

EKran

Revija za film in televizijo

16in

Letnik XLIX / februar 2012 / 3,5€

Kaliber 50:

Filmofska nebesa Ranga

Posvečeno:

Novi grški film

Bližnji posnetek:

Athina Rachel Tsangari

V središču:

Najboljši filmi leta 2011

Esej:

David Fincher in osamelost





od 1.
februarja



od 2.
februarja



od 8.
februarja



od 22.
februarja

Zaklonišče Take Shelter

Jeff Nichols

Glavna nagrada žirije in nagrada
FIPRESCI, Cannes 2011

Nagrada vodomec LIFFe 2011

Cinema Komunisto Cinema Komunisto

Mila Turajlić

Premiera v prisotnosti režiserke!

Nevarna metoda A Dangerous Method

David Cronenberg

Intelektualni ménage à trois!

Attenberg Attenberg

Athina Rachel Tsangari

Premiera v prisotnosti režiserke
in glavne igralkе!

Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org



ATTENBERG

Od 22. februarja v **KINODVORU**.

PREMIERA v prisotnosti režiserke Athine Rachel Tsangari
in glavne igralkе Ariane Labeled!

DEMIURG

Kinodvor. Mestni kino.
www.kinodvor.org

www.demiurg.si

www.kinodvor.org

MEDIA

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Kinematografija izolacije
RAZGLEDNICA	3	Olmo Omerzu: Mlada noč
BLIŽNJI POSNETEK	4	Mateja Valentinčič: Athina Rachel Tsangari
POSVEČENO	9	Matevž Jerman: Novi grški film
	12	Bill Mousoulis: Kinematografija, življenje, divje, dragoceno
FOKUS	14	Andrej Gustinčič: Prebujeni duh, drugič
KALIBER 50	20	Zoran Smiljanič: Rango
V SREDIŠČU	28	Najboljši filmi leta 2011
ESEJ	32	Dušan Rebolj: Osamelost v filmih Davida Fincherja
FILMSKA POGlavJA	36	Marko Bauer: Prekleta kamera
ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH	38	Peter Stankovič: Praznovanje pomladi
MUZIKA	42	Peter Žargi: Orkester
GALERIJA	44	Radovan Čok: Slovenski direktorji fotografije predstavljajo
IN MEMORIAM	46	Gregor Bauman: Ken Russell
	48	Zoran Smiljanič: Bill McKinney & Cliff Robertson
KRIKA	49	Matevž Jerman: Tintin
	50	Špela Barlič: Le Havre
	52	Tina Poglajen: Služkinje in Ženske iz 6. nadstropja
	54	Katja Čičigoj: Kuhati zgodovino
	56	Petra Gajzler: Nevarna metoda
NA SPOREDU	57	Zoran Smiljanič: Sherlock Holmes: Igra senc
	57	Ana Šturm: Sneg na Kilimandžaru
	58	Petra Osterc: Obuti maček
	58	Nina Cvar: Parada
	59	Gorazd Trušnovec: Tihotapci
	59	Matic Majcen: Marčeve ide
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Iz arhiva: 1973



J20123374



Kinematografija izolacije

Gorazd Trušnovec

V središču tokratnega *Ekrana*, s katerim začenjamo jubilejno sezono, smo poskrbeli še za en »dolg« do lanskega leta oziroma za mešano prijetno-zoprno dolžnost izpostavitve osebnih seznamov »naj« videnih filmov preteklega let, za dolžnost, ki so nam jo pomagali izpolniti slovenski filmski publicisti oziroma rednejši *Ekranski* sodelavci. Za končni rezultat oziroma naslove celovečercer, ki se najpogosteje pojavljajo, lahko zapišemo predvsem to, da ne pomenijo nič drugega kot to, da se na lestvicah pač najpogosteje pojavljajo (in v tem so naši rezultati pravzaprav zelo podobni številnim podobnim anketam številnih tujih filmskih publikacij in združenj). A po drugi strani, anketa je sovpadla prav z izdajo *Ekrana*, v kateri se večkrat ponovijo teze o sodobni kinematografiji osamelosti in odtujenosti (v kontekstu opusa Davida Fincherja), o behaviorističnih antropoloških študijah ekstremnih oblik izolacije in alienacije znotraj družine in sodobne družbe (v kontekstu novega grškega filma), o pornografiji kot skrajni meji zgodbe-zapleta kot pretveze (v kontekstu dnevniških zapiskov Lojzeta Kovačiča) itd.

In čeprav je nemogoče spregledati, da se na anketnih seznamih pojavljajo filmska dela, ki želijo delovati vitalistično oziroma življenjsko afirmativno, je prav tako nemogoče spregledati, da – pa naj imamo to statistično preštevanje za še tako trivialno – pri vrhu prednjačijo filmi temeljnega bivanjskega nelagodja, kot so *Melanholija*, *Sramota*, *Zaklonišče*, *Ropar*, *V praznino* in drugi, ki v sopostavitvi s prej omenjenimi avtorji oziroma sodobnimi avtorskimi gibanji delujejo pravzaprav kot izjemno impresivna izjava o stanju družbe oziroma »človeški kondiciji« posameznikov. Družba,

ki jo skozi svoje bolj ali manj alegorične pripovedi kolektivno prikazujejo, deluje vedno bolj atomizirano, odnosi, kolikor niso že v osnovi disfunkcionalni ali neobstoječi, pa se vedno bolj radikalizirajo. Bržkone najbolj živo in avtorsko vznemirljivo se v tem trenutku na to splošno okcidentalno radikalizacijo in širjenje apokaliptično pesimističnega vzdušja odzivajo akterji oziroma ustvarjalci mlade grške kinematografije, ki jim posvečamo poseben blok v tej številki – in temu, kar imajo povedati, velja prisluhniti. Tako iz umetniško izpovednega vidika kot s čisto banalno produkcijskega; to, kako nastajajo filmi v brezupni ekonomski situaciji oziroma sredi popolnega kaosa namreč na hecen način, lahko bi zapisal skoraj fraktalno, odseva celo situacijo – ta »cela situacija« pa se obenem odraža tudi skozi vsebino in formo njihovih del. Gre pravzaprav za zgolj nekaj medsebojno naklonjenih individuumov, ki ustvarjajo v napol zaprti oziroma povezani skupnosti, ne da bi računali na novce in priznanje neke širše (podobno abstraktno kot v njihovih filmih) družbe tam zunaj in na podobno abstraktno optimalne pogoje.

À propos optimalnih pogojev: v začetku leta oziroma ob postavljanju aktualnega *Ekrana* se je bilo nemogoče izogniti največjemu domačemu TV resničnostnemu šovu oziroma povolilni veselici, ob kateri sem se največkrat spomnil prav na ta čudni val mladega grškega filma, na preigravanje patologij in perverzij vsakdanjosti, na alegorično prehajanje med videzom in resničnostjo in na ponavljajoči se motiv incestuoznih manipulacij. In samo prihodnost bo pokazala, v katero od teh kategorij bo prišla ena od točk aktualne koalicijske pogodbe, ki se znotraj skopo odmerjenih kul-

turnih tem in področij, ki imajo nacionalni pomen, nanašajo na nacionalno filmsko produkcijo. Pri čemer zavzema le-to to znotraj alineje na temo umetniškega ustvarjanja in poustvarjanja vsebinsko in količinsko kar polovico (!) vsega pribeleženege – a naj to zaradi evidence na tem mestu vendarle navedem kar v celoti: »Zagotavljati letna proračunska sredstva za produkcijo treh do petih celovečernih filmov s kakovostnimi scenariji, z upoštevanjem (mednarodne) odličnosti ustvarjalcev. Podpirati ekranizacijo pomembnih slovenskih literarnih in zgodovinskih del. Poleg vlaganj v nacionalno filmsko produkcijo bomo spodbujali razvoj avdiovizualne produkcije kot pridobitne gospodarske dejavnosti, ki omogoča odpiranje novih delovnih mest.«

Z analizo, kaj bi ta beležka lahko pomenila v prihodnosti, bomo nadaljevali v naslednji številki, na tem mestu pa le še vabim k branju aktualne. S prvo številko novega letnika *Ekrana* se ena rubrika izteka – Štiglicjevo *Praznovanje pomladi* (1978) je zadnji domači celovečerec, ki ga je Peter Stanković uvrstil v svojo »antologijo spregledanih«. Obenem pa uvajamo dve novi rubriki. Prvo je Marko Bauer poimenoval »filmska poglavja« in bo ponujala refleksije ob izbranih, nemara tudi spregledanih, a vsekakor intrigantnih tekstih na filmske teme in zapise o filmih, v drugi novi rubriki pa se bodo skozi leto s svojim fotografskim delom predstavljali slovenski direktorji fotografije – pobuda je prišla s strani združenja filmskih snemalcev Slovenije in ker se ukvarjamo z vizualnim medijem smo hitro našli skupni jezik, se pa ZFS in njenim članom že vnaprej zahvaljujemo za sodelovanje.

Mlada noč

Olmo Omerzu

Oktobra 2011 sem s celovečernim filmom *Mlada noč* (Příliš mladá noc) končal študij na Praški FAMU. Film bo 13. februarja premierno prikazan na Berlinalu v sekciji Forum. Predvidenim petim festivalskim projekcijam se je pridružila še šesta, saj je vodstvo festivala film uvrstilo v projekt Berlinale Goes Kiez. Gre za izbor približno petnajst do dvajset filmov iz vseh sekcij, ki bodo prikazani in predstavljeni v berlinskih kinih tudi zunaj uradnih festivalskih projekcij. Vsakemu izbranemu filmu dodelijo t. i. patrona, priznanega berlinskega režiserja, ki film predstavi občinstvu. V prejšnjih letih so to vlogo opravljali Wim Wenders, Andreas Dresen, Tom Tykwer in drugi.

Film *Mlada noč* se dogaja dan po novem letu in v noči, ko v mestu ni na spregled žive duše. Sem in tja se kakšna oseba le pojavi na horizontu in vztraja v navdušenju prejšnjega večera. Dva otroka, Baluška in Řezač, se bolj ali manj po naključju znajde-ta v stanovanju, kjer odrasli David, Kateřina in Štěpán proslavljajo neke vrste ponovitev neuspešnega silvestrskega večera. Popravni izpit, ki ga ta večer predstavlja, se konča še bolj klavrno kot njegov izvirnik. Otroka, ki se priključita zabavi, sta v noči priče malega osebnega »zločina«, ki se na ravni ljubezenskih odnosov sprevrže v katastrofo.

Osrednja tema filma je postopek iniciacije – prehod iz otroštva v odrasli svet – ter iniciacije odraslih, ki se obračajo nazaj v otroštvo in tako na neki način »odraščajo v starost«. Otroški svet se skozi film ves čas zrcali v svetu odraslih in obratno. Vsak otroški lik ima svojega odraslega predstavnika, odrasli alter ego. Tako lahko na primer Baluška prepoznamo v Davidu, Řezača v Štěpánu. Vzporednice med otroškimi in odraslimi liki nam omogočajo sklepati, kakšen bo vsak izmed otrok, ko bo odrasel. Lahko si predstavljamo, kakšen družbeni položaj bo zasedal oziroma kakšna bo njegova dominantnost in s tem družbena moč.

Lik otroka se mi je v filmu vedno zdel nekoliko problematičen in nevaren, zato sem se tega loteval zelo pazljivo. Pogled



Mlada noč

na svet skozi otroške oči se v filmih pogosto uporablja kot neke vrste »mehanizem za proizvajanje čustev«. Znani so številni ustaljeni vzorci in ponavljajoče se situacije, ki so tako tipične za zgodbe o odraščanju. Otroku sta pogosto že samo zaradi dejstva, da v sebi nosi otroštvo, avtomatično dodeljeni oznaki čistosti in nedolžnosti – tako je otrokov svet na nek način vselej postavljen nasproti odraslemu.

Otroške igralce sem izbiral glede na podobnost z igralcema, ki nastopata v vlogi Davida (Martin Pechlát) in Štěpána (Jiří Černý). Za razliko od odraslih likov, ki so psihološko razčlenjeni, sem otroke uporabljal povsem mehanično – kot opazovalce dogajanja, kot gobe, ki nenasitno srkajo vase vso razuzdanost odraslega sveta. Predstavljal sem si, da sta Baluška in Řezač »avatarja« Davida in Štěpána, od njih in skozi njih se odbijajo emocije, ki se včasih spajajo z dogajanjem in drugič spet ne. Odrasli ob koncu dneva postajajo vse bolj brezbrizni, njihova igra medsebojnih odnosov in iger moči se obrača v sovraštvo. David, Štěpán in Kateřina se obračajo drug proti drugemu, da bi lahko še zadnjič, preden se razidejo, prizadeli drug drugega.

Prvotni scenarij Bruna Hájka, ki sva ga predelovala z Jakubom Felcmanom, je pripovedoval zgodbo prek lika Štepana. Sam

sem si težko predstavljal, da bi se lahko s katerikoli likom v filmu poistovetil. Bili so mi tako zelo antipatični v svoji vzvišenosti in napuhu, da sem se želel od njih distancirati. A prav ta lažna suverenost in vzvišenost sta dobro izrisovali karakteristiko odraslega sveta, človeških razmerij, ki jih namesto ljubezni poganjajo igre moči, destruktivna sla in želja po podreditvi drug drugega. Da bi lahko to igro postavil v ospredje filma, sem moral uravnotežiti vseh pet likov in razbiti perspektivo glavnega pripovedovalca, junaka.

Prostorsko sem želel v filmu doseči občutek zamaknjenosti, ustvariti atmosfero stanja posebnih razmer – zapoznelega slavja, ko se ljudje začnejo pogovarjati brez uvidnosti in zavor, v ranljivem tonu. Štěpán, Kateřina in David s svojo vzvišenostjo in vehemenco v noči po Silvestru delujejo kot edini prebivalci na tem svetu. Naposled se začnejo ulice mesta hkrati z liki prebujati v drugo jutro po novem letu. Vsi skupaj se predramijo iz sanj in otroštva v povsem običajno vsakdanjost. Ker ne znajo drugače, se začnejo nekateri vračati v otroštvo, ki pa jim ne ponuja več odrešitve.

Film *Mlada noč* bo po berlinski premieri vstopil v distribucijo po čeških kinih. Slavnostna premiera se bo zgodila 16. marca v praškem kinu Lucerna.



»V Grčiji so edina dobra novica uspehi grškega filma.«

Pogovor z Athino Rachel Tsangari

Mateja Valentincič, foto: Despina Spyrou

Athina Rachel Tsangari je lani na LIFFU predstavljala svoj film *Attenberg* (2010), pa tudi filme Jorgosa Lanthimos, ki jih je producirala ali soproducirala in so prejeli nekaj najodmevnejših nagrad, ter novi grški film po letih prevlade enega, pred kratkim preminulega avtorja, Thea Angelopoulou. Leta 2009 je Lanthimosov film *Podočnik* (Kynodontas, 2009) prejel nagrado v sekciji Poseben pogled v Cannesu, nominiran je bil za tujejezičnega oskarja, medtem ko je bil njegov zadnji film *Alpe* (Alpeis, 2011) lani v Benetkah nagrajen za najboljši scenarij. Athina pravi, da so si mlajši grški režiserji preveč različni, da bi lahko govorili o »grškem valu«, njeni in Lanthimosovi filmi pa so si podobni po svoji alegoričnosti. Filmi *Attenberg*, *Podočnik* in *Alpe* so behavioristično antropološke študije ekstremnih oblik izolacije in alienacije znotraj družine in sodobne družbe, ki spominjajo na filme zgodnjega Michaela Hanekeja ali Ulricha Seidla, dveh avstrijskih, enako neusmiljenih filmskih analitikov domačijskih in globaliziranih socio in psiho-patologij.

Čeprav Hanekejevi in Seidlovi filmi delujejo realistično in celo dokumentaristično – Seidl je namreč predvsem dokumentarist – pa so v nasprotju s tem filmi Lanthimos in Tsangarijeve nadrealistične parabole, ki prikazujejo tako groteskno realnost, da se zdi, kot da gre za vzporedne svetove. In dejansko tudi gre za kritiko mentalnih, ideoloških konstruktov, kot na primer v

Filmi *Attenberg*, *Podočnik* in *Alpe* so behavioristično antropološke študije ekstremnih oblik izolacije in alienacije znotraj družine in sodobne družbe.

filmu *Podočnik*, ki je srhljiva alegorija incestuozne patriarhalne grške družbe, v kateri družina nastopa kot ena njenih najbolj opresivnih institucij. Film, ki skozi zgodbo o disfunkcionalni družini, ki ne ve za svojo disfunkcionalnost, retematizira Platonovo prisposodbo o votlini, vprašanje ideologije, družbene socializacije, želje in represije ter kulturne kontaminacije, je satira na idejo popolne družine, ki bi jo morali videti tudi nasprotniki slovenskega družinskega zakonika. *Podočnik* je namreč popolna realizacija hrbtna, obscene, fritzlovske plati njihovih fantazij o tem, kako bi z zakonsko zvezo enega moškega in ene ženske otrokom predpisali ljubečega očeta in ljubečo mater, skratka popolno družino.

Filma *Attenberg* in *Alpe* nadaljujeta s filmskim raziskovanjem identitete, vpetosti posameznika v družbene rituale in igranje družbenih vlog. Tematiko substituta, nadomestka identitete v svetu, obsedenem z videzom, ki prikrija neznosnost želje po bližini, sprejetosti, ljubezni, v filmu kot refren spremlja vprašanje: Kdo je tvoj najljubši igralec? Če junakinja v filmu *Podočnik* hlepi po pobegu iz predpisane ji vloge, pa se v *Alpah* liki oklepajo lažnih identitet, ker

so v svetu nadomestljivosti, zamenljivosti in substitutov izgubili lastno substancialnost. Prav nasprotno pa v *Attenbergu* Athina Rachel Tsangari v središče zgodbe postavi mlado žensko Marino, ki se z vsem svojim bitjem upira družbenemu konformizmu, celo do te mere, da se ji zatika tudi pri sprejemanju spolne vloge in je pri svojih več kot dvajsetih letih brez kakršnih koli seksualno-čustvenih izkušenj z moškimi. Pripoved je razpeta med Marinino odraščanje, postajanje ženska, njeno »spoznavanje narave in družbe« ter med umiranje njenega očeta, ki pravi: »Puščam te v rokah novega stoletja, ne da bi te česar koli naučil ...« Kar se nanaša tudi na dejstvo, da živita v propadajočem spalnem naselju, modernističnem arhitekturnem eksperimentu, ki so ga zgradili v šestdesetih zaradi tovarne aluminija. Film, ki se poigrava z dekonstrukcijo človeškega obnašanja in semiotiko vsakdanjih gest, je navdihnili BBC-jeva serija Sira Davida Attenborougha *Procesi življenja: naravna zgodovina vedénj* (The Trials of Life: A Natural History of Behaviour, 1990).

Skupna značilnost novega grškega filma je vsekakor ukvarjanje z družino in njeno incestuoznostjo. Kot je rekla Athina Rachel Tsangari: »Zakaj sta politika in ekonomija v težavah? Ker sta vodeni kot družina. Gre za to, kdo koga pozna.« Kar je zadosten razlog za upor proti staršem oziroma prejšnji generaciji, za upor proti tiraniji tradicije in prednikov ...

Skupna značilnost novega grškega filma je vsekakor ukvarjanje z družino in njeno incestuoznostjo.



Attenberg



Sposojeni spomini

Novi grški film je v zadnjih dveh letih treščil na evropske festivale. Filmi so šokirali gledalce kot tematsko in formalno inovativne študije »grške norosti« kot specifične poteze grškega nacionalnega značaja, obenem pa so sovpadli še s finančno kataklizmo grške države ... Je ta »somrak bogov« tudi nekaj, kar je povezano z grško zgodovino?

Mislím, da sem omenjala grško shizofrenijo v smislu, da živimo pod pritiskom dolge zgodovine in kulturne dediščine, ki se včasih zdi kot nekrofilična obsednost s preteklostjo. Večina mladih grških režiserjev, umetnikov moje generacije in mlajših pa se želi ukvarjati s sedanostjo. Mislím, da ne gre za nikakršen »grški val«, ker se ustvarjalci s tem soočajo na različne načine, eni na realističen način, drugi bolj formalistično, vsi pa smo kritični do grške družbe, ki je v osnovi še vedno plemenska, nekje vmes med prvim in tretjim svetom. Obstaja občutek kolektivne norosti, nacionalne melanholije, kakor v filmu von Trierja, ko planet trešči v Zemljo, je tudi Grčija v razsulu, kar niti ni slabo. Končno se bo morala soočiti sama s sabo, si ustvariti novo identiteto, ne pa se zgolj zanašati na antično veličino. Stare ruševine so objekt turizma, med novimi ruševinami pa moramo hoditi vsak dan.

Kako vidite ekonomsko krizo, s katero se sooča Grčija?

Zame je to bolj eksistencialna kot ekonomska kriza, ne le za Grčijo, ampak za Evropo v celoti, za ta eksperiment, evropsko sku-

pnost, ki razpada – Grčija je bila le prvi, opaznejši primer ... Noben od naših filmov se ne ukvarja z ekonomsko krizo, saj nas je zadela šele pred nekaj meseci ... Povsod se vidi pomanjkanje idealov. V Atenah so ljudje na cesti, protestirajo, kot da je gibanje Zavzemimo Wall Street zajelo vso državo. Ljudje so izgubili delo in pokojnine, pri tem pa obstaja kliše, da so Grki leni, da si radi privoščijo dolge sieste ... V ZDA sem žvela od svojega osemnajstega leta, šele pred štirimi leti sem se vrnila v Grčijo in moram reči, da ljudje ogromno delajo, le da se to delo ne odraža v napredku ali infrastrukturi ali socialni varnosti, ker denar odteka v žepe vladajočih, ne glede na stranke. V globalizirani ekonomski situaciji to pomeni konec strankarske politike, konec ideologije, in ko je resnica tako očitna, je tu tudi priložnost za nekaj novega.

Film Attenberg po eni strani deluje zelo telesno, po drugi pa je abstrakten. Pravi-te, da je vaša referenca pri delanju filmov prej biologija kot psihologija. Svoje like opazujete kot malce ljudomrzna antropologinja ... Zakaj ta potujitveni učinek pri prikazovanju človeške družbe?

Gre za intuitivni jezik. V *Attenbergu* mi ni šlo za naturalizem. Šlo je za metodo, ki je izrasla iz scenarija in dela z igralci. Vedno je zanimivo dekontekstualizirati človeško vedenje in ljudi opazovati kot znanstvenik ali kot nekdo z drugega planeta. Morda ravno s tem, ko dekontekstualiziramo in desentimentaliziramo človeško obnašanje in čustva, pridemo do golega mini-

muma naše eksistence. Mene zanima ta goli minimum. Običajno ustvarimo svoje osebnosti na način, da se obložimo z različnimi označevalci, ki naj bi nas predstavljali, obenem pa je to teater, ki se ga gremo v vsakdanjem življenju in je tako tiranski, da čez nekaj časa ne vemo več, kdo smo, in se počutimo kot prazne lupine samih sebe. Všeč mi je bila ideja o dekletu, ki ne počne nič od tega. Ni seksala pri petnajstih izključno zato, ker bi ji prijateljice rekle, da je to kul, noče biti del družbe zgolj zato, ker bo drugače marginalizirana, ima zelo pošten odnos z očetom, pravzaprav je podobna vsem drugim likom v *Attenbergu*, ki so takšni, kot da bi jim vbrizgali serum resnice in morajo vedno povedati tisto, kar je res. To je bila začetna ideja *Attenberga* in kljub vsem pogovorom in pogajanjem med liki v filmu, ti nimajo kaj zgubiti, tudi če so popolnoma iskreni, ker če nimaš nič, ne moreš nič izgubiti. To je življenje na golem minimumu. To je tisto, kar zdaj doživlja Grčija. V tem je nekakšna animaličnost. Da ne razmišljaš in razlagaš preveč. Zato tudi nočem razlagati *Attenberga*. Če se bo kdo nanj odzval spontano, bo morda v njem užival in se ga bo dotaknil ... Ljudje se ne morejo identificirati s tem filmom, ker je močno kodiran, lahko se z njim zgolj sinhroniziraš ali pač ne ...

Zakaj naslov *Attenberg*?

Sir David Attenborough mi je s svojimi dokumentarnimi oddajami o naravi služil kot izhodišče za dokumentarec o človeški naravi, o izginjajočih vrstah, ki jih danes že težko najdemo. Oče je izginjajoča človeška vrsta generacije vizionarjev, ki so želeli spremeniti svet, pa jim ni uspelo; Marina je izginjajoča vrsta, dekleta, ki hoče delati po svoje, ki je nekakšna močna, čudaška žival, za katero ne veš, ali ji bo uspelo preživeti ali ne, saj na koncu pustim velik vprašaj; Bella je nekdo, ki združuje vloge prijateljice, sestre, matere; moški, ki je Marinin ljubezenski interes, pa je tiste vrste, ki jih v filmu ne vidiš veliko, ker bi normalno glede na svoj položaj moral mačistično izkoristiti dekleta, ki se sleče pred njim, tu pa se zdi tudi sam kot še ena prestrašena žival. Hotela sem prikazati krhkost in ranljivost človeških bitij v majhnih trenutkih velikih dogodkov, kot so smrt, seks, ljubezen, prijateljstvo. Gre za velike dogodke, ki sestavljajo življenje, in kako se z njimi soočamo, iščemo izhode na svojih mikro ravneh.

Glavna igralka v filmu menda sploh ni Grkinja niti ni govorila grško v času snemanja ... Ste imeli kak poseben motiv, da ste jo izbrali?

Bila je najboljša na avdiciji. Z njo sem se takoj povezala. Ravno se je preselila v Grčijo in se začela učiti grško in spoznavati Grčijo in sebe v tuji državi. Če smo vrženi v tuje okolje, postanemo nekaj drugega oziroma pride na površje nek drug del nas samih. To je bil vzporeden proces Marininemu v filmu. Tako kot Marina se je učila novega jezika. Lahko je postala Marina, ker se je z njo identificirala. Pa tudi hitro sva se ujeli. Ni nastopala kot igralka ... Sovražim igranje. Vlogo je utelesila naravno, kot mačka, flamingo, opica, brez teatralnosti, ki je ne maram na filmu ...

Kje ste dobili idejo za koreografrane sekvence, v katerih Marina in Bella ludistično imitirata in ponavljata živalske geste, in zakaj ste jih postavili kot nekakšen leitmotiv skozi film?

Vsakič ko delam – in ne ustvarjam le filmov, temveč tudi instalacije, gledališče, ples – hočem, da je forma izziv za vsebino. Ne maram vsebine, ki zaspi v formi. Zato sem vključila te male šoke. Pripoved sem si zamislila kot muzikal, v katerem je ves dialog sestavljen in zrežiran kot libreto v operi. Pomemben je bil ritem in tonaliteta dialoga. V grški tragediji, ki vpliva na vse, kar delam – in to je mutacija grške tragedije z odnosom med očetom in hčerjo v središču – obstajajo zborovske medigre. Pomislila sem, da potrebujemo zbor, čeprav nisem hotela petja, zato smo začeli improvizirati, veliko smo gledali Attenborougha, da bi

Stare ruševine so objekt turizma, med novimi ruševinami pa moramo hoditi vsak dan.

vključili fizikalnost živali. Šlo pa je tudi za to, da bi dekleti s takšnim obnašanjem izražali svoj upor v majhnem mestu, kjer se ne pričakuje, da se kot mlado dekle oblačiš kot starka ali da počneš neumnosti. Pričakuje se, da si kul. Te sekvence so njun način, da so kul in »freaks« in uporniške. Nekateri gledalci so jih sovražili, drugi pa so jih začeli posnemati, na primer v Benetkah sem na ulici videla celo družino ... (smeh)

Attenberg govori o tabujih, ki niso le grški, kot je na primer kremiranje trupel, ki ga ortodoksna cerkev v Grčiji ne dopušča; govori tudi o propadu različnih modernističnih utopij, ki so se izrodile v najhujše oblike alienacije in konformnosti, in se jim lahko upiraš le z malimi, norimi zasebnimi strategijami, kot to počne Marina v filmu, ko se samozloči iz družbene igre, ker se ji gnusi ideja človeškega stika ... Pravzaprav je Attenberg – podobno kot Podočnik – v podtonu politična alegorija, ki kaže, kako se družbene strukture, ideologije zrcalijo v intimnem ...

Mislim, da je konec z velikimi ideologijami. Ne vem, v kaj dandanes verjamemo, verjetno v nič. Najbrž je to največji poraz globaliziranega sveta. Vse se vrti okrog preživetja. To je triumf kapitalizma, ko ni več nič pomembno razen potrošništva in ustvarjanja osebnosti v skladu s tem konceptom. Nič drugega. Saj je bilo že od nekdaj tako, ampak obstajali so močni politični sistemi, poezija, filozofija, vera

in celo vizionarska obdobja. Danes pa nimamo več ničesar, kar bi se s tem lahko primerjalo. Kultura ni dovolj močna. Še vedno ima nekaj moči religija, ampak bolj v smislu fanatizma. Zgolj tisto, kar je fanatično, nogomet, cerkev, religija, nacionalizem ... To je kot konec sveta, konec civilizacije. Kot da gremo nazaj v srednji vek. Kot da gre za ponoven vzpon fašizma, kjer so pomembne tri stvari: religija, nacionalizem in nogomet. Televizija. Kot v puščavi. Pa ne samo v Grčiji, v Grčiji je vse skupaj samo bolj vidno. Mogoče je gibanje Zavzemimo Wall Street nekaj novega ali pa samo druga oblika športa. Ne vem. V Attenbergu Marina pomaga očetu umreti na način, kot si želi, on pa njej pomaga zaživeti. To je tragična solidarnost med dvema generacijama.

Vaš diplomski film Sposojeni spomini (The Slow Business of Going, 2000), nekakšna metafora filma kot posredovane izkušnje, je road movie, ki se je spogledoval z virtualnostjo in znanstveno fantastiko. Zdaj pa pišete scenarij za nov film, ki bo zares znanstvenofantastičen. V čem je za vas privlačnost tega žanra?

Tudi Attenberg je zame znanstvenofantastičen, ker v njem dekontekstualiziram realnost in jo za nekaj stopenj premaknem v drugo sfero, kar mi omogoča, da nanjo gledam z distanco. Rada imam ta potujitveni učinek med gledalcem in filmom, rada imam Brechta in Becketta ... Letos sem potovala dvanajst mesecev, kar je bilo zame skoraj kot nekakšen raziskovalni projekt, saj sem veliko razmišljala o tem, kaj je Zemlja in človeška vrsta na globalni ravni. Nov film, ki ga pripravljam, bo komedija v žanru znanstvene fantastike o neizogibni prihodnosti kontinenta, kot je Evropa, in je način, kako se soočiti s tem pesimističnim pogledom na svet, ki ga doživljamo danes. Sprašujem se, kaj se bo zgodilo, če bomo šli naprej po isti poti in nas nič ne bo ustavilo. V bistvu gre za fantazijo. Rada pristopam k realnosti z različnih vidikov, živalskega, tehnološkega ... Blizu mi je ustvarjanje ljudi, ki so napol živali napol stroji, kot kiborgi, in opazovati človeško naravo iz različnih vplivov, ki jih dobivamo.



Attenberg

Mi, ki smo študirali v tujini, smo prevzeli ameriški model, da ne čakaš na tovornjak, poln luči, na žerjav ali na 35 mm film, temveč skušaš narediti nekaj na najboljši način s sredstvi, ki jih imaš.

Tudi glavni lik v filmu Sposojeni spomini je ženska-kiborg ... Od kod ideja za film?

Naslov filma sem vzela iz romana Murphy Samuela Becketta. Gre za moškega, ki je zelo navezan na svoj gugalnik in ga vsekozi nosi s sabo. V mojem filmu pa je Petra Going nomad, ki nosi gugalnik s sabo kot hišo ali kot polž hišico, in to je edino, kar ima v življenju. V tem je svoboda, da nimaš nič in tudi ničesar nočeš. Gugalnik je njen kovček, saj je agentka Globalnega nomadskega projekta, kar je ime agencije, ki pošilja agente po vsem svetu, da zbirajo informacije skozi oči – leče kamere, ki jih potem pretočijo na centralni server podjetja, da se lahko ljudje kot vi in jaz priključijo in doživijo lepe počitnice v Vietnamu ali srečanje z nekom v Kolumbiji. Gre za virtualni turizem, virtualno življenje. To je morda tisto, kar bo v prihodnosti ostalo od televizije ali filma ... Ampak bolj gre za zgodbo ženske, ki je ujeta v hotelskih sobah in ji ni omogočeno, da živi, tako da je bolj ezoteričen in avtobiografski kot pa znanstvenofantastičen film. Šlo je za alegorijo filma, kaj pomeni, če obsesivno snemaš in pozabiš živeti ali izgubiš to sposobnost,

ker živiš, zgolj da delaš in to posreduješ drugim. Nisi več oseba, ker pozabiš, kaj sploh si in kako je biti človek. V resnici je ta film bolj melodrama ... (smeh)

Kdo je vplival na vašo estetiko in razumevanje filma kot umetniške forme oziroma na to, da ste se sploh začeli ukvarjati s filmom?

Ko sem bila še študentka, je bila v Momi v New Yorku retrospektiva grškega filma, pri kateri sem sodelovala kot pomočnica kuratorja. Takrat sem srečala Nica Papatakisa, ki v svojih filmih tako kot jaz uporablja minimalistično pripoved, namesto karakterjev pa arhetipe. Njegov film *Shepherds of Disorder* (Oi voskoi, 1967) je verjetno najbolj osupljiv film o Grčiji, ki zajame bistvo grške psihe, pa ni nikoli niti živel v Grčiji. O Grčiji govori brez sentimentalnosti in melodramatičnosti – in s tem pogledom od zunaj se lahko identificiram. Rada imam tudi Cassavetesa, ki je prav tako delal z arhetipi. Vedno zareže v jedro stvari brez sentimentalnosti skozi neke vrste emocionalno torturo. On je kirurg človeške duše, v filmih ga vidiš na delu, kako reže in vrta

luknje. Všeč mi je to vrtnanje ... (smeh) Poleg Papatakisa in Cassavetesa je tu še en Grk, Nikos Nikolaidis, pa Kubrick, Buñuel, občudujem jih, ker je nekaj nepopustljivega v njihovih filmih. Ne dajejo odgovorov, kaj je dobro in kaj slabo, kaj je moralno in kaj ne, črno-bele situacije in odgovori ne obstajajo. Če nekdo namesto mene skuša to razložiti, se počutim umazano, kot da me skuša poučevati kot otroka, ne maram takšnega podcenjevanja. Filmi so za to, da te vznemirjajo, da ti še dolgo ostanejo v spominu, ker se boriš z njihovim pomenom. Vse, kar je shizofreno, kar ne vzbuja lagodja v interpretaciji sveta, ima zame neko vrednost.

Kako v tej ekonomski krizi v Grčiji sploh pridete do filma?

