

# EKRAN

Revija za film in televizijo

10



Letnik XLVII / september 2010 / 3,5 €

## Kaliber 50

Najpomembnejši eksperimentalni filmi

## Psiho profil

Sylvester Stallone

## Intervju

Cristi Puiu in romunski novi val

## Televizija

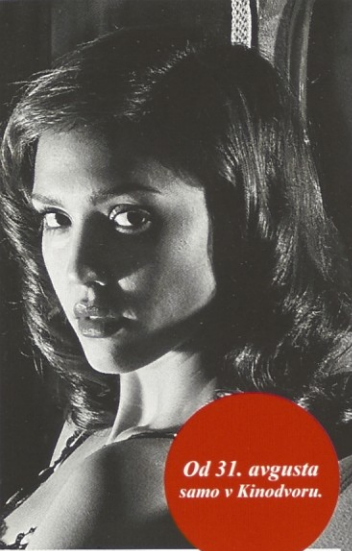
Nominiranci za emmyje

## Esej

Izvor in Freudov sanjski svet

OKTOBRSKI  
EKTRAN  
IZIDE  
30.9.

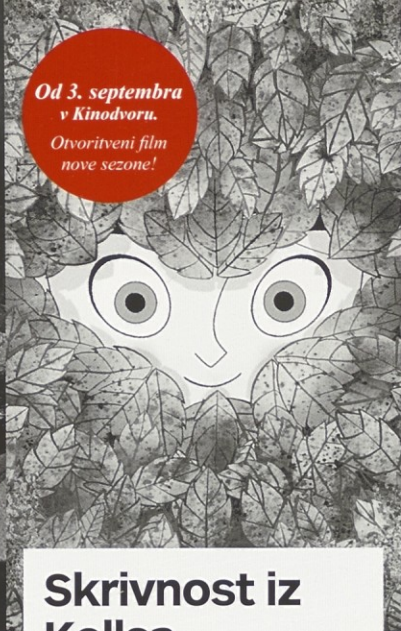




Od 31. avgusta  
samo v Kinodvoru.

**Morilec v meni**  
**The Killer**  
**Inside Me**

Michael Winterbottom



Od 3. septembra  
v Kinodvoru.  
Otvoritveni film  
nove sezone!

**Skrivnost iz**  
**Kellsa**  
**The Secret of Kells**

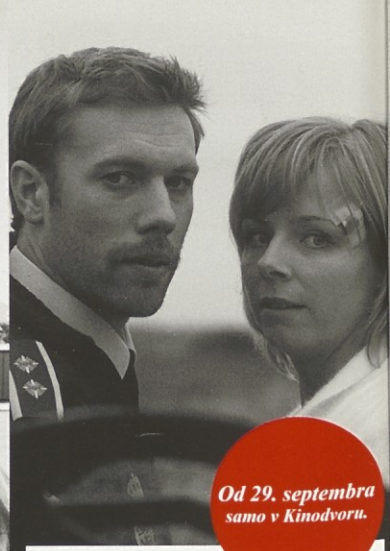
Tomm Moore, Nora Twomey



Od 14. septembra  
samo v Kinodvoru.

**Brata**  
**Brothers**

Jim Sheridan



Od 29. septembra  
samo v Kinodvoru.

**Grozljivo**  
**srečen**  
**Frygtelig lykkelig**

Henrik Ruben Genz

**Kinodvor. Mestnikino.**

[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)

**pogledi** umetnost  
kultura  
družba

**ZAKAJ ŽE?**

Štirinajstdnevnik za umetnost,  
kulturo in družbo  
vsako drugo sredo pri bralcih.



	<b>UVODNIK</b>	
Gorazd Trušnovc	2	13
	<b>RAZGLEDNICA</b>	
Alenka Kraigher	3	New York
	<b>BLIŽNJI POSNETEK</b>	
Mateja Valentinčič	4	Cristi Puiu in novi romunski film
	<b>FESTIVALI</b>	
Andrej Koritnik	11	Grossmann
Gregor Bauman	14	Motovun
Milan Ljubič	16	Pulj
	<b>IN MEMORIAM</b>	
Zoran Smiljanič	18	Bekim Fehmiu
	<b>PSIHO PROFIL - SYLVESTER STALLONE</b>	
Marcel Štefančič, jr.	22	Orson Welles desnice
Andrej Gustinčič	28	Moška družba ali Divje gosi spet letijo
	<b>KALIBER 50</b>	
Jurij Meden	30	51 eksperimentalnih filmov
	<b>POSVEČENO - EMA KUGLER</b>	
Maja Manojlovič	41	Čutenje kot efekt smisla pri Emi Kugler
	<b>ESEJ</b>	
Matic Majcen	46	Freudov sanjski svet po Christopherju Nolanu
	<b>MALA RUBRIKA GROZE</b>	
Dejan Ognjanovič	50	Postjugoslovanski hororji: Izhod iz geta?
	<b>TELEVIZIJA</b>	
Matic Majcen	54	Filmski nominiranci za letošnje emmyje
	<b>KRITIKA</b>	
Denis Valič	56	Pisatelj v senci
Dare Pejič	57	Panika na vasi
Andraž Jerič	58	Cesta
Špela Barlič	60	Mati in hči
Nina Cvar	61	Hrana d.d.
	<b>NA SPOREDU</b>	
Jurij Meden	62	Superžur
Bojana Bregar	62	Predatorji
Špela Barlič	63	Kot noč in dan
Denis Valič	63	Belka
	<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>	
Matic Majcen	64	Peter Musevski (in njegovo pivo)

Ekran letnik XLVII / SEPTEMBER 2010 / 3,5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Sylvester Stallone, Plačanci; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovc; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnika urednika** Matic Majcen in Špela Barlič; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva, **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubič, Staš Ravter, Zdenko Vrdlovec, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, 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



## 13

## Gorazd Trušnovec

Mladi protagonist briljantnega prvenca gruzijsko-francoskega režiserja Géle Babluanija z naslovom *13 Tzameti* (2005) prevzame po spletu naključij identiteto nekega drugega človeka, s tem pa tudi precej nejasna navodila glede »naloge« in pravi misteriozne »igre«, v katero vstopi nekoliko naivno skupaj s to novo identiteto, ne da bi se (v celoti) zavedal morebitnih posledic ...

Čez mesec dni, natančneje od 1. do 3. oktobra, se bo v Portorožu odvila že 13. edicija Festivala slovenskega filma. Kakšen filmski žanr bi pravzaprav najbolje tipološko opredeljeval značilnosti filmskega festivala, natančneje »našega«, »portoroškega« oziroma »nacionalnega« Festivala slovenskega filma? Je to vsako leto ena mini screwball komedija značajev? Ali karnevalska farsa? Črna komedija? Paranoična kriminalka? Eksperimentalni film? Korporativni triler? Je to intimistični dokumentarec o tem, kdo in kaj smo? Eksistencialistična drama? Ali nemara celo fatalni *film noir*, tako kot uvodoma navedeni film, na katerega sem pomislil ob sprejemu naloge selektorja za letošnji, 13. Festival slovenskega filma? Verjetno je o tem vsako sezono najlažje in najbolj objektivno razsojati šele za nazaj, a dosedanja praksa – če malo karikiramo – kaže, da se lahko pri tako kompleksnem podvigu, kot je organizacija festivala, vsaj s perspektive vpletenih lahko najde košček vsakega od navedenih žanrov.

Kot gledalec oziroma obiskovalec FSF pa sem si od nekdaj želel, da bi lahko tam na platnih – no, resnici na ljubo množine iz znanih razlogov ne bi mogli povsem upravičeno uporabljati – gledal boljše drame kot jih nekateri kompulzivni zdravarji, večinoma delujoč iz potuhnjenega zavetja, ob tej priliki inscenirajo bolj ali manj periodično, če že ne kar vsako leto. Najraje še pred samim festivalom, pa potem sproti po možnosti še kakšen mini dramolet za povrh. Želel sem si skratka, da bi bil deležen bolj zanimivih, kompleksnih in vznemirljivih filmskih zgodb ter večjega bogastva projiciranih avdiovizualnih izkušenj, kot pa raznih afektov in defektov, sproženih s samim festivalom in zaradi njega, oziroma vseh tistih kvazi aferic, o katerih potem tako rada paberkuje in se opredeljuje filmska *čaršija* za šankom in/ali v njegovi virtualni različici oziroma v raznih kolumnah in kuloarjih ... Kakopak, tudi to je neizogibni del *festivusa*, zmeraj in povsod, nekoliko zoprn je le, če deluje prevladujoče. Če skratka forma prevzame primat vsebini, ogrodtje prizorišču in organizaciji avtorjem.

No, ob vseh pompozni nastopih in odstopih, imenovanjih in menjavah, živciranju in prepirih, komu je kakšna žirija bolj po meri kak selektor pa manj ter celo ob sporadičnih mnenjih čisto razumnih posameznikov, da bi lahko festival (pa Sklad ... pa Ministrstvo ... pa kulturo nasploh ...) tudi kar ukini, ker FSF itak ničemur ne služi, oziroma ker služi kvečjemu sam sebi, ter ob občasnih pozivih k bojkotu in hujskanju k sabotaži je najbolj zanimivo prav to, da prav vse to frčeče perje v verbalni in tiskani obliki, ki se mu (kot kaže) ni in ni mogoče izogniti, če nič drugega dokazuje prav to, da FSF vendarle ima svoje mesto in veljavo in da so vsa ta kot da nikomur dragocena in pomembna priznanja in potrditve, predstavitve in (ne)uvrstitve v to ali ono sekcijo, v ta ali oni termin, še kako zaželjene.

Najmanj, kar lahko prej omenjenim mnenjem na rob zapišemo je, da je ob bolj ali manj invalidni institucionalni promociji in trženju slovenskega filma FSF dragocena predstavitvena platforma, kar velja tako za tisto »težko«, domnevno A-kategorijo, ki se še kako poteguje za plasmá oziroma za prikazovalske termine v *prime time* času tik po festivalu, kot za »ostale«, ki so, soočeni s krčem distribucijskih možnosti, prepuščeni svoji iznajdljivosti in dodatni energiji, ki pa jo off-produkcije praviloma potrošijo že ob sami produkciji.

O tem, da je premalo časa, premalo sredstev, da se pristopa k delu vsakič znova z *ad hoc* ekipami in direktorji, o ekscesnem vzdušju konfliktov in zastojev, pritlehnih izsiljevanj, pompozni izjav, morda kdaj drugič, najraje pa sploh ne. »*Filmi bodo. Slovenski film nosi v sebi skriti feniksov kompleks, ki ga vedno znova ohranja, ne glede na vse težave z upravitelji in s podporami,*« je po lanskem FSF v novembrskem *Ekranu* napisal dolgoletni vodja in umetniški skrbnik festivala, Jože Dolmark. Vraževerje ob trinajstici na stran, z njegovimi, digniteti ustvarjanju in predvsem avtorjem namenjenimi besedami spodbujeni lahko zapišemo, da FSF tudi letos nedvomno bo. V predvidenem terminu. Poln, upajmo, nepredvidljivih ustvarjalnih gibljivih podob. In tudi oktobrski *Ekrani*, v katerem se bomo predvidoma spet intenzivneje ukvarjali z domačim filmom, bo izšel pravočasno, še pred festivalom. Do takrat pa – veliko užitkov v branju *Ekrana* in na gledanje v Portorožu!



# New York. Kot v filmu.

Alenka Kraigher, photo: Dale Santos Jabagat



Nič ni boljšega od ogleda filma o New Yorku v New Yorku. Želim si, da bi imela več časa za obisk kinematografov, a po drugi strani ... med sprehodom po ulicah nenehno srečujem filmske lokacije in podobe. Nekaj je na New Yorku, kar ti daje občutek, da si vedno v filmu.

Kmalu po prvem prihodu v New York me je prijatelj peljal v Katz's. Film *Ko je Harry srečal Sally* sem videla že zdavnaj prej in seveda mi je v spominu najbolj ostala scena, kjer Sally Harryju pokaže, kako se v postelji ženske z lahkoto pretvarjajo. Nisem naletela na Meg Ryan ali Woodyja Allena, se pa spomnim, da je bilo to moje prvo srečanje s kupom lokalnih posebnosti, pa tudi z ogromnimi 15 centimetrskimi sendviči s pastramijem, nekakšno mešanico med kuhano šunko in salamo.

Obstajajo vodene turistične poti z avtobusom, tematsko obarvane z različnimi nanizankami in filmi. Lahko si kupiš karto za turo po lokacijah nanizanke *Seks v mestu* ali pa priročni vodič po njujorških filmskih lokacijah. A po mojem mnenju je najboljši način kar sprehod po mestu, saj te živahna energija mesta in njegovi posrečeni liki posrkajo vase. Le ko se odpravite v Little Italy ne pričakujte preveč – soseska je sicer šarmantna, a izgleda povsem drugače kot v *Botru* – in tudi pašta je zanič!

Večkrat zavijem tudi v Tiffany's, predvsem zaradi Holly Golightly iz *Zajtrka pri Tiffanyju*. Odprem vrata in vse je kot v filmu – prodajalci, starinska notranjost, diamanti in blišč. Ko hodim med vitrinami, sem spet sedemletna deklica, ki si je film ogledala neštetokrat. Tako kot Holly nimam denarja, zato se z mislijo na film le nasmehnem in preprosto uživam.

New York je mesto, ki se zdi kot stari znanec – v njem je toliko filmskih prizorišč iz priljubljenih filmov, da so nam njegova silhueta, kolorit in zakonitosti že zdavnaj zlezli v podzavest. Rumeni taksiji s ponorelimi šoferji, prodajalci hot-dogov s svojimi vozički, para, ki se dviga iz kanalizacijskih jaškov, vrtooglave stavbe, nepregledna množica, nenehno zavijanje

siren, dolge črne in bele limuzine; pa poulični umetniki, gospe v nemogoče visokih petah z gorami nakupovalnih vrečk na Peti aveniji; pijana brhka dekleta v ultra mini krilcih ponoči v Lower East Sidu; tetovirana in 'preluknjana' mladina na St. Mark's Place, neonske luči Times Squara, kaos obrazov, vreče smeti, brezdomec, ki se nenadoma pojavi iz teme, se grozeče približa in že ga ni več ...

Ko sem iskala stanovanje, me je naravnost v filmski svet predstavila podrtija v Kitajski četrti, kjer sem, sledeč mrki kitajski nepremičninski agentki, med vzpenjanjem po ozkih razpadajočih stopnicah lahko ošinila prav vsako stanovanje – vsa so imela na stežaj odprta vrata. Polna življenja in do stropa natrpana z vsemogočo šaro v plastičnih vrečah, pred vsakim vhomom pa so bili med gorami čevljev postavljeni ljubki »vrtički« in miniaturni vodnjaki. »Moje« stanovanje je bilo kot prizorišče zločina – razmetano in polno razbitega stekla, knjig in spodnjega perila vsevprek ter postanega vonja, na stropu pa z bucikami označeni zemljevidi sveta. »*Pozabi, Jake, to je Chinatown!*«

In pripovedujem vam samo o Manhattnu! Ko sem šla v Queens na šolsko predstavo prijateljčine nečakinje, sem se zaletela v »štáb« Willa Smitha iz *Mož v črnem*. A namesto vesoljcev so se okrog velike jeklene skulpture našega planeta sprehajali ameriški otroci, preoblečeni v marjetice iz predstave.

Tudi Brooklyn in Bronx ponujata neverjetne filmske flashbacke – na Yankee stadionu sem podoživela vse tiste filme o bejzbolu, ki jih kot Evropejka nikoli nisem gledala s prevelikim zanimanjem (kakšna so že pravila?), in priznam, da je ogled tekme v živo še večje mučenje, De Nirov *Bang the drum slowly* gor ali dol. V Brooklynu se med urejenimi hiškami tu in tam najde kakšna zadrogirana gospodinja iz *Rekvijema za sanje*, mlade črнке skupaj z babcami rapajo na ulici in tako dalje – filmi se ti odvijajo pred očmi. New York si sproti izmišlja zgodbe in like, tako ustvarjalci kot prebivalci pa nenehno črpajo iz njegove bogate zakladnice. Le kaj je bilo prej, realnost ali fikcija?





LJUBITI  
SVOJEGA  
BLIŽNJEGA  
KOT  
SAMEGA  
SEBE?

Mateja Valentinčič

Intervju: CRISTI PUIU



**CRISTI PUIU JE TISTI REŽISER, KI JE S SVOJIM DVEINPOLURNIM FILMOM SMRT GOSPODA LAZARESCUJA (MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU, 2005), NAGRAJENIM V SEKCIJI POSEBEN POGLED V CANNESU, USMERIL MEDNARODNO KRITIŠKO POZORNOST NA ROMUNSKI FILM.** V Cannesu je bil opažen že njegov prvenec *Roba in cvenk* (Marfa si banii, 2001), zlato palmo za kratki film pa je pred njim leta 2004 prejel Cătălin Mitulescu za *Trafic*. Leta 2006 je Corneliu Porumboiu za satirično komedijo *12:08 vzhodno od Bukarešte* (A fost sau n-a fost?) prejel zlato kamero za najboljši prvenec, že naslednje leto mu je sledil Cristian Nemescu, ki je posthumno zmagal v sekciji Poseben pogled s filmom *California Dreamin'*. Leto 2007 je bilo najbolj uspešno, saj je Cristian Mungiu z dramo *4 mesece, 3 tedne in 2 dneva* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile) Romuniji priboril prvo zlato palmo za najboljši film sploh.

**ROMUNSKI NOVI VAL NI ZGOLJ ESTETSKI TREND, TEMVEČ IZJEMNO NADARJENA GENERACIJA RAZLIČNIH REŽISERJEV, STARIH MED 30 IN 45 LET, PRIHAJAJO PA TUDI ŽE MLAJŠI, KI JIH ZANIMA DRUŽBENA REALNOST ŽIVLJENJA** in jo znajo podobno kot nekateri filipinski avtorji – Brillante Mendoza, Lav Diaz idr. – Ki se ukvarjajo s sodobnostjo in polpreteklo zgodovino svoje domovine, izraziti v brezkompromisnem slogu direktnega filma, z naturalističnimi dialogi, s kamero iz roke, z dolgimi kadri, s sekvencami brez strahospoštovanja do konvencionalnih pripovednih zahtev komercialne oziroma mainstreamovske kinematografije. Že res, da je morda tam, kjer je življenje krutejše in nedavna zgodovina v obliki negativnih posledic še vedno prisotna, več potencialnih zgodb, toda Romuni jih znajo tudi pripovedovati brez »realistične artificialnosti«, ki jo tolikokrat zasledimo v t.i. evropskem art filmu, pri čemer so nedvomno nadaljevalci tiste najbolj inovativne, dokumentaristično eksperimentalne linije v zgodovini svetovnega filma. So mojstri detajla, dialogov in črnega humorja. Njihovi filmi so preveč subtilni, da bi jim nalepili oznako družbeno kritični, čeprav s svojo ozemljenostjo, z občutkom za realnost to vendarle so, a na način kot na primer v podtonu humanistični, družinsko dokumentarni filmi Agnes Varda ali filmi Fredericka Wisemana.

**TEMATIKA ZADNIH DVEH FILMOV CRISTIJA PUIUJA, NAJRADIKALNEJŠEGA KONCEPTUALISTA ROMUNSKÉ NOVOVALOVSKÉ GENERACIJE, JE IZRAZITO EKZISTENCIALISTIČNA: ODTUJENOST ČLOVEKA, POMANJKANJE SOLIDARNOSTI, LJUBEZEN, SMRT.** Aurora, njegov drugi film iz cikla *Šest zgodb iz predmestja Bukarešte*, s tremi urami trajanja in z nedoumljivim protagonistom (Cristi sam!), ki blodi skozi bukarešanska predmestja, še bolj kot *Gospod Lazarescu* preizkuša potrpežljivost povprečnega gledalca. Film ni kriminalna drama, temveč portret človeka, ki se pripravlja na uboj, ki je fiksiran na svojo idejo. Martirij umirajočega Dantėja Remusa Lazarescuja skozi institucionalni pekel do neizbežnega konca v Aurori nadomesti Viorelov prosti pad skozi priznino, izvotljenost bivanja. V tem smislu je Aurora eksistencialistični film, prikazujoč golo fizično realnost okolja in tavajočega

človeka z brezizraznim izrazom, različico Camusovega Tujca, pri čemer gledalcu ne daje nikakršnega vpogleda v njegove motive, psihologijo ali odnose z drugimi ljudmi. Behavioristični realizem, posnet na način cinéma vérité, pušča gledalcu ogromno časa in prostora za razmišljanje, pri čemer radikalna pripovedna struktura filma s podaljšano ekspozicijo precej spominja na film *Polijski, pridevnik*. Šele v retrospektivi nam motivi glavnega lika postanejo nekoliko jasnejši, pri čemer sočutje, pomešano s sramom, ki ga gledalec občuti ob pogledu na obrito, razosebljeno golo telo Lazarescuja na stranskem hodniku v zadnjem kadru *Smrti gospoda Lazarescuja*, v Aurori zamenja moralno nelagodje ob praznini, ki jo občutimo ob nekom, ki je prestopil mejo zakona, čeprav razumemo, da bi lahko namesto njega tam na policiji sedel kdorkoli, morda tudi mi sami. Človek je končno prišel do besede. Glavna tema – kot so nekateri pisali po premieri filma na letošnjem canskem festivalu – ni banalnost zla, ampak tako kot že v *Smrti gospoda Lazarescuja* nemožnost komunikacije oziroma odtujenost kot univerzalna condition humaine človeške živali. Cristi Puiu je *Šest zgodb iz predmestja Bukarešte* zasnoval na temo *Ljubezni*: v *Smrti gospoda Lazarescuja* je utelešena *Ljubezen do bližnjega*, v Aurori *Ljubezen med moškim in žensko ... Upajmo, da bo svet obstajal še toliko časa, da bo Cristiju uspelo posneti še druge štiri meditacije: o Ljubezni do otrok, o uspehu, o prijateljski in meseni Ljubezni*. Kot pravi sam: »Ni lahkkih vprašanj niti lahkkih odgovorov.« *Zdi se, da so zanj – podobno kot za Wisemana – filmi stvar osebne izkušnje. Z njim smo se pogovarjali na letošnjem sarajevskem filmskem festivalu, kjer je bil v vlogi predsednika žirije glavnega tekmovalnega programa.*

**Romunski film je z velikim korakom stopil na svetovno filmsko sceno na začetku novega tisočletja oziroma po vašem filmu *Smrt gospoda Lazarescuja*. Že lep čas redno videmo na festivalih ne le enega, temveč kar po nekaj zanimivih filmov na leto ... Kakšni so razlogi – sociološki, politični – da je romunska kinematografija tako scenaristično močna in estetsko inovativna?**

O tem bi se dalo diskutirati. Ni nujno, da je bilo tako, kot si mislim jaz. Najprej je tu seveda padeč komunizma, dejstvo, da je izginila cenzura, da se so se spet okrepili stiki z Zahodom. Mislim, da je bil to začetek. Kar se je zgodilo v Romuniji, je do neke mere podobno italijanskemu neorealizmu po koncu II. svetovne vojne. Šlo je za potrebo, da bi izpovedali resnico. Sliši se pretenciozno – kaj sploh to pomeni? Šlo je za našo kolektivno resnico, za mojo osebno resnico o življenju, o izkušnjah življenja v romunski družbi pod Ceausescujem. Mislim, da je šlo za potrebo povedati te zgodbe na najboljši možni način. Sam sem se spraševal isto. Kaj se je zgodilo? Prihajam iz slikarstva, študiral sem v Švici, za film sem se odločil, ker sem spoznal, da je boljši medij od slikarstva, da v njem ohranim in izrazim svojo izkušnjo. Takrat sem odkril Cassavetes in direct cinema, bil sem v stiku s francoskim avtorskim filmom. Ko sem se po študiju vrnil v Romunijo, sem želel posneti film o kompromisih na





ROBA IN CVENK

način, kot sem mislil, da bi film moral biti narejen. Moj prvenec *Roba in cvenk* je bil dobro sprejet v Cannesu, medtem ko so ga v Romuniji videli kot nekaj zelo drugačnega. V njem namreč mladi govorijo kot na ulici, v času Ceausescuja pa filmi – poleg tega, da so bili ideološki in propagandni – niso imeli zveze z realnostjo. Ljudje niso vedeli, kaj naj si mislijo o njem. Kasneje se je s *Smrtjo gospoda Lazarescuja* njihova percepcija spremenila, najbrž zato, ker se v filmu spet govori zborna romunščina in je bil nagrajen v Cannesu. Ta nagrada in dejstvo, da je romunski film sprejela francoska kultura, sta imela učinek tudi na druge mlade režiserje. Do tedaj je bilo namreč vse pomembno v romunski kulturi uvoženo z Zahoda. Padec komunizma, kulturni uvoz in tradicija, sicer bolj naključna, ki je obstajala v Romuniji – za razliko od pomembne češke, poljske, madžarske ali sovjetske filmske tradicije imamo v Romuniji zgolj nekaj referenčnih filmov režiserjev, kot so na primer Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Stere Gulea, Mircea Daneliuc ali Alexandru Tatos – pa tudi zanimanje festivalov, vse to je prispevalo k razcvetu.

### Kako je romunskemu filmu uspelo preživeti tranzicijo po padcu Ceausescujevega režima?

Mislim, da smo potrebovali ta čas, da smo našli pravo formulo za financiranje in administriranje kinematografije. Obstajala je določena inercija, po kateri so filme še naprej delali ljudje, ki so snemali v času Ceausescujevega režima in jim ni bilo mogoče reči, naj nehajo, ker so se časi spremenili, njihovi filmi pa so retrogradni oziroma nefilmski. Jaz sem se takrat bolj zanimal za slikarstvo, študij sem končal leta 1996. Pintilie je delal koprodukcije s Francijo, tako da je bil romunski film v Cannesu tudi takrat prisoten. Sredi devetdesetih let je bil romunski film uvrščen v sekcijo Štirinajst dni režiserjev, Daneliucov film *Polži za poslanca* (Senatorul melcilor, 1995) pa je tekmoval celo za zlato palmo. Po šestih letih je bil moj prvenec spet en romunski film v Cannesu. Tako da je časovna distanca nekaj relativnega. Gre bolj za generacijski premik. Veliko ljudi, ki so šli na ulice protestirat proti režimu, je bilo iz moje generacije – jaz sem ravno služil vojsko, na srečo nisem streljal, ker sem imel zaradi sorodnikov v tujini slab dosje – tiste generacije, ki so jo spočeli v drugi polovici šestdesetih let, takrat, ko se je Ceausescu odločil prepovedati splav in kontracepcijo. Ceausescuja so dejansko ubili lastni otroci. Ni naključje, da je novi romunski film začela delati ista generacija.

**Koliko filmov posnamete v Romuniji na leto in kakšna je zakonodaja? Kolikšen je bil proračun filma *Smrt gospoda Lazarescuja*? In kakšen je povprečen budžet romunskega filma?**

Za *Smrt gospoda Lazarescuja* ne vem natančno, mogoče 700.000 evrov, kar je povprečen proračun romunskih filmov. *Aurora* je bila precej dražja, mislim, da dva milijona evrov. Filmska zakonodaja v Romuniji se v detajlih spreminja vsaki dve leti. Mislim, da je kar dobra, vendar ni stvar v samem zakonu, ampak v ljudeh, ki ga izvajajo, ker jih film ne zanima kaj dosti. Število posnetih filmov variira od deset do petnajst na leto. Lani, na primer, sploh ni bilo razpisa, tako da jih bo letos realiziranih precej manj.

***Smrt gospoda Lazarescuja* je prvi film iz vašega projekta Šest zgodb iz predmestja Bukarešte, ki ste ga posvetili Éricu Rohmerju in njegovim Šestim moralnim zgodbam. Zakaj ravno njemu? Vam je blizu njegova senzibilnost, tematika, estetika?**

Kot režiser sem spoznal več mojstrskih učiteljev – že omenjeni John Cassavetes in direct cinema, Depardon, Wiseman, Ozu, Rohmer, Bresson, Godard, Hitchcock, Buñuel, Truffaut ... Podobno kot imaš na univerzi več različnih učiteljev, vsakega za svoje področje. Tako kot Rohmer v svojih Šestih moralnih zgodbah skušam artikulirati določene diskurze s pomembnimi moralnimi vidiki, ki pa so moji. Ne gre za to, da bi se mu stilistično približeval, bolj gre za to, da me zanimajo iste stvari kot njegova. Zgodbe, ki se dogajajo okrog nas. Težko je ocenjevati, kar sem naredil do zdaj, ker gre le za tri celovečerce. Me pa moti način, kako so pomembne stvari običajno obravnavane na filmu – stvari, ki definirajo naš način življenja, način, kako vidimo stvari ali kako stopamo v odnose z drugimi. Kot da zgolj dodajamo objekte k množici že obstoječih objektov. Obstaja inflacija objektov in nobenih pravih vprašanj o tem, kako živimo, kaj je človek, zakaj se je nemogoče odzvati na trpljenje drugega, kaj pomeni svetopisemski rek 'Ljubi svojega bližnjega kot samega sebe' ... Pomembna vprašanja, na katera tudi sam nimam odgovorov. Kot režiser, ki izbiram teme in ustvarjam zgodbe, pa jih moram odpirati. Na ta vprašanja radi pozabljamo in se osredotočamo na majhne zasebne interese v slonokoščnem stolpu umetnosti in poduhovljenosti, pri čemer izgubljam stik z resničnim življenjem. Moje zanimanje za moralne teme ne izhaja iz nasprotovanja Rohmerjevim filmom, temveč iz želje, da bi tematiko potisnil še dlje, jo obravnaval še bolj radikalno. Seveda pa imam rad Rohmerja, navezan sem na njegovo delo.

***Smrt gospoda Lazarescuja* so mnogi prepoznali kot sodobno mojstrovino. Gre za kufkovo študijo umirajočega človeka, ujetega in izgubljenega v birokratskem kolesju romunskega zdravstvenega sistema, ki je srhljivo realistična v smislu avtentičnosti. Kako vam je uspelo ustvariti tako prepričljiv svet, bolnišnično okolje in vzdušje, polno črnega humorja?**





### **Kaj ste imeli v mislih, preden ste začeli snemati, in kakšne pripovedne postopke ste uporabili, da bi realizirali idejo?**

Kar je povezano z načinom, kako smo ustvarili dramo, je danes res prepoznano in sprejeto, toda ko smo film prikazali, je bilo veliko ljudi proti, ker se jim je zdel predolg že na samem začetku. Ker film prinaša nove – čeprav ne čisto nove – načine vstopanja vanj. Ljudje so bili neprijetno presenečeni, saj imajo o vsem določene predstave. Vsak ti bo povedal, kaj je dober film ali slika, še posebej na področju umetnosti, kjer vsak ve, kaj je lepo in grdo, kjer se vsak spozna na koncepte, estetiko, terminologijo ... Večina članov žirije v Cannesu ni hotela nagraditi *Gospoda Lazarescuja*, film je postal uspešen šele potem, ko je bil leta 2006 distribuiran v ZDA in ga je revija indieWIRE razglasila za najboljši film leta. Kar se tiče pripovedovanja zgodbe, sem želel, da bi bila blizu repetitivnosti glasbe Philipa Glassa, da bi se situacije ves čas ponavljale, ker gre za zgodbo o človeku, ki je potreben pomoči, ki trpi, in tisti, ki so mu blizu, mu skušajo pomagati: najprej sosed, potem sestra, potem zdravnik v prvi bolnišnici in drugi itn. Vsi se trudijo, da bi mu pomagali, vendar neuspešno, ker imajo drugačne prioritete pa tudi opravičila, ker Lazarescu noče podpisati, ker je pijan ... Ta film je sprožilo moje duševno stanje – dve leti sem namreč preživel v globoki hipohondriji in po spletu iskal razloge za bolezen, za katero se mi je zdelo, da jo imam. Ogromno sem se naučil o medicini, brat se je šalil, da bom postal zdravnik. Ni me bilo strah smrti, ampak tega, da ne bom razumljen v svoji zahrbtni bolezni, ki vodi v paralizo, da ne bom sposoben več komunicirati. Zato je tudi Lazarescu moral skozi proces izgube govora. Večina še vedno misli, da je to kritika zdravstvenega sistema, čeprav je v resnici kritika naše percepcije življenja in trpljenja drugih, ker sistem ni drugačen od nas samih. Sami nismo pripravljeni

pomagati drugemu, zato smo vzpostavili zdravstveni sistem, ki prav tako ne pomaga ljudem, saj je poln administrativnih ovir. Le malo ljudi je razumelo, da je *Smrt gospoda Lazarescuja* film o manku komunikacije, o sprevrženi komunikaciji, s katero se skrivamo za besedami in se tega popolnoma zavedamo. Film je moral biti posnet s kamero iz roke, ker nisem hotel dopustiti, da bi kamera kakorkoli izkrivljala zgodbo in občutek gledalca za to, kar se dogaja pred kamero. Snemalcu sem vsak dan govoril, naj ne predvideva, kaj se bo zgodilo, naj pusti, da se zgodba razvija sama od sebe. Ker nisem hotel posegati v zgodbo in gledalcu vsiljevati pomena ali smisla, kar ni lahko, ne vem, če sem kaj dosegel, ampak poskusil sem in poskušal bom znova in znova. Rad dobim denar za nov film ...

### **No, vsekakor je bil to eden boljših, če ne kar najboljši poskus ... Ste snemali v bolnišnici ali v studiu?**

Skrbelo nas je, da ne bi mogli snemati v resnični bolnišnici, ampak ljudi v upravi ni zanimala zgodba, zgolj denar. Torej smo plačali lokacije in dobili dovoljenje za snemanje. Na oddelku za slikanje glave, kjer smo snemali pet dni, je bila tudi urgencia, kamor so zares prihajali pacienti, stari ljudje, mi pa smo prekinjali snemanje in opazovali resnično življenje in trpljenje. Hotel sem biti zelo natančen v prikazu bolnišnic, sem praktično odraščal v eni od njih, ker je bil moj oče zaposlen v administraciji največje bolnišnice v Bukarešti. Vprašal sem sestro, če se na napravi za tomografijo kdaj kdo polula, pa mi je rekla, da nikoli, kasneje pa smo se na lastne oči prepričali, da se tudi to dogaja. Nekateri so našo prisotnost razumeli kot poseganje v njihovo intimo. Veste, romunska družba je preživela komunizem, nismo pa preživeli nekaterih prastarih načinov obnašanja. Vsi se bojimo soočenja s problemi. Zato



SMRT GOSPODA LAZARESCUJA



je v Romuniji toliko ameriške zabavne industrije, nadaljevanj iz latinske Amerike, domačih komercialnih filmov ... Ker ljudje iščejo uteho v teh fikcijah, ki z realnostjo nimajo nobene zveze. To se navezuje na popačeno, nevprašljivo percepcijo realnosti, ki je morda razlog, da sam svoje filme skušam delati kar najbolj radikalno, čeprav mislim, da še vedno ne dovolj ...

**Govoriva o t. i. novem romunskem realizmu, o tem resničnem zanimanju za realno – precej romunskih filmov si deli enak estetski pristop do realnosti: nepretenciozen, asketski, brez dodajanja glasbe, napol dokumentarni način snemanja s kamero iz roke, ki v središče postavlja karakterje in njihove odnose ... Obstaja morda skupina scenaristov, ki ustvarjajo ta romunski filmski trend?**

Ne, mislim, da gre le za specifičen način delanja filmov. Filmi so stvar režiserjeve vizije, nadzorovanja koncepta. Beseda scenarist se nekoliko zlorablja, ker v Romuniji scenaristi v profesionalnem smislu ne obstajajo, če pa že, potem pišejo za lastne projekte. Seveda obstaja težnja k profesionalizaciji kot v Holivudu, vendar je za to potrebna filmska industrija, ki pa je v Romuniji ni. Mislim, da mora biti film – podobno kot umetnost nasploh – osebna stvar.

**Vendar tudi vi pišete z Razvanom Radulescujem, ki je oscenaril lepo število sodobnih romunskih filmov ... Kako sta razvijala idejo in scenarij za film *Smrt gospoda Lazarescuja*?**

Skupaj sva pisala tudi za druge režiserje. Ideja za *Smrt gospoda Lazarescuja* se je porodila leta 2003, ko smo bili mladi na bojni nogi z romunskim filmskim skladom, ki je takrat promoviral filme režiserjev, ki so snemali še v času Ceausescuja. Ker sem se precej angažiral, sem mislil, da ne bom mogel več snemati z javnimi sredstvi, zato sem pomislil, da je bolje, da začnem pisati scenarij za kakšen nizkoprorračunski film. V enem tednu sem napisal šest zgodb iz predmestja Bukarešte v obliki kratkih zgodb in poklical Razvana, če bi hotel sodelovati pri projektu. Vsak od naju je vzel tri zgodbe, da bi jih razvil, istočasno pa sem delal na kratkem filmu *Cigarette in kava* (*Un cartus de kent si un pachet de cafea*, 2004), ki je dobil zlatega medveda v Berlinu. Kljub temu od romunskega filmskega sklada nisem dobil subvencije za *Smrt gospoda Lazarescuja*, ko sem zaprosil prvič, zato sem se prijavil še drugič. Ker sem dve leti preživel v stanju

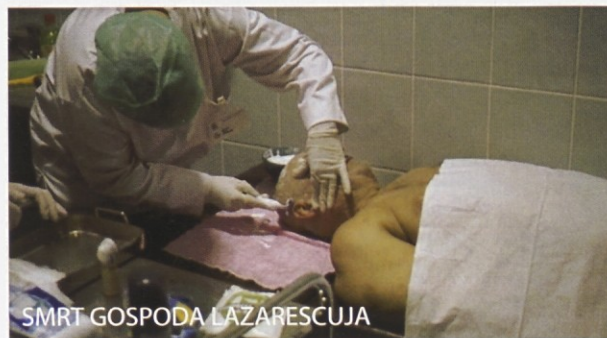
SMRT GOSPODA LAZARESCUJA



hipohondrije, me je začelo zanimati vse v zvezi z umiranjem in s smrtjo. Smrt je del naše osebne zgodovine. Kar je mene vzpodbudilo, da sem napisal to zgodbo, je, da sem neke noči gledal nek noir z Jamesom Cagneyem, ob katerem sem zelo užival, in me je prešinilo, kaj če bi zdajle nenadoma umrl. Svoja življenja gradimo v skladu z lastnimi projekcijami, smrt pa ni del tega in umremo lahko ob projekcijah nekoga drugega. Nič osebnega ali emocionalnega me ne veže na obdobje tistega filma, čeprav imam zelo rad Cagneya, bi dejansko umrl z neko tujo zgodbo v glavi. To se mi je zdelo strašljivo.

