

# EKO

Revija za film



Letnik XLVIII / februar 2011 / 3,5€

**Fokus:**

Pravi pogum

**Festival:**

Slovenski neodvisni film

**Mala rubrika groze:**

Srbski film

**Esej:**

Enter the Void

**Galerija:**

Ekperimentalni film

**Televizija:**

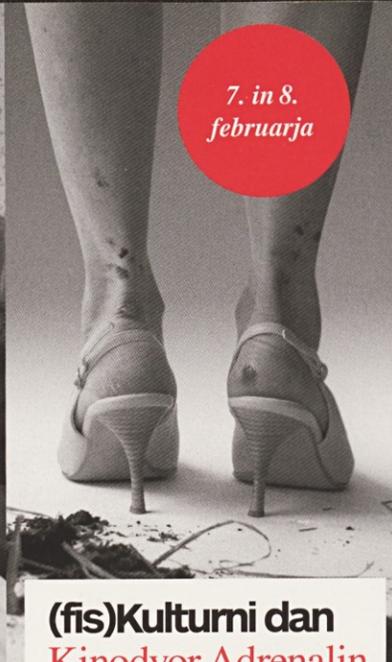
Igrani celovečerci TVS



Od 26.  
januarja

## Še eno leto Another Year

Mike Leigh



7. in 8.  
februarja

## (fis)Kulturni dan Kinodvor.Adrenalin.

Najbolj športno razpoložen kino  
v mestu.



Od 8.  
februarja

## Circus Fantasticus

Janez Burger



Od 11.  
februarja

## Kdo ima danes rojstni dan? Na pũdũ aneb Kdo má dneska narozneniny?

Jiři Barta

Kinodvor je prejemnik nagrade  
Europa Cinemas za najboljši program  
za otroke in mlade 2010.

# Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org



umetnost  
kultura  
družba

## KAJ JE KULTURNA JAVNOST?

Prav imate, tudi mi ne vemo. In prav za to gre, da odgovor iščemo vsakič znova. Ne le v vsaki novi številki Pogledov, tudi vsak pri sebi. Vsakič znova, ko kaj preberemo, pogledamo, poslušamo, premislimo, se nad čim hudo razjemo ali skoraj obupamo nad to solzno dolino.

Ali smo si na vsaka dva tedna pripravljene vzeti dobro uro ali dve in ju nameniti nekoliko zahtevnejšemu branju o družbi, kulturi in umetnosti? Smo si pripravljene vzeti še kakšno uro in napisati oster odziv, če v Pogledih preberemo kaj, s čimer se izrazito ne strinjamo? Ali opozoriti, da so Pogledi spregledali kaj, kar sodi v središče pozornosti slovenske kulturne javnosti? Kar koli ta že je – če ste to besedilo prebrali do sem, ste zelo verjetno njen del.

Seveda je denar pomemben, tudi Pogledov brez denarja ne bi bilo. Najpomembneje pa je, da sami sebe jemljemo resno.

Jemljite se resno s Pogledi!

## SLOVENSKA?

# pogledi

## ZAKAJ ŽE?

naročila: [www.pogledi.si](http://www.pogledi.si) ali 080 11 99

### Cena Pogledov za naročnike štirinajst dnevnika Pogledi

Enoletna  
naročnina 39 €

prihranek 41%  
cene v prosti prodaji

Polletna  
naročnina 23 €

prihranek 33%  
cene v prosti prodaji

Četrletna  
naročnina 13 €

prihranek 24%  
cene v prosti prodaji

### Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokoјence

Enoletna  
naročnina 27 €

prihranek 59%  
cene v prosti prodaji

Polletna  
naročnina 16 €

prihranek 53%  
cene v prosti prodaji

Četrletna  
naročnina 10 €

prihranek 42%  
cene v prosti prodaji

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: <b>Nova sezona</b>
RAZGLEDNICA	3	Simon Tanšek: <b>IMAGO</b>
FESTIVALI	4	Branka Resnik in Petra Osterc: <b>2. Festival neodvisnega filma</b>
	7	Peter Bizjak: <b>Filofest</b>
ZID OBJOKOVANJA	8	Igor Kadunc: <b>Odgovor na Rekviem za Filmski sklad</b>
EKRANOV IZBOR – Pravi pogum	10	Marcel Štefančič, jr.: <b>Pravi pogum</b>
	18	Andrej Gustinčič: <b>Profil Jefa Bridgesa</b>
ESEJ	22	Marko Bauer: <b>Enter the Void</b>
POSVEČENO	24	Gregor Zamuda: <b>Lionel Rogosin</b>
ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH	26	Peter Stankovič: <b>Med strahom in dolžnostjo</b>
MALA RUBRIKA GROZE	29	Dušan Rebolj: <b>Kje spodleti Srbskemu filmu?</b>
	32	Dejan Ognjanovič: <b>Intervju s Srđanom Spasojevićem</b>
TELEVIZIJA	34	Tina Bernik: <b>Trije novi celovečerci TV Slovenija</b>
VIDEO	38	Matic Majcen: <b>David Lynch in glasbeni videospot</b>
	40	Matjaž Brulc: <b>Večerne videogostije</b>
GALERIJA	41	Katja Čičigoj: <b>Eksperimentalni film v Moderni galeriji</b>
KNJIGARNA	44	Vesna Vravnik: <b>Vampirke in vijolice</b>
KRITIKA	46	Rok Govednik: <b>Ženska, pištola in špageterija</b>
	49	Nina Cvar: <b>Ricky</b>
	50	Andraž Jerič: <b>Črni labod</b>
	52	Mateja Valentinčič: <b>Še eno leto</b>
	54	Katja Čičigoj: <b>Ču do vi to</b>
	56	Matevž Jerman: <b>127 ur</b>
	57	Uroš Šetina: <b>Technotise: Edit in jaz</b>
NA SPOREDU	58	Matjaž Juren: <b>Turist</b>
	58	Bojana Bregar: <b>Upokojeni, oboroženi, nevarni</b>
	59	Petra Osterc: <b>Stric Boonmee se spominja</b>
	59	Ana Šturm: <b>Mr. Joint</b>
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Gorazd Trušnovec: <b>Karneval vzorcev</b>



920112051

Ekran letnik XLVIII / februar 2011 / 3.50 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Jeff Bridges, *Pravi pogum*; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Aleš Blatnik, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnik urednika** Matic Majcen; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrđlovec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubič, Ivan Nedoh, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštšina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Za fotografije s snemanja filma *Med strahom in dolžnostjo* se zahvaljujemo avtorju filma, Vojku Duletiču.

# Nova sezona

Gorazd Trušnovec

Počasi se zaključuje zimski čas kislih kumaric tudi na področju filmskih premier. Svetovna festivalska sezona 2011 se šele resneje začena (zaključila sta se januarska Sundance in Rotterdam, mednarodna karavana se februarja seli v Berlin), prav tako pričakujemo malce večji naval prikazovanja kakovostnih filmov v klasični distribuciji, ki bodo poskušali izkoristiti nekaj publicitete okrog podelitve oskarjev (pa bi sicer morda ostali pod radarji oziroma zunaj žarometov, ki so jih deležni »običajni osumljenci«). Ponoletna puščoba glede filmskega dogajanja pa še zmeraj ponuja priložnost, da se ozremo na preteklo leto, pregledamo take in drugačne izbore filmov (objavljene recimo v prejšni številki revij *Ekran*, *Film Comment*, *Sight & Sound* ter na drugih platformah), ki jih je prej omenjeno redno prikazovanje zaobšlo. In ugotovimo lahko le to, da se je kljub festivalski gneči ter trudu organizatorjev in selektorjev – eden od udeležencev okrogle mize na 2. Festivalu neodvisnega filma v Trzinu, ki jo povzemamo v tokratni številki *Ekрана*, se sicer pritožuje nad festivalsko manijo, ki na prikazovalske/gledalske navade nima nujno le pozitivnih posledic – tudi lani nezanemarljivo število intrigantnih naslovov izmuznilo rednim potem prikazovanja in pozornosti javnosti. Zaradi česar se potem morda občasno res ustvarja vtis, da je film kot umetniška zvrst če že ne v zatonu, pa vsaj na margini.

Ampak resnica je prejkone nasprotna, filmi se z vse večjo dostopnostjo neformalnih poti distribucije gledajo več kot kdajkoli doslej, filmska zgodovina postaja bolj odprta, dostopna, manj ekskluzivistična in bolj globalna z vsakim dnem. Poti nazaj najbrž ni več, manj izključujoče postaja tudi dožemanje tega, kaj film sploh je oziroma kaj vse je. Vse pogosteje se filmi »razstavljajo« v galerijah, pri čemer se velja spomniti Godarda, ki je pred desetletji sanjal o tem, da bi kak zbiratelj odkupil negativ njegovega filma in ga hranil kot eksponat oziroma kot naložbo v umetniško delo – vprašanje je, če je imel v mislih ravno te spremembe paradigem, ki smo jim priča ... Da se vpogled v zgodovino filma širi in njegovo dožemanje demokratizira med drugim dokazuje tudi aktualna razstava jugoslovanskega eksperimentalnega filma v Moderni galeriji, o kateri lahko prebirate v drugi polovici revije. Na drugi strani ne moremo niti mimo hitrega razvoja novih plat-

form, na katere se širi in seli filmska ustvarjalnost in mišljenje; to spremembo monolitnega razumevanja, ki se nam dogaja v živo, poskušamo sproti spremljati in reflektirati in jo bomo spremljali še naprej.

Vznemirljivih, intrigantnih, aktualnih, perečih tem, ki se navezujejo na film oziroma na vse tisto, kar je bilo do nedavnega znano kot »film«, torej ne primanjkuje, kar ob ustvajanju revije izkušamo tudi čisto praktično, iz meseca v mesec, ko je razpoložljivega prostora na koncu vedno premalo, predlogov in idej ter zanimivih stalnih sodelavcev in potencialnih piscev pa vedno več. Želja po širitvi obsega v tretjem letniku prenovljenega *Ekрана* je zaradi stalnega višanja cen tiskarskih storitev povzročala glavobole, še posebej, ker se želimo kljub omejenemu proračunu proti recesiji boriti tudi tako, da ne bomo dvigovali niti cene (kar bi bil najpreprostejši ukrep) niti ritma izhajanja. Še zmeraj lahko računate na nas, tudi letos bo izšlo deset števil *Ekрана* in cena izvoda ostaja še naprej nižja od najugodnejše cene kinovstopnice pri slovenskih prikazovalcih, približno dvakrat nižja od ogleda enega 3D filma ter večinoma dva do trikrat nižja od primerljivih (tujih) filmskih revij. Ob prenovi nam je direktor enega od naših podjetij za distribucijo filmov sicer navrgel, da je po njegovem glede na zastavljene parametre in vsebinski obseg *Ekran* bistveno prepeceni (je pa tudi res, da je šlo to podjetje lani v stečaj).

No, stiska glede razmerja med vsebino, planiranim obsegom in ceno prinaša za začetek oblikovno osveženo notranjost revije; menimo, da prinaša odslej ob istem obsegu še več vsebin(e) – še naprej namreč nameravamo obravnavati Film v vsej njegovi raznolikosti, z odprtimi in dinamičnimi pristopi. Razmišljanja o širitvi na nove platforme naj ne bi bila samo teoretična, ampak se ukvarjamo tudi s praktičnimi možnostmi, ki jih ponujajo nove tehnologije (več o tem morda v kakšni od prihodnjih številki). Na naši spletni strani pa že zdaj lahko ne le preberete, ampak tudi pogledate kratek portret prodornega direktorja fotografije Simona Tanška, čigar »Razglednica« na sosednji strani je tudi uvod v branje prvega novega *Ekрана* v novi sezoni ...

# Organizacija IMAGO

Simon Tanšek, ZFS

Kako najbolje doseči, kar si želimo?

SIMON TANŠEK



Nigel Walters BSC, Simon Tanšek ZFS, Vilmos Zsigmond HSC, Valentin Perko ZFS, Richard Andry AFC

Naj začnem pri sosedih ... Madžarska zveza direktorjev fotografije HSC je lani praznovala dvajsetletnico obstoja, zato je med 15. in 17. novembrom v Budimpešti skupaj z IMAGO-m organizirala prvo svetovno konferenco direktorjev fotografije (1. CWC).

IMAGO je evropska organizacija, stara 18 let, v njej je združenih 37 evropskih in tudi drugih nacionalnih zvez direktorjev fotografije. Neevropska nacionalna združenja nimajo večje krovne organizacije, kjer bi se lahko povezovala, zato so se nekatera pridružila IMAG-u. Tokrat so se konference udeležili predstavniki 19 evropskih zvez in zastopniki iz Avstralije, z Japonske in iz Izraela. Manjkale niso niti velike osebnosti svetovne kinematografije, kot sta z oskarjem nagrajena Vilmos Zsigmond, HSC (glej zapis njegovega »master classa« v prihodnjem *Ekranu*) in Billy Williams, BSC. Združenje filmskih snemalcev Slovenije (ZFS) sva zastopala Valentin Perko in avtor tega članka.

Glavni cilji združenja IMAGO so visoka usposobljenost in kakovost dela direktorjev fotografije, izmenjava njihovih izkušenj in širjenje kulturnega in umetniškega nivoja evropske filmske industrije, skrb za prijazne pogoje dela, za tehnično visok nivo filmske opreme in kvalitetno projek-

cijo v kinodvoranah. To zagotavlja, da bo naše skupno delo z režiserji in drugimi sodelavci cenjeno med gledalci in širšo javnostjo. Velikokrat se namreč zgodi, da so projekcije nekvalitetne, pod potrebnimi standardi, s tem pa so uničeni vsa energija, trud in znanje, vloženi v film.

Samo če bomo direktorji fotografije dobili legalno priznanje kor soavtorji filma, bomo upoštevani pri osnovnih tehničnih zahtevah. V Španiji in Italiji se v najavnih in objavnih napisih že uporablja zapis avtor filmske slike (Author of Photography), toda na tem področju mora biti storjeno še marsikaj. Poleg tega IMAGO širi zavest o pomembnosti ohranitve in neodložljivega restavriranja evropske filmske dediščine. Vse te dejavnosti pa zahtevajo finančna sredstva ter veliko administracije in usklajevanja, ki presegajo zmognosti organizacije IMAGO. Ta sicer organizira tudi srečanja nacionalnih združenj na konkretne teme, ki se ukvarjajo z novimi tehnologijami snemanja, projiciranja, ohranjanja in restavriranja filmov.

Poročila zastopnikov združenj so si bila dokaj podobna. Smo v času tehnoloških sprememb, vzpona števila samozvanih direktorjev fotografije in s tem padca kakovosti vizualnih del. Vse več ljudi lahko zgrabi dostopno kamero in snema, toda cilj čla-

nov organizacije IMAGO je kreirati smiselno sliko, ki pomaga režiserju in soustvarjalcem podpreti vsebino in film narediti za »nekaj več«. V poplavi produkcijskih hiš se od direktorjev fotografije marsikdaj zahteva, da za manj naredimo več in da odstopamo pri nujnih tehničnih zahtevah. Velikokrat smo primorani popustiti pri zahtevah za materialne pravice distribuiranja svojih del. Svetli izjemi sta Francija in Norveška, kjer so stvari zakonsko in socialno urejene precej bolje kot drugje. Vsi filmski delavci imamo isti končni cilj: doseči najvišje tehnološke in umetniške standarde. Direktorji fotografije si želimo, da se nas prizna kot kreativnega člana filmske ekipe, kot avtorja filmske slike in da se naše delo spoštuje.

Na konferenci je bila tudi igralka Mercedes Echerer, ki je ustanoviteljica EU XXL FILM Foruma s sedežem na Dunaju. V evropskem parlamentu pri pogajanjih in usklajevanju zakonov glede avtorskih pravic in pogojev dela zastopa različna evropska avtorska združenja; od režiserjev, skladateljev, montažerjev do igralcev in ostalih. Tako se na evropskem nivoju tvori povezava različnih umetniških združenj s podobnimi cilji. Naslednje srečanje organizacije IMAGO bo marca 2011 v Talinu, kjer se mu bodo pridružila še združenja direktorjev fotografije iz Južne Afrike, z Irske, Kolumbije, Srbije, Irana in mogoče celo iz Južne Koreje. IMAGO tako prehaja v svetovno združenje.

Končujem pri nas ... Združenje filmskih snemalcev Slovenije trenutno šteje 11 direktorjev fotografije, kmalu pa se bo število povečalo. Imamo podobne probleme kot evropski prijatelji, podprli pa smo zavod AIPA (Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del Slovenije), kjer so se združila vsa slovenska stanovska združenja. Kako najbolje doseči, kar si želimo? Zavedati se moramo, da se filmski poklici dopolnjujejo in da je film delo celotne ekipe. Če odpove eden član, se pojavi problem za vse ...

Pri filmu nisi nikoli sam in lepo je biti eden izmed tistih, ki se z njim ukvarjajo.

# Okrogla miza o neodvisnem filmu

2. FESTIVAL NEODVISNEGA FILMA, TRZIN (10.-11. DECEMBER 2010)

Branka Resnik in Petra Osterc, foto: Marko Ocepek



**K**o zagledaš sliko zlatolasega angelčka, ki poleg kamere v roki brezsravno razkazuje svojo erekcijo, se kaj hitro ustaviš, povzdigneš obrv in pogledaš, za kaj gre. *Božanski filmi z jajci*. Ni kaj, nekdo jih je imel, da si je zamislil dotični plakat in slogan. Kamera, gol fantič in predrzno ime. Ne, ne gre za pornografsko industrijo. Gre za majhen, drzen festival, ki ima jajca ali se vsaj trudi v tej smeri. Decembra je potekal drugi Festival neodvisnega filma z novo ekipo, ki je zrasel na pogorišču

lanskoletnega festivala, ki ga je organiziral KUD Cineast. Za kaj gre? **Očitno je Slovenija polna entuziastov, ki si drznejo v roke vzeti kamero in brez blagoslova države in institucij posneti svoj film. Nato pa pride do naslednje prepreke – kako in kje film prikazati širši publiki?** Prav temu je namenjen ta festival, ki na svoji spletni strani navaja: *»... gre za filmsko ustvarjalnost, ki svojega mesta ne išče znotraj prevladujoče kinematografije, ampak oblikuje svojo posebno nišo ...«* Poleg prikazovanja filmov

in tekmovalnega dela se je na festivalu zgodila tudi okrogla miza, ki je poskusila zaobjeti pojem neodvisnega filma in ki jo povzemamo v nadaljevanju. Gostje živahne razprave so bili direktor fotografije Radovan Čok, publicist in aktivist Miha Zadnikar, Darko Štante, filmski režiser in član festivalske ekipe, Žiga Čamernik, ki je pogovor vodil, iz občinstva pa sta sodelovala tudi Peter M. Jarh z JSKD ter Matic Majcen, član *Ekranovega* uredništva. Za začetek so sogovorniki poskušali uokviriti

pojem neodvisnega filma, pri čemer so se strinjali, da je kriterijev za neodvisni film več, eden glavnih pa je način produkcije, sredstva in viri teh sredstev.

Sicer pa Štante ugotavlja, da ima že »... sam pojem neodvisnosti v teh časih veliko implikacij, sproža nesporazume, ljudje si mislijo marsikaj, podobno kot si mislijo o pojmu alternative nasploh«. Poudarja, da so kriteriji za sprejem na festival jasni: »Film mora biti vsaj delno neodvisen od javnih sredstev (manj kot 50% sofinanciranje RTV, Filmskega sklada ipd.). V ZDA je glavni kriterij to, da je film neodvisen od velikih studiev. Podeljujejo celo nagrado za neodvisne filme, neke vrste alternativo oskarjem – Independent Spirit Award, kjer je kriterij tudi proračun, manjši od 20 milijonov dolarjev«, ob čemer se lahko slovenski filmarji le kislo nasmehnejo, bi lahko dodali. Štante pa kot bistveno lastnost neodvisnega filma izpostavi še naslednje: »... Neodvisni film ni neodvisen samo od javnih sredstev, ampak je tudi mentalno neodvisen od neke mainstream produkcije – tukaj ne govorim nujno o avantgardi ali eksperimentalnem filmu. Neodvisen film ima izrazitejši avtorski pečat – a je žal tudi tukaj že opazen holivudski in nasploh komercialni vpliv.«

Če so se mnenja nekoliko kresala že ob sami definiciji, ki dopušča mnogo osebnih interpretacij, se gostje tudi o tehnični (ne) dovršenosti niso strinjali. Miha Zadnikar je izpostavil po nepotrebnem tehnično mučne izdelke, predvsem kar se zvoka tiče. »Pa dober zvok ni povezan s kakimi visokimi sredstvi«, doda Čok, pri čemer mu v besedo že skačejo drugi, da tehnična kakovost pri neodvisnem filmu pač nikoli ni bila v ospredju.

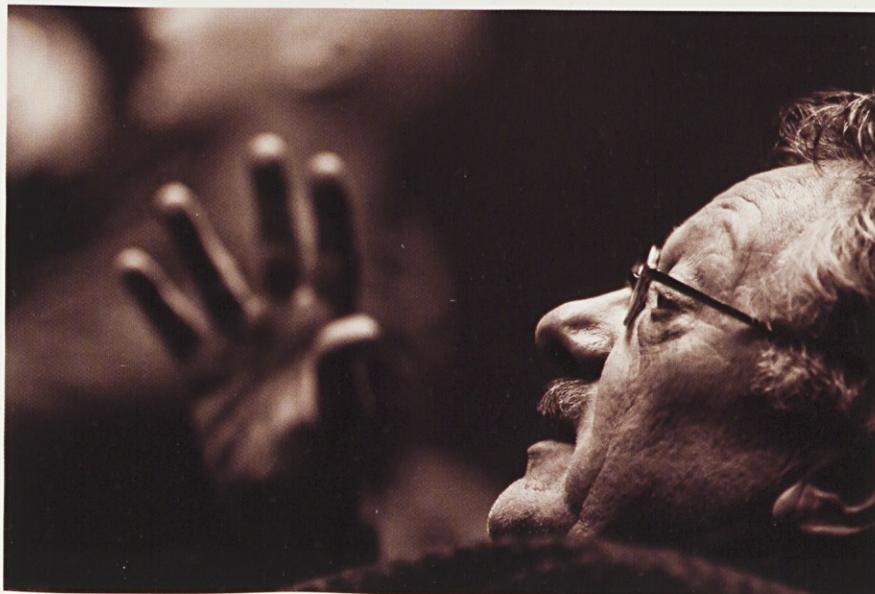
Nadalje so se spraševali, ali je neodvisnost vidna že v sami ideji, drznosti le-te, ali gre za boj proti ustaljenim smernicam, ustanovam in državnemu denarju. Seveda se je pojavilo tudi vprašanje samega avtorja. Kakšna je njegova naloga, kdo je avtor, od kod izhaja in glede akademske izobrazbe se je večina prisotnih strinjala z Jarhovo opazko: »... Lahko imaš izobrazbo, pa nimaš ideje in si ujet v neke izrabljene matrice. Akademija ne zagotavlja nobene kakovosti v izražanju, neke ideološke angažiranosti, neke artistske zrelosti. To je slepa ulica ...«



Na tekmovalni del festivala se je letos prijavilo preko 50 filmov. Če to primerjamo z lanskoletnim festivalom, je bera filmov dokaj konstantna, torej ustvarjalci obstajajo. A koliko avtorjev teh filmov svoje filme predstavi, koliko jih pride do občinstva? Ali naši neodvisni filmarji snemajo filme le v spomin avtorju in njegovi ekipi? Se o neodvisnem filmu govori ali piše? Štante izzove: »Ni stvar avtorja samo narediti film in čakati. Pri nas umanjka vsakršna kultura samopromocije avtorjev.«

Je torej problem v neambicioznosti avtorjev? Naj bo avtor tudi sam svoj dis-

tributer? Slovenija ima veliko festivalov, so se strinjali udeleženci, kaj pa filmi na rednem programu? Majcen je opozoril na širši kontekst problematike in izpostavil »velik padec filmske kulture med splošnim prebivalstvom v zadnjih desetletjih. V Ljubljani še nekako gre, izven Ljubljane pa so filmske projekcije večinoma slabo obiskane. V manjših mestih, manjših art kinematografih, pogosto manjka ljudi, ki bi se ljubiteljsko ukvarjali s filmom. Ker ni ljudi, pada tudi kakovost projekcij, ustvari se nekakšen začaran krog...« Jarh mu pritegne: »Art kinematografi imajo to napako, da so v mreži, ki je centralno vodena, tako art kino





Darko Štante



Miha Zadnikar



Žiga Čamerik



Radovan Čok



Peter M. Jarh

v manjšem kraju ne zna 'narediti' specifične projekcije. Potrebne je več reklame, biti moraš bolj atraktiven, ljudi je treba znati povabiti, organizirati dejavnosti, ki bodo dodana vrednost. Art kino mreža ni inventivna, provokativna, temveč uniformirana, in to je njena napaka.«

Ali je to del splošnega stanja duha v Sloveniji? Sogovorniki so se strinjali, da je država zasičena, že kar obsedena s festivali. »Tako se publika fokusira le na festivale. Imamo veliko festivalov, ki so sami sebi namen, ki delajo le gnečo. Imamo bolesto fokusiranje na teh par festivalskih dni, zaradi česar pa občinstvo potem vse leto zanemarja kinodvorane,« se je jezil Jarh.

Če strnemo, lahko torej ugotovimo, da ima Slovenija dovolj avtorjev, ki so nosilci slovenskega neodvisnega filma, bolj problematična je po Zadnikarjevem mnenju

njihova vsebina: »Pogrešal sem kako večjo socialno ali politično angažiranost, sicer pa je bila paleta zelo široka, eksperimentalni, žanrski film, infantinosti, ki izrabljajo možnosti digitalne dobe in se sploh ne obravčajo k filmskemu jeziku ... Kakorkoli, čudi me, da glede na vse, kar se v svetu dogaja, ni nobene filmske distance do tega, lahko rečemo, da so filmi na splošno politično korektni, opazen je klasičen simptom samocenzure – tega v 80. ali prej, konec 60. ni bilo«. Ustraši se celo kapitalistične zarote: »Morda pa gledajo avtorji na politično kot žanr – kot na grozljivko, šoker itd., kar prav današnji kapitalizem dela – spravlja ključne družbene šoke pod naslov žanrskega in jih s tem banalizira ...«

Na nekaj zelo podobnega pa aludira tudi Majcen, ko pravi: »Pogrešamo slovenski politični film, ki bi si upal brez zadržkov naslavljati in izzivati najvišje politične

strukture. Poglejmo samo, kakšno tradicijo ima tak film v sosednji Italiji. Pri tem pa niso nujno 'krivi' neodvisni filmarji – ti že tako ali tako delajo tisto, kar sami želijo – temveč se poraja vtis, da so same razmere na filmskem področju za vznik takšne filmske prakse neugodne. Morda je to tudi vloga filmskih kritikov, da širijo obzorja in kažejo na možnost takšne prakse, vsekakor pa je tudi prispevek države nepogrešljiv, predvsem v smislu ponujanja pogojev za kakovostno tehnično in teoretsko izobraževanje, kroženja strokovnega osebja in dostopnosti tehnologije za ustvarjanje filmov.«

Da pa le ne bomo zaključili tako črno kot Štante, ki se je spraševal, ali nam bo še naprej vsakoletni protokol določal, kaj je vredno in kaj ne (»Je za vse kriva naša majhnost, ki se v praksi kaže skozi permanentno stanje strahu in ogroženosti (pa čeprav ti dejansko nihče nič noče) in z njima vse – tudi tiste najbolj bizarne – oblike incestoidnih odnosov in povezav, ki so kasneje nekakšno jamstvo (ne)kreativnega, (ne)svoobodnega, (ne)avtorskega (ne)izražanja?«), izpostavimo še nekaj FNF-ju podobnih biserov, ki prikazujejo zlahtnost obrobni filmov. Rdečo preprogo in blisk fotoaparata si zaslužita vsaj še Grossmannov festival v Ljutomeru in Filofest pa društvo Luksuz in njihov festival pri Krškem, Klapa in njihov novomeški festival ... Več kot spodbudno pa je tudi samoorganiziranje avtorjev neodvisnih filmov, ki so letos v Kinoteki že drugič priredili *Novi novi val* in so z izbranimi filmi tudi organizirali turnejo po slovenski art kino mreži – zaenkrat vse kaže, da se za podmladek neodvisnemu filmu pri nas ni treba bati, trša prede institucionalnemu podmladku, podvrženemu točkovanju od akademskih pa vse do upokojenskih let ...

Tomaž Gorkič, dobitnik 1. nagrade na FNF za film *Veriga mesa*

# Film in faks

Filofest, Ljubljana (6.-10. december 2010)

Peter Bizjak



Projekcija *Dneva ljubezni*

**F**ilofest je festival študentske filmske in video produkcije, ki ga vsake kvarte enkrat organizirajo študentje Filozofske fakultete, nazadnje minulega decembra. S tem se je zapolnila tedanja festivalska praznina v južnem centru Ljubljane. Na severu je namreč kinodvorska Animateka ravno zamenjala kinotečni Festival gejevskega in lezbičnega filma, od Liffa pa sta minila že cela dva tedna. Za festivalsko kinodvorano je zadovoljivo služila ena od predavalnic. Parter z velikim naklonom in dvema prehodoma je zagotavljal, da ni bilo prerivanja do sedežev, zakrivanja pogleda ali drugih neprijetnosti provizoričnih kinov. Klopi so služile za odlagalno površino; med bolj dolgoč... težje razumljivimi filmi so na njih počivali komolci. Če se je dan prej na kateri od festivalskih zabav (filmske karaoke, sci-fi dresscode party ...) gledalo pregloboko v kozarec, so na klopeh komirala čela. In ker predavalnica ni mogla iz svoje kože, so obiskovalci na njene mize lahko odlagali tudi zapiske. Matic Majcen je v predavanju nazorno pokazal, da so videospoti lahko

umetnost, profesor Stojan Pelko je dorisal še en košček v kompleks podobe-časa Quentina Tarantina, profesor filmske režije Miran Zupanič pa je govoril o študiju filma. Precej primerno – na programu skoraj ni bilo filmov z AGRFT, večinoma so se predvajali tisti laičnih ustvarjalcev, med katerimi je bilo tudi nekaj luzerjev, ki na Akademijo (še!) nis(m)o bili sprejeti.

Amaterski filmi torej? Marsikdo bi jim utegnil reči: »Pojdite nazaj na internet! Zakaj siliti na platna?« V odgovor se je Filofest začel tako, da je na luč projektorjev pospremil spletno nadaljevanko *Dan ljubezni*. Po projekciji sta pred živo publiko stopila še internetna komedijanta/protagonista serije Niko Zagode in Luka Marčetič. Vse tri je bilo bolj zanimivo videti v živi skupnosti, ob tabornem ognju. Gledalci so ekipi postavljali vprašanja in peli hvalo. Nič, kar se ni zgodilo že na internetu, vendar dvignjeni digitalni palci ne povedo toliko kot realni. Na koncu je Marčetič zatrdil, da je takšna publika edino plačilo, ki ga potrebuje.

Strokovna žirija je za najboljši film razglasila *Neskončni voz* (2010, Mitja Mlakar, Mojca Pernat, Robert Ribič, Miha Šubic in Simon Komar), ki gledalca skozi prvo polovico slepi, da je polurna verzija enega od slovenskih celovečercov o čudnih mulcih, ki prekrižajo pot lokalnemu mafijcu. Nekaj takega kot *L kot ljubezen* (2007, Janja Glogovac), *Tu pa tam* (2004, Mitja Okorn) in *Slepilo* (2005, Jan Bilodjerič) – ki so za razliko od bolj neodvisnih primerkov s podobno tematiko še vedno gledljivi. Pri *Vozlu* se izkaže, da so droge in kovčki oziroma kuverta samo make-up, pod katerim se skriva (prav tako nagrajeni) scenarij, kjer se vsak element steka v drugega in skoraj nič ne štrli iz zaokrožene celote. Med hojo iz dvorane je bilo sicer mogoče slišati očitke, da gre za Tarantinov stil; kdaj drugič bi s tem verjetno mislili na (agro/balkan) popkulturne dialoge, nasilje in nelinearnost, lastnosti, ki se res dostikrat ugnezdijo v slovenske prigode z mladci in vaškimi gangsterji. *Neskončni voz* vse to uporabi, vendar z distanco. Govora ni o Elvisu, ampak o njegovem skrivnostnem sendviču; namesto s pištolami se grozi z razpršilnikom vode. Tipični in medias res nelinearnosti se film izogne tako, da macguffinske lastnosti s skrivnostnega kovčka/kuverte razširi na ves zaplet okoli tega predmeta – zgodba ni več samo fabula, ampak predmet, plastika, ki jo po napisih lahko občudujemo neke za očmi, kot bi morda pisalo v enih od omenjenih zapiskov s Pelkovega predavanja. Preživeli odlomki iz *My Best Friend's Birthday* (1987, Quentin Tarantino), filma, ki bi ga QT poslal na Filofest (če bi bil kdaj študent), nazorno pokažejo, kako se je moral tudi on naučiti, da je pomembnejše od dialogov o filmih to, da sam film govori o filmu. Žirija je tako zavedanje morda prepoznala še pri hrvaškemu eksperimentu *Tek jedna partija* (2010, Kaja Ocvirek-Krušič), filmih hiperproduktivnega Matevža Jermana in odkritju festivala, odbitku *Jolly Roger* (2010, Matias Zemljč, Francisco Amezcuz). Na hitro velja omeniti še Lariso Dagul, upravičeno nagrajenko za igro v *Vsake oči imajo svojega malarja* (2007, Luka Gluvič).

*Neskončni voz* lahko ujamete na Turneji kratkih neodvisnih filmov, večino drugih pa na dogodku Filofest po Filofestu, ki po zagotavljanju organizatorjev ne bo šele decembra ...

# Odgovor na Rekviem za Filmski sklad

Igor Kadunc

Se še kdo spomni filmskega dvojčka *Jean-Marc ou La vie conjugale* ter *Françoise ou La vie conjugale* (André Cayatte, 1964)? V dveh filmih mož in žena iste dogodke dojemata in vidita povsem drugače. Tudi *Rekviem za Filmski sklad* iz prejšnje številke *Ekrana* se lahko zapiše nekoliko drugače ...

## Sanacija zavoženih projektov

Nekomu se problematika sanacije iz preteklih let zdi tako obsežna, da zmotno uporablja kar množino, čeprav gre le za dva projekta. V primeru ATA production (*Traktor, ljubezen in rock 'n' roll*, 2007, Branko Đurić) se je producent ob dokončanem filmu znašel v stečaju, kar je bil za Sklad velik (še nerešen) problem, ki smo ga skušali razplesti v dobro gledalcev. V drugem primeru<sup>1</sup> je obstajala nevarnost, da bi producent zaradi neporavnanih obveznosti zdrsnil v stečaj, kar je za usodo filma najslabša možnost. Pod določenimi, za producenta neugodnimi pogoji, sem predlagal (in večina v NS je to podprla), da Sklad z določenimi ukrepi in ne velikim dodatnim financiranjem omogoči nekakšno prisilno poravnavo in poplača upnike. Seveda bi mi bilo veliko ljubše, če takšnih »okostnjakov« ne bi dobil na mizo.

## Zadolžitev prihodnjega filmskega proračuna

Zakaj je nekaterim tako težko razumeti, da je »zadolževanje« prihodnjih prilivov najobičajnejša praksa delovanja skladov ali agencij, kot je Filmski sklad RS? Res je, da se je v letih največje krize FS uveljavila neka druga, napačna logika. Namreč da je FS sklenil le toliko pogodb, kolikor jih je glede na vrednost filmov imel pokritih s prejetim denarjem. To je seveda povzročilo, da se je na eni strani sklenilo manj pogodb, kot bi se sicer lahko, na drugi strani pa je FS razpolagal z ogromnimi zneski na računu. Leta 2004 je imel ob koncu leta na računih in depozitih (prejel je kar nekaj obresti!) 500.000 evrov, 2005 že 1,3 milijona evrov, 2006 1,6 milijona, konec leta 2007, ko je denar še pritekal v dvanajstinah, snemalo pa se je bolj malo, rekordnih 2,7 milijona, konec leta 2008 2,3 milijona, konec leta 2009 pa le še 500.000 evrov. Ob tem je potrebno povedati, da smo se morali leta 2009 dramatično prilagoditi zahtevi, da novega denarja iz proračuna ne bo, dokler ne porabimo starega! Zaradi tega smo leta 2009 porabili za filme in programe FS 6,4 milijona evrov, hkrati pa iz proračuna prejeli »le« 4,3 milijona. Pa

se denar ni zapravljaj. Nasprotno, končali so se zaostali projekti iz obdobja 2008 (kaj malega še od prej) in realiziral se je običajni program za 2009, ki pa je tako, kot smo napovedali v planu, v precejšnji meri determiniral tudi porabo predvidoma prejetih sredstev v letu 2010. To se je izkazalo ne le kot normalno, ker pač realizacija filma običajno traja do dveh let, ampak modro, celo jasnovidno. Kajti v kolikor se v letu 2009 ne bi »zadolžili« (pogosteje se uporablja izraz predobremenili), potem v letu 2010 ne bi snemali. Nekateri smo predvidevali, da zaradi zapletov glede vodstva Sklada, zaradi že napovedovanega novega zakona o Slovenskem filmskem centru ter na osnovi nujnosti izdelave novih Splošnih pogojev poslovanja razpis za leto 2010 ne bo kmalu ugledal luči sveta. Tako je bilo že v startu v letnem načrtu za 2010 predvideno, da bo poraba sredstev za nove projekte le 0,6 milijona evrov (od razpisanih 3 milijonov). Znesek 3 milijone evrov je seveda le dve tretjini običajno pridobljenega in za realizacijo predvidenega proračunskega denarja. Z 2,4 milijona evrov sta bila predobremenjena proračuna za leti 2011 in 2012, kar pa je dokaj skromno glede na željo, da se nemoteno preide na sistem, da se vsako leto razpiše in »angažira« približno toliko sredstev, kot je proračunskega denarja.

