

Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik II / november-december 2014 / 5€

BLIŽNJI POSNETEK

Michel Gondry
Darko Lungulov

V SREDIŠČU

Novi slovenski film

FOKUS

Filmske davčne sheme

ESEJ

Auteur v času tehnične reprodukcije
Fincherjevi varljivi videzi

MALA RUBRIKA GROZE

Stoletnica rojstva Maria Bave

KNJIGARNA

Alejandro Jodorowsky



samo od
24. novembra
do 7. decembra

Jauja: Raj na zemlji

Lisandro Alonso

Z LIFFa v Kinodvor. Nagrada FIPRESCI, Cannes 2014.



samo od
24. novembra
do 7. decembra

Medena koža

Jung, Laurent Boileau

Na premieri bo z nami Jung, priznani stripar in soavtor filma.

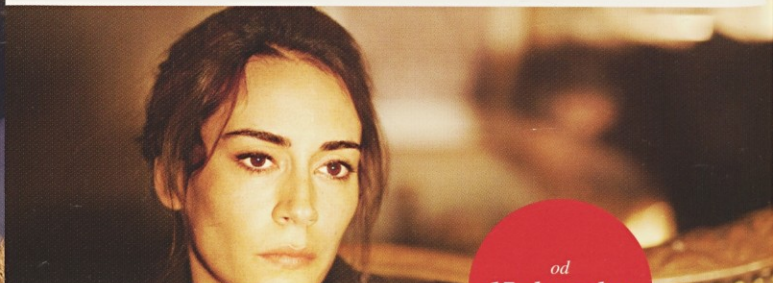


od
15. decembra

Oblaki nad Sils Mario

Olivier Assayas

Z LIFFa v Kinodvor. Tekmovalni program, Cannes 2014.



od
17. decembra

Zimsko spanje

Nuri Bilge Ceylan

Z LIFFa v Kinodvor. Zlata palma, Cannes 2014.

Kinodvor. Mestni kino.

www.kinodvor.org

LE
TO
KI
NA

25. ljubljanski mednarodni filmski festival

12.–23. 11.
cankarjev dom
liffe.si



Glavni pokrovitelj

Telekom Slovenije

Medijski pokrovitelj

DELO

Spletni medijski pokrovitelj

RTV SLO MMC

Zahvaljujemo se donatorici: Tobačna Ljubljana, d.o.o.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

25 life

UVODNIK	2	Peter M. Jarh: 17. Festivalu slovenskega filma ob rob
RAZGLEDNICA	3	Janja Glogovac: Brezžične sanje Nikole Tesle
BLIŽNJI POSNETEK	4	Matic Majcen: Michel Gondry
	9	Gorazd Trušnovec: Darko Lungulov
ESEJ	13	Dušan Rebolj: Ni je več? Ja, pa je.
	17	Marko Bauer: Auteur v času tehnične reprodukcije
FESTIVALI	23	Simon Popek: 71. Benetke
	27	Tina Poglajen: 20. Sarajevo
	29	Andrej Gustinčič: 28. Bologna
	32	Nika Gričar: 3. LET'S CEE, Dunaj
	35	Ana Šturm: 58. London
V SREDIŠČU: Novi slovenski film	38	Nina Cvar: Prespana pomlad
	40	Andraž Jerič: Inferno
	42	Tina Poglajen: Pogovor s Sonjo Prosenc
	44	Mateja Valentinčič: Avtošola
	46	Matic Kocijančič: Boj za
FOKUS: Davčne sheme	48	Sabina Žakelj: Davek na film? Ne, davek v film!
POSVEČENO	54	Igor Kernel: Kinematografija v času fašizma, 2. del
MALA RUBRIKA GROZE	60	Dejan Ognjanović: Stoletnica rojstva Maria Bave
	64	Miha Mehtsun: Kronike Metal Hurlanta
TELEVIZIJA	66	Tina Poglajen: The Trip (to Italy)
KNJIGARNA	68	Zoran Smiljanić: Alejandro Jodorowsky: Psihomagija
	73	Matic Majcen: Francesco Casetti: Oko 20. stoletja
KRITIKA	75	Matevž Jerman: Dobrodošli v New Yorku
	76	Anže Okorn: Mesto greha: Ženska za umret
	78	Matic Majcen: Jauja: Raj na zemlji
	79	Špela Barlič: Hotel
	80	Nika Jurman: Tom na kmetiji
	81	Bojana Bregar: Stoletnik, ki je zlezel skozi okno in izginil
	82	Ana Jurc: Grad v Italiji
NA SPOREDU	83	Erik Toth: Sprehod med nagrobniki
	83	Ana Jurc: Bettie gre
NAJBOLJ BRANA STRAN	84	Bitchcraft



Ekran letnik LI / november - december 2014 / 5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Alejandro Jodorowsky; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka, zanjio Ivan Nedoh; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Marko Bauer, Tina Bernik, Andrej Gustinčič, Matic Majcen, Tina Poglajen, Zoran Smiljanić; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec, Aleš Blatnik, Klemen Dvornik, Janez Lapajne, Polona Petek, Peter Stanković; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglaš@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + 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

Programski sklop »Možnosti za izboljšave v slovenski filmski industriji«, ki je v rubriki Fokus v nadaljevanjih izhajal do konca leta 2014, je sofinanciran s strani Ministrstva za kulturo RS.

17. Festivalu slovenskega filma ob rob

Peter M. Jarh

Letošnji Festival slovenskega filma je še radikalneje kot prejšnja leta pokazal vso bedo, praznino, povprečnost, neinventivnost, naivnost in infantilnost nacionalne filmske produkcije, poleg tega pa še naravnost osupljivo ustvarjalno siromaštvo in ozkoumnost cele vrste slovenskih filmskih subprodukcij – od študentskih del, kratkometražnega filma, televizijske produkcije in žal tudi neodvisne scene.

Konceptualno, organizacijsko in produkcijsko je letošnji FSF podvajal zmedenost, brezidejnost, dezorientacijo, nekritičnost in kaotičnost siceršnjega slovenskega filmskega dogajanja. Organizator je namreč brez predsodkov in premisleka v festival vključil tako rekoč vse, kar se je našlo in dalo, od družinskega piknika do »avtonomnega filmskega pristana«, od cirkusa do lokomotive, v prostodušni, servilni in kajpada primitivni kramarski logiki in maniri kitajskih štacun. In tako smo deležni programskih mašil vseh vrst, bizarnih »dogodkov«, namenjenih samim sebi in splošni zmedi, fingiranju kaotične »odprtosti«, tečajev, zajtrkov, bebavih platform, družinskih in šolskih programov – vse kot paravan za zakritje postavljanja resnejših vprašanj o današnji domači produkciji, kritiki kulturne politike, analizah, alternativah, profesionalni problematiki, družbenih vprašanjih ... Vsi prisotni akterji, ki bi morali postavljati vprašanja in oblikovati kritiko banalnosti dogajanja in preusmeriti tek stvari, pa samozadovoljno sekundirajo organizatorskim traparijam,

kar seveda veliko pove o »stanovskih« in »strokovnih« združenjih, o njihovi kondiciji in kompetentosti.

Skratka v vsej razsežnosti se je pokazala festivalska odsotnost vsakršne artikulirane, angažirane, intelektualne refleksije o domači produkciji, njenih stranpoteh, zagatah in slepi ulici; festival je izzvenel brez kakršnihkoli pomembnih in zavezujočih vprašanj o perspektivi slovenskega filma, o človekovi današnji eksistencialni in družbeni kondiciji in njenem izrazu, niti ni bilo resnejših poskusov premisleka sodobne (slovenske) filmske govornice, njenih meja, konvencij, drznosti in prebojnosti ... Kar vse skupaj kaže na to, da zagatna situacija, v kateri je domača kinematografija, tako rekoč ne zanima nikogar več, da je ta katastrofa pravzaprav postala že »normalno stanje«, na katerega pristajajo vsi – avtorji, producenti, kulturna politika – in se, očitno, niti ne zavedajo dna in bede, v kateri je slovenski film. Kot da ta nezadržno drsi v popolno temo provincialnosti, intelektualnega in artističnega podpovprečja, narcističnega in neobglenega, topoumnega obnavljanja najbolj preprostih in davno preživetih bizarnih obrazcev, ki ne morejo prepričati nikogar več.

Domača produkcija je povsem izgubila stik s stvarnostjo (in umetnostjo), ne zariše se niti ena sama polnovredna konfliktna situacija, v tudi za nas še posebej usodnem času ne najde enega samega problema, ki bi presegal preproste klišeje, ki jih ponujata sodobna televizijska plehkost in infotain-

ment. Namesto zrelih, ostrih in zavezujočih avtorskih pogledov smo bili priče celi vrsti ubogih, naivnih in infantilnih štorij, brez miselnega, čustvenega, izraznega vložka, sama slabo prikrita simuliranja resnejših tém, obče praznine v vrsti bizarnosti, na silo konstruiranih kretenskih in diletantskih situacij, da človek od sramu zardeva ...

Tej siloviti degradaciji se ne izmika niti en sam segment produkcije, zato se zdi, da je situacija še usodnejša – nikjer ni videti volje, odločnega premika, vsaj programa, ki bi nemara prekinil to drsenje v nič – vsem to ustreza, to je modus vivendi in modus operandi, ki očitno omogoča dovolj udobno preživetje. Na ta način seveda s filmom ni in ne bo nič, ves ta beg od relevantnih vprašanj sodobnega časa, bivanja in družbe, vse to silovito preziranje individualiziranega duha, vsa degradacija možnosti, ki jih ponuja film, vsa ta krčevita servilnost, iskanje »ideoloških kreditov« od vsepovsod ... je seveda konec slovenskega filma v smislu filma kot umetnosti. Kar ostaja, so smeti, ki jih brez problemov požre kloaka brezštevilnih, marginalnih festivalov ali breizmnih TV-kanalov.

Filmski festival ne sme postati servilni kulturnopolitični newagerski cirkus ali otroško igrišče, pač pa navdihujoče in pereče provokativno dogajanje in refleksija politike, produkcije, kulture in družbe. Vrniti se mora v formo polnovredne, pogumne, angažirane, žive in miselno prodorne predstave.

Nogo organizatorjem letošnjega cenenega, zmedenega, provincialnega spektakla!

Brezžične sanje

Nikole Tesle

Teslafy - Wireless Dream
Janja Glogovac



Kakšen bi bil svet, če bi delovali vsi patenti Nikole Tesle? Po dokumentarcu o Titu mi je filmski projekt o vizionarju Nikoli Tesli največji izziv. Ob raziskovanju njegove življenjske zgodbe se mi je spremenil tudi pogled na svet, jasnejši so postali vzroki, zakaj smo zabredli v nenaravne sisteme in zakaj v tem vztrajamo, ko pa bi bilo lahko vse drugače.

Nikola Tesla je imel pogodbo z Westinghousom, da prejme dolar za vsako proizvedeno konjsko moč iz svojega patenta na izmenični

tok in bi bil potemtakem najbogatejši človek na svetu. Pa vendar je umrl reven. Zakaj ni unovčil svoje pogodbe?

Ves današnji svet temelji na njegovih izumih, sadovi njegovega dela so najdonosnejši del svetovne ekonomije. Brezžična komunikacija je postala tako uveljavljena, da si ne predstavljamo življenja brez mobilnih telefonov, radarjev, prenosnikov ... Pri čemer je Tesla, v bistvu izumitelj vse te elektronike, ki nas samoumevno obkroža,

kljub nehvaležni usodi do konca ostal velik humanist, z visokimi moralnimi načeli in odgovornostjo do planeta in do ljudi.

Njegova dela in iznajdbe so celo za današnji čas tako napredni, da ga je tedanja družba razglasila za nenormalnega, nevarnega čarovnika, pri čemer je bil potencialno nevaren samo način uporabe njegovih patentov. Žal je večina prišla v roke tistih, ki so v njih videli le zaslužek in korist, ne pa njihovega bistva, o katerem je razmišljal Tesla.

Njegov prost brezžični prenos energije, ki ga je načrtoval s Svetovno radijsko postajo (Stolp Wardenclyffe), je še zmeraj tabu tema za energetiko, morda zato, ker lobiji ne vedo, kako bi obračunavali nekaj, kar bi po Tesli moralo biti zastoj. Z vsem tem se bomo ukvarjali v našem dokumentarnem filmu, v katerem bo sodelovalo ogromno znanih umetnikov in znanstvenikov, ki bodo skušali pomagati osvetliti misterij Nikole Tesle in sestaviti njegove sanje. Sanje, ki so v bistvu sanje vseh nas – živeti v čistem okolju z dovolj sredstvi in življenjskih dobrin za vse. A kot je napovedal sam Tesla, bi morali biti ljudje za tak sistem pripravljeni in dovolj osveščeni, da se lahko sploh vzpostavi.

Ekipa filma TESLAFY – WIRELESS DREAM je izbrala nekonvencionalen pristop k zasnovi in se lotila financiranja dokumentarnega filma preko množičnega financiranja (crowdfundinga). Tako lahko na platformi Indiegogo do 21. novembra letos prispevate tudi vi in pomagate, da se ta film realizira.

Michel Gondry med animiranjem Chomskega



»Znanost je bolj zabavna kot fikcija«

Pogovor z Michelom Gondryjem

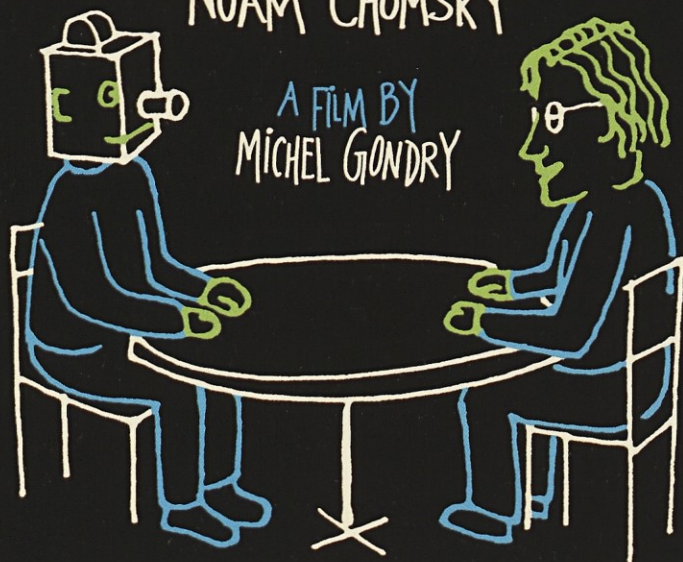
Matic Majcen

Michel Gondry (1963), avtor mnogih briljantnih videospotov in peščice celovečernih filmov, režiser in animator z otroško navihanostjo, je lani dopolnil 50 let, a mu organizatorji letošnjega Berlinala zaradi tega niso prizanesli z lažjim urnikom. Še več, tam se je znašel kar v dvojni vlogi: ne samo da je opravil delo žiranta v tekmovalnem programu, temveč je s sabo prinesel tudi svoj film *Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky* (2014), dolgo nastajajoči projekt o Noamu Chomskemu. Celovečerec privzema obliko zanimive kombinacije več pristopov k filmskemu ustvarjanju, saj gre za preplet animiranega filma in dokumentarca, diskurzivnega filma in filmskega eseja ter tudi didaktičnega in metafilma. Najbolj posrečeno potezo v njem pa vsekakor predstavlja že samo soočenje dveh povsem nasprotnih osebnosti: Chomskega, večno resnega in analitičnega ameriškega lingvista, ter Gondryja, igrivega francoskega animatorja, ki v svojem življenju ni bil niti blizu akademskim krogom.

IS THE MAN TALL WHO IS TALL HAPPY?

AN ANIMATED CONVERSATION WITH
NOAM CHOMSKY

A FILM BY
MICHEL GONDRY



Zakaj ste kot osrednjo osebnost filma izbrali prav Noama Chomskega?

Ker je pomembna oseba. Pravzaprav je še veliko mislecev in znanstvenikov, s katerimi bi rad opravil intervju. Tudi s takšnimi, ki niso več živi. Preprosto čutil sem, da mora v tem trenutku to biti Chomsky.

Kakšen je bil njegov odziv, ko ste mu povedali, da pogovora ne boste snemali s kamero, temveč animirali?

Zamisel mu je bila všeč. Verjetno tudi zaradi tega, ker je povsem izven njegovega polja.

Zame je animacija način ustvarjanja, v katerem se počutim dobro, ker lahko s takim tipom podobe posežem globlje. Z njo lahko izrazim večjo kompleksnost, ki morda ne doseže ravni pogovora s Chomskim, je pa zagotovo bolj v ravnotežju z njo.

Ali on sam ni dovolj filmski, da bi ga preprosto snemali?

To je bilo že tolikokrat videno, v taki obliki ga lahko spremljate na konferencah. Nisem ga hotel na tak način posneti še enkrat, še posebej ker sem vedel, da mu ne bom znal

zastaviti najpametnejših vprašanj na svetu. Prav z animacijo naj bi vse skupaj naredil malce zanimivejše.

V film ste dali prizor, v katerem pravite, kako težko je z golimi rokami risati toliko animiranih prizorov. Je bil to najzahtevnejši projekt vaše kariere?

Ne, v resnici je bilo precej svobodno in sproščujoče, kljub temu da nikoli nisem bil prepričan, da ga bom res končal, saj sem bil večinoma zgolj sam s sabo. Imel sem veliko razlogov, da ga ne bi končal, saj me je stalno odnašalo drugam. Ves proces animacije je res zelo počasen, a vztrajal sem, zlasti zato, ker sem mu hotel pokazati končan film. Pristal je na sodelovanje, in če zadeve ne bi izpeljal, bi čutil, da mi je spodletelo. Če ne bi bil končan, ga nihče ne bi videl. Je pa res, da me je dokončanje tokrat bolj skrbelo kot pri kateremkoli drugem filmu, kjer začneš z veliko produkcijo in ga moraš končati, sicer izgubiš ves denar. Ali pa greš v zapor. Zagotovo pa ni bilo tako težko kot pri mojem prejšnjem filmu, *The We and The I* (2012), v bistvu so bile to zdaj prave počitnice.

Sami se pogosto norčujete iz svojega močnega francoskega naglasa, tokrat pa ste imeli nasproti sebe enega največjih lingvistov vseh časov. Ste se kdaj zavedli tega paradoksa?

Res je bilo smešno, že moja punca me je opozarjala na to. Že z njo, ki je Američanka, sem imel na začetku težave s komunikacijo. No, in zdaj me je zafrkavala, da bom delal intervju z najslavnejšim lingvistom, kar jih je kdaj živelo. Ampak za razliko od nje je bil Chomsky potrpežljivejši. Ker v filmu tudi sam izpostavim, kako zvenim neumno, je zaradi tega film nekoliko manj neumen.

Ste se kdaj poskušali znebiti naglasa?

Ne. Že ko smo morali kot učenci v šoli imitirati naglase z različnih delov Francije, nisem znal niti enega. Tudi če bi šel kot mlajši živet v ZDA, mi po mojem ne bi uspelo. Zadnje leto se trudim izgovarjati zlog *th*, ampak ga vedno izgovorim v napačni besedi in potem rečem: *I thay somesing*. Enostavno ne morem.

Sklepali bi, da bo nekomu, ki je bil vedno tako povezan z glasbo, to šlo lažje od rok.

Ampak jaz nimam nobenega glasbenega talenta! Še pójem povsem razglašeno. Edino, kar premorem, je dobro uho za razpozna-

vanje melodij. In nekaj zdravega razuma. To je vse. Poglejte, še zdaj sem rekel *thinging* namesto *singing*!

Ste vedeli za konflikt, ki ga je imel Noam Chomsky s Slavojem Žižkom?

Drugi so mi povedali o tem.

Človek bi mislil, da vam bo v tem pogledu Žižek bližji, ker je zaradi povezanosti z Lacanom veliko bolj francoski kot Chomsky, ki vendarle pripada povsem drugi tradiciji.

Res je, a če boste o tem vprašali Chomskega, vam bo rekel, da saj je poznal Lacana in da je bil zelo prijeten človek, vendar je govoril same neumnosti. Vsa ta freudovska in lakanovska tradicija, francoska psihologija in psihoanaliza temeljijo na napačnih predpostavkah. Saj niti ne vem toliko o tem, a vsakič, ko sem začel brati to literaturo, me je razjezila. Vedno vzamejo neko podobo in preko opisa te podobe dokažejo neko trditev, podoba pa je bila že v izhodišču napačna. Ta tip Derrida ... Rekel je, da je oko duša uma, ker se oko ne stara. Ampak to ni res. Če pogledate oči starih ljudi, boste videli, da imajo rob, kar pomeni, da se tudi sam organ stara. Kadar vam Chomsky postreže z nekim primerom, ste vsaj lahko prepričani, da drži.

Se vam zdi, da vas je do Chomskega pripeljalo močno francosko intelektualno in akademsko zaledje, ki vas je obkrožalo v Parizu?

Ne ravno. Tudi sicer ne maram preveč francoskih filozofov. Tudi oni govorijo samo neumnosti. Sartre je bil tako poln sam sebe. Pri Chomskem mi je všeč, da je poudarek drugje. Bolj je znanstvenik in aktivist kot pa filozof. V filozofijo ga umeščajo, res je bolj na njenem robu, a v resnici je bolj znanstvenik. Zato si samo želim, da bi lahko intervjuval Richarda Feynmana ali Nielsa Bohra, ljudi, ki so se ukvarjali s kvantno mehaniko in astrofiziko. Saj ne, da sem tudi sam super razgledan na tem področju, ampak uživam v tem. Preden grem spat, na youtube gledam videe o nevtronskih zvezdah, črnih luknjah, planetih ali zvezdah. Obstaja kanal, ki se imenuje Sixty Symbols in je v lasti Univerze v Nottinghamu. Tam objavljajo videe učiteljev, ki vzamejo neko témo in jo razložijo v desetih minutah. Berem tudi knjige o genetiki in biologiji. Saj vmes pozabim vse, kar sem prebral, a me zabava bolj kot fikcija.



V filmu spet obdelujete téme, ki vas zanimajo že od začetke kariere – kako delujejo možgani, kako deluje oko.

Res je, to me zanima. Gre za témo, ki ni bila nikoli razrešena. Zanimivo se mi je zdelo slišati njegove poglede. A moj pristop za razliko od njega ni nujno znanstveni. Ker se že dolgo ukvarjam z animacijo, iz prakse vem, kako človek dojema gibanje. Dobro poznam minimalno število kadrov na sekundo, ki je potrebno, da vidiš gibanje in ne posamezne podobe. To je 16 sličic na sekundo. Ko Chomsky govori o kontinuiteti smisla, je to sicer druga stvar, a se dotika istega problema delovanja možganov. To so koncepti, ki sem jih poskušal razumeti, še preden sem ga spoznal.

Koliko vajinih pogovorov ste morali poslušati še enkrat, da ste do potankosti razumeli, kaj je povedal?

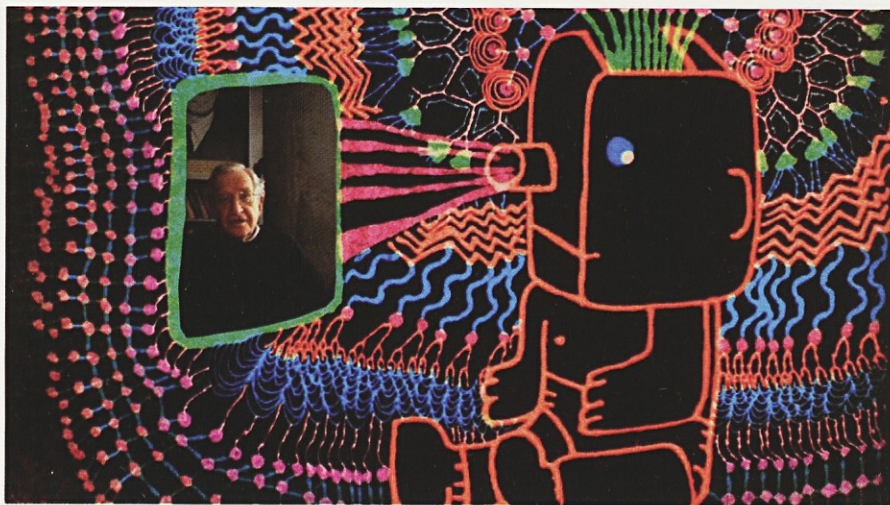
Vse! In to večkrat. En del sem si celo ne prestando predvajal v zanki. Recimo tisti odlomek na drevesu. V bistvu se za ta del še vedno trudim, da bi ga popolnoma razumel.

Ta téma percepcije in možganov je bila v zadnjem desetletju zelo dobro obdelana tudi v fiksijskem filmu. Vi sami ste s tem v 90. letih v svojih glasbenih videih prehiteli filme, kot so Matrica, Klub golih pesti, Memento, Izvor ipd. Kaj menite o Christopherju Nolanu in o njemu podobnih režiserjih, ki so se za vami množično začeli ukvarjati s kognitivno tematiko v fikciji? Zanič so (smeh)!...! Ne, saj se šalim. Po mojem

sploh nisem del te skupine. Ti ljudje delajo ogromne filme, ki prinašajo milijarde dolarjev, jaz pa tega nikoli nisem dosegel. Tako pač je. Včasih ljudi začne zanimati neka téma in zato vznikne na različnih mestih.

Večno sonce brezmadežnega uma (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) je ena velikih mojstrov in tega trenda, a za razliko od naštetih ste vi s tem filmom zgolj nadaljevali téme, ki ste jih v glasbenem videu razvijali že dolga leta. Se vam ni zdelo, da so drugi zgolj skočili na vaš vlak?

Niti ne. Vzemimo primer Nolana. Ko smo že delali na Večnem soncu brezmadežnega uma, je do nas prišla novica, da on dela na Mementu in da imata oba projekta nekaj podobnosti. Pravzaprav, ko je Charlie Kaufman izvedel za Memento, je hotel takoj prekiniti sodelovanje na našem filmu. To bi bila velika škoda. Bil je prepričan, da gre za popolnoma isto témo. S producentom sva ga morala kar pošteno obdelovati in mu govoriti, da delamo nekaj drugačnega in naj piše naprej. Tisti čas se je pojavil še en film, Plačilo (Paycheck, 2003, John Woo), posnet po zgodbi Philipa K. Dicka, v kateri nekemu tipu zbrisejo ves spomin. To se dogaja kar naprej. Ko so posneli film Velik (Big, 1988, Penny Marshall), je v istem letu izšlo pet filmov na točno isto témo – o nekom, ki je odrasel, pa gre nazaj v otroško telo ali obratno. In samo enemu je zares uspelo. Ne moreš pomagati. Ljudje se kar naprej sprašujejo, kako se lahko ista zgodba pojavi na različnih mestih v istem trenutku.



Zgodi se preprosto zato, ker če bi bil drug trenutek, se to ne bi zgodilo. Ne more se zgoditi drugače kot ob istem času. Če bi bilo kasneje, teh filmov ne bi bilo. Skupaj nastanejo zato, ker nimaš časa, da bi projekt prekinil, ko izveš, da nekdo dela na isti temi. Prav letos sta zunaj dva filma o Yvesu Saint Laurentu. Ljudje se sprašujejo, kako je to mogoče. Točno zato je mogoče, ker sta v istem trenutku. Če bi drug za drugega vedela dovolj zgodaj, ju sploh ne bi bilo.

Zakaj ne snemate več glasbenih videov?

Pravkar sem enega posnel, za Metronomy. Objavili ga bodo jutri ali pojutrišnjem. (Videospot *Love Letters* skupine Metronomy so na youtube objavili dan po intervjuju, op. a.)

Kaj pa Daft Punk?

Če bi me vprašala, bi z veseljem posnel kaj za njiju. Ne bom pa šel in težil, ali jima lahko posnamem videospot. Tu in tam si pišemo kak mejl. Pravkar sem jima poslal ta video Metronomy. Tako, malo v upanju. Saj drugače mi gre dobro, ne bom ravno prosjačil. Je pa res, da sta mi še vedno zelo všeč, in prav smešno je videti, kako popularna sta postala.

Zanimivi so tudi nekateri prijemi na vaši spletni strani. Tam imate denimo zavihek Gondrybutions, kjer vam lahko vsakdo pošlje svoj video, in če vam je všeč, ga objavite.

Tistih videov ne izbiram jaz.

Ne? Pa jih vsaj pogledate?

Ne. Te spletne strani sploh ne urejam jaz. Po pravici povedano sem sprva upal, da mi bo pomagala prodajati devedeje in knjige, da bom preko tega ustvaril nekaj prihodka.

Ampak portrete ste pa risali? (Op. a.: Gondry je leta 2009 na svoji spletni strani ponudil možnost, da na podlagi poslane fotografije za 20 dolarjev nariše vašo karikaturu. Kasneje je zaradi ogromnega povpraševanja ceno dvignil na 100 dolarjev, nakar je leta 2010 prenehal s tem.)

Tisto pa. Kakšnih 1.600 sem jih narisal.

Boste to spet počeli v prihodnosti?

Nikoli več! Popolnoma noro, koliko dela je s tem! Imam pa pripravljeno e-knjigo, ki še ni uradno izdana. V njej je izbranih tisoč portretov. To mi je dovolj, s tem sem zadovoljen.

Zdaj živite v New Yorku. Kaj vas je prepričalo v selitev?

Moral sem se, ko smo pripravljali *Večno sonce brezmadežnega uma*. Spoznati sem moral geografijo mesta in način življenja. Tam sem živel šest mesecev, preden smo začeli snemati, potem pa sem porabil leto in pol za montažo. Takrat sem moral s sabo pripeljati svojega sina. Z njegovo mamo sva

se ločila, ko je imel tri leta, ko sva se preselila, pa jih je imel enajst, zato sem ga pripeljal s sabo in počakal deset let, da je šel skozi šolo.

Kaj vam je kot filmarju najbolj všeč v New Yorku?

To, da ko imate zjutraj neko idejo, jo lahko popoldne uresničite. Toliko je različnih krajev, veliko energije in ljudi, ki so pripravljeni poskusiti nove stvari. V Franciji gre vse počasneje. New York je pač eno tistih mest, ki upravičijo vsa vaša pričakovanja. V bistvu sem že prej sanjal o njem, in ko sem res šel tja, je bilo točno tako kot v tistih sanjah. Ne v smislu, da bi bilo tako čarobno. Bil je točno tak, kot sem ga videl v sanjah.

Otroška igrivost in navdih sta zelo pomembna elementa vašega dela. Je odraščanje vašega sina pozitivno vplivalo na vaše ustvarjanje?

Je, ker sem se spet spomnil svojih občutkov, ko sem poleg njega gledal otroške televizijske oddaje. Všeč mi je postalo nekaj stvari Walta Disneyja, predvsem pa veliko animacije iz vzhodne Evrope, s Češkoslovaške, Poljske, iz Rusije, nekaj iz Italije in Anglije. Ko delam kaj v tej smeri, vedno občutim nekaj nostalgije, pa tudi vrne se mi ta občutek, kako sem takrat odkrival svet in je bilo vse bolj intenzivno. Ko si otrok, vsa odkritja občutiš močneje, kot pa ko si odrasel in imaš že toliko stvari v glavi. To je eden izmed razlogov, zakaj še vedno uporabljam take vrste podobe.

Imate občutek, da so ti pogovori s Chomskim vplivali na vaše nadaljnje delo, so vas kako spremenili?

Mogoče. V smislu, da sem tudi pri sebi razvil nekaj politične zavesti. Mogoče bom kdaj animiral kaj v zvezi z njegovim pojmom kontinuitete smisla, čeprav nisem prepričan, da ga v celoti razumem. Težko reči. Vsekakor me je malo spremenil. Zdaj sicer pišem zgodbo, ki temelji na mojih spominih. Gre za celovečerni film, neke vrste film ceste o dveh najstnikih, ki sestavita avto in gresta na pot po Franciji. Zadevo smo ravno začeli kazati naokrog. Snemati bi rad začel še letos.





»*Manjka nam prav to, inteligen ten mainstream*«

Pogovor z Darkom Lungulovom

Gorazd Trušnovec

Na letošnjem Višegrad Film Forumu v Bratislavi je Darko Lungulov uro in pol držal poslušalce v napetosti z anekdotami iz življenja ustvarjalca nizkopračunskih filmov, med katerimi je bila prenekatera bolj filmska od filma. Leta 1991 je recimo pobral šila in kopita in se brez vsega odselil v New York, kjer se je vpisal na filmsko šolo in se preživljal kot lastnik selitvenega servisa z razdrapanim kombijem, hkrati pa je moral časovno upravljati še z dejstvom, da je postal mladi očka. Vsakič, ko se mu je med predavanji oglasil biper, je skočil na telefon in v kombi, tako da so sošolci in profesorji živeli v prepričanju, da je preprodajalec mamil.



Vrsta teh anekdot je služila za podlago njegovega celovečernega prvenca *Tam in tukaj* (Tamo i ovde, 2009), posnetega med dvema njemu poznanim svetovoma, na ulicah New Yorka in Beograda, kamor se odpravi neuspešni ameriški glasbenik, da bi zaslužil s poroko s Srbkinjo, ki si želi na ta način priti do ameriške vize. S filmom, posnetim za drobiž, ki v marsičem spominja na zgodnjega Jarmuscha (s katerim si deli tudi producenta), je Darko Lungulov opozoril nase kot izjemno talentiran avtor, kar se je potrdilo z dolgo pričakovanim drugim celovečernim filmom. Grenkosladka tragikomedija oziroma blaga tranzicijska farsa *Spomenik Majklju Džeksonu* (2014) prikazuje dobrodušnega frizerja v provincialnem srbskem mestecu, ki vidi edino rešitev za revitalizacijo propadajočega okolja v postavitvi spomenika Michaelu Jacksonu na glavnem trgu. Pripoved kombinira krhajočo se ljubezensko zvezo protagonista z jedkim komentarjem družbenega stanja, vse skupaj pa prelevata tako smisel za humor kot specifična v zemeljske tone odeta melanholija, v katero – če smo že pri barvah – praktično v vsakem prizoru vdirajo rdeči akcenti, zvezda na podstavku nekdanjega partizanskega spomenika pa se tudi lepo prilega podobi »kralja popa«.

Pogovor, ki sva ga začela zgodaj spomladi ob njegovem predavanju v Bratislavi, ko je še montiral svoj film, se je nadaljeval in zaključil po premieri *Spomenika Majklju Džeksonu* na festivalu v Karlovih Varih. (Vse fotografije na teh straneh so iz tega filma.)

Zdaj ste že poznani kot avtor dveh odmevnih igranih celovečercov, a kariero ste začeli kot dokumentarist. Lahko poveste kaj več o tem?

Po končani filmski šoli v New Yorku sem v neki produkcijski hiši montiral kratke, dokumentarne forme po naročilu. Pravzaprav sem vedno mislil, da bom montažer, pa so me režiserji, s katerimi sem delal, navdihnili, da bi lahko sam njihovo delo opravil boljše (smeh). In tako sem začel z naredi-sam dokumentarcem *Escape* (2004), po tem je pa že prišel igrani *Tam in tukaj*.

Pri katerem je bil vaš producent legendarni Jim Stark, s katerim smo se za Ekran pogovarjali pred letom dni.

Povezal naju je neodvisni avtor Vladan Nikolić, ki je v New Yorku že študiral in delal, ko sem se preselil tja. Bila sva soseda, skupaj sva se nagledala filmov na VHS-kasetah in jih začela skupaj tudi delati, montiral sem prvi njegov film *Burn* (2001), on pa je moj scenarij za *Tam in tukaj* dal Starku, s katerim sta sodelovala. Jim Stark mi je predvsem pomagal najti ameriške igralce, ker če ni-

maš ne denarja ne agenta, se ne bo s tabo nihče niti pogovarjal. Jim je poklical nekaj znancev s scene, rekel, da ni denarja, da pa je scenarij odličen, in tako sem se dobil z dobrimi igralci, ki sem jih poznal iz filmov Spika Leeja in drugih.

Jim Stark je v lanskem intervjuju tožil, da je danes v filmski verigi največji problem distribucija – za vami je vendarle uspešna izkušnja.

S *Tam in tukaj* smo imeli omejeno distribucijo v Ameriki, trajala je tri mesece po art kinematografih večjih mest, v vsakem po teden dni. Tam je vse odvisno od prvega vikenda – ker smo imeli uspešen otvoritveni vikend, nas je lastnik kina podaljšal še za en teden. Nismo pa imeli denarja, da bi o tem obvestili ljudi. Takrat sem dojel, da se ves čas mučiš z zbiranjem sredstev za snemanje, produkcijo in montažo, dejansko pa na koncu potrebuješ vsaj še enkrat, če ne celo desetkrat toliko denarja za promocijo, da bi sploh imel nekaj možnosti, sicer je vse zaman. Zato distribucijski oddelki studiev niso tako naklonjeni nakupu že končanih filmov, ker vedo, koliko bodo morali še sami vanje vložiti, da se bo sploh kaj povrnilo, pa še to je povsem negotovo ... Za neodvisne filme je res težko. Najdejo se sicer sredstva za omejeno prikazovanje, kar smo se šli tudi sami in na koncu bili z vložkom neke na ničli, šlo je pa o ogromno energije ...

Posneli ste odmeven nizkoprorračunski prvenec, prejel je dobre kritike, bil je prikazan, nagrajen – je bila produkcija drugega celovečerca potem kaj lažja?

Na žalost se pri nas v Srbiji ne gleda ravno na pretekle uspehe in reference, kar se počasi spreminja šele zdaj. *Tam in tukaj* ni nikogar zares briga in je trajalo pet let, da smo zbrali kup partnerjev in sredstva za produkcijo.

Spomenik Majklju Džeksonu, kjer naslovu ustrezno ne manjka pomenljivih glasbenih citatov, se začne s hitom skupine Đavoli Pričaj mi o ljubavi in že ta detajl ustvari vzdušje in kontekst vsaj za tisto generacijo, ki je odrasčala sredi 80. let – mešanico nostalgije in melanholije, ki se iz majhnega tranzistorja prelije v dogajalni prostor ...

Vsekakor je uporaba prav te glasbe povsem namerna, tako kot izbor Jacksonovega songa, ki je obravnavan na podoben način – skladba iz radia preide v soundtrack. Referenca je tukaj tudi zato, ker glavni lik

v resnici živi v preteklosti. In ne nazadnje, hiti Michaela Jacksona so soundtrack poslednje generacije, ki je odraščala v nekih manj zapletenih časih. Z Đavoli in njihovo ljubezensko pesmijo sem želel kontrapunkt, na eni strani ulice se ruši spomenik, na drugi strani ulice protagonistov zakon ... V glasbeno produkcijskem smislu sem hotel pesem, ki je imela odzven. In ta je precej grandiozna. Te teme se potem vlečejo skozi kar nekaj songov, tu je še Crni leptir, ki je tudi v funkciji ironičnega blažilca trpljenja ob spomeniku ...

Ob ustvarjanju referenc na 80. leta ne moremo mimo tega, da gre za desetletje, ko je v jugoslovanski kinematografiji dominirala »praška generacija« filmskih avtorjev, s katero korespondira tudi Spomenik Majklju Džeksonu, z umeščenostjo v dobro definirano in prepoznavno lokalno okolje ter hkratno pomensko večplastnostjo, ne nazadnje pa tudi z vašo »dobro vilo« Mirjano Karanović ...

Ker se ravno pogovarjava v Karlovih Varih, mislim, da film korespondira tudi s češkimi novovalovci ...

... ki so imeli seveda najmočnejši vpliv prav na omenjeno generacijo Karanovića, Grlića, Paskaljevića, Markovića.

Da, te povezave zagotovo obstajajo, vsi smo se do neke mere formirali tako ob avtorjih »praške šole« kot tudi ob mlademu Formanu, Menzlu ... Podobno kot oni skušam tudi sam neko veliko zgodbo pokazati skozi vsakdanje ljudi. Moj cilj je bil sicer narediti mainstream film, kot so bili mainstream nekoč tisti jugoslovanski filmi, ki se sicer niso podrejali publiki, so pa bili zelo gledljivi. Tak je bil tudi odziv nekaterih kolegov, da nam manjka prav to, inteligen ten mainstream.

Ko smo že pri tej temi, zasledil sem že kritiško tezo, da se pojavlja celo novi jugoslovanski film – v smislu del, kot so Dragojevićeva Parada (2011) in Atomski z desne (Atomski zdesna, 2014) ali Montevideo, se vidimo! (Montevideo, vidimo se!, 2014, Dragan Bjelogrić), skratka produkcija, ki skuša vključevati ves ta nekdANJI skupni prostor. Kaj pravite na to?

To je velik izziv, ker le prgišču filmov res uspe ta crossover, čeprav bi se zdelo nekako logično, da imamo podoben jezik, reference ... Svojega filma nisem delal na ta način, mislim pa, da bi lahko na teh prostorih naletel na ugoden odziv. Jugoslovanski filmi so si v

daljni preteklosti pogosto sposojali igralce, bili so pravzaprav prvi, ki so skrbeli za kulturno in produkcijsko izmenjavo, čeprav potem pogosto niso prišli do občinstva. Všeč mi je, da je *Spomenik Majklju Džeksonu* koprodukcija in da je bil kot tak poleti predstavljen pred razprodanim in navdušenim avditorijem puljske arene, ki je ultimativni »jugoslovanski« prostor.

Mimogrede, Spomenik Majklju Džeksonu naj bi bil tudi slovenska manjšinska koprodukcija – kaj se je zgodilo?

S producentom Danijelom Hočevarjem smo dvakrat poskušali na razpisih, scenarij je bil sicer odlično ocenjen, manjkali pa naj bi v njem »slovenski elementi«. Projekt skratka ni šel skozi.

V Ekranu smo se letos precej posvečali platformam za množično financiranje; vi ste kot svetovalec vključeni v RocketHub – lahko poveste kaj več o tem?

RocketHub je po obsegu tretja ali četrta tovrstna platforma. Ko je leta 2009 prišlo do tega, da gremo s filmom *Tam in tukaj* v omejeno distribucijo v ZDA, je bilo treba zbrati kup denarja za napovednik, plakate, oglase itd. Veliko sredstev za samo najosnovnejše zadeve! Preko znancev, ki sem jih imel pri RocketHub, smo naredili kampanjo in zbrali 10.000 dolarjev, kar nam je potem tudi omogočilo distribucijo. In pri njih sem potem ostal kot svetovalec za film.

Od leta 2009? Torej ste morali biti eden prvih, ki ste se s tem sploh ukvarjali.

Da, takrat nihče še slišal ni za množično financiranje. Veliko smo morali pojasnjevati, da ne gre za krajo (*smeh*). Zdaj je crowdfunding vsakdanjost. Tudi RocketHub je od takrat neverjetno zrasel, svoje projekte predstavljajo celo na vplivni kabelski mreži A&E. Seveda se zavedamo, da je Kickstarter tu vodilni, ampak kdor bere ta pogovor – RocketHub je prava stvar! Zagotavljamo vam osebno obravnavo!



Butično?

Tako. Dogovarjali smo se recimo z ekipo srbske grozljivke *Nimfa* (Mamula, 2014, Milan Todorović), a jim je zmanjkalo časa za razvoj kampanje, sta pa bila recimo na RocketHub uspešna filma *Cinema Komunista* (2010, Mila Turajlić) in *An American In Texas* (Stephen Floyd, Anthony Pedone), ki šele nastaja in pri katerem sem koproducent.

Ste razmišljali o množičnem financiranju tudi v povezavi s Spomenikom Majklju Džeksonu?

Množično financiranje ima smisel pri manjših projektih, da se recimo ljudem ponudi ekskluzivne vstopnice za premiero ali kaj podobnega, kar smo delali pri filmu *Tam in tukaj*. Iz tega je moč narediti lep dogodek, v bistvu gre za nekakšno predprodajo vstopnic. Po nagradi na Tribeci sem bil naslednje leto v festivalski žiriji skupaj z Zachom Braffom, ki je z množičnim financiranjem zbral tri milijone dolarjev za svoj projekt, pa se mi zdi, da ta mehanizem nekako ni bil vzpostavljen za ta namen.

Pri svojih filmih izhajate iz prepoznavne vsakdanje realnosti, pri čemer vas ne sprašujem po avtobiografskih elementih, ampak po sprožilcih – kaj je tisto, kar vas pri določeni zgodbi vznemiri?

Pri prvem filmu sem res do neke mere izhajal iz svojih newyorških izkušenj, pri drugem pa je bila navdih časopisna novica, v smislu, aha, to se dogaja v tej naši tranziciji, pa še za čudovito prisposodobno gre pri vsem skupaj. Šlo je za situacijo v malem mestu, kar sploh ni moj ambient, tako da sem se moral izdatno podučiti. Tudi lokacijo za snemanje smo dolgo izbirali. Sem pa skozi to iskanje spoznaval stanje tranzicijskega podeželskega razpadanja. To je resničen brezup. V vsakem od teh malih krajev delujejo samo stavnice in pogrebnišnice, vse drugo je ali napol zaprto ali propadlo. Turobno.



Je bil spomenik že od začetka pisanja scenarija v središču pozornosti? V nekem obdobju je po državah nekdanje Jugoslavije vladala prava manija postavljanja spomenikov popkulturnim ikonam, kot so Stallone, Bruce Lee, Johnny Weissmuller ...

Da, neposreden vpliv je imela postavitev spomenika Rockyju. Najprej se mi je zdela to popolnoma nora ideja, potem pa povsem logična, ker je bilo v 90. letih v Srbiji polno vojn, pa nobenih junakov. Nihče se ne strinja, kdo so dobri in kdo slabi. Da ne govorim, kako se revidira II. svetovno vojno. Tudi ti heroji so odpisani. Po času velikih nacionalnih ideologij smo se skratka znašli v času brez junakov in logično, da se potem postavljajo spomeniki Bruceu Leeju, Tarzanu ...

Kako pa je v igro prišel Michael Jackson?

Prvi lik, za katerega sem pomislil, da bi ga lahko uporabil v fikciji, je bil Tony Manero, ker obožujem *Vročico sobotne noči* (Saturday Night Fever, 1977, John Badham), pa je istočasno doživel premiero čilenski film *Tony Manero* (2008, Pablo Larraín) in sem to idejo opustil. Jackson pa je bil v tistem času resnično pozabljen, živel je nekje v Bahrainu ... Takoj sem pomislil, da bi se lahko pri nas dvignil prah okoli te ideje, ker je kontroverzna oseba ali iz kakršnega koli razloga pač že. In potem sem med raziskovanjem navdušen ugotovil, da je Jackson posedoval



srbsko medaljo iz I. svetovne vojne, ki jo je on ali njegov stilist nekje kupil in jo je nosil pripeto prav v času vseh teh sojenj. Naše desničarske organizacije pa so ta detajl našle in besnele po forumih. Super!

Ste imeli kakšne težave glede avtorskih pravic?

Ne še, film se je šele začel prikazovati (smeh). Tisto pesem smo seveda drago plačali. Čeprav si nismo mogli privoščiti songa Smooth Criminal, se mi zdi, da na koncu manj znana skladba deluje bolje, saj človek k njej ne pristopi z neko izoblikovano predstavo. Razmišljali smo v različnih smereh, tudi da bi delali priredbo s trubači, pa sem zadovoljen s končno odločitvijo. Vsekakor bi bilo ceno, če film s takim naslovom ne bi vseboval nobene skladbe Michaela Jacksona, mislim, da bi se gledalci čutili prevarane.

Glede na to, da ste scenarij začeli pisati takoj po filmu Tam in tukaj, vas seveda moram vprašati, kako je na razvoj vplivala Jacksonova smrt.

Scenarij sem pisal v času, ko je najavil veliki povratek s turnejo, tu je bil deadline za beograjski mestni sklad, ki sem ga lovil, in tisto jutro naenkrat dobim na telefon kup sporočil: umrl ti je spomenik. Moral sem nekaj spremeniti, a takrat tega nisem zmožel. Zanimal me je odziv v Jugoslaviji; sicer nisem končal scenarija, so pa reakcije po forumih precej pripomogle h končni obliki scenarija – ugotovil sem, da so ob smrti Michaela Jacksona vsi ti ljudje jokali za samim seboj. Za svojo preteklostjo, v kateri je bilo vse lepo in dobro. Mene je to fasciniralo, ker nisem nikakršen Jacksonov fan, bil sem celo v nasprotnem taboru in nisem niti vedel, kako »velik« je v resnici bil. In v tem procesu sem našel rešitve za spremenjeno fabulo. Saj ne vem, če naj to

izrečem, ampak mislim, da se je zgodba izboljšala (smeh).

Vizualno sta si vaša celovečerca precej različna, kdaj ste zasnovali ta koncept?

Direktor fotografije, Berlinčan Mathias Schöningh, je že zelo zgodaj bral scenarij in sva se strinjala, da filma ne moreta biti podobna, *Spomenik Majklu Džeksonu* dikтира nekaj čisto drugega, bolj blag, umirjen, mainstream pristop, brez posnetkov iz roke. V *Tam in tukaj* nasprotno ni bilo nobenih stativov, kranov ... Sva se pa tudi strinjala, da naj bi bil to na nek način balkanski vestern. Imamo junaka, ki se bori za svojo skupnost ...

Je obenem outsider ...

... ki pa ne bo zmagal dejansko, zgolj moralno. Tudi pri lokacijah smo razmišljali v tej smeri. Hoteli smo, da bo to sicer prikazano kot razpadajoče mesto, ampak barvito, kot mehiške vasi v vesternih, ki so malce prašne in zanemarljive, ne pa tudi sive. Ko smo našli to vas, Lozovik, smo takoj rekli, da mora biti uporabljen najširši widescreen in da mora po barvah, kompoziciji, rakurzih vsaj malo spominjati na Peckinpaha in Leoneja. Seveda ne gre za neposreden prenos, gledalec tega morda ne bo niti opazil.

Za vami so izkušnje filmskega ustvarjanja v ZDA in Srbiji. Vas zanima vrniti se na drugo stran Atlantika?

Moj naslednji projekt je spet zelo povezan z Ameriko. Precej je ambiciozen in bi zanj potrebovali dostojen proračun. Zgodba krene iz Los Angelesa, nadaljuje se v Beogradu in se konča v Vojvodini. Izhaja pa iz resničnega pripetljaja, bolj čudnega od fikcije, v času vojn v 90. letih, ki so ozadje tej bizarnosti. Gre za znamenito šahovsko tekmo Bobbyja Fischerja in Borisa Spasskega leta 1992. Tema je zahtevna in resna, potentna, globalna, ker ima veliko plasti in je privlačna tako zaradi likov kot premise, bitke za naslov svetovnega šahovskega prvaka v državi, ki je v vojni, in to za veliki denar!



NI JE VEČ? JA, PA JE.

