

# EKran

Revija za film in televizijo

Letnik XLVIII / december-januar 2011/2012 / 5€

**Esej:**

Melanholija

**Posvečeno:**

Woody Allen

**Knjigarna:**

Cavazza: biografija

**Fokus**

Filmski arhiv in Kinoteka

**V središču:**

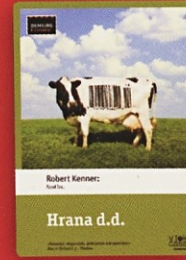
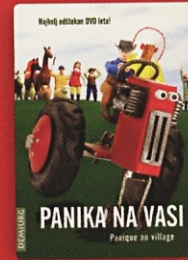
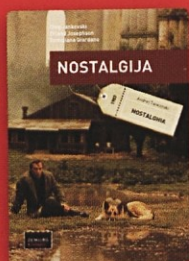
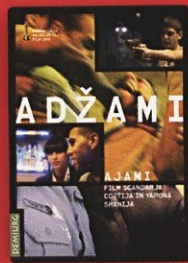
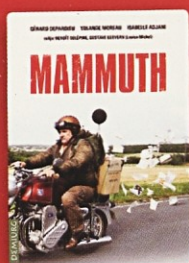
Prebujeni duh črnkega filma



9 770013 330005



# Nekorektni dokumentarci, legendarne klasike in kultni art filmi na DVDjih

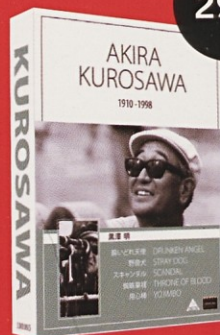


Število izvodov je omejeno.  
Promocijske cene veljajo od 1.12. 2010 do 3.1.2011  
oziroma do razprodaje zalog.

## NOVOLETNE PROMOCIJSKE CENE ZA VEČ KOT 70 NASLOVOV!

Od 1.12. 2011 do 3.1.  
2012 na spletni trgovini  
<http://trgovina.demiurg.si>,  
v Kinodvoru in Hiši  
sanjajočih knjig na  
Trubarjevi 29.

29 €



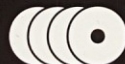
DVD ZBIRKA  
PETIH FILMOV.  
ZADNI IZVODI!

KRVAVI PRESTOL  
PIJANI ANGELOV  
POTEPUŠKI PES  
ŠKANDAL  
TELESNI STRAŽAR

Naročila: [info@demiurg.si](mailto:info@demiurg.si) V prodaji tudi  
v najboljših knjigarnicah in trgovinah.  
[www.demiurg.si/dvd](http://www.demiurg.si/dvd)



7,00 EUR  
posamezni film



21,00 EUR  
4 filmi za ceno treh



4,00 EUR  
vsak nadaljnji film

DEMIURG  
& Company

DEMIURG  
[www.demiurg.si](http://www.demiurg.si)

Vse cene vključujejo 20% DDV. Po akcijskih cenah lahko kupite več kot 70 naslovov!

Kinodvor. Mestnikino.





1612

<b>UVODNIK</b>	2	Gorazd Trušnovc: <b>Evidentiranje</b>
<b>RAZGLEDNICA</b>	3	Suzana Tratnik: <b>Med demokratično pravljico in črno komedijo</b>
<b>FOKUS</b>	4	Tina Bernik: <b>Slovenski filmski arhiv in Slovenska kinoteka</b>
<b>FESTIVALI</b>	10	Katja Čičigoj: <b>8. Animateka</b>
	12	Katarina Majerhold: <b>27. Festival gejevskega in lezbičnega filma</b>
	14	Jan Adlešič: <b>Krasni novi novi val #3</b>
	16	Katja Čičigoj: <b>Metafilm na 22. LIFFu</b>
<b>POSVEČENO</b>	20	Tina Poglajen: <b>Woody Allen – Drugost, fantazija in integriteta</b>
<b>BLIŽNJI POSNETEK</b>	26	Tina Bernik: <b>Djo Munga</b>
<b>V SREDIŠČU</b>	30	Andrej Gustinčič: <b>Prebujeni duh</b>
<b>ESEJ</b>	40	Dušan Rebolj: <b>Melanholija</b>
	46	Marko Bauer: <b>Bratje v vojni</b>
<b>TELEVIZIJA</b>	48	Gorazd Trušnovc: <b>Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode</b>
<b>MUZIKA</b>	50	Gregor Bauman: <b>Pearl Jam Twenty</b>
	52	Mitja Reichenberg: <b>Nino Rota</b>
<b>VIDEO</b>	55	Milan Ljubić: <b>In memoriam Ana Nuša Dragan</b>
	56	Matic Majcen: <b>4. Angleške video nagrade</b>
<b>GALERIJA</b>	58	Matjaž Brulc: <b>Film in fotografija</b>
<b>TEHNO</b>	59	Mojca Kumerdej: <b>Proti večnosti</b>
<b>KNJIGARNA</b>	60	Vesna Milek: <b>Cavazza, biografski roman</b>
	66	Milan Ljubić: <b>Filmografija, drugo mnenje</b>
<b>KRITIKA</b>	68	Matic Kocijančič: <b>Pisma sv. Nikolaju</b>
	70	Matic Majcen: <b>Traktor, ljubezen in rock'n'roll</b>
	71	Petra Gajžler: <b>Koža, v kateri živim</b>
	74	Nina Cvar: <b>Irska pot</b>
	76	Bojana Bregar: <b>Gospodinja</b>
<b>NA SPOREDU</b>	78	Dare Pejić: <b>Policist</b>
	78	Gregor Bauman: <b>Footloose</b>
	79	Petra Osterc: <b>Vratar Liverpoola</b>
	79	Matjaž Juren: <b>Trgovci s časom</b>
<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>	80	<b>Srečno 2012</b>