Ko je postalo jasno, da bodo kljub trudu rezultati razpisov pozni in da bo v proračunu za 2011 znesek sredstev za filme višji za več kot 2 milijona, je bilo, ob kakovostnih prijavljenih projektih, edino logično, da se predlaga povečanje zneska razpisa s povečanjem predobremenitve. Res je, da je bilo sprejetje te logike zaradi različnih razlogov počasnejše, kot bi bilo optimalno. Tako je bila sprememba letnega načrta odobrena dobesedno v zadnjem še smiselnem trenutku. In ponovno se je pokazalo, da smo bili vizionarji. Namreč, zaradi postopkov prehoda od Filmskega sklada na Slovenski filmski center, javno agencijo bo nov razpis objavljen šele marca 2011, pogodbe pa bi se pričele podpisovati šele junija ali julija. Tako bi bila verjetno cela sezona snemanja leta 2011 za filme po razpisu za leto 2011 izgubljena. Situacija se bo tako normalizirala šele v letu 2012. Tedaj se bodo verjetno snemali filmi iz razpisa 2011 in delno 2012. To seveda ne pomeni, da gre za odstop od »zadržane strategije«, ker takšne ni bilo, ampak je bilo le pragmatično prilagajanje na drugačno stališče Ministrstva za kulturo za porabo in dodeljevanje sredstev, skladno s stališči Računskega sodišča.

Seveda pa predobremenitev ni stvar, s katero bi se igrali. Vedno moramo gledati sprotno situacijo in ocenjevati, koliko denarja bo FS oziroma SFC zelo verjetno dobil, in tega razdeliti na to, kar bi že bilo dogovorjeno za realizacijo v določenem letu. Še toliko bolj v

<sup>1</sup> Op. ured.: Avtor prispevka ni želel navesti, kateri »primer« je to, po dostopnih informacijah pa lahko sklepamo, da gre za Zavod Staragara in *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger)

času, ko pričenjajo vlade zniževati proračunske odhodke. Da bomo v prihodnjem letu zadeve dejansko normalizirali in bodo razpisani zneski primerljivi z dodeljenimi, gre zasluga ministrici Širci in njenemu timu, ki je uspel v okviru varčevalnega proračuna povečati sredstva za film za 2,5 milijona evrov in v letu 2012 za 2 milijona. To je skupaj s sredstvi, ki jih bodo po novem zakonu morale nameniti TV postaje, vendarle višji nivo.

## Pričetek poslovanja na novih osnovah

Dr. Samo Rugelj je imel s tem povišanjem sredstev za razpis 2010 drugačen problem. S tem bi bila po njegovem »novemu« vodstvu Agencije odvzeta možnost »učinkovitega in vplivnega poslovanja«. To seveda ni res, kajti predvideni proračunski prihodki v letu 2011 naj bi znašali za filme 5,5 milijona evrov. Če bi denimo razpisali v marcu 5 milijonov in bi pogodbe sklenili v juniju, bi lahko do konca leta 2011 porabili največ polovico denarja, kajti nekaj dela bi sicer opravili v letu 2011, večji delež pa v 2012! Za projekte iz leta 2010 bi bilo v 2011 v primeru nepovečanja sredstev porabljenih le 2 milijona evrov, torej bi skupaj porabili le 4,5 milijona. Kar pomeni, da agencija iz proračuna ne bi mogla prečrpati najmanj 1 milijon evrov in ta denar bi bil za filmarje nepovratno izgubljen!

Drug problem, ki ga zaznavam, pa je v tem, da si nekateri predstavljajo, da se s spremembo napisa pri organizacijah prične »poslovanje na novih osnovah«. Včasih je res delovalo, kot da se zadeve, povezane s FS, poslabšujejo do te mere, da bi kazalo postaviti vse »na novo«. Kar bi pomenilo tudi vsaj enoletni izpad ustvarjalnosti. Zaradi tega se je v začetku leta 2009 vendarle pričelo delati na tem, da bi FS deloval bolje. In do leta 2010 je bila večina osnovnih zadev urejenih, tako da je lahko že v začetku poletja prevladala logika evolucije, torej spreminjanja sklada v novo obliko, kjer bi zadržali vse dobro in dodali še določene vsebine. Da bi kdorkoli napovedoval prelome pri samem delovanju FS, ni bilo zaznati. Tudi pogovarjali se nismo o tem. Edini, ki je v svojih nastopih na nadzornem svetu (NS) in tudi v članku napovedoval prelomnost, je bil dr. Rugelj. Sedaj se že ve zakaj – zaradi ambicij postati direktor. Vsebinsko je njegovo nasprotovanje povečanju sredstev za filme pomenilo čisto konkretno nasprotovanje projektom, ki sem jih kot direktor, sledeč izboru komisije, predvideval v razširjenem programu (ki bi bil sprejet, če bi bila potrjena sprememba plana s povečanjem sredstev). Tudi »zvitost« povečanja potrebnih filmov v tem primeru je bila nepotrebna, kajti v Nacionalni filmski program bo prišlo ne le pet igranih celovečernih filmov, kolikor so jih »zahtevali« člani NS, ampak celo šest. Res je, da je dr. Rugelj pogosto ostajal v manjšini, ki na NS ni sprejemala predlogov, ker ima pogosto drugačna stališča, vendar je potrebno upoštevati, da drugi člani sveta niso bebci ali »prodane duše«. Nikakor pa ne gre spregledati, da je tudi njih kot kaže uvrstil v producento klico, »ki je tako ali drugače povezana z odločujočimi strukturami na Skladu«. O pomembnih zadevah odloča namreč tudi NS, ne le uprava. Ne vem, če se člani NS s tem strinjajo? Pri meni je zagotovo popolnoma zgrešil, kajti delujem enako ne glede na ime producenta in kadar je mogoče v dobro vseh producentov. Se mi pa zdi, da se najina pogleda na delovanje, vlogo in bodoči položaj producentov precej razlikujeta.

## Navidezno financiranje filmov v javnem interesu

Pri denarju ni nič navideznega. Tudi poraba denarja za projekte, uvrščene v Nacionalni filmski program, ni navidezna, še manj javni interes. Ta je varovan s točno predpisanimi postopki, izbiri, z možnostjo pritožbe ... Le rezultat postopka je lahko bolj ali manj skladen z vidiki nacionalnega interesa! Kot sem že napisal, se je potrebno o tem vedno znova pogovarjati. In se bo ob pripravi novega razpisa tudi dejansko mogoče. Že v razpisu lahko omejimo višino sredstev sofinanciranja, tako kot Makedonci, na 500.000 evrov, ali pa delež javnih sredstev pri manjšinskih koprodukcijah (torej skupaj z Vibo) na 100.000 evrov. Ali pa pustimo, da slovenski režiserji delajo tudi dražje, pa vendar za evropske razmere nizko-proračunske filme. To je dejanska kulturna politika. Za leto 2010 je bila natančno definirana in smo se je tudi držali. Srednjeročna programska-poslovna politika je bila sprejeta soglasno na NS in na predlog MzK jo je sprejela vlada. Čeprav je pisana tudi za leto 2011, se seveda lahko spremeni, če se je spremenila kulturna politika. Za naslednjo številko *Ekrana* nameravam pripraviti pregled in analizo pomembnih premikov pri izbranih projektih – tudi zahvaljujoč predlogu dr. Ruglja glede nizkoprorračunskega filma.

## »Glavni producenti so ves čas isti in so resnični odločevalci FS.«

Mali princ je res rekel, da je bistvo očem skrito, vendar da bi bili producenti kar odločevalci na FS, je pa res malo lovska. Kolikor vem, se naši producenti nikoli niso sešli na Zemonu, pa četudi bi se, mislim da se niso sposobni dogovoriti o skupnih akcijah znotraj SFC ... Seveda pa se kot misleča bitja zavedajo, da bi bilo zelo dobro imeti v nadzornem svetu in v komisijah ljudi, ki so jim tako ali drugače blizu. In kajpak tudi na MzK, ki NS predlaga v sprejem vladi. Doslej še ni bilo dokaza, da bi katerikoli producent imel »svoje« (tako ali drugače podkupljenega) člana ne v NS ne med člani strokovnih komisij. Tako so takšni zaključki nedostojni. Razen če ima dr. Rugelj dokaze?

Ni mi tudi jasno, na koliko producentov naj bi se razdelila »večina« denarja. Za koliko producentov, ki bi obvladali producento delo na filmu, je v Sloveniji sploh prostora? Posebej če upoštevamo dejstvo, da nihče od producentov, ki se ukvarjajo zgolj s produkcijo filmov, ne premore omembe vrednega kapitala. Če bi ga imeli in bi ga še naprej vlagali v filme, bi bilo avtorjem zagotovo lažje. So sami krivi, ker niso tako uspešni na majhnem trgu, kot recimo prikazovalci, od katerih po mesece in mesece čakajo denar, ki so ga gledalci plačali za ogled njihovega filma? So sami krivi, če z »računovodskimi mahinacijami« niso uspeli nagrabiti javnega denarja? Od gledalcev pa ga po dosedanjem sistemu praktično niso mogli.

## Naj v prihodnje boljše bo

Skrb, da se iz preteklosti ne bi ničesar naučili, je odveč. Tisti, ki smo se s tem ukvarjali, vemo, da je mogoče (in nujno) še veliko stvari izboljšati. Vemo, ker smo se s slabostmi SPP-jev ter postopkov izbora srečevali dnevno. To je tudi smisel evolucije. Zagotovo pa nova Agencija ni plod revolucije in revolucionarjev.



# Pravi pogum

## Coen-Coen, John Wayne, John Ford & leto '69

Marcel Štefancič, jr.

**L**eta 1951, na vrhuncu hladnovojne paranoje in makartističnega »lova na čarovnice«, je kongresna Komisija za protiameriške dejavnosti začela z drugim valom zaslišanj holivudskih komunistov in komunističnih simpatizerjev. Pred Komisijo so stopale »prijateljske« priče, ki so ovajale oz. naštevale imena holivudskih komunistov, in »sovražne« priče, ki niso hotele ovajati in ki so se sklicevale na peti amandma ameriške ustave, pri tem pa poudarjale, da je delo Komisije ilegalno. Zaslišanja so se odvrtila v Washingtonu, toda septembra se je Komisija preselila v Los Angeles, kjer pa jo je ob nekaj »prijateljskih« pričah – scenarist Martin Berkeley je recimo ovadil kar 155 komunistov (po štetju Victorja Navaskega celo 161) – čakala množica izrazito »sovražnih« prič: režiser Michael Gordon, igralca Jeff Corey in Howland Chamberlin, igranki Georgia Backus in Mary Virginia Farmer, Hannah Schwartz Donath, sicer žena igralca Ludwiga Donatha, plesalka Bella Lewitzky, Ann Roth Morgan Richards, nekdanja tajnica Združenja scenaristov, studijski bralec scenarijev Donald Gordon in scenaristi Carl Foreman, Sidney Buchman, Henry Blankfort, Bess Taffel, Louise Rousseau, Michael Wilson, John Sanford, Herbert Arthur Klein, Robert L. Richards, Josef Mischel, Lester Koenig, Philip Edward Stevenson, Daniel Lewis James, Lilith James, Alfred Levitt in kakopak Marguerite Roberts.

Marguerite Roberts, punca iz Nebraske, hči šerifa, ki se je na začetku 30. zaposlila pri studiu Fox (kot tajnica šefa produkcije Winfielda Sheehana), kjer se je kmalu prelevila v scenaristko, je imela do leta 1951 že bogat opus – *Ziegfeldovo dekle* (Ziegfeld Girl, 1941, Robert Z. Leonard & Busby Berkeley), *Pobeg* (Escape, 1941, Mervyn LeRoy), *Nekje te bom našel* (Somewhere I'll Find You, 1942, Wesley Ruggles), *Tok pod površino* (Undercurrent, 1946, Vincente Minnelli), *Morje trave* (The Sea of Grass, 1947, Elia Kazan), *Bodi moj* (Desire Me, 1947), *Podkupnina* (The Bribe, 1949, Robert Z. Leonard), *Zaseda* (Ambush, 1949, Sam Wood). Že njen prvi film, *Mornarjeva sreča* (Sailor's Luck, 1933), je bil velik hit. Režiral ga je Raoul Walsh, karizmatični mačo, ki je med divjo avtomobilsko ježo čez puščavo izgubil desno oko, tako da je potem nosil »gusarsko« prevezo. Od Foxa je prestopila k Paramountu, od tam pa k studiu

MGM, pri katerem je ostala 13 let, tako da je pisala scenarije za največje zvezde (Clark Gable, Robert Taylor, Katharine Hepburn, Lana Turner, Robert Mitchum, Spencer Tracy), svoje levičarstvo pa je demonstrirala v žanrsko povsem različnih filmih, bodisi v vojni drami *Zmajevu seme* (Dragon Seed, 1944, Jack Conway & Harold S. Bucquet), himni Kitajski (Katharine Hepburn japonskim okupatorjem skuha strupeno hrano!), ali pa v vesternu *Honky Tonk* (1941, Jack Conway), v katerem goljuf (Clark Gable), sicer lucidni šarmer, ki pripotuje v Yellow Creek, nevadski boom town, poskrbi za pravi dialektični obrat – s serijo trikov in prevar prevzame oblast v mestu, ki so si ga prej lastili arogantni, cinični, povsem skorumpirani, povampirjeni centri moči (lastnik saloona, šerif ipd.). S tem, ko lahko tudi sam oblast prevzame le z goljufijo (ja, volitve in davki so tu le goljufija), pokaže na sistemsko disfunkcionalnost oblasti, demagoško naturo politike, inherentno kriminalnost obstoječega družbenega reda in iluzornost demokracije.

In kot pravi njen mož, John Sanford, marksistični pisatelj, ki je napisal tri njene biografije, je bila Marguerite Roberts za holivudsko scenaristko neobičajno privilegirana: MGM jo je bajno plačeval, vsako leto je imela 6 tednov plačanega dopusta, z mogočnim Louisom B. Mayerjem se je odlično razumela, njeno mnenje je bilo zelo cenjeno (tudi pri *castingu* in kostumih), vabili so jo na ogled dnevnih materialov, pošiljali so jo na snemanja, da je lahko nadzirala »materializacijo« svojega scenarija. Marguerite Roberts je bila dekle, ki je imelo vse – tako je bil naslovljen tudi film (The Girl Who Had Everything, 1953, Richard Thorpe), ki ga je napisala, toda v najavni špici njenega imena ni bilo. Po »sovražnem« pričanju pred Komisijo jo je namreč MGM postavil na črni spisek, kar pomeni troje: prvič, da pri tekočih produkcijah njenega imena ni vpisal v najavno špico (*Ivanhoe*, 1952, Richard Thorpe), drugič, da jo je odpustil (več kot dvajsetkrat so jo prosili, naj si premisli in vendarle »prijateljsko« priča, predlagali so ji celo, naj ovadi tiste, ki so bili že ovadeni, a je to možnost odločno zavrnila), in tretjič, da zanjo ni bilo več dela – ne le pri studiu MGM, ampak tudi drugod. Dekle, ki je imelo vse, je v trenutku vse izgubilo.





Rio Bravo

Z mozem sta za pol leta odpotovala v Anglijo, toda ko sta se vrnila, so jima zaplenili potna lista, tako da potem 6 let nista mogla iz Amerike. Najprej sta se preselila v Carmel, kmalu zatem pa v Santa Barbaro, ki je bila ravno dovolj daleč od Holivuda, da so bili pritiski manjši, kar pa je ni odrešilo – bila je brez dela. Nobenih angažmajev, nobenih ponudb. John Wayne je bil medtem član konservativne Filmske zveze za ohranitev ameriških idealov (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals), akcijskega političnega komiteja, ki je Rooseveltov New Deal enačil s komunizmom in komunizem s Holivudom, poudarjal, da Holivud sponzorira komuniste, ki razširjajo »protiameriško vero«, in da mora ameriška filmska industrija služiti interesom ameriškega ljudstva ter utrjevati ameriški način življenja, obenem pa studiem – ob pomoči pamfleta »Screen Guide for Americans«, ki ga je spisala Ayn Rand – svetoval, kako naj se izognejo prokomunističnim poantam (ne klevetajte sistema svobodnega podjetništva, industrialcev, bogastva, profitnega motiva in uspeha, ne povečujate malega človeka in kolektiva ipd.). Stalno je tudi mahal s spiski holivudskih komunistov, ki da bi jih bilo treba »počistiti«, Posebno komisijo za protiameriške dejavnosti pa vabil, naj preišče in »očisti« Holivud.

John Wayne, ki je verjel, da je vse vojne dobil s filmi (proti Japoncem na Pacifiku, proti Indijancem na Divjem zahodu ipd.), in ki je trdil, da je Stalin leta 1949 na njegovo glavo razpisal nagrado (nad Dukea, »tajno orožje ameriške vlade«, naj bi pošiljal svoje agente in ameriške komuniste, ki pa so jim vsi poskusi atentata spodleteli!), je leta 1952 – v času, ko je Holivud posnel serijo protikomunističnih filmov – sklenil, da bo posnel svoj protikomunistični film. In res, v filmu *Veliki Jim McLain* (Big Jim McLain, 1952, Edward Ludwig) je igral agenta Kongresne komisije za protiameriške dejavnosti, ki patriotsko in junaško razkrinkava komunistično zaroto, ameriške komuniste, ki so bolj lojalni Sovjetski zvezi kot Ameriki, in morilsko, sociopatsko, brezčutno naturo komunistov – komunizem je prikazan kot bolezen, kot ateizem, kot sindikalizem, kot »zaslužjenje malega človeka«, kot »zločin proti človeštvu«, celo kot fašizem in genocid. Stalin je naslednje leto umrl – John Wayne je verjetno užival v misli, da ga je ubil *Veliki Jim McLain*, toda tako rekoč sočasno naj bi ga skušali partijski agenti likvidirati v Mehiki, in sicer med snemanjem vesterna *Hondo* (1953, John Farrow), v katerem je na apaškem teritoriju varoval ženo in otroka moškega, ki je izginil. Likvidirati naj bi ga skušali tudi po Stalinovi smrti,

recimo leta 1955 v Burbanku (rešili so ga kaskaderji!), toda tri leta kasneje naj bi mu Nikita Hruščov povedal, da je Stalinovo direktivo dokončno preklinal. Ne da je to kaj spremenilo: ko je Duke leta 1966 obiskal Vietnam, naj bi ga spet skušali likvidirati – tokrat Maovi ostrostrelci. Da bi vsemu temu naredil konec, je leta 1968 korežiral film *Zelene baretke* (The Green Berets), s katerim je skušal dobiti vietnamsko vojno.

Marguerite Roberts se je ravno v tem času vrnila v Holivud. Časi so se spremenili: hladna vojna se je otoplila, makartizem je odmril, črnih spisov ni bilo več – scenaristi in režiserji, ki so bili na črnem spisku, so spet dobivali delo, pogosto triumfalno, ozaljšano z oskarji. Pa še nekaj se je spremenilo: starega studijskega sistema, v katerem je delala in cvetela Marguerite Roberts, ni bilo več. V mestu so bili novi šerifi – mladi režiserji, *movie brats*, podžgani s kontrakulturo, protivojnim gibanjem, z novo senzibilnostjo, radikalnimi idejami in s kulturno revolucijo, ki se je ob koncu 70. iztekla z epskimi revizijami vietnamske vojne, recimo z *Lovcem na jelene* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino), v katerem sta se Robert De Niro in Christopher Walken pomerila v »ruski ruleti«, ki jo je »izumila« Marguerite Roberts v vesternu *Honky Tonk*.

In zdaj, ob koncu 60., v času kulturne revolucije, 35 let po začetku scenaristične kariere, se je prelevila v specialistko za vesterne: napisala je namreč scenarije za tri vesterne, *Pravi pogum* (True Grit, 1969), *Krvavi poker* (Five Card Stud, 1968) in *Ognjeni obračun* (Shoot Out, 1972), ki jih je režiral veteran Henry Hathaway (in produciral Hal Wallis, prav tako veteran), scenarij za vestern, postavljen v Novo Mehiko med II. svetovno vojno (*Rdeče jutranje nebo* [Red Sky at Morning, 1971, James Goldstone]), in road-movie *Norwood* (1970, Jack Haley, jr.), v katerem so ježo in konje zamenjali avtomobili in trip Norwooda Pratta, marinca, ki po vrnitvi iz Vietnama potuje po Ameriki in ki ima, kot pravijo njegovi bližnji, »osebnost Bostonskega davitelja«. *Norwood*, ki ga igra pevec Glen Campbell, znan po štitku *Rhinestone Cowboy*, sicer začuti spremembe v deželi, toda srečuje preveč mehke in preveč pikareskne disidente, da bi se lahko radikaliziral ali pa revolucioniral.



El Dorado

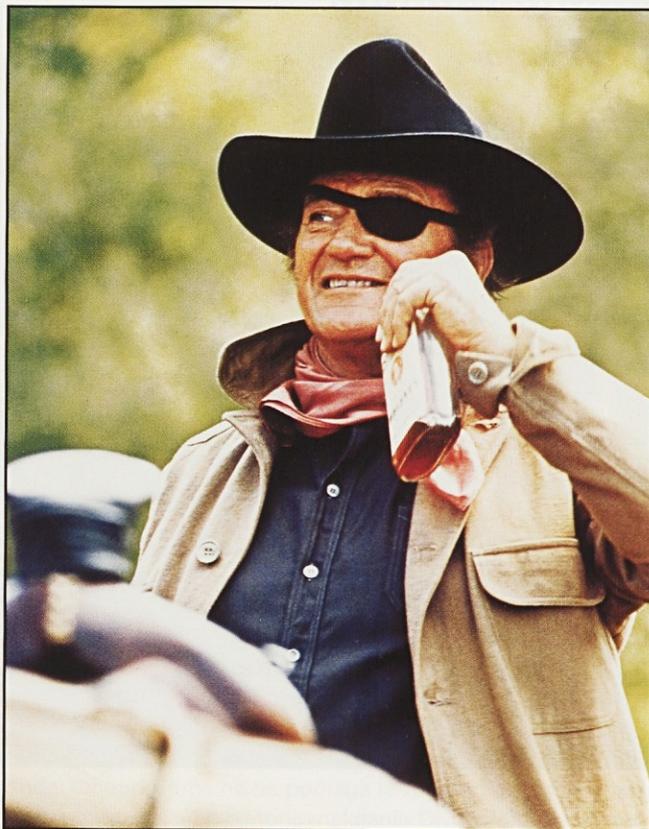
Norwood je Marguerite Roberts priredila po romanu Charlesa Portisa, rahlo asocijalnega pisatelja, nekdanjega novinarja, ki je v svoji dolgi karieri napisal le 5 romanov – prav po njegovem tva- inovskem romanu *True Grit*, premierno serializiranem v časopisu *Saturday Evening Post*, pa je priredila tudi *Pravi pogum*, vestern o Mattie Ross (Kim Darby), 14-letnem dekletu, ki najame ostarelega, zalitega, zapitega, enookkega šerifa Reubena J. »Roosterja« Cogburna (John Wayne), nekdanjega izobčenca, da bi ji pomagal likvidirati ali pa poiskati in potem obesiti potepuškega Toma Chaneyja (Jeff Corey), ki je oropal in umoril njenega očeta ter potem zbežal na indijanski teritorij. Cogburn se ji zdi pravi, »*man with true grit*«, navsezadnje, legenda pravi, da je do sedaj pobil že 23 izobčencev.

Trik ni le v tem, da šerifa najame 14-letno dekle, tako rekoč še otrok, niti v tem, da ga res najame v polnem pomenu tega izraza (plača mu!), ampak v tem, da se dekle potem priključi pregonu (vključi se tudi teksaški rendžer LaBoeuf, ki ga igra Glen Campbell), da zgodbo vidimo skozi njene oči, da vidi vse tisto, kar vidi film – da torej na Divji zahod pogledamo z otroškimi očmi. *Pravi pogum*, ki je Johnu Wayneu prinesel prvega in edinega oskarja, je bil križišče moškega in ženskega pogleda na vestern, Divji zahod in ameriško mitologijo, kar je v tem primeru pomenilo: križišče starega in novega pogleda na vestern, Divji zahod in ameriško mitologijo.

*Pravi pogum* je bil prikazan leta 1969, ko so začeli režiserji vestern obračati proti vesternu – ko so ga začeli demitizirati, revidirati in subvertirati, s čimer so začeli demitizirati in subvertirati tudi samo teksturo Amerike, ideologijo, ki je Ameriko zgradila in utemeljila. Mitu o pokončnem, odločnem, mačističnem, mesijanskem junaku, ki je civiliziral divjino, ni več nihče verjel. Leta 1969 sta v kino prišla še dva slovita vesterna: *Divja banda* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah) in *Butch Cassidy in Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969). Skupno jima je bilo tole: junaki zbežijo z Divjega zahoda. Ali bolje rečeno: na Divjem zahodu postane zanje preveč stresno. Ne morejo več parirati. Niso več konkurenčni. Niso več dovolj potentni. Druga stran – industrializacija, trg, kapital ipd. – je močnejša. Lahko le zbežijo: Bishopova banda zbeži v Mehiko, Butch & Kid zbežita v Bolivijo.

Poudarek je očiten: junaki zbežijo. Zdaj pa na te junake pogledajte z očmi Johna Waynea – junaki, ki zbežijo z Divjega zahoda, niso »pravi« junaki, »pravi« moški, ampak »šibki« moški, »mehkužni« moški, »poženščeni« moški, ženske – ženske zbežijo. Zdaj pa vprašanje obrnite – je Rooster Cogburn »pravi« moški? Je »pravi« junak? Poanta je ravno v tem, da ni – Rooster Cogburn je zapit in zavaljen, brez enega očesa, kar pomeni, da ni ravno »pravi« moški, da je torej »impotenten« (občasno pade s konja!), toda obenem nastopa kot »pravi« moški, kot »pravi« junak, kot junak Divjega zahoda, kot mitska figura – film pa ne pušča nobenega dvoma, da taki junaški moški obstajajo le še v mitomanskih in mitotvornih očeh otrok, 14-letnih deklet, navsezadnje, Mattie verjame vse, kar je prebrala v Bibliji, očitnem nadomestku vesternov.

Lahko si zastavite še bolj radikalno vprašanje – je John Wayne leta 1969 verjel v mitologijo Divjega zahoda? Mar ni prav sam



Pravi pogum

sodeloval pri tektonski demitizaciji vesterna – mar ni leta 1962 nastopil v Fordovem vesternu *Mož, ki je ubil Libertyja Valancea* (*The Man Who Shot Liberty Valance*)? Lahko sicer rečete, da je John Wayne v vseh tistih »pogumnih« vesternih, v katerih je nastopil v času kulturne revolucije (*Nepremagljivi*, *Chisum*, *Rio Lobo*, *Veliki Jake*, *Kavboji*, *Roparji vlaka*, *Cahill*, *šerif ZDA*), reševal dediščino in čast vesterna (kot banke ameriške ideologije), toda s tem je počel natanko to, kar je s svojim »Wild West Showom«, s svojimi vodvilskimi rekreacijami Divjega zahoda, počel Buffalo Bill – ti »pogumni« vesterni so bili za Johna Waynea to, kar je bil za Buffalo Billa »Wild West Show«, ki je leta 1883 štartal v Nebraski, tam, kjer se je rodila Marguerite Roberts, šerifova hči, levičarka/komunistka, ki se je kasneje zatreskala, kot je sama priznala, v Raoula Walshu, personifikacijo »pravega« moškega, junaka s prevezo čez desno oko, ki je perverzno uživala v tem, da je pisala vloge desničarjem, kot je bil Robert Taylor, ki je Sama Wooda, fanatičnega desničarja, jurišnika Filmske zveze za ohranitev ameriških idealov, med snemanjem *Zasede* prepričevala, naj ugrabljeno belko pusti pri Indijancih, ker so kul in ker ji bo tam bolje kot pri belcih. Wood je ponorel – in še pred premiero filma umrl.

*Pravi pogum* je bil ob vseh križiščih tudi križišče Fordovih *Iskalcev* (*Searchers*, 1956) in Hawksovih vesternov *Rio Bravo* (1959) in *El Dorado* (1966), križišče dveh Johnov Wayneov, smrtno resnega, mitskega (Ford) in komičnega, samoparodičnega (Hawks), križišče vesternov à la *Rio Bravo* in *El Dorado*, v katerih so morali drugi igrati pijance, da bi John Wayne izgledal kot utelešenje treznosti, racionalnosti in preudarnosti, in vesternov (*Rio Bravo*), ki so prišli





Iskalca

kot odgovor na levičarske vesterne (*Točno opoldne* [High Noon, 1952, Fred Zinnemann]). V *Pravem pogumu* je *Rio Bravo*, desničarski odgovor na levičarski western, polemiziral sam s sabo, John Wayne pa sam s sabo. Ko so ga vprašali, zakaj je nastopil v filmu, ki ga je napisala komunistka s črnega spiska, je odvrnil: »*Ker nisem cenzor!*«

Vestern je bil žanr Očetov – in ameriški novovalovci so se, podobno kot francoski novovalovci, njihovi vzorniki, uprli kinematografiji Očetov (cinéma de papa). Ali bolje rečeno: kinematografiji Očetov so se posmehovali, jo parodirali, karikirali, subvertirali. Najbolj odločno se ji je posmehoval film *Goli v sedlu* (*Easy Rider*), cinična inverzija vesterna, ki jo je posnel Dennis Hopper in ki je prišla v kina isto leto kot *Pravi pogum*, v katerem se ubežni Chaney pridruži tolpi Neda Pepperja (Robert Duvall), ki mu družbo delata tudi Quincy (Jeremy Slate) in Moon – jasno, Moona igra Dennis Hopper. John Wayne ju ujame in uklene, potem pa ju začne v neki koči zasliševati: od njiju skuša izvedeti, kje se skriva Pepper, pri čemer še posebej pritiska na Hopperja, ki je videti kot šibkejši člen in ki je zaradi strelne rane na nogi še toliko občutljivejši, bolj ranljiv, paničen in vodljiv. John Wayne ga straši, češ da bo zaradi rane ob nogo, da ne bo mogel več hoditi in da bo morda celo umrl – in da ga ne bo odpeljal k zdravniku, dokler ne pove, kje je Pepper.

In res, Hopper strahopetno, mevžasto klone, toda ko hoče ravno razkriti, kje je Pepper, mu Quincy, njegov kompanjon, z nožem odseka prste. Nakar ga še zabode. »*Moj Bog, umrl bom, pomagajte,*« zajoče Hopper. John Wayne, ki je tik pred tem ustrelil njegovega kompanjona, mirno odvrne: »*Nič ne morem storiti zate,*

*poba. Jaz sem ubil njega, on pa tebe.*« Hopper: »*Poskrbite, da me ne dobijo volkovi.*« John Wayne: »*Brez skrbi, pokopali te bomo.*« Težko boste našli film, v katerem bi se John Wayne s takim užitek posmehoval človeku, ki umira, toda ko se posmehuje Hopperju, ki izgleda tako, kot da je stopil iz *Golih v sedlu* (s hipijevskim imenom in dolgimi lasmi, spetimi v čop), se posmehuje kontrakulturi, ki se posmehuje njemu in njegovi smešni, kičasti, rekreativni, konservativni kinematografiji.

*Pravi pogum* je prišel leta 1969, ko so prišli tudi filmi *Divja banda*, *Goli v sedlu*, *Hladni medij*, *Butch Cassidy in Sundance Kid*, *Polnočni kavboj*, *Putney Swope* in *Konje streljajo, mar ne?*, potemtakem filmi, ki so spremenili tok ameriške filmske zgodovine in ameriške popkulture, toda povzel je vso kompleksnost in protislovnost kinematografije *Otrok* – na svoj smešen, kičast, rekreativen način se razume, pač v načinu »*Wild West Showa*«. Že to, da je John Wayne Dennisu Hopperju obljubil, da ga ne bo vrgel volkovom, kaže, da je začutil spremembe, ki so bile v zraku, pa četudi na svoj nagonski in uležan *go-to-hell* način.

Da je bil *Pravi pogum* bolj kompleksen, bolj zgodovinski in bolj cinefilski, kot se zdi na prvi pogled, potrjuje dvoje. Prvič to, da sta sklenila rimejk ustvariti brata Coen, zelo resna filmarja, velika cinefila, prava filmska akademika. In drugič to, da sta brata Coen vztrajno poudarjala, da nista posnela rimejka Hathawayjevega *Pravega poguma*, ampak da sta ekranizirala *Pravi pogum Charlesa Portisa* – češ Hathawayjev *Pravi pogum* sva videla kot mulca, potem pa nikoli več, tako da se ga niti ne spomniva dobro. Malo je verjetno, da ga nista videla nikoli več in da se ga ne spomni-

ta dobro. Poanta njenega vztrajanja, da nista posnela rimejka Hathawayjevega *Pravega poguma*, je drugje: brata Coen ne bi bila cinefila in filmski avtoriteti, če se ne bi zavedala, kaj vse je šlo v Hathawayjev *Pravi pogum* – in seveda, ne bi bila cinefila in filmski avtoriteti, če se ne bi zavedala, da je po tem, kar je šlo v Hathawayjev *Pravi pogum*, nemogoče ustvariti rimejk. Vanj je šlo preprosto preveč. In to, kar je šlo vanj, je bilo preveč protislovno, da bi se lahko ujelo v rimejk. Ali bolje rečeno: če sta hotela ujeti to, kar je šlo v Hathawayjev *Pravi pogum*, sta morala ekranizirati roman.

Da je njun *Pravi pogum* križišče nerazrešenih napetosti med ekranizacijo romana in rimejkom ekranizacije tega romana in da sta skušala z ekranizacijo ujeti to, česar rimejk ne bi ujel, potrjuje tudi to, da sta v vlogo zapitega, zanemarjenega, enookega šerifa Roosterja Cogburna postavila Jeffa Bridgesa, ne pa kako izmed svojih ikon »nekdanjega« Divjega zahoda, recimo Tommyja Leeja Jonesa, junaka njenega filma *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007), ali pa Sama Elliotta, kavbojskega naratorja njenega *Velikega Lebowskega* (The Big Lebowski, 1998). Potrebovala sta nekoga, ki bo kanaliziral tedanje občutenje filma, vesterna in Divjega zahoda – nekoga, ki je bil že tedaj integralni in integrirajoči del tega občutenja, te psihogeografije, te dekonstrukcije: Jones in Elliott to nista bila – tedaj, v času holivudske kulturne revolucije, sta bila še nepomembna, le t. i. fusnoti, le statista, medtem ko je Bridges prominentno nastopil v seriji vesternov, modernih vesternov, filmov, ki so mejili na vestern, in filmov, ki so se dogajali na »nekdanjem« Divjem zahodu (*Slaba družina*, *Junaki Divjega*



Pravi pogum

zahoda, *Vojna zaradi Lolly Madonne*, *Ranč deluxe*, *Zadnja predstava*, *Poslednji junak*, *Kaliber 20 za specialista*).