O varljivih videzih v
filmih Davida Fincherja

Dušan Rebolj

DUŠAN REBOLJ



Ni je več

Davida Fincherja je k zgodbi o lovu na serijskega morilca Zodiaka pritegnilo to, »da je dve leti po Poletju ljubezni nekdo, ki je bil podoben poštarju, streljal mladino, da bi ji izmaknil seksualne želje. Ljudje so zaradi tega nehali hoditi ven.«

Nezanesljivi dopisniki

John Carroll Lynch je v *Zodiaku* (Zodiac, 2007) posodil domnevnemu storilcu Arthurju Leighu Allenu svoj masivni obris, katerega neizprosno gibanje spominja na nihanje težke mehanizacije. Sopostavitev tega obrisa ter vitkih, toplih, radoživih teles pomorjenih oziroma ranjenih mladincev de-

jansko lahko ponazarja spopad dveh svetov, dveh nizov identitet. Na eni strani spolno osvobojenega podmladka kalifornijskega srednjega razreda s konca 60. let, na drugi pa toge, zatiralske konservativnosti, ki se še zdaleč ni sprijaznila s svojim začasnim porazom. Morilec torej nastopa kot poosebljenje neosebnega. Globoko zakoreni-

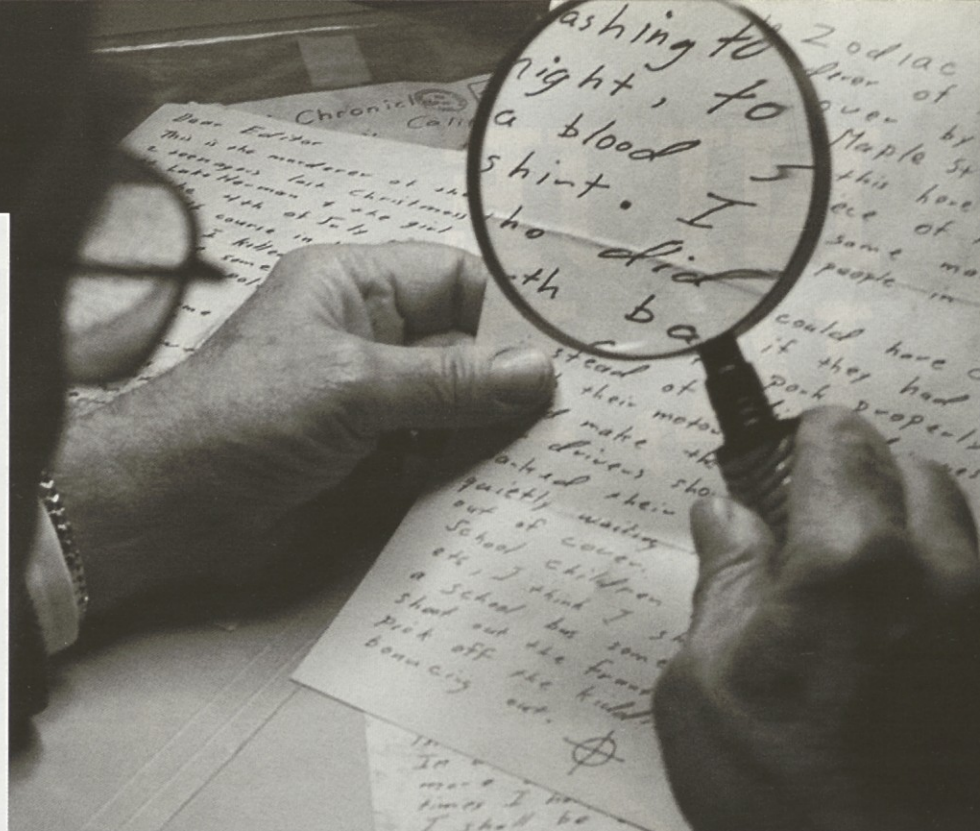
njenih vzgibov, navad in vrednot. Vtis je toliko močnejši, ker je Allen v filmu navzoč na zelo specifičen način. Srečamo ga v nekaj skopo odmerjenih trenutkih, in kolikor se to posreči zasliševalcem, dobimo vanj skromen vpogled. Toda onkraj domnev, prevzetih od glavnih protagonistov, ostane zgolj objekt preiskave, skrivnost in nerazložen.

ESEJ

Kar pa ne pomeni, da je neizražen. O tistih Allenovih vzgibih, ki bi jih utegnil spoznati telepat ali morda psihiater, izvemo malo. Toliko vidnejša pa je podoba, ki jo Allen slika s pismi, poslanimi časopisu *San Francisco Chronicle*. Najprej s tem, da so pisma šifrirana in zato njihovo razumevanje terja več dela, potem pa še z njihovo groteskno zafrkljivo vsebino se Allen, četudi kot neljub tujek, vceplja v skupnost in se do nje opredeljuje. Ustvarja nekakšen videz oziroma socialno identiteto, na podlagi katere so potem možne ugotovitve, kakršna je ta, da je moč Zodiakov morilski niz gledati kot naskok konservativnosti na hipijevsko razbrzdano seksualnost. S tem, da je Allen glede svojih dejanskih vzgibov popolnoma molčeč, glede svojih dejanj pa tako glasen, se posploši in se izroči spekulativnim, prispodobnim izpeljavam.

Dopisno vzpostavljane identitete ni v Fincherjevih filmih nič neobičajnega. Njegovo najaktualnejšo različico, ustvarjanje javnih podob v socialnih medijih, je temeljito obdelal v *Socialnem omrežju* (*The Social Network*, 2010), sicer pa so v sorodni motiviki zasidrana tudi njegova druga dela. Preden se v *Se7em* (*Se7en*, 1995) John Doe izroči detektivoma Somersetu in Millsu, jima na prizoriščih svojih morilskih instalacij natrosi kup pisnih namigov o njihovem smotru. Ne le da so pisni sami namigi. Somersetu in Millsa napotujejo v branje klasičnega leposlovja, torej (do)pisnih virov. In ko s pomočjo zveznega programa za spremljanje bralnih navad odkrije Doejevo stanovanje, najdeta v njem police in police dnevnikov, nabito polnih izlivov gneva nad sprijenostjo človeštva. Vse do osebnega nastopa v zadnji tretjini filma se Doe v dogajanje dobesedno vpiše. Zapisi, ki vodijo Somersetu in Millsu, so učno gradivo za njegov projekt moralne prevzgoje. V imenu svojega nauka, splošnosti svojih resnic, se skuša čimbolj razosebiti – z drgnjenjem prstnih blazinic si je uničil prstne odtise, nekako se je izbrisal iz večine administrativnih registrov ter si nadel ime, ki v angleščini pomeni N. N. – ter zreducirati svoje sebstvo zgolj na podobo, na videz učitelja. In to v znatni meri stori pisno, tako kot se skuša v svet postaviti morilec v *Zodiaku*.

Dnevniku podobno besedilo gradi tudi dramske like v *Klubu golih pesti* (*Fight Club*,



1999) in tudi v tem filmu je njegov namen vzpostaviti nek bolj ali manj varljiv videz.¹ Toda zornemu kotu nezanesljivega pripovedovalca je tokrat potrjena vsa pripoved, njen nenadejani cilj pa je ravno odprava te nezanesljivosti. Skratka, marsikateri Fincherjev lik se zapakira v (samo)podobo, s katero nekako napade občestvo ali občinstvo in ga prisili v merjenje moralnih moči. Videli smo tudi, da se to naslavljanje občinstva pogosto kaže kot izpovedni nagovor in da nas govorniki večkrat hote ali nehoti zavajajo. Vse te poteze najdemo tudi v Fincherjevem najnovejšem filmu *Ni je več* (*Gone Girl*, 2014).

Flynn po Fincherju in obratno

Gillian Flynn, ki je v scenarij *Ni je več* predelala svojo knjižno uspešnico, se je rodila leta 1971. Starostno se torej docela prilega v generacijo piscev, ki jim pripovednega čuta v prvi vrsti niso več krojile knjige, temveč televizija in filmi. Poleg tega je njen oče predaval o filmu, sama pa je za revijo *Entertainment Weekly* pisala o filmih in televizijskih oddajah.² Zato ni presenetljivo, da

je napisala roman, v katerem like v veliki meri navdihujejo prav filmi, med drugimi tudi Fincherjevi.

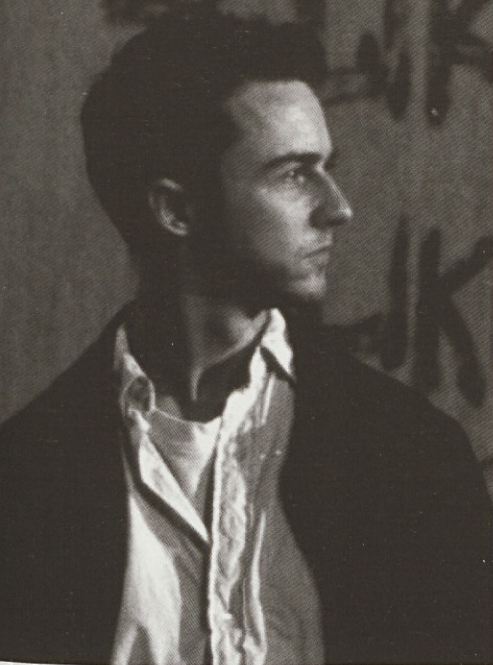
Najglasneje se roman *Ni je več* in Nick Dunn, eden od dveh nezanesljivih pripovedovalcev, skličeta na Fincherjev opus, ko policist Gilpin pokaže Nicku skrinjico, v katero je Amy skrila pisemce s prvim namigom do »darila« za obletnico poroke. »Odprsem jo tako plašno, kot da bi bila lahko v njej kakšna glava,«³ pravi Nick. In to le nekaj odstavkov zatem, ko finančno krizo, ki ju je z Amy pregnala iz New Yorka v njegovo rodno mesto Carthage, primerja z lastnim čustvenim bankrotom. Vzrok le-tega vidi v svoji in družbeni prenasitosti s filmskim in televizijskim podobjem: »Ne spomnim se, da ne bi česarkoli, kar sem videl na lastne oči, nemudoma povezal s kakšnim filmom ali televizijsko oddajo. [...] Videl sem že dobesedno vse, in najhujše, tisto, zaradi česar bi si najraje odstrelil možgane, je, da je vsakič boljša posredovana izkušnja. Podoba je ostrejša, razgled jasnejši, snemalni kot in zvočna podlaga pa z mojimi čustvi upravljata tako, kakor realnost

1 Varljiv, kolikor se ne strinjamo, da podoba, ki jo slika avtor besedila (v *Zodiaku* Allen, v *Se7em* Doe, v *Klubu golih pesti* pa lik, ki ga igra Edward Norton), sovpada z realnostjo.

2 Revija jo je leta 2008 v imenu krčenja stroškov odpustila. Podobna usoda v *Ni je več* doleti Nicka in Amy. Avtobiografski

element je tudi Nickovo poreklo, saj je tako kot Gillian Flynn iz Missourija.

3 Ker med pisanjem članka nisem imel na voljo slovenskega prevoda romana, prosto prevajam navedke iz izdaje za Kindle: Gillian Flynn, *Gone Girl*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2012. Navedeni odlomek se nahaja na lokaciji 1264.



vestitorja oddaja za znižane cene. Kolikor so te neme stavbe nagrobniki, spomeniki minule dobe vsaj navidezne blaginje, je naselje pokopališče, kamor prideta Nick in Amy zagrebst svojo na smrt bolno zvezo.

Še nekoliko tesneje je roman *Ni je več* povezan s *Klubom golih pesti*, bodisi s Fincherjevim filmom bodisi z romanom Chucka Palahniuka. *Klub golih pesti* je namreč poleg vsega drugega (ali morebiti pred vsem drugim) pripoved o človeku, ki se na vse kriplje, celo s samopohabo, trudi, da bi se otrešel navezanosti na raznorazne produkte – oziroma, kot pravi, »ikejskega gnezdne-ga nagona« – in pa tega, da je produkt *on sam*. Fincher je junakovo ozadje razložil takole: »Narejeni smo za lov, [živimo] pa v družbi nakupovanja. Ni več ničesar takega, kar bi bilo treba ubiti, s čimer bi se bilo treba spopasti, kar bi bilo treba premagati, kar bi bilo treba raziskati. V tej družbeni skopljeno-sti je ustvarjen [glavni junak].«⁶ A ker ni niti teza o narejenosti oziroma dizajniranosti človeka za karkoli nič drugega kot človeški psihično-družbeni konstrukt, je maličenje v klubih golih pesti namenjeno le privzgoji drugačne samopodobe, recimo iluzije o neki drugačni, usodnejši svobodi, kot je svoboda kupoprodajne izbire.

Pri obravnavi različnih samopodob ter prehajanja med njimi je knjiga *Ni je več* morda še bolj fincherjevska od istoimenskega Fincherjevega filma. Roman velja za tako močno izjavo o sodobnih razmerjih, ker je zlasti v poglavjih, ki jih pripoveduje Amy, močno deklarativen, skoraj programski. Toda ker je morala Gillian Flynn v sodelovanju s Fincherjem gradivo zgostiti v filmski scenarij, je odpadel dobršen del odlomkov, v katerih se Amy vročično, toda izredno ostroumno opredeljuje do odnosov med ženskami in moškimi ter splošneje do staleža žensk v sodobni zahodni kulturi.

Podobno funkcijo opravlja v *Klubu golih pesti* notranji monolog protagonista, le da v okvirih sodobne zahodne kulture osmišlja stalež moških. Preden je k projektu pristopil Fincher, je Jim Uhl po navodilih studia Fox napisal različico scenarija brez protagonisto-ve naracije. Fincherju se je to zdelo povsem

nesprejemljivo, ker dogajanju šele notranji monolog vcepi »nekakšno vsebino, nekakšen humor. Brez naracije je zgodba zgolj žalostna in patetična.«⁷

Naracije je v filmu *Ni je več* ravno prav, da do neke mere spoznamo oba prevzetna in varljiva (oziroma lažniva) zorna kota ter da film ni videti kot radijska igra z grafično opremo. A še vedno gre za triler, občutljiv na mehaniko stopnjevanja napetosti in gledalčeve radovednosti. Zato je morala pripoved med prevajanjem v filmski scenarij izgubiti marsikaj, kar jo v knjigi tako zelo navezuje na Fincherjev doslejšnji opus.

Od kul punce do izginulega dekleta

Ker Amy pojasni glavne vzroke svojega ravnanja v razmisleku o »kul puncu«, je morala ta izpoved vsaj poenostavljena in okrajšana preživeti v scenariju. Tako izvemo ravno dovolj podatkov za odpravo najhujše zmede. Vsem kul puncam je skupno, da so seksi, da jim je všeč vse, kar je všeč njihovim partnerjem, ter da slednjim nikoli ne težijo. »Kul punca se na svojega moškega nikoli ne razjezi. Se le razočarano in ljubeče nasmehe, potem pa mu nastavi usta, da jo pofuka vanje.« Amy je bila pred Nickom sprva pripravljena igrati kul punco. Vloga ji je do neke mere ustre-

ne more več.«⁴ Izkušnjo bojazni ob odpiranju skrinjice oziroma škatle, v kateri bi utegnili biti glava, je v filmsko izročilo seveda najbolj znamenito uvrstil Fincher.

Na *Se7em*, tokrat na Doejeve pisne napotke Somersetu in Millsu, spominja tudi igra s pesniškimi namigi, preko katerih Nick spoznava resnico o Amyjinem izginotju. Protagonist(ka) zopet ustvarja varljiv videz z dopisovanjem, predvsem pa je Amyjin projekt po njenih lastnih besedah vzgojen. Amy hoče, da Nick četudi za ceno lastne pogube ponotranji njeno videnje stvari, podobno kot Doe s pošastnim kaznovanjem predoča grešnikom resnico njihove grešnosti.

Razen tega oba učna procesa potekata v arhetipskih predapokaliptičnih pustinjah. John Doe prevzgaia temačno, brezimno in zato posplošeno Mesto, kjer se ljudje pred njegovo resnico zatekajo v nepredušno zaprte prostore ter si – ker so pač ubežniki pred platonskim/božjim soncem pravičnosti – tudi podnevi svetijo z umetnimi lučmi. Nicka pa Amyjina prevzgoja doleti v mestu, kjer se povsod kažejo posledice nepremičninske in siceršnje gospodarske krize. Soseska, kamor se priselita, »se je zaprla, ne da bi se sploh odprla.« Je »miniaturno mesto duhov«, saj jo tvorijo večinoma prazne novozgrajene družinske hiše, ki jih banka po propadu in-

6 Smith, Gavin: Inside Out: Gavin Smith Goes One-on-One with David Fincher. *Film Comment*, oktober/november 1999.

7 Being Brad, *Sight & Sound*, november 1999, str. 18.

4 *Gone Girl*, 1247.
5 *Gone Girl*, 97.

zala, saj je Nick iz nje izvil lahkotnost in humor, ki ju prej pri sebi ni poznala. Ona pa je za Nicka, tako pravi, storila mnogo več. S svojo pojavo ga je navdihnila, da se je intelektualno dvignil na njeno raven. »*Škovala sem moškega svojih sanj*,« pravi. »*Ko sva se pretvarjala, da sva druga človeka, sva bila srečna. Bila sva najsrečnejši par, kar sva jih poznala. In zakaj bi bil sploh skupaj, če nisi najsrečnejši?*« Potem Amyjina filmska razlaga vsebinsko odstopi od tiste v knjigi. Ker je v filmu napočil trenutek, ko mora Amy čim bolj učinkovito in ekonomično razgaliti svoje vzgibe in sovražnost do Nicka, pojasni, da je nanj jezna, ker ni bil sposoben vzdrževati tega idealnega videza, da je pričakoval brez-pogojno ljubezen ter se ji za trud oddolžil z nezvestobo.

V romanu razvoj Amyjinega razočaranja v sovraštvo poteka drugače. Za pojem kul punce izrecno okrivi popularno kulturo. Njena kritika najverjetneje meri na ameriške fantovske komedije zadnjih petindvajsetih let, od zgodnjih filmov z Adamom Sandlerjem in Robom Schneiderjem do izdelkov družine, zbrane okrog Judda Apatowa. Pravi namreč, da so se ženske, ki igrajo vlogo kul punce, pustile prepričati filmom izpod peres »*družabno nerodnih moških, ki bi radi verjeli, da takšne ženske obstajajo in da bi jih kakšna mogoče celo poljubila*.«⁸ Kul punce se ji zdijo še bednejše od njihovih partnerjev, »*saj se sploh ne pretvarjajo, da so ženske, kakršne hočejo biti. Pretvarjajo se, da so takšne ženske, kakršne hočejo njihovi moški*.«⁹

Nick se Amy zameri zaradi dvojega – ker je tako butast, da ne uvidi, da njemu na ljubo igra neživiljenjsko vlogo, ki je ni mogoče v nedogled ohranjati; in ker mu potem, ko se mu pokaže v drugačni luči, ko ni le prijazna in ustrežljiva, ni več všeč. V filmu ga zasovraži preprosto zato, ker ne ceni njenega truda in si poišče žensko, ki podobi kul punce ustreza bolj od nje. V knjigi ga zasovraži, ker ne sledi njenemu prehodu iz enega videza v drugega. Seveda bi lahko rekli, da je filmska inačica Amyjinega razočaranja le povzetek, poenostavitev knjižne. Toda pri tej poenostavitvi se izgubi neka bistvena razsežnost.



V filmu je dokaj okrajšano brutalno razmerje, ki sta ga z Amy spletla starša. Rand in Marybeth Elliott sta psihologa in avtorja serije knjig o odraščanju dekleta, ukrojenega in poimenovanega po njuni hčerki. Slehernega nezadovoljstva z njenimi »pomankljivostmi« se ozdravita tako, da jih pri knjižnem liku odpravita. Velik dejavnik v Amyjinem življenju je tudi, da jo je mati rodila po več spontanah splavih in mrtvorojenih otrocih. Tako je Amy navajena živeti v dvojni sovisnoti. Z likom, ki ji ga starša nenehno vsiljujeta kot nedosegljiv ideal, in z duhovi sorojencev, ki so v očeh staršev prav tako idealni, ker so umrli, preden bi jim lahko kaj spodletelo. Skratka, navajena je živeti kot tuj izmislek in kot prodajni artikel, kot produkt. Zato je razumljivo, da si venomer izmišljuje nove identitete, nove oblike embalaže, čim primernejše za trženje. »*Tako kot nekatere ženske redno menjajo modo, po kateri se oblačijo, jaz menjam osebnosti. Katera persona je prijetna, kaj vzbuja zavist, kaj je au courant?*«¹⁰ In ko spozna Nicka, se ji zazdi, da se mu bo najbolj prikupila s priljubljeno persono kul punce.¹¹ Šele ko se te persone naveliča –

ko ji je dovolj podrejanja lastnih preferenc tujim – se ji posveti, da pod vsemi drugimi krinkami obstaja nekakšna prava Amy. Toda sčasoma se izkaže, da je »pravost« le ničta raven, na kateri lahko Amy ugotovi, da si želi zgolj povrniti videz, persono srečnega para z Nickom, tokrat še idealnejšega para, ki povrhu vsega pričakuje otroka.

Amyjina navezanost na videz je v filmu, zlasti v sklepnih kadrih, povsem jasno izražena. Bolj implicitno pa je v njem podana motivika prehajanja med personami – motivika, ki jo Fincher raziskuje tudi v *Zodiaku*, *Se7em* in *Klubu golih pesti*. Allen, Doe in pripovedovalec *Kluba golih pesti* skušajo občinstvo z videzi, ustvarjenimi v svojih pripovedih, nekaj naučiti oziroma ga izzvati. Amy počne isto. S svojimi sociopatskimi dejanji ustvari persono »izginulega dekleta«, ki si podredi in prevzgoji Nicka ter hkrati postane ljubljenska medijev in njihovega občinstva. Ugotovitev, da je ni več, ne velja niti za eno stran knjige in niti za en kader filma. Bese-dna zveza »gone girl« ne izraža Amyjine odsotnosti, pač pa njene načrte ter z njimi pogojeno nenehno navzočnost.

ugotovitve največkrat zavzamejo obliko »sva« oziroma »nisva takšen par, kakršni ...« To je pravi pomen vprašanja: »Zakaj bi bil skupaj, če nisi najsrečnejši?« Ne le da je primerjava in tekmovanje z drugimi edini smisel življenja v paru, ampak tudi da par dobi pomen le, kolikor ga primerjaš in kolikor se kaže drugim.

10 *Gone Girl*, 3814.

11 Če je persona osebnost, ki se kakor krinka kaže drugim, socialni videz, potem Amy na enak način razmišlja o svojem odnosu z Nickom. Partnerskim odnosom, tudi lastnemu, določa kategorije, ki jih je mogoče kakor blago razvrščati po kakovosti. Njene

AUTEUR V ČASU, KO GA JE MOGOČE TEHNIČNO REPRODUCIRATI

Kleistove marionete,
Bressonovi modeli
in kaj ima s tem
Angelina Jolie.

Marko Bauer

Onkraj dobrega in zlega nikakor ne pomeni onkraj dobrega in slabega, pravi Nietzsche. A kaj če gre za težnjo, da bi se šlo onkraj dobrih ali slabih filmov¹, zato da se bi lahko spet polotili teme zla, sploh kolikor je ta le drugo ime za oblast, ki je povsod in hkrati ne obstaja?

¹ Če filmi sploh še obstajajo, pri čemer ne gre le za vprašanje kakovosti ali presežene oblike, temveč za koncentracijo in trajanje, sploh v razmerah izvenkinematografskega gledanja, ki ga povzema poved: »Ne premorem dovolj zbranosti, da bi sam v enem kosu pogledal film.« Walter Benjamin odgovarja v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*: »Tudi raztresen človek se lahko privadi. Še več. Možnost nezbranega obvladovanja nekaterih izmed nalog kaže, da mu je njihovo reševanje postalo navada.«

Iz kakšne snovi je realnost? Manihejska binarnost dobrega in zlega se nadaljuje v dihotomiji fizičnega in digitalnega. Digitalizacija vsega gre tako daleč, da se digitalno gibanje po digitalnem prostoru poustvarja fizično, kar je Deleuze morebiti napovedal s tem, ko je govoril o »maščevanju silicija« nad ogljikom. Preleti nad pokrajino, kakršne v *Gospodarju prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) oddela virtual cinematography, so v *Bridges and Dragons* (2013, Andro Kajzer)² simulirani s pomočjo helikopterčka, ki ga ta triminutni video – poleg Ljubljane in skejtanja (glajdanja, slajdanja, skrolanja) kot življenjske oblike – oglašuje. Navidez prosto lebdeča in drseča kamera dinamizira – ker je gibanje vselej treba še dodatno upogibati – prenose nogometnih tekem, pri čemer se giba prenašajo še na same figure, ko je mogoče reči, da Messi – ta ne mož brez posebnosti, temveč posebnost (singularnost) brez moža – igra »playstation nogomet«. Za dubstep ples Marquesa Scotta³ se zdi, kot da uteleša, inkorporira, inkarnira zeitgeistovske video edit postopke, manipulacijo z gibanjem telesa, gravitacijo, časom (pri čemer je vprašanje morebitne falsifikacije postransko). Narava, ki je kot fizična že posredovana s preddigitalno tehničnim, s tem ni le ekranizirana, pozaslonjena, spektakulizirana, supernaturalizirana, samemu digitalnemu je podeljena naravnost prvega reda, kot je prej ali slej pač vsaki nadaljnji naravi.

Narava nikdar ni ena sama. Ko Walter Be-

njamin v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* piše o potencialih filma, jo diferencira: »Tako postane očitno, da je narava, ki govori kameri, drugačna od tiste, ki govori očem. Drugačna predvsem zato, ker namesto prostora, ki je prepojen s človekovo zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo.« Vzpostavita se narava prostega očesa ter narava kinoaparata, ki je spet dana v čudenje, presojo prvemu; slednja, kot da je na preži predvsem za avtomatizmi telesa⁴ (ter, analogno, duše⁵), pri katerih naj zavest ne bi posredovala, s čimer se že znajdemo sredi *Zapiskov o kinematografu* Roberta Bressona: »Model. Preučuješ ga (skozi kretnje in besede, ki jih napravi in izreče na tvojo zahtevo). Odziva (tudi, kadar je to le zavračanje odziva) ne zaznaš, kamera pa ga zabeleži. Pozneje ga skrbno preučiš.« Morda ni bilo takšno razodevanje avtomatizmov vsakdanjega življenja nikdar dočakano v meri, kot je bilo »teološko« anticipirano, saj je to preprečil, prekril spektakel.

Ko Bresson stavi na avtomatizme, skuša čim bolj nevtralizirati tisto, čemur izmenjujoče

4 »Če je že v navadi, da človek presoja hojo ljudi, čeprav samo v grobih obrisih, pa gotovo nima pojma o svoji drži v delčku sekunde, ko se prestopi. In če nam je v grobih potezah znan gib roke, ko segamo po vžigalniku ali žlici, pa vemo le malo o tem, kaj se v tem hipu dogaja med roko in kovino, kaj šele o različnih razpoloženjih, v katerih smo.«

5 Robert Bresson, *Zapiski o kinematografu*: »S kamero ne ujameš samo fizičnih gibov, ki so za svinčnik, čopič ali pero neulovljivi, marveč tudi drobna znamenja določenih duševnih stanj, ki jih brez nje (kamere) sploh ni mogoče odkriti.« V tem oziru navede Montaigna: »Gibanja duše so nastala in se stopnjevala tako kot gibanja telesa.«

pravi zavest, volja, misel, razum, samonadzor, namera. Zanj so, če gre parafrazirati Kosovela, prostor in mistika hkrati. »Getting into the zone« je tendenca tako Musilovih boksarjev-mistikov⁶ kot pisateljev po Don DeLillu: »Hočeš nadzorovati tok impulzov, podob, besed, obrazov, idej. Toda obstaja višje mesto, skrivna aspiracija. Hočeš pustiti rečem, da gredo svojo pot. Hočeš se izgubiti v jeziku, postati nosilec ali sel. Najboljši trenutki vključujejo izgubo nadzora. To je neke vrste pretrganje.«⁷ S kronosom ali čimerkoli drugim nemerljivimi trenutki, ko se pisanje izpisuje »brez sleherne pavze ali preudarjanja«. Mar ni takšna opustitev nadzora voljna vdanost v vdor druge volje, privolitev v učinek, kakršnega Georges Duhamel – sicer odklonilno – pripiše filmu: »Ne morem več misliti, kar bi hotel. Gibljive podobe so zasedle mesto mojih misli.«⁸ Mesto znanih, hotenih, ustaljenih misli zasedejo nepredvidene, nepredvidljive misli brez premišljanja, pri čemer ni razvidno, od kod prihajajo (iz kaosa?, apofatične tem? itd.), saj zunanost in notranost postaneta nerazločljivi ali izenačljivi, kar razveže tudi dihotomijo avtonomno – heteronomno.

Bresson brez zavestnosti/brezvoljnosti svojih protiigralcev, tj. modelov, ne doseže spontano, avtomatično, temveč z mehaničnim ponavljanjem gibov ter izrekanja besed (tudi po 20x), vse dokler niso »navzven mehanizirani«, da bi bili lahko »v sebi svobodni«. Vzroki niso v njih, natančno tako, kot ima Kleistova marioneta težišče zunaj sebe in je zato graciozna. Ko se mladenič ujame v ogledalu ženskih oči ter ozave podob-gibanja svoje ljubkosti, je z njo konec. »Gibi, ki jih je delal, so vsebovali tako komičen element, da sem z naporom zadrževal smeh.«⁹ Nasprotno temu Bergson v *Eseju o smehu* avtomatizme dojema kot vir togosti, okorni mehanizem, ki se položi, omota, ovije okoli gibkosti, elana, živosti, kar gre pripisati tudi nekam shematičnemu razmerju med dušo in telesom, kakršen je značilen za zdrav razum, ki se smeji oz. je tisti, ki smeši. A kaj



Teater ubijanja

6 Robert Musil: *Mož brez posebnosti*, str. 28.

7 V intervjuju z Adamom Begleyjem za *The Paris Review*. Fall 1993, No. 128. Povezava: < <http://bit.ly/1fTtjuH> >.

8 Kakor ga v *Umetnini* navaja Benjamin.

9 Heinrich von Kleist, »O marionetnem gledališču«, v: *Problemi* 3–4, 2004.

2 Povezava: < <http://vimeo.com/73325589> >.

3 Youtube povezava: < <http://bit.ly/1yNWp0L> >.

če se iz raztresenca, te neelastične figure, norčuje ravno zato, ker si je ta glede nečesa na jasnem, tega, da je na razpotju, saj okleva, ker obstaja več možnih dejanj, po možnosti eno slabše od drugega, in vendar je to razpotje že izbira izbire? Zavest vznikne, ko se spotakne ob oviro, je kot bolečina, ki prikljiče obstoj telesa. Humor je anestetik. Krohot je pospremil marsikateri Bressonov film, morda še najbolj *Hudič, verjetno* (Le diable probablement, 1977), v katerem se zgodi srečanje Bressonovega modela z Bergsonovo marioneto, če je za slednjo mogoče okvalificirati džankija, ki vpričo lastnega brezna raztresenosti namesto enkrat ustrelj dvakrat ter tako skvari asistirani samomor, vsaj z legalno-kavzalno-logičnega vidika, ki ga milina, verjetno, razveljavlja.

Kleistova marioneta in Bressonov model se kljub najtesnejši bližini ločita po tem, da drugi v primerjavi s prvo ni »absolutno nezaveden (saj potlej ne bi bil intuitiven), temveč /je/ nezaveden v odnosu do inteligence.«¹⁰ Bergson v *Ustvarjalni evoluciji* razlikuje dve vrsti nezavednega: zavest, ki je odsotna, ter zavest, ki je izničena. Na sledi slednje Bresson modelom izmakne zrcalo zavesti, da jih spremeni v bergsonovske mesečnike pri dnevni svetlobi, ne speče ne budne (vigilambuliste, jim pravi Deleuze), da padejo v cono, kot jo opiše Christian Kerslake: »Disociirana, mesečna zavest je transu podobna, na eno osredotočena/zatopljena [single-minded] zavest, drugačne narave od običajne, reprezentirajoče zavesti, ki vključuje kognitivno sintezo.« Ravno tu vznikne bližina med Bergsonom in Bressonom, da »oba konca pristanasto oblikovanega sveta segata drug v drugega«, namreč v intuiciji, brezza-vesti kot čisti zavesti, ki se izogne padcu v REPREZENTACIJO, kakor jo kapitalno zapiše slednji. Intuicija je odsotnost, ki je čuječa, namenskost, ki ni intencionalna, zamišljenost/razmišljenost, a ne raztresenost, saj, kot trdi Jung – poleg Bergsona in Deleuza tretji člen »zloglasne« somnambulistične teorije instinkta – njena gotovost sloni »na določenem stanju duševne 'čuječnosti', izvira katere se subjekt ne zaveda.«

Franco Berardi bi potrdil, da je človek tik

pred vrnitvijo v raj skozi zadnja vrata, kot si jo zamišlja Kleist¹¹, le da bi v tem videl nekaj drugega kot veselo novico ali znanost.¹² Verigi avtomatizmov – ekonomskih, finančnih, kognitivnih, tehningvističnih, psihokemičnih itd – praktično ni mogoče ubežati, saj je »svobodna volja zvedena na proceduralno pretvezo«¹³, do stopnje, ko je po letu 1977 mogoče govoriti o »dobi po človeku« ali dobi PACmana (profit/accumulation/competition). S Paulom Viriliom: odločanje je v real timeu, tem trajanju pri svetlobni hitrosti, času, ki se ga ne da ne upočasniti ne ustaviti, v katerem ni trenutkov odločitve, preloženo na avtomatski odzivnik: od borze do vojne. Zdi se, da je pri tem dihotomija na človeško in avtomatično zastavljena preveč dobrostarohumanistično, prav tako je vprašljivo, ali se vsi ti avtomatizmi nujno dopolnjujejo in amplifirajo, ali se morejo tudi medsebojno nevtralizirati, se znajti v antagonističnih razmerjih. Predvsem – ali ne kaže razlikovati med avtomatizmi in shematizmi? Kolaps 2007–08 je odprl dogodek, ki zavrti luknjo, vrzel v realno, shema, po kateri je ta evalvirana/valorizirana, denimo kot dolg prebivalcev, pa le urgentni ukrep njenega zasutja.

Da človek deluje kot avtomat, lahko sproža smeh (Bergson) ali grozo (Ernst Jentsch). V *Teatru ubijanja* (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer) tragedija ne čaka na farso, ne farsa na tragedijo¹⁴, nastopata zlepljeni, hkrati. Če bi Bergson v gangsterskem nastopaštvu, gizdalinski domišljavosti izvrševalcev genocida videl skrepelost avtomatizma, ki se drži minule mode, med drugim oblasti kot pravice »povzročiti smrt ali pustiti pri življenju«, bi Bresson zaznal ravno spodletelost avtomatizmov, glumače, ki

so jih holivudski filmi naučili sprenevedanja. Toda le kako so potem iz kina mogli prihajati plešoč, »naše roke so še naprej plesale«, vse do paramilitaristične pisarne, v kateri se je ples rok nadaljeval z izumom ubijalskega stroja, zategovanjem žice okoli vratu?

Mar se Kantova opazka iz *Kritike praktičnega uma*, da bi človeško bitje, ki bi spoznalo noumene, postalo »goli mehanizem, v katerem bi vsi, kakor v lutkovni igri, prav dobro gestikulirali, v figurah pa vendarle ne bi mogli najti življenja«, ne ujema s tisto Williama S. Burroughsa iz *The Limits of Control*, da je nadzor lahko le delen in ne popoln, da potrebuje čas, v katerem se odvija, in kljubovanje, saj bi nadzorovani sicer postal »magnetofon, kamera, robot«. Pri tem so naštet malodane vsi Bressonovi elementi, »Kako nenavadno, kajne, da je človek človek! si nemara govorita kamera in magneton pred G (modelom)«, s to razliko, kot v *Podobi-času* pravi Deleuze, da njegov kinematograf »/.../ nima nobene potrebe po računalniških ali kibernetičnih strojih¹⁵; in vendar je 'model' sodobni psihološki avtomat, saj je definiran v relaciji do govora-dejanja in ne več kot poprej do motorične akcije.« Burroughs nadaljuje: »Zelo vprašljivo je, če bi človeški organizem lahko preživel popolni nadzor. Tam ne bi bilo več ničesar. Nobenih oseb. Življenje je volja (motivacija) in delavci ne bi bili več živi, morda dobesedno.« Bressona ne daje strah pred neživostjo: uporablja žive osebe, vendar te na filmskem traku in po modelski obdelavi ostanejo brez življenja in brez volje, postanejo nežive, marionete, kakor si jih predstavlja Kleist, ki deficit miline človeških plesalcev detektira v njihovi živosti. Šele ko so podobe modelov postavljene v določeno zaporedje ter predvajane na filmsko platno, šele po transformaciji/sprostitvi oživijo kot rože v vodi. Toda »filmsko nekoga upodobiti ne pomeni dati mu življenje.« So tableaux vivants bolj animirani kot živi? Ob koncu *Čarobne gore* se Hans Castorp znajde sredi »zlega plesnega kratkočasa«, »brez misli poje predse, ne da bi se tega zavedal«, izstreljen proti jarkom nasprotne vojske. Usojenost

10 Za to razlikovanje in nadaljnja izvajanja v zvezi s triado Bergson-Jung-Deleuze gre zahvala eseju Christiana Kerslake »Insects and Incest: From Bergson and Jung to Deleuze«. Spletni portal *Multitudes*, povezava: < <http://bit.ly/1pTkP6> >.

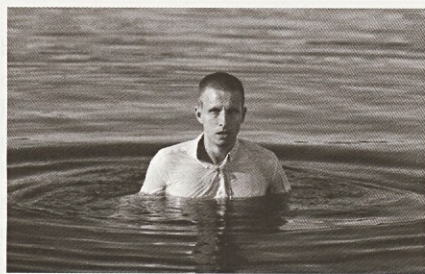
11 Brezzrcalni raj, v katerega se vstopi prek zapletenega asemblaža zrcal.

12 »Vse življenje bi bilo mogoče, ne da bi se tako rekoč gledalo v ogledalu; kakor se vendar pri naš dejansko tudi še zdaj daleč pretežni del življenja odigrava brez tega zrcaljenja – in sicer tudi našega miselnega, čutečega, hotečega življenja, pa naj kakšnemu starejšemu filozofu to zveni še tako žaljivo. Čemu sploh zavest, če je v glavnem odveč?« Friedrich Nietzsche: *Vesela znanost*.

13 Franco Berardi »Bifo«: *After Future*.

14 Zanimivo pri tem je, da je Napoleon, na katerega se nanaša Marxova izjava o ponavljanju zgodovine, k dialektiki tragedije in komedije prispeval tudi sam z opazko, da iz prve v drugo preidemo že zgolj s tem, da se usedemo.

15 Razčustvovani računalniško-kibernetični stroji iz 2001: *Vesoljska odiseja* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) in *Umetne inteligence* (A.I. Artificial Intelligence, 2001, Steven Spielberg) godijo človeškemu samoljubju ravno s tem, ko si prizadevajo, da bi bili človeški, prečloveški.



Oslo, 31. avgusta

železnega križca (iron cross), kot jo popisuje Borgesov *Deutsches Requiem*, kjer Castorpa iz množice v naskoku izdvaja, izvzema le še komentar, oklepajoč se samoovedenja, Mannova železna empatija – ironija. Deleuze-guattarijevski vojni stroj, ki ga apropiira Država, sekvenca, ki jo lahko zajame le pogled, digitalno brezhbno šibajoč po zraku. Množični prizor, v katerem se dividuacija odvija po principu transplantacije las: potrebna je iregularnost z asimetrijo, zato da bi bil videti »naravno«. Bressona, ki ima kinematograf za vojaško veščino, ne skrbi, da bi bili modeli nerazločljivi: »Dopusti več sličnosti, da boš pridobil v različnosti. Enoličnost in enotnost življenja prinese na plan naravo in značaj vojakov. Pri ukazu mirno stori negibnost vseh, da izstopijo posebna znamenja vsakega posameznika.« V skladu s konvencionalnim vtisom so še vseeno videti kot po invaziji *Tatov teles* (Invasion of the Body Snatchers, 1956, Don Siegel); zaspijo in se izležejo kot mesečniki. Z zglajenimi, zniveliziranimi, flat obrazi, tem gladkim prostorom, delujejo, kot bi bili brez občutij. A so pravzaprav »nehoteno ekspresivni (in ne hoteno brezizrazni)«. Bresson se izogiba paroksizmom, »ki jih je treba hliniti in so si v njih ljudje podobni.« Čemur se modeli ne prilegajo, je ravno konsenzualna sentimentalnost. Čustva so jim odrekana, ker ne sprejemajo pravil igre/igranja, ker niso preprečljivi, zlahka razberljivi, upravičeno, saj ne gre za čustva, temveč občutke, ki se izrazijo »z razmerji med slikami in zvoki, ne pa z mimiko, kretnjami in glasovnimi poudarki (igralcev ali neigralcev)«. Model je ves en sam obraz, tako kot Jezus, ki je po Deleuze-Guattariju »izumil poobrazenje celotnega telesa in ga razširil povsod«. Gledališču se zoperstavi pasijon.

Če se Bressonov model zgleduje pri svetniku, gre v obeh primerih za vzor, exemplar, ki ga ne gre oponašati, ampak zasledovati, sicer se učinkovanje zrcala povrne. Ne referenčna točka, referenčni vektor. Drugače

je z role models, zvezdniki, ki navdihujejo imitacijo, identifikacijo, reprodukcijo, multiplikacijo. *Oslo, 31. avgusta* (2011, Joachim Trier) se igra ravno s to razliko ter – paradigmi takšnega filma tujo – identifikacijo s protagonistom pelje vse do konca, ko gledalec – čudežno – preživi samomor.¹⁶ Serija miline marionet-modelov je tudi serija suicidov. Če je Kleist vojni stroj iz družine generalov, se njegova linija bega pred apropiacijo Države izteče v dvojnem samomoru (h kateremu se, aludirajoč, v pismih Felice Bauer nenehno vrača Kafka). Bressonov opus je veriga samomorov, kot bi šlo za skrivno potrditev Biathanatosa Johna Donna, ki naj bi po Quinceyju/Borgesu dokazoval, da je bilo Jezusovo »izročanje duha« suicid.¹⁷ Deleuzovo telo poleti skozi okno. Je naposled zapadel iztrošenosti, zoper katero se je vse življenje bojeval? Michel Serres ne verjame:¹⁸ »Ne mislim, da je naredil samomor. Nekaj časa pred tem je imel operacijo, odstranili so mu večino pljuč. Bilo je nemogoče dihati – odprl je okno – in ...« Ravno ko je bilo Deleuzeovo telo na tem, da bi bilo ob organe ... »Ni bilo v njegovem značaju. Ne v njegovi filozofiji. Bilo je nemogoče.« Kakor padec enega izmed deklet v *Skupini* (The Group, 1969, Sidney Lumet) po romanu Mary McCarthy: nebo preletavajo letala, ki se odpravljajo v vojno, monomanično deklet o njih poroča po telefonu – se preveč nagne – in ... Telo, ki sledi nekemu nagibu, in gravitacija, ki opravi ostalo? Mar Serres ni zanemaril Deleuzovega ničejanstva¹⁹,

16 Lars von Trier v *Melanholiji* (Melancholia, 2011) to uprizori na romantično-vesoljni ravni.

17 ».../... sklepa, da Jezusa Kristusa ni ubilo trpljenje, ampak da se je v resnici ubil sam s čudežnim in namernim izdihom svoje duše /.../ Izrecni namen Biathanatosa je omiliti samomor; dejanski namen pa je dokazati, da je Kristus storil samomor.« Jorge Luis Borges: »Biathanatos«, *Eseji*.

18 Tako, kot se spodbija, da bi si s skokom v stopnišni jašek življenje vzel Primo Levi. V dnevih pred smrtjo se je pritoževal nad omotico. Njegovi prijatelji so trdili, da je bolj verjetno, da je izgubil ravnotežje in padel v globino.

19 »Ne glede na zahteve, ki jih postavlja religija, lahko vprašamo, zakaj naj bi bilo postaranemu človeku, ki čuti, kako mu pojemajo moči, bolj v čast prenašati počasno izčrpavanje in razkrajanje, kot pa da si s polno zavestjo postavi nek cilj. Samomor je v tem primeru povsem naravno in razumljivo dejanje, ki bi kot zmaga nad umom moralo

Zaratustrovega izreka »Umri o pravem času«? V samomoru sovpadeta avtomatizem telesa in vitalistična izbira. V razmerah spektakla/simulakra sta življenje in smrt zaveznika.²⁰

Bresson zvezdnikov »filmanega gledališča« nima za marionete, temveč fantome. »Star-system, kjer imajo moški in ženske dejansko fantomsko eksistenco.« Mehaniziranosti, avtomatiziranosti modelov so nasproti postavljeni hologrami. Duhovni avtomat je lahko tudi fašist ali postfašist. *Unbroken*, nezlomljeni, kot zveni naslov novega filma, režijsko podpisanega z Angelino Jolie (plus soscenarista brata Coen plus direktor fotografije Roger Deakins), se nanaša na slednjega. Iz trailerja je razviden pastiš run-Forrest-runnerja, ki ga vojna vihra odpihne v *Vesel božič, Mr. Lawrence* (Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983, Nagisa Ōshima) minus ekstravaganca, krajše rečeno, Spielberg, kjer v tenziji med sentimentalnim kratkočasjem in sentimentalno težkokategornostjo prevlada slednja. Nasploh je spričo avtomatizirane, točneje, generalizirane-shematizirane mizanscene holivudske avtorje težko razločevati. Ob ogledu trailerja – katerega razmerje s filmom je sicer antagonistično oziroma bolj je takšno, bolje je – za *Inherent Vice* (2014, Paul Thomas Anderson) bi šlo lahko za Scorseseja, Davida O. Russlla (*Ameriške prevare* [American Hustle, 2013]), brata Coen (*Veliki Lebowski* [The Big Lebowski, 1998]) ali *Zažgi po branju* [Burn After Reading, 2008]), elmoreleonardovsko fazo Holivuda 90. let (*Kdo bo koga?* [Get Shorty, 1995, Barry Sonnenfeld], *Jackie Brown* [1997, Quentin Tarantino], *Daleč od oči* [Out of Sight, 1998, Steven Soderbergh]) itd. Napoved, po kateri naj bi igralce (še zlasti umrle, npr. Jamesa Deana ali Marilyn Monroe) zamenjali z digitalnimi simulacijami, je vselej zvenela

seveda vzbujati strahospoštovanje: in ga tudi je vzbujalo, namreč v tistih časih, ko so prvaki grške filozofije in najvrlejši rimski patrioti imeli navado umreti s samomorom. Nasprotno pa je precej manjšega spoštovanja vredna sla, ko z bojazljivim poseganjem po zdravniških nasvetih in najbolj mučnim načinom življenja živimo še naprej in se brez vsakršne moči poizkušamo približati dejanskemu življenjskemu cilju. Religije so polne izgovorov pred zahtevo po samomoru: s tem se prilizujejo tistim, ki so zaljubljeni v življenje.« Friedrich Nietzsche: *Človeško, prečloveško*.

20 Lutkovna predstava *Salto mortale* (2012) Silvana Omerzuja po predlogi Nebojše Pop-Tasića se ukvarja natanko s to možnostjo, tj. to možnost spreminja v potencial.



Angelina Jolie na snemanju filma *Unbroken*

predobesedno in tako se je napletlo, da se je to bolj prelomno primerilo režiserjem. Auteur, ki ga je mogoče tehnično reproducirati. Ko se film avtopoetično izgotavlja sam od sebe, na t. i. režiserskem stolu ni treba sedeti nikomur, iz česar sledi, da lahko na njem sedi tudi Angelina Jolie, fantomat, kar behind-the-scenes fotografije s snemanja dokumentirajo s simptomatično pretirano vestnostjo.

Da *Unbroken*, naracija o uspehu, v kateri iz ničeta postane upornik, iz upornika prvak ter iz prvaka preživeli, v kina pride za božič, je popolni, torej defaultni timing. To je božič tistega velikega Jezusa, čigar ideja se preobrazila v gospostvo, ter tistega bejbi Jezusa plenice, ustekleničene vode in življenjskega zavarovanja aka svetovnega miru/reda. Med Angelino Jolie, posebno odposlanko UNHCR (Visokega komisariata Združenih narodov za begunce), in Angelino Jolie, superagentko, nevtralizatorko groženj Združenim državam, ni nobenega protislovja, saj gre v obeh primerih za reševanje sveta, formo spektakularnosti, konsenzualno, dominantno fikcijo, ki se vzpostavlja, uveljavlja kot edina realnost. Imperialistične invazije se kot humanitarni operacijski posegi utemeljujejo ravno prek koncepta človekovih pravic oz. martirologije, s katero so se sredi 70. let – z nezanimljivo asistenco Foucaulta – ustoličili francoski novi filozofi Bernard-Henri Lévy, André Glucksmann, Bernard Kouchner itd., ki so ali še opravljajo ministrske, odposlanske, apologetske funkcije. V takisti register je mogoče umestiti Angelino Jolie, podpornico kampanje Kony 2012 ali režiserko *V deželi*

*krvi in medu*²¹ (In the Land of Blood and Honey, 2011), *Unbroken* ter napovedanega filma o lovu belega okoljevarstvenika Richarda Leakeya na črne krivolovce slonov v Keniji, ki je Svetovno banko tako impresioniral, da mu je namenila za 140 milijonov dolarjev subvencij.²² Funkcija avtorja in funkcija zvezdnika se spojata v sinergičnost poblagovljenja, spričo katere je Deleuze ob pojavu novih filozofov morda malodane ob vso stoičnost, a ne tudi ob stoicizem: »Veleprodajna vrnitev k avtorju, k praznemu in ničevemu subjektu, kot tudi h grobim pojmovnim stereotipom, predstavlja reakcionarni razvoj dogodkov, ki vzbujajo skrb.«²³ Pri tem izpostavi ravno avtomatičnost pisave, ki jo obkolijo avtorji-fantomi: »[T]ako gredo stvari: ravno ko sta pisanje in misel pričela opuščati funkcijo avtorja, ko stvaritve več niso potrebovale funkcije avtorja, da bi bile dejavne, sta jo kooptirala radio in televizija ter novinarstvo.«

21 Od tod tudi BHL-ovo javno navdušenje nad *V deželi krvi in medu*. Spletni portal *The Huffington Post*, 21. 2. 2012; povezava: < <http://huff.to/1s4TsdC> >.

22 O okoljevarstvu kot kolonialnem vrhuncu, tj. sintezi, v Keniji (od lova kot običaja domačih kmetov in pastirjev prek evropskega uvoza lova kot plemiške rekreacije, ki izumi »big game safari«, do konzervacionistično-šerifovske izenačitve prvega in drugega ter prepovedi sleherne oblike lova) v knjigi Edwarda I. Steinharta *Black Poachers, White Hunter: A Social History of Hunting in Colonial Kenya*.

23 Gilles Deleuze: »On the New Philosophers«.

Če je bilo uvodoma govora o fizično poustvarjenem digitalnem gibu, bi bilo v primeru Angeline Jolie mogoče govoriti o fizičnem poustvarjenju digitalnega bitja. Globalno administrirana PR-kampanja o njeni mastektomiji kot preventivnem/preemptivnem ukrepu – nekaj, o čemer je bilo mogoče v zvezi z dekadentno bogatunskimi tetkami mogoče slišati vsaj desetletje poprej – zoper mutacije genov BRCA1 in BRCA2 je bila del prizadevanj korporacije Myriad Genetics, da bi gena patentirala oziroma imela monopol nad testiranjem.²⁴ Morda je še šlo za tiste prsi, katerih predstopnjo smo adolescent-ski izurjenci v tittspottingu, tem eruditstvu za potrebe masturbiranja (ritualiziranem ter izrazito idolatričnem avtomatizmu), prvič zapazili v *Kiborgu 2* (Cyborg 2, 1993, Michael Schroeder). Vtis, da gre za rutinsko biomehanično servisiranje, menjavo delov, pravzaprav update, povzroča zadrego ravno s tem, da si fizičnega nelagodja, bolečine Angeline Jolie ni mogoče predstavljati oz. se vanj živeti. Najlepši ženski na svetu ni treba biti človek že vsaj od Pigmaliona oziroma iz slonovine izdelane Galateje naprej. Koža je porcelanasta gladina, nezlomljena, nezlomljiva. Ko se je ob njujorški premieri televizijskega filma *The Normal Heart* (2014, Ryan Murphy) na fotografiranem čelu, licu, bradi, dekolteju Angeline Jolie manifestiralo nedoločeno polje beline, je bilo, kot bi bila uslišana kolektivna sanjarja ali intuicija, nostalgična za videomesom moonwalkerja Michaela Jacksona.²⁵ Faktična razlaga, kot jo poda urednica lepote ameriške Marie Claire, je sublimna v svoji prozaičnosti: »*Pudri, ki se jih uporablja za fotografijo gibljivih podob, so osupljive formule, ki svetlobo odbijajo z kože, da je ta pri visoki resoluciji videti brezhibna. Super za filme, toda potisni ji fotografsko bliskavico v obraz in vsi pigmentni delci se bodo z njenega obraza lesketali kakor drobna zrcala, da bo videti, kot bi jo napadel oblak smukca.*« Zrcala, molekularna zrcala. Povedano z Benjaminom: narava, ki govori kameri, je drugačna od tiste, ki govori fotografskemu aparatu z bliskavico, a oba si z Bressonom govorita: »*Kako nenavadno, kajne, da je člo-*

24 Ameriško vrhovno sodišče je junija 2013 to patentiranje sicer razveljavilo, Angelina ostaja patentirana še naprej.

25 Več o tem v eseju Marka Fisherja: »... And when the groove is dead and gone...« na spletnem portalu *k-punk*, 28. 6. 2009. Povezava: < <http://bit.ly/1vJMbGx> >.