Ekran letnik XLVIII / december - januar 2011-2012 / 5 EUR / ISSN 0013-3302 / na **naslovnici** Kirsten Dunst; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovc; **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Aleš Blatnik, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlavec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubić, Ivan Nedoh, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Borj; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + pošttnina; **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 iz slovenskih filmov se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa SFC.



# Evidentiranje

Gorazd Trušnovec

Iztekanje leta je priložnost za takšne in drugačne evidence, saj je koledarski prelom ena od samoumevnejših (v vse samoumevnosti velja sicer redno polagati tudi kanček dvoma) priložnosti, da se potegne črto in preveri bilance tako na strani pričakovanj kot na strani rezultatov. In če sem ob zaključku redakcije vsakokratne edicije z mislimi že vsaj deloma pri naslednji ali še kakšni poznejši številki, potem je tokratni zaključek leta za spoznanje drugačen od prejšnjih, saj vzporedno z dvojno zimsko številko pripravljamo tudi projekt natisa jubilejne številke *Ekrana* kot svojevrstne napovedi 50-letnice izhajanja revije, ki jo bomo obeleževali v letu 2012. Kako je sploh mogoče zaobjeti, evidentirati, v filmskem in nasploh družbenem smislu tako obsežno zgodovinsko obdobje, skozi katerega je prihajalo do takih menjav in preobratov v paradigmah filmske (in ne le filmske) misli, v eno samo »Ekranovo čitanko«, ne da bi bil izbor tako ali drugače sporen, vprašljiv, arbitraren? Zaenkrat je upati le, da nam bo uspelo bodočim bralcem posredovati enako mero vznemirjenja, kakršno vlada že pri pripravah na ta projekt – in na bodoči jubilej. Pišem o naslednjih številkah in o pripravah na jubilej, in vendar je ob tem prisotno vznemirjenje tudi nekoliko drugačne narave, namreč tisto ob precejšnji meri negotovosti, ki zadnje čase prevladuje na celem ustvarjalnem polju, sploh pa, to pač žal že kar tradicionalno, na filmskem, in zaradi katerega so videti tudi v tako nizkoprorračunskih podvigih, kot je izhajanje revije, srednje- in daljnoročni plani bolj nekakšne lepe želje kot trdni načrti.

A hkrati z delom na jubilejnem izboru se že zarisuje tudi nekakšna stalnica tega pregleda, da je (bila) namreč že od nekdaj sprememba edina prava stalnica v paradigmah in da so za vzpostavitev neke širše slike enako pomemben element tudi zmote in zablode, ki so neizbežen del avtorskih iskanj in raziskovanj tako na umetniškem področju kot na področju, ki naj bi to tvorno reflektiralo. Kako gledati na le-te? Jih poskušati zamolčati, izbrisati? Se posuti s pepelom, priznati napake – in če, v kakšni obliki in meri? Vsekakor navidez nedolžna vprašanja, ki lahko dobijo v kakšnem drugem kontekstu in drugih okoliščinah tudi drugačne razsežnosti.

Za letošnji koledarski prelom se zdi, da ga še posebej intenzivno zaznamuje prav negotovost na vseh družbenih področjih, ne le na

tistem ustvarjalnem, ki je recimo temu v naši domeni in ki je v drugi polovici leta 2011 prineslo presenetljivo plodne rezultate na domači filmski sceni. V zadnjih nekaj mesecih po Festivalu slovenskega filma smo bili namreč deležni rednih kinematografskih premier domačih celovečernih igranih filmov, ki jim lahko dodamo še premieri drugih celovečernih filmov dveh avtorjev, torej sveže »saniran« film Branka Đurića, sicer realiziran že pred leti, ter na poljskem posneta uspešnica Mitje Okorna (o obeh pišemo na naslednjih straneh), ta tempo domačih premier pa se bo nadaljeval vsaj še nekaj časa proti pomladi 2012.

