

# Kran

Revija za film in televizijo

Letnik XLIX / marec 2012 / 3,5€

Ekranov izbor:

**Sramota**

Filmska poglavja:

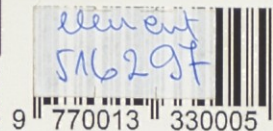
**Kocbek v Parizu**

In memoriam:

**Theo Angelopoulos**

Kaliber 50:

**Ponižane, trpinčene  
in zadovoljne**





Še na  
sporedu!



Na sporedu od  
8. marca



Na sporedu  
20. marca



Na sporedu od  
30. marca

## Attenberg Attenberg

Athina Rachel Tsangari  
Nagrada za najboljši igralko,  
Benetke 2010

## Sramota Shame

Steve McQueen  
Nagrada FIPRESCI in nagrada za  
najboljšega igralca, Benetke 2011

## Overjena kopija Copie conforme

Abbas Kiarostami  
Randevu s francoskim filmom

## Pogovoriti se morava o Kevinu We Need to Talk About Kevin

Lynne Ramsay  
Posneto po kontroverzni knjižni  
uspešnici.

**Kinodvor. Mestnikino.**

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



# Diagonale 2012

Festival of Austrian Film  
Austria, Graz, March 20–25

Tickets & programme  
from March 14<sup>th</sup>  
at Kunsthaus Graz, Café Promenade,  
on [www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)  
and on the Infoline 0800 664 080  
from March 21<sup>st</sup> at the festival cinemas

[www.diagonale.at](http://www.diagonale.at)

<b>UVODNIK</b>	2	Gorazd Trušnovec: Umetnik
<b>RAZGLEDNICA</b>	3	Maja Weiss: Protest v Berlinu
<b>POLEMIKA</b>	4	Milan Ljubič: Združevanje SFA in Kinoteke – drugo mnenje
	10	Matic Majcen: 10 razlogov, zakaj filma <i>Pisma sv. Nikolaju</i> ne bi mogli posneti v Sloveniji
<b>FESTIVALI</b>	12	Simon Popek: 41. Rotterdam
	14	Igor Prassel: 34. Clermont-Ferrand
	16	Simon Popek: 62. Berlinale
	18	Katja Čičigoj: Forum 62. Berlinale
	21	Peter Jarh: Razmislek po Berlinalu
<b>EKRANOV IZBOR: Sramota</b>	23	Matic Majcen: V oblakih
	26	Katja Knez: Sramota
<b>ESEJ</b>	28	Dušan Rebolj: Hunter S. Thompson in film
<b>KALIBER 50</b>	32	Zoran Smiljanič: Ponižane, trpinčene in zadovoljne
<b>GALERIJA</b>	44	Simon Tanšek: ZFS predstavlja
<b>FILMSKA POGLAVJA</b>	46	Marko Bauer: Sladki pasijon – Kocbek v Parizu
<b>IN MEMORIAM</b>	50	Jože Dolmark: Theo Angelopoulos
	54	Andrej Gustinčič: Don Sharp
<b>KNJIGARNA</b>	55	Matic Majcen: Neslavne barabe – scenarij Katja Čičigoj: Nevidna neskončnost Igorja Bizjana
<b>TELEVIZIJA</b>	56	Zoran Smiljanič: Generacija 71
	57	Gorazd Trušnovec: Gradimo novi svet Tina Bernik: Tu sem doma
<b>KRITIKA</b>	58	Matic Kocijančič: Viharni vrh
	60	Nina Cvar: Zaklonišče
<b>NA SPOREDU</b>	61	Matevž Jerman: Izdana Matic Majcen: Potomci
	62	Matjaž Juren: To je vojna! Tina Poglajen: Dolge počitnice
	63	Špela Barlič: Cinema Komunisto Zoran Smiljanič: Grivasti vojak
<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>	64	Boštjan Sovec: Yes, We Cannes, drugič

# Umetnik

Gorazd Trušnovec



Podeljevanje oskarjev je bilo od nekdaj predvsem pokazatelj, kako Holivud vidi samega sebe; navsezadnje jih organizira in se z njimi ukvarja institucija z imenom Akademija za filmsko umetnost in znanost. To, s čimer se ukvarja ta stanovska organizacija, naj bi torej spadalo predvsem na področje umetnosti in znanosti, in če bi člani *akademije* premgli nekoliko več distance do samih sebe – tovrstna pričakovanja so pri njihovi demografski strukturi sicer iluzorna – bi celo znotraj glavnega toka pripovednega filma, s katerim se pretežno ukvarja, večkrat opazili kakšen žanr, ki odstopa od tega toka, pri čemer lahko za tak »eksczes« velja že malce bolj vznemirljiva komedija, grozljivka ali inventivna drama, ki se dejansko ali vsaj deloma ne ublaženo in nefiltrirano odziva na to, kar se dogaja doma in (kolikor je v skladu s trendi) mogoče tudi po svetu. Pri čemer se zdi, da je tega vsesplošnega »dogajanja«, tudi s pomočjo novih medijev, kar naenkrat veliko več, kot ga je sploh moč sprejeti, dojeti in reflektirati. Nagrade nasploh navsezadnje ne govorijo zgolj o nagrajencih, ampak vsaj posredno tudi o tem, kdo in na kakšen način jih podeljuje, oziroma v primeru oskarjev poskrbi za ožji izbor, v katerem ni bilo med resnejšimi kandidati praktično nobenega od predstavnikov sodobne »kinematografije nelagodja«, o ka-

teri smo pisali prejšnji mesec, torej filmov kot so *Sramota*, *Melanholija*, *Zaklonišče*, *Drive ...* Vse to ustvarjalno soočenje s »presežkom dogajanja« in s krhanjem osebnih in javnih svetov je bilo evidentno odrinjeno na stran.

Zato ne bi smelo nikogar presenetiti in navsezadnje tudi ni bilo nobeno presečenjenje, da je med nagrajenci letos tako opazno dominiral film *Umetnik* (*The Artist*, 2011, Michel Hazanavicius), ki je – to je pač treba izpostaviti – žel uspehe in priznanja že v domači Franciji (pa čeprav gre skoraj v enaki ali celo v večji meri za ameriški film). To, da se nagradi *Umetnik*, je bil trenutno pač najbolj fin način, da Holivud čestita samemu sebi – v čisti samoreferenčni maniri so oskarji namreč predvsem to, medsebojno stanovsko trepljanje po ramenih. In bolj simptomatično gesto, bolj varno in bolj predvidljivo, bi letos res težko našli. V družbah širom sveta vrvi, v svetu, kjer je vedno več prosto dosegljivih informacij, je obenem vsakršne varnosti in gotovosti vedno manj, za najboljši film pa je proglašen samozadostni *Umetnik*? Vsaj na prvi pogled gre namreč za sentimentalno, nostalgичno, celo eskapistično, obrtniško precej spretno (dasiravno pri tem ves čas – rahlo postmodernistično mežikajoč – računa na preverjene dramaturške vzorce) posvetilo

nememu filmu oziroma obdobju prehoda od nemega k zvočnemu filmu.

Pišem »na prvi pogled«, kajti številne odrinjene nevalgичne točke sedanosti se posredno vendarle vrivajo tudi v mainstream, ne glede na to, ali gre za filme, ki se dogajajo v današnjem času (s poslovnežem, ki na Havajih travmira o tem, ali bi nek kompleks zemljišč prodal ali ne, se je sicer nekoliko težko identificirati – glej kritiko filma *Potomci* v tej številki *Ekрана*), ali v preteklosti, kot Scorsesejev *Hugo* (2011) in že omenjeni *Umetnik*.

Če pustimo uvodno lamentiranje o relevantnosti oskarjev ob strani – navsezadnje je tudi to intelektualistično zmrdovanje del splošno sprejete igre, kajne – je namreč težko spregledati rahlo cinično (in prav zato sodobno in aktualno) lekcijo, ki jo prikriva sladkobno limonadni okus *Umetnika*. Francoski film, ki je bil sicer zasnovan že pred desetletjem, se namreč dogaja v obdobju krize in preloma, v času velikega gospodarskega kolapsa konec 20. let prejšnjega stoletja, v času spreminjanja splošno sprejetih norm, pospešenega prilagajanja tržišču (vpeljava zvočnega filma) in množičnemu okusu, masovnih odpuščan, osebnih bankrotov in sesutih karier. A holivudska filmska industrija oziroma Sistem sam ostaja, vsem kritičnim razmeram, tehnološkim prevratom in spreminjanju produkcijskih pogojev navkljub še naprej uspešen oziroma v temelju nespremenjen. *The Show Must Go On*.

Morda je Malickovo *Drevo življenja* (*The Tree of Life*, 2011) spravilo člane Akademije v dilemo, ali se film ukvarja s kreacionizmom ali darvinizmom, in so se mu zaradi tega pri nagradah previdno izognili – pri *Umetniku* namreč te dileme ni. Njegova resnična lekcija ni v kreacionistični ideji, da bo resnična ljubezen na koncu rešila vse, ampak v darvinističnem sporočilu: prilagodi se ali propadi, bejbi.

Težko boste našli film, ki bi bolj natančno zadel duha časa. V črno.

# Protest v Berlinu

Maja Weiss

MAJA WEISS

V ponedeljek, 13. februarja 2012, smo v Berlinu na Gendermenmarktu, ko je svetovna filmska elita prihajala na gala večer Cinema for Peace, izvedli protest. Bili smo štirje in protestirali smo zaradi neuvrstitve celovečernega dokumentarca *Oči in ušesa boga – videonadzor Sudana* (2012) v sekcijo filmov Cinema for Peace. V znak protesta smo film na Gendermenmarktu javno predvajali v času, ko so gosti po rdeči preprogi prihajali na gala dogodek. To je film, ki dokumentira aktualni genocid v Sudanu in opozarja na neučinkovitost svetovne politike, da bi zaustavila iztrebljanje ljudi, odkar je na oblasti Omar Bašir. Etnično čiščenje izvaja, ker si hoče prilastiti s surovinami bogato zemljo, brez domačinov.

Dokumentarec je pričevanje aktivista Toma Križnarja in zajema časovno obdobje med letoma 1979 in 2012. V pretresljivih posnetkih iz Darfurja, Nubskih gora in Modrega Nila ljudje kličejo svet na pomoč. Humanitarna in politična situacija na meji med Sudanom in novonastalim Južnim Sudanom je grozljiva. V dokumentarcu so tudi pričevanja, ki jih je Križnar prav tu posnel novembra 2011. Medijev ali hotelov za novinarje na tej meji še ni in pred bombami se lahko skriješ le v grmovje.

S Križnarjem sodelujeva že 13 let. Iz njegovih pretresljivih materialov sem mu pomagala narediti filma *Nuba, čisti ljudje* (2000) in *Dar Fur, vojna za vodo* (2008). Oba sta obkrožila svet, bila nagrajevana in veljata kot dokaz genocida za tožilstvo v Haagu, OZN, State Departmentu ... Sprožila sta veliko aktivističnih in političnih akcij. *Oči in ušesa boga – videonadzor Sudana* je najin tretji film, pri katerem je pomembno vlogo odigrala tudi montažerka Svetlana Dramlič.



Iniciativa Cinema for Peace, ki se na svojih lepih belih avtomobilih oglašuje s sloganom Actions for Tomorrow, bi morala pokazati naš film, morala bi vsaj prikazati videospot krikov po pomoči na svoji gala prireditvi, s čimer bi usmerila pozornost medijev in prisotne elite, vključno z Angelino Jolie in Bradom Pittom, pa ni hotela. Odvrnila je pozornost prisotnih, ki bi lahko reagirali, se aktivirali in priskočil na pomoč vsem tistim v Sudanu, ki jim kršijo osnovne človekove pravice, vključno s pravico do življenja.

Direktor Cinema for Peace, Jaka Bizilj, ki sodeluje s Tomom Križnarjem in humanitarno organizacijo Hope, ki jo vodi Klemen Mihelič že od decembra 2010, je vedel, da nastaja film in imel je zagotovilo, da bo film konec januarja pripravljen za prikazovanje. Prejel je DVD, odreagirala pa je šele na poslana napovednika, tri dni pred dogodkom, z »I will discuss it with my team«. Ko je izvedel, da smo v Berlinu in da smo prišli protestiral, je sporočil, da je Cinema for Peace letos fokusirana na Bosno in Burmo. »Actions for tomorrow!«

Ilegalni protest je bil najmanj, kar smo lahko storili. Delila sem letake mladim igralkam in igralcem, preden so stopili na rdečo preprogo, a jih niso hoteli niti prijeti, prebrati. Razmišljala sem o mladih umetnikih, o elitah, ignoranci, aroganci, o konformizmu, o



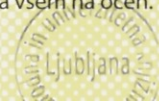
tem, kam drvi ta svet ... Živimo v prihodnosti 21. stoletja, v »demokracijah« fevdalnih odnosov, na pragu novih izkoriščanj in zaslužnjevanj. Spomnila sem se na *Metropolis* Fritzta Langa, ki je leta 1927 prikazal čas in odnose, ki jih živimo danes. Ko sem stala med množico in zaslišala vpitje »Angelina, Angelina«, sem vrgla v zrak sveženj letakov in upala, da kakšen pristane v njenem naročju. Malo me je bilo strah, malo mi je bilo nerodno, vmes pa sem snemala.

Iniciativa Cinema for Peace je s pomočjo donatorjev prispevala 14.000 evrov za videonadzor Sudana, za nakup dveh modemov, nekaj kamer in računalnikov. Sami priznavajo, da so zbrali še več, vendar niso zadovoljni s poročili organizacije Hope in Toma Križnarja. Zahtevajo tedenske diagrame in formularje v excelu. Poročila, ki sta jih oddajala Tomo Križnar in Klemen Mihelič zavračajo kot nezadostna. Filma kot najboljšega diagrama porabe njihovih sredstev pa do danes niso komentirali, zaradi organiziranega protesta v Berlinu pa nas lahko še tožijo.

Kako se je odvila naša ilegalna projekcija? Po dvajsetih minutah so jo prekinili trije policisti in varnostnik. Najprej smo morali ugasniti zvok. Policisti so dajali videz, da so naši akciji celo naklonjeni in bi lahko morda zavlačevali s prekinitvijo projekcije. Problem je bil varnostnik prireditve Cinema for Peace, ki je razburjeno in napadalno vpil, naj projekcijo prekinemo, v prenosni telefon zadihano sporočal »Škandal, škandal!« in stal pred projektorjem, da se je slika projicirala na njegovo mednožje.

*Oči in ušesa boga – videonadzor Sudana*, nemi film, brez krikov, brez slike. Ki se dogaja vsem na očeh. Ta trenutek.

**Aktivist Tomo Križnar v filmu zajema časovno obdobje med letoma 1979 in 2012. V pretresljivih posnetkih iz Darfurja, Nubskih gora in Modrega Nila ljudje kličejo svet na pomoč. Humanitarna in politična situacija na meji med Sudanom in novonastalim Južnim Sudanom je grozljiva. V dokumentarcu so tudi pričevanja, ki jih je Križnar prav tu posnel novembra 2011. Medijev ali hotelov za novinarje na tej meji še ni in pred bombami se lahko skriješ le v grmovje.**



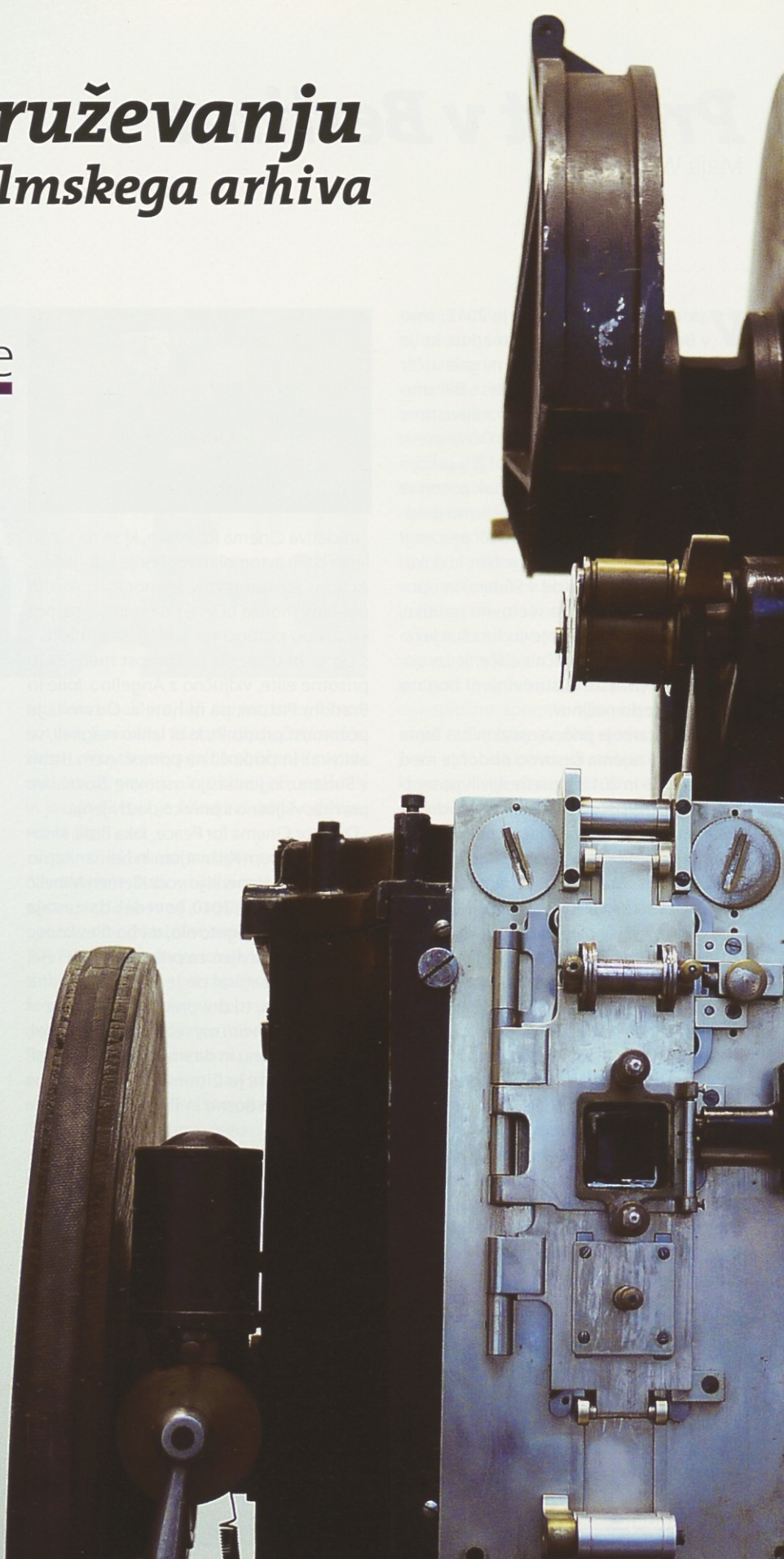
3

RAZGLEDNICA

# ***Ideje o združevanju Slovenskega filmskega arhiva in Kinoteke***

## ***Drugo mnenje***

Milan Ljubič, foto: Zaš Brezar



Zapis Tine Bernik na naslovno temo<sup>1</sup> je po daljšem času odprl staro dilemo, ali Slovenija potrebuje dva filmska arhiva? Mnoge večje in bogatejše države shajajo samo z eno nacionalno kinoteko. Za razumevanje dejanskega stanja je potrebno poseči v zgodovino in razložiti, zakaj smo sploh prišli do tega stanja.

Zibelka kinotečnih aktivnosti je zibelka filma – Francija. Tu so se porajala tudi pravila filmskega delovanja in državnih kinotek. Uskladitev interesov filmskih producentov z interesi varuhov filmske dediščine je terjala kompromisna pravila. Ta so narekovala, da sme vsaka država imeti samo eno kinotečno ustanovo, ki shranjuje filmsko gradivo: tisto na filmskem traku in tiskano (prospekti, plakati, fotografije ipd.). Za filmske kopije je veljalo, da se shranjuje tehnično najboljša kopija po zaključeni distribuciji, ostale kopije pa se komisijsko uničijo. S tem so se producenti in distributerji zavarovali, da kopije po izteku licence ne bi še naprej krožile po kinih in bijih kinematografi tržili na črno. Ena najbolj ohranjena kopija, po že iztečeni licenci, je bila prispevek k filmski kulturni dediščini, ki so jo producenti oz. distributerji prispevali v nacionalni filmski fond, saj bi sicer tudi to kopijo doletelo uničenje. S tem je nacionalna kinoteka dobila po eno kopijo vsakega filma, ki je bil predvajan na njenem državnem ozemlju, naj je šlo za domači ali tuji film.

Pred 2. svetovno vojno Jugoslavija ni imela kinoteke, kopije so hranili producenti domačih filmov in distributerji uvoženih. Jugoslovanska kinoteka kot ustanova je nastala leta 1949. To je bila centralna filmska arhivska ustanova, ki je sčasoma razvila dejavnost v več smereh: varovanje filmskega gradiva, tj. filmskih kopij in negativov. Muzej je zbiral in varoval posamezne eksponate, zlasti tehnične, a tudi druge, tiskovine, kritike, brošure, plakate, prospekte, fotografije. Postopoma se je razvilo založništvo s filmskega področja. V Beogradu je začela delovati dvorana Jugoslovanske kinoteke, kjer so prikazovali kinotečne filme in ki je postala osrednja ustanova jugoslovanske filmske kulture. Ali res in za vse? Vedno se dogajajo spodrsjlaji, ki so odsev zakonov! A tega v Beogradu morda niso vedeli in se napak niti niso zavedali. Poglejmo primere: včasih je nanoslo, da je bila najbolj ohranjena kopija tista s podnaslovi v srbskem jeziku in cirilici. Beograjčanov to ni motilo in na to morda niti niso bili pozorni. Problem

je nastal, ko je ta kopija prišla na spored v Slovenijo. Enako so Srbi reagirali, če se je pri slovenskem uvozniku in distributerju filmov Vesna filmu izkazalo, da je najboljša kopija podnaslovljena v slovenskem jeziku. V tem primeru so godrnjali, da tega ne razumejo. Pač lokalne zadrege formalno-tehničnega predpisa o hrambi najboljše kopije. Sčasoma so začeli shranjevati več kopij v raznih jezikih in pisavah z argumentom, da smo večnacionalna država in da imajo posamezni narodi pravico do ogleda filma, ki je preveden in podnaslovljen v njihovem jeziku.

### Ustanovitev kinotečne dvorane v Ljubljani

Liberalizacija strogo centralno organizirane države in ustavna organiziranost od načel AVNOJ-a dalje je določala, da je Jugoslavija državna skupnost enakopravnih narodov in narodnosti. Zakaj bi torej samo Beograd imel neko ustanovo, ki jo druga republiška središča ne morejo imeti? Vsaka republika ima parlament, vlado, univerzo, umetniške akademije, statistični urad, filmsko proizvodnjo, filharmonijo, narodno galerijo, nacionalna gledališča, opero. Zakaj ne tudi kinoteke? Zato, ker je Jugoslavija podpisnica mednarodne konvencije o filmskih arhivih, katerih ustanovna članica je bila Jugoslovanska kinoteka. Ta konvencija določa, da ima vsaka država – in Jugoslavija je enotna država – samo eno kinotečno ustanovo. A Jugoslovani ne bi bili Jugoslovani, če ne bi v vsakem, še tako strogem zakonu, tudi v mednarodni konvenciji, našli luknjo, skozi katero je možno postaviti zadevo tako, da je volk sit in koza cela. Pobuda je prišla iz Ljubljane, priznanje za prizadevnost pa gre vsekakor prof. Vladimirju Kochu, dramaturgu Triglava filma, nato programskemu vodji Viba filma. Pozneje, po upokojitvi Franceta Brenka, profesorju filmske zgodovine na AGRFT, ki je v sodelovanju in ob podpori Dušana Povha, Franceta Štiglicca, Franceta Kosmača, Jožeta Galeta, Igorja Pretnarja in drugih ter ob moralni in bolj verbalni kot materialni podpori ustanov, kot sta AGRFT in Društvo slovenskih filmskih delavcev, zlasti pa mesta Ljubljane in Republiškega sekretariata (danes bi rekli Ministrstva) za kulturo, prosveto in znanost sprožil in vztrajal pri zamisli, da Ljubljana dobi dvorano Jugoslovanske kinoteke. Rešilni predlog je bil: mednarodna konvencija res določa, da ima vsaka država samo eno kinotečno ustanovo, a ta ima lahko več dvoran, če za

to obstaja interes v posameznih okoljih in če bodo ta okolja to dvorano tudi vzdrževala. Za mednarodne organe je bil argument tudi ta, da imajo Slovenci svoj jezik, svojo kulturo, svojo federativno republiko, svojo pisavo in da imajo znotraj osrednje Jugoslovanske kinoteke tudi svojo dvorano, izpostavo osrednje kinoteke v Beogradu. Pomembno je, da tej pobudi ni nasprotoval prvi mož Jugoslovanske kinoteke Vladimir Pogačić, ki je to stališče zagovarjal tudi v Mednarodnem združenju filmskih arhivov – FIAF – katerega ustanovni član je bila tudi Jugoslovanska kinoteka, Pogačić pa član Izvršnega odbora, podpredsednik in v letih 1972–1979 celo predsednik FIAF-a. Razumljivo je, da je slovenska pobuda odmevala v evropskih filmskih in kinotečnih krogih. Pojavilo se je vprašanje: če so Slovenci v Jugoslaviji dobili svojo dvorano v Ljubljani, jo bodo hoteli imeti tudi Katalonci v Barceloni. Pa naj jo imajo! In tako je februarja 1963 Ljubljana dobila svojo dvorano Jugoslovanske kinoteke, ki jo je do odhoda v pokoj uspešno vodila prva upravnica gospa Zorica Kurent, Vladimir Koch pa je bil dolgoletni predsednik programskega sveta, saj je dvorana v Ljubljani imela svoj programski svet. Bila je programsko neodvisna od centrale v Beogradu, imela je tudi lastno založništvo v slovenskem jeziku. Izšla je vrsta monografij o posameznih avtorjih, ki so imeli retrospektive v Ljubljani, pisci pa so bili ugledni slovenski filmski ustvarjalci in publicisti. Mimogrede, tej pobudi sem botroval tudi sam. Na DSFD smo razpravljali o tem predlogu in ga sklenili podpreti. Zorico Kurent sem poznal iz gimnazijskih let. Vladimirja Pogačića sem poznal še s puljskih filmskih festivalov, kjer je nastopal s svojimi filmi (*Anikini časi*, *Veliki in mali*, *Nevihta* idr.). Že v času študija, ko smo se študenti, ne profesorji, zavzeli za obstoj Akademije za igralsko umetnost in reorganizacijo šole ter uvedbo pouka s področja radia, filma in televizije, smo se s prof. Brenkom pogovarjali o tem, kako prav in koristno bi bilo imeti izpostavo kinoteke v Ljubljani. Od tod tudi podpora prizadevanjem za kinotečno dvorano. To sta podpirala Matjaž Klopčič in Boštjan Hladnik, oba podiplomska izobražena francoske šole in redna obiskovalca odlične francoske kinoteke. Dvornov ni bilo več. Pobudo je podprl tudi *Ekran*. Izhajal je komaj leto in v njegov vsebinski koncept je sodila tudi filmska vzgoja in skrb za filmsko dediščino. Pikico na i je dodala še Komisija za

1 Glej *Ekran*, letnik XLVIII, december 2011/ januar 2012, str. 4 do 9. Članek *Po Kekca v arhiv na Zvezdarsko in na Kitajsko*.

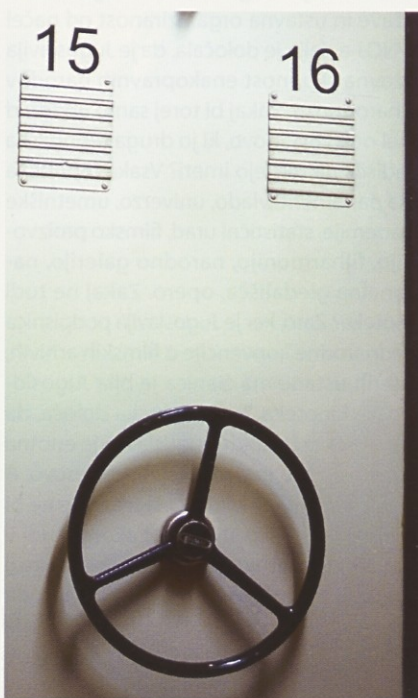
estetsko vzgojo pri Zvezi prijateljev mladine ter moja dva nekdanja pedagoga, gimnazijska profesorica Jovita Podgornik, poznejša urednica kulture na Televiziji Slovenija, in prof. France Brenk. Leta 1963 je dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani začela z rednim delovanjem. Po osamosvojitvi Slovenije je pojem Jugoslovanska na predlog Silvana Furlana zamenjal pojem Slovenska in tako smo dobili Slovensko kinoteko. Silvanu Furlanu pripisujejo zasluge, da je ustanovil Slovensko kinoteko, čeprav je delovala že nekaj desetletij. Res pa je, da je dal pobudo za njeno preimenovanje. Postal je prvi direktor Slovenske kinoteke in v zahvalo za njegova prizadevanja je kolektiv dvorano poimenoval po njem, čeprav bi bilo to smiselno šele pri objektu z več dvoranami, kot je npr. Cankarjev dom. Če je ena sama dvorana, je pač tista edina ne glede na poimenovanje.

### Nastanek Slovenskega filmskega arhiva

Shranjevanje filmske dediščine je staro, kot je star sam film. Že nastanek prvih filmov in njihovo prikazovanje je terjalo odgovor: kam z odsluženimi kopijami? Nekatere kopije, ki so končale v kakem zakotnem kinu in naslednji prikazovalec ni bil znan, so ostale kar tam. Zato so ljubitelji filmov in iskalci zakladov marsikateri stari film našli na podstrežjih kin, v kletah ali podobnih shrambah nedaleč od projekcijske kabine. Znan je primer prvih dni po osvoboditvi Ljubljane, ko je učenec Boštjan Hladnik, velik ljubitelj filma, na vozičku odpeljal domov na Langusovo ulico celo vrsto filmskih kopij iz kina Matica (današnja Slovenska filharmonija). Lastnici kina Pavli Jesih je ljudska oblast prepovedala delovanje in vstop v kino. Stari filmi so bili namenjeni uničenju, na spored so prišli zlasti ruski in redki zavezniški filmi. Hladnik je odpeljal tisto, kar ga je zanimalo in kar je po njegovem imelo večjo kulturno vrednost. Iz številnih kinov pa so kopije romale na zbirno mesto in od tam v železniških vagonih v tovarno Color v Medvode, kjer so jih predelali kot kemično surovino. Nekaj jih je sicer uspelo rešiti požrtvovalni Blanki Janc, poznejši upravni Delove dokumentacije na Tomšičevi ulici 3, a tudi tisto, kar je rešila, je bilo čez čas uničeno zaradi nestrokovnega varovanja v prostorih, kjer je zamakalo.

Bolj kot ti dogodki je potrebo po varstvu slovenske filmske dediščine spodbudila praktična vsakodnevna potreba po filmskem materialu. Potrebovali smo ga avtorji dokumentarnih filmov, ki smo občasno iskali

odlomke iz drugih, že posnetih del. Za vsak insert, za vsak dokumentarni film, ki ga je potrebovala televizija, tedaj že deset let stara ustanova, je bilo treba poslati dopis v Beograd, označiti, kaj je potrebno kopirati. Pogosto je za nekajminutni insert moral kdo potovati v Beograd, opraviti izbiro, označiti gradivo, počakati, da je bil material kopiran in razvit, ter z njim priti v Ljubljano. Za lastni, slovenski material, ki smo ga po zakonu morali pošiljati v Jugoslovansko kinoteko v hrambo, smo morali prositi to isto ustanovo, da nam ga dovoli kopirati. Ko si kinoteki oddal svoj film, je skrb za varstvo prešla na to ustanovo in ona je ravnala po strogih predpisih. Vse lepo in prav! Ko je pokojna



ga. Lojzka Omota z ljubeznijo in s skrbnostjo čuvala te iste filme v podzemnem bunkerju Triglav filma v Trnovem, je posebej previdno in strogo ravnala z gorljivimi trakovi. Vse nam je bilo dostopno poldrugi kilometer od uprave. Delno televizija, delno potrebe lastne proizvodnje, delno pa tudi dejstvo, da moramo za lastne v hrambo oddane filme prositi, da nam jih posodijo, kopirajo, vrnejo ..., so sprožile akcijo, da se filmska dediščina hrani v lastnem okolju. Stališče producentov je bilo, da je spričo načina financiranja filma njihov interes hraniti izvirne materiale, dokler traja komercialno življenje filma. Ko pa se film postara in postane arhivski oziroma kinotečni eksponat, je del kulturne

dediščine in za to naj skrbi kinoteka. Ker pa v Sloveniji take ustanove nismo imeli in ker v eni državi po tedanjih mednarodnih predpisih nista mogli delovati dve kinoteki, smo rešitev poiskali v ustanovitvi filmskega arhiva. Volk je bil sit in koza cela. Kinoteka naj bo kar v Beogradu, a v Ljubljani imejmo svoj slovenski filmski arhiv.

Razprave so bile intenzivne in nasprotni argumenti so prihajali iz političnih in pravnih logov: mednarodni predpisi so taki. Francozi so mnogo večje ljudstvo in številnejša država, pa imajo samo eno kinoteko. Res je, a Francozi so en sam narod, centralizirano organiziran, govorijo en sam jezik, Jugoslavija pa šteje šest republik, pet narodov, štiri jezike, tri vere, dve pisavi in vse to je ena država. Kako jo urediti, da bodo vsi zadovoljni? Glede decentralizacije filmskih arhivov je kot primer služila Nemčija, ki je imela več filmskih arhivov, tako deželnih kot osrednjega, zveznega v Koblenzu. Ob tem pa še filmske inštitute v Frankfurtu, nemško kinoteko v Berlinu (Die Deutsche Kinemathek), arhiv Taurus filma v Wiesbadnu itd. Politika se je tej rešitvi izmikala, saj tak arhiv stane – naj kar Beograd plačuje in vzdržuje kinoteko, če jo že hoče imeti. Stališče kratke pameti! Usodno je premaknila jeziček na tehtnici televizija. Noben medij ni iz nobenega arhiva črpal toliko gradiva kot televizija iz filmskega. Ker je televizija pretežno medij politike, se je odločitev iztekla v prid filmskega arhiva.

Beograjski turizem ni živel od gostov iz tujine, temveč od nas, ki smo dnevno potovali tja zaradi raznih obveznosti, prenočili enkrat ali večkrat, jedli v gostilnah in hotelskih restavracijah ter se vračali domov po opravljenem delu. Vse to je vsako nalogo podražilo za nekajkrat. Postopoma je bilo potrebno prepričati politični vrh, ki je nagovarjal administrativno-upravnega, ki je problem razložil vrhovnim finančnikom, in na koncu je nekdo rekel: »Naj bo!« Kdo je bil to, ne vemo. Nekateri menijo, da Lidija Šentjurs. Rezultat je znan in anekdota pravi, da sta zadevo vzela v roke dva muca. En Maček, ki je bil v političnem vrhu, je poklical drugega Mačka, brata, ki je bil v arhivskem vrhu, da mora najti ljudi in prostor ter ustanoviti filmski oddelek. Da ne bi prihajalo do kolizij in formalnih zapletov, je Arhiv ohranil vse svoje pristojnosti glede listinskega shranjevanja, za filme pa bo skrbel poseben oddelek – Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije. Postavilo



se je vprašanje, kdo bo postavil na noge ta filmski arhivski del. Po pripovedovanju nekdanjega direktorja Vladimirja Žumra, je zadeva potekala dokaj enostavno. Na kolegiju je direktor Arhiva RS Jože Maček vprašal sodelavce, ali se kdo spozna na fotografijo in na film. Sramežljivo se je oglašil Ivan Nemanič, mlad profesor zgodovine, ki je v Arhiv prišel z osnovne šole v Brezovici pri Ljubljani, da on to pozna. »Pa ti znaš vložiti film v fotoaparati in slikati, potem vzeti film ven, ga dati razviti in to, kar pač sodi zraven?« Ivan je rekel, da zna. »Potem boš ti vodja filmskega arhiva!« je zaključil direktor Jože Maček in obvestil brata Ivana, da je zadeva urejena. Ivan Nemanič se je razgledal po Evropi, obiskal kolege v Koblenzu ter se lotil dela, urejanja filmov, katalogizacije ... Izdal je več knjig s popisi filmskega gradiva v hrambi, negativov slike in zvoka, pozitivov, perfo trakov in podobno. Zamenjane so stare škatle, gradivo je na videz vzorno urejeno. Na videz pravim zato, ker ne vemo, kaj se pravzaprav nahaja v škatlah. Ali je v njih tisto, kar piše na škatli ali ni, bo žal večna uganka, značilna ne samo za slovenski filmski arhiv. Ljudje smo pač zmotljiva bitja.

Jugoslavije ni več, Slovenija je samostojna država z vsemi atributi državnosti. Ima lahko svojo kinoteko in nikomur se ni dolžna opravičevati, če kaj ni poslala v Beograd, pa naj gre za filme ali davke.

### Ali je združitev možna?

Nedvomno! In to danes bolj kot kdajkoli prej! V času, ko vse politične stranke govorijo in v programih pišejo o zmanjšanju državne administracije, ko združujejo ministrstva in resorje, ko trdijo, da imamo preveč razvejano državno upravo, da je javnih uslužbencev preveč, je pravi čas za uresničitev take ideje. Ker imajo številne države svoje kinoteke, jo ima tudi Slovenija, malo držav pa ima filmski arhiv pri arhivu listinskih dokumentov. Zato je smiselno realizirati že zapisano idejo pokojnega Silvana Furlana in Zorana Pistotnika o Slovenskem filmskem centru. Na obisku v norveškem filmskem centru sem videl organiziranost in delovanje, ki bi si ga samo želel. V eni veliki stavbi, kot je pri nas Miklošičeva 38, kjer domuje SFC, so v pritličju družabni prostori in trgovina s filmsko literaturo ter spominki s filmsko tematiko. Tu je tudi vhod v muzejsko razstavo o razvoju filma ter v kinotečno dvorano. V višjih nadstropjih so interna projekcijska dvorana za ogled delovnih gradiv, pisar-

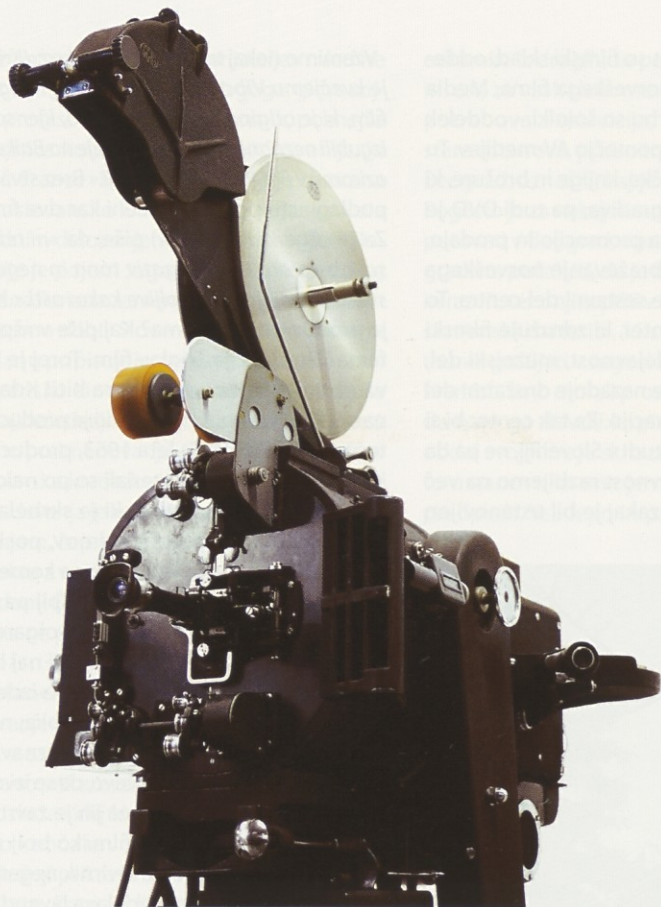
ne več ustanov, kot so filmski sklad, oddelek za promocijo norveškega filma, Media desk, in čisto na vrhu so šolniki – oddelek za izobraževanje s pomočjo AV-medijev. Tu razmnožujejo ploščke, knjige in brošure, ki spremljajo šolska gradiva, pa tudi DVD-je norveških filmov za promocijo in prodajo. Avdiovizualno izobraževanje norveškega šolskega sistema je sestavni del centra. To je pravi filmski center, ki združuje filmski sklad, kinotečno dejavnost, muzejski del, izobraževanje in ne nazadnje družabni del z bifejem in restavracijo. Za tak center bi si morali prizadevati tudi v Sloveniji, ne pa da celo arhivsko dejavnost razbijemo na več ustanov. Vzrokov, zakaj je bil ustanovljen



Slovenski filmski arhiv, ni več.