Toda pri kanaliziranju kompleksnosti leta 1969, svetega Grala filma, tihega ideala sodobne cinefilije in kinematografije (Quentin Tarantino, Todd Solondz, David Fincher, Darren Aronofsky, Wes Anderson ipd.), jima ne ne pomaga le Jeff Bridges, ampak tudi sama geografija, njen teritorij, »nekdanji« Divji zahod, na katerem sta že iskala – in našla – svoj idiom, svoj *true grit*. Tako kot je Ernest Hemingway svoj idiom intoniral in izčistil na tujih teritorijih, v tujem okolju, predvsem v Evropi, skozi lastno potujitev, sta brata Coen svoj idiom intonirala in izčistila na »nekdanjem« Divjem zahodu: v filmu *Krvavo preprosto*, ki se je dogajal v Teksasu, sta ga intonirala, v filmu *Ni prostora za starce*, ki se je prav tako dogajal v Teksasu, pa sta ga izčistila, toda spet skozi potujitev. Tudi Teksas, »nekdanji« Divji zahod, je namreč zanju – za filmska intelektualca, kulturna kritika, nihilistična antropologa – nekaj tujega in eksotičnega, tuje okolje. Njun idiom tu najbolj zaživi – prav tu, v tujem, primitivnem, ljudskem, populističnem, intelektualno inferiornem, antiintelektualističnem okolju, ga lahko prizaneta do pojma, do samozavedanja, do samorazvidnosti, do mizantropske topline, ki se najbolj šolsko in prečiščeno zblešči v ultraliričnem finalu, ko skuša Rooster Cogburn ranjeno, zastrupljeno Mattie iz freudovskega božjega vrta, prežganega z luknjami in s kačami, odpeljati nazaj v civilizacijo. Celo njegov konj ne zmore tega navora, ampak vmes omaga. Ne pa tudi Rooster, ki Mattie rešuje s tako manično, fanatično vztrajnostjo, s kakršno je John Wayne v *Iskalcih* reševal Debbie (Natalie Wood), svojo ugrabljeno nečakinjo. Jeff Bridges skuša kanalizirati oba Johna Waynea, komičnega, samoparodičnega, karnevalskega (*Pravi pogum*) in smrtno resnega, morbidnega, mesijanskega, svetopisemskega (*Iskalca*). Njegova silhueta v opuščnem rudniku spominja na silhueto Johna Waynea z začetka in s konca *Iskalcev*.

Zgodbe vse to ne spremeni: Mattie Ross ima spet 14 let (le da jo igra Hailee Steinfeld), njenega očeta spet oropa in umori Tom Chaney (le da ga igra Josh Brolin), Mattie spet v Fort Smithu (Arkansas) išče nekoga, ki poseduje *true grit* in ki bi ji pomagal maščevati



James Stewart, John Ford, John Wayne,  
Mož, ki je ubil Libertyja Valancea





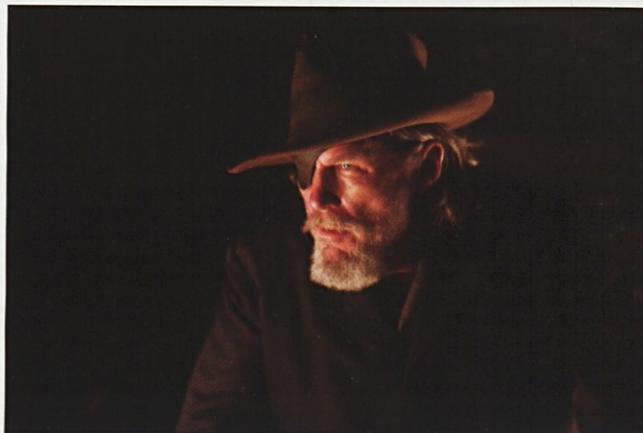
nasilno smrt svojega očeta, šerif Rooster Cogburn, ki je pobil že 23 ljudi (to, kako jih je pobil, je onstran besed), jo spet najprej zavrne, a si potem premisli, ko mu ponudi masten honorar, Chaney spet zbeži na indijanski teritorij, kjer se pridruži bandi Neda Pepperja (le da ga igra Barry Pepper), Mattie se spet pridruži Cogburnovemu pregonu Toma Chaneyja, spet se jima pridruži teksaški rendžer LaBoeuf (le da ga igra Matt Damon), ki ima perfidnega Chaneyja na muhi tudi zaradi umora teksaškega senatorja, nasilje je spet komično, zgodba je spet posneta skozi oči Mattie Ross, le da je ta ženska perspektiva tokrat še bolj poudarjena – narator zgodbe je namreč glas odrasle, postarane, ostarele Mattie, kar daje zgodbi, samemu Dogodku, večjo kredibilnost, tako rekoč zgodovinsko vrednost.

Toda trik je v tem, da brata Coen s tem le zanikata svoje zanikanje, negirata svojo negacijo: odrasla, postarana, zrela Mattie pripoveduje to, kar je videla in doživela kot sfantazirani, mitomanski, od svetopisemskega maščevanja zaslepljeni otrok, kar pomeni, da brata Coen tu trčita ob nezvedljivo Realno vesterna kot žanra Amerikane, manifestne usode in protestantske etike – ob Johna Waynea in Johna Forda, ob *Moža, ki je ubil Libertyja Valancea*, potemtakem ob vestern, ki je sam vestern »dokončal« in »končal«, preden je to isto – na farsičen način, v načinu »Wild West Showa« – storilo leto 1969. To, kar brata Coen dobita skozi svojo negacijo negacije, je Ford dobil skozi repliko, ki jo novinar na koncu – po pogrebu Toma Doniphona, ki ga igra John Wayne – navržje sena-



torju Ransomu Stoddardu (James Stewart): »*Ko legenda postane fakt, tiskajte legendo.*« Nič ni preveč dobro za moža, ki je ubil Libertyja Valancea! »*This is the West, sir!*« Toda bodite pozorni: Tom Doniphon, ki je dejansko ubil Libertyja Valancea, je fakt – mit pa je Ransom Stoddard, ki je le mislil, da ga je ubil. Ali bolje rečeno: John Wayne, ki je v pop fantaziji mit, ni le mit, ampak mit in pol – fakt. Pravi fakt je mit. Ni je čez mistifikacijo z demistifikacijo. Ni hujše mistifikacije od demistifikacije. In brata Coen se tega dobro zavedata, zato vesterna ne skušata demistificirati, negirati, subvertirati ali parodirati, ampak ga skušata dognati, abstrahirati in posvojiti – ne kot mit, ampak kot fakt. Če v njunem *Pravem pogumu* vidiš parodijo vesterna, je tako, kot če bi v njunem filmu *Preberi in zažgi* (Burn After Reading, 2008) videl parodijo vohunskega filma, ne pa vohunske parodije, ki je žanr zase. Kot vestern. Ali pa film noir. Preveč sta precizna, da bi bila parodija njun *raison* – v resnici sta tako precizna, da izgledata komično.

*Pravi pogum* je polemika med letom 1969, Henryjem Hathawayjem in Johnom Fordom. In bolj ko se brata Coen držita napestosti med Portisovim romanom, Hathawayjevo ekranizacijo Portisovega romana in svojo postfordovsko ekranizacijo Portisovega romana, bližje sta svojemu idiomu – in lažje prideta do besede. In tu, na tem kodiranem terenu, ni lahko priti do besede: LaBoeuf si pregrizne jezik. To ni dežela za nekompleksne ljudi. In bližje ko sta svojemu idiomu, bližje sta sliki tedanje »prelomne« Amerike, ki je skoraj neločljiva od slike današnje Amerike: tu je krščanski



Fotografije na straneh 16 in 17 so iz filma in s snemanja filma *Pravi pogum* (2010).



fundamentalizem (Mattie se stalno sklicuje na Biblijo, film se začne z bibličnim citatom), tu je ameriška sla po maščevanju, retaliaciji (Mattie – otroka! – razganja od maščevalnosti), tu je ameriški »humanitarni« *shock & awe* intervencionizem (invazija na indijanski teritorij), tu je ameriški vojni kontekst (na indijanskem teritoriju ni pravil, nikoli ne veš, kdo je bandit in kdo civilist, Cogburn najprej strelja in potem razmišlja), tu je neupravičljiva civilizacijska brutalnost pravice (film se začne z obešanjem, z dreves groteskno visijo trupla), tu je ameriški *tea-partijski* rasizem (Indijanec pred eksekucijo nima pravice do zadnjih besed), tu je paraliziranost liberalnosti (Mattie, ki zgodbo pripoveduje s kasnejše, distancirane, zrele, odrasle perspektive, se utaplja v nostalgiji po nostalgiji), tu je obsedenost s kulturo orožja (vsa morala se zvede na vprašanje, kdo bolje strelja), z izvornim grehom (*»Na tem svetu za vse plačaš, tako ali drugače,«* pravi Mattie), z neoliberalnim merkantilizmom (Fort Smith kot *boom town*, banke vodijo tatovi, pravi Rooster) in junaštvom, ki pa ima le eno oko, kar pomeni, da je po malem tudi slepo. In seveda, junak – pač Rooster Cogburn – je tehnično spet serijski morilec, le da je za razliko od filma *Ni prostora za starce* na pravi strani. Perverzen ni le zato, ker ga vidimo skozi mitomanske, svetopisemske otroške oči.

Mattie je resda spet stara 14 let, toda ne bo vedno – ko nam pripoveduje, kaj se ji je zgodilo, ni več mlada, ampak stara. V *Možu, ki je ubil Libertyja Valancea* zapiti urednik Dutton Peabody (Edmond O'Brien) dahne: *»Pojdi na Zahod in se pomlajuj z deželo!«* Mattie se z deželo ne pomladi, ampak postara. Mattie zna brati, zato lahko

bere tudi Biblijo – Hallie (Vera Miles), nekdanja Doniphonova punca, ki se potem poroči s kultiviranim prišlekom, odvetnikom Ransomom Stoddardom, Biblije ni mogla brati, ker ni znala niti pisati niti brati. Pisati in brati jo nauči šele Stoddard, ki mu John Wayne, alias Tom Doniphon, reče: *»Naučil si jo pisati in brati – zdaj pa ji daj še nekaj, o čemer bo lahko brala in pisala.«* Rooster Cogburn stori natanko to: Mattie da nekaj, o čemer bo lahko brala in pisala.

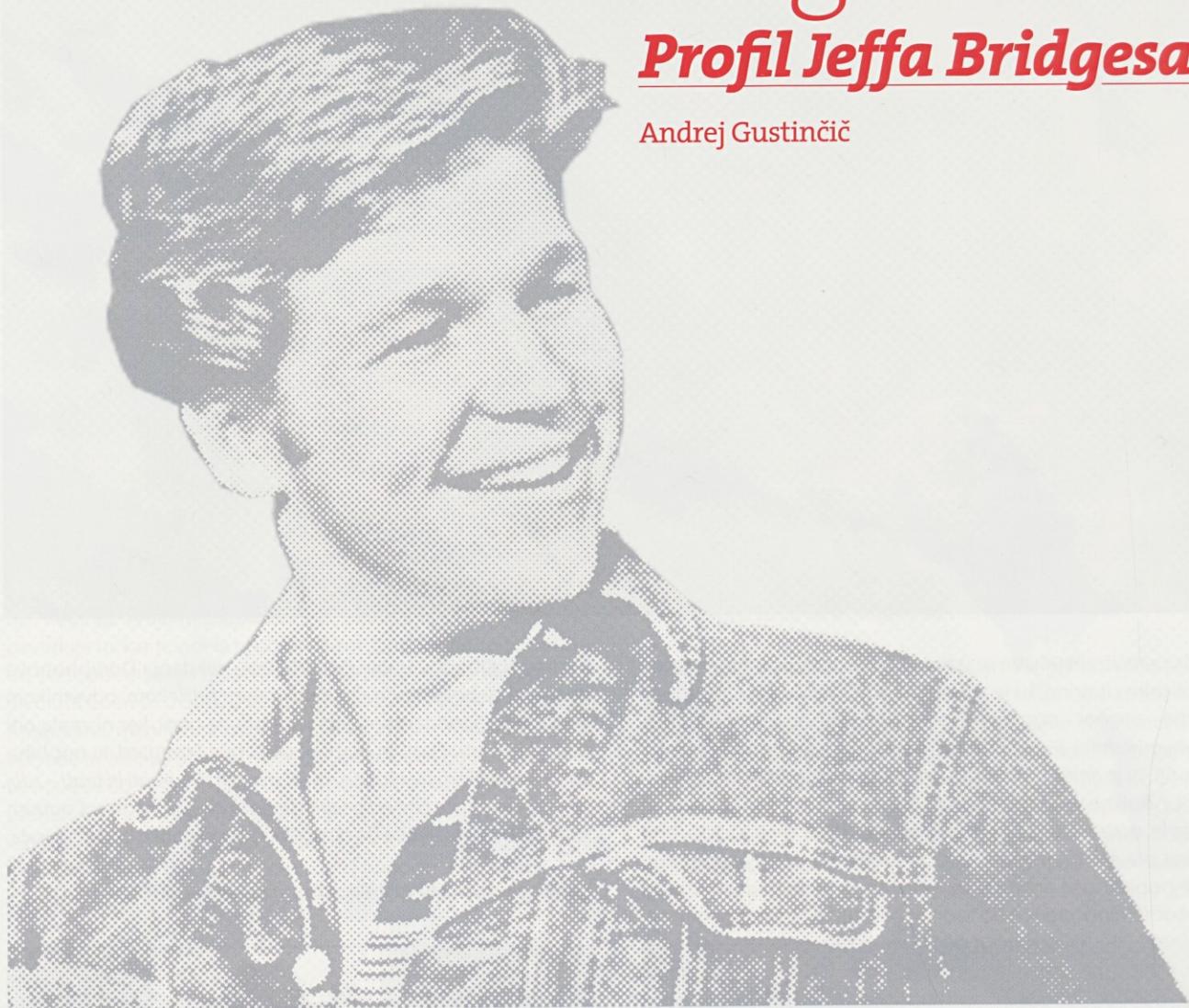
Kot bi rekel Liberty Valance: *»You heard him, Dude!«*



# Od čednega mladeniča do šarmantnega starca

## Profil Jeffa Bridgesa

Andrej Gustinčič



*Pri Bridgesu postane šele po ogledu filma jasno, kako dober je zares bil. Kot Mitchum je tudi on posnel kar nekaj slabih filmov, ampak spet, kot Mitchum, v njih nikoli ni bil zares slab. Vedno je ostal solidna, zanesljiva figura, na katero lahko obesiš tudi mlahavo zgodbo.*

Jeff Bridges se stara, kot se za ameriškega zvezdnika spodobi. Elegantno. Kar je seveda težko, saj telo tega ponavadi ne dopušča – a na velikem platnu je vse možno. V *Pravem pogumu* (True Grit, 2010, Joel in Ethan Coen) igra enainšestdesetletni Bridges nesramnega zveznega šerifa Roosterja Cogburna. Je grob, osivel, utrjenega obraza, hripavega glasu in razdražljivega temperamenta. Tako kot v z oskarjem nagrajeni vlogi v filmu *Crazy Heart* (2009, Scott Cooper) nosi vse težke čase na svojem obrazu, v glasu in drži. In Coena razumeta Bridgesov neprisljhen pristop k igri. Primerjati moramo le prizor prečkanja reke v tem filmu z istim prizorom v prvi različici

*Pravega poguma* (1969, Henry Hathaway), z Johnom Wayneom v vlogi Roosterja. Wayneov obraz je ob štirinajstletni junakinji, ki žene konja skozi vodo, objel nasmeh. Naslonil se je na ograjo splava in rekel: »Moj bog, spominja me name.« Hathaway odkrije širokosrčen, ljudski slog svojega igralca. Bridgesov Rooster pa zvija cigareto in tiho gleda punčko, kot da jo je prvič opazil, in tuhta. Jeff Bridges v režiji Coenov zahteva od gledalca, da se sam odloči, kaj se v Roosterju dogaja. Pod klobukom, enook s sivo brado je videti, kot da je prišel iz ameriške državljanske vojne. Je pač prehodil dolgo pot od zlatega dečka Holivuda pred 40 leti ...



V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja so bili filmi, v katerih je igral Bridges, skoraj žanr zase. V prvi polovici desetletja so bili neločljivo povezani z ozračjem ameriške periferije ali podeželja. Če je bil Bridges zraven, smo vedeli, da bomo vstopili v svet zakotnih mestec, motelov, bencinskih črpalk, drive-in kina, podeželskih avtomobilskih dirk, kavbojskih zabav, cerkva na robovih pšeničnih polj, drugorazrednih barov in telovadnic, proletarskih boksarskih aren in kmečkih stranpoti. V spominu ostaja podoba čednega mladeniča, ki sedi za šankom. Lahko je bil tepec, naivnež, dobronamerni fant od fare ali pa človek presenetljivega skepticizma, gneva ali razposajenosti. Bobu Rafelsonu je uspelo v filmu *Ostani lačen* (Stay Hungry, 1976) odkriti tudi sledi narcizma. Kritik David Thompson je za Bridgesa dejal, da je njegovo podobo v sodobnem filmu moč pri-

merjati z Robertom Mitchumom. Bridges je tip nevsiljivega igralca s kumulativno močjo. Bistveno se razlikuje od drugih igralcev svoje generacije. Jack Nicholson, Robert De Niro ali Al Pacino so filmu takoj dali pečat, ne glede na režiserja. Vsak gledalec se spominja najljubših prizorov z njimi: recimo Nicholsonov izbruh v občestni okrepčevalnici v *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson) ali De Niro pred zrcalom v *Taksistu* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese). A Bridgesova čednost ni imela takojšnjega in ikoničnega učinka, ki ga je imel videz Roberta Redforda. Pri Bridgesu postane šele po ogledu filma jasno, kako dober je zares bil. Kot Mitchum je tudi on posnel kar nekaj slabih filmov, ampak spet, kot Mitchum, v njih nikoli ni bil zares slab. Vedno je ostal solidna, zanesljiva figura, na katero lahko obesiš tudi mlahavo zgodbo.



Zadnja kino predstava



Halls of Anger



Mesto izobilja



Kaliber 20 za specialista



Poslednji junak



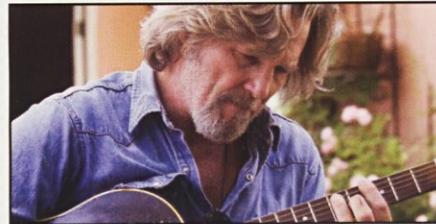
Brez strahu



Mož z zvezde



Fantastična brata Baker



Crazy Heart

Povezava z ameriškim podeželjem je zanimiva, ker je Bridges otrok Holivuda. Kot sin televizijskega zvezdnika Lloyda Bridgesa in igralko Dorothy Dean Bridges je bil v prvih vlogah anonimni fantič, ki je občasno nastopal v očetovih serijah. Starejši brat Beau se je prvi proslavil konec šestdesetih, Jeff pa je bil po nekaj letih televizijskega dela prvič opažen v filmu *Halls of Anger* (1970, Paul Bogart), inteligentni drami, v kateri je igral enega od maloštevilnih belih srednjeolcev v črnski šoli v Los Angelesu. Ko prvič stopi z avtobusa, je pred nami naravnost čistunska podoba prijaznega plavalasega ameriškega fanta z zalitim obrazom, in jasno je, da bo v času Novega Holivuda obsojen na kompleksne in pogosto ponižujoče usode.

Če je sploh kdaj obstajala nevarnost, da bi postal Bridges na velikem platnu blagohotni mladenič, jo je uničil Peter Bogdanovich v *Zadnji kino predstavi* (*The Last Picture Show*, 1971), v kateri igra Duanea Jacksona, prevzetnega in mačističnega fanta v umirajočem tekšaškem mestecu. Duane je poln samega sebe in opit z lastno spolno privlačnostjo. Ampak v postelji z lokalno princesko (Cybill Shepherd) doživi polomijo. »Ne vem, kaj je narobe,« obupno ponavlja, med tem ko ga Shepherdova jezno in razočarano napada: »Vedela sam, da ti ne bo uspelo. Zdaj bom za vedno ostala devica.« Duane je v bistvu neumen fant in Bridges ga je odigral brez domišljave potrebe, da bi namignil gledalcu, da on sam ni neumen.

Najboljši vlogi sedemdesetih sta mu dala John Huston in Michael Cimino. Hustonovo *Mesto izobilja* (*Fat City*, 1972) govori o dveh boksarjih, starešem Billyju Tullyju (Stacey Keach), ki šele na koncu razume, da je zguba, ter o mladem in mehkeemu Earnieju, ki ga igra Bridges s tako neizumetničeno dobronamernostjo, da takoj vemo,

da bo v ringu nokautiran. Tja sploh ne spada, ker je popustljiv in ne posebej brihten fant, ki se izogiba vsakemu konfliktu ... V filmu *Kaliber 20 za specialista* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974), režijskem prevencu Michaela Cimina, je igral hiperenergičnega sleparja Lightfoota, ki s Clintom Eastwoodom oropa banko v majhnem mestecu v Montani. Poln je vihrave dobre volje, veselo odprtega poželenja po lepih puncah ter brez zavesti o posledicah lastnih dejanj. Na koncu filma Lightfoot počasi umira, ker ga je pretepel nasilnež, ki ga je zafrkaval skozi ves film. Njegovi nenadni trzaji in začudeni izrazi so portret človeka, ki s celo držo ne razume, kaj se mu dogaja. A to, kar mu se dogaja, je smrt. Virtuozna igra, katere virtuoznost deluje kot nekaj naravnega.

Osemdeseta je začel sijajno v precej neopaženem filmu *Cutterjev obračun* (*Cutter's Way*, 1981, Ivan Passer), v katerem je igral že malo starega in ne preveč potentnega zapeljivca, razočaranega in utrujenega pod zlato kalifornijsko zagorelostjo. *Za življenje gre* (*Against All Odds*, 1984, Taylor Hackford) pa je bila filmska uspešnica, s katero je dokazal, da lahko igra konvencionalnega junaka. Bil je izvrsten kot slepar in morilec v *Maskiranem morilcu* (*The Jagged Edge*, 1985, Richard Marquand). V filmu Francis Ford Coppole *Tucker: človek in njegov sen* (*Tucker, The Man and His Dream*, 1988) je kazal neuničljiv optimizem v vlogi neodvisnega majhnega kapitalista, a film je, kot večina tistih, ki jih je posnel po letu 1976, pri gledalcih pogorel. *Tron* (1982, Steven Lisberger) je sicer kulten, ampak ne zaradi igralcev.

V njegovi karieri ne manjka niti filmov, ki se jih nihče več ne spomni. Sem spadajo komični triler s Farrah Fawcett, nadnaravna ljubzenska zgodba s Sally Field, pa še romantična shrhljivka z Jane





Veliki Lebowski

Fonda. Posnel je dve satiri z režiserjem Williamom Richertom, ki sta komaj doživeli distribucijo, čeprav je ena od njih, *Zimska ubijanja* (Winter Kills, 1979), postala kulturna. Izkazal se je v filmu *8 milijonov smrti* (8 Million Ways to Die, 1986, Hal Ashby), ki je zaradi improviziranih dialogov komaj razumljiv. Bridges pa je bil vseeno delaven. Vodil je celo televizijsko serijo o zgodovini rocka. A za razliko od (tudi slabših) filmov De Nira, Pacina ali Hoffmana njegovi filmi niso bili »dogodki«. Kot igralec je postal nekaj samoumevnega. Njegov verjetno najboljši film osemdesetih je *Mož z zvezde* (Starman, 1984, John Carpenter), v katerem je briljantno odigral težko vlogo, »kemija« s soigralko Karen Allen pa je prav ganljiva.

Bridges ima na platnu sproščen in prilagodljiv odnos z vsemi igralci, od Clintu Eastwooda, Sama Waterstona do Robina Williamsa. Njegovi junaki so imeli praviloma zapletene odnose z ženskami. Razumeti lastno punco (Candy Clark) v *Mestu izobilja* je presevalo njegove moči. Tudi v *Poslednjem junaku* (The Last American Hero, 1973, Lamont Johnson) mu ni bilo jasno, da je Valerie Perrine le dirkaška *groupie*. Njegovo razočaranje je razočaranje otroka nad svetom odraslih. Postajal je zrelejši, ampak tudi bolj nedosegljiv. Čutila sta se osornost ter distanca. V filmu *Fantastična brata Baker* (The Fabulous Baker Boys, 1989, Steve Kloves), v katerem je nastopil z bratom Beaujem, se umika pred živahno čustvenostjo Michelle Pfeiffer. Njegova igra ter režija Stevea Klovesa odkrijeta človeka, v katerem ni več nič fantovskega. Ko nam Kloves pokaže kader, v katerem sedi Bridges za klavirjem in opazuje Pfeifferjevo, vidimo človeka, ki ženski zameri privlačnost. Kloves in Bridges ustvarita portret vase zaprtega človeka, ki noče spustiti niti čudovite Michelle Pfeiffer, morda še posebej ne nje, skozi obrambe, ki jih je gradil

leta. Tako tudi s strastno Mercedes Ruehl v filmu *Kraljevi ribič* (The Fisher King, 1991, Terry Gilliam): jezen, duhovno pohabljen egoist, imun na življenjsko silo partnerke. Ko se takšni liki spremenijo, se zavedamo njihovega notranjega boja. Sicer so te spremembe redko popolnoma prepričljive. Za to ni kriv Bridges, ampak scenaristi in režiserji, ki ne morejo speljati konvencije spreobrnjenja junaka, ki je že sama po sebi vprašljiva.

Bil je odličen Wild Bill Hickock v podcenjenem vesternu *Divji Bill* (Wild Bill, 1995, Walter Hill): mrkega pogleda in ponosen, čemeran mož iz legende. Na drugi strani pa je bil kot Stari (The Dude) v filmu bratov Coen *Veliki Lebowski* (The Big Lebowski, 1998) v dobri komični formi popolnoma usklajen z absurdnostjo filma. Z vlogo bivšega kaznjenca je vnesel nekaj potrebne avtentičnosti v sicer precej izumetničen realizem filma *Ameriško srce* (American Heart, 1992, Martin Bell). V *Brez strahu* (Fearless, 1993, Peter Weir) pa je odigral eno svojih najboljših vlog. Kot Max Klein, človek, ki preživi letalsko nesrečo, mu je uspelo biti človeški in nečloveški hkrati; globoko ganljiv, kot človek, ki lahko pomaga drugim, ne pa tudi sebi. Vse to je odigral kot najboljši filmski igralci – kot da je kamera prisotna slučajno.

Bridges ne vztraja pri glavnih vlogah, je pa delaven. Junaka v *Crazy Heart* in *Pravem pogumu* sta lika, ki jim mora igralec dorasti. Odkrivata neko novo plemenitost v Bridgesu. Na filmu deluje kot človek, zadovoljen s svojimi leti, in kot igralec, ki še vedno odkriva nove globine svojega talenta. Kaj je torej elegantno zorenje pred kamerami, če ne prav to?



# Like tears in ... brain\*

Marko Bauer

Nepovratno

Prvo vprašanje, ki se postavi ob *Enter the Void* (2009, Gaspar Noé): kam je izginilo *Carne* (1991), meso? Filmskosrenjasti trač pravi, da se ni znašel na LIFFu, ker naj bi šlo za računalniško igro. Menda je pri tem ostalo nezaznano, da se ravno lokalni miljenček *Očca* (2010, Vlado Škafar) – očitno je veliki administrativni/administrantski ligenj teoretske psihoanalize neizogiben, da takšni naslovi lahko pridejo do polnega izraza – začne kot primitivna igrca à la Frogger, vključno s plink-plonkastimi zvoki. Površina jezera sovpade z videoekranom (kar intrigira na način uvoda v Hanekejevo *Skrito* [Caché, 2005] ali obraza Marlene Dietrich kot videogobelina v Sternbergovi *Rdeči vladarici* [The Scarlet Empress, 1934]), katerega napetost za koreografijo izrabljajo vodni drsalci (družina Gerridae). Ko se razbežijo, ostane en sam, za katerega se zdi, kakor da pomišlja, ali naj izgine iz vidnosti. Iz pomišljanja nastane subjekt, drsalec kartezijanec. Kar sledi, je samopomilovalno pridiganje *wannabe* divjaštva, kategorija, ki se razveljavlja sama od sebe. Divjak ne pridiga, preveč je zaposlen s klicanjem dežja oziroma konkretnostjo domišljije. *Očca* je nekaj, kar v sveti preproščini najde kompliment zase, kot bi se delalo kompromis med dvema Hauserjema – Kasparjem in Arnoldom, in kar se odziva na geslo Manna Kosher. Prelivi vzbujajo vtis mesojedke, ki simulira, da je mimoza.

O malih princih-hamletih-tolstojih sta že dovolj povedala George Orwell (Lear, Tolstoy and the Fool) ali Jean-Luc Godard (youtube: Godard on Tout va bien), za lahke tarče gre že zato, ker si pripisujejo tolikšno težkokategornost (utečena metoda gverile, podprte od države in oglaševalskih produkcijskih hiš). Vekanje prisrancev. **Festivalskim selektorjem: kolikor je kategorija reakcionarstva še uporabna, bi jo kazalo definirati kot pristajanje na danosti lastnega okusa. Kulturpolitik treh re-jev: reakcija, revanša, resentment.**

Dovolj opravljanja. Odgovor na uvodno vprašanje: možgani so meso. Če gre parafrazirati Annette Michelson glede boja med moškimi (re-cenzenti/selektorji/mnenjokrati) in fanti (režiserji) »ve-

ličastno odvečnih« del) v zvezi z omniprezentno referenco *Odiseje* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), *Enter the Void* loči tetke od fantov – z implikacijami, ki nikakor niso laskave za tetke. Ni nesubtilen, je protisubtilen. V dobi, ko je vsak holivudski movie teenage movie, se Noé podaja v isti metažanr. Afiniteta do narkovizij (*»Imam občutek, da je Cameron jemal nekatera ista mamila kot jaz.«*), afiniteta do tekočega n-eona (neo-na), in vendar redukcija modre, ne izključno koloristična, ter vnos nečistosti/motnosti v kristal. *Void* je, pogojno rečeno, rdeča (čeravno tudi dovolj magenta) tableta, rdeče pulziranje Love Hotela, bolj burleskna kot orgiastična (kakor potrditev besed Henrija Laborita iz Resnaisovega *Mon oncle d'Amérique* [1980]: mi, naš živčni sistem, smo drugi), do sadovskih jakosti razdolgovezena repriza *»poslednjega človekovega postanka v motelu na potovanju k ločitvi od telesa in ponovnemu rojstvu«*.

*Cinema of the brain* ali *cinema of the brainless?* Dileme ni, če je zastavljeno: to je film danega časa kot tehnološke stopnje, danega momenta misli in nemisli. Kot bi dejal Artaud-Deleuze: nemoči v osrčju misli. (Veljavno tudi za poskus pričujočega teksta.) Prisili te, da naposled prestaneš Podoba-čas, to anticipacijo vsega, kar je/bo prišlo, še bolj tistega, kar se odlikuje ravno kot možno, in ki se bere kakor predloga-scenarij *Enter the Void*. Uvod vanj je že Podoba-gibanje, kjer se umesti na stičišče Vertova in ameriškega eksperimentalnega filma. Onstran trdnega in tekočega je dosežena plinasta stopnja podobe, onstran poteka, onstran človeka. Takšni percepciji so droge že tradicionalno na uslugo. Anekdotično, ko Pauline Kael negotuje nad Hustonovo filmizacijo Lowryjevega *Pod ognjenikom* (Under the Volcano, 1984), ker ne omogoči videti nič od tistega, kar prek alko-holističnega režima zaznava nekdanji konzul, terja trip *Enter the Void*. In vendar bi ga, prenavezana na tetkastost mnenja, tako kot *Odisejo*, tako kot *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott), po vsej verjetnosti zavrnila. *»Trash masquerading as art«* zveni tako časotožno. Le kdaj ju je bilo nazadnje mogoče razločiti?

\* Kot solze v ... možganih.



Enter the Void

Če Bergson-Deleuze možgane definira kot zamik, praznino med dražljajem in odzivom, je vstopiti v ta vulkan, v to praznino, isto kot vstopiti v možgane, katerih ključni vozli so cerebralni hrbet-ob-hrbtu Resnaisa&Kubricka, po Vzходу zgledujoče se Artaudovo gledališče krutosti, Andrej Beli in *»možganska igra«* romana Peterburg.

Noé, begajoč med mesarjem, kirurgom in vračem, stika po možganih, kakor Artaud hoče na korteks delovati neposredno, fiziološko (utripajoča, plapolajoča montaža, out-of-focus efekt), da bi dosegel epilepsijo, ki je videnje. *»V taboriščih so videli magnetno valovanje.«* Ali se spustiti po hrbtnjači in zanetiti sifilitični tabes dorsalis, ukrivljenje senzo-motoričnega aparata (simptomi: t. i. lightning bolečine, odsotnost patelarnege refleksa, oslabljena napetost mišičja udov, nekoordiniranost gibov, atrofija vidnih živcev, želodčni krči in bljuvanje ...), ki tare tudi senatorja/doajenčka v Peterburgu. Zvok je tisti, ki – mimo zračnih strun – prihaja globoko iz zemlje, oceana, telesa. Ne pranje, zalitje/vesoljni potop naelektrenih možganov. Reevalvacija pasivnega gledanja, v katerem Artaud-Deleuze odkrije temačno avro filma: protagonist/gledalec *»postane nezmožen doseganja lastnih misli«*, *»prisiljen je v opazovanje podob, ki paradirajo pred njim, eksces protislovnih podob«*, *»duh mu je bil ukraden«*.

Če se je Noéjevemu filmu po vzoru *Central Region* (La région centrale, 1971, Michael Snow) ali *Odiseje*, v kateri je astronom odščipnjen v krsto vesolja (povodec kot kisik & koordinacija), lahko snelo z vertikalne osi, mu to ne onemogoča, da ne bi vstop v *Void* vzbujal občutja blokiranosti, nepremičnosti, paralize. Jecljanje prostora, loopirano pohajkovanje od žarišča do žarišča, pri čemer je eden osrednjih portalov Adamov nesojeni/nerojeni gumb – popek. Duh/plin v oziru ekstenzivnosti nima kam, v igri so le intenzivnosti. Noéjev Tokio, pri Beliju epicenter stihijskega mongolizma, je Peterburg: *»Ves Peterburg je neskončnost prospekta, potenciranega na ento stopnjo. Za Peterburgom – ni ničesar.«* Je *»matematična točka«*, *»točka na zemljevidih«*, google maps, ki jih helikopterji preletavajo

na način skrolanja. Platno/zaslon kot cerebralna membrana, *»tabela informacij, kjer prihaja do takojšnjih in neposrednih konfrontacij med preteklostjo in prihodnostjo, notranjostjo in zunanostjo, na razdalji, ki jo je nemogoče določiti, neodvisni od katerekoli fiksne točke /.../ Podoba za svoji prvenstveni značilnosti nima več prostora in gibanja, temveč čas in topologijo.«* Podoba-čas, ki uniči vse? Ne, a uniči celoto.

Noéjev opus se konstantno vrača v tunel/hodnik, v katerem pulzira Goethejeva rdeča, nje odsev, proti kateri je kri nič ali vsaj zgolj naknadnost. Tunel, speljan, izvotljen skozi glavo, ter film, osvobojen traku (čeravno se mu Noé – menda v imenu mesa – ne odpove; ni flashbackov, so fleshbacki), projektorja, platna, kamere, oči. Izvrtati nove pogoje videnja. Ne z očmi, s središčem glave. *Void* je Noéjevo *Zrcalo* (Zerkalo, 1975, Andrej Tarkovski), v katerem utripa zevajoče teme in priključne besede Peterburga: *»Tisto zadnjo minuto še budne zavesti, ko je že potoval v sen, je videl, da se klokotajoči vrtnec nenedoma izravna v hodnik, ki beži v brezmejnosti; in čudno, prečudno: hodnik – se pričinja pri glavi, se pravi, je neskončno podaljšanje glave, na kateri se je teme naenkrat odprlo v brezmejnost; stari senator je pred potovanjem v sen dobil občutek, kot da ne gleda z očmi, temveč s središčem glave, da potemtakem on, Apollon Apollonovič, sploh ni noben Apollon Apollonovič, temveč nekaj, kar tiči v možganih in zre od tam, iz možganov; ko se je teme odprlo, je nekaj steklo po hodniku: in se pognalo v brezno.«* Skozi teme do brezna pred-?, po-?, čez?-bivanjske temè, ki zeva v intervalu od ene misli do druge. Teme, ki je iz snežink (Wellesov *Kane* [1941]), telesc/peresc (Resnaisov *L'Amour à mort* [1984]), teme, ki je stroboskopirajoča bela. Onkraj sna, navkljub tudi Noéjevemu izjavljanju, vse do nerazločljivosti ali, brezusodnejše, vseenosti sna in nespečnosti, življenja in smrti, mesa in misli.

Film *Enter the Void* pride na spored Kinodvora predvidoma v prvi polovici letošnjega leta.



Na Boweryju

# Poklon neoporečnemu oporečniku

Ko brezkompromisnost idealista trči ob brezkompromisnost kratkovidno sebične realnosti, se zaiskri. V kolikor prvi premore zadosti vztrajnosti in prepričljivosti, pride do ognja. Ta se redko razplamti, pogosteje v zadušljivi atmosferi zamre ali v udobju pridobljenega priznanja in lažne krepostnosti odbrli v svojem jalovem soju. **Pričujoči zapis se ozira k nedavno oživljeni, pa vendar mogočni plamenici Lionela Rogosina, pokojnega in pretežno pozabljenega ameriškega filmarja, po mnenju očeta ameriškega neodvisnega filma Johna Cassavetesa največjega dokumentarista vseh časov. Decembra lani je minilo deset let od njegove smrti.**

Rogosinova trnova filmska pot se je začela leta 1955, ko se je kot sin premožnega židovskega trgovca, zaprepaden spričo splošnega ravnodušja do odkritega rasizma in suženjstva, ki sta se v Južnoafriški republikli institucionalizirala kljub ogleдалu, ki ga je človeštvu pridržala izkušnja holokavsta, odločil poprijeti za kamero.