Pred letom in pol smo se grški filmski ustvarjalci združili in zahtevali nov filmski zakon in prestrukturiranje grškega filmskega centra, ker je bil zastarel. To se je tudi zgodilo, ker pa se vlada ukvarja z drugimi stvarmi, zakon še nima pravega učinka. Ministrstvo za kulturo nima več denarja za film. Toda zaradi mednarodnega uspeha filmov, ki smo jih naredili sami s pomočjo prijateljev, brez pogoltnih producentov, ki so bili zgolj državni podizvajalci in so na ta način bogateli, je vse več zasebnih investitorjev, ki – če nič drugega – vidijo v filmu vsaj publiciteto, ponos in slavo. Gre za majhen denar, ampak tudi mi delamo majhne filme. *Kinetta* Jorgosa Lanthimosa je bil zgled za druge, prvi film, ki smo ga posneli kot neodvisni producenti. V Grčiji si naredil zelo uspešen kratki film pri šestindvajsetih, potem pa si moral čakati do petintridesetega ali štiridesetega leta, da so ti odobrili denar za celovečerni prvenec. In to naj bi bili mladi filmski ustvarjalci ... Jaz nimam potrpljenja, da bi čakala in se pritoževala, treba je iznajti način, kako priti do filma. Tega sem se naučila v Ameriki, kjer ni državnega denarja, kjer je vse odvisno od tvoje iznajdljivosti. Mi, ki smo študirali v tujini, smo prevzeli ameriški model, da ne čakaš na tovornjak, poln luči, na žerjav ali na 35 mm film, temveč skušaš narediti nekaj na najboljši način s sredstvi, ki jih imaš. Naša produkcijska hiša je posnela že šest filmov – in tako bomo tudi nadaljevali. V Grčiji so edina dobra novica uspehi grškega filma. Grčija je tako v razsulu, da je edina stvar, ki jo poleg turizma še imamo in ne stane nič, kultura ...



Attenberg

Novi grški film

Matevž Jerman

Vedno je vznemirljivo biti priča zgodovinskemu momentu, v katerem se iz trka med sedanostjo ter umetnostjo porodi nekaj občega in silovitega. Ko prihaja do takih premikov na področju filmske umetnosti, je radostno vznichenje med filmsko srenjo neizogibno. Še toliko bolj, če nam tla pod nogami nepričakovano spodnese preporod neke nacionalne kinematografije, ki je v mednarodnih vodah dolga leta bolj ali manj stagnirala. Grški film zadnje čase

namreč navkljub dejstvu (ali pa prav zaradi tega), da tamkajšnje razmere avtorjem že nekaj časa ne omogočajo več državne podpore, subvencij, razpisov, financiranj in lobiranj, skorajda serijsko producira festivalsko uspešna in nekonvencionalna dela. Nič čudnega torej, da so filmi, ki prihajajo iz zibelke zahodne civilizacije, obveljali za nekaj tako svežega in drznega, da še zmeraj tresejo tla onkraj svojih meja. Pri nas se je tako predvsem po zaslugi LIFFa streslo pre-

dlani, ko je slavil **Podočnik** (Kynodontas, 2009, Jorgos Lanthimos) in dobil vodomca za najboljši film ter bil kasneje kot prvi grški film po triintridesetih letih nominiran tudi za tujejezičnega oskarja. Leta 2011 pa je bila mlademu grškemu filmu posvečena ena izmed LIFFovih retrospektiv (le nekaj mesecev po podobni retrospektivi v Karlovyh Varyh, op.ured.), ki bo tudi vodilo pri tej predstavitvi aktualnega filmskega dogajanja v Grčiji.

Proces filmskega ustvarjanja v Grčiji zaenkrat temelji predvsem na samoprodukciji in zaradi kroničnega pomanjkanja sredstev sili avtorje v majhne, a inovativne in osebne filme, kar se je ne nazadnje izkazalo za delujočo formulo.

Gre predvsem za fenomen, ki se poraja kot logična posledica nekaterih temeljnih dejavnikov, ki so tako ali drugače del tudi naše realnosti: Grčija pač tone v stanje najgloblje gospodarske in politične krize, denarja za film ni, v zraku sta nervoza in nezadovoljstvo, obetov za boljšo prihodnost ni na spregled, obstoječi družbeni red pa zaznamujejo nestrpnost, ignoranca in vsi tisti poljubno vstavljeni pridevniki, ki opisujejo obče stanje družb v času velikih kriz. Čas velike krize pa je pregovorno tudi čas novih misli in pogledov, čas, v katerem je potrebno definirati izvore in redefinirati cilje, čas pričakovanj velikih dejanj in premikov ter strahu in razočaranj. Portreti in impresije zeitgeista, ki so inherentni umetniškemu navdihu, se tako posledično odsevajo tudi v delih generacije filmskih ustvarjalcev, ki jih umeščajo pod skovanke *mladi grški film*, *novi grški val*, *grški čudni val* in ki odsevajo univerzalno tesnobo, s katero se lahko poistovetimo marsikje.

Da bi znali novi grški film doumeti, pa ga je potrebno najprej kategorizirati kot gibanje. Gibanje neformalne narave, sestavljeno iz številnih režiserskih imen in mnogih derivatov, ki jih ne družijo manifesti ali skupne ideje, temveč predvsem določljiv in koheziven *modus operandi*. Pri definiciji slednjega ne moremo mimo Athine Rachel Tsangari, ene ključnih figur, zaslužnih za renesanso grškega filma. Tsangari, Fulbrightova študentka, je film študirala v Austinu, v ZDA, kjer je leta 2000 dokončala svoj celovečerni prvenec, pravzaprav diplomsko delo, *Sposojeni spomini* (The Slow Business of Going), igrano-eksperimentalni omnibus subjektivnega videnja filmskih žanrov, gledalskega voajerizma in človeških občutij. Proces nastajanja se je razvlekel čez štiri leta, saj je bil film sneman izmenično v prostem času oz. vsakič, ko je filmska ekipa zbrala dovolj denarja za poletna počitnikovanja v Južni Ameriki, na Japonskem, v Grčiji ... in tam posnela nekaj improviziranih sekvenc. Kljub temu da je ob ponovnem ogledu svojega filma v Slovenski kinoteki tudi režiserka izrazila določeno mero zadrege, mu gre vseeno pripisati nekatere pomembne lastnosti, ki

postanejo nekaj let kasneje formalna značilnost mladega grškega filma; sproščena igrivost forme in vsebine, primesi absurda, drzen pristop in brezkompromisna avtorska iskrenost. Tsangarijeva je v ZDA nato nekaj let sodelovala pri organizaciji filmskih festivalov, izmojstrila pa se je tudi v logistiki neodvisne filmske produkcije in tam ustanovila svojo produkcijsko hišo Haos Film, kar je bilo konstitutivnega pomena za kasnejšo zmagovito navezo z Jorgosom Lanthimosom, avtorjem *Podočnika* in *Alp* (Alpeis, 2011). Seznanila sta se leta 2004 v Grčiji, kjer je skrbela za vizualizacije pri izvedbi prenosa olimpijskih iger v Atenah.

Možnosti so bile že tedaj pičle. Celoletni znesek grškega filmskega centra, namenjen izvedbi filmskih projektov, ki je danes na nuli, je tedaj znašal okoli tri milijone evrov. Čakanje bi bilo dolgo in mučno, možnosti pa majhne, zato sta se že tedaj odločila ter pod okriljem Haos filma leta 2005 neodvisno producirala Lanthimosov celovečerni prvenec *Kinetta*. Film o »na avtomobile, kasetne snemalnike in ruske ženske mahnjem« policistu, ki umore preiskuje tako, da jih skupaj s čudaškim prodajalcem fotografske opreme in sobarico ponovno uprizarja. *Kinetta* s svojo izmuzljivostjo pri žanrski kategorizaciji, z enigmatično referencialnostjo, s fluidnimi identitetami in mestoma skoraj z eksperimentalnim pristopom sicer odpira številna miselna polja ter

nudi tudi nekatera avdiovizualna ugodja, a bi obenem tudi za ta film težko trdili, da upravičuje sloves, ki danes prehiteva avtorja. Morda je za to najbolj kriva namerna nedostopnost, prevelik odmik v obskurnost ali pa le konceptualna zasnova, zaradi katere se zdi, da je film prej vaja v slogu, predpriprava za mojstrovini, ki sta bili še v povojih.

V kasnejših letih je Haos film produciral nekaj krajših eksperimentalnih filmov, celovečerni vojni dokumentarec o Palestini (*Palestine Blues*, 2006, Nida Sinnokrot), Tsangarijeva pa je nato sodelovala v vlogi koproducentke brčkone najbolj uspešnega grškega filma zadnjih desetletij, *Podočnika*. Drugi film Lanthimosa, za katerega so mnogi trdili, da je bil videti kakor z drugega planeta, je bizarna družinska drama, v kateri oče po svojih pravilih ločeno od sveta vzgaja zdaj že skoraj odrasle otroke. Film lahko beremo kot kritiko tako starejše generacije, ki ne zna nositi odgovornosti za svoja dejanja in se noče soočiti z realnostjo, ki jo soustvarja, kot tudi mlajše, saj se sin in hčerki v *Podočniku* iz dolgčasa do onesveščanja zavedajo z anestetiki, zavezanih oči tavajo po ograjenem vrtu in v popolnem nerazumevanju besno citirajo *Rockyja* in *Zrelo*.

Eskapizem je osrednja tema tudi tretjega Lanthimosovega filma *Alpe* (Alpeis, 2011), ki je ponovno nastal pod izvršnim okriljem Haos filma s Tsangarijevo kot producentko in prav tako nadaljuje uspešno tradicijo predhodnika. *Alpe* je naziv skupine ljudi, ki služijo z nudenjem svojih uslug svojcem pred kratkim preminulih. Navadno tako, da vskočijo v njihovo vsakdanje življenje in zasedejo vlogo umrlega, s tem pa ži-



Strella

vim pomagajo prebroditi začetno krizo. »V osnovi je prikazan z gledišča ljudi, ki se podajo v to drugo življenje, pobegnejo lastnemu in se pretvarjajo, da so nekdo drug.« pravi Lanthimos, čigar neposredna režija znova ustvarja silovite, skorajda antološke podobe, analogije, ki jih začnemo vleči ob gledanju, pa so brutalno resnične in široke. Če se na hitro poigramo s poskusom interpretacije branja nekaterih narativnih konceptov v okvirih trenutne evropske družbeno-politične situacije: Alpe, osrednje evropsko gorovje, torej simbolično srce Evrope, sedaj ležijo v rokah Grčije. Dežele, v kateri ljudje ne zmorejo pogledati resnici v oči in v kateri ni nihče več ne zares živ ne mrtve. Mrtve pa alegorično oživljajo prav Alpe, tu sprevrženo podjetje s poblaznelim moralnim kompasom in z objestnim diktatorjem po imenu Mont Blanc kot vodjo.

Oster družbenokritični angažma pa ni zgolj v domeni Lanthimosovih filmov, prisoten je tudi v **Attenbergu** (2010), drugem celovečercu Athine Rachel Tsangari (to pot so bile vloge obrnjene, saj je Lanthimos prevzel vlogo producenta, v filmu pa tudi odigral eno od osrednjih vlog). Tudi tokrat je v prvem planu generacijski prepad, najbolj eksplicitno podan skozi stavek, ki ga umirajoči oče, bivši arhitekt, svoji hčerki dahne pred smrtjo: »Industrijsko kolonijo smo zgradili na ovčjih ogradah in mislili, da delamo revolucijo. Zapuščam te v rokah novega stoletja, ne da bi te kaj naučil.« **Attenberg** je tako po malem sinteza karakteristik, tem in tabujev, ki se jih lotevajo novi grški filmi. Vseskozi premleva smrt (očeta, ki si želi upepelitve, morajo z letalom posthumno odpeljati v Nemčijo, saj je v Grčiji prepovedana), izgubljeno mlado generacijo, like, ki so sicer vezani na družino, a večkrat asocialni, hkrati pa zmeraj odtujeno lebdijo v svojem svetu. Prav tako pa je znova vseprisotno vprašanje potlačene seksualnosti,



Kinetta



Alpe

ki se tukaj nenazadnje prebudi in manifestira v obetu boljše prihodnosti in v odmev korelaciji seksa in sistema pri Makavejevu.

Vse zgoraj omenjene tematike najdemo v ostalih filmih z retrospektive, tako v frenetično dokumentarnem **Zapravljena mladost** (Wasted Youth, 2011, Argyris Papadimitropoulos in Jan Vogel), v družinski romantični subverziji **Strelli** (2009, Panos H. Koutras) ter obeh filmih Yannisa Economidesa, eksplozivnem **Sodu smodnika** (Spartokouto, 2002), ki ne premore dialoga brez kričanja, in **Zahrbtnetžu** (Macherovgaltis, 2010).

Vsekakor je zaznati izrazito medsebojno sodelovanje in kroženje akterjev iz čiste nuje po ustvarjanju. Nihče več ne čaka, režiserji drug drugemu producirajo filme in so posledično solastniki filma, kar pomeni, da si izkupiček bodisi razdelijo bodisi tako ublažijo morebitno izgubo. Proces filmskega ustvarjanja v Grčiji zaenkrat temelji predvsem na samoprodukciji in zaradi kroničnega pomanjkanja sredstev sili avtorje v majhne, a inovativne in osebne filme, kar se je ne nazadnje izkazalo za delujočo

formulo. »Jaz ji pomagam pri njenem filmu, ona pa meni pri mojem. To je edini način snemanja filmov tukaj. Denarja za film in pravih producentov v Grčiji ni več, večino časa sploh ne vemo, kako se lotiti zadev. No, če drugega ne, so pa narejeni z ljubeznijo,« pravi Lanthimos, ki kljub uspehom svojih filmov ne dobiva boljših priložnosti in razmišlja o odhodu iz države. Po drugi strani pa Tsangarijeva ostaja: »Takšno je sedaj stanje, nekako ga moramo popraviti in film je dober način za to.«

Le čas bo pokazal, kako visok je bil val, ki se do danes še ni prelomil. Da morda njegov vrh šele prihaja, potrjujejo poročila s tujih festivalov, ki poročajo o novem, prelomnem filmu iz vrst mladih grških režiserjev. S kritične distance pa velja omeniti določen konsenz, ki v poznavalskih krogih vlada okoli dejstva, da mladi grški ustvarjalci v svoji lucidnosti še niso prekosili Nikosa Nikolaidisa, bržkone najbolj kontroverznega grškega režiserja preteklih desetletij, ki ga sami sicer navajajo za največjega vzornika.

Skratka, zdi se, da kriza blagodejno vpliva vsaj na umetnost in da trenutne razmere ironično potrjujejo pulhico o premem sorazmerju med umetnikovim trpljenjem ter prodornostjo njegovega dela. Najbrž je na tem mestu odveč vleči vzporednice s stanjem naše filmske produkcije, saj so te najbrž do neke mere očitne, zato rajše formuliramo vprašanje – ali nam grški film in njegovi režiserji v zrcalu prikazujejo zgolj našo lastno prihodnost? Tako njihove zgodbe kot njihov način dela sta namreč nekaj, kar bi nam postopoma moralo postati že izjemno domače.



Zapravljena mladost

In the Woods



Kinematografija, življenje, divje, dragoceno

Bill Mousoulis, prevod: Renata Zamida

To je osebno. In politično. To je kino, in je življenje. Tale godardovska dialektika je morda malce otročja, a tako je pač trenutno stanje grške kinematografije – je nekje vmes, je dvojna, pravzaprav je, po heraklitovsko, v večnem toku ...

Pri meni osebno gre še za »podvajanje podvojenega«, sem namreč avstralski državljani z grškimi starši in šele zdaj, v svojih štiridesetih, grško kulturo spoznavam neposredno, brez olepšav in romantike.

Kaj sem pravzaprav kot v Avstraliji živeči cinefil sploh vedel o grškem filmu? Vsekakor sem poznal pred kratkim preminulega **Angelopoulosa**. Bolj površno tudi **Cacoyannisa** in **Voulgarisa**, nekaj malega se mi je sanjalo o novi generaciji filmarjev, kot sta **Giannaris** in **Athanitis**, seveda pa sem si ogledal tudi občasne komercialne uspešnice, ki so nas dosegle.

Ko pa sem se leta 2009 preselil v Grčijo,

sem se najprej poglobil v celotno filmografijo in se podkoval v grški filmski zgodovini: spoznal sem sijajno anarhistično ikono, komika **Thanasisa Veggosa**, sveže in zabavne muzikale **Aliki Vougiouklaki**, pa intrigantna in veličastna dela manj znanih »auteurjev«, kot so **Kanellopoulos**, **Marketaki**, **Panayotopoulos**, **Nikolaidis**, in seveda novi val grškega filma zadnjih nekaj let z **Jorgosom Lanthimosom** in njegovim prodornim filmom **Podočnik** (Dogtooth, 2009) na čelu.

Priznam, teh zadnjih nekaj let, odkar živim v Grčiji in spremljam neverjetno produkcijo novih filmov, in to v času dušečih družbenih nemirov zaradi hude gospodarske krize, se mi zdi življenje tukaj prav osvežujoče, posebej če ga primerjam z Avstralijo, kjer nisem nikoli začutil česa podobnega in kjer je življenje (kar se vidi tudi na filmu) lahko, vladno, mlačno ...

Gospodarska kriza je v primerjavi s smrtonosno vojno ali strogo diktaturo sicer še zmeraj le gospodarska kriza, a kljub temu precej vpliva na filmarje. Zdi se, kot da se življenje prav kruto poigrava z njimi – ko so namreč njihovi filmi mednarodno na vrhuncu slave, prejemajo nagrade in krožijo po festivalih, se ti isti avtorji doma bojujejo za financiranje svojega naslednjega projekta.

Seveda bodo »zvezdniški« režiserji, kot so Lanthimos, Tsangarijeva in Tzoumerkas vedno našli načine financiranja, saj je filmska produkcija k sreči mednarodni posel, a drugi režiserji na grški filmski sceni, tisti bolj »lokalne« narave, bodo ostali ob strani.

In zapomnite si, ko govorimo o »Novem grškem filmu«, mislimo res novi grški film in ne le tiste filme, ki uživajo največ pozornosti. Blišč nekaterih uspešnic namreč zlahka zasenči sijaj drugih. **Podočnik**, **Attenberg** (Athina Tsangari, 2010) in **Homeland** (Hora proelefsis, 2010, Syllas Tzoumerkas) so izjemni filmi, a v preteklih nekaj letih je nastalo še precej drugih izvrstnih izdelkov:

- **Elvis' Last Song** (To teleftaio tragoudi tou Elvis, 2009, Vasilis Rasis) je nizkoproducijski digitalni igrani film o življenju in zaljubljenosti dvajset-in-nekaj letnikov. Gre za nepretenciozen, iskreno svež in domiselni izdelek. Posnet je praktično brez denarja, očara pa s sproščenostjo in z izjemnim občutkom za glasbo. Je dobitnik nekaj nagrad na grških festivalih, vsekakor pa si zasluži širšo prepoznavnost.

- **In the Woods** (Mesa sto dasos, 2009, Angelos Frantzis) je film, posnet z DSLR kamero, kar mu daje značilen videz. Zgodba o tesni povezanosti treh prijateljev, ki se dogaja v opusteli, popolnoma nezemeljski pokrajini, kjer se mala kamera vseskozi približuje v close-upe in ustvarja intimen, skrivnosten filmski učinek. To je čist, razblinjen, skoraj abstrakten film, podoben **Gerryju** Gusa Van Santa (2002).

- **Ecce Momo!** (2008, Anastas Charalampidis) je eksperimentalni film, pravzaprav »esej« o ruskem klošarju in njegovih razglabljanjih, podobnih dnevniškim zapiskom. Poln je običajnih, vsakdanjih prizorišč; kafičev, ulic ipd., s pomočjo katerih režiser ustvarja bujen zvočni zapis, v katerem združuje voice-over, glasbo in druge učinke. Neizprosna odkritost odtujene duše.

- **The Fruit Trees of Athens** (Ta oporofora tis Athinas, 2010, Nikos Panayotopoulos) je najnovejši film tega veteranskega režiser-

ja. Spremljamo mladeniča, ki se sprehaja po atenskih ulicah in pregleduje sadno drevje, z nekakšno muhasto nedolžnostjo. Sam film je zelo predrzen, poln humorja, ki spominja na satirične francoske filme, na primer *Divje trave* Alaina Resnaisa (*Les herbes folles*, 2009).

- **Zahrbtnjež** (Macherovgaltis, 2010, Yannis Economides) je zatežena, črno bela študija trikotnika odnosov (glavno vlogo igra odlični Vangelis Mourikis, oče iz *Attenberga*). Economides je med modernimi grškimi režiserji verjetno najbolj »temačen« in se ne izogiba prikazov izkrivljenosti človeške narave. Še boljši je sicer njegov prejšnji film, *Soul Kicking* (1 psihi sto stoma, 2006), a tudi *Zahrbtnjež* naredi močan vtis na gledalca.

- **Three Days of Happiness** (Treis meres eftyhias, 2011, Dimitris Athanitis) je kompleksen portret več različnih žensk, ki po formi nekoliko spominja na Bergmana in Buñuela. Athanitis je na grški filmski sceni eden izmed najbolj zanimivih režiserjev, podpisal se je že pod šest celovečercer, vključno z resnično mojstrskim filmom **2000 + 1 Shots** (2001).

- **45m²** (2010, Stratos Tzitzis) prinaša nekoliko konvencionalen, a še zmeraj svež socialni realizem, zgodbo o mladi ženski, ki išče svoj prostor v svetu (odlična igra Efi Logginou). To je film, ki zaobjame grško krizo na običajni ravni – spremljamo predvsem težave mladih, ki se zaradi finančne in socialne stiske ne zmorejo odseliti od staršev, na svoje.

Gospodarska kriza pa je seveda le vrh ledene gore, kar opazimo, ko se približe seznanimo s težavami Grčije. Film **Zapravljena mladost** (*Wasted Youth*, 2011, Argyris Papadimitropoulos in Jan Vogel) na primer nakazuje na še eno prelomnico zadnjega časa, namreč policijski uboj najstnika Alexandrosa Grigoropoulou. Pa seveda v sodobni Grčiji zelo razširjena korupcija (na



Wild and Precious

najvišji vladni in cerkveni ravni), za katero nihče ne odgovarja in kar je končno začelo frustrirati tudi prebivalce (ki so doslej seveda tudi sami sprejemali in celo dopuščali korupcijo).

Da ne bo pomote, grški »značaj« ali »identiteta«, če hočete, se je močno razburkala – »grške sanje« (dionizično veseljačenje in polemiziranje na eni strani in apolinična refleksija in kultura na drugi) so trenutno »na čakanju«.

Sam kot zunanji opazovalec in hkrati kot grški državljan na vse to gledam nekoliko odmaknjeno, a z velikim zanimanjem, in se sprašujem, kam točno bi umestil sebe, če sploh kam. Prav to prevpraševanje je rdeča nit mojega celovečerca *Wild and Precious*, ki sem ga leta 2011 snemal v Italiji in Grčiji in je zdaj končan.

Tukaj gre za dvojni premik: sam sem out-sajderski filmar, ki je posnel film o out-sajderju, italijanskem snemalcu, ki sredi Grčije snema socialne nemire in proteste.

Kje se konča realnost in začne fikcija? Za osrednjo referenčno točko tukaj uporabim resničnega italijanskega priseljence v Grčijo, Alessandra Figurellija, in ga postavljam v filmsko vlogo, kjer je Grčija nasilna, Italija pa miroljubna dežela.

To je pravzaprav zelo nenavadno. Ali kogarkoli zunaj Grčije iskreno zanima blaginja tega zaskrbljenega naroda? Zdi se, da svet Grčijo neprestano podcenjuje in da privlačnost Grčije kot turistične destinacije zasenči vse druge vidike Grkov in njihovega življenja.

Alessandro se v filmu dvakrat vrne domov, v Italijo, in vsakič ga spet vleče nazaj v Grčijo. Kot sam reče v filmu, je človek-ni-ga v tej deželi Nije.

Ampak ali gre *res* za deželo Nije? Morda pa je dežela sanj, filmsko platno idej in občutij, risarska miza, odprt pogled, v katerem ustvarjamo prihodnost.

Grška kinematografija je vsekakor na robu in zgodi se lahko karkoli.



Ecce Momo!

Bill Mousoulis je avstralski filmar in publicist, ki trenutno živi v Grčiji. Je ustanovitelj najbolj cenjene spletne filmske publikacije *Senses of Cinema*.

Andrej Gustinčič

Otroci odpora

Prebujeni duh, drugi¹

»Mi smo otroci tistih, ki so se odločili, da bodo preživel.«

Hčere prahu, Julie Dash



Danny Glover in Charles Burnett na snemanju filma *To Sleep with Anger*

V prvem prizoru celovečernega prvenca Haileja Gerime, *Bush Mama* (1976), spremljamo aretacijo režiserja. Policija je ustavila Gerimo in kolega med snemanjem, ker sta črnca z drago filmsko opremo seveda takoj sumljiva. Eden od policistov je že potegnil revolver. Gerimov kolega ima dvignjene roke. Gerima drži roke napol dvignjene, vidi se, da poskuša nekaj pojasniti policistu, medtem ko ga ta začneja preiskovati. Film se k temu dogodku ne vrne več. Kamera se poda po ulicah črnega južnega Los Angelesa, v morje ostro individualizirane človečnosti, ki hodi, teče ali stoji na vogalih, dokler ne pride do junakinje filma, ki deluje kot oseba, ki jo je kamera slučajno izbrala iz množice. Takšen začetek je značilen za režiserjev agresiven slog. Celotna sekvenca, od aretacije do predstavitve junakinje kot »preproste ženske«, je značilna za vizijo filmske stvarnosti skupine temnopoltih režiserjev s kalifornijske univerze (UCLA), znani kot Watts

Filmmakers, Uporniki z UCLA ali enostavno, L. A. Rebellion.

Začetek *Bush Mama* je za to gibanje značilen, ker postavi tako režiserja kot protagonistko v milijé filma. Aretacija Gerime se navsezadnje ne razlikuje od nešteti primerov maltretiranja temnopoltih s strani policije. Film pokaže, da bi se to lahko zgodilo sleherniku. Prizor ustvari neločljivo povezavo med avtorjem in snemanim svetom. Enako nam pokaže, da je junakinja tesno povezana z usodo svojega naroda. Temnopolti režiserji z UCLA so delali filme na sotočju umetnosti in življenja.

Čeprav so ti režiserji posneli svoje prve celovečerce v somraku obdobja *Black Power*, v drugi polovici 70. let, nekateri celo pozneje, so se kot umetniki formirali v istem talilnem loncu, ki je ta koncept ustvaril: črnski Los Angeles v letih po vstaji v Wattsu. Charles Burnett, ki se je z juga priselil v Watts kot otrok, se je vpisal na UCLA leta 1967, dve leti po vstaji in umoru Malcolma X. Gerima je prišel leta 1969, po umorih Martina Lutherja Kinga, jr. ter

Roberta Kennedyja. Čeprav so se njihovi pristopi razlikovali (Burnett je recimo realista, medtem ko je Ben Caldwell eksperimentalni režiser) in čeprav niso snemali le v Los Angelesu, so enako vezani na čas in prostor kot italijanski neorealisti na Italijo po osvoboditvi.

Po II. svetovni vojni kultura v Los Angelesu ni bila uradno segregirana. Uradno je bila Kalifornija integrirana, a glavni (beli) časopisi so zavračali reklame za glasbene in druge kulturne dogodke v četrtih s temnopolstvom. Rasno restriktivne stanovanjske pogodbe, migracija jazz klubov s Centralne avenije, ki je prečkala južni Los Angeles, v bele kraje, kot so Holivud in Zahodni Los Angeles, avtoceste, s katerimi so se lahko belci popolnoma izognili vse večjemu nebelemu jedru mesta, katastrofalen javni prevoz v črnskih območjih (večina temnopoltih ni premogla avtomobilov) ter razpito brutalna in rasistična policija, ki je ogrožala Afroameričane že v lastnih soseskah, kaj šele, če so se znašli v beli soseski v mraku ... vse to je ustvarjalo dejansko segregacijo. Svetova sta bila ločena. Po II. svetovni vojni so FBI, HUAC ter druge protikomunistične sile uničile izredno integrirano levico v Los Angelesu in temnopolti nacionalisti na eni ter beli šovinisti na drugi strani so zapolnili vakuum, ki je nastal.

Iskro nemirov, ki so izbruhnili v Wattsu 11. avgusta 1965, je sprožilo agresivno ravnanje policije pri aretaciji mladega Afroameričana zaradi domnevnega prometnega prekrška. Na ulice je izbruhnil nakopičen gnev zaradi revščine, brezposelnosti in diskriminacije. Vstaja je pustila za sabo 34 mrtvih, na tisoče ranjenih ali zaprtih in je predele južnega Los Angelesa spremenila v ruševine. Imela je izredno proti-policijski ter proti-beli karakter. Novinar Charles Silberman je zapisal, da so »nemiri dramatizirali temeljno spremembo v odnosih med temnopoltimi in belci ... Kar je novo je, da so temnopolti začeli odkrivati ter izražati gnev in sovraštvo, ki so ju vedno čutili, ampak so ju prej morali skriti za masko sladke pokornosti.«²

Še vedno goreči gnev po vstaji ter vse bolj desničarska reakcija belcev na ta gnev so le poglobljali razdor med rasama. Tako je separacija obstajala, pa če so si jo privrženci *Black Power* želeli ali ne, in afroa-

1 Prvi del eseja Andreja Gustinčiča o ameriškem črnem filmu v obdobju *Black Power* je bil objavljen v *Ekranu*, december 2011/januar 2012, strani 30-39.

2 Silberman, citiran v Horne, Gerald, *Fire This Time: The Watts Uprising and the 1960s*, Da Capo Press, Charlottesville, Va, 1997. Stran 104.

meriška kultura se je v mestu razvijala kot ljudski fenomen, skozi brezplačne koncerte in razstave ter delavnice in umetnost na javnih mestih. Izraščala je iz temnopolte skupnosti in ji bila tudi namenjena. Daniel Widener je osnovno razliko med ustvarjanjem belih in črnih umetnikov v tem času v Los Angelesu opisal tako: »Medtem ko je ena skupina iskala zasebne resnice in samo-naracijo, je druga hrepenela po kolektivizmu ter samoodločbi. Z drugimi besedami, ena skupina je tolmačila svet, druga pa ga je želela spremeniti.«³

Režiserji, kot so Haile Gerima, Charles Burnett, Ali Sharon Larkin, Julie Dash, Billy Woodberry ali Larry Clark so odražali ta stališča. Ustvarili so revolucijo na UCLA, ko so uspešno zahtevali predvajanje filmov iz tretjega sveta, skupaj s klasiki evropskega in holivudskega filma. Dela Franza Fanona so bila osnovni teksti, tako kot tudi fanonovski film Fernanda A. Solanasa in Octavia Getina *Čas plavžev* (La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, 1970). Z izjemo Jamaa Fanake, o katerem več pozneje, so zavračali holivudski model ter čutili solidarnost z režiserji Tretjega filma. »Odgovornost do skupnosti ima prednost pred urjenjem za industrijo, ki kleveta, izrablja in trivializira ter dela črnce nevidne,« so uporniki z UCLA napisali v manifestu.⁴ »Naša naloga je rekonstrukcija kulturnega spomina, a ne hlapčevsko oponašanje belih vzorov; naša naloga nas vodi k lastni zadušeni književnosti, narodopisju in zgodovini, ne pa h 'klasiki', ki jo promovira evropocentrična izobrazba.«⁵ Afirmacija afroameriške zgodovine in folklore vsakdanjega življenja temnopoltega delavskega razreda, nenehnega boja za dostojanstvo ter slavljenje Afroameričank kot hrbtnice temnopolte skupnosti so povežali te sicer raznolike režiserje.

Zaradi dolžine ter nedostopnosti nekaterih pomembnih filmov se bo to pisanje osredotočilo na osrednji figuri gibanja, Haileja Gerimo in Charlesa Burnetta, na filme Jamaa Fanake, ki predstavljajo zadnji

Čeprav obstajajo med režiserji velike razlike, so njihovi filmi nacionalni, če hočete rasni projekt, katerih cilj je vrnitev afroameriške zgodbe temnopoltim; dati glas tistim, ki ga, z izjemo starih in v glavnem izgubljenih "rasnih filmov", na ameriškem filmskem platnu niso imeli.

udarec *blaxploitationa*, ter na magistralni film *Hčere prahu* (Daughters of the Dust, 1991) Julie Dash, ki je do vrhunca pripejljala afirmacijo Afroameričank. Slednje je pomembno, ker so se črnke v obdobju *Black Power* pogosto znašle na udaru ne samo belih vladajočih elit, ampak tudi bolj reakcionarnih črnih nacionalistov.

Tega nikoli ne pozabi: Haile Gerima in ameriški Tretji film

Tako kot Melvin Van Peebles v *Velekurčonovem megakomadu* (Sweet Sweetback's Baadasssss Song, 1971) tudi Etiopijec Haile Gerima gleda na Afroameričane kot na kolonizirano ljudstvo. In kot *Velekurčon* se tudi njegovi filmi ukvarjajo z radikalizacijo, le da pri Gerimi ne gre za skoraj nadčloveškega junaka, temveč za nekoga, ki se nauči, da zanj v Ameriki obstaja življenje le v kolektivu z drugimi temnopoltimi ter ostalimi narodi iz tretjega sveta, ki so se znašli v Ameriki. Gerima je agresiven ter napadalen režiser. *Pepel in žerjavica* (Ashes and Embers, 1982) se začne z Afroameričanom v celici med kakofonijo krikov, vpitja in drugih nejasnih in neprijetnih zvokov. Sledi niz posnetkov – starka na podeželju, ženska, ki opozori svojega moškega, da ga bodo ubili, če ne spremeni svojega vedenja, nag temnopolti par pred belim zidom ... Gerima rad ustvarja nelagodje pri gledalcu. Film govori o Nedu Charlesu (John Anderson), ki ga osem let po vojni v Vietnamu preganjajo more ter spomini na vojno. Film predstavlja njegovo odisejajo do spoznanja, da je bil v Vietnamu, po lastnih besedah »morilec v službi belca«, ter da ima več skupnega z Vietnamci kot z družbo, ki ga je poslala v vojno; spoznanje ga dobesedno zbije na tla.

Gerima predstavi Američanom znano podobo v *Pepelu in žerjavici*: Afroameričana na kolenih, po tem ko ju je policija brez razloga ustavila. Podobo je moč videti vsak večer na lokalnih novicah. Filmski junaki kot Popeye Doyle v *Francoški zvezi* (The French Connection, 1971, William Friedkin), so ameriško in globalno občinstvo zabavali z aretacijami temnopolnih. Gerima pa nas postavi na stran tistih, ki so aretirani. »Za-

boga, kdo smo mi,« se sprašuje junak, ko ga ustavi policija. »Kdo sploh smo mi?« Iskanje odgovora ga vodi nazaj, k stari mami (Evelyn A. Blackwell v svoji edini, a nič manj kot briljantni vlogi), živemu skladišču črnkega spomina ter tradicije upora.