Zlohotnica

vek človek!« Smukec (ali pač sol aka agentka Evelyn Salt), mineral, ves obraz-telo spremeni v anorganski gladek prostor, v čemer je tudi »a kjer raste nevarnost, raste tudi rešilno (in vice versa)« ambivalenca Deleuze-Guattarijevega projekta-projektije-projektila.

Zvezdniki-fantomi povečujejo »ozaveščenost«, krepijo »spoznanje«, sprejemajo »zavestne odločitve«, obujajo »odgovornost«, pri čemer se zdi, da gre ravno za tisto zavest kot samoovedenje, ki po Nietzscheju »ne sodi k individualni eksistenci človeka, marveč k tistemu, kar je na njem skupnostna in čredna narava.«²⁶ Ne čredni nagon, čredna zavest, ki blokira manjšinske potenciale množice

ter temelji na telegenični izmenjavi akcije in reakcije, plana in kontraplana. Medtem ko Angelina Jolie na talk showu deklamira agendo, se pri občinstvu nenehno preverja odzivnost, lovi ekspresivnost, a je ravno to preskakovanje z obraza zvezdnika na obraz občinstva tisto, ki sugerira ter tako – kot samoizpolnjujoča se prerokba Kulešova – generira ganjenost, osuplost, navdahnjenost in kar je še predvidenih in predvidljivih, že danih in razdanih, prekoderanih izrazov čustvovanja, tj. emotikonov. »I don't wanna cry,« poreče Angelina, kamera za nekaj časa zastane na utripanju tega sprenevedanja, ki ne potrebuje zrcala, saj je avtomatizirano, sledi preklon na publiko, da ta odigra vlogo surrogatnega, jokalnega stroja. Silicijeva dolina solz, a tudi miru.

Film kot propagandni stroj širi *demokracijo* tja, kjer ta še antiseptično ne razsaja, seva fetiš ognjišča v imenu hvaležnosti za purana, ki se bohota na praznični mizi.²⁷ »Mirno družbo, ki bi jo morali imeti, z vsem uspehom«²⁸

27 »Neposredno«, mimo spektakla prisostvovati intimnosti thanksgiving večerje družine Pitt-Jolie, verjetno že sodi pod noumenalno: je povsem nespoznavno, a hkrati docela nepomembno.

28 Guardianov intervju z Victorio Beckham nosi naslov »Nekdaj sem se počutila slavno, zdaj se počutim uspešno.« Slavnost se aristokraciji zvezdnštva prikazuje kot preinstantna, točneje, prekointingentna in predvsem premalo *entrepreneurial*. Nezasluženi naključja se zoperstavi dosežek, zasluga uspeha. Beckhamova je vmes že postala ambasadorica dobre volje UNAIDS (Agencije ZN za boj proti aidsu).

in vsemi čudovitimi stvarmi.« Intervencija je poseg zavesti v cono iracionalnega, kajti za vojno, tj. kakršnokoli obliko drugačnega življenja, »ne more biti nobenega razloga«. Pacifikacija: v razmerah globalnega zagotavljanja varnosti vojni stroj preseže Državo in »mir vzame za svoj objekt neposredno, kot mir Terorja ali Preživetja. Vojni stroj reformira gladki prostor, ki zdaj zase terja, da nadzoruje, obkroža celotno zemljo. Sama totalna vojna je presežena, nasproti obliki miru, ki je še veliko bolj zastrašujoča.«²⁹ Ne krvava sled, oblak smukca.

Benjamin-Kleejev Angelus Novus, katerega obličje je obrnjeno v preteklost, vidi »eno samo katastrofo, ki nepretrgoma kopiči ruševine na ruševine in mu jih luča pred noge«, in čeprav bi »rad zastal, obudil mrtve«³⁰ in razbito zložil skupaj«, tega ne more storiti, saj ga vihar, ki se je ujel v njegove peruti, vihar, imenovan napredek, potiska naprej, v prihodnost. Ta Angel Zgodovine je duhovni avtomat, z Deleuzom, »v duševni situaciji vidca, ki vidi dlje in bolje, kot se lahko odzove, to je misli.« Neki drugi angel ne zre v preteklost, temveč širi pogled v prostor, ta skoraj-že-raj, v smukajočem iskanju tistega drugje, vojne, kjer se ruševine še naprej nalagajo v nebo, a tudi določanju, kaj je vojna in kaj ne. Ta angel je Angel Posredovanja, in menda bi bila njegova naloga že davno dovršena, če ne bi bilo viharja, katerega funkcija, če je temu mogoče tako reči, ni povsem jasna, a se zanj ve, da veje tam, koder hoče.

29 Gilles Deleuze & Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, poglavje »1227: Treatise on Nomadology – The War Machine«

30 Iz Benjaminovega opisa v *O pojmu zgodovine* je razbrati angelovo sočutje, katerega aktivacijo – obuditi mrtve – preprečuje veter, ki ga potiska naprej. Zdi se, da tak pogled spregleda zaradi zobovja trikotne prirotenosti že malodane vampirski nasmeh, pri čemer se celo odmisli iztegnjena sredinca, to vendarle nekoliko kasnejšo kulturno pridobitev. Angelova grimasa prej priključuje Deleuzovo opazko glede sodelovanja s Foucaultom v *Groupe d'information sur les prisons*, ko jim ukvarjanje z nevzdržnostjo zaporov ni preprečevalo spravljati jo v humor. »/.../ veliko smo se smejali. To ni bila ogorčenost. Nismo bili ogorčeni.« In mar se Kafka s prijatelji, ki jim je premierno bral prvo poglavje *Procesa*, ni smejal »precej nezmerno« ter sam vsled smeha večkrat ni mogel nadaljevati?

26 Friedrich Nietzsche: *Vesela znanost*.

BENETKE 2014:

Barberova programska konsolidacija

71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (27. 8.-6. 9. 2014)

Simon Popek

Alberto Barbera je v tretjem letu svojega drugega beneškega mandata (prvi se mu je iztekel leta 2001), kot kaže, našel magično formulo za prepričljiv, resda nekonflikten, tako rekoč salonski, a trdno programiran festival A-kategorije. Barbera je sestavil program, ki se ne niti trudi fascinirati s šokantnimi ali kontroverznimi temami (kar neznansko rad počne Cannes) niti ne kaže posebnih ambicij v smislu načrtnega podpiranja družbeno kritične filmarije (kar je praviloma rdeča nit Berlinale). Povsem se je odrekel podajanju v »neznano«, bolj eksperimentalne forme, s katerimi je Marco Mülller slabo desetletje polnil Horizonte, so z Lida tako rekoč pregnane, prav tako ni več ne duha ne sluha o žanru, sploh če govorimo o bolj eksotičnih vzhodnoazijskih oblikah, ki so se nekaj let nazaj (npr. Cheangova *Nesreča*) znale znajti celo v tekmovalnem programu.

Barbera se je skratka odločil za »sredinsko« linijo filmskega mainstreama, ki je letos čisto lepo funkcionirala in ponudila lepo število presežnikov. Ta programska linija je bila morda vzpostavljena tudi v težnji po pariranju festivalu v Torontu (prične se teden dni po otvoritvi Mostre), ki je Benetkam v zadnjem desetletju odvzel večji del pozornosti zahodnoevropskih medijev. Zadnje čase se zdi, da na Lido hodijo samo še italijanski in vzhodnoevropski novinarji, od zahodnoevropskih pa samo še peščica tradicionalnih medijskih gigantov, ki v drugi polovici festivala svoj *staff* brez razmišljanja pošljejo čez Atlantik, v prestolnico Ontaria, kjer največji severnoameriški festivalski dogodek zavrti praktično vse, kar ponujajo Benetke, plus še štirikratno ponudbo vsega in vsakogar.

Beneški lev seveda ohranja svojo težo, ostaja ena od treh prestižnih festivalskih nagrad in letos jo je osvojil Roy Andersson. Šved je za favorita veljal še pred začetkom festivala, s sklepnim delom neformalne trilogije o življenju in smrti (človek se vpraša, na kateri točki se režiserji odločijo svoje filme zapakirati v promocijsko atraktivne diptihe in triptihe) je pometel s konkurenco in prejel prvo veliko festivalsko nagrado v nekaj manj kot pol stoletja trajajoči karieri, ki za zdaj šteje zgolj pet celovečercov. **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron) je z izjemo vizualnih konstant, trpkega, nadvse črnega humora ter pesimističnega humanizma, ki pronica skozi vse pore, povsem samostojno delo, kjer znova ni centralnega lika, zgolj prevladujoči občutek človeške majhnosti, vsakdanjih banalnosti in grozečih napovedi nesreče. Morda lahko za »osrednja lika« razglasimo dva trgovska potnika, ki po lokalih ponujata »pripomočke za zabavo«; preostali liki so bolj ali manj naključni pričevalci človeške tragikomedije, ki jo Andersson izrisuje v zdaj že karakteristični slogovni maniri, v



Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju

dolgih, statičnih kadrih-sekvencah, v katerih nastopajoči in izstopajoči ter mimoidoči liki orkestrirajo nenavadne situacije. Prevladuje namerni anahronizem; notranja oprema sugerira 70. leta (ko je Andersson pričel ustvarjati), mnogi detajli so sodobni. Potem v ta slogovni koktajl včasih vdrejo odmevi zgodovinskih dogodkov (npr. pohod Karla XXII. proti Rusom, 2. svetovna vojna), vedno pa – kljub vseprisotnemu humorju – prevladuje občutek osamljenosti, razočaranja, celo tragedije. To je prepričljiv, čeprav malce maniristični Andersson; če rečem, da je »najšibkejši« del trilogije, ki jo dopolnjujeta še *Pesmi iz drugega nadstropja* (Sånger från andra våningen, 2000) in *Ti, ki živiš* (Du levande, 2007), nisem izjavil nič kritičnega.

Leva za najboljšo režijo je prejel Andrej Končalovski za *Poštarjeve Bele noči* (The Postman's White Nights), ohlapno predelavo neštetokrat ekranizirane zgodbe Dostojevskega. *Poštar* izgleda kot dokumentarec, dramske vrednosti film skorajda ne premore; filmu uspe vzpostaviti podobo idiličnega vzdušja zahojene ruske province, kjer edino povezavo s civilizacijo ponuja čolnarska pot preko jezera. Narava je glavni »protagonist« filma, s katerim skuša Končalovski na vsak način transcendirati vsakdanjo realnost in vdahniti občutek magične idile, kar pa mu uspe le v nekaj kratkih instancah. To je tip »majhnega«, »simpatičnega«, »srčkanega« filma, ki se ne zaveda svojih omejitev.

Veliko nagrado žirije, tretjo po teži, je pričakovano prejel Joshua Oppenheimer za dokumentarec *Pogled tišine* (The Look of Silence). Po *Teatru ubijanja* (The Act of Killing, 2012), v katerem je na malce senzacionalističen, a drzen način razkrival protiko-

munistični genocid indonezijskih paravojaških klavcev po letu 1965, je Oppenheimer predstavil še (vseskozi načrtovan) pogled z druge strani, konkretno zgodbo sorodnika ene izmed žrtev genocida, ki brez dvoma govori v imenu vseh umorjenih. 44-letni optik Adi se je rodil po smrti starejšega brata, ki so ga klavci posekali z mačeto ter odvrgli v Srebrno reko, grob mnogih nedolžnih »komunistov«. Adijev motiv ni maščevanje, zgolj soočenje z nekaterimi voditelji paravojaških odredov; zanima ga, če bo v očeh teh ljudi po skoraj pol stoletja našel kanček obžalovanja. Njegovi upi niso izpolnjeni, še več, celo potomci klavcev, ki o teh stvareh niso vedeli dosti ali ničesar, ne kažejo pretiranih čustev. *Pogled tišine* je precej bolj umirjen, pieteten dokumentarec od *Teatra ubijanja*, poziv k strpnosti in razumevanju v svetu, ki še vedno (oziroma vse bolj) brbota od ideološke histerije.

Dva vzhodnoazijska filma iz tekmovalnega programa, ki bi si zaslužila nagrado, a sta bila spregledana, sta podpisala Japonec Shinya Tsukamoto in Kitajec Wang Xiaoshuai. Tsukamoto je doslej snemal predvsem futuristične filme o ljudeh, ujete v spono lastnega telesa ali urbanega okolja. S filmom *Fires on the Plain* (Nobi) je realiziral dolgo načrtovani projekt o posamezniku v primežu vojskovanja v džungli, konkretno vojaškemu odredu na Filipinih proti koncu druge svetovne vojne, ko se japonski okupatorji po začetnih uspehih najdejo v navzkrižnem ognju lokalnih upornikov in zavezniške vojske. Skozorni kot narednika Tamure (igra ga režiser) se nam v slabi uri in pol izriše conradovski pekel vojskovanja, brutalna, neolepšana slika vojaškega pekla. Strah, lakota, pomanj-

kanje avtoritete in naraščajoča anarhija med razbito cesarsko vojsko, totalna iztirjenost in dezorientiranost posameznikov, ki se jih polaščata surova agresija in kanibalizem, vse to konstituira kakofonično vizijo vojne, ki z bojnimi sekvencami v smislu neposrednosti in potiskanja gledalca v središče dogajanja mestoma prekosi celo Spielbergovo *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998). In kar je nemara pomembnejše, Tsukamotu uspe ob vsej norosti prikazati tudi kanček lirike in humanizma.

Wang Xiaoshuai je z *Rdečo amnezijo* (Chuang ru zhe) kitajskemu filmu vrnil sijaj, zgodovinsko relevantnost in poezijo intimne, kakršne smo bili vajeni v 90. letih, v obdobju pete generacije režiserjev. Osrednji lik *Rdeče amnezije* je ostarela vdova Deng, ki se po moževi smrti čuti odrinjeno. Oba sinova z družinama zanjo nimata časa, kadar se prikaže na njihovih vratih, jo skoraj odrivajo v stran. Obenem se ji pričnejo dogajati čudne stvari: neznanec jo neprestano nadleguje po telefonu, okrog stanovanjskega bloka jo opazuje in zasleduje mladenič z rdečo kapo. So to običajni urbani oprezuhi in nasilneži ali iz onostranstva morda navezuje stik njen pokojni mož? Kaj pa, če jo preganja preteklost, ko je kot članica radikalcev med Maovo kulturno revolucijo uničevala življenja in prizadela člane lastne družine? Wang pripoved iz skrajne intimne, ko odstira bolehnost sodobne kitajske družbe, znotraj katere starejši nimajo pravega mesta in vloge, postopoma popelje v polje polpretekle zgodovine. Duhovi iz 60. let se materializirajo v družinskih članih, ki jih je brutalna logika kulturne revolucije izvrgla in pozabila na podeželju. To je veliko, pomembno delo novega kitajskega filma, ki je povečini pozabil na nekdanja ideološka obračunavanja.

Navdušila sta tudi dva avstrijska filma, ki ju povezujeta ne le nacionalnost, pač pa tudi družinsko razmerje. Medtem ko se filmski svet že dve desetletji naslaja (ali se čudi) nad opusom Ulricha Seidla, je ustvarjalni vpliv



Pogled tišine

njegove žene in sodelavke Veronike Franz največkrat spregledan oziroma ignoriran. Doslej je sopodpisala scenarije za vse ključne Seidlove filme, nekatere je celo navdihnila njena izvirna ideja, npr. dokumentarni film **V kleti** (Im Keller), ki ga je Seidl snemal in montiral skoraj celo desetletje. Čeprav ga je napovedal po razkritju »kletnih avantur« Josefa Fritzla in pobegu Natasche Kampusch, je zatrdil, da ga je zadeva prvič pritegnila že na prelomu tisočletja. Kleti so avstrijska specialnost, pravi Seidl. Jaz bi dodal, da so kar podalpska posebnost (vključno s Slovenijo), stvar najgloblje človeške intimnosti, kjer lastniki gromozanskih enodružinskih hiš izživljajo svoje skrite želje, obsesije, fetiše in perverzности. Če je pritličje hiše namenjeno javnosti, razkazovanju in obiskom, je klet stvar stroge zasebnosti, kamor včasih niti ožji družinski člani nimajo vstopa. Seidlu se pred kamero nastavljajo lovci, zbiratelji tega in onega, neonacisti, ljudje, ki so klet preuredili v strelišče, fetišisti, sadomazohisti ali preprosto nesrečni ljudje, ki v podtalni intimi objemajo plastične lutke dojenčkov, ki jih sami nikoli niso imeli. Posamični prizori so smešni, bizarni, morda celo šokantni, toda nemalokrat se v film prikraadejo občutki človeške nemoči, zapostavljenosti in osamljenosti, česar smo bili deležni že v njegovem zgodnjem dokumentarcu *Živalska ljubezen* (Tierische Liebe, 1996).

Veronika Franz je zdaj na sceno stopila tudi samostojno, resda v Seidlovi produkciji, toda z jasno artikulirano vizijo družinskega pekla, ki jo s sodelavcem Severinom Fialo realizira v izjemnem igranem prvencu **Lahko noč, mamica** (Ich seh, Ich seh), učinkovitem, srhljivem družinskem horrorju, ki se odvija na podeželskem posestvu ob jezeru, kjer se k desetletnima bratoma dvojčkoma po zdravljenju vrne njuna mati samohranilka. Obraz ima zaradi plastične operacije v povojih, obnaša se nenavadno, agresivno in dominantno, kar v dvojčkih zaseje dvom: je ženska v povojih res njuna mati ali tujka? Idilični dom in okolica postaneta poligon za psihološko in sčasoma tudi fizično vojno z obvezano osebo ... Da so Avstrijci posebne sorte filmarji, je zdaj že jasno; Franzova in Fiala sta posnela radikalno bizarko, s katero ne skušata zgolj kopirati, temveč nadgraditi motiv družinskega terorja, ki ga je v *Smešnih igran* (Funny Games, 1997) demonstriral drugi veliki Avstrijec, Michael Haneke. Čeprav se zdi primerjava plod kritiške lenobe, se ji je preprosto nemogoče izogniti.



Lahko noč, mamica

Naj po vseh težkih in morečih temah letošnje Mostre omenim še dve obešenjaški komediji, ki sta navdušili in ki sta ju podpisala dolgo »nezaposljiva« veterana. Joe Dante je v zadnjem desetletju posnel le en celovečerni film, povečini se je preživljal s televizijskimi serijami. No, vrnil se je v sebi lastnem slogu. **Burying the Ex** je B-film v klasičnem pomenu besede, romantična zombijevska komedija, prepoznavno »mehka« ekstravaganca ustvarjalca, ki nikoli ni želel odrasti. Film, ki se nikoli ne naveliča naštevanja popkulturnih referenc, vodi ideja, da se človeku nekdanje ljubimke vedno vračajo, običajno v nočnih morah ali kot nepopustljiva nadloga v resničnem življenju. Nekaj takšnega se zgodi našemu junaku, tipičnemu dantejevskemu ljubitelju popkulturnega *trash*a, čigar punca je »zelena« eko obsedenka. Tip bi z njo rad prekinil zvezo, ne zdita se mu kompatibilna, a še preden ji utegne sporočiti novico, jo do smrti zbije avtobus. In ko punca vstane od mrtvih, junaka najde v objemu nove ...

Če je Dantejevo delo od nekdanj prepajeno s *schlock* referencami 50. let, potem zgodovinska fascinacija Petra Bogdanoviča sega še dlje v preteklost. 75-letni režiser, ki

je soustvarjal Novi Holivud, zadnjih dvajset let pa predvsem vegetiral med redko posejanimi televizijskimi zadolžitvami, je z beneškim hitom **She's Funny That Way** znova zadel v polno. Priprave na broadwaysko gledališko predstavo in promiskuitetnost slavnega režiserja (Owen Wilson) so temelj pričujoče huronske *screwball* komedije, prvega igranega filma, ki ga je Bogdanovich režiral po chaplinovsko navdahnjeni bravuri *Cat's Meow* (2001). Drveči scenarij Bogdanoviča in Louise Stratten gre čez rob v vseh pogledih, posvetilo zlatemu obdobju obešenjaške komedije (Lubitsch, Capra, Sturges ...) mestoma spominja celo na karikaturu nikdar zadosti čislane žanra, tako je prepojen s pretiravanji v razmerjih med sodelujočimi: režiserjem Arnoldom (Wilson), ki prostitutkam serijsko daruje gore denarja, da bi pustile »obrt« in v življenju izpolnile svoje ambicije; njegovo ženo, ki v predstavi nastopa v glavni vlogi; glavnim igralcem (Rhys Ifans), ki tiča enako težko zadrži v hlačah, ter zadnjo med Arnoldovimi dekleti na poziv, ki v predstavi nepričakovano dobi stransko vlogo: igrala bo dekle na poziv! To je samo del širokega igralskega ansambla, ki vključuje še kvazipsihiatrinjo, zasebnega detektiva, pohotnega sodnika, dramatika, prostitutkine starše in kopico Arnoldovih srečnic, ki jim je pred časom daroval »zagonke stroške« za novo kariero in ki mu zdaj – ob nepravem času – križajo pot in ga spravljajo v zadrego. Kritika je Dantejev in Bogdanovičev film že razglasila za histerični trapariji; sam lahko rečem le to, da se v kinu že zelo dolgo nisem tako zabaval.



She's Funny That Way

»Naj 5« filmov Benetke 2014

Koen van Daele

Najboljši v tekmovalnem programu:

1. **Pasolini** (Abel Ferrara)
2. **Cena slave** (La rançon de la gloire, Xavier Beauvois)
3. **Poštarjeve Bele noči** (Belye nochi pochталona Alekseya Tryapitsyna, Andrej Končalovski) & **Rdeča amnezija** (Chuang ru zhe, Wang Xiaoshuai)
4. **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, Roy Andersson)
5. **Pogled tišine** (The Look of Silence, Joshua Oppenheimer) & **Tales** (Ghesse-ha, Rakhshan Bani-Etemad)

Ingrid Kovač Brus

Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, Roy Andersson)

Hungry Hearts (Saverio Costanzo)

Pasolini (Abel Ferrara)

Near Death Experience (Benoît Delépine, Gustave Kervern)

Ples z Marijo (Dancing with Maria, Ivan Gergolet)

Matic Majcen

1. **Nymphomaniac: Vol. II - Director's Cut** (Lars Von Trier)
 2. **Birdman** (Alejandro González Iñárritu)
 3. **Pogled tišine** (The Look of Silence, Joshua Oppenheimer)
 4. **Daleč od ljudi** (Loin des hommes, David Oelhoffen)
 5. **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, Roy Andersson)
- Odkritje festivala:

Before I Disappear (Shawn Christensen)

Ambrož Pivk

1. **Poštarjeve Bele noči** (Belye nochi pochталona Alekseya Tryapitsyna, Andrej Končalovski) Skoraj dokumentaren portret izginjajočega načina življenja ob ruskem jezeru, daleč od modernega sveta.

2. **Golob je sedel na veji in razmišljal o življenju** (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, Roy Andersson) Absurdistična, popolno uravnotežena mešanica komedije in tragedije, ki odpira pot različnim interpretacijam.

3. **Pogled tišine** (The Look of Silence, Joshua Oppenheimer) Bolj klasičen, a nič manj učinkovit dodatek *Teatru ubijanja*, ki indonezijske poboje tokrat predstavi intimno.

4. **Vrnitev v Itako** (Retour à Ithaque, Laurent Cantet)

Pet prijateljev na terasi nad Havano odpre v eni noči rane preteklih desetletij. Člani žirije smo se strinjali, da gre za najboljši film sekcije Beneški dnevi.

5. **Fires on the Plain** (Nobi, Shinya Tsukamoto)

Prikaz vojnih grozot in povojne travme na edinstven, brutalno krvav način.

Veronika K. Žajdela

1. **Birdman** (Alejandro González Iñárritu)

Eden boljših filmov zadnjih let, definitivno »a must see«.

2. **Daleč od ljudi** (Loin des hommes, David Oelhoffen)

Film z Viggom Mortensenom o nepričakovanem prijateljstvu ponudi več kot podobne klišejske zgodbe.

3. **99 homes** (Ramin Bahrani)

Glede na to, da se dandanes vsi soočamo z recesijo in s finančnimi težavami, je film hkrati boleč in katarzičen.

4. **The Humbling** (Barry Levinson)

Pacino kot Pacino z nekaj odstopanji. Adaptacija romana Philipa Rotha.

5. **Good Kill** (Andrew Niccol)

V službi do 16:00 ubijaš teroriste, nato pa domov k družini na piknik. Dobrodošli v vojni leta 2014.

+ posebna omemba: **Pasolini** (Abel Ferrara)

Ker je omagal tik pred ciljno črto najboljših filmov letos na Lidu.



20. filmski festival v Sarajevu

15.-23. avgust 2014
Tina Pogljajen

Le kaj ima Sarajevo, da se ljudje na festival vračajo iz leta v leto kljub neprestanim zamudam projekcij, katastrofalno urejenim podnapisom, ki včasih povsem onemogočijo razumevanje filma, neprijaznemu osebju, ki ni in ne more biti v pomoč, saj je večinoma sestavljeno iz prostovoljcev iz tujine, ter mestoma precej neimpressivnemu tekmovalnemu programu, ki lahko bolj kot kaj drugega deluje kot priložnostni nabor vsega, kar se je v enem letu zgodilo v jugovzhodni Evropi (in ni našlo mesta na prestižnejših festivalih), ne glede na kakovost? Je to le, kot zatrjuje kratki film *Turist* (The Tourist, 2014, Ariel Shaban) – sicer prikazan v sklopu netekmovalnega omnibusa *Kvintet* (A quintet, 2014) – priložnost za pijančevanje in bruhanje po ulicah Sarajeva, nekakšna oblika sodobnega kolonialnega turizma, ki si ga nihče ne bi drznil privoščiti v zahodnoevropskih kulturnih prestolnicah, kakršna je denimo Pariz? Morda. A vendarle ima Sarajevo vsako leto k sreči dovolj stranskih programov, v katerih je razmeroma kmalu po Berlinu, Cannesu in Locarnu mogoče videti izbor izvrstnih filmov, ki so bili tam predvajani prvič.

Denimo, *Višja sila* (Force Majeure, 2014). Ruben Östlund je nase vidneje opozoril pred tremi leti z mojstrsko *Igro* (Play, 2011), posneto po resničnih sodnih primerih, ki je zaradi svojega domnevnega rasizma razvnela ostro debato v švedskih medijih in izmenično navduševala s srhljivo opazujočo, hanekejevsko distancirano kamero v neskončnih kader-sekvencah. Film *Višja sila* je precej manj skop z rezi in si privošči celo nekaj izmenjav tipa plan-kontraplan ter nekaj niediegetskih glasbenih vložkov, kar ga v primerjavi z *Igro* naredi skoraj za mainstreamovski film, njegov zaplet – oče tipične švedske družine, ki je na smučarskem dopustu v mondenih Alpah, se tako ustraši nadzorovano sproženega plazu, da pograbi svoj iPhone in zbeži od mize, kjer skupaj zajtrkujejo – pa skoraj za nekaj, podobnega holivudskim komedijam. A kljub temu da je film *Višja sila* na trenutke neznanško smešen in zabaven, se skozi zgodbo kmalu izriše tudi globlja (in bolj pretkana) Östlundova agenda: nežna politično korektna čustva gledalca in gledalke bo na vsak način poskusil zmešati in ju provocirati na isti način, kot je to počel v *Igri*, le da se tokrat namesto rase vse skupaj vrti okrog spola. So vsi, ki so

bili na tak ali drugačen način priča Tomaso- vemu sramotnemu pobegu od mize, tako zaprepani zato, ker se je s tem izneveril kot partner in starš, ali predvsem zato, ker je moški (in mu patriarhalna družba vsiljuje vlogo močnejšega, zaščitnika, pogumnejšega in tako naprej)? Je moški, ki histerično joče, predvsem priložnost za posmeh in nelagodje tudi v tako egalitarni in liberalni družbi, kakršna je švedska? Östlund vse možnosti raziskuje eksperimentalno, s skoraj znanstvenim, radovednim, a hladnim, distanciranim zanimanjem, *Višja sila* pa je verjetno eden izmed najboljših filmov letošnjega leta.

Ali pa stilizirani, zamolklo obarvani *Amour Fou* (2014) Jessica Hausner. Biografski film o dvojnem samomoru Henriette Vogel in Heinricha von Kleista je pravzaprav komičen portret romantične občutljivosti in njenih pesnikov, ki umirajo od ljubezni ali pa kar tako, iz razočaranja nad gnusno banalnostjo življenja. *Amour Fou*, ki ga mladi Werther in njemu podobni hkrati fascinirajo in zabavajo, pa ni čudovito zloben le do svetobolja, temveč tudi do razgretih salonskih razprav zgodnjega 19. stoletja o univerzalnih svo-boščinah in pravicah posameznika. »Če bi



Amour Fou

nam vsaj prizanesli z demokracijo, v kateri nas izobražene ljudi lahko preglasuje raja,« tako zavzdihne eden izmed lepo oblečenih gospodičev med srkanjem čaja iz majhne porcelanaste skodelice. Vsi izmed prisotnih – vsi seveda pripadniki nižjega plemstva – samoumevno razumejo željo kmečkega prebivalstva po svobodi, saj si vsakdo si želi biti svoboden. »Jaz ne,« vskoči Henrietta, ljubzenski objekt najbolj romantičnega med njimi, pesnika Heinricha, ki jo želi prepričati, da bi skupaj z njim naredila samomor. »Jaz sem lastnina svojega moža in ne smem nikoli zahtevati svobode,« pojasni vedro. Jessica Hausner v *Amour Fou* postreže z dovršenim, izvirno zastavljenim scenarijem, ki ga odlikujejo inteligentni dialogi, prepleteni s subtilnim črnim humorjem, (komično-)tragična zmota glavne junakinje pa je napisana v duhu zvestega posnemanja grških tragedij.

Tudi v tekmovalnem programu se je kljub vsemu našlo nekaj zanimivosti. Na primer zmagovalni film letošnjega festivala, turški *Song of My Mother* (Annemin Şarkısı, 2014, Erol Mintaş), prav tako turški *Lamb* (Kuzu, 2014, Kutluğ Ataman) in kosovski *Three Windows and a Hanging* (Tri dritare dhe një varje, 2014, Isa Qosja). V velikem številu filmov, nastalih na ozemljih držav bivše Jugoslavije, ženske v filmih radi posiljujejo (na ekspliciten ali pa prikrit način), vendar se izven filma o posilstvih med vojno, čeprav so zanje vedeli vsi, skorajda ne govori (ali pa se vsaj dolgo ni govorilo). V konservativni kosovski vasi ena izmed treh žensk, ki so jih med vojno posilili Srbi, o tem kljub grožnjam spregovori s tujo novinarko (igra jo Mirjana Karanović, kar je morda referenca na *Grbavico* [2006, Jasmila Žbanić], v kateri je Karanovićeva sama igrala žrtev vojnih posilstev) ter tako izzove pravičniški srd vaških

starešin, ki jo za kazen, ker je z izpovedjo osramotila tako sebe kot vso vas, poskušajo izobčiti iz vaškega življenja, prepovedujoč vsem, da bi z njo še kdaj spregovorili. *Three Windows and a Hanging* je kljub tematiki, s katero se ukvarja, presenetljivo komičen v svojem satiričnem obravnavanju arhaičnih družinskih in družbenih vrednot, običajev in tradicij, ki nočejo in nočejo izumreti, kljub temu da z realnostjo večine prebivalstva nimajo več stika. Če se v nekaterih najbolj znanih filmih, ki se ukvarjajo z realnostjo vojne na Balkanu in njenimi posledicami (npr. *Nikogaršnja zemlja* [No Man's Land, 2001, Danis Tanović], *Lepe vasi lepo gorijo* [Lepa sela lepo gore, 1996, Srđan Dragojević], celo lanski *Krogi* [Krugovi, 2013, Srđan Golubović]), vse vrti okrog (moških) protagonistov, ki se morajo sprijazniti s tem, da sta bili za vojno krive obe strani ter okrog dekonstrukcije njihovih dojemanj »sebe« in »drugega«, *Three Windows and a Hanging* spomni na tisto, kar je bilo večino časa pozabljeno, namreč da so bile ta čas ženske žrtev obojih – tako »njihovih« kot »naših«, najprej z vojno strategijo množičnega posiljevanja, nato pa z izobčenjem in kaznovanjem v lastni skupnosti.

Ena izmed glavnih atrakcij letošnjega festivala je bil sicer najnovejši film Jasmile Žbanić, *Otok ljubezni* (Love Island, 2014),



Scandal

ki je bil premierno predstavljen že v Locarnu. Četudi si s prejšnjimi režiserkinimi celovečerci deli nekaj igralske zasedbe, delo ubere precej drugačno pot, kot bi morda pričakovali po ogledu *Grbavice* in *Na poti* (Na putu, 2010), ki se ukvarjata s specifično žensko izkušnjo grozot vojne in vsakdanje realnosti povojne BiH. Ne le da je *Otok ljubezni* trapasta seks komedija o francosko-bosansko-romunskem *ménage à trois*, Žbanićeva se v imenu komičnosti od-pove tudi glavnemu adutu svojih prejšnjih filmov, namreč vztrajnemu zavračanju t. i. samobalkanizacije in strateškemu upiranju objektivizirajočemu pogledu tujcev, ki (prosto po Žižku) Zahodu ponuja natanko tisto, kar ta v domnevno homogenem Balkanu hoče videti, tj. divji kontrast s civilizacijo zahodnega sveta. Glavni vir komičnega v filmu so namreč »kulturne« posebnosti Greba (Ermin Bravo), soočene z njegovo »straight-man« francosko ženo Liliane (Ariane Laped). Čeprav je *Otok ljubezni* mestoma zelo zabaven, ga je težko ločiti od poplave podobnih filmov iz držav bivše Jugoslavije, ki skušajo zabavati s stereotipnimi podoba-mi kulture oz. nacionalnosti.

In še za konec: albanski dokumentarni film *Scandal* (SkaNdal, 2014, Elton Baxhaku, Eri-ona Çami), eden izmed presenetljivo številnih filmov s queerovsko tematiko na letošnjem festivalu, ki raziskuje začetke gibanja LGBT v Albaniji, sestoji večinoma iz intervjujev z albanskimi in ameriški aktivisti in aktivistkami, ki so v 90. letih naredili prve korake proti obstoju gejevske in lezbične skupnosti v ekstremno konservativnem okolju. »V Albaniji nisem bila lezbijka, saj biti lezbijka pomeni tudi biti del skupnosti LGBT,« pravi ena izmed intervjuvank. Četudi dokumentarni film trpi za sindromom »govorečih glav« in se bolj kot s filmskostjo posnetega materiala ukvarja z nabiranjem dejstev in pričevanj, predstavlja pomemben uvid v nekaj, kar je pravzaprav na robu obstoječega, ter v težave, s katerimi se albanska skupnost LGBT še vedno sooča: od metanja eksplozivov med udeležence prvega pohoda za enakopravnost leta 2010 do zavračanja poškodovanih v bolnišnicah samo zato, ker so lezbijke ali geji. Svoj vrhunec film doseže v izseku iz televizijskega soočenja, v katerem je enaka teža kot aktivistom podeljena tudi konservativnim verskim voditeljem in populističnim desničarskim politikom – to pa je tudi trenutek, ko vse skupaj začne zveneti neprijetno domače.

Upor in obup v Bologni

Obiskati festival restavriranega in znova odkritega filma Il cinema ritrovato v Bologni pomeni stopiti nazaj v 20. stoletje, s čimer ni nič narobe. To je bilo stoletje filma in hkrati stoletje, v katerem smo se naučili živeti v strahu pred množičnim uničenjem. To je bil tudi čas, v katerem se je umetnost osredotočila na odtujenega posameznika.

28. IL CINEMA RITROVATO
(28. 6.-5. 7. 2014)

Andrej Gustinčič



Upornik brez razloga

Naslovi letošnjih retrospektivnih sekcij so zgovorni: Kinematografija v boju proti Hitlerju, recimo, ali Filmi poljskega novega vala v cinemascopu; ti so nastali v času lažne »odmrznitve« pod partijskim vodjo Władysławom Gomułko. Lahko smo si ogledali tudi politično angažirani opus spregledanega nemškega režiserja Wernerja Hochbauma (1899–1946), filme feministke in nadrealistke Germaine Dulac (1882–1942), znova restavriran protivojni belgijski nemi film *Maudite soit la guerre* (1914), ki ga je Alfred Machin posnel tik pred začetkom I. svetovne vojne, mojstrovino italijanskega velikana Francesca Rosija *Salvatore Giuliano* (1962) in retrospektivo holivudskega režiserja Williama A. Wellmana, čigar najboljši filmi prikazujejo ljudi v spopadu z realnostjo velike gospodarske krize.

Novi dokumentarni film Martina Scorseseja in Davida Tedeschija *The 50 Year Argument* (2014) govori o izjemni newyorški intelektualni reviji *The New York Review of Books*, ki se je pogumno podala v osrčje ideološkega in intelektualnega nemira sveta po II. svetovni vojni. Film, ki povzema angažiranost prikazanega časa in je kot nalašč za nostalgike, kaže posnetke takšnih ključnih, zabavnih in v glavnem pozabljenih dogodkov, kot je bil spopad Normana Mailera s feministkami (med njimi Susan Sontag in Diana Trilling) na razgrajškem zboru občanov leta 1971.¹

V letnem kinu na trgu Maggiore smo si lahko pogledali film *Dama iz Šanghaja* (The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles), katerega prizor v hiši zrcal je najbolj neposredna podoba ljudi, ujetih v svetu, ki je naenkrat postal nejasen; pravi film 20. stoletja, v katerem je nedolžnost izenačena

z neumnostjo. V Bologni smo lahko videli, kako se je film soočil z dilemami prejšnjega stoletja, ki so ostale nerešene v novem. Na tem festu se ne vračamo le h koreninam filma, ampak tudi h koreninam sveta, v katerem živimo.

Gabin proti vsem

Na trgu Maggiore sem se po več desetletjih znova srečal s pretresljivo filmsko podobo čustvenosti in trpljenja. Prikazan je bil film režiserja Marcela Carnéja in scenarista Jacquesa Préverta *Dani se* (Le jour se lève, 1939), eden največjih znotraj predvojnega francoskega »poetičnega realizma«, v katerem se vsa teža sveta spusti na ramena Jeana Gabina. Film premore najmočnejši prizor, kar sem jih letos videl na velikem platnu: Gabin, ki se je po uboju moškega zabarikadiriral v svoji sobi, zakriči skozi okno radovedni množici. »Imam pravico biti sam,« vpije Gabin. »Kaj čakate? Da skočim?« Iz množice posamezniki kličejo, naj se ne ubije, da se bo vse dobro končalo. Policisti pripravljajo napad na njegovo stanovanje na vrhu bloka. Gabin se ne da motiti. »Morilec vam je zanimiv,« kriči. In doda: »Morilec sem! Da, morilec. Ulice so jih polne. Povsod so. Vsi ubijajo.«

Prostor zapustimo le, ko se Gabin spominja, kako se je znašel v tej situaciji. Ti flashbacki pa nas vedno vrnejo v sobo, v kateri je ujet med štirimi stenami. To je največji francoski filmski zvezdnik in zgled prihajajočim generacijam francoskih igralcev v svoji najznačilnejši predvojni obliki: žrtev lastnih strasti v svetu, ki ga ne more obvladati. Njegovi čustveni izbruhi v majhni sobi so zadnji udarci človeka v skoraj fizičnem boju z obupom. To so tisti »izbruhi nasilja«, ki so bili zaščitni znak Gabinove avtentičnosti. Govorijo nam, da je to človek, kot smo mi,

v svojem spopadu s svetom primer odtujenosti, kar je bila v prejšnjem stoletju tako pomembna téma. *Dani se* dvigne njegovo trpljenje na epsko raven.

Časi odločitve

Tudi če si v Bologni ogledaš pet filmov dnevno, vidiš le odstotek programa. A Bologna je tisto, kar obiskovalec naredi iz nje. Rdeča nit mojega letošnjega izbora je bila tematika posameznika v vrtincu zgodovine, kar je verjetno neizogibno ob stoletnici začetka prve kataklizme 20. stoletja. Še posebej pa je to neizogibno, če je imel festival tako angažiranega umetniškega direktorja, kot je bil pokojni Peter von Bagh.²

Med vizualno najbolj osupljivimi filmi je bil *Faraon* (1966) poljskega režiserja Jerzyja Kawalerowicza o (fiktivnem) vodji Ramzesu XIII in njegovem spopadu z duhovščino. Kawalerowicz za svojega junaka ustvari arhitekturni blodnjak hodnikov, komor, in uporablja igralce in igralke, ki se zdijo skoraj kot dvojčki. Postavljanje zgodb v preteklost (ali prihodnost) je bilo značilno za filme iz komunističnih držav in *Faraon* je zgodba o posamezniku, ki ga premagajo neskončno zapletene intrige in prevare. Film je moč doživeti kot razkošen zgodovinski ep ali kot zgodbo vsakega naprednega vodje, ki ga uniči dogma.

It Happened Here (1965) Kevina Brownlowa in Andrewa Molloja je bil eden tistih draguljev, ki jih obiskovalec pričakuje v Bologni. Ta nizkoprorračunski, a vizualno bogat film je primer »alternativne zgodovine«. Nacisti okupirajo Britanijo med II. svetovno vojno in po prvotnem upor se prebivalstvo prilagodi (*»Kolaboracija se je širila, ko*

1 Posnetki tega zbora, ki jih Scorsese in Tadeschi uporabita v svojem filmu, so vzeti iz dokumentarca D.A. Pennebakerja in Chrisa Hegedusa *Town Blood Hall* (1979).

2 Von Bagh, ki je bil umetniški direktor II cinema ritrovato od leta 2001, je umrl v septembru. Bil je star 71 let.

se je prebivalstvo navadilo na dolgočasno življenje pod okupacijo». Film se ukvarja z vprašanji upora in kolaboracije, ki so še vedno živa. Gre za bolničarko, katere moža so Nemci ubili in ki životari skozi okupacijo z nepopisno naivnostjo. »Partizani sovražijo fašiste na isti način, kot fašisti sovražijo Jude,« reče. »V čem je razlika?«

Brownlow in Mollo ustvarita prepričljivo ozračje vojne in upora: nepričakovano nasilje, porušene ulice, begunci, antisemitska »logika« fašistov (igrajo jih britanski neonacisti), moralke iz nacionalsocializma in krutost partizanskih akcij. Film pušča vtis dokumentarca. Ima neposrednost italijanskega neorealizma v prepričljivi kroniki dogodkov, ki se nikoli niso zgodili.

Francesco Rosi nam je radikalno pokazal povezavo med posameznikom in zgodovino v svojem filmu o sicilijanskem razbojniku in separatistu Salvatoreju Giulianiju. Glavni lik vidimo le začetku. Pravzaprav vidimo le njegovo truplo na dvorišču. Film deluje kot obdukcija; malo kot Wellesov *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941), le da glavnega lika nikoli ne vidimo (čeprav ga enkrat v toku filma slišimo). Namesto tega dobimo portret sicilijanske družbe takoj po II. svetovni vojni in ta zgodovina postane pravi glavni lik filma. To je izredno kinetičen film: kamera sledi banditom po pustih sicilijanskih hribih, vojski, ki okupira vasi, izsušene od sonca, strelskim obračunom na nočnih ulicah.

Salvatore Giuliano je levičarski film v najboljšem smislu. Skozi glavni lik in učinek, ki ga ima na družbo, ustvari portret vsega naroda. Vsak prizor, debata, prav vse se vrti okoli njega. Njegovo prisotnost v prostoru in času čutimo bolj, kot če bi se pojavil v interpretaciji kakega igralca. Rossi se razlikuje od večine režiserjev, ki se ukvarjajo z zgodovinskimi figurami in dogodki. Njegovi filmi ne iščejo odgovorov, ampak postavljajo prava vprašanja. Ni ne odrešitve ne zaključkov. Več kot izvemo, bolj nam postaja jasno, kako nevedni smo pravzaprav.



Faraon

James Dean išče očeta

Imeli smo tudi priložnost za ponovni premislek o treh filmih, ki jih je posnel mladi princ filmskega upora James Dean. **Upornik brez razloga** (Rebel Without a Cause, 1955) Nicholasa Raya je pritegnil največ gledalcev na trg Maggiore in skoraj je prišlo do vsaj enega pretepa za stol.

Če je Gabin pred vojno igral navidez solidnega človeka, čigar krhkost se razkrije pod pritiskom dogodkov, Dean, ki je nastopal v času vrhunca poveljnega ameriškega razkošja z vso svojo psihološko negotovostjo, je ranljiv od vsega začetka. Njegov upor je bil v njegovi držbi, v podobi negotove, občutljive, globoko ranjene moškosti. Že ko ga prvič vidimo v **Vzhodno od raja** (East of Eden, 1955, Elia Kazan) ali v **Uporniku brez razloga**, nam je jasno, da je to drugačen junak od tipično holivudskih. Dopuščeno mu je izraziti vse dvome, strahove, vso bolečino, ki so jo junaki v glavnem skrivali za stoičnostjo. Tista občutljivost, ki jo je bilo moč slutiti pri Johnu Garfieldu in Montgomeryju Cliftu, je pri Deanu doživela razcvet. A po drugi strani je težko verjeti, da je občinstvo Deana v Rayevem filmu nekdanj doživljalo za antiavtoritarnega upornika, saj se on dejansko upira pomanjkanju avtoritete! Upira se proti tistemu, kar so konservativni sociologi 50. let imenovali »feminizacija« ameriške kulture. Junaka najbolj pretrese, ko vidi očeta na kolenih v ženskem predpasniku, kako pobira posodo in hrano, ki sta padli na tla. Deanov lik še upa, da bo nekega dne oče udaril mater in da ga bo ona končno začela spoštovati. Policist je v tem filmu pozitivna figura, ki mlademu junaku ponuja disciplino. On je avtoriteta v svetu, ki to avtoriteto potrebuje. Deanov boleči krik, če lahko tako opišemo njegovo igro v tem filmu, je bil klic patriarhu, naj se vrne in spet prevzame svojo odgovornost. Prav iskanje očetovske avtoritete in potrjevanje sta dominantna motiva v treh filmih, ki jih je pustil za sabo.

Bologna mi je prvič razkrila njegovo igralsko omejenost. Najboljši je bil v svojem prvem filmu **Vzhodno od raja** pod Kazanovo režijo. Njegova vloga v Rayevem filmu se zdi že karikatura igre v prvem; bolj stilizirana in očitna, a vseeno močna. V svojem tretjem in zadnjem filmu, protirasistični drami Georgea Stevensa **Velikan** (Giant, 1956) naj bi sam igral neko različico patriarha, a mu je spodletelo. Igral je ambicioznega Jeta Rinka, ki



Salvatore Giuliano

odkrije nafto na svojem majhnem posestvu in postane mogočnež. Le da je Dean v tej vlogi povsem neprepričljiv. Deloma je kriv scenarij, a tudi sam Dean je le masa trzajev in momljanja, brez občutka vztrajnosti in osredotočenosti, ki bi nas prepričala v njegov meteorski vzpon v tekaškem svetu nafte. Morda je prav zaradi tega to Deanova najbolj subverzivna vloga: razkrije ameriškega mogočneža, človeka, ki je motor ameriškega naftnega turbokapitalizma, kot moža, ki ga dobesečno ni.

Od vseh uporov, ki smo si jih lahko ogledali letos v Bologni, se mi zdi Deanov najmanj tvegan. Tako **Vzhodno od raja** kot **Upornik brez razloga** se odvijata v holivudski realnosti, ki na koncu ponuja tolažbo. Puščata vtis, da bo vse dobro. Manjka jima tragika. Obup je v tem svetu bolj ali manj prepovedan. »Uničujete me,« Dean zakriči svojim staršem v **Uporniku** in postane povzetek adolescencne zmedenosti, ki še vedno odmeva. A film ne dopusti, da bi bil zares uničen. Rayev film v zadnjih desetih minutah ponudi toliko sprave in optimizma, da postane smešen.

Podoba, ki jo letos nosim s sabo iz Bologne, je tako vendarle Jean Gabin v tisti sobi. Od začetka filma **Dani se vemo**, da se bo vse skupaj slabo končalo. Film mu dopusti dostojanstvo obupa. Ko se Gabin ubije, se film konča. Ni odrešitve drugih likov. Ostaneta samo izguba in slaba vest. To je to. Ne more biti drugače. Na prvi pogled film deluje, kot da je zunaj časa. Ne ukvarja se z okupacijo, dogmo ali političnim in nacionalnim uporom. Vseeno pa je **Dani se** nedvomno film svojega časa. Leta 1939 je bila II. svetovna vojna za vogalom, Jean Gabin pa nam v zanosu svojega trpljenja kriči, da so morilci povsod.

Velika kinematografija z malo sredstvi

Papusza



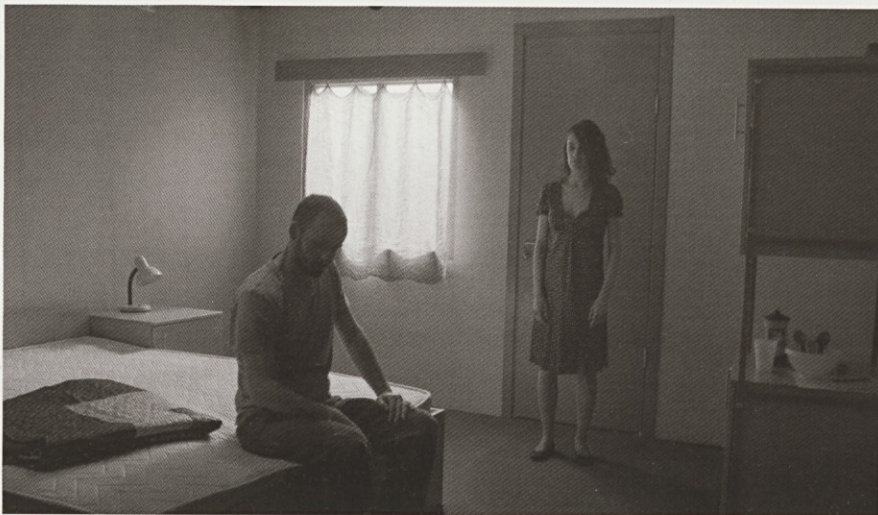
3. LET'S CEE Film Festival, Dunaj (2.-11. 10. 2014)

Nika Gričar

Zahodna Evropa ne premore prav veliko festivalov, ki bi se osredotočali na filme srednje in vzhodne Evrope. Najpomembnejša sta v Wiesbadnu in Cottbusu, najbližji je v Trstu, sledi festival v Luksemburgu, eden od najmlajših pa je LET'S CEE na Dunaju. Sodobna vzhodnoevropska filmska produkcija doživlja »posttranzicijsko tranzicijo«, ko se še vedno veliko držav bori za vzpostavitev stabilnega nacionalnega financiranja filmov (npr. Kosovo, Gruzija, Bosna in Hercegovina ter tudi Slovenija) in je produkcija hkrati v večji meri odvisna od javne podpore oziroma programov EU, ob tem pa se morajo avdiovizualne politike vedno bolj prilagajati tržni ekonomiji.

Vzhodnoevropskim filmom je predvsem mogoče slediti preko festivalov, saj smo v Sloveniji letno deležni le nekaj izbranih premier v redni distribuciji. V Kinodvoru je recimo na letni ravni – če ocenjujemo po njihovih poročilih – premierno prikazanih manj kot 15 odstotkov filmskih (ko)produkcij iz vzhodnoevropskih držav, če upoštevamo še filme s slovensko (ko)produksijsko soudeležbo, pa je teh premier na letni ravni v povprečju 20 odstotkov. Z enakim problemom se srečujejo vzhodnoevropski filmi v Avstriji, saj le stežka najdejo pot v kinematografe.