***Aurora*, drugi film iz Šestih zgodb iz predmestja Bukarešte, je zgodba o moškem, ki za razliko od gospoda Lazarescuja ne umira, ampak ubija. Zakaj naslov *Aurora*, ki pomeni zoro, jutro, prebujanje ... Niso ti pomenski odtenki v nasprotju s tematiko filma?**

Ne, v tem ni nobene kontradikcije. Gre le za različna pričakovanja in različne interpretacije občinstva, kakor je na primer vaša, klasična. Da preživimo, si ustvarimo modele, s katerimi presojava. *Aurora* je začetek, v filmu pa je začetek tudi konec, kar se ne sklada z zdravo pametjo. Ko sem izbral ta naslov, sem mislil na več stvari. Zelo sem občutljiv na ta del dneva, ker sem moral takrat vstajati, ko sem hodil v šolo, posebej konec jeseni in pozimi je bilo mrzlo, kar sem sovražil. Drugi pomenski nivo je bolj v smislu hipoteze, da naša kultura temelji na žrtvovanju, da ta moški morda brutalno poseže v življenje zato, da bi omogočil nov začetek. Seveda je pa tudi referenca na zadnji Murnauov film *Zora* (*Sunrise*, 1927). Truffaut je govoril, da je to najlepši film na svetu, zato sem ga hotel videti. Uživam v take vrste filmih, vendar jim tudi nasprotujem,



SMRT GOSPODA LAZARESCUJA





ker je avtor ujet v svojih invencijah in fikcijah. Ob gledanju nisem čutil nobenih čustvenih vibracij, nobenega pretakanja. V bistvu ne maram filma kot artificalnega izdelka, tistega, čemur rečejo filmska magija, kar poznamo že od Melièsa. Verjetno je Murnau moral povedati to ljubezensko zgodbo, ker je globoko humana, jaz pa sem s tem imel težave. *Aurora* je moj odgovor Murnauu. Če se stvari dogajajo tako kot v mojem filmu, ali še vedno govorimo o ljubezni?

**Da, vaš film je v nasprotju z Murnauovim realističen in surov. Zakaj ste postavili samega sebe v vlogo glavnega lika v *Aurori*? Zdi se mi, da obstajajo podobnosti med Viorelom in Lazarescujem – oba sta zlovoljna, čemerna, prepirljiva, na nek način pasivna ...**

Seveda obstajajo podobnosti, ker sta oba prišla iz moje glave. Lazarescuja sem tako zelo ustvaril po podobi svojega dedka, da je moja teta na premieri v solzah odšla iz kina sredi filma. Odločitev, da bom sam odigral glavno vlogo, je prišla pozno, šele med castingom, kjer sem preizkusil šestdeset profesionalnih in neprofesionalnih igralcev. A že scenarij sem pisal z mislijo nase. Flaubertova misel »Madame Bovary c'est moi« ni fikcija, ampak uporabno dejstvo. Dejstvo je, da scenarija sploh ni več v filmu. Na začetku filma je bil dialog, v katerem Gina reče, da živimo v svojih glavah in da tudi prava drama ne pomaga, da bi razumeli drug drugega, a sem ga izrezal, ker je bil preočiten. Glavna premisa filma se nanaša na problem komunikacije, ki morda izvira iz dejstva, da ne moremo iz svoje glave. Naše stanje je, da smo tam in bomo tam ostali. Zato je dialog pomemben, da prek njega vsaj vemo, da ničesar ne vemo. Vsak živi v svoji glavi in nimamo pojma, kaj se dogaja v glavah drugih. To pa ni

kompatibilno z vlogo režiserja, ki bi moral vedeti vse o svojem liku, zato sem ta lik moral biti jaz, da sem zavzel vlogo človeka, ki živi v svoji glavi. Njegovo stanje in situacija sta ekstremna, zato sem se moral dobesedno poistovetiti s Flaubertovim stavkom in odigrati Viorela sam s svojim glasom in prezenco. Ko sem se odločil, sem se prestrašil, ker je bilo zame prvič. Zelo težko je bilo posneti ta film. Snemali smo petdeset dni spomladi in še trideset jeseni, vmes smo se ustavili zaradi zelenja. Glavno vlogo sem prevzel zaradi spoštovanja koncepta filma.

**Ob *Aurori* mi je prišel na misel Sartrov stavek »L'enfer c'est nous«. Spet je v filmu veliko sarkastičnega humorja, na primer v sceni, ko Viorel teži prodajalkam v trgovini in jih posiljuje z absurdnim vprašanjem, zakaj so ženske začele nositi hlače ... Ko vidiš, kako so ljudje zlobni drug do drugega, do otrok in psov na povsem nereflektiran način, potem Viorel postane celo simpatičen karakter ...**

Film deluje na subtilni ravni. Viorel vseskozi kriči: »Prosim, poslušajte me, tu sem, posvetite mi malo pozornosti!« Vse do konca, ko na policijski postaji pove, kaj je storil, a nikogar ne zanima, zakaj. Policisti so take stvari že videli, nanje ne naredi vtisa, čeprav to, kar je storil, ni storil zaradi vtisa, ampak se zdi bolj kot krik utišane živali po ljubezni in pozornosti. To ni smelo biti eksplicitno, da bi ohranil koncept filma. V filmu ne skrivam stvari, ampak jih kažem. Prizor, kjer je Viorel gol, mi je bil pomemben, čeprav sam po sebi ni pomemben, kot tudi prizori njegovih odnosov s sosedi. Lahko bi se jih znebil in naredil krajši film, ki bi ga lažje prodajal, a ne gre tako. Vsak dan, 24 ur na dan delamo nepomembne stvari, tudi če se nič ne dogaja, se nekaj dogaja. Položaj kamere mora biti položaj opazovalca. Zato je bilo pomembno ustvariti mizansceno. Večinoma smo obsojeni na določen zorni kot in to je tisto, kar me pri filmu moti. Montaža kadrov, posnetih iz petih, desetih različnih kotov, da bi povedali isto stvar, služi le spektaklu. V vseh treh celovečercih, ki sem jih posnel doslej, sem pripovedoval zgodbo v skladu s konceptom.

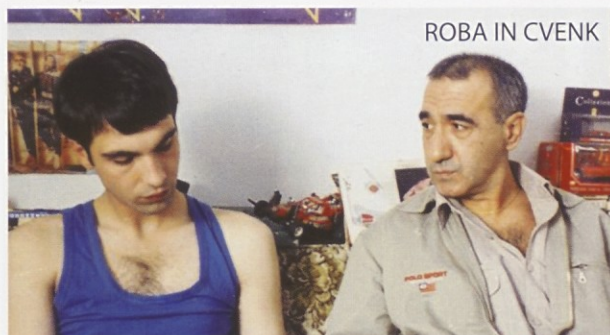
**Strinjam se, da sta *Smrt gospoda Lazarescuja* in *Aurora* zelo konceptualna filma. *Aurora* ima še bolj antispektakularno, antiklimaktično pripovedno strukturo ...**

Predpostavljam, da zgodba ne obstaja, obstajajo le



AURORA





pripovedovalci in vsak od njih se osredotoči na tisto, kar mu je pomembno za to, kar hoče povedati. Kaj je teh 36 ur človeka, ki namerava ubijati? Tradicionalna drama nas sili – in posledica je ustvarjanje lažnega pričakovanja pri občinstvu – da postavljamo situacije, v katerih se liki samodefinitirajo zato, da bi gledalci razumeli. Gledalci vseeno razumejo, ker niso neumni. Če v *Aurori* obstaja kakšen suspenz, obstaja le za tiste, ki jih film potegne od začetka. Ker pričakuješ, da ima pripoved nek smisel. V izvirnem scenariju je bilo veliko dialogov, potem ko sem se odločil, da bom igral v filmu, pa sem se začel spraševati, kako bi se jaz obnašal v takšni situaciji. Gotovo ne bi komuniciral, temveč bi ostal v svoji glavi, osredotočen na svoje dejanje. To je bila težka odločitev, ampak sem vesel, da sem se odločil igrati. Zdi se mi, da obstajajo podobnosti med umetniki in kriminalci, ki so mračna plat prvih. Njihove brutalne intervencije v bivanje so disfunkcionalne, ker jih vodijo odločitve, da transformirajo svet v skladu z njihovo vizijo, četudi pri tem ubijajo. Morda je to temna stran kreacije, destrukcija.

**Ste videli film *Prosti pad* (Falling Down, 1993, Joel Schumacher) z Michaelom Douglasom, ki igra odpuščenega ločenca, ki mu počí film in začne svoj morilski pohod?**

Da, seveda, ampak spet gre za spektakel, za identifikacijo z glavnim junakom, za akcijo. Moj film nima nobene zveze s tem. Jaz sem se prisilil, da sem se osredotočil na dejstvo, da sem v filmu jaz sam, in skušal sem ugotoviti, kako bi ravnal, kako bi izpeljal ubijanje, v čemer ni nič junaškega, kvečjemu strahopetnega, nerodnega. Skušal sem zgraditi lik, ki bi bil podoben človeškemu bitju v takšni situaciji. Prebral sem precej sodne dokumentacije in prosil prijatelja tožilca, če si lahko ogledam nekaj pravih prizorišč umorov. Pogovarjal sem se tudi s kriminalci, ki so – najbrž v obrambi – vedno govorili o nečem drugem, o nekom drugem, o neki sili, hudiču itn. Morda gre res za hudiča, nikoli ne bomo izvedeli, ali pa bomo, leta 2012 ... (smeh)

**Kako sami vidite razliko med epizodama iz istega projekta *Šest zgodb iz predmestja Bukarešte* na temo ljubezni? Kaj ima ljubezen opraviti z umiranjem in ubijanjem in odtujenostjo?**

Gre za disfunkcije te zahteve ljubiti drugega. Kaj pomeni



ljubiti drugega v *Smrti gospoda Lazarescuja*, kaj v *Aurori*? Gre za zgodbe o ljubezni v ekstremnih razmerah. Svetopisemski izrek 'Ljubi svojega bližnjega kot samega sebe' je bil eden od začetkov *Gospoda Lazarescuja* in kako deluje znotraj institucije. Pričakujemo, da so zdravniki v bolnišnicah zato, da nam pomagajo, da ustavljajo trpljenje in bolečino. Zakaj tega ne počnejo? Morda zato, ker ne čutijo istega kot mi, ko trpimo, ker niso pripravljeni ali zmožni stopiti v stik s trpljenjem, ki ga doživljamo. Enako v *Aurori*. Kaj je dejanje ljubezni? Včasih je povezano z dominacijo, s tem, da hočeš prevladati nad drugim, ga spremeniti po svoje. Morda živimo v pigmallionskem svetu, kjer vsak skuša spremeniti drugega. Na začetku so vedno kemija, vznemirjenje, čustva, potem pa ... Najtežje ni spati z nekom, ampak kaj reči po seksualnem aktu, kako ohranjati razmerje po tem ... Ne gre za to, da bi rekel, ljubezen je to, ljubezen je ono, sam se le sprašujem o tem in kažem situacije, kjer ljubezen ne deluje. Morda ljubezen sploh ne obstaja, kot solidarnost, morda je zgolj beseda, ki označuje nekaj, česar ni. Skozi kulturo vidimo ljubezen kot Romea in Julijo in ohranjamo to predstavo, ker jo potrebujemo ...

**Je kakšen film nove generacije romunskih režiserjev, ki vam je posebej všeč ali ga cenite?**

Hmm. Ne.

**Niste nekoliko cinični?**

Nisem ciničen, le da mi filmi niso všeč v celoti. V njih najdem kaj, kar mi je všeč, kar mi ni všeč, isto velja za moje lastne filme. Skušam biti realističen, kar mi ni težko, ker tudi sam ustvarjam filme.

**Kaj vam pomeni pojem realizem?**

Biti ekstremno objektivni v svoji subjektivnosti. Ali vsaj nekaj, kar je blizu temu.

*Nov Puiujev celovečerec *Aurora* bo predvidoma na programu letošnjega festivala LIFFe (10.-21. november).*





# ŽIVLJENJE IN SMRT FILMSKEGA FESTIVALA

Grossmannov festival  
filma in vina Ljutomer  
(26.–31. julij 2010)

Andrej Koritnik, foto: Tjaša Janovljak

Ekipa Grossmannovega filmskega in vinskega festivala, in z njimi ves svet, bi se od srca nasmejali nedolžnemu vprašanju ameriške pevke Christine Aguilere: »No, kje bo naslednje leto canneski filmski festival?« In medtem ko se ji ves svet še vedno privošljivo hahlja, bi si obiskovalci in ustvarjalci letos že 6. Grossmannovega festivala v Ljutomeru, ki se vsako leto z vinom, filmi in izvirnimi idejami udeležujejo festivala v Cannesu, utegnili zastaviti vprašanje, ki kljub zmagovalnemu občutku po koncu uspešne prireditve ni brez kanca grenkega: kaj pa naslednje leto?

Izjava ni le retorična. Vprašanje se itak zastavi vedno znova in odgovor je enak: *festivus* naj se nadaljuje. A njegov pomen se spremeni, ko se začnejo lomiti kopja med starim in novim; ne, današnji čas ni imun na prepire med antičnimi in modernimi. Le da so antični zdaj zanesenjaki, ki bi delali na etični pogon, moderni pa pragmatični obvladovalci sveta in denarja. Seveda med obojimi ni tako velikega razkoraka, kot se najprej zdi, a vsaka prireditev se slej ko prej znajde na prepihu teh dilem. Mogoče se je letos v Ljutomeru zgodilo prav to. Kajti šest let je že, odkar vinski in filmski festival, osredotočen na zapostavljeno B-produkcijo, v kateri so grozljivost pa provokativnost in fantastičnost največje odlike, razgibava avgustovske dni prleške prestolnice Ljutomer; oprostite, julijske, saj so prireditve letos prestavili. Film mestu in svetu okoli njega ni tuj, saj je dr. Karol Grossmann na samem začetku 20. stoletja prav tam posnel prve metre slovenskega filma; njegovi sodobni nadaljevalci pa

so se v Prlekiji zbrali v skupino filmozofov in zdaj so ponosno »organizacijsko telo« enega boljših slovenskih festivalov za sedmo umetnost.

Ni odveč obuditi spomine: Ljutomer je v začetku novega tisočletja s »produkcijsko hišo Plan 9«, po domače pa z ljudmi, ki jih je gnala želja po celostnem izražanju, kakor ga lahko ponudi samo film, postal eno od žarišč novega slovenskega filma. Zanj še nimamo prave besede, nedvomno pa obstaja. Ko so Grossmannov festival obiskovali Roger Corman, Slobodan Šijan, Ruggero Deodato, Franci Slak, Lloyd Kaufman, José Mojica Marins in drugi, so posneli štiri filme; v tem času se je razvil festival, ki je obiskovalce navduševal – in tudi letos vtis ni nič drugačen – zaradi odprtosti, gostoljubnosti, specifičnosti programa; vesoljni svet pa zdaj, ko se je zgodil že šestič, ve za žanrski festival v Ljutomeru, za čudne nakaze, ki se kot živi mrtveci ali pošasti opotekajo po ulicah, krvavi, smrtno ranjeni, s temnimi, motnimi pogledi. Nekaj je k temu seveda prispeval Cannes, kjer se prleška ekipa vsako leto predstavi. In ker fokus dogodka niso samo gibajoče podobe, ampak tudi rujna kapljica s soncem razvajenih okoliških hribov, je njegova priljubljenost naraščala in naraščala vse do kislega vprašanja, ki si ga vsak organizator zastavi na koncu: kaj pa zdaj?

Posebej zato, ker je letos Grossmannov festival zrasel in se pokazal kot vedno večje »telo«, v katerem se prej omenjeno antično in moderno zlije v celoto; o tej pa ni mogoče reči, ali





je dobro ali slabo. Iz nizkoproročanskega druženja filmskih »fanatikov«, ko je šlo vse po načelu daj-vzemi-daj, je letos zagolčal večji Grossmann, bolj organiziran po številkah, a z obveznimi vstopninami za spremljevalni program; vseboval je celo težkometalni festival karavane Rock Hard, ki je bila pravzaprav samostojna prireditev. Seveda, seveda: živeti je treba in nič ni zastoj, stroški nastanejo. A vendar je s tem festival drugačen. Zdaj dobiva podobo, ki jo periodična prireditev potrebuje, da postane »prepoznavna«, imidž, ki ji ga hoče prilepiti logika v svet in keš obrnjenega marketinškega pristopa. To niso edine spremembe, tudi program je bil bolj »razvezan« s filmi, ki jih težko uvrščamo v B-produkcijo; kratka, bilo je toliko drugačnega, da bi lahko neumno vprašanje ameriške pevke zazvenelo čisto drugače.

Ampak preidimo k stvari: letošnji stari hudi maček **José Mojica Marins**, brazilski filmski samouk, kakor si reče sam, je kot posebni gost festivala in prejemnik nagrade za življenjsko delo hkrati posebej svojega sadističnega filmskega antijunaka, pogrebnika Coffina Joeja (Zé do Caixão), ki se je preobrazil v ikono popularne kulture. Njegova najpomembnejša dela je bilo mogoče videti na raznih prizoriščih po mestu. Treba je reči, da sta kraljestvo groze in intelektualni naboj (»Bog je mrtev, živel horror«) Marinsovih filmov letos program Grossmanna kakovostno dvignila; maskiranci, ki smo se v Paradi pošasti grozeče valili skozi center pretresenega Ljutomera, bi se morali zavedati, kakšen filozofski naboj ima v Marinsovi perspektivi pošastnež, kot je Coffin Joe. Marins je namreč po telefonskem klicu Maxa Cavallere na kočiji povedel maskirane pošasti na edinstveni B-sprevod na Slovenskem. Prizadevanje profesionalnih maskerjev – med njimi filmskih ekip za posebne učinke Lakobrija

BESNENJE



FX in Mad Squirrel FX iz Srbije – je obrodilo sadove: tako kot lani so tudi letos pošasti, tokrat ne zombiji, preplavili glavni trg in ulice Ljutomera.

Srbija pa za Grossmannov festival ni pomembna le zaradi znamenitega stalnega obiskovalca, Slobodana Šijana, ampak je letos v kategoriji hudi maček zmagal prav srbski film **Življenje in smrt porno tolpe** (Život i smrt porno bande, 2009, Mladen Djordjević). Subtilna kritika srbskega načina življenja, ki menda doma nima pravega odmeva, je nizkoproročanski film o »tolpi« filmarjev snuffa. Šokantni prizori so metafora za paradoks, ki ga živimo med začetkom in koncem življenja, in brez dvoma je bil med konkurenco (na programu je bilo 39 celovečercer in 42 kratkih filmov iz 21 držav) za hudega mačka izbran pravi film. Festival je ponudil tudi razvpiti **Srbski film** (Srpski film, 2010) Srdjana Spasojevića.

Ljutomer pa je obiskal tudi nemški režiser in doktor književnosti, kontroverzna medijska osebnost **Uwe Boll** in se predstavil s tremi filmi (*Besnenje*, *Pobesneli Boll* in *Darfur*). **Besnenje** (Rampage, 2009) si je nato prisluzilo »posebno omembno režije«. Običajno se ob Uweju Bollu lomijo kritiška kopja in zlobneži mu celo pravijo »novi Ed Wood«, čigar filmi takoj pristanejo na DVD-ju; *Besnenje* so sprejeli lepše, morda zato, ker ni priredba videoigre. Nedvomno pa je učinkovit šoker, tesnoben simbol množičnih pobojev, podoba groze brez obraza. In da ne bi bilo vse tako krvavo, je za vse občutljive duše filmski program obsegal tudi »mehkejša« primerke: glasbene filme (*Temni angeli usode* in *Razdružene države Amerike* Saša Podgorška), ki so se odlično ujeli z glasbenim programom – še posebno v sekciji hrupni mački, v kateri je bil nagrajen dokumentarec **Dokler nas ne vzame**



VINOPIRI: LEDENA TRGATEV

UTELEŠENJE ZLA



**luč** (Until the Light Takes Us, 2009, Aaron Aites & Audrey Ewell) o življenju norveških black metalcev; poleg tega je bilo videti mogoče še razne kratko- in dolgometražne filme iz Nemčije, Rusije, s Finske, Hrvaške, z Nizozemske, Norveške ...

Grossmannov festival je ponudil tudi maraton horror filmov, okrogle mize, koncerte, intervjuje, posebne projekcije, razstavo fotografij in mask Šlosarta; pravzaprav se je v petek prelevil v heavymetalški žur, ki so ga malo nenavadno kronali Laibach, naslednji dan pa še Hladno pivo. Preveč vsega za to mesto, »informacij« o tem je dovolj na spletu. A ne glede na to, kako »drugačen« je bil letošnji prleški praznik (vedno je izpraznjenih veliko kupic!), je *Mala delavnica groze*, sekcija, v kateri tekmujejo mladi filmarji in v času festivala posnamejo in zmontirajo kratki film, edinstvena in vredna vsake pohvale; pravzaprav bi morala biti celo pomembnejša, ker je živi dokaz, da so mala imena velika imena; da zveneča imena, ki tako rada krasijo Grossmanna, niso nujno velika; da so nezvoneča še zanimivejša. Ne nazadnje je prejšnja leta dokazoval prav to. Kratki film Matevža Jermana **Balada** je zmagal: v baladnih verzih spesnjen in tehnično dobro zlepljen film o maščevanju dekleta, ki se bridko ušteje, saj je morilec njenega fanta vampir, če ne celo *vinopir*. »Prave« nagrade za najboljši kratki film, t. i. Slakov hudi maček, gredo seveda drugam, letos k **Strahopetnemu Juanu** (Juan con miedo, 2010, Daniel Romero).

Vrh vsega pa je še produkcijska »hiša« Plan 9, natančneje Vitomir Kaučič s svojo zvesto ekipo na festivalu predstavil celovečerni film **Vinopiri: Ledena trgatev**; v primerjavi z *Grozo ju jitsu zombijev* (2005), prvimi *Vinopiri* (2006) in *Korpusom Krispi* (2009) smo vsi z veseljem opazili tehnični napredek, uspešno kadriranje, domiselno uporabo zvočnih učinkov in glasbe, učinkovit prleški idiom, dobro igro, razvito dramaturgijo. A hudič je v podrobnostih, na primer v izbiri dolžine tišine, nabite s pomenom, ali v izbiri časa dogajanja. Kako celotna kompozicija potem deluje *in situ*, pa je mogoče presoditi šele po tem, ko gledalec film vidi. Nemogoče je biti pameten, dokler sam ne vzameš škarij in platna v roke, a zdi se, da bi *Vinopiri* potrebovali le še »piljenje«. Film je še vedno živ dokaz, kaj lahko želja in ustvarjalna sila dosežeta v slovenskem filmskem svetu, na B-strani, kot zrcalo onim na A-strani, ki imajo primerno opremo in dovolj denarja.

Življenje in smrt festivala je tako kakor bitje in žitje in konec porno tolpe organska stvar, živi, raste, usiha in umira. Kadar zraste preveč, se mora odločiti, kaj bo – veliko ali še vedno malo? Torej: kje bo naslednje leto Grossmannov festival? Brez omahovanja si na to neumno vprašanje odgovorimo, da bo v Ljutomeru in prav nikjer drugje. Toda koncept programa, organiziranje »festivala v festivalu« in druge majhne spremembe ter širša prepoznavnost v slovenski in svetovni javnosti so Grossmanna povzdignili nad prejšnja leta. Vsaj po velikosti in kakovosti programa. Zato odločitev, kaj zdaj, najbrž ni odveč. Ker pa je pogled v prihodnost zamegljen, saj našo ladjo preveč premetava v megli, je treba obstati v gibanju, zdaj, v tem trenutku, brez odgovora. »Rez«, reče režiser.



# Motovun je naš!

26.–30. julij 2010

Gregor Bauman

Oni motovunski četrtek smo imeli »The Perfect Storm« ... Ne, za kamero ni stal Wolfgang Petersen, niti Georga Clooneyja ali Johna C. Reillyja ni bilo v bližini. Bilo pa je upanje, podobno tistemu, »če dočakamo jutro, smo se izvlekli.« Na 12. Motovun film festivalu je bil kader nekoliko obrnjen – pomembneje je bilo, da dočakamo večer, da se po Dnevniku (vsaj) v Kinu Bauer zgodi solidno zasedena projekcija, kar bi pomenilo, da vseh ljubiteljev filma ni odplaknilo tja, od koder so prišli.

Ko je pred projekcijo filma *La pivellina* (2009, Tizza Covi in Rainer Frimmel) v dvorano vstopil direktor festivala Igor Mirković, da bi preštel preživele, predstavil korežiserja in napovedal film, se mu je končno prikradel nasmeh na zaskrbljena lica. Pogled v prepolno dvorano, kjer so gledalci sedeli ne samo na vseh sedežih, pač pa tudi na stranskih stopnicah, mu je dal vedeti, da je tisti neulovljivi *duh Motovuna* preživel na iskren, malodane samoohranitveni način. V ozadju se je razbremenjeno smehljat tudi sezonski Irec na Motovunu Mike Downey. V Holivudu bi na tem mestu v pripoved zmontirali kader z vsemi patetičnimi pritiklinami vred, da bi se mamicom orosile oči, Igor pa je nagovor zgolj dopolnil z najavo: »*Ko boste izstopili iz kina, vas na trgu čaka presenečenje.*« In res, takoj ko je Patrizia Gerardi še zadnjič zavzdihnila in pogled usmerila proč od kamere, nas je na trgu na glavnem platnu pričakal v dežju plešoči Fred Astaire, kateremu smo se z dežniki v roki kmalu pridružili vsi, od Igorja Mirkovića, Mika Downeya, Rajka Grlića, Chrisa Niemeyerja do četice prostovoljcev. To je bil spektakel v malem, ki ga je na subjektivni ravni dopolnil še šef Ekрана, čigar pisemska ikona s sporočilom, da se kljub nevihti vrača na »brdo filmova«, me je čakala na mobilcu. »*Pythoneski*« *Always Look On the Bright Side of Life* pred naslednjo projekcijo ali koncertom The Bambi Molesters je imel več kot filmski učinek ...

Pravzaprav bi si lahko očiteli, če bi festival zapustili kakšen dan ali celo uro prej, saj smo prav z zaključno projekcijo dobili enega izmed nepričakovanih zmagovalcev festivala: *Requiem for Detroit* (2010, Julien Temple). Apokaliptični urbani omnibus na »osmi milji« nas odpelje v zakulisje ali bolje rečeno v razrušene kletne prostore (post)ameriških sanj ter odpira vprašanje, kam je šla vsa cvetoča (avtomobilska) industrija. V kontrastu med *biti in obstati* se Julien odpelje tja, kamor pot ni vodila Esada



LA PIVELLINA

Babačica, ko je snemal dokumentarec o »sorodstvenih« vezeh med hokejskimi Jesenicami in Detroitom, temveč preko reke, koder se soseske rušijo same vase. »Motor City Is Burning,« je na svojem prvencu v živo *Kick Out The Jams* (1968) vpila skupina MC5, kar – po vseh ekonomskih in rasnih ekscesih – pripelje do nagovora Gila Scotta-Herona »We Almost Lost Detroit« slabo desetletje kasneje (1977). Četudi se dokument osredotoča na »ekonomsko Katrino,« v drugem vsebinskem kadru odlično ponazori odnos do prišlekov, zlasti temnopoltih Američanov z juga. Dokler so bili obsojeni na bombažna polja juga, je bilo vse okej. Severnjaki so glasno vpili o enakopravnosti. Ko so enkrat prišli delati za tekoči trak severa, so belci na osnovi barve kože postali enako sovražni do njih kot prej KKK na jugu. Da so geta (in urejena predmestja) zagorela, ni trajalo dolgo. Na trenutke sicer preveč enoplastna zgodba ima tudi soundtrack (zagotovo ¾ budgeta filma), za katerega bi Scorsese ubijal, kar – poznavajoč režiserja, ki mu je uspelo med domačine stisniti tudi The Clash (Brand New Cadillac) – ni presenetljivo. Črna maša za mesto, kjer je prihodnost že napisana.

Med favorite sodi tudi že omenjeni film *La pivellina* (v prevodu: Smrklja). Na prvi občutek film z obrobja, ki se vleče kot zaspani ponedeljek, potem pa vsebina podzavestno hodi za teboj. Prvi dan. Drugi dan. Tretji dan ... Z vsakim razmislekom namreč odkrivamo svet, ki nam je blizu, a hkrati daleč, v isti sapi pa si zastavljamo vprašanje, kakšne tehnike sta uporabila režiserja, da sta igro še ne dveletne deklice prilagodila zgodbi? Kdo v bistvo vodi igro (kamero), kdo je pravzaprav režiser, dramaturg – avtorja





OCTUBRE

ali smrklja? Asia Crippa si v vsakem primeru zasluži oskarja, saj s svojo naravnostjo zgodbo veže nase ter jo nevsiljivo podaja (vodi) v okolico. Za razliko od sorodnih projektov, kjer (anti) junaki iščejo pot navzgor, so ti ljudje zadovoljni z življenjem v cirkuškem krogu. Kar je čez cesto, jih ne zanima. *La pivellina* je film improvizacije, ki v bistvu ni film, je življenjepis o ljudeh, ki jih mi ne vidimo, četudi živijo nasproti nas, oziroma dokument o dobrih ljudeh, ki imajo vse, čeprav nimajo ničesar. Majhna zgodba velikih dimenzij!

Med nagrajenimi filmi ne smemo mimo kratkega filma *Las pelotas* (2009, Chris Niemeyer). Ne samo tehnična izvedba – izjemno dinamična kamera, ritmična montaža – temveč tudi zgodba o tem, česa vse so sposobni starši, da bi skozi svoje otroke izživel svoje sanje. Chato in Lopez gresta še dlje, da bi ustvarila »übermensch« nogometaša, ki bi zaigral v Manchester Unitedu. S kombinacijo genov in nekaj črne magije bosta osemnila ženi drug drugega, da bi na svet prijokali moški potomec, ki bi imel kombinacijo tehnike in znanja njunih že najstniških sinov. Niemeyer nas vodi od bizarnih v še bolj bizarne situacije, kjer človeška neumnost ne pozna meja. Znanost in čarovnija sta tokrat na resni preizkušnji, mi pa lahko počakamo, ali bo čez dobrih dvajset let v prvi postavi Manuja zaigral kakšen Ribera. V kategoriji kratkega filma je solidno delo opravil tudi Colin Kennedy z *I Love Luci* (2010). V predmestju Glasgova se odvije anarhična zgodba o paru, ki to pravzaprav ni, da o psu niti ne govorimo. V tem kaosu se zgodi nekaj mini obratov, dokler na koncu ne spoznamo, da je v ljubezni res možno vse. Nekateri bi sicer imeli težave z apetitom, ampak to je dodaten čar zgodbe ...



TRST JE NAŠ



LAS PELOTAS

V tem filmsko-vremenskem cirkusu se je znašel tudi letošnji *maverick* Terry Jones. Seveda je odveč govoriti, kako prijetno je bilo v globokih nočnih urah v kinu, ki so ga pred letom dni osvobajali partizani, gledati *Monty Python and the Holy Grail* (1975, Terry Jones). Veliko platno ima svoj čar, tako kot Terry, ki je vzpon in še večji vzpon serije Monthy Python razložil v monologu dialoga s čelniki BBC-ja: »Vprašali so me, o čem bo show. 'Ne vemo.' Katera je vaša ciljna publika? 'Ne vemo.' Ali bo v njem glasba? 'Ne vemo.' Kakšen je naslov serije? 'Ne vemo.' V redu, lahko vam damo samo trinajst epizod!« Kam nas je to pripeljalo, vemo! Pod roke je Terryju svoj *Trst je naš* (2009) »poturil« tudi nominiranec za studentskega oskarja Žiga Virč, po glasu ljudstva sodeč (njegov film so hoteli na »bis«) tudi slovenski zmagovalec v opoziciji med filmi s konta države-partnerice. V tej vlogi sta se najbolj izkazala Radko Polič in Karpo Godina, ki sta znala poskrbeti za dobro vzdušje tako v bašti hotela Kaštel kot na motovunskih ulicah. Prav »mančevsko« je delovala scena, ko je Karpo na glavnem trgu pogledoval na vse štiri strani neba, ugotavljal, od kod piha veter, ter se spraševal, ali bo deževalo. Prav ti majhni filmski spomini dajejo Motovunu dodaten čar, ki ga bodo na trinajsti izvedbi s številko 14 nadgradili gostje iz otoka »across the Irish sea.« Komaj čakamo, da se po ulicah Motovuna ob zvokih *The Boys Are Back in Town* sprehodimo z Neilom Jordanom, s Colinom Farrellom, Cillianom Murphyjem, Pougesi ...

#### Nagrade:

- Propeler Motovuna (najboljši film): **Octubre** (Daniel Vega, Diego Vega)
- Nagrada Bauer (najboljši film regije): **Crnci** (Goran Dević, Zvonimir Jurić)
- Motovun Online (najboljši kratki film): **Las pelotas** (Chris Niemeyer)
- Nagrada Fipresci: **Le quattro volte** (Michelangelo Frammartino)
- Nepodkupljiva nagrada: **À l'origine** (Xavier Giannoli)
- Nagrada 50 godina: kaskader **Ivo Krištof** (*Winnetou*, *Bitka na Neretvi*, *Gladiator* ...)
- Maverick: **Terry Jones**



# 57. PULJSKI FESTIVAL IGRANEGA FILMA

10.–24. julij 2010

Milan Ljubić

## SPLOŠNI VTISI

Letošnji festival je dokončno potrdil, da je domači film puljskemu občinstvu zlezal pod kožo. Po večletnem premoru, ko je Arena kazala prazen videz kljub nekaj tisoč obiskovalcem, ki jih tako velik prostor kar »pogoltne«, je bila letos polna do zadnjega sedeža. Spored je ponujal sedem novih hrvaških filmov ter štiri manjšinske koprodukcije, od tega je bil en film prikazan izven konkurence. Po mnenju umetniškega vodje festivala Zlatka Vidačkovića se je vodstvo opredelilo za nacionalni filmski festival z več tujimi gostujočimi filmi, ki so v prvi vrsti namenjeni domačemu, puljskemu občinstvu. Namen takega koncepta je omogočiti



vpogled v filmsko ustvarjalnost evropskih in neevropskih držav. V dveh programih, Europolis – Meridijani in Popularni program, je bilo prikazani 20 celovečernih in dva kratka igrana filma, med njimi *9:06 Igorja Šterka* in *Lovec oblakov* Mihe Knifca. Kot je pri raznih festivalskih dogodkih navada, je potekal animirani program za najmlajše, puljska filmska delavnica, izbor najboljših kratkih filmov, projekcije na prostem, skratka vse tisto, kar mesto spremeni v velik festivalski dogodek. V programu Evropski filmski režiserji je bila letos retrospektiva posvečena italijanskemu režiserju Giuseppeju Tornatoreju, zavrteli so šest njegovih filmov iz obdobja od 1986 do 2009. Glede na to, da je film že od nekdaj priljubljena zabava in kulturni dogodek obenem, se je vodstvo festivala skupaj z mestno upravo odločilo, da prebivalcem omogoči kar se da ugodne (finančne) pogoje

za ogled festivalskih prireditev. Dijaki, študenti, upokojenci, invalidi in njihovi spremljevalci so imeli brezplačen vstop v Arena, projekcije na Kaštelu in v Kinu Valli so bile za vse obiskovalce brezplačne, vstopnice za projekcije v Areni pa so stale le 2 €.

## FILMSKI VTISI

***The Show Must Go On*** (2009, Nevio Marasović) – zgodba o trajanju 6-mesečnega reality showa, med katerim izbruhne globalna vojna, a producent stori vse, da bi to skrnil pred tekmovalci.

***Dvainsemdeset dni*** (Sedamdeset i dva dana, 2010,



Danilo Šerbedžija) – babica, vdova po kuharju v ameriški vojski, prejema ameriško pokojnino; ko umre, morajo sorodniki najti nadomestno starko.

***Gozdní seštevek*** (Šuma summarum/Forest Creatures, 2010, Ivan-Goran Vitez) – team building vikend, med katerim je novi lastnik firme želel bolje spoznati zaposlene, se spremeni v vrsto bizarnih nesreč.

***Predstava*** (2010, Dan Oki) – splitska gledališka skupina odide na gostovanje v New York, kjer neljubi dogodki 11. septembra pustijo posledice v njihovih življenjih.

***Naj ostane med nami*** (Neka ostane medju nama, 2010, Rajko Grlić) – dva dokaj različna brata imata skupno šibkost: ženske – lastne soproge, stalne ljubice ali samo tiste za mimogrede ...

***Mati asfalta*** (Majka asfalta, 2010, Dalibor Matanić) –





mlada mati sedemletnega sina se na božični večer spre s svojim nasilnim možem in zbeži v mrzlo noč.

**Sončna dneva** (2 sunčana dana, 2010, Ognjen Sviličić) – več tujih turistov letuje na Jadranu; odpravijo se na lovski izlet v hribe, kjer prihaja do nesporazumov in medsebojnih napetosti.

**Neke druge zgodbe** (Neke druge priče, 2010, omnibus) – pet zgodb na temo nosečnosti, od katerih je vsaka posneta v eni od republik nekdanje Jugoslavije.

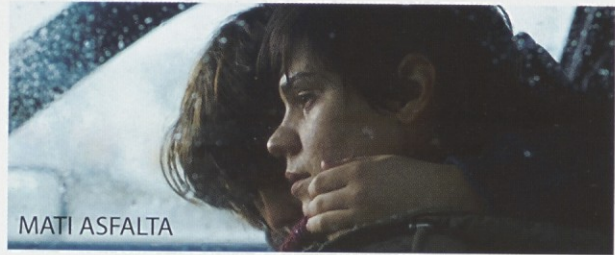
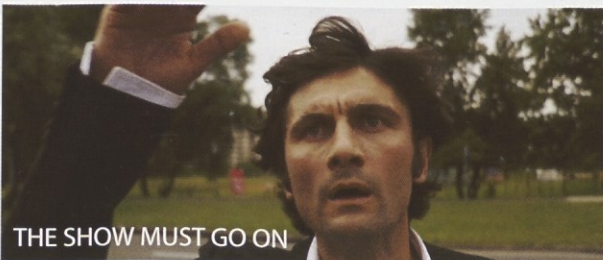
**Na poti** (Na putu, 2010, Jasmila Žbanić) – ko zaradi pijače Amar ostane brez službe, se zateče k veri, to pa postavi na preizkušnjo njegovo zvezo s Luno.