Vrhunec filma je Nedova vožnja z avtobusom nazaj k stari mami na podeželje. Ta crescendo preplete pet različnih prizorov: Nedovo potovanje, njegovo punco Lizo Jane (Kathy Flewellen) na dinamičnem sestanku aktivistov, Nedovega starejšega prijatelja in mentorja Jima (Norman Blalock), ki poučuje druge temnopolte v soseski o ameriški vlogi v afriških vojnah, temnopoltega duhovnika, ki pridiga o krvavi vstaji sužnje pod vodstvom Nata Turnerja, ter staro mamo, ki mladini pripoveduje neko drugo zgodbo o vstaji; zgodbo o Denmariku Veseyju, ki je načrtoval največjo suženjsko vstajo, ampak je bil izdan, preden se je začela. Sekvenca se širi, da bi vključila vse te prizore, a se nato zoži le na Neda in staro mamo. Stara mama govori, kako je njena stara mama že njej pripovedovala to zgodbo: »Povedala mi je, naj tega nikoli ne pozabim. Tudi če bi zaspala, bi me zbudila in rekla 'Tega nikoli ne pozabi. Bodi ponosna.'« Besede »Tega nikoli ne pozabi« se ponavljajo kot refren skozi sekvenco. Bile bi lahko moto režiserjev z UCLA. Zveni shematično ali didaktično? Tako tudi je. Ampak liki v Gerimovih filmih zaživijo in odkrijejo svojo človeško bistvo prav v takšnih prizorih. Nosilci njegove ideologije so vitalni ter večplastni liki.

Ned Charles se v *Pepelu in žerjavici* nauči o pojmu kolektivnega obstanka in fanonovskem smislu. Prav tako se v Gerimovih filmih najde tudi Fanonovo sporočilo o nasilju: »Kolonizirani človek se osvobaja v nasilju in z nasiljem. Ta praksa razsvetli delujočega, ker mu kaže sredstva in cilj.«⁶ V *Bush Mami* se junakinja končno osvobodi v zaporu, potem ko ubije policista, ki je posilil njeno hčerko. V *Pepelu in žerjavici* je to vztrajnost spomina na suženjske vstaje. V Gerimovem filmu o suženjstvu, *Sankofa* (1993), pa je to trenutek, ko sužnja Shola prvič razume, da z mačeto lahko ubije gospodarja, ne le seka

3 Widener, Daniel: *Black Arts West: Culture and Struggle in Postwar Los Angeles*, Duke University Press, Durham and London, 2010. Stran 13.

4 Citiran v Barbara, Toni Cade: »Reading the Signs, Empowering the Eye: Daughters of the Dust and the Black Independent Cinema Movement«, v Diawara, Manthia (ured.) *Black American Cinema*, Routledge, New York. Stran 119.

5 Prav tam.

6 Fanon, Franz: *V suženjstvo zakleti (Upor prekletih)*. Založba *cf, Ljubljana, 2010. Stran 70.

trs. Isto velja za njegove etiopske filme, kot sta *Harvest: 3000 Years* (Mirt Ost Shi Amit, 1976) ter dokumentarni film o etiopskem uporu italijanskemu kolonializmu v 19. stoletju *Adwa* (1999).

Gerima je prišel v ZDA konec 60. let. Kot sin učitelja in dramatika je bil mladi Gerima privrženec zahodne, posebej ameriške kulture. Ljubil je Doris Day, Johna Wayna in je, tako kot njegovi prijatelji, navijal za Tarzana, ko se je ta boril s temnopoltimi. »*Smatral sem, da smo mi (Afričani) divjaki,*« je rekel. »*Tarzan me je naučil, da morajo vsi v Ameriko, da bi postali civilizirani.*«⁷

V Ameriko je prišel študirat dramo na Goodman School of Drama v Chicagu leta 1967, kjer je dobil samo stranske vloge slug ter kriminalcev. Zapustil je Chicago, se vpisal na UCLA ter pretehtal svoj položaj in ideologijo. Njegov kratek film *Child of Resistance* je na premieri na UCLA leta 1972 hudo razburil gledalce. Film se vrtil okoli ženske (Barbara O. Jones, zdaj znana kot Barbarao), ki jo gledamo skozi rešetke v njeni zaporniški celici. »*Vojni ujetnik sem odkar so me ugrabili iz dežele moje matere,*« pove njen glas v offu, med tem ko pred celico koraka stražar. Sledi vizija Afroameričana v Ameriki: zabava temnopoltih pod belim nadzorom, kjer kamera razkrije, da so vsi temnopolti vključeni z verigami, vključno s črnim policistom, ki je privezan na straniščno školjko. *Child of Resistance* je bil Gerimov manifest. Filmi, ki so sledili, so se vedno znova vračali k tematiki lažnih obljub Zahoda.

Gerimovi filmi niso lagodni ne za napredne belce niti za ameriške demokrate ali evropske social-demokrate. V *Bush Mami*, recimo, nedavna legalizacija splava v ZDA predstavlja le še en način, da se uničijo nebele rase v Ameriki. Ko se belci pojavijo v njegovih filmih, so to liki kot beli policist, ki posili hčerkico junakinje v *Bush Mami*, ali brutalni goniči sužnjev v *Sankofi* (1993). »*V hipu, ko sem se odločil posneti Sankofa, je moja podpora v Združenih državah izhlapela, ker sem stopil na nedopusten teritorij,*« je rekel Gerima. »*Vsi viri so se zame zaprli.*«⁸ Gerima je naletel na pričakovanje, da se ta za temnopolte osrednja zgodba ameriške zgodovine omenja čim manj. Marginalizacija suženjstva se je začela v letih po ameriški državljanski vojni in že leta 1913 je

lahko predsednik Woodrow Wilson mirno govoril na svečanosti za preživele veterane, pa suženjstva sploh ni omenil. Sprava, ki je sledila vojni, je bila med belci severa in juga, ne pa med bivšimi sužnji ter njihovimi bivšimi gospodarji. Prav tako ni bilo nikakršne obsodbe ideje bele nadvlade. Sprava je izključila bivše sužnje in temnopolte vojake zato, ker je bila to edina sprava, ki bi zadoščala jugu, ki je, po besedah zgodovinarja Davida W. Bligha, izgubil skoraj vse, razen nezlomljive vere v večvrednost belcev.⁹ Temnopolti so bili izključeni tudi iz povojne vizije nove združene Amerike in postanejo sirote ameriške zgodovine, ki so se morale znajti same. Izbrisani je emancipacijski značaj vojne, razširila pa se je aksiomatična, a lažna teza, da vojna ni imela nič s suženjstvom. Tako da je v bistvu ta revolucionarna vojna ostala v ameriškem spominu ali kot tragedija padca Juga ali pa kot nacionalna tragedija bratomorne vojne, v kateri so vsi (belci) žrtve. Filmi s to tematiko, v katerih so črnici najprej prikazani kot izprijeni seksualni manijaki, potem pa kot zadovoljni in veseli sužnji, so temnopoltim odrekli priznanje njihove tragedije.

Filmi belih režiserjev, kot so *Sužnji* (Slaves, 1969, Herbert J. Biberman), *Mandingo* (1975, Richard Fleischer) ter televizijska nanizanka *Korenine* (Roots, 1977), so bili zgodovinski dogodki v smislu prikazovanja brutalnosti in nehumanosti suženjstva ter so sprožili diskusijo o tej neformalni tabu temi. Ampak po tistem so tudi podobna dela uglednih holivudskih režiserjev, kot sta Steven Spielberg in Jonathan Demme, spodletela pri gledalcih. Nihče si ne želi slabe vesti ali občutka, da je nekomu nekaj dolžan. Ukvarjanje s to v temelju izprijeno prakso, ki je bila eden od razlogov za najbolj krvavo vojno v ameriški zgodovini, se pogosto zavrne kot levičarska sentimentalnost ali iskanje izgovorov za temnopolte. Ameriški kongres je šele v 21. stoletju ponudil opravičilo za suženjstvo.

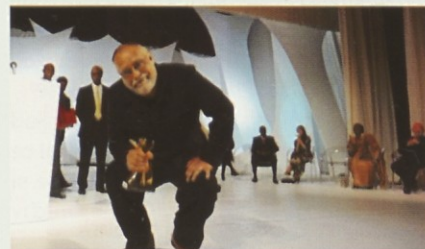
Gerimov film *Sankofa* ni zanimal distributerjev, ker so menili, da je samo za tiste, ki jih zanimata afroameriška zgodovina ali kultura. Distribuiral ga je sam in z njim doživel velik uspeh pri temnopoltem gledalstvu.

V *Sankofi* zgodbo takoj prevzame črnski glas, z nagovarjanjem »ukradenih Afričanov«: »*Izstopite iz maternice ladje in zah-*

tevajte svojo zgodbo ... Izstopite s polj trsa in bombaža in povejte mi svojo zgodbo.« *Sankofa* je prav toliko film o uveljavljanju lastne zgodbe kot film o suženjstvu. Gre za Mono (ameriška igralka Oyafunmike Ogundano), temnopolto manekenko, ki brezbrizno snema na gradu Cape Coast v Gani, kjer je bilo zaprtih na tisoče temnopoltih, ki so bili s te lokacije poslani v suženjstvo v Ameriko. Mona je popolnoma odrezana od svoje rasne zgodovine. Ko zablodi v katakombe, jo naenkrat obkrožijo črnici ter odvedejo nazaj na plantažo v času suženjstva, medtem ko ona kriči: »*Nisem Afričanka! Ali ne veste, kdo sem? Sem Mona! Sem Afričanka!*«. Tu postane Shola, hišna sužnja, zaljubljena v upornika Shango (Mutabaruka). Film obuja brutalnost suženjstva: zvok bičev na koži, obupno vpitje, ponižanje žensk ter popolno svobodo moči. In na drugi strani razne načine psihološkega upora, združevanja in tolažbe med sužnji, preden pride do fizične vstaje. Tako kot *Bush Mama* ter *Pepel in žerjavica* je to film o radikalizaciji ter o sodobni Afroameričanki, ki vzpostavi vez z zgodovino svojega naroda. Ko se vrne v sedanost, Mona ni več isti človek. Svojemu fotografu obrne hrbet in se pridruži simbolični afriški diaspori, k sedi na skalah okoli dvorca ter nemo gleda morje. Na vprašanje, ali moramo vedno nositi breme svoje zgodovine, Gerima odgovarja z nedvoumnim »da«.

Življenje na pepelu: Neorealizem Charlesa Burnetta

Besede, ki jih je napisal francoski kritik André Bazin leta 1948 o filmu *Paisà* (1946, Roberto Rossellini), bi lahko bile napisane tudi o prvencu Charlesa Burnetta *Klavec ovc* (Killer of Sheep), posnetem v Wattsu leta 1977: »*Enota filmske pripovedi v tem filmu ni kader, abstrakten pogled na analizirano realnost, temveč dogodek, fragment surove realnosti, že sam po sebi mnogoter in dvoumen, katerega pomen se razkrije šele a posteriori, po zaslugi dejstev drugih dogod-*



Haile Gerima

7 Candace LaBalle: *Gale Contemporary Black Biography*. Dostopno na <http://anse.rs/wrxYA8>.

8 Prav tam.

9 Blight, David W: *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*, The Belknap Press of The Harvard University Press, Cambridge, Mass, in London, 2001, str. 31.

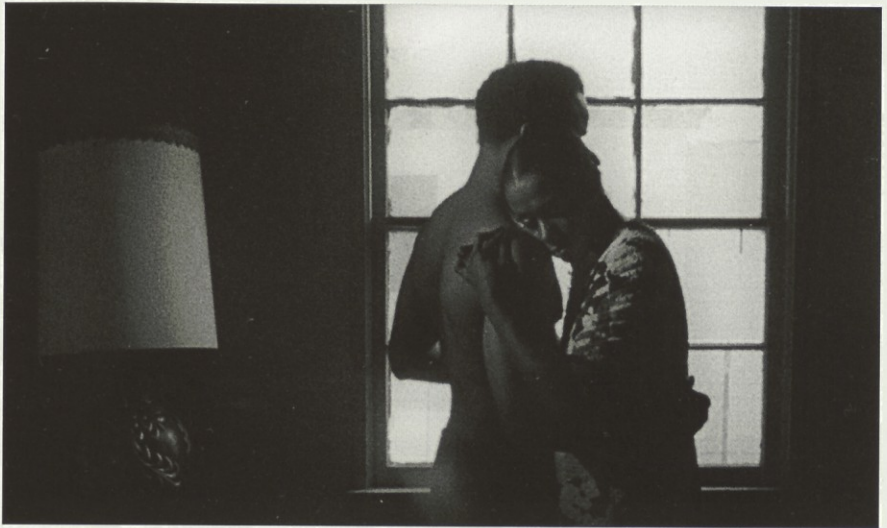
kov, med katerimi um vzpostavi povezave. Režiser je dogodke resda izbral, vendar je pri tem spoštoval celovitost posameznega dogodka.«¹⁰

Film se začne s prizorom, v katerem oče kriči na sina. Vidimo veliki plan zmedenega otroka in slišimo očeta, ki mu jezno pove: »Če se še enkrat zgodi, da ti napadejo brata, ti pa le stojiš ter ničesar ne storiš, te bom pretepel do smrti.« Ko oče konča svoj jezen monolog, mati pride in fantu prisoli močno zaušnico. Mali brat joče, nekdo četrti v kuhinji bere časopis. Teh likov nikoli več ne vidimo. Pomen očetovih besed pa postaja jasen tekom filma. *Klavec ovc* je sestavljen iz vinjet, kjer ima vsaka svoj učinek, skupaj pa ustvarijo mozaik življenja v Wattsu: prepotenten fantek na kolesu, ki zafrkava punčke, ki ga pretepejo ter pošljejo domov brez kolesa in v solzah; otroške igre, v katerih se otroci tepejo s kamni; jezen obraz punčke, na katero so fantje vrgli pesek, medtem ko obeša perilo; spopad med vojakom in njegovo ženo, ki ima revolver. »Edina stvar, ki je videti lepo, medtem ko umira, je vrtnica,« zagrozi mož, ko se njuna otroka cmerita ter sosedi gledajo; nakup novega motorja se konča katastrofalno in komično.

V osrednji zgodbi se klavniški delavec Stan (Henry G. Sanders) potaplja v žalost, njegova žena (Kaycee Moore) pa je vse bolj osamljena ter vse bolj hrepeni po njegovem dotiku. Prizor, v kateremu plešeta sama v zatemnjeni sobi, Dinah Washington pa poje o »*tej grenki zemlji*«, potrta Stan zapusti sobo in pusti svojo ženo v skoraj telesni agoniji, je filmska upodobitev bluesa.

Film *Klavec ovc* nikoli ne razkrije svoje ideologije, ampak je njegov politični pomen utelešen v ljudeh, v urbani pokrajini, ki je videti kot mesto po vojni, v obupu, ki muči Stana, ter v občutku ločenosti od zunanjega sveta. Burnettova zgodnja dela govorijo o življenju na pepelu v Wattsu. Film namenoma nima narativnega teka, kar ustvari občutek psihološkega in družbenega zastoja. Tudi poskus potovanja na podeželje se s počeno gumo konča, preden junaki zapustijo Watts, a rezervne gume seveda ni.

Njegov naslednji film, *My Brother's Wedding* (1983), je eden njegovih najbolj pesimističnih. Prikazuje Piercea Mundyja (Everett Silas), razpetega med aspiracije



Klavec ovc

svoje proletarske družine, da bi se dvignil v srednji sloj, ter lumpenproletarskim pajdašem iz otroštva – na koncu pa ne more pomagati ne sebi ne drugim. Film premore nekaj značilno Burnettovih trenutkov, kot je tisti z roparjem, ki odneha, ko sliši skozi zid svojo žrtev brati Sveto pismo. Ali pa briljanten prizor, v katerem se naenkrat najdemo na mestu nesreče z materjo, ki roti reševalce, naj rešijo njenega otroka. Ne poznamo ne matere ne otroka, ampak nagonsko reagiramo na tragedijo, čeprav je na videz izven konteksta. Šele nekaj trenutkov pozneje nam Burnett odkrije, da je bil v nesreči ubit eden glavnih likov.

Kot *Klavec ovc* je tudi *To Sleep With Anger* (1990) Burnettova mojstrovina. Film o tankem ledu, na katerem živi afroameriška družina, ki je prišla z juga, kot večina prebivalcev Watts, in ji je očitno uspelo. Mož Gideon (Paul Butler) je upokojen in rad dela na vrtu. Žena Suzie (Mary Alice) je pomočnica pri porodih. Oba sinova sta odrasla in imata družine. V njihovo življenje pride Harry (Danny Glover v najboljši vlogi kariere!), prijatelj z juga, ki ga trideset let niso videli; šarmanten človek, ki ima morda nadnaravne moči in začne počasi obračati člane družine drugega proti drugemu. Odkriva grdobjo pod patino ruralnega, južnjaškega šarma: »*Nikoli ne ravnaj z žensko, kot da je enakopravna. Če želiš, da se ženska vrne, najdi drugo... Čim več mul vprežeš za plug, tem boljše vlečejo.*« Gideon zbolí in obleži, Harry pa se ustoliči kot gospodar družine, preden se ta ne zave in obrne proti njemu.

Harry priključuje mučno preteklost med

sprehodom z Gideonom v podobi mladih Afroameričanov, ki s težkimi kladivi delajo na železniški progi med prahom in neusmiljenim soncem. Kaj Gideon pravzaprav vidi, in če to zares obstaja, ali pa zakaj ga to tako pretrese, ni popolnoma pojasnjeno. A dobimo vtis, da je Harry soočil Gideona z nečem, kar je želel vse življenje pozabiti. Moški v prahu in pripeki kot da predstavljajo kruto in naporno preteklost, ne le Gideonovo preteklost, ampak zgodovino rase. Strah in prepiri, ki jih Harry vzbuja, imajo cilj uničiti Gideonovo družino, kar je v fizičnem in moralnem svetu Burnettovih filmov prvo in zadnje zatočišče. Pekel pri Burnettu in njegovih kolegih in kolegici je razpad družine.

Svojo prvo nesrečo s Holivudom je imel s policijsko dramo *The Glass Shield* (1994), ki ga je posnel za Harveyja Weinsteina in Miramax. Film odkrije drugo plat Burnett. Namesto neorealizma ta film, posnet po resničnih dogodkih, ponudi labirint zgodbe o mladem temnopoltem policistu J. J. (Michael Boatman), ki odkrije, da je postaja, kjer dela, leglo rasizma, seksizma in antisemitizma ter do najvišje mestne administracije segajoče korupcije, s katero se mimogrede okuži tudi sam. Skupaj z mlado policistko, Judinjo Deborah (Lori Petti), se znajde v boju z belo falango. Burnett snema z gladkimi premiki kamere, dramatično, najbolj pogosto modro in oranžno svetlobo, ustvarja svet daleč od topline, ampak ne tudi slabosti svojih prejšnjih filmov, pri čemer spodkopava tako šablone policijskega filma kot kodeks družbeno sprejemljivega obnašanja.

10 Bazin, André: »Filmski realizem in italijanska šola osvoboditve«, v Bazin, André: *Kaj je film?* Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana. Stran 389.



Pepel in žerjavica

Komandant postaje Massey (Richard Anderson), ki na prvi pogled deluje kot fašist, je prav to: fašist. Ni groba in odbijajoča, a na koncu pravična figura belih policijskih filmov. Film obuja moškost holivudskega policijskega filma, ampak pogled nanjo je poševen. Tu je sijajna sekvenca, v kateri policija preseneti komandirja z darilom za rojstni dan. Ko mu dajo harpuno (!) za ribolov, je stari, trdi Massey ganjen do solz. Ko rez odkrije junaka, ki dogajanje cinično opazujeta od strani, saj sta kot Afroameričan in Judinja izključena *de facto*, če ne že *de jure*, se ceremonija razkrije kot izključujoča, pošastno sentimentalna, ter slika ljudi, ki so popolnoma pomirjeni z lastno korumpiranostjo in rasizmom.

Žal je testna publika negativno reagirala na zelo pesimističen konec in Miramax je zahteval, da ga Burnett spremeni, kar je tudi storil, tako da film deluje nedorečeno in nepopolno. Od tedaj dela kot televizijski režiser. Leta 1996 je posnel *Nightjohn* za Disneyja in Hallmark, film o sužnji, ki s tem, da uči druge sužnje branja, tvega pohabljenje ali celo smrt. Inteligentni film, ki kritiko razširi na sam patriarhat, a je ujet v Disneyjeva pravila, brez niansiranja likov in prizorišč iz Burnettovih prejšnjih filmov. Precej dober, čeprav osladen je tudi *Selma, Lord, Selma* (1999), mladinski film o pohodih, ki jih je vodil Martin Luther King iz Selme v Montgomery, prestolnico Alabame, v podporo pravic temnopoltih do glasovanja. Je pa zagotovo nekaj narobe,



My Brother's Wedding

če lahko eden najbolj nadarjenih afroameriških režiserjev posname film o tako ključni epizodi zgodovine svojega naroda le za Walta Disneyja in Hallmark.

Filmi kot *Klavec ovc* in *To Sleep With Anger* nudijo podroben pogled na življenja ljudi v specifičnem prostoru in času. Kamera ujame človečnost, kot je lahko prezentna le pri ljudeh v njihovem okolju. To, da se je na začetku ukvarjal le z Wattsom, nikakor ne omeji pomena Burnettovih filmov. Nasprotno, prav to jim daje univerzalnost. Gotovo so to primarno filmi o črnem preživetju. S prikazovanjem tega pa postanejo tudi del univerzalne zgodbe boja človeka za existenco in samospoštovanje v sovražnem svetu.

Slavljenje žensk: Hčere prahu Julie Dash

V obdobju nemirov v Wattsu so se Afroameričanke znašle v položaju tarče belcev in temnopoltih moških po tem, ko je izšel t. i. *Moynihan Report (The Negro Family: The Case for National Action, 1965)*, ki ga je pripravil sociolog in bodoči senator države New York, Daniel P. Moynihan. Dokument, ki je imel ogromen vpliv tako na beli kot na afroameriški nacionalistični pogled na težave, je določil največji del krivde za revščino temnopoltih propadu družine, in še posebej Afroameričankam, ki naj bi hromile moškost svojih partnerjev. Teza je bila, da je matriarhalna narava črnske kulture oslabila zmožnost temnopoltih, da funkcionirajo kot avtoritativne figure. Ta teza je bila sprejeta kot aksiom. »Ideja črnskih nacionalistov, da morajo 'njihove' ženske biti podrejene, je bila tesno povezana z idejo (bele) elite, da je črnska družina preveč matriarhalna,« je zapisal Gerald Horne. »Eni in drugi so videli Afroameričanke kot glavni problem. Temnopolti nacionalisti so dobili zagon, črnke pa so bile oblatene.«¹¹ Gerima, Burnett in drugi umetniki gibanja s UCLA pa slavijo prav ta matriarhat kot življenjsko silo. »Če ne bi bilo črnk, bi vsa naša rasa izginila v času suženjstva,« reče glavni moški lik Gerimove *Bush Mama*. »Ampak črnke so se borile za našo raso in jo ohranile.«

V mojstrovini Julie Dash, *Hčere prahu*, Afroameričanke dobesedno zavzamejo platno. Vidimo punce, ki igrajo tradicionalno igro na plaži, objeme žensk, ko se srečujejo, ženski, ki sedita v drevesu v svojih rožnatih in belih krilih in se pogovarjata, ženske, ki poskušajo obvladati pisane odeje v vetru na izletu, ženske, ki hodijo po

polju s koši na glavi. Vidimo noge mlade ženske, ko teče, roke, obraze. Ženske so tiste, ki načrtujejo, držijo družine skupaj ter ščitijo svoje moške: mlada Eula (Alva Rogers) noče povedati svojemu možu, kdo jo je posilil, ker ve, da bi to vodilo do nasilja. Film pusti občutek slavljenja temnopolte ženskosti. Ko se ženske med seboj skregajo, se nebo zatemni.

Zgodba se odvija leta 1902, v času razširjenega linčanja v ZDA, na otoku Ibo Landing blizu obale Georgie, kjer so bivši sužnji razvili kulturo, imenovano Gullah, v kateri so obdržali elemente jezika ter kulture svojega ljudstva. Družina Peazant se pripravljala, da bo zapustila otok in odpotovala na sever. Stara mama in matriarhinja (Cora Lee Day) ne želi iti in nekateri tudi ne želijo, da gre (»*Tam, kamor gremo, ni prostora za čarodejstvo starke.*«), tudi črna ovca družine, Yellow Mary (Barbarao), se je razočarana vrnila iz sveta in želi ostati na otoku. Julie Dash nas ležerno uvede v življenja teh žensk ter ustvari kontinuiteto družine tako, da zgodbo pripovedujeta matriarhinja in Eulina, še nerojena hčerka. »*Dvojna naracija združi preteklost, sodobnost ter prihodnost, kar je ustrezno sredstvo za film, ki je pohvala afriškemu spominu ter kontinuiteti kulture,*« je zapisala Toni Cade Bambara.¹²

Pripoved je bolj podobna seriji koncentričnih krogov, ki predstavljajo različne čase in zgodbe, ki se vsaj v neki meri prekrivajo. To je film o ljudeh, za katere so spomini na suženjstvo še vedno živi. Matriarhinja pove: »*Moškega otroka lahko vzamejo mami in ga prodajo takoj po rojstvu. Veliko let pozneje se mora isti človek pariti z materjo ali sestro, če ga spet odkupijo. Sužnji so morali sami paziti na družinske vezi.*« In pred očmi te bivše sužnje se zopet pojavijo sužnji, ki plešejo brez nasmeha na obrazu, v popolnem zavračanju klasične holivudske upodobitve suženjstva. Eden največjih uspehov tega filma je, da upodobi tako preteklost kot sedanost likov, občasno v istem kadru. Tudi potrošniška prihodnost je tu, ko katalog za neko trgovino na celini fascinira vse prisotne, pa tudi prikazen Euline, še nerojene hčerke.

Gre za jasno nadaljevanje projekta z UCLA - odkrivanje afroameriške dediščine, pri čemer je to eden najbolj vizualno razkošnih afroameriških filmov sploh. Film *Hčere prahu* je kontemplativno delo, zgrajeno na ritualih in tradicijah naroda Gullah; film, v

katerem se brezhibno, fluidno prepletajo sedanost, preteklost in bodočnost. Ta film ne zavrača teze o afroameriškem matriarhatu, ampak ga močno afirmira.

Jamaa Fanaka in zadnji udarci blaxploitation žanra

Film Jamaa Fanake *Jetnišnica* (Penitentiary, 1979) je bil eden zadnjih nizkopračunskih žanrskih filmov, ki jim je uspelo napolniti kinematografe na južni strani 42. ulice med 7. in 8. avenijo v New Yorku. Na severni strani ulice so bile porno kinodvorane. Južna pa je nudila blaxploitation, kung fu, grozljivke ter razno ameriško in mednarodno eksploatacijo. Fanaka, ki je bil rojen kot Walter Gordon v Missisippiju, je tematiko gibanja z UCLA prevedel v žanrski film. »Kljub splošni smeri skupine je Jamaa Fanaka zelo fasciniral Holivud ter bil nenaklonjen bojevitim ideološkim in umetniškim diskusijam, ki so bile osnovne v formiranju te šole,« je zapisal Ntongela Masilela.¹³

V Fanakovih filmih se dileme rešujejo žanrsko. Junakinja *Emma Mae* (1976), punca, ki je, kot veliko ljudi v črnem Los Angelesu, prišla z juga, reagira na nezvestobo svojega fanta tako, da ga pretepe pred celo sosesko. V *Jetnišnici*, filmu o nedolžnem človeku, ki konča v zaporu, potem ko skuša pomagati neki prostitutki, je dolg in brutalen pretep med junakom Too Sweet (Leon Isaac Kennedy) ter pošastnim jetnikom Half Deadom v klavstrofobičnem prostoru celice. Fanakovi filmi imajo surovo neposrednost najboljših filmov blaxploitation žanra, ki je že začel izginjati.

V drugi polovici 70. let se je njihovo kratko obdobje končalo. Kot je opazil Ed Guerrero – zakaj bi Holivud snemal posebne filme za temnopolte, če ti predstavljajo tretjino gledalcev pri filmih, kot sta bila *Boter in Izganjalec hudiča?*¹⁴ Poleg tega, morda je bilo Holivudu tudi res dovolj te vrste filmov. »Podobe črncev, ki streljajo in premagajo belce, čeprav so tisti belci jeguljasti zlobneži, niso bile všeč Holivudu, in zato je bilo financiranje ukinjeno,« je rekel Melvin Van Peebles.¹⁵

13 Masilela, Ntongela: »The Los Angeles School of Black Filmmakers«, v Diawara, *Black American Cinema*. Stran 115.

14 Guerrero, Ed: *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Temple University Press, Philadelphia, 1993. Stran 105.

15 Melvin Van Peebles v filmu *Classified X*, scenarij Melvin Van Peebles, režija Mark Daniels, Fox Lorber Home Video, 1998.



Hčere prahu

Fanakovi filmi so prav tako povezani s temnopoltim Los Angelesom kot zgodnji filmi Charlesa Burnetta. Osredotočeni so na temnopolte žrtve nepravčnosti, ki se maščujejo v slogu akcijskih filmov. Njegov nezaslišan prvenec *Dobrodošel doma, brat Charles* (Welcome Home Brother Charles, 1975) govori o Afroameričanu, ki ga policisti skoraj kastrirajo ter zaprejo. Charles pa odkrije, da mu penis lahko zdaj raste do velikosti anakonde ter ga uporabi, da zaduši svoje mučitelje. Konča se z junakom, napolnim zaradi razizma in nepravčnosti, ki se želi ubiti. Ko policisti pripeljejo njegovo punco, da ga odvrne od tega, ona vzklikne nepozabno zadnjo besedo filma: »Skočil!«.

Fanaka prekine zgodbo *Brata Charlesa* za filmsko poemo o črnem Los Angelesu, ki se začne z narkomanom, ki si v žilo zabode iglo, s kapljicami krvi na njegovem podlaktu ter umazanih tleh, potem pa se nadaljuje z obrazi ljudi na ulicah, umetnikov, otrok. Tako kot ostali režiserji tega gibanja ustvarja živo povezavo med zgodbo in mestom, v katerem se odvija. Nima pa ideološke dimenzije drugih režiserjev z UCLA. Hiperboličen, nesramen *Dobrodošel doma, brat Charles* je skoraj parodija na Van Peeblesovega *Velekurčona* in se ukvarja s fanatičnim razizmom policije v Los Angelesu. *Emma Mae* in *Jetnišnica* pa se izogneta politiki. Res zadnji pokaže, da so jetniki večinoma temnopolti, a ni niti namiga, zakaj. So pa njegovi filmi, tako kot tisti Gerime in Burnetta, o ljudeh, ki se poskušajo držati svojih načel v sovražnem svetu.

Nov pogled

Koncept *Black Power* je v drugi polovici 70. let izgubil svojo moč. Zgodovinar John O. G. Ogbar to pripisuje novemu optimiz-

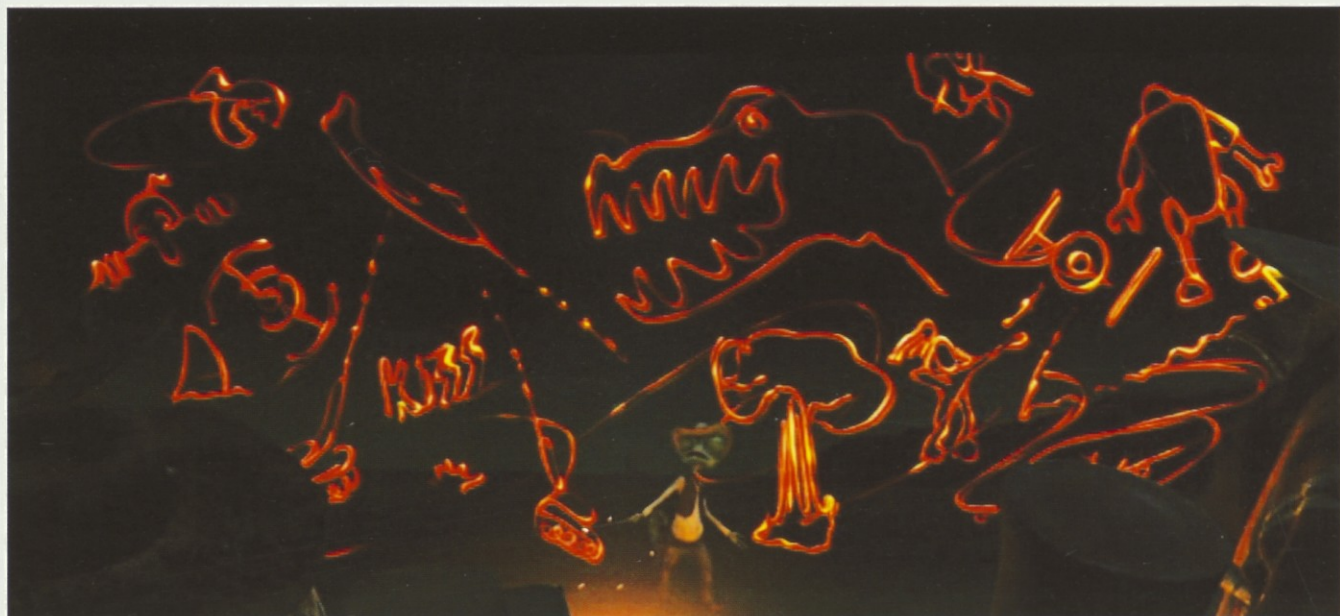
mu med črnici, da so spremembe možne, pa tudi zaradi komercializacije koncepta. »Razne sile so sanirale ter prepakirale ta nebulozen izraz, med njimi konservativni in liberalni beli in črni vodje ter korporativna Amerika,« je zapisal. »*Black Power* je imel tržno moč za prodajo vsega, od spodnjega perila do alkohola.«¹⁶ A vendar je bilo gibanje *Black Power* zaslužno za vrsto pozitivnih pridobitev: za državne programe, ki so pomagali temnopoltim, univerzitetne smeri iz afroameriške zgodovine in kulture, naglo rast števila temnopolnih politikov.

Vznemirljivost afroameriškega filma tega obdobja je v tem, da je nudil možnost opazovati narod, ki se znova definira ter ustvarja nove pristope k filmu. To ne drži le za neodvisne filme, kot so *Velekurčon* ali *Ganja & Hess* (1973, Bill Gunn), ali za filme Upornikov z UCLA, ampak tudi za holivudske filme, kot sta bila *Detektiv Shaft* (Shaft, 1971, Gordon Parks) ali *Črni panter v Harlemu* (Cotton Comes to Harlem, 1970, Ossie Davis). Čeprav obstajajo med režiserji velike razlike, so njihovi filmi nacionalni, če hočete rasni projekt, katerih cilj je vrnitev afroameriške zgodbe temnopoltim; dati glas tistim, ki ga, z izjemo starih in v glavnem izgubljenih »rasnih filmov«, na ameriškem filmskem platnu niso imeli.

Filmi temnopolnih režiserjev iz obdobja *Black Power* spadajo v izbrano družbo, skupaj z recimo jugoslovanskim črnim valom ali novim nemškimi filmom, saj tvorijo nekaj najbolj vznemirljivega: nov pogled na svet, za katerega smo mislili, da ga poznamo.

(konec)

16 Ogbar, John O. G.: *Black Power: Radical Politics and African American Identity*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2004. Stran 199.



Koliko filmov šteje en film?

Rango in njegova filmofska nebesa

Zoran Smiljanić

Čeprav ponavadi ne zamudim nobene- ga vesterna, je šel lani animirani film *Rango* mimo mene. Odbil me je napovednik (kjer Rango beži pred skobcem), ki me je preveč spominjal na tisto preeksploatirano veriverico iz *Ledene dobe*. »Otročarije,« sem si mislil in pozabil nanj. Potem so me prijatelji in znanci začeli cukati za rokav: »Pojdi pogledat, super je, to moraš videt v kinu, notri imaš celotno zgodovino vesterna in še več...« In ko sem se končno odločil da grem, je bilo že prepozno. *Rango* je odjezdil iz našega mesta. Ko je nekaj mesecev pozneje izšel DVD-ju, sem ga takoj pograbil ... in imel kaj videti.