Idejo kaže uresničiti postopoma. Najprej Slovenski filmski arhiv pripojiti k Slovenski kinoteki. Kot vidimo, bosta obe ustanovi koristili isti arhivski prostor na Roški v Ljubljani. Tja bodo lahko prišli koloti filmov, ki so sedaj v Gotenici, na Zvezdarski, na Metelkovi in še kje. Problem »smisla združevanja«, ki ga nekateri ne vidijo, ni v samem združevanju, pač pa v načinu dela. Danes je vsak šef svojega fevda, za ustreljene kozle pa nikomur ne odgovarja. Kdor podrobneje pozna delovanje arhiva, mora žal podvomiti v strokovnost osebja, ki mu predvsem manjka znanje s področja filma. Ljudje so pridni, delovni, a za to, kar počnejo, to ni dovolj.

Vzemimo nekaj trditev glede Kekca: »Krivec je kvečjemu Viba oziroma nekdanji Triglav film, ki je originale poslal v tujino, kjer so se izgubili neznano kje, najverjetneje na Balkanu oziroma v Bolgariji ali Romuniji.« Brez stvarne podlage sta počez obtoženi kar dve firmi. Za prvega Kekca (1951) piše, da »ni težav, saj obstajata tako negativ tona in negativ slike kot kopija zadovoljive kakovosti.« Kdo je producent tega filma? Kaj piše v »špicici« filma? Produkcija Triglav film. Torej je vse vzorno ohranjeno, kot mora biti! Kdaj je nastal film *Srečno, Kekec!* in kdo je producent tega filma? Posnet je leta 1963, producent je Viba film. Izvorni materiali so po nalogu tovarišice Roze Gombač, ki je skrbela za komercialno, torej prodajo filmov, poslani v Romunijo, ki je kupila ta film za komercialno predvajanje, po izdelavi kopij pa naj bi te materiale Romuni poslali Bolgarom, ki so prav tako kupili ta film. Oboji naj bi si iz izvirnega (unikatnega) negativa izdelali lavande in prepise optičnega zvoka, nato pa negativ vrnili v Jugoslavijo. Poznavalci stroke so opomnili Gombačevu, da se izvorni negativ ne daje iz rok, a ona jih je zavrnila, da so Romuni in Bolgari filmsko bolj razvit narod, da znajo ceniti izvirnik negativa. Njej se je namreč zdela izdelava lavanda in dvojnika negativa prevelik strošek. Problem filmov *Srečno, Kekec!* in *Kekčevo ukane*, pa še marsikaterega drugega, ni v tem, da je dragoceno filmsko gradivo dano iz rok. Problem je v tem, da ga nihče ni iskal. V tujino jih je pošiljalo centralizirano poslovno združenje Jugoslavija film, ki jih je tudi prevzemalo ob vrnitvi. Ob razpadu Jugoslavije so nevrnjeni materiali, spričo takratnih razmer, končali v Jugoslovanski, sedaj Srbski kinoteki. Nima smisla pisati v romunsko kinoteko in spraševati, ali je pri njih izvorni material, ne da bi to isto storili v nekdanji »domači hiši« ter povprašali v Beogradu. »Krivec ni Viba oziroma Triglav film ...« kot je zapisano, temveč zgolj in samo na slovenski strani Viba oziroma njen likvidacijski upravitelj, ki ni poskrbel za tisti del premoženja, ki je ostal pri takrat še obstoječem poslovnem združenju Jugoslavija film. Ekran dalje navaja: »Ker so Kekca predvajali tudi na Kitajskem, v Arhivu predvidevajo, da so tam izdelali okoli 10.000 kopij s kitajskimi podnapisi.« Človek ne more verjeti! Vrabcni na strehi so čivkali Kekčevo pesem v kitajščini, pokojni Jože Gale in sedaj malo postarani Matija Barl, prvi Kekec, sta še na stara leta s ponosom pripovedovala o Kekcu, ki je govoril in pel kitajsko. Kekec



velja za prvi slovenski in prvi jugoslovanski film, sinhroniziran v kitajščino, šele kasneje so prišli na vrsto partizanski filmi. Zaskrbljujoče je najprej splošno neznanje, nato pa nepoznavanje razmer. Kitajska z začetka in s sredine 50. let je bila povsem drugačna od današnje: ruralna država z milijardo pretežno nepismenih ali polpismenih prebivalcev si nima kaj pomagati s podnapisi, pa če jim ponudiš še toliko kopij. Če bi se kdo od arhivarjev pravočasno pogovoril z Jožetom Galetom, bi ta vedel kaj povedati o tem. Zgolj kot rariteto omenjam, da je bil prvi slovenski v kitajščini izdelani dokumentarni film, ki je nastal na slovenskih tleh, film *Trimo*, narejen 1981 po naročilu za promocijske potrebe trebanjskega Trima, a Kitajci so ga kar predvajali na televiziji. Tedaj smo obudili spomin na *Kekca* – šteli smo si v čast, da smo lahko v Ljubljani izdelali film v kitajščini in do danes sta *Trimo* in *Kekec* edina slovenska filma v tem jeziku.

Dalje izjavlja Lojz Tršan, da manjka le nekaj odstotkov izvornih negativov, »med bolj zanimivimi je *Krizno obdobje* (1981, Franci Slak), *Rdeče klasje* (1970, Živojin Pavlovič), *Poletje v školjki 2* (1988, Tugo Štiglic) in *Felix* (1997, Božo Šprajc)«.

Film je potrebno znati ne le gledati temveč tudi brati. Po vrsti: *Krizno obdobje* je film, ki ga je posnel sam Franci Slak s prostovoljnimi sodelavci in ga tako rekoč kot gotovo delo ali vsaj večinsko posneto ponudil slovenski televiziji in beograjskemu Art filmu. Posnet je na 16mm negativu in leta 1981, ko je bila Viba v likvidaciji, je bil to edini film, ki ga je Viba sprejela in mu je likvidacijska uprava odobrila sredstva za povečavo na 35 mm. Beograjski koproducent je laboratorijske postopke povečave s 16 na 35 mm opravil v beograjskem CFL. Torej je treba v Beogradu iskati izvorne materiale. Pogledati je potrebno kopijo in prebrati, v katerem laboratoriju je kopija izdelana. Tam je potrebno iskati negative. Če gre za CFL – Centralni filmski laboratorij Košutnjak – so negativ v Beogradu.

*Rdeče klasje* je film, posnet v koprodukciji med Viba filmom in srbskim Centrom filmskih radnih zajednica. Slovenci so dali zgodbo, roman Ivana Potrča Na kmetih (1954). Dali so snemalna mesta, jezik, v katerem je posnet film, velik del denarja, večino nastopajočih, Srbi so dali režiserja Živojina Pavlovića, film je razvit in obdelan v CFL v Beogradu. Torej je negativ tam. Ljubljana ni imela barvnega filmskega laboratorija

na 35 mm in teh uslug ni mogla nuditi. Jugoslovanska oziroma sedaj Srbska kinoteka ni »dobrotnica«, ki ljubeznivo daje na razpolago svoj negativ, temveč ustanova, ki bo za denarno nadomestilo in kritje vseh stroškov omogočila izdelavo Sloveniji potrebnih gradiv. Po likvidaciji vrste filmskih podjetij, ateljejev, laboratorijev in podobnih zgodb so filmi kot kulturna dediščina prišli v današnjo Kinoteko Srbije. Če bi pristojni slovenski organi pravočasno zahtevali izročitev izvornih materialov tudi za te filme, bi jih mirno dobili, saj je bila Viba njihov koproducent. Problem je v tem, da je tudi Viba šla v likvidacijo, kar je nekaterim v Sloveniji več kot ustrezalo.

Za *Poletje v školjki 2* je potrebno pogledati, kje je bil film razvit. Direktor filma je bil Stane Malčič, ki bi lahko dal kako informacijo. Film je bil izdelan leta 1988. Izvorni materiali se hranijo v laboratoriju nekaj let prav zaradi potreb po izdelavi kopij, izvoznih potreb, izdelavi lavandov in dub negativov. Jugoslavija je začela razpadati in tudi Viba je šla v likvidacijo. Film je bil del Vibine likvidacijske mase. Žal ne bomo izvedeli ali je likvidacijski direktor Franc Dejak opravil svojo nalogo v celoti. Možno pa da so izvorni materiali še nekeje shranjeni.

Enako velja za film *Felix*, posnet leta 1997, dan v distribucijo, a žal so zaradi režiserjeve in hkrati producentove smrti ostale številne zadeve nedorečene, računi pa neplačani. Na kopiji filma je napisan laboratorij in tam se začne iskanje.

Ozrmo se še na en svež podatek. Prizadevni Ivan Nemanič, upokojeni nekdanji vodja SFA in predhodnik Lojza Tršana, je tik pred razpadom Jugoslavije odšel v Beograd z nalogo, da iz arhiva Jugoslovanske kinoteke prevzame ves slovenski filmski fond in ga pripelje v Ljubljano. Kolutov je bilo za večji tovornjak, srbski kolegi v Beogradu so pridno nalagali, v Ljubljani so pridno razlagali. Pisalo se je leto 1990. V Sloveniji smo že imeli Peterletovo vlado, v Srbiji Miloševićevo. Prišli so filmi po popisu, naslovi so se ujemali. Tako velike količine filmov ni mogoče pospraviti, popisati, zložiti kar čez noč. Sedaj prihaja na dan, da je mož v Ljubljano pripeljal dvojnike, izvorniki so pa ostali v Belem gradu, med njimi tudi izvorni negativ prvega slovenskega povojnega filma *Na svoji zemlji*. Kar je Nemanič pripeljal, ni slabo in neuporabno. A kar je ostalo v Beogradu, je šele tisto pravo. In med tistim pravim so tudi izvorni materiali *Kekcev*, ki jih nekateri iščejo po belem svetu.

Ker marsikatera zagata izhaja iz filmskega neznanja je torej smiselno ti dve strokovni in kulturni ustanovi združiti v eno in ravnati, kot ravnajo vse pomembnejše kinotečne ustanove: združiti domačo in tujo filmsko dediščino in stroko. Na žalost je potrebno zapisati, da je bila s filmskega vidika kadrovska zasedba SFA katastrofalna. Zaposlitev so našli nedokončani študenti zgodovine, tehniki, žal ne filmski, profesorji zgodovine, a ne filmske, skratka – ljudje si prizadevajo, a marsičesa, kar sodi v specifično filmsko stroko, ne vedo, a tudi ne vprašajo. Odkar obstaja Slovenski filmski arhiv (1968), je vrsta filmskih veteranov zapustila ta svet. Nihče jih ni nič vprašal, nihče ni opravil pogovorov z njimi, niso povedali nič o svojih filmih ... Ivan Nemanič je popisal večino mojih dokumentarcev. Enega sem celo posnel po njegovem scenariju. Za nobenega od filmov me ni nič vprašal. Opisoval jih je po vsebini ali po javno dostopnih podatkih iz tiska. Za devet nedokončanih filmov je brez moje vednosti naročil izdelavo zvočnih kopij, kar je hud in kazniv poseg v avtorsko delo, a tega, kar je storil, se niti ne zaveda. Pri slučajnem ogledu televizije sam naletel na baletno oddajo O Giselle in v njej odlomke iz svojega zasebnega filma, katerega kopija je zašla v Arhiv Slovenije. Snemanje baleta je naročil francoski poslovnež Leon Michel Tesson, čigar partnerka je plesala glavno vlogo. Mož je plačal baletni ansambel, orkester, snemalno ekipo in mi smo mu posneli film. Izključno zanj in za njegovo zasebno uporabo. Film je posnela Viba film, tak napis je bil na začetku filma, saj davnega leta 1968 nismo imeli privatnih družb. Avtorske pravice niso bile odstopljene, saj po zakonu to ni potrebno. Film ni bil namenjen javnemu prikazovanju, za zasebne ogled v lastnem stanovanju pa odkup pravic ni potreben. Ta film je financiran s strani zasebnega naročnika in je njegova zasebna last ne oziraje se, kaj piše na špici. Film ni bil nikoli nikjer javno predvajan, da bi se lahko televizija sklicevala na to, dobili so ga v SFA in objavili, ne da bi zato imeli pooblastila ali kake pravice. To je dokaz, da se je SFA polastil filmskega fonda kot fevda, ne da bi spoštoval avtorsko zakonodajo, pri nekaterih delih pa tudi premoženjsko. Tu pa so arhivarji stopili na zelo spolzek teren. Slovenija ni več del balkanske skupnosti, postala je del evropske. V tej so pa avtorske pravice strogo sankcionirane. Tudi zato je potrebna povezava s tistimi, katerih znanje presega ozke formalne okvire državne uprave.



### **Hraniti ali ne? Zaprto ali odprto?**

*Vsi bolehamo za nekimi poklicnimi boleznimi. Filmarji bi najraje vse posneli s sliko in z zvokom. Zdravniki si venomer dezinficirajo roke. Varuhi okolja bi zavarovali vso Zemeljsko oblo in varuhi dediščine bi zavarovali vse premične in nepremične starine, pa naj stane, kar hoče. Arhivarji bi vse arhivirali kar počez. Se mar ni potrebno vprašati o smiselnosti takega ravnanja?*

*SFA hrani večjo količino magnetnih filmskih trakov, katerih hramba nima nobenega smisla. Viba je neselektivno oddajala Arhivu, ta pa sprejemal in spravljaj, kolote magnetnih trakov s šumi, z glasbo, s sinhronizacijami besedil in z drugimi zvočnimi elementi, posnetimi na magnetne trakove. Nekoč so pri filmu ti trakovi šteli za delovne, pomožne trakove, ki so izgubili svoj pomen tisti trenutek, ko je bil opravljen prepis na optični zvok. Ta je omogočal izdelavo zvočne kopije in s tem je bilo filmsko avtorsko delo končano.*

*Ni znano, da bi kdo v 45 letih obstoja Slovenskega filmskega arhiva proučeval magnetne trakove in analiziral njihovo vsebino. Magnetni trakovi so material kratkega veka, ki zdrži 25 do 30 let. Največ! Potem emulzija razpade, posnetki so neuporabni. Preprost predlog: delovnih magnetnih perfo trakov se je potrebno znebiti. Ne vseh in ne kar počez! Pri končanih celovečernih in kratkih zvočnih filmih je to smiselno. Predmet morebitnega proučevanja je lahko samo celovito avtorsko delo, za katerega so odkupljene avtorske pravice, samo delo pa je javno dostopno. Na ta način bo arhiv pridobil nekaj prostora. Filme, ki niso dokončani in za katere se edini zvočni posnetek hrani na magnetnem perfo traku, je potrebno linearno prepisati na nov magnetni trak in tako zagotoviti obstojnost za naslednjih 25 do 30 let.*

*Posebno poglavje so dela, za katere avtorske pravice niso odkupljene. Ta dela praviloma nimajo kaj iskati v javnih arhivih, saj ne morejo biti javno dostopna. Avtorske pravice so zasebna last avtorja, dokler jih isti s pogodbo ne odstopi. V Sloveniji imamo vrsto primerov, da so filmski zapisi nastali, niso pa odkupljene avtorske pravice, saj so dela ostala v fragmentih, nedokončana in s tem dejansko neuporabna. Taka dela bi morali spraviti v posebno skladišče ali trezor, kot to velja za nekatere javnosti nedostopne dokumente. Avtorsko pravo ne pozna internih in javnih avtorskih pravic. Pravice, ki niso odkupljene, niso javnosti dostopne, niti v primeru internih ogledov, recimo na montažni mizi. Torej morajo biti taka dela, če so v javnih arhivih, pod ključem.*

*Naslednja nevarnost so še nepregledani filmi studia Unikal in vojaški filmi, ki jih je Arhiv prevzel iz izobraževalnega centra slovenske Teritorialne obrambe v Poljčah. Filmi studia Unikal so izdani po naročilu in za potrebe posameznih podjetij in ustanov. Pogosto so pri njih sodelovali uslužbenci teh firm in strokovnjaki s posameznih področij, ki so svoje avtorsko delo kot scenaristi, igralci, včasih tudi snemalci ali režiserji, opravili kot svojo službeno obveznost. Zakon o avtorskih in sorodnih pravicah pa pravi, da avtorska pravica delodajalca na delu, ustvarjenem v službi oz. v delovnem razmerju, ugasne po 10 letih. Torej so te pravice že davno prešle nazaj na avtorje.*

*To pomeni, da je večina avtorskih pravic firm, za katere so ti filmi posneti, ugasnila. Ker SFA ni samo arhivar filmov temveč jih tudi odstopa in drugače omogoča njihov javni ogled, zlasti potom televizije in oddaj, ki iz fonda filmskega arhiva jemljejo odlomke, se utegne pri teh filmih zaplesti. Tudi zato, ker večina teh filmov ni bila namenjena javnosti in nikoli ni bila javno predvajana. Podobno je z vojaškim filmskim fondom, ki pa ima tudi druge specifične.*



Pisma sv. Nikolaju

# 10 razlogov, zakaj filma *Pisma sv. Nikolaju* ne bi mogli posneti v Sloveniji

Matic Majcen

Mitja Okorn krivdo za to, da v Sloveniji nimamo filmov, kot je *Pisma sv. Nikolaju* (Listy do M., 2011), zelo rad naprti Filmskemu skladu oz. sedanjemu Filmskemu centru. Pa vendar je resnica malce drugačna. Takšen film v Sloveniji v resnici sploh ne bi mogel nastati in tukaj je 10 razlogov, zakaj je temu tako.

## 1. Neprivlačnost za mednarodni trg

Kakorkoli obrnemo, je film *Pisma sv. Nikolaju* za tujino neprivlačen film. Res – imel je delno mednarodno distribucijo, a zgolj v Sloveniji, pa še to zaradi Okornovega nacionalnega porekla. Če bi isti film režiral kakšen poljski režiser, pri nas nihče ne bi vedel, da ta film sploh obstaja. Še manj pa v Zahodni Evropi, kjer bi tak izdelek videli le kot kopijo filma *Pravzaprav ljubezen* (Love Actually, 2003, Richard Curtis) z nekaj prime-smi *Pokvarjenega božička* (Bad Santa, 2003, Terry Zwigoff) v njim nerazumljivi vzhodnoevropejsčini. Tisti, ki tam radi gledajo filme s podnapisi – in ni jih veliko – gredo raje gledat art filme, siceršnja javnost pa ima raje svoje, angleško govoreče božične spektakle, kakršen je denimo ob istem času bil *Silvestrovo v New Yorku* (New Year's Eve, 2011, Garry Marshall).

## 2. Neskladnost s politiko in z namenom nacionalnih skladov

Komercialen film tipa *Pisma sv. Nikolaju* je kljub svoji nesporni kakovosti in vrhunskosti v nasprotju z javnim interesom, za katerega je preko podeljevanja državnih sredstev pooblaščen Filmski center. Ne samo zato, ker gre za komercialen projekt, temveč zato, ker ta film niti ni izviren (glej št. 1) niti v ničemer ne predstavlja obogatitve nacionalne kulturne produkcije. Čeprav Okorn v svojih intervjujih daje drugačno sliko, na Poljskem ni prav nič drugače – tamkajšnji nacionalni poljski filmski inštitut tako kot pri nas financira bolj artistično in zgodovinsko usmerjene filme, kot so *Katyn* (2007, Andrzej Wajda), *Štiri noči z Ano* (Cztery noce z Anną, 2008, Jerzy Skolimowski) ali *Nujno ubijanje*

(Essential Killing, 2010, Jerzy Skolimowski), medtem ko je *Pisma sv. Nikolaju* film posnet izključno s privatnim kapitalom.

## 3. Velikost nacionalnega trga

Prva stvar, ki jo za tujino neprivlačen film, posnet s privatnim kapitalom, potrebuje, je dovolj velik nacionalni trg, da projekt po distribuciji konča v pozitivnih številkah. In na Poljskem se računica zagotovo izide. Pomagajmo si s preprostim izračunom – dobra 2 milijona gledalcev, ki sta si ta film tam ogledala, sta po preprosti računici v blagajno prinesla vsaj 10 milijonov evrov, kar je 4- do 5-kratnik proračuna filma, ki je stal okrog 2 milijona evrov. V Sloveniji, nasprotno, računica ne drži vode – tudi če bi film v kino privabil 200.000 gledalcev, kar je blizu rekorda, ki ga je postavil film *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar), bi to v blagajno prineslo milijon evrov, kar še vedno pokrije komaj polovico proračuna filma.

## 4. Moč neodvisnih producentov

Zaradi velikosti trga in donosnosti uspešnih projektov največji komercialni producenti ne potrebujejo podpore poljskega filmskega inštituta. Televizijska hiša TVN, ki je večinsko financirala Okornov film, pa je nasprotno samostojno stoječ privatni akter, katerega starševsko podjetje TVN Group kotira na varšavski borzi. TVN se osredotoča na licenčne oddaje tipa *Big Brother* ali *Lepo je biti milijonar*. Če bi torej pri nas iskali temu podjetju primerljivo ekvivalenco v Sloveniji, je to Pro Plus s Pop TV in Kanalom A. Pri nas zaradi nedonosnosti filmskih projektov na nacionalni ravni (glej št. 3) to podjetje v kinematografsko filmsko produkcijo sploh ne vlaga.

## 5. Rutina visokih proračunov

Medtem ko bi bil *Pisma sv. Nikolaju* pri nas eden najdražjih filmov (v rangu Burgerjevega *Circus Fantasticus*), so na Poljskem takšni filmi del vsakdana. Še več, čeprav je večina poljskih filmov (40 na leto) po proračunih v rangu slovenskih (s proračunom okrog milijona evrov), na Poljskem obenem delajo tudi bistveno dražje filme. Absolutni rekord zadnjega časa je epski projekt *Quo Vadis* (2001, Jerzy Kawalerowicz), ki je producente stal kar 21 milijonov evrov, sledita pa mu *The Spring to Come* (Przedwiośnie, 2001, Filip Bajon) in nacionalna, po Sienkiewiczovi predlogi posneta pripoved *Z ognjem in mečem* (Ogniem i mieczem, 1999, Jerzy Hoffman) s 6 milijoni. O veri poljskih gledalcev v domači film najbolj govori podatek, da je samo slednji s 7 milijoni ogledov zbral tako kvoto v poljskih kinematografih, kot sta jih tam zmogla *Titanic* in *Avatar* skupaj. V Sloveniji je samo *Avatar* zbral več gledalcev (250 tisoč) kot najbolj gledan slovenski film po osamosvojitvi *Gremo mi po svoje* (208 tisoč), da ne omenjamo *Titanica*, absolutnega rekorderja, ki je v kino privabil celo enkrat več ljudi (411 tisoč) kot Hočevarjeva domača superuspešnica.

## 6. Tradicija poljskega filma

Poljski film je skozi vso svojo zgodovino prevladujoč doma in mednarodno konkurenčen, konec koncev govorimo o kinematografiji, ki je svetu dala režiserje, kot so Roman Polanski, Andrzej Wajda in Krzysztof Kieślowski. Poljski film je bil v zadnjih petih letih kar dvakrat nominiran za oskarja, s čimer je v tem obdobju celo druga najuspešnejša država na svetu za Izraelom.

Tudi letos je imel poljski film kandidata za tujejezičnega oskarja, to je *In Darkness* (W ciemności, 2011) režiserke Agnieszke Holland, sicer tudi režiserke nekaterih epizod *Skrivne naveze* (The Wire, 2002–2008). Poljski film ima tudi svoj vsakoletni festival – pa ne le doma, temveč tudi v ameriškem Seattlu!

## 7. Infrastruktura in tehnična podpora

Na Poljskem obstaja vsaj 100 produkcijskih podjetij, trg pa je tako dobro razvit, da uspešno obratujejo specializirane produkcijske hiše za dokumentarni ali animirani film. Zaradi soobstoja več močnih neodvisnih producentov, ki tekmujejo z državnim financerjem za gledalsko in finančno pogačo, se vse bolj razvijajo tudi filmski studii, ki nudijo vso tehnično podporo na enem mestu, s čimer nudijo tržno uravnavano in konkurenčno ugodne storitve. Tak je denimo mladi filmski studio Alvernia, ki nudi popolno produkcijsko in postprodukcijsko podporo z lastnim laboratorijem, mednarodno ekipo, za nameček ustanovljen s povsem zasebnim kapitalom. V Sloveniji imamo poleg televizij tudi več studiev z opremo (Viba, Arkadena, VPK), nimamo pa laboratorija, tako da se za postprodukcijo in povečavo producenti in ustvarjalci pri nas še vedno obračajo na Hrvaško, Madžarsko, v Avstrijo ..., vsak odhod v tujino pa bistveno podraži že tako finančno omejene projekte.

## 8. Profesionalizacija kadrov

Razvito studijsko in producentsko okolje zagotavlja večjo specializacijo kadrov. Pod *Pisma sv. Nikolaju* so denimo podpisani trije scenaristi, prvotna scenarista Karolina Szablewska in Marcin Baczynski ter Okornov ameriški scenarist Sam Akina. Režiser v takšni delitvi dela je daleč od samostojne avtorske funkcije, kakšno ima pogosto v art filmu, temveč igra zgolj vlogo v kolektivnem sodelovanju specializiranih profesionalcev, kar je na Poljskem zaradi bolj razvite kinematografske industrije bolj izrazito in



*Pisma sv. Nikolaju*



Mitja Okorn na snemanju filma *Pisma sv. Nikolaju*

tudi v praksi pogostejše. V Sloveniji je takšna delitev dela že skorajda utopija. Konkretno: v zadnjih desetih letih je funkcija režiserja in scenarista popolnoma ločena le pri 9 % slovenskih filmov!

## 9. Izbor igralcev

Oba izvrstna otroška igralca v *Pismih sv. Nikolaja*, Julia Wróblewska in Jakub Janikiewicz, imata bistveno boljše pogoje za razvoj svojega talenta in posledično filmske kariere. Mala Julia je denimo svojo kariero začela že leta 2006 pri rosnih 8 letih starosti, in od takrat redno igra v poljskih TV-serijah. Simpatični Jakub je po drugi strani debitiral v letu 2011, a je poleg Okornovega filma igral že v 3 televizijskih nadaljevanjih. Poleg tega, da ima Poljska zaradi večjega števila prebivalstva občutno večji nabor talentov, se takšnim mladim igralcem obeta bleščeča kariera in boljša materialna prihodnost. V Sloveniji so dobri kadri že praktično neumno uporabljeni iz filma v film, zato se zdi, da se v vsakem slovenskem filmu pojavljajo eni in isti igralci. Za iskanje raznolikosti se režiserji zato večkrat obračajo k naturščikom, kar je tvegano, a povsem logična poteza, ki pa posledično tudi proizvede kompromisne rezultate.



*Pisma sv. Nikolaju*

## 10. Kulisa velemesta

Lahko si zatiskamo oči, ampak dejstvo je dejstvo: 1,7-milijonska Varšava tvori precej drugačno filmsko lokacijo kot petkrat manjša Ljubljana. In če Varšava v *Pismih sv. Nikolaju* brez težav pričara urbano estetiko New Yorka, je kaj takšnega v Ljubljani povsem nemogoče. Tistih nekaj standardnih mestnih ulic v naši prestolnici je v domačem filmu že preveč izrabljenih, da bi lahko vanj vnesle kakršnokoli svežino. Statistični podatek: več kot 35 slovenskih filmov po osamosvojitvi si je za svoj diegetski prostor izbralo urbani center Ljubljane. Še več – kar sedem od desetih najbolj gledanih slovenskih filmov se dogaja prav v središču prestolnice (*Kajmak in marmelada*, *Outsider*, *Zadnja večerja*, *V lero*, *Porno film*, *Nepopisan list* in *Jebiga*).

Če zaključimo: *Pisma sv. Nikolaju* ni film, ki ga Slovenija ni bila sposobna narediti, temveč je to film, ki presega (trenutne) zmognosti slovenske kinematografije. Okorn je tako s tem filmom več povedal o prednostih poljske kinematografije kot pa o slabostih slovenske. Glede na to, da si Okorn očitno še vedno zelo želi posneti film v Sloveniji, Filmskemu centru pa je prav tako v interesu podpirati največje slovenske režiserske talente, bo takšno sodelovanje brzkone mogoče samo ob popuščanju obeh strani. Režiser pri svojih zahtevah, ko se bo moral namesto večmilijonskega Člana odločiti posneti projekt v manjšem in primernejšem obsegu (ali pa najti zares močnega tujega koproducenta), Filmski center pa v tem, da bo moral v določenih projektih pač popustiti in preferirati širši, komercialnemu filmu bolj naklonjen kriterij kakovosti namesto kulturnega nacionalnega interesa.

# Ekstremno

## 41. Mednarodni filmski festival Rotterdam

(25. 1.-5. 2. 2012)

Simon Popek



Klip

**R**otterdamski festival ostaja svojevrstni paradoks; po ambicioznosti, proračunu, številu gledalcev in impozantnem obsegu programa (filme predvajajo v kar 26 dvoranah!) velja ob Berlinalu in Torontu za največjega na svetu, po drugi strani pa ostaja zvest dediščini ustanovitelja Huberta Balsa; podpira in promovira predvsem male, deprivilegirane, produkcijsko podhranjene kinematografije tretjega sveta, obenem pa kot edini nespecializirani festival skoraj tretjino programa nameni kratki in eksperimentalni produkciji. Če vas zanimajo tovrstni filmi, potem je rotterdamski festival za vas; nikjer drugje na enem mestu ne boste našli novih del iz Azerbajdžana, Čila, Kolumbije, Paragvaja, Ruande, Surinama, Ugande ... in seveda Luksemburga.

Kar še ne pomeni, da se tam občasno ne znajde kak holivudski superspektakel. Ko sem letos pod festivalom potegnil črto, sem ugotovil, da je bil Scorsesejev 3-D *Hugo* (2011), nominiran za kopico oskarjev, moj najljubši film festivala. V normalnih okoliščinah slovenske reproduktivne kinemato-

grafije tovrstnega filma seveda ne bi gledal v Rotterdamu, toda ker je verjetnost, da ga bomo v 3-D tehniki videli tudi v Sloveniji, skoraj nična, je projekcija v Rotterdamu padla kot naročena. *Hugo* seveda ni zabit primer ekstravagance v treh dimenzijah, temveč čudovito posvetilo filmskim pionirjem – predvsem Georgesu Mélièsu – krasna, romantično-nostalgčna prilika, postavljena v Pariz sredine 20. let, ko so nemi filmi še živeli, ni pa več »živel« Méliès, pionir fantazijskega in znanstvenofantastičnega filma, ki je kot prodajalec spominkov docela pozabljen, postaran in betežen živel na železniški postaji. Nekega dne sreča desetletnega dečka Huga, siroto, ki po sili razmer živi v gromozanskem mehanizmu postajališke ure in v odsotnosti večno pijanega strica skrbi za redno navijanje. Premisa filma, ki temelji na otroški knjigi Briana Selznicka, je malce špekulativna; v filmu so zgodovinarji in arhivarji prepričani, da je Méliès umrl že med 1. svetovno vojno, medtem ko je on prepričan, da so bili vsi njegovi filmi uničeni. *Hugo* je prvovrstna hvalnica analogni dobi

filma, posneta v vrhunski digitalni tehniki. Scorsese, ki je od nekdaj skrbel za ohranjanje zgodovine filma in redno restavriranje klasikov, je sploh eden redkih režiserjev, ki razume 3-D tehnologijo in njene zmožnosti, saj globine polja ne uporablja le za poceni spektakelske trike, temveč učinke smiselno in okusno združi z organizacijo mizanscene.

Rotterdam premore od druge polovice 90. let tudi tekmovalni program, kjer mednarodna žirija podeli tri enakovredne tigre. S tem je festivalska organizacija kompromisno rešila zadrego ob želji leta 1989 preminulega ustanovitelja in dolgoletnega direktorja Balsa, da mora festival ostati netekmovalne narave, ter sodobnimi festivalskimi zahtevami, po katerih nagrade pač prinašajo določen prestiž in okrepijo pozicije pri novačenju kakovostnih filmov. Rotterdam je bil ob ustanovitvi leta 1972 ob Locarno in Pesaru verjetno edini vidnejši (evropski) festival, ki je podpiral filme iz tretjega sveta, danes – vsaj v omejenem obsegu – to počnejo skoraj vsi festivali, ki kaj dajo nase.



Od treh nagrajencev mi je uspelo ujeti dva; čilski *Od četrta do nedelje* (De jueves a domingo, 2012, Dominga Sotomayor Castillo) je počasi tekoči družinski *road movie* in se skoraj v celoti odvija ... v avtu. Oče, mati, starejša hči in mlajši sin potujejo na sever države; sprva so razigrani, a sčasoma so razpoke v zakonu vse bolj evidentne. Prvenec Sotomayorjeve je tipična atmosferska prilika iz Južne Amerike, kjer je potovanje (in vse kar sem med njim dogaja), pomembnejše od cilja.

Drugi tiger, ki ga je za prvenec *Klip* prejela srbska režiserka Maja Miloš, bo brez dvoma tudi pri nas buril duhove. Gre za radikalen prikaz pubertetniškega vsakdana po srbsko ... čeprav bi principe brez večjih modifikacij lahko postavili v globalni kontekst. V ruralni Srbiji se petnajstletnice na čelu z osrednjo Srbakinjo Jasno predajajo hedonistični pubertetniški agresiji, popivanju, drogiranju, fukanju in še enkrat fukanju. Višek energije v brezdeltu in averziji do šole ali kakršnih koli družbenih konvencij kanalizirajo v non-stop *party motion* na turbo-folk zabavah, ki ga z mobilniki seveda primerno dokumentirajo. In objavljajo na družabnih omrežjih. Starši so obstranska stvar, bratje in sestre državni sovražniki, meja med rutinskim, brezosebim seksom, ter čustvi je težko določljiva. Ne bi rekel, da je *Klip* radikalen kot tista druga *maudit* predstavnika srbskega filma zadnjih dveh let, *Življenje in smrt porno bande* (2010) ali *Srbski film* (2010), toda brez dvoma pripada novi srbski »šoli« prikazovanja ekstremnih oblik ruralnih patologij in anomalij. Grafični prizori spolnosti (vključno s feluciom in ejakulacijo v prvem

planu) so namreč konstanta skoraj vsakega drugega prizora.

Mimo sodobnega grškega filma ne moremo; Rotterdam je predstavil dva zmerno prepričljiva filma mlajše generacije. Babis Makridis je s prvencem *L* (2012) tudi tekmoval, a ostal brez nagrade. Režiser pripada družini filmarjev, združenih v produkcijski hiši Haos Film Athine Tsangari in Yorgosa Lanthimos, kar je takoj razvidno iz ekstremno »suhlega« smisla za humor ter zbirke družbenih obstrancev, ki jim tule predseduje 40-letni Šofer, ki živi in dela za vožnjo. Dobe sedno; Šofer spi v avtu in v njem »uraduje«, medtem ko ga družinski člani (žena in dva otroka) obiskujejo na parkirišču! Ko ga glavni najemnik njegovih šoferskih uslug odpusti, pade Šofer v eksistencialno krizo in išče nove načine dela za volanom. Makridisov film je po eni strani keatonovska *deadpan* zafrkancija na žanrske filme z osamljenimi profesionalnimi *driverji*, toda po drugi mu zmanjka sape za konkretnjšo navezavo na sociopolitično realnost, ki jo najdemo tako pri Lanthimosu kot Tsangarijevi. A na Makridisov talent bo v prihodnosti vredno računati.

Drugi grški film, *Nepravični svet* (Adikos kosmos, 2011, Filippos Tsitos), je še ena izrazito črna socialna komedija o policijskem zasliševalcu Sotirisu, ki si nakoplje težave in posredno pade v nenavadno razmerje s čistilko Doro. Zdi se, da Tsitos izvrstno ujame duha psihe sodobnega grškega slehernika. Sotiris je flegmatičen, zabušantski, ciničen, oportunističen karakter, ki živi za vsakdan v globokem leru. Za podžanr črne socialne komedije je film žal občutno predolg, toda

ko momentu komičnega absurda zagrabijo, je izviren in duhovit.

Omenimo še par vidnejših naslovov. *Odprta vrata in okna* (Abrir puertas y ventanas, 2011), s katerim je Milagros Mumenthaler lani zmagal v Locarnu, je atmosferska, počasi tekoča drama o izgubi, odraščanju in iskanju identitete, tipična za šolo argentinskega filma s preloma tisočletja. Po smrti babice tri pubertetniške frajle, sestre Sofia, Marina in Violeta, ostanejo same v prostorni hiši na robu mesta. Odsotnost staršev ni obrazložena, zdaj skušajo svoja življenja sestaviti same. Kar ni lahka naloga; imajo svoje kaprice, v sobe vlačijo fante, predvsem pa se neprestano provocirajo ali celo odkrito sovražijo.

Film *Dvojni koraki* (Los pasos dobles, 2011) katalonskega maestra Isakija Lacuesta je še en lanski zmagovalc, prejel je zlato školjko v San Sebastianu. Lacuestov film slavi François Aguiérasa, francoskega pisca in likovnega umetnika, ki je inspiracijo med drugim iskal v Maliju. Tam je v 50. letih 20. stoletja našel skrito podzemno jamo in jo povsem poslikal. Ko se je čez sedem let vrnil in ugotovil, da so mu neznanci uničili slikarije, jo je poslikal še enkrat in jo razglasil za svojo mojstrovino, »Sikstinsko kapelo v puščavi«. Le da jo je tokrat zakopal in prepustil večnosti. Odtlej so mnogi skušali najti Aguiérasovo jamo, tudi sodobni španski umetnik Miquel Barceló. Lacuesta je skupaj z Barcelóm šel po sledi Aguiérasa ter posnel psevdodokumentarni film, ki sledi tako Aguiérasovi zgodbi kot lokalnim mitom in folklori, mešanico fantazije in realnosti, v kateri nastopajo predstavniki plemena Dogon.

Za konec še Khavn de la Cruz, rotterdamska stalnica zadnjega desetletja, divji, neartikulirani poet urbane filipinske mizerije in patologij, ki vsako leto posname vsaj ducat (!) novih filmov vseh dolžin in žanrov. *Mondomanila* (2010) je obravnava manilskih *slumov*, kjer po Khavnu kot kaže ne živijo le mali, ubogi, deprivilegirani ljudje pod socialnim robom, temveč tudi pritlikavi perverznejši, sociopati, transvestiti, pedofili, morilci in drugi deviantnejši, predvsem pa ljudje, ki ne verjamejo ne v državo ne v vladavino prava. Film se prične z dramatičnimi dokumentarnimi posnetki poplav in drugih naravnih katastrof, ki vsako leto prizadenejo Filipine, nadaljuje pa v poskočnih popartiističnih tonih, prestreljenih s karakterističnim režiserjevim (tudi nasilnim) slogom, ki ne prizanaša nikomur.