Ker se na konec sveta ne spodobi podati do kraja neuk, se je odločil, da jo bo bolje prej nekoliko vihteti doma. Šlo je za čas, ko je ameriški ideološki stroj na krilih gospodarskega razcveta mlet s polno paro, neutrudno utrjeval vprašljivi vrednostni sistem, ki človeka enači s pentljami ozaljšanim lakomnim psom. Rogosin, utesnjen

v zlati kletki očetovega podjetja, se je odločil času dati čas in se podal v nič mično pa tudi dobro prikrito strojnico te strukture, v zakotje, ki ga je sam poimenoval Dan-tejev pekel. Šest mesecev je nazdravljval in pletel prijateljstva s kralji ulice Bowery v New Yorku in nato v njihovi sredini posnel neorealistično-flahertyjevsko eksper-

Ob desetletnici smrti  
Lionela Rogosina  
(1924-2000)

Gregor Zamuda

mentalno dokumentarno dramo *Na Boweryju* (On the Bowery, 1956). Čeprav še ne povsem blagoslovljen z gibko kamero in s prenosnimi zvočnimi snemalniki – kasneje glavni tehnološkima pogojema razcveta eksperimentalnega dokumentarnega filma v 60. letih, ki se prodaja s pomočjo epitetov, kot so ameriški *direct cinema*, angleški *free cinema* in francoski *cinéma vérité* – je Rogosin po dveh letih dela ustvaril presunljivo, v 65 minut strnjeno študijo alkoholizma, brezdomstva, bede, utrujenih obrazov, skritih demonov ameriških sanj kratka. S tem je v filmski svet udaril kot meteor in film je Rogosinu v ZDA prinesel prekletstvo, na festivalu v Benetkah pa zlatega leva.

Napočil je čas za obračun s policijsko državo v Južni Afriki, kjer je med letoma 1957 in 1959 prikrito snemal pod različnimi pretvezami, nazadnje z namenom ovekovečiti bogato glasbeno kulturo te dežele (spotoma odkrije še »neko« Miriam Makeba). Tudi v *Vrni se, Afrika* (Come Back, Africa, 1960) večji del scenarija piše kamera med samim snemanjem. Igro znova prevzamejo naturščiki – vloge belopolnih gospodarjev so odigrali protirežimski aktivisti – in film spet odstira nikoli prej in redko poslej videne svetove. Kombinacija brezmejnih ambicij in nemogočih pogojev za delo je rodila mestoma šepav, a vendar vnovič noro izviren ter predvsem politično, zgodovinsko in etnografsko neprecenljiv dosežek, ki zavoljo iskrenosti uspešno kljubuje zobu časa.

Rogosinovi zadnji t. i. veliki film, preden se je iz obupa nad produkcijskimi in distribucijskimi ovirami posvetil le še manjšim projektom, je mirovniški *Good Times, Wonderful Times* (1965). Če mu velja očitati didaktično robat in pozneje do onemoglosti izčrpan princip montaže ironičnih kontrastov, gre hkrati spet za močan presežek znotraj teh okvirjev. Križanje prizorov iz dejanske londonske hišne zabave, kjer s koktajli opita oglaševalska smetana cinično čeblja o domnevnih dobrih plateh vojne, z arhivskimi posnetki vojne realnosti, učinkuje onkraj neposrednega šoka. Rogosin je s sodelavci dve leti prečesaval arhive po svetu in se med drugim s pomočjo priporočilnih pisem Bertanda Russella (na primer Titu) pa tudi kraje negativov iz ruskih arhivov dokopal do nešteto nikoli prej videlih posnetkov. Potem ko se je po produkcijska sredstva že moral zateči v



Na Boweryju

medtem dokumentaristično razsvetljeno Veliko Britanijo in bil v ZDA vnovič soočen z distribucijskim bojkotom, se je Rogosin podal na turnejo po ameriških univerzah, kjer naj bi film med vietnamsko vojno videlo milijon študentov.

Spopad s splošno distribucijsko in prikazovalno blokado neodvisnih filmov je bistveno skrčil Rogosinov opus. Ob ustanovitvi in vodenju neodvisnega newyorškega kina Bleecker Street Cinema med letoma 1960 in 1974 ter distributerja Impact Films med 1966 do 1978 ter ob delno uspešni tožbi (1976–1978) zoper bojkot s strani velikih ameriških TV-hiš mu je med 1972 in 1974 uspelo posneti še tri filme o izkoriščanju črnega prebivalstva v ZDA (*Black Roots* [1970], *Black Fantasy* [1972] in *Woodcutters of the Deep South* [1973]), ter



Na Boweryju

*Arab Israeli Dialogue* (1974), spravniški dokumentarec o nespravljivosti dveh resnic.

Če se je zdelo, da je ta navdihujoči neumorni raziskovalec novih filmskih oblik in zanemarjenih družbenih tem že končal kot še eden prezrtih velikanov, ki so neka-ko zdrseli skozi enigmatično strukturirano kanonsko sito, se je utegnilo zdeti narobe. Rogosina v zadnjih letih od mrtvih prebujala njegova družina, za ključni prispevek pa je leta 2006 poskrbela institucionalno in nacionalno-kulturno neobremenjena Bolonjska kinoteka z obnovo filmskih kopij njegovih prvih treh filmov. Lani je izšla francoska različica DVD-kompleta, kmalu naj bi še ameriška. Ob desetletnici Rogosinove smrti je prav opozoriti, da se v kinodvoranah in doma spet ponuja priložnost videti edinstvenost tega spregledanega avtorja.



Vrni se, Afrika

# MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO

(Vojko Duletič, 1975)

Peter Stanković



sodelavcev. V hišo pošljejo dva navidezna partizana<sup>1</sup>, in ko jima domačina ponudita hrano, imajo končno dokaz za njuno pomoč partizanom. Kozlevčarjeva ustrelijo.

Pri filmu *Med strahom in dolžnostjo* pade najprej v oči »prenapeta«<sup>2</sup> zgodba. Okoli tistih nekaj kmetij, ki so v središču dogajanja, se ves čas suče na desetine sovražnih vojakov, ki vaščane vztrajno preganjajo, sumničijo in pobijajo (toliko, kot jih vojaki preženejo in pobijejo, jih niti ne bi moglo živeti v tistih nekaj hišah); vsi sovražni vojaki so neskončno zlobni in neusmiljeni (tudi pregovorno sentimentalni Italijani); Kozlevčarjeva napade celo vojaško letalo; belogardisti s poudarjeno zlohotnostjo vztrajno tiščijo v Kozlevčarja, naj se jim pridruži; Nemci si na vsak način prizadevajo razkrinkati partizanske simpatije kmečkega para; plavogardisti koljejo, v abstraktnih spopadih v bližnji hosti umira na desetine vojakov ... Takšno prenapenjanje zgodbe čez vse robove verjetnega vsaj načelno odbija, še posebej ker ga spremlja izrazito črno-bela karekterizacija likov (partizani so premočrtno dobri, vsi drugi pa brez izjeme slabi, potuhnjeni, kruti in zahrbtni).<sup>2</sup> Ampak film v resnici ni tako zelo naiven, kot se nemara zdi na prvi pogled, saj po istoimenskem romanu Karla Grabeljška<sup>3</sup> posneta pripoved v Duletičevi do skrajnosti zaostreni obliki niti ne posku-

1 Takšnim domačim provokatorjem, ki so partizanom v njihovem zaledju mešali štrene, so med vojno rekli raztrganci. Organizirali so jih Nemci (kot Gegenbanden) v okviru svoje vedno bolj sofisticirane protipartizanske taktike, pri čemer njihovo delovanje ni bilo povsem neučinkovito.

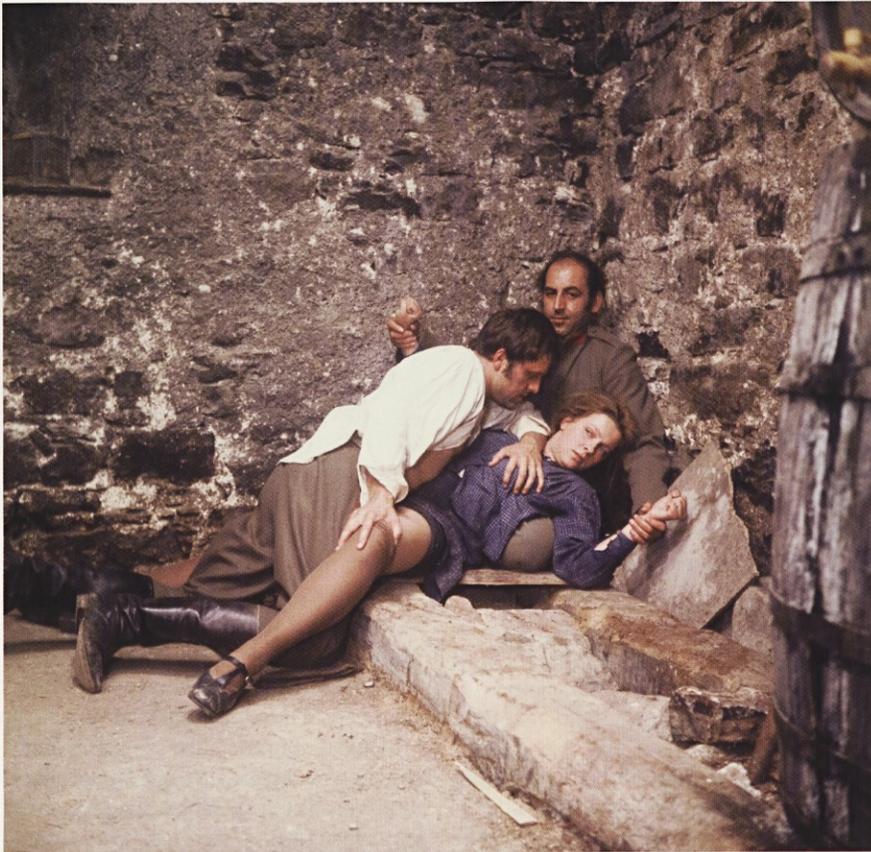
2 O tem nenazadnje priča prelomni prizor, ko se pri Kozlevčarjevima oglasita v partizana preoblečena nemška sodelavca. Kozlevčarjeva nista previdna in prišlekoma ponudita hrano, toda gledalci takoj vemo, da nekaj ni v redu, saj sta oba gosta groba in neprijazna. V tako zelo črno-belo nastavljenem filmu to lahko pomeni zgolj to, da nista partizana.

3 Grabeljšek se je uveljavil kot pisec različnih partizanskih povesti s socialno-realističnimi poudarki, njegov roman *Med strahom in dolžnostjo* pa naj bi Duletiču služil zgolj kot okvirno motivno ozadje (Kolšek 1988, 264).

**T**ako kot za druge Duletičeve filme iz sedemdesetih let je tudi za *Med strahom in dolžnostjo* (1975) mogoče zapisati, da gre za avtorsko močno zaznamovano stvaritev, saj je režiserjev podpis razviden tako rekoč na vsakem metru filmskega traku. Ampak po drugi strani je res tudi, da so njegove posebnosti v mnogih pogledih prepoznavne preprosto zato, ker so zgoščene na formalni ravni. Duletič je bil na ravni tematskih zanimanj veliko manj konsistenten, kar potrjuje tudi *Med strahom in dolžnostjo*, ki je kot partizanski film sledil dvema ekranizacijama slovenske literarne klasike.

*Polhograjski Dolomiti, april 1941. Ustaljen ritem podeželskega življenja zmoti začetek druge svetovne vojne. V vasi, kjer živita Kozlevčarjeva (Boris Juh in Marjeta Gregorač), se kmalu pričnejo vrstiti obiski različnih voja-*

*ških formacij, od katerih mero človečnosti ali vsaj neškodljivosti pokažejo zgolj partizani. Vsi ostali, Italijani, belogardisti, plava garda, Nemci in domobranci, ob vsaki priložnosti mučijo, ropajo, požigajo, pobijajo in ženejo v taborišča. Kozlevčarjeva dogajanje nemo opazujeta, toda vseeno jima ni, saj po svojih skromnih močeh naskrivaj pomagata partizanom. Belogardisti ju imajo na sumu in Kozlevčarja tudi poskušajo na vsak način pripraviti do tega, da bi se jim pridružil, toda možakar se jim uspešno izmika. Italijani ustrelijo domačega hlapca (Franc Markovčič), Kozlevčarjevo posilijo ljotičevci. Kljub vsemu nasilju in vztrajnim poskusom nikomur od okupatorjev in njihovih sodelavcev ne uspe dokazati, da Kozlevčarjeva pomagata partizanom. Šele čisto na koncu se to posreči združbi nemških vojakov in njihovih v partizane preoblečenih*



ša pripovedovati o dogodkih, kot so se v resnici zgodili. Kot stilizirana groteska meri zlasti na subjektivno doživljanje vojne, ki se je vsakemu normalnemu človeku morala zdeti kot vratolomno zaporedje nevarnosti, tesnobe, trpljenja in groze, se pravi natanko takšna, kot je videti v filmu *Med strahom in dolžnostjo*. V tem smislu je film učinkovit, saj se je v zgodovini filma že nešteto pokazalo, da je z uveljavljenimi realističnimi reprezentacijskimi mehanizmi subjektivna stanja zavesti težko prijeto, pri čemer velja nenazadnje poudariti tudi to, da Duletičeve zaostrene podobe delujejo prepričljivo že same po sebi. Pripovedno gosta zmes dramatičnih represalij in psiholoških pritiskov se po filmskem platnu razliva v ekspresionistično upodobitev divjega plesa drugega jezdeca apokalipse, ki s svojo na posameznika usmerjeno senzibilnostjo učinkovito poudarja to, kar vojni filmi običajno pozabljajo, namreč da je velika vojaška zmaga vedno mogoča šele kot seštevek malih, za celoto na prvi pogled nepomembnih junaštev in žrtev. Nekaj so junaški juriši v odličnih trenutkih velikih bitk, nekaj pa množica na prvi pogled nepomembnih in v zgodovini hitro pozabljenih žrtev malih

ljudi, za katere je pogosto uspeh že to, da, ujeti med tnalno in nakovalo različnih strani v konfliktu, vojno sploh preživijo. Ampak brez drugih tudi prvih ni, kar s svojo psihološko pretanjeno fresko poudarja tudi Duletič.

*Med strahom in dolžnostjo* je v tem pogledu pomembna stvaritev, toda to je šele začetek. **Poteza, ki film v resnici umešča med največje dosežke slovenske kinematografije 70. let (ali celo širše), je Duletičev izjemen filmski izraz, za katerega bi bilo mogoče zatrditi, da se je dovršil prav s tem celovečercem.**

Če se je Duletič pri celovečernem prvencu *Na klanecu* (1971) z množico raznovrstnih formalnih inovacij še iskal in če je pri *Ljubezni na odoru* (1973) svoj avtorski izraz sicer izčistil, vendar na način, ki se je pretirano nagnil v smer dolgih statičnih posnetkov, je v *Med strahom in dolžnostjo* našel pripovedno lego, ki prepriča v vseh pogledih. Ta stvaritev namreč gradi na poetiki *Ljubezni na odoru*, se pravi na dolgih, nemih, a lirično občutenih statičnih kadrih, vendar jo hkrati dopolnjuje z večjo dinamiko dogajanja, s hitrejšo in bolj ekspresivno montažo ter z bolj imaginativnim kadriranjem. Te prvine so Duletičevemu filmskemu jeziku

zagotovile tisto sintagmatsko gibkost, ki mu je pred tem manjkala, pri čemer je treba nemudoma poudariti, da izjemne izrazne prepričljivosti pri tem filmu ni dosegel z mehčanjem svojega poudarjeno idiosinkratičnega filmskega jezika, ampak ravno nasprotno, z njegovim zaostrovanjem. Za Duletiča so bili tako rekoč od vedno značilni dolgi, nemi, skrbno preiščeni, lirični in hkrati izrazito ekspresivni kadri, mera kompozicijske robustnosti in nenazadnje kršenje pri kontinuirani montaži zapovedanega načela, da mora biti prizor posnet znotraj kota 180 stopinj, v *Med strahom in dolžnostjo* pa je vse te prvine zaostрил do mere, da se je kader vzpostavil kot skorajda popolnoma osamosvojen element filmskega jezika (glej tudi Kolšek 1988, 264; podobno pravi tudi Štefančič Jr. 2005, 110–111).

Tako posnet film je seveda zelo samosvoj, kar verjetno pojasnjuje mero nerazumevanja, s katero je bil sprejet med občinstvom, in kritiko, toda zaporedje pomensko nabitih in estetsko domišljenih nemih kadrov v filmu v resnici tvori hipnotično, zlasti pa estetsko impresivno celoto, še posebej ker jih tokrat veže dinamična montaža Tonija Ziherla. Vrtočlavi ples togih podob je na trenutke tako zelo navdušujoč, da je na zgodbo celo mogoče povsem pozabiti, čeprav je po drugi strani res, da nekdo, ki vizualnega spektakla akrobatsko zmontiranih liričnih kadrov ne bo opazil, v filmu verjetno ne bo užival, saj je zgodba sama po sebi razmeroma nerazgibana – pretežno epizodično sosledje variacij na temo. Jedro filma *Med strahom in dolžnostjo* je torej njegova skrajno prožna vizualna tekstura, pri čemer je treba poudariti, da je izjemna ekspresivnost Duletičevega kadra v tem filmu še posebej učinkovito poudarjena s skorajda popolno





odsotnostjo ostalih kinematskih kodov (z izjemo montaže).

Igra je zvedena na le malo manj kot povsem skulpturno poziranje znotraj statičnih okvirov kamerinih robov, glasbene spremljave ni, dialogi so redki in nevsebinski. V povezavi s slednjim velja poudariti, da prazne in »nepotrebne« izjave, ki zgolj opisujejo to, kar je že v vsakem primeru videti, v prvem trenutku odbijajo (umirajoča ženska pravi: »Umrta bom«, nemški oficir s pištolo, ki meri proti junaku, zasika: »Ich werde dich erschiessen« ...). Toda tu je pomembno, da jih ne jemljemo v običajnem smislu kot informacije, saj gre v resnici zgolj za akustične ojačevalce vizualno že izoblikovanih elementov. O tem priča na primer vztrajno ponavljanje besede partizani, ki je značilno za redke stavke, ki jih uspejo iz sebe spraviti okupatorski in kvizlinški vojaki. S temi stavki liki ne povedo ničesar vsebinskega – pač sprašujejo, kje so partizani oziroma ali nista morda tudi Kozlevčarja na partizanski strani – kar je v tej povezavi pomembno, je zlasti prezira in gnusa poln ton, s katerim besede izgovarjajo. Gnus v zvenu izrečene besede partizani je pomemben tudi kot povsem avtonomna raven pomenjanja na bolj abstraktni ravni zvena kot takšnega (Barthesovskega zrna glasu, ki se nanaša na trenutek pred tem, ko izgovorjen glas v besedi dobi svojo vsebino (glej: Barthes 1996)). Vztrajen gnus, ki prežema sovražno izgovorjavo besede partizani namreč tvori svojevrstno akustično zaveso, ki nesrečna junaka tišči tudi s svoje strani, nam gledalcem pa učinkovito nadomešča glasbo kot uveljavljen element zagotavljanja čustvenega odziva na dogajanje oziroma njegovega potenciranja. Zanimivo in zelo učinkovito! K prepričljivosti Duletičeve estetike v njegovem tretjem celovečercu je prispevalo tudi

angažiranje Jureta Pervanje za direktorja fotografije, ki je uspel statične kadre posneti z odličnim občutkom za kompozicijo in nemajhno mero liričnosti. Film pusti močan vtis že na tej formalni ravni, pri čemer velja nemara omeniti tudi to, da sta Pervanje in Duletič pri snemanju intenzivno eksperimentirala s teleobjektivom, saj je režiser želel, da slika deluje »sploščeno« oziroma poudarjeno opresivno na gledalca.<sup>4</sup>

Groteskna pretiranost in lepo domišljen filmski izraz se v stvaritvi povezuje v značajno celoto, tako da je tudi pri tem celovečercu mogoče obžalovati njegovo prehitro izginotje iz horizontov slovenskega filmskega spomina. Poleg nekoliko zahtevnejšega filmskega izraza je k temu verjetno prispevala tudi takrat že stokrat preževčena partizanska tematika, toda **film *Med strahom in dolžnostjo* je v resnici še eden od tistih niti ne tako zelo redkih slovenskih partizanskih filmov, ki bi jih lahko poimenovali umetniški in ki v svojem žanrskem okviru delujejo vse prej kot dogmatično ali estetsko nezanimivo.**

Čisto na koncu velja poudariti, da so k izjemnemu značaju Duletičevega tretjega celovečerca prispevala tudi igralska prizadevanja nastopajočih. Igralci so se znali prilagoditi svojevrstni teksturi Duletičevega filmskega jezika, ki v resnici potrebuje zelo malo klasične igralske retorike. Dovolj so že diskretni čustveni odtenki, saj pravi pomen v takšnem filmu nastaja šele pri montaži<sup>5</sup>, ki v tem pogledu deluje v prvi vrsti kot dinamična zoperstavitev različnih statičnih kompozicij, pri čemer zadržane igralske prispevke v ekspresivno celoto povezujejo tudi številni veliki plani, zaradi katerih noben premik mišic na obrazu ne ostane

4 Vojko Duletič je to izpostavil v pogovoru z G. Trušnovcem (v skrajšani obliki je bil objavljen v reviji *Literatura*, št. 189, marec 2007). Raba telefota objektivna ima tipično ploskovit učinek, ki filmsko ni nezanimiv, tako da se je še posebej pogosto uporabljal v filmsko verjetno najbolj reflektiranem obdobju v zgodovini filma, v 60. in 70. letih. Kratke leče imajo na drugi strani veliko večjo globinsko ostrino (njihovo uvajanje v 40. letih 20. stoletja omogoči deep staging, postavljanje prizorov v globino), vendar prostor pred kamero nekoliko podaljšujejo.

5 Film *Med strahom in dolžnostjo* je bil novembra 1977 predstavljen v Moskvi in Leningradu v okviru Tedna jugoslovanskega filma, kjer je naletel na izjemno pozitiven odziv; poznavalci, ki so film vključili v akademijske programe, so izpostavljali predvsem inventivno montažo v oziru na Eisensteinovo teorijo.

neopažen. Vse to je na primer lepo razvidno v potezi globoke prestrašenosti, ki se v komaj vidnih podrobnostih vztrajno zarisuje na obrazih vaščanov in ki svoj dramatični višek doživi čisto na koncu filma v prizoru razkrinkanja Kozlevčarjevih. Mož in žena sta domnevni partizanoma ponudila hrano, partizana sta se izkazala za nemška sodelavca, vse je jasno, čez nekaj trenutkov bodo v hišo vdrli nemški vojaki in domačina ubili. Dramatično, napeto in tragično hkrati, toda kako vse to spraviti na človeški obraz, v filmsko prepričljiv čustven izraz? Marjeta Gregorač je vso kakofonijo čustev, ki človeka spreletavajo v takšnih trenutkih, podala s filmu primerno statičnim izrazom, povsem nemim in negibnim pogledom proti vratom izbe, od koder bi se vsak trenutek morali pojaviti njeni krvniki, pri čemer ves njen obup izražajo zgolj nekoliko begajoče oči in vlažna sled solze, ki ji je spolzela po licu. Antologijsko!

Na puljskem festivalu, ki sta se ga kot posebna gosta udeležila tudi Sam Peckinpah in James Coburn<sup>6</sup>, je bila s Srebrno areno nagrajena prav Marjeta Gregorač, posebno diplomu za svoj snemalni prispevek pa si je prislužil še Jure Pervanje. Vojko Duletič je s filmom *Med strahom in dolžnostjo* na Tednu domačega filma v Celju naletel na določen odpor (slišati je bilo negodovanje v smislu »čemu film o kulaku?«), vendar je pozneje zanj prejel nagrado Prešernovega sklada. Pri tem morda ni nepomembno, da je bil takrat predsednik Upravnega odbora Prešernovega sklada Ivan Potrč, ki je prav »kulaške« teme še kako dobro razumel, toda film je v resnici izjemen in če ne prej, si je Vojko Duletič status enega od največjih slovenskih filmskih avtorjev zagotovil prav s to mojstrovino.

VIRI:

Barthes, Roland (1996): *The Grain of the voice*. V: Frith, Simon in Goodwin, Andrew (ur.), *On Record*. London: Routledge.

Košek, Peter (1988): *Vdovstvo Karoline Žašler*. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.), *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Štefančič jr., Marcel (2005): *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.

6 Znameniti ikoni ameriškega filma 70. let sta se v tem času v Jugoslaviji (Sloveniji) mudili na snemanju izjemnega vojnega filma *Železni križec* (The Cross of Iron, 1977, Sam Peckinpah).



## Bolečina napadalcev

Kje spodleti *Srbskemu filmu?*

Dušan Rebolj

Leta 1987 je novinar in aktivist Alexander Cockburn za revijo *American Film* intervjuval Oliverja Stona, razvpitega po filmih *Salvador* (1986) in *Vod smrti* (Platoon, 1986). Poleg tega, da sta bila posneta v enem letu, ju je družila tudi pogosto izrečena opazka, da svoji temi, podpiranje (protikomunističnih) zločinskih režimov v Srednji Ameriki ter kalvarije v jugovzhodni Aziji, naslavljata na način, na katerega ameriška javnost dotlej »ni bila pripravljena«. Bistveno je bilo, da sta filma, zlasti v primeru *Salvadorja*, spravljala na plano segmente politike ZDA, ki so bili tamkajšnjemu medijskemu občinstvu preprosto neznani, in, zlasti v primeru *Voda smrti*, drezala po nezaceljenih ranah. O brezbrzičnosti ameriškega *mainstreama* do tega, kaj se zanj in v njegovem imenu godi na tujem, je Stone ravnodušno navrgel:

»Vse bolj se mi dozdeva, da je edina rešitev vojna, v katero bodo vpleteni Američani. [...] Mislim, da morajo spet umirati ameriški fantje. Naj matere ihtijo in žalujejo. Kurc, naj se zbudijo in dojamejo, kaj se dogaja. Če naša tehnologija pobije sto tisoč Gvatemalcev, se jim milo jebe. Če pa bo v Hondurasu umrl kakšen ameriški otrok, se bodo razburile.«

Stone je očitno računal na ponovitev vietnamskega scenarija, v katerem so »vojni napori« nazadnje podlegli mešanici dejanskega vojaškega poraza in strmemu upadu podpore, ki jo je vojna uživala doma. Z

drugimi besedami, zaupal je v realpolitično predpostavko, da napadalec odneha šele, ko se mu napadanje več ne spleča. Neizogibni podaljsek takih odnehanj pa so dolga obdobja obnavljanja strte samopodobe – in tu igrajo filmi eno ključnih simbolnih vlog.

Prvi vidni poskus rekonstrukcije ameriške duhovne krajine po porazu v Vietnamu je bil Ciminov *Lovca na jelene* (The Deer Hunter, 1978). John Pilger je čudovito povzel njegovo vsebino: šlo je za film o tem, kako so se »ameriški fantje po najboljših močeh trudili proti vzhodnjaškimi barbarom«. Vietnamska vojna je bila zgolj travmatičen dogodek, ki Američanom še vedno povzroča strašanske bolečine. *Vod smrti* je bil nedvomno bolj »celosten«. Ponudil je vpogled v dejstvi, da so začeli ameriški fantje leta 1967 v Vietnamu krvavo izgubljati ter da sta bili morala in solidarnost v njihovih enotah popolnoma na psu; in upal si je pokazati, da so Američani, kadar so bili slabe volje, vzhodnjaškimi barbarom znali požigati kolibe ter peštati lobanje njihovim materam.

Pa vendar je *Vod smrti* izrecno pripoved o tem, kakšno škodo naredita vojna in ubijanje napadalčevi duši. Chrisa Taylorja (Stoneov alter ego; film je pretežno avtobiografski kondenz lastnih doživetij v Vietnamu, kjer je prostovoljno odslužil petnajstmesečen vojaški rok) na bojišče požene razočaranje nad izumetničenim, zlaganim in buržujskim

svetom staršev. Njegovo prostovoljstvo je poskus, da bi se »v blatu in krvi« ponovno zgradil oziroma opredelil. In ko po svoji volji sodeluje v zasedbi in pokoritvi neke dežele ter spozna, da je imelo to zanj pogubne notranje posledice, lahko nauk preda prihodnjim rodovom. Tako smo po koncu filma vsi, razen dobrega milijona ugonobljenih Vietnamcev, za spoznanje modrejši.

Postavitve gledalcev na zavojevalsko gledališče imajo silno kočljive razsežnosti. Ari Folman, režiser animacije *Valček z Baširjem* (Wals im Bashir, 2008), nas popelje na raziskovanje čudnih poti, ki jih ubira človeški spomin. Sprašuje se po vzrokih amnezije nekdanjih izraelskih vojakov, ki so se tako ali drugače znašli v bližini pokola v palestinskih begunskih taboriščih Sabra in Šatila. Ta razglas iskanja in končnega priznanja soodgovornosti se je razlegel po globalnem medijskem prostoru, ki že več kakor četrto stoletja povsem dokumentirano ve, da so libanonski falangisti v Sabri in Šatili pod budnim očesom okupatorskih izraelskih enot v treh dneh pomorili tri tisoč Palestincev. Bolje pozno kakor nikoli, bi lahko rekli, toda Folman nas v *Valčku z Baširjem* vabi na gledališče nekoga, ki se o lastni soodgovornosti ozavešča več desetletij prepozno.



Vod smrti

**In ta superafrodiziak, ki spremeni Miloša iz normalnega etičnega subjekta v posiljevalca in morilca brez lastne volje, je točka, kjer se metafora zlomi; kjer *Srbski film* zboli za slabostjo, ki pesti celo vrsto srbskih filmskih obdelav obdobja po letu 1991.**

Jasno je, da se na takšno vabilo – tako kakor na vabilo k ploskanju osebni rasti Oliverja Stona – ne moremo odzvati.

Te pripovedi gledamo kakor skozi stekleno vivarijo. Od njih smo odcepljeni v dveh ozirih. Prvič, ker perečih dilem osebno ne razrešujemo. Drugič, ker za moralno opredelitev do njih nimamo prave podlage. Na obči ravni se sicer lahko izrečemo za nedopustnost umora, nikakor pa se ne moremo pavšalno opredeliti do življenjskih okoliščin in odločitev nekoga, ki ga z napadalci družijo zgolj trenutna pripadnost skupini ali je bil v napad kakorkoli prisiljen, denimo z vpoklicem. Sodba gledalca o takem liku stoji na trhlih nogah, če jo izreče nekdo, ki se s to ali primerljivo prisilo ni nikoli soočil. Utemelji jo lahko namreč zgolj z nepodkrepljivo trditvijo, da bi sam v podobnem položaju ravnal drugače.

Tako pripovedi o trpljenju vpoklicanih v vietnamsko vojno, izraelskih nabornikov, Afrikanerjev, ki se niso najdejavneje upirali apartheidu, ali, denimo, Srbov, ki so leta Miloševićevih zločinov preživotali v turobni in apolitični zasebnosti, ni mogoče gladko zavrniti, češ da je molk strinjanje in sokrivda ter da molčeči zato nimajo pravice do obzirnosti, ki jo tovrstne pripovedi terjajo od bralcev ali gledalcev. Tisti, ki bi jih s sorazmerno nenadlegovanega srednjeevropskega fotelja zavrnil s takšno utemeljitvijo, bi bil svetohlinec ali važič. Kako se torej posvetiti filmskim nagovorom k sočustvovanju z bolečino napadalcev in njihovih sopotnikov? Najprej lahko preverimo, ali nam avtorji teh upodobitev kakorkoli lažejo. In drugič, preverimo lahko, ali se doseženi učinek sploh sklada z izpovedanimi nameni avtorjev.

V očitanih okvirih bomo razmislili o *Srbskem filmu* (Srpski film, 2010), družbeno-politično-pornografskem slasherju in dolgometražnem prvencu režiserja Srđana Spasojevića. Po besedah Aleksandra Radivojevića, enega od scenaristov, so si ustvarjalci prizadevali za učinek, kakršnega so na gledalce imeli filmi, ki so jih v 70. letih prejšnjega stoletja snemali mlajši ameriški avtorji, od Cravena in Hooperja do Friedkina in Schraderja – torej ravno filmi, katerih temačna, okrutna, krvava razpoloženja so bila sad zloma ameriške družbe, pogojenega s porazom v Vietnamu ter s popolnim vrednostnim, razrednim in generacijskim razkolom.

Podobnost položaja s srbskim je torej na dlani. Srbska oblast je v zadnjih dvajsetih letih – tako kakor ZDA v Vietnamu – preko množice posrednikov povzročila krvavo vojno. Bila je povzročiteljica genocida nad civilnim prebivalstvom zasedenih območij. Zaradi tega je po svetu postala simbol samodržstva in imperializma, utemeljenega na zloveščitih tradicionalnih mitih o veličini nacije. Notranje posledice so bile še hujše od ameriških. Vojna je srbski narod pahnila v stanje brez prihodnosti. Mladina se je izobrazovala brez upanja na zaposlitev ali možnost, da bo še kdaj kam odpotovala. Nekdaj prosvetljena in raznotera intelektualna sfera je klecnila pod topoumnim narodnjaštvom. Umetniška večinoma prav tako. Državi so zavladaile kriminalne združbe. Umor je postal legitimno, če že ne legalno politično sredstvo. Opoprečništvo je bilo zanesljiva pot do stigmatizacije, marginalizacije ali kar do usmrtnitve. Vse to, okronano še z Natovim bombardiranjem ter s porazom na Kosovu, je v srbskih državljanih pustilo

vtis popolne eksistenčne negotovosti – po Radivojevićevih besedah »občutek, da se lahko kadarkoli zgodi karkoli«.

Analiza, ki nam jo ponujajo Radivojević in drugi ustvarjalci *Srbskega filma*, se glasi: srbski narod od zibelke do groba karseda grobo eksploatira cela vrsta mogočnikov in vplivnežev. Grozodejstva, ki so se dvajset let godila med Srbi in v njihovi okolici, so posledica preživetvene nuje in psihološke zmanipuliranosti. To analizo pregneteje v naslednjo alegorično zgodbo.

*Miloš je nekdanji pornografski zvezdnik, ki mu počasi zmanjkuje denarja, zasluženega v boljših dneh. Nekega dne mu enigmatični producent Vukmir ponudi vlogo, s katero bo sebe, ženo in otroka preskrbel do smrti – s pripombo, da scenarija ne bo poznal vnaprej. Miloš ponudbo sprejme, vendar sodelovanje z Vukmirjem prekine, ko se tematika filma in Vukmirjeve snemalne metode izkažejo za nekoliko premračne. Potem ko Miloš besno odvihra iz Vukmirjeve vile, se zgodba prekine. Miloš se zbudi čez tri dni, ne da bi se spomnil, kaj je počel v vmesnem času. Spomin se mu po drobcih vrne in priča smo neizmerno nasilnemu in pesimističnemu koncu. Spotoma pade kopica svetinj in tabujev strašilnih žanrov, posebno tistih, ki se tičejo (ne)poškodovanja predpubertetnikov v kadru. In vsa videna posilstva, umori ter umori s posilstvi so podrejeni prisposobi, ki se s svojo repetitivnostjo malodane sprevrže v floskulo – fuk kot nasilje, kot izkoriščanje, kot ultimativna polastitev in prisvojitev.*

*Srbski film* je z ozirom na diagnozo pornografije feministično delo. Vukmir, ultimativni pornografski producent, ima Miloša za ultimativnega pornografskega zvezdnika – ne le ker lahko Miloš doseže erekcijo brez zunanega draženja, z močjo lastne domišljije, temveč ker zna žensko popolnoma »izčrpati«, »jo ponižati na raven pasjega dreka«. Tovrstno stališče ima do pornografije tudi feministična teorija, a ujemanje med njo in Vukmirjevim početjem se s tem ne konča. Vukmirjeva dejavnost, produkcija



Lepe vasi lepo gorijo



Sod smodnika



Podzemlje

najrazličnejših izpeljank *snuffa*, je radikalna izpeljava feministične teze, da pornografija vnaša vzorec podreditve oziroma polastitve v način, kako njeni odjemalci doživljajo spolnost. Skrajno udejanjenje trdopornografskega principa je posilstvo z umorom v realnem svetu.