Festival LET'S CEE šteje še le tretjo edicijo, a se je končal z grenkim priokusom. Vprašanje, ali bomo dočakali tudi četrto, ostaja neodgovorjeno. Z lanskim 9.600 obiskovalci in letošnjimi več kot 13.000 je to tretji največji filmski festival na Dunaju, a je organiziran izključno s pomočjo prostovoljskega dela obeh direktorjev ter približno petsto posameznikov. Festival ni podprt niti s programom Ustvarjalne Evrope niti na na-



Brides

cionalni ravni. Mesto Dunaj mu je letos prvič namenilo sredstva, a le v simbolični višini, ki znaša štiri odstotke proračuna. Oziroma zgolj en odstotek tistega, kar je namenjeno Viennalu. Festivalski program se uresničuje v partnerskem sodelovanju in s finančno podporo inštitutov iz držav srednje in vzhodne Evrope na Dunaju, med katerim je tudi tamkajšnji slovenski kulturno-informacijski center SKICA; simptomatično pa je, da sta največji vzhodnoevropski državi Rusija in Turčija odklonili sodelovanje. Glede na predstavljeno produkcijo iz teh dveh držav, ki ima močan opozicijski in družbenokritičen podton, sploh ruski *Pipeline* (Truba, 2013, Vitaly Mansky), ki je zmagal v sekciji dokumentarnega filma, in turški *Come To My Voice* (Were Dengê Min, 2014, Hüseyin Karabey), je moč sklepati, da ta ni dovolj po okusu oblasti.

Čemu torej z intenzivnim prostovoljskim delom pravzaprav uresničevati festival? Dunaj kot medkulturna prestolnica na stiku med Balkanom in zahodno Evropo predstavlja pomembno stično točko iz več razlogov. Kulturna zgodovina mesta in njegove ekonomske povezave so idealni prostor za festival in razvoj vzhodnoevropskega mreženja in sodelovanja. Prav tako se je v zadnjih desetletjih struktura prebivalstva na Dunaj drastično spremenila, saj je priseljencev kar 52 odstotkov in ti narekujejo nove potrebe. Za film kot kulturno dobro, ki ima največji distribucijski potencial za dosego občinstva, je festival na Dunaju odlično izhodišče. Dvigniti mednarodno prepoznavnost vzhodnoevropskih filmov in s tem njihovo prikazovanje je le ena od vizij festivala, od katere bi imeli korist filmski profesionalci iz vse regije ...

Program je ponudil raznolik in bogat izbor, od tekmovalne sekcije za celovečerni, dokumentarni in kratki film do posebnih tematskih sklopov, na katere so se uvrstile tudi starejše produkcije. Zgovorno poimenovani sklopi »Protivojne klasike«, »25 – Retrospektiva«, »Turbulence komunizma«, »Ljubezen je zabavna reč« so ponudili zgodovinsko pomembne družbenokritične klasike danes že kulturnih avtorjev, kot so Szabó, Kieślowski, Puiu, Mančevski, Kusturica, Tanović in drugi.

Slovenija se je predstavila s filmi *Drevo* (2014, Sonja Prosenc) v sekciji »Obetavni prvenci«, z avstrijsko-slovensko koprodukcijo *Gozdovi so še vedno zeleni* (Die Wälder sind noch grün, 2014, Marko Naberšnik) in dvema kratkima filmoma *Adagio* (2013, Blaž Završnik) ter *Wanted* (2012, Boris Dolenc).



Come To My Voice



Roxanne

Projekt: rak (2013, Damjan Kozole) je v tekmovalni sekciji dokumentarcev doživel tudi projekcijo pred obiskovalci dunajskega sejma umetnosti srednje in vzhodne Evrope, ki je potekal v času festivala.

V ospredje kaže postaviti celovečerce, ki so vsak po svoje presenetili z vsebinsko sporočilnostjo ali močjo umetniškega izraza. Med te ne uvrščam zmagovalca festivala, estonske koprodukcije **I Won't Come Back** (Ya ne vernus', 2014, Ilmar Raag). Čeprav je žirija prepoznala kakovost »igre mladih protagonistk in zgodbo, v kateri dve osiroteli dekleti ne izgubita upanja in optimizma, navkljub težkim okoliščinam«, je delo brez kinematografskega presežka s predvsem nepolitično vsebino o dveh dekletih, ki išče-ta dom, družinske vrednote in prijateljstvo.

Resnično presenečenje predstavljata filma **Come To My Voice** in **Papusza** (2013, Joanna Kos-Krauze, Krzysztof Krauze), ki sta osupljivo združila družbenopolitično kritiko s samosvojem ustvarjalnim izrazom. Prvi se osredotoči na lokalno okolje preprostega, že štiri desetletja zatiranega kurdskega prebivalstva na vzhodu Turčije. V počasnem ritmu, ki odseva umirjeni tempo tradicionalnega življenja, in s presenetljivo fotografijo hribovite pokrajine film sledi starejši ženski in njeni vnukinji, ki se znajdeti v kafkovski situaciji iskanja neobstoječe pištole, da bi lahko osvobodili edinega moškega v hiši, ki je bil brez pojasnila s strani Turkov spoznan za upornika oziroma z današnje retoriko

»terorista«. Realističen, skoraj dokumentaren prikaz rutine kurdskega »malega človeka« in njegovega kolektivnega spomina preko pripovedovanja zgodb zapelje pogled z estetiko intimnih planov, s čudovitimi razgledi, ujetimi v dolge statične posnetke, ter subtilnim humorjem in z iskrenim občutkom solidarnosti.

Drugi film je nastal pod taktirko režiserja filma **Moj Nikifor** (Mój Nikifor, 2004, Krzysztof Krauze), ki se ponovno loteva teme umetnika brez formalne izobrazbe in s skoraj otroško preprostostjo umetniškega izraza.

Papusza odsliskava resnično zgodbo o prvi romski pesnici Bronisławi Wajs, ki si je želela naučiti se brati in pisati, a je zato morala biti stalni boj s predsodki in z družbenimi okvirji. Film nelinearno sledi njeni biografiji, z večjim etnografskim poudarkom na življenju Romov, njihovih ritualih, vrednotah in nomadskem življenju. Vizualne podobe veličastne, impresivne črno-bele fotografije brutalnosti in lepote narave odslikavajo nenehno konfrontacijo Romov s poljsko družbo in so v zanimivi sopostavitvi z osamljenimi portreti Papusze in njeno notranjo borbo po smiselnosti pesniškega izraza in hkrati pripadnosti romskemu klanu.

V tekmovalnem izboru se je pokazalo, da režiserji (ne)namenoma ustvarjajo filme, ki v primarni strukturi sledijo določeni osebni zgodbi lika (*Roxanne* [2013, Valentin Hotea]) ali para (*Brides* [Patardzlebi, 2014, Tinatin Kajrišvili]), v ozadje pa je postavljena polpre-

tekla zgodovina vzhodnoevropskih držav. V filmu **Brides** tako sledimo protagonistki in njeni ljubezni, gruzijskemu zaporniku, za katerega nikoli ne izvemo, česa je bil obsojen. Film vizualno ganljivo seznanja z intimnostjo čustev na silo in brez jasnega razloga razdvojene ljubezni para, ki pooseblja notranji boj in izgubo nešteti gruzijskih družin, med katerimi ima skoraj vsaka vsaj enega zapornika. Gruzijski predsednik je namreč leta 2003 sprejel ničelno tolerantnost za lažja kazniva dejanja, posledično pa se je število zapornikov v obdobju 2003–2010 zvišalo kar za trikrat.

Romunski film **Roxanne** se na humoren in ludističen način osredotoči na polpreteklo zgodovino delovanja tajnih obveščevalnih služb in pripoveduje gledljivo zgodbo o moškem srednjih let Taviju, ki preko od nedavnega (2009) dostopnih arhivskih datotek izve, da ima sina z ženo nekdanjega prijatelja. V socialističnem vsakdanu so oblasti vohunile za posamezniki preko »informatorjev«, v filmu pa Tavi zasleduje svojega nezakonskega sina preko Facebooka. *Roxanne* se subverzivno spogleduje s kritiko današnje realnosti nevidnega nadzora in zbiranja podatkov o zasebnosti posameznikov, ki jih prostovoljno odkrivamo kar sami. Poleg srhljivega političnega podtona se režiser Valentin Hotea, ki je predhodno snemal televizijske filme, v celovečercu predvsem ukvarja z vprašanjem resnice in iskrenosti ter njunimi posledicami.

Kot je kurator Tomasz Raczek zapisal v uvodniku, »pogled k vzhodu posamezniku široko odpre oči«. Večina izbranih celovečercev je namreč spregovorila o subjektu politične sedanjosti, geografskem in kulturnem prostoru vzhodnoevropskih držav (*Brides*, *Come To My Voice*), o skupnih stičnih točkah sedanjosti posttranzicijskih držav in razumevanju težav, ki si jih delimo znotraj na novo vzpostavljenih vrednot demokratične družbe (*White Dog* [Fehér Isten, 2014, Kornél Mundruczó]) in o nevizionarski politični sedanjosti *Spomenik Michaelu Jacksonu* (*Spomenik Majklu Džeksonu* [2014, Darko Lungulov]). In čeprav imajo ti filmi veliko nižji proračun od bogatejše zahodne produkcije, znajo solidno izrabljati razpoložljiva izrazna filmska sredstva pod vzornimi režijskimi taktirkami.



Trdno v sedlu

58. London Film Festival (8.-19. 10. 2014)

Ana Šturm

Londonski filmski praznik vsako leto v drugi polovici oktobra poteka v več kot ducat kinematografih, raztresenih po sedemmilijonskem mestu. Eden izmed zadnjih velikih evropskih festivalov v letu ima že od začetka koncept nekakšnega »festivala festivalov«. Poleg močnih oskarjevskih kandidatov, ki s seboj pripeljejo zvezde in glamur, jedro programa tako sestavlja temeljni nabor filmov iz najprestižnejših evropskih festivalov, predvsem Cannesa in Benetk. Prednost takega programiranja je poleg privlačnosti za publiko v tem, da se lahko ob večinoma že znanih naslovih posveti tudi novim dosežkom nacionalne kinematografije.

Britanski filmi in njegove vzhajajoče zvezde so poleg drugih sklopov okupirali tudi znaten del tekmovalnih programov. Kamorkoli si se obrnil, si naletel na košček otoškega talenta, pa tudi na bogato zgodovino in kulturo te države. Nič ni bolj britanskega od zgodovinske biografije o človeku, ki je pomagal dobiti drugo svetovno vojno. Festival je tako logično otvoril film **The Imitation Game** (2014, Morten Tyldum), v katerem je glavno vlogo odigral trenutno najbolj vroč alfa Britanec Benedict Cumberbatch.

Veliko se je govorilo tudi o Leighovem več kot desetletje trajajočem projektu, impresivni in poglobljeni filmski študiji, ki je na platno oživila delo in osebnost enega izmed največjih britanskih slikarjev J. M. W. Turnerja. Za film **G. Turner** (Mr. Turner, 2014) se je glavni igralec Timothy Spall med drugim kar dve leti učil slikanja. Pa o novem filmu Fredericka Wisemana, ki je pod svoje povečevalno steklo tokrat vzel londonsko Nacionalno galerijo in njene številne (in obiskovalcem) večkrat nevidne dejavnosti. V slednjo si lahko mimogrede skočil občudovat tudi originalne Turnerjeve slike, saj se nahaja le par sto metrov stran od enega glavnih festivalskih prizorišč.

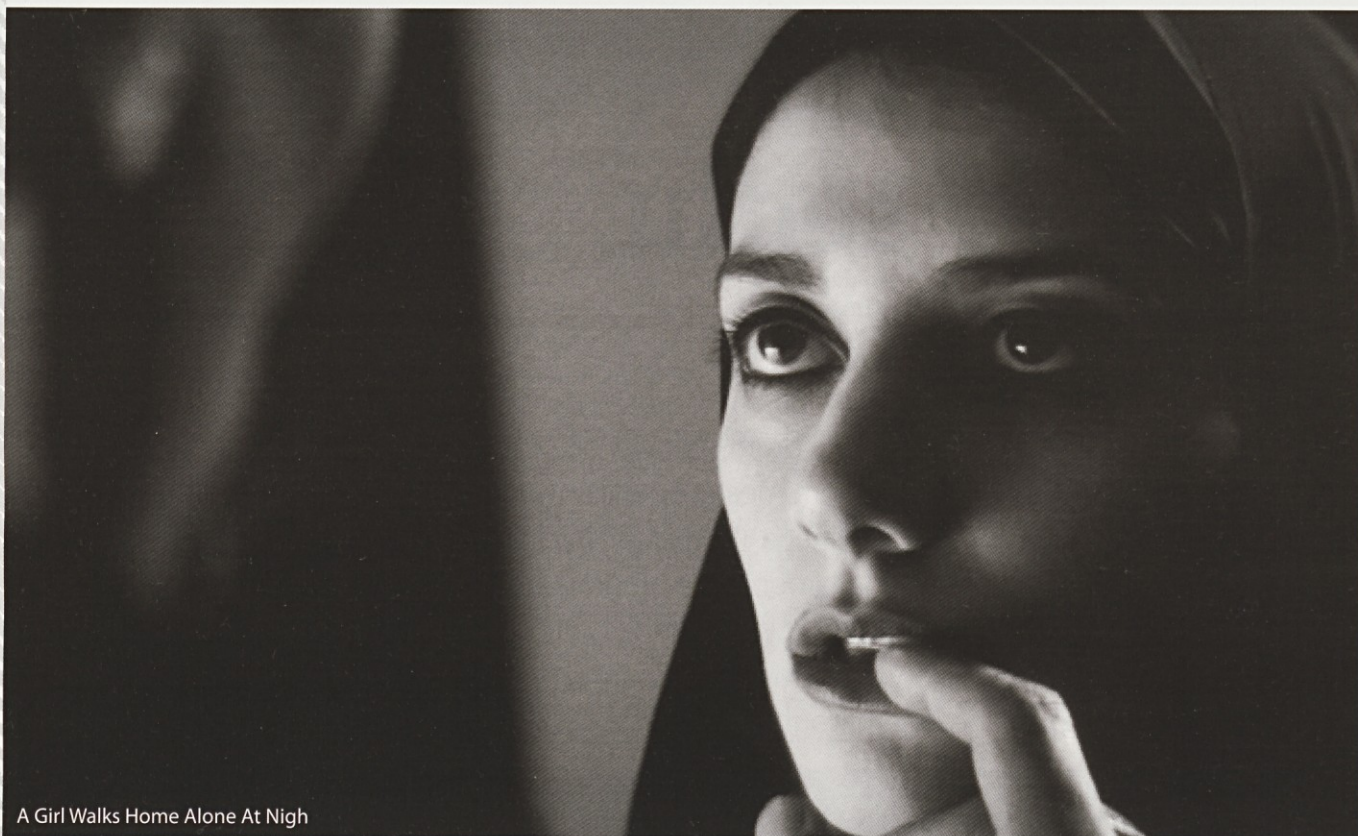
Če še malo nadaljujemo na britansko noto; med gala dogodki se je v film **Men, Women & Children** (2014, Jason Reitman) prikradel glas Emme Thompson, za film **Wild** (2014, Jean-Marc Vallée) je odličen scenarij prispeval Nick Hornby, na režiserki stolček pa je za **A Little Chaos** (2014) sedel Alan Rickman. Na festivalu so z dvema filmoma obeležili tudi 100. obletnico začetka prve svetovne vojne. Po izjemno priljubljeni knjigi spominov Vere Brittain je James Kent posnel celovečerni prvenec *Testament of Youth* (2014), obletnici pa so se poklonili tudi z restavracijo in ponovno izdajo nemega filma *The Battles of Coronel and Falkland Islands* (1927, Walter Summers).

Če I. svetovna vojna obstaja le še v spominu, pa se z realnim stanjem vojnega konflikta še danes soočajo v Siriji. Posledice ene najbolj krvavih vojn našega časa je s pomočjo posnetkov z Youtuba in posnetkov, ki mu jih je iz Homsa pošiljala mlada ženska (Wiam Simav Bedirxan), na platno prelil sirski režiser Ossama Mohammed, ki je trenutno v izgnanstvu v Parizu. Dokumentarec o vojni v Siriji je občasno skorajda negledljiv. Fragmenti mučenja, smrti, protestov in nasilja so neomajni. **Silvered**

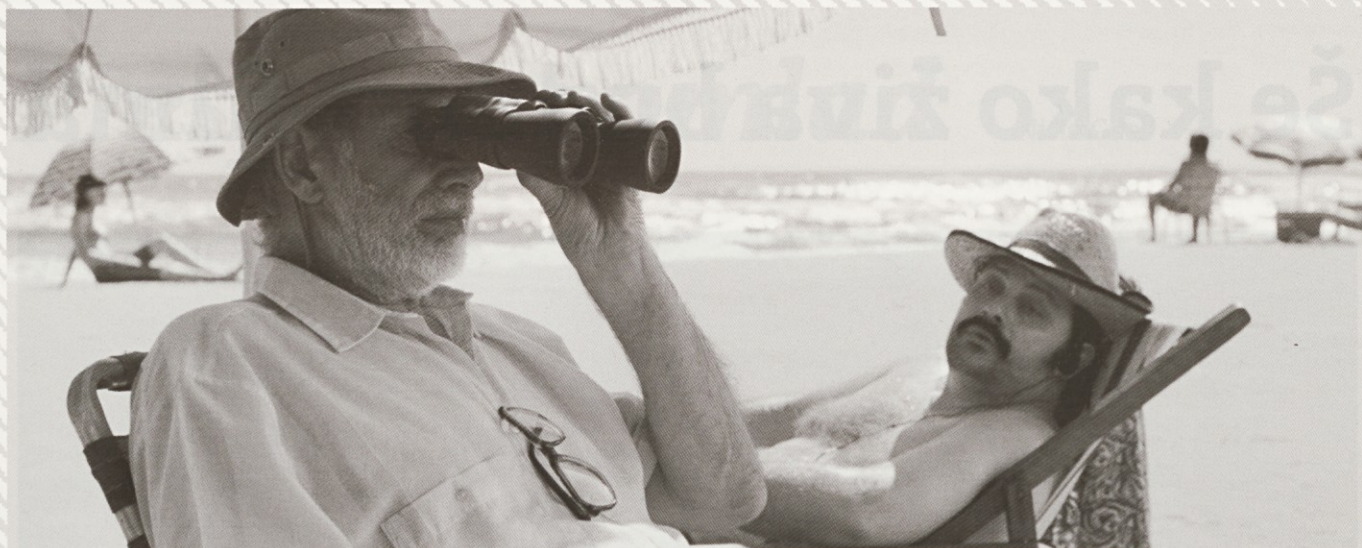
Water, Syria Self-Portrait (Ma'a al-Fidda, 2014, Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed) je surov, neprijeten in urgenten film, ki je na festivalu zaslužen prejel nagrado za najboljši dokumentarec.

Zanimivo naključje (ali pa tudi ne) je, da tudi druga dva zmagovalca prihajata iz držav, ki se trenutno nahajata na robu vojaškega spopada. Nagrado za najboljši film je v Rusijo odnesel Andrej Zvjagincev za film **Leviatan** (Leviafan, 2014), nagrada za najboljši celovečerni prvenec pa je odšla v Ukrajino. Za film **Pleme** (Plemya, 2014), s katerim je slavil že na nam bližnjem motovunskem filmskem festivalu, jo je prejel Miroslav Slabošpicki. V obeh filmih se protagonisti znajdejo v izjemno težkih razmerah in vsak se na svoj način poizkuša soočiti z donkihотовskimi mlini skorumpirane in s krvjo prepojene družbe.

V glavnem tekmovalnem programu so se znašla tudi tri izjemno zanimiva dela, ki jih podpisujejo talentirane režiserke. **Banda punc** (Bande de filles, 2014, Céline Sciamma) se odpre z impresivnim posnetkom tekme ameriškega nogometa. Po koncu tekme začno igralci snemati čelade in ugotovimo, da gre za sama dekleta. Intenziven in estet-



A Girl Walks Home Alone At Night



Mr. Kaplan

sko dovršen filmski jezik francoske režiserke ponudi natančen razrez razmer, v katerih odraščajo mlada dekleta v neprijaznem in nasilnem moškem svetu črnskih sosesk na obrobju Pariza. Povsem zrelo avtorsko delo tako ponovno preigrava tematike, s katerimi se je Sciamma ukvarjala že v svojih prejšnjih filmih (*Vodne lilije* [Naissance des pieuvres, 2007], *Pobalinka* [Tomboy, 2011]).

S povsem drugačnimi problemi kot dekleta na obrobju Pariza pa se soočajo gojenke dekleškega kolidža v Angliji. Nepričakovani dogodki, razburkana čustva in podivjani hormoni na šoli povzročijo epidemijo omedlevice. Skozi smrtno resno črno komedijo *The Falling* (2014) britanska režiserka Carol Morley na nenavaden način raziskuje žensko seksualnost in posledice zanikanje le-te. Avtorica, ki je nase opozorila z dokumentarno dramo *Dreams of a Life* (2011), ki je obravnavala primer ženske, odkrite šele tri leta po smrti v svojem stanovanju, se je tokrat premaknila na povsem novo področje. Vznemirljiva in vizualno osupljiva mešanica *Nebeških bitij* (Heavenly Creatures, 1994, Peter Jackson), *Črnega Narcisa* (Black Narcissus, 1947, Michael Powell, Emeric Pressburger) ter filmov Sofie Coppole brez dvoma predstavlja enega izmed vrhuncev letošnjega LFF.

Nenavadno in samosvojo izkušnjo nam je s črno-belimi vampirskim vesternom pripravila tudi iranska režiserka Ana Lily Amirpour. Zgodba se odvija v zapuščenem fiktivnem iranskem mestu, v katerem v poznih nočnih urah vampirka v črtasti majici in burki na longboardu zasleduje žrtve. *A Girl Walks*

Home Alone At Night (2014) je film, ki si številne elemente izposoja pri zgodnjem Jarmuschu, filmu noir in stripovski estetiki *Mesta greha* (Sin City, 2005, Robert Rodriguez in Frank Miller). Kljub jasnim referencam pa gre za popolnoma izviren avtorski izdelek, ki nas navduši s svojimi odbitimi liki in čudovito vizualnostjo.

Do napetega in zabavnega obračuna v stilu Leonejevih špageti vesternov pride v trpki komediji urugvajskega režiserja Álvara Brechnerja. *Mr. Kaplan* (2014) je film o starejšem gospodu, ki se pri častitljivih 75. letih znajde v življenjski krizi. Kot otrok je iz nacistične Nemčije prebegnil v Urugvaj, težka zgodovinska usoda njegovega naroda pa mu tudi na geografski in časovni distanci ne da miru. Zaradi občutka, da v svojem življenju ni naredil ničesar zares pomembnega, se loti zasledovanja starejšega Nemca, lastnika restavracije na bližnji plaži. Odločen je, da ga bo razkril kot pobeglega nacističnega zločinca, kar pripelje do kopice zabavnih situacij. Kot je povedal režiser, gre za nekakšno (deloma) fiktivno zgodbo o njegovem dedku, film pa je tudi urugvajski kandidat za tujejezičnega oskarja.

Festival je letos podiral rekorde. Obisk se je povečal za 7,5 odstotka, vsako leto pa se na njem poleg vrtoglave količine filmov zvrsti tudi kopica gostov, novinarjev in drugih filmskih strokovnjakov. Britanski filmski trg je eden najmočnejših na svetu, poleg Japoncev in Američanov pa so Angleži tudi eni izmed največjih potrošnikov filmske umetnosti. Vendar vsem ne gre tako rožnato kot Britanskemu filmskemu inštitutu. V

eksperimentalnem programu je bilo tako moč videti angažiran filmski kolaž *The Film That Buys The Cinema* (2014), ki je nastal v okviru kampanje za ohranitev enega najbolj alternativnih kinov na Otoku, bristolskega minipleksa Cube Cinema.

Da bi simpatični in družbeno angažirani kino rešili pred propadom, so njegovi sodelavci organizirali Kickstarter kampanjo, s pomočjo katere so zbrali sredstva za odkup stavbe kina. K sodelovanju so povabili 70 različnih umetnikov, ki so kadarkoli sodelovali z njimi, in jih prosili, da posnamejo enominutne prispevke. Nastala je nenavadna mešanica bizarnih Youtube hitov, ki po eni strani predstavlja izjemen umetniški manifest, po drugi pa živ dokaz ustvarjalnosti talentov z roba alternativne scene.

Da se je za umetnost vredno boriti, dokazuje še dva primera. Stephen Frears, ki je na letošnjem festivalu prejel nagrado za življenjsko delo, je na zaključni slovesnosti ob prevzemu dejal: »Moja mama bi bila zagotovo presenečena, da stojim tukaj. Najbrž bi se še vedno spraševala, kdaj si bom našel kakšno pravo delo«. Podobno vprašanje v filmu *Ritem norosti* (Whiplash, 2014, Damien Chazelle) protagonistu nenehno postavljajo družinski člani. Zgodba odnosa med učencem in učiteljem je v svojem bistvu film o neomajni predanosti umetnosti, *Ritem norosti* pa obenem dokaz, da je tudi konzumiranje in ne samo ustvarjanje umetnosti trdo delo, saj te po zaključnem prizoru na oguljenem stolu temne kinodvorane pusti brez sape in z občutkom, da si ravnokar pretekel maraton in pol.

Še kako živa budnost filma



38

Letošnja (17.) edicija Festivala slovenskega filma je nedvomno presenetila z dobitniki nagrad; od vesne za najboljši celovečerni film, ki jo je prejel dokumentarec Siniše Gačiča *Boj za do* kratkega filma *Prespana pomlad* mladega avtorja Dominika Menceja, nagrajenega s kar petimi vesnami: za režijo, scenarij, scenografijo in žensko glavno vlogo.

Izbiri letošnje mednarodne strokovne žirije v sestavi Matjaža Zajca, Roka Bička, Špele Čadež, Katje Šoltes in Hrvoja Pukšeca lahko samo pokimamo, saj *Prespana pomlad* prepriča s svojo neverjetno suvereno avtorsko govorico. Delo s tem nadaljuje trend kakovostnega novejšega slovenskega filma, ki ga lahko spremljamo v zadnjih nekaj letih, obenem pa potrjuje domnevo o neverjetno ekspresivnem potencialu forme kratkega filma.

Edinstvenost *Prespane pomladi* se skriva v simbiotičnem prepletanju zgodbe z iskrivimi domisljicami nekaterih ključnih vidikov filmskega jezika. Režijska igra je namreč nadvse spretna; docela vtkana v še kako živo filmsko celoto proizvaja intenzivno gledalsko izkušnjo, ki zavoljo nadrealistične zasnove scenarija, pa tudi zasnove same mizanscene, razširja njen horizont. Po eni strani se ta uspešno identificira z glavnim likom mladega dekleta Jasne (Anja Novak), po drugi strani pa se slednja, zavoljo Mencejevih režijskih odločitev, nenehno reartikulira, pri čemer ta reartikulacija funkcionira na vsaj dveh ravneh: na ravni zgodbe lika in na ravni metafilmske govorice.

Inovativnosti pričujoče reartikulacije, ki zares očara, lahko sledimo v zasnovi zgodbe o Jasni, za katero tudi po zaključni špici ne vemo čisto natančno, kaj se ji je zares zgodilo. Vemo le to, da ima rano na čelu, odrgrnine po telesu in da se znajde na presečišču resničnega in na pol sanjskega, skorajda psihotičnega sveta; morda jo je zares zbil avto, kot pove sama, morda »le« odraščča, morda pa ima kakšne duševne težave?

Prespani pomladi lahko pripišemo eno od temeljnih značilnosti avtorskega umetniškega filma, to je svobodo interpretacije v njeni komplementarnosti z obvladovanjem filmskega jezika. Kajti sploh ni pomembno, kaj je zares narobe z Jasno; Menceju gre namreč bolj za poskus vizualizacije določenih notranjih stanj Jasninega lika. To stori

Prespana pomlad

Nina Cvar

NINA CVAR



s prepletanjem najrazličnejših vplivov iz širše filmske popularne kulture, a navkljub številnim referencam slednje ne deluje prisiljeno. Še več. Od prvega do zadnjega prizora je vse na svojem mestu: še tako drobni detajli, kot so ovitek cigaretna škatlice in v modro obarvani lasje Jasnine prijateljice Brine (Lara Vouk), zasedajo točno določeno mesto v širši naratologiji. Dramaturški lok se taktično stopnjuje, le včasih ga prekinajo metafilmski elementi projiciranega pozunanjenega dialoga skozi rabo televizijskega sprejemnika, kadrirana igra s percepcijo, obrnjeno na glavo, ali pa zanimivi in dobro izvedeni posebni učinki, ki le še prispevajo k prepričljivi končni podobi filma.

Četudi se zdi, da ima *Prespana pomlad* jasno začrtano linearno strukturo, ki se ravna po tipičnem realističnem vzročno-posledičnem vzorcu, temu ni čisto tako, saj slednje Mencej izvrstno nadgrajuje z uprizarjanjem kopice raznovrstnih duševnih stanj Jasne skozi igro simbolov, kot so razbito zrcalo, črepinje, luknje v stanovanju, pa tudi skozi natančno očrtana razmerja z mamo, prijateljico Brino, fantičem Perom, na katerega Jasna po naključju naleti. A spet, glede na metafilmske vložke, niti ne vemo, ali so te osebe sploh resnične – morebiti Jasna vse to sanja, morebiti je v komi, morebiti je psihotična? Tej ambivalenci ustreza tudi mizanscena, ki je odeta v nekakšne blede-kave pastelne barve, a tudi zvok in skorajda že pravljica glasbena podlaga, ki gledalca

nežno zapelje v vrtinec občutenj, neodgovorjenih vprašanj in nerazrešenih enigem. Vendar odgovori na ta vprašanja niso izsiljeni niti niso premočrtni. Nasprotno. *Prespana pomlad* nam pusti, da si sami odgovorimo na ta vprašanja in s tem razrešimo enigme, ki so se zastrmele v nas.

Nekaj pa je vendar gotovo. Ne glede na to, kako si bomo sami pustili razrešiti Jasnino uganko, je osrednji motiv odličnega kratkega filma *Prespana pomlad* nekakšen prehod: prehod iz prostora ali stanja, kjer smo spali ali le priprosto strmeli v svet, pomen tega prehoda pa določamo sami.

INFERNO IN SPUST V DESETI KROG PEKLA SLOVENSKEGA FILMA

Andraž Jerič

Nekje na spletu obstaja videoposnetek, v katerem študentje AGRFT sprašujejo na ključne mimoidoče na Tromostovju po njihovem mnenju o slovenskem filmu (gre za kratek študijski film *Slovenski filmi so zanič* [2012, Nejc Levstik]; op. ured.). Odgovori so pričakovani: slovenski film je zamorjen, depresiven, v njem se nič ne dogaja, je le beden poskus posnemanja – skratka, slovenski film je skoraj po pravilu slab. A ko intervjuvance nato vprašajo, kateri je zadnji slovenski film, ki so si ga ogledali, se skoraj brez izjeme le-tega ne spomnijo (kot odgovor kvečjemu ponudijo *Kekca* ali *Vesno*). Od kod torej takšna diskrepanca med percepcijo slovenskega filma ter očitno nezainteresiranostjo zanj, ki javno mnenje apatične publike pravzaprav v isti sapi postavlja na laž? Zakaj slovenski film uživa tako slab ugled, če ga v resnici sploh nihče

ne gleda? Po nekem ironičnem naključju je *Inferno* (2014), novi film Vinka Möderndorferja, hkrati odgovor na obe zagonetki.

Kot v svojih prejšnjih filmih se Möderndorfer tudi tokrat spušča v okolje nižjega razreda, delavca in »malega človeka«, češ glejte, slehernik sem kot vi, razumem vas, čutim vašo bolečino in tako dalje. A če se je v *Predmestju* (2004) ukvarjal z zaplankanostjo slovenčelskih bedakov (ali s »predmestji človeških duš«, kot pravi sam), v *Pokrajini št. 2* (2008) pa s tragično težo nekakšne osebne in kolektivne krivde, kar samo po sebi vsaj hipotetično ponuja izhodišče za zanimivo dramaturško operiranje, se zdi, da je pri svojem zadnjem projektu vsakršno misel na dramaturgijo preprosto zabrisal skozi okno. Da ne bo nesporazuma: zelo težko bi kar kategorično trdili, da zgodba o družini s samega dna družbe, ki iz dneva v dan hlata

za preživetjem, ni dramaturško intrigantna. Približno enako težko bi se dalo dramaturški potencial takšne zgodbe pravzaprav popolnoma zapraviti, a Möderndorferju je brez kakšnega posebnega napora uspelo prav to. Dramaturški lok *Inferna* v resnici bolj spominja na upadajočo spiralo (nikomur ne moremo očitati, da že z naslovom na to nismo bili vsaj nekoliko opozorjeni, vendar je ta poskus nekakšne meta-forice v bistvu tudi zadnja semiinteligentna stvar, ki se v tem filmu zgodi), po kateri glavni junak Mare (Marko Mandić) vsakič, ko mislimo, da slabše pa res že ne gre več, vztrajno drsi vse do dna življenjske bede. Ostal je brez službe, grozi mu, da bo ostal brez stanovanja, njegova otroka sta lačna, možno, da bo kmalu ostal tudi brez družine. Mare tega filma ni začel v vicah, vstopil skozi vrata pekla in se počasi spuščal vse nižje kot kak navaden

grešnik, ampak je štartal z lepo prednostjo že nekje v četrtem krogu pekla. Zato se tudi gledalcu zdi, da že od začetka filma gleda zgolj zadnje dejanje tragične epopeje, ki je našega junaka že tako izžela, da zanj rešitve preprosto več ni.

Verjetno počasi že nekoliko bolje razumemo babice iz prvega odstavka tega prispevka, ki slovenskih filmov ali ne gledajo ali ne prenašajo. Mar niso uvodna dejanja tako tragične zgodbe vsaj približno toliko zanimiva kot zaključna faza človekovega propada, gledalcu z neko povprečno mero empatije in skrbi za sočloveka pa nemara še celo zanimivejša? Möderndorfer očitno misli, da ne; čeprav je v pripovedi to sicer omenjeno, pa v končni fazi pravzaprav ni zares pomembno, zakaj je Mare izgubil službo, ni pomembno, zakaj na zavodu ne dobi nove, ni pomembno, zakaj otrok noče dati v rejo, in tako naprej. Mare je predvsem nemotiviran junak, površno prepisan direktno iz pozabljene grške tragedije, v kateri ga po svetu sizifovsko premetavajo nevidne sile nemilostnega panteona, na katerem je mogočne bogove zamenjal še mogočnejši gnili in umazani kapital. Vendar Maretova usoda ni *absurdistična* v enakem smislu kot Sizifova (Camus v svoji interpretaciji mita celo pravi, da si moramo za pravilno razumevanje eksistencialističnega absurda Siziifa pri svojem delu predstavljati srečnega), temveč zgolj *absurdna* do te mere, da še pojem »kafkovsko« izgubi ves svoj pomen. **Inferno torej definitivno ni film o brezizhodni poziciji delavskega razreda in revnih nasploh, ampak je prej eksploatacija le-teh za potrebe lansiranja nekakšne moralne sodbe, če ne že kar nekakšne programske agende, površinsko zapakirane v obliko igranega celovečerca.** Pri čemer je mera nesubtilnosti takšna, da avtorja tega prispevka v nasprotju z vsem, kar mu je sveto, skorajda sili k strinjanju s pisanjem desničarskih pamfletov à la *Politikis*, ki so v filmu še pred premiero že videli antijanšistično propagando. Hkrati



Prav ta pokroviteljska aroganca avtorjev do subjektov svojega filma je najverjetneje glavni krivec, da je *Inferno* tako kritično in množično nerazumljen na isti način, kot so nerazumljeni strički v lokalnih gostilniških debatah, na katere celotna dikcija pričujočega filma pravzaprav še najbolj spominja.

se poraja močan dvom, da bi nesrečneži, ki zares živijo v enakih pogojih kot uboga Maretova družina, zares cenili uprizoritev njihove bede v takšni histerični »over-the-top« maniri, na enak način kot recimo beli igralci, po obrazu namazani s šmirom, praviloma niso prav dobro sprejeti med temnopoltimi Američani.

Ta »blackface socialne stiske« element kaže tudi na širše nerazumevanje tematike, s katero se film trudi tako neposrečeno ukvarjati. Vsa ta bolečina, ponižanje, lakota, prostitucija, samozažigi in kar je še fetišizacije revščine gledalcu ne prinašajo nobene katarze – razen seveda v primeru specifične podkategorije gledalca, ki *Inferno* doživlja kot neke vrste safari izlet v geto blokovskega naselja med klošarje in ljudi, ki si stanovanja osvetlujejo z nagrobnimi svečami (ne, v tem na žalost ni nobene simbolike). Film je kot tak očitno namenjen prav gledalcu, ki za višek avanturističnega eskapizma smatra socializiranje z ljudmi izven varnega zavetja svojih buržujskih družbenih formacij, gledalcu, ki svojim otrokom s prstom kaže na ljudi, kakršen je Mare, ta novodobni plemeniti divjak, postindustrijski Tarzan, češ pogledajte, kako hudo je biti reven. **Prav ta pokroviteljska aroganca avtorjev do subjektov svojega filma je najverjetneje glavni krivec, da je *Inferno* tako kritično in množično nerazumljen na isti način, kot so nerazumljeni strički v lokalnih gostilniških debatah, na katere celotna dikcija pričujočega filma pravzaprav še najbolj spominja.** Reduciranje izredno zapletene situacije, v kateri smo se v takšni ali drugačni meri v preteklih letih razen nekaterih privilegiranih znašli skorajda vsi, na idiotsko dialektiko delavci (tj. dobri), lastniki kapitala (tj. slabi), brez ozira na kompleksnejše družbene mehanizme, ki te odnose prav tako izoblikujejo, pač ne kliče po ničemer drugem kot po naročilu nove runde in nadaljevanju iste debate naslednjč. Z drugimi besedami: nihče si ne želi serije nasilno meditativnih zeitgeist filmov, ki nam z neke malomeščanske prižnice znova in znova pridigajo, kako je vse zajebano, ker

to vsak po svoje že precej dobro vemo. Če luči na koncu tunela ni, vsaj natančneje povejte, zakaj je temu tako, sicer pa razpredanje o resnih tematikah prepustite recimo celovečernim dokumentarcem, ki so zaradi svoje verističnosti in osvobojenosti od larpurlartističnih teženj že po definiciji (oziroma vsaj praviloma) bolj iskreni in verjetno tudi zato z lahkoto pobirajo nagrade na filmskih festivalih.

Avtorji uvodoma omenjeno kratko reportažo o gledanju slovenskih filmov zaključijo z nekoliko cinično dedukcijo, da je naša filmska publika pač preveč razvajena in da slovenskemu filmu ne daje več dovolj priložnosti, ker ima do njega predsodke, temelječe na dvajset-plus-letni travmatični izkušnji obiskovanja kinodvoran. A za začetek globljega razumevanja tega predsodka bi odgovore veljalo iskati v genialnem dokumentarcu *Kaj ti je film?* (2013, Sabina Đogić), v katerem dvajset priznanih slovenskih filmskih režiserjev obelodani svoje videnje in razumevanje fenomena filma. Kot drugi ali tretji pred kamero sede prav Vinko Möderndorfer, ki pravi: »Če med premiero mojega filma dvorane ni zapustila vsaj polovica gledalcev, nisem naredil dobrega filma.« Po koncu njegovega monologa lahko dokumentarec preprosto izklopote, saj boste v nadaljevanju težko našli tako zgovorno in polnopomensko izjavo. Izjava, ki je v svoji aroganci tako domača, da jo mimoidoči iz uvodnega filma po nekem čudaškem naključju kar kolektivno in avtomatsko povezujejo s slovenskim filmom, ne da bi te filme sploh gledali, hkrati pa jim daje vse razloge, da jih gledati niti nikoli ne bi začeli. Vprašanje osvežene ankete bi se torej moralo glasiti: »Zakaj je *Inferno* slab film in zakaj takšnih filmov nikoli ne gledate?« Ker je to pravzaprav hipotetično vprašanje, na katerega bi v odgovor najverjetneje dobivali samo prazne poglede, si lahko torej zgolj želimo, da si ga filmski ustvarjalci v prihodnje najprej postavljajo sami sebi, preden se svojo publiko odločijo ali dobesečno (glej citat zgoraj) ali subtilno (glej film *Inferno*) naganjati iz kinodvoran.

Sonja Prosenc, avtoportret (osebni arhiv)



Intervju s Sonjo Prosenc

Tina Poglajen

Sonja Prosenc se je za študij novinarstva odločila, ker jo je zanimalo snemanje dokumentarnih filmov, a so jo nato začeli vedno bolj privlačiti igrani. Poleg dveh kratkih filmov, *Nič novega, nič pretiranega* (2005) in *Jutro* (2012), je pred dvema letoma posnela odlično sprejetega *Moža s krokarjem* (2012). Dokumentarni portret slikarja Jožeta Tisnikarja je sestavljen iz pripovedi ljudi, ki so tako ali drugače zaznamovali njegovo življenje, stilistično in atmosfersko pa film spominja na chiaroscuro njegovih lastnih del. Njen prvi celovečerec *Drevo* (2014) je premiero doživel na letošnjih Karlovih Varih v tekmovalnem sklopu Vzhodno od zahoda, od tam pa se je podal na uspešno mednarodno festivalsko pot. Izhodiščna filmska tema krvnega maščevanja se skozi vizualno pripoved, podkrepljeno z glasbeno pokrajino Janeza Dovča, udejanji predvsem v vzdušju in občutjih, ki jih slika skozi trojico nekronološko razporejenih poglavij; k cinematičnosti osebnega stila avtorice pripomore tudi impresivna fotografija Mitje Lična, ki je pri filmu sodeloval tudi kot soscenarist. Na letošnjem FSF v Portorožu, kjer so bili nagrajeni glavni igralec, glasba in fotografija, s strani žirije kritikov pa tudi film, je bila Sonja Prosenc med režiserji v tekmovalnem programu edina ženska, s čimer pa je vseeno dvignila povprečje zastopanosti žensk avtoric med ustvarjalci državno financiranih igranih celovečernih filmov skozi leta.

Zakaj novinarstvo in ne AGRFT?

Pravzaprav ne vem. Na razpisih res dobiš več točk, če si diplomant AGRFT, a do znanja lahko prideš na različne načine. Povsod so režiserji, ki niso študirali na filmskih akademijah. To ni ovira, saj obstajajo res kakovostne delavnice, ki jih podpira evropski Media program, in so zelo poglobljene – eno leto delaš na svojem projektu pod vodstvom različnih mentorjev za različne vidike filma.

Začela si s kratkimi filmi. So ti predvsem študijska ali samostojna umetniška forma?

To je dokaj klasična pot, učenje, test. Kratki filmi so super, ker lahko preizkusiš pristop, ki ga boš uporabil v celovečercu. To ne pomeni, da te konkretni kratki film ne zanima. Če istočasno delaš kratki film in celovečerec, se v nečem gotovo prekrivata – če ne v vsebini pa v pristopu. A vseeno, gre za nekaj neprimerljivo drugačnega. Predstavljam si, da je bilo na letošnjem FSF žiriji težko imeti v istem košu praktično vse filme, od dokumentarnih do kratkih.

Tam si povedala, da si pričakovala, da bo Drevo čisto spregledano. Zakaj?

Pogosto je tako, da so stvari doma prezrte, v tujini pa dobivajo potrditve. Kljub članom žirije, ki jih spoštujem, nagrad nisem pričakovala. Seveda nočem s tem česarkoli diskvalificirati.

Kaj pa odziv gledalcev, koliko sta s soavtorjem o tem razmišljala vnaprej?

Z Mitjem sva sklenila, da narediva film tako, kot sva si ga zamislila, in na koncu se je izkazalo, da je bila to zelo dobra odločitev – ko se pogovarjam z gledalci po projekcijah na festivalih, je film odlično sprejet, čeprav od gledalca zahteva, da vanj nekaj vloži. Če se na splošno krajša »attention span«, še ne pomeni, da si tega gledalci tudi želijo. Imajo toliko samorefleksije, da se potrudijo, da bi to pri sebi preprečili. Vedo, da te v resnici to osiromaši, da ti v življenju umetnost ne more dati nič globokega, če ji ne daš priložnosti. V tem smislu me je zato na Nizozemskem še posebej presenetila nagrada mladinske žirije.

Od kod Drevo?

Z Mitjem sva najprej hotela narediti fotografski projekt. Ko pa sva slišala toliko in toliko zgodb o otrocih, ki zaradi grožnje krvnega maščevanja živijo skriti po svojih domovih in odrasčajo v izolaciji, naju je to tako prevzelo, da sva se pogovarjala o dokumentarcu, potem pa je šlo to še dlje ...

Torej je bil film najprej zamišljen kot dokumentarec?

To je bil vmesen preblisk. Kar naju je zares zanimalo in prevzelo, je bila njihova ujetost oziroma to, na kakšen način ljudje v tem stanju sploh lahko preživijo. Za tridelno strukturo sem se odločila, ker sem hotela pokazati tri različne oblike ujetosti skozi različne like. Da bi gledalec to čim bolj občutil na svoji koži, ne samo videl na platnu, razumel in si interpretiral, se mi je zdelo nujno, da ga najprej soočimo z doživljanjem najmlajšega lika, Velija. Torej predvsem z občutkom fizične ujetosti, ki si je ne zna točno razložiti.

Slovenski filmi se radi zatečejo v univerzalno namesto v konkretno, s kulminacijo v Cvitkovičevem Arheu (2011), kjer obstajata samo še Moški in Ženska. Zakaj?

Ne vem, če je to res. Zdi se mi, da filmi velikokrat radi ustvarjajo podobo ali imitacijo realnosti, tudi z lokalnimi posebnostmi. Pri



Drevo

nas je zgodba uporabljena kot okvir, znotraj katerega smo hoteli naslikati osredotočen portret ujetosti, brez vseh morebitnih distrakcij. Etnografski momenti so mogoče nekaj, kar bi bolj sodilo k filmu, ki bi bil osnovan na zapletu, pripovedi, ne pa k filmu, kot je naš.

Film je po eni strani izredno močan v kombinacijah podobe in spektakularne glasbe, ki se tu zdita kot ustvarjeni druga za drugo, po drugi strani pa ga na trenutke zanesse v nekaj, čemur bi ironično lahko rekli deadpan patos. S tem mislim, da je pripoved v teh trenutkih preveč vznesena, čeprav ni podkrepljena s klasičnimi filmskimi izraznimi sredstvi, kot je na primer – stereotipno – v takih prizorih violinska glasba in zadrževanje na bližnjem posnetku obraza, ampak tragičnemu momentu sledi »hladen« rez, na primer na pogled v nebo. Kot pripovedovalec šal, ki od svojega občinstva, kljub temu da sam ohrani smrtno resen izraz, še vedno pričakuje, da se bo smejala.

Takšen humor je najboljši, saj ne sugerira pomena, emocije ali reakcije neposredno. Gradi na nečem, kar bo imelo določen učinek. Prav te dni sem gledala stare TV-oglaske Roya Anderssona – to je to. Najbrž res lahko vzporednice iz humorja povlečeš tudi v drugo smer in najdeš podobnosti v pristopu, čeprav na to primerjavo nisem pomislila. Zdi se mi super, da film doseže močan čustven učinek, ne da bi ga zaneslo v patetiko. Za tak pristop je potrebnega več dela in iskanje lastnih načinov, a mogoče na koncu to delo tudi loči od tistih, ki uporabljajo bolj stereotipne prijeme. Vodilo pri vseh vidikih je bilo vedno minimalizem; tako v igri kot v postavitvi in izbiri kadrov, scenografiji in montaži. Vse prvine filma naj bi pripeljale do želenega učinka šele kot celota – prav tako, kot se zgodba sestavi šele, ko pogledaš cel film.

Zdi se mi, da se film ne izogne čisto režijski »šoli« Staregare.

Všeč mi je to, kar dela Jan [Cvitkovič]. Mogoče gre za podobnosti v senzibiliteti, morda so to zgolj naključja. Že pri pisanju scenarija sva poskušala z Mitjem pripovedovati skozi podobe, ki jih gledalci ne bi bili navajeni. Oba sva vizualca – delam tudi kot grafična oblikovalka, Mitja je snemalec in fotograf – in to je steklo naravno. Nekdo v ekipi je rekel, da ga, čeprav je že nešteto krat videl film, vseeno vedno znova preseneti to, kar v določenem trenutku sledi. Tudi na splošno nimam ravno ustvarjalnih vzornikov. Lahko občudujem marsikoga, recimo Hanekeja, a si glede na to, kako hladen in kirurško natančen je njegov slog, težko predstavljam, da bi mi bil avtorsko blizu.

Zakaj meniš, da je v Sloveniji tako malo filmskih režiserk?

To je katastrofalno. Več žensk je sicer pri kratkih in dokumentarnih filmih. Razlog je enostaven – ti zvrsti zahtevata manj sredstev in ženskam je lažje dodeliti manj sredstev kot več, ker naj bi bilo tveganje za dokončanje filma preveliko ... Po drugi strani pa opažam, da so vase prepričane režiserke zelo hitro označene za »malo preveč samozavestne«.

Je slovenska kinematografija seksistična?

Nesmiselno se je pretvarjati, da ni. Zagotovo potrebujemo več režiserk in protagonistk. Na splošno so ženske filmske vloge pretežno stereotipne in slovenski film ni nikakršna izjema. Še bolj kritičen se mi zdi pokroviteljski odnos, trepljanje po hrbtu kot diskvalifikacija argumentov. Mogoče se kolegom zdi, da so samo prijazni? Ne mislim, da to počno namerno, ampak da je vse skupaj tako zakoreninjeno v kulturi, kar sem opazila tudi pri sebi, da se je treba temu zavestno upreti. Nujna je samorefleksija, šele potem lahko to zaznamo in presežemo. O tem se je treba pogovarjati, čeprav se veliko ljudi noče, ker se jim zdi, da ustvarjalke pretiravamo. To se mi zdi največja ovira na poti do spremembe.

AVTOŠOLA: ZAPELJI ME V PANIKO, ČE ŽE, LEPO PROSIM!

Mateja Valentinčič



44

»Jože, jst mam tebe dost!« slišimo ženski glas v offu filma *Avtošola* (2014, Janez Burger), medtem ko je v velikem planu obraz moškega z idiotskim izrazom. Tudi za film kot celoto se zdi, kot bi kdo rekel: »Pa naredimo idiotski film z idiotskimi liki za idiote, ki v tej idiotski državi plačujejo RTV-naročnino!« Seveda lahko rečemo, da so okusi različni in da vsak film najde svojega naslovnika, sploh če naj bi bil bolj ljudsko razvedrilen kot zahteven, na kar so televizijski gledalci navajeni in kar menda tudi zahtevajo, saj poznajo tako *Komisarja Rexa* (Kommissar Rex, 1994–) kot druge kakovostne nemške in italijanske nadaljevanke in TV-filme. O tistih, ki gledajo britanske in ameriške, ne gre izgubljati besed, ker pač niso potencialni gledalci *Avtošole*.