Poslednji avtobus

## Kdor more, naj reši kratkometražni film\*

Igor Prassel

34. Mednarodni festival kratkometražnega filma

Clermont-Ferrand (27. 1.-4. 2. 2012)

**K**ljub kriznim časom je 34. izvedba najpomembnejšega mednarodnega festivala kratkometražnega filma ponovno dosegla rekord, saj si je kar 144.000 obiskovalcev v trinajstih kinodvoranah ogledalo eklektično selekcijo igranih, animiranih, dokumentarnih in eksperimentalnih kratkometražnih filmov. Tej številki gre dodati še rekordno udeležbo 3.022 akreditiranih profesionalcev (filmske ekipe, producenti, novinarji, distributerji, programerji, itd.) s celega sveta, ki so na festivalu in tržnici predstavljali in spremljali presežke mednarodne kratkometražne produkcije. Kot vsak filmski festival, ki da kaj nase, organizatorji (zbrani pod okriljem asociacije s pomenljivim imenom *Sauve qui peut le court métrage*\*) vsako leto pripravijo bogat retrospektivni program, ki je letos v fokus postavil zadnje

desetletje produkcije kratkometražnega filma na Kubi, ter tematski program z muhami in drugimi žuželkami v glavnih vlogah. Da pa vse le ne bi bilo tako rožnato, se je tudi ta festival soočil z občutnim finančnim rezom, tako da so se med drugim morali odpovedati mednarodni konferenci in zgodovinskemu pregledu filmov na temo delavskega gibanja.

Tudi letos je Cannes kratkega filma, kot festival radi poimenujejo, potekal brez slovenske udeležbe. Sicer med 6.528 prijavljenimi filmi najdemo tudi 8 slovenskih (tri študentske z AGRFT – *Besni prekok* Davida Sipoša, *Obisk* Alme Lapajne in *Peter Bosman dobrodošel* Simona Intiharja, *Očetova želja* Marka Šantića, *Slovenci* Haidy Kancler, *Stripburger v gibanju* Borisa Dolenca, *Stvari, ki jih nisva nikoli naredila* Martina Turka in

*Koyaa – Lajf je čist odbit* Kolje Saksida), a kaj, ko ne z zgodbo ne s formo niso prepričali selektorjev, ki na koncu v tekmovalne programe izberejo zgolj 2 % prijavljenih filmov. Mogoče je bil od vseh še najbolj neupravičeno zapostavljen Saksidov *Koyaa*, saj izbor filmov, namenjenih otroški in šolski publikii, ni bil najbolj posrečen. Trend produkcije kratkometražnih filmov se nagiba k minutaži do 20 minut in tudi zato se v programe prebija vedno manj filmov. Ob dejstvu, da Slovenija že dolgo ni več eksotična država (v tekmovalne programe selektorji vsako leto pazljivo izbirajo filme z vseh koncev sveta), da slovenski režiserji redko posegajo po družbeno kritičnih temah (velika večina izbranih filmov pa predstavlja socialne zgodbe) in da se naši avtorji redko lotevajo režije na eksperimentalni način, niti ni tako čudno, da že od leta 2002, ko je bil v mednarodni tekmovalni program izbran *Steklarski blues* Harryja Raga oz. Petra Braatza, in leta 2004, ko je tam tekmovala (*A*)*torzija* Stefana Arsenijevića, v Clermont-Ferrandu slovenski kratkometražni film ne obstaja (leta 2001 je bila v tekmovalni program uvrščena tudi bosansko-slovenska koprodukcija *Hop, Skip & Jump* Srđana Vuletića).



Tudi letos smo najzanimivejše filme gledali v programu Labo, v katerem so predstavljeni najdrznejši in najbolj mejni avdiovizualni avtorski eksperimenti. Za najboljšega je žirija izbrala eksperimentalno dokumentarni film *Delovodja* (Il capo, 2010) italijanskega avtorja Yurija Ancaranija, ki prikazuje delovodjo v kamnolomu carrarskega marmorja in njegovo »koreografijo« komuniciranja z znaki in gestami v nevarnem in oglušujočem okolju. Vsako leto se v sekcijo Labo prebije več animiranih filmov in med njimi je potrebno izpostaviti prejemnika posebne nagrade žirije, britanskega umetnika bizarnih in estetsko nagravčnih lutkovnih animacij Roberta Morgana, ki je z *Bobby Yeah* (2011), zgodbo o roparju z iznakaženim pol človeškim in pol zajčjim telesom, ki se proti svoji volji znajde v labirintu gledališča groze, še enkrat dokazal, da absurdni humor in grozljivka nista neločljiva pojma. Čeprav brez nagrade pa je tudi drugi britanski avtor Joseph Pierce z animirano igranim filmom *Pivnica* (The Pub, 2012), v katerem se prepletajo vsakdanji dehumanizirani odnosi med natararico poljskih korenin in gosti londonske pivnice, ponovno dokazal mojstrsko obvladanje risanih metamorfoz rotskopsko snemanih likov.

Tekmovalni program zaokrožata še mednarodna in francoska selekcija. Veliko nagrado je mednarodna žirija podelila korejski diplomantki filmske režije Yoon Ga-eun, za dramo *Gostja* (Guest, 2011). Med več odličnimi filmi v štirinajstih programih, je

pretehtala odločitev za senzibilnost filma, ki pripoveduje zgodbo o soočanju najstnice z dvojnimi očetovim življenjem in odločitvi o odpuščanju in prevzemanju odgovornosti za lastno usodo. Nagrada občinstva je šla v roke ameriškega režiserja Shawna Christensena za film *Policijska ura* (Curfew), še eno dramo, tokrat o odnosu med devetletno nečakinjo in njenim stricem, zasvojenecem s samomorilskimi težnjami. Med dramami moram omeniti tudi film priznanega bosanskega režiserja Danisa Tanovića *Prtljaga* (Prtljag, 2011), ki v fikcijo združuje resnične zgodbe o povojnem iskanju posmrtnih ostankov in predvsem grozljivo prakso plačevanja za odkrivanje mesta umora. Tanovićeve film prinaša sporočilo upanja, da bodo mladi uspeli živeti brez etničnega sovraštva. Film, ki je prejel veliko nagrado na zadnji ediciji Mednarodnega festivala animiranega filma Animateka, *Poslednji avtobus* (Posledný autobus, 2011), slovaških avtorjev Ivane Laučikove in Martina Snopka, so opazili tudi v Clermont-Ferrandu in mu podelili nagrado za socialno kohezijo. Pikselirano sodobno basen o gozdnih živalih, ki skupaj poskušajo pobegniti na varno, dokler v strahu za življenje ne razkrijejo svojih pravih identitet, odlikuje detajlna karakterizacija likov, ki gledalca navdahne z močno čustveno vpletenostjo. Še en avtor, ki je bil nagrajen na zadnji Animateki, Estonec Ülo Pikkov, se je veselil nagrade za najboljši animirani film. Njegova tehnično popolna animacija vrvi *Spomin telesa* (Keha mälu, 2011), na nena-

vaden način obravnava vprašanje spomina na holokavst. Med filmi v francoskem programu kaže izpostaviti prejemnika nagrade občinstva, filmski muzikal Huga Chesnarda *Francija, ki se zbuja zgodaj* (La France qui se lève tôt, 2011), edinstven poklon ljudem brez dokumentov in migrantskim delavcem, ki jim zaradi sistemskega nasilja evropske migracijske politike ne preostane drugega kot upor.

V sklopu 27. edicije festivalskega marketa, na katerem so prisotne vse pomembne nacionalne filmske inštitucije (francoski CNC in drugi regionalni francoski producenti ter distributerji, skupina nemških, romunskih, irskih, poljskih in italijanskih združenj kratkometražnega filma, Hrvaški avdio-vizualni center, Češki in Grški filmski center, Nizozemski EYE inštitut, Swissfilms, združeni skandinavski filmski centri, portugalska agencija za kratkometražni film in drugi svetovni javni skladi ali agencije), so si lahko akreditirani obiskovalci v festivalski videoteki ogledali vse prijavljene filme. V okviru četrtega Foruma evropskih koprodukcij kratkometražnih filmov Euro Connection 2012 je svoje projekte predstavljalo 17 evropskih producentov, ki upajo na uspešno sklenitev finančne konstrukcije za svoje nastajajoče filme. Med predstavljenimi projekti je bil tudi hrvaški igrani film z naslovom *Ljubljana-Zagreb* v režiji Daria Varge in produkciji zagrebškega Spiritus Movens, ki še vedno išče slovenskega koproducenta. Zgodba o hrvaški študentki, ki zaradi ljubezni preživi večino časa na vlaku med Ljubljano in Zagrebom in je priča neživiljenjskim administrativnim preprekam šengenske meje, naj bi se snemala novembra letos.

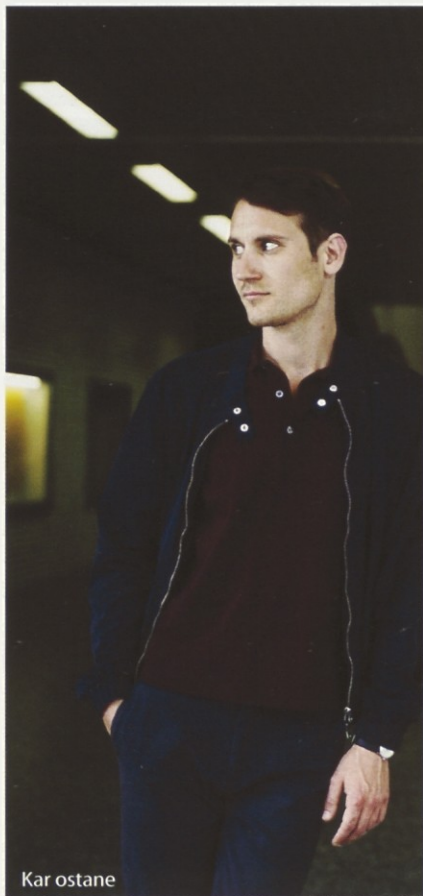
Na koncu izražam upanje, da bo Slovenski filmski center razširil promocijske dejavnosti tudi na področje kratkometražnega filma in se v skladu s svetovnim trendom odločil prioriteto podpirati kratkometražno filmsko produkcijo. V splošnem, omalovaževalnem odnosu do kratkometražne filmske forme, ki vlada v Sloveniji, je kratki film samo začasna dejavnost režiserja, ki čaka na financiranje celovečerca. Redki ustvarjalci s kratkometražnimi filmi preizkušajo svoje zamisli, ki jih naknadno realizirajo v celovečercih. Dokler se bo institucionalna promocija slovenskega filma dogajala izključno na dveh mednarodnih dogodkih, kot sta festivala (oz. tržnice) v Berlinu ali Cannesu, žal ne moremo pričakovati mednarodnega prodora slovenskih kratkometražcev.



# Dominantni Nemci

## 62. Berlinale (9.-19.2. 2012)

Simon Popek



morilci in posiljevalci. Tavianija sta pol leta dokumentirala priprave na premiero, film pa – tako pravijo – potrjuje, da so Bardovi teksti brezčasni in univerzalni.

Velika nagrada žirije je šla še drugemu (na papirju) »odpisanemu« avtorju, Madžaru Benceju Fliegaufo, čigar socialno realistična drama *Samo veter* obdeluje naraščajoče nasilje nad romskimi manjšinami na Madžarskem. Vse skupaj precej spominja na južno-ameriške meditacije o sodobnem nasilju, kakšnih smo bili vajeni v preteklem desetletju. Ti meditativni umotvori so bili praviloma videti takole: ves film se ne zgodi nič, junaki brezciljno tavajo po opusteli urbani krajini, gledalec pa se muči v pričakovanju Dogodka (praviloma kratkega, grafičnega izbruha nasilja), ki ga režiser dostavi po devetdesetih minutah »zgovorne praznine«.

Tretjo nagrado po teži – tisti za režijo – je za *Barbaro* (2012) zaslužno prejel Christian Petzold, v *Vzhodno Nemčijo* leta 1980 postavljeno zgodbo o zdravnici, naslovni junakinji (igra jo režiserjeva muza Nina Hoss). Ker je vložila prošnjo na selitev na Zahod, kjer jo čaka ljubimec (in lepše življenje), jo kazensko premestijo v težko, sivo provinco na severu države. To je osnova Petzoldovega slogovno umirjenega in psihološko pretanjenega filma, ki ga tokrat ni inspirirala nobena filmska klasika (kot denimo *Carnival of Souls* v primeru *Yelle* [2007] ali *Poštar zvoni samo dvakrat* v primeru *Jerichowa* [2008]), pač pa želja po avtentičnem prikazu časa, ko je tudi vzhodnonemški komunizem počasi pričel razpadati. Petzolda ne zanima poudarjanje socialistične ikonografije, na stenah ni Honeckerjevih portretov in na ulicah ne vihrajo zastave v čast partijskim idealom. Petzold po stari navadi gradi prepričljiv suspenz, gledalci vse bolj dvomimo v to, ali bo Barbari uspelo preko morske zveze pobegniti, *Barbara* pa kljub vsemu ne prestopi meje žanra, temveč ostaja v vodah prepričljive psihologizacije in subtilnih dvomnosti. Prevladata junakinjina poklicna etika in duh politične filantropije. *Barbara* je vrhunska slogovna minimalka o zadržanih emocijah in kodirani komunikaciji, in vsaj v tem segmentu se je Petzold znova naslonil na klasiko, Hawksovo predelavo Hemingwayjevega romana *Imeti ali ne* (To Have and Have Not, 1944), kjer morata Bogart in Bacalova svojo romanco v podobno zatiralnem okolju kamuflirati ter komunicirati v kodah in s sugestivnimi asociacijami. Nemci so bili na Berlinalu v dobri formi. Hansa-Christiana

**N**a Berlinale smo se po nekaj letih znova odpravili z zmernim optimizmom, vsaj kar se tiče tekmovalnega programa. Na papirju se niso bohotila zgolj afirmirana imena ali, še huje, upehani tigri evropske »tradicije kvalitete«, temveč lepo število režiserjev, ki jih ne moremo pospremiti s predsodki, ker so preprosto neznana. Med »odpisanimi« smo prepoznali zgolj Benoita Jacquoto (*Zbogom, kraljica/Les adieux à la reine*, 2012), Benceja Fliegaufo (*Samo veter/Csak a szél*, 2012) ter Paola in Vittoria Tavianija (*Cesar mora umreti/Cesare deve morire*, 2012), častitljiva osemdesetletna starčka, ki sta večino posla opravila pred tridesetimi leti. Tavianija sta bila tako spoštovana in za seboj sta imela tako dolgo kilometrino,

da jima je Berlinale že pred četrto stoletja (!) podelil nagrado za življenjsko delo. No, zdaj sta s *Cezarjem* še uradno zmagala, česar ne morem komentirati, ker sem film – malo iz strahu in spoštovanja do preteklega opusa in malo zaradi konfliktov znotraj natrpanega urnika – izpustil. Zadnjih deset let mi je sicer v času festivala uspelo ujeti samo dva zmagovalca, *Grbavica* (2006, Jasmila Žbanić) in *Med* (Bal, 2010, Semih Kaplanoglu). *Cesar mora umreti* je sicer videti zanimivo, gre za dokumentarec (ti na festivalih A kategorije zmagujejo izjemno redko) o pripravah na uprizoritev Shakespeareovega *Julija Cezarja*, ki se ne dogaja kjer koli, temveč v strogo nadzorovanem rimskem zaporu Rebibbia, kjer dolgoletne kazni preživljajo roparji,

Schmida sicer nikoli nismo povsem prištevali k t.i. Berlinski šoli (znotraj katere je bil Petzold pionir), toda njegov zadnji film *Kar ostane* (Was bleibt, 2012) bi bil lahko lep primer žlahtne tradicije in sopotnik tiste veje, ki ji s svojimi potreti disfunkcionalnih družin pripada Ulrich Köhler. Ko se družina premožnega založnika po dolgem času zbere okrog domačega ognjišča, se namesto prijetnega vikenda prične pot v pekel. Vsi imajo svoje pomembne novice, obenem pa skrivajo male (ali malo večje) skrivnosti. Oče napove prodajo založbe in upokojitev ter posvečanje pisanju knjig; mati, ki je svojo manično depresijo trideset let zdravila z velikimi odmerki zdravil, razkrije, da že mesec dni ni več na tabletah; mlajši sin je kot zasebni stomatolog pred bankrotom, medtem ko starejši sin prikriva propadlo zvezo z ženo in morebitni boj za skrbništvo nad osemletnim sinom. Po maminem nenadnem izginotju Schmidov film iz dialoške preskoči v psihološko fazo ter dokončno razgrne vse nakopičene zamere.

Werner Herzog, čigar *Death Row* (2012), dokumentarno televizijsko serijo v štirih delih, so prikazali izven konkurence, je na stara leta vse bolj produktiven; v razmiku pičlega leta dni je predstavil kar štiri nove dokumentarce, koncem leta 2010 *Vesele ljudi v tajgi* (Happy People: A Year in the Taiga, 2010, so režiser Dimitrij Vasjukov), na lanskem Berlinalu *Jamo pozabljenih sanj* (Cave of Forgotten Dreams, 2010), vmes pa še *Čakanje na usmrtitev* (Into the Abyss, 2011), ki se tematsko navezuje na *Death Row*, saj govori o na smrt obsojenih Američanih, ki čakajo na usmrtitev. V uvodnem monologu, ki se ponovi v vsaki od štirih

**Na papirju se niso bohotila zgolj afirmirana imena ali, še huje, upehani tigri evropske "tradicije kvalitete", temveč lepo število režiserjev, ki jih ne moremo pospremiti s predsodki, ker so preprosto neznana.**

epizod, se Herzog »kot Nemeč, ki prihaja iz drugačnega zgodovinskega in kulturnega okolja«, ter kot »gost, ki živi v ZDA«, distancira od smrtne kazni in jo obsoja. Nato v vsaki od epizod obdela po enega obsojenca. Prvi »portret« predstavi Jamesa Barnesja, izjemno inteligentnega in pravniško načitanega moralca, ki je bil zaradi umora žene sprva obsojen na dosmrtno ječo, toda ko je v zaporu sprejel islamsko vero ter priznal še drugi, veliko starejši umor, so ga obsodili na smrt. A to še ni vse, v pogovorih s Herzogom – ki mu na začetku jasno pove, da z njegovo usodo sočustvuje, da pa mu kot morilec ni všeč – Barnes razkrije vsaj še možnosti dveh nerazrešeni umorov!

Drugi portret predstavi izjemno zgodbo Hanka Skinnerja, ki naj bi ubil drugo ženo in njena dva otroka, čeprav sam vseskozi trdi, da je nedolžen. Skinner je že imel določen datum usmrtitve, sedel je v celici zraven sobe za eksekucijo, pojedel zadnji obrok, ko je prišel guvernerjev klic in prestavil usmrtitev, saj je Skinnerjev odvetnik uspešno izvedel precedenčni primer v zgodovini ameriškega pravosodja, ko je tožil javno tožilko, češ da je nezakonito zadrževala dokaze o DNKju, ki naj bi potrjevali Skinnerjevo nedolžnost! Fascinantno pričanje se »bere« kot prvovrsten triler, še več, Skinner se izkaže kot izjemno lucidna osebnost, je zelo duhovit in načitan sogovorec, obseden s citiranjem pop kulture in literarnih klasikov (od *Epa o*

*Gilgamešu do Cone somraka!*), lastno usodo pa vidi kot splet ironičnih naključij, skratka pred nami se razkrije kot herzogovski tagični (anti)junak.

Zadnji dve epizodi – portret notorične »teksaške sedmerice«, ki je leta 2001 uprizorila spektakularen pobeg iz zapora, ter neverjetno dejanje temnopolte Linde Carty, ki možu ni mogla poviti potomca, zato je načrtovala ugrabitev še nerojenega otroka (!), ki ga je bila »pripravljena Joani Rodriguez izrezati iz maternice« – sta za odtonek bolj konvencionalni, saj izpadeta kot proceduralni drami, ki v megli nasprotujočih se dokazov iščeta resnico, toda nobenega dvoma ni, da je serija še veliko več od strastne kritike smrtne kazni. Herzog se izogiba polemiziranju, temveč raje izpostavi razpravo o humanosti storilcev in potencialnih nepravilnostih med preiskavami, predvsem pa osvetli arogantno pozicijo zveznih držav (največkrat Teksasa), ki se jim kljub predložitvam novih dokazov praviloma zelo mudi z eksekucijami.

Med dokumentarci z Berlinala velja omeniti vsaj še *Nikogaršnja cono* (No Man's Zone/ Mujin chitai, 2012) Toshija Fujiwara. Cunami in nesreča v jedrskem reaktorju v Fukušimi marca 2011 sta že sprožila kopico dokumentarcev, no, verjetno bodo tragedijo le redki obravnavali tako meditativno in elokventno kot Fujiwarov dokumentarec, ki dogodke v Fukušimi vzame kot osnovo za širše razmišljanje na teme človečnosti, žalovanja, odzivanja na naravne (in tehnološke) katastrofe ter sodobne obsedenosti s podobami. Fujiwara obravnava Fukušimo s stališča medijske reprezentacije katastrof in zagovarja tezo, da danes v z mediji obsedenem svetu nesrečo zaznamo (in se je spominjamo) zgolj v primeru vizualne oziroma medijske »pokritosti«. Če ni podob (kot se je zgodilo v primeru potresa v Armeniji leta 1988), potem danes tudi ni zavesti in spomina na katastrofo. Obenem je *Nikogaršnja cona* meditacija na temo japonske tradicije in njenega zanesljivega izginjanja; Fujiwara trdi, da je Japonska napačno percipirana kot »dežela samurajev«, da je v resnici dežela poljedelcev, ki je danes v kontaminiranem območju seveda resno ogrožena.



Barbara

# Shizofrenizacija filmske forme v službi razkrivanja družbenih norosti

## Forum Expanded - platforma razširjenega filmskega izraza, Berlinale 2012

Katja Čičigoj

All Divided Selves

»Vselej lahko najdemo dobre razloge za ponovni premislek avantgardnih konceptov /.../ Kaj eno delo loči od vseh drugih? Koliko je lahko film zares radikalen?« Kuratorica Stefanie Schulte Strathaus je zasnovala letošnjo sekcijo Berlinale Forum Expanded na podlagi premisleka dediščine političnih in umetniških avantgardnih impulzov. Dela, prikazana v tej sekciji (na projekcijah ali razstavah), tako s citiranjem, stilnim nanašanjem, kritično refleksijo arhiva ali obujanjem avantgardnega duha reflektirajo avantgardne postopke onstran značilno postmoderne skepse do teh praks in njihove asimilacije v institucije, večinske tokove in tržne dinamike. Avantgardne geste so tako soočene z aktualnimi dilemami sodobno-

sti – z globalno finančno krizo, arabskimi revolucijami, vprašanjem izgube kulturnega spomina in pomena arhiviranja, vprašanjem psiho-socialnega nelagodja in modulacijo »psihosfere« (Franco Bifo Berardi) v poznem kapitalizmu (tem temam so bili posvečeni tudi pogovori in okrogle mize, ki so se vrstile ob filmskem programu).

Vstop v premislek avantgardnih filmskih postopkov, družbene kritike in vloge (filmskega) arhiva je ponudilo predavanje Haruna Farockija; ob projekciji filma *La verifica incerta* (1965, Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi) – zgodnjega primera italijanske alternativne kinematografije. Film sestoji iz (tedaj še ročne) de- in re-montaže kosov žanrskih filmov (epskih spektaklov, roman-

tičnih dram, vesternov itd.) in se odpoveduje kakršnikoli naraciji, da bi z namernimi »napakami« v montaži narativnega sosledja izpostavil holivudske klišeje, ki reproducirajo (rasno, spolno, ideološko) dominantni način pogleda. Farocki je v svojem predavanju analiziral montažne postopke, ki jih uporabljata ali ironizirata avtorja (plan/kontraplan, ritmične repeticije, zrcalne reverzije itd.) in politične implikacije ter učinke teh postopkov. *Ready-made* logika, na kateri temelji ta zgodovinski primerek, tako kaže na dve močni tendenci avantgardne kinematografije: ideja, da avtorstvo leži predvsem v montaži, ter usmerjenost montažnih postopkov k dekonstrukciji formul filmske naracije in njenih ideoloških implikacij.



Road Movie

Kritike (in klinike) civilizacije se lotevajo tudi sodobna dela na osrednji razstavi z istoimenskim naslovom (Kritik und Klinik). Težko se ognemo aluziji na Deleuzovo istoimensko zbirko esejev o literaturi<sup>1</sup>, ki raziskuje postopke »shizofrenizacije« večinskega jezika s strani literatov, s čimer vzpostavljajo uporniško kliniko sočasne civilizacije. S prenosom tega koncepta v filmski in video medij lahko zasledujemo postopke »shizofrenizacije« filmske forme, s katerimi filmski ustvarjalci izpostavljajo psihološke in soc-ekonomske patologije sodobne družbe. Nekatera dela se neposredno soočajo s povezavo med družbenimi in psihološkimi »patologijami«, tematika je prišla na dan v anti-psihiatričnem gibanju v 60. in 70. letih, ki ga je spremljala tudi cvetoča produkcija eksperimentalnih filmskih tokov. Film *All Divided Selves* (2011, Luke Fowler) najbolj neposredno rezonira z naslovom razstave in z njegovo zgoraj izpeljano referenco. Dokumentarec o guruju anti-psihiatričnega gibanja v Veliki Britaniji, dr. R. D. Laingu, sestoji povečini iz montaže arhivskega televizijskega in drugega materiala. V odsotnosti kakršnekoli uokvirujoče naracije, pripovedi v ozadju, govorečih glav in sorodnih pojasnjevalnih prijemov, ter s sporadičnimi avtorskimi intervencijami na ravni montaže in zvočne podlage, se Fowler ne spušča v razlagalno historizacijo ali sodbo o tej kontroverzni figuri in njegovem gibanju, ki je psihološke »motnje« obravnavalo kot nezmožnost prilagajanja »normalnosti« družbene alienacije, temveč gledalcu pušča v premislek teze, ki bi danes v luči vse bolj

razširjenih psiholoških nelagodij in njihove (ekonomske profitabilne) obravnave (od uradne psihiatrije do *new age* priročnikov za samopomoč) vsekakor terjale poglobljeno refleksijo in evaluacijo.

Norost kot eskapizem je očitno tehnika, ki ni omejena zgolj na post-industrializirani »prvi svet«, temveč je dostopna vsem subjektom v represivnih okoliščinah. V Indiji so to povečini ženske (pa tudi moški), ki ostajajo ujeve v hierarhično, kastno in patriarhalno družbo. Vstop v njihov svet fantomov in glasov nam ponudi Iram Ghufuran v observacijskem duhu in s poetično montažo zvoka in podob (polno odmevov, dvojnih ekspozicij, prelivov, ki ustvarjajo učinke de-realizacije) v svojem *There Is Something in The Air* (2011).



There Is Something in The Air

1 Deleuze, Gilles: *Kritika in klinika*. Študentska založba, zbirka Koda, Ljubljana, 2010.

Galerijska postavitve omogoča seveda tudi igranje z dispozitivom filmskega prikaza – dispozitiv simultane projekcije dveh videov se z lahkoto ponuja kot orodje za potopitev gledalca v izkustvo družbenih ali psiholoških razcepov. *A Tale of Two Islands* (2011, Steffen Köhn, Paola Calvo) prikazuje dva sestrski otoka, Mayotte, ki je l. 2011 postal *departèmet* Francije (in je torej del EU), in Anjouan ob Afriški obali. Trk razvitega in tretjega sveta ne bi mogel biti uprizorjen bolj jasno, kot tudi vivisekcija zgodovinsko kolonialnih in nekolonialnih razmerij moči, kar poudarja raba enotne zvočne podlage in dialogov v obeh videih – potujitvena tehnika, ki razgalja absurde sodobnih polit-ekonomskih delitev. Medtem pa delo na dveh platnih z zgovornim naslovom *O.G.B.I.P. [Our Global Behaviour Is Psychopathic II]* (2011, Virlani Hallberg, Jennifer Rainsford) gledalca dobesedno ponese v svet tesnobe, strahu, čustvenega nasilja in terorja. Na videz nedolžna situacija izleta s čolnom še zaostri čustveni naboj s postavitvijo gledalca med obe platni, nad katerima ne more imeti varnega distanciranega pregleda, temveč se znajde ujet med obema ognjema.

S tehniko deljenega pogleda se srečamo še na drugi razstavi iz iste sekcije. *Road Movie* kanadskega tandemata Elle Flanders in Tamare Sawatzky je vse kaj drugega kot žanr, ki ga nakazuje naslov. Njuno delo, sestavljeno iz *stop-motion* animacije fotografij, evokativne zvočne krajine in napisov, ki nadomeščajo dialoge ali naracijo, spominja na potovalni esej. Cestno popotovanje postane oblika »kognitivne kartografije« (Jameson) diskriminatorne politike na Za-

hodnem Bregu, ki se materializira v logistiki cestnih omrežij: ceste se ločujejo na nove super-hitre avtoceste za izraelsko prebivalstvo in počasne drugorazredne ceste z neskončnim številom kontrolnih točk za palestinsko. Medtem ko sama naracija, tudi z besedilom, podaja zgolj pogled sopotnikov (z obeh strani konflikta), brez razlaganja ali sodbe avtoric, pa prostorska postavitev razstavi socialno in etnično razmejitve, ki jo obravnavata – projekcijska površina so trije zidovi sobnih razsežnosti, na obeh straneh zidov pa poteka projekcija potovanja po eni (na eni strani palestinski, na drugi izraelski) cestni mreži. Palestinsko-izraelski konflikt poetično reflektira tudi palestinski avtor Yazan Khalil v svojem »fotografsko/filmskem projektu v obliki knjige« *On Love and Other Landscapes* (2011). Z listanjem prek knjige, ki jo tvorijo fotografije prazne krajine (Palestine) in poetični zapisi pod njimi, se počasi izrisuje paralela med ljubezensko zgodbo in politično situacijo: fotografije krajine govorijo o ljubezni, ki je več ni, a kljub temu obrisuje celotno krajino, in o zidu, ki je vselej prisoten, tudi v svoji (vizualni) odsotnosti.

»Kartografija stvarnosti« pa ni privilegij dokumentarnega pristopa – tudi fiktivni okviri omogočajo mapiranje psiho-socialne klime sodobnosti. Posamezne sekvence anti-utopične filmske inštalacije *whiteonwhite:algoritmichnoir* (2011, Eve Sussman in skupina Rufus Corporation) so popolna mimikrija žanrov *noir* in distopičnih filmov, le da so tako njihovi deli (zvok, tekst, dialogi, podobe) kot njihovo sosledje zmontirani povsem naključno (prek računalniškega algoritma *Serendipity*, katerega operacije se izpisujejo na monitorju na steni). Film se tako poigrava s frustracijo gledalčevega poskusa interpretacije dogajanja in ustvarja absurdno, nadrealistično aluzivno naracijo (ki po vzdušju spominja na Lyncheve filme ali Pynchonove romane) o ameriškem geodetu v mestu post-sovjetske vzhodne Evrope, ki ga obvladuje neka obskurna naftna korporacija. Ironični stik forme in vsebine preigrava interpretativno (in družbeno) »paranojo«: tako kot celoten film ureja obskurni algoritem, tudi življenje junaka urejajo sile, katerih delovanja ne razume povsem.

Trk med zvočno-narativno razsežnostjo in podobami vizualna umetnica Rosalind Nashashibi uporabi v svojem filmu *Carlo's Vision* (2011) za pomenski trk oz. sopostavitve dveh časovnih razsežnosti. V sodobnem



Falgoosh (*Blames and Flames*)

Rimu »rekreira« perspektivo pogleda protagonista iz Pasolinijevega romana *Petrolio*, s čimer izpostavi shrhljive korespondence med pronicljivo družbeno kritiko izpred desetletij in sodobno italijansko družbo. Medtem drugi kratki filmi iz istega projekcijskega sklopa preiskujejo avantgardne tehnike, na katere se bodisi neposredno referirajo (349 *for Sol LeWitt*, 2011, Chris Kennedy), ali z njihovo rabo preiskujejo sodobne tematike (*Austerity Measures* [2011, Guillaume Cailleau, Ben Russell] o grški ekonomski krizi) ali zgodovinske topike (*Falgoosh (Blames and Flames)*, 2011, Mohammadreza Farzad), o iranskih revolucijah).

Letošnji Forum Expanded je ponudil tudi srečanje z uveljavljenimi velikani eksperimentalnega filma. Kanadska ambasada je gostila razstavo Stevea Reinea *The Tiny Ventriloquist*, omnibusa kratkih filmov v različnih tehnikah (risana animacija, *home video*, video-dnevnik itd.), ki prek razpoznavnega glasu podajajo avtobiografsko refleksijo o odraščanju, pomenu spomina in arhiva ter mehanizmih sodobne družbe. V okviru Kritike in Klinike pa smo si lahko ogledali tudi najnovejši film legendarnega predstavnika ameriškega *undergrounda* Kena Jacobsa *Seeking the Monkey King* (2012). Jacobs v tehniki stroboskopske animacije ustvarja abstraktne, vizualno impresivne bleščeče krajine čiste površine. Kakor da bi ideologijo, ki jo dekonstruira prek simultanih napisov (esejističnih refleksij in citatov o ameriški zgodovini in družbi), izčistil do njenega »bistva« prek izčiščenja medija, ki pogosto uteleša to ideologijo – filma: bleščeča (samo)iluzija, ameriški sen kot čista površina, pripravna za projekcijo naših želja,

ki jih spodbuja zvočna podlaga s svojimi (ironičnimi) aluzijami na žanrske (imperialistične) filme: vesterne, epske spektakle, avanturistične ekspedicije ...

Razmislek o »shizofrenizaciji« filmske forme z namero kritike in klinike naše civilizacije lahko sklenemo z razmislekom o drobnem video delu, ki pa s svojo rizomsko formo, s plastenjem vizualnih, glasbenih in narativnih referenc na različne ženske družbene ikone (Maya Deren, Rosa Luxemburg, Virginia Woolf, Kate Bush itd.) pne gozd intertekstualnosti, neskončno bogastvo kritične in utopične misli. Eline McGeorge v svojem delu z zgovornim naslovom *A World of Our Own* (2011) ustvarja aluzivno nadrealistično podobo nekega utopičnega (ženskega) revolucionarnega subjekta, ki se ne zadovoljuje z »lastno sobo« (ta naposled ostaja podaljšek buržoazne oblike emancipacije), temveč želi ustvariti širše in obenem manj individualistično pojmovan »naš svet« z aktivnim posegom na družbeno polje in bolj radikalnim konceptom globalne emancipacije.

Zdi se torej, da etos, ki ga lahko odkrivamo v zgodovinskih in drugih avantgardnih gibanjih (z modifikacijami), še živi v sodobni (bolj ali manj) eksperimentalni kinematografiji. Obravnane filme lahko namreč ugledamo v luči tega, kar je Michael Foucault v spisu *Kaj je razsvetljenje?*<sup>2</sup> označil za »držo moderne«, ki presega moderno dobo ali modernistična gibanja v smislu zgodovinskih klasifikacij. Gre za etos privilegiranega odnosa do sedanjosti, ki pa se izkazuje v njeni nenehni avtorefleksiji in želji, da bi si lahko sedanjost zamišljali drugače.

2 Foucault, Michel: »Kaj je razsvetljenje?« V: *Filozofski vestnik*, letnik 8., št. 1 (1987), str. 38-49.



## Cesare deve morire!\*

Razmislek po letošnjem Berlinalu

Peter Jarh

Kakšno noro, šokantno, osupljivo prese-  
nečenje! Letošnji Berlin je bil nedvomno  
evforičen, fascinanten, tako rekoč festival  
festivalov – toliko pomenljivih, intrigantnih,  
provokativnih, angažiranih, intelektualno  
profiliranih in hkrati brutalnih, kritičnih  
političnih filmov ni bilo mogoče tukaj vi-  
deti že desetletja. Obstaja tako izbrušene,  
umetniško in miselno jasno oblikovane  
produkcije, kakor jo je bilo mogoče videti  
skozí vse letošnje pomembnejše berlinske  
sekcije, si pravzaprav sploh ni bilo mogoče  
zamišljati, če živiš v neki daljni, blatni, od  
boga pozabljeni (filmski?) provinci, kjer je  
filmska temà tako rekoč popolna, kjer je  
povečini mogoče videti samo še nerele-  
vantne, kretenske in miselno popolnoma  
blodne produkte ...

\* Cezar mora umreti!

Letošnji Berlin je dejansko silovito, brutalno  
pometel z mediokritetami<sup>1</sup>, z artističnim,  
praznim iskanjem identitet, z junaki, ki  
katatonično strmé v praznino in se čudijo  
lastnemu obstoju, z neverjetnim infantiliz-  
mom zgodb, ki so do kraja skonstruirane in  
popolnoma neživljenjske in ki jim botrujejo  
impotentni »script doctorji«, ki potujejo kot  
nekakšni kulturni politkomisarji in cenzorji

1 V Berlinu je bila doslej v veljavi nenapisana  
praksa, da se je festival uklanjal – tako pri sestavi  
tekmovalnega programa kot podeljevanju nagrad  
– nekim dovolj konvencionalnim, nekonfliktnim,  
moralističnim, lobističnim shemam in zahtevam,  
ki so izpričevale predvsem (lažno) moralo Evrope,  
Unije, multikulturalnosti, multietničnosti, (lažnega)  
človeškega dostojanstva, povezanosti itn. Zato  
je ta silovit »vdor« povsem novih, drugačnih in  
za Berlin res subverzivnih tem toliko bolj pre-  
snetljiv. Še bolj pa preseneča, da žirija ni vljudno  
in konvencionalno obšla teh filmov – ampak jih  
je celo nagradila.

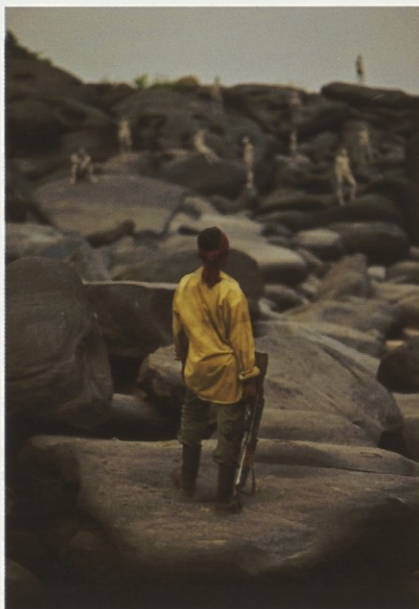
med evropskimi mesti in s svojim miselnim  
in umetniškim konzervativizmom, konfor-  
mizmom in liberalno infantilnostjo uničujejo  
vse, kar se da ...