Kot prvo, *Rango* sploh ni to, za kar se izdaja. To ni film za otroke. Povprečen animirani film za otroke sem in tja navrže kakšen štos za odrasle, da lažje zdržimo uro in pol v kinu, vendar je tokrat ravno obratno: gre

za animirani film za odrasle, ki navrže še kakšen štos za otroke ..., da lažje zdržijo v kinu. V *Rangu* je namreč premalo akcije, humor je preveč ciničen in grob, zgodba je prekomplicirana, dialogi, odnosi in situacije pa so prezahtevni, da bi jih otroci lahko zapopadli in uživali v njih. Predvsem pa *Rango* vsebuje preveč referenc na filme, ki jih otroci preprosto niso mogli videti, zato hitro izgubijo zanimanje zanj. Ne, *Rango* res ni film za otroke, pač pa film za odrasle, ki se dela, da je film za otroke. In to ni naključje, niti zgrešeni ali celo goljufivi marketinški pristop, kajti v *Rangu* gre ravno za pretvarjanje, potvarjanje, impersonacijo, nastopništvo, hja, za kameleonstvo. Bistvo tega filma je, da se pretvarja, da je nekaj, kar ni.

In *Rango* se pretvarja, da je cel kup drugih filmov. Ogromno filmov. Ves čas jih neumorno stresa iz rokava. Je svojevrsten

fenomen, pravi mali čudež, postmoderni ognjemet filmskih podob, mozaik glasbe in zvokov, gosto tkana tapiserija filmskih citatov, parada ukradenih momentov, tovarna posvetil, zakladnica referenc, asociacij, navezav, enovrstičnic ... vsega, kar smo nekoč nekje že videli. V njem najdemo kup vestern stereotipov in klišejev, ki so okupirali tako klasične kot špageti vesterne, v njem miroljubno koeksistirajo Ford, Peckinpah in Leone, pa še Tarantino, Chuck Jones, Carlos Castaneda, Mel Brooks in Tod Browning povrh. Ja, kajti liki iz *Ranga* niso tiste srčkane, všečne in prijetne živalce z velikimi očmi, kot jih najdemo pri Disneyju, ampak grde, umazane in deformirane spake, ki jih je včasih kar malce težko pogledati (spomnimo se Balthazarja in njegovega opletajočega nosu, ki neprijetno spominja na sifilitični penis).



In kameleon Rango, junak brez lastne osebnosti, ki vztrajno oponaša druge in menja svoje vloge kot po tekočem traku (kot je pač kameleonom v naravi), je zelo primerna krona te filmske strategije. Rango si obupno želi pustolovščine, slave, priznanja, prijateljstva in ljubezni. Je prismojen kot žabec Kermit, nastopaški kot Alf, občutljiv kot Woody Allen, obseden kot Wile E. Coyote iz risanke *Road Runner (bi-bip!)*, hiperaktiven kot Jim Carrey iz *Maske*, preplašen kot Michael J. Fox iz *Vrtnitve v prihodnost 2*, teatralen kot Steve Martin iz *Treh amigsov*, za povrh pa ves čas deluje, kot bi prišel iz nekega čisto drugega filma (kot na primer Cleavon Little v *Vročih sedlih*) ali planeta (E. T. vesoljček).

Vendar pa *Rango* ni še en *Film, da te kap*, ni parazit, ki bi svoj obstoj dolgoval izključ-

no drugim filmom. Ne, citati niso njegov edini razlog obstoja, to še zdaleč ni vse, kar ima pokazati. Citati v *Rangu* so legitimno sredstvo filmske naracije in kot taki globoko vtakani v samo strukturo in sporočilo filma. So sestavni del zgodbe o kameleonu, ki se ves čas sprašuje, kdo je, in ki v iskanju lastne identitete histerično skače od vloge do vloge, od filma do filma, od citata do citata, od reference do reference ... Dokler mu ne zmanjka vlog, kamor bi se lahko skrila, filmov, iz katerih črpa svoje številne osebnosti. Potem pride čas, da se pogleda v ogledalo, da se sooči sam s seboj. In tisto, kar vidi, mu ni ravno v ponos, zato doživi hudo krizo identitete, spoznanje, katarzo in nazadnje končno postane tisto, kar je ... (Kar sicer ni več tako zabavno, ampak pustimo to.) Kakorkoli, tako junak kot tudi film iščeta svoj prostor pod soncem. In

nisem še videl filma, ki bi se na druge filme navezoval tako preiščeno, zabavno in odštekano, kot to počne *Rango*. Še več, gre za film, ki se pretvarja, da hoče biti všečen, neobvezen in pišmevuhovski družinski filmček, v resnici pa gre za subverzivni izdelek, ki se strupeno norčuje iz svojih gledalcev, ziheraške holivudske korektnosti in tudi samega sebe.

Zato tokratni Kaliber 50 izjemoma posvečamo enemu samemu filmu, ki pa v sebi nosi mnogo, mnogo drugih. Nekatere od teh citatov je bilo lahko odkriti, pri drugih se je bilo treba pošteno potruditi za identifikacijo. Včasih si le trenil, pa si ga zamudil. Potrebno je bilo večkratno natančno gledanje filma, poslušanje in brskanje po zaprašenih kletah varljivega spomina, da bi staknil kakšen zvito kamufliran citat. Kar sledi, je krepko čez 50 citatov, s katerimi nam je postregel *Rango*, nekaj jih je ostalo neimenovanih (ker se ponavljajo), za nekatere je zmanjkalo prostora, veliko pa je še neodkritih. Večinoma so razporejeni kronološko, torej tako, kot so se zvrstili v filmu, povsod pa ta pristop ni bil mogoč. Hkrati z žalostjo sporočamo, da kljub vloženemu trudu nismo našli nobene reference na slovenski film, vsaj takšne ne, ki bi bila verjetna in verodostojna. Tokratni Kaliber bo tako ostal brez obvezne državotvorne note.





1. *Django* (1966, Sergio Corbucci)

Rango je bil sprva le kameleon brez imena. *The chameleon with no name*. Ko ga vprašajo, kako mu je ime, ga na hitro sname s steklenice tekile – tako, da besedi Durango odvzame prvi zlog. Kar pa ni tako naključno izbrano ime, kot se zdi: Rango se namreč vsebinsko in formalno lepo rima z junaki špageti vesternov, kot so Django, Chango, Ringo, Gringo, Garringo, Cjamango ... Mogoče tudi Rambo?



2. *Cat Ballou* (1965, Elliot Silverstein)

Črno-beli duet iz vestern komedije *Cat Ballou* (Nat King Cole in Stubby Kaye), ki v glasbenih vložkih komentira in napoveduje dogajanje, je vsekakor pred(hod)nik *mariachi* sovice iz *Ranga*. Tako duet iz *Cat Ballou* kot kvartet iz *Ranga* junak(inji)u napovedujeta žalosten konec, kar pa se nazadnje ne zgodi. In še ena najdba iz *Cat Ballou*: srebrni nastavek, ki ga na kljunu nosi sokol, je referenca na umetni nos, ki ga nosi negativec Tim Strawn (Lee Marvin).

3. *Dvorni norec* (*The Court Jester*, 1956, Melvin Frank in Norman Panama)

Rango omenja zastrupljeni kelih, kar je tema te srednjeveške komedije z Dannyjem Kayem v glavni vlogi. V podkrepitev te teze nosi eden od Rangovih kompanjonov v prizoru lova na kočijo tisto pokrivalo dvornega norca (brez krugaljčkov).



4. *Šund* (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino)

Rango huščne na steno terarija (ali objektiv kamere?) in na orošeno steklo s prstom uokviri svoj obraz (?). Kar je seveda parafraza slovitega prizora iz *Šunda*, ko se Uma Thurman in John Travolta pričkata pred retrorestavracijo Jack Rabbit Slim's. Uma mu zabrusi: »Don't be a ...«. Namesto zadnje besede v zraku nariše bel črtkani pravokotnik, ki se razblini.



5. *Desperado* (1995, Robert Rodriguez)

Ko Rango med hojo mačistično opleta s kitaro, se zgleduje po svojem glasbenem idolu Antoniu Banderasu, ki v uvodnem prizoru *Desperada* koraka po šanku in s skupino Los Lobos prepeva *Canción Del Mariachi*. In ko smo že pri mehiških zasedbah: *mariachi* sovice iz *Ranga* spominjajo tudi na bend Tito & Tarantula iz Rodriguezovega *Od mraka do zore* (From Dusk Till Dawn, 1996).

6. *Nadarjeni gospod Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999, Anthony Minghella)

Junak-kameleon nima svoje osebnosti, zato oponaša druge. In to mojstrsko. Mimikrijo in oportunitizem je prakticaliral tudi Woody Allen v *Zeligu* (1983).



7. *Brezno* (*The Abyss*, 1989, James Cameron)

Avto sunkovito zavre in voda v terariju se v počasnem posnetku prelije v curek, nam pa kapne, da je učinek zelo podoben tisti vodni kači iz *Brezna*, ko je bil CGI še deveto čudo. Gre za samocitat, saj je oba prizora računalniško ustvaril ILM (Industrial Light & Magic). Tudi poznejši prizor, ko se Rango in Fižolka pred utapljanjem še zadnjič poljubita, izvira iz *Brezna*, kjer se poslavljata Ed Harris in Mary Elisabeth Mastrantonio.



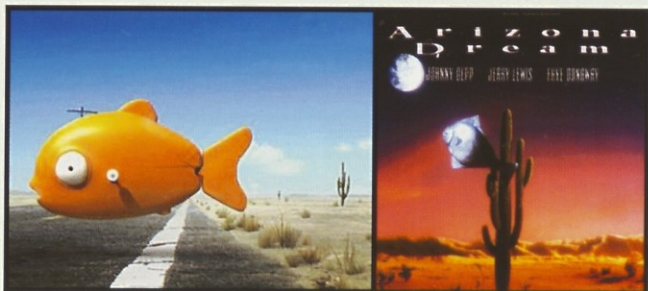
8. *Strah in groza v Las Vegasu* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998, Terry Gilliam)

Ko Rango s Smileyjevo žogico na glavi pristane na vetrobranskem steklu kabrioleta, za volanom zagledamo tipa s klobukom, sončnimi očali in z ustnikom, ki nosi skoraj identično havajsko srajco kot Rango. Ja, to je Raoul Duke, alter ego Hunterja S. Thompsona, ki ga je v Gilliamovem filmu igral ravno Johnny Depp. Duke paranoično reče: »Še eden! Vedel sem!« Očitno je na vožnji skozi puščavo naletel že na kup kuščarjev s Smileyjevim obrazom.



9. *Varuhi* (Watchmen, 2009, Zack Snyder)

Zavrtno film nazaj: ko Rango s Smileyjevo žogico na glavi pristane na vetrobranskem steklu kabrioleta, se spomnimo, da je Smiley nastopal v *Varuhih* (kot priponka), smejal se je pa tudi v *Forrestu Gumpu* (na majici), *Evoluciji* (kot mesto pristanka vesoljske ladje) ter v nekoliko bolj grobi inachi tudi v *Brodolomu* (s krvjo narisano na žogi Wilson) :



10. *Sanje o Arizoni* (Arizona Dream, 1993, Emir Kusturica)

Skrivnostna riba, ki plava po zraku.

11. *Mladi revolveraši 2* (Young Guns 2, 1990, Geoff Murphy)

Avtocesta in Divji zahod. Sodobni čas in Divji zahod sta združila tudi *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970, Arthur Penn) in *Stari Divji zahod* (Westworld, 1973, Michael Crichton).



12. *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chainsaw Massacre, 1971, Tobe Hooper)

Povoženi pasavec na cesti.

13. *Socialno omrežje* (The Social Network, 2010, David Fincher)

»Imel sem zelo razvejano družabno omrežje,« potarna Rango po prometni nezgodi. Kar pomeni, da je bil zelo zelo osamljen.

14. *Arizona Junior* (Raising Arizona, 1987, Joel in Ethan Coen)

Se spomnite tiste neubranljivo šarmantne pesmice z bendžom, žvižganjem in jodlanjem (*Way Out There*; Carter Burwell jo je snel Petu Seegerju, ta pa veteranom Sons of the Pioneers), ki sta jo brata Coen uporabila kot naslovno pesem v *Arizona Juniorju*? Kadarkoli Rango beži pred skobcem, jo slišimo, le da v mehiški inachi. Ja, v *Rangu* celo *mariachi* jodlajo.

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

Skobec zgrabi krastačo Rock-Eye, z njo poleti v zrak, ta pa zakriči: »You son of a ...!« Zadnjo besedo preglesi vreščanje skobca. Kar je seveda posvetilce famoznemu zadnjemu stavku filma *Dober, grd, hudoben*, s katerim Tuco (Eli Wallach) afektirano pospremi odhajajočega Blondieja (Clint Eastwood): »Hey, Blond!! You know what you are? Just a dirty son of a ... aa-aa-a!« Zadnjo besedo prekrije tisti krik iz nesmrtna melodije Ennia Morriconeja.



16. *The Shakiest Gun in the West* (1968, Alan Rafkin)

Nervozni, negotovi in nespretni, a iznajdljivi Rango zelo spominja na komika Dona Knotts, zobozdravnika, ki se odpravi na Divji zahod, da bi se boril proti »oralni ignoranci«. Rango in Knotts sta si podobna tudi fizično: oba imata veliko glavo, droben živôt in noge na iks, še posebej bode v oči njun izbuljeni pogled. Poleg tega je Johnny Depp (ki je Rangu dal glas) od Knottsja pobral tudi značilno smrkanje.



17. *Človek imenovan Hrabrost* (True Grit, 1969, Henry Hathaway)

Priscilla, trmasta, odločna in jezična miška, ki se kljub nasprotovanju pridruži pregonu, je zmodelirana po Mattie Ross (v starejši inachi jo igra Kim Darby, v coenovski pa Hailee Steinfeld). Poleg tega jo Rango ves čas nagovarja kot »little sister«, kar je počel tudi Rooster Cogburn (John Wayne).



18. *Kitajska četrt* (Chinatown, 1974, Roman Polanski)

Celoten zaplet z vodo je snet iz *Kitajske četrti*, pa tudi župan zelo spominja na brezobzirnega vodnega tajkuna Noaha Crossa (John Huston). No ja, edino tisti incest so črtali, saj bi lahko v kino pomotoma zašel kakšen otrok.



19. *Wild Bill* (1995, Walter Hill)

Ko Rango vstopi v saloon, ima eden od igralcev pokra v rokah par črnih asov in par črnih osmic, kar je t. i. *dead man's hand*, kombinacija kart, ki jo je imel v rokah Wild Bill Hickok, ko ga je v Deadwoodu od zadaj v glavo ustrelil morilec.



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

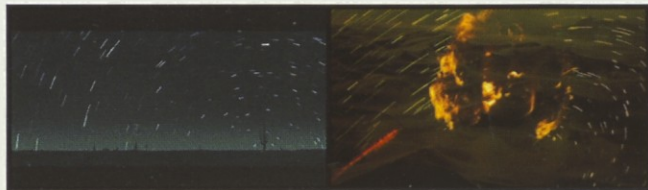
Izvrstna osvetlitev od zgoraj v saloonu + škripajoča vetrnica + odnos med Klopotačo Jakom in invalidnim županom, ki se zgleduje po tistem med Henryjem Fondom in Gabrielejem Ferzettijem (»*To je novi Zahod. Tu ni več prostora za revolveraše. Zdaj smo poslovneži.*«).

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

Junak, ki se po prihodu v mesto širokousti, da je postrelil šest ljudi, (čeprav jih ni) in to z eno samo kroglo ...

22. *JFK* (1992, Oliver Stone)

... kar nas pripelje do t. i. magične krogle, ki se je ob atentatu na predsednika Kennedyja ne vem kolikokrat odbila v njegovem lincolnu in ga dodobra prerešeta.



23. *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme)

»*Quid pro quo*,« blekne eden od nasilnežev, kar pa še zdaleč ne zveni tako sofisticirano, kot če bi to izgovoril dr. Hannibal Lecter. In ko smo že pri citatih: župan Rango pravi, da »*pride s privilegiji tudi velika odgovornost*«, kar je mantra, ki jo venomer ponavlja *Spider-Man* (2002, Sam Raimi). Rango v istem prizoru zine: »*The West is the ... best*,« kar je verz iz pesmi *The End* skupine Doors. In ko smo že pri Doorsih: halucinantni prizor, ko zvezde na nočnem nebu zarotirajo, je prepisan iz filma *The Doors* (1991, Oliver Stone), ko gredo člani skupine v puščavo in se ga zadenejo.



24. *Točno opoldne* (High Noon, 1952, Fred Zinnemann) in *Hitri in mrtvi* (The Quick and the Dead, 1995, Sam Raimi)

Stolp z uro, ki zvoni opoldne in oznanja začetek dvoboja.



25. *Jurski Park* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg)

Rango se na begu pred sokolom skriva na WC, ki pa se izkaže za slabo zaščito. Tudi zanikrni poljski sekret v *Jurskem parku* ni ustavil tiranozavra.



26. *Butch Cassidy in Sundance Kid* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969, George Roy Hill)

Ko meščani Rango jemljejo mero za novo opravo (in krsto), Fižolka »zmrzne« in lisica ji na glavo povezne posodo s sadjem. Fižolka pride k sebi, vzame rdeče jabolko in kljubovalno ugrizne vanj. Prepovedan sadež je užila tudi Etta Place (Katharine Ross) v znanem prizoru s kolesom, Paulom Newmanom in pesmico *Raindrops Keep Fallin' on My Head*. Če se je Fižolka s konzumacijo jabolka zaljubila

v Ranga, potem je šla Etta korak dlje in pristala na greh v troje. Dodatek: Fižolkine luknje v zavesti spominjajo tudi na odklope Rowana Atkinsona v *Divji dirki* (Rat Race, 2001, Jerry Zucker).



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

Kamera se v neprekinjenem posnetku premakne iz ulice nad streho banke, potem se spusti navzdol, pri tem čudežno prečka stekleno streho (ne da bi jo poškodovala) in pristane v notranjosti prostora ... Hej, kje smo že to videli? Seveda, natančno to je pred 70 leti naredil že Orson Welles. In to brez računalniške animacije.



28. *Življenje je čudovito* (It's a Wonderful Life, 1946, Frank Capra)

Rango skuša pomiriti zaskrbljene varčevalce, ki hočejo vsi hkrati dvigniti svoje prihranke (v vodi) iz banke. V filmu *Življenje je čudovito* skuša James Stewart pomiriti zaskrbljene varčevalce, ki hočejo vsi hkrati dvigniti prihranke (v bankovcih) iz banke.



29. *Vročna sedla* (Blazing Saddles, 1974, Mel Brooks)

Kup vestern klišejev, ki jih je naskočil *Vročna sedla*, je na muho vzela tudi *Rango*, le da še bolj radikalno, brzostrelno in odbito. Ena boljših: romantični kavbojski večer ob tabornem ognju se po obilni porciji fižola spremeni v simfonijo prdenja. To je tista prava aroma romantičnega Zahoda.

30. *Alica v Čudežni deželi* (Alice in Wonderland, 2010, Tim Burton)

Eden od likov iz *Ranga* se hvali, da pozna Norega Klobučarja. Plus uporaba živih hroščev kot žogic za golf.



31. *Goli v sedlu* (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper)

Član Balthazarjevega klana (tisti, ki netopirjem signalizira pot iz pečine) nosi pozlačeno čelado za ragbi. Enako je v *Golih v sedlu* nosil Jack Nicholson.



32. *Gospodar prstanov: Bratovščina prstana* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001, Peter Jackson)

Ko se pregon odvija po podzemnih hodnikih, se za njimi odpre orjaško rumeno oko, ki nas spominja na Sauronovo, pa tudi *Godzillino* (1998, Roland Emmerich) zlovešče oko. *Gospodar prstanov: Stolpa* (The Lord of the Rings: The Two Towers, 2002, Peter Jackson): premikajoča se žejna drevesa juke so podobna pohodu Entov (Bradodrev in kompanija) proti Isengardu.

33. *Levji kralj* (The Lion King, 1994, Roger Allers, Rob Minkoff)

Pregon naleti na mrtvega uslužbenca banke, Fižolka pravi, da bi ga bilo treba pokopati, drugi se ne strinja: »Kaj pa vem ... tudi ptiči morajo jesti.« Tretji pa povzame: »Krog življenja.« Kar je seveda ena najpomembnejših lekcij, ki jih je oče Mufasa posredoval levčku Simbi, le da je bil pri tem malce bolj poetičen.

34. *Ed Wood* (1994, Tim Burton)

»Katero številko obleke nosiš?« vpraša Rango Fižolko in potem njeno obleko tudi zares obleče. Podobno vprašanje je ženskam zastavljal Johnny Depp v vlogi najslabšega režiserja vseh časov, ki se je z veseljem oblačil v ženska oblačila, še posebej usekan je bil na puloverje iz moherja.

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

V prizoru netopirskega desanta na kočijo z vodo zaslišimo Wagnerjevo *Valkiro* v *bluegrass* izvedbi.



36. *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas)

Napad na kočijo v kanjonu je dobesedno prepisan finalni prizor napada na Zvezdo smrti. Tudi prizor, ko Rango vstopi v saloon, kjer

se vanj zagleda kup bizarnih bitij, spominja na prizor iz vesoljske gostilne iz *Vojne zvezd*. Pa še: gostilničar iz *Ranga* je sumljivo podoben Jabba the Huttu, Fižolka pa Jar Jar Binksu. Skupni imenovalec: ILM.



37. Pobesneli Max 2: Cestni bojevnik (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller)

Napad na kočijo v *Rangu* in obleganje cisterne v *Pobesnelem Maxu* vsebujeta nekaj identičnih kadrov. Tudi domisljico, ko se razbojnika hkrati pojavita levo in desno od drveče kočije, *Rango* pa sunkovito zavre in povzroči, da se barabi vzajemno postrelita, so že uporabili pri *Maxu*. Nazadnje se izkaže, da sta in *Rangova* plastenka in *Maxova* cisterna prazni oziroma da je notri le pesek.



38. 2001: Odiseja v vesolju (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick)

Ko med divjim lovom na kočijo *Ranga* z lasom ujamejo in dvignejo v zrak, doživi nekakšno kozmično razodetje, kjer se preda užitku lebdenja v breztežnostnem stanju, na glasbo Straussovega valčka, kakopak. Tudi malikovalski prizor, ko se meščani kot hipnotizirani zberejo pred ogromno vodno pipo, nad njo pa se dvigne sonce, spominja na monolit, sonce in opice. In če dobro pogledamo ventil, ki ga prineseta potapljača, opazimo, da ima enako obliko kot okrogla vesoljska ladja z začetka *Odiseje*.



39. Terminator 2: Sodni dan (Terminator 2: Judgment Day, 1991, James Cameron)

Eden od branilcev kočije repetira winchesterko tako, da jo frajersko zarotira okoli roke, kot je to počel Arnie v *T2*, še prej pa John Wayne v številnih vesternih.



40. Matrica (The Matrix, 1997, Andy in Larry Wachowsky)

Ko *Rango* pred točo krogel panično teče po navpični steni kanjona, predstavlja štorasto interpretacijo Keanuja Reevesa iz *Matrice*, ki zakonom gravitacije kljubuje nekoliko bolj elegantno.



41. Transformerji (Transformers, 2007, Michael Bay)

Velika posoda za vodo, ki v počasnem posnetku poleti nad *Rangom* in *Fižolko*, spominja na finalno bitko v *Transformerjih*, ko žensko preleti robot. Drugim pa bo kader v spomin priklical finalni skok kita preko glave dečka v *Moj prijatelj Willy* (Free Willy, 1993, Simon Wincer).



42. Zanka za nedolžnega (The Ox-Bow Incident, 1943, William A. Wellman)

Pobesneli meščani skušajo linčati tri razbojnike. Da so ti nedolžni, niti ni tako pomembno.



43. Bojevniki podzemlja (The Warriors, 1979, Walter Hill)

V finalnem dvoboju Klopotača Jake ustrelijo Indijanca Ranjenega Ptiča, ki pade s stolpa in trešči skozi deske na tla. Identičen spektakularni padec zasledimo na začetku *Bojevnikov podzemlja*, ko ustrelijo vizionarskega Cyrusa (Roger Hill), ki sanja o tem, da bi združil vse tolpe v mestu. Cyrus spet nekoliko spominja na Martina Lutherja Kinga, ustreljenega zaradi nekega drugega sna, a to je že druga zgodba ...

44. Pirati s Karibov: Prekletstvo črnega bisera (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl, 2003)

Medtem ko je še v terariju, Rango igra neustrašnega morskega kapitana. *Pirati s Karibov: Na robu sveta* (Pirates of the Caribbean: At World's End, 2007): hrošči, ki nesejo nezavestnega Ranga, so ekvivalent rakovicam, ki odnesejo nasadlo ladjo Jacka Sparrowa (vseprisotni Johnny Depp) do morja. Ja, vse tri filme je zrežiral Gore Verbinski.



45. Moje ime je Nihče (Il mio nome è Nessuno/My Name is Nobody, 1973, Tonino Valerii)

»Kdo sem, kdo sem jaz?« se ves čas sprašuje Rango. Nazadnje zaključí: »Jaz sem Nihče.« (I am Nobody). Verjetno hoče biti podoben Terenceu Hillu iz istoimenskega filma. Kot Nobody se je predstavljal tudi filozofski Indijanec (Gary Farmer) v *Mrtvecu* (Dead Man, 1995, Jim Jarmusch).



46. Za prgišče dolarjev (Per un pugno di dollari, 1964, Sergio Leone)

Duh zahoda je Clint Eastwood v značilnih oblačilih iz dolarske trilogije ...



47. Neoproščeno (Unforgiven, 1992, Clint Eastwood)

... vendar njegov obraz nikakor ne sodi v to obdobje, saj je mnogo starejši, kakih 60 jih šteje. Da gre za *Neoproščeno*, potrjuje tudi dejstvo, da je njegov avtomobilček za golf poln oscarjev (ki so mu začeli padati v naročje ravno s slednjim filmom). Tudi Duh zahoda »uokvirí« Ranga (glej št. 4) s komentarjem: »Nihče ne more oditi iz svoje zgodbe.«



48. Shane (1953, George Stevens)

Po kom so ukrojili lik Klopotače Jaka – po revolverašu Jacku Wilsonu (Jack Palance) iz *Shanea* ali po Sentenzi (Lee Van Cleef) iz *Dober, slab, hudoben*?

49. Živi in pusti umreti (Live and Let Die, 1973, Guy Hamilton)

Ko se junak in lepotica na koncu znajdetá v posodi za vodo sojena na smrt, nas spomnita na vse tiste umetelne naprave, ki naj bi pokončale agenta 007 in njegovo kurentno spremljevalko, pa nekako nikoli ne izpolnijo namena. Ker naj bi se Rango in Fižolka utopila, je izbira padla na tisto nemogoče dvigalo, ki naj bi zvezana Bonda in Solitaire potopilo v bazen, v katerem plava krvoločni morski pes.

50. Globoka modrina (Deep Blue Sea, 1999, Renny Harlin)

Rango s heimlichovim prijemom reši Fižolko, ki oralno izstrelí naboj v steklo, kjer nastane čisto mala razpoka, ki se pod pritiskom vode vse bolj širi, dokler steklo ne počí in voda spektakularno poplavi celo banko. Prizor se seveda napaja iz *Globoke modrine*, ko se morski pes zaleti v stekleno steno laboratorija, kjer nastane čisto mala razpoka, ki ...

za več vsebin klikni na www.ekran.si



Najboljši filmi 2011



Zemira Alajbegović

Nader in Simin se ločujeta (Jodaeiye Nader az Simin, 2011, Asghar Farhadi)
Bilo je nekoč v Anatoliji (Bir zamanlar Anadolu'da, 2011, Nuri Bilge Ceylan)
Fant s kolesom (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne)
Umetnik (The Artist, 2011, Michel Hazanavicius)
Pobalinka (Tomboy, 2011, Céline Sciamma)

Špela Barlič

Sramota (Shame, 2011, Steve McQueen)
Košček pekla med svilenimi rjuhami. Enostavno najboljši.
Kraljev govor (The King's Speech, 2010, Tom Hooper)
Majhen film z velikim srcem.
Faust (2011, Aleksandr Sokurov)
Goethejev Faust po Sokurovo. Teško, ampak fascinantno branje.
Božji možje (Des hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois)
Osnove krščanstva za vernike in nevernike. Globoko humanističen film.
Drevo življenja (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick)
Z nekaterimi deli filma imam težave, a so zato drugi toliko bolj navdušujoči.

Tina Bernik

Sramota (Shame, 2011, Steve McQueen)
– kje smo
Zaklonišče (Take Shelter, 2011, Jeff Nichols)
– kam gremo
Too Big To Fail (2011, Curtis Hanson)
– zakaj
Pogovoriti se morava o Kevinu (We Need To Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)
– ... ali zaradi koga
Melanholiija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)
– kaj potem

Aleš Blatnik

Navedeni niso ne po preferenci ne po abecedi.
Bog masakra (Carnage, 2011, Roman Polanski)
Partnersko sožitje je utopija.
Kužna nevarnost (Contagion, 2011, Steven Soderbergh)
Osebna varnost in neodvisni mediji so prevara.
Too Big To Fail (2011, Curtis Hanson)
Finančna stabilnost je iluzija.
Atlas Shrugged: Part I (2011, Paul Johansson)
Turbosocializem in omejevanje svobode sta zabloda.
Melanholiija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)
Družbene norme in pričakovanja so apokalipsa.

Nina Cvar

- Torinski konj** (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)
Mojstrovina, ki jo med drugim odlikuje odlično razumevanje filmskega prostora in mesta figure v njem.
- Fant s kolesom** (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne)
Realistična pripoved s svojo iskrenostjo zanesljivo pusti vtis.
- Nemogoče – Iztrgane strni** (L'impossible – pages arrachées, 2009) in **Naj počivajo v uporu** (Figure vojne I.) (Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre), 2010)
Dva prvovrstna izraza sodobnega angažiranega dokumentarnega filma Sylvaina Georgea.
- Le Havre** (2011, Aki Kaurismäki)
Jasna avtorska Kaurismäkijeva izjava, ki je v težkih časih na strani malega človeka.
- Pogovoriti se morava o Kevinu** (We Need To Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)
Suvereno posneto odstiranje maminega poskusa razumeti težko dojemljivo družinsko tragedijo.

Katja Čičigoj

Combat Girls (Kriegerin, 2011, David F. Wnendt)
Igra (Play, 2011, Ruben Östlund)
Torinski konj (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)
Odisej (Ulises, 2011, Óscar Godoy)
Vsi vaši mrtveci (Todos tus muertos, 2011, Carlos Moreno)
Zgodbe, ki se jih spominjamo (Historias que so existem quando lembradas, 2011, Júlia Murat)

Andrej Gustinčič

Pet iz redne distribucije, ki se mi zdijo pomembni, abecedno.
Išče se Erik (Looking for Eric, 2009, Ken Loach)
Enostavno najboljša pri nas videna komedija zadnjih nekaj let.
Na sledi očetju (Winter's Bone, 2010, Debra Granik)
Potovanje v temno plat patriarhata, ki se odvija med ameriško ruralno revščino ter nudi junakinjo, ki bi lahko bila vzor: inteligentna, načelna, zvesta svoji družini.
Še eno leto (Another Year, 2010, Mike Leigh)
Mojstrovina veterana, o preživetju, tako tistih srečnih kot tistih na robu, ki spominja na *Mrtve* Johna Hustona ter Altmanov *Gosford Park*.
Turneja (Tournée, 2010, Mathieu Amalric)
O nepopolnosti življenja in ljubezni ter samoprevari, z otipljivim občutkom francoske periferije.
Vzpon Planeta opic (Rise of the Planet of the Apes, 2011, Rupert Wyatt)
Inteligenten populističen ZF-film v slogu dobre stare serije, kjer je razredna dimenzija zamenjala rasno, hkrati pa radikalizira junaka. Film za čas upora 99%.

Bojan Kavčič

Melanholiija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)
Le Havre (2011, Aki Kaurismäki)
Polnoč v Parizu (Midnight in Paris, 2011, Woody Allen)
Skrivnost njihovih oči (El secreto de sus ojos, 2010, Juan José Campanella)
Žalostna balada za trobento (Balada triste de trompeta, 2010, Álex de la Iglesia)



Božji možje



Faust



Bilo je nekoč v Anatoliji

Peter Kolšek

Po vrstnem redu, kakor so mi lani prihajali naproti.

Še eno leto (Another Year, 2010, Mike Leigh)

Formalno razmeroma konservativen film o večnih zadevah med običajnimi ljudmi, a s popolnim instinktom za vprašanje poteka staranja.

Štirikrat (Le quattro volte, 2010, Michelangelo Frammartino)

Na prafaktorje razstavljen in znova sestavljen filmski jezik, ki ne ustreza nobeni žanrski formi, a zbujajo upanje v prihodnost filma. Če bi filme snemali že v raju, bi bil to lahko en izmed njih.

Preprosto življenje (Tao jie, 2011, Ann Hui)

Tematsko Leighovemu podoben film s posebnim starčevskim *espritom*. Ta postavlja na laž serijo sicer odličnih azijskih filmov, ki so zasloveli s prikazovanjem samote, odtujenosti in velemestne izgubljenosti; tokrat je vse drugače.

Bilo je nekoč v Anatoliji (Bir zamanlar Anadolu'da, 2011, Nuri Bilge Ceylan)
Z bogatim zgodbarskim arzenalom povzema mnoge literarne žanre in sili celo v pesništvo – da bi nastal popoln film, ki seje potrpežljivost in žanje razodetje.

Aleksandrinke (2011, Metod Pevec)
Velika slovenska tema, ki je bila ves čas del Sredozemlja, skozi mojstrsko izbrano gradivo opremljena z ustreznimi evropskimi dimenzijami.

Ingrid Kovač

Nader in Simin se ločujeta (Jodaeiye Nader az Simin, 2011, Asghar Farhadi)
Urbani Iran s svojo tesnobo in univerzalna zgodba o odgovornosti do sebe in drugih.

Bilo je nekoč v Anatoliji (Bir zamanlar Anadolu'da, 2011, Nuri Bilge Ceylan)
Nov dokaz moči sedme umetnosti.

Preprosto življenje (Tao jie, 2011, Ann Hui)
Pogumna zgodba o starosti, bolezni, skrbi za drugega.

Le Havre (2011, Aki Kaurismäki)
Pobeg v svet, kjer je dovolj ljubezni in časa, da se lahko zgodijo majhne sreče in čudeži.

Izlet (2011, Nejc Gazvoda)
Odličen prvenec z globokim sporočilom, ki pa deluje čudovito preprosto in čisto.

Matic Majcen

Film leta: **Sramota** (Shame, 2011, Steve McQueen)

Vsak trenutek premišljen, vsak prizor veličasten.

Prvi izzivalec: **Drive** (2011, Nicolas Winding Refn)

Bili smo mulci v osemdesetih in to.
Drugi izzivalec: **Melanholija** (Melancholia, 2011, Lars Von Trier)

Kdo je že Terrence Malick?
In še dva finančno deprivilegirana:

Animal Kingdom (2010, David Michôd)
»It's a crazy fucking world.«

Best Worst Movie (2009, Michael Stephenson)

»You think it to you worst movie! I did very good movie!«

Jurij Meden

Razvrščeni po abecedi.