Hkrati pa motiv pornografije v *Srbskem filmu* – tako pravi tudi Radivojević – deluje kot prispodoba za vsako pridobitno dejavnost, za vse človekovo samoprodajanje. Obseg prodanega ustreza ostrini preživetvene nuje – ki ji je treba včasih pomagati z ustrežno mero sugestije. Tako Vukmir Miloša k nadaljnemu sodelovanju »spodbudi« z dobršno dozo neimenovanega superafrodizijaka ter s prigovarjanjem o svinjarjih, ki da so jih zagrešile žrtve filmanih grozodejstev. In ta superafrodizijak, ki spremeni Miloša iz normalnega etičnega subjekta v posiljevalca in morilca brez lastne volje, je točka, kjer se metafora zlomi; kjer *Srbski film* zboli za slabostjo, ki pesti celo vrsto srbskih filmskih obdelav obdobja po letu 1991.

Gre za metafizični člen, ki Srbe poveže v enotno morilsko kolektivteto in jih hkrati odreši morebitne individualne odgovornosti za stanje, v katerem se nahajajo. Srđan Dragojević je nadnje ter nad druge narode, vpletene v morijo na tleh nekdanje Jugoslavije, v filmu *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996) poslal mitološkega drekavca. V odsotnosti očitnih krivcev za vojno Dragojevićeva glavna junaka pripiseta krivdo eni od folklornih različic vampirja – živeči v predoru, ki je že ob otvoritvi terjal kri (otvoritelj se je urezal v prst). Razpad Jugoslavije in vojna sta torej posledici nekega neimenovanega ustanovnega greha, izvirne okopanosti v krvi. V Paskaljevićevem *Sodu smodnika* (Bure baruta, 1998) so Srbi nosilci nekakšnega karakternega prekletstva, zaznamovanosti z iracionalnostjo in besom. V Milosavljevićevih *Kolesih* (Točkovi, 1999) manipulativni tuji agentje čakajo, da se bodo trapasti Balkanci po nesreči pobili med sabo. Emir Kusturica pa v *Podzemlju* (Underground, 1995) pripíše stvarjenje socialistične Jugoslavije sleparskemu demiurgu, ki se svoji stvaritvi potem, ko jo je dolga leta držal v temi, užaljeno odreče.

Vsi naštetih filmi iščejo rešitev za uganko Kdo je kriv? v mitologiji, nravi naroda, socioloških konceptih, brezčasnih kategorijah – in povsod (morda z izjemo *Koles*) je vojna nazadnje nekaj imanentnega oziroma nezbežnega, ne pa (ta možnost je razvidna iz



Srbski film

slehernega količjak resnega pregleda drsenja v balkansko klavnico) nekaj, kar bi bilo vseskozi mogoče ustaviti, če bi si to želeli točno določeni ljudje. Do te mere zamisel *Srbskega filma* o hudobnem manipulatorju, o varljivem zlem duhu drži. Vojni in drugi zločini so dejansko imeli avtorje in koordinatorje, a ponazoritev njihovih koordinacijskih vzvodov z abstraktnim mamilom, ki človeku vzame razsodnost in voljo, je popolnoma neustrezna. Radivojević je pred filmskim občinstvom na festivalu South by Southwest v Austinu izjavil, da je to mamilo za »večino slovanskih ljudstev« hipnotični vpliv diktatorskih vodij. Le-ti naj bi Slovane prepričevali »v dejanja, ki jih sploh niso hoteli storiti«. Torej tudi avtorji tega srbskega filma niso dorasli elementarni ugotovitvi, da etnično čiščenje in druge gnusne posledice razpada Jugoslavije ne izhajajo iz tragičnih hib narodnih značajev, pač pa iz dejstva, da so posamezni krivci iz lastnih interesov sledili drugim posameznim krivcem. Hudobna, varljiva prikazen v jugoslovanski pripovedi je prav tista zgrešena predstava o Jugoslaviji kot gordijskem vozlu atavističnih sil, ki jo *Srbski film* ohranja pri življenju.

Očaranost s hudobnim, manipulatorskim duhom si *Srbski film* deli s Kusturićevim *Podzemljem*. Pomembna razlika je v tem, da je Marko v *Podzemlju* ciničen prevarant, Vukmir v *Srbskem filmu* pa ne. V pripovedi sicer nastopa kot manipulativen mogočnik, toda njegova »programska« usmeritev je iskrena. Svoje delo ima *dejansko* za genialno upodobitev srbskega zeitgeista – in tej usmeritvi je zvest do konca, vključno s trenutkom, ko umirajoč z razčesnjeno glavo hrope: »To je film! To je film!« Ali Spasojević in Radivojević dejansko menita, da so veliki

balkanski manipulatorji verjeli v svoje populistične marnje, niti ni najpomembnejše.

Za naš razmislek je bistvenejše, da je Vukmir, sodeč po Radivojevićevih izjavah, utelešenje njegovih mnenj o aktualnem stanju svetovnega filma. Vukmirjeva poslovna filozofija je preprosta; *snuff* je najbolj cenjena filmska roba, ker se v svetu, ki živi popolnoma oblazinjeno – ne tako kakor mi na Balkanu, ki smo v nenehnem stiku s svojimi mračnimi platmi – najbolj išče podoživetje boleče izkušnje žrtve. Radivojević se je v Austinu pridušal, da v politično korektnem vzdušju filmskih skladov skoraj ni mogoče dobiti sredstev za film, če v njem ne predočaš trpljenja »deklic z vžigalicami«, pripadnic zatiranih manjšin; takšna politična korektnost da je eksploatacijska in da »dela umetnost ceneno«. *Srbski film* naj bi bil odgovor na to korektnost, refleksija te pornografizacije trpljenja. Ni čisto jasno, ali se Radivojević zaveda, da se je z lastno prispodobo ujel v strategijo, ki jo napada. Srbske frustracije po zadnjem neuspešnem nizu srbskih zavojevskih vojn je ponazoril s pripovedjo o morilcu in posiljevalcu, ki se na koncu izkaže za – največjo žrtev od vseh. Ironično, da je moral *Srbski film* kljub popolni predanosti »viktimgrafiji«, kakršno bojda terjajo filmski skladi, nastati v popolnoma neodvisni produkciji.

Sklenili smo krog. Kakor pri *Vodu smrti* gre pri *Srbskem filmu* za ambiciozen poskus preseči dosedanjo zadržanost do pomena vojnih in obvojnih grozodejstev za njihove storilce. In kakor pri *Vodu smrti* moramo tudi pri *Srbskem filmu* prezreti zagrizeno egocentričnost avtorjev, če hočemo pri-sluhniti tistiki, o kateri toži.

# Srđan Spasojević,

## režiser Srbskega filma

Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida



Srđan Spasojević

***Nek ameriški kritik je Srbski film označil za najbolj jezen film, kar jih je kdaj videl. Resnično se zdi, da se ta film navdihuje z najbolj negativnim, mračnim in besnim. Od kod občutki, iz katerih se je porodil celovečerec?***

K filmu zmeraj pristopam iskreno, čustveno in nagonsko. Teorija mi ni blizu in zaved v teku nastajanja nikoli ne analiziram, temveč sledim instinktu ideje, v katero verjamem. Kompleksnost analiz in kritik mojega dela pogosto presenetijo tudi mene samega. Na žalost avtorja filmi, kot je v mojem primeru *Srbski film*, spravljajo v pozicijo, ko mora razlagati stvari, ki jih sicer ne bi in bi jih bilo treba prepustiti občinstvu, da jih enostavno doživi. S tega stališča bi rekel, da je bes, ki je viden v filmu, rezultat pekla, v katerem v tej državi živimo že desetletja, stoletja. In da ne ostanem dolžan preostanku sveta – gre tudi za bes ki izvira iz življenja v sterilnem svetu, ki – v nasprotju s tem kar oglašuje – golta vsakršno individualno svobodo, brez občutka za dobro ali slabo.

***Ali so Srbski film navdihnile točno določene grozote iz realnega življenja? Konec koncev tudi film Življenje in smrt porno bande (2009, Mladen Đorđević) obravnava seks v povezavi s smrtjo na podoben, »snuff« način ...***

V Srbiji je zadnji dve desetletji vladal tako rekoč horror vsakdanjega življenja, večjega navdiha od tega ni in vsa ta vojna doživetja seveda ne ostanejo brez posledic. Seveda ljudje, ki so zaviti v vato in oddaljeni od dogajanja v tej regiji mislijo, da taki filmi nastajajo iz dolgčasa ali želje po šokiranju ali želje po velikih zaslužkih, a ni tako ...

***Ste med snemanjem filma ali pozneje razmišljali še o kakem drugem možnem naslovu? Zakaj ste se odločili ravno za tega in kaj pravite na komentarje, da bo tak naslov (in film na splošno) še utrdil negativno podobo, ki jo tujci o Srbiji že tako imajo?***

O naslovu sem dolgo razmišljal, ta se mi je utrnil kot prvi in je ostal adut do konca

snemanja. Gre za večplastnost, ki se nanaša tudi na srbsko kinematografijo in na film kot srbski izdelek, ki izgublja identiteto. Sicer pa slika prave Srbije nastaja v naših domovih, na ulicah, v barih ... Smešno je, da ignoriramo naslove črne kronike, ki je daljša od kulturnih novic, in se delamo, da se to dogaja nekje drugje, zdaj pa smo se, kot vsaka vzorna kvazi moralna družba, razburili zaradi naslova nekega filma. Na žalost ta naslov ne bo ničesar spremenil. Tujci, ki zelo cenijo moj film, cenijo tudi kulturno sredino, iz katere ta film izhaja. Ime »Srbija« se zaradi tega filma v zadnjem času v filmskem svetu izgovarja z veliko afinitete v številnih cenjenih medijih, kot so *Variety*, *Empire*, *The Wall Street Journal*, *The Guardian* ..., kar je zlahka preverljivo. Hkrati menim, da ta film govori v imenu vseh nas, ne le Srbov, da moramo vsi stati za njim, saj predstavlja skupni krik v borbi za bolj normalno in svobodnejše življenje.

***Obstajajo številne vzporednice, ki jih lahko povlečemo med Srbskim filmom in nekaterimi ameriški (Roth, Hooper) in japonski filmi (Miike), pa tudi na primer s Pasolinijem ali z Noèjem ... Kdo so vaši vzorniki?***

Odraščal sem ob ameriških filmih sedemdesetih let, ob avtorjih kot so Cronenberg, Peckinpah, Carpenter ... To verjetno pove marsikaj ... Res obstaja veliko primerjav, tako z avtorji, ki jih cenim, kot z onimi, s katerimi nimam veliko skupnega, razen morda izrazne moči. Noè ima na sebi nekaj zelo temnega, kar občutim kot zelo iskren izraz, ne pa kot nek pesimizem, in to mi je všeč. Hooper je posebna zgodba – je človek, ki se noče naučiti pravil režije, a je posnel nekaj kulturnih žanrskih filmov, na primer *Teksaški pokol z motorko* (*The Texas*



Srbski film

Chain Saw Massacre, 1974). Miike je po mojem mnenju eden najbolj »zajebanih« sodobnih režiserjev. Moram pa omeniti vsaj še Chan-wook Parka, Larsa von Trierja, South Park in Johna Ramba ...

**Zakaj se vam je scena t.i. newborn porna zdela bistvena za film? Se vam ne zdi, da je nekako zasenčila ostanek filma in postala predvsem kamen spotike med gledalci in kritiki? Ste se zavestno odločili za šok in provokacijo?**

Ta scena se mi je zdela neizogibna iz več razlogov. Gre za enega izmed vrhuncev iskrenosti v tem filmu, gre za dobesedno črtanje vseh občutij, kar sproža tudi življenje v teh krajih. Ta in vse druge brutalne scene v bistvu pozivajo h klicu, da nam je takega življenja enkrat za vselej dovolj. Na žalost se veliko situacij iz filma v Srbiji ne dojemata kot zločin, temveč kot običajna praksa in zato verjetno večina ljudi ne želi priznati, kaj se jim dogaja (v metaforičnem smislu seveda), ker so preveč nemočni in otopeli, morda pa nekateri v tem tudi uživajo in hočejo ohraniti tradicijo ... Dojenček predstavlja vse tiste, ki so jim mladost in nedolžnost vzele skorumpirane avtoritete, ki gospodarijo z našimi življenji. Pojasnilo za obredne zločine v podeželskem delu Srbije izhaja morda iz miselnosti, da imamo otroke in ženske za našo lastnino, s katero počnemo

kar nas je volja. Od takih problemov se vsi najraje distanciramo in dopuščamo, da se dogajajo tudi našemu sosеду. Poleg tega, ko se ukvarjam z določeno temo, moram v tem do konca, brez olepševanja. To je pravzaprav scena v filmu, ki nam Vukmirja predstavi v pravi luči, kaj dela (kaj nam delajo) in ki bi morala prestrašiti Miloša (nas). Vukmir neposredno pred to sceno razlaga razmere na področju domače kinematografije, želje in okuse »svobodnega sveta« s stališča vseh »Vukmirjev«, ki nas vodijo in gospodarijo z našimi usodami. Mnogim se res zdi, da je ta scena zasenčila celotni film in predstavlja kamen spotike, a je dovolj tudi tistih, ki vedo, da je film domišljija, ne pa sosedski resničnostni šov.

**Boste sprejeli, da vaš film za potrebe festivalov ali distribucije ponekod cenzurirajo oz. krajšajo? V zadnjem trenutku so ga recimo organizatorji umaknili z londonskega FrightFesta ...**

Rečem lahko le, da se bomo borili od primera do primera, vsi vemo, da je film že od svojih začetkov podvržen cenzuram, shizofrenost cenzure in politične korektnosti pa prinaša le to, da se oznaka moralnega in sprejemljivega spreminja od regije do regije. Mislim, da se s tem še bolj vzdržuje neenakost posameznih družbenih skupin in ustvarja videz, da se cedita med in mle-

ko, v resnici pa se ljudje družbenih problemov niti ne zavedajo, saj imajo občutek, da ne obstajajo. Raje pa bom kje popustil, da bo film prišel do gledalcev, kot da bi ga iz kljubovanja umaknili.

**Ali lahko pristop in estetiko, ki ste ju uvedli z debitantskim filmom, pričakujemo tudi pri naslednjih projektih? Koliko vam je Srbski film odprl – ali zaprl – vrata za nadaljnje delo?**

Pristop vsekakor ostaja, kar se tiče estetike pa je odvisno od teme in ideje, ki jo film obdeluje. Vsekakor se bom tudi vsakega nadaljnega filma lotil z isto energijo. Imam že idejo za naslednji film, ki sicer ne bo tako grozljiv, bo pa imel enako izrazno moč. Vsekakor se mi zdi, da je ta film odprl pot mnogim filmom in avtorjem iz Srbije, prihajajo tudi ponudbe za pisanje scenarijev, pošiljajo mi scenarije ...



Srbski film

# TV trojček

Trije novi celovečerni filmi TV Slovenija

Tina Bernik

Pred koncem leta 2010 so na male zaslone prišli kar trije novi slovenski celovečerni filmi v (ko)produkciji TV Slovenija – *Pisma iz Egipta*, *Črni bratje* in *Marko skače*. Emancipirana drama *Pisma iz Egipta* si je za izhodišče izbrala usodo aleksandrink, prek katerih je avtorica Polona Sepe želela opozoriti na neenakost žensk v sodobni družbi. Zgodovinski mladinski film *Črni bratje* Tuga Štiglica, ki sloni na pripovedi Franceta Bevka oziroma pretresljivi usodi uporniških goriških fantov, opozarja na spregledane slovenske domoljube, komedija *Marko skače* Borisa Jurjaševiča pa je TV-gledalce sprostila z lahkotnejšo vsebino o birokratskih zapletih filozofskega peka piškotov, ki s svojo usodo opozarja tudi na usodo izbrisanih.



Pisma iz Egipta



Črni bratje



Marko skače



## Pisma iz Egipta

Film je režirala avtorica scenarija, Polona Sepe, njen scenarij pa je že leta 2007 opazil EuroWistdom, s katerim Evropska komisija za znanost in tehnologijo nagraduje teme, ki obravnavajo znanstvene vsebine in problematiko žensk v znanosti. Ali je kot ženska imela težave v svetu znanosti slovenska znanstvenica Jana Kolar, ki je formulo za ohranjanje črnila, s katero je navdihnila scenarij, iznašla tudi v resnici, ostaja vprašanje, dejstvo pa je, da ima kot ženska, ki poskuša najti ravnotežje med kariero in družino, velike težave protagonistka Irena (Aleksandra Balmazović). Kot tridesetinekajletna magistra kemije ima več problemov: prvi je skrb za hčerko Lizo (Maša Bizjak) in reševanje zakonske krize z možem Damjanom (Sebastijan Cavazza), drugi krpanje odnosa z mamo Ano (Draga Potočnjak) in reševanje črnila na babičnih pismih iz Egipta, tretji pa delo ženske v moškem svetu znanosti.

Polona Sepe si je za osrednji motiv zgodbe o današnji vlogi žensk izbrala bolečo usodo aleksandrink, Slovenk iz Goriške, ki so se od druge polovice 19. stoletja do konca druge svetovne vojne kot dojljice in služkinje zaposlovale v Egiptu. Sepetova se v filmu sprašuje predvsem o njihovem življenju po Egiptu. Nekatere so tam ostale do upokojitve, medtem ko so se druge vrnila že prej, večina pa je doma namesto toplega sprejema – tako kot Irenina babica – doživela hladen tuš. Okolica jih ob vrnitvi namreč ni sprejela kot ženske, ki so žrtvovale mladost, da bi omogočile lažje življenje družini, ampak kot ženske, ki naj bi v Egiptu poleg dojenja prodajale tudi svoje telo. S *Pismi iz Egipta* kaže Sepetova na aktualno neenakost spolov z ovirami, ki jih ima protagonistka pri pridobivanju sredstev za znanstveni projekt, ki bi pomembno vplival na ohranjanje starih dokumentov, predvsem pa s težavami, s katerimi se Irena spopada v zasebnosti. Predvsem kot ženo in mamo, ne pa tudi kot znanstvenico jo dojema njen mož Damjan, fizik, ki ga delno kastrira ženin uspeh v službi, stereotipno pa vlogo ženske dojemajo tudi njena mati Ana in prijateljice.

Res smo še daleč od enakosti v družbi, vprašanje pa je, ali lahko pozdravimo način podajanja sporočila, saj je potencirano do mere, ki ji gledalec težko verjame, še težje pa se ob njem identificira z liki. Aleksandra Balmazović skuša kot Irena sporočiti o neenakosti spolov posredovati na vsakem koraku in z vsemi besedami, ki jih premore, zato pa gledalcem kot v stereotipne predstave o vlogi ženske ujeta znanstvenica izkazuje bistveno premalo čustev, medtem ko gledalec od Sebastijana Cavazze ne dobi ne enega ne drugega. Irena hoče enakopravnost, zakon, ljubezen, mir, pogovor, čas, uspeh, vendar pa si vsaka ženska, ki jo gleda na malem zaslonu, najverjetneje želi predvsem tega, da ne bila takšna kot Irena. Še najbolj jasno je, kaj hoče v *Pismih iz Egipta* Draga Potočnjak kot Ana, ki bolj kot besedam daje prostor čustvom, a ker je v tem filmu pri vseh nečesa preveč ali premalo, je pri njej tako ob histeričnem sklepnem konfliktu, v katerem ženski del zasedbe doživi katarzično očiščenje, gledalec pa o učinkovitosti filmskega sporočila, preveč tudi teh.



## Črni bratje

Da bi razumeli mladinski film *Črni bratje* je treba osvetliti dogajanje, ki se je leta 1930, v času, ko je bila slovenska Primorska pod fašistično oblastjo, odvijalo v Gorici, ter resnično delovanje uporniških Črnih bratov. To je bil čas, ko je bil slovenski jezik prepovedan, Slovenci pa so v očeh Italijanov nastopali kot drugorazredni narod. Slovenščina je izginila iz uradov, šol, z ulic, iz gostiln in tiska, italijanščina pa je svoje lovke stegnila tudi do zemljepisnih in celo osebnih imen. Vodji Črnih bratov, Zorko Rejec in Mirko Brezavšček, sta organizacijo, v kateri so delovali od 13 do 18 let stari dijaki goriške gimnazije, ustanovila kot odgovor na opresijo Italije in njeno politiko sistematičnega izkoreninjanja slovenske identitete. Združba je ime dobila po revolucionarnih domoljubih karbonarjih, italijanskih in liberalnih nacionalistih, ki so se v 19. stoletju uprli Avstriji, in, čeprav je obstajala le skromne tri mesece, s protestnimi in z narodnozavednimi akcijami pomembno vplivala na samozavest primorskih Slovencev. Črni bratje so akcije, med katere so sodili širjenje slovenskih knjig, izdelovanje in razdeljevanje letakov s protifašistično in z narodnoosvobodilno vsebino pa tudi zbiranje orožja in razstreljevanje različnih italijanskih simbolov, izvajali od septembra do decembra 1930. Odkritju članov združbe so sledile aretacije, tem pa fizično mučenje, ki se je končalo s smrtjo najmlaj-

šega med njimi, ustanovitelja organizacije Mirka Brezavščka, medtem ko je preostale člane Črnih bratov italijanska oblast, ki se je zaradi smrti fanta zbala reakcije svetovne javnosti, omejila s sankcijami, ki jim naslednji dve leti in več niso dovoljevale normalnega življenja.

Avtorji so v ospredje filmske pripovedi postavili trimesečno delovanje združbe, njeno odkritje, ukrepe Italijanov zoper njih in njihovo upornost, ki so jo izkazovali tako s tajnimi akcijami kot z odkritim zavračanjem italijanske besede v javnosti.

Bežno so opozoril na dolgoročnejši rezultat njihovega delovanja, s katerim so znova prebudili slovensko besedo in duh in ga je Štiglic v filmu ponazoril s petjem slovenske pesmi na pogrebu umrlega Jerka (Dominik Vodopivec), ki v filmu predstavlja Mirka Brezavščka.

TV Slovenija se je filma, ki ga je snemala v Vipavi, obeh Goricah, Solkanu, Mostu na Soči in drugih primorskih krajih (ter v Ljubljani), lotila velikopotezno. V njem je nastopilo okoli 500 stativov, medtem ko so 55 igralcem pripadle vidnejše vloge, vendar pa ustvarjalcem filma kljub številu igralcev, scenografiji in kostumografiji ni uspelo ustvariti filma, ki bi velikopotezno tudi deloval, saj zlasti v prvih dveh tretjinah bolj kot na zgodovinsko dramo spominja na razvlečeni prvi del nadaljevanke, ki se bo v pravo dramo šele razvila. Ker je večji del vlog pripadel mlajšim igralcem, mladinski film – ki ima nekoliko nelogično oznako primernosti za starejše od 15 let – z igralskega vidika ni najbolj prepričljiv. Igralci, poleg nestvarnega literarnega jezika, namreč delujejo vse preveč statično, okorno in nerealistično, zgled pa jim s pretirano odrskostjo niso niti igralci starejše generacije. Slaba stran filma, ki mu bo jeseni sledila še tridelna nadaljevanka, je tudi maska, ki v zadnji tretjini filma na (mučenih) fantih bolj kot tragično deluje komično, vendar pa gre pohvaliti vsaj vložek, ki ga je TV Slovenija namenila scenografiji (Dušan Milavec) in zlasti kostumografiji (Meta Sever), s katerima je Primorsko vrnila v 30. leta prejšnjega stoletja.





## Marko skače

Da bi TV Slovenija gledalce v decembru tudi razvedrila, je tik pred novim letom poskrbela še za komedijo *Marko skače*, ki so jo kot scenaristi spisali Janja Vidmar, Dijana Martinc in režiser filma Boriš Jurjaševič. Aljoša Ternovšek v vlogi simpatičnega filozofa Marka peče piškote, v vmesnem času pa vozi taksi. In prav taksi zgodbo požene v tek. Ko na avto pade neuspešni samomorilec, Marko namreč ugotovi, da mu je poteklo vozniško dovoljenje. Ko ga hoče podaljšati na upravni enoti, pa spozna tudi to, da mu je potekel obstoj. Kot namreč z računalniškega monitorja razbere tajnica, Marko za sistem ne obstaja, če te ni v sistemu, pa te ni niti v življenju. Sistem je namreč za birokrate – kakršna sta na upravni enoti direktor (Bojan Emeršič) in njegova tajnica (Pia Zemljič), ki, stereotipom primerno, poleg poslovnega sodelovanja uživata tudi v zasebnem druženju na pisalni mizi pisarne – enak veri, računalnik pa preroku, ki to vero razglaša.

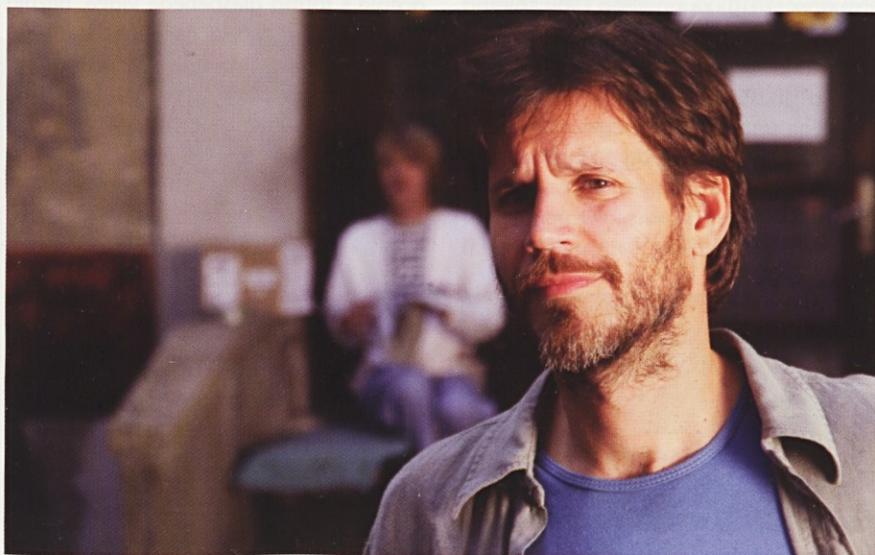
Marko se kot človek pri tridesetih svojega obstoja dobro zaveda, čeprav se pusti voditi motu, da filozof do prave misli pride šele po petdesetem, a ker za upravno enoto ni dovolj ne njegovo samozavedanje ne rojstni list, je poleg filozofije potreben aktivnejši ukrep. V Markovem primeru upor, ki ga pospremi s stavkom »Ali človek mora znoret, da se kaj premakne,« in nadaljuje

z dejanjem, v katerem direktorja upravne enote s plastično pištolo zveče na streho, strah pred pištolo pa direktorja še s strehe, s katere za sabo potegne tudi Marka. Dobra stran padca je, da ga oba preživita, še boljša pa, da Marko začne spet obstajati, a pristane v psihiatrični bolnišnici. Čeprav Marko ne potrebuje strokovnega bistrenja glave, ki ga šef (Vlado Novak) ob pomoči hčerke, filantropske psihologinje Nade (Iva Krajnc), izvaja s pinkponk terapijo in skupinskimi seansami kluba samomorilcev, pa bivanje na psihiatričnem oddelku

blagodejno vliva nanj, saj se lahko samo-uresniči šele v svetu »nenormalnih«. Če je prej njegove piškote jedel le upokojeni, a živahni oče (Radko Polič), ki hormone sprošča s plesnimi študentkami v tretjem življenjskem obdobju, Marko s svojimi filozofskimi pekarskimi mojstroviniami po novem navdušuje celotno psihiatrično bolnišnico, zlasti pa psihologinjo ...

*Marko skače* je preprosta in nepretenciozna komedija, ki ji zato ne gre zameriti niti manjših lapsusov; pozitiven film, ki sporoča, da za vsakim dežjem posije sonce, in komedija (igralskih) značajev. Med njimi velja poleg omenjenih izpostaviti še Petra Musevskega, Daria Vargo, Zvezdano Mlakar in Braneta Grubarja, ki so upodobili člane ekscentričnega kluba samomorilcev ter stranske like, zlasti Borisa Kobala v vlogi policijskega narednika, ki je z duhovito igro in dialogom izvedel eno od najzabavnejših, čeprav najkrajših scen filma. Kaj to, da največ zabave izzove stranski lik v popolnoma stranski sceni, pove o komicnosti celotnega filma, je sicer pomenljivo, vendar pa se zdi, da se *Marko skače* ne jemlje resno niti kot komedija niti kot črna komedija niti kot drama, a vseeno dovolj, da najde čas za drobno politično konotacijo, s katero opozori na usodo izbrisanih.

Avtorji posameznih fotografij so: Žiga Gašperin (*Pisma iz Egipta*), Stane Sršen (*Črni bratje*), Marko Vavpotič (*Marko skače*).





Good Day Today

## David Lynch in glasbeni videospot

Matic Majcen

Minila so že dobra 4 leta, odkar je David Lynch z *Notranjimi zadevami* (Inland Empire, 2006) nazadnje posnel celovečerni film – in glede na njegov idej polni značaj je težko verjeti, da bi ves ta čas popolnoma miroval. In tudi ni. Med »stranskimi projekti«, kot so razni kratki filmi tipa *Lady Blue Shanghai* (2010) za podjetje Dior, spletno serijo *The Interview Project* (2009), da ne omenjamo njegovih meditacijskih in meteoroloških aktivnosti, pa se je ob koncu minulega leta lotil še enega zanimivega projekta, ki je požel precej pozornosti med oboževalci. **Kultni cineast je objavil razpis oziroma spletno tekmovanje, preko katerega je izbral najboljši videospot na podla-**

**go njegovih komadov *I Know in Good Day Today*. Kandidati so imeli tri tedne časa, da so na spletni strani genero.tv objavili svoje prispevke, nakar je izmed 10 finalistov Lynch sam izbral dva zmagovalca, po enega za vsako pesem.**

Ta projekt seveda ni Lynchevo prvo sočlenje s formo glasbenega videa. Bližnje srečanje se je začelo daljnega leta 1982 med *Človekom slonom* (The Elephant Man, 1980) in *Dune* (1984), ko je posnel kontroverzni videospot za pesem *I Predict* ameriškega dua Sparks. V njem je Lynch na trak zajel klaviaturista skupine, Rona Maela, preoblečenega v izzivalno žensko opravo med plesanjem striptiza v nekem zaniknem strip klubu. MTV je takrat ta video črtal s svoje predvajalne liste, a ne zaradi kakšne Lyncheve poteze, temveč zaradi Maelovih brk, ki so s svojo značilno obliko dajala precej neposredno referenco na lik Adolfa Hitlerja. Glede na to, da Ron Mael tako ali tako velja za nekakšnega »Dr. Strangelovea« popularne glasbe, se poveza s »čudakom« Lynchem vsaj ni zdela tako zelo napačna.

V devetdesetih se je podpisal pod dva videospota iz lastnih filmov. Najprej pod filmsko verzijo videa *Wicked Game* (1990) Chrisa Isaaka, kasneje pa še pod tistega za pesem *Rammstein* (1995) istoimenske skupine. Oba sta bila vendarle bolj ali manj zapolnjena s posnetki iz filmov *Divji v srcu* (Wild at Heart, 1990) pri prvem oziroma *Izgubljeni cesti* (Lost Highway, 1997) pri drugem in ju težko opišemo kot samostojni deli v polnem pomenu besede. Mnogo kasneje je nazadnje leta 2009 posnel še animirani videospot za Mobyjevo pesem *Shot in the Back of the Head*, precej temačno ter preprosto animacijo, ki se izmed vseh naštetih še najbolj približa njegovemu značilnemu avtorskemu slogu, ki ga je skozi leta tako razvpito vikorporiral v svoje filme.

Ko potegnemo črto nad omenjenim, velja izreči opazko, da če imajo naštetih videospoti kaj skupnega, je to verjetno njihov



Good Day Today



Good Day Today

bežen in mimoidoč izgled, ki daje slutiti, da se njihov avtor ni ravno dolgo zadrževal pri njih, niti niso bili deležni kakšne poglobljene konceptualne zasnove. Res je sicer, da predvsem Lyncheva krajša filmska dela večkrat krasi določen flegmatizem, ki je povezan s prostim in naključnim umskim asociiranjem in ki je tudi eden osrednjih razlogov za unikatnost njegovega dela nasploh. Pa vendar je ta meja med ustvarjalnostjo in malodušnostjo precej spolzek teren, ki pa se ga, in to je potrebno poudariti, v celovečernih filmih praviloma izogiba.

Kakšen je torej David Lynch kot glasbenik? V skladu s prejšnjim odstavkom tudi *I Know* in *Good Day Today* ne izražata ravno presežnega intelektualnega vložka, prej dajeta vtis kakšnega pristočnega poi-gravanja z domačo glasbeno opremo. Obe vsebujeta močno procesiran, skorajda neprepoznaven Lynchev vokal, ki bi morda lahko našel svojo nišo v manj izpostavljenih glasbenih diskurzih elektro, underground in alter scene.

Na tekmovanje za videospot se je prijavilo okrog 450 udeležencev, ki so upali, da bo prav njihov izdelek »požegnal« veliki režiser, jim dodelil 2000 funtov nagrade in seveda odobril njihov izdelek kot uradni videospot za eno izmed pesmi. Med 20 finalistov jih je bilo največ iz Francije, ZDA, Švedske in Velike Britanije – precej zanimiv podatek v luči dejstva, da naj bi internet ravno preko takšnih »globalnih« tekmovanj pojmovali kot orodje globalne emancipacije nepriviligiranih držav. V tem primeru je razpis nasploh v veliki meri izkazal neuravnoteženost globalne zastopano-



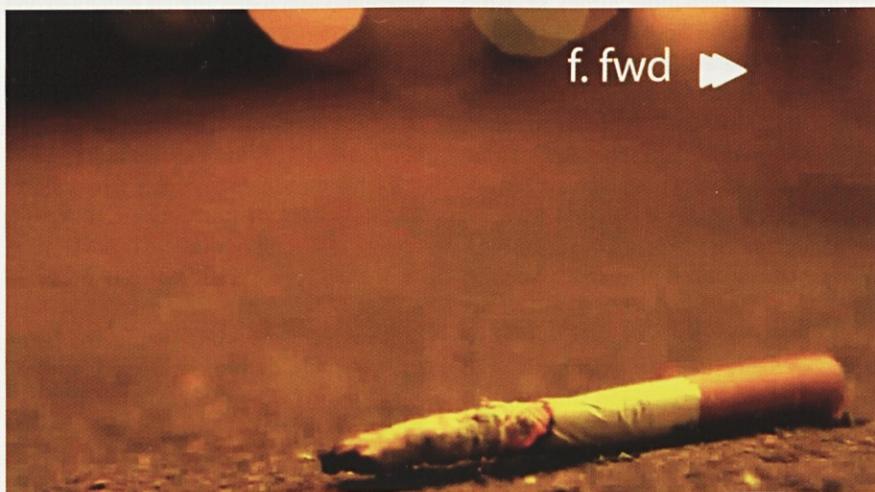
I Know

sti – in čeprav je bilo med udeleženci najti tudi kandidate iz Južne Amerike ali Vzhodne Evrope, so se v ospredju znašli tisti, ki jih zaradi boljše tehnične opremljenosti krasijo bolj spolirani vizualni prijemi, že v izhodišču privilegij zahodnih držav.

Lynch je na koncu za pesem *I Know* izbral videospot 28-letne Izraelke Tamar Drachli, ki je snemala na Canonov fotoaparat 7D. Gre za narativni videospot z zgodbo o moškem, ki pred TV-sprejemnikom prek daljinskega upravljalca usmerja pot svojega dekleta. Z metaforo filmskega ustvarjalca in tudi po temačni atmosferi v misel kaj hitro prikljče nekaj motivov iz *Izgubljene ceste*. Na drugi strani je za *Good Day Today* izbral malce kompleksnejši prispevek Arnolda de Parscaua, 22-letnega Francoza, ki je za snemanje uporabil Canonov 5D. Videospot prikazuje večer med zidovi disfunk-

cionalne družine in ga preko morastega vzdušja krasi tudi sanjska logika, ki zakoliči nadrealistični značaj izdelka. S tem tudi ta izdelek močno spominja na še en Lynchev film, *Eraserhead* (1976). Še več, rečemo že skoraj lahko, da gre po narativnih in vizualnih prijemih za tipično lynchevski izdelek, ki bi referenco na tega filmarja brez truda podal tudi izven konteksta tega tekmovanja. Prav zanimivo torej, da je David Lynch za zmagovalca izbral videospota, ki sta, čeprav gre za zelo zanimivi deli, vendarle v veliki meri imitirala njegov slog, ne pa kakšne druge prispevke, ki bi dejansko ponudili nekaj drugačnega ter slavili ustvarjalnost ter idejno in kulturno raznolikost spletnih uporabnikov. Lahko se vprašamo, kaj je Lynch s tem projektom pridobil? Ali pomembneje, kaj je z njim sploh iskal? Ideje, ki so bolj lynchevske od Lyncha samega? Občutke narcizma ob gledanju imitacij lastnega avtorskega podpisa? Preden bi z ugibanji šli predaleč, raje ugotovimo, da v skladu s tem, kar nam sporoča zgodovina Lynchevega spogledovanja z glasbenim videospotom, le-tega očitno pač pojmuje zgolj kot obstransko dejavnost, poligon majhnih eksperimentov, kot pa da bi se resno zavedal njegove samostojnosti kot vizualne forme in predvsem njegovega izraznega potenciala.