**Zapuščeni** (Ostavljeni, 2010, Adis Bakrač) – film o Alenu, ki živi v domu za sirote in ves čas išče mater ter skuša priti do svojega dosjeja.

**Obljuba** (Besa, 2009, Srđan Karanović) – leta 1914, ko izbruhne prva svetovna vojna, mobilizirani šolski ravnatelj v srbski provinci zaupa svojo mlado in lepo ženo v varstvo Albancu Azemu, sicer šolskemu slugi. (Film je bil prikazan izven konkurence.)

## OCENE

Nedvomna favorita festivala sta bila filma *Naj ostane med nami* in *Dvainsedemdeset dni*. Prvi je prejel 7 zlatih aren: za najboljši film, za režijo, za stransko žensko vlogo (Ksenija Marinković), za kamero (Slobodan Trninić), za glasbo (Alfi Kabiljo in Alan Bjelinski), za scenografijo (Ivo Hušnjak) in posebno zlato areno za zvok (Srđan Kurpjel). Drugi je prejel 3 zlate arene: za glavno moško vlogo (Rade Šerbedžija), za stransko moško vlogo (Bogdan Diklić) in za masko (Snježana Gorup). Oba filma sta bila deležna več neuradnih festivalskih priznanj raznih žirij. Kar zadeva ostale uradne in neuradne nagrade se je ponovila praksa prejšnjih puljskih in ne samo puljskih festivalov: vsakemu nekaj – a vse nagrade so šle v prave roke.



Pri vseh festivalih in vseh žirijah vedno ostane spregledana katera od stvaritev, ki je ostala vsem v spominu, a v seznamu nagrad jo zaman iščemo. Taka je bila tokrat vloga starke v filmu *Dvainsedemdeset dni*, ki jo je imenitno odigrala Mira Banjac. S svojo interpretacijo obeh stark, prve, ki umre, in druge, nadomestne, ki še naprej prejema moževo pokojnino, je z majhno, stransko vlogo ostala v spominu gledalcev, ki so po mnogih letih na odru puljske Arene navdušeno sprejeli nekoč trikratno dobitnico zlate arene za ženske vloge, znano še iz jugoslovanskih filmskih časov.

Sodeč po letošnjem festivalu se je hrvaški film po manj kot dveh desetletjih uspešno izvlekel iz tematike domovinske vojne in povojnih travm, kar za filmsko ustvarjalnost prejšnje skupne države ne bi ravno trdili. Takrat je to obdobje trajalo pol stoletja.

## ZANIMIVOSTI

- Režiser Ognjen Sviličić je v filmu *Sončna dneva* zbral ugledna igralska imena iz evropske in holivudske produkcije – Silvia Kristel, ki je dosegla svetovno slavo s filmom *Emmanuelle* (1974, Just Jaeckin), Maya Sansa, ki se je uvrstila med vodilne italijanske igralko mlajše generacije, Bristol Pomeroy, Christian Marin, Virgila Bramly, Michael Abiteboul in drugi so uspešno opravili svoje naloge. Je tudi to eden od načinov, da se hrvaškemu filmu odprejo širša vrata v svet?

- V filmu *Zapuščeni* smo v glavni ženski vlogi upravnice doma za sirote videli Miro Furlan, ki je zadnji dve desetletji živel in delal v ZDA. Na Hrvaško se za dve leti vrača Rade Šerbedžija, ki bo na reški univerzi prevzel dramski studio.

- Filmsko krmilo hrvaškega filma prevzema šolana mlada in srednja generacija. Produkcijo vodijo diplomirani ekonomisti, organizatorji proizvodnje, montirajo montažerji z visokošolsko izobrazbo, tudi tisti iz tujine (Niki Mossböck – Avstrija), snemajo snemalci in snemalke iz tujine (Christine Maier – Avstrija), glasbo ustvarjajo tuji skladatelji (Brian Crosby), prizorišča se selijo v ZDA, skratka – Hrvaška daje vtis svetovljanske filmske proizvodnje. Vse to ob skromnih finančnih sredstvih, v razmerah, ko niti en film ni nastal brez sodelovanja koproducentov, bodisi domačih ali tujih. Med prikazanimi filmi pa jih je sicer kar pet sofinancirala Slovenija (*Naj ostane med nami*, *Na poti*, *Besa*, *Neke druge zgodbe*, *Gozdni seštevek*).



In memoriam:

# Bekim Fehmiu

Odšel je  
največji Srb  
med Albanci  
in največji  
Albanec  
med Srbi

Zoran Smiljanić





V torek, 15. junija 2010, je v svojem stanovanju v Beogradu umrl Bekim Fehmiu. S pištolo, registrirano na svoje ime, se je ustrelil v usta. Pred samomorom je napisal poslovilno pismo soprogi Branki Petrić, s katero je skupaj preživel štiri desetletja, se ji opravičil in zaključil z besedami: »Zelo te ljubim, toda življenje zame nima več nobenega smisla.« Našel ga je sin Hedon, ki je poklical reševalce, a 74-letnemu igralcu ni bilo več pomoči. Eden njegovih igralskih kolegov je izjavil, da je Fehmiu storil politični samomor.

Pravzaprav je bila to druga smrt enega največjih jugoslovanskih igralcev albanskega rodu. Prvič je »umrl« pred več kot dvajsetimi leti, ko se je po Beogradu in Srbiji kot kuga razpasla antialbanska histerija, ko so hujskaški mediji vsakodnevno poročali o »nezaslišanih albanskih zločinah nad nemočnim srbskim prebivalstvom« in kar tekmovali v fabriciranju šokantnih podrobnosti. V dobi civilizacijskega somraka so se iz Srbije *milom ili silom* izselili številni Albanci, med njimi tudi nekoč jugoslovanski, po novem »šiptarski« igralci Faruk Begolli, Enver Petrovci in Abdurrahman Shala. Bekim Fehmiu je ostal. Nekaj časa se je z razumom skušal boriti proti kolektivni norosti, potem pa tudi sam klonil pod strahotnim pritiskom. Leta 1987 je sredi predstave *Madame Colontein* (kjer je igral dva lika, Lenina in Stalina) demonstrativno odkorakal z odra Jugoslovanskega dramskega gledališča in se zavil v medijski molk. V prostovoljnem kulturnem eksilu, ki je trajal več kot dvajset let, je povsem prenehal z nastopi v gledališču, na filmu in televiziji, zavračal je intervjuje ali kakršnokoli udeležbo na javnih prireditvah. Mlajši sin Uliks je o tem zapisal: »Razpad Jugoslavije, strašna bratomorna vojna, uničenje Vukovarja, granatiranje Dubrovnika, dolgoletno obleganje Sarajeva, vojna na Kosovu, bombardiranje ZR Jugoslavije so povzročili,

da se je moj oče še bolj pogreznil vase. Odrekel se je besedam, igralčevemu najmočnejšemu in najlepšemu sredstvu. Odrekel se jim je in jih spremenil v molk – v protest. Kot bi rekel Hamlet: Ostal je molk.« Javno samoizobčenje je za hip prekinil leta 2001, ko je izšla njegova avtobiografija *Blistavo i strašno* (Samizdat B92, Beograd), kjer opisuje svoje življenje od rojstva leta 1936 v Sarajevu, prek selitve v Prizren zaradi vojne, do začetkov poklicnega ukvarjanja z igranjem, leta 1956. V enem redkih intervjujev ob promociji knjige je resignirano izjavil: »V boju proti jezdecem apokalipse nisem dosegel ničesar, popolnoma ničesar, razen da sem sam doživljal strahotne duševne bolečine.« Nekoč v prihodnosti je nameraval popisati tudi drugi del svoje poti in ta knjiga bi bila gotovo še bolj zanimivo branje, a se stvari niso izšle po načrtih.

Ko je Fehmiu leta 1956 iz Prištine pripotoval v Beograd, da bi se vpisal na Gledališko akademijo, ni znal skoraj niti besedice srbohrvaško. Profesorji na sprejemnih izpitih so se nekaj časa praskali po glavi, nato pa ga sprejeli pod pogojem, če se bo naučil srbohrvaščine, kar je opravil v rekordnem roku in to brez tiste značilne izgovarjave črke »l« kot »lj«, kar je bilo značilno za govor njegovih sorojakov. Tudi pozneje, ko je že dosegel mednarodno slavo, je z lahkoto obvladoval številne jezike: tekoče je govoril (in nastopal) tudi v makedonskem, romskem, turškem, angleškem, italijanskem in španskem jeziku. Do leta 1967 je bil redno zaposlen v Jugoslovanskem dramskem gledališču, potem pa je »zaradi ponižujočega odnosa« dal odpoved in presedlal med svobodnjake. Jugoslovansko in svetovno slavo si je zagotovil s kultno vlogo Belega Bore v filmu *Zbiralci perja* (Skupljači perja, 1967, Aleksandar Petrović), kjer se nam je najbolj vtisnil v spomin prizor v gostilni, v katerem Fehmiu,



## ZBIRALCI PERJA



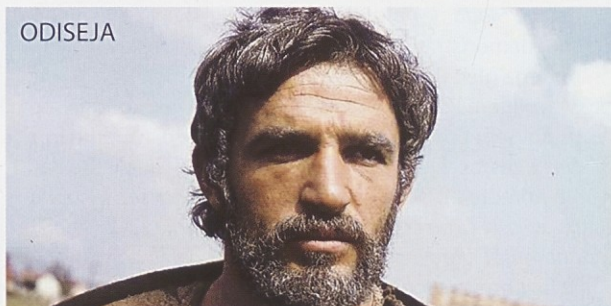
očaran nad grlenim petjem fatalne *pevaljke* Olivere Vučo (ki je zapela cigansko himno *Đelem, đelem*), razširjene dlani zarije v črepinje na mizi in ekstatično uživa v krvavi mešanici bolečine in užitka. Film je v Cannesu presenetljivo pokasiral zlato palmo, leta 1968 pa je bil nominiran za oskarja v kategoriji tujejezičnega filma in Fehmiju je čez noč postal mednarodna zvezda. Producenti Avala Film so v Cannesu uprizorili huronsko balkansko zabavo, kjer so stregli na kilograme kaviarja, šampanjec pa je tekel v potokih. Svetovno časopisje je objavilo fotografijo igralca, ki na peščeni plaži la Croisette v naročju nosi holivudsko zvezdnico Shirley MacLaine. Pristopil je italijanski producent Dino De Laurentiis, mu ponudil glavno vlogo v TV-seriji *Odiseja* (L'odissea, 1968, Franco Rossi) in navrgel honorar, o katerem je še dovčerajšnji anonimus z Balkana le sanjal. Fehmiju je za hip pomislil, nato pa zahteval bistveno višjo vsoto. Laurentiis je onemel, nazadnje pa nejevoljno pristal in igralcu za povrh ponudil še dolgoletno pogodbo. Ko so ga pozneje vprašali, ali je bil pri zdravi pameti, da si je upal kljubovati razvpitemu producentu, saj bi lahko ostal brez prestižne vloge, je Fehmiju le skomignil z rameni: »Eh, tvegal sem in zmagal.«

Z vlogo v nadaljevanki *Odiseja* je Fehmiju osvojil Evropo, na vrsti je bila še Amerika. Dobil je glavno vlogo (pred njim sta jo zavrnila George Hamilton in Alain Delon) v ambicioznem spektaklu *Avanturisti* (The Adventurers, 1969, Lewis Gilbert), v katerem so nastopili še Candice Bergen, Charles Aznavour, Ernest Borgnine, Olivia de Havilland in Fernando Rey. Vendar se pustolovščina ni srečno končala: *Avanturisti* so katastrofalno pogoreli, kritiki in gledalci so si bili edini, da gre za prvovrstno polomijo, odrekal se jih je celo režiser Gilbert: »Na ta film res nisem ponosen. Nikoli ga ne

*bi smel posneti.*« Večina bremena je padla na pleča Bekima Fehmijuja, ki so mu enoglasno očitali, da je »vzhodnoevropski debitant v ameriškem spektaklu svojo vlogo slabo odigral in si z njo zapravljal možnosti za nadaljnjo kariero v Holivudu«.

Kljub temu, da se je o igralcu »izklesanih, klasično antičnih potez« v zgodnjih 70. letih v svetovnem merilu na veliko pisalo in govorilo, svoje slave nekako ni znal unovčiti oziroma jo pretočiti v kakovostne vloge. Nastopil je v ne preveč uspelem italijansko-ameriško-jugoslovanskem polšpageti vesternu *Prehod čez Hudičev klanec* (The Devil's Backbone / The Deserter, 1971, Burt Kennedy), kjer je bil stotnik Victor Kaleb (zaradi naglasa so mu v scenariju dopisali, da je doma iz Srbije, heh), ki vodi zavidljivo ekipo profesionalcev: Richarda Crenno, Chucka Connorsa, Woodyja Stroda, Iana Bannena in Slima Pickensa. Igral je tudi v številnih italijanskih in evro koprodukcijah (med drugim v vohunskem trilerju *Dovoljenje za umor* [The Executioner, 1975, Cyril Frankel] in nacistploataciji *Salon Kitty* [1976, Tinto Brass]), kjer ni ustvaril omembe vrednih vlog, je pa zato sodeloval z igralci, kot so Dirk Bogarde, Ava Gardner, Claudia Cardinale, John Huston, Helmut Berger, Robert Shaw, Bruce

## ODISEJA







Dern, Marthe Keller ... V drugi polovici 70. so postajale njegove vloge vse manjše, ena zadnjih opaznejših je bila v *Črni nedelji* (Black Sunday, 1977, John Frankenheimer), kjer je bil palestinski terorist Fasil, ki pred preganjalci nespametno zbeži v morje, kjer je seveda lahka tarča.

Vzporedno s tujimi je Fehmiu kontinuirano igral tudi v domačih filmih. Zaporedje je bilo skoraj matematično pravilno: en tuj, en domač, tuj, domač ... Pred snemanjem *Sutjeske* (1973, Stipe Delić) je bil po famoznem republiškem ključu kot kosovski favorit celo v igri za vlogo Tita, a je pravi maršal presekal gordijski vozal medrepubliških združ in ukazal, da ga bo igral tuji igralec. V *Pasti za generala* (Klopka za generala, 1971, Miki Stamenković) je bil agent OZNE v lovu na četniškega vodjo Dražo Mihailovića, v *Partizanski eskadrilji* (1979, Hajrudin Kravac) pa pogumni letalski major Dragan, ki iz letala na Švabe meče bombe kar z rokami. Najboljšo vlogo pa je gotovo dostavil v *Posebni vzgoji* (Specijalno vaspitanje, 1977, Goran Marković), svežega diplomanta češke filmske akademije FAMU. Film je bil tako poceni (posneli so ga na 16 mm trak), da preprosto ni bilo denarja za igralce, zato je mladi režiser svetovno zvezdo prigovarjal, če bi igral brezplačno – in Fehmiu je pristal. Vloga liberalnega, neortodoksnega, odločnega in požrtvovalnega vzgojitelja (s hecnim imenom Žarko Munižaba) v popravnem domu za mladoletne delinkvente, ki kljub rani na želodcu svoje delo opravlja s srcem in z dušo, je bila Fehmiuju pisana na kožo in jo je odigral v slogu največjih. Še več, v njej je bilo nekaj naravnost preroškega: v končnem prizoru, ko vzgojitelj Fehmiu in gojenec Slavko Štimac žalujeta za umrlim Aleksandrom Berčkom, skuša sesuti Fehmiu v tragediji najti neki smisel ter Štimcu in sebi dopovedati, da Berčkova smrt kljub vsemu ni bila zaman.

Čeprav občudujemo njegovo zagnanost, se gledalci dobro zavedamo, da se bo iz vsega skupaj izcimilo le dvoje: njegov zelo verjetni odpust iz službe in povečana rana na želodcu. Nekaj podobnega, le na mnogo večjem odru življenja, se je Fehmiuju zgodilo dvajset let pozneje, ko je nacionalistična gonja proti vsemu, kar ni srbsko, dosegla vrelišče. Tudi takrat se je na vse kriplje boril, a je prav tako ostal brez dela (okej, odpoved je dal sam), rana na želodcu pa je postala nekaj veliko bolj usodnega.

Leta samizolacije je Fehmiu preživel med Beogradom, Prizrenom in Prištino, kjer je obiskoval sorodstvo. V tujini je posnel še nekaj filmov, eden zadnjih je bil *Gengis Khan* (1992, Ken Annakin), zgodovinski spektakel, težak 55 milijonov dolarjev, ki je zaradi pomanjkanja sredstev ostal nedokončan, zadnji pa pustolovski TV-film *Il cuore de la spada* (1998, Fabrizio Costa).

Ko pod njegovo poklicno in osebno pot potegnemo črto, nam bo na prvo žogo seveda ostal v spominu kot prvi igralec, ki se je izza železne zavese zavihtel na igralski vrh združenih filmskih držav Zahoda in s tem definitivno premaknil meje, če ne druge, tiste v glavah. Mogoče še pomembneje od njegovega mednarodnega uspeha pa je, da v hudih časih ni hotel storiti tega, kar so storili mnogi, takorekoč vsi: ni se opredelil za to ali ono pleme, za naše ali njihove, nikogar ni zatajil, nikomur se ni odrekel, proti nikomur se ni boril, pa čeprav se je nahajal pod enormnim pritiskom. Ohranil je držo, ne le takrat ko je bilo to družbena norma, pač pa tudi takrat ko je bilo to najtežje. Paradoksalno, leta poklicnega molka so bila tako njegov največji dosežek – kot igralca in človeka. Ostal je zvest sebi in načelom, ki jih je zagovarjal. Do zadnjega diha.



# Sylvester Stallone: Orson Welles desnice

Zakaj sta bila Ronald Reagan in Sylvester Stallone kot  
Ginger Rogers in Fred Astaire

Marcel Štefančič, jr.



Če verjamete zgodbi o tem, da naj bi se Brigitte Nielsen parazitirala na Sylvestra Stallona in ga kasneje zlatokopsko ožela, potem Sly malce »potegne« na Paula McCartneyja, ki naj bi bil prav tako žrtev podobnega »zlatokopa«. Če pa ste kdaj videli njegove ekspresionistične malarije, potem malce »potegne« tudi na Dennisa Hopperja, čigar ekspresionistični opus – zgodnje, mladostne abstrakcije, nastale pod vplivom Jasperja Johnsa, Roya Lichtensteina in Davida Hockneyja – je zgorel leta 1961, ko je Bel Air in Brentwood opustošil silovit požar. Toda Sly precej bolj »potegne« na nekoga drugega.

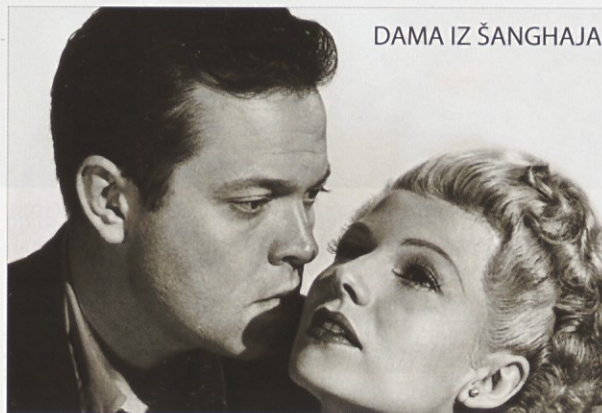
Za začetek, Stallone je za *Rockyja* (John G. Avildsen, 1976) dobil dve oskarjevski nominaciji – za glavno moško vlogo in scenarij. Kar pomeni, da malce »potegne« na Orsona Wellesa, ki je za *Državljana Kanea* (Citizen Kane, 1941) prav tako dobil oskarjevski nominaciji za glavno moško vlogo in scenarij. Ni bil prvi: tik pred njim je to namreč uspelo Charlieju Chaplinu – za *Velikega diktatorja* (The Great Dictator, 1940). Kar pomeni, da Stallone malce, pa čeprav nehote, »potegne« tudi na Chaplina, ki je imel z ženskami – okej, bejbikami – zelo podobne probleme kot Sly (oh, in kot Welles, če pomislite le na Rito Hayworth, ki jo je moral spremeniti v *Damo iz Šanghaja* [The Lady from Shanghai, 1947, Orson Welles], da je dojela, da jo je pogruntal in da je vsega konec). Ergo: Stallone »potegne« na Wellesa in Chaplina. Da ne bo kakega nesporazuma: pred njim sta scenariistično in igralsko oskarjevsko nominacijo za isti film dobila le Welles in Chaplin. Welles/Chaplin/Stallone. Ali bolje rečeno: Welles/Chaplin/Stallone? Kdor je videl filme *Maščevanje* (Avenging Angelo, 2002, Martyn Burke), *Morilec je med nami* (D-Tox, 2002, Jim Gillespie), *Dirka* (Driven, 2001, Renny Harlin) in *Ubijte Carterja* (Get Carter, 2000, Stephen T. Kay), ne bi Stallona nikoli postavil v isto linijo kot Wellesa in Chaplina, ki veljata za ultimativna *auteurja*.

Kaj igralec, ki se rine med Wellesa in Chaplina, počne v tako slabih filmih? V tolažbo mu je lahko dvoje: prvič, nobenega izmed teh filmov ni režiral, in drugič, tudi Welles in Chaplin sta igrala v slabih filmih – Chaplin resda šele proti koncu svoje kariere (vse je kot totalni *auteur* tudi režiral), Welles pa tako rekoč ves čas, kar je vedno rad pripisal dejstvu, da je potreboval denar za snemanje svojih osebnih, avtorskih filmov. No, iz vseh tistih slabih filmov je prišlo bolj malo osebnih, avtorskih filmov.

Da bi bila mera polna, so nekateri pristali v štirih verzijah (npr. *Zaupno poročilo* [Mr. Arkadin, 1955] – ironično, kritiki so svojčas za »enega izmed najboljših filmov vseh časov« razglašali tisto verzijo, ki jo je zmontiral producent, ne pa Welles) – nekateri pa so ostali nedokončani. Tudi Slyjevi filmi so nedokončani, toda na drugačen način – nedokončani so, ker jih ni treba dokončati, ker jih je mogoče vedno nadaljevati, ker so posneti zato, da bi se jih lahko nadaljevalo, in ker so posneti tako, da bi se jih lahko nadaljevalo (*Rocky*, *Rocky 2*, *Rocky 3*, *Rocky 4*, *Rocky 5*, *Rocky Balboa*; *Rambo*, *Rambo 2*, *Rambo 3*, *John Rambo*). Nedokončanost je njihov modus vivendi, njihov estetski format in obenem formalni izraz samega sodobnega h'woodskega produkcijskega načina, ki množice verzij istega filma ne blokira, ampak vzpodbuja, ker jih je mogoče prodati (dvd, director's cut, special edition, alternativna verzija ipd.). Film je dober in

smiseln, če ga je mogoče serializirati, sekvenizirati, nadaljevati in če obenem na nek način ne obstaja – če torej obstajajo le verzije tega filma. Tudi Wellesovi filmi niso obstajali – obstajale so le verzije teh filmov (*Veličastni Ambersonovi*, *Tujec*, *Dotik zla*, *Dama iz Šanghaja*, *Zaupno poročilo* ipd.). Sly živi na trgu, ki je manjkal Wellesu, ultimativnemu avtorju verzij-brez-originala, ultimativnemu poetu ontološke indifferene in metafizike odsotnosti. Welles bi bil danes kralj filmskega trga – v odsotnosti ga nadomešča Sly.

Med njima obstaja nekaj intrigantnih paralel. **Prvič**, oba sta znala zelo pretiravati. Ne pozabite: Sly je v filmu *Rhinestone* (1984, Bob Clark), v svoji country verziji *Taksista*, zapel! In to ne le enkrat, ampak petkrat: *Stay Out of My Bedroom* (If You Can't



DAMA IZ ŠANGHAJA

*Take the Heat*) ... *Woke Up In Love* ... *Drinckenstein* ... *Sweet Lovin' Friends* ... *Be There*. **Drugič**, oba sta se vedno obupno trudila, da bi bila to, kar sta igrala, da bi se torej vživela v lik: Welles se je baročno maskiral, Sly je baročno, agonično, kalvarično, mučeniško trpel, bil vedno znova tepen, mučen, trpinčen in celo križan (če pomislite na torturo, ki mu jo komunisti odmerijo v filmu *Rambo 2*). **Tretjič**, oba sta bila tipizirana, da ne rečem stereotipizirana: Sly je bil vedno akcijski junak, fant iz prve bojne linije, *expendable*, Welles pa je imel vedno čin, aristokratski pedigre. Kar pomeni, da bi lahko nastopala v istih filmih – Welles bi Slyja pošiljal na misije. Hja, bil bi njegov polkovnik Trautman. In **četrtič**, oba sta pogosto funkcionirala kot samoparodični, samoreferenčni *joke*: Welles v dobri polovici



MORILEC JE MED NAMI





filmov (v resnih filmih je izgledal tako kot v spoofih a la *Casino Royale* [1966, John Huston & co.]), Sly pa v vseh nadaljevanjih *Rockyja* in *Ramba*, da ne govorim o *Kobri* [Cobra, 1986, George P. Cosmatos]. Razlika je le v tem, da pri Slyju nismo bili nikoli povsem prepričani, da vic razume, toda do leta 2003 ga je slišal že tolikokrat, da je lahko v *Malih vohunih 3D* (Spy Kids 3-D: Game Over, 2003, Robert Rodriguez) igral Toymakerja, Igričarja, sadističnega in megalomanskega zasvojevalca in zaslužnjevalca otrok, digitalne generacije, e-populacije, nove publike. Specifično: Toymaker sklene, da bo z novo videoigrice zaslužnil vse otroke tega sveta. Brez izjeme. Izhoda ni: lahko vstopiš, ne moreš pa več izstopiti. Lahko začneš igrati, ne moreš pa nehati. Igrica te zasvoji. Odvisnost je pošast, »črn stric«, »bav-bav«: odvisnost je Sly Stallone! *Mali vohuni 3D* izgledajo kot kozmični vic o Slyju: ko v realnem svetu ni mogel več nikogar zasvojiti (vsi njegovi filmi so tedaj kolosalno propadli), so ga preselili v matinejski cyberspace, kjer se manično samoreplicira, tako da je svet za ceno ene vstopnice dobil kopico Slyjev, kopico Slyjevih klonov, kopico Slyjevih verzij (Sly kot Toymaker, Sly kot hipi, Sly kot TV-napovedovalec, Sly kot nacibuši ipd.). In ta e-vic je bil poskus, da bi Slyja rehabilitirali, da bi ga torej vrnil v film – da bi ga skupaj z otroki iz videoigrice, simulirane realnosti, vrnil nazaj v realnost, v filmsko realnost, ki je boljša, bolj avtentična in bolj moralna od videoigrice. Vsaj tako nas skuša prepričati Rodriguez, ultra kinetični cinefil, ki je film režiral, produciral, oscenaril, zmontiral, scenografiral, posnel, uglašil, nadzoroval pa je tudi posebne učinke, kar pomeni, da je nastopil kot totalni *auteur* – kot Orson Welles. In kot Sly, igralec-scenarist-režiser, ki je podpisan že pod 19 scenarijev, vključno s tistimi, ki jih sploh ni napisal (npr. *F.I.S.T.* [1978, Norman Jewison]). *Mali vohuni 3D* izgledajo kot vic o Slyju, ki ga pripoveduje Welles. Da se je Sly, ki je izgubil stik z realnostjo (z novo irealnostjo, z novo e-publiko), potem spektakularno, triumfalno, resurektivno vrnil s filmoma *Rocky Balboa* in *John Rambo*, ki sta izgledala kot videoigrici (tako irealno, tako virtualno, tako e-filmsko), ne preseneča.

**SE VAM ZDI, DA SLYJA PRECENJUJEM? NIKAR GA NE PODCENJUJTE: BIL JE PRECEJ BOLJ SELEKTIVEN OD WELLESA – IMEL JE BOLJŠI OČUTEK ZA IZBIRO FILMOV, V KATERIH JE IGRAL.** Njegov igralski opus je bolj konsistenten od Wellesovega: filmi à la *Vroč denar* (Hot Money, 1983, Zale Magder), *Skrivnost Nikole Tesle* (Tajna Nikole Tesle, 1980, Krsto Papič), *Nekromantika* (Necromancy, 1972, Bert I. Gordon), *Južna zvezda* (The Southern Star, 1969, Sidney Hayers), *Hiša iz kart* (House of Cards, 1968, John Gullermin), *Vipovci* (The V.I.P.s, 1963, Anthony Asquith), *Lafayette* (1961, Jean Dréville), *Tatari* (I tartari, 1961, Ferdinando



Baldi), *Počeno zrcalo* (Crack in the Mirror, 1960, Richard Fleischer), *David in Goljat* (David e Golia, 1960, Ferdinando Baldi), *Trajekt za Hongkong* (Ferry to Hong Kong, 1959, Lewis Gilbert), *Mož v senci* (Man in the Shadow, 1957, Jack Arnold), *Tiran Glena* (Trouble in the Glen, 1954, Herbert Wilcox), *Če bi Versailles govoril* (Si Versailles m'était conté, 1954, Sacha Guitry) in *Trentov zadnji primer* (Trent's Last Case, 1952, Herbert Wilcox), v katerih je igral Welles, kažejo manjšo selektivno/avtorsko konsistenco in večji oportunizem kot filmi a la *Nočni jastrebi* (Nighthawks, 1981, Bruce Malmuth), *Rambo* (First Blood, 1982, Ted Kotcheff), *Rambo 2* (Rambo: First Blood Part II, 1985, George P. Cosmatos), *Kobra*, *Pod ključem* (Lock Up, 1989, John Flynn), *Tango & Cash* (1989, Andrej Končalovski), *Plezalec* (Cliffhanger, 1993, Renny Harlin),



*Uničevalec* (Demolition Man, 1993, Marco Brambilla), *Specialist* (The Specialist, 1994, Luis Llosa), *Dredd* (Judge Dredd, 1995, Danny Cannon), *Morilci* (Assassins, 1995, Richard Donner) in *Svetloba* (Daylight, 1996, Rob Cohen), v katerih je igral Stallone.

Welles se je tudi stalno in kompulzivno skrival za težkimi kostumi, bujnimi maskami, velikimi nosovi in dolgimi bradami – oh, in za preteklostjo: liki, ki jih je igral, recimo J.P. Morgan, Long John Silver, Louis XVIII, cesar Justinian, Shylock, Tiresias, kardinal Wolsey, Burundai, Benjamin Franklin, Robert Fulton, kralj Saul, oče Mapple, sir Hudson Lowe, kralj Lear, Othello, Bayan, Cesare Borgia, grof Cagliostro in Macbeth, so mu omogočali, da je zaradi zgodovinske odmaknjenosti in zamegljenosti izgledal bolje ter manj banalno in trivialno, kot bi izgledal, če bi igral sodobne like. Še celo v filmih, ki so se dogajali v sodobnosti, je izgledal tako groteskno, tako brechtovsko potujeno in tako protinaravno kot kak kostumski lik – Max Buda (*Vipovci*), Will Varner (*Dolgo vroče poletje* [The Long, Hot Summer, 1958, Martin Ritt]), Hank Quinlan (*Dotik zla* [Touch of Evil, 1958, Orson Welles]). Preteklost ga je varovala pred kritiko, cinizmom sodobnosti in kapricioznostjo gledalcev. Ne pozabite: filmi, postavljeni v urbani milje, izgledajo slabše od istih filmov, preoblečenih v kostume in davno preteklost, do katere gledalec nima tako kritične distance kot do filmov, maskiranih v sedanost. Kar bi v sedanosti izgledalo banalno in trivialno, izgleda v kostumu vzvišeno, sublimno, globoko, arty. Da kani Welles skrivanje, abstrahiranje, fragmentiranje svoje prezenice preleviti v *high-concept*, je pokazal že v *Tretjem človeku* (The Third Man, 1949, Carol Reed), v katerem se dobesedno ni pustil videti. Kot da bi mu to, če bi se ga videlo, vzelo avro – in magičnost. In Welles je verjel v magijo, čarovnije, iluzionizem, izginjanje – narcis, ki je



BANANE

verjel v retorično karizmo svojega glasu; narcis, ki je zapeljeval z glasom; narcis, ki je hotel požreti scenografijo in fonocentrično izginiti v svojem glasu. In na koncu je od njega – v mnogih filmih in dokumentarjih, katerih narator je bil – ostal le glas, le nostradamusovski radio, le verbalni napad Marsovcov, le *Vojna svetov*.

**STALLONE SE PRAV NASPROTNO NI NIKOLI SKRIVAL: VEDNO SE JE PUSTIL VIDETI, VEDNO JE HOTEL BITI VIDEN, VEDNO JE BIL SODOBEN, URBAN, RAZKRIT, ODKRIT, TAKO REKOČ GOL – VSAJ DO PASU. VČASIH POVSEM.** Narcis, ki verjame v retorično karizmo svojega telesa; narcis, ki zapeljuje s svojim telesom, z mišicami, bisepsi, aerobično silo, s spektaklom prisotnosti;

narcis, ki hoče požreti scenografijo in izginiti v svojem telesu – in mutirati v »pravega« moškega, ki bo rodil samega sebe. Vojak, ki rojeva vojake. »*Ramba ni ustvaril Bog, ampak jaz*,« dahne polkovnik Trautman, ko v *Rambu* pride po svojega fanta: »*Jaz sem ga rekrutiral. Jaz sem ga izuril. Jaz sem mu tri leta poveljeval v Vietnamu. Zato lahko rečem, da je moj*.« Ko Rambo spregovori (*I wish I was back in Bragg now*«, »*There are no friendly civilians*«, »*All I wanted was something to eat*«, »*They drew first blood*«, »*I could have killed 'em all*«, »*Don't push it or I'll give you a war you won't believe*«), nimate občutka, da slišite njegov glas, ampak njegovo telo – ko govori, se zdi, da govori s telesom, ali bolje rečeno: ko govori, se zdi, da govori glas, ki še ni postal telo – glas, ki skuša citirati svoje telo. Postmodernistična transsubstancijacija: blakeovska *Poroka nebes in pekla* se prelevi v poroko telesa in glasu, toda tako, da ni več telo izvir glasu, ampak, ravno obratno, glas izvir telesa.

Welles je bežal pred prisotnostjo – Stallone beži pred odsotnostjo. Welles je bežal pred sedanostjo – Stallone beži pred preteklostjo. Wellesu je preteklost omogočala, da je lažje shajal s sedanostjo (kreativni neuspehi, filmi, ki jih ni bilo, opuščeni projekti, stalna zadolženost, neponovljivost *Državljana Kanea* ipd.). Stallonu sedanost omogoča, da lažje shaja s preteklostjo (revno otroštvo, porno začetki via *Zabava pri Kitty in Žrebcu* [The Party at Kitty and Stud's, 1970, Morton Lewis], alias *Italian Stallion*, presežene stopnje v mobilnosti navzgor, blamaža z Brigitte Nielsen, polomije à la *Rhinestone* ipd.). Sly je poligon ameriškega sna – mitov o prerojevanju v divjini, trdem delu, socialni mobilnosti, podjetnem individualizmu, reinveciji, večni mladosti, ponovnem začetku in drugi priložnosti. In filmski izraz ameriškega sna je sequel. Zato je Sly najbolj pri



VIPOVCI

sebi prav v sequelih: *Rocky 2*, *Rocky 3*, *Rocky 4*, *Rocky 5*, *Rocky Balboa*, *Rambo 2*, *Rambo 3*, *John Rambo*. In zato režira praktično le sequele: *Rocky 2*, *Rocky 3*, *Rocky 4*, *Rocky 5*, *Rocky Balboa*, *John Rambo*, *Preživeti* (Staying Alive, 1983). Ko skuša biti pretirano originalen, pogori (*Peklenska četrta* [Paradise Alley, 1978]). Pretirana originalnost je pokopala tudi Orsona Wellesa. Zato se mu tudi ni nikoli uspelo vrniti – ker se ni imel kam vrniti. V ameriški sen moraš verjeti – Welles ni vanj nikoli verjel. Sly pač. Ameriški sen dela zanj čudeže – in obratno. Zato se stalno katarzično vrača. Ker se ima kam vrniti. In zato so mu uspeli preboji iz dekad v dekad, tudi mitski preboj iz sedemdesetih v osemdeseta – mnogim drugim igralcem/režiserjem, ki so jih naplavila sedemdeseta, to ni uspelo.





KOBRA

Okusil je tipične autoreje sedemdesetih, recimo Alana J. Pakulo (*Klute*, 1971), Woodyja Allena (*Banane* [Bananas, 1971]) in Dicka Richardsa (*Zbogom, lepotica* [Farewell, My Lovely, 1975]), okusil je nostalgijo po nostalgiji, ta unikatni format sedemdesetih (*Družčina* [The Lord's of Flatbush, 1974, Martin Davidson in Stephen Verona]), in okusil je Cormanove produkcije (*Capone* [1975, Steve Carver]; *Dirka smrti 2000* [Death Race 2000, 1975, Paul Bartel]; *Najbolj nori rally* [Cannonball!, 1976, Paul Bartel]). Leta 1976, ko je v *Najbolj norem rallyju*, Cormanovi all-star produkciji, že funkcioniral kot *cameo*, kot pop ikona, kot dodana vrednost, ga je v globalno orbito pognal *Rocky*, pa četudi na koncu ni zmagal, ampak izgubil. Če bi Rockyja posneli nekaj let kasneje, bi na koncu zmagal – leta 1976 je izgubil le zato, ker je film še dišal po sedemdesetih, ki v zmago niso verjela. Toda njegov poraz je bil zmaga – zmaga ameriškega sna, zmaga vsega tistega, kar definira ameriški značaj: individualizem, vztrajnost, podjetnost, izkoriščanje priložnosti, samozadostnost, ugonabljanje iz ljubezni do poklica, tekmovalnost, manifestna usojenost. »Ne vem, kaj ga drži pokonci,« pravi napovedovalec, ki se ne more načuditi, da Rocky kljub vsem udarcem še vedno stoji. To, kar se dogaja v ringu, je »*damn monster movie*«, kot pravi njegov tekmeč, »*the Master of Disaster, the Count of Monte Fisto, the one, the only Apollo Creed*« ali bolje rečeno »*greatest exhibition of guts and stamina in the history of the ring*«, kot pravi napovedovalec. »*Rocky ima dobre možnosti*,« pravi njegova punca. »*Einsteina so dvakrat vrgli iz šole. Beethoven je bil gluh. Helen Keller je bila slepa.*« In res, tri leta kasneje je »italijanski žrebec« – v *Rockyju 2* – že zmagal. »*I ain't no bum, Mick. I ain't no bum!*« In v *Rockyju 3* tudi. »*Nothing is real if you don't believe in who you are!*«

Rocky je fizični delavec, nepismeni garač, »*very available*,« kot pravi sam. Ring je njegova tovarna – boksarji so njegovi konkurenti. Njegova socialna mobilnost je odvisna od njegove podjetnosti, vztrajnosti, konkurenčnosti, od njegovega individualizma: »*All I wanna do is go the distance.*« Rocky je sporočal to, kar so tedaj sporočali vsi desni, konservativni filmi: za neenakost ni kriv kapitalizem – za neenakost so krive državne regulacije (davki, birokracija ipd.). Liberalni individualizem je tako izgubil – zmagal je konservativni, kompetitivni, avtoritarni, populistični individualizem, ki je slavil prosti trg in socialno dereguliranost, demokracijo prikazoval kot nepotrebno birokratsko pogajanje in državni intervencionizem ter idealiziral »preprosto«, moralno, domačijsko preteklost. Budžet je namesto



NOČNI JASTREBI

socialnih programov pital obrambne programe.