Saj res, kakšen bo pravzaprav realen odraz te naše druge, po nekaterih indicijah kar bližnje »filmske pomladi« – v zraku je namreč več kot le intuitivno čutiti generacijsko menjavo, s svojimi prvenci samozavestno nastopajo in še bodo nastopili izjemni mladeniči, mladenke – bo tudi širše (oziroma institucionalno) deležna sprotne, ustrezne in zaslužene nege, podpore in razumevanja ali nemara vrtičkarsko-ljubosumne zmrzali? V prevladujoči negotovosti je gotovo le to, da si prihodnosti zares ne upa napovedati nihče, in odslikavo tega trenutnega stanja je bilo moč v letošnjem letu zaznati tudi širše, na tujih festivalih oziroma čisto konkretno na nemara dveh (naj)odmevnejših primerih letošnje kinematografije – v predprejšnji številki *Ekrana* smo lahko brali luciden esej o filmih *Drevo življenja* (The Tree of Life, 2011, Terrence Malick) in *Melanholija* (Melancholia, 2011, Lars von Trier) kot o Genezi in Apokalipsi, začetku veselja in koncu sveta.

Kakšne nove začetke lahko pričakujemo po koncu tega leta pri *Ekranu*? Idej in načrtov je še precej, kakšna od rubrik se bo iztekla in vzpostavili bomo kakšno novo – v vsakem primeru pa se bomo še naprej živo odzivali na aktualno filmsko dogajanje v vsej širini dojemanja filma ob sprejemanju obeh dinamičnih stalnic: ob vzhicnem pričakovanju novega in fatalističnem sprejemanju konca.



# Festival gejevskega in lezbičnega filma

Med demokratično pravljico in črno komedijo

Suzana Tratnik



Na letošnjem FGLF se mi je zdel posrečen film *Zatreti v kali* (Kill the Habit, 2010) mlade režiserke Laure Neri. Ne samo zato, ker je komedija z lezbičnimi primesmi, ampak predvsem zato, ker je črna.

Po ogledu Almodóvarjevega filma *Koža, v kateri živim* (La piel que habito, 2011), ki sem ga bolj v šali označila za film z lezbičnim hepiendom, sem se pogovarjala z znanko, ki še nikoli ni bila na FGLF. Pravi, da je že načelno proti vsakršni segregaciji umetniških dogodkov in da se denimo sama ne bi udeležila niti festivala gorniškega filma, ampak bi si tovrstni film kvečjemu ogledala v okviru rednega programa ali kakšnega običajnega festivala »za vse«. Kajti po njenem prepričanju tisto, kar je zares dobro in kvalitetno ter vredno ogleda, že tako ali drugače prodre in najde svojo publiko ter zato ne potrebuje nobene posebne ali dodatne promocije – kaj šele getoizacije. Sama v takšne demokratične pravljice ne verjamem, zato tudi v specifičnih prireditvah ali festivalih s posebno tematiko ne vidim nič demonskega. Ne nazadnje sem še v prejšnjem stoletju pripadala ozki publikli, ki je načrtno iskala filme z lezbičnimi ali gejevskimi temami. Kar ne pomeni, da »ostalnih« filmov nisem spremljala, le da sem za večino lezbičnih filmov izvedela po alternativnih kanalih, v redni kinematografski ponudbi so bili zelo redki ali pa so bili bolj megleno opisani, tako da me niso kar sami »našli«. Treba je omeniti: tema homoseksualnosti je še vedno nekaj nezaželenega, nespodobnega ali vsaj neprimernega, odvisno od krajev, obdobj in posameznih umov, medtem ko denimo alpinisti, ki se pojavljajo v gornških filmih, najbrž niso tarča družbenega obsojanja ali celo sovraštva. In nikogar, ki se udeleži festivala gorniškega filma, pač ne bo strah, če bi ga kdo označil za planinca. Skratka, tako festival gejevskega filma kot festival afriškega ali dokumentarnega filma so specifični umetniški dogodki, niso pa primerljivi na preprosti ravni jabolk in hrušk. In če vse zmečemo skupaj, ne dobimo zgolj sadja.