Na koncu velja kljub temu poudariti, da je tekmovanje kot celota vzpodbudilo nastanek lepega števila ustvarjalnih in dovršenih prispevkov, kar jih je bilo moč v zadnjem času videti v svetu glasbenega videa, in prav lahko se zgodi, da bo ta projekt v bližnji prihodnosti vzpodbudil še vrsto podobnih.



I Know

# Večerne videogostije

Matjaž Brulc

Konec decembra so v ljubljanski galeriji Photon pričeli s serijo videodogodkov, ki se bodo odslej odvijali v rednih mesečnih presledkih. Projekcije v sklopu programa Videovečer pripravlja trojica slovenskih umetnic, združenih v skupino Kolektiva (Vesna Bukovec, Lada Cerar in Metka Zupanič). Gre za dobrodošlo pobudo, ki tukajšnjemu prostoru omogoča seznanjanje z aktualno videoprodukcijo v mednarodnih koordinatah, pri čemer ne gre prezreti, da izmenjalna narava projekta omogoča dvosmerno komunikacijo. Izbor videodel, ki smo si ga ogledali v Ljubljani, je namreč pripravila neodvisna umetniška iniciativa ADA iz Rotterdama, medtem ko se je tamkajšnja publika pred tem seznanila z deli iz mednarodnega nabora Video in Progress 3: polja performativnega, pod katerega se v vlogi selektorja podpisuje Kolektiva.

Tematska rdeča nit obeh projekcij je bila tokrat koncipirana na preseku videa in performansa. Videovečer v galeriji Photon je nastal kot odgovor na omenjeno selekcijo ljubljanskih avtoric – ta je vseboval videe, ki, kot so slednje zapisale, »obravnavajo različna formalna in konceptualna izhodišča raznovrstnih interpretacij performansa v odnosu do gibljive slike v kontekstu sodobne vizualne umetnosti.« Januarski Videovečer je bil tako namenjen delom, ki skozi medij videa raziskujejo računalniško generirane podobe.

*Pritisni play za performans*, kot je bil naslovljen decembrski Videovečer, je prinesel devet precej raznorodnih videov, katerih najmanjši skupni imenovalec se skriva v tematizaciji različnih vidikov telesne izkušnje. Večino del povezuje precej ohlapna vez, ki bi jo nemara še najustrezneje formulirali kot prevpraševanje telesa v vlogi specifičnega pomenskega ter izkustvenega, nenazadnje pa tudi estetskega poligona, ki se kot performativni agens udejanja v interakciji z neposredno fizično oziroma širšo družbeno okolico. Po pričakovanih so taktike za doseg tovrstnih namer scela



Inger Alfnes: *Search*

heterogene, žal pa se je ob ogledu celote zazdelo, da nekatere ne učinkujejo najbolj prepričljivo.

V videu, ki izzveneva precej dokumentarno in katerega naslov bi se v prevodu glasil *Tetovirani zaporniki* – pod delo se podpisuje v Berlinu delujoča Alexandra Gerbaulet – srečamo mlade delikvente, ki jim zaporniška uprava omogoča »preslikavo« spornih tetovaž. Telo je v tem videu tematizirano kot izrazno sredstvo posameznikove identitete in hkrati kot tisto polje, v katerem se preko tetoviranih podob manifestirajo razmerja moči v procesu prevzgoje. Med izstopajočimi deli velja omeniti tudi video z naslovom *Search* norveške umetnice Inger Alfnes, ki lastno telo na igriv način uporablja kot sredstvo za vizualno interakcijo z okoljem. Avtorica je stene majhnega studia polepila s kosi črnega traku različnih dimenzij, medtem ko si je kos enakega traku namestila na svoja usta. S skrbnim premikanjem lastnega telesa po prostoru je poiskala položaje, kjer se trak na njenih ustih perspektivno ujame s trakovi na steni, da bi na ta način njeno telo in ozadje postala eno; kot bremo v galerijskem listu, je avtorico v tem delu zanimala predvsem dualnost med »kamuflačo kot preživetveno strategijo ter kamuflačo kot načinom socialne nevidnosti.«

Povsem drugačen pristop je ubrala nizozemska fotografinja Martine Stig, ki se



Alexandra Gerbaulet: *Tattooed Prisoners*

ukvarja s snemanjem kratkih eksperimentalnih filmov, v katerih nastopajo naključni mimoidoči. V videu *Play* je uporabila posnetke newyorških pešcev in s pomočjo montaže ustvarila koreografiran video-esej, v katerem prepoznamo nastavke minimalne narativne strukture. Vendar se zdi, da jo je bolj kot pripovedovanje (abstraktne) zgodbe zanimalo igranje s filmskim jezikom in z dokumentiranjem čustvenih stanj mimoidočih, ob katerih lahko gledalec začuti utrip hektičnega, odtujenega življenja v velemestu.

Izbor iniciative ADA je postregel še z nekaterimi deli, katerih umestitev v kontekst videoumetnosti se zdi nekoliko vprašljiva: govorimo vsaj o odlomku iz bolivudskega filma *Damini* (1993, Rajkumar Santoshi) s plesalko, ki na slikovitem prizorišču izvede tradicionalni indijski ples Tandava, ali pa o venčku prizorov japonskih akrobatov, ki jih je leta 1907 na kamero ujel španski režiser Segundo de Chomón. Ob suvereni prepričljivosti nekaterih posamičnih videodel bi tako kaj podobnega težko trdili za celoto, saj se zdi izbor – ob zanimivem in domala neizčrpnem konceptualnem izhodišču – preveč arbitraren, mestoma pa tudi premalo domišljen. Ustvarjanje bolj zaokrožene celovitosti bi od Nizozemcev zahtevalo nekoliko več raziskovanja in tudi nekaj več samokritičnega premisleka, da bi se selekcija znebila sence svojega improviziranega značaja.

Eksperimentalnost filma: nemogoči poskus samodefinicije

# Vse to je film!

Katja Čičigoj

Razstava eksperimentalnega filma v instituciji (Moderna galerija, Ljubljana) se na prvo branje morda zdi *contradictio in adiecto* in dvakratni umor živosti te filmske prakse: prvič, ker film iztrga njegovemu domnevemu naravnemu okolju kinodvorane; in drugič zaradi institucionalizacije avantgardnega gibanja, kar je skupni paradoks vseh avantgardnih praks v procesu njihove zgodovinske kanonizacije. Vendar morda prav specifika eksperimentalnega filma kot umetniške prakse paradoksalno legitimira to gesto.

Zgodovinska specifika nastanka filma v času razmaha avantgard na drugih poljih umetnosti je morda botrovala temu, da je se je film že od samega začetka razvijal ne le v smeri priljubljenega spektakla za množice, temveč tudi eksperimentiranja z lastnimi izraznimi sredstvi in raziskovanja narave medija. A tudi ta pristop k filmu se je venomer nekako s težavo umeščal v polje »visoke umetnosti«. V nasprotju z drugimi avantgardnimi praksami se film nikoli ni postavil kot eksplicitna negacija umetniške institucije, saj je bil iz te apriori izključen. Vstop eksperimentalnega filma v muzej in poskus njegove zgodovinsko-teoretske refleksije sta morda res znaka konca vitalnosti nekega ustvarjalnega obdobja, ki se danes vse bolj premešča na polje novih medijev. In vendar gre gotovo za legitimno in dobrodošlo podjetje, ki naposled omogoča časovno distancirani in kritični pogled na zgodovino filma in umešča eksperimental-

...če smo mislili, da so film zgolj avdio-vizualne časovne sekvence, posnete na filmski trak in predvajane v kinodvorani, smo se krepko motili.

ne filmske prakse v vejo kulturne produkcije, v katero sodijo – na polje umetnosti.

Drugi razlog legitimnosti tega podjetja pa je narava eksperimentalnih filmskih praks, ki postane očitna ob ogledu razstave: če smo mislili, da so film zgolj avdio-vizualne časovne sekvence, posnete na filmski trak in predvajane v kinodvorani, smo se krepko motili. »Vse to je film!«; kot se glasi naslov razstave, in vendar je film tudi vse, kar to zdravorazumsko pojmovanje presega. Kaj torej je vse to, kar je film?

To vprašanje si implicitno zastavljajo filmski eksperimentatorji – od Gotovčeve ideje, da je »vse film«, do teorij »anti-filma« gre v eksperimentalnih praksah za temeljito avtorefleksijo: poskus definicije tega, kaj je specifika medija, ki venomer zadene ob svoje meje in je prisiljena razširiti svoje polje s poseganjem po drugih medijih in drugačnih produkcijsko-receptijskih situacijah. Razstava skuša slediti premiku meja dojemanja tega, kaj vse je film: od širjenja meja njegove dopustne vsebine (do pornografije in politične subverzivnosti), prek raziskave filmskih izraznih sredstev (montaže, rabe kamere, kadriranja ...), naslavljanja nebitnosti njegovega materialnega nosilca (z razglašanjem stripov, kolažev, navodil itn. za filme) do preizpraševanja ustaljenega akta njegove recepcije (je film

kot kolektivni doživljaj gledanja lahko premaknjen v notranji svet gledalcev? Ali na balkone mestnih stolpnic? Je zanj bistveno gledanje, ali gremo lahko v kino tudi zgolj poslušati filme?). Ta in druga vprašanja nam zastavljajo dela, razstavljeni v prostorih Moderne galerije.

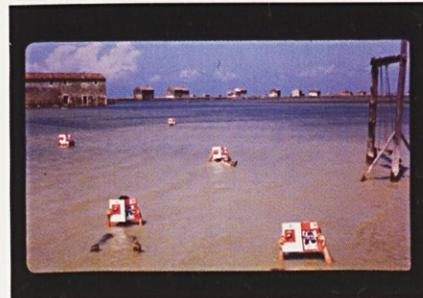
Ta navidez naivna »vprašanja amaterjev« so po Bertoltu Brechtu najbolj produktivna, saj se tičejo bistva stvari. Dejstvo, da je praksa eksperimentalnega filma našla svoje rodno okolje v amaterskih kinoklubih, je morda več kot naključje. To okrilje je filmarjem omogočalo osnovne pogoje ustvarjanja: tehnično opremo ter relativno avtonomijo, saj so bili deležni manj strogega ideološkega nadzora kot profesionalna produkcija, ki je bila podrejena propagandi socialističnega režima. Kljub intenzivnemu mreženju kinoklubov v okviru številnih festivalov pa so se po konceptualni in slogovni usmeritvi precej razlikovali: medtem ko je bil zagrebški kinoklub najmočnejši promotor strukturalističnega filma in »anti-filma«, ki je bil usmerjen predvsem v raziskavo lastnih izraznih sredstev, je beograjski kinoklub svoj navdih črpal bolj v italijanskem neorealizmu, nadrealizmu in sovjetskem filmu in bil subverziven predvsem po svoji vsebini: zaradi temačnega slikanja državnih razmer iz prizme »antijunaka«, ki ga



Davorin Marc: *Ne pozabi na kri*



Ivica Matić: *Mali oglasi (In memoriam)*



Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk



Ivan Martinac: *I'm mad*, 1967, filmska fotografija iz Super 8mm

daje tesnoba ob nemožnosti prilagoditve družbenemu redu, je oblast predstavnike tega, kar je kasneje, ko so avtorji vstopali na polje profesionalne produkcije, dobilo ime »črni film«, ostro preganjala z obstrukcijami prikazovanja in zapornimi kaznimi. Slednje je zaradi njegovega provokativnega diplomskega dela *Plastični Jezus* (1971) doletelo tudi Lazarja Stojanoviča. Zaradi sodelovanja pri slednjem je v nemilost pri oblasteh padel tudi Karpo Godina. Razstava fotografij iz dveh njegovih filmov (ki smo jo videli tudi na lanskem LIFFu) priča o vizualnem mojstrstvu subverzivnih filmov cineasta, v katerih na svoj značilni način, z vizualnimi kompozicijami v statičnih kadrih, ki jih spremlja pomenljiva glasba, prikazuje ideal umetniške in seksualne svobode mladih (*Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk*, 1970) napram šokantni konzervativnosti družbe (*O ljubezenskih veščinah*, 1970). Subverzivnost gre pri omenjenih avtorjih torej iskati bolj v vsebini kot v radikalnem prevpraševanju lastnega medija; kot je dejal Makavejev: »Film je operacija, podobna gverilski vojni ... Boj proti vsemu, kar je deterministično, dogmatično ...«

Sorodno so film dojemali tudi določeni slovenski avtorji: težko je spregledati jedko ironijo *Plesa mask* (1971) Francija Slaka, kjer ljudje s plinskimi maskami izvajajo vsakdanje dejavnosti; ali pa namerne provokativnosti nekaterih filmov Davorina Marca, ki

dosegajo zanimive vizualne učinke s prizori samozadovoljevanja. Bolj trivialna se zdi seksualna eksplicitnost Ljubomirja Šimuniča v filmu *Summer dreams* (1976-1978), svojevrstnem »home-vidéo« o pikantnem dogajanju na poletnih počitnicah, ki pa z upočasnjevanji in pospešitvami ustvarja ritmično koreografijo dogajanja in tematizira način rabe amaterskega videa in voajerstvo. Bolj produkcijsko kot recepcijsko plat svoje ustvarjalnosti pa tematizira Franci Slak v filmu *Om* (1972), kjer z vrtenjem okoli svoje osi s kamero ustvarja krog pogleda, ki izključuje sam obraz snemalca.

Omenjena primera nakazujeta premik k bolj konceptualnemu razumevanju filma, k raziskavi specifike filmskega medija v smislu produkcije in recepcije. Medtem ko so Vasko Pregelj, Vladimir Petek in Ivan Faktor raziskovali formalne možnosti filma (večkratne ekspozicije, barvni filtri, kadriranje, fokusiranje) ter tako dekonstruirali realistične konvencije reprezentacije (v smeri nadrealizma, poparta ali abstraktne umetnosti), so drugi avtorji v skladu z geslom Tomislava Gotovca, ki mu je razstava posvečena<sup>1</sup>, deklarativno presejali meje materialnega nosilca in formalnih možnosti filmske reprezentacije: »Vse je film.« Tako *zgodborisi* (Slobodan Šijan) kot kolaži (Tomislav Goto-

1 Glej tudi Tomislavu Gotovcu posvečeni zapis v reviji *Ekran* (april 2010) izpod peresa Slobodana Šijana (op. ured.).

vac), fotokopije (OM produkcija) in filmski časopisi (Šijan), s katerimi skušajo avtorji z drugimi sredstvi ustvariti »kino-učinke«. Če je film torej ne glede na svoj ontološki status predvsem način mišljenja oz. mentalne prezentacije podob, je gledalec tisti, ki s svojo filmsko percepcijo pravzaprav ustvari film (ko doživi kino-efekt) – kot zapiše Šijan: »Film je podaljšek našega vedenja /.../ Zato je delanje filma enako gledanju filma. Kdor zna gledati film, ga zna tudi narediti.« Prav z gledalčevo recepcijo se eksplicitno poigra multidisciplinarna skupina OHO v enem izmed svojih projektov. V njihovi apropiaciji dobi film različne funkcije: bodisi kot sredstvo dokumentiranja živih dogodkov in umetniških akcij; bodisi kot reistično oko, sposobno dojeti »stvar samo«; bodisi prav kot »stvar sama« postane predmet umetniško-reističnega eksperimenta – kakor npr. v pionirski zasnovi eksperimentalne televizije, *Sinopsis za TV-oddajo za kulturne diagonale*, ki se začne takole: »Dragi, spoštovani gledalec, vi gledate enega izmed TV-sprejemnikov ... Ne popravljajte napak, napake so namerne. (sledi brezobzirno pačenje slike s tem napisom do brezobličnega videza).« Nuša Dragan (ustanoviteljica Informacijskega Centra Filma) tematizira bistvo recepcije v svojem *Projektu miselne vizualizacije objekta* (1972), ki »se realizira v mediju skupinske vizualizacije« nekega



Vladimir Petek: *Encounters*



Franci Slak: *Plesa mask*

opisanega objekta v mislih vseh prisotnih po pisnih navodilih. Z recepcijo zvoka pa se poigra *Edini zvočni film* – koščki filmskega traku v škatlici za film, ki ob stresanju šelestijo. To je morda tudi edini film, ki bi ga Ray Charles doživel enako kot večina svetovne populacije – *Ray Charles v kinu* (Ray Charles u bioskopu, 1987, Miloje Radaković) sestoji zgolj iz seznama filmov, ki naj bi jih slepi glasbenik videl, in spremljajočega zvoka. S TV-medijem in s funkcijo filma v njem pa se s pomočjo *remediacije* (prenosa neke vsebine iz enega v drug medij) Bertoluccijevega *Zadnjega tanga v Parizu* (Ultimo tango a Parigi, 1972) poigra Miodrag Milošević v istoimenski montaži posnetkov predvajanja tega kulturnega filma na TV-ekranu.

Pregled zgodovine eksperimentalnega filma v Jugoslaviji se z *metamedijsko paradigmo* nekako zaključuje. Sledijo le še dela, ki se umeščajo na področje zgodnje animacije (Aleksandar Srnec in Vladimir Kristl) ter avtokonceptualizacija Sreča Dragana na *Konceptualnih tablah A in B*, ki prinašata fotografije, posnetke in napise, ki skušajo misliti motiv in domet eksperimentalnega delovanja, od projektov skupine OHO do prvih videodel – kot preberemo v fotogramu enega izmed slednjih (*Belo mleko belih prsi*, 1969): »Govorimo o sliki in kozi sliki o nas.«

Filmu (v kakršnikoli obliki ali materialni podobi že) gre želeti zgolj to, da bi eksperimentálnost še dolgo ostala del njegovega življenja.

Razstava s samo-mišljenjem eksperimentalnega filma tako prekine na točki vznika videa in se deklarativno omejuje na zgolj analogni eksperimentalni film. To odločitev pa pohvalno reflektira kot pragmatično odločitev, pogojeno zgolj z dejstvom večje raziskanosti videoarta v Sloveniji v primerjavi z njegovim analognim predhodnikom. Kar seveda ne implicira fetišizacije filmskega traku, ravno nasprotno. Prav začetki eksperimentalnega filma pionirsko kažejo na to, da je filmski trak v nekem smislu kontingenta lastnost filma, zgolj eden izmed njegovih možnih materialnih nosilcev. Prav v pojmovanju, da je film bolj forma misli, misel percepcije, kot pa materialna substancialnost ali vizualna prisotnost podob, se eksperimentalni film izkazuje za zares avantgardnega in preroškega, če nanj zremo z vidika sodobne množične digitalizacije.

Če v analogiji z Deleuzovo analizo velikih umetniških del svetovne literature (v zbirki esejev *Kritika in Klinika*) poskušamo misliti eksperimentalni film, lahko njegovo veličino ugledamo ne v vse večji perfekciji formalnega izraza ali vsebinski poglobljenosti, temveč prav v rahljanju meja lastnega izra-

za, v preizpraševanju virtuoznih formalnih vzorcev, v »gubanju misli«, ki iz lastne notranjosti potiska svoje »notranje drugo«. Prav ob poskusu samodefinicije film trči ob meje tega, kaj je možno definirati. Z Wittgensteinom bi lahko rekli, da eksperimentalni pristop k filmu slednjega najbolj radikalno afirmira kot absolutno »odprti koncept«, ki uhaja vsem definicijam: kot tip prakse, ki jo lahko po analogiji povežemo s sorodnimi praksami, a nikoli zakolichimo s kakimi definicijami. Šele jasen pogled na določeno prakso, ki omogoča njeno nedvoumno in objektivno določitev, pomeni njen konec oz. njeno smrt. Filmu (v kakršnikoli obliki ali materialni podobi že) gre želeti zgolj to, da bi eksperimentálnost še dolgo ostala del njegovega življenja.

Otvoritev razstave eksperimentalnega filma v Jugoslaviji 1951 – 2001 v Ljubljanski Moderni galeriji je bila konec decembra 2010, ogledate pa si jo lahko še do 28. februarja 2011.

Za fotografije iz filmov in dovoljenje za objavo se zahvaljujemo Moderni Galeriji (Bojana Piškur in Dejan Habicht.)



Lazar Stojanović: *Plastični Jezus*



Ana Nuša Dragan: *Komunikacija gastronomije*



Živojin Pavlović: *Triptih o materiji i smrti*



Vasko Pregelj: *Nokturno*



Ljubomir Šimunić: *Gerdy, zločesta veščica*



OM produkcija: *Dislocated Third Eye Series: Bismillah* (Sulejman Ferenčak)

Dekleta v uniformi



# Vampirke in vijolice

## Lezbijke v filmu

Vesna Vravnik

Pri Škucovi založbi je konec prejšnjega leta v zbirki Vizibilija izšel prevod knjige Andree Weiss z originalnim naslovom *Vampires and violets: Lesbians in film* (1992), ki zajema celotno zgodovino reprezentacij lezbičnih podob v filmu, od tranvestitskih zvezdnic, Dietrich in Garbo, do vampirskih filmov lezbičnega neodvisnega filma iz poznih 60. let. Prevedla jo je Nataša Velikonja in s tem prispevala k večji dostopnosti tovrstne tematike pri nas. Avtorica se opira na raziskave Vita Russoja, Richarda Dyerja, B. Ruby Rich, Mary Ann Doane, Laure Mulvey, E. Ann Kaplan, Linde Williams, Susan Sontag, Bonnie Zimmerman in Terese de

Lauretis ter izpostavlja problematično uprizorjanje lezbičnih podob skozi zgodovino, saj so bile te podobe ustvarjene za moškega heteroseksualnega gledalca, šele 80. leta 20. stoletja so prinesla »prave« lezbične podobe, ki so zadovoljevale želje ženskega dela občinstva – le-te so ustvarile lezbične režiserke. A filmska identifikacija se ni pričela šele z njihovim prihodom, saj so se ženske, ki so ljubile ženske, identificirale z drugimi liki, filmske podobe so dekodirale po svojih merilih.

Kot vsaka analiza iskanja začetkov lezbičnih izrazov v znanstveni terminologiji tudi Weiss začne s seksologom Havelockom

Ellisom, ki je ženska seksualna prijateljstva označil za družbeno nevarna in seksualno sprevržena ter jih opisal kot nevarne moške seksualne tekmice. Zgodnja lezbična filmska želja je bila postavljena v dekliške internate. V enega je postavljen tudi prvi eksplicitno lezbični film režiserke Leontine Sagan, *Dekleta v uniformi* (Mädchen in Uniform, 1931), ki je bil v ZDA podvržen strogi cenzuri in umiku s filmskih platen do 70. let 20. stoletja. Za najbolj problematično se je izkazalo javno izpovedovanje lezbične ljubezni, kar je po nastanku prvih lezbičnih filmov pričel kontrolirati Haysov produkcijski kodeks med leti 1934 in 1968, ki je lezbične odnose še bolj zakodiral v heteronormativen sistem. Lezbični liki so bili vizualno izraženi z inverzijo, in sicer z moškimi oblekami, kar je bilo močno izrazno sredstvo v 20. in 30. letih 20. stoletja, to je tudi sledilo medicinskim teorijam tistega časa, čeprav so se s pomočjo lezbičnih filmskih ustvarjalok pojavljale modifika-

cije same teorije. Vendar je bil pogled, ki najbolj reprezentira lezbično željo, v filmih iz tega obdobja spregledan ter je apeliral zgolj na domišljijo lezbičnih gledalk.

Zanimiva je iztočnica, ki jo Weissova uporabi za sam začetek knjige o lezbični filmski zgodovini: »*Ali si, ko gledaš film Vrtoglavica (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock), Scottie (Jimmy Stewart), ki si želi Madeleine (Kim Novak), ali pač Madeleine, ki si želi, da bi si jo želel Scottie? Ali pač oboje izmenično in hkrati? V kakšnih dimenzijah in s kakšno močjo?*« (str. 11). Weissova ocenjuje, da odsotnost lezbične želje v filmu predstavlja pomemben ideološki koncept ustvarjanja filmov za belega heteroseksualnega moškega in vidik »*monopoliziranja reprezentacije ženske seksualnosti s podobami pasivnosti in moške nadvlade, podobami tiste, ki je zelena, a sama brez želje.*« (str. 61). Tako so holivudski filmi v 40., 50. in zgodnjih 60. letih lezbištvo prezentirali kot družbeni odklon ali seksualno draž in grožnjo »normalnim« družbenim konotacijam ženske seksualnosti. Lezbijke so v času produkcijskega kodeksa izginile s filmskih platen, nadomestila jih je bolezen in poskusi njihovega zdravljenja, kar je bila posledica močnih dejavnikov družbenega nadzora. Skupna premisa lezbične grožnje se je utelešala v strahu moških pred nadvlado žensk na področjih, ki so veljala za moška. Filmske lezbijke so prevzemale vlogo žrtve tudi po prenehanju filmske cenzure in še nekaj časa služile heteroseksualnim težnjam. Šele v bolj liberalnih filmih v 70. in 80. letih so uspeli preseči te modele, vendar je s tem prišlo obdobje poudarjanja lezbičnih stereotipov in igranja t. i. butch in femme vlog, po drugi strani pa so le-ti ponudili priložnost za direktno izražanje lezbične želje. Sprememba lezbičnih reprezentacij je nastala kot odgovor na vzpon gejevskih in ženskih osvobodilnih gibanj v poznih 60. in zgodnjih 80. letih. Vpliv teh gibanj se je kazal v tem, da filmska lezbijka ni bila več prikazana kot odklon, temveč je zavzela pozicijo privlačne ženske, ne več strašljive ali smešne, ampak je postala povezana z naravnim in ne več z nenaravnim, vendar se te podobe ni tako zlahka otresla. Kot pravi Weissova: »*Ta proces lahko najbolje razumemo preko analize delovanja kulturne hegemonije, kjer se prevladujoča kultura ne opira več na neposredno represijo, temveč srka v svoji ideološki okvir politične ali kultur-*



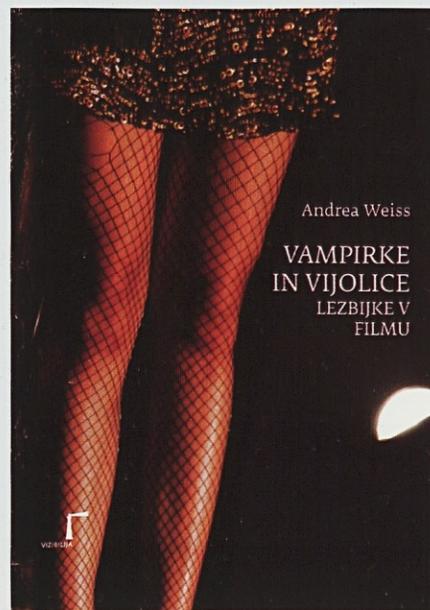
Vrtoglavica

ne definicije manj močnih skupin.« (str. 87) Prvi premiki, v katerih se je prehod od nenaravnega k naravnemu izrazil, so se pojavili v filmih *Silkwood* (1983, Mike Nichols) in *Barva škrblata* (The Color Purple, 1985, Steven Spielberg).

A vendarle je pred začetkom identifikacijsko bolj vzpodbudnega filmskega obdobja lezbično željo šest desetletij (od 30. do 80. let 20. stoletja) spremljal izraz lezbičnih vampirk. Gre za v filmu najvztrajnejšo podobo lezbijke, ki se je obdržala tudi v času produkcijske kode. V začetkih razvoja filma je beseda vampir naslavljala t. i. vamp ženske, predstavljene kot lepote, ki so s svojo seksualno željo in močjo uničevale moške. Ženske so predstavljale grožnjo moškim, ki niso razumeli njihove spolne energije, zato so jo poimenovali kot zlobno seksualnost. Za moške je vamp predstavljal nevarnost, medtem ko je ženskam nudil možnost upora. Grožnja pred kastracijo se je v začetkih filma izrazila skozi pogled, nato z usti (*vagina dentata*) in s tem se je aktivna želja vamp ženske zreducirala na pasivno erotično podobo – usta. Čeprav je tudi vampirka izražala svojo aktivno željo, je bila njena podoba objektivizirana in feminizirana, bila je predstavljena kot lepa ženska z dolgimi lasmi, velikim oprsem ter v dolgih oblekah. Značilno za lezbične vampirske filme je poglobljanje falocentričnosti z vseprisotnostjo moškega opazovalca oz. voajerja, ki s pogledom izraža erotično željo.

Posebno poglavje Weissova nameni evropskemu umetniškemu filmu, ki je nastal s prepородom novega vala feminizma ter s pomočjo državno podprtega produkcijskega sistema umetniškega filma in temelji na političnih in osebnih vidikih feminizma ter s tem odpira vrata novim lezbičnim reprezentacijam in njihovim željam. Weissova ponuja tudi zanimiv citat Mandy Merck, ki je dejala: »*Če lezbištvo*

ne bi že obstajalo, bi ga najbrž iznašel umetniški film.« (str. 127). Pri teh filmih gre za sledenje psihološkim stanjem igralcev, ki motivirajo filmsko zgodbo, pri tem pa zavrača klasičen holivudski sistem užitka, ki temelji na podobi ženske kot spektakla za nadzorujoč moški pogled, in s tem zavrača voajerizem. Vendar pa s tem izgubimo identifikacijske priložnosti gledalcev z erotizirano lezbično željo, zato Laura Mulvey poudarja pomembnost v izmišljanju novih načinov konstrukcije vizualnih užitkov za ženske, ki jih v evropskem umetniškem filmu najpogosteje ne najdemo. Le-ti se pojavijo v obdobju lezbičnega neodvisnega filma, ki uspešno ubeži pornografskim parametrom kinematografije. V ZDA se je to obdobje pojavilo v zgodnjih 70., a je ostalo na margini, saj so režiserke težko prišle do finančnih sredstev. Nekoliko drugače je bilo v Evropi, kjer so lezbične režiserke lažje prišle do sredstev, a Weiss pri svoji analizi ostaja na ameriških tleh in »domaćem« kinu. Skupen imenovalec tem je bilo feministično vodilo Osebnost je politično! ter naslavljanje predvsem na lezbično občinstvo, nekateri dogodki-prikazovanja so celo izključevali moške gledalce. A kot zaključuje Weissova, »*zgodovina lezbične reprezentacije v filmu ni le premik od podtekstualnih znakov in gibov iz 30. do 'pozitivnih podob' postgejevske osvoboditve iz 80., s postankom ob zlih stereotipih iz 50.*« (str. 176). Film ostaja borbeni teren, na katerem se lezbijke vseskozi borijo za svoje reprezentacije, želje in zahteve.



# Ženska, pištola in špageti do Zahoda

Rok Govednik

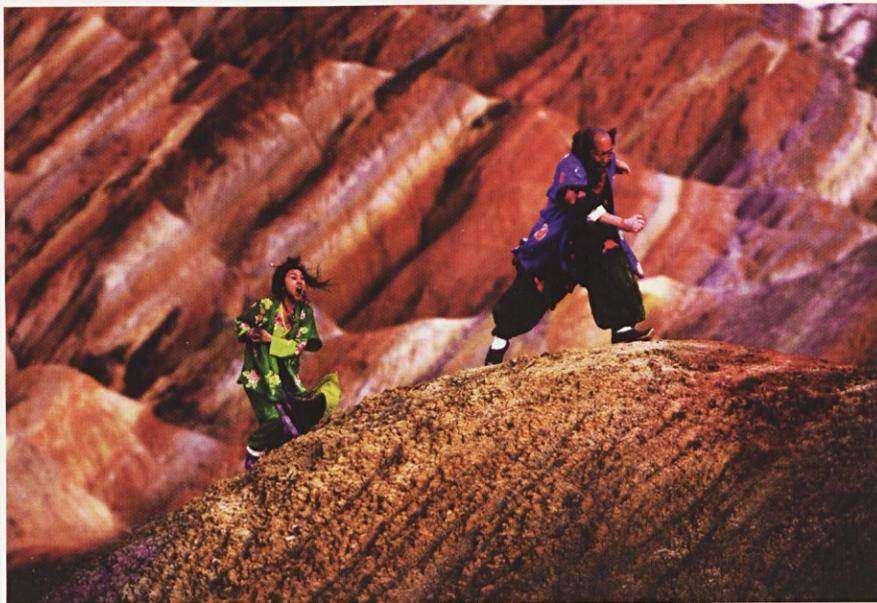


**K**ultni prvenec bratov Coen *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984) je navdahnil svojevrstno poslastico med filmski predelavami, zanjo pa je zaslužen eden najbolj eminentnih sodobnih kitajskih režiserjev, Yimou Zhang. Obenem pa lahko brez svojega izvirnika film *Ženska, pištola in špageterija* (A Woman, a Gun and a Noodle Shop, 2009) deluje kot precej klavrn filmski poskus. Ob predpostavki poznavanja ameriške inačice lahko torej film ocenimo kot inteligentno parodijo, ki se krohota kitajski spektakelski filmografiji (ob tem Zhang tudi samemu sebi) in svojevrstno potencira coenovsko sicer rezko nizanje pripovedi.

Zhang pravi, da obožuje filme Joela in Ethana Coena, in iz premisleka, kakšna bi bila videti kitajska različica njenega debija, je nastala svojevrstna predelava v »kitajskem« duhu. Zhang je želel s tem filmom ustvariti »neke vrste kulturno sodelovanje med Vzhodom in Zahodom,« kakor pravi sam. Pri tem se loteva širše interpretacije in kontekstualizacije, ki sta posrečeni in dobri ravno zaradi lastnih avtorskih prijemov; hkrati pa lahko film (polnovredno) razumemo šele po ogledu originala.

Puščavska Kitajska v 19. stoletju, *ženska* je Wangova žena (igra jo Ni Yan, liku pa scenaristi niso dodelili osebnega imena), ki *pištolo* sprva kupi z nedoločljivim namenom. Njen mož Wang (Dahong Ni) jo maltretira in utesnjuje, zato po ljubezen skoči k Liju (igra ga vzpenjajoči kitajski komedijant Xiao Shen-Yang), kuharju v *špageteriji*, ki jo vodi. Ko Wang izve, da ga mlada žena vara, najame policista Zhanga (Honglei Sun), da prešuštnika ubije. Vse skupaj zaplete nič drugega kot denar, da pištole niti ne omenjamo.

Zgodba je v določenih pogledih primerljiva z originalnim neonoirjem *Krvavo preprosto*, ki se ga drži zajedljiv humor, a z bistvenimi odmiki, ki delajo kitajsko



priredbo drugačno in hkrati vsečno. Sicer tudi kitajska Abbey (Frances McDormand) deluje kot negibna gibalka celotnega dogajanja (večji del zgodbe pijana prespi), kitajski ljubimec Ray (John Getz) se tudi nadvse trudi, da bi je rešil domnevnega zločina, in tudi vzhodnjaški privatni detektiv Loren Visser (M. Emmet Walsh) je še vedno požrešen na denar; a vseeno ima vse skupaj močan pridih lastne Zhangove interpretacije dogodkov iz ameriškega scenarija v puščavsko Kitajsko. Filmu je Zhang tako dodal mnogo novih vidikov in se uspešno poigral še z odnosom do *wuxie*, žanra kitajskega igranega filma s poudarkom na umetnosti borilnih veščin in vizualni prečiščenosti. *Ženska, pištola in špageterija* sicer ponuja očem atraktivno kuliso in kostume, a Zhangu uspe doseči vtis kiča, izumetničenosti in neskladja igralcev, karakterjev ter mizanscene z okoljem. Celo same »borilne veščine« se izkažejo v filmu samo enkrat, ko Li in vajenci vrtijo nič kaj smrtonosno testo za rezance (*noodle*), s čemer režiser smeši samo težnjo po spektakularnosti. Parodija se potencira, ko po klasičnem narativnem

redu ljubimec Li nikakor ni pogumen, neustrašen, temveč poženščen in histeričen pajac v roza svili, ki dvomeče ponavlja delo ameriškega nadomestnega igralca. In ko govorimo o vlogah, ne smemo spregledati pištole, ki smeši njene uporabnike, saj se v njihovih rokah trese in nerodno prenaša, kar samo še bolj potrjuje neustrezno okolje tega strelnega orožja.