Ko je *Rocky* dobil oskarja, je v Belo hišo prišel Jimmy Carter, demokrat, »*man of the people*«, ki je začel – z ubijanjem liberalnega krila demokratske stranke – pripravljati teren za ultimativnega republikanca, Ronalda Reagana. Zmagovati sta začela politična sredina in kulturni puritanizem. Svet je bil spet nevaren: Sovjetska zveza je okupirala Afganistan, v Nikaragvi so levi sandinisti vrgli ameriško marioneto, v Teheranu so junaki islamske revolucije zavzeli ameriško ambasado. Eksperimentiranju – socialnemu in filmskemu – je rok trajanja potekel. Nagon je bil boljši od Zakona. Moralne odločitve so bile jasne in razločne. Črne ali bele. Nobene sivine več. Nobene herezije. Cinizem ni bil več »*selling point*«. Filmi – kot *Rocky* in *Rambo* – so postali inspirativni, himne volji in optimizmu. V deželo se je vrnil božič.

**SLY JE MUTIRAL V OBOROŽENO KRILO REPUBLIKANSKE STRANKE – V OBOROŽENO KRILO REAGANOVE BELE HIŠE. MED SLYJEM IN REAGANOM OBSTAJA NEKAJ INTRIGANTNIH PAREL.** Prvič, oba sta bila najprej igralca, potem pa sta se prelevila v politika – Reagan najprej v guvernerja Kalifornije in leta 1980 v ameriškega predsednika, Sly pa najprej v *Rockyja* in potem v *Ramba* in potem v *Rockyja 4* in potem v *Ramba 2*. Filmi o Rockyju in Rambu so bili politična dejanja – tako kot so bila Reaganova politična dejanja le igranje (Iranu je grozil, ga razglašal za zlo, obenem pa mu je skrivaj prodajal orožje, recimo rakete TOW in HAWK; Sovjetsko zvezo je razglašal za »*center imperija zla*«, obenem pa neskončno užival v debatah z Brežnjevom, Andropovom in Gorbačovom; Ameriko je divje oboroževal, Evropo pital s Pershingi II, napovedal Strategic Defense Initiative, alias »Vojno zvezd«, obenem pa govoril, da se bo Sovjetska zveza sama uničila, da bo implodirala, da bo torej kolapsnila pod težo »*politične strukture*«, ki moti in ovira »*ekonomsko bazo*«. In drugič, oba sta bila najprej sindikalista – Reagan, nekdanji demokrat, je bil dolgoletni, multimandatni predsednik Združenja igralcev (Screen Actors Guild), Sly pa je v filmu *F.I.S.T.*, v katerem najprej na koncu ni hotel umreti (»*Jaz sem Rocky!*«, »*Jaz sem heroj!*«, »*Publika noče, da umrem!*«, »*Jaz sem zvezda!*«, »*Rocky je mit!*«, »*Rocky je Superman!*«, je prepričeval scenarista Joeja Eszterhasa in režiserja Normana Jewisona), vodil mogočni sindikat avtoprevoznikov. Toda kasneje sta se prelevila v antisindikalista: Reagan je leta 1981 brutalno zatrl protest letalskih kontrolorjev (odpuščenih je bilo 11.345 kontrolorjev!), s čimer je zaslovel kot sovražnik sindikatov –





RAMBO 3

protesti so le »ogrožanje nacionalne varnosti«. Sly, nekdanji demokrat, je postal »Reaganov demokrat«, varuh nacionalne varnosti ali bolje rečeno: patriotski in populistični rušilec vsega, kar je ogrožalo ameriško nacionalno varnost, ameriški sen, kapitalizem, prosti trg in manifestno usodo.

In tretjič, oba sta verjela, da Ameriko rešujeta pred pogubno, mračno dediščino leta '68, oba sta – z »antibirokratsko revolucijo«, deregulacijo in reaganomiko – pripomogla k amerškemu zasuku na desno, oba sta nastopala kot osvoboditelja, kot dediča ameriške revolucije, oba sta rožljala z agresivno, apokaliptično retoriko, oba sta svojo filozofijo zbila v prožne, pregovorne replike, oba sta znala zgodovino zelo poenostaviti in oba sta prišla na »randi z usodo«, kot bi temu, kar sta požela, rekel Reagan.

Reagan je oznanil: »Amerika teroristom ne daje nobenih nagrad. In nobenih koncesij. Amerika s teroristi ne sklepa kupčij.« Sly je to implementiral – v *Nočnih jastrebih* je zlomil Wulfgarja (Rutger Hauer), karizmatičnega terorista, čigar asistentka Shakka (Persis Khamabatta) prihaja z Bližnjega vzhoda. Ali kot je siknil v *Kobri*: »I don't deal with psychos! I put them away!«

Dalje. Ko je Reagan napadel Grenado, anonimni, neznatni karibski otoček, kjer naj bi se razraščal komunizem, in oznanil, da so bili komunistični puč na Grenadi in teroristični napadi v Libanonu, vključno s kataklizmičnim napadom na ameriške marince, povezani, da torej teroristične napade sponzorira sovjetski »imperij zla«, je Sly takoj napadel komunistične teroriste – najprej v Vietnamu (*Rambo 2*), upajoč, da mu bodo tokrat pustili zmagati (»Gospod, bomo tokrat lahko zmagali?«), in potem še v Afganistanu (*Rambo 3*), ki je šklepetal pod sovjetsko okupacijo. »Mission accomplished!«

Dalje. Ko je Reagan delal vse, da bi ameriški vojski, poraženki vietnamske vojne, dvignil moralo, je Rambo – v *Rambu 2* – takoj dodal: »I want, what they want, and every other guy who came over here and spilled his guts and gave everything he had, wants! For our country to love us as much as we love it! That's what I want!« A po drugi strani je že v *Rambu* potožil: »V Vietnamu sem lahko šofiral helikopter, lahko sem vozil tank, upravljal sem z milijonsko opremo, v Ameriki pa ne dobim niti službe na parkirišču.« Dokler bo živel John J. Rambo, fant indijansko-nemškega rodu iz arizonskega Bowieja, najbolj dekorirani vietnamski veteran (dve srebrni zvezdi, štiri bronaste, štiri škrlatna srca, križec za izredno



ROCKY 4

služenje, kongresna medalja časti), imun na bolečino, lakoto in slabo vreme, »Your worst nightmare«, bodo živele tudi dve vojne, v katerih se je boril. »Nothing is over!« Ramba ne moreš ugasniti. Ko mu v *Rambu 3* vodja mudžahedinov reče, da to ni njegova vojna, odvrne: »Zdaj je.«

Dalje. Ko je Reagan drastično večal ameriške obrambne kapacitete, je ob tem stalno poudarjal, da je vse tisto bajno oboroževanje namenjeno izključno obrambi in da Ameriki spričo sovjetskih »izzivanj« ne preostane drugega, kot da se oborožuje: in serija o Rockyju je dolgo posvetilo prav tej Reaganovi doktrini – Rocky je vedno izzvan, nikoli mu ni do borbe, vedno se le brani. »Trpinčil ga bom, križal ga bom,« vpije Clubber Lang, njegov tekmeč v *Rockyju 3*. Ne, če bi ga hotel premagati, bi ga moral ubiti.

Reagan in Sly sta bila kot Ginger Rogers in Fred Astaire. Sinhronizirana. Poznala sta korake. Drug drugega sta brala. Sly je včasih anticipiral Reagana. Leta 1985 je v *Rockyju IV* svojemu tekmeču, Ivanu Dragu (Dolph Lundgren), sovjetski mašini, »najbolj popolno izurjenemu športniku vseh časov«, po divji borbi dahnil: »Med to borbo sva se zelo spremenila. V ringu sta se pobijala dva človeka, kar je bolje, kot da bi se jih pobijalo dvajset milijonov. Reči hočem – če se lahko spremenim jaz in če se lahko spremeniš ti, potem se lahko spremenijo vsi!« Reagan je lahko dve leti kasneje – v Berlinu, pred Brandenburškimi vrati – le dodal: »Generalni sekretar Gorbačov, če želite mir, če želite Sovjetski zvezi in vzhodni Evropi prosperiteto, če želite liberalizacijo – potem pridite k tem vratom! Gospod Gorbačov, odprite ta vrata! Gospod Gorbačov, pridrite ta zid!«

**ORSON WELLES JE BIL SLY STALLONE LEVICE. SLY STALLONE JE ORSON WELLES DESNICE. IN SLY JE NAJVEČ, KAR LAHKO DA DESNICA FILMU. VEČ NE OBSTAJA.** Ni kaj, za fanta, ki je v *Rambu 2* ugotovil, da je »expendable«, in ki je kariero začel leta 1970, ko je nastopil v porniču *Zabava pri Kitty in Žrebcu* in filmu *Ni več skrivališč* (No Place to Hide, 1970, Robert Allen Schnitzer), v katerem je igral radikalnega študenta, člana teroristične skupine, impersonacije Weather Undergrounda, se je dobro stegnil.



# MOŠKA DRUŽBA ali DIVJE GOSI SPET LETIJO

Andrej Gustinčič

Vse od tistega prizora v prvem *Rockyju* (1976, John G. Avildsen), ko je Rocky odkril, da je silno udarjanje kosa mesa, ki visi v klavnici, dobra vaja za boksarski ring, je gola sila udarca značilna za kinematografijo Sylvestra Stallonea. Čuti se v vseh njegovih filmih, pa tudi v *Staying Alive* (1983, Sylvester Stallone), kjer gre manj za lepoto in eleganco plesa, kot pa za trud, znoj, tekmovalje in napete mišice. Novi film zvezdnika, režiserja ter soscenarista Stallonea, *Plačanci* (*The Expendables*, 2010), je energična, prijetno razcapana testosteronska pustolovščina, brez preveč filozofiranja in z enostavnim zapletom. Je za tiste, ki jim je bila v *Izvoru* (*Inception*, 2010, Christopher Nolan) všeč akcija in le malo drugega. Ko je film slab, je slab na način, ki povzroči smeh, ne pa vzdihovanja zaradi izgubljenega časa. Tistim, ki imajo radi to vrsto filma – med njih spadam tudi sam – nudi precejšen užitek.

Gre za priljubljeno fabulo in like mačističnega filma: plačanci dobrega srca, tip filma, ki je dosegel svoj kulturni vrhunec v *Operaciji Divja gos* (*The Wild Geese*, 1978, Andrew V. McLaglen), kjer se je skupina ne več mladih junakov (Richard Burton, Roger Moore, Richard Harris, itn.) spustila v akcijo bolj iz načela kot zaradi denarja. Tako kot Stallone (julija je napolnil štiriinšestdeset let) in njegovi podobno ostareli tovariši zrušijo diktatorja izmišljenega južnoameriškega otoka ter podle Američane, ki stojijo za njim, tega ne naredijo zato, ker jim plača CIA, ampak da bi iz njihovih krempljev rešili plemenito, pogumno in noro privlačno žensko (Giselle Itié).

To je film, v katerem se Stallone sooči z novo podobo Amerike v svetu. Ni enostavno označiti *Plačancev* za »leve« ali »desne«. CIA, v obliki Brucea Willisa, hoče ubiti diktatorja, da bi se dokopala do bogastva dežele, v katero pošilja *plačance*. Za diktatorjem pa stojijo Američani, bivši agenti CIE, ki uporabljajo metode mučenja iz Guantanamo ter prezirajo nebelo ljudstvo okoli sebe. Nekatere stvari pa se le ne spremenijo – rešitev spet nudi Američan, ki vodi »koalicijo voljnih«. In v dobi, ko junakinje tipa Scarlett Johansson in Angelina Jolie brez težav tepejo kopico moških, je junakinja Stalloneovega filma dobesedno princesa, hči diktatorja, ki jo morajo *plačanci* rešiti, celo če morajo v ta namen uničiti polovico njene domovine.

ČASI, KO JE PUBLIKA NAVIJALA, MEDTEM KO JE ROCKY PRETEPAL POŠASTNEGA SOVJETSKEGA BOKSARJA V RINGU ALI KO JE RAMBO POSPEŠIL RUSKI UMIK IZ AFGANISTANA, SO MINILI. STALLONE NE MORE MNOŽIČNO UBIJATI ARABCEV, KER JE SVET







**POSTAL BOLJ ZAPLETEN KOT JE BIL ZA ČASA REAGANA.** To je bil čas, ko je poskušal Holivud, po besedah kritika Robina Wooda, tapetirati razpoke v družbi. Situacijo so za vedno spremenile slike ameriškega mučenja internirancev v Abu Ghraibu, fotografije, ki so postale tako značilen del podobe ZDA kot dviganje zastave na Iwo Jimi. Stari *stalloneovski* način obračunavanja s sovražniki Amerike bi deloval nekako neokusno; preveč je inteligenten, da bi se spustil v kaj takšnega. Ko se je Rambo vrnil na velika platna leta 2008, dvajset let po zadnjem nadaljevanju, je zato šel raje v Burmo reševati misijonarje in ubijati vojake totalitarne oblasti. Kdo ne bi navijal zanj? Burmanski aktivisti na zahodu so rekli, da je Stallone naredil več, da bi opozoril na tragedijo v njihovi domovini kot Združeni narodi ter vse vlade sveta skupaj.

*John Rambo* (Rambo, 2008, Sylvester Stallone) je film, v katerem je nasilje totalno. Ko se je nasilje začelo, ni bilo mesta na platnu, kjer nekdo ni umiral ali kjer niso kosi teles ali črevesja leteli naokoli. V svoji skrajnosti je bolj kot na Stalloneove prejšnje filme in sploh ameriške akcijske filme spominjal na »*Category III*« hongkonške filme osemdesetih let prejšnjega stoletja. Postavil je vprašanje, ali žanrski film sploh lahko prenese prizore eksplicitnega pokola, v katerem mečejo vojaki otroke v goreče kolibe. Še posebej, če gre za resnično tragedijo, kot je burmanska. Odgovor, vsaj v primeru *Johna Ramba*, je pritrdilen, predvsem zaradi vdanost tematiki ter popolni, čeprav omejeni viziji, ki ni dopustila ne časa ne prostora za spraševanje. Kot da se je Stallone odločil, in to pravilno, da če se ukvarjamo z



nasiljem, je hinavsko polepšati ga ali lagati sebi in drugim, da med žrtvami ni nedolžnih ljudi, tudi otrok. Prav je, da nasilje vzbudi pri gledalcu gnus, še posebej, če se je gledalec hotel temu gnusu izogniti z antiseptičnim nasiljem akcijskega filma.

*Plačanci* so kot počitnice po *Johnu Rambu*. Film je bolj sproščen, manj nasilen, postavljen v izmišljeno državo in narejen v tradiciji pustolovskih filmov. Stallone obuja klasične elemente filmov o komandosih: junaki v gumijastem čolnu, ki se ponoči približujejo tarči, eliminacija stražarjev enega za drugim, sejanje bomb, ki bodo eksplodirale med vrhuncem. Akcijo koreografira (s pomočjo hongkonškega mojstra Coreya Yuena) in snema hitro kot blisk, tako da je na sami meji nekoherentnosti, ampak meje ne prestopi. Spopadi so trdi in brutalni, tipa moški proti moškemu, mano-a-mano, čuti in sliši se vsak udarec ter vsi kriki in stokanje, ki spadajo zraven. Tudi glasba je prava – John Fogerty, Mountain in nepozabni Thin Lizzy. To je film tako zvočne kot vizualne hiperbole.

Ampak pravi *raison d'être* za *Plačance* je igralska zasedba starih akcijskih zvezd, nekaterih prvega ranga (v enem prizoru se pojavita tudi Willis in Schwarzenegger), nekaterih iz druge lige, kot recimo vedno simpatični Jason Statham (ki v prizoru za dušo pretepe tipa, ki zlorablja ženske, ter njegove prijatelje), tistih, katerih filmi gredo ponavadi direktno na DVD (ogromen, malo grotesken ter presenetljivo gibek in ekspresiven Dolph Lundgren) ali pa Jet Li, superzvezda hongkonškega filma, ki se mu holivudska kariera ni prav posrečila. Zraven so še športniki, rokoborci, pretepači, Eric Roberts ter dobri stari Mickey Rourke, ki zna kot nihče drug ustvariti lik starega mačota, izmučenega od življenja. Tako da ko opiše incident, po katerem je začel dvomiti v to, kar počne, in ki dolguje svojo bit Albertu Camusu, deluje prepričljivo in ganljivo in da filmu dušo. Vsi ti igralci s svojim pretepenim videzom, te sodobne »*Divje gosi*«, delujejo, kot da spadajo skupaj, kot stari pajdaši, ki upodobijo Stalloneovo enostavno in neposredno filozofijo: človek je tisto, kar počne, in borimo se zato, ker smo borci po poklicu. Tega prvinskega prepričanja se Stallone drži brez kančka postmodernistične ironije.



1  
/  
24FILM  
JE ...51  
EKSPERIMENTALNIH  
FILMOV

Jurij Meden

Ena najbolj vznemirljivih in, paradoksalno, v raznovrstnih filmskih diskurzih (zgodovinskem, teoretskem, kritičkem, ekonomskem, pedagoškem itd.) najbolj spregledana oblika filmskega izraza je zagotovo eksperimentalni film, s katerim se ukvarjamo v tokratni rubriki *Kaliber 50*. Prej kot za žanr ali zvrst gre morda za držo, opredelitev, ki v filmu ne prepozna njegove najbolj uležane funkcije (sredstva za pripovedovanje zgodb), marveč ga vedno znova bere v njegovi prvobitni zmožnosti kazanja, označevanja zidakov percepcije; konkreten rezultat učinkov je nato seveda lahko tako poetičen kot političen, tako izpoveden kot pripoveden. Nemara pa težava, vzrok za spregled, tiči v dejstvu, da je eksperimentalni oziroma avantgardni film sam prvi, ki se otresa nalepk za lažjo kategorizacijo in posledične vključitve v tokove večinske refleksije (slednja



njegovo zgodovinsko funkcijo pogosto formalistično reducira na dobesedni pomen njegove oznake: avantgardni film kot inovator formalnih izrazov, ki jih nato z zamudo prevzema mainstream, da bi se tako ohranjal pri življenju). Eden najbolj uglednih teoretikov in ustvarjalcev tovrstnega filma Peter Kubelka, denimo, rad poudarja, kako neustrezen se mu zdi izraz »eksperimentalni film«. Zanj je predmet, ki ga sredinski filmski besednjak označuje za »eksperimentalni film«, nič več in nič manj kot preprosto »film« (cinema), vse ostalo pa naj sodi v kategorijo »industrijski« oziroma »komercialni« film«. Rad pove: »V procesu ustvarjanja svojih filmov sem veliko eksperimentalni. In nato vse eksperimente pustil na tleh sobe za montažo. Kar zdaj gledate, ni eksperiment, pač pa zaključeno delo.« Eden trenutno vodilnih ameriških kritikov in advokatov eksperimentalnega filma Fred Camper v problemu jasnega označevanja in poimenovanja gibanja vidi znamenje zdravja ter parafrazira znano izjavo Gertrude Stein o paradoksalnosti pojma »moderne muzeje«: »Če bi natančno vedeli, kaj je avantgardni film in kako ga korektno imenovati, potem najbrž ne bi bil preveč avantgarden, mar ne?« Poleg »eksperimentalnega« in »avantgardnega« so se na to, zagotovo najbolj osebno in svobodno obliko filmskega izraza, v preteklosti lepili tudi nazivi »visionary cinema« (P. Adams Sitney), »undependent cinema« (Emory Menefee), »underground/independent cinema« (Jonas Mekas), svoje je s pikolovsko razdelanimi tezami o »antifilmu« in »alternativnemu« filmu prispevala tudi jugoslovanska scena na presečišču med teorijo in prakso (Zagreb, Split, Beograd).

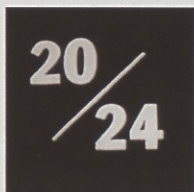
V Parizu je leta 1996, ob stoti obletnici filma, Jonas Mekas v obliki basni ponudil svojo interpretacijo fenomena avantgardnega filma: »Kot vsi dobro vemo, je bog ustvaril to zemljo in vse na njej. In vse se mu je zdelo super. Vsi slikarji in pesniki in glasbeniki so prepevali in opevali stvarstvo in vse je bilo v redu. Vendar zares ni bilo. Nekaj je manjkalo. In tako se je pred kakšnimi stotimi leti bog odločil ustvariti filmsko kamero. In je to storil. In potem je ustvaril filmarja in mu rekel: 'Tukaj imaš zdaj instrument, ki se mu reče filmska kamera. Zdaj pa pojdi in snemaj in proslavljaj lepoto stvarstva in sanje človekovega duha in se ob tem zabavaj.' To pa ni bilo vseh hudiču. Zato je pred kamero posadil vrečo cekinov in rekel filmarju: 'Zakaj bi opeval lepoto sveta in duha, če pa lahko s tem instrumentom služiš denar?' In, verjeli ali ne, filmarji so stekli za denarjem. Gospod bog je ugotovil, da je naredil napako. Zato je kakšnih petindvajset let kasneje, da bi popravil to napako, ustvaril neodvisnega, avantgardnega filmarja in mu rekel: 'Tukaj imaš kamero. Vzemi jo in pojdi v svet in poj pesmi na čast lepote vsega stvarstva in se ob tem zabavaj. Vendar ti bo ob tem pogosto težko in s tem instrumentom ne boš nikoli zaslužil nič denarja.' Tako je govoril gospod filmarjem, kot so Viking Eggeling, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Léger, Dimitri Kirsanoff, Marcel Duchamp, Hans Richter, Luis Buñuel, Man Ray, Cavalcanti, Jean Cocteau in Maya Deren in Sidney Peterson in Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Marie Menken, Bruce Baillie, Francis Lee, Harry Smith in Jack Smith in Ken Jacobs, Ernie Gehr, Ron Rice, Michael Snow, Joseph Cornell, Peter Kubelka, Hollis Frampton in Barbara Rubin, Paul Sharits, Robert Beavers, Christopher Maclaine in Kurt Kren,

Robert Breer, Dore O., Isidore Isou, Tonino De Bernardi, Maurice Lemaître in Bruce Conner in Klaus Wyborny, Boris Lehman, Bruce Elder, Taka Imura, Abigail Child, Andrew Noren, in še številnim drugim. Številnim drugim po vsem svetu. In so vzeli svoje Bolexe, svoje majhne 8mm in Super8mm kamere, in začeli snemati lepoto tega sveta in kompleksne pustolovščine človekovega duha in se ob tem neizmerno zabavali. In filmi niso prinašali nič denarja in dosejali ničesar, čemur ljudje pravijo uporabno. Muzeji po vsem svetu danes praznujejo stoto obletnico filma, kar jih stane na milijone dolarjev; vsi blebetajo o svojih Holivudih. Vendar nihče niti omenja ne avantgardnega oziroma neodvisnega filma. Videl sem brošure, programe muzejev in arhivov in kinotek po vsem svetu. In vse sporočajo: 'Ne briga nas za vaš film.' V času napihnenosti, spektakularnosti, sto milijonov dolarjev težkih filmskih produkcij bi rad spregovoril za majhne, nevidne geste človekovega duha: tako krhke, tako majhne, da odmrejo, če nanje posveti žaromet. Rad bi slavil majhne oblike filma: lirične oblike, pesmi, akvarele, etude, skice, portrete, arabeske in bagatele. V teh časih, ko bi vsakdo rad uspel in prodal, bi rad slavil tiste, ki z vsem svojim bitjem in žitjem sledijo nevidnemu; rad bi slavil osebne reči, ki ne prinašajo ne denarja ne kruha in ki se ne vpisujejo v sodobno zgodovino, zgodovino umetnosti ali kakršnokoli drugo zgodovino. Zavzemam se za umetnost, ki jo delamo drug za drugega kot prijatelji. Stojim na križišču informacijske avtoceste in se smejem, ker je nekje na Kitajskem, na neki majhni roži pravkar zakrilil metulj; in vem, da se bo zavoljo tega metulja drastično spremenila celotna zgodovina, celotna kultura. Pravkar je mehko zabrenčala Super8mm kamera nekje na spodnji vzhodni strani New Yorka in svet ne bo nikoli več isti. Prava zgodovina filma je nevidna zgodovina: zgodovina prijateljev, ki se srečujejo in skupaj počnejo stvari, ki jih imajo radi. Za nas se film vsakič znova začneja z vsakim novim brnenjem projektorja, z vsakim novim brnenjem naših kamer. Z vsakim novim brnenjem naših kamer naša srca poskočijo naprej, prijatelji moji.«

Na drugem skrajnem polu refleksije se, denimo, nahaja Gilles Deleuze, ki se je v seriji svojih pariških predavanj med novembrom 1981 in decembrom 1983 med drugim spraševal, zakaj je sodobna filmska teorija tako malo obravnavala eksperimentalni film, se pravi ravno tisto obliko filma, ki je bila zelo pogosto najprej in najbolj teoretična in šele nato praktična. Po Deleuzu je bistvena pobuda eksperimentalnega filma osvoboditi film modela »naravnega« zaznavanja, na novo utemeljiti vprašanje fikcije na podlagi podobe: »... ena izmed pomembnih teženj t. i. eksperimentalnega filma je prav v poustvarjanju razsrediščenega plana čistih podob-gibanj, da bi se lahko nato vanj umestila matična vloga eksperimentalne podobe.«

Iz navedenega naj predvsem sledi, da pričujoči spisek noče in ne more predstavljati nikakršnega kanona eksperimentalnega filma; lahko je, na sledi svojega predmeta, zgolj izrazito subjektiven, podrejen skrajno osebnemu okusu in preferencam (pa tudi skozi to optiko je spisek krivično izpuščenih imen oziroma naslovov vsaj desetkrat obsežnejši kot spisek vključenih). Objektivna sta samo abecedni vrstni red in pa to, da je vsak izmed predstavljenih avtorjev zastopan zgolj s po enim filmom.





### 1. *24 Frames Per Second*

(1975/78, Takahiko Imura)

Japonski starosta eksperimentalnega filma (letnik 1937) je praktično vse svoje filme (plus videe, instalacije ipd.) posvetil vprašanju, kaj pomeni gledati, podvprašanju, kaj pomeni biti viden,

in interakciji med obema. *24 Frames Per Second* predstavlja kulminacijo teh raziskav; podobno kot Kubelka v svojem magnum opusu tudi Imura operira zgolj s štirimi temeljnimi zidaki filma – svetloba, tema, tišina, zvok – in ustvari film, ki je ob vsakem ogledu, za vsakega gledalca nekaj povsem novega.



### 2. *37/78: Tree Again*

(1978, Kurt Kren)

Sedemintrideseti film Kurta Krena, neizpetega pesnika in izgnanega genija avstrijske filmske avantgarde, mogoče ni njegov najbolj tipičen (Kren je zaslovel z umazanimi,

nevrotičnimi, ikonoklastičnimi beleškami umazanih, nevrotičnih, ikonoklastičnih performansov dunajskih akcionistov), je pa zato mogoče njegov najlepši in najbolj kompleksen. *Tree Again* je portret drevesa, okrog katerega se v roku nekaj minut zamenjajo štiri letni časi in vse možne vremenske razmere; je tudi študija o prehajanju abstrakcije v prepoznavno strukturo in nazaj; filmski ekvivalent (tudi po zaslugi občutljivega infrardečega barvnega traku) pokrajini Gerharda Richterja.



### 3. *79 primaveras*

(1969, Santiago Álvarez)

»Dajte mi dve fotografiji, glasbo in montažno mizo in dostavim vam film.«

To je bil moto Kubanca Santiaga Álvareza, čigar filmi – na stičišču med prototipom videospota in politično

agitacijo – so, po besedah njegovega biografa Trava Wilkersona, »vedno politični, pogosto didaktični, obenem igrivi in smrtno resni; porojeni iz srca, grenke ironije in domala neizmerne občutja solidarnosti; obenem hripavi od kričanja in nemi, kratki in monumentalni, lakonični in zgovorni; navidezno brezciljni in obenem elegantni kot poezija; vedno nepopolni in nikoli napravljeni z mislijo na večnost; vedno napravljeni izključno za TUKAJ in ZDAJ.« *79 pomladi*, bridka obsodba severnoameriške okupacije Vietnama, predstavlja vrhunec te edinstvene avtorske linije.



### 4. *A Movie*

(1958, Bruce Conner)

Ker mladi, nadobudni Bruce Conner ni imel niti toliko denarja, da bi si privoščil filmsko kamero in jo napolnil s trakom, je svoj prvi film z ambicioznim in

prozaičnim naslovom Film »posnel« oziroma v celoti sestavil kar iz posnetkov, ki jih je napaberkoval iz najrazličnejših virov, najpogosteje iz smetnjakov ob velikih studiih. Rezultat ni bila samo iznajdba t. i. found footage filma (plus pionirska raba pop komadov kot edine zvočne podlage), temveč pronicljiva študija in ostra kritika holivudskega filma kot spektakla omame, apoteoza filma kot prvenstveno umetnosti (de)montaže. Guy Debord je s svojo »Družbo spektakla« nastopil šele kasneje.



### 5. *Anémic Cinéma*

(1926, Marcel Duchamp)

Eno ključnih del zgodovinsko prve (francoske) filmske avantgarde. Uspešen poskus Marcela Duchampa, da v filmski medij prenese svoja dadaistična in nadrealistična

prepričanja. Serija posnetkov t. i. rotoreliefov, Duchampovih optičnih igrač, vrtečih plošč, v dveh dimenzijah poslikanih z abstraktnimi vzorci, ki naj bi v gibanju pri gledalcu vzbujale občutek treh dimenzij.



### 6. *Arnulf Rainer*

(1960, Peter Kubelka)

Bržčas eden najbolj vplivnih in najpogosteje predvajanih eksperimentalnih filmov vseh časov, kristal ustvarjalne kariere Petra Kubelke, brezhiben pretok njegovih

teorij o filmskem mediju v prakso, tudi film, ki ga je kako drugače kot na velikem platnu preprosto nemogoče izkusiti. Šestminutni dogodek, sestavljen izključno iz teme (črnih sličic filmskega traku), svetlobe (prosojnega celuloida), tišine in zvoka (belega šuma), ki v najrazličnejših (skrbno skonstruiranih) kombinacijah in permutacijah povzročijo, da filmska dvorana, filmsko platno, očesna mrežnica in ušesni bobnič hipoma mutirajo v eno samo, celovito biomehansko entiteto. Tudi vrhunec t. i. flicker filma, ki gradi na tako hitrem menjavanju sličic, da jim oko v celoti ne more slediti in posledično možganom riše po svoje.



### 7. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*

(2000, Jonas Mekas)

Naslov filma sicer pove vse; vseeno si 288 minut filma zasluži nekoliko daljšo predstavitev:

»Beležke nežnih občutij, razpoloženj, dnevnih radosti ljudi, ujetih v glas, obrazu in majhnih vsakodnevnih opravilih; ljudi, ki sem jih srečal, z njimi živel ali jih opazoval – nekaj, kar sem snemal mnogo let. Kot nasprotje spektakularnim, zabavnim, senzacionalnim, dramatičnim dejavnostim, ki prevladujejo nad večino sodobnega filmskega ustvarjanja. Vse to ima opraviti z mojim razumevanjem tistih dejanj, ki resnično doprinesejo k



pozitivnim spremembam v človeku, družbi, človeštvu. Zanima me beleženje nežnih, skoraj nevidnih dejanj, izkušenj, občutkov – kot nasprotje trdim, grobim, glasnim, nasilnim dejanjem in političnim akcijam in še posebej političnim sistemom našega časa. Kot filmski ustvarjalec se zavzemam za politiko, ki jo je izvajalo že nekaj umetnikov moje generacije: vero v to, da so pomembnejše in bolj pozitivne prispevke k vzdrževanju in h krepitvi najboljšega, kar človeštvo premore, ustvarili ljudje kot na primer John Cage ali Albert Camus, in ne velike politične figure dvajsetega stoletja. Moj film ni zasnovan kot dokumentarec. Sledi izročilu sodobnih filmskih pesnikov. Zanima me podčrtavanje bežečih trenutkov resničnosti kot oseben način snemanja in strukturiranja lastnega materiala. Velik pomen pripisujem barvi, gibu, ritmu in strukturi – vse to je zelo pomembno za obravnavano snov, na katere sledi sem. Dolga leta sem prebil v razvijanju in izpopolnjevanju načina lovljenja neposrednosti brez vmešavanja vanjo, brez uničevanja. Verjamem, da lahko nekatere vsebine, ki jih želim ujeti s svojo kamero in deliti z drugimi, ujamem le na zelo posreden način, prek intenzivne osebne vpletenosti.« Jonas Mekas



#### 8. *Ballet Mécanique*

(1924, Fernand Léger)

Še eno ključno delo prve filmske avantgarde, ki jo je zaznamovalo predvsem to, da je z novim medijem eksperimentirala elita takrat najbolj prodornih sodobnih umetnikov.

Fernand Léger, za čigar kubistične slike z začetka stoletja velja, da so navdahnile montažne teorije in prakse Sergeja Ejzenštejna, se v filmsko zgodovino vpiše z *Mehaničnim baletom*, kjer po modernistični, konkretni (musique concrète) glasbi Georgea Antheila plešejo animirane mehanične figure.



#### 9. *Cinema Justice*

(1972, Timothy Carey)

Namesto Dzige Vertova in njegove Kino-Pravde se na spisku nahaja »filmska resnica/pravica« Timothyja Careyja, ki tehnično gledano niti ni film, temveč nikoli uporabljen neprekinjen

posnetek iz filma *Tarzana* Steva DeJarnatta, v katerem se impulzivni Carey (*The World's Greatest Sinner*, 1962) nenadoma strga z verige in plane v blazno improvizacijo, sedemminutni monolog/fizični performans, filmsko utelešenje Joyceovega koncepta toka zavesti, ob katerem se improvizacije v filmih Johna Cassavetesza zazdijo kot holivudske enovrstičnice. Gori vsak centimeter filmskega platna.



#### 10. *De l'origine du XXIe siècle*

(2000, Jean-Luc Godard)

Kvintesenčni produkt zadnjih dveh desetletij kariere švicarskega prenovitelja filma. Kolaž (zvečine) šokantnih podob (Auschwitz, Jerry Lewis ipd.), ki bodo rodile

enaindvajseto stoletje. Vizualni vrtnec kolektivnega spomina dvajsetega stoletja, ki v isti sapi sili na jok, bruhanje in premislek. Ponazoritev paradoksa, da je film, objektivni spomin dvajsetega. stoletja, obenem snov, iz katere so stkane sanje. Tudi efektivna zgostitev 265 minut Zgodovin filma (*Histoire(s) du Cinéma*) v slabih 15 minut.



#### 11. *Despoiled* (1992/2002, Jose Luis Rodriguez Duarte)

Eden najzanimivejših in najbolj produktivnih avtorjev sodobnega eksperimentalnega filma, Mehičan Jose (Luis) Rodriguez (Duarte), je obenem tudi eden najbolj

spregledanih predstavnikov te scene. *Despoiled*, črno-bela Super8milimetrski miniatura, zaradi katere so mladega študenta zabrisali iz filmske šole (San Francisco Art Institute), bi lahko predstavljal nov mejnik v takrat rojevajočem se žanru torture-porna, če namesto protez in sintetične krvi v filmu ne bi nastopala neskončna gomila pravih, razpadajočih mačjih trupel, ki jih je režiser mesece trudoma nabiral po kalifornijskih cestah. Rodriguez pač ni poslušal svojega profesorja Georgea Kucharja, ko mu je ta rekel: »Veš, Jose, previden moraš biti. Ni treba, da gre v filmu zares, vse lahko ponarediš. Dosegel boš isti učinek.« Postapokaliptična redefinicija Mačje godbe.



#### 12. *Deux fois* (1968, Jackie Raynal)

Jackie Raynal, neformalna šefica pariških »dandyjev maja '68«, grupe Zanzibar (iz katere je, med drugim, izšel Philippe Garrel), istega leta v obliki filma stlači svoj pionirski feministični manifest, serijo nepovezanih vinjet,

epizod v odnosu nekega para (Raynal tudi v glavni vlogi), o kateri Serge Daney v strahospoštovanju zapiše: »Svoj film je prežela z vizionarsko, poblaznelo hladnostjo največjih paranoikov. Najdemo lahko tudi morilsko, bolešno blaznost največjih filmov Fritza Langa, v katerih je vsa fikcija reducirana na skice, arabeske, ki ne puščajo skorajda nobenih sledov.« Na kar se Jackie gladko polula, tudi v filmu samem.





**13. *Dislocated Third Eye Series: Bismillah*** (1984, Sulejman Ferencak) Najbrž najbolj imponanten vnos v že tako imponanten opus (41 filmov!) domače kinematografske tajne organizacije OM, za katero so v desetih letih (1977/87) poleg Ferencaka

snemali še Marta Žnidaršič, Ismailhači Cankar, Bettina Zonenštajn, Veronique Gartenzwergel (plus hči), Janez pl. Laibacher, Matilda Smrtnik, Amanda Fior Daliso, Florjan Gorjan in številni drugi. Filmska štiridejanka, študija na temo percepcije, v filmski izraz dosledno prevedena kemijska formula adrenalina, za katero nemški kritik Olaf Möller v reviji *Senses of Cinema* zatrdi, da se »blešči kot spoznanje samo«. Tudi zadosten dokaz, da je svetovno zgodovino eksperimentalnega filma potrebno napisati na novo.