Zdaj tudi kot soorganizatorica lezbičnega in gejevskega filmskega festivala v Ljubljani, ki je letos dosegel 27. ponovitev, sodim

med tiste, ki brskajo za filmi s specifično tematiko. Nekdo me je vprašal, kakšni filmi se prikazujejo na tem festivalu – so dobri ali slabi? Precej bizarna je ta misel, da bi namreč selektorji festivala glbt-filma vsakič načrtno izbrali tudi par slabih filmov. Šalo na stran, stalnejši obiskovalci in zvestejše obiskovalke festivala ne sprašujejo o sami homoseksualni motiviki, ker je ta na takšnem festivalu samoumevna, ampak si želijo videti film po svojem okusu. Kot je rekel ameriški režiser in posebnež Bruce LaBruce v intervjuju za letošnji festivalski katalog: »*Biti gej ni dovolj.*« Zato potencialnega gledalca, ki me sprašuje po dobrih filmih na festivalu, najprej vprašam, kakšni žanri so mu blizu. Nekateri imajo radi dober filmski zaplet s presenečenjem na koncu, veliko si jih želi ogledati inteligentno komedijo, tretji ne marajo ne zateženih dram ne filmov z nesrečnim koncem, sploh pa ne nasilja, četrti prisegajo na poetičen film, karkoli že naj bi to pomenilo, še največ pa je ljubiteljic in ljubiteljev romantičnega filma, po možnosti s komičnimi vložki. Če bi na festivalu predvajali trideset romantičnih komedij namesto trideset žanrsko in estetsko različnih igranih pa tudi dokumentarnih filmov, bi bil festival bržkone razprodan in mogoče celo ne bi več veljal za poseben dogodek. Toda – ali je zgolj popularnost vedno ultimativni dokaz kvalitete in smiselnosti ali celo upravičenosti (do državne podpore) nekega umetniškega dogodka? Barbara Hammer, ameriška avantgardna režiserka in predavateljica, v intervjuju v omenjenem katalogu pravi, da se morajo njeni queerovski slušatelji in slušateljice naučiti nekaj posebnega, in sicer to, da so sami posebni. To še zdaleč ni edino, česar se morajo naučiti, je pa lahko iskren odnos do sebe na začetku ustvarjalne poti odločilnega pomena.



# Po Kekca v arhiv na Zvezdarski in na Kitajsko

Tina Bernik, foto: Zaš Brezar

OD TEŽAV S PROSTOROM DO TEŽAV S KEKCI, OD SODELOVANJA MED SLOVENSKIM FILMSKIM ARHIVOM IN SLOVENSKO KINOTEKO DO ZAMISLI O ZDRUŽEVANJU, VMES PA OSEM TISOČ NASLOVOV IZ DOMAČE FILMSKE DEDIŠČINE.

V Sloveniji obstajata dve inštituciji, ki skrbita za zbiranje, hranjenje in predstavljanje

filmskega gradiva. Na eni strani je **Slovenska kinoteka**, katere poslanstvo je ohranjanje zgodovinskega spomina na filmskem oziroma avdiovizualnem področju ter artikuliranje in zagotavljanje razvoja vseh oblik filmske oziroma avdiovizualne kulture. To poslanstvo izvaja na podlagi svojih zbirk domače in svetovne filmske oziroma avdiovizualne kulturne dediščine, s predstavljanjem sorodnih zbirk iz domačih oziroma svetovnih ustanov in ne nazadnje s predstavljanjem in posredovanjem sodobnih svetovnih filmskih

oziroma umetniških avdiovizualnih stvaritev ter z njimi povezanih kulturnih dobrin. Na drugi strani pa je **Slovenski filmski arhiv**, ki skrbi za nacionalni filmski fond, v katerem je trenutno okoli 8.000 naslovov oziroma 30.000 kolutov. Medtem ko je delo Slovenske kinoteke znano tako filmskim poznavalcem kot širše, pa je Slovenski filmski arhiv manj izpostavljen pozornosti javnosti, čeprav obstaja že od leta 1968. Takrat se je v slovenskem prostoru namreč formiral kot Slovenski filmski arhiv, ki od ustanovitve dalje spada

pod okrilje nacionalnega Arhiva Republike Slovenije. »Pri nacionalni produkciji je najprej treba poskrbeti za dobro materialno varstvo, nato pa za promocijo. S promocijo smo hendirani, ker nimamo svoje dvorane, vendar pri tem zelo korektno sodelujemo s Slovensko kinoteko. Tam prirejamo ponedeljkove Večere Slovenskega filmskega arhiva, na katerih konuirano in kronološko prikazujemo domačo filmsko produkcijo, predvsem dokumentarne in kratkometražne filme, pa tudi celovečerce, in smo trenutno pri letu 1967. Enkrat na mesec