Film naj bi bila posnet v žanru komične ali parodične kriminalke, a ima že v scenarijski osnovi probleme tako s komedijo kot kriminalko. Ne premore ne duhovitosti ne suspenza, zgolj izobilje duhamornosti. Morda so idiotski dialogi v funkciji karakterizacije našega idiotskega Jožeta, na skrivaj malo mizoginega Slovence, ki trpi za sindromom cankarjanske matere in se bolešno oklepa nadomestne mame, svoje žene Eme (Vesna Pernarčič), ki ga ne prevara samo enkrat, ampak celo dvakrat, kar se zgodi le redkim, kot mu v filmu pove njen ljubimec, Robert Kranjc (Matjaž Tribušon), brezbarven poslovnež s kriminalnimi namerami in prijemi. Takih je menda tu okrog precej, razrasli so se v ekstremnem okolju slovenske tranzicije in vsi počnejo ali bi hoteli početi isto: poceni pokupiti zemljišča ali jih dobiti

kar zastonj (z izsiljevanjem in torturo, če ne gre zlepa) in na njih zgraditi trgovska središča z luksuznimi stanovanji. Kdo jih bo v tej krizi kupoval, ni jasno, ampak »saj gre itak samo za film«, ki naj razvedri v smislu: Ne samo da jaz ne morem nič kupiti, tudi sosedje ne morejo, ha ha ha ... No, to smo menda Slovenci, zavistni idioti, ki si svoj idiotizem lahko ogledujemo še na televiziji. Nekaj podobnega smo letos videli sicer že v filmu Vinka Möderndorferja *Inferno* (2014), v katerem takšnega direktorja kot sadistično karikatur (parodijo neoliberalne grozljivke?) interpretira Jernej Šugman. V *Avtošoli* pozitivno izstopa nekaj igralskih stvaritev, ki like približajo realno prepoznavnim (stereo) tipom, pri čemer sta jim režiser in soscenaristka lahko samo hvaležna za reševanje brezupnega scenarija.

Kajti problem *Avtošole* je v njenem shi-zofrenem odnosu tako do realnosti kot do žanra; po eni strani se hoče »šlepati« na aktualizme (gospodarski kriminal, korupcija), po drugi strani pa jih z burlesknim pristopom sproti negira in nevtralizira v hibridni »metažanrski« formi ... Fantje in punce, pogledajte si še enkrat Tarantina! On pač zna parodirati, ker je cinefil, ker se zna igrati s popkulturnimi referencami in nenazadnje, ker si zanje lahko privoščijo plačilo avtorskih pravic. Slovenske »komične kriminalke« kot *Blues za Saro* (1998, Boris Jurjaševič) ali *Stereotip* (1997, Damjan Kozole) pa so vedno bile nekaj drugega od tistega, kar so si želele, niso bile niti komercialno uspešne niti družbenokritične, ampak zgolj medlo benigne, čemur po domače rečemo – slab film. Termin komična kriminalka pri nas pač ne označuje žanra, ampak zgolj prikriva, da ti ni uspelo narediti ne komedije, ki je po svojem bistvu intelektualni žanr, ne kriminalke, ki je po svojem bistvu akcijski žanr. V zgodovini slovenskega filma pa žal nimamo resnejše žanrske tradicije in zato tudi podvige v tej smeri težko ocenjujemo v nacionalnem kontekstu.

Kriminalka zahteva znotrajdiegetski realizem, da ji verjamemo, zato so prizori, kot je na primer v *Avtošoli* tisti, v katerem razvajena hči poslovneža/kriminalca Roberta Lija in Jože v rumenem avtu z napisom avtošola na prazni ulici ponoči sledita mercedesu s kriminalcema in ju slednja ne opazita, idiotski. Tak je tudi zaplet filma, ki še najbolj spominja na burko. Direktor Stane (odlični Ivo Ban) pošlje svojemu nekdanjemu poslovnemu partnerju Robertu svojo hčer Emo, poročeno z inštruktorjem vožnje Jožetom, da bi odkrila Robertove poslovne načrte, a se vanj nepričakovano zatrepa. V te »mutne posle« se po sili razmer vmešata še prevarani soprog Jože, idiotska dobričina, in Lija, ki se proti očetovi volji pri njem uči voziti avto. Ker bi Jože rad nazaj svojo ženo Emo, ki se hoče ločiti, Lija pa bi rada nazaj kreditne kartice, ki jih je oče ukinil zaradi spora o njenem vozniskem izpitu, se združita v amaterski detektivski duo. Njun načrt je izsiljevanje Lijinega očeta zaradi »mutnih poslov«. Novodobni kapitalist Robert tudi sam z izsiljevanjem pridobiva parcele za svoj nepremičninski imperij, a mu manjka samo še ena: tista, na kateri stoji avtošola, katere lastnik je Jožetov najboljši prijatelj ...

Iz delnega opisa je bržkone razvidno, za kakšno vrsto »komičnosti« gre. Glede na lanskoletno produkcijo RTV Slovenija, dramo *Zapelji me* (2013, Marko Šantič) in komedijo *Panika* (2013, Barbara Zemljič), si lahko želimo predvsem več takšnih »čistih« žanrov, saj je v primerjavi z *Avtošolo* scenaristično, dramaturško in režijsko *Panika* naravnost remek delo, mojstrovina v žanru sodobne romantične komedije v lokalnem smislu, in nadpovprečen avtorski izdelek v univerzalnem smislu. *Avtošola* je dovolj obrtniško zrežiran in zmontiran polizdelek, da se ves čas nekaj dogaja, a kaj to pomaga, če je vse, kar ima povedati, zgolj to, da so idiotski naivneži vedno žrtve, sploh če sami ne znajo zvoziti skozi življenje in jih potem pač (po) vozijo drugi. Malo premalo za družbeno kritiko in preveč na prvo žogo, da bi se temu lahko smejali.

»Vsaka šola nekaj stane,« slišimo na koncu. Tudi *Avtošola* je stala nekaj davkoplačevalskega denarja, ki bi ga bilo bolje vložiti na primer v dokumentarec o finančnih malverzacijah mariborske nadškofije, da naše televizije ne bi po aktualnosti prehitevale celo uprizoritvene umetnosti ...

Matjaž Zupančič

MEGLA STOLETJA

Dvajseto stoletje je stoletje filma. Filmske glasbe. In je stoletja plesa. Film je vzpostavil montažo kot osrednje načelo, ključni »terminus tehnikus« novih medijev. Če je v običajni naraciji montaža osnovno sredstvo za strukturiranje zgodbe – pomenov (to velja tako za film in gledališče kot ples) – je v našem primeru stvar obrnjena: osrednja zgodba je montaža sama. Skozi arhetipske plesne, filmske in glasbene vzorce predstava raziskuje paradoks umetnosti v najbolj krvavem stoletju: pričevanje kulture kot dokument barbarstva (Benjamin).

Koncept in režija: Matjaž Zupančič / Koreografija: Sinja Ožbolt / Ustvarjalci in izvajalci: EnKnapGroup (Luke Thomas Dunne, Ida Hellsten, Bence Mezei, Ana Štefanec, Tamás Tuza / Scenografija: Vadim Fiškin, Miran Mohar / Oblikovanje videa: Luka Umek / Oblikovanje svetlobe: Jaka Šimenc / Glasba: Vanja Novak / Kostumografija: Valter Kopal / Vodja vaj EnKnapGroup: Tanja Skok / Produkcija: Zavod EN-KNAP / V sodelovanju s Slovensko Kinoteko

Premiera:

Center kulture Španski borci,
4. decembra 2014 ob 20. uri

www.spanskiborci.si

EN-KNAP

ENKNAPGROUP



Boj za neznano pravdo

»Zdaj, ko si spoznal sistem, spoznaj še samega sebe.«

Matic Kocijančič

Jure Engelsberger, beležka na hladilniku Siniše Gačiča

Boj za (2014) je šele drugi dokumentarec po *Otrocih s Petrička* (Miran Zupanič, 2007), ki je prejel vesno za najboljši film. Letošnja – za marsikoga presenetljiva – odločitev žirije Festivala slovenskega filma je v tem vidiku pomembna že zato, ker krepi širitev žanrskega območja, ki ga povezujemo z glavno nagrado festivala. Še bolj pa v oči bode dejstvo, da gre v osnovi za naredi-sam projekt, ki je (dokaj skromno) finančno podporo pridobil šele v končni fazi nastajanja.

Režiser Siniša Gačič je film skoraj v celoti posnel sam s polprofesionalno opremo (na začetku celo s fotoaparatom), zmontiral pa ga je v kuhinji s pomočjo Zlatjana Čučkova. To, da je povozil nekatere zajetno subvencionirane festivalske konkurente, med katerimi so bili celo tematsko sorodni – in ki ga najbrž sploh niso smatrali za resno konkurenco – lahko razumemo tudi kot iztegnjen sredinec zatohlím okvirom slovenske filmske politike, v katerih majhni in strastni projekti s strašno muko izprosijo minimalna sredstva za svojo realizacijo, medtem ko se glavni spopadi za finance odvijajo med peščico tistih izbrancev, ki nam vsako leto ponudijo prgišče negledljivih, samovšečnih in produkcijsko napihnjenih fosilov.

Boj za ni Razredni sovražnik (2013); ne gre za film, o katerem bi razmišljali še tedne po ogledu in ki bi še mesece kasneje kot preblisk ali referenca privrel na dan ob pogovorih s prijatelji. Pa vendar gre za aktualen, intriganten in obenem sila nepretenciozen dokumentarec, ki – nenazadnje že z upoštevanjem podatka, da je v letošnji žiriji sodeloval Rok Biček – tvori določeno simbolno kontinuiteto z lanskim prebojem. Tudi v institucionalnih okvirih namreč postaja iz leta v leto jasneje, da pomemben del mlajše generacije filmsko ustvarjalnost razume bistveno drugače od tistega vala predhodnikov, zaradi katerega besedi »slovenski film« težko izgovorimo z navdušenjem.

Dobrodošli v novem svetu

Skozi Gačičev objektiv spremljamo famozno zasedbo trga pred ljubljansko borzo, ki je trajala približno pol leta, vključevala nekaj deset aktivistov in se navdihovala po odmevnem ameriškem gibanju Occupy Wall Street. Pustimo ob strani precej komičen izbor lokacije protesta – ki stavbo, v kateri se precej konservativno trguje z delnicami

Gorenja, Krke in Luke Koper, pojmuje kot domači simbolni center nebrzdanega globalnega kapitalizma – in se osredotočimo na bistvene poteze »okupatorjev«, sorodne političnemu horizontu njihovih ameriških kameradov. Occupy gibanje se je pred leti sicer formiralo ob tedanji finančni krizi kot dokaj standarden protestniški odgovor na naraščajočo globalno neenakost, a je hitro dobilo precej nenavadne obrise: protestniki so začeli poudarjati, da nimajo jasnih zahtev, ki bi predpostavljale preferenco načina reševanja kritizirane družbene situacije, temveč je njihova akcija usmerjena predvsem v odpiranje prostora za iskanje rešitev. Torej, družbena ureditev je slaba, rešitve ne poznamo, vendar jo skupaj iščemo skozi formo protesta. V ameriškem kontekstu je ta nedorečenost zbudila pozornost predvsem zaradi množične udeležbe, ki je obljubljala sprostitev kreativnega političnega razmisleka v objemu enega od jeder svetovne finančne moči, a je – tudi po zaslugi akcij organov pregona – dokaj hitro razvodela in ugasnila. Kako pa so njihove ideje zaživele pri nas?

Gačič v številnih intervjujih govori o svojem strahu pred samocenzuro, ki ga je zaznal

na začetku snemanja. Kot simpatizerja zasedbe naj bi ga večkrat premamilo, da ob nerodnih situacijah, v katere so se zapletali aktivisti, kamero obrne stran. Prav zato je ob montaži v film vključil nenavadno veliko število prizorov, ki zasedbo prikazujejo v precej diletantski luči. Končni rezultat je tako – vsaj glede na izražene režiserjeve poglede – nenavadno kritičen do obravnavanega dogajanja. Če na začetku še vidimo nekaj aktivističnega zanosa in celo evforije – ob zasedbi se eden izmed njenih glavnih akterjev na ves glas zadere: »Dobrodošli v novem svetu!« – pa začne celotna zgodba kaj kmalu bolj kot na radikalen politični dogodek spominjati na hudo ponesrečen taborniški izlet, nekakšen postapokaliptičen *Gremo mi po svoje*.

Številni protestniki zaradi slabega ogrevanja in zimskih razmer zbolijo, vse težje najdejo kandidate, ki bi stražili šotore, v njih se pogosto naselijo narkomani in brezdomci, posledično pa se več kot o političnih alternativah razpravlja o problemih vzdrževanja tabora, ki vključujejo odvržene uporabljene injekcijske igle, uriniranje in izločanje blata na nedogovorjenih mestih ipd.

Ko jim vseeno uspe razpravljati o političnih temah, jih praktično v vsakem kadru spremljajo očitni ideološki paradoksi. Od tega, da protestniki, katerih glavni sovražnik je kakopak neoliberalizem, pogosto ponavljajo precej neoliberalna gesla, ki za svoj glavni cilj razglašajo neomejeno svobodo in umik države, do tega, da skoraj vsak dan – precej nedemokratično o tem odločijo kar njihovi neuradni voditelji – zamenjajo koncept tega, kar pojmujejo kot svojo »neposredno demokratično« ureditev. Na začetku se

odločitve še sprejema s pomočjo transparentnih volitev, ob čemer med prisotnimi kroži megafon, na katerega vsak zakriči svoj glas, že v naslednjih dneh pa od najvidnejših okupatorjev slišimo pozive k temu, da volitve same po sebi niso potrebne; da je ključna direktna akcija; da naj vsak pač to, kar predlaga, tudi izvede.

»Svoboda ne potrebuje stranke«

V svoji neizdelani kritiki uveljavljene demokratične ureditve, ki jo želijo na novo zgraditi na bolj direktnih temeljih, protestniki hitro vzljubijo »indirektnost«; ko pričnejo med njih vse pogostejše zahajati okoliški narkomani in s svojimi ekscesi rušiti še zadnji ostanek konstruktivnosti razprav, vidimo sceno, v kateri glavni akterji zasedbe z grenkim priokusom debatirajo o tem, ali ne bi bilo narkomane morda smiselno izključiti iz novega sistema; podobna usoda kmalu doleti pripadnike *new age* skupin, ki se vmešajo v dogajanje pred borzo, nazadnje pa še zagovornike teorije, da svetu vlada elitna skupina humanoidnih kuščarjev. Ob tem vidimo še en pomenljiv prizor: med razpravo, v kateri sodelujejo številni zagovorniki odprave zasebne lastnine, se sproži prepir, čigav je mikrofoni in kdo sme nanj govoriti.

Skozi ta mikroeksperiment demokratičnega odločanja, ki še niti približno ne zastavlja resnih izzivov sodobnih demokratičnih skupnosti – niti tako majhnih, kot je slovenska – protestniki spoznavajo, da je demokraciji treba nadeti določene uzde; da morajo filtrirati jakost glasov, ki se izrekajo; da so nekatera mnenja vredna več; da je nekatere

rim ljudem potrebno odvzeti vzvode moči. Skratka, tudi na mikroravni novega sistema nastopijo kompleksne demokratične zagate in precej *indirektno demokratični* odgovori nanje.

Nič od naštetega pa – vsaj iz današnje perspektive – ne seže do kolen temeljni hipokriziji tistega pomembnega dela aktivistov v zasedbi pred borzo in sledeči zasedbi filozofske fakultete, ki se je kmalu zatem vključil v strukture t. i. vstajniških strank.

V tem smislu so najbolj intrigantni prizori, v katerih bodoči poslanci kričijo na politike, ki so prišli pozdravit zasedbo, da politikov nočejo in ne potrebujejo. Tudi med samo zasedbo pred borzo je bilo eno od ključnih gesel, da »svoboda ne potrebuje stranke«. Pred našimi očmi se torej odvije dialektičen proces, ki bi ga lahko po znamenitem maoističnem sloganu parafrazirali nekako takole: od protistrankarskega zborovanja prek protistrankarskega zborovanja do parlamentarne stranke.

To ni naključen poudarek filma. V avtorjevih izjavah za javnost je – kljub simpatiji do zasedb in vstaj – izražen odkrit odpor do njihovih nadaljnjih političnih izpeljav. Za *Mladino* je povedal: »V parlamentu je poslanec Združene levice, ki je bil najbolj glasen in strikten glede tega, da se odganja vse, kar diši po politični stranki. Spet se je pač izkazalo, da se zarečenega kruha največ požre.« Tudi v video pogovoru s Petrom Kolškom za *Delo* Gačič opisan preobrat izpostavi kot ključen nauk procesa, ki ga je spremljal. Kot pravi, mu je pravzaprav žal, da se ni v času zasedbe bolj osredotočil na tiste posameznike, ki so pozneje stopili na pot politične kariere. Če bi vedel, bi dokumentiral njihovo transformacijo. O tem bi si želel posneti nadaljevanje svojega dokumentarca. Za *Dnevnik* je svoje stališče še zaostрил: pri strankarskem angažmaju aktivistov gre celo za temeljno kapitulacijo osnovne ideje zasedbe.

Seveda bi mu na tem mestu lahko nasprotovali, da ideja zasedb – kot je večkrat razmišljal sam – ni bila ena sama, temveč je bil njihov središčni ideal prav spodbujanje množstva političnih idej. Pa vendar je jasno, katera paradigma je prevladala nad drugimi in na krilih katere strasti se je materializirala. Prav gotovo ne na krilih ljubezni do ideološkega pluralizma in skepse do vzvodov centraliziranega oblastniškega aparata, ki jih je mogoče zaznati v idealističnih genezah newyorškega in ljubljanskega gibanja Occupy.





Davek NA film? Ne, davek V film!

Končno koristen davek: spodbude pri produkciji filmov
Sabina Žakelj

V prvih poletnih dneh so nas politiki ponovno segregali z davki, pri čemer smo volivci dobili občutek, da niso presegli srednjeveškega pojma »davek« kot dajatev državi. Mogoče je res filmsko zasledovati razumevanje davka kot prispevka, ki ga država daje domačim poslovnim subjektom, bo pa v filmu že zaradi konkurence številnih davčno prijaznih držav tudi za Slovenijo v bližnji prihodnosti to postalo nujnost. Možnosti, ki jih lahko država ponudi filmu skozi različne oblike davkov, je kar nekaj, čeprav se v zadnjih letih s tem pojmom osredotočamo predvsem na davčne spodbude pri produkciji filmov (an. *tax incentives*), ki so v porastu tako v Evropi kot v Ameriki in Avstraliji.

Zakaj bi se država sploh odločila davek vlagati v film?

Za državo davčne spodbude v filmu pomenijo ustvarjanje novih delovnih mest,

pri čemer država meri ceno, ki jo plača za ustanovitev ali širitev producerskega podjetja/studia skozi število in stalnost novih zaposlitev in višino plač, pa tudi z uporabo že obstoječih storitev (trgovine, restavracije, hoteli, bencinske črpalke itd.), s čimer upa na izboljšanje življenjskega standarda ter razvoj in uporabo novejših tehnologij in postopkov pri snemanju filmov. William Luther je v posebnem poročilu Movie Production Incentives: Blockbuster Support for Lackluster Policy¹ do takih želja države kritičen, saj film zahteva specifično izobražen kader, ki se za snemanje pogosto priseli z ekipo. Poleg tega je film projektnega značaja in po zaključenem snemanju ostanejo države, ki privabljajo filmarje z davčnimi olajšavami samo na snemanje filmov, razen dodatnega prihodka pri ponudbi prej omenjenih dodatnih storitev praktično na istem. Zato

je težnja države, da podjetje/studio obdrži v državi, s čimer lahko po principu daj-dam dejansko generira višji življenjski standard. Nekatere države se za privabljanje filmskih ekip skozi davčne spodbude odločajo tudi zaradi nacionalnega ponosa, da je delček njihovega naravnega ali kulturnega bogastva ujet na filmsko platno. To je problematično pri ameriških davčnih shemah, ki ponudijo višje davčne spodbude za pozitivno prikazovanje lokacij, domačinov, navad itd., kar nekatere produkcijske družbe razumejo kot poseganje v avtorstvo ali celo cenzuro v primeru prepovedi prikazovanja družbeno kritične krutejše realne slike države (korupcije, revščine itd.), česar se evropske davčne sheme zaradi osnovnega načela kulturne raznolikosti ne bi smele posluževati. Z davčnimi spodbudami države izpostavitve lokacij jemljejo kot brezplačno turistično reklamo, pri čemer računajo tudi na povečanje turizma in posledično na povečano stekanje davkov od gostinskih, hotelskih in

¹ Spletna povezava: < <http://bit.ly/1wERSDU> >.

drugih storitev v državno blagajno. Luther predvsem opozarja, da mora biti po uvedbi davčne sheme država proaktivna v smislu trženja lokacij, saj samo uvedba davčnih spodbud za film še ne pomeni povečanja turizma. Kljub temu ugotavlja Luther, da so **davčne spodbude v porastu na vseh kontinentih**, najbolj skokovit pa je bil porast v ZDA, kjer je od leta 2002, ko je posebne davčne spodbude za film ponujalo pet držav, do leta 2009 davčne spodbude uvedlo kar štirinštirideset držav ter Portoriko in okrožje v Kolumbiji. Spletna stran Film Production Capital² trenutno med davčno najugodnejše ameriške države z možnostjo 30% davčnega odbitka (an. *tax credit*) uvršča Louisiano (30% čisti davčni odbitek), Georgio (20% davčni odbitek in dodatnih 10 % za izpostavitve države) in Pensilvanijo (25% davčni odbitek in dodatnih 5 % za izpolnitev minimalnih kriterijev produkcijske zmogljivosti).

Takojšnji učinek za investitorje

Investitorjem so davčne spodbude privlačne zaradi takojšnjega finančnega učinka. Nekatere vrste davčnih spodbud – npr. davčni ščit, ki omogoča zasebnim vlagateljem, da z neposrednim prihrankom pri davku (an. *tax break*) pridobijo takoj – so bile na evropskem in nacionalnem nivoju po letu 2005 okleščene s strogo postavitvijo zgornjih meja finančnega vložka posameznega vlagatelja ter vrsto pravil glede vpletenosti investitorja v samo produkcijo. Z reformo davčnih ščitov so države začele vzpostavljati davčne odbitke (an. *tax credit*) in vračila davka (an. *tax rebate*), ki recimo pri najemu posojila za denarni tok delujejo kot oblika zavarovanega financiranja³.

Jonathan Olsberg je leta 2009 na srečanju Screen International Film Summit in na 2. mednarodnem koprodukcijskem srečanju v Ljubljani pojasnil, da ima za pridobitev



Child 44

davčnih spodbud vsak davčni model, dodatno pa še vsaka država, specifična pravila. Pravila vključujejo dve glavni predispoziciji: porabo produkcijskega denarja v državi, ki odobri davčno spodbudo in/ali izpolnitev t. i. kulturnega testa (an. *cultural test*), ki je navadno točkovano skozi jezik, snemalne lokacije, protagoniste, ekipo ipd., pri čemer točke prinašajo akterji/storitve iz države, ki nudi davčno spodbudo. Nekatere države zahtevajo domačega producenta za pridobitev spodbude, redke pa namenjajo davčne spodbude tudi tujim producentom. Avstralija je recimo z raznolikostjo lokacij privabila investicije velikih holivudskih studiev, država pa se je na razvijajoči se posel odzvala s 15 % davčnim odbitkom za tuje producente, ki snemajo v Avstraliji, medtem ko ponuja domačim producentom in uradnim koprodukcijam kar 40 % davčno spodbudo. Podobno shemo je z letom 2008 uvedla Nova Zelandija, ki obenem lokacije snemanja izkorišča za kulturni turizem. Posebej za britanske in nemške producente je zaradi bilateralnih dogovorov privlačna Južna Afrika, kjer so stroški snemanja nizki in povzročajo rast velikih snemalnih studiev. Za zdaj je Južna Afrika predvsem zanimiva za snemanje oglasov, vendar privablja filmske producente z davčno spodbudo, ki je sicer omejena z zgornjo mejo (an. *tax cap*) 1,25 milijona ameriških dolarjev. Nekatere države so k davčnim spodbudam pristopile precej agresivno – tako Portoriko, ki spada pod ZDA, recimo nudi davčno spodbudo do višine 50 % proračuna produkcije.

Davčne spodbude od A do (skoraj) Ž v Evropi

Vodič po svetovni filmski davčni pokrajini Film Financing and Television Programming – A Taxation Guide⁴ (v nadaljevanju Taxation Guide) iz leta 2012 ponuja vpogled v celovite davčne politike evropskih in drugih držav v povezavi s filmom in deluje kot praktičen priročnik za filmske producente in filmske ustvarjalce, ki želijo ustvarjati v tujini. Po podatkih iz te publikacije in drugih spletnih virov za Evropo ima davčne spodbude v Evropi trenutno 15 držav (Belgija, Češka, Francija, Hrvaška, Irska, Islandija, Italija, Litva, Luxemburg, Madžarska, Malta, Nemčija, Nizozemska, Španija in Velika Britanija), ki so po državah na kratko povzete spodaj. Davčne spodbude spadajo pod sheme državnih pomoči, ki jih Evropska komisija določa v Sporočilu Komisije o državni pomoči za filmsko produkcijo in produkcijo drugih avdiovizualnih del⁵. Država lahko državno pomoč odobri po odobritvi Evropske komisije, kjer za nadzor na filmskem področju skrbi Generalni direktorat za konkurenco (an. *Directorate General for Competition*), in kot bo razvidno v nadaljevanju, so se nekatere države že znašle pod drobnogledom Evropske komisije glede svojih davčnih shem.

4 V celoti brezplačno dostopna na spletni povezavi: < <http://bit.ly/13aBguO> >

5 Povzetek z aktualnimi spremembami (zadnja osvežitev 15. 4. 2014) je pod poglavjem F – Sector-specific rules. Spletna povezava: < <http://bit.ly/1wLuLuF> >.

2 Spletna povezava: < <http://bit.ly/VqUqIC> >.

3 Baujard, Thierry, Caroline Burnett, Soizic Cadio, Peer Fisher, James Ramsay, Sebastian Haberl, Marc Lauriac, Silvia Angrisani, Héloïse Fontanel, Alain Modot. 2008. *Study on the role of SMEs and European audiovisual works in the context of the fast changing and converging home entertainment sector (PayTV, Homevideo, Video on Demand, video games, internet, etc).* Executive summary. Peacefulfish & Media consulting group.

Belgija je davčni ščit vpeljala leta 2003 in z njim omogoča upravičenim belgijskim investitorjem oprostitev dela davka od vložka v izbrani film. Ščit pa se po besedah producentov ni obnesel, poroča *Variety*⁶, saj zahteva, da v Belgiji registriran producent skozi investicije zbere do 50 % proračuna za produkcijo, ki je najpogostejše v obliki posojila in ga mora 40 % vrniti investitorju, s preostalimi 60 % pa si investitor zagotovi nakup pravic v komercialni distribuciji filma. Zato je v teku reforma davčnega ščita, ki naj bi bila s potrditvijo v domačem parlamentu in pri Evropski komisiji končana konec letošnjega leta. Prenovljeni davčni ščit bi tako kljub zaostitvi nekaterih pogojev širše odprl vrata mednarodnim koprodukcijam, tudi tistim, pri katerih glavni producenti niso evropski. Belgijski davčni ščit je med letoma 2003 in 2011 v filme in druga avdiovizualna dela preusmeril 600 milijonov evrov in med bolj znanimi novejšimi filmi pritegnil tudi film Olivierja Dahana *Grace Monaška* (*Grace of Monaco*, 2014) z Nicole Kidman v glavni vlogi, ki je letos otvoril filmski festival v Cannesu.

Češka je davčno spodbudo uvedla junija 2010 s povračilom davka domačim in tujim producentom, ki imajo na Češkem odprto podjetje. Producenti so upravičeni do vračila davka v višini 20 % na upravičeni znesek, porabljen na Češkem, ter 10 % na upravičeno mednarodno porabo. Spodbuda je namenjena tako filmskim kot tudi TV-producentom. Po podatkih češke filmske komisije⁷ je prav povračilo davka lani na snemanje v Prago privabilo produkcijo Ridleyja Scota s filmom režiserja Daniela Espinose *Child 44* (2015), v katerem igrajo Tom Hardy, Gary Oldman in Noomi Rapace. Češki filmski sklad je na lanski 18-milijonski proračun z letošnjim letom tako pridobil dodatnih 11 milijonov evrov za povračilo davka za spodbujanje filmske produkcije, pri kateri računa na velike holivudske produkcije.

Francija je z julijem 2009 dobila tujim producentom prijaznejšo shemo vračila davka, imenovana T. R. I. P. – Tax Rebate for International Production. Predstavitev sheme na spletnih straneh filmske komisije



Eksodus: Bogovi in kralji

Film France⁸ davčna shema tuje producente privablja na snemanje in postprodukcijo v Francijo za filme z vsebino, ki je povezana s francosko kulturo, dediščino ali ozeumljem, pri čemer mora film izpolniti kriterije kulturnega testa. Pogoj je tudi v Franciji ustanovljeno podjetje in vsaj petdnevno snemanje v Franciji, razen za animacijo, ter poraba vsaj milijon evrov upravičenih stroškov v Franciji. Vračilo davka do višine 20 % upravičenih stroškov je bilo omejeno z zgornjo mejo štirih milijonov evrov, ki je bila z dovoljenjem Evropske komisije lani povečana na enajst milijonov evrov.

Hrvaška je davčno shemo uvedla leta 2012 z 2,65 milijona evrov letnega proračuna. Producenti lahko zaprosijo za povračilo davka v višini 20 % porabljenih sredstev na Hrvaškem⁹ in shema je po podatkih publikacije Hrvaškega avdiovizualnega centra (HAVC) *Filming in Croatia* nemudoma doživela uspeh s tremi prijavi celovečernih filmov ter dveh TV-produkcij (serija in film) iz ZDA, Velike Britanije, Francije, Švice in Nemčije v letu 2012 ter štirimi prijavi v letu 2013 iz ZDA, s Finske, z Danske ter koprodukcija Hrvaške, Nemčije, Bosne in Hercegovine ter Švice. Po podatkih HAVC se letos snema tako 5. sezona *Igre prestolov* (*Game of Thrones*, 2011–), v Dalmaciji pa se je začelo tudi snemanje prve sezone

nove mini TV-serije *Dig* (2015–), ki naj bi predvajanje na USA Networku doživela prihodnje leto.

Irska ima bogato zgodovino davčnih spodbud, ki segajo v leto 1984, ko je bila vzpostavljena Business Expansion Scheme za povračilo davka posameznikom pri vlaganju v specifična podjetja. Z letom 1996 je bila sprejeta davčna shema za film, bolj znana kot »Section 481«, ki je z letom 2008 doživela privlačno prenovu tako za producente kot za investitorje, z letom 2011 pa je bila podaljšana do konca 2015¹⁰ in s tem letom naj bi se po poročanju revij *Variety* in *The Hollywood Reporter* davčne olajšave za produkcijo na Irskem povečale z že sedaj radodarnih 28 % na 32 %. Za to obstajajo dobri razlogi, saj so samo v letu 2012 s 500 milijoni evrov prometa uspeli povečati delovna mesta na 6.500 polnih zaposlitev, medtem ko vse filmske aktivnosti v letu 2012 ocenjujejo na vrednost preko 180 milijonov evrov.¹¹ Irska je za privabljanje tujih investicij z odobritvijo Evropske komisije po poročanju Irish Film Boarda¹² tudi znižala davek na prihodek pri poslovanju podjetij na 12,5 %, ki je najnižji v Evropi in s 25 % obdavčila prihodek od

6 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1tCWILZ> >.

7 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1vftZRS> > in

spletna povezava: < <http://bit.ly/1p0Do2c> >.

8 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1zlQHU3> >.

9 Spletna povezava: < <http://bit.ly/101LYBL> >.

10 Spletna povezava: < <http://bit.ly/13aBguO> >.

11 Spletna povezava: < <http://bit.ly/13aDSc2> > in spletna povezava: < <http://bit.ly/1pXUKa5> >.

12 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1th2b1W> >.

investicij, tujih dividend, čistega dobička pri tujih poslih ter prihodek od določenih kupčij z zemljo, nafto in drugimi naravnimi viri. Za privabljanje tujega intelektualnega kapitala je Irska skozi shemo »izjeme za umetnike« uvedla neobdavčene prihodke za pisatelje – vključno s scenaristi, vizualnimi umetniki in skladatelji s stalnim bivališčem na Irskem. Poleg tega od leta 2004 ponuja davčni odbitek za raziskave in razvoj, ki se ga lahko poslužujejo tudi filmska podjetja za raziskave in razvoj na filmskem področju z vidika tehnologije. Pri izvozu master negativa v tujino lahko producent koristi ničto stopnjo davka na dodano vrednost.

Islandija je shemo povračila produkcijskega denarja vpeljala leta 1999. Z letom 2009 je povečala stopnjo povračila denarja v filmsko in TV-produkcijo na Islandiji s 14 % na 20 %¹³. Po podatkih njihove filmske komisije¹⁴ je postopek prijave za povračilo sredstev enostaven, kot prednost pa si štejejo tudi članstvo v EGP, zaradi česar islandska produkcija velja za evropsko. Poročilo o davčnih spodbudah na Islandiji Icelandic Tax Facts 2013 – In-depth Information on the Icelandic Tax System¹⁵ navaja vse pogoje za prijavo, med katerimi je na prvem mestu promocija islandske kulture, zgodovine in narave. Shema se bo iztekla s koncem leta 2016, doslej pa je uspela pritegniti snemanje filmov, kot sta *Potovanje v središče Zemlje* (Journey to the Center of the Earth 3D, 2008, Eric Brevig) in *Zastave naših očetov* (Flags of Our Fathers, 2006, Clint Eastwood).

Italija je z julijem 2009 uvedla 82 milijonov evrov vreden kompleksen sistem davčnih spodbud z davčnim ščitom in dvema shemama davčnih odbitkov za produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov. Po podatkih zveze filmskih industrij ANICA¹⁶ se v fazi produkcije filmi kvalificirajo za davčni odbitek v višini do 15 % proračuna produkcije do najvišjega zneska 3,5 milijonov evrov za vsako davčno obdobje, producenti pa morajo vsaj 12 % proračuna porabiti na ozemlju Italije. Pri davčnem ščitu se vložki, ki jih podjetja investirajo v nacionalno filmsko produkcijo, ne obdavčijo. Distributerji lahko uveljavljajo davčni odbitek za stroške nacio-



Zastave naših očetov

nalne distribucije kulturno zanimivih filmov in filmov v italijanskem jeziku (15 in 10 %), v kolikor pa distributer vloži v produkcijo nacionalnega filma, se mu prizna davčni odbitek v višini 20 % oz. 1 milijona evrov. Davčni ščit za distributerje deluje podobno kot za producente: dobiček od distribucije italijanskih filmov ni obdavčen. Za zunanje investitorje se delež davka upošteva glede na sklenjeno finančno pogodbo s italijanskim producentom kot davčni odbitek do 40 % oz. 1 milijona evrov za vsako davčno periodo, davčni ščit v višini 30 % pa velja za prihodke italijanskih podjetij iz drugih sektorjev, ki niso v povezavi s filmom. Davčni odbitek za podjetja z izvršno produkcijo in tehnične storitve znaša 25 % na stroške produkcije italijanskega dela proračuna, ki ne smejo presegati 60 % celotnega proračuna z zgornjo mejo 5 milijonov evrov. Pri tem lahko izvršni producent porabi od 30 do 60 % v drugi evropski državi. Avgusta 2013 je po podatkih Italian Trade Commission¹⁷ italijanska vlada podaljšala shemo do 2015, *Screen Daily*¹⁸ pa je avgusta letos naznanil povečanje zgornje meje davčnega odbitka s 5 na 10 milijonov evrov, za tudi povečanje vrednosti celotne davčne sheme na 115 milijonov evrov, kar stopi v veljavo z letom 2015.

Litva je z letošnjim letom uvedla davčno shemo, ki ima do konca leta 2018 predvidenega nekaj čez 19 milijonov evrov proračuna. Shema je narejena po vzoru Madžarske in filmskim producentom omogoča 20% davčno olajšavo za snemanje ali produkcijo na teritoriju Litve. Filmi morajo ustrezati vsaj dvema od petih kulturnih kriterijev, 80 % stroškov pa mora biti porabljenih v Litvi. Producenti pričakujejo, da bodo z novo shemo v letošnjem letu povečali produkcijo kar za 300 odstotkov¹⁹.

Luksemburg po podatkih njihovega filmskega sklada²⁰ ponuja dva različna podporna mehanizma za avdiovizualne produkcije: Audiovisual Investment Certificate Programme (CIAV), ki je v veljavi od leta 1988 in podjetjem omogoča davčni odbitek na letni ravni do 30 % obdavčenega prihodka, ter National Audiovisual Production Support (AFS), ki predvideva povračila producentom za financiranje razvoja in scenarijev, distribucijo in produkcijo. *Taxation Guide* opozarja, da lahko le nekatere kategorije produkcijskih hiš uspešno uporabljajo CIAV-shemo, čeprav je bilo po poročilu *Luxemburg Posta*²¹ takih filmov 14, med njimi tudi *Ernest in Célestina* (Ernest et Célestine, 2012, Benjamin Renner, Vincent Patar, Stéphane Aubier),

13 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1rzEMTU> >.

14 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1kAi7sm> >.

15 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1tCXhfA> >.

16 Spletna povezava: < <http://bit.ly/ZZsyh2> >.

17 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1E13qWm> >.

18 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1rSuM9r> >.

19 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1rzHngy> >

in spletna povezava: < <http://bit.ly/1yHx9jZ> >.

20 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1wETa1E> >.

21 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1FVbjP5> >.



Grace Monaška

ki je bil nominiran za oskarja za najboljši animirani celovečerni film.

Madžarska je po besedah Jonathana Olsberga²² na 2. mednarodnem koprodukcijskem srečanju v Ljubljani (2009) med letoma 2004 in 2008 za tridesetkrat povečala filmsko produkcijo na račun davčnih spodbud, ki kljub slabši infrastrukturi in zgodovini servisiranja privabljajo velike filmske produkcije. S tem je prevzela Češki mesto središča produkcije v vzhodni Evropi. S porastom produkcije je prišlo tudi do razvoja infrastrukture z gradnjo dveh novih snemalnih studiev, ima pa Madžarska tudi prednost v poceni delovni sili in cenovno ugodnih gradnjah. Agnes Havas²³ je pojasnila, da je bil leta 2007 madžarski davčni ščit pod pregledom Evropske komisije glede ustreznosti z zakonodajo EU, ki ga je julija 2008 Evropska komisija potrdila kot šestletno podporno shemo v vrednosti 231 milijonov evrov, kateri je bil po posredovanju Evropske komisije dodan kriterij kulturne upravičenosti oziroma t. i. kulturni test. Znesek vrnjenega davka je do 20 % upravičenih stroškov proračuna produkcije za domača podjetja, od česar lahko do 25 % upravičenih stroškov ustvari tuje podjetje ali posameznik, npr. koproducent, pogodbenik ipd., kar pa je bilo z letošnjim letom spremenjeno. Evropska

komisija je namreč po poročanju portala *FilmNewEurope*²⁴ konec junija letos odobrila dvig praga vrnjenega davka na 25 % upravičenih stroškov, pri čemer lahko dodatnih 5 % pridobijo mednarodne koprodukcije, kar pomeni za upravičene filme kar 30% vračilo davka.

Malta ponuja do 27% povračilo davka za snemanje na Malti brez zgornjih omejitev, s čimer se uvršča med eno davčno prijaznejših držav za snemanje filmov, ki pa pravkar pričakuje potrditev vlade za še ugodnejšo politiko za tuje ekipe z vključenim koprodukcijskim skladom, povračilom stroškov za koprodukcijo v višini 150.000 evrov in širitev vračila davka na TV-serije in transmedijske projekte²⁵. Od uvedbe sheme leta 2005 je 69 filmov dobilo povrnjenih 27 milijonov evrov, pri čemer je poraba za produkcijo ocenjena na 170 milijonov evrov²⁶.

Nemčija je leta 2007 prek German Federal Film Funda (DFFF)²⁷ uvedla sistem davčne spodbude, ki je med drugim privabil tudi avtorje filmov *Varuhi zapuščine* (The Monuments Men, 2014, George Clooney), *Grand Hotel Budapest* (2014, Wes Anderson) in *The Voices* (2014, Marjane Satrapi). Spodbuda

zahteva porabo 25 % proračuna produkcije v Nemčiji oz. 20 % v primeru filmov z več kot dvajset milijonov evrov vrednimi proračuni, pri čemer mora biti 75 % proračuna filma že zagotovljenega. Ob ustanovitvi DFFF je bilo zagotovljenih 80 milijonov evrov letno, pozneje pa se je spodbuda zmanjšala in v prvi polovici letošnjega leta je *The Hollywood Reporter*²⁸ poročal o dveh nadaljnjih zmanjšanjih: najprej, da se z letošnjim letom spodbuda s 70 milijonov evrov zmanjšuje na 60, naknadno pa še, da se bo to zgodilo tudi z letom 2015, ko se spodbuda zmanjšuje na 50 milijonov evrov. Filmski ustvarjalci so v šoku, saj naj bi bilo od ustanovitve DFFF zagotovljenih 270 milijonov evrov, shema pa naj bi iz snemanja v Nemčiji prinesla kar za 2,5 milijarde evrov poslov.

Nizozemska je z majem letos uvedla shemo vračila davka z letnim proračunom 20 milijonov evrov. Shema je odobrena za štiri leta in predvideva možnost vračila davka do 30 % upravičenih stroškov produkcije na Nizozemskem²⁹. *Taxation Guide* navaja, da je Nizozemska že imela davčno spodbudo za filmsko industrijo, ki pa jo je leta 2007 ukinila.

Španija je v dolgotrajnem procesu odobritve davčne olajšave v obliki davčnega odbitka za mednarodne produkcije do višine 20 % za domače in tuje investitorje za prvi milijon evrov in 18 % za zneske nad milijon evrov z zgornjo omejitvijo odbitka na 3 milijone evrov. Shema spada v paket reševanja dolga države.³⁰ Producenti niso zadovoljni z majhnim odstotkom povračila davka, medtem ko njihovi Kanarski otoki privabljajo filmske produkcije s kar 38% davčno olajšavo, ki je med drugim privabila tudi režiserja Ridleyja Scota s produkcijo filma *Eksodus: Bogovi in kralji* (Exodus: Gods and Kings, 2014).³¹

Velika Britanija je izredno močna v ponudbi znanja, lokacij in infrastrukture – glede naštetega je takoj za ZDA – ima pa prednost pred velikimi ameriškimi studii

22 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1xE3l6N> >.

23 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1zfgyEQ> >.

24 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1th3ldS> >.

25 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1vfxl0X> > in spletna povezava: < <http://bit.ly/1recS2c> >.

26 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1tCY6VU> >.

27 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1rzi2Pb> >.

28 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1ssc4lo> >

in spletna povezava: < <http://bit.ly/1pXXftW> >.

29 Spletna povezava: < <http://bit.ly/13aL0oS> >.

30 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1E15DRI> >

in spletna povezava: < <http://bit.ly/1lbysyS> > in

spletna povezava: < <http://bit.ly/1q4JkWU> >.

31 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1FVd66s> >.

v ceni ekipe in njeni fleksibilnosti. Do 31. 3. 2011 so bili filmi – vključno z davčnimi shemami – sofinancirani prek UK Film Council, po njegovi ukinitvi pa je sofinanciranje prevzel British Film Commission (BFC). S 1. aprilom letos so po podatkih BFC³² v veljavo stopile večje olajšave za visokoproračunske filme, in sicer se filmi s proračunom, večjim od 20 milijonov funtov, po novem kvalificirajo za 25% namesto prejšnji 20% davčni odbitek za prvih 20 milijonov, za nadaljnji upravičeni račun pa pride v poštev 20% davčni odbitek. Produkcijam pod mejo 20 milijonov funtov BFC omogoča povračilo (an. *payable cash rebate*) v višini do 25 % upravičenega VB-proračuna. Prejšnji minimalni prag porabe v VB je bil spuščen s 25 % na 10 %, s čimer računajo na več koprodukcij in večjo uporabo domačih storitev vizualnih učinkov in postprodukcije. Kulturni test so posodobili s podobnimi testi v drugih državah in spremenili točkovnik s 16/31 na 18/35, tako da so do davčnih spodbud upravičeni kinematografski filmi, ki se kvalificirajo s kulturnim testom ali kot uradna koprodukcija z vsaj 10% porabo v VB.

Kje na zemljevidu je Slovenija?

V Sloveniji nekoč že uveljavljena davčna spodbuda je bil po navedbi Marcela Štefančiča, jr. v knjigi *Na svoji zemlji*. Zgodovina slovenskega filma **davek od prodanih kino vstopnic**. V 30. letih prejšnjega stoletja so vpeljali »gledališki dinar« – kino gledalci so morali pri nakupu kino vstopnice plačati en dinar za gledališče, »za umetnost«, kar bi v modernejši obliki lahko izvedlo kot:

- preusmeritev 20 % davka na kino vstopnicah (predvsem ameriške produkcije) neposredno v filmsko produkcijo ali
- oprostitev davka na kino vstopnice evropskih filmov s posledičnim znižanjem cene vstopnic kot spodbuda gledalcem za ogled filmov v kinu (seveda vezana na kakovosten filmski program).

Pri tem sicer obstaja nevarnost podvajanja sistema financiranja, saj bi se tak sistem, če bi bil oblikovan kot »filmski tolar« po principu »kulturnega tolarja«, ki bi se »stekal v proračun, vendar s pravico rezervacije sredstev za vnaprej določene potrebe, pač po



Ernest in Celestina

zgledu »cestnega tolarja«, po zdaj praktično že zagotovljeni uvedbi »kulturnega tolarja« ne obnesel, »saj ga ni več mogoče zadovoljivo utemeljiti s posebnimi potrebami obravnavanega področja. Film si bo moral po razrezu kulturnega tolarja prizadevati za čimbolj ustrezen delež,« medtem ko bi bilo smiselno filmsko produkcijo pokrivati skozi ustrezne »obdavčitve komercialnih uvoznikov filmskih programov, saj bi s tem, podobno kot drugod v Evropi, zaščitili domačo kulturno proizvodnjo in njene ustvarjalce pred diktatom ameriških proizvodov«, s temi sredstvi pa bi morali pokriti tudi »del uvoza evropskih in drugih kvalitetnih filmskih izdelkov, ki jih sedaj primanjkuje« (Strojan 1998, 206)³³.

Davčna politika bi morala biti »tudi sredstvo kulturne politike«, ki naj bi uveljavljala »odgovornost pristojnih državnih organov za nemoteno izvajanje obstoječih zakonskih določb, ki uzakonjajo davčne olajšave, namenjene kulturnemu razvoju«, spodbujati bi morala »kulturne organizacije, da preusmerjajo dobiček v svojo kulturno dejavnost«, omogočiti »tako pravnim kot fizičnim osebam, da del davkov brez posredovanja države namenijo javno koristnim kulturnim programom«, in s tem »pospešiti zanimanje za vlaganje v kulturo«, z DDV pa »obdavčiti kulturno blago in storitve z najnižjo stopnjo

davka«³⁴

Samo Rugelj v knjigi *Stranpota slovenskega filma* (UMco, 2007) meni, da je vpeljava davčne olajšave za vlaganje v kulturo precej pomembnejša in lahko prinese veliko boljše rezultate pri povečevanju zunajproračunskih sredstev kot uvedba posebnih novih davkov, saj bi slednja na majhnem slovenskem trgu ustvarila še večja nasprotja med javnim in zasebnim filmskim sektorjem. In ne bi se mogla bolj strinjati z njim v nadaljevanju, ko pravi, da bi bilo dolgoročno delovanje na področju davčne politike zato po vzoru drugih evropskih držav smotno usmeriti v vpeljava davčne sheme po vzoru predstavljenih shem, ki v evropskih državah uspešno generirajo sredstva za filmsko produkcijo. Shemo bi morali sooblikovati ministrstvo za kulturo, ministrstvo za finance in druga pristojna ministrstva v tesnem sodelovanju s SFC, producenti, interesnimi združenji in drugimi slovenskimi in tujimi strokovnjaki. Zanj bi si morali vzeti dovolj časa, da bi se jasno opredelili tako cilji kot sistem delovanja, pri čemer lahko primeri začetniških in sistemskih napak v drugih državah služijo kot učni okvir, vključno z našim začetniškim padcem SLAVC, ki je novi vladi dal veliko priložnost za izpeljavo nastavljenih davčnih shem v soglasju z večino filmskih akterjev. Ker sem večni optimist, še vedno namreč verjamem, da je tudi v Sloveniji to mogoče.

33 Strojan, Marjan. 1998. Nekatere ključne dileme v slovenski kinematografiji in filmski proizvodnji. V: *Kulturna politika v Sloveniji. Simpozij*, ur. Čopič, Vesna in Tomc, Gregor. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1998.

34 Čopič, Vesna in Tomc, Gregor: *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1998, str. 264.

32 Spletna povezava: < <http://bit.ly/1wEUjq6> >.



Jahati tigra: Intelektualci, kultura in film v Italiji v času fašizma (2. del)

Igor Kernel

Vse države, seveda tudi tiste, ki se štejejo k »parlamentarnim demokracijam«, poznajo mehanizme, s katerimi skušajo na eni strani, vplivati na to, kako (in tudi o čem) razmišljajo njeni prebivalci, na drugi pa nadzorovati načine, na katere ta svoja razmišljanja potem izražajo navzven, v javnosti. Tako kot tudi druge zahodne države je Italija že pred Mussolinijem imela »cenzuro«, ki jo je obdržala tudi po 2. svetovni vojni. V času med svetovnima vojnama je dobesedno vrelo od silovitih družbenih sprememb in prevratov, kresale so se najrazličnejše ideje, zdelo se je, da je mogoče prav vse. Mussoliniju in njegovim sodelavcem ni bilo vseeno, o čem razmišljajo izobraženci: po eni strani zaradi tistega, kar so lahko, na podlagi svojih sposobnosti in znanja, prispevali k razvoju države, po drugi pa so se oblastniki zavedali tudi tega, da v krogih nezadovoljnih intelektualcev hitro začnejo tleti nevarne ideje, ki lahko zanetijo uničevalen požar prevrata. Eden od vzvodov nadzora nad dogajanjem v intelektualnih in umetniških krogih je bila tudi cenzura, čeprav, kot že rečeno, ni bila tako zaplankana kot v nekaterih parlamentarnih demokracijah tistega časa. Tisto, kar nas tu najbolj zanima, je seveda odnos takratne italijanske cenzure do filmske umetnosti.

Ena od stvari, s katerimi se ukvarja vsaka cenzura, je »javna morala«. Ko gre za film, se pri tem hitro postavi vprašanje ženske golote. Skladno s predsodki, ki so še vedno aktualni, kadar je govora o Mussolinijevi Italiji, bi seveda pričakovali zelo konservativen pristop do prikazovanja ženskega telesa. V resnici je bilo precej drugače. Literatura o zgodovini filma v Italiji v tem pogledu običajno izpostavlja razvpiti prizor iz filma *La cena delle beffe* (1941) Alessandra Blasettija, ko Amedeo Nazzari nasilno razgali Claro Calamai v vlogi ljubice Osvalda Valentija. Clara Calamai je že prej igrala ženske, ki na takšen ali drugačen način »hodijo po robu«, a odtlej je bila skoraj obsojena na podobne vloge. V obdobju fašizma je igrala spletkarske ženske, zapeljivke, prešušnice, ljubice vojaških najemnikov, med filmi, v katerih je takrat nastopila, so Blasettijev *Ettore Fieramosca* (1938), *Zbogom, mlada leta* (*Addio giovinezza!*, 1940) F. M. Poggiolija, *Zakonski možje* (*I mariti/Tempesta d'amore*, 1941) Camilla Mastrocinqueja, današnji ljubitelji filma pa jo seveda najbolj poznajo po Viscontijevi *Obsedenosti* (1942). *La cena delle beffe* (scenarij se naslanja na dramo Sema Benellija) je tudi sicer zelo zanimivo delo,

dejansko gre za enega najbolj provokativnih filmov tistega obdobja. Amedeo Nazzari, izredno priljubljen igralec iz časa fašizma, je nastopal le v vlogah pozitivnih junakov, tukaj pa igra plemiča Nerija Chiaramontesi, brezobzirnega suroveža, pri čemer je v zelo dobri družbi, saj so v filmu skoraj sami amoralni liki, na čelu s spletkarskim Giannettom Malespinijem (Valenti). Slednji Neri ju tudi priredi še zadnjo beffo »šalo«, s katero se mu dokončno maščuje. Potem ko si Neri prilasti Giannettovo ljubico Ginevro (Calamai), Giannetto najprej tako usmeri dogajanje, da Nerija proglasijo za norega in ga zaprejo v ječo, od koder se komaj reši. Ker Giannetto ve, kako ljubosumen je Neri, pa tudi to, da do Ginevre goji poželenje Neri, njegov brat Gabriello, poskrbi še za to, da Neri izve, da bo ponoči nekdo prišel k Ginevri v Neri, njegov grad. Neri pričaka prišleka in ga umori, misleč, da gre za Giannetta. Ko odkrije, da je ubil lastnega brata, izgubi razum, tokrat zares. Valenti se odlično znajde v svoji standardni vlogi negativca, zelo pogosto zahrbtnega, iz cele vrste filmov. *La cena delle beffe* je tudi eden od filmov, kjer skupaj nastopijo Nazzari, Valenti in Luisa Ferida (v vlogi Fiammette, ene od Neri, njegovih ljubic). Če v teh filmih, omenimo še *Spečo lepotico* (La bella addormentata, 1942, Luigi Chiarini) in *Fedora* (1942, Camillo Mastrocinque), vedno Nazzari spelje Ferido Valentiju, je bilo v resničnem življenju drugače, saj je bil Valenti tisti, ki je pograbil Ferido in ostala sta par vse do konca, celo umrla sta istega dne.