Kriza, ki globalno sesuva sisteme, med  
drugim tudi kinematografske konstante  
in vzorce, je očitno prinesla tudi povsem  
novo, doslej nekako na stran potisnjeno  
in pozabljeno »vlogo« filma kot prostora  
kritike, akcije, premisleka, dejavnega iska-  
nja identitete, pogleda na svet in mizerijo  
družbe in človeškega stanja v postkapitali-  
stičnem svetu ... Nenadoma se pojavijo z vso  
silovitostjo v prvem planu filmi<sup>2</sup>, za katere  
še včeraj preprosto ne bi mogli verjeti, da  
se s svojimi ostrimi, kritičnimi razmisleki,  
šokantno in nekonvencionalno zgodbo, dra-  
maturško briljanco in izbrušenostjo, temi,  
usodami in junaki sploh lahko pojavijo v

2 Seveda – na festivalu je še vedno veliko pov-  
prečnih filmov, ki ne prinašajo nič novega, pre-  
bijajočega, presežnega, ki se zadovoljujejo z  
brezkonfliktnostjo, stereotipnostjo, infantilnostjo  
in jih je na festival pripeljala takšna ali drugačna  
lobistična investicija in napor. Filmov, za katere je  
bilo škoda vseh naporov in sredstev ... A »predsta-  
va gre dalje« in vse te ničvredne filme tako ali tako  
pogoltnejo in eksploatirajo svetovne TV kloake ...

središču Evrope, ki je bila prej desetletje in več jedro polikane, polakirane, impotentne kinematografije, ki se je obnavljala in živela samo s pomočjo obsežnih in neusahljivih evropskih denarjev ... Umetno vzdrževane distribucije evropskega filma in kinematografske mreže, ki je bila pretežno namenjena sama sebi in promociji bolnih izdelkov, ki jih sicer ne bi nihče niti pogledal ...

Po letošnjem Berlinalu je tega očitno konec. Zmagal je pretresljiv, fascinanten film bratov Taviani *Cesar mora umreti* (*Cesare deve morire*, 2012), ta modra, osemdesetletna starca, sta osupnila z brutalno interpretacijo Shakespearjevega Julija Cezarja v enem izmed rimskih zaporov, s pretkanimi in grozečimi obrazi tatov, zvodnikov, dealerjev in mafijskih morilcev, ki igrajo to okrutno »renesančno« igro oblasti, ki si lasti ves svet ... To je seveda v vseh pogledih srhljiva, pretresljiva igra, prignana do skrajnih robov, brez moraliziranja in estetizacije, kjer so stvari popolnoma jasne: tirana/oblastnika/zurjatorja/penilca je treba ubiti, odstraniti – v imenu svobode, ideala, kjer je potreben in opravičen tudi radikalni umor! Dalje je tu Švicarka Ursula Meier s *Sestro* (*Sister/L'enfant d'en haut*, 2012), z neverjetno subtilno socialno dramo o evropskem *white trashu*, ljudeh z dna, brez upanja, možnosti, priložnosti, o ljudeh, ki nimajo nič in so nič, in je droben kriminal edino, kar jim za trenutek lahko prinese iluzijo o sreči, o upor, maščevanju. To je film, ki briljantno razkriva nevidni totalitarizem sistemskega nasilja, človeške ujetosti, obupa, brezizhodnosti, ponižanja, izključenosti, podobno kot na primer madžarski *Samo veter* (*Csak a szél*, 2012, Bence Fliegauf), angleški *Moj brat hudič* (*My Brother the Devil*, 2012, Sally El Hosaini), celo *Železna lady* (*The Iron Lady*, 2011), kontroverzna, intrigantna storija Phyllide Lloyd o Margaret Thatcher, tej usodni, histerični hčeri podeželskega kramarja, ki je – seveda figurativno – s svojo kramarsko, ozkoumno trdovratnostjo spravila iz tira celo državo, zanetila kaos in nered. Pa argentinski *Zamuda* (*La demora*, 2012, Rodrigo Plá), avstrijski *Španija* (*Spanien*, 2012, Anja Salomonowitz) hladni, cinični, tesnobni švedski *Avalon* (2011, Axel Petersén) afriški, blazni in normalni evropski civilizaciji popolnoma tuj in nedojemljivo krut film *Vojna čarovnica* (*Rebelle*, 2012, Kim Nguyen), ali celo po Maupassantu prirejen *Lepi prijatelj* (*Bel Ami*, 2012, Declan Donnellan in Nick Ormerod).



Vojna čarovnica

Najbolj direktno, kot kakšen zbor v grški tragediji, v premem govoru, (posnetem) konzicnem referatu – da ne bi bilo nobenega dvoma, da gre zares – povsem nedvoumno tematizira problematičnost, konfliktnost, tragičnost in vprašljivost tega sveta, seveda provokativno, posnet kot »film-simpozij« Karmakarjev *Napad na demokracijo* (*Angriff auf die Demokratie – Eine Intervention*, 2012), kjer cela vrsta briljantnih evropskih kritičnih intelektualcev neposredno v kamero govori o današnji krizi demokracije in prevladi popolnoma poblaznjenih, amoralnih, odtujenih političnih in ekonomskih elit, ki svet razumejo zgolj kot svoje ekskluzivno in neomejno igrišče, kjer jim je dovoljeno vse ... seveda le dotlej, ko se stvari tega sveta obrnejo po svoje, ko se zgodi tragičen, usoden, krvav, a hkrati logičen in razumljiv preobrat kot ga pokažeta brata Taviani skozi Cezarjev, oblastnikov konec, padec in umor, ali kot Benoît Jacquot (*Zbogom, kraljica* / *Les adieux à la reine*, 2012) s koncem kraljevine Ludvika XV. in cumanimjem krvi in zla, ki izbruhne iz gneva in srda ponižanih, pohojenih, oropanih, brezpravnih, ki jih je dotlej dušil režim nebrzdane plenilske elite z vrtincem ponorelega egoističnega grabljenja, ropanja in pohote.

Vzporednice te letošnje nepričakovano šokantne, osupljive in briljantne berlinske »politizacije estetike« z današnjim časom so seveda nedvoumne, jasna so opozorila in sporočila, v kakšno krvavo brezno se po-

greza in vrtinči ta svet, ki je še pred dobrim desetletjem tako naivno in prostodušno razglašal »konec zgodovine«, konfliktov, vojn, danes pa se zdi, da se iste stvari znova vračajo s silovitostjo, zastavljajo se ista vprašanja, svet očitno začenja nov krog blaznosti, obetajo se grmade človeških trupel in divjanje, kot ga je v svojem renesančnem bestiariju uprizarjal stari elizabetinec William Shakespeare, ki je očitno dobro poznal konture tedanjih in prihodnjih svetov, misel o še kako človeški krvi, maščevanju, torturi in oblasti ... Cesare deve morire!

Ko tako evforično razmišljamo o letošnjem Berlinalu, se človeka poloti posebne vrste tesnoba in žalost, ko vidi, koliko svetlobnih let daleč od realnosti, kako skrajno neoglajena, pritlehna, neambiciozna in neinteligentna je slovenska filmska scena, ki ji ne uspe zarisati niti ene same kolikor toliko relevantne, presežne, univerzalne konfliktno situacije, ki je seveda prvi pogoj za sleherni (relevantno, presežno, univerzalno) dramo, ne uspe ji (filmsko) razmisliti niti o enem samem zgodovinskem ali sodobnem problemu, ki bi tako ali drugače presegal izpraznjene, bebave klišeje, ne uspe se ji dvigniti nad nenavadno ravnodušnost, preproščino duha, celo brezbržnost, ki se zadovoljuje z najbolj bizarnimi, predmestnimi štoski po meri Špas teatra ...

Če razmišljamo o bratov Tavianijev bravurozni in inteligentni adaptaciji Shakespearja, njegovem univerzalnem »renesančnem« duhu, ki je aktualen še danes – kako naj bi našli na Slovenskem um, ki bi – na primer Cankarja – znal in zmogel filmsko adaptirati v današnji čas, saj je prav Cankar še kako relevanten pisec in govorec o današnjih (tudi slovenskih) časih, svetu penilcev, bebcev, svetu totalnega razčlovečenja, pohlepa, ponižanja? Kako bi – v tej marginalni, pozabljeni, zlobirani produkciji sploh lahko zastavili kakšno resno vprašanje o čemerkoli, kar ni zabavno, moralno, polikano in usklajeno z impotentnimi miselnimi obrazci hlapcev, ki se bojijo lastne sence, kaj šele gospodarjev? In vendar, zakaj ne bi tudi Slovenci zmogli preboja iz *outa*, temè, v kateri smo!? Gre seveda za optimističen, malce nor, zanosen pogled, komajda verjeten, vendar je seveda to najprej stvar domačih institucij, ki bi morale na takšnem festivalu, kot je bil letošnji Berlin, pravzaprav videti dvoje – v kakšnem sranju je slovenski film – in kakšne so poti ven. Dejansko – Cesare deve morire!



# V oblakih

Matic Majcen

Steve McQueen (rojen 1969) je že od svojega zgodnjega otroštva vedel, da bo umetnik. Spomine je povzel v intervjuju za *The Guardian*: »Ko sem imel kakšnih 4 ali 5 let, so eno mojih risb natisnili na plakate pred knjižnico Shepherd's Bush v Londonu. Spomnim se, da sem se s starši peljal tam mimo, občutil sem ponos.« Dejstvo, da je znal že takrat izredno dobro risati, mu v resnici ni dalo izbire početi kaj drugega. Nekaj let zatem je vpisal študij umetnosti in oblikovanja, nakar je v zgodnjih 90. letih začel snemati svoje prve video projekte, za katere je prejel precej prestižnih nagrad. Leta 2008 je nato posnel *Lakoto* (Hunger), svoj celovečerni prvenec, ki je bil tipični predstavnik sodobnega art filma: poln anemičnih kadriranj, prežet s ciničnim vzdušjem, surovim naturalizmom, s prevladujočimi socialnimi in političnimi konotacijami, z malo velikih planov, ki bi omogočili neposredno identifikacijo gledalca z likom. Film je vključeval 15-minutni fiksni kader pogovora med Bobbyjem Sandsonom (Michael Fassbender) in katoliškim župnikom (Rory Mullen), kmalu zatem pa še statičen 3-minutni prizor, v katerem se paznik med čiščenjem urina po hodniku s polžjim tempom pomika proti gledalcu. Močan in neposreden, kot je film bil v svojem sporočilu, pa je obenem razkril tudi vse pomanjkljivosti diskurza o evropskem in svetovnem art filmu: denimo to, da je filme mogoče iz povprečja povzdigovati po nače-

Sramota

**Še dobro, da se film konča še preden bi bili deležni nauka, da masturbiranje vodi k slepoti, saj je pripoved že tako ali tako v nevarnosti padca na nivo kakšnega krščanskega učbenika za kleno življenje.**

Steve McQueen na snemanju *Sramota*

lih socialne in etnološke pristnosti, pogosto z močnimi elementi geografske emancipacije, ki jih spremlja tudi skrajno popustljivo, razpuščeno, izključno afirmativno in na arbitrarnih načelih vzpostavljeno kritičsko vrednotenje, kar posledično spregleda kriterije vrhunskosti in dodelanosti filmskega izraza, tako konstitutivne za vrhunsko umetnost nasploh. Nekomu, ki stremlji k dovršenosti, pač ni vseeno, ali v svoje delo vključi prizore, pri katerih ni razlike, če so nekaj minut (ali v skrajnih primerih – nekaj ur) daljši ali krajši. Vendarle pa je zdaj nekaj jasno – ko si človek ogleda *Sramoto* (Shame, 2011), McQueenov drugi celovečerec, postane očitno, da je naredil korak v neko drugo smer, vprašanje pa je – v katero?

Prvi in najočitnejši odmik je zagotovo geografski. Po beneški premieri največkrat zastavljeno vprašanje, ki ga dobiva film, je, ali bi enako dobro deloval tudi v katerem drugem velemestu, in odgovor režiserja in soscenaristke Abi Morgan je vedno odločen *ne*. New York je s svojimi nebotičniki, z urbano zbitostjo in s simbolnim statusom finančne prestolnice sveta idealen prostor za portretiranje ljudi, ki večino časa preživijo visoko nad tlemi, z zvezdami na dosegu roke, v oblakih – v vseh možnih pomenih besede. Drugi umik, morda na prvi pogled ne tako zelo očiten, je Fassbenderjevo razgaljeno telo, ki je sicer v obeh filmih tisti srednji medij, skozi katerega se vzpostavlja razmislek o vlogi človeškega telesa v različnih zgodovinskih in družbenih okoliščinah, kar se sprva kaže kot ena redkih stvari, ki jo imata oba filma še skupnega. Pa vendar to

biološko telo v *Sramoti* predstavlja nekaj bistveno drugačnega – to zdaj ni več orožje, objekt političnega upora v jetniški situaciji, temveč izraz arogance obilja, mogočen inštrument obvladovanja obkrožajočega biološkega habitata, sredstvo nihilističnega ignoriranja vseh vzpostavljenih družbenih norm in vrednot. Brandon Sullivan, Fassbenderjev tokratni lik, je utelešenje biološke dominance v svoji narcisoidni, brezobrazni, perversni in simptomatično individualizirani obliki, ujet v nenasitno psihološko odvisnost, preko katere sam sebi nevede gradi vertikalni tobogan in končni propad. Prostor racionalnega razmisleka pri Sullivanu je tako majhen, da je njegovo delovanje domala avtomatično, robotsko, kot da dekleta po New Yorku lovi v hipnotiziranem transu in to na tako neusmiljen način, da je v začetnem prizoru na postaji podzemne železnice v hrbet videti kot Robert Patrick v *Terminatorju 2* (Terminator 2: Judgment Day, 1991, James Cameron). Oba sta na nek način »človeka iz jekla«: brez čustev in neprekosljiva v svoji odločnosti, neodzivna na grožnje iz zunanega sveta in motilno osredotočena zgolj in samo na svoj cilj. Sullivan je še eno utelešenje Žiškovega opisa neživega lika, ki funkcionira kot programirani avtomat, ko neumorno vztraja v svoji zahtevi in sledi svoji žrtvi brez trohice kompromisa ali oklevanja: kot v *Terminatorju* tudi v *Sramoti*

*Sramota* se po svojih značilnostih pravzaprav umešča že v razred filmov, ki bi jih lahko poimenovali "art spektakel". To so filmi, ki si odločno utirajo pot proti multipleksom, čeprav ne želijo tvegati izgube svoje izvorne *arthouse* sofisticiranosti.

od njega ne ostane nič drugega kot zgolj gon v svoji mehanični čistosti, ujet v cikel brezumnega funkcioniranja in ponavljanja. Če dandanes že skoraj vsak film beremo kot metaforo spektakularnega propada kapitalizma, potem se tudi *Sramota* s svojim analitičnim sosledjem dogodkov od vladarja biološkega sveta in opitosti od moči, vse do svojega končnega, popolnega razpada, uvršča v prvo linijo tovrstnih naracij.

Tisti najpomembnejši in triumfalni korak v stran od *Lakote* pa je vendarle slogovni. *Sramota* za razliko od prvenca vzpostavi bistveno bolj komunikativen in dostopen odnos z gledalcem. Raztegnjenih, nemih (anti) prizorov tukaj ni, tudi kadriranje je bistveno bližje obrazom, s čimer film prestopi korak od art filma v bolj *mainstream* pripovedne postopke, ki favorizirajo načelo užitka namesto kognitivnega dela gledalca. Opazna novost je odločnejša uporaba glasbe, bodisi Bachove *Goldbergove variacije* v Gouldovi izvedbi ali orkestracije Hansa Zimmerja, ki so z recikliranjem soundtrackov filmov, kot sta *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme) in *Tanka rdeča črta* (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick), že kar neverjetno prijazna v svojem komuniciranju, vsaj s perspektive grobe tišine, ki smo jo videli v *Lakoti*. McQueen je v *Sramoti* s to uporabo celotnega audio-vizualnega registra filmskega komuniciranja našel prednost, ki je *Lakota* ni imela: dejstvo, da lahko s tem sestavi antirealistično filmsko pripoved in pri tem poskuša vsak prizor zgraditi z izredno minimalistično natančnostjo, kjer je vsak kader veličasten in se 90 kratkih minut filma občuti že skoraj kot tekoče lebdeča vizualna poema. Res, tudi v *Sramoti* je kader, ki traja 5 minut, a namen tega prizora je popolnoma drugačen: Sissyjino (Carey Mulligan) prepevanje pesmi *New York, New York* namesto akt distance postane dejanje skrajno nevzdržne bližine. McQueen nas prisili, da vsaka beseda, vsak zlog te prevečkrat slišane pesmi poslušamo in ji pripišemo nov pomen, s tem pa ta prizor ni prostor nemega umetniškega opazovanja (kot omenjeni paznik v *Lakoti*), temveč akt postmodernistične reinterpretacije. Sissyjine oči in usta Brandonu predstavljajo prostor vdirajoče iritacije, ki s priklicom izvorne ojd-

piske patologije zmotijo njegovo vsakdajno rutino, prav te erogene točke, nekakšni kontrolirani *punctumi* na površini hladne, spolirane podobe, pa v vizualnem smislu zmotijo tudi sterilno nizanje spolnih aktov v pripovedi. To je filmska fokalizacija, ki bi v sledenju svojemu antijunaku najraje izničila vse sledi sorodstvene bližine in se osredotočila na čisti gon, na opazovanje mehanične telesnosti v njeni čisti seksualni rutini.

V celotni *Sramoti* je samo en zares šibak, odvečen in popolnoma nepotreben prizor: na koncu filma, ko Brandon Sullivan, zdaj že popolnoma raztreščena psihološka razvalina, na neko sivo popoldne pada na kolena pred kamero, da lahko gledalec pred svojimi očmi nazorno pospremi njegov trpeči patos. Poteza še zdaleč ne pritiče pripovedni eleganci, ki jo je McQueen vzpostavil do tistega trenutka, še večji in bolj kritičen problem v tistem delu pripovedi pa je to, da Sullivanovo telesno sposobnost poveže z moralnim aspektom. Namreč, prav nič ni narobe, da film zagovarja konservativni povratek k tradicionalni instituciji družine. Konec koncev vendarle živimo v času, ko so tovrstni povratki k osnovam človeškega bivanja (bog, naravi, družini) zaradi razkrajanja moralnih vrednot v globalni družbi tudi v filmski umetnosti resnično množični, pa tudi sicer so filmarjeva stališča, dokler ne gre ravno za zagovarjanje mnenj s pogubnimi političnimi ali širšimi družbenozornimi posledicami (pomislimo na Griffitha ali Riefenstahlovo kot najočitnejša primera iz zgodovine filma), povsem njegova stvar in tudi pravica. Problem in pomanjkljivost njegove argumentacije je v tem, da McQueen



Steve McQueen na snemanju *Lakote*

biološko delovanje podredi morali, s čimer je glavno sporočilo to, da če ne stremiš k monogamiji in urejeni partnerski zvezi, pač ne boš našel telesne zadovoljitve in bo to celo predstavljalo pot do končne impotence. Še dobro, da se film konča, še preden bi bili deležni nauka, da masturbiranje vodi k slepoti, saj je pripoved že tako ali tako v nevarnosti padca na nivo kakšnega krščanskega učbenika za kleno življenje ali pa, če ostanemo v nedavnih filmskih vodah, do vse prej kot zavidljivega Madonninega *W.E.* (2011), v katerem najdemo podobno pomanjkljivo retoriko.

Vseeno pa prednosti *Sramote*, ki vendarle dominirajo v dobršem delu filma, prevladajo nad slabostmi. Anglež se je s tem filmom iz artistično razpuščene *Lakote* po hitrem po-

stopku prelevil v režiserja, ki do popolnosti obvlada filmski izraz v slogovno unikatno izoblikovanem minimalističnem pripovedovanju. *Sramota* se po svojih značilnostih pravzaprav umešča že v razred filmov, ki bi jih lahko poimenovali »art spektakel« – filmi, kot so denimo *Melanholija* (*Melancholia*, 2011, Lars von Trier), *Drevo življenja* (*The Tree of Life*, 2011, Terrence Malick) ali *Overjena kopija* (*Copie Conforme*, 2010, Abbas Kiarostami), ki so s svojo nadnacionalno produkcijo in angažiranjem zvezdniških naslovnih imen bistveno bolj ambiciozni od primerljivih izdelkov tega ranga in si v osvajanju čim širšega kroga gledalcev v svojih narativnih metodah utirajo odločnejšo pot proti multipleksovski dostopnosti, čeprav ne želijo tvegati izgube svoje izvirne *arthouse* sofisticiranosti. Za McQueena je vsekakor vzpodbudno, da je že s svojim drugim filmom vstopil v to superligo filmskih režiserjev, čeravno njegova dosedanja filmografija še vedno odpira več vprašanj, kot pa daje odgovorov. Železni avtorsko-igralski duo McQueen-Fassbender bo bržkone še nekaj časa stalnica njegovega avtorskega podpisa, glede na režiserjevo umetniško poreklo pa je sila težko predvideti, ali ti formalno-narativni premiki, ki smo jim bili priča iz *Lakote* v *Sramoto*, kažejo na režiserja, ki se giba vse bolj proti mainstreamu, ali režiserja, ki pač vneto stopica sem in tja v iskanju lastne avtorske identitete. Ta pot se je zdaj vsekakor šele dobro začela, zato pa bo Steve McQueen od zdaj naprej še toliko bolj režiser, čigar prihodnja dela bodo pospremljena z največjim možnim pričakovanjem.



*Lakota*



Sramota

## **Sramota** temne plati zasvojenosti

Katja Knez

Film *Sramota* (Shame, 2011, Steve McQueen) ni lahko gledljiv, saj brez sramu in tabujev resno in eksplicitno predstavi tematiko spolne zasvojenosti in zlorab. Tekom filma se senzitivni gledalec težko izogne naslovnemu občutku – sram celo prehaja v gnus. Te težke emocije, ki so navadno del vsake zlorabe in zasvojenosti, v tem primeru zakrivajo strah in nemoč zasvojenega, ki se nenehno vrti v začaranem krogu ekstremnega kompulzivnega vedenja. Za diagnosticiranje kompulzivnega vedenja je navadno potrebnih več znakov, ki se pojavljajo hkrati in tvorijo ponavljajoč se vzorec. Carnes v knjigi **Ne recite temu ljubezen**<sup>1</sup> govori o vzorcih

nemoči, v katere so vpeti spolno zasvojeni. Gre za naslednje vedenjske tipe: fantazijski seks, seksualni lov, anonimni seks, trgovanje s seksom, voajerizem, ekshibicionizem, spolno nadlegovanje in nasilje, zadajanje in prejemanje bolečine, seks s predmeti in seks z otroki. Tudi pri glavnem akterju *Sramote* lahko opazimo prvine različnih tipov, ki nakazujejo resne težave. Da je njegova zasvojenost zares problematična, postane tudi gledalcu očitno v trenutku, ko začne ta ovirati njegovo osnovno funkcionalnost. To se zgodi takrat, ko prejme opozorilo svojega šefa, ki tudi sam nima zdravo postavljenih razmejitev glede spolnosti. Film s tem po-

kaže, da zasvojeni za vzdrževanje svojega t. i. *acting out* stanja navadno okoli sebe potrebuje ljudi, ki mu to nenavadno stanje omogočajo. Hkrati pa opozarja na splošno družbeno situacijo, ki danes takšno obliko seksualnosti na eni strani kritizira (na tak način sramoti) in postavlja nekakšna moralna merila, na drugi strani pa jo tudi sama tolerira, če ne celo propagira, ne daje pa globljega vpogleda v ranljivost, bolečino in grozljivo osamljenost spolno zasvojenih.

Vsakdanje življenje spolno zasvojenega Brandona (Michael Fassbender) je v filmu prikazano potencirano: preko iluzorno nedolžnega masturbiranja, nato plačevanja

<sup>1</sup> Carnes, Patrick. J.: *Ne recite temu ljubezen. Pot iz seksualne zasvojenosti*. Zagorje ob Savi: Studio Moderna storitve, 2006.

spolnih uslug in anonimnega seksa do spolnega lova oziroma predrznih seksualnih predlogov neznankam, ki se z njim zapletajo v nevarni strastni ples. Ta ples hkrati vsebuje močno organsko privlačnost in telesno ugodje, na drugi strani pa pušča občutek nevrednosti, gnusa, obupa in sramote. Režiser Brandonovo spolno aktivnost stopnjuje do te mere, da bi prebudil še tako trdnega in za zunanje vplive zaprtega gledalca. Film je namreč poln prizorov golote in na višku napetosti prikaza spolnih aktov, kjer lahko gledalec doživi sram – ob izpostavljenosti teles, nemoči in umirjanju telesa prek spolnosti. Na tak način lahko kar preko filma občuti temeljno doživljanje spolno zasvojenega. Ti svojo seksualnost globoko v sebi povečini doživljajo kot nekaj sramotnega. Režiser prikaže intenziven prizor, ko se Brandon za trenutek sreča s tem sramom, ki ga potisne v jezo, s katero želi uničiti dokaze svojega ekstremnega vedenja.

Spolnost je sicer za zasvojenega sredstvo, s katerim pridejo do vrhunca užitka in tako začasno umirijo svoje telo, a se ob tem v svoji globini navadno čutijo umazane, ponižane, osramočene in nevredne, čeprav navzven lahko delujejo prav nasprotno: samozavestno in uspešno. Tudi Brandonovo splošno življenje bi na zunaj marsikomu lahko delovalo povsem običajno, a *Sramota* ponuja širši uvid v temne plati zasvojenosti. Film prikaže ironijo, kako zasvojeni ne zmore brez odnosov (v primeru spolne zasvojenosti ne brez spolnih odnosov), a hkrati v njih ne more zares biti, pa čeprav po njih hrepeni morda še bolj kot kdo drug. Tega ne zmore, ker se ranljivosti in intimne zaradi negativnih preteklih izkušenj preveč boji. Hkrati pa nima »nikakršnih težav« z odnosi, ki mu služijo zgolj kot oblika zasvojitvenega vedenja, kar je očitno prikazano v filmu: Brandon namreč ne zmore intimnosti s svojo simpatijo, ob neznani osebi pa mu spolnost ne predstavlja težav, kar kaže na velik strah pred intimo.

Kot kaže, je moral Brandon v svoji preteklosti doživeti težjo travmatično izkušnjo, ki je vplivala na njegovo življenje na način, da je razvil zasvojitveno vedenje. Lahko predvidevamo, da gre za spolno zlorabo, ki vsakogar zaznamuje na neslutene načine. Klinične izkušnje dr. Tanje Repič<sup>2</sup> kažejo, da lahko zasvojenost postane način, kako se zlorabljeni sooča s krizami, otopi ali zbeži pred bolečinami, zapolni praznino, ki jo



Sramota

doživlja. Repičeva in Carnes navajata, da raziskave kažejo, da je bilo med tistimi, ki so zasvojeni s spolnostjo, v otroštvu 97 % čustveno zlorabljenih, 81 % spolno zlorabljenih in 72 % fizično zlorabljenih. Spolna zloraba, tako Repičeva, zaznamuje človeka na najbolj ranljivih področjih: vsi dotiki, dejanja ali besede pustijo svoje sledi, največkrat sledi gnusa, krivde, sramu, žrtev pa doživlja, da ni vredna, da nekdo z njo lepo ravna. Vsa ta sporočila so globoka in kličejo po razrešitvi, ki se lahko izteče tudi v spolno zasvojenost. Zasvojeni nevede ponavlja tisto, kar se mu je zgodilo v preteklosti, in nezavedno upa, da ga bo nekdo znal ustaviti, mu pomagati, ga začutiti v notranji stiski, mu stati ob strani in vztrajati z njim brez poniževanja, brez sramotenja in nasilja. Ravno v filmu *Sramota* opazimo, kako Brandon izrazito hrepeni po razrešitvi s ponavljanjem ciklov zasvojitvenega vedenja. Krutost in krivica vsega tega pa je, da zlorabljene privlačijo osebe, ki prej ali slej z vso silovitostjo ponovijo ali le prebudijo občutja, ki jih je zlorabljeni doživljal med zlorabo.

Odnos, ki ga *Sramota* prikazuje precej globoko, je Brandonov odnos s sestro Sissy, ki mu s svojim prav tako ekstremnim vedenjem prebujata vsa težka občutja, ki jih je že davno skušal pozabiti. Sedaj namreč živi v velemestu, stran od doma, v sterilnem stanovanju. Ta sterilnost se kaže na več načinov - in zelo verjetno ima povečano potrebo po čistoči in urejenosti najbrž prav zaradi notranjega občutja umazanosti, krivde, osramočeniosti. To, da ni v nikakršnem stiku s svojo družino, nam nakaže dve stvari.

Prva je ta, da je zelo verjetno dom zanj kraj, kjer se Brandon ne počuti najboljše (oz. je morda celo kraj izvorne travme). Izgleda, da je zato tudi odšel in » naredil t. i. *cut off*«, ki pa mu onemogoča normalne odnose v sedanosti. Kot drugo stvar lahko opazimo, da nerazrešeni odnosi s primarno družino onemogočajo tudi sedanje odnose. Vse to je prepuščeno gledalčevi interpretaciji. Njegov odnos s sestro je sicer precej napet, a hkrati ključen za oba: Sissy ga na nek način potrebuje, saj se obnaša kot da je odvisna od njega in drugih (čustveno zasvojena z odnosi). Ona pa ga z (ne)hotenim prebujanjem pripelje bližje k samemu sebi, do tega, da na koncu filma končno zajoka in se sreča s svojo bolečino, ki se ji preko zasvojitvenega vedenja izogiba.

Stavek, ki je v filmu ključnega pomena, izreče njegova sestra: »*Nisva slaba človeka, samo prihajava iz slabega okolja.*« S tem preprostim stavkom režiser pove pravzaprav bistvo spolne zasvojenosti – da ima korenine, ki segajo daleč nazaj. Travmatične izkušnje pa nikakor niso pokazatelj tega, da je zasvojeni slaba oseba, pač pa, da se mu je zgodila najhujša možna krivica in zloraba, in da ni bilo nekoga, ki bi ga v tem zaščitil in dal občutek ljubljenosti in spoštovanja. Če zlorabljeni tvega in se spusti v srečanje z grozo preteklosti, potolaži kriččega otroka v sebi, se mu obeta postopna razrešitev in nov začetek. Pred to odločitvijo se na koncu znajde tudi Brandon.

Katja Knez je doktorska kandidatka zakonske družinske terapije.

2 Repič, Tanja: *Nemi kriki spolne zlorabe in novo upanje*. Celje: Društvo Mohorjeva družba in Celjska Mohorjeva družba, 2008.



Strah in groza v Las Vegasu

## Hunter S. Thompson med Dukeom in Kempom

Dušan Rebolj

»Nekateri pravijo, da besede, kakršni sta gnoj in gniloba, ne spadajo v Objektivno Novinarstvo. Imajo sicer prav, toda s tem zgrešijo bistvo. Nixonu se je posrečilo splaziti se v Belo hišo prav zaradi slepih peg, vgrajenih v pravila in dogme Objektivnega Novinarstva. Na papirju je bil videti tako dobro, da bi ga skorajda lahko volili, ne da bi ga prej videli na lastne oči. Zdel se je tako vseameriški, tako podoben Horatiu Algerju, da je lahko preniknil skozi razpoke Objektivnega Novinarstva. Da si Nixona jasno uzrl, si moral biti Subjektivni, in šok spoznanja je bil za marsikoga boleč.«

Navedek iz osmrtnice Richarda Nixona, ki jo je Hunter Stockton Thompson leta 1994 objavil v reviji *Rolling Stone*, ne opisuje le zornega kota, s katerega je gledal predsednika, ki je bil »tako izkrivljen, da si je lahko vsako jutro navlekel hlače samo s pomočjo služabnikov.« Implicitno izraža tudi osnovno predpostavko novinarskega sloga, ki ga je Bill Cardoso, urednik revije *Boston Globe*, po prvem branju Thompsonovega članka Kentuckyjski derbi je dekadenten in sprijen (The Kentucky Derby is Decadent and Depraved) imenoval »gonzo«.

S tem izrazom so v socialno skrahiranem južnem Bostonu namreč naslavljali človeka, ki je med žolčnim in dolgotrajnim pijančevanjem najdlje ostal zavesten. Članek se konča s popisom delirične blaznosti, ki po treh dneh opitih blodenj med občinstvom najslavnejše prireditve s konjskimi dirkami v Združenih državah zajame pisca, torej Thompsona, in ilustratorja Alpha Steadmana. Steadmanove upodobitve menažerije, ki jo je težko okomatan s Thompsonovim meskalinom opazil in doživel v Louisvillu, niso bile tako pomenljive le zato, ker so zvesto ponazarjale sklep članka – »Sem dol sva si prišla ogledat to strahotno sceno: ljudi, nažgane do nerazsodnosti, vse pokozlane in tako naprej ... ampak veš, kaj? Na koncu sva takšna prav midva.« Poleg mamilaške in pijanske trdoživosti razkrivajo še neko drugo, pravzaprav prvo razsežnost tistega, kar se je v kontekstu Thompsonovega lika in dela poslej imenovalo gonzo.

**Thompson je onstran nizanja dejstev izkazal neverjeten smisel za podajanje vzdušja dogodkov in njihovih moralnih implikacij. Literarnost njegovega novinarstva je zasidrana predvsem v stremljenju, da bi svoje teme zapopadel na, če že nimamo boljšega izraza, holistični oziroma mistični ravni.**

v *Las Vegasu* (Fear and Loathing in Las Vegas, 1972). Dokončno pa jo je legitimiral Frank Mankiewicz, vodja kampanje Georgea McGovern, Nixonovega protikandidata na volitvah leta 1972, ki je dejal, da je bilo Thompsonovo poročanje najprej o interni demokratični predvolilni kampanji in potem še o spopadu med Nixonom in McGovernom izmed vseh »najtočnejše in najmanj faktično«.

Thompson je onstran nizanja dejstev izkazal neverjeten smisel za podajanje vzdušja dogodkov in njihovih moralnih implikacij. Literarnost njegovega novinarstva je zasidrana predvsem v stremljenju, da bi svoje teme zapopadel na, če že nimamo boljšega izraza, holistični oziroma mistični ravni. *Strah in groza v Las Vegasu*, roman, ki je pred knjižno objavo izšel v obliki dveh glomaznih člankov v *Rolling Stonu*, je bil le zadnji v nizu poskusov poročati o »smrti ameriškega sna«. Ta nebulozni projekt se do kraja izriše šele v znamenitem Dukovem monologu o »visokem in prelepem« val, ki da so ga sredi 60. let jahali privrženci hipijevske kulture v San Franciscu. Čas optimizma, pogojenega z razgibanim dogajanjem na Zahodni obali ter napojenega s halucinogeni, je bil za Thompsona nepovratna zlata doba, ki so jo poteptali avtorji vietnamske vojne ter rasnega in razrednega razdora znotraj Združenih držav, na čelu z Richardom Nixonom.

»Razpoke Objektivnega Novinarstva«, skozi katere je do svojega položaja lahko preniknil Nixon, neposredno zadevajo faktografski pristop, od katerega se je Thompson v času pisanja njegove osmrtnice že zdavnaj oddaljil. Thompson postavi tezo, da je bilo spoznanje Nixonove krivde in pokvarjenosti možno šele z intuitivnim vpogledom v njegov značaj, mimo suhih biografskih podatkov o njegovih skromnih začetkih, kvekerski vzgoji, trdem delu in kar je še bilo takšnih podrobnosti. Kolikor se je tikalo Thompsona, je bil Nixon »temna plat ameriškega sna«, in tega ne oziroma nadfaktičnega uvida mnogi Američani niso bili sposobni niti po njegovem sramotnem odstopu zaradi afere Watergate.

Gonzo kljub vsemu navedenemu ni podkrepjeno, kemično iztirjeno čenčanje. Thompsonov Subjekt odvrže Wittgenstei-

novo lestev po krvavem vzponu skozi trda dejstva in njihovo dialektiko. Šele zatem – po letih oziroma desetletjih vohljanja za artefakti umirajočega ameriškega sna – si verodostojno privoščiti prisposodbo z valom in s »pravimi očmi«, ki lahko s primerno strmega griča v Las Vegasu zaznajo, kje se je prelomil in se odvalil nazaj v Tihi ocean.

Te prave oči so tako Thompson kakor njegove upodobitve izpod Steadmanovega svinčnika (oziroma šminke, oglja, voščenk in drugega) ter kamer Arta Linsona (*Kjer se podijo bivoli* [Where the Buffalo Roam], 1980), Terryja Gilliama (*Strah in groza v Las Vegasu*, 1998) in Brucea Robinsona (*Zapiti dnevnik* [The Rum Diary, 2011]) skrivali za sončnimi očali. In spet lahko pripomnimo, da očala vsaj na prisposodni ravni niso služila le skrivanju zabuhlih, podplutih in okrvavljenih oči več kot rekreativnega zaljubljenca v psihotropne snovi. So tudi grafična odslikava pogleda, ki je kljub vztrajni razdanosti svetu dejstev navsezadnje uperjen navznoter; predan presoji, ki iz Thompsonovega novinarstva dela literaturo.

Eno seveda ni šlo brez drugega, vsaj ne v nedogled. Jann Wenner, založnik in dolgoletni urednik *Rolling Stonea*, locira začetek Thompsonovega avtorskega zatona v poznih 70. oziroma zgodnjih 80. leta. Točneje v čas, ko je Thompson večkrat odpotoval na Havaje. Poročilo o tamkajšnjem maratonu se je razlezlo v napol halucinatorno štorijo, v kateri se je Thompson vse bolj postavljal v domišljijško vlogo Lona – boga havajskih staroselcev, ki so za njegov zadnji prihod in utelešenje baje šteli kapitana Cooka. *Lono-vo prekletstvo* (The Curse of Lono, 1983) je povest o dogodivščinah, katerih čudaškost in uničevalnost sta delno izvirali iz Thompsonovega prepričanja, tako je vsaj trdil, da ga hočejo Havajčani v skladu s tradicijo pokončati. Integralno besedilo knjige ni njegovo delo – zamisel zanj se mu je prisutnila, zato je začel z oddajo neskončno in zanalšč zamujati –, pač pa sad prizadevanj urednika Alana Rinzlerja. Ko je Rinzlerju čakanje dokončno presedlo, je spečemu Thompsonu iz hiše pokradel vse zapiske, jih v New Yorku fotokopiral in uredil v knočno različico knjige. Izvirnike je piscu vrnil po pošti s pripisom »Hvala, Hunter. Končal si.« in poveznil pokrov na svoje sodelovanje z njim. Thompson je z delom vedno notorično zamujal, toda klavni nastanek *Lonovega prekletstva* ni bil več zaplet z avtorjem, ki sicer ustvarja bisere, a pač po svoji uri. Wenner

**To je ločnica med Dukeom in Thompsonom. Duke, ukoreninjen v mlajšem Thompsonu, je bil žlahtna izpeljava metode "gonzo": šamanski lik z napol omračenim umom, čigar modrost, presežna razsodna moč, izvira iz zavzetega zatapljanja v izkustvo Združenih držav druge polovice dvajsetega stoletja. Toda bolj je Duke z leti izrival Thompsona in, ne pozabimo, njegovo perceptivnost, bolj je bil le zadrogirana pijandura, zajedena sama vase in nezmožna novih dognanj.**

se z drugimi govorcami v knjigi *Gonzo: življenje Hunterja S. Thompsona* (Gonzo: The Life of Hunter S. Thompson), zbirki pogovorov z njegovimi bližnjimi, strinja, da je bil Thompson »mamilaš« in »alkoholik«, kar da mu je »počasi uničilo talent in na koncu še življenje.«

Lahko bi rekli, da je Thompsonovo literarno utelešenje – občasno, na primer v *Strahu in grozi v Las Vegasu*, se je imenovalo Raoul Duke – začelo požirati svojega tvorca. Thompson se je tega zavedal, in to ne le za nazaj. V dokumentarcu *Strah in groza v gonzo viziji* (Fear and Loathing in Gonzo Vision, 1978), epizodi BBC-jeve kulturno-umetniške oddaje Omnibus (1967–2003), izpraševalca zanima, ali na Thompsona pritiskajo, da zadosti podobi, ki jo je ustvaril. »Seveda,« odvrne Thompson, »name pritiskate že ves teden. Kaj je za vas pritisk? Da te odpeljejo v Las Vegas in te postavijo pred kamere? /.../ Nimam pojma, ali snemate film o Duku ali o Thompsonu. Na to sem pomislil šele zdaj in že ob sami misli me napolnjujeta sovraštvo in bes. /.../ To je resen pomislek. Nikoli ne vem, katerega pričakujejo od mene. In zelo pogosto si nasprotujeta. Ljudje, ki me ne poznajo, ponavadi pričakujejo, da bom Duke, ne Thompson.« Izpraševalcu se zdi, da se »dokaj ujemate z likom, ki ste ga ustvarili v knjigah.« Thompson na to nima neposrednega odgovora. Toda v dokumentarcu *Zajtrk s Hunterjem* (Breakfast with Hunter, 2003), posnetem v času snemanja Gilliamove ekranizacije *Strahu in groze v Las Vegasu*, več kot očitno kraljuje Duke. Thompson vneto razmetava napihljivo seksualno lutko, se sonči v prilizovanju holivudskih zvezd, z gasilnim aparatom zaplani uredništvo *Rolling Stonea* in iz svoje koloradske domačije jezno zabriše režiserja Alexa Coxa in neimenovano koscenaristko, ker si drzneta predlagati, da bi slovit val iz knjige ponazorili z animirano sekvenco, ki bi jo narisal Steadman.