**14. *Dnevnik*** (1974, Nedeljko Dragić) Enega nespornih vrhunec sicer nadvse priljubljenega in etabliranega podžanra eksperimentalnega animiranega filma (tu je na mestu opravičilo Normanu McLarenu, ker ga pričujoči spisek zaobide) je

proizvedla bivša Jugoslavija, natančneje eden njenih najbolj najuglednejših studiev: Zagreb film. Animacija kar najbolj intimnega dnevnika, animacija toka zavesti: spominov, nostalgije, odtujenosti, minljivosti. In še en dokaz, da najboljši filmi nastajajo mimo scenarijev, knjig snemanja in ostale industrijske navlake.



**15. *Don Kihot*** (1961, Vladimir Kristl) Don Kihot, antologijska primadona zagrebške šole animiranega filma, je ob svojem nastanku sprožil mednarodne valove, primerljive s tistimi, ki jih je leta 1914 povzročal

Winsor McCay s svojim *Gertie the Dinosaur*. Skratka, šlo je za popolno reinvenčijo izraznih možnosti animiranega filma, za »grafično in abstraktno mojstrovino, ki prodira onkraj vseh obstoječih konvencij« (Ingo Petzke), za ostro politično satiro, zamaskirano za kakofonijo vizualnih abstrakcij, ki je Kristla vendarle primorala, da je kmalu zatem zapustil domovino in se preselil v »bolj tolerantne klime«.



**16. *Ej klanje*** (1982, Davorin Marc) Še en domač presežek, ki ga na spisek ne uvrščamo iz lokalpatriotskih pretenzij ali brezglave želje po subverzivnem miniranju obstoječih spiskov temeljne »literature«, temveč

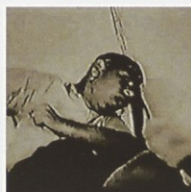
zolgj zavoljo njegovih inherentnih kvalitiet. Poetično-naturalističen 8milimetrski portret (natančneje: tihožitje)

klanja prašiča(?) na liniji lanzmannovskega »učinka odsotnosti«, ki s skrivanjem pokaže več, kot je mogoče videti. Mojstrovina, ki sodi ob bok renomiranim klasikam, kakršni sta *Le cochon* (1970, Jean Eustache) in *Le sang des bêtes* (1949, Georges Franju).



**17. *Entr'acte*** (1924, René Clair) Zgodovinski dosežek, mimo katerega ne gre in ki, med drugim, lahko služi tudi kot alibi, zakaj spisek ignorira razvpite dosežke dozdevno pionirskega, dramaturško

razpuščenega, nadrealističnega filma tipa *Andaluzijski pes* (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel), posnetega pet let pozneje. Neposreden prevod »logike« dadaizma na filmski trak, nič več in nič manj, v katerem se na prvi pogled ne zgodi nič, medtem ko se zares zgodi film. Pred kamero se sprehodijo Erik Satie, Man Ray in Marcel Duchamp.



**18. *Epileptic Seizure Comparison*** (1969, Paul Sharits) Sharitsovo delo spada v tok strukturalnega filma, katerega bistveni lastnosti sta, po Nicole Brenez, refleksivnost (film »poskuša nekaj pojasniti o lastnem delovanju in na

ta način sodeluje pri opisovanju ali celo definiciji filma«) in »vpisovanje v celostni raziskovalni program o lastnostih in zmožnostih filma« oziroma, po besedah Sharitsa samega, »kinematike«. Strukturalne metode (od katerih je najbolj prominentna oziroma edina stalna fiksna pozicija kamere) Sharits rad križa še s principom t. i. flicker filma, kar pride še najbolj do izraza v bizarnem »medicinskem« filmu *Epileptic Seizure Comparison*, rafalu podob epileptičnega trpljenja, kakšnega lahko povzroči prav formalno delovanje flickerja.



**19. *Europa 2005, 27 octobre*** (2006, Jean Marie Straub & Danièle Huillet)

27. oktobra leta 2005 sta se v pariškem predmestju Clichy-sous-Bois na begu pred policijo v električno postajo zatekla po krivem osumljena in nepolnoletna Zyed Benna in Bouna Traoré; njun tragičen in brutalen konec (sprazena do smrti) je sprožil danes že znamenite nemire in paradoksalno na oblast pomagal francoski desnici, ki nad gorečimi avtomobili in množicami nezadovoljnih ni prevprašala svoje krvave kolonialne zgodovine, temveč se je raje naslajala nad impotenco levice. Legendarni marksistični dvojec Straub/Huillet v zadnjem filmu, ki sta ga pred njeno smrtjo posnela kot par, ne stori popolnoma nič več od tihega, štirikrat ponovljenega panoramskega zasuka kamere, ki za Pariz stori to, kar je *Stari most* (1998, Vlado Škafar) storil za Mostar; razlika je le v tem,



da porumenelo razglednico zamenja neusmiljen, lakoničen napis na ekranu: chaise électrique (električni stol).



### 20. *Flaming Creatures*

(1963, Jack Smith)

Zagotovo najbolj razvpit eksperimentalni film; v bistvu zgolj dobrih štirideset minut trajajoča, v narkomanskem deliriju posneta in zmontirana beležka orgije, v kateri se raznoraznim nasladam predajajo transvestiti, hermafroditi, vampirji in podobne plamteče kreature, pri čemer ni nikoli zares jasno, ali je Jack Smith, ena najbolj divjih figur newyorške podzemne scene šestdesetih, vse skupaj zrežiral za potrebe filma ali pa je preprosto posnel nek vsakdanji večer svojega življenja. Film je bil sodno prepovedan kot obscenost najhujše sorte; znamenita je anekdota, kako se je njegov najbolj goreč advokat Jonas Mekas zaklenil v projekcijsko kabino in uporno predvajal film, dokler ni policija celi četrti izklopila elektrike in še njega privedla pred sodnika.



### 21. *Gerdy, zločesta vještica + Pression*

(1970/76, Ljubomir Šimunić)

Najskrbneje varovana skrivnost sicer bogate tradicije jugoslovanskega avantgardnega filma pod žarometom, ki ga v uvodnem sestavku omenja Jonas Mekas, ne bi odmrila, temveč bi s prestola izrinila voajerski pogled Andyja Warhola. Če Bruce Conner ni imel denarja za filmski trak in se je zato zatekel k najdenemu gradivu (found footage), Ljubomir Šimunić nima dostopa do najdenega gradiva in ga zato posname sam. Počasi, mukotrpno, z 8mm kamero, ki ročno krade podobe televiziji, prižgani šest let. Drugi fokus njegovega pogleda so dekleta na beograjskih ulicah. Vsa montaža se, skozi leta in leta, dogaja v kameri, vključno z dvojnimi, celo s trojnimi ekspozicijami, kakršne omogoča navadna osmička. Rezultat je fascinanten kolaž v norem ritmu zmontiranih podob, obenem intimna izpoved nekega voajerja in dokument bivanja v Jugoslaviji v začetku sedemdesetih, obenem čista, senzorna manifestacija imperativne joie de vivre in Godardove *Zgodovine filma* trideset let pred *Zgodovinami filma*.



### 22. *Hold Me While I'm Naked*

(1966, George Kuchar)

Kjer je Douglas Sirk s svojimi nesmrtnimi klasikami – *Vse, kar dovolijo nebesa* (All That Heaven Allows, 1955), *Zapisano v vetru* (Written on the Wind, 1956), *Imitacija življenja* (Imitation of Life, 1959) – v isti sapi konstruiral in dekonstruiral paradigmo holivudske melodrame, George Kuchar, nesporni šampion lo-fi filmske estetike (Ed Wood se lahko skrjuje in isti sapi

konstruira in dekonstruira Douglasa Sirka. Simptomatično naslovljeni *Hold Me While I'm Naked* je za nameček cepljen še z avtobiografsko noto; glavni junak te metafilske melodrame je filmar, frustriran, ker njegovi filmi ne ustrezajo uveljavljenim umetniškim standardom.



### 23. *Ilha das Flores*

(1989, Jorge Furtado)

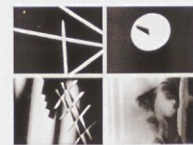
Kratki brazilski kult, ki s pomočjo brzostrelne naracije in še bolj brzostrelnega montaže ilustrativnih podob na preprostemu primeru gojenja paradižnikov v dvanajstih minutah izriše vso kompleksnost in surovost globalnega kapitalizma. Teza, da bog ne obstaja, s katero se film odpre, je po teh dvanajstih minutah dejstvo.



### 24. *Instructions for a Light and Sound Machine*

(2005, Peter Tscherkassky)

Cinemascopski orkan; živ dokaz, da je obisk kinodvorane lahko tudi fizična izkušnja; predelava Leonejeve klasike *Dober, grd, hudoben* (The Good, the Bad and the Ugly, 1966), ki se lahko bere na tisoč in en način, v ozadju vsakega pa vstaja prepričanje (dokaz) o edinstvenosti in avtonomnosti filmskega izraza (P.T.: »Ustvarjam umetniška dela, kakšna omogoča samo film. Z drugimi besedami: če bi obstajali samo magnetni trak, računalnik in trdi disk, mojih filmov ne bi bilo. Tisti, ki to razumejo kot fetišizacijo materiala, naj raje ponovno premislijo svoj koncept fetiša.«). Tudi čudovit primer revizije vesterna, kjer se v glavni vlogi pojavi Eli Wallach, Tuco Benedicto Pacífico Juan María Ramírez, znan tudi kot The Rat, vsi ostali protagonisti (vključno z Eastwoodovim Blondiejem in Van Cleefovim Angel Eyesom) pa so »ponižani« na nivo surovega, sovražnega okolja, ki skuša plemenitega Mehičana oropati dostojanstva in življenja, iz česar takoj sledi politično branje naracije, v kateri se preganjana, zavržena zver iz »tretjega sveta« kaže kot vsega osvobodjena (in posledično vsemu hudemu podvržena) premična tarča na globalnem trgu dela.



### 25. *Le retour à la raison*

(1923, Man Ray)

Prvi film slovitega nadrealista je obenem tudi njegovo ključno delo, ustvarjeno v tehniki t. i. »rayografov«, kjer Man Ray neposredno na filmski trak polaga razne predmete, ga posipa s soljo in poprom, za nekaj trenutkov osvetli in nato razvije. Rezultat je hipnotični ples znanih in neznanih oblik in vzorcev, prototip tako kasneje priljubljenega trans filma kot tudi vseh taktik neposrednega manipuliranja s filmskim trakom (od McLarena do Brakhagea in Breera).





### 26. *Lights*

(1965, Marie Menken)

Prva dama newyorške podzemne scene šestdesetih, Marie Menken, je v času svojega življenja (1910–1970) veljala za navdih (mentorico ali muzo) domala vsem ključnim figuram tega

prizorišča (Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Andy Warhol), vendar je s svojimi poetičnimi deli tudi nenehno ostajala v senci glasnejših moških. Kalejdoskopske, v obdobju treh let ponoči snemane *Luči* so srčika njenega ustvarjanja, večinoma liričnih portretov velemesta, v katerih pogled kamere mrtvo arhitekturo preureja v utripajoče, dozdevno žive strukture.



### 27. *Meshes of the Afternoon*

(1943, Maya Deren)

Če Marie Menken velja za prvo v New Yorku, si Maya Deren »rojena« leta 1942, ko si takrat petindvajsetletna Eleanora Derenkovskaja, hči litvanskih priseljencev, spremeni ime

v Mayo, »privid«, »iluzijo« lasti ta primat na državni ravni. Protagonistka filma *Mreže popoldneva* se zaplete v mrežo sanj in budnosti, iz katere ni izhoda. Ločnica v zgodovini ameriškega avantgardnega filma (kjer prej kraljuje srbski priseljenec Slavko Vorkapić), brez katere bi David Lynch najbrž ostal pri slikanju.



### 28. *Mothlight*

(1963, Stan Brakhage)

Nekronani kralj avantgardnega filma 20. stoletja, Stan Brakhage, je v svoji petdesetletni »karieri« dokončal več kot tristo naslovov, še najbolj pa zaslovel z liričnimi, abstraktnimi

(lahko tudi larpurlastičnimi) kinematografskimi poemami, najpogosteje napravljenimi v tehniki neposredne manipulacije filmskega traku (praskanje, risanje, polivanje s kislino), ki pogosto spominjajo na oživiljene slike Jacksona Pollocka. *Mothlight*, najbolj nezemeljska teh pesnitev, je nastala z mukotrpnim, vztrajnim lepljenjem polprosojnih moljevih krilic neposredno na prosojen filmski trak; ko čez organske vzorce posveti svetloba projektorja in trznejno v hitrosti 24 različnih sličic v sekundi, se zgodi plastičen, poetičen dokaz načela naključja (lahko heisenbergovskega načela negotovosti) kot inherentnega filmski umetnosti.



### 29. *München/Berlin Wanderung*

(1928, Oscar Fischinger)

Oscar Fischinger je sicer bolj znan kot avtor animiranih/abstraktnih filmov, vseeno ga na spisek uvrščamo z nekoliko manj znanim, pa zato toliko bolj revolucionarnim delom. München/

Berlin Wanderung je ekspresna, pa zato nič manj natančno skonstruirana (uokvirjena, ritmično zmontirana) beležka avtorjevega potovanja iz Münchna v Berlin. Če so bile takrat nadvse popularne razne simfonije velemest (Ruttman, de Oliveira), Fischinger posname medmestno simfonijo, lahko tudi prototip filma ceste.



### 30. *My Love*

(1978, Michel Auder)

»My love, my love, where shall we make love?« Film kot ljubezenska pesem v obliki ljubezenskega pisma (odsotni) najdražji, kjer vsak verz »preberemo« trikrat, na tri različne načine, v podobi,

v zvoku in v glasu; za ritem in rimo poskrbi montaža. Arhaična mojstrovina erotične, romantične poezije, po izpovedni strasti, smrtni resnosti in poetičnem učinku povsem primerljiva s klasičnimi teksti klaskov, kot so Blake, Byron, Shelley, Keats, Hölderlin, Puškin, Lermontov, Prešeren.



### 31. *Naš vek*

(1983, Artavazd Pelešjan)

Armenski maestro prepletanja »najdenega gradiva« v politični esej, zagovornik »čistega« filma, ki eksplicitne pomene prenaša izključno prek interakcije zvokov in podob,

brez besed, iznajditelj t. i. montažne »teorije distanc«, ki montažne teorije Ejzenštejna in Vertova zavrača kot »banalne v svoji linearnosti«, v *Našem veku* operira izključno z arhivskimi posnetki človekovih poskusov osvajanja neba (od bratov Wright do Gagarina) in tako izkleše hipnotičen, pretresljiv spomenik človekovemu neuničljivemu hlepenju po preseganju meja lastnih zmožnosti. Ko Pelešjana, takrat še Sovjeta, Zahodu odkrije Serge Daney na enem svojih popotovanj, v pismu prijatelju Godardu zapiše: »Ko bi mi bilo v življenju enkrat samkrat dano, da komu priporočim kakšen film, bi pozabil na celotno zgodovino filma in priporočil Pelešjana.« Ko se Godard kmalu zatem s Pelešjanom res seznanj, zgodovina filma postane množinski pojem.



### 32. *Nokturno*

(1965, Vasko Pregelj)

Prezgodaj umrli in tragično prezrti genij slovenskega vizionarskega filma, ki ga uradni diskurz še danes odpravlja s slabšalno oznako »amaterski«, v svojem prvem *Nokturnu* raziskuje

zmožnosti črno-belega 8mm traku v smeri kompozicij mrtve narave, montaže asociacij, plastenja podob na način večkratne ekspozicije, predvsem pa prevajanja neopisljivih, krhkih občutij melanholije in osamljenosti neposredno v govorico podob. Lirični vrhunec slovenskega filma, primerljiv s čimerkoli, kar so takrat, na sorodne načine in prek sorodnih hotenj, proizvajali mednarodni mojstri avantgardnega filma.



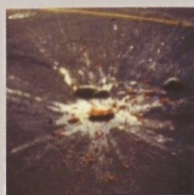


### 33. *O ljubavnim vještinama ili film sa 14.441 kvadrata*

(1972, Karpo Godina)

V industrijskem makedonskem mestecu dela in živi na tisoče samskih deklet. Nekaj kilometrov stran se v vojašnici Jugoslovanske ljudske

armade gnete na tisoče samskih mladeničev. »*Otrok pa nobenih*,« si reče Karpo Godina, takrat tudi sam na služanju roka, in pod pretvezo vojaškega propagandnega filma povsem v svojem slogu (monumentalne statične kompozicije na ozadju popularne glasbe, ki podobe prežema z drugotnim pomenom, ironijo in radoživostjo) posname to klasiko jugoslovanskega kratkega metra, v kateri se pred kamero kotali in znoji in seksualno energijo po nepotrebnem zapravlja nepregledna množica vojakov na manevrih, nepregledna množica deklet pa to komedijo, prek igrivih montažnih spojev, samo nemo opazuje. »*Eden najbolj farsičnih protivojnih filmov, kar jih je kadarkoli posnela kakšna vojaška enota*,« vzklika grški kustos eksperimentalnega filma Vassily Bourikas, ko so *Ljubezenske veščine* lani predvajane v Solunu.



### 34. *Oh Dem Watermelons* (1965, Robert Nelson)

Še ena farsa, ki namesto na jedkost (kakršna bi morda pristala predmetu njene kritike) stavi na črnohumorno ironijo; pod drobnogledom je tokrat razisem (Združenih držav Amerike),

natančneje stereotipna podoba temnopoltega človeka kot neartikuliranega fizičnega delavca, še natančneje: težaka, tovornika lubenic (spomnimo se, da je svoj pisker k natanko temu stereotipu ponosno pristavila tudi slovenska literatura). Gledamo rafalno zmontiran niz posnetkov, v katerih se lubenica kot simbol jarma, izkoriščanja, na tisoč in en način raztrešči, razpolovi, eksplodira, zgnije, mutira v nekaj drugega, dokler se ne otrese vseh presežnih vrednosti in (p)ostane samo še slastno rdeče meso, s katerim se sladkajo beli in črni, stari in mladi. Izvirno glasbo je napisal Steve Reich.



### 35. *Oskar Langenfeld*

(1966, Holger Meins)

Natanko tisti Holger Meins, revolucionar, bombaš, član nemške Frakcije rdeče brigade (RAF), ki je leta 1974 v zaporu umrl za posledicami gladovne stavke, je v šestdesetih

študiral filmsko režijo (njegov sošolec je bil tudi Harun Farocki) in svoje izobraževanje kronal s kratkim portretom Oskarja Langenfelda, nezaposlenega, brezdomnega proletarca, ki je avantgarden v toliko, v kolikor revolucionira tako način reprezentacije razlaščenega, marginaliziranega, utišanega drugega (ki ni več oziroma samo ta drugi, temveč

predvsem oziroma izključno, natančno ta Oskar Langenfeld) kot tudi način pozicioniranja filmskega ustvarjalca v obravnavano problematiko, ki na mestu vsakršne fascinacije (in z njo povezanih dobronamernih hotenj) zahteva zgolj nujno treznega razmisleka. Visoka lekcija etike filma, ki jo pet let kasneje zapopade tudi Žilnikov *Črni film* (Crni film, 1971)



### 36. *Peyote Queen*

(1965, Storm De Hirsch)

Klasičen primer abstraktnega, psihedeličnega, trans filma, kakršni so cveteli zlasti v šestdesetih, vendar jih nihče ni jemal tako študiozno (beri: zadeto) kot ravno skrivnostna

Storm De Hirsch. Čeravno se je treba strinjati, da gre za odvod eksperimentalnega filma, ki je dejansko v namen izključno samemu sebi, je rezultat *Kraljice pejotla* še vedno tako intenziven, da presega kič. V maničnem kalejdoskopu, podloženem z ritmi plemenskih bobnov, migotajo fragmenti ženskega telesa (prsi, ustnice, roke, noge), sonce, luna, zvezde in razpraskana emulzija filmskega traku. Ugibamo lahko, kako bi se reč gledala po receptu avtorice, na podlagi poprej zaužitega halucinogenega kaktusa, ki je njej pomagal pri izdelavi.

### 37. *Phenix*

(1975, Andrej Zdravič)

Britvica, ki v Buñuelovem in Dalijevem *Andaluzijskem psu* zareže v očesno zrklo, se lahko upokoji med otroške igrače. Phenix, kronološko druga stvaritev edinega slovenskega filmarja, ki na tujem uživa neprimerno večji sloves kot doma, je ena najbolj neznosnih in obenem neznosno lepih filmskih izkušenj, ki je besede ne morejo adekvatno povzeti. Zdravič je treba verjeti, ko pravi: »*Moji filmi se porajajo iz neposredne izkušnje. Mislim, da je moja funkcija, da posredujem energijo stvari na njihovi elementarni ravni, ker smatram, da se prava razodetja skrivajo v preprostosti. To je velik izziv in cilj mojega življenja*.« Strinja se tudi Jonas Mekas: »*Smatram, da je Zdravič eden najbolj nadarjenih filmskih ustvarjalcev, ki se pojavljajo na filmski sceni. Poleg njegovega filmskega talenta, je očitno, da dela v skladu z žal zapostavljeno humanistično tradicijo*.«



### 38. *Plavi jahač*

(1964, Tomislav Gotovac)

Eksemplaričen izdelek zagotovo najbolj znamenitega jugoslovanskega avtorja alternativnega filma, razvpitega performerja in ikonoklasta Toma Gotovca. *Plavi jahač* je zaključek

njegove konceptualne filmske trilogije, v kateri raziskuje oziroma združuje princip strogega formalizma z vdori naključja/realnega. Film, ki je bil zamišljen zgolj kot povsem arbitrarna shema premikanja kamere (brez ozira na to, kaj se znajde pred njo), se nekega nedeljskega popoldneva umesti



v notranjosti neke zakajene beograjske kavarne, medtem ko družine doma sedijo pred televizorji in gledajo Bonanzo (na soundtracku slišimo zvoke nadaljevanke). Načelo vnaprej zarisane forme in naključja proizvede dragoceno antropološko študijo, ki tradicijo ameriškega strukturalnega filma zmeša z dosežki Jeana Roucha.



### 39. *Pull My Daisy*

(1959, Robert Frank)

Veliki fotograf Robert Frank (*The Americans*) v eksperimentalnem, poetičnem, dozdevno povsem improviziranem portretu duha t. i. beat generacije, posnetem po »scenariju«

Jacka Kerouaca (ki ga v filmu tudi slišimo, medtem ko se pred kamero sprehaja njegov kolega Allen Ginsberg), na najlepši možen način tega duha tudi utelesi. Kontrakulturna filmska poema, ki na glavo obrača prevladujoče vrednote konservativne Amerike petdesetih in brez katere bi ne bilo ne *Golih v sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper) ne *Las* (*Hair*, 1979, Miloš Forman).



### 40. *Recreation*

(1956, Robert Breer)

Robert Breer, »kinetični poet avantgardnega filma«, že pol stoletja velja za prvo ime eksperimentalnega animiranega filma. Do tega statusa se je dokopal predvsem po zaslugi vedno

(in vedno znova) inventivne rabe kar najrazličnejših tehnik animiranega filma – od oživljanja objektov prek risanja in praskanja neposredno na filmski trak do mešanja animacije z »živimi« posnetki – ki se zlivajo v rafalne, nekajminutne eksplozije barv in oblik. *Recreation* je najbrž njegov najbolj večslojen, s tehnikami, z učinki in s pomeni nabit film, ki tudi lepo ilustrira, zakaj prav Breer velja za tisti »manjkajoči člen« med zgodnjo, abstraktno (Fernand Léger, Hans Richter) in poznejšo, lirično in bolj radikalno (Stan Brakhage, Peter Kubelka) tradicijo avantgardnega filma.



### 41. *Rhythm*

(1957, Len Lye)

Še en mojster, pionir eksperimentalne animacije, Novozelanec, ki je navdihoval Roberta Breera, sam pa navdih iskal pri Dylanu Thomasu in med drugim verjel, da je medij filma

resnični medij poezije. Za razliko od Breera je k poetičnim učinkom težil z minimalnimi sredstvi, še najraje kar samo s praskanjem na filmski trak, kar je med drugim rodilo *Ritem*, uspešen poskus reduciranja poezije na njeno ritmično sestavino, očiščeno bremena slehernih drugih pomenov.



### 42. *Ruke ljubičastih daljina*

(1962, Sava Trifković)

Sava Trifković, član Akademskega kino kluba Beograd – ki je bil osnovan konec petdesetih in se je v jugoslovanske filmske anale vpisal po nasprotovanju takrat (znotraj eksperimentalnega/

amaterskega filma) dominantni tendenci »antifilma«, ki jo je promoviral zagrebški GEFF, ter po zagovarjanju lastnega teoretskega konstrukta »alternativnega« filma – je v svoji ustvarjalni karieri posnel samo en film, remek delo, metafizično eksperimentalno shriljivko z zagonetnim naslovom *Ruke ljubičastih daljina*, o katerem Živojin Pavlović, Trifkovićev klubski kolega, pove: »*Kar se mene tiče, je to najboljši, težko je reči najboljši, vsekakor pa najbolj impozanten amaterski film, kar sem jih videl. Ker poseduje neko neopisljivo draž nemih švedskih filmov, neko čudno atmosfero ... do roba je prežet z nekakšno metafizično grozo.*« Ženska figura teče, beži, se skriva, spotika, dokler ne postane jasno, da ji po življenju (razblinjenju) ne streže nihče drug kot film sam.



### 43. *Scorpio Rising*

(1963, Kenneth Anger)

Pol ure celuloida na tanki, lastnoročno kreirani meji med filmom in okultnim ritualom, kjer se ob zvočni spremljavi pokradenih pop klasik obdobja (Ricky Nelson, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray

Charles) pred kamero vrstijo v usnje zaviti častilci kromiranih jeklenih konjičkov, Jezusa in Satana. Kamera parade norcev ne snema, temveč s svojim pogledom dobesedno boža vsak centimeter kože, usnja in jekla. Homoerotična klasika z vonjem po bencinu, znoju in krvi, katere ogled dejansko navdaja z občutkom udeležbe v kakšnem prepovedanem demonskem zaklinjanju.



### 44. *Serene Velocity*

(1970, Ernie Gehr)

Ernie Gehr, pionir in profesor strukturalnega eksperimentalnega filma, v svoji hipnotični, minimalistični mojstrovini *Serene Velocity* raziskuje skrajne možnosti in meje percepcije.

Film tvorita samo dva posnetka istega praznega hodnika, ki se ritmično menjavata in v dobrih dvajsetih minutah oko preslepita, da si je isti hodnik ogledalo iz nešteti različnih zornih kotov. Gehr: »*V reprezentacijskem filmu podoba včasih afirmira svojo prisotnost kot podoba, grafična entiteta, praviloma pa služi kot nosilec fotografiranega dogodka. Tradicionalni in etablirani avantgardni film uči film, naj bo podoba, reprezentacija. Vendar je film resnična stvar in resnična stvar ni imitacija. Ne odraža življenja, temveč uteleša življenje duha. Ni nosilec idej ali portretov čustev. Film je variabilna intenzivnost svetlobe, notranje ravnovesje časa, gibanje v danem prostoru.*«





#### 45. *Srečanje*

(1963, Vladimir Petek)

V *Srečanju*, enem najpomembnejših in najlepših del hrvaškega eksperimentalnega filma, se srečno srečata in bogato oplodita dve poglavitni obsesiji njegovega avtorja

Vladimirja Petka. Prva je Petkova strast po maličenju filmskega materiala, ki zaobjema vse znane pristope, od praskanja in slikanja neposredno na filmski trak, do rezanja traku po dolgem in počez in ponovnega sestavljanja koščkov, druga je njegova obsedenost z lepoto mladega ženskega obraza. Rezultat je sublimna mojstrovina portretnega filma, ki zatemni vse »testne posnetke« (Screen Test #1,2,3) Andyja Warhola.



#### 46. *Star Spangled to Death*

(2004, Ken Jacobs)

Ken Jacobs si je vstop v enciklopedije eksperimentalnega filma mogoče res zaslužil že s svojimi zgodnjimi klasikami (*Little Stabs at Happiness*, 1960; *Blonde Cobra*, 1963; *Tom*,

*Tom, the Piper's Son*, 1969), v katerih je razgrajeval samo naravo filmskega medija in načine pogledov nanj, vendar naj za njegov magnum opus vsekakor obvelja tole monumentalno, skoraj sedemurno delo, ki je nastajalo petdeset let in ki ne povzema samo njegovega ustvarjanja in vzdušja celotne newyorške podzemne scene petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih, pač pa predstavlja tudi enega najpomembnejših ameriških (političnih) filmov zadnjega desetletja. *Star Spangled to Death*, ki ga je kritika ob premieri razglasila za »ulimativni podzemni film« in »obupno lepo manifestacijo otroškega obnašanja in političnega brezupa«, je hkrati kaotičen in skrbno strukturiran, mestoma povsem simbolen in drugje brutalno konkreten politično-filozofski esej o domala vseh ključnih vprašanjih in problemih, ki so oblikovali način življenja v drugi polovici dvajsetega stoletja in prehodu v enaindvajseto. Jacobs obdela potrošniško družbo (industriji prodaja »priročno idejo za instantne kosmiče, ki jih iz škatle streseš naravnost v toaletno školjko«), religijo (»Bog je placebo s škodljivimi stranskimi učinki.«), politiko (»Dajmo socializmu priložnost. Hočem reči, še eno priložnost.«); pri svoji obravnavi rasizma, vojn in genocidov si kot Jud dovoli izjave, ki bi vsakega drugega stale ostrih obsodb antisemitizma, ko npr. nekemu črnskemu aktivistu v usta položi besede: »Vaš holokavst je trajal štiri leta, naš traja štiristo let, kako lahko potem sploh primerjate? Vas je umrlo šest, nas šesto milijonov, kako lahko potem sploh primerjate?« Za Izrael pa ugotavlja, da to ni država, pač pa »zločin, ki so ga nad Judi in Arabci zagrešili kristjani.«



#### 47. *The Chelsea Girls*

(1966, Andy Warhol)

Najuspešnejši izmed Warholovih filmskih eksperimentov prepleta različne nepovezane pripovedne niti s pomočjo dveh vzporednih projekcij ter z mešanjem črno-bele in barvne

tehnike. Za glasbo skrbijo The Velvet Underground, pred kamero se vrtnčijo, zadevajo, izpovedujejo, jočejo Warholovi superzvezdniki: Brigid Berlin, Mary Woronov, Eric Emerson, Nico, Ondine, Mario Montez. Fascinantna igra psihološke zapletenosti in osupljive ikonografije naj bi bila ob vsakem predvajanju za odtenek drugačna in velja za enega najbolj pomembnih neodvisnih filmov šestdesetih let.



#### 48. *The End* (1953, Christopher Maclaine)

Christopher Maclaine, pesnik, ameriški Jean Vigo, je pred svojo prezgodnjo smrtjo posnel samo štiri filme.

*The End* je tik-pred-apokaliptična poema o vsakdanu majhne skupine

posameznikov na predvečer konca sveta, »velikega samomora človeštva«, vsakršne logike osvobojen kolaž premešanih podob in zvočnih utrinkov, ki gledalca povabi, da si iz okruškov sestavi svojo zgodbo. V off-u slišimo avtorja: »V tej veliki človeški perverziji je izvedel, da pomeni živeti na svetu nujno tudi sovražiti in moriti, on pa ni hotel ne sovražiti niti moriti, temveč živeti tako kot vsi ostali. Ni bilo več prostora za nedolžnega otroka, ki skuša kar najbolj potihoma in previdno stopati skozi ves hrup, ki ga proizvajajo močnejši v boju za svoje najljubše igrače.« In nato: »Tukaj je karakter. Tukaj je najčudovitejša glasba na svetu. Tukaj je nekaj slik. Kaj se dogaja?«



#### 49. *The Heart of the World* (2000, Guy Maddin)

Kaj se zgodi, če formalne postopke progresivne sovjetske agitke, kakršne je podpisoval Vertov, očistimo politike in napolnimo z ljubezensko zgodbo? Zgodi se najhitrejša melodrama na

svetu, ki v šest eksplozivnih minut stlači zgodbo o bratih, grobarju Nikolaju in igralcu Josipu (ki kot Kristus nastopa v lokalnem pasijonu), ki ljubita isto žensko. Ana je državna znanstvenica, ki skozi teleskop in luknjo v Zemljini skorji proučuje Zemljino jedro, tako imenovano »srce sveta«. Nekega dni ugotovi, da je srce doživelo usodni srčni napad in da planetu grozi poguba. Ker se ne more odločiti, s katerim bratom bi preživela poslednjo noč, omahne v naročje zlobnega industrialca. K sreči se pravočasno zave svoje zablode, zadavi debelega kapitalista, se požene v tunel in s svojim telesom nadomesti šibko srce planeta. Iz trka med Ano in Zemljinim jedrom se rodi film, projekcije Ane preplavijo ves svet. Najlepša ljubezenska pesem filmu.





50. **Wavelength** (1967, Michael Snow)  
Eden najpomembnejših in najbolj opevanih eksperimentalnih filmov vseh časov, ki obenem, presenetljivo, v številnih »regularnih« krogih velja tudi za najpomembnejši kanadski film vseh časov. Mojstrovina strukturalnega

filma, o kateri je pisala tudi mainstream kritika, legendarni Manny Farber na primer takole: *»Čistih, težkih 45 minut, ki utegnejo postati Rojstvo naroda podzemnega filma, premočrten dokument sobe, v kateri se pojavi, razvije in izgine ducat dogodkov. Ob vsej sofisticiranosti tega filma (ki je preprosto osupljiv v svojih invencijah na relaciji čas-prostor-zvok) gre vendarle tudi za svojevrsten, nenavaden, nezapleten, smrtno realističen način, kako posneti tri zidove, strop in tla ... najverjetneje najbolj rigorozno strukturiran film, kar jih je.«*



51. **Yūkoku: The Rite of Love and Death**

(1966, Yukio Mišima in Dômoto Masaki)

Preden si veliki japonski literat Yukio Mišima obredno razpara trebuh in tako stori samomor, o tem, po svoji

istoimenski kratki zgodbi, posname tudi (nemi) film in v njem odigra glavno vlogo, s čimer pojem avantgardnega filma dobi povsem nov pomen. Dolgo časa skrbno varovana (beri: zakopana) in še dandanes težko dostopna generalka za pekel; nemara najlepše (in najbolj morbidno) utelešenje načela snemanja filmov kot odraza pristne notranje nuje.



# ČUTENJE KOT »EFEKT SMISLA« V FILMSKIH UPODOBITVAH EME KUGLER

Maja Manojlovič

Pred predvajanjem filmskega ciklusa Eme Kugler z naslovom ODMEVI ČASA med 20. in 27. septembrom v Kinu Šiška in v Slovenski kinoteki.

*»(...) zadev se lotevam kaotično. Nikoli ne vem, kaj natačno bo nastalo. Projekt predvsem čutim, o njem pa vem malo. Čutim ga skorajda fizično, kot vonj ali ugodje.«*

Eme Kugler. Intervju z Marino Gržinič, »Pogled v brezmejnost veselja skozi dober teleskop, na kakšnem odmaknjemem vrhu ...«, v: Maska, Zima 1995/96, str. 4-5.



»Pojem občutenja je instrument absolutne kontestacije, absolutne kritike, a je tudi specifična kreacija: občutenje ni rezervoar, ni princip ali izvor, niti konec. Je 'efekt', proizveden od nečesa, čigar zakone produkcije moramo razkriti. (...) **Ideja občutenja kot efekta, proizvedenega s strani nekega stroja, mehanizma; fizični, optični, sonorični efekt itd.** (in tu ne gre za isto stvar kot je videz). (...) **Ampak mi moramo biti strojniki, 'operaterji' nečesa.**«

Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts* 1953-1974. Semiotext(e) Foreign Agents Series. Ur. David Lapoujade. Prev. Michael Taormina, Pariz, 2004, str. 137. Prevod odlomka v slovenščino: Renata Zamida

Filmi Eme Kugler so vsebinsko in formalno brezkompromisni: zarezajo direktno v srčiko konvencionalnih podob sveta in življenja, in to s tako ostrino, da je nam, gledalcem, nemogoče vzdrževati kontrolo nad lastnimi čutnimi odzivi; od komaj zaznavnega občutka dezorientacije ob soočenju z nevsakdanjimi koreografijami teles, prostora in zvoka, pa vse do fizične slabosti, ki ga izzovejo nepričakovane interakcije med organskimi in anorganskimi stvarmi, elementi in bitji, ki so nam na čudno boleč način prepoznavna in blizu, pa vendarle občutno dislocirana iz dogovorjenega referenčnega sistema pomenjanja. Prav nič ni torej presenetljivo, da je naš prvi refleks ravno poskus, da bi se vzdržali zavestne čutne investicije v podobo. Seveda se ponavadi izkaže, da je interaktivni pretok čutnih, afektivnih in zaznavnih informacij med podobami na platno (ali ekranu) in nami nemogoče popolnoma ukiniti ali zavestno uravnavati. Razen če se ne odločimo in projekcijo fizično zapustimo. Vendar pa imamo tisti, ki ostanemo, kot izkušeni potrošniki vizualne kulture ponavadi vsi že dodobra izpopolnjene trike in strategije, kako regulirati nivo svojega zaznavnega angažmaja s podobami. Da bi se izognili čutenju (smisla) performativne moči podob, se največkrat zatečemo k pomenskemu vrednotenju skozi analizo njihove simbolike, sintezo metaforičnih povezav, ali pa k iskanju in pre-poznavi narativnih vezi. Skratka, skušamo se čutno re-orientirati v konvencionalni referenčni sistem pomenjanja, ki pa



se nam, tako kot filmske podobe Eme Kugler, vztrajno izmika. Natančno ta izmik pa amplificira razmik med našim subjektivnim procesom zaznavanja in upomenjanja podobe ter singularno intencionalnostjo plastično-upodobljenega, ki se živo projicira s platna/ekrana. Tenzija med upomenjanjem in upodabljanjem je v Emini filmih tako intenzivna, da pride do eksplozije vseh konvencionalnih podob pomena in pomenov podob. Rezultat: iz pomena se izlušči in neodvisno zavibrira smisel, ki razpre posameznikovo čutno polje ali senzorič v dimenzijo potenciala (in) ko-kreacije.