Med bolj znanimi filmi z žensko goloto sta tudi *Železna krona* (La corona di ferro, 1941) Alessandra Blasettija (divjanje barbarov na začetku filma in sekvenca mučenja ljubice enega od članov tolpe, ki jo vodi Luisa Ferida) in *La Fornarina* (1944) Enrica Guazzonija (sleče se Lida Baarova). Dodajmo še to: čeprav bomo v literaturi pogosto zasledili trditev, da je bila Clara Calamai prva, ki je v italijanskem filmu pokazala svoje prsi, to ne drži. Treba se je le spomniti na nekatera dela iz 30. let, denimo na že omenjenega Ettore



Zbogom, mlada leta

Fieramosco iz leta 1938 (prizori v termah na začetku filma) ali pa na film *Sotto la croce del sud* (1938) Guida Brignoneja. V slednjem je sekvenca, kjer italijanski naseljenci v Abesiniji opazujejo »ples plodnosti«, ki ga izvajajo domačinke. Italijani so seveda na to goloto gledali drugače, »zamorske prsi« niso štele, prizor je imel funkcijo »antropološkega kuriozuma« in je odražal takratno nelagodje spriču nevarnosti mešanja belske in črnske krvi v italijanskih kolonijah. To nevarnost v omenjenem filmu uteleša prelestna Doris Duranti v vlogi zapeljive mešanke. Doris Duranti se takrat sicer ni slekla (to je storila štiri leta kasneje v filmu *Carmela* [1942, Flavio Calzavara]), zaradi svojega eksotičnega videza pa je večkrat nastopila v vlogi nekoliko »divjih«, neukročenih žensk. Kadar beremo o goloti v italijanskem filmu v fašističnem obdobju, je zanimivo, da avtorji teh besedil praviloma izpušijo obdobje nemega filma. Režiserji so že takrat, še pred fašizmom, velikokrat izkoristili priložnost za prikazovanje ženske golote, denimo v *peplumih* (prizori preganjanja kristjanov) ali v pustolovskih filmih (sužnje v haremih). Omenimo dva, v tem smislu značilna nima filma iz časa Mussolinija, *Mesalino – zlo carico Rima* (Messalina, 1922, Enrico Guazzoni) in *Macisteja v peklu* (Maciste all'Inferno,

1925, Guido Brignone). V prvem vedno znova nanese, da se sužnja Egle (Lucia Zanusso) tako ali drugače znajde brez obleke, pa najsi bo to v prizorih bičanja ali pa takrat, ko jo ugrabijo po kopanju v reki. V drugem pa se pogumni Maciste (Bartolomeo Pagano, eden redkih igralcev, če ne edini, ki se je s svojo priljubljenostjo lahko kosal z divami italijanskega nemega filma, ta film pa je zadnji od trinajstih z junakom Macistejem) spusti v pekel rešit dušo dekleta svojega prijatelja. Že zapeljive demonke (Elena Sangro, Lucia Zanusso in druge) so seveda zelo pomanjkljivo oblečene, uboge ženske duše v peklu pa so, kajpak, gole (v skrajšani verziji, ki se je prikazovala na ameriškem tržišču, teh prizorov ni bilo). V zvezi s to temo še zanimivost, ki se tiče v prejšnjem delu omenjenega filma *Želja* (Desiderio), za katerega vemo, da ga je leta 1943 začel snemati Rossellini, po vojni pa ga je dokončal Marcello Pagliero. Ko je film leta 1946 prišel v kinodvorane, so ga predvajali le kratek čas, nato pa sneli s sporeda. Kasneje so ga spet vrnili v kino, le da nekoliko »preurejenega«: izginili so prizori z golo Elli Parvo (ti so sicer vključeni v restavrirano verzijo, ki smo jo gledali v Kinoteki). Povojna italijanska cenzura je bila pač do takšnih »nespodobnosti« precej manj razumevajoča od Mussolinijeve.

Leta 1924 je prišlo do italijanskega diplomatskega priznanja Sovjetske zveze, ki je bilo posledica Mussolinijeve »Realpolitik« (gospodarski razlogi, mesto, ki ga je zaradi svojega geografskega in političnega položaja Sovjetska zveza imela na svetovnem prizorišču) in dejstva, da je bilo obema državam skupno nasprotovanje plutokratskemu kapitalizmu, kot tudi tega, da sta oba režima zavračala parlamentarno demokracijo.

V obdobju nemega filma pred I. svetovno vojno je bila Italija velesila na področju dolgometražnih spektaklov, njena premoč je bila tako velika, da so v ZDA glede tega morali uvesti protekcionistične ukrepe. V času med obema vojnama pa se je položaj drastično spremenil, kriza na področju kinematografije je bila vsako leto globlja.

Glede na to, da je fašizem že po definiciji izrazilo protikomunističen svetovni nazor, bi bilo seveda v Mussolinijevi Italiji logično pričakovati odklonilen odnos do sovjetske kulture, vključno s kinematografijo. Že sama sugestija, da so v času fašizma Italijani smeli gledati sovjetske filme in da so se bili italijanski režiserji tudi pripravljeni učiti na primerih teh filmov, se zdi absurdna. Pa vendar se je takrat dogajalo prav to. Leta 1924 je prišlo do italijanskega diplomatskega priznanja Sovjetske zveze, ki je bilo posledica Mussolinijeve »Realpolitik« (gospodarski razlogi, mesto, ki ga je zaradi svojega geografskega in političnega položaja Sovjetska zveza imela na svetovnem prizorišču) in dejstva, da je bilo obema državama skupno nasprotovanje plutokratskemu kapitalizmu, kot tudi tega, da sta oba režima zavračala parlamentarno demokracijo. Obdobje najmočnejšega zanimanja Italije za Sovjetsko zvezo je bilo v letih 1928–1934, kar se je med drugim odražalo v dejstvu, da je samo časnik *La Stampa* takrat imel v Moskvi celo pet svojih dopisnikov. V Italiji so bili sovjetski avantgardni filmi sprejeti z velikim zanimanjem, največji vpliv na italijanske (in nasploh evropske) avtorje pa je imela sovjetska tradicija filmske montaže. Na Beneškem filmskem festivalu so že prvo leto (1932) prikazali tri sovjetske filme, leta 1934 pa je prav Sovjetska zveza prejela nagrado za najboljšo predstavitev nacionalne kinematografije. Eisensteinovo *Križarko Potemkin* (Bronenosca Potemkin, 1925) so v Italiji prvič prikazali leta 1929, filmi tega režiserja, tako kot tudi drugih znanih sovjetskih ustvarjalcev (Vertov, Dovženko, Pudovkin, Preobraženskaja idr.), pa so imeli večinoma omejeno distribucijo, pač v skladu s svojim komercialnim potencialom. Pri organizaciji predstav teh filmov so imeli največjo vlogo filmski klubi, njihov najpomembnejši sponzor je bila zveza GUF (Gruppi universitari fascisti – Fašistične univerzitetne skupine). Spoznanja sovjetske šole so našla pot v italijansko filmsko teorijo, najbolj znani filmi, ki so nastali pod njenim vplivom, pa so *Sole* (1929) in *Terra madre* (1931) Ales-

sandra Blasettija ter *Proga* (Rotaie, 1930) Maria Camerinija. V nobenem teh filmov seveda ni vsiljivega, propagandističnega »revolucionarnega naboja«, značilnega za takratno sovjetsko kinematografijo.

V času španske državljanske vojne so se odnosi med Italijo in Sovjetsko zvezo močno ohladili. A tudi potem je bil protikomunizem le malokrat uporabljen kot tema za filmske scenarije. Izrazito protikomunistični so pravzaprav le trije filmi, vsi posneti v času II. svetovne vojne: *Alcazar* (Assedio dell'Alcazar, 1940) Augusta Genine, *Odesa v plamenih* (Odessa in fiamme/Odessa in fläčari, 1942) Carmineja Galloneja in *Noi vivi/Addio Kira* (1942) Goffreda Alessandrinija. *Alcazar* govori o obleganju pustožanke s tem imenom, ki so jo v času španske državljanske vojne vojaki, zvesti Francu, branili pred veliko močnejšimi republikanskimi silami. Pri tem filmu gre za dokaj zvesto predstavitev dogajanja, ki je bilo precej dobro dokumentirano. Republikanci, prepričani v zmago zaradi svoje premoči, so namreč povabili novinarje, naj bodo priča padca Alcazarja, a se potem to ni zgodilo, saj so branilci vztrajali do prihoda Francovih sil. Ohranjen je tudi prepis telefonskega pogovora, ko republikanci pokličejo poveljnika Alcazarja, polkovnika Moscarda, in mu postavijo ultimatum: če ne preda utrdb, bodo ustrelili Luisa, njegovega šestnajstletnega sina (v film je vključen pretresljiv telefonski pogovor med Luisom in njegovim očetom; republikanci so sicer v resnici, po Moscardovi zavrnitvi ultimata, Luisa ustrelili kasneje in ne takoj, kot je prikazano v filmu). Italijansko-romunska koprodukcija *Odesa v plamenih* je upodobitev sovjetske okupacije in zatem aneksije takratne romunske Besarabije in Severne Bukovine poleti leta 1940, film pa se konča, ko nemška in romunska vojska ponovno osvojita to področje leto dni kasneje. Obenem smo priča osebni zgodbi moža (Carlo Ninchi) in žene (Maria Cebotari), ki ju sovjetska okupacija loči – žena namreč ostane skupaj z njunim sinom ujeta na sovjetski strani meje. Zanimiva je sekvenca, ko revni

kmetje na osvobojenem ozemlju prosijo častnika (Ninchi), naj jih krsti, gre namreč za prizor, identičen tistemu, ki ga leta 1943 uporabi tudi Rossellini v svojem *Človeku s križem* (L'uomo della croce). Film *Noi vivi* je monumentalno delo, zaradi svojega obsega razdeljeno na dva dela, drugi nosi naslov *Addio Kira*. Gre za ekranizacijo romana *We the Living* (1936) ameriške pisateljice ruskega rodu Ayn Rand, in ker je bil film posnet med vojno, producenti niso poskrbeli za plačilo avtorskih pravic (mimogrede, isto se je zgodilo tudi pri Viscontijevi *Obsedenosti*). Alida Valli, nenadkriljiva v upodobitvah močnih, samozavestnih žensk, ki se ne pustijo ustrahovati nikomur, je bila idealna izbira za vlogo Kire, izvrsten je tudi Fosco Giachetti v vlogi Andreja Taganova, agenta stalinistične politične policije, na skrivaj zaljubljenega v uporno Kiro. Ko gledamo film, se nam zdi, da so strahote stalinističnega režima prikazane preblago, a pravzaprav je tudi Ayn Rand v zvezi s svojim romanom poudarjala, da so bile stvari v resnici veliko hujše. Američani so veliko kasneje sami kupili pravice od Randove, si pridobili negativ filma in naredili svojo, temeljito predelano verzijo, tako da je okoli uro in pol krajša od izvirnika.



Doris Duranti

O obdobju italijanske kinematografije v času fašizma ne moremo govoriti, ne da bi se vsaj dotaknili zapletenih odnosov med Italijo in ZDA. Po eni strani je bilo čutiti očitno nelagodje ideologov fašizma spricho brezobzirnega kapitalizma, parlamentarizma in dekadentnih meščanskih vrednot, ki so že takrat popolnoma prevladale v ZDA, po drugi pa ni bilo mogoče spregledati očitne fascinacije Italijanov z občutkom navidezne svobode in blišča dežele, »kjer je mogoče vse«. To niso bile zgolj posledice izredno učinkovite množične kulture, ki je nastajala onstran Atlantika, temveč so takšna sporočila v domovino prihajala tudi prek zelo številčne izseljenske skupnosti Italijanov, živečih v ZDA. Zapleteni so bili tudi odnosi na področju kinematografije. V obdobju nemega filma pred I. svetovno vojno je bila Italija velesila na področju dolgometražnih spektaklov, njena premoč je bila tako velika, da so v ZDA glede tega morali uvesti protekcionistične ukrepe. V času med obema vojnoma pa se je položaj drastično spremenil, kriza na področju kinematografije je bila vsako leto globlja. Če je leta 1922 v kinematografe še vedno prišlo 144 italijanskih dolgometražnih filmov, je leta 1932, ko je bilo doseženo absolutno dno, to število znašalo vsega dva (!) filma. Razlogov za to je bilo več, najpomembnejši je bil gotovo ta, da v Italiji takrat sploh niso poznali vertikalne integracije med vsemi tremi vejami kinematografije – proizvodnjo, distribucijo in reproduktivno kinematografijo. Producenti so namreč svoje filme kar sami vsak zase ponujali manjšim kinematografskim verigam oziroma posamičnim kinodvoranam, tako da se je dogajalo, da so posamezni filmi prišli v kino šele več let po svojem nastanku, nekateri pa kinodvoran sploh niso dočakali. Pri vseh ogromnih izgubah, ki so jih imeli producenti, pa so dive italijanskega nemega filma še vedno pričakovale (in tudi dobivale) astronomsko visoke, popolnoma nerealne honorarje. Nič čudnega ni torej bilo, da je zabavljaska ameriška filmska industrija, ki je bila neprimerno bolj organizirana, povsem prevladala na italijanskem tržišču, še posebej, ko so tam ameriški *majorji* odprli svoja predstavništva: predvojni ameriški rekord je bil dosežen leta 1930, ko je bilo v italijanskih kinodvoranah prikazanih 220 (!) ameriških filmov, 127 filmov drugih držav in le osem domačih. Fašistične oblasti, ki se dolgo časa sploh niso ukvarjale z domačo kinematografijo, so se v

30. letih le zganile ter s kombinacijo spodbud domačemu filmu in zaščitnih ukrepov pomagale italijanski filmski proizvodnji, da se je počasi postavila na noge. Ko so konec 30. let Italijani vzeli v svoje roke tudi distribucijo vseh tujih filmov in so ameriški *majorji* pospravili svoje kovčke, se je razmerje že leta 1939 začelo obračati v prid italijanskemu filmu, saj je takrat v kinematografe prišlo 50 domačih in 60 ameriških filmov, do leta 1942 pa se je število italijanskih filmov, ki so prišli v kino, povzpelo že na 119; prva leta vojne so bila tudi edina, ko je imel italijanski film prevlado na lastnem dvorišču. Američani tega seveda niso pozabili, zato je bil eden prvih ukrepov ameriške vojske, ko je ta zasedla Rim, da je zaprla vrata studiev Cinecittà in ves kompleks spremenila v begunsko taborišče. Šele leta 1947, ko je bilo spet doseženo »normalno« stanje (tistega leta so ZDA imele 287 filmov v italijanskih kinodvoranah, s čimer so krepko presegle prejšnji rekord 220 ameriških filmov iz leta 1930), je smel Cinecittà spet odpreti svoja vrata za snemanje filmov.

Med zvezdniki iz obdobja fašizma, ki smo jih doslej omenili, jih je večina ostala pri filmu tudi po vojni. Totò, eden najbolj priljubljenih italijanskih igralcev vseh časov, je prav tako že v fašističnem obdobju posnel pet kaotičnih komedij v svojem značilnem slogu, kjer se neprizanesljivo norčuje iz veljavnih družbenih konvencij. **Nič manj zanimiva ni kariera Vittoria De Sice; ta se nam je sicer najbolj vtisnil v spomin po filmih, ki jih je režiral po II. svetovni vojni, a je bil že v času fašizma zelo popularen, le da takrat kot igralec, zaigral je v skupaj petinštiridesetih filmih.** Proti koncu tistega obdobja se je poskusil tudi kot režiser petih filmov, zadnji med njimi, *I bambini ci guardano* (1944), ima že njegov razpoznavni avtorski pečat in napoveduje kasnejše, povojne filme. Ko je govora o nekaterih znanih igalkah, ki so zasedale vidno mesto v italijanski kinematografiji tudi v letih po II. svetovni vojni in so svojo kariero začele že v času fašizma, naj poleg že omenjenih Alide Valli in Clare Calamai spomnimo še na Iso Mirando, Anno Magnani in Eliso Cegani. Na drugi strani pa so se znašle nekdane zvezdnice, ki so se kasneje umaknile v ozadje in so danes skorajda pozabljene. Med njimi so Maria Denis, Elsa Merlini, Maria Mercader, Germana Paolieri, Isa Pola, Vera Carmi, Vivi Gioi in Lilia Silvi, zelo znane v 30. letih in na začetku 40. let



Assia Noris

prejšnjega stoletja. Sem spada tudi Assia Noris, igralka ruskega porekla, ki ji je bil tedanji italijanski zvezdniški sistem pisan na kožo. Bila je izredno priljubljena, in čeprav ji nekateri kritiki očitajo pomanjkljive igralske sposobnosti, se je dobro obnesla tudi v resnobnejših filmih, denimo v *Dvoboju* (Un colpo di pistola, 1942) Renata Castellanija, kjer prepričljivo odigra vlogo ranljivega dekleta, ki se skriva za masko frivolnosti, ali pa v Camerinijevi drami *Žrtev velike ljubezni* (Una storia d'amore, 1942), posneta v času, ko je bila s tem režiserjem tudi poročena. Večinoma pa je bila prav tisto, kar so v njej videli in od nje pričakovali gledalci: očarljiva mladenka, ki je blestela v romantičnih komedijah in melodramah, katerim je filmska kritika nadela zloglasno etiketo »belih telefonov« (*telefoni bianchi*), njihov poglavitni greh pa naj bi bil – kaj hujšega! – »eskapizem«. Prototip te vrste komedije je *La telefonista* (1932) Nunzia Malasomme, eden prvih italijanskih zvočnih filmov, zelo lepo posnet, zabaven, z glasbenimi vložki, ki so spretno vključeni v dogajanje. Značilen primer filma, v kakršnih je šarm Assie Noris lahko popolnoma prišel do izraza, je *L'uomo che sorride* (1936) Maria Mattolija, kjer je nastopila skupaj z Vittorinom De Sico. Če bi se katerakoli druga mlada dama na platnu obnašala, kakor si to privoščila Assia, bi se gledalec prav kmalu na skrivaj začel poigravati z željo, naj ji že vendar kdo pri- maže zausnico, tako kot obupani oče (Carlo Micheluzzi) v komediji *V dvoje je lepše* (In due si soffre meglio, 1943, Nunzio Malasomma), ki izgubi potrpljenje nad razvajenima hčerjo (Marisa Vernati) in ženo (Giuditta Rissone).

Kot smo videli, je po bleščečem obdobju izpred I. svetovne vojne italijanska kinematografija v letih po njej sicer doživela strm padec, a si je v drugem desetletju Mussolinijeve vladavine vendarle povsem opomogla in dočakala nov razcvet, z vsemi atributi, ki odlikujejo zrelo kinematografijo.

Takrat se je od »močnejšega spola« seveda pričakovalo tovrstne obrazce obnašanja, zato je ob klofuti, ki se je gledalcem – pa tudi gledalkam – zdela povsem na mestu, občinstvo zgolj olajšano vzkliknilo: *Finalmente!*. A ker gre za Assio, je čisto vseeno, kaj počne in sproti ji odpustimo prav vse – tako presneto prikupna je, da se gledalec lahko vsemu skupaj le nasmeji, v družbi z Vittorinom De Sico (igra njenega snubca in nato še moža). In nekateri prizori so resnično zabavni, morda še najbolj tisti, ko Assia De Sici jezno očita neprimerne nakupe, on pa ji z zvočnim posnetkom njenega glasu dokaže, da mu je vse to naročila ona sama. Assia za hip osupla onemi, a se takoj zbere in z žalostnim glasom potoži, da ne razume, kako more biti takšen do nje in jo takole grdo snemati, ko bi vendar moral vedeti, da si ona pač ne more pomagati, če je takšna kot je, saj ne more biti drugačna, ker je samo »una povera donna«. Le kdo ne bi pokleknil pred takšnimi »argumenti«, še posebej, če jih izreče Assia Noris! Rade so jo imele tudi ženske, četudi so verjetno vsaj s kančkom zavisti sprejemale njeno sposobnost, da smukne v eleganten kostim, si na glavo natakne enega takrat modnih klobučkov, ki se nobeni drugi niso tako lepo podali kot prav njej, in se nato z neobremenjeno samoumevnostjo lahko sprehodi skozi filme, s katerimi je osvajala srca občinstva.

Italijanski režiserji so se uspešno spoprijemali z najrazličnejšimi filmskimi žanri, od *pepluma*, zgodovinskega, pustolovskega in vojnega filma do sodobnih dram, komedij in glasbenih filmov. Nekoliko manj znani so maloštevilni primeri, ki dokazujejo, da so dobro obvladali tudi druge zvrsti. *Tisoč kilometrov na minuto* (Mille chilometri al minuto, 1939) Maria Mattòlija, denimo, je soliden primer znanstvenofantastične komedije, medtem ko je *Malombra* (1942) Maria Soldatija, druga ekranizacija (po Gallonejevi iz leta 1917) romana Antonia Fogazzara, s svojo mračno, »gotško« atmosfero predhodnica filmov, s kakršnimi sta kasneje zaslovela Riccardo Freda in Mario Bava. Tisti, ki menijo, da so bili »špageti vesterni« zgolj

povojni fenomen, si morajo nujno ogledati prvega med njimi, z naslovom *Una donna dell'Ovest*, ki ga je Carl Koch režiral že leta 1942; še istega leta je bila posneta tudi western komedija *Dečko z Zapada* (Il fanciullo del West) Giorgia Ferronija. Zanimiva je tudi že omenjena fantazijska *Železna krona*, ki ima vse značilnosti »mečarovniškega« (*swordcery*) žanra, le da je film nastal veliko pred prvimi ameriški izdelki te vrste (v eni od filmskih enciklopedij starejšega datuma se nahaja zabavna navedba, da je *Železna krona* primer fašističnega poveljevanja »rimske preteklosti«, iz česar je jasno razvidno, da pisec gesla tega filma ni videl, a zaradi slabe dostopnosti filmov iz fašističnega obdobja so nekoč lahko natisnili tudi takšne trditve).

Začetek 40. let prejšnjega stoletja je bil čas nastanka novega sloga, imenovanega »kaligrafizem«, v okvirih katerega je nastalo nekaj zanimivih filmov. Glavni predstavniki tega sloga, Mario Soldati, Renato Castellani, Alberto Lattuada in Luigi Chiarini, so dobro poznali filmsko teorijo in so si prizadevali najti lasten umetniški izraz. Za njihova dela je značilno raziskovanje učinkov, ki jih nudijo nekonvencionalna osvetlitev, zapleteni premiki kamere in razkošna scenografija. Izbirali so teme, ki so prežete z melanholijo in s turobnostjo, scenariji se naslanjajo na

književna dela pretežno iz obdobja romantike, a se med njimi najdejo tudi sodobne zgodbe, tako kot Castellanijeva *La donna della montagna* (1942), z Marino Berti in Amedeom Nazzarijem, ki igra vase zaprtega, samodestruktivnega junaka, značilnega za kaligrafizem. Zaradi poudarjenega formalizma in estetiziranja je pri teh filmih čutiti določen hlad, če že ne izumetničenosti, to morda še najbolj velja za najslavnejšega med njimi, Soldatijev *Mali stari svet* (Piccolo mondo antico, 1941). Njegova *Malombra* je precej bolj gledljiva. Čeprav je menda Soldati za glavno vlogo najprej hotel imeti Alido Valli (s katero je sodeloval že pri *Malem starem svetu*), je malo verjetno, da bi lahko Vallijeva, primernejša za drugačne ženske vloge, ranljivost in postopno duševno razsulo Marine di Malombra podala bolje od Ise Mirande. Med bolj znane filme tega sloga sodijo še Castellanijev *Dvoboj*, Lattuadaov *Idealist Jakob* (Giacomo l'idealista, 1942) in Chiarinijeva *Speča lepota*. Ponekod v literaturi, posvečeni zgodovini filmske umetnosti, najdemo namige, da naj bi bil kaligrafizem »reakcija na uradno, fašistično kinematografijo«, vendar v teh filmih, popolnoma odmaknjenih od kakršnekoli družbene kritike (prav zato kaligrafizem tudi primerjajo z umetniškim slogom hermetizma), zmanjšemo kakršnekoli »protifašistične« pou-



Malombra



Mali stari svet

darke. Dejstvo je, da so glavni predstavniki te smeri takrat brez težav snemali filme, ki niso bili poceni, prav tako so lahko v miru objavljali svoja besedila. Lattuada je bil pravzaprav edini med njimi, ki je bil tu in tam odkrito kritičen do nekaterih pojavov v tedanji kinematografiji. Soldati je v svojih hvalnicah fašizmu šel tako daleč, da je moral »predelati« povojne izdaje svoje knjige *America primo amore* (1935), in je popolnoma odstranil tako izvirni uvod vanjo kot tudi nekatere »sporne« dele, kjer še posebej žolčno kritizira ameriško družbo. Chiarini, direktor vladne ustanove CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia), je bil v vseh pogledih človek, vdan tedanjemu režimu. **V tem kontekstu je zanimivo tudi, da so članki, ki so nastajali pod okriljem filmske revije *Bianco e nero*, ki jo je ustanovil prav Chiarini, glavni teoretik kaligrafizma, pravzaprav po svojem značaju večinoma konservativnejši od tistih v reviji *Cinema*, pa čeprav je slednjo urejal Vittorio Mussolini.**

V času Mussolinijeve vladavine so posneli številne zelo dobro narejene drame iz italijanskega vsakdana, zaradi omejenega prostora smo lahko izpostavili le nekatere med njimi. Še enkrat se bomo ustavili le še pri eni, ki smo jo mimogrede že omenili, pri filmu *Addio giovinezza!* (1940) Ferdinanda Marie Poggiolija, ki so ga pri nas med vojno predvajali pod naslovom *Zbogom, mlada leta*. Zgodba se odvija v Torinu pred I. svetovno vojno, gre pa za četrto ekranizacijo priljubljenega gledališkega dela Sandra Camasia in Nina Oxilie iz leta 1911. Oxilia je leta 1913 tudi režiral prvo filmsko verzijo,

v letih 1918 in 1927 sta sledili še dve, avtor obeh je Augusto Genina. Dogajanje je sprva razposajeno, spoznamo Maria (Adriano Rimoldi), študenta iz ne preveč premožne družine, njegovega prijatelja in kolega Leoneja (Carlo Campanini v eni svojih standardnih vlog debelušnega dobrodušneža, ki s svojo nerodnostjo skrbi za komične vložke, pri čemer se za to fasado običajno – tako kot tudi tukaj – skriva otožnost zaradi ne preveč uspešnega iskanja ljubezni) ter mlado, revno šiviljo Dorino (Maria Denis), ki s svojo materjo živi v stanovanju, kjer Mario najame sobo. Mario in Dorina postaneta par, čeprav morata svojo zaljubljenost skrivati pred Dorinino materjo. Obeta se srečen razplet, a se vmeša *femme fatale* Elena, bogataška zapeljivka, ki se zagleda v Maria in se hoče poigrati z njim (igra jo, jasno, Clara Calamai). Mariu takoj zavrti glavo, a Dorina, ko spozna, kaj se dogaja, se ne pusti kar tako: sooči se z Eleno, in ko ta vidi, kakšen razdor je vnesla med zaljubljenca, se umakne. Vendar je že prepozno: užaljeni Mario se odseli in pretrga zvezo z Dorino. V nasprotju z verzijo Genine iz leta 1927, kjer je Carmen Boni sicer dobra v vlogi Dorine, a se v skupnih prizorih vendarle težko kosa z Eleno Sangro (divo italijanskega nemega filma), ki nastopi v vlogi zapeljivke, je tukaj Maria Denis tista, ki zasenči Clara Calamai, pa čeprav je ta, kot navadno, zelo prepričljiva. Italijanskim gledalcem je bil razplet zgodbe seveda dobro znan, zato se je Poggioli še posebej potrudil pri prehodu med lahkotnim prvim delom, zaradi katerega se filma v različnih enciklopedijah vztrajno drži oznaka »komedija«, in zaključkom filma, ki ne bi mogel biti dlje od

tistega, kar smo videli na začetku. Zelo dobro je izpeljana sekvenca, ko Dorina, potem ko Mario diplomira, pride k njemu na obisk, za kar gre zasluga predvsem izvrstni Marii Denis, ki naravnost blesti v teh prizorih. V njenih očeh se zrcali vse: neznosna bolečina in obup ob zavesti, da je njune zveze nepreklicno konec, kot tudi spoznanje, da ju sedaj deli ne le razdor, ki ga je povzročila Elena, temveč tudi razredni prepad (prej skromni študent je sedaj *dottore*, medtem ko ona še naprej ostaja revna šivilja) in oddaljenost (Mario zapušča Torino in se s starši vrača domov). Mario Dorino najprej prepričuje, da bo pozabila nanj, ko bo spoznala drugega fanta, se poročila in imela otroke, ko pa le vidi, kako zelo ga še vedno ljubi, ji začne zagotavljati, da ji bo pisal, nato pa tudi, da jo bo prišel obiskat. A ko Dorina s solzami v očeh odhaja, gledalci vemo, tako kot ona, da se ne eno ne drugo ne bo nikoli zgodilo. Čeprav tudi druge verzije niso bile slabe (po- leg že omenjenih prvih treh sta bili po vojni, v letih 1965 in 1968, posneti še dve, v obeh primerih je šlo za televizijska filma), je prav Poggiolijeva ekranizacija daleč najboljša.

Kot smo videli, je po bleščečem obdobju izpred I. svetovne vojne italijanska kinematografija v letih po njej sicer doživela strm padec, a si je v drugem desetletju Mussolinijeve vladavine vendarle povsem opomogla in dočakala nov razcvet, z vsemi atributi, ki odlikujejo zrelo kinematografijo. Poleg nekaterih režiserjev, ki so se izmojstrili že z nemimi filmi in niso bili nič manj uspešni v času zvočnih (pri tem najbolj izstopajo Mario Camerini, Alessandro Blasetti in Augusto Genina ne le s svojo veščino, temveč tudi s številom filmom, ki so jih režirali), je takrat dozorela tudi vrsta mlajših avtorjev, ki so se dobro znašli v različnih zvrsteh in žanrih. Po ustanovitvi Cinecittà leta 1937 lahko govorimo tudi o studijskem sistemu in vsem, kar spada zraven, od pripadajočih tehničnih služb do vzpodbujanja kulta domačih filmskih zvezd. Nadaljnji razvoj italijanske kinematografije je bil nasilno prekinjen ob padcu Mussolinija in kapitulaciji Italije leta 1943. A do konca vojne sta morali miniti še slabi dve leti in prav takratno dogajanje v italijanski družbi in na področju tistega, kar je še ostalo od kinematografije, je ključno za razumevanje narave povojnega filma v Italiji.

(Nadaljevanje in konec v naslednji številki *Ekrana*.)

Mario Bava,

romantični cinik

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

»Zame snemanje filma pomeni trike, iznajdljivost, magijo. Ko pomislim na neorealizem, se moram nasmejati; v tem ni bilo ravno veliko truda, kajne? Moraš se pač sprehoditi po ulici in snemati!« Mario Bava

Letos mineva sto let od rojstva Maria Bave (1914–1980), enega najpomembnejših režiserjev grozljivk vseh časov. Njegov vpliv na področje filma je kompleksen in razvejan. Občudovali so ga in se pri njem navdihovali avtorji, kot so Fellini, Corman, Tarantino, Burton in Scorsese.

Fellini je Bavo priporočil kot režiserja za del omnibusa po E. A. Poeju, **Nenavadne zgodbe** (Histoires extraordinaires, 1968, Federico Fellini, Louis Malle, Roger Vadim), ko pa je nato epizodo *Toby Dammit* vseeno režiral sam, je ikonografijo demonske inkarnacije (plavalasa deklica z žogo v rokah) prevzel neposredno iz Bavovega filma **Smrt iz onostranstva** (Operazione paura, 1966). Tudi Corman je priznal: *»Zame je Mario Bava največji ustvarjalec gotskih horrorjev ... Posebej me je navdušila, in tudi vplivala name, njegova chiaroscuro tehnika, fokus pogleda kontrastne slike, ki je obdan z globokimi črtami. Razvil je samosvoj osebni slog in tudi iz tega sem se veliko naučil.«*¹ Tarantino je kot hommage v **Šundu** (Pulp Fiction, 1994) z »bava« poimenoval kar vrsto heroína, Tim

Burton pa je hotel delati rimejk klasične Bavove mojstrovine **Demonova maska** (La maschera del demonio, 1960): *»Filmi, ki so mi všeč – in Bava je tu na prvem mestu – pripovedujejo zgodbo skozi podobe in dajejo gledalcu občutek, ki je mešanica erotičnega, spolnosti, groze in negibnosti podobe, kar je zame bolj realistično kot nekaj, kar bi večina ljudi označila za 'realistični' film ...«*²

Najbolj natančen v oznaki Bavovega značaja pa je bil zagotovo Martin Scorsese, ki ga kot vplivnega autsajderja postavlja v središče svoje neuradne filmske zgodovine: *»(Bava) demonstrira osvobajajočo plat snemanja brez etikete prestiža ali pomembnosti, ki ti visi nad glavo. Bolj neugleden kot je žanr in nižji kot je proračun, manj je na kocki in bolj svoboden si lahko pri eksperimentiranju in raziskovanju novih teritorijev. Posebej če si tako talentiran in iznajdljiv, kot je bil Bava.«*³

Priznanja Bavovemu ustvarjanju pa so žal prišla z veliko zamudo: za časa življenja je imel Bava le marginalni status (kljub vzdevku Hitchcock iz Cinecittà so ga vsi imeli le za spretnega obrtnika), v ZDA so premontirane, skrajšane in površno sinhro-

nizirane verzije njegovih filmov bolj ali manj ignorirali ali jih (npr. v *Varietyju*) pozdravili s posmehom. Delno lahko to sicer pripišemo Bavovi pretirani skromnosti in samoironiji; bil je antipod Fellinijevi ideji režiserja kot zvezdnika in domišljavega genija. Odklanjal je samopromocijo, se izogibal intervjujem in, če se je oglasil, o svojih delih govorih skrajno sarkastično.

Gotika pod sredozemskim soncem

»Bava je bil zadnji veliki gotski horror režiser in hkrati prvi res moderni praktik tega žanra.« Tim Lucas

Italija za razliko od večine zahodnoevropskih držav ni imela omembe vredne tradicije fantastičnega filma skoraj do konca 50. let. Nato pa je v le treh desetletjih zlate dobe italo-horrorja (1957–1987) italijanska filmska produkcija proizvedla več kakovostnih grozljivk od večine kinematografij, ki so se tega žanra lotile še v času nemega filma. V tem oziru je Mario Bava pravi pionir: preden je pri šestinštiridesetih letih začel režirati, je bil cenjen direktor fotografije. Režiser je postal

1 Lucas, Tim: Mario Bava: All The Colors of the Dark. Video Watchdog, 2007, str. 26.

2 Ibid, str. 24.
3 Ibid, str. 13.





Lisa and the Devil

po spletu okoliščin, potem ko je dokončal **Vampirje** (I vampiri, 1957), in se je Riccardo Freda umaknil iz filma. To je bila iniciacija horrorja v italijansko kinematografijo. S prvim čisto svojim filmom, **Demonova maska**, in drugimi, ki so sledili, je Bava postal oče italijanskega horrorja, saj v njegovem opusu najdemo vse značilne motive in slogovne postopke tega žanra.

Demonova maska govori o prebujeni čarovnici, ki s pomočjo demonskega ljubimca straši potomce nekdanjih inkvizitorjev. S tem filmom se začenja tradicija hiperstilizirane italijanske gotike, njegova vrhunska fotografija pa se lahko primerja z najlepšimi črnobelimi grozljivkami vseh časov. Bavi uspe ustvariti le redko doseženo ozračje nadnaravne grožnje, za ta film pa je »odkril«
Barbaro Steele kot inkarnacijo demonske lepote in jo z vlogo okronal za prvo veliko žensko zvezdnico grozljivk, kar bodo izkoristili tudi drugi režiserji, od Frede do Cormanov.

Vseeno je Bavov gotski film bistveno kompleksnejši, psihološko prepričljivejši in resnejši od Hammerjeve šund produkcije in Rogerja Cormanov. Še več, v primerjavi z omenjenima je Bavov horror opazno senzualnejši, bolj provokativen, zrelejši – pa tudi bolj uspešen pri vzbujanju groze in strahu. Danes imajo Hammerjevi in Cormanovi filmi pretežno oznako *camp* in se lahko prikazujejo otrokom, Bavove grozljivke pa so presenetljivo moderne in s časom niso izgubile svoje »zastrašujoče«
moči.

Najboljši dokaz za to trditev je **Smrt iz onostranstva**, pošasten spoj gotike in misterija v zgodbi o zdravniku, ki prispe v neko vasico, da bi izvedel avtopsijo ubite ženske. Storilec je očitno duh dekletca, katere mati, baronica, živi v zlovesči graščini ... Poudarek je na težki atmosferi izolirane vasice, obsedene in paralizirane od strahu pred nadnaravnim. Mojstrsko dosežena groza je navdahnjena z igro senc in ekspresivno uporabo primarnih barv. Vse te kvalitete so značilne tudi za enega najboljših horror omnibusov vseh časov, **Black Sabbath** (I tre volti della paura, 1963), posebej za najdaljšo zgodbo o glavi družine (Boris Karloff), ki se preobrazi v vampirja, njegove prve žrtve pa so prav sostanovanci. V tej zgodbi Bava postavi grozo v središče družine (revolucionarno za ta čas in le tri leta za Hitchcockovim **Psihom**), kulminira pa z napeto sceno pobega pred vampirjem. Vrhunski gotski horror je seveda tudi **Bič in telo** (La frusta e il corpo, 1963), v katerem sadist (Christopher Lee) uživa v bičanju žensk, s čimer očitno nadaljuje tudi po svoji smrti ... Umeščen je v zaselek na morskem obali, enako kot Cormanovi filmi iz tega obdobja, a je s svojim drznim pristopom k obravnavani subverzivni tematiki in perversnim strastem bistveno bolj moderen in tudi resnejši, nadnaravno pa je prikazano dvoznačno, kot prispodoba za psihološko.

Hladno orožje, kri in črna čipka

»Še preden so ljudje vedeli, kaj so kultni filmi, so bili Bavovi filmi kultni.«
Joe Dante

Bava ni bil le vrhunski režiser gotskih grozljivk, pravzaprav je daleč najbolj raznovrsten avtor italijanskega horrorja, pa tudi drugih žanrov, od pepluma, vesterna do filma ceste. Barvni ali črno-beli, pritajeno pošasten (**Smrt iz onostranstva**) ali eksplicitno krvav (**A Bay of Blood** [Ecologia del delitto, 1971]), razigran (**Diabolik** [1968]) ali brutalno nihilistični (**Stekli psi** [Cani arrabbiati, 1974]), Bava iz scenarija potegne največ in ga oplemeniti s pristopom, zasnovanim na globinski percepciji temne strani človeške narave. V njegovem svetovnem nazoru se, kot pri njemu najljubšem avtorju H. P. Lovecraftu, spopadejo mračno poetični romantizem in pesimistično eksistencialni nihilizem. Vse to pa je prežeto z globoko ironijo, Bavovim najznačilnejšim pečatom. Med drugim je bil tudi prvi horror režiser, ki je dopustil, da se zadnje smeji mračne sile ...

Poleg tega, da je patentiral »evro-sado-gotik horror«
za odrasle, je Bava utemeljil še dva horror podžanra. Prvi je t. i. *giallo*, specifično italijanska vrsta horrorja z značilnostmi trilerja in misterija. Vpeljal ga je s filmom **The Evil Eye** (La ragazza che sapeva troppo, 1963), ki vključuje vse ključne motive tega podžanra: priča-detektiv-amater, nesposobna/odsotna policija, skrivnostna identiteta storilca, klavec v usnjenem plašču, rokavicah in klobuku; preobrat pred koncem, bizarni stranski liki in humor ... Kar temu začetniku gialla še manjka, so le barve, stilizirani prizori umora, napet zaplet in vseprisotna grožnja. Vse to je Bava dopolnil v naslednjem filmu, le leto dni kasneje: **Blood and Black Lace** (Sei donne per l'assassino, 1964). S tem filmom je dokončno izoblikoval vizualno identiteto giallo grozljivke in v njem prvič na nepozaben in kasneje redko dosežen način uporabil delirično močno koloracijo in stilizacijo s pomočjo svetlobe primarnih barv. Bava je strukturiral arhetip gialla, ki je organiziran s pomočjo mojstrsko insciniranih umorov, katerih delčki so pravi mini art filmi (to sta kasneje vrhunsko izpopolnila Argento in De Palma).

Drugi podžanr, na katerega je Bava bistveno vplival, sicer ni tako ugleden, a ga vseeno ne gre zanemariti; s filmom **A Bay of Blood** je definiral strukturo *slasherja* z zapletom, ki se vrti okoli ducata prizorov različnih umorov, pri čemer je vsak bolj slikovit in poln domišljije od prejšnjega. Ta film je postal brezobzirna podlaga kopiranja, najočitneje v seriji **Petek 13**. (Friday the 13th, 1980, Sean S. Cunningham), pri čemer drugi del te franšize (1981, Steve Miner) poleg strukture in prizorišča izvirnik kopira tudi v dveh slikovitih umorih. Za razliko od svojih imitatorjev Bava svoj *body count* zaplet obravnava duhovito in s precej črnega humora in neredko vključuje tudi bizarno kulminacijo. Ironično postane umor – v povezavi s Hitchcockom in de Quincyjem – v Bavovih sposobnih rokah oblika umetnosti.



Demonova maska



Bič in telo

Nerazumljeni genij

»Bava je uporabljal svetlobo, senco, barve in zvok (na platnu in za njim), gibanje in teksturo, da je svoje gledalce popeljal po nesluteni poti v neke vrste kolektivne sanje.« – Martin Scorsese

Bava je močan pečat pustil tudi na drugih vrstah filmov. Njegov edini ZF-film, **Planet vampirjev** (Terrore nello spazio, 1965), na primer govori o skupini astronautov, ki na planetu, zavitem v meglo, postanejo žrtve nevidnih bitij, ki jih obsedejo in povampirijo. Kljub nizkemu proračunu Bavova fotografija iz skromne scenografije naredi vrhunski *space-gothic*, ki ga lahko beremo kot neposrednega predhodnika in navdih za *Osmega potnika* (Alien, 1979, Ridley Scott), predvsem za prizore na planetoidu LV-426.

Žal je bil eden od Bavovih najbolj originalnih filmov, **Lisa and the Devil** (Lisa e il diavolo, 1973), toliko pred svojim časom, da je ob nastanku ostal neprikazan, še več, doživel je ponižujočo usodo, ko ga je producent premontiral in z na novo dosnetim materialom prikazal pod naslovom **The House of Exorcism** (La casa dell'esorcismo, 1975) kot vulgarno imitacijo *Izganjalca hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin). Bavov original v resnici premore bistveno kompleksnejšo izvedbo Hudiča (Telly Savalas z liziko), a ta vizualno presežna stilizacija hipnotičnega ugodja s kompleksnim zapletom, v katerem se reinkarnacija, deliriji, nekrofilija, umori in ponovno vstajenje odvrtijo skozi logiko mōre, je za tedanje producente (in občinstvo) očitno nesprejemljiva. Spirala

iracionalnega služi režiserjevemu ustvarjanju vizualnih presežkov, s tem filmom pa je ustvaril svoj zadnji in najbolj avantgardni *art-gothic horror*.

Popolnoma drugačen od vseh naštetih fimov – po slogu (dokurealizem), okolju (avto), konceptu (dogajanje v realnem času), žanru (psiho triler/film ceste), občutku (brezmišlostna brutalnost, cinizem in nihilizem) – je film **Stekli psi** eden od Bavovih najboljših. A tudi z njim je imel precej smole: financer je umrl ob koncu snemanja, negative so zaplenili in Bava za časa svojega življenja filma ni mogel končati. Skoraj tri desetletja kasneje je njegov sin, Lamberto (prav tako režiser, npr. *Demoni* [Dèmoni, 1985]) dosnel nekaj prizorov s pomočjo ohranjenih zgodborisov in dokončno zmontiral film, za katerega je že Bava menil, da bo njegov najpomembnejši.

In to upravičeno. Več kot 90 % filma je umeščenega v natrpan avto, ki ga bančni roparji ugrabijo pri semaforju. Voznik je oče, ki je z bolnim sinom (nezavestnim in mrzličnim) na poti v bolnišnico, v avtu je še



Smrt iz onostranstva

mlada ženska, talka roparjev. Gre za daleč najtemnejši Bavov film, po svojem cinizmu najbližji Peckinpahovemu *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie* (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974) ali Friedkinovemu *Sorcerer* (1977). Končni preobrat je naravost genialen in dodaja filmu še mizantropsko noto.

Bava, ki je zmeraj moderen, celo postmoderen (glej npr. metafilmski zaključek v *Black Sabbath*), v svojem zadnjem filmu **Šok** (Schock, 1977) že napoveduje grozljivke tipa Stephen King, torej v času, ko ta sploh še ni bil aktualen. Skozi zgodbo žene, ki ji umorijo moža, ta pa se »vrača med žive« tudi s pomočjo njenega sinka in si zada grozljivo maščevanje, Bava kombinira kingovski motiv otroka v nevarnosti s svojstvenim zaščitnim znakom demonskega otroka, vse skupaj pa umešča v realistično okolje predmestne hiše. Tudi tukaj je, kot v njegovih zgodnejših filmih, nadnaravno le metafora za psihološko.

S tem filmom se konča kariera velikega inovatorja, pionirja, brezkompromisnega carja groze in umetnika mračno ironičnega značaja, ki ni dočakal zaslužene časti za svoj opus. Po Bavovi smrti so bili njegovi filmi le težko dostopni, bolj ali manj na VHS-kasetah slabe kakovosti in v cenzuriranih različicah. To se je spremenilo šele v začetku novega tisočletja, ko je ponovna izdaja njegovih remek del odkrila razkošje njegove filmske slike. Prvo pomembnejše vrednotenje Bavovega opusa je prinesla knjiga *The Aurum Film Encyclopedia: Horror* (1984), v kateri urednik Phil Hardy z navdušenjem piše o Bavovih filmskih mojstrovinah kot o »sočnih in razkošnih sado-voajerističnih operah«⁴. Ko je njegov bogati opus končno postal dostopen na DVD-izdajah v izvorni obliki, je Bava dobil spomenik v obliki ene najboljše režiserskih študij sploh, na 1100 straneh v velikem formatu, v že citirani knjigi Tima Lucasa.

Z besedami slednjega bomo zaključili ta prekratki hommage velikanu horrorja: »Grdo v njegovih filmih nikoli ni bilo tisto, kar je plašilo občinstvo. Nasprotno, Bava gledalce iritira s trenutki lepote, poezije, simetrije, s prišpodobami, metafiziko, mistiko in predvsem z barvo. Z barvo nenormalne jakosti. Z barvo, ki oko zapelje tja, kjer se sicer ne bi pomudilo.«⁵

4 Phil Hardy, *The Aurum Film Encyclopedia: Horror* (London, Aurum Press, 1985), p. 166.

5 Lucas, Tim: *Mario Bava: All The Colors of the Dark*, Video Watchdog, 2007, str. 21.



Kronike Metal Hurlanta

Kultni fantastični strip prvič na malih zaslonih

Miha Mehtsun

Kljub bogati tradiciji devete umetnosti so v Evropi stripovske ekranizacije dokaj redke. Tudi žanr znanstvene fantastike je v evropski kinematografiji bolj slabo zastopan, in to navzlic dejstvu, da je rojen prav v Evropi, natančneje Franciji: v svojih literarnih mojstrovinah ga je izumil Jules Verne, prve fantastične filme pa je posnel že Georges Méliès. Zato je toliko bolj razveseljiv pojav francosko-belgijske TV-serije *Kronike Metal Hurlanta* (*Métal Hurlant Chronicles*, 2012–), ki se loteva bogate zapuščine legendarne francoske strip revije *Métal Hurlant*. V Sloveniji je bilo serijo mogoče spremljati preko kabelskega kanala AXN, štiri epizode druge sezone pa so bile prikazane tudi na desetem Grossmannovem festivalu fantastičnega filma in vina v Ljutomeru. Festival je obiskal tudi producent, scenarist in režiser Guillaume Lubrano.

Métal Hurlant so leta 1974 ustanovili Jean Giraud-Moebius, Philippe Druillet, Jean-Pi-

erre Dionett in Bernard Farkas, združeni v založniški hiši pod imenom Les Humanoïdes Associés s ciljem objavljanja znanstvenofantastičnih stripov za odrasle. Zgodbe so bile polne nasilja, akcije in golote, obenem pa tudi družbene kritike in humorja. Odlikovala sta jih izjemna vizualna dovršenost in inovativen pristop k naraciji, kakršen je bil do tedaj rezerviran za filmsko umetnost. *Métal Hurlant* je kmalu postal izjemno priljubljen med bralci in leta 1977 je luč sveta ugledala tudi ameriška različica pod naslovom *Heavy Metal*, ki je delno objavljala stripe iz francoskega izvirnika, veliko pa jih je bilo ustvarjenih posebej zanjo. V obeh revijah so objavljali velikani devete umetnosti, kot so poleg že omenjenih Moebiusa in Druilleta še Richard Corben, Bernie Wrightson, Alejandro Jodorowsky (znan tudi kot kultni filmski avtor in pisatelj), Enki Bilal, Milo Manara in mnogi drugi. Že od začetka so bili prisotni tudi avtorji s področja Jugoslavije: v *Métal*

Hurlantu je stripe z velikim uspehom objavljaval Mirko Ilić, v *Heavy Metalu* pa so mu sledili Željko Pahek, Igor Kordej in Danijel Žeželj. Do današnjih dni se je na tržišču obdržal le *Heavy Metal*, *Métal Hurlant* je prenehal izhajati leta 2004, Les Humanoïdes Associés pa še naprej z uspehom izdaja stripovske albume.

Leta 1981 je kanadski producent Ivan Reitman, širši javnosti najbolj znan po kasnejši uspešnici *Izganjalci duhov* (*Ghostbusters*, 1984), priobčil prvo filmsko adaptacijo, kultni animirani omnibus *Heavy Metal* režiserja Geralda Pottertona, ustvarjen po zgodbah Dana O'Bannona, avtorja scenarijev za številne žanrske klasike, kot so *Temna zvezda* (*Dark Star*, 1974, John Carpenter), *Osmi potnik* (*Alien*, 1979, Ridley Scott) in *Mrtvi in pokopani* (*Dead & Buried*, 1981, Gary Sherman), Bernieja Wrightsona, Richarda Corbena, Angusa McKieja in Thomasa Warrentina, skladbe za film pa so prispevali

rock izvajalci kot Black Sabbath, Blue Oyster Cult, Devo, Stevie Nicks in Sammy Hagar. Čez skoraj 20 let je sledila še ena kanadska animirana adaptacija, *Heavy Metal 2000* (2000, Michael Coldewey, Michel Lemire), ki je tokrat vsebovala eno samo daljšo zgodbo po stripu *The Melting Pot* (1993–1994) avtorjev Simona Bisleyja, Kevina Eastmana in Erica Talbota, vendar pa je upravičeno naletela na bolj mlačen odziv, kljub temu da sta animiranim likom med drugimi glasove posodila Michael Ironside in Billy Idol.