V SLOVENSKEM FILMSKEM ARHIVU JE SHRANJENO FILMSKO ARHIVSKO GRADIVO, KI JE PO ZAKONODAJI KULTURNI SPOMENIK, V KINOTEKI PA ZBIRKA SVETOVNEGA FILMA. »MI SMO ARHIV, KINOTEKA MUZEJ. PRI NAS HRANIMO FILMSKE IZVIRNIKE, ONI PA FILMSKE KOPIJE.«

pa organiziramo tematski večer *Filmi po izboru in k ustvarjanju povabimo filmske ustvarjalce in ljubitelje filma*,« promocijo SFA opisuje svetovalka pri Slovenskem filmskem arhivu mag. Tatjana Rezec Stibilj, ki poudarja, da je sodelovanje s Kinoteko dobro, vendar pa ima vsaka od obeh ustanov svojo specifiko. V Slovenskem filmskem arhivu je shranjeno filmsko arhivsko gradivo, ki je po zakonodaji kulturni spomenik, v Kinoteki pa zbirka svetovnega filma. »Mi smo arhiv, Kinoteka muzej. Pri nas hranimo filmske izvornike, oni pa filmske kopije.«

## IDEJE O ZDRUŽEVANJU SLOVENSKEGA FILMSKEGA ARHIVA IN KINOTEKE

Ideja o združitvi obeh institucij, ki se ukvarjata s filmsko dediščino, ni nova, saj gre navsezadnje za sorodni instituciji. Porajala se je že leta 1979, ko se je dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani zaradi posledic spremembe ustave leta 1974 znašla pred velikimi težavami, vendar Arhiv RS tedaj ni bil zainteresiran zanjo. Nova pobuda se je zgodila leta 1992, ko sta nekdanji direktor Slovenske kinoteke Silvan Furlan in Zoran Pistotnik napisala Očrt modela organizacije kinematografije v samostojni Republiki Sloveniji, ki je predvideval delovanje Slovenske kinoteke in Slovenskega filmskega arhiva pod eno streho. Tudi novi direktor Slovenske kinoteke Ivan Nedoh je združitvi naklonjen: »Prakse so v tujini raznolike, vendar je mogoče na prste ene roke prešteti tiste filmske arhive, ki so sestavni del državnih arhivov za spisovno gradivo. Vse republike nekdanje Jugoslavije so ustanovile državne kinoteke kot samostojne organizacije, v katerih se zbirajo nacionalna kot tudi mednarodna filmska produkcija ter druga dela, skladno z zbiralno politiko posamezne ustanove na podlagi zakonskih ali prostovoljnih depositov. Izjemi sta le Jugoslovanska kinoteka, ki je bila kot samostojna institucija ustanovljena že leta 1948, in Hrvatska kinoteka, ki deluje v okviru Hrvatskog državnog Arhiva. Hrvatska kinoteka se poskuša že vrsto let osamosvojiti in postati samostojna institucija, medtem ko je Makedonska kinoteka šele pred

nedavnim pridobila razstavno dvorano. Tudi v večini drugih manjših evropskih držav se zbirajo nacionalne in mednarodne filmske produkcije v okviru ene institucije in ločeno od državnih arhivov za spisovno gradivo, razen v Nemčiji, kjer je poleg Bundesarchiva še veliko drugih filmskih institucij, ki skrbijo za filmsko dediščino.«

Medtem ko bi po mnenju direktorja Kinoteke šlo za osnovno rešitev oziroma za ekonomizacijo in optimizacijo, pa vodja Slovenskega filmskega arhiva mag. Lojz Tršan meni, da ideja ni dobra, ker so nekatere prakse v preteklosti pokazale, da je filmsko arhivsko gradivo v nacionalnih arhivih pod boljšim varstvom kot v kinotekah. Kinoteke naj bi namreč imele drugačne prioritete kot arhivi, saj gre pri njih v osnovi za izobraževalno dejavnost ter prikazovanje oziroma predstavljanje kinotečne produkcije javnosti, pri arhivih pa za varstvo in zaščito nacionalnega filmskega arhivskega gradiva, ki ima pomen tako za slovensko kot svetovno zgodovino. »Če bi bilo toliko denarja, da bi ostajal – a ga ni – bi bil za to, da se ustanovi filmski inštitut, kot je na primer na Danskem, o čemer sva se pogovarjala že s pokojnim direktorjem Kinoteke Silvanom Furlanom. V tem primeru bi bila na enem mestu skladišča, Slovenski filmski center, Slovenski filmski arhiv in Slovenska kinoteka, sicer pa je o takšni združitvi v zdajšnjih razmerah iluzorno razmišljati. Dejstvo je, da je v vsaki državi favoriziran nacionalni fond. Charlieja Chaplina lahko gledamo kjerkoli, nacionalni fond pa je nacionalni fond – slovenskih izvornikov ni nikjer na svetu, vsak kinotečni film iz Kinoteke pa ima nekje svoj izvornik, kjer je tudi njegov dom. Poleg tega je SFA na primer polnopravni član organizacije FIAF, mednarodne zveze filmskih arhivov in kinotek, Kinoteka pa le pridružen član,« o pomenu arhiva in kinoteke ter njuni (ne)združljivosti razmišlja Tršan in dodaja, da je interes SFA skrb za ohranitev slovenskega filma.