Yimou Zhang se zagotovo ni osredotočal samo na adaptacijo ameriške zgodbe v kitajsko okolje, kjer bi le poiskal ekvivalente in naredil avtentično, samostojno gledljivo celoto. Zdi se, da je želel Zhang predvsem pokazati, kako intenzivna poželenja požrejo človečnost in kako se ironija nikoli ne vda našim preračunom, kar je podobno razmišljanju bratov Coen, le da sta to zapisala v značajsko malo temačnejši scenarij. Tako na denotativnem nivoju, a uspešno je spletel tudi samosvoje prvine cinizma do zelo širokega pojavnega spektakla, ob tem pa ostal kritično osredotočen na medsebojne odnose in na odnos do denarja. Predvsem te korelacije zaslutimo v Zhangovem filmu izraziteje kot pri *Krvavo preprosto*, kjer ima vse skupaj močan žanrski pridih. Zhang je za svojo različico uspešno preformuliral noirovsko temačno, monokromatsko osnovo, ki na Kitajskem kot taka očitno ne bi vzdržala, zato je vklopil luč in jo usmeril na posameznike ter njihove emocije, dejanja in burleskne situacije, ki jih skupno privedejo celo v smrt.





Zhang je skozi ves svoj opus izpostavljala ekspresijo likov, česar kitajska tradicija v duhu kolektivnosti nikoli ni negovala. Kakor drugi režiserji njegove generacije, kot sta Kaige Chen in Junzhaio Zhang, je postal glasnik utesnenosti v kitajskem socialističnem režimu. Z zgodnejšimi filmi (*Dvigni rdečo svetilko* [Raise the Red Lantern, 1991], *To Live*, 1994, *Shanghai Triad*, 1995, *Niti eden manj* [No One Less, 1999], *Pot domov* [The Road Home, 1999]) se upira čustveni zadržanosti in posledični otopelosti, ki jo vodi družbeno odgovorno ravnanje do drugega in posameznikova odrekjanja ob tem. Svoje like spremlja v sreči, žalosti, osebnih odločitvah, ciljnih in izpostavlja njihovo voljo do kreiranja lastne poti. To ustvarjalno vodilo je značilno za vse omenjene režiserje t. i. pete generacije kitajskih režiserjev, a vseeno lahko pri Zhangu zasledimo vsaj dve prelomnici v ustvarjanju.

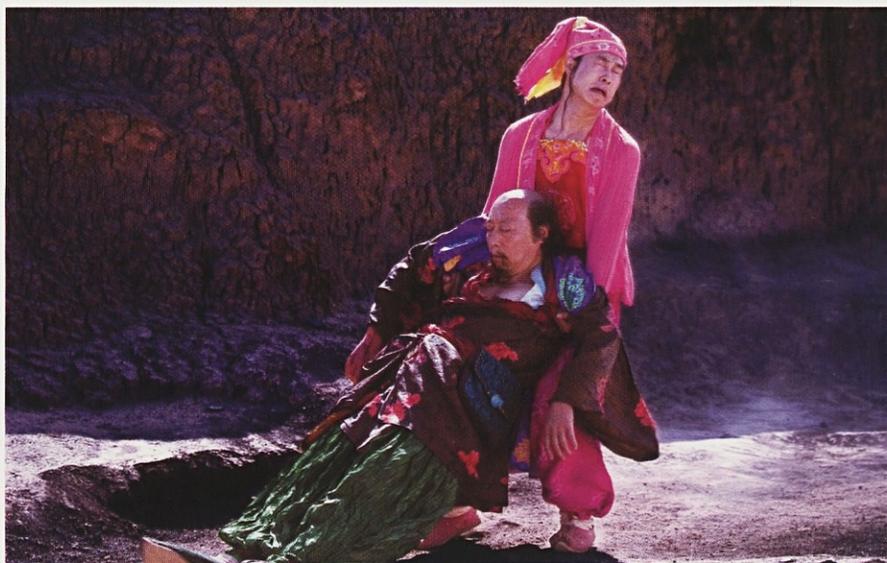
Korenit premik pri Zhangu je film *Heroj* (Hero, 2002), s katerim je prvenstveno plat filmskega upodabljanja prvič prenesel v *wuxia* realizacijo. A s tem filmom nikakor ni ostal nezvest motivom iz zgodnejših let, le prenesel jih je v bolj vizualno atraktiven film, poln barvitosti in preudarnih gibov. Ob tovrstno zasičenih filmih je zgodba ponavadi postranska, a Zhang tega ni dopustil; ne glede na visoka (in komercialna) merila novodobne estetike, pogojene z impresivnimi posebnimi učinki ter z dovršenostjo borilnih veščin in izvedbi Jet Lija, je Zhang spretno vključil še poglobljeno

in večplastno zgodbo o posamezniku, ki brezkompromisno in samozavestno vodi igro po zastavljeni poti vse do nič kaj optimalnega cilja – do umora vladarja. Kljub filmskemu trendu, h kateremu ga je spodbudil William Kong, producent *Preživelega tigrja, skritega zmaja* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 2000, Ang Lee) in dolgotletni promotor Jeta Lija, se Zhang ni predal tovrstnemu zaslepljenemu efektu, ki toksično razjeda ostale elemente filmske recepcije. Film je ohranil edinstveni pečat filozofičnosti imaginarija, ki terja pot korak-za-korakom do cilja (ideje, razsvetljenja), in to pretanjeno ponazoril. Naslednje sodelovanje Zhang-Kong, *Hiša letočih bodal* (House of Flying Daggers, 2004) se

ponovno staplja z *wuxia*, a tokrat je čuti ti premoč žanra in tehnike nad esenco, ki jo kljub trudu po vzneseni zgodbi o večni ljubezni ob tem spere.

Zhang se je s filmom *Ženska, pištola in špageterija* predstavil tudi kot avtor ostre, cinične in (še vedno) trilerske kombinacije z močnim revoltom do nasičenosti filmskega kadra, ne z rešitvijo tega skozi konkretno redukcijo, temveč obratno, s pretiravanjem v nanosu. S tem se je ironično postavil po robu celo samemu sebi, kar mu daje novo dimenzijo in kritiško moč. Zhangov najnovejši film bi lahko zato označili za drugo prelomnico njegove ustvarjalnosti, kjer se svojega dela loteva predvsem analitično, redundantno, torej po nekem mentalnem vzgibu Zahoda, a hkrati ostaja močno prezenten na Vzhodu, s čimer povezuje svetova, ki se v mnogih (tudi političnih) nazorih ne ujemata.

Če je Zhang še ne dolgo nazaj krikal o utesnenosti v kitajski družbi, je s tokratnim filmom že bolj odprte poze in se je pripravljen povezovati. Film je sicer osvežujoče delo (tudi izpod rok takšnega režiserja, kot je on), a zares učinkuje in predstavlja svojo polnovrednost šele kot reakcija na ameriški izvirnik, nastanjen v prašnem kavbojskem Teksasu. Lahko zaključimo, da kakor je bilo za Zhanga snemanje tega filma nekaj posebnega, »nenavaden in navdušujoč projekt«, kot je dejal, to navdušenje zlahka vzbudi tudi pri gledalcih.



# Ricky: sodobna potujitvena filmska pravljica

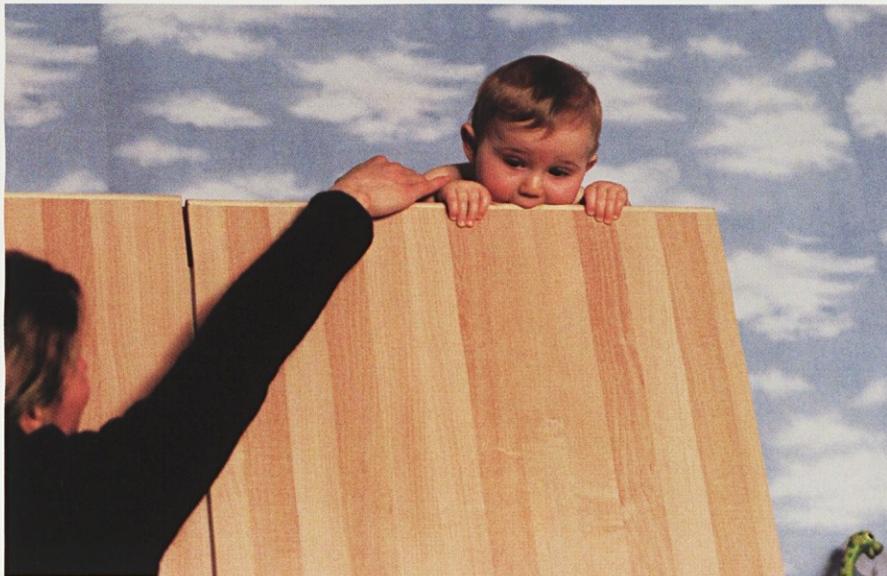
Nina Cvar

*Ricky* (2009), ne čisto zadnji film Françoisa Ozona, sicer izjemno plodovitega francoskega ustvarjalca, je svojevrstna magično-realistična pravljica, katere celovitosti prav gotovo ne gre razumeti brez njene umestitve v širšo genealogijo Ozonove filmografije, sploh če se spomnimo tiste Bettelheimove teze o pravljičah kot zvrsti literature, ki naj bi otrokom služila kot nekakšna platforma za razreševanje notranjih konfliktov pri vstopanju v svet odraslih. Pa je *Ricky* kljub videzu res svetla zgodbica o zagatah sodobne (zahodne) družine in družbe?

Uprizarjanje heterogenih spolnih identitet in roganje buržoazni kulturi, podmazano z bolj ali manj eksplicitno kritiko njenih fašistoidnih intenc, je nedvomno ena od distinktivno ustvarjalnih potez Françoisa Ozona, diplomanta pariške filmske šole La Fémis, na kateri so se med drugim šolali tudi Claire Denis, Alain Resnais in Claude Miller. Prepričevanja raznorodnih stereotipov in predsodkov, vezanih zlasti na spol in seksualnost, bolj ali manj subtilno pa tudi na (patriarhalne) družbeno-ekonomske strukture ter njene heteronormativne norme, se Ozon v svojih filmih rad loteva skozi vijačenje ustaljene narativne forme. Kronološki potek dogajanja namreč pogosto razlomi v posamezna poglavja oziroma etape ali se zateka k rabi flashbacka, ki, vsaj v *Preostanku časa* (*Le temps qui reste*, 2005), deluje na asociativen način.

Pa vendar imamo Ozona zavoljo omenjenega, tako rekoč bergsonovskega narativnega orodja – prototipsko ga uporabi Alain Resnais v filmu *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959) – bolj težko za modernističnega avtorja. Prej bi ga lahko zavoljo preigravanja rigidnih, binarno opozicijskih identitet, prehajanja med cinesfilijo in popularno kulturo ter rokovanja s parodijo in z ironijo, s katerima na primer spodkopava falocentrični označevalec (v *Hladnih kapljah na vroče kamne* [*Gouttes d'eau sur pierres brûlantes*, 2000], izvrstnem hommageu Rainerju Wernerju Fassbinderju), umestili v milje postmodernističnega filma.

Pravzaprav se zdi, kot da se Ozon palimpsestno premika po svojih tematskih tirni-



cah, kajti v vsakem novem filmu jih preobleče v drugačno reprezentacijsko-narativno strukturo. V *Rickyju* nam tako servira precej preprosto, skorajda že minimalistično zgodbo o sivi realnosti francoskega delavskega razreda, depresivni mami samohranilki, ki za borno preživetje sebe in hčerke opravlja nevarno, duhamorno delo za tekočim trakom neke kemične tovarne. A njuno življenje se prekucne na glavo, ko mama Katie (Alexandra Lamy) spozna Paca (Sergi López). Gre za tipičen Ozonov zaplet nenadne prekinitve vsakdana, ki tu kulminira v rojstvu dojenčka Rickyja, za katerega se kaj kmalu izkaže, da ni »navaden«<sup>o</sup> otrok. Spoprijemanje družine z Rickyjevo »drugačnostjo«<sup>o</sup> Ozon vizualizira skozi zase značilni žanrski pastiš, estetizacijo ter teatralnost, v tem primeru osredinjene na nekatere linije tematiziranja ojdipovske situacije.

Na sledi izpiljene vaje v postmodernističnem slogu, mestoma prekinjene z elipso, smo v *Rickyju* priča spajanju elementov melodrame, komedije in fantastike. Njihovo prepletanje je sicer podčrtano z bližino, ki pa je le navidezna. V svoji inverziji se namreč razleže v melanholično potujitev: v bridko metaforo odnosa večinske kulture do vsega tistega, kar ne želi razumeti.

V pravljico o nenavadnem dojenčku, aluziji na angela, avtor vtisne svoji potezi

komičnega ošvrka buržoaznih vrednot na eni strani ter gorkih implikacij teh istih družbeno-kulturnih obrazcev na drugi strani. A za Ozona je značilna še ena preokupacija. To so politike reprezentacij telesa v procesih družbenega nadzora, pri čemer pa mu vpis telesnosti malega Rickyja v nekakšno vmesno pozicijo med naravo in kulturo omogoči tako detabuizirane (iluzorno) utečene dominantnih identitet telesa kot tudi navezavo na spolne identitete in njihovo dožemanje v družbi. Prav na tej točki se *Ricky* izkaže za precej avtobiografskega, ki pa je zaradi ekskurza v formo pravljice toliko bolj obložen s trpkostjo, saj način avdiovizualizacije izbranega izrazja pri gledalcu še dodatno vzpostavlja občutek nelagodja.

In kaj ima s tem opraviti Bettelheimova teza o pravljičah? Ne le da pravljice pregovorno predstavljajo pomemben kulturni rezervoar formiranja subjekta, v konkretnem primeru lahko izbira (potujitvenih) pravljičnih pripovednih kulis bistveno delegira gledalčevo interpretacijo zaključne špice filma, ki jo lahko vzporedno beremo z navedbo profesorice Ginette Vincendeau. Ta trdi, da naj bi Ozonova priljubljenost v Franciji do neke mere temeljila na izbrisu njegove homoseksualnosti – ob tej misli pa zaključni kadri filma delujejo še toliko bolj pretresljivo ...



# Črni labod

Andraž Jerič

**K**o je Darren Aronofsky pred dvema letoma predstavil svoj najnovejši film *Rokoborec* (The Wrestler, 2008), je bil verjetno marsikdo precej začuden nad njegovim presenetljivo neposrednim realističnim pristopom. Z novim projektom se je otresel vsakršne eterične kontemplacije, kakršno je bilo vodilo *Fontane življenja* (The Fountain, 2006), prav tako pa je opustil tudi kakršnokoli stilistično vizualiziranje, značilno za *Rekviem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000). Takšna prvinska surovost se je seveda izkazala za povsem primerno za prikazovanje destruktivnega sveta wrestlinga – tako v ringu kot pod njim. Zakulisja tega »športa«, ki mnogim postane bolj način življenja, se je Aronofsky vseeno loteval prefinjeno in ni povsem nenavadno, da ga je obravnaval skoraj kot vrsto umetnosti.

S tega vidika bi ga mogoče lahko razumeli tudi kot nekakšen prequel za njegov zadnji film *Črni labod* (Black Swan, 2010). V njem se tokrat spusti v zaodrje newyorškega profesionalnega baleta, ki pa – ironično – ravno nasprotno večkrat spominja prav na vrsto profesionalnega športa. Ozračje v takem okolju je več kot napeto, saj dekleta svoja telesa izpopolnjujejo in klešejo do ekstremov ne glede na ceno, hkrati pa ves čas vzdržujejo visoko stopnjo nezdrave tekmovalnosti. Tukaj se številnim kritikom kar same ponujajo reference na Verhoevov trash hit *Slačipunce* (Showgirls, 1995), kjer namesto baletk nastopajo striptize – treba je priznati, da si zgodbi delita veliko podobnosti tako v dramaturgiji kot konkretnjših scenarističnih elementih, a bistvo *Črnega laboda* se skriva drugje. Za njegovo razumevanje so verjetno po-

membnejše paralele z *Rokoborcem*, ki so že tako očitne, da nas Aronofskyjeva izjava, da je ta dva filma pred več kot 10 leti pravzaprav konceptualiziral kot enega samega, sploh ne preseneča več – ideja o dialektično vzajemnem odnosu med rokoborcem in balerino, kjer eden predstavlja visoko obliko umetnosti, drugi pa skoraj najnižjo vrsto športnega udejstvovanja (hkrati pa, spet, oba pravzaprav oboje), se zdi zdaj, ob izidu *Črnega laboda*, končno dokončana. A z »razcepitvijo« ideje na dva samostojna filma Aronofsky te dialektičnosti ni izgubil, ampak jo kvečjemu še bolj izpostavil oz. namenoma postavil prav v središče svojega novega filma.

Nina (Natalie Portman) je mlada balerina v Newyorškem baletu, kjer se poteguje za naslovno vlogo v novi uprizoritvi Labodjega jezera. A genialni umetniški vodja

Thomas (Vincent Cassel) namerava k baletu pristopiti precej revolucionarno: v vlogi princeze Odette ali belega laboda in njene zlobne nasprotnice Odile ali črnega laboda si želi videti isto plesalko, nekakšno dvojno osebnost torej, zmožno izkazovanja tako nedolžne lepote kot temačne čutnosti. Nina je popoln beli labod, v iskanju prave mere in izraza je svoje življenje s totalno disciplino posvetila plesu, v čemer ji pritrjuje tudi njen koreograf. Vendar v njej nikakor ne vidi črnega laboda, tiste prvinske temačnosti, ki bi jo Nietzsche najverjetneje poimenoval dionizično. To je po njegovem mnenju prvinski duh starogrškega človeka, iz opitosti vneseni krik človeške želje po ponovni povezanosti s samim sabo. In če je opitost neke vrste metafora za dionizično, so za njegovo nasprotje, apolinično, takšna metafora sanje, ta vse preveč primerna metafora tudi za filmsko umetnost samo. A sanje so še vedno le umetno skonstruirana predstava resničnosti in kot take neresnične. Apolinično je torej vse, kar stremlji k standardiziranju resničnosti, kar kliče po Redu in Resnici. Nietzsche je takšno (pravzaprav sokratsko) miselnost v določeni meri odkrito zavračal, ker da človeka odvrta od prazgodovinske divjine, ki jo nosi v sebi. Njegovo mnenje tako deli tudi Thomas, ki skozi nekakšen freudovski devica/kurba kompleks Ninino popolno nasprotje vidi v novi plesalki Lily (Mila Kunis), ki je vse prej kot milostna, tiha in nedolžna mamina punčka. Nina v njej takoj prepozna tiho in skrivnostno tekmičico, a začuti, da Lily poseduje moč, ki jo sama več kot le potrebuje.

Aronofsky tukaj seveda naredi pričakovano, a ključen in odločilen korak; z obratom paradigme »art imitates life« stoji v svet metafikcije, kjer usoda junakinje baleta močno odzvanja tudi v življenju junakinje na platnu pred nami. Zgodba princeze, začarane v belega laboda, kmalu postane tudi Ninina ponotranjena zgodba – a s spremembo scenarija baleta se spremeni tudi dilema junakinje; njen največji na-



sprotnik ni več črni labod, temveč prav njena temna stran sama. A Nina je travmatizirano dekle, ki pri 28 letih še vedno živi s svojo materjo, falirano balerino, ki svoje zaradi nosečnosti propadle upe izživlja skozi hčer. Ta se svoje temne strani zato seveda sploh ne zaveda ali pa se z njo pač ne sooča, zato frustracije potlači in se raje še resneje posveti treningu. Ko končno le dobi priložnost plesati glavno vlogo (ali v jeziku baleta: ko jo princ prvič prepozna kot belega laboda), ni podvržena le pritisku z materine strani, pač pa še dodatnemu stresu; kot novo imenovana primabalerina mora zdaj v vseh pogledih stremeti k popolnosti. A kot že omenjeno, se njena predstava popolnosti razlikuje od definicije popolnosti ostalih. Bolj kot si želi Thomas (tudi ta, spet v jeziku baleta, igra tako vlogo princa kot zlobnega čarovnika) iz nje izvabiti karkoli prvinskega, torej tistega seksualno zavrttega in potlačenega, bolj se Nina prav tega skritega boji. Tako razpeta med nepoznan svet spolnosti in materino superegovsko represijo tone vedno globlje v globine paranoje. Spočetka zlovešče praske po telesu in materina pretirana skrb postanejo znak nečesa precej bolj problematičnega kot od profesionalne plesalke že kar pričakovana bulimija. Ko v enem redkih trenutkov poguma izstopi iz te zmešnjave in se potruji поблиžje spoznati Lily, da bi odkrila kaj je v resnici njena skrivnost, se še ne zaveda povsem, da je prav ona ključ, njen pravi *doppelgänger*. Z njeno pomočjo končno prestopi na temno stran, tako v smislu spoznavanja svoje vloge in hkrati same sebe kot tudi, seveda nezavedno in hkrati še toliko pomembneje, znotraj lastne psihe. V tem še nedoživetem trenutku popolne svobode se tako prvič zares prepusti svetu okoli sebe; v nasprotju z materjo vidi Lily kot posebljeni id, zato ni presenetljivo, da ravno njo izbere za izživljanje svojega do nerazpoznavnosti potlačenega libida. Seksualno eksperimentiranje (predvidevam, da je bralec že seznanjen z oglaševanimi

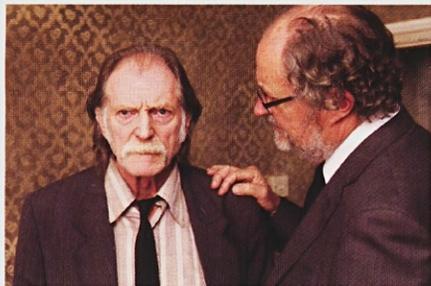
lezbičnimi prizori) se tako – znotraj freudovske logike – provokativno dogaja prav v prisotnosti matere, ki je zgrožena nad Nininim nenavadnim obnašanjem. Tako izzivalno odgovarja tudi na pretekli prizor, kjer je »napačen« seks cenzuriran prav z nenehno navzočnostjo matere, ves čas zaskrbljeno speče ob njeni postelji.

Tu se zgodba v resnici šele začne zares zapletati – Nina je šele na začetku svoje spuščajoče se spirale. Aronofskyju takšna tematika ni neznan: poleg že omenjenega sorodnega *Rokoborca*, ki prav tako v celoti žrtvuje tako svoje telo kot svojo psiho, najdemo pri njem takšno pot neizbežne samodestrukcije že v *Rekviemu za sanje*. Nekako se zdi, da je režiserjev najpomembnejši fokus skozi celotno filmografijo prav človekova želja po definiranju lastnih meja, po lastnem izničenju v luči samodokazovanja. O smrti in človeški krhkosti tako razmišlja tudi v že omenjeni *Fontani življenja*, kjer na koncu ugotavlja, da je prav smrtnost tisto, kar človeško loči od božanskega. Slednje je pomemben element tudi v njegovem prvem, za tukajšnjo primerjavo morda še primernejšem celovečercu *Π (Pi, 1998)*, v katerem glavni junak Max, ravno obratno, v svetu nedoločljivega kaosa prav s pomočjo matematike, te najbolj apolinične od vseh znanosti, išče nekakšen vseprisotni Red. Maxova obsesija je diametralno nasprotna Ninini, a ta se z njo ne spopada nič manj destruktivno; šele skozi številne shizoidne epizode (in treba je poudariti, da gre za enega najzvestejših filmskih prikazov shizofrenije sploh) lahko – spet, ironično – do konca razvije tudi drugo stran svoje duše in se v tretjem dejanju (tako baleta kot filma) končno razvije v popolnega črnega laboda. A ne brez žrtev: za uspešno uprizoritev je na koncu le morala žrtvovati popolnoma vse. V dionizičnem, tako Nietzsche, človek namreč preneha obstajati kot umetnik, temveč umetniško delo postane prav on sam.



Filmi Mikea Leigha so vedno filmi o družini, kar pa ne pomeni, da so družinam prijazni filmi. Kot pravi eden od njegovih sijajnih filmskih likov, morda David Thewlis v vlogi popadljivega počestnega filozofa v *Goli* (Naked, 1993) ali pa Phil Davis kot resignirani mladi levičar v razredno vse bolj segregirani Angliji Margaret Thatcher v filmu *Velika upanja* (High Hopes, 1988): »Family fucks you up!« Kaj takega je seveda pričakovati od človeka, ki je med deseterico svojih najljubših filmov uvrstil *Ozujevce Potovanje v Tokio*, Truffautovih *400 udarcev* in *Smrt gospoda Lazarescuja* romunskega sodobnika Cristija Puiuja. Disfunkcionalne družine, osamljenost, delavsko okolje, ki ga je Mike Leigh še kot otrok zdravnika spoznal v rodnem Salfordu blizu Manchesterja, napolnjujejo njegov filmski imaginarij. Toda Leighov socialni realizem spominja bolj na Dickensa kot na udarni družbenozgodovinski realizem z jasno politično agendo Kena Loacha ali na melanholično avtobiografsko filmsko poezijo v prozi Terencea Davisa.

Mike Leigh je eden najbolj avtohtonih britanskih režiserjev, pa čeprav ali ravno zato, ker se je njegova družina izvorno pisala Lieberman, a se je anglikanizirala že pred njegovim rojstvom. Kot je dejal Leigh, sta se njegova starša zelo trudila biti čim bolj angleška. Mike Leigh, ta satirični kronist thatcherizma in njegovih posledic, prikazuje socialne aspiracije, zlasti ženskih likov, in razredna nasprotja, sploh takrat, ko je najbolj jezen, na primer v filmih *Velika upanja*, *Življenje je sladko* (Life Is Sweet, 1990) in *Goli*, na način dickensovskega karikiranja ljudi in družbe. Kar me skoraj napeljuje na trditev, da je tudi Mike Leigh, vsaj posredno, političen režiser. Sicer pa poznavalci Velike Britanije pravijo, da se od Dickensovih časov britanska družba v bistvu ni kaj dosti spremenila, da še vedno nima pravega srednjega razreda, kvečjemu socialne povzpeticke, do katerih čuti prezir.



## Še eno leto

Mateja Valentinič

Mike Leigh, znan po tem, da svoje filme ustvarja na kar najbolj organski način, brez vnaprej napisanega scenarija, ki nastaja na ekstenzivnih in intenzivnih improvizacijah z igralci, mesece preden sploh začne snemati, ima za sabo okrog dvajset celovečernih in televizijskih filmov, ki jih je zlasti v sedemdesetih letih snemal po lastnih dramah za BBC. Mednarodno prepoznaven je postal šele konec osemdesetih let s prej omenjenimi filmi. Za *Gole* je leta 1993 dobil nagrado za režijo v Cannesu, za *Skrivnosti in laži* (Secrets and Lies, 1996) zlato palmo, s filmom *Vera Drake* (2004) pa je zmagal v Benetkah. Bil je tudi šestkrat nominiran za oskarja, nazadnje za izvorni scenarij za film *Kar-brez-skrbi* (Happy-Go-Lucky, 2008), malo mojstrovino, na videz lahkotno komedijo z globokim etičnim uvidom v življenje, ki je cinični svet, v katerem živimo, osupnila z optimizmom, ki nikoli ne postane moralističen ali banalen, tudi po zaslugi briljantne igre Sally Hawkins, ki jo je Leigh postavil v vlogo gledalčeve »učiteljice življenja«.

Za razliko od igrivega portreta neumorne optimistke Poppy v *Kar-brez-skrbi*, ki ji je razveseljovati soljudi samoumevni življenjski *modus operandi*, nas Mike Leigh s filmom *Še eno leto* (Another Year, 2010) v štirih letnih časih zapelje s povsem dru-

gačnim, precej bolj resnobnim, elegičnim, celo pesimističnim tonom. V središču dogajanja je ljubeči par v poznih srednjih letih, psihoterapevtka Gerri (Ruth Sheen) in inženir geologije Tom (Jim Broadbent), ki rada kuhata in obdelujeta svoj vrtilček ter nesebično nudita gostoljubje svojim precej manj srečnim znancem, med katerimi prednjači Mary (Lesley Manville), Gerrijina sodelavka, dobro ohranjena petdesetletna tajnica, frustrirana alkoholičarka, ki boleče čuti, da ji je življenje nepovratno spolzelo med prsti ...

*Še eno leto* je pravzaprav Leighov kruti portret jeseni življenja, starosti in osamljenosti, ki jo ponavadi spremlja, in ki je danes percipirana – kot bi rekel Woody Allen – kot neozdravljiva kronična bolezen. Leigh seveda ni Allen, da bi iz tega nevrotično pokal vice, ampak je skupaj z neprekosljivo Lesley Manville ustvaril neznosno realističen lik hude nevrotičarke, ki z nenehnim govorjenjem, opijanjanjem, neprimernimi namigovanji in živčnimi tiki, z otročjo potrebo po vzbujanju pozornosti, z mešanico alkoholiziranega samopomilovanja in občasnih izbruhov v smislu, kako da uživa v samskem življenju, zgolj sama pred sabo prikriva globoko osamljenost in silovito željo po moškem in človeški bližini nasploh.

Mike Leigh zgodbo pripoveduje skozi štiri letne čase, od pomladi do zime, večinoma skozi dialoge v pomensko nabitih situacijah, iz katerih izraščajo prizori, ki so prave igralske bravure. Vendar v Leighovih filmih obilje dialogov nikoli ne učinkuje gledališko, kajti z velikimi plani obrazov svojih igralcev ves čas ustvarja čustveno močno pripovedno dinamiko, ki nikoli ne postane dolgočasna, ker mu uspe z igralci tako prepričljivo poustvariti resničnost v vsej njeni naturalistični goloti. Od igralcev zahteva popolno predanost, zato že vrsto let sodeluje z istimi. Že v uvodnem prizoru filma *Še eno leto* spoznamo Gerri kot psihoterapevko, ki skuša pomagati anonimni depresivni ženski srednjih let (Imelda Staunton, *Vera Drake*), ki je prišla po uspavalne tablete, da bi se ji čustveno odprla. Tako je tematika filma nastavljena. Leigh jo dramaturško poudari s kontrastom med Gerrijino in Tomovo umirjeno zakonsko srečo in nesrečo tistih, do katerih, kot reče Gerri, življenje ni najbolj prijazno. Takšnih pa je v tem filmu kar nekaj – in vsi se zbirajo v njenem čustveno toplim domu kot brezdomci okrog ognja ali kot večče, ki jih vleče

k svetlobi. Med njimi so – poleg patetične, naporene Mary – Tomov zapiti prijatelj Ken, osamljena dobričina (sijajni Peter Wight), moška različica Mary, čigar poskuse dvorjenja Mary s prezirom zavrača, ter Tomov katatonični, socialno okorni brat Ronnie (David Bradley), ki mu je ravno umrla žena, sin Carl (Martin Savage) pa ga sovraži. Drama doseže vrhunec v jeseni, ko Gerrijin in Tomov sin Joe (Oliver Maltman) domov pripelje punco Katie, do katere se ljubosumna Mary, ki je poleti, čeprav dvajset let starejša, osvajala Joeja, vede povsem neprimereno, tako da razočara in izgubi edina človeka, ki sta jo bila pripravljena prenašati.

Ko se pozimi povsem dotolčena Mary nenapovedano privleče do Gerri, je to le še finale njenega dokončnega ponižanja in občutka, da je izpadla iz igre življenja in življenja te (nadomestne) družine, ki se bo odslej vse bolj ukvarjala z lastnim toplim gnezdom in v prihodnosti z vnuki ... Ko jo v stanovanje komaj spusti Tomov brat, je Maryjina razrvanost toliko bolj očitna, ko v nasprotju s svojo siceršnjo egocentričnostjo skuša celo navezati stik z njim in se mu kljub temu, da ga vidi prvič v življenju, po-

nudi, da bi šla z njim za nekaj dni domov, da bi mu pomagala ob smrti žene. Komično tragična situacija se nadaljuje ob večerji, ko z družino klepetajo o potovanjih po svetu in Joe zada Maryjinemu narcizmu zadnji udarec s pripombo, da je na Krfu delala kot natakarka, čeprav je sama rekla, da je vodila bar ... Mary spozna, da ni v isti ligi, v istem razredu kot ljudje, s katerimi obeduje, in da nikoli ne bo del te družine, če se še tako trudi. Še eno leto je minilo, kot jih bo še toliko, ne da bi se Maryjino življenje bistveno spremenilo. A upa lahko vsaj na ozdravitev od alkoholizma ... Princev na belih konjih ni več, velika pričakovanja mora zamenjati, kot jo večkrat opozori Gerri, z odgovornostjo za lastne odločitve ... Sicer ji ostane le še življenje kot neozdravljiva kronična navada. Zadnji dolgi bližnji posnetek Maryjinega obraza brez zvoka, na katerem se odraža njena globoka prizadetost, občutek izoliranosti in obup, ki se spreminja v apatični odklop od realnosti, je ena najbolj presunljivih podob človekove samotne eksistence. Še en Mike Leigh, ki postaja s starostjo le še boljši.



# Tudi čudovitih filmov se človek nasiti



Alejandro González Iñárritu: Ču do vi to  
Katja Čičigoj

»Jaz sem jablana. Rodim lahko samo jabalka,« odgovarja večkrat nagrajeni mehiški režiser Alejandro González Iñárritu na očitke, da snema vedno iste filme. Presenetljivo pa bomo v njegovi najnovejši stvaritvi *Ču do vi to* (Biutiful, 2010) zaman iskali prav njegov razpoznavni znak: fragmentarno narativno strukturo, ki z naključnimi dogodki poveže navidez povsem ločene pripovedi.

Iñárritu temu formalnemu prijemu sicer ne pripisuje prevelikega pomena; ta naj bi bil zgolj nebitvena lastnost njegove kinematografije, zgolj način, primeren za pripoved določenega tipa zgodb (ki korenini v modernem pripovedništvu, npr. Faulknerja). Skupni imenovalac njegove predhodne trilogije celovečercer *Pasje ljubezni* (Amores perros, 2000), *21 gramov* (21 Grams, 2003) in *Babilon* (Babel, 2006) naj bi bolj kot pripovedna struktura bila sama vsebina filmov – prek posameznikove intimne spregovoritve o širših družbenih in globalnih ekonomskih razmerah. Ta vsebinska naravnost je prisotna tudi pri njegovem zadnjem podvigu, kjer je morda prav zaradi bolj linearne, kronološke naracije o enem

samem junaku na enem samem kraju še toliko bolj očitna. Medtem je formalno virtuozni način prepletenih pripovedi postal ne zgolj Iñárritujev razpoznavni znak, ampak tudi že modni kliše, ki so se ga na njegovi sledi (brez ustreznega vsebinskega motiva) pretirano posluževali številni režiserji. Duhovito parodijo tovrstne teorije vsepovezanosti lahko npr. vidimo v japonskem filmu *Simbol* (Symbol, 2010, Hitoshi Matsumoto), ki z neverjetnim izidom združi dve povsem ločeni zgodbi: o Japoncu v beli sobi z angelskimi penisi na stenah ter o mehiškem rokoborcu.

Z nebitveno vlogo narativne strukture pa se verjetno ne bi strinjal Iñárritujev dolgoletni sodelavec, scenarist Guillermo Arriaga, s katerim sta se po polemiki o avtorskih pravicah razšla (Arriaga je hotel biti podpisani kot soavtor filma in ne zgolj scenarist). Razlog za spremembo pripovednega toka je torej delno tudi pragmatičen. Kakorkoli – kljub tej narativni spremembi ostaja *Ču do vi to* jabolko z značilno iñárritujevskim okusom, tako po vsebini kot po značilnih formalnih, avdio-vizualnih in produkcijskih prijemih.

Konsistentnost je lahko dobrodošlo znamenje jasnega in močno razvitega avtorskega sloga. Iñárritu je tudi tokrat dokazal, da kot režiser izjemno tankočutno izbira tako naturščike kot zvezdniške igralce, ki v njegovih filmih ustvarijo plastične, niansirane vloge (npr. Sean Penn, Naomi Watts, Benicio del Toro, Brad Pitt, Cate Blanchett). Tokrat je Iñárritu ustvaril Uxbala kot obleko po meri za Javierja Bardema. Presunljivost in čustvena intenziteta, s katerima je ta upodobil očeta, obolelega za rakom, ki poskuša z ilegalnimi posli preživeti sebe in dva otroka brez pomoči bivše psihično nestabilne žene, priča, da mu ta kroj res pristoji.

Likom in lokacijam po meri je tudi raba kamere oz. vizualna podoba Iñárritujevih filmov. Če je v *Babilonu* direktor fotografije Rodrigo Prieto snemalno tehnologijo prilagajal lokaciji, v filmu *Ču do vi to* ta ostaja enotna glede na enotno lokacijo, in vendar se vizualna podoba spreminja skladno s spremembo percepcije glavnega lika – od sive rutine uličnega življenja preprodajanja, prek topline pretesnega stanovanja, do zaključnega pol-blodnega delirija pred

smrtjo. Celotna pripoved je podana iz perspektive Uxbala, ki poskuša poplačati dolgove iz preteklosti in urediti življenje svojih otrok, preden se od njih poslovijo. Prehode stanj njegove zavesti pa podčrtuje tudi kitarska glasba oskarjevega nagrajenca in lñárritujevega stalnega sodelavca Gustava Santaolalle.