S tem izbruhom se Thompson v dukovski maniri upre »dukizaciji« svojega dela, torej karikiranemu opredmetenju neke zamisli, ki v popkulturi že od svojega nastanka, v

veliki meri zaradi Steadmanovih ilustracij, nastopa kot karikatura. Gilliam mu je pri tem stremljenju hote ali nehote pomagal. Monolog je pospremil z arhivskim gradivom naslovljenega časa – vse do mistične ugotovitve o tem, kaj lahko iz Las Vegasa opazijo prave oči. Tedaj nas je z rezom preselil nazaj v razdejano hotelsko sobo, k nosilcu glavne vloge Johnnyju Deppu, ki s sončnimi očali na nosu natančno ob izreku ključne pripodobne zastre zaveso. Vsekakor – uvid v stanju popolne, vase zaklenjene drogeraške razrvanosti, toda vseskozi zasidran v izkustvu. Sredi norišnice, skozi katero nas sicer z vleče Gilliam, je ta prizor trezno težišče filma, kjer je Thompson po lastnih merilih še vedno Thompson.

To je ločnica med Dukeom in Thompsonom. Duke, ukoreninjen v mlajšem Thompsonu, je bil žlahtna izpeljava metode »gonzo«: šamanski lik z napol omračenim umom, čigar modrost, presežna razsodna moč, izvira iz zavzetega zatapljanja v izkustvo Združenih držav druge polovice dvajsetega stoletja. Toda bolj je Duke z leti izrival Thompsona in, ne pozabimo, njegovo perceptivnost, bolj je bil le zadrogirana pijandura, zajedena sama vase in nezmožna novih dognanj. (Nixonova osmrtnica, na primer, je čudovita, toda izhaja iz sovraštva do »zvijačnega Dicka«, ki ga je

Thompson gojil in pestoval vsaj od Nixonove predsedniške protikandidature Kennedyju leta 1960.) *Strah in groza v gonzo viziji* se sklene s Thompsonovo ugotovitvijo, da bo moral za lastno osvoboditev pokončati staro identiteto in izumiti novo. 20. februarja 2005 je s strelom v glavo storil prvi korak. Drugega ni zmož, čeprav se je bil njegove nujnosti zavedal že vsaj sedemindvajset let.

Pa vendar, zvestoba »žlahtnejšemu« Thompsonu nas tu zanima le kot razvrstitevno pomagalo. Filme, posnete po njegovih literarnih oziroma novinarskih delih, si je namreč zanimivo ogledati z ozirom na to, kako pristopajo do njegovega lika. Odkar je Thompson raziskoval motoristično subkulturo in svoja doživetja preliel v knjigo *Peklenški angeli* (Hell's Angels, 1966), je bila soudeležba nujna in glavna prvina vseh zgodb, o katerih je poročal. Tako je vsak film, ki sloni na njegovih poročilih, nujno tudi film o njem. Vprašanje je le, ali filmarje, če sledimo njegovi dilemi, bolj zanima Duke ali Thompson. Slednji bi docela prišel do izraza, če bi kdo ekraniziral *Peklenške anjele*. Knjiga je fasciniran, toda hladno neprizanesljiv opis motorističnih tolpa, pa tudi Thompsonovega druženja z njimi, vključno s sesirjenjem odnosov in hudim pretepom – Thompson je v njem nastopal predvsem kot tarča zamere gručič motoristov –, ki sta zgodbi napravila konec.

Toda članek Jaga Baba vrešči za bivoljim mesom (The Banshee Screams for Buffalo Meat, 1977), podlaga filma *Kjer se podijo bivoli*, je pisan povsem drugače: vsekakor ostro, toda melodramatično, razlomljeno, nabito z impresijami, skratka v duhu »Kentuckyjskega derbija« ter *Strahu in groze v Las Vegasu*. Kar je ustrezno, saj gre za osmrtnico Oscarja Zete Acoste, losangeleškega od-



Zapiti dnevnik

vetnika, ki ga je Thompson spoznal v Los Angelesu med pisanjem o umoru novinarja Rubena Salazarja, ga vzel s sabo na usodno pot v Las Vegas ter ga v člankih in knjigi prekrstil v Doktorja Gonza, stopetdesetki-logramskega advokata s Samoe.

*Kjer se podijo bivoli* je psevdo-biografska upodobitev Thompsonovega avtorskega in komercialnega vzpona, pri katerem Acostin ustreznik Lazlo sodeluje kot svojevrstna revolucionarna vest, ki ji Thompson ne more oziroma noče slediti. Film je flopnil predvsem zaradi tistega, kar je izpostavil kritik Leonard Maltin. Da je za nepoznavalce Hunterja Thompsona nerazumljiv, za njegove poznavalce in ljubitelje pa žaljiv. Kdor Thompsonove ikonografije ne pozna, ne more dešifrirati, kam sodijo protagonistovo nerazumno momljanje, kričanje, spastično norenje, obsedenost s strelnim orožjem ter drogiranje vsepovprek in tjavendan. Ostali v hipu spregledamo, da gre za nadležno fiksiranost na najtanjšo, vrhno plast Dukove karikature. To, ponovimo, ni zoprno zaradi morebitne nezvestobe Thompsonovi esenci, pač pa ker rodi le prisiljeno, ne preveč gladko tekočo filmsko burko.

Bill Murray, ki v *Bivolih* igra Thompsona, se je tako navzel njegovih vedenjskih značilnosti, da je v vlogi nehote ostal še dolgo po koncu snemanja, in je isto prerokoval Johnnyju Deppu. Ta je med pripravami na *Strah in grozo* in tudi kasneje s Thompsonom prebil toliko časa, da se ga, tako pravi sam, sploh ni otrešel. (S tem v mislih si velja pozorneje ogledati njegove nastope v *Devetih vratih* [The Ninth Gate, 1999, Roman Polanski], *Strupu za ženske* [The Libertine, 2004, Laurence Dunmore] in vseh štirih epizodah *Piratov s Karibov*). Torej je nedvomno tudi Gilliamov poskus polno zaposlen s Thompsonovo dukovsko persono. Toda Gilliam si ne dovoli, da bi mu zavladala, in zato ne posname le dobre karakterne komedije o dveh ponorelih zadrogirancih, temveč tudi pripoved, ki je v tesnem stiku z idejno podstatjo knjige. Tako kakor Nixonovo izvorno sprijenost je mogoče tudi smrt Amerike v neznosni plastičnosti in klavstobiji Las Vegasa – kjer se ideal Horatia Algerja sprevača v svoje slaboumno, hazardersko nasprotje – zaposti Subjektivno, tokrat v odcepitvi od občestva, ki ju rojeva. Kakor pravi citat, ki nas uvede v film, v zverinski osvoboditvi od bolečine, ki jo trpimo, ker smo ljudje.

*Zapiti dnevnik* Thompsonov lik razgrinja drugače. Posnet je po njegovem romanu,



Kjer se podijo bivoli

napisanim v prvi polovici 60. let, objavljenem pa šele leta 1998 na pobudo Johnnyja Deppa. Thompson je navdihnjen s kratkotrajnim bivanjem v Portoriku napisal fiktivno, a do neke mere avtobiografsko pripoved o ameriškem novinarju Paulu Kempu, ki se v portoriški prestolnici San Juan spopada z dvomi o lastni nadarjenosti in življenjski usmeritvi. V Robinsonovi scenaristični predelavi romana se zgodi nekaj zanimivega. Lik Yeamona, ki vsaj po starosti in bivalnih razmerah ustreza Thompsonu v času, ko je pisal roman, iz scenarija izgine (dekle Chenuault, ki v romanu z Yeamonom živi v kolibi na plaži, je v filmu ljubica in sostanovalka piarovca Hala Sandersona). Ostane le Kemp, ki v romanu nastopa kot Thompsonova projekcija v prihodnost (in morda kot odmev njegovega kolega, pisatelja Williama J. Ken-

nedya, ki je bil dejansko urednik časopisa San Juan Star), v filmu pa zaseda njegovo retrospektivno upodobitev ali celo poklon njegovim najboljšim trenutkom. Film *Zapiti dnevnik* sicer vsebuje dobršen delež svinjanja in pijančevanja iz knjige – toda medtem ko je knjiga pripoved o povsem zasebnem iskanju prostora in modrosti v svetu, je Robinsonova stvaritev naravnost prepredena z družbenim angažmajem. Z zaskrbljenostjo nad vsem od kapitalističnega izkoriščanja tretjih dežel do samocenzure v medijih. Če je *Kjer se podijo bivoli* eksploatacija Thompsonovega lika brez dovolj globokih korenin v njegovem delu in če je *Strah in groza* v *Las Vegasu* idealno uravnovešenje enega z drugim, potem *Zapiti dnevnik* to konkretno Thompsonovo utelešenje preobilno nadeva z rečmi, ki jih v njem preprosto ni.



Ob 8. marcu, dnevu žena

## ***Ponižane, trpinčene in zadovoljne: 50 žena, ki so igrale v filmih svojih mož***

Zoran Smiljanić

Silvia Dionisio in Ruggero Deodato

**T**okratni Kaliber posvečamo ženam. In to tistim, ki so nastopile v filmih svojih partnerjev. Torej, možje/režiserji, ki režirajo svoje žene/igralke; pri čemer je privatno težko ostalo samo privatno, poslovno pa le razmerij so se pogosto izmuznile nadzoru in pristale na platnu. Ali pa vsaj njihove sledi – za vekomaj..

Quentin Tarantino je nekoč rekel, da so režiserji večinoma neprivlačna skupina bedakov, ki jih nobena spodobna ženska ne bi dvakrat pogledala, če ne bi bili režiserji. Ko sedijo na tistem stolčku in komandirajo naokoli, so majhni bogovi. In če se vladarji v neskončni milosti odločijo, da v svojo začasno kraljestvo pripustijo tudi soproge, se rado zgodi, da postane film nadaljevanje zakona (spalnice) z drugimi sredstvi. Frustrirani možje nenadoma dobijo možnost, da uresničijo skrite fantazije in poravnajo račune z maščevanjem, nadlegovanjem, s poniževanjem, trpinčenjem in z raznovrstnim izživljanjem. Vse tiste želje, ki jih soprog nikoli ne bi mogel ali upal uresničiti, nenadoma postanejo dostopne in izvedljive. In veliko jih je to priložnost izkoristilo. Nekaj

globoko perverzno je v tem, da možje/režiserji razkazujejo svoje gole žene/igralke vsemu svetu, jih v filmih spolno degradirajo, posiljujejo, postavljajo v neprijetne položaje in/ali tuja naročja. Le kako se počuti režiser ob koreografiranju: daj roko sem, noge tja, postavi se v to pozo, zdaj mu ti naredi to, ti pa njej ono? Gre samo za posel? Za igro? Hja, pogosto zna fikcija prevzeti vajeti in postati realnost. In ko se fikcija spremeni v realnost, ta izpuhti v fikcijo. Mnogo filmskih zakonov in razmerij je doživelo svoj prezgodnji krah, ker so svojo intimo na pladnju ponudili vsemu svetu ...

Tudi Stanley Kubrick in Steven Spielberg sta soprogi spoznala na snemanju filmov; Stanleyja je omrežila Christiane Harlan na *Stezah slave*, Steve pa je padel na Kate Capshaw med snemanjem *Indiane Jonesa in templja usode*. Ko pa sta se oba zaljubila & shodila & poročila, jima še na misel ni prišlo, da bi ženi še kdaj vtaknila v svoj film, še v *cameo* vloge ne. In oba zakona sta obstala, Kubrickov do njegove smrti, Spielbergov pa še kar traja. Nekateri pač znajo potegniti črto med zasebnim in javnim.

Kakorkoli, če se režiser in bodoča soproga spoznata in zaljubita na snemanju, še nista godna za naš seznam. Potreben je vsaj še en film, kjer sta se v zvezi zavestno odločila za tvegano pustolovščino. Ki pa se lahko včasih izteče tudi pozitivno. Tokratni Kaliber je torej posvečen trpinčenim in zlorabljenim sprogam, ki so jih možje eksploatirali v grozljivkah, *trashu*, erotičnih filmih ali pa v *mainstream* in avtorskih produkcijah. Silno redko je žena iz zakonskega dvoboja odkorakala kot zmagovalka, nekaj pa je tudi povsem »normalnih«, neekscitnih zakonov, kjer partnerja enakopravno ustvarjata solidne ali celo nepozabne filme. Vsaj videti je tako, saj vseh skrivnosti ne bomo nikoli odkrili. Zato pa gledamo filme.

Pari so razporejeni po abecedi ženinega priimka, saj so tokrat ženske najpomembnejše, čeprav je prvo mesto tradicionalno rezervirano za režiserje.

Nekaj parov so prispevali kolegi Gorazd, Andrej, Aleš in Tina. Hvala in naj vam zakoni postanejo diamantni!



1. Brian De Palma ♥ Nancy Allen  
Kot njegov veliki vzornik Hitchcock je tudi De Palma užival v strašenju, spolnem nadlegovanju in mesarjenju lepih deklet, s posebnim veseljem pa je teroriziral svojo soprogo Nancy (poročena od 1979 do 1984), ki je nastopila v štirih njegovih filmih. V *Carrie* (1976) je bila pokvarjena punca, ki ga pofafa Johnu Travolti, v *Oblečena za umor* (Dressed to Kill, 1980) prostitutka, ki ji pre-režejo vrat, v *Strel ni bil izbrisan* (Blow Out, 1981) pa spet dekle na poziv, ki ji strežejo po življenju, jo zalezujejo in nazadnje zadavijo. Tudi v premorih od nasilja jo je poniževal z raznimi domislicami, enkrat je nanjo nahujskal pijansko pohotnega Dennisa Franza v popackani majici.



2. John Derek ♥ Ursula Andress + Linda Evans + Bo Derek  
Nekdanji stranski igralec in Playboyjev fotograf, ki je postal režiser, si je vbil v glavo, da bo iz vsake svoje žene naredil seks simbol. Z Ursulo Andress je tako posnel dva filma, z Lindo Evans enega, z mlado in naivno Bo Derek (vročo po komediji *Desetka* [10, 1979]) pa štiri mehke porniče. Najbolj ambiciozen je bil *Tarzan* (Tarzan, the Ape Man, 1981), kjer je uspel nahecati Richarda Harrisa, da je igral v njem, za rahlo popestritev ob neskončnih posnetkih golih prsi Bo Derek pa je poskrbel šimpanz, ki ji je posesal bradavičke. Kakorkoli, možakar je očitno pomešal Playboyjeve fotografije in filmsko režijo. Bo Derek prevzel krono najslabšega režiserja vseh časov?



3. Blake Edwards ♥ Julie Andrews  
Čprav je zaslovela v vlogah popolne varuške (*Mary Poppins*, 1964) in vesele guvernantke (*Moje pesmi, moje sanje* [The Sound of Music, 1965]), se je Julie Andrews svoje aseksualne podobe tako naveličala, da je v filmih svojega moža Blaka Edwardsa (srečno poročena od 1969 do 2010, ko je umrl) ubrala ravno nasprotno pot: V *Vohunka Darling Lily* (Darling Lily, 1970) je bila nemška vohunka po vzoru Mate Hari, v *Viktor, Viktorija* (Victor, Victoria, 1982) je bila ženska, ki se pretvarja, da je moški, ki se pretvarja, da je ženska, najdlje pa je šla v *Pasjih sinovih* (S.O.B., 1981), kjer je na veliko presenečenje gledalcev javno razgalila prsi. Tisti, ki smo odraščali ob njenih pojočih filmih, smo se počutili tako nelagodno, kot bi gledali lastno mater pri striptizu.



4. Claude Chabrol ♥ Stéphanie Audran  
Na koncu 60. in začetku 70. let sta posnela serijo izvrstnih trilerjev, ki se strupeno norčujejo iz francoske buržoazije. Pod spodobno zunanostjo se skrivajo laž, egoizem, hinavščina, prevara, prešuštvo in zločin. Temu

svetu je dala Audranova s svojo ledeno senzualnostjo popolno podobo, Chabrol pa jo je z veseljem spravljajl v izjemno neprijetne, celo groteskne situacije (in poze), v katerih je bila njena brezizraznost huronsko smešna. Zakon je trajal od 1964 do 1978, vendar sta sodelovala tudi po ločitvi. Vrhunci: *Košuti* (Les biches, 1968), *Nezvesta žena* (La femme infidèle, 1969), *Pogine najzver* (Que la bete meure, 1969), *Mesar* (Le boucher, 1970), *Pred mrakom* (Juste avant la nuit, 1971) in *Rdeče noči* (Les nocces rouges, 1973).



5. John Carpenter ♥ Adrienne Barbeau  
Mojster grozljivk je s pridom uporabil razkošne ženske atribute (dva, če smo natančni), s katerimi se je tudi sam pocrkjal v prostem času. V *Megli* (The Fog, 1980) ji je naklonil presenetljivo spodobno vlogo samohranilke, vlogo seksulje pa je prevzela Jamie Lee Curtis (obe ženski je pametno držal vsaksebi, saj se v filmu niti enkrat ne srečata). V *Pobegu iz New Yorka* (Escape from New York, 1981) pa se je gospa Carpenterjeva spet vrnila na stara pota: razkazovala je globok dekolte, opletala z dvoumnimi seksualnimi namigi in vulgarno gladila cev tiste velike pištole.



6. Roger Vadim ♥ Brigitte Bardot + Jane Fonda  
Vadim je trdil, da je on naučil Brigitte Bardot sprostiti zavrto spolno energijo, da je polno zasijala. Rezultat je bil uspešnica *In Bog je ustvaril žensko* (Et Dieu ... créa la femme,

1956), ki je iz nje naredila seks simbol: postala je BB. V spominu je ostal žgečkljivi prizor, ko bosonoga igralka divje pleše na mizi. »In ravno ko sem jo spolno osvobodil, je najin zakon krenil navzdol,« je potarnal Vadim. Ločila sta se leto pozneje (1952–1957). Vadim je v 60. letih še enkrat uporabil preverjeno formulo: iz ZDA je uvozil mlado in svežo Jane Fonda, se z njo poročil in po dveh, treh neuspešnih poskusih zadel terno z ZF seksi farso *Barbarella* (1968), ki je kljub neumni zgodbi vzburla kolektivno domišljijo. Mimogrede: pop skupina Duran Duran je dobila ime po liku iz tega filma, nek drug lik pa se imenuje Dildano.



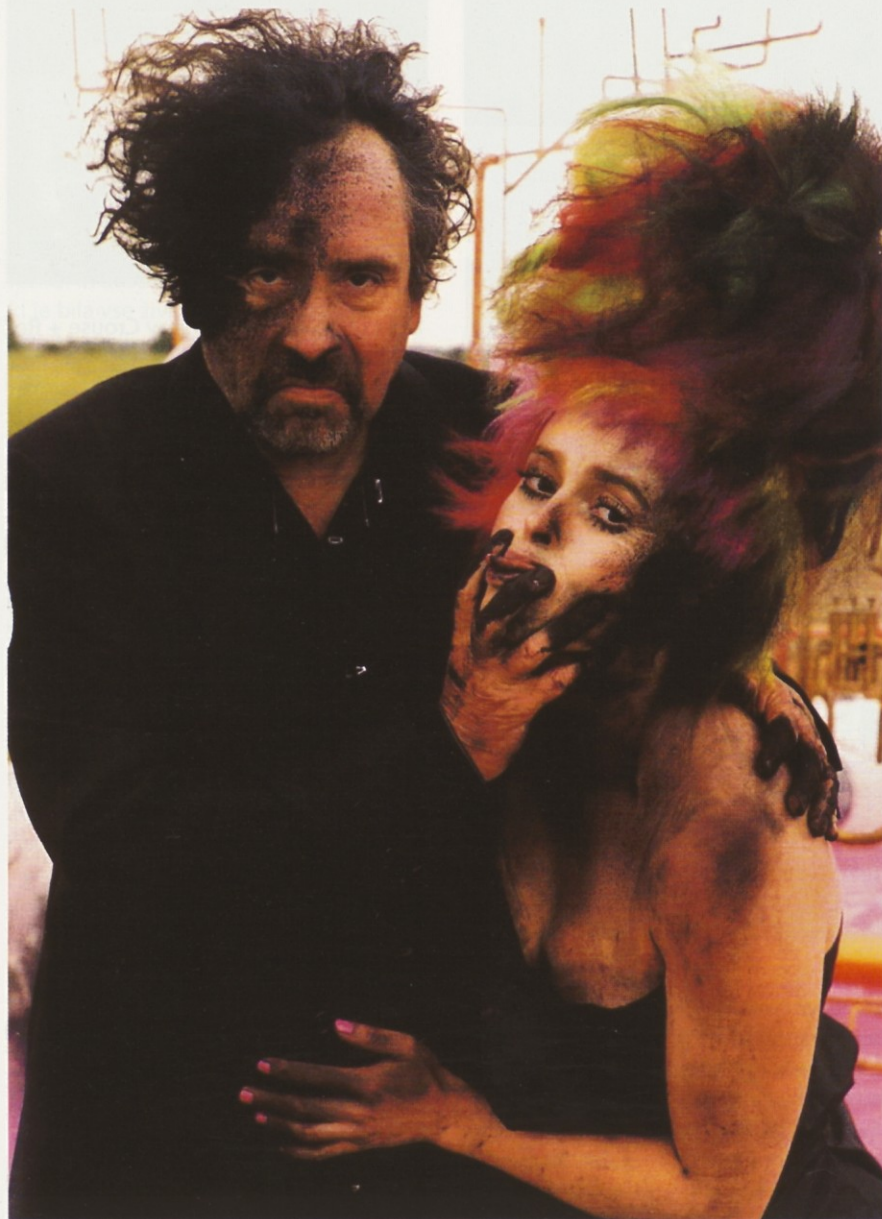
7. Len Wiseman ♥ Kate Beckinsale  
Britanka Kate in njen dolgoletni partner, igralec Michael Sheen (*Frost/Nixon*, 2008) sta šla v ZDA, da bi skupaj nastopila v nadnaravnem trilerju *Podzemlje* (*Underworld*, 2003). Od tu pa je njeno srce in kariero prevzel režiser/producent Wiseman, ki jo je poslej konstantno tlačil v nova in nova nadaljevanja *Podzemlja* ter jo s tem obsodil na vegetiranje v črnem usnju in računalniških igrah. Kljub bolečini se je 'bivši' Sheen nehal kujati in nastopil v *Podzemlju: Evolucija* (*Underworld: Evolution*, 2006).



8. Roberto Rossellini ♥ Ingrid Bergman  
Zaljubila sta se na snemanju filma *Stromboli* (1950), Bergmanova je zanosila, se odločila za Rossellinija ter zapustila moža in hčerko v ZDA. Občinstvo ji tega ni nikoli odpustilo,

za vedno je ostala »angel, ki je postal kurba«. Skupaj sta posnela pet filmov, ki jih prežemajo teme krivde, trpljenja in kazni za storjeni greh. Nemara je najzanimivejši *Ivana Orleanska na grmadi* (*Giovanna d'Arco*

al rogo, 1954), kjer vklejena Bergmanova s pobožno vdanostjo, skoraj z užitkom sprejema odrešujočo smrt v ognjenih zubljih. Pl-amen. Leta 1957 sta se odtujena zakonca ločila.



9. Tim Burton ♥ Helena Bonham Carter  
Razmerje, ki se je pričelo s tako obupnim filmom, kot je rimejk *Planeta opic* (*Planet of the Apes*, 2001), ni obetalo, poleg tega pa Bonhamova v filmu sploh ni pokazala obraza izpod debele maske. Nova ljubezen je pomenila tudi konec Burtonove desetletne zveze z »mužo in inspiracijo« Liso Marie (tista čudna blondinka iz *Mars napada*), Bonham Carterjeva pa je končala petletno razmerje z režiserjem Kennethom Branaghom (leta 1994 je igrala v njegovem *Frankensteinu*). Slabi popotnici in strtim srcem navkljub sta se Tim in Helena ujela; poleg *Opic* sta skupaj posnela še tri spodobne (*Velika riba* [*Big Fish*, 2003], *Charlie in tovarna čokolade* [*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005], *Alica v Čudežni deželi* [*Alice in Wonderland*, 2010]) ter en odličen film (*Sweeney Todd: Hudičev brivec* [*Sweeney Todd: The Devil Barber of Fleet Street*, 2009]) in sproducerala še dva otroka.



10. Olivier Assayas ♥ Maggie Cheung  
*Irma Vep* (1996) – anagram besede *vampire* – predstavlja lep primer filma, kjer režiser igralko spremeni v svoj fetiš, se vanjo zaljubi in se z njo poroči. Eksotični spolni objekt, oblečen v oprijet črni latex je fina fantazija, ki pa se v življenju nujno ne obnese. Po treh letih zakona je Maggie dokumente za razvezo podpisala kar na prizorišču filma *Clean* (2004), ki ga je tudi režiral njen (zdaj že nekdanji) mož. Sicer je *Irma Vep* priredba vplivnega nemega seriala *Les vampires* (1915–1916), katerega režiser Louis Feuillade je imel tudi bližnji odnos s kultno igralko Musidora.



11. Henri-Georges Clouzot ♥ Véra Clouzot  
Brazilka Véra Gibson-Amado, poročena Clouzot, je igrala v treh filmih tiranskega režiserja, znanega po klofutanju igralk na snemanju. Še posebej zahteven je bil do žene; po mnenju nekaterih jo je zgaral do smrti. V *Plačilu za strah* (*Le salaire de la peur*, 1953) jo je postavil v izredno ponižujoč položaj: na začetku filma pomiva tla na kolenih, pri čemer veselo miga z ritjo in opleta z joški, da bi pritegnila pozornost ravnodušnega Yvesa Montanda. Pozneje jo ta odrine s kamiona med vožnjo, da pristane v blatu – Clouzot je zahteval, da padec izvede sama. Preroško vlogo je odigrala v *Hudičevkah* (*Les Diaboliques*, 1955), kjer jo zadene infarkt: Clouzot jo je med njenim počasnim »umiranjem« snemal s pikolovsko, klinično natančnostjo in prizor ponavljal v neskončnost. Le pet let

zatem (l. 1960) je 46-letna igralka tudi zares umrla – zaradi srčnega infarkta. Zagrenjeni Clouzot ji je sledil leta 1977.



12. David Mamet ♥ Lindsay Crouse + Rebecca Pidgeon

Scenarist in režiser se je v prvencu *Hiša iger* (*House of Games*, 1987) kraljevsko zabaval, ko je svojo ženo v vlogi hladne, racionalne in preračunljive psihiatrinje s psihološkimi težavami poslal v leglo poklicnih prevarantov. Bolj ko jo je spravljal v kočljive situacije, bolj se je naslajal in težko je bilo vedeti, kje se končuje realnost in kje začenja fikcija. Ali obratno – očitno z zakonom ni bilo vse v najlepšem redu. Ločila sta se tri leta pozneje. Pri filmih, ki jih je Mamet posnel z naslednjo ženo Rebecca Pidgeon, je ta napetost nekako uplahnila. Mogoče tudi zato *Španski zapornik* (*The Spanish Prisoner*, 1997), *Med državno in glavno* (*State and Main*, 2000), *Rop* (*Heist*, 2001), *Edmond* (2005) in *Rdeči pas* (*Red Belt*, 2008) nimajo več prave energije, ki jo je premogel Mametov eksplozivni prvenc.



13. Renny Harlin ♥ Geena Davis  
Dokler se nista spoznala in poročila, je šlo obema kot po maslu: on se je lahko pohvalil z uspešnicama *Umri pokončno 2* (*Die Hard 2*, 1990) in *Plezalec* (*Cliffhanger*, 1993), ona je bila vroča po vlogi v *Thelma in Louise* (1991). Leta 1993 sta se poročila, ustanovila skupno produkcijsko podjetje The Forge

in se navdušeno lotila prvega projekta *Brez besed* (*Speechless*, 1994, Ron Underwood), ki je flopnil. Renny se je odločil za še bolj ambiciozni gusarski akcioner *Krvavi otok* (*Cutthroat Island*, 1994), ki je flopnil še huje. Film je stal sto milijonov, prinesel pa jih je le deset (v ZDA) in nekaj časa veljal za največjo polomijo v zgodovini Holivuda. Sledil je *Poljub za lahko noč* (*The Long Kiss Goodnight*, 1996), po scenariju čudežnega dečka Shanea Blacka, ki je bil kritični uspeh, a finančni flop. Šele ko sta se leta 1998 ločila, sta si nasledli karieri opomogli: Geena si je rane lizala s pomočjo *Miška Stuart Little* (*Stuart Little*, 1999), Renny pa je sapo zajel z *Globoko modrino* (*Deep Blue Sea*, 1999).



14. Josef von Sternberg ♥ Marlene Dietrich  
Bil je njen režiser in ljubimec, edini, ki je razumel in znal predstaviti žensko in moško plat njene izjemne osebe. V sedmih filmih je iz nje naredil divo, legendo in boginjo: od *Modrega angela* (*Der blaue Engel*, 1930), kjer je bila še candrasta pevka iz beznice, prek *Morocca* (1930), *Onečaščene* (*Dishonored*, 1931) in *Shanghai expressa* (1932), kjer je zrasla v glamurozno eksotično senzualno fatalko, do *Svetlolase venere* (*Blond Venus*, 1932) in *Rdeče cesarice* (*The Scarlet Empress*, 1934), kjer je dosegla vrhunec. Njun zadnji film je bil *Hudič je ženska* (*The Devil is a Woman*, 1935) in naslov je lepo povedal, kaj si on misli o njej. Ko ga je pustila, se ni nikoli več pobral, ne osebno ne poklicno; njegovi kasnejši filmi niso bili niti senca tistih, ki jih je posnel z njo. Kreacija je tokrat ugriznila, prežvečila in izpljunila svojega ustvarjalca.



15. Ruggero Deodato ♥ Silvia Dionisio  
Čprav Deodato slovi po zloglasnih grozljivkah (*Cannibal Holocaust*, 1980), je soprogi (1971–1979) prihranil kri, gorje in gravž in jo postavil »le« v (s)ekspolatacijski mehki pornič *A Wave of Pleasure* (Una ondata di piacere, 1975). Očitno jo je zelo spoštoval. To je hkrati edina odkrito erotična vloga njene kariere. Film je bil neke vrste *rip-off* Polanskega (*Nož v vodi*) na italijanski način. Vse ostalo je navaden seks, lezbični seks, seks v troje, nasilni seks, seks na barki, tancični seks (okej, hecam se) in seks kar tako.



16. Wim Wenders ♥ Solveig Dommartin  
Krhka in graciozna lepota je bila mokri sen mnogih intelektualcev v 80. letih. Ko se je z umetnimi krilci gugala na trapezu v *Nebu nad Berlinom* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), je bila res podobna angelu. In prav zaradi nje se je pravi angel Daniel (Bruno Ganz) odrekel nebeškemu statusu in zaživel z njo kot človek. Dommartinova in Wenders sta scenarij za njun naslednji film *Do konca sveta* (*Bis ans Ende der Welt*, 1991) napisala skupaj, zgodbo pa ukrojila tako, da sta lahko med snemanjem prepotovala cel svet. Združitev prijetnega s koristnim se ni obnesla; film je bil polomija, še bolj klavirno pa je propadlo nadaljevanje *Neba* z naslovom *Tako daleč, tako blizu* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993). Ona je v njem odigrala le še epizodno vlogo, očitno konec zveze ni bil več *tako daleč*. Solveig je umrla leta 2007 v 45. letu starosti zaradi srčne kapi. Verjamemo, da je postala pravi angel.



17. Vincente Minnelli ♥ Judy Garland  
Kaj dobimo, če se poročita homoseksualni režiser in duševno neuravnovešena igralka, ki je bila vse življenje videti kot dekletce? Lizo Minnelli.



18. James Cameron ♥ Linda Hamilton  
Dokler je bila Linda v prvem *Terminatorju* (1984) še okroglolično dekle iz soseščine, Cameron ni trzal. Ogrel se je še, ko jo je v *Terminatorju 2: Sodni dan* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) temeljito preobrazil in iz nje ustvaril sodobno amazonko. Šest let in enega otroka pozneje se je romanca zaključila, ko se je Cameron zagledal v Suzy Amis, igralko iz *Titanika* (1997).



19. Orson Welles ♥ Rita Hayworth  
Odtujena zakonca sta namesto ljubezenskega žara v filmu *Dama iz Šanghaja* (*The Lady from Shanghai*, 1947) pokazala le apatijo in zamero. Za povrh jo je Welles (v trojni vlogi režiserja, producenta in glavnega igralca) sabotiral tako, da je ukazal ostriči njene bujne lase in jih dal pobarvati na blond. Neuspeh ni izostal. Na koncu filma je Welles

ravnodušno odkorakal od umirajoče Hayworthove in tako pokazal, kaj si misli o njej. Film je končal Wellesovo holivudsko kariero (okej, 11 let pozneje se je še zadnjič vrnil z *Dotikom zla*), Hayworthovo pa so brcnili iz studia Columbia, saj so jo krivili za propad filma. Melodrama z nesrečnim koncem.



20. Rainer Werner Fassbinder ♥ Irm Hermann + Ingrid Caven

Režiser, ki je tako temeljito uničeval samega sebe, je tehnike mučenja uspešno uporabljal na svojih igralcih, tehnikih ... in nadomestni družini, s katero je frenetično štancal filme. Med najbolj voljnimi žrtvami sta bili igralki Irm Hermann in Ingrid Caven. Prvo je že leta 1966 prepričal (oziroma prisilil), naj pusti službo tajnice in jo brez izkušenj postavi pred kamero v kratkem filmu *Der Stadtstreicher*, od takrat je v pomembnih vlogah nastopila v njegovih 19 filmih (najpomembnejša sta *Trgovca z letnimi časi* [*Händler der vier Jahreszeiten*, 1972] in *Grenke solze Petre von Kant* [*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, 1972]), pomembno vlogo pa je odigrala tudi v dolgoletni osebni (melo) drami z nestanovitnim, okrutnim in nasilnim režiserjem. Ko je spoznala, da z obljubljeno poroko in otrokom ne bo nič, je zbrala pogum in ga zapustila, česar pa Fassbinder ni sprejel, saj jo je še leta zalezoval in izsiljeval, enkrat jo je na ulici pretepel skoraj do smrti. Z Ingrid Caven se je kmalu zatem, ko se je pri njem pojavila v vlogi prostitutke v filmu *Ljubezen je hladnejša od smrti* (*Liebe ist kälter als der Tod*, 1969), za kratek čas celo poročil (1970–1972), a so njegova nráv in številne zveze, predvsem z moškimi, hitro pokopale majavi zakon. »Rainer je bil homoseksualec, ki je potreboval tudi ženske. Tako preprosto je to in tako komplicirano,« ga je poskušala razumeti.



21. Luc Besson ♥ Milla Jovovich + Anne Parillaud

Če predstavlja *Peti element* (The Fifth Element, 1997) slavlolo veliki ljubezni med režiserjem in novopečeno igralko, potem je *Ivana Orleanska* (Joan of Arc, 1999) mavzolej, posvečen njenemu propadlemu, leto dni trajajočemu zakonu. Milla se je pozneje spet poročila z režiserjem, Paulom W. S. Andersonom, s katerim nas utrujata v franšizi *Nevidno zlo* (Resident Evil, 2002–2010). In ja, pred Millo je bil Besson poročen tudi z Anne Parillaud (1986–1991) in tudi pri tem zakonu je film (*Nikita*, 1990) označil konec zveze. Kot bi Besson in žene na filmu pokurili vse in jim za privatno življenje ne bi več ostalo nič.



22. Jean-Luc Godard ♥ Anna Karina

V čem je skrivnost ledene zapeljivosti Anne Karine? V slačenju oziroma pomanjkanju le-tega. Godard je hotel, da se sleče že v filmu *Do poslednjega diha* (À bout de souffle, 1960), kar je ogorčeno zavrnila. Leto pozneje se je par poročil, zakon je trajal šest let (1961–1967) in osem filmov, Godard jo je ves ta čas prepričeval, naj se že enkrat pokaže v polnem sijaju. Ni šans. Tudi ko je v *Živeti svoje življenje* (Vivre sa vie, 1962) igrala prostitutko, je ostala zapeta do vratu. In ko je končno pristala, da bo gola nastopila v *Poročeni ženski* (Une femme mariée, 1964), je Godarda raje prevarala z nekim igralcem in začasno izginila, njeno vlogo pa je zasedla Macha Méril. Nazadnje je zakon razpadel, Karina pa se je takoj zatem slekla za nepomembno angleško dramo *The Magus* (1968, Guy Green). Pa naj razume, kdor more.



24. Woody Allen ♥ Louise Lasser + Diane Keaton + Mia Farrow

Woody Allen je uveljavil nenavadno pravilo, ki pa je dobro funkcioniralo: od svojih žena (ali partnerk) se je najprej ločil, šele nato jih je angažiral v filmih. Z Louise Lasser je bil poročen tri leta (1966–1969), šele po ločitvi je nastopila v treh njegovih filmih. Z Diane Keaton sta bila par eno leto, po prekinitvi pa je z njo začel nizati svoje najboljše filme: *Povampirjeni Miles* (Sleeper, 1973), *Ljubezen in smrt* (Love and Death, 1975) ter seveda *Annie Hall* (1977), *Notranjosti* (Interiors, 1978) in *Manhattan* (1979). Pri razmerju z Mio Farrow je to pravilo prekršil in v 12 letih skupnega življenja (1982–1994) posnel z njo kar 13 filmov, zadnji je bil *Možje in žene* (Husbands and Wives, 1992), kjer so se že kazali obrisi grdega konca. Sledila je srdita sodna bitka, kjer je na površje priplavala vsa umazanija: izdaja, incest, sovraštvo ... Tokrat po ločitvi ni bilo več skupnih filmov.



23. Jean Rollin ♥ Brigitte Lahaie

Brigitte Lahaie je bila v 70. letih najbolj cenjena francoska porno igralka. Jean Rollin, ki jo je režiral v teh filmih (v tej branži je delala tudi z Jessom Francom, glej št. 38), ji je ponudil priložnost, da igra v »normalnih« filmih, če prvemu francoskemu gore hororju *The Grapes of Death* (Les raisins de la mort, 1978), bizarni mešanici nasilja, spolnosti in nadrealizma, sploh lahko rečemo, da je normalen. Med njima je kliknilo, poleg tega se je v novi vlogi odrezala, zato je zaigrala tudi v njegovem naslednjem erotičnem hororju *Fascination* (1979). Leta 1980 se je odločila zaključiti s *hardcore* kariero in se posvetiti tradicionalnim filmom, kot so *I as in Icarus* (I... comme Icare, 1979), kjer je igrala z Yvesom Montandom (v manjši vlogi striptizete) in *For a Cop's Hide* (Pour la peau d'un flic, 1981) z Alainom Delonom (bolniška sestra). Čeprav v tipskih vlogah je prilezla do filmov, kot so *Diva* (1981, Jean-Jacques Beineix), *Henry in June* (Henry & June, 1990, Philip Kaufman) in *The Ordeal* (Calvaire, 2004, Fabrice Du Welz).