Nedoh sicer pravi, da »ne drži, da je v vsaki državi favoriziran nacionalni fond, kot ga razumejo v Arhivu RS. V vsaki državi je favorizirano





Mag. Tatjana Rezec Stibilj

Mag. Lojz Tršan

nacionalno bogastvo, ki vključuje tudi filmsko nacionalno bogastvo, ki ni nastalo izključno na podlagi nacionalne filmske produkcije. To je tudi skladno z Resolucijo UNESCO o varovanju filmske dediščine. Za primerjavo je potrebno vzeti na primer Netherlands Filmmuseum, sedaj Eye Institute, ki ima eno najbogatejših zbirk nenizozemskih filmskih produkcij.« A formalna združitev s Kinoteko je po mnenju Lojza Tršana ena od stvari, ki ne bi bila dobra za slovenski film, vendar pa poudarja, da ne izključuje tesnega sodelovanja s Kinoteko. »Še v naprej si želimo konkretnega in čim bolj plodnega sodelovanja na programskem in raziskovalnem področju tako kot doslej. Da bi združevali na silo, ne, ker so vse filmske ustanove podhranjene, tako kot je podhranjen slovenski film, lahko pa bi imeli skupne nekatere elemente, vendar v smislu simbioze in kohezije.« Podobno stališče kot SFA ima do združevanja s Kinoteko tudi vodstvo Arhiva Republike Slovenije: »Ideja o združitvi se je pojavila pred dvajsetimi leti, neuspešno. Ni nam znano, ali se je pojavila tudi kasneje, združevanje pa se nam ne zdi potrebno,« menijo na Arhivu RS, kjer se jim zdi nujno predvsem tesno sodelovanje med ustanovama, »ki se uresničuje v programskem smislu z večeri SFA v kinotečni dvorani in pri načrtovanju npr. skupnih skladišč, prostorov za čiščenje filmov, restavriranje in digitalizacijo filmov v morebitnih novih prostorih Arhiva RS na Roški cesti v Ljubljani.« Nedoh se strinja, da s Slovenskim filmskim arhivom odlično sodelujejo tudi v sedanjih okvirih. »Tovrstnega sodelovanja, sploh pri iskanju izgubljenih kopij, restavracijah in digitalizaciji, ki je sicer tudi že praksa po Evropi in svetu, bo tudi v Sloveniji vse več, kar je tudi edino smiselno. Kinoteke izobražujejo in prikazujejo, toda tudi zbirajo, rešujejo, hranijo in restavrirajo filmsko

dediščino. Sicer se je res dogodilo, da je Henri Langlois zanemarjal vidik ohranjanja, vendar pa je bila Francoska kinoteka zaradi tega tudi izključena iz FIAF.«

### ROŠKA PRAZNA, GOTENICA PREPOLNA

Namig o tesnejšem sodelovanju med Kinoteko in SFA, ki bi ekonomiziral porabo javnih sredstev, je sicer prišel tudi z Ministrstva za kulturo RS, saj se nekatere dejavnosti obeh ustanov prekrivajo, o čemer se strinjajo tako v Kinoteki kot v SFA. Kot pravi Nedoh: »Slovenski filmski arhiv že sedaj izvaja razstavno dejavnost v prostorih in na tehnologiji Slovenske kinoteke, v dvorani Silvana Furlana na Miklošičevi 28. SFA in Kinoteka bi si v prihodnosti lahko delila naprave za čiščenje in restavriranje filmov, konservatorsko delavnico, trgovnico s spominki, nekatere previjalno pregledovalne naprave za filmsko gradivo in druge prostore ter depoje in razstavne prostore za eksponate povezane s filmom (filmska tehnika, plakati, kostumi, fotografije, scenariji ...). Kinoteka in SFA že sodelujeta pri restavracijah slovenskih

filmov, pa tudi pri sooblikovanju nekaterih vsebin v dislocirani enoti Slovenske kinoteke, v Muzeju slovenskih filmskih igralcev v Divači, vsekakor pa bi si lahko delila filmsko skladišče.«