Drive (2011, Nicolas Winding Refn)

Melanholija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)

Mysteries of Lisbon (Mistérios de Lisboa, 2010, Raoul Ruiz)

Nader in Simin se ločujeta (Jodaeiye Nader az Simin, 2011, Asghar Farhadi)

Swordsmen/Dragon (Wu xia, 2011, Peter Chan)

Tina Poglajen

1. **Koža, v kateri živim** (La piel que habito, 2011, Pedro Almodóvar)

Ker je Almodóvar nor in ker scenarij deluje, kot da ga je napisal skupaj z Judith Butler.

2. **Dekliščina** (Bridesmaids, 2011, Paul Feig)

Zaradi Kristen Wiig, zaradi tega, ker je [vstavite poljuben afirmativen stavek o ženskah in komediji], in ker Maya Rudolph v poročni obleki kaka sredi ceste.

3. **Igra** (Play, 2011, Ruben Östlund)

Ker nam pokaže, da smo rasisti vsi, še posebej s tem, ko se trudimo dokazati, da *Igra* ni rasističen film. *Well played*, Ruben Östlund.

4. **Dark Horse** (2011, Todd Solondz)

Ker me je napeljal k gledanju vseh razpoložljivih Solondzovih filmov.

5. **Huda učiteljica** (Bad Teacher, 2011, Jake Kasdan)

Ker ga (delno neupravičeno) skoraj nihče ne mara, kljub temu da je Cameron Diaz v parodiji romantične komedije uspelo ustvariti edinstveno antijunakinjo, ki ji je dovoljeno biti vse, kar je običajno rezervirano za antijunake.



Nader in Simin se ločujeta



Drive

Simon Popek

Izbor iz redne slovenske distribucije.

1. **Štirikrat** (Le quattro volte, 2010, Michelangelo Frammartino)
2. **Stric Boonmee se spominja** (Loong Boonmee raleuk chat, 2010, Apichatpong Weerasethakul)
3. **Overjena kopija** (Copie conforme, 2010, Abbas Kiarostami)
4. **Ropar** (Der Räuber, 2010, Benjamin Heisenberg)
5. **Božji možje** (Des hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois)

Samo Rugelj

Predvajani na rednem sporedu (ne vključujem nekajkratnega predvajanja kot pri filmu **V praznino**), po abecedi:

Ču do vi to (Biutiful, 2010, Alejandro González Iñárritu)

Koplje po podzemlju človekovega duha in Barcelone.

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

Filmsko presenečenje iz Velike Britanije.

Na sledi očetju (Winter's Bone, 2010, Debra Granik)

Ameriški neodvisni film obdeluje teme, ki se jih veliki studii ne dotaknejo.

Pisma Sv. Nikolaju (Listy do M., 2011, Mitja Okorn)

Poljski film Mitje Okorna, ki ga bomo gledali še za prihodnje božiče.

Turneja (Tournée, 2010, Mathieu Amalric)

Nepozabna francoska turneja ameriških kabaretnih plesalk.

Zoran Smiljanić

Kar je bilo v kinu. Abeceda.

Črni labod (Black Swan, 2010, Darren Aronofsky)

Film, od katerega človeka spreleti labodja polt.

Drevo življenja (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick)

Film, ki ne zanika ne evolucije ne kreacionizma.

Na sledi očetju (Winter's Bone, 2010, Debra Granik)

Film, ki najde tisto potopljeno truplo iz *Odrešitve*.

Pravi pogum (True Grit, 2010, Joel in Ethan Coen)

Film o enookem šerifu in enoroki dami.

Rango (2011, Gore Verbinski)

Film, ki vsebuje sto drugih: za utemeljitev preberi tokratni Kaliber 50.

Marcel Štefančič, jr.

1. **V praznino** (Enter the Void, 2009, Gaspar Noé)

Film, ki hoče stopiti s platna, rekoč: We Fuck Alone!

2. **Črni labod** (Black Swan, 2010, Darren Aronofsky)

Umetnost postane umetnost šele, ko prelije kri.

3. **Božji možje** (Des hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois)

Martirij menihov, ki ne vedo, kaj hoče Bog.

4. **Videl sem hudiča** (Akmareul boatda, 2010, Jee-woon Kim)

Psihotriler, ki je mož beseda: res vidite hudiča!

5. **Drevo življenja** (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick)

Film vse vidi. Bog je vseviden. Film je Bog.

Gorazd Trušnovec

Razvrščeni po abecedi.

Bilo je nekoč v Anatoliji (Bir zamanlar Anadolu'da, 2011, Nuri Bilge Ceylan)

Drive (2011, Nicolas Winding Refn)

Faust (2011, Aleksandr Sokurov)

Melanholija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)

Žalostna balada za trobento (Balada triste de trompeta, 2010, Álex de la Iglesia)

Mateja Valentinčič

1. **Sramota** (Shame, 2011, Steve McQueen)

2. **Pogovoriti se morava o Kevinu** (We Need To Talk About Kevin, 2011, Lynne Ramsay)

3. **Guma** (Rubber, 2010, Quentin Dupieux)

4. **Habemus Papam: Imamo papeža** (Habemus Papam, 2011, Nanni Moretti)

5. **Torinski konj** (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

Zdenko Vrdlovec

Filmi iz redne kinematografske distribucije.

Štirikrat (Le quattro volte, 2010, Michelangelo Frammartino)

Melanholija (Melancholia, 2011, Lars von Trier)

Lurd (Lourdes, 2009, Jessica Hausner)

Ču do vi to (Biutiful, 2010, Alejandro González Iñárritu)

Ropar (Der Räuber, 2010, Benjamin Heisenberg)

Nina Zagoričnik

Faust (2011, Aleksandr Sokurov)

Sneg na Kilimandžaru (Les neiges du Kilimandjaro, 2011, Robert Guédiguian)

Zgodbe, ki se jih spominjamo (Historias que so existem quando lembradas, 2011, Júlia Murat)

Izlet (2011, Nejc Gazvoda)

Mothers (Majki, 2010, Milčo Mančevski)

Od Osmega potnika do Pike Nogavičke

Osamelost v filmih Davida Fincherja

Dušan Rebolj »Eden najbolj nadarjenih filmarjev moje generacije je David Fincher, vendar nisva v isti kategoriji. Jaz sem pisec-režiser. In to je nekaj drugega. [...] Mnogo laže si je ogledati scenarije, ki so že na voljo. Lahko sodeluješ s piscem, predelaš scenarij in takšne stvari. Tako posnameš več filmov. Ampak ko mine šest let – kje je tisti glas? Ni ga več.«
– Quentin Tarantino v pogovorni oddaji Charlieja Rosea

O kakšnem »glasu« je govoril Tarantino, ko je svojo delovno metodo primerjal s Fincherjevo? Morda o nekakšni težko opredeljivi avtorski izraznosti, lastni izvirnim režiserjem. O vtisu, zaradi katerega bi v idealnem primeru lahko zaslužili, kdo je avtor filma, tudi če ne bi ujeli najavne ali objavnice špice. V nasprotju z možnostjo smiselne umestitve filma v avtorjev opus potem, ko smo o njem izvrtali že vse kadorske in druge podatke.

Ali če smo manj zahtevni – o skladnosti režiserjevega dela. O občutku, da sumo njegovih ali njenih filmov preveva miselni tok, ki se odraža v vsebinskih elementih, odločitvah o formi ter v prepletu tega dvoje.

Glas

Če v pojem »glas« zvlčemo prvo opredelitev, potem ima Tarantino prav. Na primer, *Socialno omrežje* (The Social Network, 2010) bi lahko na prvi pogled posnel marsikdo. Toliko bolj če bi si, tako kakor si je Fincher, suženjsko oprtal pretežki in blebetavo kričavi scenarij Aarona Sorkina. Po drugi strani bi *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009), orjaško, z referencami nabitob hvalnico evropskemu filmu, težko pripisali komu drugemu kakor Tarantinu, še zlasti po prizoru v kletni krčmi, v katerem so zamizne razprave o popularni kulturi toliko kot samopoklon *Steklim psom* (Reservoir Dogs, 1992) in *Šundu* (Pulp Fiction, 1994).¹

Zato pa Fincherjevim filmom – tudi tretjemu *Osmemu potniku* (Alien³, 1992), ki ga je Fincher zaradi vsiljivega vmešavanja producentov razdedinil – ne moremo odrekati zaznamovanosti z avtorskim »glasom« po drugi, manj zahtevni opredelitvi. Onstran tehničnih inovacij – nekateri štejejo njegovega *Zodiaka* (Zodiac, 2007) za revolucijo v snemanju nočnih prizorov –, darkerske estetike – predvsem elektronskih oziroma industrijskih zvočnih podlag ter nekajkrat obnovljenega delovnega razmerja s Trentom 'Nine Inch Nails' Reznorjem – in gibljive, malodane kačje kamere – spominimo se trenutka vloma v *Sobi za paniko* (Panic Room, 2002) ali sklenega pregona



Osmi potnik 3

po rovih v *Osmem potniku 3* – so Fincherjevi filmi tako rekoč homogen tematski sklop. Le da zna temo mestoma zakrinkati gola številčnost premetij in permutacij.

Ne gre za to, da lahko Fincherja mirno označimo za režiserja trilerjev o serijskih oziroma množičnih morilcih. Na najbolj vidni, izrecni ravni tega sicer ne moremo in ne smemo prezreti. Skoraj pol Fincherjevih dolgotrajnih filmov, *Osmi potnik 3*, *Sedem* (Se7en, 1995), *Zodiak* in *Dekle z zmajskim tatujem* (The Girl with the Dragon Tattoo, 2011), govori o serijskem iztrebljanju človeških bitij. Kakor pravi Fincher, posnel je že več pripovedi o tem, »kako ljudje v kletih z električnim orodjem grdo ravnavajo z drugimi ljudmi«. Toda Fincherjevi morilci, pa tudi nekatere njihove žrtve in zasledovalci, so figure v širšem, splošnejšem razmisleku. Mnogo izraziteje in stanoviteje kakor filmar o grozodejstvih z električnim orodjem je Fincher filmar osamelosti in odtujenosti. Njegove pripovedi so izpeljanke problema odcepljenosti od človeških občestev, od sveta vsakdanjih človeških zadev, ter prikazi bolj ali (pogosto) manj uspešnih poskusov razčiščenja s to odcepljenostjo oziroma izhoda iz nje.

Osamelost

Popoln destilat te problematike je Fincherjev videospot skladbe Judith zasedbe A Perfect Circle. Dejstvo, da skladba govori o jalovem poskusu premostitve brezna med paralizirano osamljenko in Bogom, je za razvoj pričujoče teze sicer dobrodošlo. Ni pa bistveno, saj besedila, podobno kakor scenarijev svojih celovečercer, ni napisal Fincher. Bistveno je, da je spot od samih začetkov te izrazne zvrsti ena naj-

boljših uprizoritev akta glasbene izvedbe. Ne gre za posnetek koncerta, temveč za posnetek izvedbe skladbe, instalirane v prizorišče, podobno skladišču, najverjetneje v zasedbin prostor za vaje. Fincher s kamero, sorodno tisti iz *Sedem*, in rabo orodij za manipulacijo kadra ustvari mitologiziran abstrakt – gibljiv portret skupine, iztrgane iz okvirov občinstva, javne zaznave in glasbene produkcije, ter navsezadnje odtujene od same sebe. Čeprav zasedba deluje kot popolnoma usklajen stroj za proizvodnjo granitne zvočne gmote, se njeni deli, posamezni člani, obnašajo povsem avtonomno. Stojijo daleč vsaksebi, v vsem videospotu pa se niti dva niti enkrat ne srečata s pogledom.

In prav ta varljivi vtis avtonomne osamelosti – skupina A Perfect Circle je seveda še kako javno zaznana, vpeta v pogled občinstva ter v posel glasbene produkcije – je torišče Fincherjevih filmskih pripovedi. Fincher snema filme o tem, kako okolni svet prenika v porozna življenja osamelcev in kako dejanja osamelcev motijo ureditev okolnega sveta.

Zaporniški kompleks, kamor na začetku tretjega *Osmega potnika* z reševalno kapsulo strmoglavi Ellen Ripley, je ustrojen po zgledu srednjeveških samostanov. Jetniki so samozadostna, celibatna skupnost, ki si za duševni mir prizadeva z zaprtostjo pred družbo. To krhko sožitje z žensko pojavnostjo najprej zmoti Ripley, zatem trdoživi parazit, ki se izvali iz jajca, prenesenega s kapsule, na koncu pa še odprava korporacije Weyland-Yutani, ki ji skuša Ripley (v četrtem delu izvemo, da neuspešno) preprečiti, da bi nezemeljsko kreaturo izkoristila v komercialne namene. K motivu

1 *Neslavne barabe* so v tem oziru okrnjen avtorski izdelek le, kolikor se iz filma predirljivo zrcali neko drugo avtorstvo – avtorstvo snemalca Roberta Richardsona, čigar polne barve in brezhibna osvetljava so najprej dobesedno naredile filme Oliverja Stonea, zadnja leta pa še bolj kakor Tarantinova krepjio Scorsesejeva dela (začenši s *Casinom* iz leta 1995).



Sedem

meniške zabarikadiranosti, usodno zajedene oziroma ujete v okolni svet, se Fincher po nesrečni izkušnji z *Osmim potnikom* ni nehal vračati.

Sedem je mogoče, pa tudi pravilno prebrati in pregledati kot soočenje dveh izpeljav tega menišтва. Najprej zabubljenosti v neoplatonistični svet krščanskih nauk o grehu. Kaj je stanovanje Johna Doeja, polno polic samoizpovednih, ročno naškrebanih zapisov ter skladovnic orodja za izvedbo prevzgojnega projekta, če ne srednjeveški samostan, posvečen vdajanjju večnim resnicam? Povsem jasno je, da Fincher Doejevo morjenje že z osvetlitvijo – od električno osvetljenih domovanj prebivalcev Mesta, zasenčenih kakor Platonova votlina, do razbohotenja jedke svetlobe na planjavi, kjer Millsu dostavijo tisto presunljivo škatlo – zastavi kot didaktični prijem, s katerim učitelj preobraža puščavo, pred katero se zaklepa v sholastični brlog. Doejev protipol je detektiv Sommerset. Tudi on je neporočen osamelec. Tudi njegovo bivališče je slabo osvetljen brlog, kjer premlava o propadlosti človeškega občestva. Da lahko zaspi, da zajezi naval praznine in nezanesljivosti, vsak večer zažene metronom. Toda če je notranji ritem za Doeja sprotna samoprirditev, začne Sommersetu presedati. Nekega večera zgrabi metronom in ga naveličano raztrešči – in začne raje metati nož v tarčo. Resignirana osamelost ni več mogoča. V svetu se mora angažirati, vendar ne tako kakor Doe. Ker Sommerset ni brezupno zazrt v Doejevo poblaznelo svetlobo, v enumje svetosti, mu ob sklepu preostane le stališče sočutne navzočnosti: »I'll be around.«

Protagonista *Kluba golih pesti* (Fight Club, 1999) uvidita o širšem bivalnem okolju nekaj podobnega. Tudi onadva ga hočeta preobraziti, vendar ne z zornega kota že izoblikovane samobitnosti. Njun projekt, in v pripovedi se dejansko imenuje »projekt«, je projekt osebne izgradnje, skorajda newagerski. Njuna meditacija, njuno razosebljenje, je pretep – na koncu pretepa »se sicer

Mnogo izraziteje in stanovitneje kakor filmar o grozodejstvih z električnim orodjem je Fincher filmar osamelosti in odtujenosti.

*nič ne razreši, vendar ni nič pomembno.*² Njuna verska ekstaza je kruljenje gledalcev pretepa, podobno glosolaliji »v binškošnih cerkvah«. Tako kakor John Doe menita, da lahko svet do svoje odrešitve prispe le skozi ogenj. Na požig pa se pripravljata v osami, ki spominja na civilizacijo le po najsplošnejših orisih.

Osamljene postave se v Fincherjevih pesajih nizajo ena za drugo. Nicholas Van Orton, ki ga v *Igri* (The Game, 1997) igra Michael Douglas, je poslovnež, čigar her-

2 Prostovoljno samouničevanje je v *Klubu golih pesti* logično zdravilo za neko bivanjsko obolelost, katere jedro je v tem, da se je zagotavljanje materialnega preživetja prevesilo v čezmerno goltanje blagovnih presežkov. Človeški apetit je treba ponovno kalibrirati; vrtni ga je treba na točko, kjer dejansko zagotavlja preživetje in ne vodi v kronično nepotešenost. Zakaj lahko lik Edwarda Nortona v prvi četrtini filma spi le, če hodi svojo nesrečo objokovat na vse možne podpirne skupine? Zato ker ni res, da z njim ne bi bilo nič narobe. Z njim je narobe vse. Sprevržen je v temelju, kot živo bitje. Jetičniki in bolniki z rakom na modih so zato, ker si jasno želijo preživeti, v nekem smislu na boljšem od njega.

metični svet raztrešči bizarna igra vlog, v katero ga pahne zaskrbljeni in dobro hoteci brat Conrad. Zopet torej gledamo pripoved o radikalnem učnem posegu, ki meri na obnovo življenja skozi njegovo uničenje.

Meg Altman (Jodie Foster) se mora v *Sobi za paniko* otepati manj predvidenih razsežnosti hlastanja po varnosti. Varnostna sobica, v katero se Meg s hčerjo zateče pred vlomilci, je hkrati skrivališče denarja, zaradi katerega so sploh vlomili v njeno hišo. Mehanizem zaščite je hkrati mehanizem osame, sčasoma pa več ne jamči ne enega ne drugega – kar smo v nekoliko drugačni preobleki videli že v *Klubu golih pesti*.

Stanovanje Nortonovega lika ločijo od sedenjih stanovanj čevljev debele betonske stene, kar pride prav, ko »vulkanski izbruh kršja, ki je bilo nekdaj tvoje pohištvo, in osebne premičnine, bušne skozi celostenska okna in plameneč odjadra v noč.« Popis dogodka je seveda ena od številnih prispevkov za že omenjeno ognjeno preobrazbo osebnega sveta, za osvoboditev izpod bremena osebne lastnine. Toda nič manj ni pomenljiva

neka razsežnost, ki se boči tik pod površjem. Moderna stanovanja so zgrajena tako, da nas njihove stene ščitijo pred takšnimi in drugačnimi eksplozijami pri sosedih. Biti hočemo sami in same puščamo njih. Temu namenu pa ni več zadoščeno, če začnejo v finih restavracijah izločati neizrekljive sestavine v našo kremno gobovo juho.

Zodiak je reprizna sopostavitev dveh rušilnih (in v izteku porušeni) osamelosti – osamelosti neznanega serijskega morilca zaljubljenih parov in osamelosti nekdanjega karikaturista Roberta Graysmitha, ki se z maničnim, večletnim razvozlanjem uganke, kdo je morilec, prižene čez rob



Igra

norosti in si zavozji zakon. *Nenavadni primer Benjamina Buttona* (The Curious Case of Benjamin Button, 2008) je pripoved o tem, kako ljubezen odrešuje osamelca, ki se pomlajuje, namesto da bi se staral. Mark Zuckerberg pa v *Socialnem omrežju* izumi prototip facebooka, ko iz neuslišane osamelosti udriha po ženskah. Le-tem ni zoprno zato, ker je zapiflan računalničar, ampak zato, ker je, kot mu prijazno razloži lik Rooney Mara, kreten. Osamelci kretren preobrazijo svet z izumom, ki širi osamelost toliko uspešneje, ker poraja privid skupnosti.

Po vsem povedanem bi lahko rekli, da Fincherjeva ustvarjalna pot, če seštejemo vse njene postaje, na čelu z nastopom Rooney Mara v *Socialnem omrežju*, meri naravnost v film, ki ga je posnel nazadnje, v ...

Dekle z zmajskim tatujem.

Lik Lisbeth Salander, tetoviranega dekleta iz naslova, je Stieg Larsson, avtor knjižne trilogije, katere prvi del je ekraniziral Fincher, delno ukrojil po zgledu Pike Noga-vičke.³ Motiv družbene izobčenke s skoraj nadčloveškimi sposobnostmi (namesto s Pikino telesno močjo jo je ovesil s fotografskim spominom, hiperinteligentnostjo, večščino vdiranja v računalniške sisteme in podobnim) je Larsson zapečatil s spominom iz mladosti: pri petnajstih letih je odrevenelo opazoval, kako trije njegovi prijatelji posiljujejo neko dekle. Njeno ime, Lisbeth, je nadel nosilni junakinji niza pripovedi, skozi katere je razčiščeval, tako pravijo njegovi najbližji, svoje krivdne občutke ter zamere do raznoraznih zavrženih plati švedske družbe. Delno ekonomskih, še bolj pa ideoloških.

Morilec ali, bolje rečeno, morilsko izročilo v *Dekletu z zmajskim tatujem* je v okvirih Fincherjevega dela jasen odmev krščanske penologije Johna Doeja iz *Sedem*. Kot vemo, se je izvorni Larssonov naslov, preden so trilogijo začeli tržiti na anglosaških trgih, glasil *Moški, ki sovražijo ženske*. Korenine tega sovraštva je Larsson, sodeč po idejnem ozadju umorov v knjigi, našel v triadi krščanstvo–patriarhat–antisemitizem. Na drugem bregu je asocialnost Lisbeth Salander in njeno ponosno kršenje organizacijskih družbenih struktur – še zlasti kolikor je družba vse bolj digitalna – reinkarnacija kaotičnega separatizma Tylerja Durdena iz *Kluba golih pesti*.



Socialno omrežje

Sorodnosti s slednjim je še veliko. Najbolj vpadljiva je Fincherjeva vrnitev k nečemu prepoznavno švedskemu. Pripovedovalec *Kluba golih pesti* je bil pred srečanjem s Tylerjem Durdenom »suženj ikejskega gnezdenega nagona«. Obsedenost z notranjo opremo iz Ikee je bila za Fincherja škrlatno znamenje potrošniške prenažrtosti. Sedaj mu je postavitev pripovedi na Švedsko ponudila priložnost, da motiv še globlje ironizira. Iz Ikee je notranja oprema svetlih domovanj tistih protagonistov, ki so v povesti pripadniki »nove«, socialdemokratske, povojne Švedske. Starejši, predvsem negativni protagonisti prebivajo v mračnih, zatohlih bajtah, naphanih s spominki na mizogino in nacistično preteklost. Izjemi sta dve. Morilec in seveda Lisbeth. Lisbethino stanovanje spominja na utrjene, zatemnjene brloge Doeja, Sommerseta, Durdena in Graysmitha. Morilčevo bivališče je sicer najizraziteje »ikejsko« od vseh, toda podpira ga klet, kjer so osovražene ženske podvržene grdemu ravnanju z električnim orodjem. Ikeina oprema se umakne težkoindustrijskim elementom, namenjenim zastrupljanju, vklepanju, vrtnanju in rezanju.

Za Ikeino podobo družbeno odgovornega podjetja se skrivajo porazni delovni pogoji pri azijskih podizvajalcih? Dediščine rasnega supremacizma in krščanskega ženskomrznosti ni mogoče na mah izničiti s skandinavsko državo blaginje? Skandinavska država blaginje kot takšna ne bi obstajala brez temeljne nepravičnosti, ki je ne želi popraviti niti najbolj vneti socialni demokrati? Ni povsem jasno, na kateri stopnji kritike se ustavi Fincher. Nedvomno je le, da je tako kakor v *Sedem*, *Klubu golih pesti* in drugih svojih filmih očarano zazrt

v lik – tokrat močan ženski lik –, ki sporno polje v celoti zavrača. Ko z razrešitvijo zločina – s samosvojo osamelo virtuoznostjo – drezne v njegovo spornost, ga preobrazijo, obenem pa zgradi skromen nastavek za svojo lastno preobrazbo in vsaj za zmeren izstop iz popolne osame.

Molk

Pripovedovalec *Kluba golih pesti* poudarja, da se s pretepi odstira tisto bolešno stanje, v katerem se je treba v nedogled nesmiselno pogovarjati. Podobni so Lisbethini vzgibi za molčečnost, za hladno, soli(psi)stično osredotočenost na delo, nepredirno za večino tistih, ki jo nagovarjajo. Molk je izraz njene samosvojesti – navsezadnje nepotprežljivosti do tistih, ki ne umevajo tako hitro kakor ona – in hkrati obramba pred neželeno pozornostjo, bodisi zagledanega, a disciplinirano zadržanega šefa bodisi dodeljenega skrbnika, ki je sadist in posiljevalec. Fincher je dejal, da je po štiridesetih prebranih straneh dojel, zakaj so mu poslali Larssonovo knjigo. To sploh ni presenetljivo. Lisbeth Salander se docela prilega v njegovo menažerijo zasebnih in posebnih osamelcev.

Tudi zaradi literarne prsti, iz katere jo je zagnetel Stieg Larsson:

Pika je sedela za mizo, glavo je naslonila na roke. Zasanjano je strmela na plapolajočo lučko, ki je stala pred njo.

»Ona – ona je na neki način tako sama,« je rekla Anica in glas se ji je malo tresel. [...]

»Če bo pogledala semkaj, ji bova lahko pomahala,« je dejal Tomaž.

Toda Pika je zasanjano strmela predse.

Nato je ugasnila luč.

3 Op. ured.: Glej tudi obširen tekst Zorana Smiljanića o Larssonu in knjižno-filmskem fenomenu Milenijske trilogije v *Ekranu*, november 2010 (str. 28–33).



Prekleta kamera

Lojze Kovačič o pornografskem filmu

Uvod: Marko Bauer

V šestem nadstropju stolpnice je okno prižgano pozno v noč. Stolp med Svinčniki. Lojze Kovačič leži v svoji sobi in piše o nekem drugem prihajanju. Rad ima pornografske filme, ker prek njih opazuje, odkriva naravo, ker se mu prek njih odkriva in razkriva, to je kanal odkritij, Discovery, daytime parjenje flore in favne, morda še bolj nighttime gibanje nebesnih teles. Poučne saturnalijske in spet ta *Melanholija* (*Melancholia*, 2011, Lars von Trier): kakšna narava je vesolje, kakšna physis je metafizika? Kljub zapeljevanju baudrillardovskega hiperbolizma – namesto dialektike diaboliktika – pornografija ni *Enter the Void* (*V praznino*, 2009, Gaspar Noé), kolikor je s slednjim mišljeno prostranstvo mednožja, naj bo to stvar mikroskopije ali teleskopije, ni kinematizirana vaginalna ciklorama v Tokiu, razkrečenost prostitutke, v katero delavec-stranka tišči nos, vse dokler ves

ne izgine vanjo. Kamera ne pride preblizu, temveč z ravno prave razdalje kaže, uokviriti tisto, kar je preblizu. Preblizu kot tisto, kar je početo. Čeravno vselej predaleč. Površine se ne da penetrirati, ne da se je prebiti. Kje se končaš ti in začnem jaz? Tam, kjer se končaš jaz in začnem ti. Podoba-gibanje pravi: »*Obrazi se med seboj ne pomešajo zato, ker so si podobni, pač pa zato, ker so izgubili svojo individualnost, a tudi socializacijo in komunikacijo.*« Plan je še naprej veliki plan, a ni nujno (zgolj) obraz, ni nujno (zgolj) iz obrazov. Vanj se vrinejo boki, trebuh, noge, stegna, joške, rit, kurac, pička, njih avtonomnost, avtomatizem, mehanika, ne intelektualna ne cerebralna, samo mehanika. Montaigne-Bresson: »*Vsako gibanje nas razkriva. Vendar nas razkriva samo takrat, kadar je avtomatično (nezapovedano, nehoteno). Svojim lasem ne zapovedujemo, naj se naježijo, niti koži, naj zadrhti vsled*

želje ali strahu; roka se pogosto stegne tja, kamor ji nismo namenili.« Ko v Bonellovem *Pornografu* (*Le pornographe*, 2001) režiser Jean-Pierre Léaud igralki daje napotke, uva-ja bressonovsko pornografijo: »*Če te vidim prihajati, te ne rabim slišati. Enako je s kriki. Zadržuj se. Naj bo tako rekoč mehanično. Ne prizadevaj si, da bi bila pristna, ne prizadevaj si ustvarjati čustva. Čustvo, za to si prizadevam jaz.*« Če obraz kvari igro oziroma vztraja na igri paroksizmov, je tako zato, ker ne zna biti gol. In se pač pači. (To je ta boj: bo obraz prevzel telo ali bo telo prevzelo obraz?) Pornografija je skrajna meja igre kot zrcalnega samouživanja in je skrajna meja zgodbe-zapleta kot pretveze. Vsak igralec, vsak zgodbar je v zadnji instanci pornograf. Tudi v predkoitalni fazi: obraz je prazen, brezizrazen, a se zato nič manj ne dela, spreneveda, simulira. Ni svetniški, je puritanski, ni obraz brez posebnosti, a s potencialnostmi, ni nedoločljiv, neizrazljiv obraz, temveč grimasa brezizraznosti, ki jo je vselej mogoče naročiti iz baze, tako kot penetracijo.

Kovačič zaradi tega še ni apologet rajskega stanja, stanja pred Padcem, sicer ne bi govoril o spregledanju in ne bi zapisal: »*Važno je to, da me boki neke ostarele ženske bolj vznemirijo kot (boki) mladenke, ker starejša ženska ve, da gre za njeno resnico, ne samo za telo.*« Pornografija zanj ohranja oziroma ustvarja skrivnost (odkriti, da je, ne razkriti, kaj je), ta »resnični res«, ki s posredovanjem »preklete kamere« omogoča pogled na/v naravo, kakršnega »naravno oko« ne omogoča. Le kaj bi porekel k in-medias-res novejši kratkometražni pornografiji, ki se odreka tako zapletu kot (pred)igri?

Leži v svoji postelji, brez odgovora, kakor Léaud ob koncu *Pornografa*, kamera švenkne proti vogalu sobe, v katerem je pisalna miza, na njej svetilka, zvezek, pisalo, telefon, pred njo stol.

Zrele reči, 1. februar 1998¹

Pornografske filme imam rad zato, ker prikazujejo, česar med koitusom nikoli ne moreš natanko ali vsaj kolikor toliko razločno videti: dejavnost spolnih udov, falusa in vagine. Naj se še tako trudiš in zavzemaš različne pozicije v ljubezni, nikoli ne moreta ne ona ne ti ugledati svojevoljnega in avtonomnega življenja teh dveh udov, posvečenih filogenezi in čutnosti. Kadar delujeta, se prilagajata, prehitevata, ujemata ritem dveh zdravih animalnih organov – tvojega in njenega, njenega in tvojega telesa. Razpon spolnosti je seveda veliko širši od rutine in eksperimentiranja, to je zdaj odnosa dveh živali, dveh tigrov, dveh slonov, dveh kač, življenje grozdnih ali cvetnih pecljev, nekaj, kar posedujemo v svojem telesu, ko imamo še glavo. To fabriko nevronov, to krajino morja, ki jo (hranita) v svojem telesu naša zavest in podzavest, v svojem mikrokozmosu goji vsak, ženska in moški, tudi svojo žival, ki je prav tako domača kot eksotična, vsekakor jo posedujemo, gojimo, pazimo nanjo, jo zanemarjamo in znova prikličemo iz brloga ali staje. Vse to, kar vidim, ko razpiram labio majore, labio minore, bulbo vestibola, vso osredotočenost moškega uda, ki snema svojo raskavo kožo, da bi postal podoben jeziku v ustih in mesu vagine, zdaj na filmu vidimo v povezanosti in razdrobljenih sluznic. To je tisto, za kar so pornografski filmi tako potrebni in poučni, primerljivi ali neprimerljivi obrazci, katerim se sicer

ne podrejamo, ampak jih uživamo kot bližnji posnetek Saturna ali Marsa. Narava se ne meni dosti za nas, zanjo je vseeno, če smo mrtvi ali živi, ampak ta košček narave, ki ga imamo in negujemo na svojem telesu, je edini, za katerega z gotovostjo ali veljavnostjo lahko rečemo: to ni robot, to ni knjiga, ne avto, katerega naredimo, to je natura sama, je grmovje, je voda, je vulkan, so valovi, so brezna. To je treba spoštovati in upoštevati kot največje dobro, ki ga imamo. Vse drugo je zapleteno in nevidno, naj se pojavlja v glavi ali našem drobstvu, to je pa resnično res, je užitek, vsestranstvo in stvarnost v enem samem našem organu, ki vzdržuje vse. Nad tem je treba biti navdušen, ker potešeni čuti prinašajo mir, upoštevanje uma, nujnost naših vsakodnevnih opravkov, ki bi jih sicer imeli za nekoristne. Kaj pogojujejo mrtvi? Ravno ta imperativ reda in nereda, kaosa in discipline, vdrtje vode iz zidov mest. Ne morem reči, da imam pornografske filme zavoljo tega razmišljanja in edino veljavnega dejaja rad kot npr. poučne filme o rastlinah, bakterijah, mahovih, imam pa rad to, da ta prekleta kamera, ki sicer ne gleda s človeškim očesom, začne raziskovati to, kar hoče videti naravno oko človeka, česar telesi v naravnem objemu strasti ne moreta videti. Igra dveh zdravih živali. Pustimo apetitnost in neapetitnost človeške kože na filmu, neko slačenje, nihanje, zamaščenost lahko zviša čutnost, saj gre strast v globino, joške kot v modnik. Važno je to, da me boki neke ostarele ženske bolj vznemirijo kot (boki) mladenke, ker starejša ženska ve, da gre za njeno resnico, ne samo za telo. Mogoče,

nočem zanemarjati ženske pri zvijačah, razvname tudi ona obilnost ali košččnost moškega, ki jo objema in »poriva«, kot se reče. Do osemdesetega leta in čez lahko ljubiš, ne moreš pa biti do te starosti potenten. Samo spregledaš lahko. Kaj je perverznega zame pri pornografskem filmu? To, ko veš, da je razmerje samo koitus, da se igralci, manekeni prožnih vagin in velikih falusov, sprenevedajo. Par se vpisuje pri hotelskem receptorju in se dela, kot da je nedolžen. Neki drugi par prisluškuje škripanju postelje nad stropom svoje sobe in se dela tako nedolžen, kot da bi bila to svetovna vojna, potres ali moralna katastrofa, kakor da ne ve, da je to koitus njene podnajemnice. Poglejte te prazne obraze, njo in njega, gospodarice in gospodarja hiše, ki ne vesta, kaj se je zgodilo. Tako prazna sta, bolj kot dva gumba na plašču. Tako slabo znajo igrati samo na ljudskih odrih in v nizkoproducijskih filmih. Ali preiščeno ali neprejščeno slačenje. To je perverznost, ki jo prekrivamo z družabnimi oziri. Vse drugo, tisto, kar imajo za nemarno in ponižujoče, je šele prava perverzija. Perverznost je tudi v tem, ko kažejo obraze, spačene v zaigrani omami ali strasti, saj vemo naposled, kako ravno strast spremeni resnični obraz, zato ob pornografskih filmih zmeraj pogledam v telesi: uda sta, ki igrata živalsko, naravno, prsto igro, glave so kot lina, ki gleda na zemljo, in to hočejo spraviti v strastne grimase. Torej zame je ravno pri teh filmih igra bokov, trebuha, nog, stegen, dojk, ne pa človeških obličij. To spada drugam, kakor bivanje človeka v nenaravni arhitekturi in njegovo delovanje v prosti naturi.