Kaj je torej smisel? »Smisel je izraženo,« in je »točno meja med propozicijami in rečmi. Je tisto aliquid, hkrati dodatek k biti in vztrajanje, se pravi tisti minimum biti, ki gre vztrajajočemu,«<sup>1</sup> trdi Deleuze v filozofskem delu *Logika smisla*. Smisel je torej tisti biti lasten »fantom-efekt,« ki vztraja in vztrajno sili v dogodek ali v točno določeno kreacijo, ki bit presega. Vidimo, da je lahko efekt smisla orodje absolutnega izziva stanju stvari in absolutne kritike. V tem kontekstu »fantom« ni prikazen; prav tako kot fantomi ne obstajajo ne v *Phantomu* (2003) ne v drugih avtoričinih filmskih podobah. Te so namreč čutni izraz sile pred-miselnega, pred-konceptualnega polja potencialnosti, ki neusmiljeno pritiska na bit, da se porodi v bivanje, ki naj preseže mrtvilo statusa quo, togega kot truplo, otrdelo v nemem kriku, odmevajočem v peščeni puščavi filma *Za konec časa* (2009). Efekt smisla je torej potencialna aktivacija sile, ki ima tolikšno moč, da bi lahko iztrgala utripajoče človeško telo iz vraščenosti v črnilo kamnate širjave in mu vbrizgnila življenje, tako, onkraj časa.

Soočeni s kuglerjansko estetiko podob in z njihovo natančno skomponirano vibracijo, ki ostane nevidna, pa jo vendar jasno čutimo kot »bolečino mrtvega pogleda«, se nam je nemogoče izogniti interpelaciji sile potenciala. Tako me torej zanima, kako Emini filmi producirajo ta kristalno jasen pritisk sile, katere ost začutimo kot efekt smisla. Zato

1 Gilles Deleuze, *Logika smisla*, Tretja serija: o propoziciji, Ljubljana, Krtina, Ljubljana 1998, str. 30-32. (prev. Tomaž Erzar)





raziskujem konceptualni mehanizem dinamike smisla in sensorija v kontekstu filmskih podob Eme Kugler, ki se izmikajo interpretaciji in s tem vzpostavijo (in vzdržujejo) vratolomno eksperimentalen, a natančno določen estetski register sodobnih vizualnih medijev. Predlagam, da je ena od »mašinerij«, ki generira »efekt smisla« v Eminih filmih, ravno inventivna, a rigorozna uporaba *digitalne estetike*, ki razširja obstoječe polje čutnega, dokler ga ne preseže, preoblikuje, multiplicira in, preko zdaj novega sensorija, preklopi v nove dimenzije kreativnega potenciala (človeške) zavesti. In dalje, da je ravno dinamika *prostorskosti* (ki sestoji tako iz abstraktnih kot konkretnih prostorov) tista, ki dezorientira zaznavo in dislocira konvencionalno pomenjanje.

Prostorskost je čutno-zaznavna kategorija, s katero mislim raznolike inter-relacije tako avditornih elementov podob, kot so zvok, glasba in ritem, kot tudi vizualnih kot na primer voluminoznost človeških teles ali mezeče krvi, tekoče in stoječe vode, površine monumentalnih ploskev, obseg stebrov in, nenazadnje, prazni in pol-prazni arhitekturni prostori ter zunanji, absolutni prostor narave.

Sopostavitve nekonvencionalnih relacij prostorskih elementov, preoblikovanih z *digitalno* estetiko, stimulirajo etablirani sistem *filmskih* podob, da iz njih vznikne drugačen,

smisel generirajoči *med-prostor*, skozi katerega zavibrira novo polje čutnega. Koncept med-prostora definiram kot suspenz ali kot preklon v procesu pomenjanja, ki se zgodi, ko se gledalcu izjalovi poskus, da bi povezal podobe v koherenten pomen. Menim, da dinamične relacije prostorskosti in med-prostorov jasno izpostavijo čutno intenziteto avtoričinih digitalno obdelanih filmskih podob, obenem pa se izognejo racionalni interpretaciji. Slednjo odplavi predvsem fluidnost digitalne animacije, ki izreže nove, ne-materialne prostorske koordinate v materialne determinante arhitekturnih in naravnih prostorov in s tem raz-gradi družbeno priznano *distribucijo čutnega*.

Tako razgrajena distribucija čutnega deluje zunaj *reprezentacijskega režima* podobe, ki temelji na hierarhični in vnaprej determinirani strukturi družbenih odnosov. Namesto takšne konvencionalne ureditve Ema Kugler vzpostavi *estetski režim*, kjer umetnostni izdelki sovpadajo s »specifično porazdelitvijo čutnega, ki je izven vsakdanjih povezav in je naseljen s heterogeno močjo. To je moč oblike misli, ki je sama sebi postala tuja: to je izdelek, ki je identičen z ne-produciranim, to je znanje, transformirano v ne-znanje, in je logos, identičen patosu, intenca neintencionalnemu, itd.«<sup>2</sup>





Zgoraj opisano estetsko ureditev sveta, ki na inovativen način oblikuje podobe, postavi Ema že v svojem prvem filmu *Hydra* (1993), ko eksperimentira s software »orodji« računalniške grafike in z animacijo. Video film se začne v naravi, na travniku, razdeljenem s poploščeno potjo, ki jo v upočasnjem ritmu prestopita dva konja in po kateri drsi fantomsko moško bitje z reflektirajočim ogledalom, nameščenim čez prsni koš in trup. Na sivem horizontu se v vetru vrtinči dim. Podobe prežema, reže in uprosterja glasba, ki sovpada in se zliva s tekočimi pregibi novega, zdaj gričevnatega travnika, ki začne valovati. Na vrhu griča je ženska fantomska figura, ki se, tako kot poprej moška, premika s togimi gibi telesa in rok, vrteč se okoli svoje osi. Obenem je figura obdana z gigantskimi marjeticami, v katerih ležijo goli dojenči, katerih plastično reflektirajoča telesa bodejo v oči, medtem ko eliptično krožeč pogled kamere še dodatno napolni podobo s »heterogeno močjo«, ki dislocira gledalčeve stereotipne interpretacije prostorski. Prav vsaka od teh avdio-vizualno nabitih podob izreže sebi lasten med-prostor v našem zaznavnem referenčnem sistemu. Vsak kader, vsak tren oči te zaznavne med-prostore multipicira in tako zvišuje neznošen pritisk kreativne sile smisla, ki prodira skozi goste membrane našega skrbno izdelanega, a dolgočasno vsakdanjega signifikacijskega omrežja.

Vendar pa digitalna animacija v avtoričinem ustvarjalnem opusu ne izziva efekt smisla le z oblikovanjem čutne dinamike prostorskih elementov, ampak tudi z moduliranjem doživetja njihovega organskega in anorganskega izvora ter, posledično, telesa, njegove mesenosti in življenja kot takega. Človeške figure v *Hydri* so izpolnjene z anorganskim življenjem stvari, tako kot so plastično lesketajoči se dojenči, obdani z nedoločljivo avro organskega. Srebrno uliti, goli telesi moškega in ženske, ki se izlivata drug v drugega v filmu *Homo Erectus* (2000),

*Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London, New York: Continuum, 2004, str. 22-23.



delujeta anorganskega izvora, čeprav sta postavljena v kontekst narave (na skali, ob deroči reki). Vendar je celo ta narava predrta z želom ne-živega, kar je vizualno izraženo z digitalno pospešenim in ojačanim tokom reke. Ravno kar ustvarjena interpretacija anorganskega se brezkompromisno razlije v potok krvi, ki se izteka iz razkosanih udov, ki jih moški trga iz lastnega telesa in živalsko obdeluje z zobmi. Meso je tako živo in utripajoče, da se čuti njegovo surovo toplino.

Prav intenziteta surove čutne prisotnosti primarne organskosti, ki je, paradoksalno, ustvarjena s pomočjo sintetične (in anorganske) digitalne animacije, radikalno spodkoplje konvencionalno pojmovanje misli; ta misel sicer ostaja onkraj čutnega, vendar obenem razkriva silo eksplozivnega naboja smisla, ki privre iz med-prostora, razprtega ob neuspelem srečanju misli s čutnim. Natančno to neuspelo srečanje je tisto, ki omogoči efekt smisla, torej radikalen izziv temu, kar je.

EMA KUGLER Z EKSPERIMENTALNO UPORABO DIGITALNE ESTETIKE REDEFINIRA FILMSKO UMETNOST IN JO KREATIVNO REKONTEKSTUALIZIRA V SODOBNE MEDIJSKE UMETNOSTI. ŠE VEČ: PRECIZNO REFLEKTIRA NAČINE, NA KATERE DANAŠNJA DRUŽBA ASIMILIRA DIGITALNO ESTETIKO IN NAKAŽE NEVSAKDANJE MOŽNOSTI AKTUALIZACIJE NJENIH POTENCIALOV S ŠIRITVIJO NAŠEGA ČUTNEGA POLJA.

Re-distribucija estetskega polja čutenja (in čutenega) kot efekta smisla v filmskem opusu Eme Kugler me je zanimala zato, ker zaobjema celotno konceptualno polje njenega avtorskega izraza in se hkrati izpostavlja kot možen odgovor na eno najbolj kritičnih vprašanj sodobne eksistence: kako se orientirati v sodobnem okolju, ki ga definira proliferacija podob, zakodiranih s fluidnostjo digitalne estetike, in vzporedno kreirati nove dimenzije etičnega?




**FILMOGRAFIJA ([www.filmannex.com](http://www.filmannex.com))**

**HYDRA** 17' (1993), Forum Ljubljana, VPK  
**OBISKOVALEC** 27' (1995), Forum Ljubljana, VPK  
**TAJGA** 8' (1996), Forum Ljubljana, VPK  
**POSTAJA 25** 30' (1997), Forum Ljubljana, VPK  
**MENHIR** 35' (1999), Forum Ljubljana, VPK  
**HOMO ERECTUS** 44' (2000), ZANK, VPK, Cankarjev dom  
**FANTOM** 87' (2003), ZANK, VPK, Cankarjev dom, RTV Slovenija  
**LE GRAND MACABRE** 102' (2005), ZANK, LJUDMILA  
**ZA KONEC ČASA** 124' (2009), ZANK, VPK

**NAGRADE**

Za svoje delo je avtorica prejela več domačih (Zlata ptica, SFF idr.) in mednarodnih nagrad: Bronasti medved (avstrijski Festival der Nationen), 2001 dve nagradi Gold Remi (Worldfest, ZDA) za najboljši scenarij in najboljši eksperimentalni film, nagrada na mednarodnem festivalu neodvisnega filma v New Yorku (New York International Independent Film Festival), kjer so odkrivali velike režiserje, kot so Steven Spielberg, Ang Lee, Ridley Scott, David Lynch,

*Fantom* je leta 2004 kot zmagovalni film prejel nagrado ameriškega festivala Spirit of Moondance in 2007 je umetnica prejela eno najvišjih državnih priznanj – nagrado Prešernovega sklada za svoji zadnji deli, posvečeni nedavno preminulemu geniju sodobne akustične glasbe Györgyu Ligetiju: za film *Le Grand Macabre* in za performans *Introitus*. Njen zadnji film *Za konec časa* pa je na že omenjenem newyorškem festivalu 2009 prejel nagrado za najboljši eksperimentalni celovečerec.

**PROGRAM RETROSPEKTIVE:**

20. sept (Kino Šiška) – HYDRA, OBISKOVALEC, TAJGA  
 21. sept (Kino Šiška) – HOMO ERECTUS; Pogovor z avtorico: Ema Kugler in Mojca Kumerdej  
 22. sept (Kino Šiška) – POSTAJA 25, MENHIR; Predavanja in pogovor: Mojca Kumerdej, Maja Manojlovič (UCLA, ZDA), Blaž Lukan (AGRFT)  
 23. sept (Slovenska kinoteka) – FANTOM  
 24. sept (Slovenska kinoteka) – LA GRAND MACABRE  
 27. sept (Slovenska kinoteka) – zaključna projekcija ZA KONEC ČASA



# Izvor Freudov sanjski svet po Christopherju Molanu

Matic Majcen







*Izvor* (Inception, 2010, Christopher Nolan) bi morda res lahko opisali kot film o sanjah, a tudi kot film o vedi, ki sanje analizira – o psihoanalizi. V zanimivi povratni zanki pa imajo ravno ti trije samostalniki (film, psihoanaliza in sanje) poleg dolge zgodovine medsebojnega prepletanja še eno ključno skupno točko, namreč prav to, letnico svojega izvora. V mislih imamo seveda leto 1895, ki je v učbeniku človeške zgodovine zapisano kot leto prelomnih izumov in odkritij, med katerimi najdemo: prvo filmsko projekcijo v Salon Indien du Grand Café v Parizu, izid *Študij o histeriji* Sigmunda Freuda in Josefa Breurerja kot poskus vzpostavitve nove znanstvene vede – psihoanalize ter seveda tudi prvo razlago sanj na način, na katerega si jih človeštvo razlaga danes. Kajti čeprav je človek o sanjah razmišljal že od vekomaj, je za njihovo razlago vse do leta 1895 prišla prej v poštev kakšna z vražami zapolnjena knjiga sanjskih simbolov kot pa resna, sistematična znanstvena analiza. Freudu se sicer takrat zaradi slabega sprejema njegovih knjig še zdaleč ni zdelo, da bodo njegovo delo kasneje označili za »enega treh udarcev človekovemu narcizmu«, ob bok Nikolaju Koperniku in Charlesu Darwinu, ter da bodo v njegov spomin gradili celo spomenike. Pa so jih, in to kar nekaj. Eden izmed njih stoji na jugozahodnem robu Dunaja, na mestu, kjer je v Freudovem času stal grad Bellevue, njegova redna poletna rezidenca, kjer se mu je omenjenega leta prvič razodela skrivnost sanj. Tisti malce drugačne vrste pa je osrednji filmski hit letošnjega leta. Christopher Nolan v *Izvoru* na psihoanalizo referira ob vsakem koraku, od obiskov pri pariškem profesorju (Michael Caine), citiranja Freudovih dognanj iz *Interpretacije sanj*, do klanjanja ojdipski konstelaciji družbenih odnosov kot eni osrednjih gonil filma. Režiser je v intervjujih večkrat povedal, da je »bral Freuda«, ampak ali je Angleževa interpretacija sanjskih mehanizmov referenčna za razumevanje Freudovih prelomnih odkritij?

## DVE URI V DVEH MINUTAH

Odgovor se glasi: delno. A preden se posvetimo točkam, v katerih mu je to spodletelo, je Christopherju Nolanu potrebno izreči tudi nekaj priznanja. Najprej zato, ker je *Izvor* v formalnem smislu zagotovo scenariistična mojstrovina na nivoju *Mementa*

(2000), njegovega prebojnega filma v obliki poklona labirintu človeškega uma. Tako kot v *Mementu* se namreč tudi v *Izvoru* kaže jasna ambicija po spreminjanju konvencionalnih rab filmskega jezika v mainstreamovskem filmu. Konkretno: Nolan se v *Izvoru* na izjemno eleganten in zvit način loti osnovne zagonetke enega temeljev filmskega pripovedovanja, vzporedne (ali križne, paralelne) montaže. Pri njej gre na kratko za sledeče: namesto, da bi dva dogodka, ki se odvijata ob istem času, pokazali v celoti enega za drugim (kar je bila praksa v filmih pred letom 1906), vzporedna montaža omogoča neprestano *vmesno* prehajanje od enega kraja dogajanja k drugemu z namenom ponazoritve dogajanja na dveh različnih koncih (zgodnjo uporabo te tehnike seveda najdemo v *Velikem ropu vlaka* [The Great Train Robbery, 1903, Edwin S. Porter]). Ampak tisto, kar filmarjem predstavlja glavni izziv, je to, da zaradi sekvenčne narave filma že v teoriji ni možno predstaviti istočasnega dogajanja na dveh mestih. Če se tega lotimo, to zahteva bodisi določeno mero izpustitve bodisi ponavljanja, da bi tako čim uspešneje pričarali iluzijo neprekinjenega in predvsem realističnega poteka dogodkov. Konvencionalno in najpogosteje uporabljano rešitev te uganke predstavlja čim hitrejšo izmenjavanje pogleda od ene lokacije k drugi, malce manj pa večzaslonsko predstavljanje dogodkov (kot denimo v *Časovni kodi* [Timecode, 2000, Mike Figgis], ki pa vendarle prej velja za slepo vejo v razvoju filma kot pa za dejansko pogosto uporabljano tehniko filmske montaže). Nolan pa se je v *Izvoru* po rešitev na prebrisan način zatekel ravno k Freudu. Natančneje, slednji je v *Interpretaciji sanj* opisal zgodbo o sanjah dramatika Casimirja Bonjourja, ki si je nekega večera želel ogledati premierno odrsko izvedbo svojega dela. Ko bi se predstava morala začeti, je bil Bonjour od naporenega dne tako utrujen, da je v svojem sedežu zaspal. Med spanjem se mu je nato v sanjah odvrtelo vseh 5 dejanj igre, med katerimi je lahko preučeval tudi odziv občinstva. In ker so sanje v svoji najosnovnejši definiciji izpolnitev želja, je pisec na koncu seveda doživel živahne izraze odobravanja. Ko pa se je Bonjour zbudil, je ugotovil, da na resničnem odru predstava ni prišla dlje kot do prvih stihov prvega prizora, kar je pomenilo, da je kljub spomину na celotno predstavo v resnici spal le kakšni 2 minuti. Nolan je v *Izvoru* to anekdoto izkoristil, kolikor se le da:





iz nje je zgradil pravicato narativno strukturo, ki se pogloblja v več sanjskih nivojev (mimogrede, tudi o »sanjah v sanjah« je v *Interpretaciji sanj* poročal Freud), vzporedna montaža pa v svoji redefinirani obliki zdaj tu tvori osnovni prijem, s katerim nam režiser nudi vpogled v vsako izmed njih. In čeprav njegova uporaba suspenza intuitivno spominja na klišejske žanrske prijeme, postanejo njegovi narativni postopki preko tovrstnih zgodovinsko izpričanih izkušenj legitimni in verodostojni.

Drugi dosežek *Izvoru* je tudi fascinantna uprizoritev tistega, kar Freud imenuje »sوماتski viri sanj«, ali preprosteje rečeno zunanji in notranji telesni dražljaji, ki vplivajo na vsebino sanj. Če na primer Cobb v svoji sanjski realnosti v *Izvoru* opaža, kako ga začneja vse naokrog zalivati voda, potem je to posledica tega, da so njegovo telo v (filmski) resničnosti vrgli v kad vode. To se nanaša tudi na »udarec«, ki naj bi spečega zbudil iz sanj, ne glede na to, v koliko nivojev sanj je potopljen. Oba primera sta prav tako neposredno iz *Interpretacije sanj*. Freud v tem smislu opisuje primer Alfreda Mauryja, ki je sanjal, da so ga med terorjem francoske revolucije poklicali pred sodišče, kjer so ga obsodili na giljotino. Ko je njeno rezilo zdrsnilo navzdol proti njegovi glavi in ko je začutil, kako se je njegova glava ločila od telesa, se je zbudil in opazil, da se je zgornji del postelje prevrnil in ga zadel v vrat na mesto, kjer ga je v sanjah zadela giljotina. Nolanova uporaba somatskih virov sanj je zelo zvesta Freudovim opisom in tudi njihova filmska uprizoritev je prepričljiva kot le malokdaj na filmskem platnu.

### IMA REALNOST PROSTOR V SANJAH?

A to sledenje Freudovemu dognanju ima tudi v *Izvoru* svojo mejo in pravzaprav je zanimivo, da film, ki toliko pozornosti nameni sejanju psihoanalitične ikonografije, v bistvu ignorira tudi marsikatero povsem osnovno načelo sanjske logike. Denimo nekaj tistega, kar je Freud opisoval že v osnutkih svoje velike teorije o sanjah, v *Zasnutku znanstvene psihologije* iz leta 1895 (halucinatorični značaj sanj, motorična ohromelost), veliko pomembnejše pa je tisto, čemur je posvetil veliko pozornosti kasneje v *Interpretaciji sanj*, namreč procesoma zgoščanja (sanjski mehanizem, ki npr. združi poteze več oseb v eno) in premeščanja (dejstvo, da se lahko parcialni motivi predstavljajo iz objekta na



objekt, da se izogonejo cenzuri). Freud je oba procesa označil za neizpodbitno dejstvo in celo zapisal, da sta »premeščanje in zgoščanje vodilna mojstra« ter da lahko oblikovanje sanj pripišemo predvsem dejavnosti teh dveh procesov. Zato je malodane presenetljivo, da sta ravno ta dva v *Izvoru* praktično povsem odsotna. Še več, osebe v Nolanovem filmu ostajajo zavezane logiki trdne, otipljive realnosti, njihove pojavne oblike so koherentne, stalne, razen redkih trenutkov, ki pa jih Nolan tako ali tako argumentira kot namensko spreminjanje osebnosti za namene maskiranja. Takšen racionalno-logični pristop je pri Nolanu v marsičem pričakovan. Konec koncev on sam najbolj uživa in tudi blesti v vnašanju racionalne interpretacije v sfere, ki so po splošno sprejeti percepciji zavite v tančico skrivnosti, nadnaravnega in nemogočega. S tem so se ukvarjali že trije njegovi zadnji filmi: *Skrivnostna sled* (*The Prestige*, 2006), kjer se je igral z razbijanjem čarovniških iluzij, *Batman: Na začetku* (*Batman Begins*, 2005) in *Vitez teme* (*The Dark Knight*, 2008), kjer je Batmana ravno s tem pristopom popeljal iz stripovske sfere fantazmatskega Gothama na dnevno svetlobo vele mesta in visokotehnoloških (a nikoli znanstveno-fantastičnih) pripomočkov. Seveda, v *Izvoru* obstaja tudi protargument v Nolanovo korist: *Izvor* se pravzaprav ukvarja z ambicijo *konstrukcije* sanjskega sveta, kjer je težnja tatov (in tudi naprave za sanjanje, katere funkcija nam sicer ni nikoli natančno razložena) ta, da poskušajo zagotoviti trdnost sanjskega sveta, da lahko v njem čim bolj nemoteno izpolnijo svoje cilje. Sovražni pogledi, nasilje sanjskih oseb in nepričakovani vdori v sanje so resnično videne kot motnje, ki motijo ta njihov zunanji vdor racionalnosti v kaos, ki ga predstavljajo sanje. Nolan pa se ravno tu ujame v zanko, kajti po tem načelu je možno upravičiti delovanje celotne Cobbove skupine in njenih človeških tarč, razen seveda ene osebe – Cobbove pokojne žene Mal. Ta v filmu domnevno predstavlja čisti vdor nezavednega in tisti element, h kateremu se naslovni junak približa šele na tretjem, domnevno »zelo nestabilnem« nivoju sanj v sanjah. Če bi Mal resnično predstavljal tak globoko potlačen spomin, bi morala njena pojava nastopati kot produkt vseh naštetih, s strani Nolana prezrtih sanjskih mehanizmov, torej že skorajda kot neke vrste halucinatorna, zgoščevanju in premeščanju podvržena pojava, a jo vedno vidimo kot povsem tozemeljsko stvaritev. Ravno nasprotno od na primer velikega mojstra filmske uprizoritve sanj, Michela Gondryja, ki mu je





predvsem v njegovih videospotih (*Let Forever Be*, *Everlong*, *Knives Out*) vendarle uspelo mnogo bolje zajeti bistvo sanj v vsej njihovi absurdnosti, simbolnosti in navidezni nelogičnosti. Kakorkoli gledamo, je Gondry mnogo boljši praktikant sanjske logike na filmu, čeprav je njegov lastni poklon sanjskemu svetu, *Science of Sleep* (*La science des rêves*, 2006), bistveno manj ambiciozen in daljnosežen film.

Kako ironično – Mal je tako za filmskega junaka Cobba kot tudi za njegovega pisca Christopherja Nolana vir njegovih največjih problemov. Kot da bi to tudi sam priznal: Mal je francoska beseda za »slabo«, v *Izvoru* pa vse dileme tako znotraj filmske fikcije kot v njeni narativni zasnovi izhajajo iz nje. Poleg tega ji Nolan kot osrednji predstavnici ženskega spola v filmu ne prizanaša: Mal v *Izvoru* nima statusa enakovredne, trdne tozemeljske eksistence, temveč je zreducirana zgolj na projekcijo in obstaja le kot produkt moškega občutka krivde. Če se je psihoanaliza kdaj bila prisiljena ukvarjati s kritikami, potem je eden najmočnejših zagotovo bil glas feminizma, ki ni priznaval Freudovega izvirnega greha, falocentrizma, a Nolana tovrstno sprevačanje ustaljenih odnosov moči tu ne zanima. Ne samo v odnosu med Mal in Cobbom, ženska je drugotnega pomena (beri: odsotna) tudi v drugem pomembnem odnosu v filmu: med Robertom Fischerjem (Cillian Murphy) in njegovim očetom Mauriceom (Pete Postlethwaite), ki v svojem širšem kontekstu le potrjuje patriarhalno, belsko ter izrazito zahodnjaško družbeno konstelacijo. Nolan je želel preko dveh osrednjih razmerij v filmu opisati dve temeljni osi psihoanalitične teorije – misterij ženske želje in ojdipski trikotnik – a njegova izpeljava teh razmerij ne kaže nobenih znakov dvoma v njene temeljne nastavke, temveč je njegov pristop izrazito konzervativen. Ob vrsti skrajno liberalističnih filmov in nadaljevank, ki so v preteklem desetletju naselili celo že TV-programe v elitnih terminih, izgleda takšna družbena ureditev, kot jo vidimo v *Izvoru*, hudičevo zastarelo.

Christopher Nolan v *Izvoru* psihoanalizo izrablja zelo oportunistično – po eni strani nenehno referira nanjo, iz njene ikonografije črpa svoje gradivo, po drugi strani pa je njena uporaba zelo kompromitirana. Nolanu ne gre na roko niti dejstvo, da je komercialni film morda ena najbolj cenzuri podvrženih filmskih praks. *Izvor* je ciljal na MPAA-jevo mladoletnikom



prijazno oznako PG-13, vendar je njegov režiser ob tem pozabil tudi dejstvo, da je nezavedno po svojem značaju prej »Rated X« (oziroma NC-17 kot se imenuje dandanes). Ta domnevno umazan, temačen prostor v Nolanovem filmu izgleda precej nedolžno – kot v holivudskem filmu, pač – koncept cenzure (ne Freudove, temveč filmske cenzure) pa je še eden v vrsti, ki ima močan vpliv na končno podobo *Izvoru* in njegove kompromisne upodobitve Freudovih konceptov. Nauk: če se hočeš izogniti eni cenzuri, boš vedno naletel na drugo.

#### POSTMODERNA VIZIJA VELIČINE

Christopher Nolan ima seveda vso pravico predstavljati si sanjski svet tako, kot ga vidi sam in postaviti družbena razmerja tako, kot mu je ljubo. Konec koncev težišče njegovega ambicioznega pristopa niti ne leži v vsebinski ali emocionalni globini, temveč v uporabi njegovih prebranih narativnih prijemov. Nolan ni mislec, temveč predvsem neumorni logik. Kot otrok postmoderne z vsakim filmom cilja na veličino, ki pa jo pojmuje na izrazito sodoben način: želi jo namreč zajeti samo po sebi, v njeni zunanji formi, spektakularnem učinku ter inteligentni površinski igri, pri čemer preroga vezi z zgodovinskim gradivom, ki to pripoved sestavlja. Nolan je v tem kot kakšen Tarantino v razmerju do svoje zgodovinske tematike: o njej dejansko ne *razpravlja*, temveč se z njo in z njenimi elementi *igra*. Namen *Izvoru* je, da fascinira. In to takoj – že s prvim prizorom, kjer v tipično nolanovski gesti sploh ni časa za špico, pa vse do konca tega z akcijo, s suspensom in z zgoščenimi informacijami nabitega filma. Nedodelanosti, ki med tem uidejo, se vendarle pokažejo pri nadaljnjih gledanjih in tako je *Izvor* predvsem film, kjer je najbolj izpolnjujoče prav tisto prvo gledanje.

*Izvor* bo v Nolanovem opusu predstavljal tisto točko, v kateri smo spoznali, da lahko ravno tako, kot govorimo o Freudu v njegovi dobri ali slabi različici (da, res je bil ustanovitelj svoje discipline, a tudi kokainski odvisnik in šaman svoje vrste), govorimo tudi o dobri in slabi različici Christopherja Nolana. In če film, ki razkrije slabosti svojega ustvarjalca, ob koncu leta še vedno zavzema mesta na vrhu lestvic najboljših filmov leta, potem je *Izvor* v luči vseh ostalih filmov, ki bodo letos še izšli onkraj luže, občudovanja vreden dosežek.



# POSTJUGOSLOVANSKI HORRORJI: IZHOD IZ GETA?

Avtor: Dejan Ognjanović, Prevod: Renata Zamida

RAZPAD JUGOSLAVIJE, KI JE PRIPELJAL DO NASTANKA SAMOSTOJNIH DRŽAV, NI BIL ENOSTAVEN PROCES, GROZOTE KRVAVE DRŽAVLJANSKE VOJNE PA SO SE ODRAŽALE V VEČINI NOVONASTALIH NACIONALNIH KINEMATOGRAFIJ, MARSIKJE SO SE PRENESLE TUDI NA ŽANR GROZLJIVKE. TO SEVEDA NE POMENI, DA SE VSE GROZLJIVKE PO LETU 1990 UKVARJAJO IZKljučNO Z VOJNO IN NJENIMI POSLEDICAMI, SAJ SMO BILI PRIČA TUDI JASNIM POSKUSOM ODMIKA OD TE TEMATIKE, VENDAR JE TEŽKO UGOVARJATI TEZI, DA SO PRAV NAJBOLJŠE GROZLJIVKE NOVEJŠEGA DATUMA PREŽETE S PSIHO-SOCIALNIMI UČINKI VOJNE.

SPLOŠNO GLEDANO SE NADALJUJE TREND IZ ČASA JUGOSLAVIJE: DVE ŠTEVILČNO NAJMOČNEJŠI KINEMATOGRAFIJI (HRVAŠKA IN SRBSKA) STA TUDI PO RAZPADU SKUPNE DRŽAVE OSTALI GLAVNI VIR MALOŠTEVILNIH HORRORJEV, ŠELE OB VSTOPU V 21. STOLETJE PA LAHKO OPAŽAMO TUDI PRECEJ SKROMNO IN ZAKASNELO ŽANRSKO PREBUJENJE V SLOVENIJI IN MAKEDONIJI, KAMOR SO SE PRIKRADLI PRVI SRAMEŽLJIVI ZASNUTKI GROZE IN STRAHU.

## HRVAŠKA: VRNITEV LJUDI PODGAN

Filme, ki so relevantni za našo temo in so nastali v samostojni Hrvaški, lahko razdelimo na dve skupini: televizijske in kino filme.

Nekje med obojimi se pojavlja režisersko ime Krsto Papić, ki prinaša povratek svojega dobro znanega *Odrešitelja* (Izbavitelj, 1976) – podpisuje se namreč pod film *Infekcija* (2003), ki je hkrati priredba in nadaljevanje *Odrešitelja*, najbolj slavne ekranizacije zgodbe Aleksandra Grina, ki sicer obstaja v kar nekaj TV in kino različicah. Namesto nedoločenega kraja in časa dogajanja iz originalne verzije je v nadaljevanju v ospredju sodobna Hrvaška in poskusi kritike (poltizacije) družbe: »Hotel sem, da film izide v času predvolilnih bojev, a se mi nato predsedniška kampanja ni zdela primeren kontekst. Zdaj ko so v času lokalnih volitev ljudje-podgane prilezli iz vseh lukenj, mislim, da je idealen čas za kino premiero,« je leta 2003 razlagal Papić. Zaplet je sledeč: nek pravni svetovalec ponudi pisatelju Ivanu Gajskemu (Leon Lučev) donosen posel. Ta ga sprejme, a se začne kmalu zapletati v nenavadne situacije, vključno z umorom prijatelja. Zintrigiran

z nizom nerazločljivih dogodkov začne Gajski iskati odgovore in se na povabilo lepe Sare (Lucija Šerbedžija) znajde v središču organizirane skupine, ki je doslej ni poznal.

Poskusi aktualnosti so precej dramaturško neprepričljivi in filmsko siromašni, kar je slikovito ubesedil že hrvaški filmski kritik Željko Luketić, ki je za *Infekcijo* napisal, da gre za film, ki je nevreden, da bi se uvrstil v filmografijo takega »klasika«, kot je Krsto Papić, ter da nivo amaterizma, ki ga dosega *Infekcija*, presega celo pojem nenamernega trasha. Poskusi aktualizacije filma so vidni tudi pri pionirskem delu – računalniški animaciji podganjih kreature (pri tem je pomagal belgijski soproducent), a je na žalost animacija zaradi prenizkega proračuna na nezadovoljivi ravni. V zvezi s tem je Luketić Papića obtožil, da je »pognal kup denarja in prepotoval ves svet, da so mu računalniški čudodelci ustvarili nekaj, kar izgleda kot osnovnošolska igrice v računalniškem programu za animacijo«. Film je imel v kinih precej nizko gledanost, kasneje so ga predvajali še na televiziji, kjer so ga razrezali na dva enako dolga dela, a nekoč sofisticirani Papićev režijski podpis je komaj kje prišel do izraza.

Iz čiste kuriozitetne velja omeniti še dva TV-filma. *Mor* (1991, Snježana Tribuson), posnet po noveli Đura Sudeta, govori o prepovedani ljubezni med gozdarjem Morom (Filip Šovagović) in mladenko Šu (Barbara Živković, kasneje Nola), hčerko veleposestnika. Prikrajšan za konzumacijo telesne strasti med njima se Mor od muk spremeni v volka oziroma volkodlaka. V kosmati preobleki potem kaznuje (offscreen!) Šuino promiskuitetno sestro in njenega tatinskega ljubimca. Izhodišče Mora je izjemno zanimivo in bi lahko v kontekstu starohrvaškega fevdalizma proizvedlo avtohtoni hrvaški *gothic*, žal pa koraki v to smer zastanejo na pol poti: dramaturško gledano je utrip filma premočrten, brez zadostne mere razburljivosti in strasti (o kateri se veliko govori, a se je ne vidi). Film je umeščen v ambient slikovitih gozdov in starih posestev, a za ustvarjanje okolju primerne atmosfere je potrebna bogatejša fotografija, kot jo lahko ponudi televizija. Vseeno pa je zanimivost filma, da je edini v zgodovini (eks)jugoslovskega filma, v katerem se pojavi volkodlak (četudi le v enem prizoru, skrit za zaveso).

*Hiša duhov* (Kuća duhova, 1998, Bogdan Žižić), prav tako v

produkciji hrvaške televizije, predstavlja novo, tokrat hrvaško adaptacijo zgodbe Ksavra Šandorja Đalskega z naslovom *San doktora Mišića* (glej *Ekran* julij/avgust 2010 o ekranizaciji iste zgodbe v režiji Branka Pleše). Filip Nola igra racionalističnega zdravnika, ki zavrača obstoj nadnaravnega, vse dokler se mu v preroških sanjah ne začne prikazovati truplo mlade lepote na obdukcijski mizi v propadajoči kapelici ... Film niti ne poskuša ustvarjati gotske ali grozljive atmosfere: snemali so ga sredi poletja, v sončnih dneh, na zelenih in precej banalnih lokacijah, tako da z vizualnega in atmosferskega vidika *Hiša duhov* prinaša zelo povprečno TV-dramo brez opaznih umetniških ambicij. Film pa ni slab le v žanrskem smislu: spodleti mu tudi kot drami oziroma karakterni študiji, saj je izvedba mehanična in mlačna.

Od kino filmov tega obdobja vsebuje elemente horrorja le eden – a vreden omembe – *Živi in mrtvi* (Živi i mrtvi, 2007, Kristijan Milić). Gre za preplet vojnega filma z elementi fantastike in grozljivke in trdimo lahko, da je to ob *Odrešitelju* najboljši hrvaški horror doslej. Zaplet ima dva narativna toka: eden prinaša zgodbo skupine hrvaških domobrancev, ki se med 2. svetovno vojno prebijajo čez bosanske planine, dokler jih na čistini iz zasede ne napadejo in pokončajo partizani, drugi, osrednji narativni tok pa se dogaja v devetdesetih, ko se skupina HVO-jevcev prebija skozi iste bosanske planine, dokler jih na čistini ne pokončajo njihovi »naravni zavezniki«<sup>1</sup>.

Milićev vzor bi lahko bila *Južnjaška uteha* (Southern Comfort, 1981, Walter Hill), skozi nadnaravne sugestije duhov nedolžnih žrtev pa je prisotna tudi horror dimenzija. V flashbackih vidimo ustaško pobijanje ujetnikov, v sedanosti pa HVO-jevci brez potrebe pobijajo muslimanske vojake. Približevanje planini (Grobno polje), kjer so pred petdesetimi leti nastradali že njihovi predniki, ima učinek odštevanja ure pred nastopom neizbežne usode. Nekateri hrvaški kritiki so Miliću zamerili »izogibanje kontroverznemu družbeno-političnemu kontekstu«, kar je realni očitek. Sugestija, da sta 2. svetovna vojna in vojna blamaža iz devetdesetih primerljiva dogodka, je naivna, morda veljavna le v nekem najsplošnejšem smislu, zato vzporednice teh dveh časovnih tokov – četudi še tako filmsko večje konstruirane – vseeno ne delujejo organsko povezano. Film vse preveč ohranja pri življenju stereotype o tem, da so zločini in nasilje neločljivi del balkanskega vsakdana, da je tako bilo že od zmeraj in bo tudi v prihodnje. *Živi in mrtvi* tega stanja ne poskušajo analizirati ali pojasniti (v smislu, ali je to res realno stanje), temveč ga le registrirajo. Kljub temu pa film odlikuje kompaktnost, ves čas vzdržuje napetost in zanimivost naracije, Milićeva režijska kvaliteta (vidna je tudi v njegovih kratkih filmih), pa ga vsekakor vzpostavlja kot najboljšega kandidata za režijo prihodnjih hrvaških horrorjev.

## MAŠČEVANJE SRBSKEGA FILMA

1 Hrvatsko vijeće obrane, vojska hrvaške republike Herceg-Bosne, ki so jo Hrvati razglasili v BiH takoj po začetku vojne. Njihov »naravni zaveznik« je bila bosanska armada. Načeloma naj bi oboji branili Bosno pred Srbi, a spopadi med njima se pričnejo že konec leta 1992. (Op. prev.)