In kot smo pri lñárrituju že vajeni, tudi kratkovidno, nespektakularni, a dosledni efekti filma dodajo pridih nadnaravnega, ki ga podpira tudi sama eksplicitna vsebina – Uxbal si finančno pomaga tudi s prenašanjem sporočil mrtvih njihovim svojcem; v začetku in na koncu filma pa v zasneženi pokrajini sreča svojega premirnulega očeta v podobi mladeniča. A tu ne gre za kak poceni t. i. new age animizem ali rehabilitacijo (post)krščanske spiritualnosti; duša v lñárritujevih filmih dejansko »ima« 21 gramov – je materialna duša, (za) vest človeka, ki ga kliče k odgovornosti do sebe in drugih. Uxbalova senzibilnost za »nadnaravno« je bolj posledica kulture in izročila, prepredenega z mitično mislijo; in vtis »vsepovezanosti« ni kak ostanek metafizične usode, božje predestinacije, ali revival modne ideje »metuljevega efekta«, temveč prej posledica globalizirane družbene stvarnosti in človeške eksistence kot take, ki s svojimi dejanji neobhodno vpliva na soljudi. In prav tu je polje, kjer se igra drama eksistence lñárritujevih likov, ki v poskusu ohranitve varnega mikrokozmosa lastnega družinskega življenja nehoti do ohranitev onemogočajo drugim – Uxbal v poskusu prihraniti nekaj denarja zaradi poceni grelnikov povzroči smrt množice azijskih delavcev v nelegalni tovarni. V redkih trenutkih »milosti« pa mu je dano tudi zavestno omogočiti to ohranitev drugim – kakor takrat ko ženo in otroka ubitega somalijskega preprodajalca vzame pod svojo streho.

lñárritujeve zgodbe prečijo države, kontinente, rase in kulture; njihove korenine pa



so globoko osebne. Motiv filma *Cú do vi to* je bilo vprašanje, kaj bi storil, če bi vedel, da ima zgolj omejeno količino časa do smrti; bi živel kaj drugače? Bi poskušal popraviti napake iz preteklosti? Vpetost likov v sodobni svet kompetitivnega darvinizma pa povzroči, da njihov poskus preživetja pride v navzkrižje z preživetjem drugih. Politične problematike, ki jih odpirajo lñárritujevi filmi niso posledica kakega zavestnega političnega programa, temveč bolj njegove najbolj intimne trenutne preokupacije s temeljnimi vprašanji človekove eksistence. A v kolikor je ta vselej vpeta v nek konkretni čas in prostor, dobijo ta vprašanja danes izrazito politično in razredno konotacijo: njegove filme je moč postaviti ob bok avtorjem, ki tako ali drugače naslavljajo problematike življenja manjšin, marginaliziranih skupin in deprivilegiranih držav: Fernandu Meirellesu, Alfonsu Cuarónu, Pedru Costi.

Politična, čeprav neeksplicitna, ni zgolj tema njegovih filmov, ki se zoperstavlja naraščajoči ksenofobiji v večinskih diskurzih medijev o priseljencih ali evfemistično imenovanih »državah v razvoju«, temveč ta stopa tudi na raven same produkcije in distribucije filma: zaradi dolgega nastajanja (4 leta), zaradi težavne (za širše občinstvo preveč »depresivne«) teme soočenja s smrtjo ter zaradi španskega jezika govora je bilo težko pričakovati velik blagajniški uspeh. Zato je že sam obstoj takega filma po lñárrituju »dejanje upora proti diktaturi korporacijskega mišljenja«, ki ureja sodobno filmsko industrijo. »Ta film je kot vino, ki se je

staralo leta in leta,« je dejal režiser v nekem intervjuju. »To ni frappuccino, mleko, med in sladkor za občinstvo.«

Pa vendar je kakor naslov filma *Življenje je lepo* (La vita è bella, 1997, Roberto Benigni), ki vnese življenju pritrjujočo poezijo v sredo koncentracijskega taborišča, tudi lñárritujev *Cú do vi to* potrebno brati dobesedno. »Čudovitost« življenja izraža prav skrb, ki mu jo namenjamo (tujemu in našemu), ko je to najbolj ogroženo. S Heideggrovimi besedami bi lahko rekli, da lñárritujevi liki ne živijo v zapadlosti množičnega lahkotnega »se počne,« temveč šele iz radikalnega zavedanja sebe kot »biti-k-smrti« uvidijo »smisel biti« v »skrbi« za lastno in tujo bit.

In vendar bi bilo preveč enostavno pripisati prevladujoče razočaranje nad filmom med občinstvom in kritiki zgolj tanatofobiji (odporu do soočenja s smrtjo) večinske publike. Jablana lahko res porodi zgolj jabolka in bilo bi nesmiselno od lñárrituja pričakovati, da bo snemal komedije. A tudi temne barve imajo lahko različne odtenke. Odlika njegovih dosedanjih filmov je bila, da so tudi s pomočjo virtuozne pripovedne strukture svet pokazali v še ne vidnih tonalitetah. *Cú do vi to* jih morda izčisti na eno narativno linijo in enega junaka; novih odtenkov pa ne prinese. Mnogi se sicer navežemo na najljubšo barvo ali najboljšo vrsto jabolka; a še tako lepe barve se človek naveliča, še tako dobrih jabolk prenajé. Še tako vedno enako »čudovitih« filmov se torej prej ali slej – prenegledamo.

# Ta skala me je čakala vse življenje

127 ur Dannyja Boyla

Matevž Jerman

Čeprav je bržkone eden redkih uspešnih avtorjev, ki se lahko pohvali s tem, da je protagonista potopil v straniščno školjko kar v dveh svojih filmih, se Danny Boyle načeloma ne mara ponavljati. Njegov filmski opus je pester in se razteza od znanstvene fantastike, mladinskega filma, kriminalke, zombijade, poklona bolivudskim dramam pa vse do del, ki se ne pustijo zlahka žanrsko definirati. Nič čudnega, da so bile po vsesplošnem zmagoslavju *Revnega milijonarja* (*Slumdog Millionaire*, 2008) oči javnosti še toliko bolj s pričakovanjem zazrte v naslednji Boylov projekt z naslovom *127 ur* (*127 Hours*, 2010); film po slavni zgodbi o preživetju Arona Ralstona, ki je spomladi 2003 pretresla Ameriko.

Ralston je namreč med pohajkovanjem po brezmejni pustinji in kanjonih Utaha po nesreči padel v eno izmed sotesk in nepremično obtičal z roko, ujeta med steno ozke soteske ter ogromno skalo, ki je padla z njim. Tam je z nekaj planinske opreme v mukah preždel pet dni zgolj v družbi insektov in svoje kamere, vse dokler se ni zavoljo golega preživetja s pomočjo topega noža odločil za zmeraj odpovedati svoji desni roki. O tem, da bo po taki izkušnji zaslovel, ni bilo dvoma. Vsi ljubijo junaške zgodbe s srečnim koncem in zdi, se da nihče bolj kot ameriški mediji, ki so iz Ralstona naredili zvezdo. Knjiga o dogodku je bila obvezna; izšla je v obliki avtobiografije pod naslovom *Between a Rock and a Hard Place* (2004) in glede na naravo tako odmevnih zgodb o preživetju je bilo le še vprašanje časa, kdaj bomo deležni tudi filmske interpretacije.

Podatek, da scenarij temelji na resnični zgodbi, je marsikdaj ključnega pomena predvsem za promocijo, po drugi strani pa predstavlja pomemben faktor, ki nezamisljivo vpliva na gledalčevo doživetje; na njegov t. i. suspension of disbelief, odlašanje nejevere ob spremljanju zgodbe. Skratka, ob predpostavki, da je to, kar gledamo, rekonstrukcija resničnih dogodkov, bomo sicer kritično percepcijo pogosto lažje prepustili toku naracije. Tak film nas



ima hitreje v pesti in bo lažje vplival na naše poistovetenje s protagonistom. In v filmu *127 ur* je protagonist le eden, na obeh pa ga imamo skoraj v vsakem kadru. Da ne nehamo dihati z Aronom, je dodatno poskrbljeno z neposrednim obračanjem na gledalca, skozi menjajočo se perspektivo kamere, ki skače med tretjeosebno in ročno mini dv-kamero, ki jo ima Aron s seboj in jo med izletom in trajanjem nesreče nagonarja. Tako skozi film postajamo njegov edini, tihi sogovornik in počasi začenjamo dobivati vpogled ne samo v njegova dejanja in odločitve, temveč tudi v njegove misli, spomine, sanje, kesanja in halucinacije. Film nas nazadnje ujame v svojo zanko, in ko pride do težko pričakovanega prizora amputacije, ob katerem so ljudje bojda tudi bruhalo in zapuščali dvorano, vsekakor ne moremo ostati hladni. Prizor nam, svoji neeksplicitnosti navkljub, pride do živnega, ker smo podlegli Boylevi režiji, igri Jamesa Franca in tistemu zvoku, ki ga do danega trenutka verjetno še nikoli nismo slišali, a smo ga kljub temu vsi prepoznali.

Drugi aspekt pa tvori portret Arona Ralstona, za katerega si Franco gotovo zasluži oskarjevsko nominacijo in s katerim potrjuje Boylevo tezo, da mora kot režiser prepustiti, da nas igralec popelje na potovanje. Ralston v filmu ni nikoli upodo-

bljen kot junak in to, da obtiči pod skalo, je pravzaprav šele začetek njegovega odrešenja. V resnici je bil že vseskozi ujet, a se tega le še ni zavedal. O tem priča srhljiva skladnost prizora brezmejne puščavske pokrajine, v kateri je vsem skrit, s prizori pokrajine iz brezmejnih množic ljudi, ki jih vidimo v uvodnih kadrih. Skala, ki ga je našla, je zanj le t. i. reality check, začetek kontemplacije o življenju. Kot voda v edini plastenki, ki jo ima s sabo; tretjino je že zapravlil, druga tretjina bo zmanjkala v enem požirku, ostane mu le še odločitev, kaj bo naredil s preostankom.

Stilizirani prijemi, ki so v resonanci z realističnim pristopom, na trenutke v spomin priključijo magični realizem *Trainspottinga* (1996), drugje spet skonstruirajo monumentalno katarzo, ki preseže tisto iz *Revnega milijonarja* (katerega ekipa je, mimogrede, skoraj v celoti sodelovala tudi tu). Nenazadnje, Boylevemu kinetičnemu geniju je uspelo nepredstavljivo; posneti nekaj, kar se je zdelo nemogoče spraviti na filmski medij. Na statični zgodbi o nekem, ki je bil pet dni ujet na mestu, je brez odvečne patetike ali klasične vzporedne zgodbe iskanja pogrešanega s strani njegovih bližnjih zgradil akcijski film, ki na enem mestu prepotuje prostor, čas in svojega protagonista.

# Technotise - Edit in jaz

Uroš Šetina

Celovečerni animirani filmi so bili v preteklem stoletju izjemna redkost. Sploh če primerjamo število vsakoletnih premier lokalnih kinematografov z igranimi filmi. Razlog tiči v naravi animacije, ki zahteva ogromno časa in posledično denarja, ki sta potrebna ne glede na tehniko. Tako je velika večina animiranih filmov namenjena predšolski in šoloobvezni mladini ali celi družini, saj si producenti le tako lahko zagotovijo dovolj široko publiko in pokrijeje stroškov. Zato je za ljubitelje animacije poseben dogodek, kadar naletimo na animirani film, namenjen malce starejšim gledalcem, ki je v tem primeru toliko večja redkost, ker prihaja z Balkana.

Znanstvenofantastični akcijski animirani film *Technotise - Edit in jaz* (Technotise - Edit in jaz, 2009) je nastal v glavi Alekse Gajića, srbskega ilustratorja čislanega stripa *Technotise* na podlagi scenarija Darka Grkinića. Strip se vrti okrog skupine najstnikov v futurističnem Beogradu leta 2074 (sto let od Gajićevega rojstva), ki se znajde sredi korporativne zarote. Vsestranski Gajić je prevzel vrsto vlog od režije in scenarija preko direktorja animacije in snovalca ozadij do koproducenta.

Animirana različica je kombinacija priredbe, predelave in nadaljevanja. Tako v stripu kot v filmu gre za neke vrste zaroto, v katero se glavna junakinja Edit Stefanović zaplete preko študentskega dela, povezanega z njenim študijem. Na pomoč ji priskoči njen fant in klapa prijateljev. V filmu je ohranjena dinamika med osrednjimi liki mladostnikov, ki so v osnovi ostali isti. Naslovna protagonistka Edit Stefanović v stripu študira umetnostno zgodovino, medtem ko je v filmu študentka psihologije. Sprememba študija se navezuje na drugačen zaplet, ki je v filmu še bolj tehnološko in metafizično obarvan. Potem ko Edit že šestič pade na izpitu, se odloči za začasno vgradnjo spominskega čipa sumljivega porekla. Z njim se ji po spletu okoliščin nenamerno odprejo vrata v nov svet, kar pa jo iz več razlogov spravi v življenjsko nevarnost.

Gre za nadvse solidnega predstavnika evropske neodvisne animacije, ki bo zadovoljil tako žanrske ljubitelje kot zrele animacijske sladokusce. Zgodba je razgibana z vrsto zanimivih, čeravno ne najizvirnejših zamisli, podanih na poljuden način. Na mnogih koncih zlahka opazimo spogledovanje z animeji, kot je kulturni *Duh v školjki* (*Ghost in the Shell*, 1995, Mamoru Oshii), za katerega avtor priznava, da mu je bil vzor. Kljub temu da se film zavestno oddalji od zgodovinskega zapleta iz stripa, ki je zanimiv predvsem za srbske bralce, ohranja poseben balkanski šarm in vzdušje skozi dialoge, polne mladinskega prijateljskega zbadanja. Sicer ne manjka priljubljenih zimzelenih stvari kot sta yugo in burek. Prizori znanstvenih in metafizičnih razlag so redko posejani med vizualno vznemirljive akcijske prizore, tako da film ves čas ohrani prijeten tempo. Skrbno premišljena futuristična scenografija in ozadja, ki temeljijo na resnični beograjski arhitekturi, spominjajo na čislanega francoskega ilustratorja Moebiusa (ne preseneča, da Gajić že vrsto let dela za francoskega založnika stripov).

Animacijski slog je kombinacija štirih različnih, povečini učinkovito prepletenih tehnik. Prevladujoči videz niha med tradicionalno ročno risano 2D in računalniško

vektorsko animacijo z občasnimi elementi 3D-grafike in realističnimi risbami. Dizajn likov ne vsebuje veliko podrobnosti, kar je avtor nadomestil z bolj dinamično animacijo. Ob tem pusti poseben vtis dejstvo, da je tehnična ekipa petnajstih ljudi s proračunom dobrega pol milijona evrov za dokončanje projekta porabila pet let.

Kdor že razmišlja, kako bi bilo vse skupaj videti v igrani različici, ne bo čakal dolgo, saj je film pritegnil pozornost holivudske produkcijske hiše Legendary Pictures, ki je lani po nekaterih informacijah odkupila avtorske pravice za igrano priredbo in najela Laeto Kalogridis (izvršna producentka *Avatarja* ter scenaristka *Zloveščega otoka*) za pisanje scenarija; mimogrede, za studio DreamWorks naj bi scenarij pisala tudi za igrano priredbo omenjenega *Duha v školjki*. *Technotise* naj bi producirali Rae Sanchini, ki je sodeloval z Jamesom Cameronom pri *Titaniku*, ter Thomas Tull in Jon Jashni. Pri tem je zanimivo, da je Legendary Pictures odkupil pravice od podjetja Heat Vision šele potem, ko je le-to najelo amaterja Jarona Pittsa, da je iz množice skrbno izbranih filmskih odlomkov ustvaril konceptni napovednik, ki je med potencialnimi producenti vzbudil zaželeno zanimanje (YouTube: *Technotise Remake Trailer*).





## Turist

Matjaž Juren

Glavna premisa *Turista* (2010, Florian Henckel von Donnersmarck) je preprosta: gledalec je neumen, letargičen potrošnik. Omenjena (ideološka) postavka ni nič novega, še posebno v časih, ko se zdi, da Holivud ne iztreblja drugega kot neskončno grmado tovarniško-generičnega ekskrementa v obliki brezštevilnih franšiznih nadaljevanj in rimejkov. Precej depresivno, toda snemanja slednjih se vedno bolj poslužujejo tudi režiserske korifeje. Fincher po *Socialnem omrežju* že snema rimejk švedske uspešnice *Dekle z zmajskim tatujem* (*Män som hatar kvinnor*, 2009, Niels Arden Oplev), nemški režiser po pravici opevanega *Življenja drugih* (*Das Leben der Anderen*, 2006) pa si je takisto privoščil čisto svojega – *Turista*. Ob tem se je očitno kar hitro odločil odstriči še tisto zadnje odvečno nitko, ki je (sicer naglo umirajočemu) konceptu t. i. ozaveščenega potrošnika preprečevala, da bi postal navadna kanta za smeti, vredna še tako ostudnih filmskih pomij.

*Turist* je rimejk povprečnega francoskega trilerja *Anthony Zimmer* (2005, Jérôme Salle), v katerem pred roko zakona bežeča Sophie Marceau po navodilih svojega ljubimca, nekakšnega kriminalnega fantoma, izbere nič hudega slutečega naivneža in ga poskuša podtakniti policiji kot pravo stvar. Sledi fascinanten in šokanten zaplet, lik Sophie Marceau se v dobrodušnega nevedneža nenadoma zaljubi – dramaturški obrat, vreden samega Christopherja McQuarrieja (scenarista *Osumljenih pet* [The Usual Suspects, 1995, Bryan Singer] in koscenarista *Turista*). Hencklov rimejk sledi nenavduhujočemu originalu s fanatičnim stezosledstvom, njegov edini prispevek pa je dodatek »blišča« v podobi glavnih igralcev (Angelina Jolie kot slabša Sophie Marceau in Johnny Depp kot kokeršpanjel) in pa zamenjava pokrajine s tisto pravo, pravzaprav edino lokacijo, ki v ameriški mainstream zavesti v estetskem smislu poleg Amerike sploh kaj šteje – Benetke! Namesto sublimacije, ki lahko pri priredbi edino zares kaj velja, dobimo degradacijo, Zimmerjevega umsko zaostalega dvojčka.

*Turist* se izkaže za dolgočasno, eskapistično, filmsko tirado, čez in čez preresetano z arzenalom idiotskih klišejev. Še korak bližje k najnižjemu krogu kinematografskega pekla pa ga potiska dejstvo, da se poskuša skozi svoje mrgoleče označevalce malomeščanskih mokrih sanj prav po filistrsko prodati za nekaj več od običajnega holivudskega akcijskega pofla. Pretenciozno? Padec pač bolj boli.



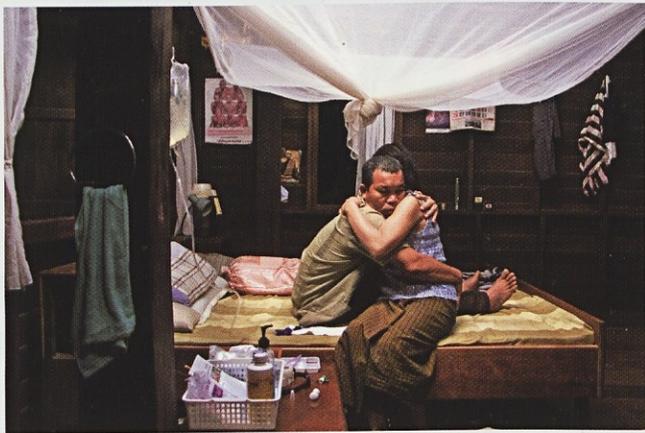
## Upokojeni, oboroženi, nevarni

Bojana Bregar

Film *Upokojeni, oboroženi, nevarni* (Red, 2010, Robert Schwentke) je videti, kot da ga je spisal in režiral upokojenec iz doma ostarelih igralcev akcijskih filmov 90. let, ki ga daje demenca. Ker pa vemo, da akcijske komedije skoraj vedno izgledajo točno tako, kot da je scenarist par strani svojega scenarija porabil, ko mu je zmanjkalo toaletnega papirja, režiser pa je med snemanjem vsake toliko skočil v trafiko po cigarete, pač filmu *Upokojeni, oboroženi, nevarni* ne moremo zameriti vseh teh očitnih pomanjkljivosti. To pride skoraj v paketu.

Frank Moses (Bruce Willis) je nekdanji elitni skrivni operativec CIE, ki se sam in osamljen dolgočasno stara v eni izmed belih vrstnih hišic idiličnega predmestja. Ker ima preveč časa, zelo pogosto kliče naokoli, v glavnem na urad, ki mu izplačuje pokojnino. Tipičen upokojenec. A seveda videz vara, in ko ga neke noči skupina vladnih morilcev obišče z nečednimi nameni, se jih Moses elegantno, brez odvečnega truda, v slabih petih minutah znebi. Vseh trideset. Brez oklevanja se nato odpelje proti Kansasu in tam ugrabi nevrotično Sarah, telefonsko simpatijo iz urada za pokojnine. Skupaj se odpravita v New Orleans k staremu sodelavcu Joeju (Morgan Freeman), ki bi morda znal vedeti, kaj se skriva za napadom na Mosesa. Od tam skočita še v močvirje k aligatorjem in paranoidnemu, labilnemu Marvinu, še enemu od starih Mosesovih kolegov. Vsi trije potem odletijo k Ivanu (Brian Cox + nesramno slab naglas), bivšemu ruskemu agentu KGB, pa nato še k Victorii (Helen Mirren), bivši agentki britanskega MI6. Medtem pa si to židano upokojensko fešto prizadeva pokvariti ambiciozni agent CIE, Karl Urban, ki mu očitno primanjkuje spoštovanja do starejših državljanov (ter smisla za humor).

Glavni očitek, ki je verjetno resnejši od tistega o scenariju brez kompasa, se nanaša na igralski trud pričujoče zvezdniške zasedbe, čeravno levji delež krivde za slednje skoraj zagotovo pade na slabo izdelane karakterje (iz originalno stripovske miniserije). Willis z večnim samoironičnim muzanjem obuja svojega notranjega Brechta, gospod Cox bi bil raje Corleone kot ruski vohun in gospod Freeman je ... zelo star. Le Mary-Louise Parker (tista zelo kul mama iz serije *Gandža*) in John Malkovich naredita domačo nalogo in si za popolno norost zaslužita vsak svojo zvezdico. No ja, vsaj igralci so s tem še en korak bližje svoji resnični upokojitvi.



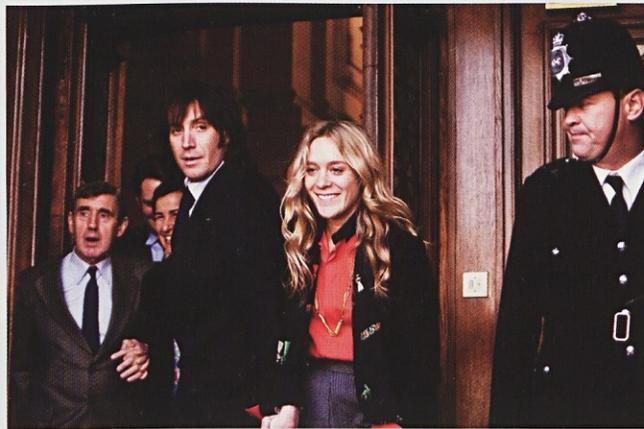
## Stric Boonmee se spominja

Petra Osterc

Filma po lanskem Cannesu ni več mogoče gledati drugače kot dobitnika zlate palme – Sartre je nekoč zavrnil Nobelovo nagrado, ker ni hotel, da ga ta nagrada opredeljuje kot pisatelja (pozneje si je sicer premislil, da bi jo vendarle imel, saj bi si stisko eksistencialne opredelitve lajšal s koristno porabo zajetnega kupa denarja, pa mu je niso dali). Apichatpong Weerasethakul, režiser filma *Stric Boonmee se spominja* (Loong Boonmee raleuk chat, 2010) pa je odslej tisti režiser, ki je zmagal z enim – v pomanjkanju bolj opredeljujočih oznak – najbolj nenavadnih filmov v zgodovini festivala.

Naslovni starajoči se stric Boonmee (Thanapat Saisaymar) resno zboli, začnejo mu odpovedovati ledvica, tako da se odpravi umret nazaj k preostanku družine, v kraje kjer je odrasčal, na rob džungle na severu Tajske. Kaj se potem zgodi, je težko povzeti z uveljavljenimi termini, ki determinirajo kodo narativnega filma. Obišče ga duh umrle žene, za mizo prisede davno izginuli sin, reinkarniran v Chewbacco, kar tako Boonmee kot Weerasethakul sprejmeta kot nekaj najbolj vsakdanjega, skozi uporabo različnih filmskih tehnik in pripovednih postopkov postajajo običajne stvari tuje, dogodki in osebe iz domene fantastičnega pa del resničnosti. Avtor in protagonist preskakujeta iz letargije vsakdanjega življenja v podobno nevznemirljiva prejšnja življenja, duhovi mrtvih se materializirajo in tudi nimajo prav pretresljivih sporočil. Eksistenca Boonmeja je izrisana v skopih elipsah, meditativno, nekonvencionalno; nekatere prisposode so humorno preproste, skoraj otročje, druge arhetipske, tretje sofisticirane, četrte scela kriптиčne, zakodirane v nianse lokalnega jezika, zgodovine, religijskih izročil, simbolov in etničnih običajev.

Absurdni dialogi z elementi tesnobe in humorja, nenavadno atmosfero ter kriптиčno sestavljenim sporočilom mestoma cikajo na še enega budista, Davida Lyncha, po drugi strani pa je ta sprehod po razcepljenih poteh »magičnega realizma« tudi (namenoma?) dolgočasen v testiranju gledalčeve pozornosti, potrpežljivosti in pripravljenosti, da sprejme karkoli mu avtor servira na poti v »notranje zadeve«. Na takih arbitrarnih poteh pa je mogoče vse in vsemogoče, enemu nizu sekvenc bi lahko enakovredno sledil kakšen drugi, logika je pretežno sanjska, ampak saj so te lahko tudi najbližja pot do resnice, nenazadnje, življenje je sen, nebesa pa precejena ...



## Mr. Joint

Ana Šturm

Howard Marks alias Mr. Nice, eden izmed največjih fanov marihuane, je po pogojni izpustitvi iz zapora v Indiani leta 1995 znan predvsem kot pisatelj, stand-up komik in politični aktivist, čigar ultimativni cilj je legalizacija marihuane v Veliki Britaniji. Režiser Bernard Rose nas tako več kot primerno v film vpelje skozi Howardov legendarni one-man show, *An Audience With Mr. Nice*. Gledališče, rdeča zavesa, občinstvo in Howard Marks, ki na odru ravnokar prižiga svoj joint, nam že na samem začetku filma precej jasno zarišejo perspektivo zgodbe enega izmed najbolj nenavadnih preprodajalcev drog na tej strani Atlantika.

*Mr. Joint* (Mr. Nice, 2010, Bernard Rose) je tako predvsem premalo kritična biografska drama »naključnega« preprodajalca drog, hipi kapitalista in intelektualca, ki nam v dobrih dveh urah želi odgovoriti na vprašanja o tem, kako mladostnik iz revne valižanske družine, ki ima težave le s tem, da ga sošolci zasmehujejo kot piflarja, na neki točki življenja obvladuje 10 % svetovnega trga z hašišem. Kako nekdo, ki je ravnokar sklenil posel, s katerim bi lahko z drogami preskrbel prav vsako britansko gospodinjstvo, postane Mr. Nice? Ali pa kako postane kot sodelavec MI6 prijatelj preprodajalca orožja in nato s pomočjo irske republikanske armade tihotapi prepovedane substance? O tej nadvse zanimivi osebnosti nam želijo povedati čim več v čim krajšem času, zato je film mestoma nedosleden in konfuzen. Velika količina med seboj slabo povezanih in enostransko predstavljenih podatkov filmu odvzame dobršno mero integritete, vnese pa dvom v povedano zgodbo. Vse skupaj se zdi le po marihuani dišeča dimna zavesa, za katero se skriva zgolj še ena dolgočasna platforma za Marksovo glorifikacijo.

Pomanjkljivosti v scenariju poizkuša film minimalizirati s svojim stilom; gre za nekakšen »amaterski« film, vstavljen v digitalno postarane posnetke, ki lepo ujamejo duha 60. in 70. let prejšnjega stoletja, ter z odlično igro predvsem britanskih igralcev. Z vlogo Mr. Jointa se popolnoma poistoveti Rhys Ifans, ki je med drugim tudi dolgoletni osebni prijatelj Howarda Marksa. David Thewlis pa je briljanten v vlogi norega in nepriklagenega člana IRE, Jima McCanna, notoričnega preprodajalca orožja in poznavalca zoofilskih pornografskih filmov, ki s svetom in z ljudmi komunicira približno tako cinično kot Johnny iz filma *Goli* (Naked, 1993, Mike Leigh).

# Karneval vzorcev

Gorazd Trušnovec



Circus Fantasticus  
Stalker



Osem in pol  
Circus Fantasticus



Circus Fantasticus  
Solaris



**O** filmu *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger) je bilo zabeleženih že kar nekaj lepo/visoko zvenečih besed, nihče pa ni omenil, da se zdi vsaj z dveh vidikov tudi problematičen. Vprašamo se namreč lahko, v čem je v resnici boljši od eksploatacijskega žanra, ki izrablja nasilne oziroma vojne situacije za svoje lastno (umetniško) izživiljanje? Je katarza skozi kvazi-poduhovljeno estetizacijo moralno res manj sporna od brutalno nazornih prizorov (domnevno) cenenege torture-porn žanra? Ali če uporabimo geografsko bližji primer, mar ni v ozadju na delu identična ideologija romantično-tragikomičnega »čudenja nad življenjem« kot pri perverznejem vojnem karnevaliziranju Nemanje Kusturice po balkanskem hribovju v filmu *Življenje je čudež* (Život je čudo, 2004)? S tega vidika se zdi trubaška vehemenca celo bolj sprejemljiva kot arty melanholija.

Drug spotakljiv vidik je domnevna izvирnost obravnavanega dela oziroma pristnost »magičnega jezika nikoli videnih prizorov«. A preden se lotimo konkretnosti: vsaka generacija, če že ne vsak letnik filmskih študentov premore gojenca, ki se ima za naslednika Andreja Tarkovskega, tako pač je. Avtor je že izplačal češke (*V leri*, 1999) in skandinavske (*Ruševine*, 2003) vzornike, tako da je zdaj očitno nastopil čas za še bolj grandiozno fantazmo.

Domača premiera filma je tako predvsem lepa priložnost za novo *Ekranovo* nagradno igro. Pravilo je preprosto: tisti, ki bo naštel največ posameznih prizorov iz opusa Tarkovskega – da ne bomo diskriminatorni, upoštevamo tudi kakšnega Bergmana (glej npr. alegorijo državljsanske vojne in apolitične pozicije v filmu *Sram*<sup>1</sup> [Skam-

men, 1968]), pa kakšno igrivo grenkobo Nina Rote in Federica Fellinija, npr. iz filma *Osem in pol*<sup>2</sup> (8 ½, 1963) in druge avtorje, ki jih je Burger poskeniral in jih preli z glazuro dvomiljonske evrske podpore za film *Circus Fantasticus* – in bo te reference tudi ustrezno pojasnil, bo leto dni brezplačno prejemal revijo *Ekran*. Za lažji začetek ponujamo že nekaj očitnih namigov: *Solaris*<sup>3</sup> (*Solyaris*, 1972), *Zrcalo*<sup>4</sup> (*Zerkalo*, 1975) in *Stalker*<sup>5</sup> (1979), a ne pozabite, upoštevamo samo odgovore s pojasnilom. Po elektronski ali klasični pošti, do konca februarja. Rezultati bodo čez mesec dni objavljeni na *Ekranovi* spletni strani.

2 Glej povezavo <http://bit.ly/96INr>

3 Glej povezavo <http://bit.ly/h4Otz9>

4 Glej povezavo <http://bit.ly/f0hy91>

5 Glej povezavo <http://bit.ly/LankG>

1 Glej povezavo <http://bit.ly/fvDI3K>

# Ekran

Revija za film in televizijo

**Naslednji Ekran izide 3. marca!**

Intervjuja: **Danis Tanović, Željko Ivanek**

Scena: **Trilogija Zeitgeist**

Fokus: **Vilmos Zsigmond v Ljubljani**

Bližnji posnetek: **Christoph Waltz**

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

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

## NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

*Pravne osebe*

*Fizične osebe*

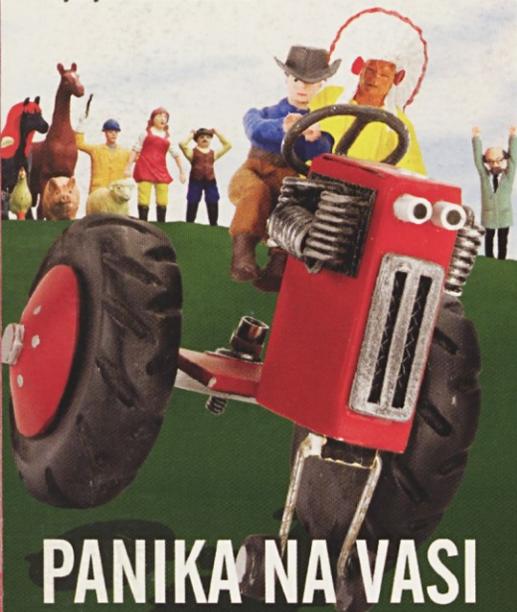
Ime in priimek .....  
naslov: .....  
pošta in kraj: .....  
elektronski naslov .....  
telefon.....

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

Datum in podpis(žig) .....

4.2.

Najbolj odštekani DVD leta!



# PANIKA NA VASI

Panique au village

# MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 6422011



920112051,1

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

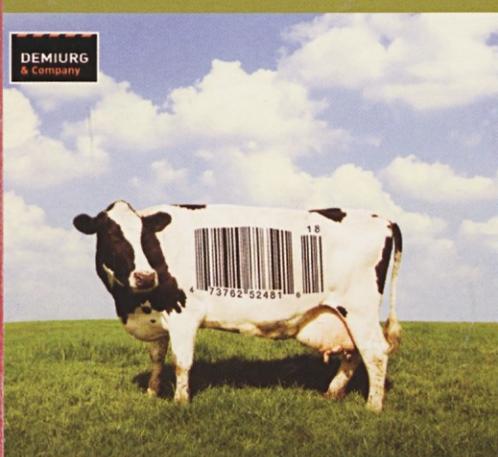
## več kot 230 različnih naslovov!

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

»Panika, mučenje in umori so dobra hrana za filme, toda tudi hrana je vse večji problem – in vse boljša hrana za filme, da ne rečem šokerje.«

Marcel Štefančič, jr.

11.2.

Robert Kenner:  
Food Inc.

## Hrana d.d.

»Šokantni, ekapozejski, aktivistični dokumentarec«  
Marcel Štefančič jr., Mladinav toku  
casa

18.2.



ELIJAH WOOD JOHN HURT

## UMORI NA OXFORDU

REŽIJA  
ALEX DE LA IGLESIA

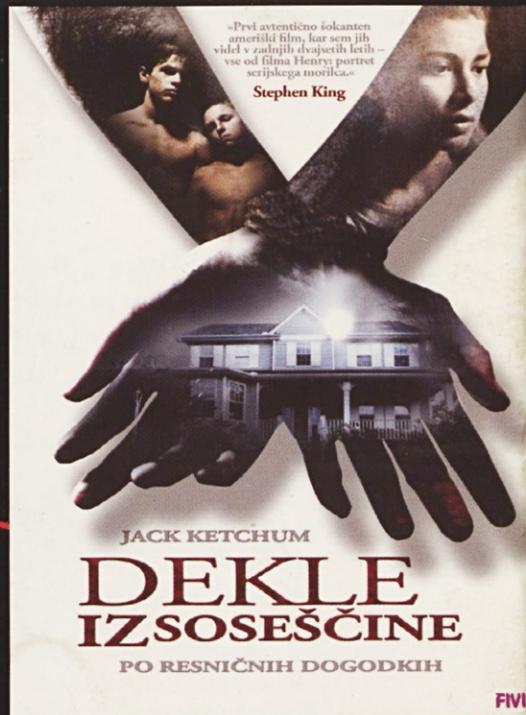
LEONOR WATLING

DOMINIQUE PINON

JULIE COX

FIVIA

25.2.

»Prvi avtentično šokanten ameriški film, kar sem jih videl v zadnjih dvajsetih letih – vse od filma Henry portret serijskega morilca.«  
Stephen King

JACK KETCHUM

## DEKLE IZ SOSEŠČINE

PO RESNIČNIH DOGODKIH



Mladina + DVD:

### 7,80 EUR

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

### 20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

### 16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG  
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD  
VIDEO

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