Pornograf

1 Kovačič, Lojze: *Zrele reči*, str. 130-132. Studentska založba, Ljubljana, 2009.



Praznovanje pomladi

Peter Stanković

Po treh komunikativnih urbanih filmih, ki so bili posneti leta 1977 oziroma 1978, je Štiglicjevo **Praznovanje pomladi** slovenski film vrnilo v zanj v 70. letih bolj značilne rustikalne tirnice. Celovečerec o preganjanju kurentov na Dravskem polju v 18. stoletju v tem duhu niti ne obeta veliko, toda stvaritev, ki dogajanje vpenja v čvrst pripovedni okvir in ki ta dinamični nastavek tudi vztrajno nadgrajuje z nizom slikovitih folklorističnih podob, na koncu

vednarle deluje povsem korektno, če že ne presenetljivo dobro in moderno (70. leta so bila navsezadnje obdobje etno chica).

Dravsko polje, druga polovica 18. stoletja. Tako kot vsako leto pride tudi ta konec zime na podeželje vojaški oddelek, ki po škofovem naročilu preganja kurente (po njegovem mnenju so kurenti nevarni ostanek poganškega vraževerja). Podoficir Simon (Zvone Agrež) je doma iz ene od vasi, kamor pri-

dejo vojaki, kajti v vojsko so ga pred dvema letoma poslali premožni sosedje, da bi se njihov sin Štefan (Radko Polič) lahko poročil z lepoticco Suzano (Zvezdana Mlakar). Simon in Suzana kljub temu nista pozabila drug na drugega. Med njima pričnejo hitro spet preskakovati iskre, še posebej ko Suzana Simonu zaupa, da se je s Štefanom poročila šele dan pred prihodom vojakov in da je, ker mora biti kurent na večer pred kurentovanjem »čist«, torej še nedolžna. V vrtincu spopadov med

vojaki in kurenti se Suzana in Simon ljubita v samotni koči. Ko prideta do besed, Suzana Simona prepričuje, naj v kurentovi opravi, ko ga ne bo nihče prepoznal, ubije Štefana. Mladenič se izmika. S svojim tekmečem se spopade šele, ko vidi, da mu je Štefan ubil očeta (Lojze Rozman). Ker se Simon in Štefan borita v kurentovih opravah (Simon si je nadel očetovo), morata ob prihodu vojakov oba bežati. Simon se med begom vsega skupaj naveliča in kurentovo opravo odvrže. Nanjo



naleti Štefanov brat Jurij (Zvone Hribar), ki si je od vedno želel biti kurent, pa mu doma niso pustili. Sedaj si končno lahko nadene kostum in postane pravi kurent, toda ko ga v kostumu sovražne družine zagleda Štefan, pride do tragedije: Štefan je prepričan, da je kurent v resnici Simon, zaradi česar ubije lastnega brata. Kaj je storil, se zave šele naslednjega jutra, ko ravno v trenutku, ko si hoče vzeti Suzano, prijaha mimo njegove hiše Simon. Vojaški oddelek se vrača v mesto. Eden od vojakov skoči iz vrste in ubije Simona. Možakar je pravilno sklepal, da je bil njihov predpostavljeni med kurenti.

Praznovanje pomladi je izdelek, ki se giblje nekje na pol poti med mainstreamovskim in umetniškim filmom. Da spominja na mainstream, je zasluga zlasti linearno podane pripovedi, bolj ali manj črno-bele karakterizacije in za Štiglicja značilnih obrtniško spretnih, hkrati pa filmsko predvidljivih režiserskih prijemov. Da *Praznovanje pomladi* po drugi strani hkrati spominja tudi na umetniški film, zagotavljajo nekateri okretni režiserski prijemi (na primer spopad Simona in Štefana v počasnem gibanju), poudarjeno značajna scenografija (spet je bil na delu mojster Niko Matul), stilistično zaokrožena rjavkasta fotografija Rudija Vavpotiča (ki ji kljub omejeni barvni paleti ne manjka slikovitosti) ter intriganten scenarističen okvir Frančka Rudolfa. Pri slednjem je pomembno, da je Rudolf dramatičen pripovedni voz, okoli katerega se vrti zgodba, spletel v skrajno preprostem socialnem kontekstu (mali vasi) in z zgolj nekaj protagonisti. To omenjamo, ker je v

zgodovini slovenskega filma precej filmov, ki gradijo na veliko bolj kompleksnih zapletih, pa vseeno ne izkazujejo niti pol toliko življenja, kot ga je videti pri *Praznovanju pomladi*. Franček Rudolf se je sicer uveljavil zlasti kot pisec humorno obarvanih besedil, v letih 1976 in 1977 pa je bil na Vibi zaposlen kot dramaturg.

Film na prvi pogled pripoveduje o dramatičnem ljubezenskem trikotniku med Simonom, Suzano in Štefanom, ki se pleče v času neusmiljenega preganjanja kurentov, v resnici pa ga v mnogih pogledih bolj od teh dveh povezuje skrivnosten motiv Simonovega vztrajnega odrekanja maščevanju. Simon se s Štefanom ne želi spopasti, čeprav, da ga je v vojsko poslala Štefanova družina zgolj zato, da bi se lahko njihov sin poročil s Suzano – njegovo ljubeznijo – pričemer ga ne premakne niti Suzanino strastno prigovarjanje k umoru tekmeča. Bodo iskreni: za takšno lepoticco bi človek naredil še kaj drugega, kot da bi zavil vrat nekemu, ki mu je uničil življenje, Simon pa se maščevanju trmasto odreka. Ko vidi, da je Štefan ubil njegovega očeta, se s svojim tekmečem sicer končno spopade, toda na koncu tudi v tem primeru odneha in drugo jutro povsem hladno odjaha mimo Štefanove hiše, ne da bi nesrečnemu paru na drugi strani okna (Štefan je izgubil svojega brata, Suzana očitno svojega ljubimca) namenil en sam pogled. Vprašanje, ki se pojavlja v tej povezavi, je seveda vprašanje vzroka: zakaj se Simon tako zelo vztrajno izmika kakršnekoli aktivnemu posredovanju v dogajanje v vasi?



sebičnost in prostaško hlastanje za najbolj primarnimi ugodji določa tudi Suzano, toda kolikor ga spoznanje o bedi sveta, iz katerega je izšel, povzdiguje nad nizkotne strasti male vasi, to spoznanje hkrati tudi pomeni, da je sedaj izgubil svoje sanje. Ni večje praznine od tiste, ko se nam ne izmakne objekt naše želje, pač pa želja sama.

Ampak strogo gledano je tudi ta možnost zgolj špekulacija, zaradi česar lahko zapišemo, da je ena od osrednjih kvalitet filma prav nekoliko tesnobno vzdušje, ki nastaja v enigmatični napetosti med vedno bolj distanciranim Simonom na eni in surovim materializmom vaške skupnosti na drugi strani. Ker se vse skupaj lesketa v varljivo topli svetlobi kratkih februarjskih dni, je film na razpoloženski ravni še posebej prepričljiv, pri čemer k dobremu vtisu pripomore tudi nekaj zanimivih pomenskih poudarkov. Eden od teh je možnost, da motiv preganjanja (kurentov oziroma vraževerja) interpretiramo kot sklic na aktualno politično realnost v 70. letih. Glede na opresivni značaj obdobja, ko je bil film narejen, in ponavljajoč motiv preganjanja, ki žene pripoved, tovrstna povezava ni nemogoča tudi v primeru, če upoštevamo, da je film snemal eden tedaj politično najzanesljivejših režiserjev. Da je v filmu vsaj kakšen poudarek v to smer, namigujejo zlasti zgodovinsko netočni črni plašči, ki jih nosijo vojaki in ki oblast že na vizualni ravni slikajo kot surovo anonimno silo, za katero je značilno predvsem samovoljno vtikanje v barvito in sebi zadostno življenje kmečke skupnosti. Če bi Štiglic želel poudariti, da je

Ena možnost je, da je Simon še eden od številnih slovenskih literarnih oziroma filmskih junakov, ki jih zaznamujeta vsesplošna pasivnost in omahljivost. Ampak vsaj v tem primeru se zdi, da stvari niso tako zelo preproste. To, kar zaznamuje Simona, nista pasivnost ali omahljivost, pač pa dosledno odrekanje maščevanju. V tem pogledu se zdi celo bolj odločen od drugih likov v filmu, ki brez premisleka dopuščajo, da jih po življenju premetavajo kar najbolj pritlehni vzgibi, pri tem pa pozabljajo, da s svojimi vročičnimi dejanji ne počnejo drugega, kot da se popolnoma pasivno prepuščajo robotemu razumu male in zaostale skupnosti. Če mu neodločnosti in neznačajnosti torej v resnici ne moremo očitati, lahko nadalje špekuliramo, da Simonova dejanja (oziroma ne-dejanja) vodi krščanska etika odpuščanja in nenasilja, čeprav je res, da se Simonov lik v nekaterih podrobnostih ne sklada niti s to pojasnitvijo. Konec koncev je bil Štiglic pravoveren komunist, zaradi česar je težko verjeti, da bi snemal film o junaku, ki ga odlikuje krščanska etika nastavljanja še drugega lica, hkrati pa je v filmu krščanstvo večkrat tudi eksplicitno prikazano kot agresivna in totalitarna ideologija, ki nek neškodljiv ljudski običaj (kurentovanje) preganja zgolj zato, ker ni v skladu s predpisano dogmo. Pomembno je tudi, da je Simon pri svojem morebitnem krščanstvu zelo selektiven. Če bi ga res vodil imperativ krščanskega odpuščanja, bi verjetno lahko odpustil tudi Suzani njeno glede na okoliščine vendarle vsaj pogojno razumljivo nagovarjanje k umoru Štefana.

V skladu s tem se zdi, da Simonove pasivnosti ne moremo pojasniti niti s krščansko etiko. Tretja možnost je, da Simonova omahljivost izhaja iz zadrege, ki je nastala, ko je opazil, da je po dveh letih službovanja v vojski od svojega domačega okolja tako zelo odtujil, da mu tudi dom ni več dom. Verjetno je to še najverjetnejša razlaga, še posebej, ker se iz tega zornega kota pokaže jedro Simonove tragedije. To, kar mladega podoficirja v filmu zlomi, namreč ni usoda njegove ljubezni s Suzano, pač pa preprosto spoznanje, da je vrnitev, o kateri je verjetno sanjal ti dve leti, popolnoma brez pomena, saj sedaj, ko je videl že nekaj sveta, na domače okolje ne more zreti drugače kot z mero iskrenega prezira. To velja še toliko bolj, ko opazi, da brezobzirna



bila problematična zgolj konkretna avstrijska oblast s srede 18. stoletja, bi to verjetno kako naredil, tako pa je treba o tem, kdo je sploh nosilec represije, šele sklepati (uniforne niso prepoznavno avstrijske, vojska govori slovensko ipd.), zaradi česar vojaki na platnu s svojo abstraktno nadležnostjo bolj kot na konkretno avstrijsko vojsko spominjajo na neogibno represiven značaj oblasti nasploh.

Še ena zanimiva podrobnost je zaključek filma. Kakorkoli se stvari zapletajo v popoldnevu, ko vojaki preganjajo kurente v vasi, udari tragični konec popolnoma izven vseh pomenskih implikacij Simonovega izogibanja konfliktom. Štefan in Suzana ostaneta živa, medtem ko Simon, ki se je ves čas izmikal ubijanju, ugrizne prah. Kje je tu pravica? Ni je, seveda, ampak kvaliteta filma je ravno v tem, da pokaže, kako se rešnično življenje (v nasprotju s holivudskimi filmi) ne ravna po načelih kakršnekoli transcendentalne pravice. To, s čimer imamo opravka v svojih vsakodnevni rutinah, so bolj ali manj zgolj brezobzirno naključni udarci usode, in če si moramo torej v takšnem svetu smisel izoblikovati, kakor pač vemo in znamo, je prav, da nas tudi filmi ne zavajajo z namigi, da obstajajo kakršnekoli udobne bližnjice.

V vseh teh ozirih je *Praznovanje pomladi* presenetljivo kompleksen film, ki sicer gradi na za Štiglic značilni sredinski estetiki, vendar ne na način, ki bi bil kakorkoli problematičen. Res je sicer, da se je kinematografija v 70. letih v glavnem že profilirala

V zgodovini slovenskega filma je precej filmov, ki gradijo na veliko bolj kompleksnih zapletih, pa vseeno ne izkazujejo niti pol toliko življenja, kot ga je videti pri *Praznovanju pomladi*.

in da filmarji posledično niti niso več iskali kompromisnih izrazov, ki bi nagovarjali vsa možna občinstva hkrati. To je bilo dobro, saj so na ta način dobili priložnost, da so svoje filme izbrusili v stilistično zaokrožene izraze, toda Štiglic je s svojimi filmi vseeno dokazal, da to ni nujno edina možnost. *Povest o dobrih ljudeh* (1975) in *Praznovanje pomladi* sta dva od njegovih najboljših filmov prav zato, ker že v jedru merita na kar najširše občinstvo, ki pa ga – v nasprotju s holivudskim mainstreamom – ne podcenjujeta. Takšna estetska vizija se zdi na trenutke celo tako zelo prepričljiva, da bi bilo mogoče razmišljati, da bi bila za Slovenijo še danes najprimernejša: ker je Slovenija majhna država in ker torej zelo veliko stilističnih diferenciacij niti ne prenaša (za vsako od teh verjetno ni dovolj občinstva), bi bila vsaj komercialno najprimernejša sredinska estetika, kjer bi se različni izrazni elementi srečevali na enem samem mestu. Da smo do takšne vizije vseeno zadržani, je posledica bolj ali manj zgolj dveh dejstev. Prvo je, da nobena umetnost na sistemski ravni ne more delovati brez kar največje širine, ta pa je vedno možna šele, ko avtorji niso zavezani imperativu ugajanja vsem možnim občinstvom. Drugo je bolj empirično in izhaja iz ugotovitve, da je bil slovenski film tako rekoč od vedno močan

zlasti na robovih (bodisi pri umetniško doslednih iskanjih bodisi pri lahkotnih komedijah). Če kot takšen deluje, ga je treba tu pustiti na miru, vseeno pa to ne pomeni, da ne bi smeli hkrati prepoznavati tudi kvalitet in pomena bolj sredinske estetike, ki jo v slovenskem filmu povezujemo prav z imenom Franceta Štiglica.

Praznovanje pomladi s svojo na prvi pogled nerelevantno zgodovinsko oziroma folkloristično temo ni vzbudilo veliko zanimanja: premierno je bilo prodanih mlačnih 12.148 vstopnic. Na srečo pa podatke o gledanosti ne pove nujno veliko o resnični kakovosti filmov. To velja tudi za *Praznovanje pomladi*, saj bi lahko nekaj manjših pripomb naslovili zgolj na pretirano gledališko igro nekaterih filmsko manj izkušenih igralcev (Zvone Agrež, Zvezdana Mlakar in nekateri drugi). Njihovih gledališki nastopi se namreč ne krešejo zgolj s filmskim medijem kot takšnim, pač pa tudi z nastopi tistih igralcev, ki so imeli s filmom že več izkušenj (na primer Radko Polič, Lojze Rozman in Angelca Hlebce).¹ Ampak tudi to niti ne moti pretirano, saj se tovrstni zdrsi vztrajno izgublajo v slikovitem prepletu folklorističnih podob, umazanega naturalističnega detajla ter nekaterih duhovitih vizualnih ekskurzov, kot je na primer tisti, ko se kurenti vojakom izmikajo s pravimi kung-fu akrobacijami. Štiglic je očitno tudi v času, ko je imel že povsem izdelano avtorsko vizijo, pozorno sledil najnovejšim trendom v svetovni kinematografiji. *Praznovanje pomladi* je v Puli prejelo zlato areno za scenografijo (Niko Matul) in posebni diplomi za režijo (France Štiglic) in zvočno obdelavo (Matjaž Janežič). Na Tednu slovenskega filma v Celju je Štiglic za režijo prejel še zlato plaketo Metoda Badjure, Zvezdana Mlakar in Zvone Agrež sta bila razglašena za igralca leta ter Zvone Hribar za debitanta leta.



1 Manjši problem v filmu je še delovanje kurentov pod predpostavko, da pod masko lahko počejo, kar hočejo (tudi ubijajo), saj naj bi jih bilo v kostumih nemogoče prepoznati. V zgodbi je namreč večkrat poudarjeno, da ima vsaka družina svoj kostum in da vsi vedo, čigav je kateri.



Orkester

Peter Žargi

Na začetku dokumentarnega filma *Orkester* (Orkestar, 2011, Pjer Žalica), ko Pjer Žalica in Saša Lošić sogovornike sprašujeta po smislu takšnega projekta, Rambo Amadeus izjavi, da je ta film nujno posneti; bolje, da se Plavi Orkestar demistificira zdaj in da to naredijo tisti, ki so bili zraven, kot pa da pri tem neka »budala« kasneje brca v temo. Amadeusova izjava solidno nastavi ton filma za naslednjih sto minut: občasno šaljiv, topel, odkrit in poln resnice. Seveda

film ne demistificira in ne interpretira le Plavega Orkestra – pravzaprav to niti ni film o Plavem Orkestru in to nam da Pjer Žalica vedeti že na samem začetku. Sam pravi, da gre za zgodbo o dobrih ljudeh – seveda pa ga lahko gledamo kot zgodbo o Jugoslaviji, o preteklosti in o sedanjosti.

Orkester bi bil lahko seveda povsem zanimiv na ravni glasbenega dokumentarca, torej kot zgodba mlade skupine, ki se čez noč sooči z nepopisno slavo, leta kasneje

Film niza serijo vinjet in z lahkoto prehaja od zbadljivih komentarjev na račun zgodnjih, najstniških let skupine do resnosti propada Jugoslavije.

pa s cenzuro in naposled z razpadom države in njih samih; takšen film bi lahko ubral svojo pot in se končal z več kot uspešnim *comebackom* Plavega Orkestra konec 90. let. Člani skupine so zanimivi, duhoviti, inteligentni sogovorniki z dušo, njihovi prijatelji, vrstniki in stanovski kolegi pa omogočijo režiserju, da karseda celovito prikaže fenomen Plavega Orkestra in takratnega družbenega duha.

A *Orkester* je udarnejši kot zgodba o smrti države, o vojni, duhu časa in povezavi med kulturniškim gibanjem in miselnostjo, vzdušjem neke družbe. Skozi celoten dokumentarec se tako široka paleta umetnikov, športnikov, politikov, novinarjev in drugih skozi lastne interpretacije dotakne dobrih in slabih strani Jugoslavije; cenzure, komunizma, kulture, bratstva in enotnosti, novega primitivizma, popularnosti Plavega Orkestra, razpada, propada, vojne in soočanja z novo realnostjo, ki jo je le-ta prinesla.

V filmu tako spregovorijo med drugim tudi Magnifico, Bajaga, Elvis J. Kurtović, Rambo Amadeus, Arsen Dedić, Branko Đurić, Lošićevi prijatelji, sorodniki in profesorji, Goran Bregović, Stipe Mesić, Marcel Štefančič jr., Jani Novak, Abdulah Sidran, Milan Kučan, Ivica Osim in Bogić Bogičević – in kot je po premieri dejal režiser: s takim orkestrom res ni bilo težko narediti filma. Večina sogovornikov poda svoje poglede zanimivo, neposredno in z nezlaganim zanosom; ti pogledi so si med seboj seveda pogosto nasprotujoči, kar bi pričakoval od vsakega dobrega dokumentarnega filma, vendar pride pri *Orkestru* še posebej do izraza večšina, s katero niza Žalica komentarije in anekdote in s tem dodatno poudari relativnost in mitološkost zgodovine. Film prav tako spretno obide tisto vsiljivost, ki pogosto doleti tematsko podobne dokumentarce. Izogne se pretiranemu poveličevanju, evforiji, sentimentalnosti in melodramatičnosti, bodisi ko govori o skupini sami bodisi ko slika vojno. Namesto tega niza serijo vinjet in z lahkoto prehaja od zbadljivih komentarjev na račun zgodnjih, najstniških let skupine do resnosti propada Jugoslavije in njegovih posledic.

Po drugi strani pa ravno ta mirna, morda previdna drža *Orkestra* skupaj z ne vedno najbolj posrečeno formo (film je skoraj

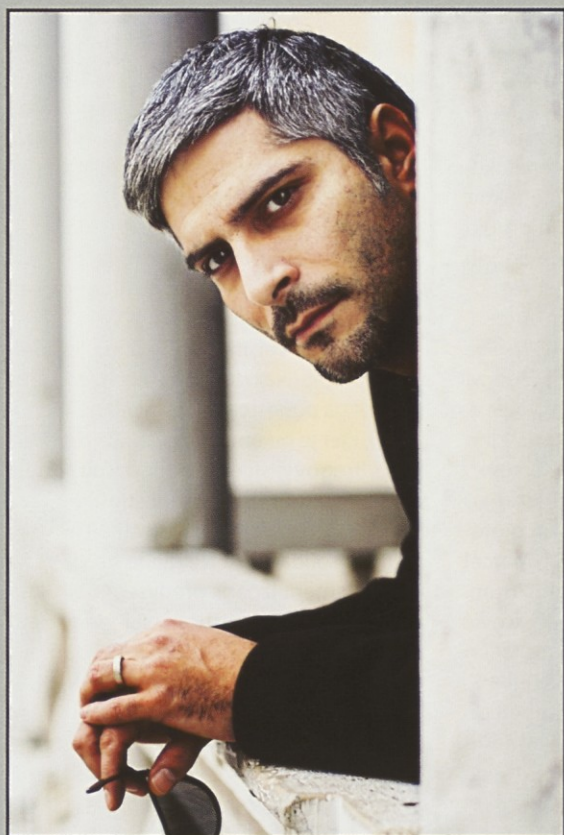
v celoti kolaž kratkih komentarjev brez premora) proizvede premalo dinamičen in posledično premalo markanten izdelek. Vseeno pa je film učinkovit, in četudi morda ni zadosti oster, da bi spreminjal poglede in kresal mnenja, niti ne dobimo občutka, da je to njegov namen. Hoče ostati samo spomenik; skromen, a večern – morda ne toliko v svarilo kot v vednost, vsekakor pa tako s pogledom v prihodnost kot preteklost in izogibajoč se črno belemu. Prikazuje kontraste in pušča, da pridemo do svojih zaključkov, obenem pa gledalca sooči z nekaterimi dejstvi, ki se jih danes prepogosto spregleda; to dobro poudari Abdulah Sidran, ko ostro razloži, da je zavračanje tradicije, takšne ali drugačne, povsem barbarsko in da smo dolžni spoštovati svojo zgodovino.

Eden zanimivejših vidikov filma je predvsem jasen prikaz dualizma prejšnjega režima (kot ga pogosto evfemistično poimenujemo), kjer je po eni strani vladala represija (ki jo Bregović sicer nerodno poimenuje »otročja tiranija«), po drugi strani pa je ta represija proizvajala izrazite kulturniške struje in solidarnost. Ne glede na vizijo filma ta element izpade predvsem bolj aktualen kot pa revizionističen, saj mnogokrat ignoriramo dejstvo, da Jugoslavija ni bila le skupek zgodbic iz vojske naših očetov, Vučko, Zagi, Titova ulica in ostala instant nostalgija, temveč masivno kulturniško gibanje, v koraku s časom in mnogokrat pred časom, katerega momentum je še na začetku 90. let sejal osveščenje ter predvsem odprtost duha. Ob ogledu *Orkestra* se lahko mirno vprašamo, kako bi čez trideset let takšen dokumentarec opisal trenutno obdobje. Da leta 2011 ni bilo cenzure, ker enostavno ni bila več potrebna?

Če bi se *Orkester* malo bolj zgledoval po udarni pop formi zgodnjih pesmi Plavega Orkestra, bi lahko postal še močnejši in zgovornejši dokument, a ravno tako kot pesmi sarajevske skupine je film uspešen predvsem zaradi velike mere odkritosti in direktosti, ki je vseeno večkrat nedolžna kot pa provokativna. Kot v najboljših Lošićevih besedilih tudi tukaj ni prostora za ovinkarjenja in neiskrenost – in to bi moral biti zadosten razlog, da film dobi svoje mesto v zgodovini.

Slovenski direktorji fotografije predstavljajo

Radovan Čok



Sebastijan Cavazza



Nataša Matjašec

Moja provenienca je predvsem fotografska. Pred prvim celovečernim filmom (*Krizno obdobje*, 1981, Franci Slak) sem imel približno desetletni staž *freelance* fotografa. Poleg komercialne reportažne fotografije sem se ukvarjal tudi z avtorsko in veliko razstavljal na skupinskih in tudi nekaj samostojnih razstavah. Moje fotografije (tiste avtorske, narejene za dušo) so bile praviloma črno-bele, motivika pa arhitektura, pokrajina (mediteranska, istrska ...) in portreti, v njih pa sem iskal foto-

grafska sredstva, ki bi jo čimbolj približala filmu s katerim sem bil že od mladih let naravnost obseden. Danes še vedno, čeprav manj intenzivno fotografiram. Le del moje fotografske dejavnosti je komercialen – gledališka fotografija, ki je po definiciji zelo blizu filmskemu snemanju. Ko utegnem fotografirati »za dušo«, je motivika podobna kot pred desetletji, tehnologija pa seveda digitalna. Ne zanima me več, kako čimbolj filmsko fotografirati, črno-bele digitalne konverzije me še niso prepričale,

zato so vsa moja dela večinoma v barvah, takih kot jih »vidita« svetlobno tipalo mojega Canona in Photoshop. V fotografskem laboratoriju pa se na moji opremi in na velikoformatnih fotoaparatih nabira prah, čeprav na to prehitro pozabljeno, plemenito večščino večkrat nostalgično pomislim. Veliko eksperimentiram tudi s »pinhole« fotografijo – fotografiranje z luknjico namesto objektivu (taki sta fotki Caorle in Strunjan).



Caorle



Strunjan



Fliš



Klif

In memoriam Ken Russell (1927 - 2011)

**"Lahko bi bil navaden režiser,
a potem bi se dolgočasil."**

Gregor Bauman

Pred dobrim letom je novinar Guardian obiskal Kena Russella v Brightonu, da bi ob visokem jubileju, 40-letnici kultnega filma *Demoni* (The Devils, 1971), z režiserjem posnel intervju. Četudi je z njim preživel vse popoldne, o ozadju nastanka filma ni izvedel ničesar. Ken se preprosto ničesar ni spomnil ali se ni hotel spomniti o filmu, ki ga je cenzura tako zmasakrirala, da integralna različica nikdar ni bila prikazana, niti leto dni kasneje, ko je film le doživel »director's cut«, a je bil sam prepričan, da je v arhivu še nekaj posnetkov, ki so se »izgubili«. Namerno? »Ne vem, nikogar ne mislim obtoževati, po tolikih letih niti nima smisla, prav tako sem se vedno držal načela, da ko enkrat film spustim iz rok, se potem ne vračam več k njemu,« mi je zaupal tistega lepega motovunskega jutra (poleti 2008), ko sva sedela pod tamkajšnjimi kostanji. Še danes ne vem, zakaj sem na brdo filma prišel tako zgodaj (jutro na Motovunu se začne nekje okoli 12. ure) ter na vratih

hotela nagovoril moža v živopisni srajci, frotirastih belih nogavicah potegnjenih do kolen in plastičnih romunskih papučah, če se mi pridruži na jutranji kofeinski »molitvi«. Ken je bil takoj za. Takrat je tudi nastal zapis pogovora, ki sem ga hranil za kakšno prijetnejšo priložnost kot je slovo od velikega mojstra, ki je na filmski trak prenesel kolektivno potovanje 70. let. Torej v času, ko je velika cvetna (psihedelična) livada že uvenela, njeni simboli pa so dobili ceno in (o)bogatili kataloge velikih znamk, proti katerim so še do nedavnega stali v opoziciji.

»Moji filmi so posvetilo vsej kontrakulturi ne glede na desetletje. Vendar moram dodati, do trenutka, ko ima kontrakultura še nek smisel, preden postane del establišmenta,« je dejal Ken. »Ne, nimam se za nikakršnega disidenta, ker ti večinoma padejo pod vpliv teh korporacij, meni pa ne bo nihče solil pameti.« Najverjetneje se v tem stavku skriva poved, zakaj Russell nikdar ni pristal na kompromise. Njegova neukrotljivost je prišla do izra-

za že v času II. svetovne vojne, ko je s pomočjo gramofona v kleti ozvočeval neme klasike. Medtem ko je luftwaffe bombardiral Southampton, je v zaklonišču ozvočil *Nibelunge* (Die Nibelungen: Siegfried, 1924, Fritz Lang). Zvok je bil pomemben element v njegovem življenju, pravzaprav je do konca ostal režiser, ki so ga neposredno povezovali z glasbo – režiral je prvo filmsko rock opero *Tommy* (1975) in z njo dokazal, kako odličen občutek za čas ima. Spomnimo se, v začetku 70. let je rokenrol scena



Ken Russell leta 1967

našla vse druge vzvode z izjemo realnosti – prevladovali so groteskni pejzaži in kostumografija, razvlečene kitarske in simfo solaže, raznorazna šok teatralnost pod skupnim imenovalcem progresivni rock. Ken Russell je zvoku dodal pogled – njegovi takratni filmi so bili pandan tej rockovski kulturi. »Vsi so mnenja, da sem provokativen režiser. Zakaj? Ker sem sledil svoji viziji in svet videl drugače kot oni?« se je vprašal. »V tem primeru se raje hranimo s preteklostjo, kot da razmišljamo o prihodnosti.« Ne preseneča, da je prav Ken Russell dobil prvo nagrado Maverick na Motovunskem festivalu, saj je razširil ne samo meje filmskega sveta, temveč umetnosti nasploh. »Lahko bi bil navaden režiser, delal tako, kot želijo drugi, a potem bi se na smrt dolgočasil,« je pospremil komentar podpisanega, da so njegovi filmi vseeno provocirali določene čistunske krožke, kar pa je seveda njihov problem. Pravzaprav je provociral do skorajšnjega konca, saj je leto pred najinim srečanjem vstopil skozi vrata resničnostnega šova Big Brother, kar je delovalo dokaj bizarno. Resda je rad posegal po »trash« kulturi, ji v 70. letih dal legitimnost v svojih filmih, a umetnik njegovega kova res ni potreboval žarometov za eno noč. Vprašanje Čemu? je mirno preslišal in s tem dal vedeti, da tudi Ken Russell pozna meje ali neodzivnost na provokacije.

Kar je v njegovem opusu nekako spregledano, in v čemer sta si podobna s Kubrickom, smo po MFF-ju videli v galeriji Makina v Pulju: klasična dokumentarna fotografija. »Najprej sem želel biti modni fotograf, no,

Ken Russell je filmar, ki je filmski svet razdelil na zgrožene moraliste in tiste, ki so trdili, da imamo opravka z novim Orsonom Wellesom.

ni še prišel čas za moj stil,« se je zapisalo v spremni knjižici. Ken se je z aparatom v roki sprehodil skozi 50. leta in opazoval motive, ki jih je v svoj roman Absolute Beginners (1959) zabeležil Colin MacInnes. Pred rezidentom Portobello Rooda se je razvil(ja) nova subkultura. V Sohu je lovil londonske ekscentrike in barske mušice tistega časa – milje, ki ga je radikaliziral v svojih filmih. V 60. letih je postal del ekipe BBC, a kmalu spoznal, da je premalo svobode v njihovih razmišljanjih, in čakal na pravo priložnost: »Tamkajšnji šefi niso poznali prihodnosti. Živeli so za nazaj. Raje bi večkrat posneli isti film ali oddajo kot raziskovali neznano.« Dočakal jo je leta 1969 z vrsto nominacij za bafto in z oskarjem za glavno igralko v *Zaljubljenih ženskah* (Women in Love), kjer je v rokoborbi med Alanom Batesom in Oliverjem Reedom s frontalnim prikazom moškega spolovila razbil enega največjih tabujev komercialne filmske industrije. »V tem že takrat nisem videl nič spornega, saj gre le za akt, resda v boju, a še vedno akt. Potemtakem bi se morali zgražati nad vso antično umetnostjo,« je Ken opravičil falus. Z *Demoni* so se začela 70. leta, ki jih je na Otoku obeležil prav Ken Russell. Drzno, a odgovorno je združeval elitno kulturo s kičem, zato se ni vznemirjal, ko je trdil, da je bil Peter Iljič Čajkovski homoseksu-

alec, Gustav Mahler – med ikonografijo tretjega rajha – antisemitist, vlogo Franza Liszta pa dodelil pevcu skupine The Who Rogerju Daltreyju. Zlasti orgiastični *Demoni* so razdelili filmski svet na zgrožene moraliste in tiste, ki so zatrdili, da imamo opravka z novim Orsonom Wellesom. Največji precedens se je zgodil v Italiji, kjer je Ken prejel nagrado za najboljšo režijo s strani Nacionalnega sindikata filmskih novinarjev, medtem ko glavna igralka Vanessa Redgrave in Oliver Reed tri leta ni sta smela prestopiti meje. Po biografijah v 70. letih se je v začetku 80. let preselil v Holivud, vendar čas ni bil več na njegovi strani – progresivni rock je zamenjal punk, Kena pa je izdala njegova vzkipljiva narava, vendar mu za noben izpad ni žal. Nikdar ni mogel razumeti, zakaj ni uspel religiozno-erotični noir *Zločin iz strasti* (Crimes of Passion, 1984). »Takrat sem se prvič vprašal, ali sem kaj naredil narobe. In se odločil, da se vrnem nazaj. Ne vem, če je veliko režiserjev, ki so jim na tleh ZDA prepovedali celo naslov filma,« se je spomnil reakcije na film *Kurba* (Whore, 1991).

Ken Russell je živel v svojem (umetniškem) svetu – ta je imel svoj »trip«, zato se je najbolje počutil daleč proč od tradicije, v neukrotljivih sferah spontane improvizacije. Čudno, da nikoli ni posnel filma o kakšnem jazzovskem mojstru. Zakaj, ga nisem vprašal. Veliko raje se je vračal k avantgardi 20. let (*Divji mesija* [Savage Messiah, 1972]) in zabeležil izjemen dokumentarec o angleški folk pesmi (*In Search of the English Folk Song*, 1997). Seveda Ken ne bi bil Ken, če najprej ne bi vprašal svojega psa, kaj je prava folk pesem, da bi šele potem poiskal Donovan, Fairport Convention, June Tabor ... »Nekje sem moral začeti. In ko nimaš ideje, naj ti pomaga vsaj najboljši prijatelj, a tudi ščene včasih zataji,« so bile – pred slovesom – njegove zadnje besede. Ken Russell je navdušen nad motovunskim vzdušjem še dejal, da je prav za takšne festivale snemal svoje filme, za gledalce, ki si upajo razmišljati in gledati tudi kako drugače. Saj poznate: *See me, feel me, touch me, heal me* ... Njemu je, četudi za kratek, a toliko bolj glamurozen čas, to uspe(va)lo.



Tommy



Lani se je v 80. letu poslovil karakterni igralec, najboljši v vlogah žlahtno sprevrženih nasilnežev, negativcev in iztirjencev. Čeprav je bila njegova filmska minutaža skopaja, je naredil izjemen vtis. Najbolj ga bomo pomnili po vlogi sadističnega hribovca iz Boormanove *Odrešitve* (Deliverance, 1972), ki je šokantno posilstvo Neda Beattyja zabelil z uživaškim prašičjim kruljenjem.