Ne moremo ravno reči, da so Srbi grozljivkam bolj naklonjeni kot drugi narodi nekdanje skupne države, a dejstvo je, da je ta žanr v srbski kinematografiji zastopan bolj kot v drugih na tem ozemlju. V času SFRJ so v Srbiji posneli pet TV-grozljivk in še pet kino grozljivk (glej prejšnji *Ekran*). Podoben trend se nadaljuje tudi v samostojni državi, s tem da v televizijski produkciji ni nekih relevantnih naslovov, so pa zato nekateri kino filmi dosegli vidne mednarodne uspehe.

*Polno luno nad Beogradom* (Pun mesec nad Beogradom, 1993) podpisuje Dragan Kresoja, na žalost pa njegova neizkušenost z žanrom botruje v nespretno zamišljenem in slabo realiziranem poskusu, da se vojna konceptualizira skozi nedomišljeno zgodbo o vampirjih in živih mrtvecih. Dragan Bjelogrić igra novinarja, ki se poskuša izogniti mobilizaciji v vojsko in se znajde zaposlen pri vampirski družini ... Kresoja, ki je bil sicer pomočnik režiserja in režiser druge ekipe pri filmu *Variola vera*, se od Markovića očitno ni naučil lekcije, kako horror modro izkoristiti za podkrepitev in arhetipizacijo realnega dogajanja.

Dejan Zečević s svojim *T. T. sindromom* (2002) sicer tudi ni imel takih ambicij, a njegov film znotraj začrtanega koncepta klavstrofobičnega slasherja deluje povsem solidno. Dva mlada para vstopita v javno stranišče v kalamegdanski trdnjavi, da bi se tam dobila z dilerjem. Medtem jih nekdo zaklene in začne s sataro pobijati enega za drugim. *T.T. sindrom* je prva srbska grozljivka, posneta z namenom, da publiko zabava in straši po vzoru podobnih žanrskih izdelkov z Zahoda. To je predvsem izdelek ljubitelja grozljivk, namenjen drugim ljubiteljem grozljivk. Kljub proračunu, ki je nizek celo za srbske razmere, lahko *T.T. sindrom* parira kateremu koli ameriškemu B-filmu. Zečević inventivno izkoristi ambient zapuščene turške kopeli in javnega WC-ja. S svojo režijsko spretnostjo ustvarja otipljivo grozljivo v navidez banalnem okolju. Kompozicija kadrov je hkrati navdihujoča in funkcionalna. Film odlikuje žanrska večnost, vidna skozi *homage* tujim vzornikom (Argento, Fulci, Carpenter) in domačim filmom, ki se jim pokloni predvsem z vlogama Džemala Maksuta (prenašalec bolezni v *Varioli veri*) in Dušice Žegarac (*Variola vera*, *Čovek koga treba ubiti*, *Enigma*). Izpostaviti velja tudi posebne učinke maskerja Miroslava Lakobrije, ki se je izkazal za balkanskega Savinija in si zagotovil sodelovanje pri vseh naslednjih srbskih grozljivkah, pa tudi pri filmih drugih žanrov. *T.T. sindrom* so s solidnim uspehom prikazali na številnih tujih festivalih.

V podobnih nizkoproročanskih razmerah je nastal tudi *Šejtanov ratnik* (2006, Stevan Filipović). Mladostno razigrani film je mešanica najrazličnejših žanrov (najstniška komedija, zgodovinski film, domišljajska pustolovščina, monster movie, slasher, akcija ...), likov (Karađorđević in Miloš Obrenović, Teofil Pančić in Bora Čorba) in družbenih pojavov (skinheadi, resničnostni šovi ...). Gre za rezultat nekaj navdušencev, ki so se z idejo tega filma ukvarjali že od mladih let in ga posneli praktično brez sredstev, pri takem entuziazmu pa je težko s



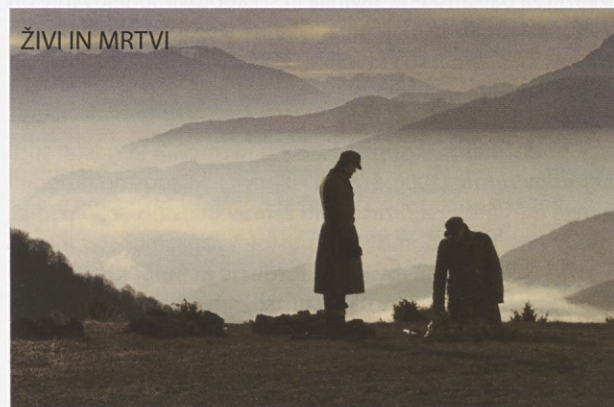
prstom kazati na režijske in dramaturške napake. Bistvo zapleta tiči v starodavnem zlu, poosebljenem v arabskem demonu, ki ga v življenje obudi piflar Stanislav, da bi se maščeval vrstnikom, ki ga zasmehujejo. Film se očitno navdihuje pri vzornikih (od Lucasa in Jacksona do neodvisne Troma produkcije) in ekranizacijah srednješolskih anekdot brez večje koherence.

Če je film dramaturško in igralsko šibek, pa je zelo ambiciozen pri vizualnih učinkih in maski (Sendi Kumalakanta) po vzoru Djinna iz filma *Gospodar želja* (Wishmaster, 1997, Robert Kurtzman). Del filmske ekipe je namreč na Novi Zelandiji obiskal Richarda Taylora, ki je skupaj s Petrom Jacksonom soustanovitelj podjetja WETA za posebne učinke, kar je bila izpolnitev mladostnih sanj in je zagotovo (vzpodbudno) vplivalo na njihovo nadaljnje delo.

**Zona mrtvih** (2009) Milana Konjevića in Milana Todorovića je še korak naprej od mladostnih sanj. Čeprav se še vedno gibljemo na področju nizkoproročanskih filmov, je prvemu srbskemu zombie filmu uspelo pridobiti koproducente iz Italije in Španije, pa tudi nekaj vidnejših B-filmskih igralcev za glavne vloge, kot so Ken Foree, zvezda iz filma *Zora živih mrtvecev* (Dawn of the Dead, 1978, George A. Romero), Kristina Klebe (*Halloween*, 2007, Rob Zombie), Ariadna Cabrol in Emilio Roso. Zgodba se začne z ekološko katastrofo v Pančevu, kjer izlitje toksične snovi prebivalce pretvori v ljudomrzne zombije ravno na dan, ko potuje skozi mesto posebni Interpolov transport nevarnega kriminalca.

Ta homage italijanskim B- in C-produkcijam iz 80. dosega nivo filmov, kot so *Hell of the Living Dead* (Virus/Inferno dei morti viventi, 1980, Bruno Mattei) in *Zombie 3* (1988, Lucio Fulci). V filmu je preveč shaky-cam stila, tako da so sicer solidne maske Mikija Lakobrije slabše vidne, akcijske scene pa težje spremljamo. Liki, dialogi in situacije so precej klišejski in pogosto nenamerno smešni. *Zona mrtvih* so prikazali na nekaj manjših žanrskih festivalih (brez nagrad), ustvarjalci pa so že napovedali nadaljevanje.

Povsem drugačne ambicije (in dosežke) imata dva najnovejša srbska filma, njuni mednarodni uspehi pa so prekosili vse, ki so na tem geografskem in žanrskem območju že kaj dosegli.



Prvi, *Življenje in smrt porno bande* (Život i smrt porno bande, 2009), je igrani debi Mladena Đorđevića, ki je zaslovel z dokumentarcem o srbski porno manufakturi *Made in Serbia* (2005). Žanrsko bi film lahko opisali kot mešanico drame, road movie-ja, grozljivke in črne komedije ali, še bolje: John Waters in Takashi Miike srečata Žiko Pavlovića in Joco Jovanovića. Glavni junak je režiser, ki mu nikakor ne uspeva pri snemanju grozljivk, zato svojo družino narkomanov, travestitov in gejev s kombijem odpelje v srbsko provinco, kjer lokalce zabavajo s porno kabaretom. Tudi ta posel ne gre ravno rožnato, dokler mu sumljivi producent ne ponudi nekaj bolj donosnega – snemanje snuff filmov s prostovoljnimi žrtvami ... Đorđević beleži kaos in brezdelje Srbije po Miloševiću, kjer so pod krinko kvazidemokracije na delu še vedno isti represivni mehanizmi (v filmu jih pooseblja policija, ki je stalno za petami Porno bandi). Motiv snuffa odraža željo po smrti, ki je v srbskem okolju popolnoma drugačna od ameriških grozljivk. Srbske žrtve ne bežijo, temveč prostovoljno prihajajo k svojim eksekutorjem, resignirane, že zdavnaj poražene ... Odlični snemavec Nemanja Jovanov dokumentaristično lovi sence province, efekti maske nezamenljivega Lakobrije pa tudi tukaj oživljajo krvave smrti glavnih junakov. Mladi, neveljavljeni igralci se odlično vživijo v svoje vloge in vnašajo toplino in človeškost v sicer mračno zgodbo. Film navdušuje in žanje uspeha na festivalih širom sveta.

Drugi zadetek v polno je *Srbski film* (Srpski film, 2010), posnet po scenariju Aleksandra Radivojevića in v režiji debitanta Srđana Spasojevića, ki mu je uspelo prebiti meje žanrskega geta in specializiranih festivalov ter postati eden najbolj kontroverznih filmov letos, o katerem pišejo vodilni kritiki in mediji. Vse se je začelo v teksaškem Austinu na festivalu SXSW, kjer je ta neizprosno oster in brutalen film šokiral in hkrati navdušil občinstvo (in večino kritikov). Fama o »najbolj groznem filmu, kar so jih kdaj posneli«, ga odtlej spremljala povsod, kjer ga prikažejo. Za kaj gre? *Srbski film* konceptualizira grozoto srbske stvarnosti skozi zgodbo o porno igralcu (Srđan Todorović), ki sprejme še svojo zadnjo vlogo, da bi rešil ubožo družino, a izkaže se, da gre pri filmu, za katerega so ga angažirali, za nekaj veliko hujšega in nevarnejšega kot je navadni pornič. Moški, ženske in otroci so zlorabljeni in ubiti na načine, kot jih doslej še nismo videli na filmu, a tukaj ne gre za paradno izživljanja, temveč za idejno



in estetsko osmišljen krik gneva in obupa, večje zapakiran v žanrsko matrico. Pomenljivo je, da se tako *Srbski film* kot *Življenje in smrt porno bande* dogajata po Miloševiću in kažeta Srbijo še vedno v šapah tajnih služb in mračnih tipov (enega izmed njih prepričljivo igra Sergej Trifunović). Posnet brez državne pomoči in z nizkim proračunom, kar ob profesionalni fotografiji (spet Nemanja Jovanov), scenografiji in efektih (spet Miki Lakobrija) sploh ni opazno, *Srbski film* še najbolj šokira s tem, kako dobro je posnet, zrežiran in odigran – in to z zasedbo uglednih igralcev, ki se le redko pojavijo v filmih z ekstremno tematiko. *Srbski film* je mešanica med Gasparjem Noéjem in Brianom De Palmo, stilsko in dramaturško se precej zgleduje po ameriškem filmu 70., a istočasno mu z aktualno tematiko in s pristopom uspeva biti prepoznavno srbski.

Uspehi *Porno bande* in *Srbskega filma* na festivalih po svetu so prinesli ponovno zanimanje za srbski žanrski film, tako da so na prestižnem festivalu Fantasia v Montrealu julija letos organizirali programski sklop *Subversive Serbia* in prikazali sedem filmov – poleg omenjenih dveh še *Čarlston za Ognjenku* (2008, Uroš Stojanović), *Edit i ja* (dolgotražni animirani ZF, 2008, Aleksa Gajić) ter nekoliko starejše, *Variolo vero*, *Sveto mesto* (1990, Đorđe Kadijević) in *T. T. sindrom*. Projekcije je pospremila debata z naslovom »Uvod v srbski horror film«. Očitno je torej, da se srbski horror po vseh otroških boleznih (trash, epigonsko imitiranje zahodnih vzornikov) prepričljivo postavlja na lastne noge in postaja vedno odmevnejši.

### SENCE IN DRUGI SRAMEŽLJIVI POSKUSI ...

Poleg Hrvaške in Srbije, ki ju lahko na območju nekdanje Jugoslavije imenujemo kar žanrski velesili, se ob začetku 21. stoletja opažajo tudi prvi sramežljivi poskusi iz drugih nekdanjih republik: Makedonija je leta 2007 debitirala s filmom *Sence* (Senke) slavnega Milča Mančevskega. Film govori o mladeniču Lazarju (Borče Nacev), ki začne po prometni nesreči videvati mrtve ljudi. Najprej se mu prikazujejo zlovesče starke, kasneje pa duhovi postanejo vpadljivo seksi, tako da se z eno – debitantska vloga prelestne Vesne Stanojevske, sicer znane harfistke – zaplete celo v erotično romanco. Škoda, da je glavni junak precej papirnat in odigran dolgočasno, njegove dileme pa ne vzpostavljajo



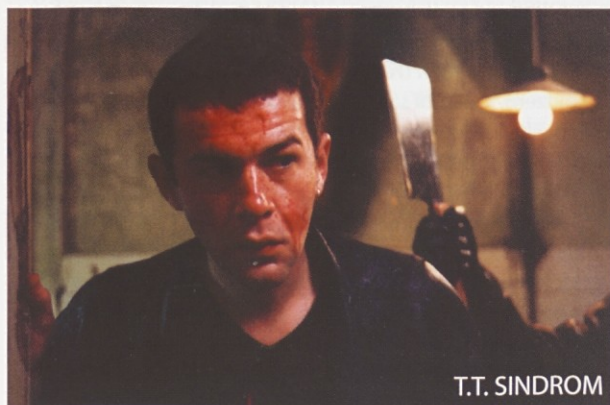
ZONA MRTVIH

odnosa z gledalcem. Film po eksplozivnem začetku izgubi ritem in se dolgočasno prebija skozi nepomembne in predolge scene, Lazarjeva samopreiskava pa je razvlečena in se konča z razočarajočim, predvidljivim antiklimaksom. Od žanrsko in filmsko pismenega Mančevskega bi pričakovali bolj navdihujočo stvaritev. V *Sencah* sicer izstopajo odlična fotografija in slikovite lokacije, pa tudi nekaj uspešnih jeznih scen, a splošni občutek po ogledu je le frustracija zaradi izgubljene priložnosti za nekaj veliko boljšega<sup>2</sup>.

Tudi v Sloveniji so opazne žanrske sledi, a predvsem v obliki političnega trilerja (*Pokrajina št. 2*, 2008, Vinko Möderndorfer), horror pa je zaenkrat omejen na dolgotražne amaterske poskuse skupine entuziastov iz Ljutomera in okolice, ki so do zdaj producirali štiri naslove: *Groza ju jitsu zombijev* (2005), *Vinopiri: Blutvajnspricar saga* (2006), *Korpus Krispi* (2009) in *Vinopiri: Ledena trgatev* (2010)<sup>3</sup>. Žal pa ti filmi težko omogočajo resnejši uspeh že doma, kaj šele izven meja Slovenije. Za zdaj najpomembnejši plod istih entuziastov je Grossmannov festival filma in vina, posvečen grozljivkam in sorodnim žanrom, ki je v zadnjih letih prerasel v ugledni regionalni festival z gosti, kot so Lloyd Kaufman, Roger Corman, Brian Yuzna, Ruggero Deodato, Jörg Buttgereit, Uwe Boll in drugi. To je še pomembnejše ob dejstvu, da Srbiji ali Hrvaški kljub profesionalni in redni horror produkciji ni uspelo vzpostaviti žanrskega festivala z gosti podobnega kova (razen gostovanja Daria Argenta v Beogradu leta 2007).

Jasno je torej, da je žanrski film na tem geografskem področju še zmeraj odvisen od posameznikov in fanatikov, pa tudi to, da njihova vztrajnost in talent vse pogosteje dosejata odmevnost ne le v regiji, temveč tudi v svetu. Ostaja torej upanje, da pravi razmah horror žanra k nam šele prihaja.

(S tem zaključujemo prispevek o jugoslovanskem horrorju – prvi del je bil objavljen v *Ekranu*, julij-avgust 2010).



T.T. SINDROM

2 Film je bil leta 2009 v severnoameriški distribuciji, s premiero v New Yorku, kjer je Mančevski tudi univerzitetni predavatelj. (Op. prev.)  
3 Vse štiri je režiral Vitomir Kaučič in producirala skupina Plan 9. (Op. prev.)



# Evtanazija, klavnica in polet na luno

Filmski nominiranci za emmyje 2010

Matic Majcen

V ZDA so ravnokar podelili emmyje za najboljše televizijske nadaljevanke in filme. Za nas je še posebej zanimiva kategorija, v kateri izberejo najboljši film, narejen posebej za televizijo – nič posebnega, če se ne bi v njej leto za letom znašli filmski izdelki, ki presegajo stereotipno oznako TV-filma kot takšnega, ki pač ne dosega standardov kinematografske produkcije. Res je, da je umetniška vrednost filmov v tej kategoriji pogosto vprašljiva, a po drugi strani ambicioznost posameznih produkcij večkrat preseneti. In tudi letos vsi filmi ponujajo impresivne igralske zasedbe, privlačne estetske prijeme, a včasih tudi zgodbe, ki vendarle zrcalijo manj zahtevno naravo televizijskega občinstva.



ENDGAME

Te filme producirajo in vrtijo komercialne TV-postaje, ki računajo na to, da bodo z njimi kljub visokim produkcijskim standardom obrnile kakšen dolar.

Najbolje, da začnemo kar pri glavnem kandidatu za nagrado, HBO-jevi produkciji **You Don't Know Jack** (2010) režiserja Barryja Levinsona (*Rain Man* [1988], *Pasji dnevi* [Wag the Dog, 1997]). **MORDA NAJBOLJ ZANIMIV PODATEK GLEDE TEGA FILMA JE, DA GRE ZA PRVI NASTOP ALA PACINA V TV-FILMU V NJEGOVI KARIERI. YOU DON'T KNOW JACK UPRIZORI RESNIČNO ZGODBO JACKA KEVORKIANA, OSTARELEGA ODVETNIKA, KI SI JE RAZVPIT SLOVES PRIDOBIL KOT VELIK ZAGOVORNIK EVTANAZIJE.** Svoje prepričanje je popeljal celo tako daleč, da je začel razvijati naprave, ki bi trpečim bolnikom omogočile, da kljub svojim paralizam izvršijo samomor. Na ta način je »skozi

nebeška vrata« popeljal več kot 100 neozdravljivih bolnikov in film se ukvarja prav z etičnimi dilemami, s pravnimi zapletmi in z burnim odzivom javnosti, ki so spremljali to početje. Kevorkian še danes velja za kontroverzno osebnost, ki je svojčas denimo bolnišnice primerjal z nacističnimi koncentracijskimi taborišči, a je svoja stališča vedno začinil z dobršno mero humorja, kar je kot naročeno za Pacina, ki s svojim hripavim glasom postreže z odlično igralsko interpretacijo. Nekaj prizorov proti koncu filma bi lahko mirne duše uvrstili celo med vrhunce Pacinovih igralskih podvigov. Film, ki ima za TV-format presenetljivo dolžino 130 minut, je poleg emmyja Pacinu za glavno vlogo navrgel še tri nominacije za stranske vloge, Johnu Goodmanu, Susan Sarandon in Brendi Vaccaro.

Biografska drama je sicer žanr, po katerem TV-filmi pogosto posegajo, saj ustreza občinstvu, ki portretirano osebo že pozna, hkrati pa so ljubezenske dogodivščine in osebnostne preizkušnje primeren poligon za dodajanje tiste solzavo sentimentalne note filmu, ki mora biti dostopen širšemu občinstvu. Dva izmed letošnjih nominirancev pokažeta vse prednosti in slabosti takega pristopa k filmu. Lifetimeov film **Georgia O'Keeffe** (2009) pod režisersko taktirko znanega igralca Boba Balabana predstavlja najslabši primer tovrstne prakse, ki potrjuje ravno tisto stereotipno podobo televizijskega filma, strukturiranega v obliko komercialnim TV-postajam prijaznega izdelka. V filmu,



MOONSHOT

kjer v glavnih vlogah nastopata Joan Allen in Jeremy Irons, spremljamo zgodbo o ameriški umetnici, pomembni figuri v zgodovini slikarstva onstran luže, film pa se v dobršni meri osredotoča na njen dvoumen odnos s fotografom Alfredom Stieglitzem, ki je tudi sam predstavljal enega pionirjev ameriške umetniške fotografije. Film zgodovinsko in biografsko gradivo uporabi na predvidljiv, s sentimentalnostjo zapolnjen način, ki svoje želje po ugajanju ne more skriti niti za impresivno življenjsko zgodbo protagonistke. To je seveda skušnjava, ki ji podležejo tudi kakšen visokopračunski biografski filmi, ki jih v zadnjem desetletju ni bilo malo (*Ray* [2004, Taylor Hackford], *Hoja po robu* [Walk the Line, 2005, James Mangold] itd.). Tovrstni filmi v ospredje vedno znova postavijo vprašanje ustrezne predstavitve resničnih pripovedi umetnikov na filmu, umetnikov, ki so, ironično, poskušali bežati ravno od konformizma, ki mu

film podleže. Prav zato moramo tudi mi priznanje podeliti zmagovalcu, HBO-jevemu filmu **Temple Grandin** (2010, Mick Jackson), ki preseneti že v izhodišču, in sicer v svojih narativnih in estetskih postopkih. Junakinja iz naslova je bila sicer avtistka, ki se je na svoji življenjski poti srečevala z mnogimi stereotipi, zavračanja in s podobnimi težavami, povezanimi z njenim prirojenim stanjem (kot naročeno za ameriški film!). A vendar ji je s pomočjo matere uspelo doseči, da je okolica priznala njeno izjemno sposobnost vizualnega razmišljanja, ki je vključevala tudi brezhiben fotografski spomin. **GRANDINOVA DANES VELJA ZA INOVATORKO NA PODROČJU PREUČEVANJA ŽIVALSKEGA VEDENJA, PREDVSEM ŽIVINE V GOSPODARSKIH OBRATIH (BERI: KLAVNICAH), SAJ JE PRAV ONA ZASNOVALA POSEBNO OBLIKOVANE HODNIKE, KI ŽIVALIM OMOGOČAJO, DA SE BREZ STRESA IN STRAHU MIRNO PREMKAJO, KAMOR JIH PAČ KMETJE USMERIJO.** Ideološko-politična plat med filmom seveda ni postavljena pod vprašaj, so pa v prvi tretjini filma Templine nadpovprečne miselne sposobnosti predstavljane z divjimi narativnimi preskoki in empatičnim pogledom na njeno mentalno norišnico, ki celo nosijo sledi kakšnega Petra Greenawayja ali Christopherja Nolana. Žal pa ustvarjalci filma te metode ne vlečejo do konca, ampak se postopoma zadovoljijo s pričakovano sentimentalizirano TV-formo. V naslovni vlogi v navdihnjeni izdaji blesti povratnica Claire Danes, tako ona kot njena filmska mati Julia Ormond pa sta prejeli emmyja za glavno oz. stransko vlogo.



TEMPLE GRANDIN

V študijah nacionalizma obstaja posrečen izraz za opisovanje občudovanja lastne države ali kakšne druge skupnosti: kolektivni narcizem. Tega je več kot dovolj v **Moonshot** (2009, Richard Dale), produkciji History Channela. Film opisuje dogodivščine astronautov pri projektu Apollo 11, ki se je končal s prvim postankom na Luni. Gre za kolaž originalnih posnetkov, kombiniranih z igranim gradivom, ki se predvsem zaradi spretno tempiranega suspenza izteče v prepričljiv prikaz teh prelomnih dogodkov. **FILM UVELJAVLJA NEKE VRSTE »ESTETIKO PODOŽIVLJANJA«, PONOVRNO PREMJEVANJE VSEM ZNANEGA MEDIJSKEGA GRADIVA, TOKRAT ZAPOLNJENEGA Z ZAKULISNIM DOGAJANJEM IN OSEBNIMI ANEKDOTAMI.** Take vrste zgodovinski film pa je v svojih dramaturških rekonstrukcijah praviloma podvržen špekulacijam in *Moonshot* v tem prav gotovo ni

nikakršna izjema.

V še enem HBO-jevem filmu, **The Special Relationship** (2010, Richard Loncraine), se skriva zadnji film iz trilogije scenarista Petra Morgana, v katerem nastopa lik Tonyja Blaira. Ne samo to, v njegovi vlogi po *The Deal* (2003, Stephen Frears) in *Kraljici* (The Queen, 2006, Stephen Frears) ponovno nastopi odlični Michael Sheen. Ker bo film šele jeseni resno štartal na televizijskih ekranih in morda tudi v kinih, moramo njegov opis omejiti zgolj na napoved, povejmo pa, da se naslovna fraza »poseben odnos« nanaša na Blairov odnos z Billom Clintonom (Dennis Quaid).

Če torej trdimo, da je bila bera filmskih nominirancev za emmyje bistveno bogatejša kot lani, pa zaključimo še z enim presenečenjem. Zadnji izmed nominiranih je PBS-ov film **Endgame** (2009, Pete Travis). Zakaj presenečenjem? Preprosto zato, ker ne gre za klasičen televizijski film, kakršnih je večina zgoraj opisanih. V njem ni nobenega zanašanja na sentimentalnost, zaznati pa ni niti pretirane želje po ugajanju manj zahtevnim gledalcem, pač pa gre za čisto resen politični film. *Endgame* obravnava zakulisni potek političnih dogodkov v Južni Afriki v zadnjih dneh pred padcem apartheida. Da, v njem – kako stereotipno – res nastopi Nelson Mandela, a se film uspe izogniti pasti prevelikega zanašanja na karizmatično zgodbo prvega afriškega predsednika. Mandela je tu le eden izmed akterjev in še zdaleč ne igra glavne vloge v poteku



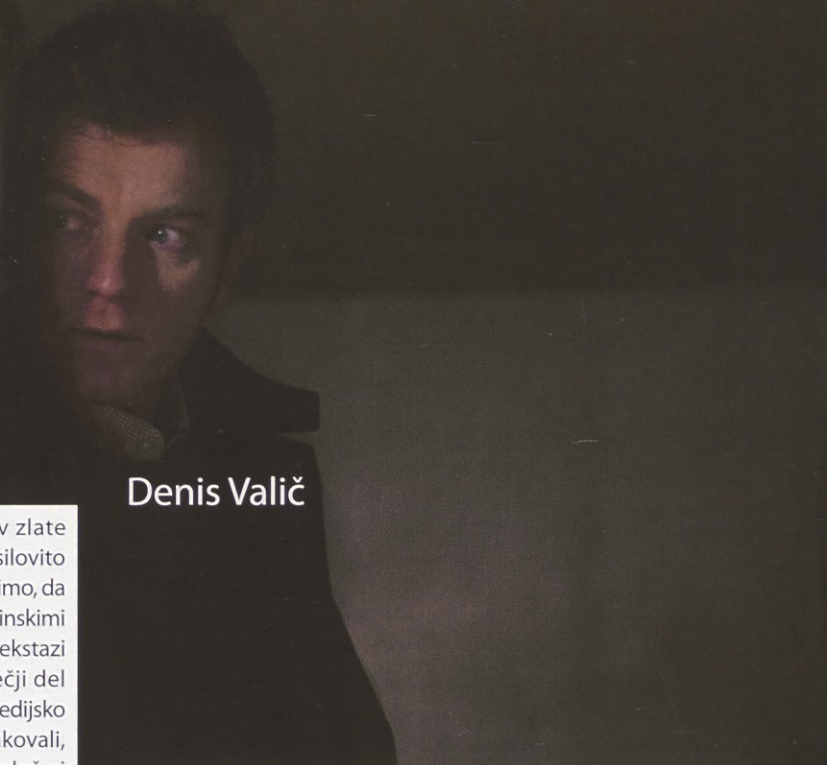
THE SPECIAL RELATIONSHIP

dogodkov, ki se v glavnem odvijajo med akterji južnoafriške Nacionalne stranke in Afriškega nacionalnega kongresa. V filmu, ki ima izmed vseh naštetih najbolj impresivno igralsko zasedbo (William Hurt, Mark Strong, Derek Jacobi itd.), je lahkotnost gledanja drugotnega pomena, tako da bo ta sicer »televizijski film« po napovedih producentov doživel tudi kinematografsko distribucijo.

Še dve pomenljivi zanimivosti. Vsi naštetih filmi so od prvega do zadnjega posneti po resničnih zgodbah, kar je pri emmyjevih filmskih nominiranih precej pogosto. Od teh pa kar trije izmed njih prihajajo iz televizijske hiše HBO, ki tako ob dejstvu, da je tudi lani prispeval tri od petih, še naprej drži vodilni položaj v filmskem oddelku ameriških televizijskih produkcij.



# Pisatelj v senci



Denis Valič

Če se danes ozremo na delo preživelih veteranov zlate generacije poljskega filma, novovalovcev, ki so se tako silovito uveljavili v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja, lahko ugotovimo, da je ob nihajočem Jerzyju Skolimowskem, z epskimi zgodovinskimi dramami obsedenem Wajdi in v moralistično-religiozni ekstazi izgubljenem Zanusiju le Roman Polanski ohranil večji del iskrivosti, domiselnosti in svežine. Ob dejstvu, da je tudi medijsko daleč najbolj izpostavljen, bi skoraj samoumevno pričakovali, da javnost izvrstno pozna njegova dela. A temu še zdaleč ni tako. Če bi vprašali, kdo med omenjeno četverico je šel najdlje v poigravanju z žanrom in njegovimi stereotipi, bi le malokdo vedel, da je to prav Polanski. Tako je že s prvencem *Nož v vodi* (*Nóż w wodzie*, 1962) osupnil poljsko javnost, saj je kot prvi opustil zgodovinsko-vojno obravnavo teme II. svetovne vojne in posnel moderno, intimistično srhljivko, v kateri preko razmerij treh likov preiskuje temo tekmovalnosti in spolne napetosti. Še korak dlje je naredil s psihološko grozljivko *Gnus* (*Repulsion*, 1965), v kateri žanrske obrazce grozljivke 50. let spoji z nadrealistično poetiko. Ob svojem prihodu v ZDA pa je z inventivno grozljivko *Rosemaryjin otrok* (*Rosemary's Baby*, 1968) posnel celo eno temeljnih del modernega filma. Tudi kasneje se Polanski žanru ni izneveril, pa naj je šlo za posvetilo filmu noir, kot v *Kitajski četrti* (*Chinatown*, 1974), ali pa kostumsko dramo, ko se je odločil za novo priredbo Dickensovega *Oliverja Twista* (2005). Po njegovem prvencu in trilogiji del, za katera je scenarij spisal z Gérardom Brachom – *Gnus*, *Slepa ulica* (*Cul-de-sac*, 1966) in *Ples vampirjev* (*The Fearless Vampire Killers*, 1967) – je večino del posnel po literarnih delih.

Nasprotno pa bi težko našli osebo, ki ne bi vedela, da je prav Polanski tisti, ki so mu pristaši nekega kulta obredno ubili ženo, in da je on tisti režiser, ki rad seksa z mladoletnimi dekleti, zaradi česar ga še danes preganja ameriški sodni sistem. Rekli bi lahko, da nad Polanskim in njegovim delom, vsaj od leta 1969, ko je Charles Manson ritualno ubil njegovo mlado ženo Sharon Tate, visi prekletstvo zasebnega življenja, saj javnost njegovo ustvarjalnost vse prepogosto postavlja v senco zasebnih peripetij. Tako ne preseneča, da so mediji tudi o njegovem zadnjem delu, filmu *Pisatelj v senci* (*The Ghost Writer*, 2010), spregovorili predvsem skozi prizmo aktualnih pravnih zapletov iz njegove zasebnosti. A čeprav je verjetno

res, da je delo posredno naslonil tudi na lastne izkušnje, v prvi vrsti izkušnje prisilnega eksila in osamitve, pa v njem vendarle ne gre iskati avtobiografskih elementov. *Pisatelj v senci* je v prvi vrsti politična srhljivka, prek katere Polanski podaja zelo oster in nedvoumen komentar na aktualna politična razmerja in nekatere polpretekle dogodke. A čeprav je res, da v zgodbi o nekdanjem britanskem ministrskem predsedniku – nad katerega se prav v času, ko se po »uspešno« opravljenem delu umakne iz politike (kar je pravzaprav le poskus bega izpred oči javnosti) ter se pripravlja na izdajo svoji spominov (zgodovino pišejo zmagovalci!), spravijo njegovi politični nasprotniki, ki ne samo da izpodbijajo uspešnost njegovega dela, pač pa to celo kriminalizirajo in tako nanj usmerijo pozornost Mednarodnega sodišča za vojne zločine, proti njemu pa se obrnejo tudi njegovi donedavni zavezniki – ni težko prepoznati namigov na Tonyja Blaira in njegove politične kupčije z Američani, pa Polanski dogajanje nato odpelje v bolj univerzalne vode. Že kmalu postane jasno, da to ne bo akcijski primerek tega žanra, ki stavi predvsem na uporabo visokotehnoloških pripomočkov, kakršna je bila na primer trilogija Jasona Bourna, pač pa izrazito atmosferska politična srhljivka, ki podaja večplastno in temačno vizijo političnih, družbenih in seksualnih razmerij in v kateri je USB-ključek najnaprednejša tehnologija. V marsičem je bližji *Michaelu Claytonu* (2007, Tony Gilroy), le da je Polanski še veliko bolj brezkompromisen. Če je namreč Clayton še lahko rešil svojo »dušo«, saj je v imenu nekih višjih ciljev razkril protizakonito delovanje korporacij, pa »pisatelj v senci« teh nima. Mrežo laži, spletk in kriminalnih dejanj, v katero se je vpletel nekdanji ministrski predsednik, sprva razkriva le iz gole radovednosti, nato pa iz prvinske želje po preživetju. A ob Polanskem, ki svojo zgodbo vedno dosledno pripelje do njenega konca, končnega razkritja ni mogel biti deležen.



# Panika na vasi

## Posrečen prispevek k blaznosti



Animirani film *Panika na vasi* (*Panique au village*, 2009), v režiji belgijskega tandema Stéphane Aubier in Vincent Patar, je zaživel tudi na velikem platnu. Njuna istoimenska serija je dolga leta žela uspehe na francoskem TV-kanalu Canal+, komični vaški prebivalci z atrofiranim občutkom za resničnost pa so lani prepričali žirijo v Cannesu, ki je film uvrstila v svoj uradni izbor. In glavno gonilo dogajanja v tem deliričnem filmu? Dovoljeno je vse, kar se upira vsakdanjosti, logiki razuma in utečenim vzročnopolosledičnim povezavam. Nič nenavadnega, da kritiki animacije obeh Belgijcev največkrat opisujejo kot namerno primitivne, absurdno komične, nadrealistične, histerične, neumne – celo takšne, da so jih primerjali z izdelki otrok z vedenjskimi motnjami, denimo tistimi, ki trpijo za pomanjkanjem koncentracije in hiperaktivnostjo.

Glavne like v filmu predstavljajo Indijanec, Kavboj in Konj. Skupaj živijo v vasi z imenom Vas. Običajen dan v Vasi pomeni, da Konj spi kavo in bere časopis, si ščetka zobe in se prha, prav tako to počneta Kavboj in Indijanec. Kot vsakega 21. junija ima tudi to leto Konj rojstni dan. Nanj in na darilo sta sostanovalca popolnoma pozabila, zato ga želita presenetiti z doma narejenim žarom ter tako pomotoma naročita 50 milijonov kosov opeke. Od tu naprej sledijo nepričakovani zapleti z malim morjem naročene opeke, čeprav je rojstnodnevna zabava za Konja kljub vsem mogočim pripetljajem uspela. Vmes se Konj še zaljubi v učiteljico na glasbeni šoli, kamor se vpiše na učne ure igranja klavirja, ki mu jih nikakor ne uspe obiskati. Največje težave v Vasi pa se začno šele, ko se Kavboju, Indijancu in Konju podre hiša in ko jim neznani storilci odnesejo še nezgrajeno hišo.

Ustvarjalca sta film posnela v *stop-motion* tehniki, za katero sta uporabila več kot 1.500 plastičnih igračk, menda tiste, ki jih uvažajo s Kitajske in prodajajo za evro. Čeprav digitalna tehnologija olajša marsikateri postopek, sta film snemala v tehniki, ki velja za najbolj delovnointenzivno, in sta za samo snemanje potrebovala 260 dni. Ljubezen do igračk sta Aubier in Patar odkrivala tudi po tem, ko sta se prvič spoznala in po študiju na bruseljski šoli za animacijo skupaj posnela prvi film. Kulturna serija *Panika na vasi* je prvi izdelek, ki sta ga snovala skupaj, od zamisli do postprodukcije. Pravkar pa naj bi oživila junake družine Baltus iz televizijske serije *Les Touplat* (1998). Posnela

### Dare Pejić

sta namreč istoimensko animirano serijo o »papirnati« družini Baltus, ki živi v papirnatem svetu. Njeni člani so sestavljeni s pomočjo kolaža, od ostalih družin pa se ločijo po tem, da so samo navidez običajni – v epizodi, ki se odvija v cirkusu, se namreč srečujejo s številnimi bizarnimi težavami. Konec osemdesetih sta avtorja začela snemati risano serijo *Pic Pic André Shoow* (1988), o nadrealističnih dogodivščinah pujsa Pic Pic in konja Andréa. Kot večina njunih junakov, tudi omenjena junaka živita na vasi.

Avtorja v intervjujih poudarjata, da je njun glavni vir inspiracije ravno podeželje, saj naj bi tam živeli v glavnem preprosti in dobri ljudje, ki znajo biti tudi »malce premaknjeni«. Temu opisu nekako najbolje ustreza portret zakonskega para v filmu *Panika na vasi*: kolerični Steven v sekundi pospravi od sebe trikrat večjo rezino kruha z *nutelo*, Jeanine pa pretirano histerično objokuje moža, ki služi kazen v zaporu. Animirane živali na filmu pri tem niso ne slabše ne boljše od ljudi, ljudem so preprosto enakovredne. Poleg tega, da lahko govorijo, znajo opravljati vse človeške potrebe, od branja, pisanja mailov, vožnje z avtomobilom do učenja. Znajo pa tudi priskočiti na pomoč in se zaljubiti. Tako kot Konj.