25. Clint Eastwood ♥ Sondra Locke

Le kaj je videl Clint na tej jezikavi, prostaški in agresivni ženski, da ji je dal toliko prostora v filmih in življenju? Lepa ni bila, posebej talentirana tudi ne, peti in režirati je znala le za silo. Igrala je v šestih Eastwoodovih filmih: bila je retardiranka v vesternu *Izobčenec Josey Wales* (The Outlaw Josey Wales, 1976), zadirčna kurba v *Velikem izzivu* (The Gauntlet, 1977), country pevka v obeh delih *Moža iz San Fernanda* (Any Which Way But Loose, 1978 in Any Which Way You Can, 1980), razvajena bogatašinja v *Bronco Billyju* (1980) in maščevalna posiljenka v *Nenadnem udaru* (Sudden Impact, 1983), Eastwood pa ji je financiral še dva filma, ki ju je režirala. Njuno koruzništvo je trajalo celih 14 let (1975–1989), na koncu ga je tožila, si priborila zajeten kos njegove pogače, za piko na i pa je napisala še knjigo o njunem razmerju z naslovom *The Good, The Bad, and the Very Ugly*.



26. Elia Kazan ♥ Barbara Loden

Elia Kazan in Marilyn Monroe sta bila nekaj časa ljubimca, in čeprav je bilo govora o tem, ni nikoli igrala v njegovem filmu. Potem se je ona poročila z Arthurjem Millerjem, Kazan pa z igralko Barbaro Loden. MM je umrla, Miller pa je v spomin nanjo napisal oseboizpovedno dramo *After the Fall* (1964),

ki govori o njenem tragičnem samomoru. Praizvedbo gledališke igre je režiral ravno Kazan, Barbara Loden pa je igrala Marilyn Monroe. Lodenova je igrala tudi v dveh Kazanovih filmih, *Divja reka* (The Wild River, 1960) in *Razkošje v travi* (Splendor in the Grass, 1961). Zavesa.



27. Guy Ritchie ♥ Madonna

*Odplavljen* (Swept Away, 2002). Ja, en sam tak film je zadosten razlog za ločitev.



28. Andrzej Żuławski ♥ Sophie Marceau

Kaj se je zgodilo s tisto mило, sladko in krepstno deklico iz *Żurke* (La boum, 1980, Claude Pinoteau), ko jo je v svoje krepstje dobil erotoman in provokator Żuławski? Iz družinskih komedij je čez noč presedlala na *arty soft* porniče, iz najstniške zvezde je odrasla v promiskuitetno seksuljo, ki je šokirala francosko publiko: v *Nori ljubezni* (L'amour braque, 1985) je bila najstniška prostitutka, v *Moje noči so lepše kot vaši dnevi* (Mes nuits sont plus belles que vos jours, 1989) nenasitna hotnica, v *Fidelity* (La fidélité, 2000) pa prešušnica, ki pofafa vsakomur s petimi minutami časa. Edino v *Blue Note* (La note bleue, 1991) je bil Żuławski z njo nekoliko bolj prizanesljiv. Njuna zveza je trajala 16 let.



29. Federico Fellini ♥ Giulietta Masina

Kljub fizičnim nasprotjem (velikan grobih potez in drobna deklica) sta imela enega najuspešnejših in najdlgotrajnejših zakonov na filmu. Poročila sta se leta 1943, njun zakon je trajal točno 50 let in en dan. Prvi veliki uspeh je bil film *Cesta* (La strada, 1954), kjer je bila ona malce retardirana klovnosa s pogledom telička. Roger Ebert je rekel, da premore Masina »čaplinovsko nedolžnost, ki jo nekako brani pred najhujšim v življenju«. V *Cabirijinih nočeh* (Le notti di Cabiria, 1957) je bila prostitutka čistega srca, v *Giulietta in duhovi* (Giulietta degli spiriti, 1965) pa vraževerna 40-letnica, ki komunicira z duhovi. Njun zadnji skupni projekt je bil *Ginger in Fred* (Ginger e Fred, 1986). On je umrl l. 1993, ona mu je sledila čez nekaj mesecev.



30. Joel Coen ♥ Frances McDormand

Njuno poslovno in zasebno sodelovanje se je pričelo v prvencu bratov Coen *Krvalo preprosto* (Blood Simple, 1984), kjer je ona

edina preživela krvavo rihto. Odštekana brata sta jo nadlegovala tudi v *Arizona Junior* (Raising Arizona, 1987), kjer je bila vulgarna mati kopice zoprnih pamžev, njeno nosečnost smo spremljali v *Fargu* (1996), v *Možu, ki ga ni bilo* (The Man Who Wasn't There, 2001) se je obesila, v *Preberi in zažgi* (Burn After Reading, 2008) pa je bila ... navadna avša. Glede na to, da brata Coen na filmu vse počneta skupaj, smo si vedno predstavljali, da tudi tiste reči počnejo v troje.



31. Jules Dassin ♥ Melina Mercouri  
Oba izgnanca: on je zbežal v Evropo, ker je prišel na holivudsko črno listo in ni stegnil jezika pred McCarthyjevo komisijo, njej so zaradi nasprotovanja hunti vzeli grško državljanstvo. Srečala sta se v Cannesu, kjer je on za vplivno noir kriminalko *Obračun med gangsterji* (Du rififi chez les hommes, 1955) prejel nagrado za režijo. Med neuklonljivim režiserjem ter ognjevito grško igralko, pevko in aktivistko se je spletla vez, ki je trajala vse življenje. Skupaj sta posnela devet filmov, najboljši so *Nikoli v nedeljo* (Never on Sunday, 1960), v katerem je bila ona prostitutka z zlatim srcem, on pa ameriški amaterski filozof, ki bi rad na njenem primeru ugotovil, kako je prišlo do propada antične kulture, *Topkapi* (1964), ki govori o ropu muzeja v Istanbulu, in *A Dream of Passion* (Kravgi gynaikon, 1978), sodobna priredba Medeje. Ona je leta 1977 postala poslanka v grškem parlamentu, 1981 pa prva ministrica za kulturo.



32. Dario Argento ♥ Daria Nicolodi

Med dolgoletnim koruzništvom je ona sodelovala kot igralka ali scenaristka v vseh njegovih filmih od 1975 do 1987, od *Skrivnosti zapuščene hiše* (Profondo rosso, 1975) do *Opere* (1987). V *Susprii* (1977), enem njegovih najboljših filmov, je prispevala naslov filma, glas Matere Suspiriarum, o zasnovi pa je Daria povedala tole: »Ko je obiskovala likovno akademijo, je moja babica ugotovila, da učitelji poleg umetnosti poučujejo tudi črno magijo. Zgodbo sem čez leta povedala Dariu, ki se je zaljubil vanjo, in skupaj sva napisala scenarij.« Film je odprl vrata italijanskemu gore hororju, ki se je izčrpal proti koncu 80. let, ko je Argento posnel *Opere*. To snemanje je bilo zanj »izredno neprijetna izkušnja«: tehnične težave so povzročile zamude, film je zapustila glavna igralka Vanessa Redgrave, umrl je Argentov oče, nazadnje ga je zapustila še Daria. Po letih ločenega življenja sta Argento in Nicolodijeva na iniciativo skupne hčerke, Asie Argento, spet združila moči v nadaljevanju *Susprii* in *Inferna* z naslovom *The Mother of Tears* (La terza madre, 2007), z Asio v glavni vlogi.



33. Sylvester Stallone ♥ Brigitte Nielsen  
Bila je igraka, ki jo je moral imeti: od dneva, ko jo je zagledal, je bil obseden z njenim androginim videzom. A zabava je bila kratka: dva filma (*Rocky 4*, 1985 in *Cobra*, 1986) in dve leti pozneje (1985–1987) je bil njun zakon že zgodovina, igraka pa ga je drago stala: ob ločitvi ga je Brigitte na debelo oskubila. Eden redkih primerov, ko je igralka uspešno manipulirala s svojim moščiljem/režiserjem. Stallone je bil odtlej bolj predviden: naslednji ženi, Jennifer Flavin, je pod nos pomolil predporočno pogodbo, v filmu *Rocky 5* (1990) pa ji je namenil nekajsekundno vlogo dekleta za dostavo (*delivery girl*).



34. Alexander Payne ♥ Sandra Oh  
»Hočem videti 1600 let korejskega besa proti zatiralcem,« je režiser Payne podžigal svojo ženo azijskega rodu, Sandro Oh, ki v komediji *Stranpoti* (Sideways, 2004) izve, da je njen ljubimec Thomas Haden Church zaročen z drugo. In ta je potem res dobil batine. »Brez besed je ubogala vse, kar sem ji rekel, naj naredi - in to je tako fino,« se je muzal Payne. Na vprašanje, kako je režirati lastno ženo v seksi prizorih, je le skomignil z rameni: »Ah, nisem je videl kot ženo, ampak kot katerikoli kos mesa, ki ga postavim pred kamero.«





35. Walerian Borowczyk ♥ Marina Pierro  
Poljsko-francoski mojster erotike se je s Pierrojevo tako in drugače povezal konec 70. let, ko je že istrelil prvo rundo adutov, kot so *Nemoralne zgodbe* (Contes immoraux, 1974), *Zver* (La bête, 1975), *Povest greha* (Dzi-eje grzechu, 1975) in *Pocestnica* (La marge, 1976). Kar pa ne pomeni, da tudi pozneje ni bil originalen, provokativen in rajcljiv. Sočno, skrivnostno in nenavadno Marino Pierro je prvič na ogled postavil v *Nemoralnih nunah* (Interno di un convento, 1978), ob katerih smo se slinili tudi v ex-Jugi, sledil je *Les héroïnes du mal* (Immortal Women, 1979), kjer je bila ena od treh žensk s sila nenavadnimi seksualnimi fetiši, najboljši je gotovo *Dr. Jekyll and His Women* (Docteur Jekyll et les femmes, 1981), kjer znamenita transformacija iz dr. Jekylla v Mr. Hyda predstavlja obliko upora proti zadrsti viktorijanski morali (Kim Newman je rekel, da gre za mračen, mizantropski in žlahtno žaljiv film), *The Art of Love* (Ars amandi, 1983) je estetizirana fantazija za sladokusce, v *Love Rites* (Cérémonie d'amour, 1987) igra Marina Pierro prostitutko, ki se kruto poigrava z obsedenim mladeničem ... Sicer pa bo ogled enega samega njenega filma povedal več kot tisoč mojih besed. Borowczyk je umrl l. 2006, Marina Pierro pa je v 90. letih poniknila v anonimnost.

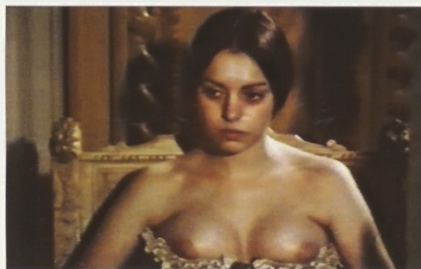


36. Charlie Chaplin ♥ Edna Purviance + Paulette Goddard  
Chaplin je ženske menjaval kot po tekočem traku, večino igralk je imel le za enkratno

uporabo. Z dvema izjemama: prva je bila Edna Purviance, ki je igrala v 20 kratkih filmih (*Potepuh*, *Imigrant*, *Otrok ...*) in enem celovečernem (*Parizanka* [A Woman of Paris, 1923]), ki pa je propadel. Chaplin ji je plačeval mesečno rento do njene smrti, kar je zanj izredno velikodušno. Druga izjema je bila krasotica Paulette Goddard: med letoma 1932 in 1940 sta bila v intenzivnem ljubezenskem in poklicnem razmerju, Chaplin ji je dodelil glavni ženski vlogi v *Modernih časih* (Modern Times, 1936) in *Velikem diktatorju* (The Great Dictator, 1940), vmes je igrala tudi v drugih filmih, »da je publika ne bi pozabila«. Ker nista bila poročena, ji je za las ušla vloga Scarlett O'Hara v *Vrtincu*. Nazadnje sta se sporazumno razšla, kar je bilo spet presenetljivo glede na Chaplinove burne prekinitve s številnimi drugimi žen(sk)ami, ki so se še leta vlekle po sodiščih. Kot Chaplin je tudi Goddardova stara leta preživela v Švici. V biografski drami *Chaplin* (1992, Richard Attenborough) jo je igrala Diane Lane. Umrla je leta 1990.



37. Branko Đurić ♥ Tanja Ribič  
Evo, tudi mi ga imamo, pa čeprav smo ga morali uvoziti: Đuro je razgaljene prsi svoje žene v *Kajmaku in marmeladi* (2003) razkazal vesoljni Sloveniji. *Pa i šire*. Pogumno, zapomnljivo in zapeljivo. Plus *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (2011).



38. Jess Franco ♥ Lina Romay  
Kultni kralj mikroproračunske *trash* (s) eksploatacije, ki ga je občasno zaneslo v tazaresno pornografijo, je spisal in posnel

skoraj 160 (po nekaterih virih 200) filmov. Bizarni režiser je bil nekoč celo asistent Orsonu Wellesu, ki ga poleg Forda navaja kot svoj veliki vzor (česar pa ni opaziti). Franco je posnel pol ducata filmov s špansko lepotico Soledad Miranda, ko pa je ta umrla v prometni nesreči (imela je 27 let), je pod svoje okrilje vzel najstnico Lino Romay in iz nje ustvaril novo »zvezdo«. Brhka in prezgodaj godna temnolaska je bila od leta 1971 njegova najpogosteje uporabljena igralka, muza in življenjska sopotnica. Na lastni (goli) koži je preizkusila najrazličnejše podžanre in pošasti: *giallo*, vohunske, ZF, sadistične in kanibalske grozljivke, nacistploatacijo, nunsploatacijo, *chicks in chains*, *vampiros lesbos*, zombije, kirurški horror ali pa *hard core* pornografijo ... Na koncu je njena filmografija obsegala čez sto filmov, sama jih je režirala dobrih deset, pisala je scenarije, montirala ... Leta 1998 je igrala v Francovem *Lust for Frankenstein*, enem najslabših filmov vseh časov, kjer je dobobra amortizirana 44-letnica razkazovala povešeno telo, seksala v umazanih belih nogavicah in porivala prste v vagino zašitega hermafrodita, ki je medtem posiljeval palmo (!) (ta stavek je ukraden iz knjige Velimirja Grgiča in Marka Mihalince *Povratak žutog titla*).



39. David Lynch ♥ Isabella Rossellini  
Tudi hči Roberta Rossellinija in Ingrid Bergman (glej št. 9) se je po materinem zgledu odločila za tvegano zvezo z režiserjem. In potegnila še krajši konec. V *Modrem žametu* (Blue Velvet, 1986) je bila pevka Dorothy Vallens, objekt za poniževanje, ustrahovanje, nadlegovanje, pretepanje, spolno izživljanje, ekshibicionizem in (sado)mazohizem, za povrh pa naj bi v vsem tem še uživala. Ker se njuno zasebno življenje ni veliko razlikovalo od filmskega (minus fizično zlorabljanje), je po štirih letih zbežala od svojega zaročenca, po prekinitvi zveze pa je potrebovala psihiatrično pomoč.



## 40. John Cassavetes ♥ Gena Rowlands

Danes spoštovana gospa se z nostalgijo spominja njunih skupnih let, a ji z njim ni bilo lahko: bil je koleričen, muhast in tiranski alkoholik. Skupaj sta posnela deset filmov, najbolj izraziti so *Obrazi* (Faces, 1968), kjer je bila prostitutka, *Minnie in Moskowitz* (1971), kjer je bila kustosinja, ki se zaljubi v čuvaja parkirišča (izvrstni Seymour Cassel), *Ženska pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1974), kjer je bila duševno prizadeta gospodinja, *Premiera* (Opening Night, 1977), v kateri je igrala alkoholizirano igralko s psihičnimi težavami, *Glorija* (1980), kjer je bila sama proti mafiji, v svojem zadnjem skupnem filmu *Ljubezenski tokovi* (Love Streams, 1984) pa sta bila s Cassavetesom (zanimivo) brat in sestra. Ustvarjala sta tako rekoč do njegovega zadnjega diha (umrl je v 59. letu zaradi ciroze). Za nazaj je vse videti lepše, a njuni filmi zrcalijo izredno naporen in zahteven zakon.



## 41. Nicolas Roeg ♥ Theresa Russell

Že v njenem prvem filmu, *Slab stik* (Bad Timing, 1980), je Roeg kazal močno potrebo po dekompoziciji njenega seksi telesa: pol filma jo je kazal golo, drugo polovico pa jo je neusmiljeno maltretiral, mrcvaril in mesaril. V *Nepomembnosti* (Insignificance, 1988), kjer je Russellova igrala Marilyn Monroe, jo je režiser izpostavil uničujočemu vplivu nuklearne eksplozije in v počasnem posnetku z znanstveno zagnanostjo beležil, kako se njeno popolno telo žge, cvre, lupi, plasti, razkraja in razpada v črni prah. Tudi sicer sta imela zakonca sila nekonvencionalen odnos; ko sta nekoč na različnih koncih sveta snemala vsak svoj film, je ona čez vikend sedla na letalo in priletela k njemu, nenajavljena butnila na snemalni set, ga prijela za

roko in odpeljala v drugo sobo, položila na pisalno mizo, ga zajahala, čez nekaj časa pa brez besed odvihrala ven in pustila osuplo ekipo in moža, da nadaljujejo s snemanjem. Danes nista več skupaj.



## 42. Romain Gary ♥ Jean Seberg

Žalostna zgodba o nesrečnem paru: on je bil pisatelj, vojni heroj, ki je preživel holokavst, dvakratni dobitnik Goncourtove nagrade in diplomat, ki ga je zaneslo v filmske vode. Ona je bila igralka, junakinja novovalovske klasike *Do zadnjega diha*, politična aktivistka, ki se je zavzemala za pravice ameriških manjšin, sodelovala tudi z ekstremisti (Črni panterji), zaradi česar se je nanjo spravil FBI, ki jo je s serijo naročenih člankov skušal javno očrniti. Mogoče tudi zato ni več dobila primernih vlog, nakar je na vrhuncu kariere v 70. letih protestno prenehala igrati v Holivudu. Par se je poročil leta 1962, skupaj sta posnela dva bizarna filma: prvi je seksualno precej eksplicitni *Ujetnica strasti* (Les oiseaux vont mourir au Pérou, 1968), ki je dobil cenzorsko oznako X, drugi pa ultranasilni *Past za dvojnega agenta* (Kill!, 1971), sicer zanimiv, a brezupno amaterski križanec med popartom, Mellvilom, Godardom, Monty Pythonom, Peckinpahom in avantgardnim filmom. Jean Seberg je umrla leta 1979 v nerazjasnjenih okoliščinah, menda naj bi šlo za samomor; njeno truplo so našli šele 11 dni po smrti. Gary se je s pištolo ustrelil leto pozneje.



43. Roman Polanski ♥ Emmanuelle Seigner  
Človek bi pričakoval, da bo po lepi, graciozni in senzualni Sharon Tate Polanski za ženo izbral kaj podobnega, npr. mlado Nastassjo Kinski. A se je promiskuitetni režiser od vseh rib v ribniku odločil za precej navadno,

mrhasto in seksualno eksplicitno starleto Seignerjevo, ki je prvič zaigrala v njegovem trilerju *Besnilo* (Frantic, 1988). V drugem filmu, *Grenki mesec* (Bitter Moon, 1992), se je že prigrabila do glavne vloge: bila pohotna, perverzna in vulgarna spolna predatorica, ki je svojega moža (Peter Coyote) spravila v invalidski voziček, da bi se naslajala nad njegovo podrejenostjo, mimogrede pa je pecala še urejen angleški par (Hugh Grant in Kristin Scott Thomas v fazi še pred *Štirimi porokami in pogrebom*). V *Devetih vratih* (The Ninth Gate, 1999) pa je bila kar hudič(evka) osebno (Devil is a Woman), ki se na koncu razkrije tako, da zajaha Johnnyja Deppa in ga peklenko pokavska. In čeprav se zdi, kot bi jo Polanski imel v svojih filmih le zato, da jo zasmehuje, degradira in prezira, sta še dandanes uspešno v zakonu.



## 44. Peter Bogdanovich ♥ Dorothy Stratten + Louise Stratten

Med snemanjem romantične komedije *Dan, ko se vsi smejali* (They All Laughed, 1980) je preskočila iskrica med režiserjem in Playboyjevo zajčico leta, ki se ji je smehljala lepa filmska kariera. Zaljubljenca sta začela s skupnim življenjem, kar pa je vrglo pokrov z glave njene psihično nestabilnega moža/promotorja Paula Sniderja; svojo ženo v odhajanju je pričakal v njenem starem stanovanju, jo privezal k stolu, ji s šibrovko raznesel glavo, sodomiziral njeno truplo, nato pa ustrelil še sebe. Bogdanoviča je njena smrt tako strla, da si ni nikoli več opomogel, ne poklicno ne zasebno. Zaradi negativne publicitete filma ni hotel nihče distribuirati, zato ga je odkupil sam, pri tem izgubil milijone in bankrotiral. V obsedenosti z Dorothy se je šel poročiti z njeno mlajšo sestro Louise in jo v maniri *Vrtoglavice* skušal zmodelirati v pokojnico. Nesrečni zakon je trajal od 1988 do 2001.



45. Tom Laughlin ♥ Delores Taylor

V nepričakovano uspešnem filmu *Billy Jack* (1971), ki je stal borih 800.000 \$, zaslužil pa neverjetnih 65 milijonov, je Laughlin nekdanji član Zelenih baretk, ki obvlada borilne veščine, sicer pa sovraži nasilje (ja, Rambo pred Rambom). Ko začnejo lokalni mogočnejši terorizirati hipijevsko šolo študentov umetnosti, ki jo vodi Laughlinova (resnična in filmska) žena, se zadeve zaostrijo. Ubogo, plemenito in miroljubno (pa tudi ne preveč lepo) Delores barabe brutalno posilijo, Billy Jack pa znori, zatolče v prah pol mesta, na koncu ga policija aretirajo in zapre. Kar je bilo (glede na uspeh originala) primerno izhodišče za drugi del, *The Trial of Billy Jack* (1974), v tretjem delu Billy Jack krene po stopinjah Jamesa Stewarta (*Billy Jack Goes to Washington*, 1977), četrti, *The Return of Billy Jack* (1985) pa je ostal nedokončan. Vsi filmi so nastali v družinski manufakturi Laughlinovih (od scenarija, igre, režije in celo pogojev distribucije), ki letos strašijo z novim nadaljevanjem, imenovanim *Billy Jack & Jean* (filmsko ime Delores Taylor). Posušeni, več kot 80-letni Laughlin vneto promovira sebe in svojo ženo v »filmu, kakršnega še niste videli«.



46. Kenneth Branagh ♥ Emma Thompson  
Velika upa angleškega filma (in drame) sta se poročila leta 1989, ko je bila njuna karijera v strmem vzponu. Skupaj sta igrala v filmih *Henrik V.* (1989), *Ponovno mrtev* (Dead Again, 1991) in zadnjem *Mnogo hrupa za nič* (Much Ado About Nothing, 1993), ki jih je zrežiral Branagh, vmes pa še v mnogih

ločenih produkcijah. Zakon so zastrupljale govornice o prešuštvi, ki so pognale v cvet, ko se je na snemanju *Frankensteina* (1994) Branagh zapletel s Heleno Bonham Carter (glej št. 8). Leto pozneje sta se ločila, njuni karijeri pa sta šli počasi, a zanesljivo navzdol; Branagh ni postal »novi Laurence Olivier«, kot je obetal, ameriški sen ga je obšel in zdaj režira neumnosti, kot je *Thor* (2011), Thompsonova pa se zapleta v prozaične holivudske produkcije, kot je *Nanny McPhee*. Da Harryja Potterja ne omenjamo.



47. Ingmar Bergman ♥ Liv Ullmann

Ullmannova je trdila, da se med Bergmanovimi igralkami edina ni zaljubila v igralca Erlanda Josephsona. Nemara res, zagotovo pa se ni izmuznila produktivnemu in potentnemu režiserju, ki je tako rekoč vse svoje pomembnejše igralko spravil tudi v posteljo. Bergman je Ullmannovo v svojih filmih neusmiljeno eksploatiral, jo čustveno izžemal in gnal v ekstreme (nekateri rečejo tej vrsti mučenja tudi umetnost). Sicer pa, le kaj drugega bi pričakovali od človeka, čigar glavne teme so smrt, bolezen, vera, izdaja in norost. Sodelovala sta v desetih filmih, ki jih mora poznati vsak cinefil.



48. Darren Aronofsky ♥ Rachel Weisz

Aronofsky je leta 2002 začel pripravljati visokoproračunski spektakel *Fontana življenja* (The Fountain) in se romantično zapletel z Rachel Weisz. Filma se je ves čas držala smola, zaradi nesoglasij in zamud sta ga zapustili zvezdi Brad Pitt and Cate Blanchett, zato je studio zatisnil pipico *Fontane*. Leta 2004 je

Aronofsky krepko obtesal scenarij, da bi pocenil film, glavni vlogi pa dodelil Hughu Jackmanu in svoji partnerki, a ni pomagalo. Film je leta 2006 povsem pogorel. Kmalu zatem se je razšel tudi nesojeni par, in šele ko se je znebil, je Aronofsky posnel uspešniči *Rokoborec* (The Wrestler, 2008) in *Črni labod* (Black Swan, 2010). Nekateri filmi in nekatere zveze so pač obsojeni na propad.



49. Sam Mendes ♥ Kate Winslet

Kate Winslet je z avtoabrtusom storila žalosten konec v *Krožni cesti* (Revolutionary Road, 2008), depresivnem portretu predmestnega življenja. Preživel pa ni niti zakon med režiserjem in igralko, ki je trajal pravljličnih sedem let. Menda je bil eden najboljših režiserjev na svetu doma eden najbolj dolgočasnih mož na svetu.



50. Paul Newman ♥ Joanne Woodward

Čeprav sta uživala v zglednem zakonu, ki je trajal pol stoletja (1958–2008), se sprašujemo, zakaj je Newman ženo tako rad postavljaval v vloge nepopravljivih zgub: v drami *Rachel, Rachel* (1968) je bila Woodwardova zagrenjena in osamljena stara devica, ki z materjo živi nad pogrebniškim zavodom, v *Vplivu gama žarkov na rast mesečkov* (The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds, 1972) pa samohranilka in pijanka, ki za svojo nesrečo krivi vse druge, samo sebe ne.



Združenje filmskih snemalcev predstavlja

**Simon Tanšek**

Prvi trenutki, povezani s fotografijo: z dedkom Milanom sva hodila na sprehode. On se je s fotografijo ukvarjal ljubiteljsko in je imel fotoaparata vedno s seboj. In tako mi je včasih pustil, da sem pogledal skozi objektiv in tudi škljocnil.

Zdaj mi fotografiranje pomeni odmik od vsakdana, izlet v svojo vizualno domišljijo, popotovanje, na katerem sem sam svoj in edini ustvarjalec. Pobeg od množice ljudi na filmskih prizoriščih, umik pred hitenjem in nervozo. Zato malokdaj fotografiram ljudi, teh imam dovolj pred kamero, ne rabim jih še pred fotoaparatom.

Lepo mi je, ko se lahko ustavim, v miru pogledam skozi iskalo, zamenjam objektiv, naredim korak ali dva v stran, spremenim rakurz, opazujem svetlobo in se igram s kompozicijo. In kar mi pomeni največ: pri tem me nihče ne preganja in nikoli se ne mudi.



Največkrat fotografiram na črnobeli negativ formata 6x6 in imam le 12 posnetkov. Za nekatere absolutno premalo, zame velikokrat preveč.

Dokler nisem zadovoljen, ne naredim posnetka. Ko mi ustrezajo vsi parametri, pa sprožim, in ni lepšega zvoka, kot je zamolkel škljoc starega mehanskega zaklopa.

Po srednji šoli sem hotel študirati fotografijo. Tisto staro klasično fotografijo, mojstrstvo ujetega trenutka. Toda okoliščine so hotele drugače in sem se posvetil tisti novejši, gibljivi, filmski fotografiji.

Nikoli mi ni bilo žal.

*»Spomeniki spominov. Krojači usode. Kruh in palica. Stvarnik in njegov konec. Tovarištvo, sindikalni domovi, soseske in nohšiht. Kozarec olja ali ščepec soli, ki ga je ravnokar zmanjkalo. Roke, oblez, blato, šmir, ropot, kameradi, veselice. Športni klubi. Avtobus. Erotični koledar. Boni za malico. Popust v blagovnici.« – Tadeja Bučar, iz zapisa ob razstavi Zasavska industrijska dediščina, 2006.*

Sladko življenje



# Sladki pasijon

Kocbek v Parizu. Uvod: Marko Bauer

**E**dvard Kocbek se je v času prvega bunkerja anateme dvakrat zatekel v mesto luči. Če njegovo pregnanstvo premore eleganco, stilizacijo, ni zaradi tega nič manjše, ravno z njo se izkazuje kljubovanje kulturi, ki je puščena za sabo. Če si narišemo to figuro, pohajkujočo po bulvarjih, se zazdi, da se slovar slovenskega knjižnega jezika, ko geslo kozmopolit odpre s kvalifikatorjem *nav. slabš.* in ko slabšalno konotacijo kozmopolitizma konkretizira z *zaiti v hud buržoazni kozmopolitizem*, nanaša prav nanjo. Krščanstvu svetovljanstvo pristaja, mar ni prek Pavla celo eno njegovih izumiteljev?

Kocbek, krščanski dandy. Tudi v entuziazmu, na katerem je resda nekaj publicističnega, naprednjaške misli povzemajočega, da nemalokrat meji na idolatrijo, a je takoj zatem korigiran s pomisleki, kakor prebujeno kesanje. Ne sicer v primeru avdiene pri Mauriacu, ki se zaključi z gizdalinskim zavdihom »*Oh, seja Francoske akademije*« in si v dnevniku ne prisluži nobene opazke na sledi Camusovega pisma Charu: »*Mauriac nastopa in si še naprej celo za obhajilno mizo prizadeva za časti.*« Kocbeku se v to smer ni izšlo: »*/.../ vse strašne bolečine, ki so mi jih prizadeli, ovirali prevajanje in nagrajevanje, odlikovanja /.../.*« Hvala Bogu za sovražnike, preciznejše, tiste, ki sovražijo. Varujejo te pred zaslugami, zaslužnostjo.

Drugi pariški dnevnik se izpisuje v času novega vala, izrecno ga ne omenja, a ga je mogoče zaslutiti v frivolnem, spogledljivem Kocbeku, ki se na metroju zagleda v mladoletno China Girl, ji celo sledi po hodnikih Châteleta ter jo naposled izgubi. Punčke, punčke, punčke, kino, kino.<sup>1</sup> Začaran, uročen je od Cocteaujevega *Orfeja* (Orphée, 1950)<sup>2</sup>, *Poslednji most* (Die letzte Brücke, 1954, Helmut Käutner) omeni za »*najprepričljivejši film o partizanski stvarnosti*«, Buñuelov *Nazarenc* (Nazarin, 1959) porodi »*neizrekljivo gotovost*«, ki se bo izrekla leta 1975, neposredno po vnovičnem obisku Pariza. Njegovo branje Bressonovega *Dnevnika vaškega župnika* (Journal d'un curé de campagne, 1951) je

1 Tudi v Kocbekovih pesmih, v Neznanju je omenjena Buñuelova deklica, v Moje skrivališče si verzi sledijo: »Hitchcock postaja srhljivo obreden, Buñuel hvali Boga za svoj ateizem, Bergman išče odrešenje v ženskosti.«

2 Prvič naj bi ga videl že na svetovni razstavi leta 1937. Ima v mislih *Pesnikovo kri* (Le sang d'un poète, 1930) prvi del Orfejeve trilogije?

premalo fenomenološko, kot bi pozabil lekcijo Merleau-Pontyja: »*Moramo zavrniti predsodek, ki iz ljubezni, sovraštva, jeze dela 'notranje realnosti', tako da so dostopne eni samini priči: osebi, ki jih čuti. Jeza, sram, sovraštvo in ljubezen niso psihična dejstva, skrita na dnu zavesti drugega: so tipi vedenja ali slogi obnašanja, vidni od zunaj. So na tem obrazu ali v tistih gestah, niso skriti za njimi.*« Kako je/bi doživel *Na smrt obsojeni je pobegnil* (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, 1956), brata v vojni svoje novele *Temna stran meseca?*

Najbolj prevzet je od Fellinija, zapeljan, pravzaprav. Spričo *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960) je v zaščitniški preplašenosti nedolžnejši od otrok, ki obvladajo mizansceno, insceniranje čudežev (prišepetavanje med fantkom in punčko, njen smeh). Na Fellinija stavi do mere, ko v poznejšem pripisu od njega pričakuje, da bo naredil svojo verzijo Pasolinijeve *Teoreme* (1968). Manj katranasto, bolj katartično. Ko terja kocbekovstvo od Fellinija, razkrije lastno fellinijevstvo ali kot pravi Podoba-čas: »*Sprejeti celo tako dekadenco, ki pomeni, da ljubiš le v sanjah ali v pomnjenju, simpatizirati s takimi vrstami ljubezni, biti sokriv dekadence in jo celo izzivati, da bi se kaj rešilo, morda, kolikor se le da ...*« SSKJ-eva slutnja, še bolj sum, dobi svoj banavzarski prav.

**Prvi povojni pariški dnevnik**<sup>3</sup>  
(28. 1.–21. 3. 1955)

5. februar

*/.../ Zvečer sem videl film po Bernanosovem romanu *Dnevnik vaškega župnika*. Moral sem se odpeljati v 17. okraj, vrtijo ga že tretje leto, zdaj na periferiji. Toliko sem pričakoval od filma, da sem bil skoraj razočaran. Tvegano je optično upodobiti zgodbo o duhovniku, ki se njegovo življenje seli vedno bolj v onostranstvo in ki imajo vsi njegovi najvažnejši dogodki notranjo projekcijo. Režiser Bresson se je prav zato lotil dela, da bi poskušal upodobiti človekove notranje avanture. Film je ostal poskus, ki me je pridobil šele na koncu,*

3 Kocbek, Edvard: *Krogi navznoter*. Slovenska matica, Ljubljana, 1977. Tudi v osmi knjigi Kocbekovega *Zbranega dela*; Študentska založba Litera, Maribor, 2004. Prvi povojni pariški dnevnik je bil pod psevdonimom M. M. najprej objavljen v reviji *Nova pot* (8/1956), drugi v *Naši sodobnosti* (10/1962).



Cesta

vendar ne tako, kakor bi Bernanosov roman zaslužil. Scenarij za film po njegovem romanu bi morali čisto drugače napisati, na kontrapunktičen način tako rekoč, da bi premagali monotonijo in skoraj pasivnost, ki pretita upodobitvam notranjega življenja. In vendar se bo film moral slej ali prej spoprijeti z vsemi tistimi človekovimi stanji, ki ostajajo nevidna in se v njih porajajo kvalitete, od demonije do svetosti. To sem spoznal že po velikem vtisu, kakor ga je film napravil na preproste ljudi, ki so sedeli okoli mene.

21. marec

Na koncu mojega pariškega bivanja me je čakalo najsilnejše doživetje. Še vedno drhtim od čara, ki me je prevzel. To, kar sem danes popoldne videl in slišal, je presleglo vsa moja doživetja in spoznanja. To se ni zgodilo niti v gledališču niti v Veliki operi, temveč v kinu. Videl sem Fellinijev film *La strada* (Cesta). Nanj me je opozorila enodušna pariška kritika, v njem vidi najpopolnejši film poslednjih let. S tem filmom je šla italijanska kinematografija korak dalje od neorealizma, predvsem od njegovega reportažnega konstruktivizma. Fellini je dosegel novo stopnjo, ker je neorealizem poetično in tragično transfiguriral in poduhovil. *La strada* je zaradi tega po-

polnoma nova filmska umetnina, v njej je Fellini opustil poslednje teatarske sledove, sleherno dramatikino in intrigo in razodel človeško usodo z novimi prijemi. Na zunanaj se vidi vse brezpomembno, dialogi in dejanje, v resnici pa se iz takšne zunanje brezbričnosti dvigajo življenjski položaji in nas odpirajo nečemu izza psihološkega in sociološkega življenja, odpirajo nas življenju duš, bi morda rekli najpreprosteje. Čim bolj resnično nam Fellini razgrinja življenje, tem bolj čutimo, da je prividno in da so stvari le znamenja resnice, ki je globlja od psihološke in sociološke resnice. Doslej se še nikomur med režiserji filmov ni posrečilo, da bi mu zvestoba najvsakdanjšemu realizmu omogočila tako svetlo skrivnostno občutje, ki meji že na čudežnost. /.../

Film se dobro izvija iz svoje dosedanje narejenosti in podrejenosti drugim ciljem in postaja izvorna umetnost. Film je prišel do tiste točke svojega razvoja, kjer oblika ne določa več sama, ker jo preplavlja brezbrična vsebina. Film si odkriva svojo izvorno umetniško globino in duhovno poslanstvo v tako obširnem in polnem obsegu, kakor se je to doslej posrečilo le romanu. Fellini je prvi režiser, ki sem ob njem začutil, da je zajel resničnost v največji širini in globini in da nikjer ni goljufal v imenu estetike ali ideologije. Dosežke neorealizma je razvil

do največjih mer. Neorealizem je za napredni zahod najkulturnejši surogat za tako imenovani socialistični realizem, ki je pokazal svojo teoretično in praktično revščino. Neorealizem je ustvaril lepe in vzpodbudne umetnine. Fellini je v tem filmu premagal njegovi težnji v dokumentacijo in v simbolizem ter si približal resničnost v vseh njenih dimenzijah, ki jih dosedanja pozitivistična optika ni mogla doseči. Felliniju pomeni neorealizem zaupanje v vse bistvene izraze človekove, ne samo v snovne ali zgolj družbene. Zato je na mnogo varnejši poti od religioznih in revolucionarnih filmov, ki hočejo zajeti resničnost, pa obdržijo le njeno polovico. Danes ni mogoče več manjšati resničnosti na škodo resnice in krepiti resnice na škodo resničnosti.

Ko sem zatem med znanci spregovoril o svojem današnjem doživetju, so mi rekli, da je Fellini Mounierov občudovalec. Takrat sem začutil še čarobnejšo povezanost pariških doživetij.

#### Drugi povojni pariški dnevnik (17. 3.–27. 4. 1961)

Zvečer gledal Fellinijev film *La dolce vita*. *La strada* me je pred šestimi leti pretresla kot doživljaj izredne človeškosti, notranje, očiščujoče. Nocoj me je Fellinijev novi film vznemiril od presenetljive strani, opozoril me je na dejstvo, da se stvari sveta razvijajo vedno hitreje in vedno bolj surovo. Prav v tem času se je s človekom zgodilo nekaj usodnega, kar je zasukalo tudi Fellinija. Tokrat je ustvaril sodobno črno mašo. Najprej je hotel dati filmu naslov *Babilon v letu 2000 po Kristusu*. Film ima za pričevanje in izpoved, za obračun z vsem, kar zapeljuje človeka. V enem samem filmu je zbral grozljivo dokumentacijo o propadanju današnjega človeka, predvsem njegovo moralno nemoč. Pred nami se vrstijo grehi in zmote rimske aristokracije in bogatega meščanstva, družbena in seksualna dekadenca teh krogov je dosegla doslej najnižjo stopnjo.