Na film in TV se je prebil v drugi polovici

Bill McKinney (1931-2011)

60. let, zaslovel v *Odrešitvi*, slavo pa utrdil v Peckinpahovem *Šampionu rodea* (Junior Bonner, 1972), Hustonovem *Sodniku za obešanje* (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972) in Pakulinem *Morilci in priče* (The Parallax View, 1974). Istega leta je nastopil v *Kalibru 20 za specialista* (Thunderbolt and Lightfoot, Michael Cimino), kjer je v vlogi norega voznika, ki na sovoznikovem sedežu vozi rakune, v prtljažniku pa kup belih zajcev (na katere začne besno streljati), tako navdušil Eastwooda, da ga je vzel za svojega stalnega igralca. McKinney je bil krvoločni kapetan Terrill v *Izobčencu Joseyju Walesu* (The Outlaw Josey Wales, 1976), sluzasti šerif, ki prostitutko Sondro Locke sprašuje o umazanih podrobnostih njenega poklica v *Velikem izzivu* (The Gauntlet, 1977), do konca 80. let pa je nastopil še v štirih Eastwoodovih filmih. Bil je tudi revolveraš, ki pomaga ustreliti Johna Waynea

v njegovem zadnjem filmu *Poslednji strel* (The Shootist, 1976, Don Siegel).

Nastopil je v prvem *Rambu* (First Blood, 1982, Ted Kotcheff), *Vrnitvi v prihodnost 3* (Back to the Future III, 1990, Robert Zemeckis) in *Zeleni milji* (The Green Mile, 1999, Frank Darabont), kjer je igral eksekutorja, ki uživa v svojem poklicu. V 80. in 90. letih je svoj repertoar barab, nizkotnežev in zahojenih šerifov razširil na številne TV-nadaljevanke in filme. Snemal je praktično do smrti. Leta 2003 je revija Maxim McKinneyja in njegovega brezzobega soigralca iz *Odrešitve*, Herberta 'Cowboyja' Cowarda, imenovala za dva največja negativca na filmu vseh časov. Leta 2007 sta se spet združila in nastopila v vesternu *Ghost Town: The Movie* (Jeff Kennedy, Dean Teaster). McKinney je leta 2000 izdal country ploščo *Love Songs from Antri* (izgovori podobno kot Ainty, kraj iz *Odrešitve*).

Cliff Robertson (1923-2011)



Ameriški igralec prodornega, jekleno modrega pogleda in avtoritarnega glasu. V 50-letni karieri je nanizal čez 110 vlog, velikokrat je igral predsednike ali zgodovinske osebnosti (izumitelj Henry Ford, astronaut 'Buzz' Aldrin, admiral Jessup ...). Ljubitelj letal, levičar po prepričanju je zavrnil vlogo Umazanega Harryja, ker je zaradi goljufije prijaval šefa studia Columbia, pa je bil več let na črni listi.

Prvo opazno vlogo je odigral v *Pikniku* (Picnic, 1955, Joshua Logan), v *Gidget* (1959, Paul Wendkos) je bil surfer Big Ka-

huna (kako se že imenujejo izmišljeni Tarrantinovi burgerji iz *Šunda*?!), v *Underworld U.S.A.* (1961, Samuel Fuller) pa maščevalni vlomilec. Predsednik JFK ga je osebno izbral za vlogo v biografski drami *PT 109* (1963, Leslie H. Martinson), kjer je igral mladega Kennedyja, ki je bil v II. svetovni vojni poveljnik desantne ladje. Ko smo že v vojni: v *Hudičevi brigadi* (The Devil's Brigade, 1968, Andrew V. McLaglen) ga ustrelijo švabi, v *Prepozno je za heroje* (Too Late the Hero, 1970, Robert Aldrich) pa Japonci. Leta 1968 je prejel oskarja za glavno moško vlogo v filmu *Charly* (Ralph Nelson), kjer umsko zaostali fant začasno postane genij, potem pa spet potone v retardiranost. Pozneje je Robertson večkrat poskušal posneti nadaljevanje *Charlyja*, a mu ni uspelo.

Oskar mu je prinesel možnost, da se je začel ukvarjati z bolj osebnimi projekti, ki pa so vsi po vrsti komercialno klesnili: napisal, produciral, režiral in odigral je glavno vlogo v izvrstni neodvisni rodeo drami *J. W. Coop* (1971), ki je potegnila krajši konec v tekmi s sorodnima *Šampion rodea* in *Honkers* (oba 1972). Istega leta je Robertson sproduciral

in odigral glavno vlogo v obešenjaškem vesternu *Tolpa Cola Youngerja in Jesse Jamesa* (The Great Northfield Minnesota Raid, 1972, Philip Kaufman), kjer je pravi vodja tolpe Cole Younger, razvpiti Jesse James (Robert Duvall) pa je le fanatični psihopat, ki krade tuje ideje. Režiral je tudi dramo *The Pilot* (1979), kjer je odigral pilota alkoholika, a je bila tudi ta neuspešna. Robertson je bil pokvarjeni direktor CIE Higgins v političnem trilerju *Trije Kondorjevi dnevi* (Three Days of the Condor, 1975, Sydney Pollack), v *Obsedenosti* (Obsession, 1976, Brian De Palma) je šel po poti Jamesa Stewarta iz *Vrtoglavice*. Po škandalu s Columbio se je vrnil s filmom *Star 80* (1983, Bob Fosse), kjer je portretiral Hughha Hefnerja. V Carpenterjevem *Pobegu iz L.A.* (Escape from L.A., 1996) je bil pokvarjeni predsednik, zadnje vloge je odigral v trilogiji *Spider-Man* (2002/2007, Sam Raimi), kjer je bil prijazen stric Ben. V nekem intervjuju je izjavil: »Nihče ni igral v bolj povprečnih filmih kot jaz.« Hm, ne bo držalo.

dežurni pogrebec
Zoran Smiljanić

Tintin in njegove dogodivščine

Indiana Jones za otroke

Matevž Jerman

Skoraj vse, česar se Steven Spielberg dotakne, se po stari navadi spremeni v zlato. Zdi se, da je znova zadel v polno s *Tintinom in njegovimi dogodivščinami* (The Adventures of Tintin, 2011), v katerem tesno prepleta vračanje k lastnim koreninam ter raziskovanje meja vrhunske holivudske obrti.

Ob izidu je *Lov za izgubljenim zakladom* (Raiders of the Lost Ark, 1981) neki kritik menda primerjal s Tintinovimi pustolovščinami, kar naj bi botrovalo dejstvu, da si je Spielberg tedaj omissil nekaj izvodov kulturnega belgijskega stripa in ostal nad njim globoko očaran. Kljub neznanju francoščine sta ga presunila slog in vzdušje, ki sta vela iz Hergéjevih podob in ki ju je pozneje opisal kot odsev neke brezčasne Evrope. Z avtorjevim blagoslovom je že tedaj zakupil pravice za filmsko adaptacijo prigrad reporterja Tintina, njegovega zvestega psa Švrka, kapitana Haddocka in drugih kompanjonov, a je ta zaradi obvez pri drugih projektih luč projektorjev ugledala šele lani.

V Tintinovi pustolovščini je tudi sam prepoznal Indiano Jonesa za otroke. Lika sta si v motivacijah izjemno podobna, dogajalni čas pri obeh zaznamuje duh 30. let dvajsetega stoletja, zapleti pa prav tako oba vodijo od ene do druge eksotične ali mondene lokacije, kjer jima priložnostni lov za zakladom navadno otežujejo zlikovci z istim ciljem. Morda tu bistveno razliko med obema predstavlja predvsem dejstvo, da je bil Tintin ob rojstvu sodobnik svojega časa, Indy pa je bil v 30. leta postavljen kot nostalgično posvetilo pustolovskim filmom zlate dobe Holivuda.

Gojenje nostalgije je eno izmed temeljnih vodil v Spielbergovi karieri. O tem se morda najbolj jasno izreče v *Kapitanu Kljuki* (Hook, 1993), svoji verziji Petra Pana, prav tako pa njegove druge filme-pravljičice pogosto zaznamuje hvalospev otroškemu pogledu, pomešan z motivi pop kulturnega imaginarija, ki se je porajal na začetku dvajsetega stoletja v kombinaciji z razmahom šunda in popularizacijo žanrov. Spielberg, večkrat oklican za večnega sanjača z nepopoljšljivo otroško dušo, se s Tintinom po dolgem času znova pristno razživi in skozi parado arhetipskih impresij pokloni tako lastni nostalgiji na podobe iz krajev in časov, ki jih je doživljal le skozi knjige, filme in stripe, kot nostalgiji na svoje prve velike filmske uspehe, ki jih v Tintinu neprestano citira in referencira.

A ko govori o neki podobi brezčasne Evrope, je pri izbiri predloge gotovo seznanjen tudi s temno platjo za romantičnimi predstavami. Prva številka Tintina je bila objavljena leta 1929 v belgijskem konservativnem časniku *Le Vingtième Siècle* in je mejila na nerodno propagandno delo, saj v njej Tintin obiše Sovjetsko zvezo, ki je demonizirano predstavljena skozi prizmo pogleda tedanje belgijske katoliške večine. Še bolj radikalna pa je bila druga številka, v kateri Tintina pot zanese v Kongo in je v veliki meri apologija kolonializma, kljub razvpiti brutalnosti belgijske administracije v Kongu. Hergé, Tintinov avtor, je sicer kasneje priznal zgrešene nazore, se otrese obtožb in se distanciral od zgodnjih del, ki jih je pripisal svoji naivnosti in ignoranci

časa, strip pa nadaljeval v maniri, ki mu je prinesla žlahtni status klasike. Podobno je bil Spielberg v 80. letih pogosto soočen z obtožbami simpatiziranja in s kulturnim utemeljevanjem Reaganove politike.

Kakor razvoj Tintinovi stripov je tudi Spielbergove filme moč brati znotraj okvirov teorije novega historizma kot derivate svojega časa, ki ga krožno definirajo in poganjajo. Film *Tintin in njegove dogodivščine* se tokrat tematsko otepa vsakršnih polemiziranj in stremi predvsem k čistemu žanrskemu presežku. Ob pomoči sanjske ekipe, v kateri med drugim najdemo producenta Petra Jacksona, ki namerava režirati nadaljevanje, Janusza Kamińskiego, Spielbergovega hišnega direktorja fotografije, Andyja Serkisa, ključne figure pri nastanku Golluma, King Konga in vrste drugih računalniško generiranih likov, je Spielberg ustvaril še eno klasično pustolovščino za novo tisočletje. V 3D in z računalniško ustvarjenimi podobami, za katere se zdi, da so morebiti celo uspešno zaobšle t. i. *uncanny valley* (točko, pri kateri se zdi približevanje humanoidnim potezom obraza srhljivo), to pa prav z upoštevanjem stripovske stiliziranosti, saj liki sicer zaživijo v vsej človečnosti in čustva izražajo z uporabo najsubtilnejše obrazne mimike. Najbolj presunljive pa so morda ravno *indianajonesovske* dolge izdelane akcijske kader-sekvence, polne majhnih sugestij, v katerih si je Spielberg dal duška, še enkrat znova izkoristil tehnologijo in potrdil priimat v zabavni filmski industriji.





Le Havre, prva postaja nove Kaurismäkijeve trilogije

Špela Barlič

Lanski LIFFe je v novi sekciji s skrivnostnim imenom Carte blanche Ferroni-jeve brigade presenetil s prav posebno, eksotično delikatесо – z elegantnimi, črno-belimi klasikami finske kinematografije, ki so galantno uravnotežile njihov festivalski protipol, pobesneno mediteransko norost mlade grške kinematografije. Še dobro, ker smo do zdaj gladko verjeli, da se finski film začne šele tam nekje okrog leta 1980, ko na sceno udarita brata Mika in Aki Kaurismäki, zagrizena finska cinefila, ki svojo odlično filmsko pismenost pretopita v nekaj posrečenih komedij, pokažeta finskemu filmu novo pot in ga usidrata na mednarodni filmski zemljevid. Od njunih prvih skupnih projektov dalje ima finski film svoj potni list, priimek Kaurismäki pa je v svetu postal tako rekoč sinonim za finsko kinematografijo. In čeprav je Mika

kot starejši brat in šolan režiser prvi stopil za kamero (Aki je faliran študent medijskih študij), je Aki tisti, ki je z leti razvil svojstven, na daleč prepoznaven slog, ki ga je trajno ugnездil med velikane sodobne svetovne kinematografije.

Usoda (ali pač nesorazmerna distribucija talenta?) zna hecno zamešati štrene. Aki zase celo pravi, da je za snemanje filmov v bistvu prelen, zato se motivira tako, da si svoje filme vnaprej zamisli v trilogijah in si zanje vzame po eno desetletko časa. Če se omejimo samo na nekaj njegovih najbolj znanih naslovov, lahko tako trojico *Senca v raju* (Varjoja paratiisissa, 1986), *Ariel* (1988) in *Dekle iz tovarne vžigalic* (Tullitikkutehtaan tyttö, 1990) združimo v t. i. »proletarsko trilogijo«, ki je svoje junake iskala med brezpravneži nižjega razreda, filme *Daleč potujejo oblaki* (Kauas pilvet

karkaavat, 1996), *Mož brez preteklosti* (Mies vailla menneisyttä, 2002), *Luči v temi* (Laitakaupungin valot, 2006) pa v paket, ki mu Kaurismäki cinično pravi »luzerska trilogija« in ki zakoliči tri kritične točke sodobne finske realnosti: probleme brezposelnosti, brezdorstva in osamljenosti. Njegov najnovejši film *Le Havre* (2011) odpira nov trojček, ki se ima goditi v evropskih obmorskih mestih, avtor pa mu je nadel ime »trilogija pristaniških mest«.

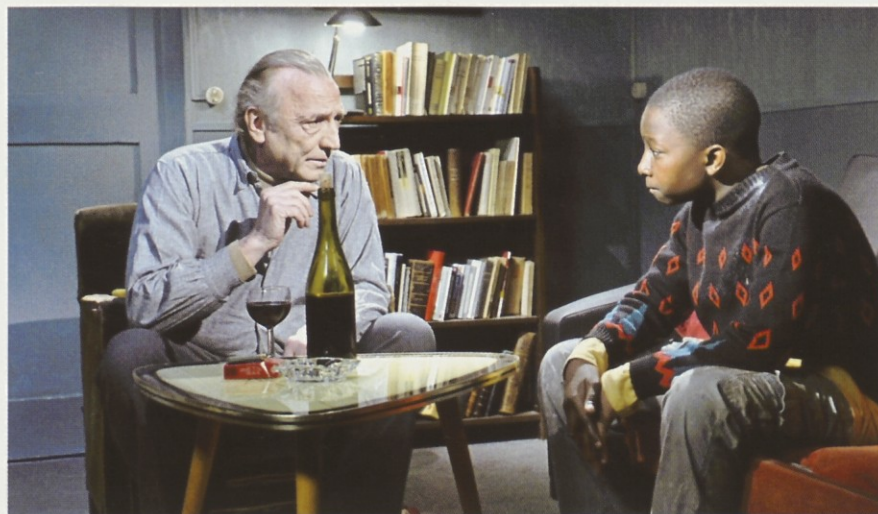
Filme Akija Kaurismäkija zlahka identificiramo že po prvih nekaj kadrih in z njegovim najnovejšim ni nič drugače. *Le Havre* ima vse, kar mora imeti dober Kaurismäki-jev film. Za začetek je tu njegov tipični protagonist: očarljivo zmahani vandrovec, zapriseženi boem, ki nosi svoj antiburžoazni sentiment s ponosom in z dostojanstvom, vrednim modre krvi. Anahronistični romantik, ki verjame v bratstvo in enakost. Kako bi sploh lahko bilo drugače, saj se vendar piše Marx. Marcel Marx. In po ulicah *Le Havra* hodi z utrujenim korakom človeka, ki je na tem svetu videl že skoraj čisto vse.

Marcela Marxa iz sladkega lagodja brezdelnosti zdrami usoda afriškega dečka,

ki se je zapečaten v tovorni kontejner, natlačen s sonarodnjaki, peljal v London in bil proti svoji volji predčasno izkrčan v Normandiji. Zaspani Marcel, oborožen z optimizmom in podprt z dobro socialno mrežo, nemudoma izvede udarniško akcijo, ki dečka nazadnje spravi na ladjo proti Angliji – vse to medtem, ko njegova ljubljena žena na smrt bolna leži v bolnišnici. Marcel aktivira podzemlje Le Havra, ki ubežnika dobrodušno posrka vase, ga skrrije, nahrani in mu kupi enosmerno vozovnico za pot v novi dom. Mali prebežnik je tu pač med svojimi – med obrobneži in potepuhi, klošarji in ilegalnimi priseljenci, ki v sodobni družbi očitno predstavljajo poslednji vir solidarnosti, srčnosti in nesebične pomoči.

Kaurismäki rad obrača svet na glavo in na vrh postavlja tiste z dna. Revne četrti Le Havra tu niso trohneče leglo kriminala, drog in prostitucije, ampak minimundus prijernih špelunk in simpatičnih starosvetnih prodajalnic, na katere je pozabil celo čas. In priseljenci niso zajedalci, ki s svojo bedo svinjajo po materi Evropi, ampak galantneži, ki rešujejo njeno čast in dostojanstvo. Mali zamorček je kultiviran kot kakšen evropski princ, poln aristokratskih manir in čednih navad: je priden, pošten, ne krade, ne prekinja, se ne drogira in svojega ofucanega dobrotnika dosledno naslavlja z »gospod«.

Kaurismäkija so vedno zanimale pripovedi z dna. Za ljudi z višjih družbenih rezin preprosto ne zna pisati zgodb. Piše za tiste, ki jih najbolj pozna. Razume njihove male svetove in zna videti pestrost življenjskih usod, ki se razpira v njih. Zato tudi vedno znova uspe spisati nove žive, unikatne like; kljub temu da v resnici vedno snema en in isti film. In ker so to ljudje, ki so že marsikaj doživeli, jim nadene markantne, ekspresivne obraze, kot jih na filmu vidimo redkokdaj – utrujene, izžete, pošvedrane obraze, čudno razpete med ušesa, nenavadno oblikovane in predimenzionirane. Tudi v *Le Havru* boste le stežka našli obličje, ki v množici ne bi štrlelo iz povprečja. Namesto njih vas pričaka paleta obrazov in izrazov, ki so tako pretirani, da že mejijo na karikature, Kaurismäki pa jih gleda kot male bogove in jih snema, kot bi imel pred sabo gla-



murozne dive in postavne žrebce starega Holivuda. Vsi ti mali liki, od ekscentrične točjakke in bolniške sestre, do pristaniških delavcev, prodajalke v špeceriji, branjevca, tipčkov, ki bingljajo v Marxovem priljubljenem baru, prispevajo svoj nepogrešljivi glas v nenavadno podobo Kaurismäkijevga univerzuma.

V tem svetu kljub težkim usodam ni pravič takega, kar bi vleklo k tlom. Čeprav se vedno giblje med delavci in brezdelneži, se Kaurismäki ne bi mogel bolj oddaljiti od socialnega realizma, ki je privilegiran žanrski modus tovrstnih tematik. Prav nasprotno, njegovi filmi so starosvetno zasanjani, majčkeno nadrealistični, privzdignjeni, na trenutke skoraj pravljlični. Svojo scenografijo in kostumografijo načrtuje, kot da bi se čas ustavil nekje okrog leta 1970 – tudi kadar se loteva povsem sodobnih problemov, kot je masovna ilegalna imigracija. Vse to daje njegovim filmom nekakšno brezčasno privzdignjenost; kot bi hotel prelisičiti čas in pripeljati v sedanost desetletja, v katerih je medsebojna solidarnost še imela nekaj teže.

Tudi v *Le Havru* je vsemu tistemu retro šik pohištvu, mini trgovinam, muziki in razmarni cizi za prevažanje zelenjave in črnčkov na begu težko nalepiti oprijemljivo časovno oznako. V nostalgичnem dekorju je tudi nekaj kritične distance do sodobne obsesije z modo, spreminjajočo se iz dneva v dan, in

do okusa, pokornega diktatu sodobnega potrošništva. Svet na dnu je kljub težkemu življenju topel in prijazen in Kaurismäki ima svoje junake preveč rad, da bi jih ogrinjal v morbidne, sprane sivine in jih naseljeval v brezosebne steklene kletke. Rad jih tunka v žive barve in obliva s toplo svetlobo v okoljih, ki si zaslužijo njihovo prezenco.

Le Havre se loteva ene izmed najbolj perečih tematik današnjega časa in nanjo nacepi zgodbo o človečnosti in srčnosti, ki vrača vero v svet, v katerem živimo. Kot vedno Kaurismäki svojo ganljivo pripoved tudi tokrat spelje brez nepotrebnega napihovanja in velikih besed. Melodramatski potencial umerjeno amortizira z absurdom okuženi humor, ki ga zna Kaurismäki najti na najbolj nepričakovanih mestih in z njim omehčati še tako zadržnjenega cinika. Za te komične gage (šaljiv ton vzpostavi že v prvih kadrih, kjer na železniki postaji spremlja svojega junaka, ki poskuša v dobi superga zaslužiti svoj dnevni kozarček belega s čiščenjem čevljev) in precizno odmerjen, obvladan slog režiser zvito skrrije svojo politično agendo.

Kaurismäki je večino svojih filmov posnel v Helsinkih ali kje v njihovi okolici. Tokrat se je po filmu *Boemsko življenje* (La vie de bohème, 1992), ki ga je snemal v Parizu, po skoraj dvajsetih letih ponovno vrnil v Francijo, druga dva dela načete trilogije pa naj bi se odvila v Španiji in Nemčiji. *Le Havre* gre letos v tekmo za tujejezičnega oskarja in nič ne bi bilo narobe, če bi ga v to hecno, osamljeno deželo kroničnih opitkov, inflacije samomorov in mobilnih telefonov končno enkrat tudi zares prinesel.

Kaurismäkija so vedno zanimale pripovedi z dna. Za ljudi z višjih družbenih rezin preprosto ne zna pisati zgodb. Piše za tiste, ki jih najbolj pozna.



Fetišiziranje depriviligirane gospodinjske delavke

Služkinje in Ženske iz 6. nadstropja

Tina Pogljajen

Po drugi svetovni vojni so teoretiki napovedovali popolno izginotje plačanega domačega dela v sodobnih družbah iz dveh razlogov. Prvič, ker naj bi ne bilo več potrebno, saj naj bi gospodinjske delavke nadomestili aparati, in drugič, ker neravnotežje moči med gospodinjsko delavko in njenim delodajalcem ni v skladu z demokratičnimi načeli sodobnih družb. Dobrih deset let kasneje, v zgodnjih 60. letih, je bilo zaposlovanje gospodinjskih delavk v polnem razcvetu – tako v ZDA, kjer so bile v tej vlogi večinoma temnopolte Američanke, kot v zahodni Evropi, Franciji, kamor je bil usmerjen nov val množičnih, skoraj povsem feminiziranih migracij – predvsem iz Alžirije, Portugalske in Španije zaradi slabih ekonomskih razmer v režimu generala Franca.

Med *Služkinjami* (The Help, 2011, Tate Taylor) in *Ženskami iz 6. nadstropja* (Les femmes du 6ème étage, 2010, Philippe Le Guay), ki se ukvarjata točno s tem, torej go-

spodinjskimi delavkami v 60. letih – prvi na jugu ZDA, drugi pa v Franciji – je mogoče potegniti nekaj vzporednic, kljub temu, da gre pri prvih za rasno segregirano družbo ZDA, ko so bili v veljavi še vedno zakoni »Jim Crow«, vsaka aktivnost, ki bi lahko napeljevala k rasni enakovrednosti, pa kriminalizirana kljub pretvezi načela *separate but equal*. Drugim, španskim priseljenkam v Parizu, je bilo nekoliko bolje, vendar pa so bile še vedno v depriviligiranem položaju, na kar *Ženske iz 6. nadstropja*, podobno kot *Služkinje*, opozorijo s prikazom avtobusov, s katerimi se na delo vozijo služkinje, stranišč, kopalnic in dvigal, ki jih smejo ali ne smejo uporabljati, ter ostalih stvari, do katerih imajo dostop le delavke ali le njihovi delodajalci.

Pa vendar je bilo *Služkinjam* večkrat očitano poustvarjanje preteklosti, ki naj bi bila precej bolj politično korektna od resnične. Tu je, poleg mehčanja razizma tistega obdobja, posebej problematično negiranje

spolnega nadlegovanja, ki so mu bile služkinje pri svojih belih delodajalcih zaradi razmerja moči pogosto nekaznovano izpostavljene. Medtem ko *Služkinje* problematike spolne objektivacije ne pripoznajo, pa je v *Ženskah iz 6. nadstropja* ta fetišizirana v obliki seksualiziranega lika latino/francoske sobarice Marie (Natalia Verbeke), ki se iz neznanega razloga zaplete s precej starejšim in pokroviteljskim delodajalcem Jean-Louisom (Fabrice Luchini). Nasprotno pri starejših oz. spolno neprivačnih služkinjah objektivacija služi kot komični vložek: spolno nadlegovanje služkinje s strani delodajalca je smešno, v primeru mladostnikov očarljivo – »Dvajset let je delala pri nas, pa nisem nikoli videl njene riti,« in »še naskočil te bo ...« ipd.

Postavljanje ženske v spolno pasivno ali popolnoma aseksualno vlogo je značilno za stereotipen lik čarobnega zamorca (»Magical Negro«), le da tako v *Služkinjah* kot tudi v *Ženskah* ne dobimo le ene, temveč

deset ali več čarobnih zamork/iberk. Le-te svoje praktične, zemeljske moči nesebično uporabljajo za skrb za otroke in reševanje problemov belke oz. svojega francoskega delodajalca, ki bo šele z njihovo pomočjo lahko uspel/a v »zapletenem« svetu buržoazije. Skrajna variacija tega lika je Mammy, prvič uporabljena v *Koči strica Toma* (Uncle Tom's Cabin, 1852, Harriet Beecher Stowe). Lik, ki je poosebljenje vdanosti, požrtvovalnosti in zemeljskosti, najdemo tako v *Služkinjah* – Constantine (Cicely Tyson) – kot tudi v *Ženskah* – Germaine (Michèle Gleizer). V obeh primerih je Mammy katalizator za krivdo in posledična dobra dela belcev/Francozov – ti so ju namreč po dolgih letih »članstva v družini« odpustili. V nobenem od filmov ne manjka niti obvezna jezičnica (»Sassy Black Woman«), ki se višjemu sloju edina od služkinj odkrito postavlja po robu, pa naj gre za Minnyjino (Octavia Spencer) peko pite z dodatkom lastnih fekalij ali pa za Carmenino (Lola Dueñas) neprestano opominjanje na lastno prikrajšanost in komunistična prepričanja. Obe »jezičnici« sta tisti, ki belko/bogataša v njihov krog sprejmeta težje kot ostale čarobne zamorke/iberke, vendar pa jima, ko onadva pridobita njuno zaupanje, izkazujeta popolno zvestobo.

V *Služkinjah* čarobne zamorke s svojo magijo ne rešijo le tistih belk, ki bi se v konvencionalen življenjski slog višjega razreda rade vključile, pa jim to zaradi tega ali onega razloga ne uspe (ključno za vlogo gospodinjske delavke je, da se z opravljanjem del, ki bi jih sicer opravljala mati/žena/hči, obnavlja tudi imaginarna identiteta delodajalke kot pripadnice višjega sloja), temveč enako uspešno tudi tiste, ki se želijo konvencionalnostim vlog žene oz. matere upreti, in jim pomagajo osvoboditi se njihovih spon. V *Služkinjah* črnke tvegajo svojo varnost, da bi lahko belka napisala knjigo in postala pisateljica. Pri *Ženskah iz 6. nadstropja* uspešen pripadnik višjega sloja spozna, da bogastvo in uspeh ne pomenita ničesar v primerjavi z življenjem revnih Špank, ki nimajo niti kopalnice, imajo pa pristnost, *joie de vivre*, *paello* in skrivnostna zdravilna zelišča – k čemur ga navede zagledanost v služkinjo Mario. Tako ona kot tudi njen način življenja ga tako prevzameta, da zapusti svojo ženo in se preseli nadstropje višje – k ženskam iz 6. nadstropja, ki so nekaj povsem drugega kot ženske iz njegovega okolja. Pri njih

osvobojen spon bogastva in udobja prvič najde svobodo in samega sebe.

Tu tiči še en problem z ženskimi liki v obeh filmih: če je Jean-Louis v *Ženskah* za razliko od svoje žene spravljiv, dobrosrčen in svobodomiseln, so ženski liki višjega sloja v obeh filmih z izjemo deviške Skeeter (Emma Stone) in ostarele Missus Walters (Sissy Spacek) pretežno plehke, manipulative, do svojih služkinj pa gospodovalne, včasih v *Služkinjah* tudi krute gospe, ki v življenju krožijo med trošenjem denarja, igranjem bridža in prirejanjem družabnih dogodkov. Iz družbene odgovornosti za rasizem (ali opisano vlogo žensk) in za slabo ravnanje z zaposlenimi so beli/francoski moški povsem izvzeti. V *Ženskah iz 6. nadstropja* mora moški vsaj dvakrat racionalno posredovati med dvema ženskama, ki se histerično prepirata, medtem ko pripadnici lastnega sloja v domnevno komičnem momentu zabrusi, naj kdaj poprime za metlo, tako kot to počnejo služkinje. Pri prikazu delavskega razreda je situacija podobna. Temnopoltih moških, mož *Služkinj*, v filmu ni, s čimer ta reproducira mit odsotnega moškega v črnskih skupnostih, če pa so, so nasilni in pretepajo svoje žene in otroke. Medtem ko črnke smisel življenja popolnoma neironično najdejo v ocvrtem piščancu, Španke pa v čiščenju in pranju, kar je predstavljeno kot hvalevredno, so vse brez izjeme pozitivni oz. tragični liki.

Zgoraj omenjeni ocvrti piščanec je v *Služkinjah* postavljen v podoben kontekst kot požrtvovalna skrb Abileen (Viola Davis) za bele otroke, ki jih nauči samospoštova-

nja, ter v isti kot v *Ženskah iz 6. nadstropja* Marijina perfekcija mehko kuhanega jajca, ob kateri zaigra nebeška glasba. Francoziji, prejšnji služkinji, jih namreč ni uspelo skuhati, čeprav je to poskušala dvajset let. Fetišiziranje preprostosti se ne ustavi tukaj: ko služkinje v *Ženskah* pokažejo, kako dobro znajo prati in čistiti in kako to počnejo raje kot karkoli drugega, jih spremlja *Itsy Bitsy Teeny Weeny (Yellow Polka Dot Bikini)*, ob katerem čiščenje postane plesna točka. To, sugerira film, je njihova spretnost, nekaj, v čemer se najbolje znajdejo. Taka fetišizacija skrbnosti ter spretnosti pri gospodinjskih opravilih je fantazija privilegirane razreda, prav tako kot popravljanje krivic, ki ga vrši protagonist/ka v obeh filmih. Pri tem je celo za gibanje za državljanske pravice v ZDA nakazano, da je bilo uspešno po zaslugi oz. s pomočjo belcev ter da brez njih temnopolti Američani tega ne bi zmogli doseči; podobno pri domnevno ganljivih trenutkih, ko belka črnko povabi za svojo mizo ali pa ko bogataš svojim zaposlenim plača popravilo stranišča, s čimer si prisluži njihovo koketirajoče pozdravljanje, ko jih od takrat naprej sreča na ulici. Služkinje so vzpostavljene kot nekdo, brez katerega bi bile gospodinjske in materinske dolžnosti neuspešno opravljene, saj ženska višjega razreda tu svoje »vloge« ne izpolnjuje/ne zna izpolnjevati; kot spolni objekt; in kot objekt fantazije odrešenika/ce pred lastno krivdo belosti oziroma buržoazije, za uresničitev katere pa služkinje morajo obstajati, prav tako pa ostati depriviligirane.



Služkinje

Kuhati zgodovino

Katja Čičigoj

Glavne sestavine 20. stoletja: 3.000 kg vojaških operacij, 50 l klanja in ščepec morij



» 6 vojn, 11 receptov in 60.361.024 mrtvih« so sestavine, ki lahko zadostujejo, da v enem zamahu zakuhamo eno najbolj krvavih jedi na jedilniku človeštva – 20. stoletje. Dokumentarist Péter Kerekes v filmu *Kuhati zgodovino* (Ako sa varia dejiny, 2009) to izvede z mojstrsko večščino glavnega kuharja, ki nikjer ne privilegira posameznih nacionalnih kulinarčnih posebnosti akterjev zgodovine (četudi to samo nacionalno specifično pogosto neposredno problematizira), pač pa vse enakovredno zmeša v svojo enolončnico, ki jo začini še z obilico lucidnega humorja. Kerekes nam postreže večkrat nagrajeno jed, katere glavna sestavina sicer kot rečeno so nacionalne partikularnosti, vendar dobro zalite s svežim kozmopolitskim vinom.

Če bi lahko strnili najbolj poenostavljeno pro-vojno argumentacijo v ideološko puhlico »ni hrane (torej ekonomske koristi in rasti) brez vojne«, Kerekesova kuhinja izvede obrat: »ni vojne brez hrane«. Njegova arheologija spominov številnih vojaških

kuharjev, ki so polnili (včasih zastrupljali, včasih pred strupi s pokušanjem varovali) želodce vojakov in okupatorjev na vseh straneh večjih spopadov na evropskih tleh v 20. stoletju (od 2. svetovne vojne, prek madžarske vstaje leta 1956, češke pomladi leta 1968, alžirske vojne za neodvisnost, balkanskih vojn do vojne v Čečeniji), ni zgolj še ena v vrsti že nekaj desetletij nadvse popularnih »alternativnih zgodovin«, ki iz zaprašene zakladnice naše skupne polpreteklosti izkopljejo »male zgodbe« izpod masovne teže velikih konfliktov in političnih odločitev. Zgodovino tu resda kuhajo ali raje prek spominov »pogrevajo« udeleženci, ki jih uradne zgodovine po pravilu zanemarjajo – vojaški kuharji. Vendar pa Kerekesov film ne zapade kakemu navnemu poskusu revizije ali reevalvacije preteklosti v slogu »v resnici so zgodovino krojili tisti v zakulisju«. Nasprotno, četudi motiv kuhanja kroji sam lok pripovedi ter narativno strukturo posameznih sekvenc

in daje specifični »okus« celotnemu filmu, je kuhanje tu bolj narativni mehanizem, ki omogoča rekonstrukcijo zgodovinskih dogodkov iz specifične sveže in predvsem oddaljene perspektive, ki tem dogodkom odvzema patos politične polarizacije ali moralističnega sentimentalizma.