Leta 2012 so se naposled tudi v Franciji odločili za obuditev zgodb iz enega svojih najsilavnejših kulturnih izvoznih artiklov z igrano TV-serijo *Kronike Metal Hurlanta*. Zasluge za to ima mladi producent Guillaume Lubrano, ki je vse epizode tudi režiral in bil koscenarist skupaj s koproducentko Justine Veillot. Za njuno produkcijsko hišo WE Productions sta doslej bili posneti in predvajani dve sezoni, vsaka je prinesla šest polurnih epizod, polnih domišljijških pokrajin, vrto-glave akcije in nepričakovanih preobratov, z zavestnim izostankom eksplicitne golote, saj je po Lubranovih besedah v današnjih TV-serijah več kot dovolj.

Zgodbe so raznolike in gledalca popeljejo na popotovanja skozi prostor in čas, od oddaljenih planetov in distopičnih civilizacij prihodnosti do srednjega veka in ameriškega Divjega zahoda, domala vsem pa je skupen presenetljiv in pogosto ironičen zaključek, kakršnih smo vajeni iz klasičnih fantastičnih TV-serij, kot sta *Zona somraka* (*The Twilight Zone*, 1959–1964) in *The Outer*



Limits (1963–1965), po katerih se *Kronike Metal Hurlanta* tudi najbolj zgledujejo, s tem, da je v njih večji poudarek na akcijskih prizorih. Seveda se zgodbe dotikajo značilnih znanstvenofantastičnih tém, kot so na primer potovanje skozi čas (epizodi *Pledge of Anya* in *Second Chance*), konec sveta (*Shelter Me*), večno življenje (*Loyal Khondor*) in spreminjanje resničnosti s tehnološkimi pripomočki (*Back to Reality*).

Že za prvo sezono je podjetnemu producentskemu tandemu uspelo pridobiti zveneča igralska imena, kot so Rutger Hauer, Dominique Pinon, Michael Jai White in Scott Adkins, ki sta se jim v drugi sezoni pridružila še Michael Biehn in John Rhys-Davies. Navkljub dokaj skromnemu proračunu je seriji uspelo z vrhano mero prepričljivosti na male zaslone prenesti osupljive vizualije iz stripovskih zgodb avtorjev, kot so že omenjena Corben in Jodorowsky ter Jim Alexander in R. A. Jones. V prvi sezoni se je Lubrano zelo zvesto držal izvirnikov, v drugi pa jim je začel dodajati nekatere nove elemente, s čimer misli v prihodnje še intenzivneje nadaljevati, saj želi gledalcem ponuditi dodatno vznemirjenje in lastni avtorski pečat.

Vsekakor gre za izdelek, ki ga ne bi smel spregledati noben ljubitelj fantastike, vsekakor pa je treba opozoriti, da ne gre pričakovati preveč poglobljene refleksije in zrele družbene kritike (za kar je glede na izvirni material sicer bilo dovolj potenciala), pač pa je v prvem planu zabava. Glede na to, da je del produkcijske ekipe nabiral izkušnje v industriji računalniških iger – Lubranov kratkometražni prvenec *Counter Strike: The Movie* (2001) je posnet po istoimenski igri,

avtor glasbe Jesper Kyd pa je med drugim sodeloval pri popularnih franšizah *Hitman*, *Assassin's Creed* in *Borderlands* – tudi ne čudi, da nekateri akcijski prizori spominjajo na estetiko videoiger. Celoten vtis rahlo kvari mestoma dokaj lesena igra, niha pa tudi kakovost posameznih epizod (kar pa se sicer pri tovrstnih serijah rado zgodi). Občasno se pozna skromnost proračuna, pri čemer velja omeniti izostanek državne podpore, kar je malce presenetljivo glede na sicer dobro znan posluš francoskih oblasti za filmsko umetnost, ki pa očitno pri žanru fantastike le ni tako zelo izrazit kljub nesporni kulturni relevantnosti *Métal Hurlanta*. A serija vsebuje več kot dovolj vznemirjenja, entuziazma in energije, kar odtehta našteje pomanjkljivosti.

Kronike Metal Hurlanta so bile uspešno predvajane po vsej Evropi, od Francije, kjer so bile premierno prikazane oktobra 2012 na kanalu France 4, do Belgije, Avstrije, Nemčije, Luksemburga in skandinavskih držav, pa tudi v Turčiji, Avstraliji in na Novi Zelandiji. Aprila letos so obe sezoni serije predvajali tudi v ZDA na kanalu SyFy Channel, posamezne epizode pa so bile predstavljene na številnih festivalih fantastičnega filma (poleg Grossmanna recimo tudi v Neuchâtelu, Gérardmeru in Parizu) ter tako na amerškem kot vzhodnoevropskem Comic Conu. Priprave na snemanje tretje sezone že potekajo, tako da bo kmalu jasno, katere zgodbe bodo tokrat oživele na malih zaslonih in katera zveneča imena bodo v njih sodelovala. Med čakanjem na nove dogodivščine pa sta za vse, ki si do sedaj še niste privoščili *Kronik Metal Hurlanta*, na voljo DVD-izdaji dosedanjih sezon serije.



»VSE JE V REDU, SAMO NEKOGA OPONAŠA!«¹

THE TRIP (TO ITALY)²

Tina Pogljajen

Album Alanis Morissette, Jagged Little Pill, se je po skoraj dvajsetih letih, odkar je izšel, spet zavihtel na lestvice najbolj prodajanih albumov v Združenem kraljestvu, za kar ni nikakršnega drugega očitnega razloga, kot je ta, da njene pesmi vztrajno igrajo na predvajaniku avtoradia mini cooperja, s katerim se Steve Coogan in Rob Brydon vozita po sončnih italijanskih cestah v drugi sezoni britanskega *The Trip* (BBC, 2010–2014).³ Nadaljevanje (večinoma) improvizirane komične šestdelne serije v režiji Michaela Winterbottoma, ki je bila kasneje združena in skrajšana v celovečerni film *Izlet* (*The Trip*, 2010), kot njen predhodnik temelji na improvizacijah, imitacijah, besedičenju in pričkanju protagonistov, fiksijskih različic resničnih britanskih komikov, med okušanjem lokalnih kulinaričnih specialitet in drobci njunih zasebnih življenj, ki potrjujejo (ali pa ovračajo) njuni javni podobi. Kar pa se tiče Alanis Morissette: prav gotovo ne gre za običajen način rabe glasbe v filmski oz. televizijski produkciji. Ne le, da je glasba kljub svoji osrednji vlogi izključno diegetska; pogosto je tudi preglašena, včasih delno s pogovorom, drugič popolnoma z glasnim

3 Hann, Michael: How Steve Coogan and Rob Brydon sent Alanis Morissette up the charts. *The Guardian* [online], 29. 4. 2014. Dostopno na Guardianovi spletni strani: <<http://bit.ly/1rDXHNZ>>.

1 »It's okay, he's just doing an impersonation.« (Tako se Steve Coogan v prvem delu serije, podobno kot v prejšnji sezoni, opraviči namišljeno zaskrbljenim gostom restavracije – kot vse kaže, le zato, da bi Roba Brydona, s katerim v imitacijah filmskih igralcev neprestano tekmuje, vrgel iz tira.)

2 *The Trip* je ime televizijske serije, katere druga sezona se je pred kratkim zaključila, *The Trip to Italy* (2014) pa njene skrajšane različice, drugega celovečernega filma, ki je premiero doživel januarja na festivalu neodvisnega filma Sundance.

petjem dveh moških srednjih let; nato spet v naglici utišana, kadar se med vožnjo zgodi nekaj pomembnejšega – ali pa voznik le ugasne motor; navsezadnje pa se tudi vrtil zato, ker je to pač »ženin najljubši CD«, edini CD, ki ga imata v avtu, skratka tako, kot glasbo ponavadi poslušamo zares.

Težko je reči, zakaj točno je vsa ta navačnost, vsakdanjost dveh komikov tako navdušujoča. Gre za, kot bi morda rekel Barthes⁴, mitologijo same osebnosti, ki s tem, ko se humorno igra, da je navaden

4 Barthes, Roland: *The 'Blue Blood' Cruise*. V: *Mythologies* (prevedla Annette Lavers). London: Jonathan Cape Ltd, str. 31–32.

človek, in razkazuje svojo zmožnost prozaičnih dejanj, potrjuje ravno to nasprotje, blagovoljnost ponižanja na nivo navadnosti; torej, da ji ta status ni nič bolj naraven kot »angelskost lastnim smrtnikom«; in s tem pripoznava lastno inherentno nadčloveškost? Je to morda vzvod, na katerega (če že ne Coogan in Brydon, ki sta izven Združenega kraljestva vseeno manj prepoznavna) vrši pritisk cel val sodobne komedije, ki bolj kot na klasičnih »šalah« in gagih temelji na precej nekritičnem prepoznavanju osebnosti ter občudovanju resničnega medsebojnega poznanstva skupine komikov (odličen primer je skupina, ki jo je okrog sebe zbral

Judd Apatow: Rudd, Franco, Rogen, McBride, Hill, Cera itd.)? Naj bo kakorkoli že, Coogan in Brydon se nam vsaj delno (če že ne tako popolnoma in celovito kot v prvi sezoni) oddolžita z neskončnim repertoarjem dovršenih imitacij, od katerih smo jih imeli nekaj že priložnost videti (sloviti Michael Caine, Anthony Hopkins, Hugh Grant, Woody Allen ...); očarljivo bizarnih razprav o tem, ali bi bilo v primeru letalske nesreče v Andih bolje pojesti noge Moa Faraha ali možgane Stephena Hawkinga – ter če bi ju bilo nevljudno začeti jesti, medtem ko sta še živa, ter odigranih komičnih namišljenih situacij, na primer, kako Christopher Nolan na snemanju »novega Batmana« svojega asistenta režije pošlje k Tomu Hardyju in Christianu Balu s prošnjo, naj govorita bolj razločno, in se glede na njuni burni (četudi še vedno nerazumljivi) reakciji odloči, da je to morda vseeno nekaj, kar bi lahko »popravili v 'postu'«.

Čeprav je Michael Winterbottom poznan po izredno raznolikem filmskem opusu, se je njegovo sodelovanje s Stevom Cooganom izkazalo za še posebej plodovito; *The Telegraph* ga je nekoliko škodoželjno razglasil celo za »edinega, ki lahko Steva Coogana pripravi do tega, da zablesti«. Njegovo tokratno sodelovanje z obema komikom skupaj je že tretje; pred *Izletom* sta namreč v protovlogah fikcijskih različic samih sebe prvič nastopila v *Tristram Shandy* (Tristram Shandy: A Cock and Bull Story, 2005), adaptaciji prvega postmodernega romana, »ki se ga ne da adaptirati za film«⁵ – Tristram Shandy Laurence Sterne. Dinamika med samovšečnim, sebičnim Cooganom, ki ne prenehoma (oz. vsaj kadar se ne ukvarja z varanjem svoje žene) niha med kompleksom več- in manjvrednosti, ter na videz preprostejšega, bolj odprtega in spontanega Brydona se je izkazala za uspešno in v prvi sezoni serije *The Trip* je Coogan, v resničnem življenju pogosto dojet kot aroganten, prav to značilnost svoje javne persone posodil temnejšemu, resnejšemu dramatičnemu tonu, ki za neskončnimi zbadljivkami, zabavljicami in ciničnim kritiziranjem (Brydonove) veseljaške nastopaškosti zariše narcisoidno, egoistično, a vseeno žalostno osamljeno figuro. Ta je, kot kaže, v »treh letih«, ki so minila od njenega prvega izleta po severni Angliji, našla nekaj skromnosti in pomirje-

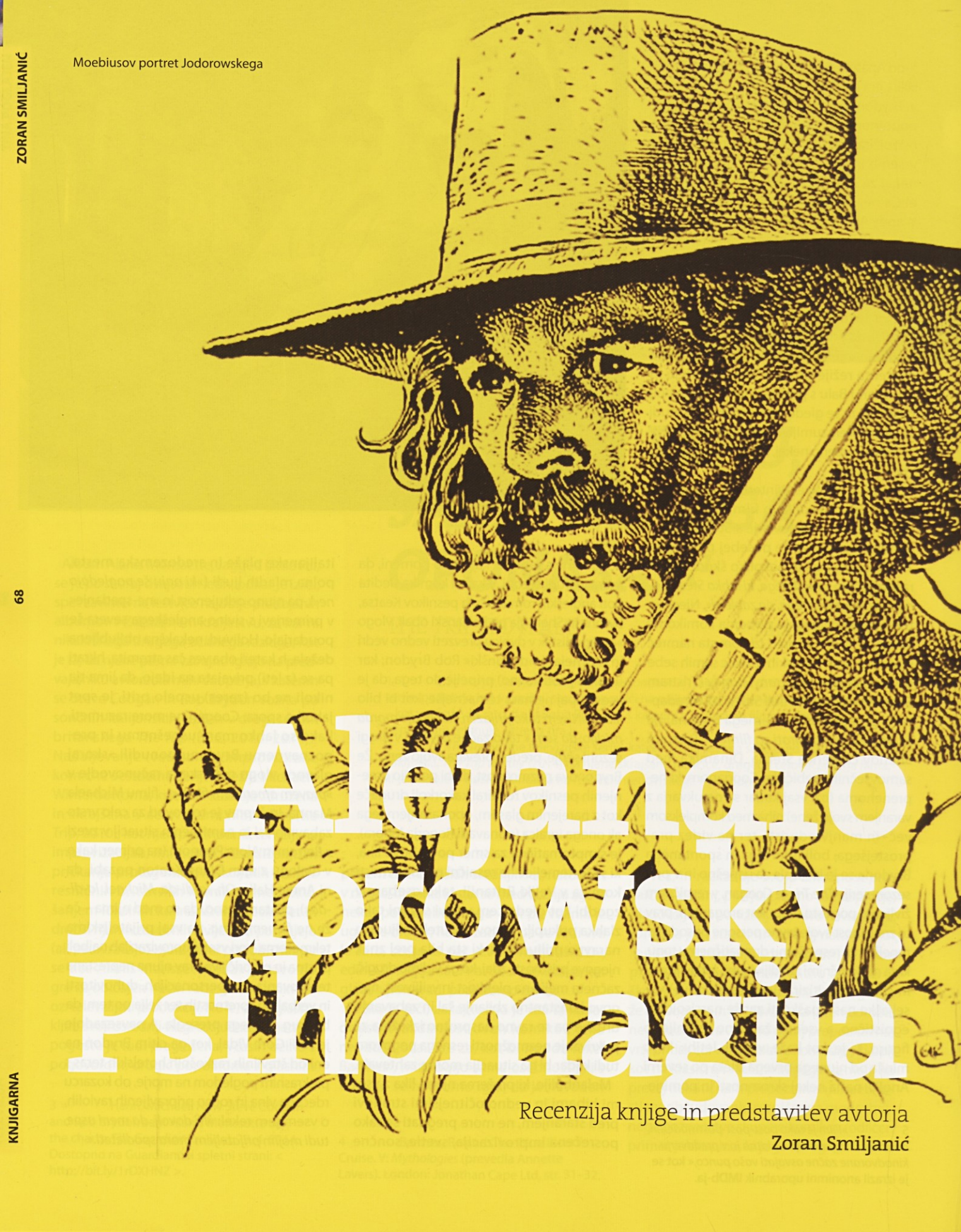


nosti same s seboj. A kaj, ko to pomeni, da mora v drugi sezoni, v kateri komika sledita poti angleških romantičnih pesnikov Keatsa, Byrona in Shelleyja po italijanski obali, vlogo »antagonista« v dvojcu prevzeti vedno vedri in nasmejani, »družinski« Rob Brydon; kar (morda protislovno) pripelje do tega, da je vse skupaj nemara temačnejše, kot bi bilo sicer. »Nisem tako prijazen, kot ljudje morda mislijo, da sem,« tako začne Brydon v drugi sezoni serije, preden prevara svojo ženo. Že Brydonova nezmožnost, da bi poezijo omenjenih pesnikov recitiral kakorkoli drugače kot z narejenim glasom, oponašanjem tega ali onega igralca (ponavadi Rogerja Moora), je simptomatična za smer poglobitve lika, ki se je, temelječ na resnični priljubljenosti komika v Veliki Britaniji, tako osebam v zgodbi kot gledalcem v prvi sezoni tako zlahka prikupil: njegov občutek za ljudi in naravna priljudnost, ki sta bila prej znak njegove pristnosti, zdaj, ko ga vidimo drugič, začneta mejiti na plehkost in vsiljivost, njegovo konstantno zbijanje šal in zabavanje družbe pa se ravno nasprotno izkažeta za prikrivanje nezmožnosti resnega pogovora, tudi kadar bi ga situacija morda zahtevala.

Melanholije, ki prežema njuna lika z vsemi hibami in vedno očitnejšimi strahovi pred staranjem, ne more pregnati še tako posrečena improvizacija, svetle, sončne

italijanske plaže in sredozemska mesta, polna mladih ljudi (»ki naju še pogledajo ne«), pa njuno odtujenost in »ne-spadanje« v primerjavi s sivino angleškega severa še poudarjajo. Holivud, nekakšna obljubljena dežela, h kateri oba ves čas stremita, hkrati pa se (z leti) privajata na idejo, da jima tja nikoli ne bo (zares) uspelo priti, je spet jabolko spora: Coogan ne more razumeti, kako so lahko manj uspešnemu in prepoznavnemu Brydonu ponudili »skoraj glavno« vlogo mafijskega računovodje v »pravem ameriškem filmu« – filmu Michaela Manna. In čeprav je to povod za celo vrsto zabavnih šal in namišljenih situacij v zvezi z *Botrom* in Alom Pacinom (na primer, kako v dialogu z njim Diane Keaton pozabi, da ni Annie Hall: »Oh, la-di-da, Michael, la-di-da«), postane jasno, da so med njima – če že ne *frenemy*ma, pa vsaj prijateljskima tekmečema – pri vseh improvizacijah najbolj pristna in prepričljiva prav njuna neprestana tekmovanja v impersonacijah, duhovitosti in verbalnih spretnostih ter želja po tem, da bi drug drugega presegla. A navsezadnje je tudi Gore Vidal, kot ga citira Brydon na eni od številnih razkošnih hotelskih teras s prekrasnim pogledom na morje, ob kozarcu rdečega vina in ročno pripravljenih raviolih, o vsem tem rekel: »Ni dovolj, da meni uspe, tudi mojim prijateljem mora spodleteti.«

5 »Film je tako post-post-postmoderen, da Steve Coogan stopi s platna in v predvorju kinodvorane začne osvajati vašo punco,« kot se je izrazil anonimni uporabnik IMDb-ja.



Alejandro Jodorowsky: Psihomagija

Recenzija knjige in predstavitev avtorja

Zoran Smiljanić

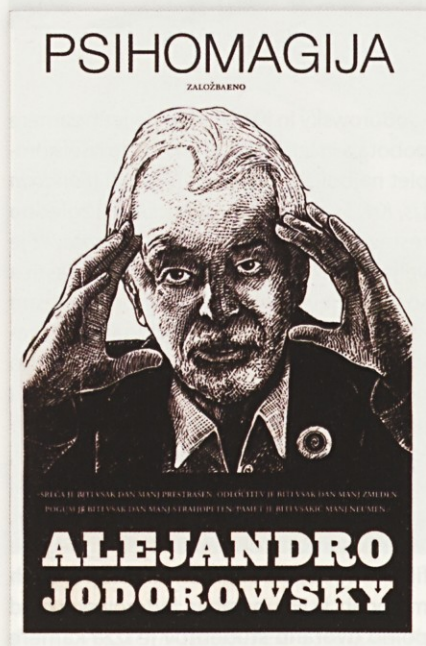
Kdo hudiča je Alejandro Jodorowsky? In kako se izgovori njegovo ime? Špansko govoreči mu rečejo Alehandro Hodorovski, Francozi pa Aleksandro Žodorovski. Njegova izmuzljiva identiteta se kaže v številnih poljih delovanja: je pisatelj, pesnik, glasbenik, gledališki in filmski režiser, igralec, stripovski scenarist, slikar, tarotolog, duhovni guru, psihomag in psihoterapevt, ki pri svojem delu uporablja alkimijo, zen budizem, šamanizem in psihoanalizo ter eksperimentira z vsemi mogočimi in nemogočimi kombinacijami naštetih dejavnosti. Za nekatere je avantgardist, vizionar in genij, za druge šarlatan, plagiator, manipulator, mistik, mazač in lažni prerok. Sam sebe, ne brez ščepca samoironije, imenuje »sveti goljuf«, »mistični klov«, »mistični ateist« ali »transcendentalni šarlatan«.

Ko smo že pri igri identitet, Jodorowsky pravzaprav sploh ni njegov pravi priimek. Njegov ded, Aleksander Levi, v antisemitsko razpoloženi Rusiji na začetku 20. stoletja prevzame poljski plemiški priimek Jodorowsky. Družina se med I. svetovno vojno iz Ukrajine preseli v Pariz, Marseille in nazadnje v Čile, kjer se leta 1929 rodi Alejandro. Pravi, da je bil spočet, ko njegov oče pretepe in posili svojo ženo, ki je v družinski prodajalni flirtala z neko stranko. Zaradi brutalnega spočetja mu mati odreka ljubezen in nežnost, izključen je iz lastne družine kot tudi iz širšega okolja, zato se zateka v svet domišljije in sanj. Privlačijo ga poezija, gledališče, lutke in pantomima; leta 1947 ustanovi gledališko skupino Teatro Mimico, s katero uprizarja prve »minljivke« (los efímeros), improvizirane predstave, ki so predhodnica poznejšim »paničnim minljivkam« (los efímeros pánicos).

Leta 1958 odpotuje v Pariz, kjer se pridruži potujoči skupini pantomimika Marcela Marceauja, s katero obrede svet in obišče tudi Mehiko, ki postane poleg Pariza njegov drugi dom. Navdušuje se nad nadrealizmom, začne zahajati k njim, a ga razočarajo: »Pogosto me sprašujejo, kakšen vpliv je imel na moje delo in moje življenje nadrealizem. Nikakršen. Nekaj časa sem bil tesneje povezan z Bretonom. A on je bil papež in papeži so diktatorji: ni maral znanstvene fantastike, krimičev, pornografije, slikarstva ali glasbe, vse, kar sem jaz ljubil! Zanimala ga je samo poezija. Romantik. Na moje življenje sta vplivala predvsem komunizem in stalinizem.« Zato s Fernandom Arrabalom in z Rolandom Toporjem leta 1962 ustanovi avantgardno skupino

Panično gibanje (Mouvement panique), ki s svojimi absurdističnimi performansi radikalno demontira okvire klasične gledališke forme. Osnovni cilj gibanja je osvoboditi človeka in razviti njegov pravi jaz »izvirnik«, to raziskovanje pa bo Jodorowskega pripeljalo do terapevtske dejavnosti, ki jo opisuje v knjigi Psihomagija (Založba Eno, 2012).

Njegov prvi kratki film *Kravata* (La cravate, 1957), posnet po noveli Thomasa Manna *Zamenjani glavi* (Die vertauschten Köpfe, 1940), je tako navdušil Jeana Cocteauja, da je zanj napisal predgovor. Sledil je kontroverzni celovečerni debi *Fando in Lis* (Fando y Lis, 1967), ki je na festivalu v Acapulcu tako razkačil gledalce, da so hoteli režiserja dobesedno linčati. To ni bilo zadnjič, da



je bilo njegovo življenje ogroženo zaradi njegovega dela. Nazadnje so film v Mehiki prepovedali. Poučen z negativno izkušnjo je Jodorowsky svoj naslednji film, psihedelični vestern *Krt* (El topo, 1970), »ultrasnilni in erotični freakshow, poln sprevrženih religioznih podob, ki pa ni brez smisla za humor«, iz Mehike premierno pre(d)stavil v New York(u) in spet požel skrajne reakcije, od zgražanja do navdušenja. Med ognjevitimi pristaši filma je bil tudi John Lennon, ki je Allena Kleina, producenta Beatlov, prepričal naj prevzame distribucijo *Krta* in financira režiserjev naslednji film. Z milijonom dolarjev v žepu je Jodorowsky posnel razkošno vizualno ekstravaganco *Sveta gora* (La montaña sagrada, 1973), kjer je lahko

brez omejitev uresničil vse svoje najbolj nore zamisli. Dogovorili so se, da bo glavno vlogo odigral Beatle George Harrison, vendar je v scenariju obstajal prizor, kjer mu neka ženska umije anus, in Jodorowsky je to nameraval posneti v velikem planu. Harrison se je prizoru na vse kriplje upiral, a Jodorowsky ni popustil in navsezadnje je Harrison odpadel. Težave z Beatli so se nadaljevale tudi pri naslednjem projektu: Klein je od Jodorowskega zahteval, naj posname ekranizacijo erotično sadomazohističnega romana *Zgodba o O*, kar je vnaprej obljubil številnim investorjem. Jodorowsky filma ni želel posneti, zato je z družino zbežal iz Mehike v Francijo, ne da bi obvestil Kleina. Ta je silno pobesnel, preklel nekdanjega prijatelja in prepovedal distribucijo *Krta* in *Svete gore*, do katerih je imel avtorske pravice. Embargo je trajal celih trideset let.

Jodorowsky se je leta 1974 v Parizu vrgel na ekranizacijo kulnega ZF-romana Franka Herberta *Peščeni planet* (Dune). Okoli ambicioznega projekta je zbral zavidljiv kreativni potencial, med drugim je angažiral igralce Salvadorja Dalíja, Orsona Wellesa, Davida Carradina, Micka Jaggerja, Geraldine Chaplin in Alaina Delona, za vizualno podobo so bili zadržani talenti, kot so Jean Giraud - Moebius (umrl 2012, v *Ekranu* smo mu v aprilski številki posvetili spominski članek), Chris Foss in H. R. Giger, glasbo pa bi prispevali Pink Floyd, Magma, Henry Cow in drugi. Dalí je za uro snemanja zahteval 100.000 dolarjev, na kar je Jodorowsky sicer pristal, a je nameraval muhastega nadrealista posneti le v eni uri, za ostale prizore pa naj bi ga nadomestila mehanična lutka. »Peščeni planet naj bi trajal 14 ur, scenarij je bil debel kot telefonski imenik,« se spominja Frank Herbert. Vpleteni so v vročnem transu sprodcirali na tisoče osupljivih kreativnih rešitev in storyboardov, bili so prepričani, da ustvarjajo klasiko, da nastaja »film vseh filmov, ki bo spremenil svet.« Nato pa je udarila katastrofa: producent je ugotovil, da so v predprodukciji zapravili preveč denarja in zaprl finančno pipico. Projekt je čez noč padel v vodo. Kruta izkušnja je mnogim sodelujočim spodnesla tla pod nogami, nekaterim je dobesedno zlomilo hrbtenico. Strokovnjak za posebne učinke Dan O'Bannon, ki je v projekt vložil vse, kar je imel, je postal brezdomec in končal na psihiatričnem oddelku. Tudi Jodorowsky, ki je poraze sicer benevolentno dojemal kot priložnost za nova spoznanja, je priznal,



Krt

da mu je »veličastna polomija« spremenila življenje. Naslednje leto je v Indiji zrežiral družinski film *Okel* (Tusk, 1980), ki je povsem oropan njegove značilne energije in imaginacije. Po letih duhovne rekonvalescence se je zmagoslavno vrnil z nadrealistično grozljivko *Sveta kri* (Santa sangre, 1989), ki zaplet dolguje Hitchcockovemu *Psihu*. Vse ostalo je tipični Jodorowsky: disfunkcionalna družina, gejzirji krvi, bizarne religiozne podobe, erekcije, ejakulacije in kastracije ter celo presenetljivi preobrat na koncu. Že naslednje leto je sledil film *The Rainbow Thief* (1990) s Petrom O'Toolom, z Omarjem Sharifom in našim znancem Christopherjem Leejem v glavnih vlogah; producent Alexander Salkind (*Superman*) mu je strogo onemogočal sleherni poskus, da bi v anemični scenarij, ki ga je spisala Salkindova žena, vnesel nekaj življenja. Jodorowsky se je filmu nazadnje odrekel. V naslednjih desetletjih je poskušal realizirati nadaljevanje *Krta* z naslovom *The Sons of El Topo* ali *AbelCain*, a je snemanje zaradi težav s financiranjem vsakič padlo v vodo. Po dolgih 23 letih mu je končno uspelo posneti film *The Dance of Reality* (2013) po lastnem avtobiografskem romanu *La danza de la realidad* (2001), ki opisuje njegovo odraščanje v pristaniškem mestecu Tocopilla na severu Čila. Neki kritik je o njem zapisal, »da premore zadosti podob in idej za več filmov - kot bi se režiser bal, da v naslednjih 20 letih ne bo posnel novega filma.« Film so predvajali v Cannesu skupaj z dolgo pričakovanim dokumentarcem *Jodorowsky's Dune* (2013, Frank Pavich).

Jodorowsky in Klein sta se po letih zamere pobotala in leta 2007 je je končno izšel komplet najboljših filmov na DVD-jih (*Fando in Lis*, *Krt*, *Sveta Gora* in *Sveta kri*, vsi zgledno restavrirani), našla se je tudi *Kravata*, ki je veljala za izgubljeno. Posebna poslastica so režiserjevi komentarji, kjer prostodušno razkriva skrite pomene in dogajanje v zakulisju snemanja, ki je včasih še bolj odbito od tega, kar vidimo na platnu. V kompletu je tudi odlični dokumentarec *La constellation Jodorowsky* (1994, Louis Mouchet), v katerem o Jodorowskem med drugimi govorijo Fernando Arrabal, Peter Gabriel, Moebius in Marcel Marceau. Poleg tega je film dragocen dokument o terapevtskih metodah, ki jih uporablja Jodorowsky: pred polno dvorano študentov je izza kamere privlekel režiserja Moucheta in mu v pičle pol ure »diagnosticiral« travmo, ki izhaja iz nerešenega odnosa s pokojnim očetom. Za konec mu je predpisal terapijo (obredno zažiganje knjige očetove poezije), ki je bojda celo delovala. Jodorowsky ima posebno sposobnost in intuicijo, da vrta tam, kjer najbolj boli, potem pa na pekoče duševne rane položi bizarno, a blagodejno zdravilo. A o tem več pozneje.

Porazna izkušnja s Peščenim planetom je navsezadnje le prinesla nekaj dobrega. Posamezni fragmenti iz nesojenega filma so našli pot v druge filme in stripe, najbolj znan primer je *Osmi potnik* (*Alien*, 1979), kjer je Ridley Scott uporabil nekaj Moebiusovih vizualnih rešitev. (S tem filmom si je opomogel tudi nesrečni Dan O'Bannon, ki

je z Ronaldom Shusettom napisal scenarij zanj.) Jodorowsky in Moebius sta sodelovala pri šestdelnem stripovskem serialu *L'Incal* (1981–1989), ki vsebuje številne ideje in koncepte iz Peščenega planeta. Iz *Incala* so se razvejali stripovski seriali *Metabarons* (*Metabaroni*, 1992–2003, riše Juan Giménez) in *Les Technopères* (*Tehnopatri*, 1998–2006, riše Zoran Janjetov), ki skupaj tvorijo »vesoljsko opero Jodoverzum«. Neverjetno produktivni Jodorowsky je stripovske scenarije pisal kot po tekočem traku, med drugim velja omeniti vestern serial *Bouncer* (v prostem prevodu *Vunbacitelj*, 2001–2012, riše François Bucq) in pikantno zgodovinski *Borgia* (2004–2011, riše Milo Manara). Z Moebiusom je ustvaril kultni eksperimentalni strip *Les Yeux du Chat* (*Oči mačke*, 1987) in trdelni serial *Le Cœur couronné* (*Okronano srce*, 1992–1998), ironično avtobiografijo, kjer se starajoči profesor (ki je sumljivo podoben Jodorowskemu) s krizo identitete zaplete v neverjetno mistično/seksualno/akcijsko pustolovščino. Večina naštetih stripov je izšla v srbskih oz. hrvaških izdajah in jih je moč dobiti tudi pri nas.

Poleg orjaškega kupa stripov in gledaliških predstav (če jih lahko tako imenujemo) je Jodorowsky spisal tudi zastrašujoče število romanov, novel, esejev, kratkih zgodb in poezije ... Kar nas pripelje do slovenskega prevoda knjige *Psihomagija*, v katerem se pravzaprav skrivajo tri knjige in dodatek: prva je *Psihomagija* (*Psicomagia*, 1995) s podnaslovom *Skica panske terapije*, »imaginarna avtobiografija«, knjiga pogovorov s pisateljem in prijateljem Gillesom Farcetom, ki je nastala v letih 1989–1993; druga je *Lekcije za mutante* (*Lecciones para mutantes*, 2004), kjer so zapisani pogovori s profesorjem Javierjem Estebanom; tretji del je *Hitri tečaj ustvarjalnosti*, kjer Jodorowsky posreduje tehnike razvijanja ustvarjalnosti in domišljije. V dodatku *Psihomagija*: uporaba poezije pri zdravljenju norosti najdemo številne primere uspešne prakse, ki jih opisuje psihoterapevt in doktor psihopatologije Martin Bakero, ki je, nezadovoljen z rezultati uradne medicine, na psihotike začel aplicirati psihomagijo in dosegel nedvoumne rezultate.

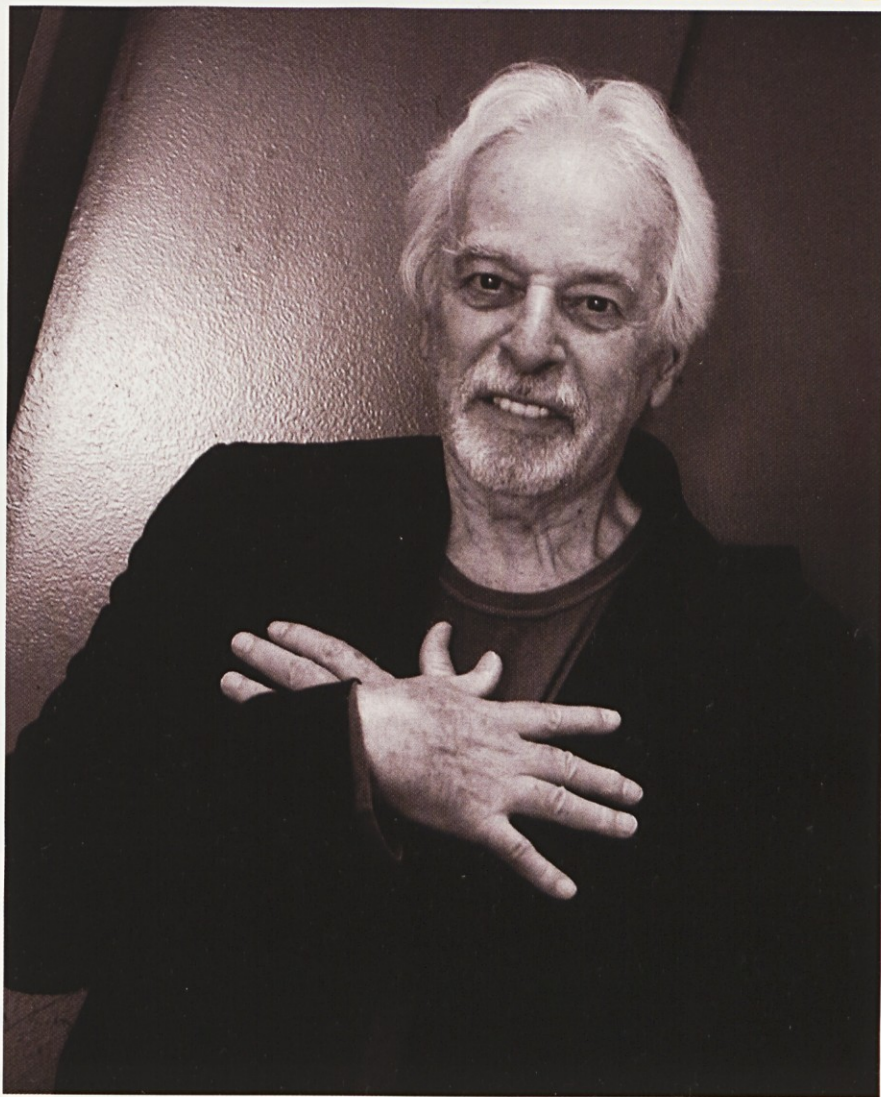
V *Psihomagiji* Jodorowsky skozi lahko berlji dialog opisuje svoje otroštvo in odraščanje v Čilu, kjer je bilo življenje prežeto s poezijo. Sprva je pisal poezijo tudi sam, potem pa je italijanski futurist Marinetti zapovedal: »Poezija je akcija!«, kar je mladi

Alejandro vzel smrtno resno. Začel je izvajati t. i. »poetična dejanja«: s prijateljem sta se na primer odločila, da bosta skozi mesto hodila le v ravni črti; če sta naletela na drevo, sta ga preplezala; če je njuno pot prečkal avto, sta se skobacala čezenj; ko sta prišla pred hišo, sta pozvonila, vstopila in izstopila na drugi strani ali skozi okno ... Iz poetičnih dejanj se je naučil drznosti, humorja, sposobnosti, da dvomi o vsakdanjem življenju in ljubezni do zastojnih dejanj. Hkrati pa so ga pripeljala do gledališke dejavnosti, kjer je preko »paničnih minljivk« začel nabirati izkušnje in razvijati psihomagijo, terapevtsko tehniko, ki jo je nadgrajeval in izpopolnjeval vse življenje. Pravi, da je to delovanje najpomembnejše v njegovem življenju.

In kaj je psihomagija? Ena od njegovih razlag se glasi: *»Psihomagija se od psihoanalize razlikuje predvsem po tem, da so psihoanalizo ustvarili ljudje, ki so prišli iz univerzitetnega in znanstvenega okolja, sam pa sem ustvaril tehniko, ki izvira v umetnosti. Psihomagija svetuje, kako rešiti težave, in pri tem uporablja tehnike magije brez primesi vraževerja. Vključuje razna simbolna dejanja, ki jih lahko komu predlagamo.«*

Ko je živel v Mehiki, deželi, kjer »nezavedno vre na površje«, se je učil pri slavni vrački Pachiti, osemdesetletni starki, h kateri so prihajali po pomoč ljudje od blizu in daleč. Jodorowsky je kot pomočnik z njo preživel kar nekaj časa in opazoval, kako je za psihološke stiske predpisovala bizarne naloge, ki pa so se izkazale za zelo učinkovite. Nekega dne se je pri njej zgledal neki Francoz, ki ni mogel prenesti dejstva, da bo pri tridesetih popolnoma plešast. Pachita mu je »predpisala«, naj si priskrbi kilogram podganjih iztrebkov, na katere naj urinira in nato vse skupaj dobro premeša in si namaže na lasišče. Francoz je to z velikim naporom izpolnil, saj je za kilogram podganjih iztrebkov potreboval kar tri mesece, pred končnim dejanjem pa si je premislil in ugotovil, da mu je popolnoma vseeno, če bo plešast. *»V tem sem videl psihomagično dejanje. Pachita mu je nastavila tako visoko ceno, ki je ni bil pripravljen plačati. Nesmiselna navodila so ga pripravila k temu, da dozori in se sprejme takega, kot je.«*

Jodorowsky je asistiral pri Pachitinih »operacijah« brez narkoze, kjer je odpirala ljudi, jim izrezovala tumorje, presajala organe, vključno s krvjo, gnojem in hitrim celjenjem. Ker je imel tumor na jetrih, je Pachita operirala tudi njega: *»Začutil sem bolečino, ki jo*



Alejandro Jodorowsky, foto: Gianni Ansaldi

čuti človek, ki mu režejo meso s škarjami. Kri je tekla in mislil sem, da bom umrl ... Nikoli še nisem tako trpel. Potem mi je šla z rokami čez trebuh, da mi je zaprla rano, in bolečina me je minila v hipu! Če je šlo za roko hitrost, je bila iluzija popolna ... Ta dogodek je bil ena mojih večjih življenjskih izkušenj.« Težave z jetri so izginile. Ni se preveč spraševal o tem, kaj je res in kaj ne. *»Od nje sem se naučil ravnanja z ljudmi. Zaradi nje sem spoznal, da smo vsi – ali skoraj vsi – otroci, včasih najstniki.«*

Ko se je sam ubadal z različnimi težavami ljudi, je kmalu ugotovil, da ljudje svojih težav ne bodo rešili le s pogovorom in soočanjem z njimi: *»Nemogoče je ozdraviti brez konkretne akcije. Če sem hotel, da bi imel obisk pri meni terapevtski učinek, se je moral zaključiti z ustvarjalnim dejanjem v resničnem okolju. Tako sem začel izvajati psihomagijo.«*

Preden je predpisal dejanje, je temeljito preučil sogovornikove sorodnike in prednike. Ugotovil je namreč, da vse težave vodijo k družinskemu drevesu. Ljudje smo vsota svojih prednikov – in njihovih težav: *»Ko se rodiš v družino, je isto, kot bi te obsedel duh te družine. Ta obsedenost se prenaša iz generacije na generacijo, uročeni na svoje otroke projicira tisto, kar so projicirali nanj ..., razen če začarani krog ne prekine z zavedanjem. Tudi sam sem bil prepričan, da lahko težavo rešimo že s tem, da se je zavedamo. Pa ni bilo res. Če zavedanju ne sledi dejanje, je zavedanje sterilno.«* In kako predpisuje dejanja? Na to nima enoznačnega odgovora. Ker je bistvo težave zakoreninjeno v nezavednem, je iracionalno tudi zdravljenje. Zato dejanja ne predpisuje racionalni del njegove osebnosti, pač pa nezavedni.



Sveta kri

Zdravljenje je mešanica spoznavanja, igre, humorja, zamenjave vlog, intuicije in umetniške aktivnosti. Terapija izhaja iz magije, starih zdravilskih tehnik kot tudi sodobnih psiholoških teorij o nezavednem. Psihomagično dejanje predpisuje brezplačno, edino plačilo, ki ga zahteva, je pismo po opravljeni nalogi. To pismo je nekakšen simbolni zaključek, povzetek zdravljenja. Knjiga Psihomagija je polna neverjetnih, žalostnih, grozljivih, ganljivih, odvratnih, pa tudi smešnih primerov, ki se berejo kot najbolj napeta fikcija. Oziroma so še bolj čudni kot fikcija.

Jodorowsky nikoli ne napoveduje prihodnosti, ampak se osredotoča na to, da človek spozna in razume samega sebe. Noče biti guru, temveč razvito bitje svoje vrste, ki ozavešča ljudi. Ne želi ustanoviti svoje šole ali inštitucije, pač pa z zainteresiranimi komunicira v kavarnah, knjigarnah, univerzah ... Zavrača katerokoli cerkev, versko ločino ali druge »trgovce z duhom«, saj meni, da ne moremo čakati na onostranstvo, če hočemo zaživeti polno življenje; izživeti ga moramo tukaj in zdaj ter preseči omejitve, ki nam to onemogočajo. Svojega dela, časa, energije in znanja ne zaračunava. Denar, slava in osebno okoriščanje ga ne zanimajo, zvezdnitvo zavrača in ne želi vojske vernikov, pa čeprav si je z leti ustvaril zavidljivo bazo ognjevitih pristašev. Sebe in svojega početja ne poveljuje ali mistificira, ne zateka se v misticizem ali newage leporečje. Ne ukvarja se s črno magijo, z uroki, vudujem ali s politiko. Čeprav je v njem tudi nekaj

intelektualne nečimrnosti, je ostal človek, ki priznava svoje napake in se zna norčevati iz sebe. In ravno samoironija je najboljši dokaz, da je ostal skromen, prizemljen in preprost. Za razliko od novodobnih duhovnih vodij, mesij ali prerokov, ki se imajo za božanstva, naokoli pa se prevažajo v zasebnih letalih.

Jodorowsky je osvobojen, luciden, odprt, svetel, pozitiven in vesel človek, ki na tem svetu počne dobre reči. Ali, kot je rekel Moebius, »njegov um deluje s hitrostjo 300 ponorelih računalnikov«. Njegovo delo je kompleksno, njegove metode so nenavadne in drugačne, pogosto tvegane. Znanstveni pristop gor ali dol, možakar je izumil interdisciplinarno dejavnost, ki prinaša neizpodbitne rezultate v praksi.

In če smo ga doslej večinoma poznali kot ustvarjalca filmov in stripov, je prišel čas, da ga odkrijemo na novem področju, v drugačni vlogi, ki se od filma in stripa razlikuje oziroma z njima tvori novo in kompleksno celoto. Zato je izid Psihomagije v slovenščini vsekakor radosten dogodek, pravi mali duhovni praznik. Kljub malce zastrašujočemu naslovu knjiga nikakor ni čtivo le za ljubitelje ezoterike, mogoče za slednje še najmanj. V knjigi bo marsikateri bralec našel kaj zase, in še pomembnejše, spoznal kaj novega o sebi.

Pohvaliti velja izvrsten prevod Vesne Marie Maher, njene dobrodošle opombe in poznavalsko spremno besedo, ki presega zgolj wikipedijsko informacijo. Knjigi se lepo podajo mehke platnice, ki so dandanes že prava rariteta. Škoda je le, ker je risba na naslovnici malce preveč dobesedna in problematično narisana. Nemara bi bilo bolje, če bi se odločili za kakšen Moebiusov portret Jodorowskega ali pa njegovo fotografijo. Zabavno pa je, da ima Jodorowsky na zavihku sukniča miniaturni logotip založbe Eno. *Nice touch.*

Pri isti založbi je leta 2013 izšla tudi knjiga Alejandra Jodorowskega Učitelj in čarovnice (El Maestro y las Magas, 2006). Bomo prebrali.

Takole je govoril Jodorowsky: »Življenje je nepredstavljivo darilo, ki ga je treba zaužiti celega.« In res: možakar ima že 85 let in še vedno živi in dela s polno paro. Videti je, da mu čas ne more do živega.

Mogoče bo pa živel večno ...



Sveta kri

Oko 20. stoletja

Matic Majcen

Italijanski filmski teoretik Francesco Casetti, sicer profesor filmskih in humanističnih študij na univerzi v Yalu, je leta 1993 znanomoval filmsko teoretsko literaturo, ko je izdal pri nas žal še neprevedeno knjigo *Teorije filma 1945–1990*, v kateri so na izčrpen enciklopedičen način povzeti domala vsi pristopi, s katerimi je filmska teorija v 20. stoletju razmišljala o sedmi umetnosti. Pri Slovenski kinoteki je letos po drugi strani izšla njegova novejša knjiga *Oko 20. stoletja*

(2005), ki je pod istim uredništvom že dobila delni slovenski prevod, saj je revija *KINO!* leta 2009 v številko 8/9 uvrstila uvodni esej *Sto let, stoletje* z dodatkom uvodne besede Denisa Valiča. *Oko 20. stoletja* je precej drugačna publikacija kot *Teorije filma*, saj je manj sistematičen, bistveno bolj avtorski prispevek k filmski publicistiki, ki se ga zato tudi bere na povsem drugačen način. To je tudi prva Casettijeva knjiga v slovenskem jeziku nasploh.

Casetti v knjigi razmišlja o razmerju med filmom kot umetnostjo in dobo, v kateri je zrasel v vseprisoten kulturni fenomen, kakršnega poznamo danes. Naslov knjige ne označuje samo teze, da je film *popisoval* dogodke 20. stoletja, temveč tudi (ali predvsem) to, *kako* jih je popisoval. Film je izmed vseh medijev in umetniških zvrsti v tem obdobju odigral ključno vlogo, saj je bil edini dorašel spoprijemanju z izzivom vsesplošnega pospeševanja kot tipičnim pri-

tiskom družbenega življenja po industrijski revoluciji. S tem, ko je privzel to nalogo, film ni postal samo spremljevalec modernosti, temveč se je z njo ovil v strastno razmerje, v katerem sta drug drugemu nudila oporo do te mere, da je bil eden simptom drugega – modernost zato, ker je film proizvedla, film pa, ker je začel utelešati in reproducirati njene dražljaje. Casetti vzporednice te zamisli najde pri Simmlovem opisu modernosti kot tiste dobe, ki uvaja določen razcep v človeško doživljanje sveta. V družbenem življenju je z nastopom te dobe prisotnih vse več dražljajev, vse poteka intenzivneje, pogostejše in hitreje, kar civilizacijo pelje v nevarnost izgube orientacije in smisla. Casetti s Simmlom v mislih pravi: »Soočen z drvečo realnostjo filmski pogled razkrije, da je enako hiter: premika se, preskakuje med različnimi scenariji, stopa še korak dlje. Obenem se nikoli ne izgubi: opazovalec ve, kje se nahaja, in lahko spreminja tok dogodkov, namesto da bi ga ti potegnili s seboj oziroma pustili ob strani.« Casetti v tem duhu v uvodu definira pet tipov pogleda, ki so se v začetku 20. stoletja izoblikovali nikjer drugje kot samo v filmu: subjektivni pogled, sestavljeni pogled, prodorni pogled, vznemirjeni pogled in poglobljeni pogled. Te skopične strategije, v filmu utelešene v *flashbackih*, križnih montažah, bližnjih planih, upočasnjenih posnetkih in podobnih postopkih, so postopoma postale nepogrešljiv arzenal v izrazju filmskega jezika, obenem pa so gledalcu tako nekaj *kazale*, kot so ga s pomočjo kamere, tega prostetičnega očesa, tudi *naučile gledati*.

Avtor se potem odpravi v prelet zgodnje filmske teorije v povezavi z izhodiščno tezo, ki jo podkrepi s številnimi filmskimi analizami. Casetti svoj namen izvede na precej subjektiven način in pogosto dokaj nepričakovano skače od enega avtorja k drugemu. Medtem ko se denimo močno naslanja na misel Béle Balázsa ali Louisa Delluca, se pri Metzu, Münsterbergu, Panofskyju ali Kracauerju ustavlja zgolj bežno s posameznimi citati ali mislimi. Še bolj arbitraren (kar na enem mestu v knjigi Casetti tudi sam pri-



znava) je izbor filmskih analiz, ki segajo od *King Konga* (1933), Hitchcockove *Vrtoglavice* (1958), Griffithove *Nestrpnosti* (1916), Vertovovega *Moža s kamero* (1929), Vidorjeve *Množice* (1928) pa vse do zgodnjega filma, kot je *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) Edwina S. Porterja. Kot že letnice povedo, je najbolj zanimivo pri njegovih analizah to, da Casetti komajda opisuje kakšen film, ki je nastal v drugi polovici stoletja, ki si ga je kot celoto izbral za izhodiščni objekt svoje knjige. Argument je po eni strani res trden: film je domala vsa svoja izrazna sredstva razvil že v prvih desetletjih tega stoletja, potem pa jih zgolj potenciral, v čemer lahko maničen tempo današnjih akcijskih spektaklov vidimo kot razbohoten odmev postopkov, ki so se, recimo z razvojem vzporedne montaže pri Griffithu, začeli razvijati že na začetku stoletja. Ta tok misli zelo dobro sovпада tudi s tezo o smrti filma kot umetnosti, kakršno denimo zagovarja Peter Greenaway. **Pri tem pa je vendarle nekoliko presenetljivo nekaj drugega: da Casetti pravzaprav popolnoma ignorira 19. stoletje kot tisto, ki je sploh ponudilo motiv in prvotni zagon za to, da je film v 20. stoletju kot institucija lahko uveljavil**

svojo dominanco kot umetnost moderne dobe *par excellence*. Vsaj nekateri izmed tipov pogleda v Casettijevi analizi (upočasnitve, prodorni pogled) so namreč rezultat zgodnjega filma kot znanstvenega orodja (npr. Mareyev let ptic, Janssenovi zvezde in planeti, Muybridgeov tek konj), ne pa stvar filma kot umetnosti, ki je ta dognanja zgolj prevzela in jih nadgradila z drugimi. V svoji subjektivistični maniri tako Casetti žrtvuje zgodovinska dejstva zavoljo privlačnosti izhodiščne teze, da je lahko ta ukrojena z bolj uniformnim časovnim okvirom enega stoletja. Leta, desetletja in stoletja kot samostojne enote se tako še enkrat več izkažejo za past, ki vabljivo determinira raziskovalčevo misel v umetne okvire.