S specifičnim smislom za humor se *Panika na vasi* zlahka kosa z drugimi belgijskimi filmskimi prispevki k blaznosti, denimo kulturnim hitom *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrivé près de chez vous*, 1992, Belvaux, Bonzel & Poelvoorde). Čeprav imata Aubier in Patar razvit samosvoj slog, njuno delo pogosto primerjajo z Monty Pythoni. Na glavo postavljena vzročnopolosledična asociativna veriga je morda edino, kar v spomin priključuje to serijo, za razliko od političnega sporočila montypythonovcev, tudi tistega med vrsticami, pa animirani film ne vsebuje ambicij po subverziji določenega televizijskega ali filmskega žanra. Vsaka komedija še ne igra na karto dialektičnega humorja in tudi Butalci ne živijo v sleherni vasi. Torej, samo brez panike v vasi deliričnega humorja.



# Cesta

## Boga ni in mi smo njegovi preroki

Prvinski strah pred apokalipso, pred smrtjo in totalnim uničenjem je človeštvu poznan že od nekdaj. Konec sveta v takšni ali drugačni obliki omenjajo vse večje religije, ki ponavadi pridigajo tudi o vzrokih za njegov prihod pa tudi o načinih, kako se mu izogniti. A danes, v času vse večjega opuščanja in zavračanja verskih tradicij, je ta strah vse bolj prisoten (in tudi pristen). Z vseh strani smo oblegani z ekološkimi in s terorističnimi grožnjami, pa tudi s povsem resnimi pozivi k pokori pred prihodom jezdecev apokalipse. Kako se ta strah odslikava v človeškem ustvarjanju, umetnosti, filmu?

Film se je v svoji kratki zgodovini seveda ukvarjal že z marsikakšno znanstveno-fantastično tematiko, ki že od *Franksteina* naprej nenehno buri duhove, a prvobitni, neizrekljivi strah pred smrtjo in večnim uničenjem se verjetno ni nikoli konkretnije izrazil kot v filmih katastrofe, ki so svoj navdih, kot vsi najpomembnejši žanri, črpali iz resničnega življenja. Prvi val takšne filmografije se je zgodil v zgodnjih petdesetih letih, ko je svet trepetal pred odkritim jedrskim spopadom. Damoklejev meč hladne vojne je sicer v ljudeh zbuja preveč neprijetne občutke, zato se je Holivud politične tematike le redko dotikal popolnoma neposredno. Zaradi tega so konkretne politične nasprotnike največkrat zamaskirali s tančico znanstvene fantastike in jih preoblekli v obiskovalce z drugih svetov – takrat so nastali filmi kot sta *Dan, ko bo obstala zemlja* (*The Day The Earth Stood Still*, 1951, Robert Wise) ali *Vojna svetov* (*War of the Worlds*, 1953, Byron Haskin). Po umiritvi kubanske krize so tovrstni žanrski filmi postali ali bolj politični ali bolj fantastični, strah pred kataklizmo se je umikal političnim obračunavanjem ali fantastičnim eskapadom. Holivudska mašinerija je orodje čustvene manipulacije začela spet uporabljati šele proti koncu tisočletja, ko so razne naftne krize ljudi spodbujale k razmišljanju o postnaftni družbi, iz česar so se porodili filmi, kot je *Pobesneli Max* (*Mad Max*, 1979, George Miller), ki se ni več toliko ukvarjal

Andraž Jerič

s samim uničenjem kot s stanjem, do katerega je to uničenje privedlo – ton filmske pripovedi je prevzel elemente političnega diskurza, vendar je filmografija ostajala varna znotraj žanrskih okvirov. V postmodernem 21. stoletju, ko se politiki ni treba več skrivati v senci samocenzure, pa so iz sence stopili tudi neposrednejši filmi katastrofe. Dogodki 11. septembra in (medkulturne) vojne, ki so sledile, so vprašanja teh filmov preoblikovala v bolj osebna, strah pred Drugim se je spremenil v odkrit strah pred samim sabo.

Žanrska peščica filmov preteklega desetletja si je drznila vzroke, ki so nas pripeljali na konec fukuyamovske zgodovine, vzeti pod natančnejši drobnogled – zanimanje torej ni več katastrofa sama, ampak kontemplacija stanja, v katerem smo se po njej znašli. Tako je tudi v naše kinematografe končno prišel film *Cesta* (*The Road*, 2009, John Hillcoat), posnet po knjižni uspešnici Pulitzerjevega nagrajenca Cormaca McCarthyja.







Zgodba o očetu in sinu, vrženima v postapokaliptični svet jutrišnjega dne, je postavljena v nedoločen čas in prostor (ki se vseeno zdita tako neverjetno blizu) in se niti ne trudi z odgovarjanjem na dileme o vzrokih, ki so ju pripeljali do sem. Po neimenovani katastrofi je naš planet iztrošen in vse kaže, da je človek edini preostali element Zemljine biosfere. Njuna pot ju vodi proti jugu in milejšim zimam, ki bi jih bila zmožna preživeti. Kot naši predniki vesta, da je le prihod pomladi tisto, kar obljublja novo življenje. Alegoričnost se tukaj še ne konča; kljub svetu, v katerem je ukinjena vsakršna morala, se Oče trudi svojega Sina naučiti vrednot, ki so vsaj nekoč nekaj pomenile, čeprav niti sam ni več popolnoma prepričan v to. Otrok postane njegovo edino jamstvo, edino upanje tako zanj kot simbolično za celotno človeštvo, kajti »če on ni božja beseda, potem bog ni nikoli spregovoril.« Čeprav se oče k njemu večkrat obrača, je božja odsotnost pomenljivo zgovorna; kot da bi dokončno dvignil roke nad nami in nam pustil, da sami razrešimo godljo, v katero smo se spustili. »Ni boga in mi smo njegovi preroki,« pravi oče, a še vedno mu ostaja upanje, za katerega verjame, da bo vsaj njegovega sina, ki ni toliko obremenjen s še preveč živimi in obremenjujočimi spomini na preteklost, držalo pri življenju. To upanje polaga predvsem v trud *biti dober*, kar je nekaj, česar je človeštvu pred Katastrofo v splošnem primanjkovalo; *biti dober* je hkrati edina lastnost, ki ju ločuje od mrtvega, brezbožnega, kanibalističnega, v nihilizmu zadušenega ... in hladnega sveta. Prav zaradi tega se poimenujeta za nosilca ognja, ki ga prav po prometejsko nosita v svet, med ljudi, katerim je v srcih že ugasnil (prisopodoba močno spominja na konec McCarthyjeve prejšnje knjižne uspešnice *Ni prostora za starce*, kjer šerif Bell podoživlja sanje, v katerih ga v hladni in temni noči, t. j. simbol vseh ljudi, ki jih je razočaral, opogumlja le očetova bakla). Oče verjame, da je določene ideje treba ohraniti, dokler ne postanejo le še besede in te besede postanejo le še blede spomini.

Vse kaže, da se človeštvo pospešeno ukvarja s skrbjo za prihodnost in z iskanjem izgubljenega upanja, saj podobne misli najdemo še v nekaterih postapokaliptičnih filmih zadnjega desetletja. Predvsem velja omeniti film *Otroci človeštva* (Children of Men, 2006, Alfonso Cuarón), ki se dogaja v bližnji, precej natančno določeni prihodnosti. Človeštvo je prizadela katastrofa prav posebne vrste, saj ženske že 18 let preprosto več ne rojevajo otrok (ne smemo spregledati, da je to ključni premik od knjižne



predloge P. D. James, kjer je »krivda« na strani moških) – morda lahko že tukaj povlečemo vzporednico s *Cesto*, kjer edini ženski lik obupano dvigne roke nad življenjem in prihodnostjo in ju prepusti ojdipsko zafrustriranim in izgubljenim moškim, ki so nas že itak pripeljali do sem, kjer smo. Svet brez otrok je svet brez prihodnosti, zato prej ko slej pride do nekakšnega ničelnega stanja – ves planet se znajde v stanju obsedenosti in popolnega kaosa. Tudi tukaj je glavni junak Theo nekakšen nosilec ognja, čeprav si sam tega verjetno ne bi nikoli želel. Ko odkrijejo verjetno edino nosečnico *na svetu*, je skoraj proti svoji volji postavljen v situacijo, kjer mora postati otrokov nadomestni oče, čigar poglavitna naloga (kot Očetova v *Cesti*) je skrb za pravkar rojenega otroka, ki postane edini temelj človeške prihodnosti. Podobno se zgodi v filmu *Slepota* (Blindness, 2008, Fernando Meirelles), adaptaciji knjige nobelovca Joséja Saramaga, kjer prav tako nepoznana in nepojasnjena bolezen ljudem epidemično jemlje vid, kar pravo katastrofo šele napoveduje, zato morda sploh ne bi spadal v ta izbor. A omeniti je treba vsaj nekaj pod(r)obnosti; glavni junak je pravzaprav ženska, ki je še edina ohranila vid – če sta prejšnja junaka v prvi vrsti moža akcije, je potemtakem ona morda nosilka neke trezne modrosti, ki je v končni fazi za rešitev še potrebnejša, kar režiser nakazuje tudi s precej manj odprtim koncem. Pomemben pa se zdi tudi sam simptom slepote (ki naj bi bila v filmu pravzaprav bela, torej presvetljena), morda kot simptom človeške nezmožnosti uvida v zmote svojih dejanj ali iskanja žarka svetlobe na koncu tunela, v katerem smo se znašli.

Prav svetloba torej povezuje temačno filmografijo postapokaliptičnega filma, ki se izvrstno predstavi v z *bleach bypassom* sprani *Cesti*, kjer smog in pepel razpršujeta Sonce in ubijata barve. Skozi to sivkasto pokrajino oče in sin še vedno nadaljujeta svojo pot proti jugu. Na njej je njuna moralna integriteta večkrat na preizkušnji – pot jima križajo razbojniki, ljudožerci in tatovi, a tudi pomoči potrebni ljudje. Edina stvar, ki ju pred zunanjim svetom varuje, je revolver za očetovim pasom, a v njem sta le dva naboja, ki očeta ves čas opominjata na nujnost, ki ga čaka v primeru najhujšega. »Kajti če umreš, je prav tako, kot če bi umrli vsi drugi,« pravi, »in to je prav tako dober razlog za vztrajanje kot vsak drug.« Morda ju njuna pot ni pripeljala tja, kamor sta pričakovala, in konec filma ostaja odprt, a pomembno je predvsem upanje, ki umre zadnje.



# Mati in hči

## Film za punce

Špela Barlič

Rodrigo García (*Things You Can Tell Just by Looking at Her*, 1999; *Nine Lives*, 2005) je režiser in scenarist, ki ga nič na svetu ne fascinira bolj kot skrivnostna dušna brezpotja nasprotnega spola. Pravzaprav se zdi, kot bi ves čas snemal en in isti film. *Mati in hči* (*Mother and Child*, 2009) je že njegov tretji celovečerec, ki ga nosijo močni ženski liki in govori o specifično ženskih izkušnjah. Njegova najnovejša feministična hvalnica seže preko štirih generacij mater in hčera in zajame širok spekter življenjskih zgodb, ki so od blizu videti popolnoma nepovezane, z razdalje pa postane jasno, da vse ženske v filmu na tak ali drugačen način tvorijo isto družinsko drevo. García brez težav obvladuje razsežno rodbinsko mrežo, kar gre bržkone tudi malo na račun družinske dediščine: režiser je namreč sin kolumbijskega nobelovca Gabriela Garcíe Márqueza, prvega peresa latinskoameriškega magičnega realizma, ki se je še posebej dobro znašel prav na področju obsežnih družinskih sag.

García je kot scenarist nedvomno podedoval tudi dober občutek za zgodbo in dramaturgijo. Kot že večkrat doslej tudi tu uporabi narativno strategijo več ločenih zgodb, ki se na koncu spletejo v eno samo. Svojo pripoved gradi počasi, skozi natančne, v detajle razdelane karakterizacije, iz katerih zlagoma rastejo predzgodbe, ki razkrijejo povezave med liki. García preteklosti svojih žensk ne kaže niti o njej prav veliko ne govori, ampak jo vtke v njihove karakterje, v meso, v vse tisto, kar so zaradi svojih življenjskih izkušenj postale. Njihove travme, ki vse po vrsti izvirajo iz tako ali drugače okrnjene vezi med materjo in hčerjo, so motor, ki zgodbo poganja naprej.

V ospredju filma so tri ženske – vse tri brez otrok in vse tri po svoje zagrenjene. Zadirčna, kisló namuznjena fizioterapevtka Karen (Annette Bening), ki živi s svojo ostarelo materjo, uspe od sebe odgnati vse živo, z občasno izjemo najbolj žilavih primerkov človeške vrste. Vir grenkobe je formativni dogodek njene mladosti: pri štirinajstih je rodila hčerko in jo bila prisiljena oddati v posvojitev. Elizabeth (Naomi Watts) je odraščala kot posvojenka in zrasla v vrhunsko manipulatorko. Ambiciozna

karieristka, hladna kot špricer, hoče vedno imeti vse pod nadzorom in vsakič, ko ji kdo stopi preblizu, začne panično pakirati kovčke. Lucy (Kerry Washington) je perfekcionista z eno samo napako: je neplodna in si ničesar ne želi bolj kot postati mati.

Vse tri, vsaka ob svojem času, obišejo pisarno nune, ki v njihovem okraju koordinira posvojitve. Njihova skupna točka je torej posvojitve in García z izdatno pomočjo svojih dveh igralskih muz, ki odlično niansirata in zrcalita karakterne poteze, ki pričajo o njunem skupnem poreklu, zlagoma gradi zavest o sorodstveni vezi med Karen in Elizabeth. Svoj prispevek v celoto ženskega univerzuma dodajajo tudi stranski ženski liki, ki tu niso le zato, da bi prispevali svoj kamenček v mozaik ženskega čudeža, ampak pomembno osvetljujejo različne karakterne poteze treh centralnih likov. Razen slepe Elizabethine prijateljice, ki ob srečanjih na strehi njenega bloka stresa nekaj za svoja leta pretirano pametnih in za trenutek zmoti siceršnjo nepretencioznost filma, so vse te punce čudovito življenjske.

*Mati in hči* je bolj »ženski« film, kot bi ga lahko zrežirala katerakoli ženska. García svoje ženske glorificira in mistificira, kot da bi v njih tičalo nekaj magičnega in misterioznega, nekaj skoraj nadčloveškega. Moški v tem kozmosu, ki se utemeljuje na najbolj primarnih instinktih, delujejo kar nekam izgubljeni in nemočno, celo odvečno. Ženske v resnici povsem dobro shajajo tudi brez njih.

Čeprav se je García lotil teme z visokim potencialom za povzročitev inzulinškega šoka, je uspel posneti čustveno nabito dramo brez pretirane patetike. Gledalca počasi in nevsiljivo vleče v film, da skozi sugestivne, impresionistične prizore, ki se ne trudijo pojasniti vsega, zavzame lastno stališče do obravnavanih tem. Ne pustite se zavesti saharinsko klišejskemu naslovu, ki utegne vzbuditi napačna pričakovanja. García zna presenetljivo neklíšejsko posneti tudi tako klišejski sceni, kot sta porod in spolni odnos ...



# Hrana, d.d.

## Dokument neke civilizacije



Nina Cvar

Z emmyjem nagrajeni televizijski producent in režiser Robert Kenner, avtor devetih dokumentarcev, v katerih odstira prezrte, še najraje pa zadimljene koticke ameriške zgodovine, v *Hrani, d.d.* (Food, Inc., 2008) vestno razkriva strukturna ozadja hiper racionaliziranega predelovanja hrane v strašljivo mogočnih prehranskih multinacionalkah.

Dramaturško strukturo filma oblikuje Kenner s postopnim vizualiziranjem različnih problemskih področij, povezanih s središčno tematiko mcdonaldizacije predelovanja hrane. Interaktiven dokumentarec je tako razdeljen na več poglavij, pri čemer pa Kenner v vsakem izmed njih kritično predstavi širše biološke ter družbeno-politične konsekvence mcdonaldiziranega tipa proizvodnje mesa, žitaric in zelenjave. Četudi vsako posamezno poglavje funkcionira kot samostojna enota, se vsa prepletajo ter zlivajo v kritiko pretirano instrumentalizirane racionalnosti, fordizma in taylorizma, fenomenov, ki jih po ameriškemu sociologu Georgu Ritzerju povezujemo s t. i. paradigmo mcdonaldizacije. Pravzaprav se zdi, da želi Kenner dekonstituirati prav mit postfordističnega sveta neskončnih potrošniških izbir, saj v maniri dobrega starega raziskovalnega novinarstva nazorno pokaže, da vlada znotraj mcdonaldizirane proizvodnje hrane strašljiv monopol peščice akterjev, ki si svojo (pre)moč na trgu utrjujejo z dehumanizacijskimi praksami, genskim patentiranjem, učinkovitim lobiranjem oziroma s spogledovanjem s politiko, zlasti pa z odsotnostjo etičnega odnosa do narave.

Izrazito dehumanizacijske prakse ustvarjalci filma, ki jim je poleg treh uglednih nagrad prinesel tudi žlahtni nominaciji *Ameriške filmske akademije* in pa *Ameriškega združenja režiserjev za izjemne dosežke na področju režiranja dokumentarnih filmov* za leto 2010, reprezentirajo s posnetki skritih kamer, ki delujejo kot nekakšna kukala realnega. S tovrstno intervencijo Kenner s sogovorniki – pri čemer vlogo osrednjih pripovedovalcev zasedata Eric Schlosser (koproducent filma ter avtor knjige *Fast Food Nation: The Dark Side of the All-American Meal*, 2001) in Michael Pollan (profesor novinarstva na BerkEleyju ter pisec dela *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*, 2006) – opozori na problematiko medijsko konstruirane oziroma simulirane družbene realnosti. Tudi sicer Kenner vseskozi

opominja na diametralno nasprotje med turobno realnostjo konteksta nastanka mcdonaldiziranih produktov ter njihovo potrošniško idejo, zapakirano v nostalgичen mit agrarne Amerike.

Bolj kot na artistični presežek stavi *Hrana, d.d.* na sporočilnost. S premišljeno izbranimi sogovorniki, med katerimi pa ni predstavnikov korporacij, ki so pogovore z ustvarjalci odklonili, Kenner postopoma izgrajuje osrednje sporočilo. Slednjega v zaključni špici zgosti v Springsteenovi interpretaciji Woodyja Guthrieja, kar funkcionira kot svojevrsten manifest, še dodatno podkrepljen z različnimi mednapisi, s katerimi skuša film nagovoriti gledalca. S tem je v *Hrani, d.d.* všit razsvetljenski diskurz, čemur pa ne nazadnje pritrjuje tudi reprezentacijski tip, ki se ga Kenner poslužuje. To je nekakšna sodobna, hibridizirana oblika razlagalnega dokumentarističnega pristopa, ki združuje tudi druge načine pristopanja k dokumentiranju resničnosti.

V nasprotju z Nikolausom Geyrhalterjem, ki v *Kruhu našem vsakdanjem* (Unser täglich Brot, 2005) z observacijskim načinom reprezentacije, brez komentarja, s snemanjem v realnem času, ob nepretrganem brnenju strojev in krikih živali, tako rekoč z isto logiko, ki poganja te stroje, s perversno inverzijo sublimnega, presunljivo pokaže na gorko realnost standardizirano-korporacijskega krogotoka prehranjevalne verige, Kenner raje ostaja znotraj preverjenih pripovednih obrazcev. A raba animacij in grafov ter mestoma karikirana, ironizirana glasbena podlaga Marka Adlerja Kennerju omogoči, da iz gledalca uspe izvabiti občutek absurdiziranega prezira nad ravnarji korporacij, medtem ko s precizno vodenimi intervjuji gledalčev pogled orisi s sočustvovanjem z zgodbami prizadetih.

Čeravno Kenner v primerjavi z Geyrhalterjem ni tako zelo radikalen, pri čemer mu ravno izbira izpovedne forme preprečuje vznik radikalnejše ekonomije vidnega in čeravno mu moramo z vidika pretirano poenostavljajoče končne predlagane rešitve očitati protisloven odnos do lastnega razsvetljenskega diskurza, s katerim želi ošvrkniti navidezno postfordistično pluralnost, je *Hrana, d.d.* pomemben pričevalec ustroja sodobne globalizirane družbe. Tako slednja znotraj kulturne produkcije, ki ji pač pripada, kar dobro povzame znamenito Benjaminovo misel, da »ni dokumenta *civilizacije*, ki ne bi bil tudi dokument barbarstva«.



## Superžur



*Superžur* (Get Him to the Greek, 2010, Nicholas Stoller) predstavlja predvsem nov (poldrag) kamenček v mozaiku teze (o kateri je *Ekran* že pisal v prejšnji številki), da (idejnih) presežkov sodobnega Holivuda ne gre iskati v hiperproduciranih in hiperpromoviranih konceptualnih masturbacijah tipa *Izvor* (Inception, 2010, Christopher Nolan), še manj v fašistoidnih neokolonialnih fantazijah tipa *Avatar* (2009, James Cameron) ali *Robin Hood* (2010, Ridley Scott) – če naštejemo samo nekaj naslovov »etabliranih« holivudskih »avtorjev«, ki so v zadnjem času burili domača platna – pač pa v dozdevno povsem neškodljivem, dozdevno dosledno zabavi namenjenem žanru komedije, prek katere se v koloseje vsevprek oble vendarle tihotapijo zrcala družbe, subverzivne vsebine, kritike ideologij ipd., neprimerno bolj lucidne in efektivne od številnih deklarirano »problemskih« filmov. Ta predpostavka naj še zlasti velja za množico filmov, ki v zadnjega pol desetletja stopajo iz produkcijskih hlevov Judda Apatowa (občasno tudi režiserja); njegov najnovejši varovanec Nicholas Stoller v svojem drugem celovečercu predvsem nadaljuje in nadgrajuje pristno humanistično tradicijo, kakršno je spočel in nakazal v prvencu *Pozabi Saro* (Forgetting Sarah Marshall, 2008). Tako kot v prvencu ni šlo toliko za romantično komedijo kot za duhovito razpravo o ljubezni, tudi *Superžur* ni toliko komedija (o nerodnem birokratu glasbene industrije, ki mora v omejenem času rock zvezdnika spraviti na njegov jubilejni koncert), niti še ena stranišna groteska o moškem pajdašenju (značilen motiv produkcije Apatow), kot predvsem uspeh poskus oblikovanja resnično večplastnih likov (tipa Desplechin!), katerih »globina« nato ni sama sebi v namen, temveč se iz trenja med psihološkimi plastmi nato porajajo tako dramski zapleti kot komični potencial. Še več: *Superžur* je tudi fascinanten v toliko, v kolikor se vsa komedija in drama porajata skoraj izključno iz psihologije likov. Vse, kar se zgodi vmes, je po svoji (ne)strukturi v tej luči tudi (bržkone zavesten) hommage dramaturško razprtim, na karakterjih baziranim klasikam »polcestnih« »polkomedij« Novega Holivuda, kakršni sta denimo filma *Pet lahkkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson) in še zlasti *Zadnja naloga* (The Last Detail, 1973, Hal Ashby). Ki bi se oba lahko začela prav tam, kjer se *Superžur* konča.

Jurij Meden

## Predatorji



Pride trenutek v življenju filmskega gledalca, recimo sredi vroče poletne sezone, ko se ta vpraša, komu je v resnici bolj dolgčas. Nam, ki hodimo v kino gledat bebave kinouspešnice, ali tistim, ki jih vsako leto tako marljivo in neutrudno pišejo, snemajo in v njih igrajo? Že tožbe nad strmogljavljanjem standardov so postale kliše ... Začelo se je pravzaprav obetavno; na plakatu je pisalo »Robert Rodriguez predstavlja«. Čeprav smo se opomnili, kako smo na račun te finte že pogledali svoj pošten delež celuloidnega škarta, nas tolaži dejstvo, da se je po raznih intervjujih in spletnih bulvarjih na veliko govorilo prav o tem, da naj bi gospod Rodriguez sam želel posneti nadaljevanje *Predatorja* (1987, John McTiernan). Scenarij je čakal na realizacijo še iz ranih časov *Desperada* (1995, Robert Rodriguez). »Vintage« zadeva torej. Tako kot nekakšna *A-ekipa* (The A-Team, 2010, Joe Carnahan) z režečimi, slinastimi Nezemljani.

Po nekaj minutah v film se izkaže, da v *Predatorjih* (Predators, 2010, Nimród Antal) v resnici ni niti sledu o možganih. Skupina ljudi, ki se znajde v džungli, vseeno izgleda prej zdolgočaseno kot zaskrbljeno, čeprav se jim ne sanja, kako jim je uspelo priti tja. Morda so že videli kdaj kakšen podoben film in jim je je pošlo navdušenje, ker so opazili, da skupaj sestavljajo krasno malo multi-kulti mavrico. Poudarjanje nacionalnih in rasnih stereotipov seveda dela čudeže za razgibano filmsko dogajanje. Morda so pomislili tudi: »Kdo me je prepričal, da naj igram v filmu, kjer je najbolj besen tip Adrien Brody? HALO, Pianist! Kdorkoli?«

Ko so obvezne uvodne ceremonije z obrednim preklinjanjem »Kje hudiča smo? Kdo hudiča si ti? Kaj hudiča počnemo tu?« pri koncu, se naključno zbrani bojevniki (z izjemo enega, a tudi Topher Grace ima kakšen talent na zalogi) podajo iskat odgovore. Ko bistro sklenejo, da jih »nekaj« lovi, nas zabavajo s tavanjem po gostem podrastju in z rutinskimi dvotipi, zaradi katerih začnemo pogrešati dobrega starega Arnieja. Nekaj suspenza polnih trenutkov kasneje s(m)o bogatejši za spoznanje, da jih lovijo grozljivi nevidni stvori. Imenujejo jih *Predatorji*. Po popsihološkem uvidu ali dveh naposled napoči čas za to, kar smo čakali – nebrzdano, uživaško klanje in streljanje vsevprek. Na koncu zmaga kapital. The end.

Bojana Bregar

## Kot noč in dan



James Mangold (*Hoja po robu, 3:10 za Yumo*) je v filmu *Kot noč in dan* (Knight and Day, 2010) zadel z dvema potezama: s tem, ko je za svojo glavno zvezdo izbral Toma Cruisea, in s tem, da mu je zaupal do te mere, da je celoten film postavil na njegova ramena. Tom je Roy Miller – hitri, spretni in umsko okretni odpadnik ameriške tajne službe z bondovsko kozmopolitskim občutkom za fotogenične lokacije in prismuknjnim smislom za humor. Vešč mahanja in branja v jeziki vseh borilnih veččin in upravljanja vseh sort prevoznih sredstev ter obdarjen z nezemeljskim občutkom za ravnotežje je Roy Miller nadčlovek s človeškim obrazom in idealna posoda, v katero lahko Tom Cruise zmeče vse, kar ima dati. Rezultat je raztresena, adrenalinska, hiperenergetska bombica z »old-school« akcijskim šarmom in glamurozno koreografiranimi, včasih celo simpatično izvirnimi akcijskimi sekvencami. Če še ne veste, kako prav zna priti v trenutku maksimalne življenjske ogroženosti veriga klobas, ogled ne bo odveč.

Sicer pa je *Kot noč in dan* precej shizofrena globalna pustolovščina, ki jo skupaj drži predvsem Cruiseova džentelmenska karizma. Film tako kljub svoji totalni absurdnosti nekako uspe zadržati pozornost. Ima vse, kar mora vsebovati visokopračunski poletni akcijski popcorn: impresiven vojni park z motorji, gliserji, avioni in s helikopterji vred, precizno odmerjene brce in udarce, frleče nunčake, mastne šutinge, eksotične agentke, atraktivno scenografijo, lahkotno romanco, zgodbo, ki jo vodi klasični hitchcockovski MacGuffin v obliki nikoli izgorljive superbaterije, in že kar precej postani lik nekdanjega tajnega agenta, ki se znajde na drugi strani enačbe in ki mu tudi v kriznih situacijah nikoli ne zmanjka duhovitih replik. Zgodba, ki tako brez slabe vesti reciklira situacije in like, ki smo jih videli že v nešteto drugih akcionerjih, ne skriva, da je tu le zato, da vas z minimalnim naporom pripelje iz ene akcijske sekvence v drugo in poskrbi, da se bo vaše oko v primeru, da se boste izgubili v poplavi obrabljenih klišejev, lahko zamotilo vsaj s pašo po očarljivih prizoriščih. Zgodba svoje neambicioznosti ne skriva, ampak v njej celo uživa. *Kot noč in dan* je film, ki stoji in pade na svoji glavni zvezdi. Poletni hit peresno lahko kategoriziramo – trapast, a še kar zabaven.

Špela Barlič

## Belka



V francoskem filmu pogosto srečamo obravnavo kolonialne preteklosti oziroma postkolonialne kritike francoskega vpletanja v Afriki, prav tako pa tudi refleksije o aktualni, največkrat z bratomornimi vojnami zaznamovani stvarnosti nekaterih afriških dežel. Med cineasti, ki se redno vračajo k tej temi, najdemo tudi nekonvencionalno Claire Denis, kar pa ni nikakršno presenečenje, saj je Denisova večino svojega otroštva preživela potujoč po Afriki. Tako je k tej temi vedno pristopala z izrazito intimne pozicije in je nikoli ni želela umestiti v širši družbeno-politični kontekst. Vseeno pa je bilo vsaj v njenih zgodnjih delih, kot je na primer prvenec *Čokolada* (Chocolate, 1988) še vedno zaznati nekakšno konkretnost, saj je temo vsakič umestila v neko življenjsko situacijo. Kasneje pa so njene refleksije na te teme postajale vse bolj abstraktne. Spomnimo se samo nekonvencionalnega filma sublimne lepote, znotraj vadbišča tujske legije posneto *Lepo delo* (Beau travail, 1999), ki osuplja s svojim spojem fizičnosti in abstraktnosti. Z njeno vrnitvijo na afriško celino, kjer je posnela *Belko* (White Material, 2009), pa se zdi, da je naredila še korak naprej ter ustvarila delo, ki je že skoraj ekstremno fizično, a prav tako tudi popolnoma abstraktno. Rekli bi lahko celo, da je *Belka* izrazito politična melodrama, pa čeprav njen angažma ni nikoli jasno artikuliran in povzet v kakšni »moralni« zgodbi. Claire Denis se je tokrat celo odrekla sodelovanju s svojim siceršnjim scenaristom, Jean-Polom Fargeaujem, ter scenarij prvič spisala z afriško pisateljico Marie N'Diaye. Kar se delu nedvomno pozna, saj se zdi kot povzetek številnih kriznih trenutkov, ki jih preživlja sodobna Afrika, od Ruande do Angole. A v nasprotju z nekaterimi predhodnimi deli, kjer se je na trenutke morda še zdelo, da prinašajo nekakšno »sporočilo«, pa je *Belka* – zgodba o Mariji, lastnici plantaže kave v neki afriški deželi, kjer se državljanska vojna odvija vse bolj krvavo, a ona kljub temu trmasto vztraja na svojem domu – že zelo kmalu odvrгла vsakršno sporočilo. *Belka* je povsem odprto delo, ki ne podaja nobenih odgovorov in o dogajanju ne spregovori z lažnim sočutjem. Predvsem pa prinaša izrazito osebni pogled na dogajanje v tej breizumni afriški deželi, pogled, ki zajame tako halucinantno lepe kot tudi brutalno grobe podobe.

Denis Valič



# Peter Musevski (in njegovo pivo)

Zadnje desetletje je v domačem filmu Petru Musevskemu vedno znova »pripadla čast« upodabljanja slabotne, impotentne in alkoholu podvržene očetovske figure. A ne samo to – ste bili pozorni, kako pogosto in prepričljivo se pojavi v istem kadru s steklenico piva? Kot da bi režiserji v tej podobi prepoznali enega temeljnih kamnov slovenske nacionalne identitete. In ni videti, da bi se trend umirjal. Na lanskem FSF je bilo Musevskega s pivom v kadru moč videti kar v *treh* filmih ... **In še tokratno nagradno vprašanje (za letno naročnino na Ekran): kateri od navedenih naslovov NI zastopan na spodnjih fotografijah?** Odgovor pošljite na naš naslov do zaključka redakcije naslednje številke. Filmografija: *Še dobro* (1999, Boštjan Mašera); *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič); *Rezervni deli* (2003, Damjan Kozole); *Delo osvobaja* (2004, Damjan Kozole); *Desperado tonic* (2004, omnibus); *Predmestje* (2004, Vinko Möderndorfer); *Od električarja z ljubeznijo* (2008, Marko Šantič); *Kitajci prihajajo* (2009, Goran Vojnovič); *Slovenka* (2009, Damjan Kozole).



**REVIJA EKTRAN OPOZARJA:**  
Prekomerno pojavljanje Petra in piva v istem kadru  
kaže na resno pomanjkanje idej v slovenskem filmu.



## EKRANOVA MALA ŠOLA POGLEDA

Cikel predavanj in filmskih projekcij v **Centru kulture Španski borci**, namenjen **mladim filmskim navdušencem** in drugim, ki jih zanimajo film, študij filma, filmska publicistika in humanistika nasploh.

Termini in predavanja v jesenskem semestru 2010:

- **Torek, 21. 9. ob 18. uri:** [Glasbeni videospot med oglaševanjem in filmsko umetnostjo.](#)  
Predava: Matic Majcen, publicist. Sledi projekcija videospotov.
- **Četrtek, 21. 10., ob 18. uri:** [ČEFURJI RAUS – od knjižne do filmske uspešnice?](#)  
Predava: Goran Vojnovič, pisatelj, scenarist in režiser. Sledi filmska projekcija.
- **Torek, 16. 11., ob 18. uri:** [O študiju filma danes.](#)  
Predava: Miran Zupanič, profesor na AGRFT v Ljubljani.  
Sledi projekcija kratkih študentskih filmov.

Vstopnina za predavanje s filmsko projekcijo: 4 EUR, skupine nad 10 ljudi: 3 EUR/oseba.



25. 9. 2010

## OTVORITEV NOVE SEZONE V ŠPANSKIH BORCIH

OB 18H, VELIKA DVORANA  
**PLESNI MARATON**  
\_ 2. PLESNA NACIONALA  
\_ ENKNAPGROUP  
\_ JORDI CASANOVAS: JUKEBOX (SOLO)

OD 22. DALJE, KAVARNA INTERNACIONALA  
**DJ VEČER Z ZABAVO**  
VSTOP PROST

### Španski borci najjavljajo:

30. 9.: Esad Babačić: NO PASARAN - pogovori / 6. 10.: Otto Lechner, Bratko Bibič – koncert /  
12. 10.: Sejem idej ZAMETKI / 27. 10.: David Zambrano - Solo / 24. 11.: EnKnapGroup: 10 min Južno, premiera /  
26. 1.: Karine Ponties – Humus Vertebra / 25-27. 3.: Aerowaves - mednarodni festival sodobnega plesa



3.9.

"MOJSTROVINA"  
Empire

# POLKOVNIK REDL

ri. Istvana Szabe



# MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS DVD

186 642 2010

920101018,7

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

## več kot 230 različnih naslovov!

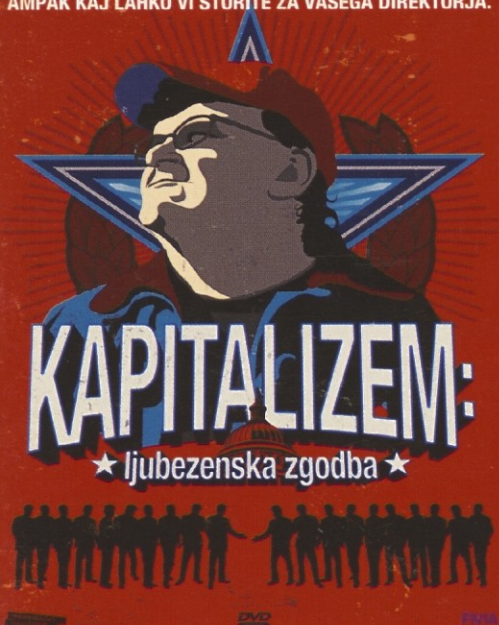
Dodatne informacije in naročila: [trgovina.mladina.si](http://trgovina.mladina.si)

»Če imate občutek, da ne boste uspeli preplavati kapitalizma, potem poskusite preplavati Amazonko. Če tudi to ne bo šlo, presankajte vsaj ledeni sever. Toliko, da boste videli, skozi kaj vse je moral polkovnik Redl, da bi preplaval razredni prepad.«

Marcel Štefančič, jr.

10.9.

NE SPRAŠUJTE, KAJ LAHKO VAŠ DIREKTOR STORI ZA VAS, AMPAK KAJ LAHKO VI STORITE ZA VAŠEGA DIREKTORJA.



17.9.

RESNIČNI JUNAKI - MOŽ, KI JE PREPLAVLAL 35.500 km NAJNEVARNEJSIH REK NA SVETU

MOŽ, KI SE NI PUSTIL USTRAHOVATI KROKODILOM PIRAJAM IN POŽREŠNIM ANAKONDAM

MOŽ, KI USAK DAN POPIJE 2 LITRA RUINEGA

MOŽ, KI SE JE POGUMNO SPOPADEL Z JANGCEKJANGOM, DONAVO IN MISISIPJEM

IN PREMAGAL T U D I

## Mogočno Amazonko

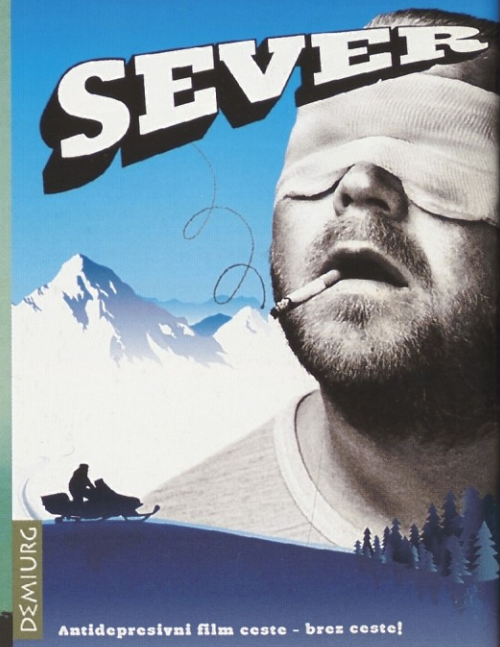
IME MU JE MARTIN STREL

mož velikih rek



DEMIURG & Company

24.9.



DEMIURG

Antidepresivni film ceste - brez ceste!

Mladina + DVD:

## 7,80 EUR



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

## 20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

## 16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

DEMIURG

FIVIA

DVD VIDEO

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