Če bi tako lahko ta epizodni sprehod prek vojaških konfliktov 20. stoletja imeli za protivojni film, bi bilo tej sintagmi potrebno odvzeti zgoraj omenjene konotacije. Film ni testament proti klanju človeka po človeku zaradi sporadičnih humanistično univerzalističnih začimb (»Vsi vojaki morajo jesti, pa naj bojo Madžari, Rusi ali Nemci,« pravi madžarski kuhar, ki je hranil tako rojake revolucionarje kot okupatorsko sovjetsko vojsko), pa tudi ne zaradi občasnih sentimentalno moralističnih prilog (pripoved nemškega vojaka, ki je odklonil poslednjo željo romunske deklice pred smrtjo, sladkor, zaradi prepovedi stika s civilisti). Nasprotno, prav specifična brechtovska,

skoraj karnevaleskna forma filma le-temu omogoča zdravo distanco do polpretekle zgodovine, obenem pa razpira nujni premislek o odnosu sodobnosti do te preteklosti, ki je morda še vse prepogosto izgovor za politične manevre in lažne polarizacije.

Kerekesova »rekonstrukcija« zgodovinskih dogodkov prek spomina vojaških kuharjev namreč ni kak realistični posnetek dogajanja oz. njegova verna rekonstrukcija. Kar odlikuje posamezne sekvence, je prav eksplicitno teatralna mizanscenska postavitve rekonstrukcij, katere teatralnost še poudarjajo pogosto statični kadri (ki kot nekakšni *tabloji* poudarjajo artificialnost sekvenc, obenem pa neposredno delujejo kot reprodukcije gledališkega dispozitiva). Ta teatralnost monologe preživelih kuharjev spreminja v vse kaj drugega kot klasične informativne sekvence »govorečih glav« in jih mestoma celo približuje nekoliko teatralni estetiki burleske – npr. sekvenca ostarelega nemškega kuharja, ki fingira skrivanje pred sovjetskimi tanki v žitnem polju; ali ruska kuharica, ki daruje blíne padlim vojakom na pokopališču (in pripoveduje, kako so to počeli med vojno); srbske kuharice, ki ponovno pripravljajo jed v razbitinah nekoč cvetočega hotela; kuhanje zrezkov za potopljeno posadko podmornice v morju, ki nato zrezke preplavi in s tem izvede daritev kuharja mrtvim tovarišem; naposled pa tudi pripoved Titovega nutricionista in kuharja za položeno mizo na vrtu nekdanje – danes razpadajoče – rezidence maršala Tita.

Film *Kuhati zgodovino* na vizualni ravni vseskozi streže z metaforami vojnega klanja v obliki hrane, ob čemer pomembno mesto mesa kot morda najbolj očitne prisposode seveda ne preseneča (klanje živali za obrok – npr. petelina, krave, prašiča – je vselej uvertura v pripoved o nekem dotičnem konfliktu), četudi se metafore ne omejujejo na meso, temveč sežejo tudi na



sam (v jedru »nasilen«) proces priprave hrane, npr. mesenje klobas, vzhajanje kruha kot bombardiranje, peka kruha kot plinska celica itd.). Neposredno, bolj metonimično povezavo med hrano in vojno pa ponudi prav prej omenjeni Titov nutricionist: tako kulinariko kot vojaške operacije zaznamuje močna nota nacionalizma. Medtem ko se je Tito po pripovedovanju kuharja in nutricionista odlikoval z izbranim kozmopolitskim okusom, pa je propad Jugoslavije spremljala vrsta političnih srečanj z vselej izrazito domačijsko in nacionalno obarvano kuhinjo, tudi dobesedno (hrana v vzorcih nacionalne zastave), ki je zapečatila nemožnost sprave med nekdanj bratskimi narodi in napovedala krvavo morijo na tem ozemlju. A kako smešen je pravzaprav ta nacionalni patos, investiran v hrano in vojno, nam postane jasno predvsem ob pripovedi hrvaškega kuharja, ki zatrjuje, da nikoli ne bi kahal s Srbom in da srbskih receptov nikakor ne razume – sledita namreč izpisa dveh receptov, hrvaškega in srbskega s povsem identičnimi, a različno poimenovanimi sestavinami. Kerekes nam servira *repete* porcije brezhibne ironije.

Tudi sicer bi bilo film, tako po vsebini kot po slogu ga odlikuje jedka ironija, moč povzeti z naštevanjem receptov, ki se izpisujejo po koncu vsakega prizora oz. obravnavanega dogodka in tvorijo na verbalni ravni najbolj »poetične«, pa tudi najbolj

neposredno komične odseke filma: različni za četo ruskih vojakov, kruh za 18 milijonov nemških vojakov, blíni za 11 milijonov padlih ruskih vojakov, zastrupljeni kruh za 1.000 ujetih esesovcev, madžarske klobase za 120.000 sovjetskih okupatorjev, *coq au vin* za 500.000 francoskih vojakov (ki so po pripovedovanju enega od legionarjev pravzaprav jedli zgolj hrano iz konzerve), polnjeni jurčki za 500.000 sovjetskih okupatorjev, teletina za 80.000 hrvaških vojakov, paprikaš za 74.000 srbskih vojakov, dunajski zrezki za 19 utopljenih tovarišev, poslednja večerja maršala Tita ...

Prav ta humorna distanca, ki jo v zgodovinsko naracijo vnese oddaljena perspektiva izza kuharskega pulta, omogoča Kerekesu luciden in distanciran pogled na nacionalizme 20. stoletja, ki so zanetili mnogo več vojaških konfliktov, kot jih je mogoče spraviti v dobro uro dokumentarnega filma. To ni niti iskanje krivcev niti moralistično opominjanje v slogu, »... *da se ne bi nikoli več zgodilo*«, še najmanj pa želja po ponovni polarizaciji nacionalnih afektov. Ravno nasprotno: prav humor in ironija omogočata uvid, da smo zgodovino v preteklosti kuhali z vse preveč začimbami nacionalizma in sovraštva, obenem pa opomin na to, da danes te zgodovine ne gre pogrevati predolgo, saj se utegne ob tem zažgati ali vsaj pretirano razkuhati. *Kuhati zgodovino* pa je ravno prav *al dente*.





Kje je Cronenberg v Nevarni metodi?

Petra Gajžler

Cronenberg, ki se je v 70. letih uveljavil predvsem kot avtor t. i. telesnih grozljivk, je v svojem opusu, tudi ko je začel snemati v Holivudu in se je žanrsko nekoliko umaknil iz okvirov grozljivke, sprva zvesto uporabljal groteskne elemente *body horrorja*, ki so bili znak njegovega avtorstva v filmu. S transformacijo žanra iz grozljivke v triler in dramo so ti elementi postajali vse redkejši ali pa so se transformirali v sprejemljivejše in *mainstreamovske* forme. Filmi so s tem postali avtorsko neprepoznavi, čeprav je tema transformacije teles in represije nezavednih gonov ter seksualnosti ostala. V teh okvirih lahko govorimo tudi o njegovem zadnjem filmu *Nevarna metoda* (*A Dangerous Method*, 2011), ob katerem se poraja vprašanje, kje je v tem filmu pravzaprav David Cronenberg.

S filmom *Nevarna metoda* je Cronenberg uresničil svojo večletno željo posneti film o kulturnih ikonah psihoanalize Sigmundu Freudu in Carlu Jungu. V prvi vrsti je posnel zgodovinsko-romantično dramo, strukturirano okoli treh likov psihoanalitske

zgodovine, ki tvorijo dramatični trikotnik, kar nakazuje tudi že večkrat izrabljena simetrična postavitev treh likov na filmskem plakatu¹, na katerem prevladuje središčni ženski lik, kar je paradoksalno glede na to, da je glavni protagonist v filmu prav moški, natančneje Jung (Michael Fassbender). Intelektualni in ljubezenski *ménage-à-trois* dopolnjujeta še Jungova histerična pacientka in kasneje tudi psihoanalitičarka Sabina Spielrein (Keira Knightley), ki se z Jungom zaplete v intelektualno in romantično sadomazohistično razmerje, ter oče psihoanalize Freud (Viggo Mortensen), ki goji očetovsko ljubezen do Junga kot naslednika svoje psihoanalitske dediščine, s katerim pride v konflikt, saj Jung noče brezkompromisno sprejeti Freudove premise, da je izvor vseh nevroz izključno seksualne narave.

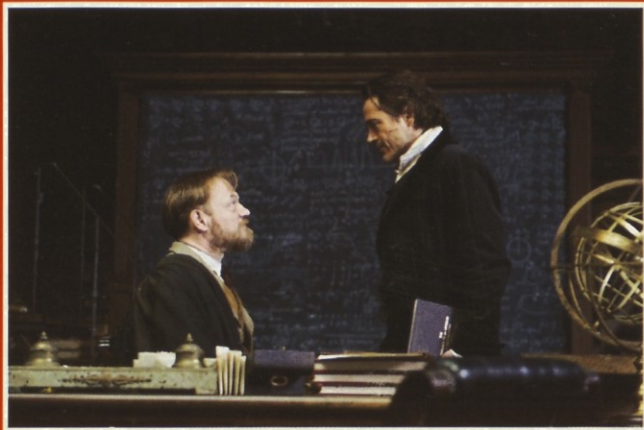
1 Podoben plakat je Cronenberg uporabil že za film *Smrtonosna dvojčka* (*Dead Ringers*, 1988). Ta motiv je tudi sicer precej priljubljen v holivudski filmski produkciji, katere del je postal tudi Cronenberg po filmu *Videodrom* (*Videodrome*, 1982).

Drama temelji na dinamičnih dialogih, katerih količinski delež se je od grozljivk pa do danes znatno povečal, kar pa še ne pomeni, da ima največ povedati *Nevarna metoda*. Ravno nasprotno. Psihoanalitski dialogi delno služijo neposredni razlagi Sabinine histerije, skoznje pa so izpostavljena tudi ostala psihoanalitska dognanja, ki pa zaradi svoje poenostavljenosti, do katere je prišlo zaradi časovne omejenosti medija in nasičenosti filmske zgodbe s kar tremi teoretsko različnimi psihoanalitiki, izpadejo kot nekakšen psihoanalitski priročnik za telebane. Psihoanaliza je veliko bolj neokrnjeno utelešena v njegovih grozljivkah, kjer je z bežnim omenjanjem Freuda in s psihoanalitskimi izleti glavnih junakov (npr. v *Videodromu*) sugeriral branje filmskega teksta, medtem ko ga v *Nevarni metodi* neposredno bere in razlaga sam režiser na takšen način, da bi bila psihoanalitska tematika v filmu dostopna čim širši publiki.

Cronenberg se v drami dotika tudi teme patriarhalne represije predvsem ženske seksualnosti in potlačitve nezavednih gonov, kar je bila osrednja tematika tudi v njegovih *body horrorjih*, kjer ženska telesa kot simptom represije zavzamejo aktivno pošastno formo. Pošastne telesne simptome, ki so rezultat zatiranja ženske seksualnosti, kar se odraža tudi v viktorijanskem discipliniranju ženskega telesa s ozkimi ovrtniki in stezniki, opazimo tudi pri Sabini, ko z izrazitim premikanjem čeljusti naprej strašljivo spaci svoj obraz in besede, ki silijo iz ust, čeprav so okolju, v katerem živi, prepovedane. S tem ko je režiser zapakiral isto temo v visoko proračunsko formo drame, je zmanjšal grotesknost, s tem pa tudi efekt šoka in subverzivno moč filma, ki mu jo je nudil žanr telesne grozljivke. Žanr grozljivke je namreč »do avtorja zelo prijazen, če je divji in želi zares pretiravati«² in ravno v teh okvirih estetske svobode lahko izstopi iz utrjenih konvencij filma glavnega toka in zavzame kritično pozicijo do družbe.

Res je, da Cronenberg v svojih filmih še zmeraj avtorsko konsistentno sledi istim temam, vendar je zaradi žanrske transformacije iz radikalne in subverzivne grozljivke v civilizirano in popularno filmsko formo postalo njegovo avtorstvo tako neznačilno in neprepoznavno, da bi lahko *Nevarno metodo* na prvi pogled pripisali tudi kakšnemu drugemu režiserju.

2 Rodley, Chris: *Cronenberg on Cronenberg*. Faber & Faber, 1992.



Sherlock Holmes: Igra senc

Zoran Smiljanič

Ko je Guy Ritchie leta 2009 podpisal in odpremil *Sherlocka Holmesa*, je bilo videti, kot bi se ustrašil svojega prvega velikega studijskega spektakla. Film je ostal brez njegove značilne ostrine, iskrivosti in črnega humorja. Ali z eno besedo, brez jajc. Tudi akcijski prizori, kjer je bil Ritchie do sedaj vsaj soliden, če že ne briljanten, so degradirali v značilno holivudsko akcijo à la Tom in Jerry. Kljub temu, oziroma ravno zaradi tega, je film pokasiral denar, in nadaljevanje je bilo neizogibno.

V drugem delu smo zato pričakovali le lepo zapakiran konfekcijski izdelek, a je Ritchie znova presenetil in udaril s precej drugačnim filmom. Popkovino z nesrečnim prvim delom je demonstrativno presekal tako, da je že na začetku načrtno »ubil« heroino Rachel McAdams, ki je bila hkrati tudi morebitni Holmesov ljubezenski interes.

V *Igri senc* (Sherlock Holmes: A Game of Shadows, 2011) Holmes igra simultanko z dvema nasprotnikoma: na eni strani se tolče z zločinskim Moriartyjem, na drugi pa si prizadeva, da bi zadržal Watsona, ki je odprhotal iz njunega samskega gnezdeca na Baker Street 221 B, saj se name-rava poročiti. Zdi se, kot bi se ljubosumni detektiv bolj posvečal svojemu partnerju v odhajanju, kot pa negativcu. Kar neprijetno je gledati, kako se Holmes na vse kriplje trudi, da bi znova osvojil Watsona: preoblači se v žensko in se mu nastavlja, stresa mu dvoumne spolne namige, izpostavlja ga adrenalinskimi izzivom, nazadnje pa celo »umre«, še prej pa seveda poskrbi, da ga bo Watson zadnji hip znova oživel (in se počutil kot Bog). Kot bi mu hotel reči: »Poglej, dragi moj Watson, ali ti dolgočasno zakonsko življenje lahko ponuja kaj takega?«

Dolgočasni pretepi iz prvega dela so postali duhovna igra, mentalna projekcija, kjer si Holmes pretep najprej predstavlja v glavi, šele nato pride do realizacije. Kar je neprimerno bolj atraktivno in kar se za razmišljujočega junaka tudi spodobi. Finalni pretep med Holmesom in Moriartyjem tako poteka izključno v glavah obeh nasprotnikov (kot bi igrala šah), mi pa vidimo le še presenetljivi razplet, ki traja le trenutek. Krasno! Najlepše od vsega pa je prizor, ko Holmes in kompanija bežijo po gozdu, medtem ko Nemci za njimi streljajo z ogromnim topom. Oglušujoče grmenje in bliski eksplozij, cefranje dreves, popačeni zvoki, figure, ki se izmenično premikajo v normalni hitrosti in super *slow-motionu*, sestavljajo osupljivi prizor, ki je noro dinamičen, abstrakten in prelepo nadrealističen. Prizor, kjer je Ritchie prekosil samega sebe.

Konfekcija, ki je preseгла butično izdelavo.



Sneg na Kilimandžaru

Ana Šturm

Robert Guédiguian, francoski cineast in levičarski aktivist, se v filmu *Sneg na Kilimandžaru* (Les neiges du Kilimandjaro, 2011) vrača h koreninam. Tako v stilu kot v vsebini. Vrača se v l'Estaque, v svoj rojstni kraj, sososko, v okolje, ki ga najbolj pozna in najbolj razume. Vrača se na položaj družbeno kritičnega avtorja. Vrača se s svojo stalno ekipo. In navsezadnje, vrača se tudi zato, da bi na noge spet postavil čisti socialni humanizem. Vsaj v filmu.

Sneg na Kilimandžaru bi poleg filmov *Zadnje poletje* (Dernier été, 1981) ter *Marius in Jeannette* (Marius et Jannette, 1997) lahko uvrstili v nekakšno »trilogijo« Guédiguianovih družbeno angažiranih del, v katerih avtor jasno definira svoj pogled na »stanje morale, levice in položaja delavske kulture v današnjem Zahodnem svetu«. V *Snegu na Kilimandžaru* avtor med drugim prepričuje aksiome razredne solidarnosti, iskreno pa podvomi tudi o dosežkih svoje politično ozaveščene generacije, o njenih domnevnih zmagah in o njenih »trdnih« prepričanjih.

Film se opazno naslanja na tradicijo dveh velikih britanskih cineastov. Poleg Loachevskega socialnega realizma se Guédiguian napaja tudi pri pripovedni subtilnosti Mika Leigha. Mojstrsko nam riše vsakdanje prizore iz življenja posameznikov ter spretno niansira njihove intimne družinske odnose. Z rahlim priokusom grenkobe, a obilico francoskega šarma lahko vidimo med dvema skrajnostima. Med brezizhodnostjo globalnega kapitalizma oziroma sistema, ki mu ne moremo ubežati, in med humanizmom oziroma vero v človekovo dobroto. Idealizem tako na nek način postane najboljši socialni korektiv. Kljub svoji redki človeški toplini pa *Sneg na Kilimandžaru* ni osamljen primerek tovrstnega klasičnega filma, ki se trenutno vrti v naših kinematografih. Tovariško ga v humanistični maniri podpira Kaurismäkijeva proletarska pravljica *Le Havre* (Le Havre, 2011).

Guédiguian je v *Ekranovem* intervjuju pred letom dni (december 2010/ januar 2011) dejal: »Dober film je tisti, ki ga človek gleda z inteligenco in s srcem.« In redki so režiserji, ki znajo posneti take »dobre« filme. Tople, preproste in nepretenciozne. Filme, ki na artikuliran in nevsiljiv način prikazujejo moralne dileme, občutja in podobe sodobnega sveta. Filme, ki v špranje našega bivanja posijejo z upanjem. In »tam, kjer je upanje, je topli tok bivanja«, je nedavno v nekem časopisnem prispevku dejala generaciji '68 zapisana profesorica filozofije.



Obuti maček

Petra Osterc

Naslovni lik *Obutega mačka* (*Puss in Boots*, 2011, Chris Miller) je priljubljen protagonistov kompanjon iz franšize *Shrek*, ki jo je pomagal razvijati Chris Miller in tudi režiral njen tretji del (2007). Serija se je po izvirnem začetku idejno povsem utrudila, nekaj svežine pa zdaj prinaša *Obuti maček*, ki je v produkcijskem smislu (Dreamworks Animation) hkrati nadaljevanje in *prequel*, predzgodba naslovnega lika, pri čemer ta ni le instanten derivat, ampak mu uspeva biti domisel in duhovit, z nekaj pregoni lahko konkurira celo tistim v Spielbergovem *Tintinu* (2011).

Z literarnim izvirnikom francoskega pravljicarja Charlesa Perraulta ima tokratna filmska pripoved bore malo skupnega, na eni strani je *Obuti maček* vizualno in pripovedno vezan na teritorij, ki ga je vzpostavil *Shrek*, na drugi strani teži k ironično postmodernističnemu iskanju lastne identitete à la *Rango*, sploh s svojim intenzivnim koketiranjem z občimi mesti vesterna. Filmska zgodba *Obutega mačka*, večnega outsiderja, izmenjuje njegovo aktualno pustolovščino v zavezništvu z Mici Šapko s prikazom naslovnikove mladosti oziroma njegovega odrasčanja in formiranja v sirotišnici San Ricarda ter prekinjenega prijateljstva s kompanjonom Aleksandrom Glavamožem, ki postane *mastermind* njihovega skupnega aktualnega podviga. Janču in Jedrt, Bedancu in Pehti Divjega zahoda, ukradejo čudežne fizičke in jih posadijo, kar jih nemudoma ponese do gradu v oblakih, v katerem nosi čudežna goska zlata jajca. Z njo se tudi vrnejo na Zemljo, toda protagonist je izdan in ...

Že Perraultova osnova s konca 17. stoletja o tem prekanjenem/plemenitem liku je bila znotraj običajne strukture pravljic precej nenavadna in je ponujala precejšen razpon interpretativnih možnosti čemur se v tem smislu, kar malce preseneča, ne izneveri niti tale holivudska inkarnacija, pri čemer je najzanimivejši stranski lik, Aleksander Glavamož. Njegova podzgodba namreč pripoveduje o gradovih v oblakih, o goskah, ki nosijo zlata jajca, o prijateljstvu in prevarantstvu, pri čemer to gosko čuva pošast, ki jo je ustvarila, torej njena mati. Banke, obresti, finančni instrumenti, obljube, krediti, rop, hm? Po vseh peripetijah, ki poskrbijo, da so v moralnem smislu investicije na svojih mestih, eno vprašanje le ostane odprto: kdo bo financiral obnovo porušenega mostu do San Ricarda? Sklepamo, da bo šel ves profit te pustolovščine – nekaj zlatih jajc za revne prebivalce – prav za sanacijo tiste škode, ki jo je pustolovščina, v zasnovi rezultat pohlepa, pravzaprav povzročila ... Pa naj še kdo reče, da so pravljice samo pravljice.



Parada

Nina Cvar

Srdan Dragojević, ki je na filmsko sceno prodril s filmom *Mi nismo angeli* (1992), ime pa si je dokončno utrdil s kontroverzno vojno dramo *Lepe vasi lepo gorijo* (1996), v mednarodni koprodukciji *Parada* (2011) objektiv kamere obrača v poskus kritike homofobije, nacionalizma, šovinizma in fašistoidnosti. Kritiko skuša vzpostaviti skozi mešanico komično-parodijskih in tragičnih elementov, ki jih povezuje osrednja zgodba o popolni nemoči gejevske skupnosti, da bi v Beogradu organizirala parado ponosa. Ne le da ji pristojni državni organi nočejo zagotoviti policijskega varstva (slednje film v finalnem prizoru tudi problematizira), pač pa na tiskovno konferenco, na kateri organizatorji najavijo dogodek, celo vdrejo neonacisti, ki se jih lotijo s pestmi. Pričujoči prizor Dragojević vzporeja z zgodbo o vojnem veteranu Limunu (Nikola Kojo), vojnem kriminalcu, ki si kruh služi s sumljivimi posli, zaradi katerih mu ustrelijo psa. Da bi ga rešil, z njim odvihra k veterinarju (Miloš Samolov), kjer mu zagrozi s smrtjo, če hišnemu ljubljencu ne bo uspel pomagati. Na tej točki gledalec že sluti povezanost med obema likoma; veterinar je namreč partner enega glavnih aktivistov, ki si prizadevajo organizirati parado. Prav ta premočrna predvidljivost pa je tudi osrednja značilnost *Parade*, ki se simptomatično odraža v režiserjevem modelu, s katerim želi doseči, da bi film deloval angažirano.

Seveda je Dragojevićeva namera, da opozori na nevrvalgično točko srbske družbe, pohvalna, a je njegov način reprezentiranja potrebno prepričati. Nad stereotype in predsodke krene z njihovo radikalizacijo, a se tudi sam ujame vanje. Tu ne gre le za problematiko politične korektnosti in tega, čemur Rancière pravi pedagoški model učinkovitosti umetnosti, pri čemer se ta v *Paradi* manifestira prav v humorni dekonstrukciji nekaterih najbolj pertinentnih stereotipov o spolni identiteti in nacionalnosti, na podlagi česar naj bi gledalec prepoznal homofobijo in ostale fašistoidnosti. Glavni problem tiči v načinu konstrukcije fabule. Odločitev, da udeležence parade lahko zavarujejo le nekdanji vojni kriminalci, lahko deluje potujitveno, po drugi stani pa ta izbira deluje nerodno, sploh če vzamemo v obzir stanje stvari, na katere film opominja. Tako ni problematična le sopostavitev enostranske stereotipizacije vseh skupin v filmu – iz česar film tudi črpa svojo komičnost – temveč prav ta (bržčas neželena) gesta, ki ne nazadnje sporoča, da za svobodo lahko poskrbi le iniciativa nabilidanih homofobičnih dedcev, ki sprevidijo resnico svojih predsodkov. Če je ta optika za družbeno kritičnost dovolj, pa je seveda drugo vprašanje.



Tihotapci

Gorazd Trušnovec

Že večkrat smo omenjali hvalevredno skandinavsko odprtost do žanrske ustvarjalnosti, saj ta na severu že tradicionalno ni v podrejenem položaju nasproti t. i. avtorskemu filmu, celo v državi z zgolj 300.000 prebivalci! In tudi brez upoštevanja te umetne delitve velja spremljati enega najzanimivejših ustvarjalcev mlajše generacije, Islandca Baltasarja Kormákurja, ki je debitiral s sijajno črnokomično dramo *Reykjavík št. 101* (101 Reykjavík, 2000), v kateri je izkazal odličien občutek za ritem, delo z igralci, ustvarjanje vzdušja in vpeljavo žanrskih elementov. Torej s talenti, ki so zaenkrat kulminirali v noir kriminalki *Okužena kri* (Mýrin, 2007), za katero je prejel kristalni globus v Karlovyh Varyh in kup nagrad doma, oba pa sta bila prikazana tudi na LIFFu.

Do akcijske kriminalke *Tihotapci* (Contraband, 2012) je izmenično režiral nekaj domačih dram in nekaj mednarodnih koprodukcij, med katerimi kaže omeniti kriminalko *Inhale* (2010) z intrigantno moralno dilemo o trgovanju z organi in osebnim precepom izbire. Film je bil glede na izhodišče in zanimivo igralsko zasedbo preveč rutinsko izpeljan, da bi zbudil širšo pozornost, nasprotno pa bi lahko veljalo za *Tihotapce*: izhodišče, v katerem najdemo serijo klišejev od »zadnjega nelegalnega podviga« do »reševanja ogrožene družine«, je dodobra prežvečeno, zato pa je avtorjeva izpeljava prav solidna.

Filmu daje notranjo dinamiko nasprotje med omejeno lokacijo – če pustimo ob strani uvodni in zaključni del, ki se odvijata v New Orleansu, se fabula odvija več ali manj na kontejnerski tovorni ladji, s katero potuje nekdanji mojster tihotapljenja v Panamo po kup ponarejenih bankovcev in nazaj – ter divjim dogajanjem, ki bi ga bilo dovolj za dve običajni akcijski kriminalki. Dodaten šarm pa dajeta *Tihotapcem* vizualno zanimiv pristop k žanrsko slabo izkoriščenemu delavsko-industrijskemu miljeju, Mark Wahlberg v glavni vlogi, ki v marsičem spominja na sebe iz seveda bolj superiornega filma *V imenu pravice* (The Yards, 1999, James Gray), in nekaj zanimivih stranskih likov in zapletov.

Tihotapci so, večšini izvedbe navkljub, daleč od prelomnega dela. V tem smislu je zanimiva že geneza filma, saj gre za precej zvesto priredbo manj spolirane islandske kriminalke *Reykjavík Rotterdam* (2008, Óskar Jónasson), v kateri je glavno vlogo odigral prav Baltasar Kormákur ... Vendar pa lahko *Tihotapci* pomenijo svojevrstno razpotje, saj so dokaz, da je avtor več kot suveren tudi pri razkošnejših produkcijah – vprašanje je le, ali bo lahko v prihodnje razvijal kakovostna žanrska dela ali pa se bo izgubil v rutinskem povprečju.



Marčeve ide

Matic Majcen

Ryan Gosling in George Clooney sta bila v preteklem letu vseprisotna: igrala sta v nekaterih največjih filmih leta, eden za drugim hodila po rdečih preprogah elitnih filmskih festivalov, revije so bile polne njunih fotografij, intervjujev in tračev. Njun *playboyjevski* status pa je sila varljiv. Marsikdo bi zmotno mislil, da gre zavoljo njune atraktivne zunanje podobe za potvorjeno slavo – resnično gre za dva izredno nadarjena možakarja, ki sta vse, česar sta se v letu 2011 dotaknila v igralskem smislu, spremenila v zlato, pa naj je šlo za Refnovo retroakcioner *Drive* ali pa za Payneove oskarjevske *Potomce* (The Descendants). Pa vendar so bile *Marčeve ide* (The Ides of March) tisti film, ki je razkazal talent obeh: Goslinga, ker je lahko za razliko od redkobesednega voznika v *Drive* tokrat malce pogosteje odpiral usta, in Clooneyja, ker smo ga ob igralski vlogi ponovno ujeli tudi v režiserski, in to v zavidljivi formi.

Clooney se je v svojem tretjem celovečernem režiserskem poskusu za razliko od uporniško pokončnega *Lahko noč in srečno* (Good Night, and Good Luck., 2005) odločil malce zrušiti svoj levičarski idealizem, ki ga je v času prvenca z lahkoto utemeljeval v opoziciji na takratno Bushevo zlovladje. Kakšno leto po nastopu demokratskega predsednika Obame so se visoka pričakovanja politične osvoboditve tudi širše v ameriški družbi že dodobra stalila, s čimer je malce oportunistično očitno splahnel tudi Clooneyjev optimizem. Kar ni nujno slaba novica, saj gre ravno zaradi teh razlogov za ideološko razbremenjen politični film, ki se motivično bliža izročilu klasičnega italijanskega političnega filma v izpeljavi kakšnega Francesca Rosija, čeravno onstran luže v zadnjem času tovrstno narativno kompliciranje prej pojmujejo kot zgledovanje po realistični kompleksnosti *Skrivne naveze* (The Wire, 2002–2008), ki je ameriško občinstvo tako nazorno uvedla v omrežje strateških mikrobojev v procesu izoblikovanja javnega obraza političnih megaveljakov. Za razliko od omenjenega izdelka pa se Clooney v vizualnem smislu seveda ni zatekel h kakršnekoli realizmu, temveč je pričakovano dal prednost spektaklu, s čimer je dal še enkrat jasno vedeti, da ima 50-letnik v arzenalu svojih raznolikih talentov tudi senzibilno oko za lovljenje atraktivnih vizualnih kompozicij. Predvsem pa je igralskega talenta v *Marčevih idah* res ogromno, in če so ustvarjalci zamudili vlak preroškosti in politične ostrine, ki bi ga ta film imel pred nekaj leti, je še vedno zelo gledljiv, dovršen in izzivalen izdelek ranjene holivudske leveice.

O (NE)ODZIVNOSTI REVIJE EKRAN

Povod za tole povsem kritično razmišljanje o našem dosedanjem delu je zelo preprost. Člani uredništva EKRAN se namreč upravičeno sprašujemo, ali imajo naši ne prav majhni napor pri oblikovanju vsebinske podobe filmske revije zadosten odmev v tistem delu tiska, ki informativno ali kritično spremlja kulturne dogodke na Slovenskem.

Prepričani smo, da pomeni 100 številčk edine slovenske strokovne filmske revije Ekran tolikšen kulturni dogodek, da bi zaslužil vsaj nekaj pozornosti.

Hoté smo zapisali „nekaj pozornosti“. Niti pri jubilejni stoti, še manj pri drugih številkah nismo pričakovali posebnih pohval ali priznanj za opravljeno delo, vseeno pa smo pričakovali, da bodo nekateri objavljeni sestavki, če že ne cele številke vzbudile pritrnilno ali tudi odklonilno zaznavo v časopisju.

Ob izidu stote številke je Kulturna skupnost mesta Ljubljane organizirala okroglo mizo o EKRANU. Od številnih povabljenih časopisov je samo Ljubljanski dnevnik (avtor Sandi Sitar) poročal o seji in obravnavanih problemih.

Če pozorno prebiramo kulturne strani naših časopisov, opazimo pogosta poročila o knjižnih izdajah slovenskih ali tujih avtorjev, o slovenskih literarnih revijah (tudi takih z lokalnim obeležjem), o koncertih, likovnih razstavah, le o EKRANU, kot da ga ni.

Zato se sprašujemo: Ali gre ob EKRANU za hoteno ignoriranje? In še več: Ali bi „odgovorni“ s svojim večnim molkom radi dokazali, da EKRANU napor ne zasluži kritičnega pretresa?

Če je to zadnje res, potem tako mislečim odgovarjamo kar s številkami. EKRAN ima ob nakladi 1500 izvodov nekaj več kot 1000 stalnih naročnikov, skoraj vso ostalo naklado pa pokupijo priložnostni bralci. To so v slovenskih razmerah že številke, ki jih ne gre prezreti. In če povemo še to, da je strokovni filmski tisk v Jugoslaviji precej neznačen (Filmska kultura, Sineast, Filmske sveske, Ekran), je naša vloga pri poglobljeni filmski vzgoji in pospeševanju domače filmske misli več kot očitna.

Zatorej, kdo so tisti, pred katerimi je treba zamolčati obstoj EKRANA? Saj nočemo primerjati števila naših naročnikov z recimo obiskovalci kakšnega koncerta ali razstave, smo le za enakopravnost pri registraciji kulturnega dogajanja. To še posebej zdaj, ko je prav filmu, filmski kritiki in filmski teoriji posvečeno toliko družbeno-idejne pozornosti.

Če se bo molk, v katerega je neprostoovoljno zavil EKRAN, še nadaljeval tudi v prihodnje, potem nas pojav spominja na slovenski rek – Naj ne ve levica, kaj dela desnica . . .

Uredništvo

EKRAN

Revija za film in televizijo

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

Naslednji Ekran izide 2. marca 2012

PSIHO PROFIL: **Nicolas Winding Refn**

KALIBER 50: **Darilo za 8. marec!**

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 števil (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poština (poština za 10 števil 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 ali po telefonu na **01/438 38 30**.

NAROČILNICA



Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 števil znaša 30 € in ne vključuje poštine. 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 poštino vred, letnika 2010 in 2011 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

3.2.

RENÉE ZELWEGGER COLIN FIRTH HUGH GRANT

BRIDGET JONES: NA ROBU PAMETI



MLADINA

DS
186 642 2012



920123374,1

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

»Zimo preživiš le, če Bridget Jones recikliraš v Cheja. Ali pa morda obratno? Že, toda na lastno odgovornost.«

Marcel Štefančič, jr.

10.2.



RECIKLAŽA

17.2.



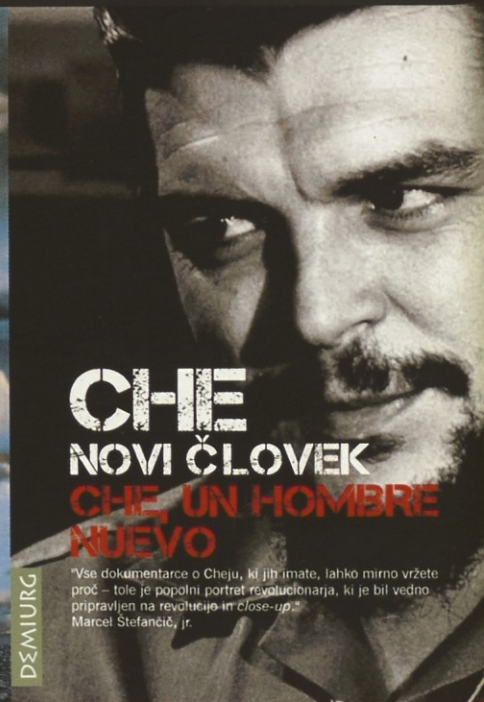
režija ALEKSEJ POPOGREBSKI

KAKO SEM PREŽIVEL TO POLETJE

KAK JA PROVJOL ETIM LETOM

SREBRNI MEDVED
ZA NAJBOLJŠI MOŠKI VLOGI
ZA FOTOGRAFIJO

24.2.



CHE NOVI ČLOVEK CHE, UN HOMBRE NUEVO

"Vse dokumentarce o Cheju, ki jih imate, lahko mirno vržete proč – tole je popolni portret revolucionarja, ki je bil vedno pripravljen na revolucije in close-up."
Marcel Štefančič, jr.

Mladina + DVD:

7,80 EUR



Vsi štiri DVDji v spletni trgovini www.mladina.si:

20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štiri DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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