Film je sestavljen iz doživljanja časnikarja, ki se svet okoli njega grozljivo spleta v brezizhodno dramo generacij, nazorov, družin in zavrženih posameznikov. Gledalec se zaman ozira za tistimi, ki bi se reševali in upirali. Fellini nas obupno zasipuje

z duhovito zamišljenimi dogodivščinami rimskih noči, z brezkončnim divjanjem po barih, ponočnih stanovanjih, bogatih graščinah in eksotičnih vrtovih. Nasprotja današnjega življenja stopajo pred naše oči v katastrofično bogatih merah in stonjah, v genialnih domislekih in čarobnih dogodkih. Ves čas filma sem drhtel od estetske silovitosti, s katero odgrinja nezadržno nujnost sladkega propadanja. V marsikaterem negativnem elementu filma razodene nehote ambivalenco greha in človekov dvojni obraz. Gledalcu je hotel dati poguma (kakor pravi sam), da ne bi do konca obupal. Zato gledamo osupli babilonsko zmedo in skoraj prenehamo dihati, ko sredi diabolice pokvarjenosti dva otroka zagledata prikazen, prikaže se jima Madona, in ljudje se tisti hip začno nemirno presedati, od nagonske skrbi, da ju velikanski poganski vali, ki hrumijo skozi ves film, ne bi z drugimi vred vrgli v vesoljni potop. Podobno se dogaja gledalcu, ko do norosti pijana družba v prvem jutranjem svitu sreča na grajskem dvorišču staro, skoraj zmedeno graščakinjo z dekadentnim duhovnikom, oblečenim za maševanje, kako gresta nemotena kot dve maškari v grajsko kapelo. Ponočne orgije se končajo v jutranjem soncu na ostijskem morskem bregu, kjer se filmska kamera brezupno zagleda v strašne oči velike poginule ribe.

**To, kar sem danes popoldne videl in slišal, je preseglo vsa moja doživetja in spoznanja. To se ni zgodilo niti v gledališču niti v Veliki operi, temveč v kinu.**

V dveh urah in pol se zvrsti pred nami nepopisno resnično gradivo, vendar izzveni bolj v nemočen, skoraj zapeljiv protest kakor v ostro očiščevanje, za Fellinija še ni prišel čas katarze in kesanja. Sam pravi ob tem filmu takole: »Do sem sega moja moč. Če pa bi zmozel še večjo prepričljivost, bi postal vodja stranke, prerok ali svetnik, zdaj sem morda le preprost poulični popevkar.« Ko sem govoril o filmu s prijateljem Domenachom, je priznal, da film vzbuja v občinstvu avtentično občutje greha. Zato ima to delo za umetnino, ki hoče današnjemu človeku dajati tudi upanje.

\*\*\*

Popoldne sem videl film španskega režiserja Buñuela, *Nazarín*. Kritiki so zmedeni spričo vsebine: glavna oseba filma, duhovnik, ki mu nadenejo vzdevek Nazarenc, je enim svetnik, ker do absurdnosti uteleša tri krščanske kreposti, čistost, revščino, ljubezen, drugim je razsvetljeni humanist

in naivnež, krščanski don Quichotte, ki ga doslednost vsakokrat zapelje v samoto in neučinkovitost. /.../ Z vsem, kar stori in govori, postaja kamen spotike, vzrok sporov in strasti. Le nekaj najbolj revnih, najbolj omejenih in pohabljenih se naveže nanj in ga spremlja od vasi do vasi, kajti zavržeta ga tako cerkvena kakor posvetna gosposka. Nazadnje ga zapro, v ječi ga eden izmed zločincev pretepe skoraj do smrti, duhovnik pa tedaj spregovori pomenljive besede: »Nikoli mi ni bilo tako težko kakor zdaj, ko naj ti odpustim. In vendar ti odpuščam in te preziram.« Tisti hip pa se mu vera nevarno nalomi, kajti razbojnik mu odgovori: »Ti delaš dobro, jaz počenjam zlo, oba sva enako potrebna.« Nazarin pa niti zdaj ne popusti; ko odide iz ječe med svoje, ki čakajo nanj, ga spremlja boben, kakor da ga spremlja na morišče.

Buñuel odkriva usodno neskladje med brezkompromisnim krščanskim življenjem in med duhom tega sveta, podoba je, da ga to vprašanje kar naprej prizadeva. Dnevniku *Le Monde* je Buñuel izjavil, da sta ga verska vzgoja in surrealizem oznamovala za vse življenje. V vseh njegovih filmih se bije nenehen boj Jakoba z angelom božjim. Zato je v njem več od agnostika, ki ga verski pojavi fascinirajo, *Nazarín* je več od boja zoper mistifikatorsko moralo in več od artistske dvoumnosti. Sploh kritiki preveč poenostavljajo Antonionija, Bergmana in Buñuela. Mene je *Nazarín* napolnil z neizrekljivo gotovostjo.

\*\*\*

Kje je moja vera? Kaj je z njeno močjo? Fellini mora prej ali slej ustvariti nekaj podobnega, kakor je poskušal napraviti Pasolini v filmu *Teorema*, opisati mora udor verovanja v človeške plasti, kjer ga nihče ne pričakuje. Pasolinijev Angiolino ne sme ostati le parabola, ampak se mora spremeniti v človeka iz mesa in krvi in duha.







## Zgodba se ne bo nikoli končala

In memoriam Theo Angelopoulos (1935-2012)

Jože Dolmark

V svoji skorajda pravljici o odiseji *Pokrajina v megli* (Topio stin omichli, 1988) začne deklica z imenom Voula pripovedovati mučno zgodbo svojemu mlajšemu bratu Aleksandru in utihne, ko zasliši materine korake na stopnišču. Razočaran nad prekinitvijo se Aleksander prične pritoževati, da se »zgodba ne bo nikoli končala«. Ta majhna in nedolžna opazka dobro označi Angelopoulosovo epsko držo do lastne in nesrečne grške sodobne zgodovine, ki je spletena skozi njegov filmski opus z nešteti lirski poetičnimi tkivi o pričevanjih brez pravega konca, kjer se vedno znova vračajo epizode iz prejšnjih filmov in se prepletajo z novimi, kar daje njegovim filmom videz množstva prepletenih poglavij nekega neprekinjenega ter nedokončanega dela. To delo je hkrati globoko avtobiografsko, naravnost kulturološko alegorično v podajanju zapletene in precej žalostne grške zgodovine v zadnjem stoletju. Je kakor negotovo občutje otrok iz zgoraj citiranega filma, ko prečkata metafizično krajino v čudni belini, kjer realno in izmišljeno sublimno rišeta človeško karto žive in brezmejne pokrajine tavajoče grške duše.

Po pariških filmskih študijah na IDHEC in sodelovanjem z dokumentaristom Jeanom Rouchem se Angelopoulos vrne domov in postane filmski kritik levičarskega dnevnika *Demokratiki Allaghi* na začetku 60. let, ko se navkljub polkovniški diktaturi začne razvijati novi grški film v skladu s takratno globalno razvejanostjo poetike in ideološke držbe filmskega gibanja novega vala. Angelopoulos

postane kaj kmalu osrednja figura novih kinematografskih teženj. S smelim tematskim pristopom do občutljivih zgodovinskih tém bližnje grške zgodovine (predvojna diktatura generala Metaxasa, nemška in italijanska okupacija, povojna državljanska vojna, leta ekonomsko-politične emigracije, obdobje polkovniške diktature in sramotna drža buržoazije pri vsem tem ...) in finim dokumentarističnim posluhom za opazovanje ljudskih nravi, ki se ga je nalezal od Roucha, zgradi svojstven filmski jezik, v katerem prevladujejo plani-sekvence v nenehnem gibanju kamere (vpliv Antonionija in Jancsója), ki neusmiljeno zajema predvsem tragične momente polpretekle zgodovine kakor sodobnega časa in se globoko zajeda v posamezne človeške usode v natančnem in težkem kolesju tega dogajanja, nenehno popestrenega z namigi na antične osebe in usode, ljudsko pesništvo in tradicionalno grško gledališče senc.

Angelopoulosov filmski opus je možno v grobem ikonografsko razdeliti v štiri sklope trilogij. Leta 1970 debitira s celovečercem *Rekonstrukcija* (Anaparastasi), ki vsebinsko in stilno spominja na Viscontijeva *Demonška ljubimca* (Osessione, 1943), začetni film italijanskega neorealizma. Temačna drama strasti v deževni hribovski vasi, kjer žena s pomočjo ljubimca ubije moža gastarbeiterja, ki se vrne domov, v povsem neorealistični maniri razkriva tegobe zapuščenega podeželja, kjer ljudje živijo na robu preživetja in so prisiljeni s trebuhom za kruhom zapuščati davne domačije. Tako je ta zgodba o sodobni Klitajmestri in Agamemnonu v od boga pozabljeni gorati vasi z vsem socialnim brezupom treščila v grški film in ga tudi povsem prenovila.



Jokajoča livada



Angelopoulos nadaljuje z osmišljanjem velikih kulturoloških sprememb, ki so po vojni opustošile pokrajino ruralne Grčije s tremi naslednjimi filmi, ki tvorijo prvo t. i. TRILOGIJO O ZGODOVINI. *Dnevi iz 1936* (Meres tou '36, 1972) so režiserjev prvi politični film, ki ga je vojaška hunta seveda napak razumela kot kritiko parlamentarnega sistema in pravilno kot resno zgodovinsko analizo polpretekle dobe. Pripoved sloni na resničnem dogodku iz pomladi leta 1936, ko si zapornik vzame za talca poslanca, ki ga je prišel obiskat in posledično zahteva od vlade, da ga izpustijo. Epizoda je služila generalu Metaxasu kot eden izmed razlogov, da je parlamentarno demokracijo zamenjal z diktaturo, s katero so Grki pričakali nacifšistično okupacijo. Med letoma 1974 in 1975 posname Angelopoulos morda svojo največjo mojstrovino, epsko pripoved *Potujoči igralci* (O thiasos, 1975), posodobljeno kinematografsko transpozicijo mita o Atridih skozi

pustolovščine potujoče igralske skupine, ki tava po grški provinci med letoma 1936 in 1952. Režiser raziskuje in komentira eno najtežjih obdobij moderne grške zgodovine, začeniši z Metaxasovo predvojno diktaturo preko okupacije in odporiškega gibanja do povojnih let državljanske vojne in vse do volilne zmage generala Papagosa in inavguracije desničarske vlade ob podpori policije. Prepletajoč antično grško tragedijo z oblikami narodnih napevov in gledališča senc uspe avtorju pretresljivo pričevanje osebnega in zgodovinskega v nekakšnem brechtovsko potujitvenem avdiovizualnem spektaklu, ki je epski in liričen hkrati, nepregledno originalen in skorajda avantgarden, kjer se pesem smiselno zliva z notranjim monologom, akcija s pogledom iz razdalje, tragedija s komedijo, poezija s prozo. *Aleksander Veliki* (O Megalexandros, 1980) zaključuje začetno trilogijo z nadaljnjim razmislekom grške zgodovine, kjer podeželski razbojnik s

svojim početjem na provinci povzema revolucionaren boj za pravo demokracijo s skorajda marksističnih pozicij. Megalexandros je nekakšna mešanica Aleksandra Velikega, Kolokotronisa (junaka grške revolucije) in Arisa Velouchiotisa (partizanskega vodje), zgodovinsko-družbenih reformatorjev, ki jih režiser postavlja na ogled z dejstvom uničujoče sile oblasti, morda sleherne oblasti, kjer se protagonist preobrazi v despota, ki z grenkobo osmišljuje uničenje idealov svobode in poštene porazdelitve osnovnih človeških imetij.

Malce pred naslednjo trilogijo je Angelopoulos leta 1977 posnel *Lovce* (Oi kynigoi), kjer povsem razgaljeno kaže na probleme soočenja z zgodovinskimi dogodki in s posledicami tega v aktualnih političnih dejanjih. Zgodba sloni na resničnem dogodku skupine iz visoke družbe, ko na lovu v gorah odkrije zmrznjeno truplo davno umorjenega partizana. To odkritje sproži v



Pokrajina v megli

buržjskih glavah razmišljanje in samoizpraševanje o vlogi meščanstva v usodnih časih, ki ni zmoglo samozavesti v ohranjanju nacionalnih in širših državnih interesov s svojimi prepogostimi izsiljevanji, izdajami, podlostmi in egoizmi, s katerimi je vladalo v zadnjih tridesetih letih, tako usodnih v izgradnji povojne grške družbe. Vse to je podano s kompleksnimi gibanji kamere, v rafiniranih planih-sekvencah in z občutenim montažnim sestavljanjem v načinu in oblikah pripovedi, ki preseneča s svojo neposredno natančnostjo.

Po pogosto provokativnem soočenju s stoletjem grške zgodovine se Angelopoulos v naslednji TRILOGIJI O TIŠINI odpravi v iskanje skrivnosti duševnega ustrojstva o njegovih prepogostih tragičnih nasledstvih. Rezultat naslednjih treh filmov je serija potovanj skozi ljudske zavesti, mite in spomine: tišina zgodovine v *Potovanju na Kitero* (Taxidi sta Kythira, 1984), tišina ljubezni v *Čebelarju* (O melissokomos, 1986) in tišina boga v *Pokrajini v megli*.

*Potovanje na Kitero* se zopet naslanja na grško mitologijo v smislu podob potovanja

kot iskanja izgubljene sreče. Junak, režiser, najde zgodbo v usodi bivšega komunista, ki se po 32 letih izgnanstva vrne v rojstno vas, da bi odkril, da v njem ni več nič takšnega, po čemer je ves čas hrepenel ob vrnitvi, ne zemlje ne znancev in nikakršnih idealov več. Starec, ki ga maestralno odigra Manos Katrakis, je nezmožen zaživeti z novo realnostjo, in ne preostane mu drugega, kakor da se ponovno izloči iz sveta in ponovno odide z barko proti otoku Kitero, kjer naj bi našel izgubljene spomine in še kakšen majhen košček upanja. Metafora o odstranjenemu očetu, ki na koncu svojih dni ponovno poskuša vzpostaviti vezi z bivšim življenjem in družino v zapuščeni vasi, ki jo je požrl čas vojn in neprimerne komercializma, v nekaj, kar je samo duh doma, mit o davnem domu. *Čebelar* je mračen in zastrašujoč portret bivšega in nedavno ločenega šolskega učitelja, ki se odklopi od vseh njemu dragih in se s čebeljim avtom poda na pot socialne odtrganosti in globoke ljudske osamelosti. Srečanje z mladim dekletom mu za hip prebudi željo po življenju, pa vendarle spozna, da je za preobrat pretrujen, in umre z vsaj

zvestimi čebelami. Prehod iz življenja v smrt, iz tavanja v družbi, ki je izgubila sleherne ideale, je samo preobrazba posameznika v nekaj strašljivo zgodovinskega - in ta občutljivi prehod se kaže z dolgimi tišinami in v parajočih kadrih-sekvencah. Marcello Mastroianni je odlično upodobil Spyrosa, ki predstavlja izgubljeno grško generacijo, ki so jo vojne in mučna grška povojna zgodovina povsem povozile v nekakšen vegetativni relikv brez doma, z domovino stalnih ekonomskih težav in nesposobnih vlad. *Pokrajina v megli* je zopet velika grška zgodba o potovanju dveh otrok, brata in sestre, v iskanju očeta, ki je emigriral. Spet gre za vzgib, ki Angelopoulosu omogoča razmislek o moderni Grčiji. Potovanje v



Prah časa

odraščanje proti evropskemu razvitemu severu, ki se z upanjem otrok razrašča v njuno počasno razumevanje zahtevnega odraslega sveta. Film elegijskih tonov in nostalgичnih jesenskih atmosfer, srečan s preteklostjo in sanjsko geografijo bivanja v neki precej žalostni deželi.

Režiser v 90. letih nadaljuje s TRILOGIJO O MEJI, ki nekako sovпада z nesrečnimi dogodki na Balkanu v teh časih. Angelopoulos se v naslednjih filmih vrača k témi organske nacije in medkulturalnih migracij, k nečemu, kar je že zastavil v *Potujočih igralcih*, da bi raziskal odločilno naravo pogosto umetnih geografskih razmejevanj. V *Prekinjenemu koraku štorcklje* (To meteoro vima tou pelargou, 1991) televizijski novinar išče izginulega politika. Osnovna režiserjeva vna je tokrat razmislek o boleči realnosti balkanskega sveta, ki si označuje meje s pogostim prelivanjem krvi v interesu nacionalističnih zablod posameznih političnih elit in z zgodovinsko obremenjujočimi zadevami preteklosti. Film in televizija pripomoreta v pričevanju nekega halicunantnega okolja, kjer ostane tako malo trenutkov za lirske razmisleke o nekem boljšem svetu onkraj te banalne politične zaslepljenosti. *Uliksesov pogled* (To vlemma tou Odyssea, 1995) je poema o izgubljenem domu in prav takšnem Grku, ki se vrača preko vseh božjih mej nekam domov, če ta dom sploh še obstaja. Pot, ki naj bi pomirila z vsemi izgubami kulture skozi čistost ljudskega pogleda, skozi vpogled, ki je utrpel vse romantične izgube, umetniška nasprotja, družinske oddaljenosti in ideološke razočaranosti. *Večnost in dan* (Mia aioniotita kai mia mera, 1998) je zopet variacija na temo pisatelja,

Potovanje na Kitero



ki se mu bliža smrt in samovoljno odide iz bolnice, da bi očuval albanskega otroka pred policijo in njegovimi albanskimi »zaščitniki«. In tako odideta v tej čudni Evropi po nekaj, kar je ta že zdavnaj izgubila, in je morda v treh besedah, ki jih deček pove piscu Aleksandru. Prva je »korfalamu«, kar je prefinjena beseda za srčiko vrtnice in zdravi od fizičnega trpljenja; druga je »xenitis« in je občutje tujstva povsod, odlepljenja od topline družine; tretja je »argathini«, kar pomeni »zelo pozno zvečer« in je nekaj, kar človeka preveva pred smrtjo. To so verjetno stvari, za katerimi po Angelopoulосу lahko tačas tod naokrog.

Poslednje trilogije režiser ni končal. Imenuje se JOKAJOČE LIVADE. Posnel je *Jokajočo livado* (To livadi pou dakryzei, 2004) in *Prah časa* (I skoni tou hronou, 2008). Na snemanju

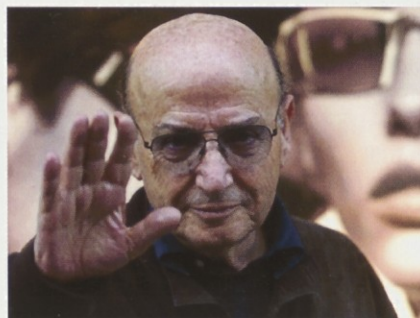
tretjega filma *Drugo morje* (L'altro mare, 2012) ga je prejšnjega meseca v nekem jutru v majhen mestecu na severu Grčije do smrti zbil motorist, policist v civilu. Kakor nekoč Rolanda Barthesa ali tistega židovskega junaka iz češkega romana, ki je celo vojno v okupirani Pragi vadil, da preživi taborišče, ko ga bodo prišli iskat. Pa ga niso - in ko stopi na ulico pomladne Prage maja 1945, ga z vojaškim džipom podre pijani ruski oficir.

Nekdo reče v nekem Theovem filmu: »Prestopili smo mejo in še vedno smo tukaj. Koliko meja moramo prečkati, da pridemo domov?« Theo pa je rekel, da se njegovi filmi pravzaprav nikoli ne končajo in so zanj vedno delo v nastajanju. Veliki Kurosawa je zanj dejal: »Angelopoulos gleda skozi svoje objektivne na reči v tišini. Ta način filmanja je tako oseben in enkratno v svojih podrobnostih. Vodi k začetkom kina.«

Korfalamu, xenitis, argathini za vselej, hvala Theo za vse. Mi smo v tem času vsi Grki - in ne dajte, da eksperimentirajo z vami za vse zablode peščice gospodarjev tega sveta.



Jokajoča livada



Theo Angelopoulos



## In memoriam

Don Sharp (1921-2011)

Andrej Gustinčič, foto: Timothy Byford

**D**on Sharp je bil režiser, brez katerega si ne moremo zamisliti nacionalne filmske industrije. Umril je decembra v 91. letu starosti in je bil zadnji preživeli iz prve generacije režiserjev, ki so snemali horror filme za britanski studio Hammer. Na Tasmaniji rojen Avstrelac je bil vseprisoten v britanskem B-filmu 60. let prejšnjega stoletja. Njegova režija je bila dinamična, jasna in neposredna. Imel je smisel za akcijo in ustvarjanje zapeljivo grozečega ozračja. Začel je kot režiser otroških filmov ter napredoval v pop muzikale. Leto 1963 je bilo prelomno, saj ga je Hammer zadolžil za režijo filma *Kiss of the Vampire*. S to živopisno grozljivko, polno pridušene dekadentnosti in nizkopračunskega vizualnega razkošja, se je začela njegova žanrska kariera. Poleg treh filmov, ki jih je režiral za Hammer, je snemal avtentični britanski šund (*The Face of Fu Manchu* [1965] ter *The Brides of Fu Manchu* [1966]) za Harryja Alana Towersa, legendo mednarodnega filma eksploatacije. Režiral je tudi epizode kulturnih britanskih TV-serij, kot so *Ghost Squad*, *The Champions* ter *The Avengers*. Ko so se Američani v začetku 70. let finančno umaknili iz britanskega filma in tako prekinili povojni britanski filmski bum, se je Sharp, tako kot njegovi generacijski kolegi, moral znajti sam. V tem obdobju je

posnel črnokomični horror *Psychomania* (1973) o tolpi motociklistov, ki vstane od mrtvih, in pa *Hennessy* (1975), ki je pravi dragulj britanskega trilerja, o maščevalnem lrcu, ki hoče med kraljičinim govorom razstreliti parlament. Posledično ga lovita policija in IRA. Čeprav Sharp tega ni nameraval, so trilerji *The Violent Enemy* (1967), *Callan* (1974) in *Hennessy* neke vrste neformalna trilogija; filmi o globoko izmučenih moških, polnih sovraštva, ter ženskah, ujetih v njihove boje. V *Hennessyju* je junakinja ubita čisto mimo-grede, s čimer ta prvovrstni triler pridobi dimenzije tragedije.

Pogosto je njegova režija nadgradila predvideno snov. *Curse of the Fly* (1965) je režiran izjemno napeto in ustvarja tihi občutek neke neizrekljive groze, tako da potrebuje gledalec kar nekaj časa, preden spozna, da je scenarij zanič in da ne vodi nikamor. Ta film ima skoraj liričen začetek, v katerem junakinja zbeži iz norišnice, posnet je s počasnim tekom, ki ustvari občutek sna. Nasploh so njegovi filmi polni sekvenc ali podob, ki ostanejo v spominu, tudi ko pozabimo fabule. Tu je navidezno brezkončen valček junakinje z vampirjem na grotesknem plesu v maskah v *Kiss of the Vampire*; neslišni kriki žrtve, ki se potaplja v stekleni komori, ki jo polnijo z vodo

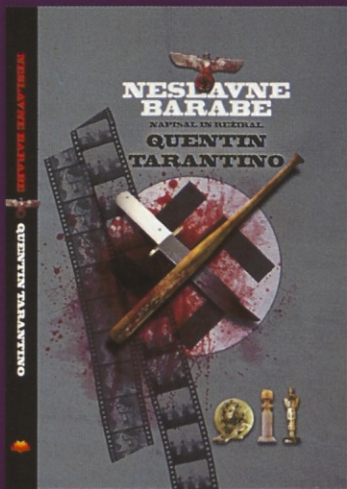
iz Temze v *The Face of Fu Manchu*; zombi, ki plane iz svojega groba na motociklu v *Psychomaniji*; morilec in njegova tarča, ki z miniaturnimi vojaki iz svinca ponovno uprizorita gettysburško bitko, kot uvod v njuno bolj resno konfrontacijo v vohunskem filmu *Callan*; rez, ki odkrije krhko ranljivost matere in hčere, ki sta ujeti v spopadu med irskimi demonstranti ter britansko vojsko v *Hennessyju*. Tudi v katastrofalno napisanem in dolgočasnem *Ledenem peklju* (*Bear Island*, 1979) je posnetek ladje, ki pluje ob osamljenem grobišču, prekritim s snegom, na ledeni obali nekje pri vrhu sveta, ki ga je težko pozabiti.

Sharp je bil zaslužen tudi za zgledne sekvence v filmih drugih režiserjev. Posnel je prizore v zraku za spektakel Kena Annakina *Ti čudoviti fantje v svojih letečih napravah* (*Those Magnificent Men in Their Flying Machines*, 1965), ki govori o letalski dirki od Londona do Pariza leta 1910. Ujel je krhko lepoto teh ročno izdelanih letal, v katerih se človek počuti, kot da bi letel sam. Sharp je dal filmu nekaj lepote ter duše, ki sta manjkali večini superprodukcij, namenjenih družinskemu ogledu v 60. letih. Režiral je še legendarni pregon z gliserji skozi amsterdamske kanale v sicer nemarno narejeni *Holandski zvezi* (*Puppet on a Chain*, 1971, Geoffrey Reeve).

S *Hennessyjem* se je zdelo, da bo Sharp napredoval v A-kategorijo, a je polomija relativno visokopračunske pustolovščine *Ledeni pekel* bolj ali manj končala njegovo filmsko kariero. Režiral je še za televizijo. Pod okriljem njegovega umirjeno izkušenega vodstva je *Bogatašinja* (*A Woman of Substance*, 1985) postala ena najuspešnejših mini nanizank 80. let. Sharp je bil profesionalen v najboljšem smislu besede.



Sharp (levo) na snemanju Rasputina



Matic Majcen

## Neslavne barabe

- scenarij

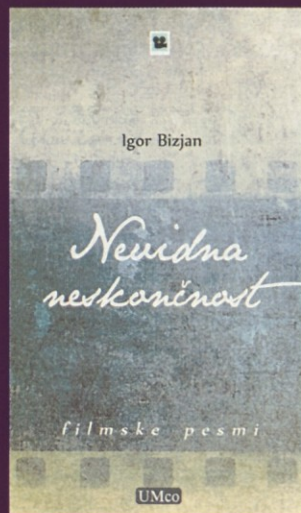
Iška založba Anu Elara je ob koncu minulega leta presenetila z izdajo scenarija filma *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino) v knjižni obliki,

tako v mehki kot v trdi vezavi. Poteza je vredna vse pozornosti predvsem zaradi tega, ker ne gre za projekt kakšne izmed uveljavljenih filmsko založniških institucij ali podjetij, temveč za povsem novega igralca na trgu, ki je v Tarantinovi avtorski figuri in v uspešnem filmu pač uvidel tržni interes. Izdajanje filmskih scenarijev v izvorni obliki pri nas sicer nikoli ni bila stvar kakšnega kontinuiranega in sistematičnega izhajanja, še najbližje temu je bila založba UMco, ki je poskrbela za nekaj hvalevrednih objav scenarijev slovenskih filmov (*Kruh in mleko* [2001], *Zadnja večerja* [2002] in *Petelinji zajtrk* [2008]), za prevod scenarija kakšne mojstrovine iz svetovne zgodovine filma pa bi morali iti nazaj v leto 1994, ko je takrat še Slovenski gledališki in filmski muzej izdal komentirani scenarij filma *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1984).

Glavni razlog, zakaj bi nekdo izdal ali kupil prevedeno podlago za Tarantinov film, bi zlahka našli v prepričljivi, že skorajda učbeniški gradnji dialogov, skozi katere avtor stopnjuje suspens, ki se zlahka prenese tudi na veliko platno, kar je skozi leta postal eden glavnih elementov njegove avtorske

znamke. *Neslavne barabe* so sicer precej daleč od mrežaste pripovedne prepletenosti *Šunda* (*Pulp Fiction*, 1994), saj kažejo bistveno ostreje deljeno epizodno strukturo, čeravno porazdelitev posameznih likov po epizodah vendarle vsebuje visoko stopnjo prepletanja. Dodatna vrednost scenarija v primerjavi s filmom je tudi možnost bralčevega vpogleda v Tarantinove zasebne zaznamke, s katerimi si kot scenarist tistemu kasnejšemu režiserju v sebi poudari učinek, ki naj bi ga v fazi snemanja posamezen prizor dosegel.

Pomen te izdaje gre pozitivno ovrednotiti zlasti z vidika razvoja scenaristike v našem okolju, kjer ima ta spretnost pogosto še vedno pridih znanja, vezanega na ozek krog šolanih profesionalcev in uveljavljenih literatov. V dobi uporabniške udeležbe je takšna porazdelitev kadrov stvar preteklosti, prav Tarantino pa naj služi kot lep primer mulca, ki je svoj pogled in pero brusil zgolj z gledanjem filmov v lokalni videoteki, ne pa med zidovi kakšne izmed filmskih akademij. Konvencij se je pač mogoče zlahka priučiti, domišljije in talenta pač ne. Navijamo za še več takšnih izdaj.



Katja Čičigoj

## Nevidna neskončnost

- filmske pesmi

Medtem ko se tradicionalni lirski subjekt umešča na točko pod »sklanjajočo se bitjo« in v »vrzel med besedami«, je v poeziji Igorja Bizjana (*Nevidna neskončnost – filmske pesmi*, UMco, 2012) kino tisti, ki nadome-

šča bit, »odsotnost«, ki »je na sporedu«, pa »brezno neskončnosti«. Ali drugače: četudi poezije v pesniški zbirki pogosto oplazijo že (vse preveč) znane tope pesniškega izraza (ljubezen, užitek, bolečino, slutnjo smrti), pa ti nikoli niso neposredno rezultat subjektovnega trka s svetom, temveč vselej emanacija filmskega platna.

Rekli bi lahko, da gre za času primerno premestitev statusa realnosti, ki jo filtrira pesniška zavest – ta realnost je v sodobni družbi spektakla neogibno (tako ali drugače) tudi filmska. A v obravnavani poeziji ne gre za nikakršno enostavno reprezentacijo filmskega dogajanja (torej za neko dvojno reprezentacijo) ali za njegovo remediacijo (prenos iz medija v medij; torej za neko dvojno mediacijo realnosti), temveč nasprotno za (po Deleuzu [glej: *Kritika in Klinika*] pojmovano) »srečanje« med pesniškim subjektom in filmsko realnostjo, ki sproži proces kreacije afektov, perceptov in konceptov. To srečanje je potrebno pojmovati zelo široko – nikakor se ne omejuje zgolj na določeno vrsto kinematografije, temveč zajema tako iz žanrskega kot avtorskega filma (od *Matrice do Persone*, od *Gospodarja prstanov* do *Antikrista* in vsega vmes – »ali lahko iz

slabega filma nastane dobra poezija,« se Bizjan sprašuje v podnaslovu pesmi *Veronika se odloči umreti*). Ob tem pa se srečuje tudi z literarno dediščino – npr. s kratkimi formami orientalske poezije, s tematikami ljubezni, minljivosti in hedonizma pri Hafisu, z zrcalnimi igrami in fantastično paradoksalnimi topikami Borgesa in Carolla, s Kafkovskimi labirinti in celo s Kosovelovim angažmajem (npr. v pesmi *Uvoz, Izvoz*). Sicer prevladujejo bolj intimne (prvo- ali drugoosebne) oblike srečanja – tudi religiozna srečanja z »Nevidno neskončnostjo«, v dotikanju družbene realnosti pa bolj klasično heideggerjanske obsodbe razčlovečujočega učinka tehnike – kot pa kakšni revolucionarni klici k družbenim spremembam.

Kako se bo bralec vključil v to srečanje poezije, filma in literature, je odvisno od tega, kako se sicer srečuje s filmi, ki so bili povod obravnavane poezije, in z literaturo, ki jo ta priključuje. Ni pa poznavanje referenc nujni predpogoj za uspešnost srečanja, tako kot sicer ni poznavanje resnične pesnikove izkušnje predpogoj dožemanja poezije. Naposled »srečanje« (bodisi s filmom ali kako drugo realnostjo) vselej proizvede avtonomne celote izražja – poezijo.



# Generacija 71

Zoran Smiljanić

**K**ar vsiljuje se primerjava *Generacije 71* (2011, Boštjan Slatenšek) z malo starejšim TV-filmom *1991 – neizstreljeni naboj* (2011, Jure Pervanje), ki tudi pokriva obdobje razpada JLA in začetka vojne na področju nekdanje Jugoslavije. V oboroženem spopadu med filmoma je zmago odnesel mlajši film *Generacija 71*, ki je temo ujel bolj celostno, filmsko kompetentno, izvirno, pa tudi emocionalno globlje.

Po nekoliko nespretnem začetku, kjer junaka, Slovenec in Bosanec (protagoniste bomo imenovali po narodnosti, saj jih je leta 1991 opredeljevalo predvsem to, kateremu plemenu so pripadali), čakata na zamenjavo straže, sledi mojstrsko intonirana uvodna špica, kjer se Slovenec v sedanjem času z vlakom odpravi nekam na jug. Med brzenjem vlaka se vrstijo prizori iz Jugoslavije 80. let: turistične znamenitosti, športni uspehi, yugo, Titov pogreb, vstopnica za koncert skupine Scorpions ... Zanimivo je, da so prizori iz preteklosti v barvah, tisti iz sedanjosti pa črno-beli, kot bi se pravo življenje odvijalo v preteklosti, sedanjost pa je le njena senca. Špica je podložena s pesmijo *Balkan* skupine Azra, skozi film pa slišimo še nekaj dobro izbranih in še bolj pozicioniranih štiklov YU-rocka in popa: *Par godina za nas* in *Kao da je bilo nekad* Ekaterine Velike, *Selma* Bijelega dugmeta ter pop pesmici *Hajde da*

*ludujemo* in *Zauvjek devetnaest* najstniške zvezdnice Tajči. Razen slednje je vsa glasba v času nastanka nosila močna sporočila in tudi mladi so jo doživljali veliko bolj resno kot danes, ko glasba predstavlja zgolj *feel good* zvočno kuliso. Zato tudi ni naključje, da eden od protagonistov umre z imenom skupine EKV na ustnicah.

Življenje v JLA, njeni obredi, urjenje in vojaški pogovori (ki se pretežno vrtijo okoli drkanja in politike, kar je pogosto eno in isto) so predstavljeni prepričljivo, ravno tako razmere ob njenem sesuvanju kot tudi liki oficirjev, ki so še včeraj prisegali na bratstvo in jedinstvo, danes pa so se prelevili v fanatične nacionaliste. Dober primer je Zijah Sokolović, ki deluje, kot bi prišel iz Košakovca *Outsiderja* (1997), le da je iz zastavnika napredoval v majorja, iz Bosanca pa nazadoval v Srba. Sokolović Slovenca grobo opozori, da je prisegel (*»dao zakletvu«*), da bo branil Jugoslavijo in zanjo tudi umrl, če bo potrebno. Nekatere med nami, ki s(m) o prisegli pokojni državi, je to nelagodno spomnilo na dejstvo, da smo mrtvi državi prodali dušo in da nas ima še vedno v lasti. Kajti zaobljuba je resna stvar, ki je ne moreš kar tako vzeti nazaj. To, da smo držali figo v žepu ali da nismo resno mislili, kar smo govorili, in da država, ki smo ji prisegli, ne obstaja več, je le slab izgovor. Po svoje smo

izdali domovino. In kdor je to storil enkrat, lahko to ponovi.

Poleg izpostavljanja tega neprijetnega dejstva je film izvrstno ujel občutek negotovosti, napetosti in stiske, v katerih so se znašli 19-letniki. Za fante, ki so morali z nabitno puško v rokah čez noč odrasti, ni bilo nič oprijemljivega, razen strahu pred prihajajočo pošastjo, ki s seboj prinaša vonj po krvi in smrti. Režiser se je pametno odločil, da bo grozodejstva prikazal skozi dokumentarne TV-posnetke, filmsko pa je stopnjevanje groze pokazal skozi zapuščeno vas, izgubljen družinski album na tleh, barikade, na katerih pijejo oboroženi bradati dolgolasci, ... in animacijo. Animacijo? Ja, grozo pred prihajajočo vojno najbolje predstavljajo nadrealistični animirani liki, ki se pomešajo med vojake. Z majhnim zadržkom: prizor s krokarjem in z umirajočim psom je nekoliko preveč ilustrativen in predolg, ko pa se pojavi še kužek, ki prežene krokarja, je že vulgarno nazoren, kot bi gledali animacije iz filma *Zid* (The Wall, 1982, Alan Parker). Bolje je bilo, ko so se animirani liki pojavili le za hip.

Najboljši prizor v filmu je gotovo tisti, ko se Bosanec postavi pred maršalovo sliko in mu dramatično poroča: *»Tovariš Tito, nimam pojma, kako naj v tem sranju branim bratstvo in enotnost. Oče je Srb, mati Hrvatica, punca pa muslimanka, moji sovojniki hočejo dezertirati. Vrhovni poveljnik, poročam, da je vse skupaj veliko sranje in da je zelo zelo zajebano!«* Nazadnje Slovenec, Hrvat in Bosanec skupaj zapojejo pesem *Druže Tito, mi ti se kunemo*, pijansko dretje pa se izteče v *Par godina za nas*. V prizoru je Slatenšek zgostil vso norost, črni humor in tragedijo generacije, ki se je znašla v tistih obupnih razmerah.

In ko na koncu Slovenec pride v Sarajevo, da bi položil rože na grob svojega prijatelja, se slika med vsemi stotinami grobov spet prelije v barvno.

*Vrlo dobro, Slatenšku!*





Gorazd Trušnovc

## Gradimo novi svet

Povezati začetek filma o Golem otoku z le 50 morskih milj oddaljenimi Brioni, na katerih največji komunistični dandy leta 1949 z lahkoto šarmira novinarja revije Life – izvrstna ideja. Škoda, da takih režijskih biserov v dokumentarno-igranem filmu *Gradimo novi svet* (2012, Marko Kobe) kljub evidentnemu trudu, poglobljeni raziskavi, bogastvu gradiva in plejadi sodelujočih ni še več.

V filmu nastopajo trije preživeli kaznjenci (vsi so bili na Golem po večkrat), trije zgodovinarji in kronška priča, upokojeni general UDBE, sopotnik državnega vrha in izvrševalec njegovih umazanih del, ustanovitelj Golega otoka Jovo Kapičič. Intrigantnost

dokumentarca je zagotovo že v tem, da so ga ustvarjalci pripravili k nastopu, ki ponudi vpogled v domačo različico eichmannovske rezoniranja, ki se pritožuje nad »splošnim kaosom in nesposobnostjo, zaradi katere je bila vsaj tretjina zaprta po nedolžnem,« in govori o »bakterijah, ki bi okužile zdrav organizem« ...

Tudi film je vsebinsko in terminsko razdeljen na tretjine, prvih dvajset minut je namenjenih orisu kompleksne geopolitične situacije tik pred koncem 2. svetovne vojne in po njej, v osrednjem delu se posveča gulagu in kaznjencem, v zaključni tretjini pa spet zgodovinski situaciji po Stalinovi smrti. Ker ta kontekst (po večkrat!) razloži dokumentarec, ga tu ne bomo obnavljali – izpostaviti velja le osupljiv vtis, ki ga zapustijo domala vsi nastopajoči, in sicer prostodušna sprjaznenost z Golim otokom in vsem, kar predstavlja: grozljivi interni zapor partije, spremenjen v samozadosten mučilni stroj, ki je izumljal neštete načine psihičnega in fizičnega nasilja in sistematično ubijal dostojanstvo zapornikov – med njimi so bili tako številni borci, heroji, antifašisti kot navadni dijaki, katerih krivda je bila le v izraženi skepsi do trenutnih sistemskih dogem.