Tisto skladišče, ki stoji na Roški cesti oziroma Kapusovi 4 in bi moralo biti končano leta 2005, a se z njim že nekaj let nič ne dogaja. Leta 2006 bi moralo biti po zaključeni investiciji, ki jo je takrat vodil Servis skupnih služb Vlade RS, skladišče prevzeto, vendar zaradi ugotovljenih napak do tega ni prišlo. Kdaj bo končana sanacija, ki se zaradi pomanjkanja finančnih sredstev ni niti začela oziroma se niti ne ve, kdaj se bo začela, je, kot odgovarjajo na Arhivu RS, nemogoče napovedati, po njihovih informacijah pa bi okvirna ocena sanacije znašala od 700.000 do 800.000 evrov. Prostorsko stisko glede arhivskega gradiva bo, kot opozarjajo, treba reševati zasilno z vzpostavitev primernih mikroklimatskih pogojev za hrambo filmskega gradiva v enem izmed obstoječih skladišč Arhiva RS, ki je bilo do zdaj namenjeno spisovnemu gradivu, vendar gre za reševanje akutne

### KAJ SE NE DOGAJA S SKLADIŠČEM NA ROŠKI?

Kletni prostori v skladišču na Roški, ki so namenjeni arhiviranju filmskega gradiva, obsegajo 552,52 kvadratnih metrov neto, a se ne uporabljajo, ker nimajo urejenega ustreznega hladilnega sistema. Prostori so se prenavljali v sklopu investicije prenove vzhodnega trakta bivše vojašnice, vrednost prenove pa je znašala približno 750 evrov na kvadratni meter oziroma približno 415.000 evrov. Izvajalec del druge faze prenove vzhodnega trakta je bila Lesnina inženiring, v zvezi pa s tem pa še vedno poteka sodni postopek. Ministrstvo za javno upravo je v novembru 2009 sicer pridobilo gradbeno dovoljenje za nadgradnjo hladilnega sistema v filmskem arhivu na Kapusovi 4, k izvedbi del pa, kot pravijo na Ministrstvu za javno upravo RS, še niso pristopili zaradi sprememb projektne rešitve zaradi zamenjave energenta na željo Arhiva RS, v nadaljevanju pa tudi zaradi pomanjkanja proračunskih sredstev. »Sredstva za nadgradnjo hladilnega sistema so predvidena v letu 2014, sama izvedba del pa zaradi specifičnosti izvajanja meritev temperature in vlage traja eno leto. Ocenjena vrednost celotnega posega znaša 650.000,00 evrov brez DDV,« še sporočajo z ministrstva.





Ivan Nedoh

prostorske stiske. Filmi namreč zahtevajo konstantno vlažnost in temperaturo brez nihanj: negativi zahtevajo temperaturo tri do štiri stopinje Celzija, vlažnost pa od 30 do 40 odstotkov, pri kopijah pa od osem do dvanajst stopinj Celzija in vlažnost od 40 do 50 odstotkov.

Trenutno so gradiva SFA shranjena na treh lokacijah, ki omogočajo dobre pogoje za hrambo filmov: v prostorih Arhiva RS na Zvezdarski ulici 1 v Ljubljani se hranijo filmske kopije, v Gotenici izvorni filmski negativi na acetatnem traku in intermediati (dupliciran pozitiv in iz originalnega negativa izdelan negativ), v Borovcu pri Kočevski Reki pa filmski izvorniki na gorljivem, nitratnem traku, kjer je v posebni klimatizirani komori shranjenih 1718 filmskih škatel. »Prostorov nam je že popolnoma zmanjkalo in praktično nimamo več kam odlagati filmov, kar je trenutno največji problem. Namesto da bi bili filmi lepo zloženi po policah, so založeni. Z vodstvom smo se dogovorili, da v čim krajšem času ustrezno preuredimo določen prostor, v katerem je trenutno spisovno gradivo. Seveda gre le za začasno rešitev, ki bi pomagala premostiti ob-

*dobje, ko bo končana sanacija filmskih skladišč na Roški,«* na vedno hujšo prostorsko stisko arhiva opozarja mag. Tatjana Rezec Stibilj. Če bi bila skladišča na Roški končana in bi izpolnjevala vse pogoje za hrambo filmov, bi tja takoj preselili vso filmsko gradivo, ki je zdaj shranjeno v prostorih Arhiva RS in v skladišču v Gotenici, medtem ko bi izvorniki na gorljivem filmu ostali v Borovcu, saj je večina prekopirana tudi na negorljiv film. Z ustreznimi skladišči za filmsko arhivsko gradivo na Roški bi poskrbeli, da prostorskih težav s skladiščenjem gradiva ne bi imela niti Slovenska kinoteka. In kot stalno ponavlja tehnična komisija FIAF, so edino primerna skladišča z ustrežno klimo garancija dolge »življenjske« dobe za filmsko gradivo oziroma garant ohranjanja filmske dediščine.