To pa ne pomeni, da se Casetti ne zaveda prelomnih dogodkov, ki so doleteli film kasneje ob prelomu v 21. stoletje. Že ne samem začetku, ko zapiše, da obstajajo razprave, ki poskušajo film »umestiti v najširši okvir množične zabave, urbanih fenomenov, razvoja komunikacijskih ter transportnih sredstev ali procesov družbene produkcije in reprodukcije«, daje jasno vedeti, da se jih zaveda, a da se v distanci do teh pristopov z njimi ne strinja in niti ne priznava dejstva, da film v digitalni dobi postaja veliko bolj fluiden pojav, ki zavzema zgolj eno izmed enakovrednih mest v kraljestvu gibljivih podob. Še več prostora nadaljnji poti, po kateri hodi film, nameni v zaključku, kjer ne pozabi denimo omeniti prenosnih telefonov in tabličnih računalnikov kot pomembnih pojavov v novodobni konzumaciji gibljivih podob. Avtor tu brez slabe vesti privzame pozicijo nostalgичnega romantika in tudi zaradi tega *Oko 20. stoletja* ni toliko znanstvena študija kot pa daljši ljubezenski esej, posvečen filmski umetnosti, z izhodiščno tezo, ki je sicer pravilna, a tudi pomanjkljiva. V vsakem primeru pa je Casettijev pristop kot vedno izvrstno informiran in v citiranju ključne literature na izhodiščno tezo nudi poglobljeno branje, ki brez težav obogati sleherno razmišljanje o filmu, kakršen je bil v času, ko se je še zdelo, da je nesporni vladar svoje dobe.

Pri tem pa je vendarle nekoliko presenetljivo nekaj drugega: da Casetti pravzaprav popolnoma ignorira 19. stoletje kot tisto, ki je sploh ponudilo motiv in prvotni zagon za to, da je film v 20. stoletju kot *institucija* lahko uveljavil svojo dominanco kot umetnost moderne dobe *par excellence*.

Dobrodošli v New Yorku

Matevž Jerman

Dobrodošli v New Yorku (Welcome to New York, 2014, Abel Ferrara) se otvori z dobro znanim varovalnim *disclaimerjem*, ki zatrjuje, da so vsi liki in dogodki v filmu strogo fiktivni, da je vsakršna podobnost z resničnimi ljudmi le naključna. Ta notica postane integralen in nemara najočitnejši ironičen del filma, ki v bistvu nič kaj zakrito in precej dosledno beleži potek resnične afere, v katero se je leta 2011 ujel tedanji prvi mož Mednarodnega denarnega sklada in potencialni francoski predsedniški kandidat, Dominique Strauss-Kahn. Potem ko naj bi v newyorškem hotelu spolno napadel sobarico, so ga aretirali na letališču, tik preden je nameraval zapustiti ZDA, in mu nato sodili, dokler ni bila obravnava prekinjena zaradi domnevnega pomanjkanja dokazov.

A sojenje v imenu ljudstva nadaljuje Abel Ferrara, stari maček iz Bronx, ki se s filmskim portretom Strauss-Kahnovih eskapad znova vrača na temačne in umazane terene mesta, ki nikoli ne spi. Tokrat vse te umazanije ne najde v zakotnih ulicah, podzemlju ali marginalnih odpadnikih, temveč v visokih poslovnih stolpnica in luksuznih stanovanjih, v katerih samovoljno delujejo nosilci dejanske družbene moči. Takšen je tudi zajetni gospod Devereaux (alias DSK), groteskni francoski finančni mogotec ter nenasitni spolni manijak, ki posluje v New Yorku in svoj obstoj osmišlja z neskončnimi ekstravagantnimi orgijami ter rednimi seansami s prostitutkami. Glede na to, da je za pravi denar vse naprodaj, je bolj kakor

od šampanjca opijanjen z lastno močjo. Navajen samoumevnega stalnega uveljavljanja lastne nadvlade nekega jutra na silo terja svoje od nič hudega sluteče sobarice. Ko ga nato obtožijo spolnega napada, je Devereaux iskreno osupel. Med posilstvom in konsenzualnim posilstvom oz. prostitucijo tako ali tako ne vidi razlik, v ženskah, ki niso ravno njegova žena, hči ali mati, pa ne prepozna ljudi, ampak objekte za potešitev svojih želja.

Ferrara film tokrat jasno pograbi in uporabi kot orožje, s katerim obračuna z resničnim akterjem (ali vsaj z njegovo javno podobo), ki jo je odnesel brez posledic, in pri tem ne pušča dvoma glede svojega stališča do omenjene afere. Še več, v primeru Strauss-Kahn ne vidi zgolj izoliranega incidenta, temveč v njem prepozna reprezentativno in simptomatično naravo kapitalizma v njegovi dekadentni fazi. Na dlani so paralele med prostitucijo in sodobnimi delovnimi odnosi oz. odnosi med ljudstvom in finančnimi elitami, obenem pa se v luči porekla zlorabljenih sobaric, priseljenke iz Gvineje, ponuja še podobno nedvoumno in kritično branje situacije kot alegorije vulgarne, imperialistično posesivne države prvega sveta v odnosu do tretjega.

Devereaux je vsaj enako devianten, moten in dereguliran kakor Frankie White v *Kralju New Yorka* (The King of New York, 1990) ali brezimni poročnik v *Pokvarjenem poročniku* (Bad Lieutenant, 1992), največjo razliko pa najdemo bržkone v dejstvu, da

je Devereaux pripadnik privilegirane elite, nosilec kapitala in ima med drugim na svoji strani tudi pravico in oblast. Svoj stas in glas Devereauxu prepričljivo posodi zadnje čase vse bolj kontroverzni Gerard Depardieu, ki z eno svojih izčrpnih, izrazito fizičnih, na trenutne skoraj grotesk in hropečih predstav v zadnjih letih v spomin nehote priključuje tudi znamenito Godardovo tezo o tem, da je vsak igrani film hkrati tudi dokumentarec o svojih igralcih. Depardieu, ki si je v francoskih kulturnih krogih nedavno nakopal zamere predvsem zaradi glasnega oporekanja uvedbi davka na zasluge in posledičnega koketiranja z rusko vlado in ruskim državljanstvom, poruši četrti zid že v uvodni (in edini zares dokumentarni) sekvenci filma, ko se pred peščico novinarjev razgovori o razlogih za svojo odločitev za vlogo Devereauxa, ki pa niso brez protislovij: »Sovražim tipa. /.../ Ne zaupam politikom. Sem individualist, sem anarhist, ...« Kakorkoli, Depardieu ustvari impozanten lik, Ferrarova režija pa ga pripelje do precej eksplicitnih in nazornih meja, zaradi katerih je bojda igralec po ogledu filma celo izrazil obžalovanje zaradi sodelovanja. Izstopa tudi Jacqueline Bisset kot Devereauxova žena, ki dobi svojo minutažo predvsem v drugi, bolj shakespearjanski in kontemplativni polovici skoraj epizodično strukturiranega filma.

Glede filma, ki je vsaj v Franciji že od neuradne projekcije v Cannesu definitivno razburil nekaj duhov, bi težko rekli, da imamo opravka z vsestransko dovršeno dramo brez pomanjkljivosti, a prav gotovo gre za občuteno, jezno in dobro odmerjeno avtorsko delo s kulturnim potencialom, za trdoživo sčene, ki »volkovom z Wall Streeta« odkrito kaže zobe.



BOJ ZA ZABOJ

Mesto greha: Ženska za umret

Anže Okorn

7. novembra 2011 je Frank Miller, avtor grafičnega romana *Sin City*, po katerem sta v so-režiji z Robertom Rodriguezom letos po devetih letih posnela še drugi del filma, na svojem blogu zлил ves žolč nad gibanjem Occupy Wall Street. Protesti naj bi ne imeli popolnoma nič skupnega s prvim amandmajem ameriške ustave, njihove udeležence je označil za tolpo tesel, tatov in posiljevalcev ter nepokorno drhal, ki jo daje nostalgija po dobi Woodstocka. Morje sodrge je pošiljal skupaj z njihovimi iPhoni in iPadi živet nazaj v klet hiš njihovih staršev, da bi se tako spravili s poti delovnim ljudem ter si našli službe. Če bi ta modni poskus anarhije razvjenih otročaje sploh lahko imenovali gibanje, bi šlo za gibanje peristal-

tike, je bentil Miller. In zaključil: zbudite se, butlji, pravi sovražnik Amerike in Zahoda ni borza, ampak sta islamizem in Al-Qaeda.

Protestnike je ne dolgo zatem vzel v bran drugi stripar, Alan Moore, po delih katerega so tudi že bili posneti filmi, posebej velja omeniti *Varuhe* (*Watchmen*, 2009, Zack Snyder) in seveda *V kot vroče maščevanje* (*V for Vendetta*, 2005, James McTeigue), ki je skupaj s svojo stripovsko predlogo popularizirala masko Guya Fawkesa, da je ta postala prepoznavni simbol protestništva proti določenim politikam, bankam in finančnim institucijam. Moore je v odzivu na Millerjev blogovski zapis njegov *Sin City* označil kot konservativnega in mizoginičnega, *300* (2006, Zack Snyder), ki govori o

bitki pri Termopilah, pa za homofobnega in popolnoma skreganega z zgodovino. Gibanje Occupy je sam prepoznal kot popolnoma opravičen izbruh zaradi moralnega ogorčenja, ki naj bi na inteligenten način potekal brez nasilja, ob tem pa špekuliral, da je ravno slednje zmotilo Millerja. Če bi šlo za sociopatske vigilante z maskami Batmana, bi bil najbrž ta podpornik gibanja, je Moore začiniel svoj pogled, diametralno nasproten pogledu stanovskega kolega.

Celotna zadeva bi ne mogla biti bolj črno-bela, v vseh ozirih spominja na stran iz Millerjevega stripa oziroma prizor iz njunih filmov z Rodriguezom. V teh so namreč barve rezervirane le za redke posamezne detajle, npr. ustnice, eksplozije, škatlice ta-

blet, lase in oči, ki sicer kričijo različnost človeških značajev, vendar se ta izgublja v krvi, povsem v skladu s slovensko povojno travmo obarvani rdeče, ko gre za manjše rane, in belo, ko izdatno brizga preko kontrastne črne. Vse v tem sporu striparjev je bilo »človeško, prečloveško« v slabem pomenu besede, ne Miller ne Moore nista pokazala niti trohice razumevanja za nasprotno stran. Mnenji, v stripovskem svetu tako spoštovanih avtorjev, bi se lahko v spoštljivem in spravnem tonu vsaj za silo približali žlahtni politiki nedotakljivosti človeškega življenja in osebnega dostojanstva, tako pa sta ostali podobni Millerjevemu antijunaku Yellow Bastardu, Rumenemu pankrtu oziroma izrodku, ki ga lahko razumemo kot krasno metaforo krvi željnega rumenega tiska. Konflikt, ki nosi težo vse kompleksnosti gibanja Occupy in islamskih skrajnežev, sta zvedla na banalnost trača. Tako kot je Miller osamljene primere kriminala v času protestov na Wall Streetu posplošil in za posiljevalce in tatove označil vse sodelujoče, je tudi Moore popolnoma prezrl očiten posttravmatski stresni sindrom svojega kolega, posledico terorističnega napada v New Yorku 11. septembra 2001. Millerjeva objava na blogu je namreč nastala malo po deseti obletnici te katastrofe. In če se je iz njegove mrznje do Al-Qaede, »morilke tri tisoč njegovih sosedov«, že razvila najprimitivnejša islamofobija, bi vseeno več pričakovali od distancirane-ga Moora, ne pa da je svoje nestrinjanje z Millerjevimi stališči podkrepil z napadom na njegova umetniška dela.

Zanimivo je, da sta se v naših kinih tako rekoč v istem času znašla Millerjev najnovejši film *Mesto greha: Ženska za umret* (Sin City: A Dame to Kill For, 2014, Robert Rodriguez & Frank Miller) in domači dokumentarec o slovenski veji gibanja Okupiraj, *Boj za* (2014, Siniša Gačič), ki je na FSF dobil vesno za najboljši celovečerni film. Zanimivo zato, ker slednji natančno secira vso kompleksnost gibanja, ki je popolnoma izostala iz Millerjeve bombastične kritike. Gačič natančno posname poskus udejanjenja ideje družbene alternative, neposredne, nepredstavniške demokracije, od začetnega

zanosa do preloma, ko so, zaradi manka jasno opredeljenega cilja kolektiva, prevladali interesi sodelujočih posameznikov. Ko je postalo jasno, da je edini konsenz angažiranih ta, da ga ni, je v taboru pred ljubljansko borzo namesto iskanja alternative obstoječi družbi v ospredje stopila konkretna frustracija posameznika. Prav ta notranja konfliktnost gibanja je bila gonilo Millerjevega posploševanja; kot opozori eden zrelejših protestnikov v dokumentarcu *Boj za*, »je direktna demokracija tudi linč«, ta je le ena od njenih mnogih oblik, tako kot tudi heroin v protestniških šotorih.

Na nek način je dokumentarec *Boj za*

boj za zaboj, za nekakšno zabitost v stare konservativne okvire na vseh področjih, ki jim je očitno podlegel tudi njegov filmski sodelavec Rodriguez. Zadnje minute njunega novega skupnega filma so namreč prav grozljive, ker je ta tako neinovativen. Kot bi na platnu gledali montirane ostanke *Mesta greha* (Sin City, 2005, Robert Rodriguez & Frank Miller), ki je bil scenaristično lepo zaokrožena celota treh zgodb, iztrganih naravnost iz stripa, katerega prenos na platno se je zdel Millerju popolnoma nemogoč in tudi zato kot končni izdelek prav osupljiv. Kot bi se avtorja čisto nalezla prevladujoče barve s snemanja pred tako imenovanim



ogledalo Millerjevega blogovskega zapisa. Nazorno nam kaže preklope iz nekega širšega družbenega konteksta k intimnim problemom posameznika, ki so bili tudi vodilo Millerjevega posploševanja gibanja Occupy. Seveda je znotraj tega mogoče najti vse etikete, s katerimi je stripar obkldal protestnike, ne meneč se za njihov boj proti kapitalu, ki tepta osnovne človekove pravice – vendar je prav zaradi tega jasno, da so bili med tri tisoč Millerjevih sosedov, umorjenih 11. 9. 2001 v multikulturnem New Yorku, tudi muslimani in da so med 1,3 milijarde ljudmi, ki se na Zemlji prišteva med muslimane, žal tudi skrajneži. Takšno razmišljanje gotovo ni, kot pravimo v angleščini, »out of the box«!

Toda očitno je Millerjevo delo postalo nek

»zelenim zaslonom«, ki omogoča naknadno digitalno črnbelo obdelavo, in spet postala filmska zelenca. Vsi liki so le blede kopije Johna Hartigana, protagonista prvega dela *Mesta greha*, kjer na koncu umre, v *Ženski za umret* pa nastopa njegov duh le zaradi epizodne vloge Brucea Willisa.

Za celoten film ilustrativna je »Dolga, naporna noč« (The Long, Bad Night), druga zgodba filma, ki jo je Miller napisal na novo, posebej za vlogo popularnega Josepha Gordona-Levitta. Ta igra domišljavega mladega kockarja Johnnyja, ki v pokru, »pošteni igri med častnimi možmi«, premaga zloglasnega senatorja Roarka (Powers Boothe). Preostanek zgodbe prikazuje le še golo nasilje, ki je prav po beckettovski nečrkljivo ...

Morda pa je imel Alan Moore prav?



Jauja: Raj na zemlji

Matic Majcen

David Bordwell je v knjigi *Pripoved v igranem filmu* (1985), eni svojih temeljnih raziskav, opisal klasični holivudski slog pripovedovanja kot tisti, ki je večinoma »transparenten« in »neviden«, zaznamovan s pripovednim realizmom ter konceptom nevidnega opazovalca, ki izkazuje nizko (ali nikakršno) stopnjo samozavedanja o aktu pripovedovanja. Če gledanje filma opišemo kot kognitivno aktivnost, potem je gledalčevo delo pri gledanju takšnega filma potisnjeno do minimuma. Drugače je pri konceptu art filma, kjer različni sugestivni, asociativni, senzualni načini podajanja pripovednega gradiva tvorijo neke vrste sestavljanke, ki jo mora gledalec sestaviti bodisi z logičnimi bodisi s čutnimi sredstvi. Gre za spolzek teren: art film je lahko s svojimi vizualnimi in pripovednimi sredstvi bodisi mojstrsko nastavljen aparat, ki ga z aktom gledanja sestavi gledalec, lahko pa je tudi zbirka arbitrarnih odločitev avtorja, ki koncept gledalčevega umskega dela postavi na bistveno drugačen teren: ukazujejo mu, naj sam sestavi postavljene koščke, ki v resnici plavajo v motni mlaki avtorjeve arbitrarnosti in egomanične samovoljnosti.

Prav slednje Lisandro Alonso ponudi v filmu *Jauja: Raj na zemlji* (Jauja, 2014), kar je škoda, kajti film vsaj v svoji zunanji podobi sprva pokaže marsikaj dobrega. Najprej je tu Viggo Mortensen v eni svojih najbolj osebno zadovoljujočih igralskih izkušenj kariere, saj je dobil priložnost snemati v Argentini, državi svojega otroštva, govoriti v danščini, jeziku svojega očeta, posneti glasbeno opremo za film na način, kot to sicer počne pod okriljem svoje založbe, obenem pa mu

je majska uvrstitev v sekcijo Poseben pogled v Cannesu dala priložnost, da je pred očmi javnosti mahal z zastavo ljubljene nogometnega kluba San Lorenzo prav v dne, ko je ta osvojil naslov državnega prvaka. V malce bolj filmskem smislu je tudi igra z ožjim izrezom slike nadvse posrečena. Zaobljeni robovi potencirajo namige na žanrski okvir zgodovinskega filma in pričarajo vzdušje starih fotografij iz kakšne zaprašene skrinjice ter s tem pridodajo zanimiv poskus novejši množični uporabi celozaslonskega izreza v filmih, kot so *Faust* (2011, Aleksandr Sokurov), *Viharni vrh* (Wuthering Heights, 2011, Andrea Arnold), *Umetnik* (The Artist, 2011, Michel Hazanavicius), *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas), *Laurence Anyways* (2012, Xavier Dolan), *Tabu* (2012, Miguel Gomes), *Computer Chess* (2013, Andrew Bujalski), *Grand Budapest Hotel* (2014, Wes Anderson) in *Mamica* (Mommy, 2014, Xavier Dolan). Zaradi sanjavega pristopa k zgodovinskemu kontekstu se tudi motivi poželenja in najstniške svobode uspešno izogibajo klišejem njihove uporabe v bolj konvencionalnih kostumskih dramah. Alonsov slog narativnega antidogodka, zajet s statičnimi prizori in z oddaljenim kadriranjem likov, bi tako z vsem omenjenim ponudil zares unikatno filmsko izkušnjo, če bi tudi logiko pripovedi dejansko izpeljal na kakršenkoli

navdahnjen način. Vendar v *Jauji* na površje pride prav v začetku opisana dilema avtorjevega prepuščanja delu gledalca, ki nima opore v zaokroženem avtorjevem načrtu. Alonso preprosto postavi ravnodušen asociacijski razplet, ki bi, če ne bi bil tako lepo okrašen z retrovizualijami, zlahka izšel iz najbolj klišejskih pripovednih postopkov, kar jih premore filmski svet. **Jauja zato ponuja filmsko umetnost v narekovajih: v ospredje meče avtorjeve afinitete, ki niso ne premišljene, ne globoke, a ravno dovolj zvezdniške, romantizirane in kvaziintelektualno distancirane, da se umestijo v sprejemljiv okvir tržnega mehanizma današnjega art filma.**

Bolj kot v kontekstu Alonsovega avtorskega opusa je *Jauja* zato pridobitev za Mortensenovo filmografijo, ki ji je igralec s tem dodal eno zanimivejših ekskurzij. Američan je s svojim samosvojim pojmovanjem zvezdnitva in sledenjem lastnim umetniškim vzgibom (glej intervju z njim v *Ekranu*, maj/junij 2014; op. ured.) že tako ali tako tvori eno glavnih pridobitev sodobne filmske scene. Njegovo zaporedje filmov *Dva obraza januarja* (The Two Faces of January, 2014, Hossein Amini), *Jauja* in *Daleč od ljudi* (Loin des hommes, 2014, David Oelhoffen) pa kot celota tvori eno najbolj vznemirljivih filmografskih linij letošnjega leta. Gledanje *Jauje* je tako veliko bolj smiselno s tem zaporedjem v mislih, saj s tem slabosti filma brez slabe vesti preložimo na mnogo manj impresivno filmografijo Lisandra Alonsa.

Jauja zato ponuja filmsko umetnost v narekovajih: v ospredje meče avtorjeve afinitete, ki niso ne premišljene, ne globoke, a ravno dovolj zvezdniške, romantizirane in kvaziintelektualno distancirane, da se umestijo v sprejemljiv okvir tržnega mehanizma današnjega art filma.

Hotel

Špela Barlič

Švedska režiserka Lisa Langseth se je na domači kulturni sceni sprva uveljavila kot dramatičarka, nato kot gledališka režiserka in nazadnje še kot filmarka. Ta format je prvič potipala s kratkim filmom *Approved* (Godkänd, 2006), posnetim po svoji istoimenski drami, s celovečernim prvencem *Vse tiste lepe stvari* (Till det som är vackert, 2009), prav tako posnetim po lastni dramski predlogi, pa je nase opozorila tudi mednarodno javnost in ob tem pokazala, da ima odličen nos za odkrivanje igralskih talentov – potem ko je glavno vlogo v svoji gledališki drami *Beloved* (Den älskade, 2004) zaupala Noomi Rapace, je s filmom *Vse tiste lepe stvari* z enim samim dobro odmerjenim zamahom na mednarodno prizorišče lansirala še nekdanjo balerino Alicia Vikander (*Kraljevska afera* [En kongelig affære, 2012, Nikolaj Arcel], *Ana Karenina* [2012, Joe Wright]).

Hotel (Hotell, 2013) je pravzaprav prvi film, za katerega je Langsethova napisala scenarij, namenjen izključno filmski realizaciji. Kljub temu se mu pozna nekaj »gledališkosti« – poleg tega, da se večinoma omejuje na interierje, ima tudi dosledno izpeljano (čeprav formalno zabrisano) klasično dramsko strukturo treh dejanj. V prvem delu spoznamo nosečo Eriko, uspešno notranjo oblikovalko, ki se pripravlja na prihod svojega prvorojenca. Očitno je, da je velika perfekcionista, ko se ji predčasno zgodi porod, pa postane jasno, da imamo opraviti z že prav bolešno obsedenko, ki na noben način noče roditi zdaj, saj ima vendar čez dva tedna planiran carski rez. Usoda nima posluha za njene muhe, zato seveda rodi prav v tistem trenutku, in to otroka, ki svojega težavnega prihoda na

svet ni izpeljal brez posledic.

Erika ob tem dogodku otrpne – bolan (nepopoln) otrok ni bil del njenih načrtov, ne sodi v njeno popolno življenje in se ne sklada z odtenkom sive, ki ga je izbrala za posteljnino v otroški sobi. Vse, kar ji je nekoč veliko pomenilo, nenadoma izgubi vso vrednost. Ko se vključi v podporno terapevtsko skupino, spozna, da se bo, če se bo hotela premakniti z mrtve točke, morala izumiti na novo, zato z nekaj odbitki iz svoje skupine odide nekam, kjer bodo lahko v popolni anonimnosti in ločenosti od vsakdana testirali svoje alternativne identitete – v hotel. V tem delu, ki dramaturško ustreza drugemu dejanju, ton pripovedi preide iz težke drame v duhovito poigravanje z menjavanjem vlog, barvna skala se premakne iz hladne sivkasto modrikaste v toplo, mehko rožnato oranžno, dogajanje preplavi občutek skladnosti in povezanosti vsega z vsem, Erika pa razrhlja svoj katatonični krč in začne znova komunicirati s svojo okolico. Dramaturški lok se sklene s tretjim dejanjem, kjer začne v ustvarjeno terapevtsko fantazijo vdirati realno življenje. Iluzija se razdre, Erika pa ugotovi, da je v nekem drugem kontekstu lahko tudi oseba, ki lastnoročno demolira hotelsko sobo, in spozna, da potemtakem lahko sprejme tudi svojo novo življenjsko situacijo in svojemu bivanju podeli nov smisel.

Ceprav se torej na prvi pogled zdi, da Ho-

tel v ospredje postavlja tematiko duševnih motenj, gre v resnici bolj za prevpraševanje meja in dinamike posameznikove identitete. To je bila tudi osrednja tema filma *Vse tiste lepe stvari*, kjer prav tako spremljamo mlado dekle, ki si prizadeva preseči okoliščine, v katere se je rodilo, in jaz, ki ji je bil namenjen ob rojstvu, zamenjati za novo, bolj sofisticirano verzijo sebe. Medtem ko je bila v prvencu ključni označevalec identitete glasba, v *Hotelu* glavno točko identifikacije predstavlja prostor. Erika v svoj brezhibno urejeni dom nalaga usedline svoje identitete, prostor pa nato povratno zamejuje njen občutek o sebi. Da bi izstopila iz svoje kože, mora zato proč, v generično bivališče brez karakterja, kjer se lažje odlepi od sebe in preizkusi, kako se njeno življenje znajde v drugačni zgodbi.

Film, ki se začne kot resna drama in se nato prelevi v precej ekstravagantno komedijo, se tako izkaže za zanimivo eksistencialistično koščico. Langsethova operira s precej nenavadno snovjo in četico prijetno ekscentričnih likov, a vseskozi pazi, da dogajanje – vsej bizarnosti navkljub – drži v okviru realizma. S tem nekoliko obrusi ost vprašanj, ki jih postavlja v jedro svoje pripovedi, a jim hkrati ne vzame njihove resnosti ali relevantnosti za širok krog občinstva. Z vprašanjem »kdo sem« imamo pač vsi po malem težave. In prav vsi, duševno bolni in zdravi, bi si najbrž želeli kdaj pa kdaj zbežati iz svoje realnosti in skočiti v življenje nekoga drugega – še posebej, kadar se znajdemo v slepi ulici. *Hotel* poskuša raziskati, kaj se zgodi, ko ta ideja najde pot za svojo uresničitve.

Film, ki se začne kot resna drama in se nato prelevi v precej ekstravagantno komedijo, se tako izkaže za zanimivo eksistencialistično koščico.

Tom na kmetiji

Nika Jurman

Še preden je zanj filmsko glasbo ustvarjal Gabriel Yared in preden si je na canskem odru nagrade delil z Godardom, se je o quebeškem čudežnem otroku Xavierju Dolanu veliko čudežno govorilo. Ob prvencu *Ubil sem svojo mamo* (J'ai tué ma mère, 2009) se kritiki nikakor niso mogli načuditi spretnemu ravnanju s filmskim jezikom v tako zgodnjih – še najstniških! – režiserskih letih. (Mimogrede, leta 1989 rojeni Xavier ima še vedno leto dni prednosti pred Orsonom Wellesom, ki je s šestindvajsetimi posnel *Državljana Kanea*.) Z *Namišljenimi ljubeznimi* (Les amours imaginaires, 2010) ga je publika okronala za predsednika hipsterskega žanra in celo napovedovala ponovno rojstvo novega vala. Sledil je celovečerec *Laurence Anyways* (2012), nekonvencionalna študija spola, prekinitev s starejšimi pristopi politike spolne identitete in utrjevanje zarisane režiserske poti. Prav ko so postala pravila tako zelo določena in smer jasno začrtana, nas je Dolan presenetil z estetsko najmanj obremenjenim filmom, psihološkim trilerjem *Tom na kmetiji* (Tom à la ferme, 2013).

Čustveno pretreseni Tom (Xavier Dolan), oglaševalski tekstopisec skrbno neurejenega videza, se pripelje na kmetijo na kanadskem podeželju in tam počaka mamo svojega nedavno preminulega fanta. Agathe (Lise

Roy) mladega neznanca sprejme mirno in z olajšanjem, saj se bo pogreba udeležil vsaj eden izmed sinovih prijateljev. Patološka družinica se sestavi, ko se Tomu in Agathe priključi pokojnikov brat, sadistični manipulator Francis (Pierre-Yves Cardinal), ki se trudi resničnost oblikovati po svoje in pri tem ni ravno izbirljen glede sredstev izpeljave.

Gledališke lastnosti Dolanove »melodrame« so plod sodelovanja z Michelom Marcom Bouchardom, avtorjem istoimenske igre, ki je služila kot predloga za nastanek scenarija. Čeprav nas filmska uprizoritev tokrat ne zasuje s citati iz sveta književnosti, gre za avtorjev doslej najbolj literarni film. Razsežna quebeška polja v daljnem planu – »lepota po Kanadsko?« – in odrska mizanscena klavstrofobičnih notranjih prostorov v splošnem predstavljajo glavni kontrast med filmskim in gledališkim. Tako postavitev igralcev v kuhinji kot tudi njihov medsebojni odnos spominjata na prelomno dramo *Ozri se v gnevu* (1956) Johna Osborna, preigravanje vlog in fleksibilnost naziva rablja pa na Sartrova Zaprta vrata (1944). Paradoksalna zamenjava vlog prispeva k parodiranju družbenih konvencij: kmetovalec Francis mestnemu »intelektualcu« vsili drogo; nebogljeni Tom v nekem trenutku moško srka pivo, medtem ko agresor v ozadju lika

srajco; homofobija pa je pokazatelj lastne spolne zmedenosti. Pikre vizualne opazke so v filmu izražene preveč samozvestno, da bi bile tam po naključju.

Fetišizacija nasilja, ritualno umivanje ran, dominantni ženski filmski lik, erotizacija vonja, markantna glasbena spremljava in narcisoidna uprizoritev Dolanove podobe so vzporednice, ki nam jih avtor dovoli prepoznati v vseh svojih filmih. Prav tako je težko spregledati ponavljajočo formulo ljubezenskega interesa, kjer podrejena oseba časti nedosegljiv ideal, ki je drugače spolno usmerjen, zaljubljen v koga drugega, v iskanju spolne identitete ali pa mrtev. Mazohizem navezanosti na nedostopne, pogosto ekscentrične posameznike se najradikalneje pokaže v sprizajenosti s položajem žrtve nasilja. Na srečo je Dolanov triler več kot le montaža samonanašalnih motivov, nanizanih v okvir simpatične ljubezenske situacije.

Najbolj intriganten element tokratne filmske uprizoritve je Tomova priklenjenost na kmetijo, ki se izraža v obliki stockholmskega sindroma, identifikaciji z agresorjem in v obojestranski čustveni navezanosti. Kljub patološkim perverzijam in izkrivljanju resničnosti Tom prizorišča ne namerava zapustiti, saj je po njegovih besedah na kmetiji »vse bolj resnično« in v sadistični pozornosti uživa ne glede na bolečino. Prav potreba po režiranju realnosti in uživanje v prilagojeni resnici pa spominjata na svet, v katerem se Xavier Dolan giblje vedno okretnejše in elegantneje.



Stoletnik, ki je zlezel skozi okno in izginil

Bojana Bregar

Allan Karlsson (Robert Gustafsson) sedi na postelji ene od sobic čednega majhnega doma za ostarele neke na Švedskem. Malenkost odprta usta ter prazen pogled dajejo vedeti, da njegove misli bržkone plavajo po spominih preteklih dni, kot to misli starejših ljudi pač počno, kadar se struge sedanjosti posušijo in se v njih ne dogaja nič posebno atraktivnega, še posebno ne na primer za nekoga, kot je Allan Karlsson, ki je prav na ta dan dopolnil svoje stoto leto in mu za ta osebni triumf v eni izmed sosednjih sob nameravajo podariti (približno) sto svečk v torti. Ampak Allan se sredi svojih reminiscenc odloči, da jo bo popihal skozi okno in na avtobus in od tam naprej v svet, vmes pa nam bo v seriji flashbackov razodel zgodbo svojega dolgega in razburljivega življenja, v katerem je počel marsikaj in spoznal marsikoga, v glavnem pa je metal stvari v zrak z dinamitom.

Dolg in razburljiv naslov nosi robato razposajena švedska komedija *Stoletnik, ki je zlezel skozi okno in izginil* (Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann, 2013, Felix Herngren), posneta po izjemno uspešnem knjižnem prvencu Jonasa Jonassona. Njena anekdotičnost se dobro prileže filmski formi, in čeprav je v podobnih primerih pričakovati, da se v prevodu v filmski jezik marsikaj porazgubi – predvsem in najraje

produksijsko zahtevni in dragi prizori – film ne trpi za pomanjkanjem. Zlasti prijetno se odvijajo stvari na začetku, ko se z Allenom mimogrede zapletemo v posle mednarodne drogeraške naveze, ki vključuje kovček z milijoni bankovcev in hordo zabitih švedskih nacibikerjev in nas ob vseh teh peripetijah ter kaosu, ki se iz njih razvije, za boljši okus in teksturo podžigajo kabarejsko-cirkuška »world music« pihala ter Allanovi sprehodi po boljšem delu 20. stoletja, v katerem je srečal vse diktatorje, ki so kaj veljali, in bil udeležen, ali bolje rečeno, sokriv, za vse prelomne trenutke. Manjka le še, da bi se v enem od Allanovih prebliskov prikazali Leningrad Cowboys, Emir Kusturica in Forrest Gump in skupaj radostno zaplesali pod takti magičnega realizma, ki bi jim ga ob strani narekoval Baron Münchhausen.

Kar se torej začne korajžno in dokaj zabavno, s presenetljivimi obrati, v drugi polovici filma naleti na problem. Ob večjem številu likov postaja pripovedni lok vedno bolj ohlapen, liki pa nekako izgubljeni, kot da še sami ne vedo, kakšen je njihov smisel in namen. Zelo življenjsko, bi lahko rekli, če bi to ne bil prav film o človeku, ki se je vprašanjem o smislu življenja odrekel že v popku mladosti. Vse skupaj se v nasprotju z obljubo z začetka izteče antiklimaktično, se pa vmes vsaj izdatno ponorčujejo iz

svetovnih voditeljev in zgodovinskih oseb (Stalina, Trumana, Franca, Einsteina ...). Res pa je, da komični kvociient šal eksponentno raste v sorazmerju z gledalčevim poznavanjem zgodovine 20. stoletja, tako da bi znal biti film bližje starejšim občanom, ki resnici na ljubo nimajo prav veliko razlogov, da bi hodili po Kolosejih in ostalih kinopleksih, razen da peljejo svoje vnuke na občasno od Disneyja požegnano matinejo.

Stoletnik, ki je zlezel skozi okno in izginil je tako popoln predstavnik »feel good« komedije za starejše generacije, saj svojega ostarelega protagonista obravnava z naklonjenostjo in do neke mere tudi z dostojanstvom, a ga hkrati ne žali s politično korektnostjo ali potiskanjem v generične vloge plemenitih modrecev za vsako silo. S tem je v dobri družbi, npr. ob Jacku Nicholsonu, ki zadnjih dvajset let vlada »komedijam za seniorje« z vlogami v filmih, kot so *Bolje ne bo nikoli* (As Good as It Gets, 1997, James L. Brooks), *Gospod Schmidt* (About Schmidt, 2002, Alexander Payne), *Ljubezen je luštna stvar* (Something's Gotta Give, 2003, Nancy Meyers), *Preden se stegneva* (The Bucket List, 2007, Rob Reiner). Pred njim sta bila pravi holivudski upokojenski »dream team« Walter Matthau in Jack Lemmon, ki sta se v *Starih sabljah* (Grumpy Old Men, 1993, Donald Petrie) prerivala za Ann-Margret in Sophio Loren. Med častne člane tega klana pa pri nas lahko štejemo tudi Luzarjev *Srečen za umret* (2012), v katerem se suho listje jeseni življenja vname in zagori med Evgenom Carjem in Mileno Zupancič.



Grad v Italiji

Ana Jurc

Prepoznavna francoska igralka Valeria Bruni Tedeschi, ki je sodelovala z velikani, kot so Claude Chabrol, Patrice Chéreau in François Ozon, je na drugo stran kamere prvič stopila s komično dramo *Lažje je za kamelo ...* (Il est plus facile pour un chameau ..., 2003). Tako v režijskem prvencu kot v naslednjih dveh filmih, *Igralkah* (Actrices, 2007) in zdaj *Gradu v Italiji* (Un château en Italie, 2013), je navdih iskala v svojem lastnem življenju. (Obenem naj bi tokrat nanjo vplivalo branje Čehova oz. njegovega Češnjevega vrta). *Grad v Italiji* meje med fikcijo in resničnostjo briše ravno dovolj, da si je lahko predstavljati razkošje nekega minulega sveta evropske buržoazije, v katerem sta odrasčali (resnična) Valeria in njena sestra, pevka, manekenka in nekdanja prva dama Carla Bruni. Zdi se, kot da je vabilo k vojaškemu kukanju za zaveso njihovega družinskega življenja zavestna vaba za gledalca.

Svoje priljubljene teme – vera kot poslednje zatočišče obupancev, breme igralskega poklica, težave premožnih, a neizpoljenih posameznikov – Brunijeva v tretjem filmu zgosti v spet avtobiografsko obarvano zgodbo o eksistencialni krizi igralka Louise Rossi Levi (igra jo ona sama). Potomka nekoč mogočne plemiške družine se mora vsak dan znova spopadati s pričakovanji svoje matere (Marisa Borini, igralkina mati tudi v resničnem življenju) in z bratovo boleznijo; Ludovic (Filippo Timi) namreč umira za aidsom. (Režiserkin brat, Virginio, je za isto

boleznijo podlegel leta 2006). Rodbina, ki se počasi utaplja v dolgovih in stroških vzdrževanja lastne posesti, bi se lahko do likvidnosti dokopala samo s prodajo katerega od podedovanih zakladov (*»Pa ne Bruegla!«* dahnejo skoraj enoglasno), morda celo družinskega gradu na severu Italije. In prav to vprašanje je katalizator vseh, sprva samo zelo blagih, družinskih nesoglasij: Ludovic, ki daljnoročne prihodnosti nima, si lahko privoščiti trmasto načelnost, mati vztrajno tišči glavo v pesek in »upa, da se bodo stvari razrešile same«, Louise pa je tako ali tako preobremenjena z lastno tiktakajočo biološko uro in mislijo na otroka, na katerega njen dvajsetletni fant, igralec Nathan (Louis Garrel, prav tako bivši partner Valerie Bruni), še niti slučajno ni pripravljen. Filmska peripetija je razdeljena na tri segmente: zima, pomlad in poletje. Jesen manjka. Morda je jesen tisto neizrekljivo obdobje življenja, v katerega si Louise še ne upa vstopiti.

Grad v Italiji je zanimiva kombinacija resne drame in grenkosladke komedije, ki si dovoli tudi trenutke čisto preproste situacijske komike (spomnimo se samo prizora, v katerem se Louise v samostanu histerično oklepa stola, ki naj bi ženskam s svojimi čarobnimi močmi pomagal zanositi, stara nuna pa jo skuša poriniti dol, ker se ji odpadla vernica ne zdi vredna te časti). Zdi se, kot da se Bruni Tedeschijeva s temi skeči na pol opravičuje: morda se ji zdi, da eksistencialnih stisk štiridesetletne ženske

privilegiranega porekla ne more tematizirati brez rahlega pomežika gledalcu, češ saj vsi vemo, da so to le »problemi prvega sveta«. Morda ji sarkazem res na trenutke prepreči, da bi se približala svojim likom in odnosom med njimi, ki so na trenutke preveč površno orisani, a obenem prav ta lahkotnost zgodbo reši pred zdrsom v samopomilovanje. Zaradi fantastičnih igralskih vložkov so tako pripadniki te disfunkcionalne družine kot njihovi pridruženi člani fascinantni. Morda največja v tem pogledu je Marisa Borini (oz. Marisa Bruni Tedeschi): njena matriarhinja je niansirana, preprosta in kompleksna hkrati, vloga, ki preseže okvire filma, v katerem se je znašla.

Režiserka, ki nekako uspe vse različne tone pripovedi zaobjeti v eno samo koherentno celoto, močan adut najde tudi v igri približevanja in odmikanja med Louise in Nathanom (Garrel je tudi tukaj, kot v resničnem življenju, sin legendarnega režiserja); oba se počutita kot črni ovci v svojih uglednih dinastičnih linijah in se na vse pretege naprezata, da bi si izklesala lastni identiteti.

Čeprav povprečnemu gledalcu njen lik ponuja le malo iztočnic za identifikacijo, Valeria Bruni Tedeschi vseeno nekako doseže, da se nam svetobolje evropske aristokracije ne zdi trivialno. Tudi bogati so konec koncev ljudje, pa čeprav se njihove solze posušijo malce hitreje – poanta, ki gre, morda razumljivo, marsikomu na živce. Uveljavljeni *Guardianov* kritik Peter Bradshaw je denimo po lanskem obisku Cannesa o *Gradu v Italiji* zapisal, da *»gre za morda najbolj zahrbtno obupen film celega festivala,«* češ da je *»nadut, afektiran, površno skonstruiran in čustveno brezpredmeten, predvsem pa nenadkriljivo nadležen.«*



SPREHOD MED NAGROBNIKI

Erik Toth

Prava cinefilski izbira, ki bi ustrezala jesenski sezoni težkega melodramatičnega vzdušja, bi lahko bila neonoir filmska adaptacija istoimenkega romana Lawrencea Blocka iz leta 1992 *Sprehod med nagrobniki* (A Walk Among the Tombstones, 2014, Scott Frank). A ekranizacija ne pričara pričakovanega občutja in ne prepriča kot res dobra kriminalka, zgolj kot solidni drugi celovečerni film režiserja Scotta Franka, v katerem se skuša Liama Neesona kot glavnega igralca oprati že dolgoletne patetične »slave« akcijskega starčka.

Postavljeni smo v New York ob koncu 90. let. Glavni lik je zasebni detektiv Matthew Scudder (Liam Neeson), bivši policist, ki svoje enolične dneve preživlja na ulicah omadeževanih četrti New Yorka. Nekega dne pa rutino prekine klic enega pomembnejših razpečevalcev mamil. Scudderja najame, da prevzame primer ženinega umora in najde storilce za vsako ceno. Sprva se detektiv izmika ponudbi, vendar se navsezadnje le oprime dela. Ni pa pričakoval, da ga bo raziskava popeljala tako globoko – do krutih odkritij brez primere.

Pri *Sprehodu med nagrobniki* gre za kriminalko, ki v počasnem tempu ponuja ne prav zapleteno fabulo po delcih, lahko bi rekli, da je razvoj relativno predvidljiv in jasen, posledično je tak tudi zaključek, ki skoraj ne pušča prostora domišljiji. Gre pa pri tem razvoju vendarle za nekakšen fenomen babuške – vemo, kako so te posamezne »enote« videti, ni nam jasna le dimenzija posameznih elementov. Katarzo si moramo poiskati sami, tam, kjer je ni.

Prej omenjeni počasni tempo filma je poudarjen tudi preko pojavnosti glavnega lika, ki s svojo turobnostjo, pretehtano detektivskim pristopom ter konstantnim pešačenjem po ulicah New Yorka zgodbo še dodatno umirja. Ne smemo pa zanemariti filmske fotografije, ki je ključna pri vzpostavitvi melanholičnosti, tako zgodbe kot vseh likov. Ponekod se vzdušje prenese na samega gledalca, kar je ena izmed pozitivnih lastnosti *Sprehoda med nagrobniki*.

Ta sodobni šolski primer neonoirja pa izpostavlja še pomembno komponento tovrstnih filmov, ki se skriva v pojmu in pojavnosti mesta (v tem primeru New Yorka). Grandioznost in raznolikost, ki ju velemesta ponujajo, sta le krinka pred dejanskostjo, ki je precej težavna in kruta za običajne posameznike. Mesto živi na naš račun in venomer smo deležni njegove ciničnosti, ki je usmerjena na naše patetično minljivo bivanje. Vsi se enostavno sprehajamo naokrog kot med nagrobniki. Mesta so dejansko naša pokopališča.



BETTIE GRE

Ana Jurc

»I don't know where I'm going / Just away from this love affair,« v enem od uvodnih kadrov filma *Bettie gre* (Elle s'en va, 2013, Emmanuelle Bercot) otožno zavija Rufus Wainwright, medtem ko naslovna protagonistka objokana zleze v svoj stari avto in pritisne na plin. Ne najbolj subtilno nastavljen ton zgodbe. Bettie (Catherine Deneuve) je ženska, na katero se je življenje z vso težo spustilo šele na pragu sedemdesetih. Nekdanja misica Bretanije, ki nikoli ni odšla iz rodne vasi, kjer s svojo ostarelo materjo vodi propadajočo restavracijo. Nekje ima odraslo hčerko (igra jo francoska pevka Camille) in vnuka (Nemo Schiffman), s katerima nima pravega odnosa, poročeni ljubimec pa jo je pravkar zapustil zaradi druge ženske. Zakaj torej ne bi spustila vsega in šla?

Scenaristka in režiserka Emmanuelle Bercot je vlogo napisala izrecno s Catherine Deneuve pred očmi, kar je hkrati glavni adut in največja šibkost filma. *Bettie gre* je ljubezensko pismo igralki, ki je svojo porcelanasto lepoto kanonizirala že z *Lepotico dneva* (Belle de jour, 1967, Luis Buñuel). Kamera Guillaumea Schiffmana je ne spusti izpred oči vse od prvega kadra, ki je s prevetrenim poljem v ozadju eden najbolj ekspresivnih v vsem filmu. Catherine Deneuve kadi na roke zvito cigareto s starčkom, ki se spominja davno umrle ljubezni. Catherine Deneuve se po prekokani noči omočična zbudi poleg pol mlajšega moškega. Catherine Deneuve prisiljeno pozira za skupinsko fotografijo natupiranih, premočno naličenih bivših misic. Catherine Deneuve je francoska nacionalna ikona, in že to, da stopi pred kamero, v spomin priklične nekaj ikoničnih ženskih vlog zadnjega pol stoletja.

A če pustimo metafilmske aluzije ob strani, zgodba ne ponuja ničesar zares oprijemljivega. Bercotova je za like, ki Bettie prekrizajo pot na njeni zmedeni odisejadi, premeteno najela neigralce, kar v prvo polovico filma vnese svež piš spontanosti in naravnosti. A v drugi polovici se vse to žal izgubi: ne povsem konvencionalen film ceste nadomesti neosredotočena družinska drama z izrazito francoskim pridihom, brez sledu o kaki distanci, ki bi jo v tako snov vnesla roka britanskega režiserja. Ko se proti koncu filma vsi glavni liki, kako priročno, znajdejo na slikovitem francoskem podeželju, je jasno, da bodo odnosi zakrpani, družina pobotana in Bettiejina prihodnost vendarle ne čisto temna. Film ni povsem brez kvalitete – nenazadnje se lahko kiti s pečatom berlinskega festivala, ki ga je uvrstil v tekmovalni program – a je obenem eden od tistih, ki po odhodu iz kinodvorane kmalu in brez pretiranega upiranja zdrsejo v pozabo.

Bitchcraft*

Gillian Flynn, avtorica romana *Ni je več* in scenaristka filma (*Gone Girl*, 2014, David Fincher), o tem, kako si predstavlja feminizem:

»Je ta res samo *girl power* in dajmo-punca in opolnomoči se in bodi najbolje, kar si lahko? Zame je to tudi možnost imeti ženske, ki so negativni liki ... Stvar, ki me resnično frustrira, je ideja, da so ženske prirojeno dobre, prirojeno skrbne. V literaturi so lahko slabe na zlahka odpravljen način, vlačugaste, vamp, pasje sorte, toda še vedno vlada velik odpor proti ideji, da so ženske lahko preprosto pragmatično zle, slabe in sebične ... Ne pišem o psihopsicah. Psihopsica je zgolj nora, nima motiva in tako je njena psihopasjost zlahka odpravljava.«

Ženske bodo enakopravne z moškimi, ko bodo tako zle kot oni? Če zanemarimo »zlahka odpravljlivo« karakterne binarnosti: naj bo preračunljivost še tako pragmatična, še vedno je utemeljena diabolčno, metafizično – zločin kot ena izmed lepих umetnosti. Pa saj gre le za žanr, bi menda zvenel odgovor, a potem je tudi Fincher le žanrski režiser, čigar filmi vsaj od *Se7em* (*Se7en*, 1995) opravljajo zelo določeno funkcijo. Negativnih ženskih likov tako zelo primanjkuje, da neke druge feministke od 80. let naprej govorijo o novem lovu na čarovnice v Afriki, Latinski Ameriki, Indiji itd. Povezan je s tako prozaičnimi družbeno-ekonomskimi razlogi, kot je privatizacija zemlje in naravnih virov pod patronatom Svetovne banke in Mednarodnega denarnega sklada. In žensk, ki si ne pustijo odrediti

mesta, ki so v napoto, ki se ne nehajo bojevati, se je najprikladneje odkrižati tako, da se jih proglasi za »zle, slabe, sebične«, naturalizira kot nadnaravno rojene ali preusmerjene v greh.

Silvia Federici o tej ne zli, temveč uporni figuri v *Kalibanu in čarovnici*:

»Toda čarovnica ni bila le porodničarka, ženska, ki se je izogibala materinstvu, ali beračica, ki ji je uspelo preživeti tako, da je sosedom ukradla nekaj lesa ali masla. Bila je tudi razpuščena, promiskuitetna ženska – prostitutka ali prešuštnica in na splošno ženska, ki je seksualnost prakticirala zunaj vezi zakona ali prokreacije. Tako je bil v čarovniških procesih »slab glas« dokaz krivde. Čarovnica je bila tudi uporna ženska, ki je ugovarjala, se zagovarjala, preklinjala in med mučenjem ni jokala. »Uporna« se tu nujno ne nanaša na kakšno specifično subverzivno dejavnost, v katero bi ženske utegnile biti vključene, temveč opisuje *žensko osebnost*, ki se je razvila še posebej med kmečkim prebivalstvom v času boja proti fevdalni oblasti, ko so bile ženske v ospredju heretičnih gibanj, se pogosto organizirale v ženskih združenjih ter predstavljale naraščajoči izziv moški avtoriteti in Cerkvi. Opisi čarovnic nas spomnijo na ženske, kot so bile reprezentirane v srednjeveških moralnih igrah in humoreskah: pripravljene prevzeti pobudo, tako agresivne in polne življenja kot moški, v moških oblačilih ali pa ponosno jahajoče na hrbtih svoj mož z bičem v roki.«

* Kuzlarija

EKran

Revija za film in televizijo

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

Naslednji Ekran izide 5. januarja 2015!

POSVEČENO: **Peckinpah na novo, 30 let po smrti**
MALA RUBRIKA GROZE: **Zvočna plat srhljivk**
ESEJ: **Wagnerjeve in Cronenbergove Poti k zvezdam**
KNJIGARNA: **Ruby Rich in New Queer Cinema**
BLIŽNJI POSNETEK: **Michael Sarne**



Ekran lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preprosto naročite. Cena za 6 dvojnih številok znaša le 30EUR + poština (4EUR za 6 številok, 12EUR 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. Cena naročnine za 10 številok znaša 30 € in ne vključuje poštine. Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

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

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

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2010 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2011-2013 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
 DS
 186 6422014
 920141860,6
 COBISS

MLADININ DVD

Že deseto leto zapored vam ponujamo možnost, da
 si vsak teden izberete nov film na devedeju.
 Na voljo je več kot 500 različnih naslovov!

www.mladina.si/trgovina