Če smo Kapičičevo eichmannovstvo že omenili (»po navodilu oblasti ni bil nihče ubit, morda pa je kdo tam umrl«), pa še bolj presenetljivo drugi nastopajoči, tako Pirjevec z apologijo (»te nevarne ljudi je bilo treba odstraniti ... s političnega stališča je bil Golim otok potreben«) kot kaznjenci z resignacijo (»vsaka država bi to napravila«). Edini problem je bil torej v tem, da je tortura, ki so jo pazniki s peklensko perfidnostjo prepustili kar samim kaznjencem, malce ušla nadzoru, sicer pa je bilo vse čisto normalno ... Morda je bil končni avtorski namen v finalu izpostaviti dejstvo, da smo priče Golim otokom tudi danes, v Guantanamo, Rusiji, Belorusiji, Kitajski, ampak žal je to (aktivistično?) sporočilo precej povoženo s tesnobnim občutkom srhljive sprejemljivosti družbenega nasilja nad posameznikom oziroma z enačbo *c'est la vie = c'est la guerre*. Apokalipsa sedanjosti?

Morda je bilo za ta format filma snovi preveč oziroma je bila sestavljena nenavdahnjeno; ob vsakem novem dokumentarcu, ki obravnava to pretresljivo zgodovinsko obdobje pa postaja bolj očitno, da je postavil Miran Zupanič z *Otroci s Petrička* (2007) nepresegljive standarde v etičnem, vsebinskem in izpovednem smislu.



Tina Bernik

## Tu sem doma

Kako preprosti so lahko dobri dokumentarni filmi in kako zapleteni slabi, včasih prešine gledalca ob produkciji TV Slovenija. Tako na primer mimo zbežijo zanimivi »mali« filmi in feljtoni, ki so bolj rezultat zagnanosti posameznih avtorjev kot proračunskega vlaganja (v zadnjem mesecu recimo *Sem Cigan* Maje Pavlin in *Kralji ulice* Braneta Bitenca), po drugi strani pa v ospredje kot dokumentarci meseca rinejo izdelki, ki so v sporočilu nejasni, kot recimo *Gradimo novi svet*, ali pa zraven še na smrt dolgočasni, kot je bil *Mrtvaški ples* režiserja in scenarista Marjana Frankoviča.

Če je v *Mrtvaškem plesu* množica besed izzvenela v prazno, pa je TV Slovenija leto 2011 sklenila z njegovim popolnim nasprotnjem in ob obletnici samostojnosti v filmu brez dodatnega komentarja (komentar je že v osnovi in izvedbi) osvežila spomin, kaj vse se je v zadnjih 20 letih dogajalo v naši državi. Tisti, ki naj bi postala prihodnost Evrope takoj po tem, ko Evropa ni bila več prihodnost Slovenije, ampak njena sedanost. Dokumentarec *Tu sem doma* je namesto vsiljenega pojasnjevanja, razlage ali komentarja prostor prepustil zgovornim podobam časa in situacij, v katerih se je rodila, rasla, padala in se dvigala Slovenija, ter izjavam »malih ljudi«, ki so Slovenijo sestavljali, ter velikih akterjev, ki so jo oblikovali in upravljali. Posrečen, samosvoj dokumentarni organizem, je drzno (a nujno!) dopolnil slavnost ob obletnici samostojnosti. »Ekološki dokumentarni film o krizi vrednot itd.« – tako sta ga opisala scenarista, režiserja in montažerja Lara Simona Taufer in Darko Sinko, brez katerih iskrive sestavljanke, reciklirane iz objavljenih in neobjavljenih arhivskih posnetkov, poročil

in novic »ob katerih smo rasli in odrasli«, ne bi bilo, prav gotovo pa ne bi bila tako izrazno celovita brez z dobro mero cinizma začinjene glasbene opreme Saša Kalana in Davorja Hercega ter strokovne sodelavke Jožice Hafner. Skupaj so nas v lepo izpeljanem dramaturškem loku duhovito, dramatično, montažno posrečeno, predvsem pa prefinjeno inteligentno spomnili, da poleg Vide Petrovič z finančno-gospodarskem programu pogrešamo čase, v katerih smo se brezskrbno podili po travi, obiske zvezd, ob katerih smo jokali, in nogometne pravljice, s katerimi smo dihal. Pa tudi na to, da bolj kot v pravljici živimo v tragediji, farsu oziroma v časih z drugačnimi zgodbami, v kateri novice serijsko zasedajo naslovi, kot so oboroženi ropi, sistemska korupcija in propadi podjetij, in ob katerih se slavnostne besede, izrečene ob osamosvojitvi, zdijo kot slaba šala.

»Iz let, ki so pred nami, lahko oblikujemo zlato dobo Slovencev,« je takrat dejal Janez Janša, Borut Pahor pa poslal poljub za lahko noč. Je komentar sploh še potreben? Lahko noč in srečno!





## Sestri Brontë za vedno

Andrea Arnold:  
Viharni vrh

Matic Kocijančič

Charlotte in Emily Brontë sta »zakrivili« več filmov kot brata Coen, brata Wachowski in bratje Marx skupaj, tako da ju lahko imamo za najpomembnejši sestriški dvojec v filmski zgodovini, čeprav sta umrli nekaj desetletij pred iznajdbo gibljive slike. Najodmevnejši roman Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (objavljen leta 1847), pripoveduje zdaj že ponarodelo zgodbo: sramežljiva, revna učiteljica dobrega srca pride na dvorec postavnega premožneža s temno skrivnostjo, čemur sledijo številni preobrti

na oseh ljubezni in denarja. Prvih nemih filmskih upodobitev je bila zgodba deležna že leta 1910 in 1914. V naslednjem desetletju se je zvrstilo še pet priredb. Leto 1934 je franšizi prineslo prve barve, prvi zvok in prvi zvezdniški par, Virginio Bruce in Colina Clivea, deset let pozneje pa dobimo *horror* priredbo (ki že vključuje zombije, spoštovani oboževalci romana *Pride and Prejudice and Zombies*) ter skupni projekt Aldousa Huxleya in Orsona Wellesa. Od tedaj je nastalo vsaj še petnajst filmskih adaptacij.



Charlottina mlajša sestra Emily je napisala en sam roman, *Viharni vrh* (Wuthering Heights, prav tako objavljen leta 1847). Založnika ji je uspelo dobiti šele potem, ko se je razširil glas o uspehu *Jane Eyre*. Čeprav se je njena filmska pot začela deset let po sestrični, ni nič manj markantna. Do 90. let lahko naštejemo okoli dvajset *Viharnih vrhov*, enega izmed najzvestejših izvorniku je posnel Luis Buñuel (*Abismos de pasión*, 1954). V resnici se je Emilyjinemu romanu uspelo celo bolj zasidrati v sodobno pop kulturo kot Charlottinemu, k čemur so gotovo veliko pripomogli večni *evergreen* Kate Bush s konca 70. let in številne adaptacije, namenjene najstniškemu občinstvu, tudi MTV-jeva.

V 90. letih sta si kot Edward in Heathcliff konkurirala William Hurt in Ralph Fiennes, kot Jane in Catherine pa Charlotte Gainsbourg in Juliette Binoche. Oba filma sta prijeto, a povprečna. Od takrat do letošnjega leta nismo bili več deležni visokoproračunskih verzij (razen odlične BBC-jeve miniserije *Jane Eyre*), letos pa nas je pričakal nov viharni vrh stoletnega sestrskega rivalstva.

*Jane Eyre* v režiji Caryja Fukunage (2011) je gotovo najboljša adaptacija doslej. Četudi je težko govoriti o zvestobi izvorniku (na kar naj bodo pozorni predvsem iznajdljivi srednješolci), uspe režiserju prav na račun svobodnega manevrskega prostora združiti romantični duh romana z njegovimi temnimi podtoni, moralnim naukom in s subtilnim suspenzom na izjemno sodoben, a hkrati eleganten način, ki prepriča tako mlade, neobremenjene gledalce kot tudi zahtevne ljubitelje žanra. Cena, ki jo Fukunagov film

plača za to eleganco, je, da ga povprečen gledalec hitro pozabi. V njem ni nobenega izstopajočega elementa, nobene hrapave površine, ki bi vlekla k daljši obravnavi ali ponovnemu ogledu.

Najnovejši *Viharni vrh* (Wuthering Heights, 2011, Andrea Arnold) je popolno nasprotje temu. Režiserka, znana po odmevni art uspešnici *Akvarij* (Fish Tank, 2009), se je predelave stare romantične zgodbe lotila na punkrokerski način, kot da bi se spopadala s kakšno otroško travmo prisilnega branja Emily Brontë. Čeprav na začetku zavaja s poetičnim prikazovanjem deževne in vetrovne pokrajine, je film vse prej kot romantičen. Odnosi so hladni, osebe brutalne. Gospodarji mučijo podrejene, podrejeni drug drugega. Vsi ves čas mučijo živali. Videti je, kot da vsi razmišljajo samo o tem, kako bi drug drugega prizadeli. Osnovna ideja Arnoldove, da bi na popolnoma realističen način prikazala zgodbo, ki je ponavadi ovita v pretirano romantično videnje viktorijanske dobe, je vznemirljiva, vendar gre režiserka predaleč in zapade v drugo skrajnost filmskega pretiravanja, v grotesknost.

Drug problem je šokantno slaba, nenaravna in neprepričljiva igra oziroma upodobitev ključnih odnosov med liki. Mlada Cathy (Shannon Beer) je zadovoljiva, tudi mladi Heathcliff (Solomon Glave) ima svoje trenutke, vse drugo pa je katastrofa. Čeprav gre za slab film, je treba omeniti čudovito kamero, ki je bila ena izmed najbolj prepoznavnih na zadnjem LIFFu. Dobra novica je tudi ta, da očitno še nismo dobili niti dokončne *Jane Eyre* niti ultimativnega *Viharnega vrha*. Nasvidenje v naslednji adaptaciji!



# Zaklonišče

Nina Cvar

**K**akšna je strukturna specifičnost ameriške družbe, da konfiguracije množične popularne kulture – med katerimi zaradi med seboj povezanih zgodovinskih dogodkov prednjači ravno film, danes pa tudi njegovi vizualni derivati – družbeno kritiko večinoma podajajo skozi metaforo? Zdi se, da gre za enega pertinentnejših načinov reprezentiranja protislovij družbene realnosti, ki jo v zadnjem času, zlasti v formi t. i. kvalitetne televizije, zaznavamo predvsem v televizijskih serijah – spomnimo se samo na *Oglaševalce* (Mad Men, 2007–), *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–), pa tudi na zgodnje sezone *Dexterja* (2006–).

Prav tako je tudi za *Zaklonišče* (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols) moč reči, da v celoti izrisuje ameriško stvarnost delavskega razreda z rabo prispodobne podobno kot pred njim Debra Granik v filmu *Na sledi očetu* (Winter's Bone, 2010). Kljub avtorskim razlikam ju



veže prav skupni reprezentacijski prijem posrednega pristopanja k realnosti, ki ga lahko označimo vsaj za družbeno občutljivega, če ne že za kritičnega. V obeh primerih je gledalec namreč potisnjen v vrtince tesnobe in erozije z negotovim končnim izidom, kar odraža dramatične premike družbenih plasti spričo nenadnih lomov v družbeni skorji.

Osrednji lik pri Nicholisu je deplasiran, skorajda že paradigamski lik belopoltega moškega delavskega razreda iz ameriškega primestnega okolja v Ohio. Curtis La Forche (Michael Shannon) se nenehno sooča s stresom, ki mu ga povzročajo hipoteka, visoki računi za zdravstvene usluge, še dodatno pa ga pesti skrb za zdravstveno stanje gluhe hčerke in matere, ki je prav v njegovih letih zbolela za shizofrenijo.

A ni prvič, da se Nichols ukvarja s tematiko slehernikov in njihovih družin. Tako je že v svojem prvencu, *Nasilne zgodbe* (Shotgun Stories, 2007), s katerim se nam je predstavil tudi na LIFFu, obdeloval motiv družine, ki ga sicer lahko označimo za enega od distinktivnejših v ameriškem filmu, tako v Holivudu kot v t. i. neodvisnem filmu. Poleg izražene zanimanja za družino je v ospredju *Nasilnih zgodb* že dezorientiran moški subjekt, ki se le težka prilagaja novonastalim okoliščinam spremenjenega produkcijskega

načina – prehodu v postfordizem, ki med drugim s seboj prinaša specifično globalno delitev dela, pa tudi povsem realno pretnjo ekološke katastrofe. Zato bržčas ni naključje, da v *Nasilnih zgodbah* vlada nekakšen malickovski odnos med človekom in naravo, ki je spokojno liričen, obenem pa tudi pretresljivo distanciran, neodvisen od človeškega bitja, kar gledalec zasleduje zlasti v prizorih, v katerih se človeška figura raztopi v srednje splošne plane vizualizirane krajine. S tovrstno ločnico Nichols nadaljuje tudi v *Zaklonišču*, a skozi prizmo psihoze kot zloza označevalne verige, v katerem smo priča premišljenim scenarističnim prijemom, ki jih, tudi s pomočjo odličnega razumevanja obrti, film s pridom izkorišča. Curtisovo postopno odmikanje od intersubjektivnega reda se manifestira v njegovi obsesiji s prihodom apokaliptične katastrofe, seveda pa je zgolj on tisti, ki prepozna znamenja gotove kataklizme. Prepričan v gotovost svojega izkustva začne graditi zaklonišče, ki naj bi njegovim najbližjim zagotovil preživetje.

Četudi je zavoljo identifikacijskega transferja gledalec vseskozi na Curtisovi strani, predpostavka o njegovi postopni dezintegraciji, padcu v psihozo, postaja vse močnejša, kar le še povečuje negotovost in občutek frustrirajoče nemoči, ki v zaključnih sekvencah z glasom psihiatrične avtoritete, da ima Curtis res psihozo, doživi svoj vrhunec. Pa vendar se tu fabula ne zaključí. Odločilno vlogo namreč odigra prav sklepno dejanje, ki le na prvi pogled v še eno od neštetihi ekraniziranih tematik solipsističnega psihotičnega subjekta vgradi družbeno dimenzijo, s čimer postavi na laž gledalčev pristanek na slepo zaupanje v svetost avtoritete.

Oblika končnega sporočila *Zaklonišča* ni neposredno politično deklarativna. Na moč je podobna sklepnemu dejanju filma *Zresni se bratov Coen* (A Serious Man, 2009), le da je slednji postavljen v nek drug čas, v zenit fordistične biopolitike in v zmagovalni pohod potrošniške družbe. A če *Zaklonišče* z izvrstnim Michaelom Shannonom ekranizira aktualno krizo globalne financiranja, *Zresni se* tako rekoč problematizira enega od posrednih, če ne že neposrednih vzrokov za niz dogodkov, ki smo jim priča danes. Asociativna vez med obema filmoma pa je navsezadnje prav tisti modus psihoze, ki nam jo v Curtisu izrisuje Nichols – je torej bolj izraz neke globlje družbeno-kulturne logike, metaforične (samo)projekcije družbene realnosti.



## Izdana

Matevž Jerman

Mallory Kane, privatna tajna agentka, je izdana. Na vsakem koraku, ne glede na to ali se nahaja v državi New York, v Barceloni, Dublinu ali New Mexicu, in ne glede na to ali se ta trenutek pogovarja s Channingom Tatumom, z Ewanom McGregorjem, Michaelom Fassbenderjem, Antoniom Banderasom ali Michaelom Douglasom. Izdana je bila, še preden se je film začel, in svoje maščevanje bo dokončala tudi po tem, ko se izteče zaključna špica. V najnovejšem filmu hiperaktivnega Stevena Soderbergha, ki le pol leta po *Kužni nevarnosti* (Contagion, 2011) predstavlja svoj najnovejši vohunski akcionar z žensko protagonistko, *Izdana* (Haywire, 2012).

Soderberghu je bila že večkrat pripisana redka zmožnost holivudskega avtorja, da zna pri izbiri svojih projektov spretno manevrirati med velikimi filmi za množice in tistimi manjšimi produkcijami, ki so po pravilu bolj osebne in nekonvencionalne narave. K takemu sklepanju sicer najbolj napeljuje prav pri Soderberghu večkrat videno dejstvo, da po dobičkonosni uspešnici njegov naslednji film na blagajnah zlahka klavrno propade, toda kljub vsemu je ločnico med enim in drugimi veliko težje potegniti, kot bi sodili na prvi pogled. Kot avtor namreč ostaja konsistenten tudi pri *Izdani* in vztrajno nadaljuje eksperimentiranje z nekaterimi koncepti, ki jih je raziskoval že v *Romanci na poziv* (The Girlfriend Experience, 2009), ko je v glavno vlogo postavil porno divo Sasho Grey. Tako tudi tu ravno izbira Gine Carano, mojstrice borilnih veščin in priljubljene *ameriške gladiatorke*, še enkrat znova namiguje na poigravanje z mešanjem realnega in fikcije. Soderbergh kompromitira gledalčevo percepcijo protagonistke, saj naj bi poznavanje igralkinega ozadja v resničnem življenju bistveno vplivalo na verodostojnost njenega filmskega lika ter posledično poistovetenja z njo. Na tem pa bolj ali manj temelji tudi vsa kompleksnost filma, v katerem je dialogov zgolj za vzorec, večino odgovorov pa izvemo v retrospektivi skozi *flashbacke* (kinetično poigravanje s pripovednim časom je na tem mestu moč brati kot še en Soderberghov avtorski podpis, saj v svojih filmih redno ostaja zavezan časovni meditaciji). Zaplet *Izdane* je tako v prvi vrsti zgolj poligon za Gino Carano, ki čisto sama izvaja vse spektakularne akcijske prizore, to pa je poleg ekonomično-realistične kamere in montaže (za kateri je po stari navadi mimogrede skrbel kar Soderbergh sam kot direktor fotografije in montažer) prav tisto, kar film, pregovorni Soderberghovi sterilnosti navkljub in tudi onkraj upoštevanja zakonitosti avtorske teorije, dviguje nad povprečje žanrskih vrstnikov.



## Potomci

Matic Majcen

Alexander Payne se je v minulem desetletju vztrajno vzpenjal po sladki poti, ki ga je vodila od velikega talenta neodvisne filmske scene do oskarjevskega blišča, ob čemer je vseskozi ostajal zvest svoji izvorni pripovedni eleganci, kakršno smo videli v filmih, kot so *Volitve* (Election, 1999), *Gospod Schmidt* (About Schmidt, 2003) in *Stranpoti* (Sideways, 2004). Njegov aktualni projekt *Potomci* (The Descendants, 2011) pa med omenjene naslove uvaja določen preskok. Od portretiranja povprečnežev, kakršni so bili učitelj v *Volitvah*, upokojenec *Gospod Schmidt* in moška v krizi srednjih let v *Stranpoteh*, se je 50-letnik zdaj osredotočil na lik premožnega, a vseeno sila pridnega Matta Kinga (George Clooney), ki se na Havajih pripravlja na prodajo megalomanske posesti v večgeneracijski družinski lasti. Ko si multinacionalke že manejo roke zaradi odkupa in bodoče hotelske gradnje, pa se možakar malce poglobi v smisel svojega življenja, saj tečejo njegovi ženi medtem v bolnišnici zadnje ure življenja.

Morda to zveni predvidljivo in klišejsko – in tudi je. Pa vendarle te pomanjkljivosti Payneju še uspe nekako zakrpati s spretno karakterno komiko; pravi problem *Potomcev* leži v tem, da gre v resnici za povsem ideološki film, ki nam sporoča, saj da so ti ljudje morda res dojeti kot bogatuni, pa vendar so tudi oni krvavi pod kožo in tudi njih tarejo povsem vsakdanji problemi. Izpeljava osrednje dileme – to, kaj storiti z veliko količine pododanega premoženja – zato izpade kot nenavadno naivna humanizacija najbogatejšega sloja prebivalstva. Glede na to, da gre s tega vidika za ameriško materialistično naracijo, je uspeh, ki ga film onstran luže žanje na prestižnih podelitvah nagrad, zato mogoče gledati skozi izrazito nacionalistično prizmo. Ni prvič, da tak pogled vzbudi posebne čute v srcih gledalcev in zato zasenči trezno ocenjevanje.

Kot je bilo od Paynea pričakovati, je produkcijska, igralska in scenarijska plat *Potomcev* sicer še vedno zelo korektna, čeprav v ničemer zares izstopajoča, zato glavni očitek leti predvsem na podeljevalce prestižnih filmskih nagrad. V letu, ko filmi, kot so *Drive*, *Sramota* in *Melanholija*, onstran luže praktično niso dobili niti ene resne oskarjevske nominacije, je že kar malce podcenjujoče, da ostalemu svetu pod krinko domnevne Payneove avtorske sofisticiranosti pod nos podtikajo tovrstne populistične melodrame kot enega vrhuncev filmskega ustvarjanja lanskega leta.



## To je vojna!

Matjaž Juren

Dva mlada, potentna, proslula agenta CIE Tuck (Tom Hardy) in FDR (Chris Pine) sta tako večša visokotehnoške špijonaže ter pobijanja grdnov, da jima karierno udejstvovanje služi predvsem v smislu 'wellness' predprostora za lahko izživiljanje adrenalinskega presežka. Moralni zadržki jima ne kratijo spanca, o problematiki dominantnih državniških ideologij se ne sprašujeta, vse skupaj poganja stalnistični pragmatizem (je človek – je problem, ni človeka – ni problema) ... in pa iskreno, borčevsko prijateljstvo. Toda le kaj se zgodi, ko se med heroja zrine manična, spolno izlakotena Reese Witherspoon? Še bolje, pod kakšnimi pogoji bi nas ta obsceno redukcionistična narativna zasnova sploh lahko zanimala? Pod takšnimi, kakršne pred nami zarisuje režiser, ki je dokončno potopil franšizo *Terminator*, gotovo ne.

Karakterizacija filma *To je vojna!* (*This Means War*, 2012, McG), tlakujoč pot interakciji, ki naj bi bila primarni vir humorja te žalostne romantične komedije, je neverjetno infantilne provenience – Tuck je tisti nekoliko stabilnejši, bolj čustven in družinski moški, medtem ko je kolega FDR njegovo nasprotje, se pravi nekakšen emocionalno razdrapan zapeljivec. Črtanje psihološke dihotomije se odvija v iskreno sadističnih taktih, nekako tako, kot bi želel nekdo v otroškem jutranjem programu lobotomiranim dojenčeljnem na osladen, politično korekten način predstaviti Freudov koncept nadjaza in ida.

Na drugi strani pa se protagonistka, neopazno modificirana verzija *Blondinke s Harvarda*, ves čas neprijetno muči s pastmi izbire tega ali onega kerlca, tehtnico pa sem in tja nagiba jasno strukturirana matrika zaželenih moških kvalitete, pručena iz učnih pomagal popkulture (ženski magazini), usmerjana izpod taktirke izkušene 'fatalne' prijateljice Trish (Chelsea Handler).

Miniti mora levji delež filma, preresetane s kanonado nehumorno humornih zapletov, preden Trish svoji gojenki le zaupa katarzični ključ rešitve za neuravnovešeno stanje izbire: »Ne izberi boljšega moškega. Izberi moškega, ki bo iz tebe napravil boljše žensko.«

Pa vendar nam je, patetično izkristalizirani maksimi navkljub, v tem trenutku že povsem jasno, da ima tudi nežni agent svojo grobo plat in da je razdrapanec lahko »čuteč«, da gre pravzaprav za enega in istega tipa, s tem pa tudi za dokončno razgaljenje te razčustvovane kinematografske bede, ki ne more vzdržati niti svoje polarično tipizirane enostavnosti ... Zakaj se na primer agenta nista raje zaljubila v svojega sovražnika/ terorista in tekmovala za njegovo naklonjenost? Ne bi bilo to bolje? Ne bi bilo karkoli bolje?



## Dolge počitnice

Tina Poglajen

Težava *Dolgi počitnice* (2012, Damjan Kozole) vsekakor ni (še prepotrebna) kritika pomanjkanja kritične samorefleksije nacionalizma ali delovanja slovenskega pravnega sistema in krivice, ki se je zgodila izbrisanim. Težava je v tem, da se *Dolge počitnice*, podobno kot bi lahko zapisali za marsikaterega od prejšnjih, igranih filmov dežurnega družbeno angažiranega avtorja, take kritike loteva precej površno, z namenom ugajanja širšemu občinstvu. S tem je, med drugim in poleg izogibanja resnemu problematiziranju, povezana tudi normalizacija določene depriviligirane skupine prebivalstva. Tokrat so to izbrisani, za katere so v *Dolgi počitnicah* ustvarjene povsem nove meje reprezentacije: to niso več čefurji v slabšalnem pomenu te besede, temveč diametralno nasprotje tega stereotipa. To so zgledni 'državljanji', delovni, uspešni (eden od treh je mednarodno priznan DJ, druga pa uveljavljena novinarka), spolno konvencionalni, cenijo družinske vrednote (dve od treh intervjuvancev imata otroke, pri čemer je izpostavljena njuna požrtvovalna materinskost) in se deloma celo čutijo pripadne Sloveniji. Posledično, izpeljujejo *Dolge počitnice*, je bil izbris krivičen, izbrisani pa si popravilo te krivice zaslužijo.

Vse lepo in prav, vendar pa sta tu problema dva: z omenjeno implicitno hiper-idealizacijo celotne skupine izbrisanih se stigmatiziranost njihove identitete, v kolikor je o skupni identiteti kot ne-slovenski sploh smiselno govoriti, opravičuje, saj v nasprotnem primeru prepričevanje v 'normalnost' sploh ne bi bilo potrebno. Drugič, naj razumemo, da si oseba, ki konvencionalnim predstavam o dobrem državljanu ali državljanki ne bi ustrezala, popravilne krivice ne bi zaslužila? Dejstvo je, da ob dolgoletnem odvzemu temeljnih človekovih pravic, kot so zdravstveno zavarovanje, zaposlitev ter celo prosto gibanje, te vloge vzornosti ni lahko (da o smiselnosti sploh ne govorimo) igrati, pa naj gre tu le za kršenje neformalnih norm ali kršenje zakonov. Sploh, če gre za, kot pravi Hannah Arendt, stanje, v katerem bo imela ta oseba od kaznivega dejanja korist oz. si z njim dejansko izboljšala svoj pravni položaj – torej stanje z zločinom kot najboljšo priložnostjo za pridobitev človeške enakosti. Kljub temu, da *Dolge počitnice* nezakonit izbris prebivalcev iz registra stalnega bivališča, podobno kot nacionalizem, z dobrim namenom kritizirajo, pri tem na žalost uberejo lažjo in bolj populistično pot, s čimer je dokumentarec, ki je na trenutke bolj kot dejansko PR-gradivo, manj prepričljiv, kot bi lahko bil.



## Cinema Komunisto

Špela Barlič

Film, ki je sprva želel biti le majhen dokumentarec o beograjskem Avala Filmu, je prerasel samega sebe, še preden je dobro začel nastajati. Srbska režiserka Mila Turajlić, ki je med pripravami na snemanje svojega prvenca ugotovila, da je zgodba o jugoslovanskem filmu pravzaprav tudi zgodba o rojstvu in smrti neke izginule države, je nazadnje raje posnela dokumentarec, v katerem pokaže, da je bila pokojna Jugoslavija bolj kot država v bistvu koncept, ustvarjen s križanjem ameriških vesternov in propagandne filmske estetike tipa Leni Riefenstahl; država, ki se je ravno toliko kot s samoupravljanjem in delavskimi akcijami gradila s pomočjo celuloida.

Tito je zelo dobro vedel, da je film najboljšo sredstvo (samo)propagande, zato ga je postavil kot prioriteten kulturni projekt države in ga tudi skrbno nadzoroval. Nič čudnega, bil je namreč tudi zagrizen cinefil, ki je skoraj vsak dan sklenil z ogledom filma v svojem hišnem kinu, kjer mu je filme vrtil njegov osebni kinooperater Leka Konstantinovič, najbrž najbolj tragična figura Miline zgodbe – človek, ki je jugoslovanski film tako brezkompromisno zamenjal za resničnost, da v njem še vedno živi, čeprav že dolgo ni več ne Jugoslavije ne jugoslovanskega filma. Kako močna je iluzija filmske resničnosti, najlepše razkrije prizor, v katerem se Leka po dolgem času vrne v zbombardirano Titovo rezidenco in izgubljeno tava med ruševinami, kot da bi pričakoval, da bo padel v isti prizor, kot ga je pred leti zapustil, in pri tem očitno doživlja akutni napad realnosti.

Ostali glavni akterji *Cinema Komunisto* (2010) so producent Steva Petrovič, direktor studia Gile Đurić, scenograf Veljko Despotović, režiser Veljko Bulajić, igralec Bata Živojinović in najpomembnejši gledalec – Tito. Mila Turajlić nas v dobri družbi popelje na nostalgичno potovanje skozi čas in obstane tam, kjer se je končala tudi jugoslovanska zgodba – med ruševinami Avala Filma.

Kaj filmu manjka? Manjka druga plat jugoslovanske filmske zgodbe, hrbtana stran državotvorne filmske industrije, ki ni trobila v Titov rog, ampak ustvarjala oblikovno in tematsko inovativna ter politično subverzivna dela – tudi z asistenco Avala Filma. Mili Turajlić je bolj kot za zares tehten pretres problematike šlo za čim bolj koherentno zgodbo z jasno začrtano smerjo, grenko-sladkim tonom in izrazito nostalgичno noto, za polemike o problematičnosti Titovega frajerskega lika, nepopolnosti jugoslovanske kinematografsko-državotvorne slike ali pa denimo tiste o pogubnem vplivu z vrha vsiljene etike in estetike na umetniško sceno nasploh pa je rezervirala čas za debate po izteku odjavne špice filma.



## Grivasti vojak

Zoran Smiljanić

Spielberg in vojna v treh dejanjih.

1. dejanje: *Reševanje vojaka Ryana*. Pozabimo na cmeravi začetek, malikovanje zastave, militantne fanfare in patetično domoljubje, s katerim zna Spielberg kontaminirati lastne filme; ko se je tista loputa torpednega čolna na plaži Omaha enkrat odprla, nas je pahnil v popoln pekel, ekstazo mesarjenja, praznik groze in užitek smrti; tu ni prostora za junaštvo, usmiljenje ali patriotsko navlako, tu ostanejo le nagon za preživetjem in nagon za ubijanjem. Spielberg je v *Ryanu* posnel najboljši vojni prizor doslej in postavil zastrašujoče visoke standarde. Malodane vsi prihodnji vojaški filmi so capljali po njegovi poti. In po dobrem ducatu let od nastanka ga ni še nihče prekosil.

2. dejanje: *Zelo dolga zaroka*. Režiser Jean-Pierre Jeunet je igralcem in članom ekipe filma *Zelo dolga zaroka* (*Un long dimanche de fiançailles*, 2004) vsak večer vrtil Spielbergov film in jim vbijal v glavo: »*Dobro si ga zapomnite. Noben še ni tako dobro ujel vso grozo vojne in v tudi našem filmu hočem ujeti Ryanov brezkompromisni realizem.*« Rezultat: prizor napada francoske vojske na nemške rove je sicer impresiven, a Spielberga ni dohitel, kaj šele prehitel.

3. dejanje: *Grivasti vojak*. Ko sem slišal, da se bo prve svetovne vojne lotil tudi Spielberg, sem zastrigel z ušesi: mu bo uspelo preseči samega sebe in posneti ultimativni prizor vojne v rovih? Bo spet pometel z Milestonom (*Na zahodu nič novega*), Hawksom (*Narednik York*), Kubrickom (*Steze slave*), Zwickom (*Jesenska pripoved*) in Jeunetom (*Zelo dolga zaroka*)? Odgovor je: ne. Še zdaleč ne, nobenemu od naštetih se ni niti približal. *Grivasti junak* (*War Horse*, 2011) je film za desetletnike, v njem skoraj ni kaplje krvi, kaj šele vse tiste človeške kaše, s katero je prva svetovna vojna postregla v obilnih porcijah. Vse bolj spominja na *Indiano Jonesa* kot pa na *Ryana*, umiranje je aseptično ali pa zunaj filmskega polja. Dva velika naskoka na nemške položaje sta obljubljala veliko, a dostavila le dobro scenografijo in akcijo, primerno za TV-ogled ob 20. uri. Tisti napad s konji na nemške položaje pa je žalitev za vse vpletene. Če je Spielberg v čem dosegel nove standarde, je to pocukranost, patetika in vsesplošni kičeraž.

*Grivasti vojak* se mi je sprva zdel grozen prevod, a je kar pravšnji. Mogoče bi ga dopolnil z *Grivasti vojak se vrača domov*.

Ko me je prijateljica pri izhodu iz kina ironično vprašala, ali sem kaj jokal, sem odvrnil: »*Sem, za denarjem za kinovstopnico.*«

# Yes, We Cannes / drugič

Boštjan Sovec

## Uradna selekcija

Oskarji so tako predvidljivi, smo brali te dni. Ena sama konservativnost. Prazna bleščava. Napovedal bi jih lahko še otrok – ne, slepec. Koga to sploh zanima, razen onih, ki podeljujejo nagrade sami sebi? Skratka, čisti dolgčas.

Za razliko od Cannesu in tamkajšnje sofisticiranosti, kajne?

Pred dvema letoma smo v aprilski številki *Ekрана* napovedali 2 x 25 kandidatov za čestitke v Cannesu – letos pa objavljamo našo napoved še mesec dni prej.

»À bientôt.«

*Amour* (Michael Haneke)  
*Angel's Share* (Ken Loach)  
*Après mai* (Olivier Assayas)  
*Argo* (Ben Affleck)  
*Beyond the Hills* (Cristian Mungiu)  
*Big House* (Matteo Garrone)  
*Cosmopolis* (David Cronenberg)  
*Elefante blanco* (Pablo Trapero)  
*Foxfire* (Laurent Cantet)  
*In the Fog* (Sergei Loznitsa)  
*Nero Fiddled* (Woody Allen)  
*Paradies* (Ulrich Seidl)  
*Post Tenebras Lux* (Carlos Reygadas)  
*Rhinos Season* (Bahman Ghobadi)  
*Rust & Bone* (Jacques Audiard)  
*Stoker* (Park Chan-wook)  
*The End* (Abbas Kiarostami)  
*The Grandmasters* (Wong Kar Wai)  
*The Place Beyond the Pines* (Derek Cianfrance)  
*Tsui no Shintaku* (Masayuki Suo)

## Poseben pogled

*1864* (Ole Bornedal)  
*Ai to makoto* (Takashi Miike)  
*Colt 45* (Fabrice Du Welz)  
*Dans la maison* (François Ozon)  
*Holly Motors* (Leos Carax)  
*In Another Country* (Sang-soo Hong)  
*Just Like a Woman* (Rachid Bouchareb)  
*Kiss of the Damned* (Xan Cassavetes)  
*Laurence Anyways* (Xavier Dolan)  
*La Créatrice* (Bruno Dumont)  
*Lore* (Cate Shortland)  
*On the Road* (Walter Salles)  
*Song for Marion* (Paul Andrew Williams)  
*Superstar* (Xavier Giannoli)  
*Tenchi meisatsu* (Yōjirō Takita)  
*The Broken Circle Breakdown* (Felix Van Groeningen)  
*The Door* (István Szabó)  
*The Impossible* (Juan Antonio Bayona)  
*The Militant* (Manolo Nieto)  
*Venuto al mondo* (Sergio Castellitto)

# EKRAN

Revija za film in televizijo

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

**Naslednji Ekran izide 4. aprila!**

PSIHO PROFIL: **Nicolas Winding Refn**

POLEMKA: **Trd proračunski pristanek**

TELEVIZIJA: **Kriva pota**

BLIŽNJI POSNETEK: **Audrius Stonys**

POSVEČENO: **Set-jetting**



Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepošto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 številk (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poštnina (poštnina za 10 številk znaša 7€, za tujino 15€).

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

## NAROČILNICA



Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 številk znaša 30 € in ne vključuje poštne.  
Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

*Fizične osebe*

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

Datum in podpis(žig) .....

*Pravne osebe*

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

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

2.3.

XAVIER DOLAN

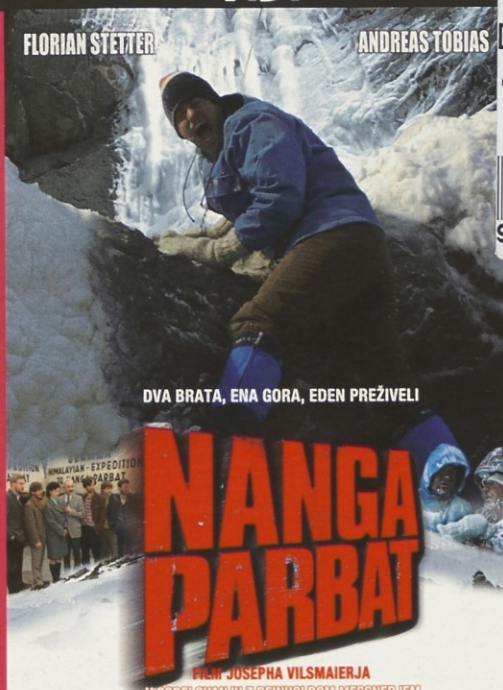


NAMIŠLJENE LJUBEZNI  
LES AMOURS  
IMAGINAIRES

9.3.

FLORIAN STETTER

ANDREAS TOBIAS



DVA BRATA, ENA GORA, EDEN PREŽIVELI

**NANGA  
PARBAT**  
VSEM JOSEPHA VILSMAIERJA  
V SODELOVANJU Z REINHOLDOM MESSNERJEM

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIČNICA

DS  
186 642 2012



920123374,2

COBISS

različnih naslovov:

Dodatne informacije in naročila:  
trgovina.mladina.si

»Si predstavljate, da bi tisto, kar so za letos napovedali Maji, odpihnilo Montreal, Himalajo, London in Pariz? Zgrabite teh 5 filmov – to bo namreč vse, kar bo po koncu sveta ostalo od Montreala, Himalaje, Londona in Pariza.«

Marcel Štefančič, jr.

16.3.

COLIN FARRELL KEIRA KNIGHTLEY RAY WINSTONE DAVID THEWLIS



**LONDONSKI  
BULVAR**

23.3.

Alain DELON  
Yves MONTAND

Jean-Pierre Melville predstavlja

**RDEČI  
KROG**



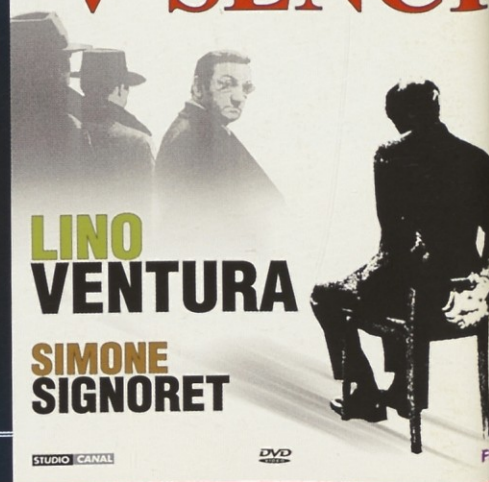
30.3.

Jean-Pierre Melville predstavlja

**VOJSKA  
V SENCI**

**LINO  
VENTURA**

**SIMONE  
SIGNORET**



Mladina + DVD:

**7,80 EUR**



Vseh pet DVDjev v spletni  
trgovini [www.mladina.si](http://www.mladina.si):

**25,00 EUR**



Ponudba za naročnike Mladine in  
Monitorja - vseh pet DVDjev:

**20,00 EUR**

MLADINA

DEMIURG  
& Company

FIVIA

DVD  
VIDEO

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