#### NESREČNI KEKEC

Vsak od osem tisoč filmov, ki so doslej prišli v SFA, je bil ob prihodu takoj zaveden v centralno računalniško evidenco, pri čemer je dobil matično številko oziroma signaturo, ni pa nujno, da je bil takoj tudi podrobneje pregledan, analiziran in obdelan. Najstarejši

filmski posnetki, ki jih hranijo v Slovenskem filmskem arhivu, so filmi dr. Karola Grossmanna, ki so bili posneti v letih 1905 in 1906 in so bili ob stoletnici slovenskega filma 2005 temeljito restavrirani. Včasih, če je fond zelo velik, filmi na obdelavo čakajo tudi po več let, na primer vojaški filmi in filmi, ki so bili prevzeti v Pionirskem domu. V SFA je namreč zaposlenih sedem ljudi, ki nimajo samo naloge strokovne in tehnične obdelave, ki obsega podroben popis gradiva od naslova, tehničnih lastnosti, ustvarjalcev do podrobne vsebine in kreiranje geslovnika krajev, fizičnih in pravnih oseb ter starnih gesel, temveč skrbijo tudi za evidentiranje, zbiranje in prezentacijo slovenskih filmov. Posebna skrb pa je namenjena tudi hrambi in urejanju zbirk fotografskega gradiva ter spisovnemu arhivskemu gradivu, ki je vezano na delovanje filmskih podjetij in ki nastaja ob ustvarjanju filma (scenariji, snemalne knjige, pogodbe ...), ter osebnim fondom filmskih ustvarjalcev.

Za vzdrževanje filmskega gradiva oziroma kopiranje in restavriranje Arhiv v povprečju nameni 30.000 do 50.000 evrov na leto. Na







potrebno Slovenskega filmskega centra (SFC) oziroma Nerine Kocjančič si Slovenski filmski arhiv že več let prizadeva za restavracijo in digitalizacijo filmov o Kekcu. Za prvi film z naslovom *Kekec* (1951, Jože Gale) s tem ni težav, saj obstajata tako negativ tona in negativ slike kot kopija zadovoljive kakovosti, za *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale) samo nekoliko spraskan lavand, za *Srečno, Kekec* (1963, Jože Gale) pa le še kopija, ki niti ni najboljše kvalitete. Ker pri slednjem že vrsto let manjkajo izvorni materiali, je onemogočena tudi izdelava 35-milimetrskih kopij, vendar pa so bili, kar poudarjajo tudi na SFA, materiali izgubljeni, še preden so bili filmi izročeni Arhivu. Krivec je v tem primer kvečjemu Viba oziroma nekdanji Triglav film, ki je originale poslal v tujino, kjer so se izgubili neznan kje, najverjetneje pa na Balkanu oziroma v Bolgariji ali Romuniji. Ker so *Kekca* predvajali tudi na Kitajskem, v Arhivu predvidevajo, da so tam izdelali okoli 10.000 kopij s kitajskimi podnapisi. Vse tri inštitucije (SFA, Kinoteka in SFC) bodo do začetka naslednjega leta skušale pridobiti podatke, kje in v kakšen stanju je izvorno gradivo, nato pa bodo naredili še primerjalno analizo, da bodo izbrali najboljši material za digitalizacijo.

Ob težavah s Kekcem je logično, da se postavlja vprašanje, koliko filmov pravzaprav manjka v obliki izvernih negativov. »Imamo večino slovenskih filmov uradne produkcije. Kar pride v arhiv, je, kar je Viba oziroma Triglav izgubil prej, ni. Iskanje izvornikov je med našimi prioritetskimi nalogami in zanj izkoristimo vsako priložnost. Če film ni bil posnet z državnimi sredstvi, recimo Tu pa tam (2004, Mitja Okorn) ali Dergi in Roza v kraljestvu svizca (2004, Boris Jurjašević), in menimo, da je pomemben za slovensko filmsko zgodovino, kopijo tudi kupimo. Filmov brez izvernih kopij

### Mnenje predsednika Nacionalnega sveta za kulturo Mirana Zupaniča

Nacionalni svet za kulturo o problematiki Slovenskega filmskega arhiva doslej ni razpravjal, prvenstvena pristojnost sveta je namreč spremljanje in ocenjevanje političnih ukrepov ter zakonskih in podzakonskih aktov, ki vplivajo na položaj kulture. Do konkretnih problemov se svet opredeljuje takrat, kadar se v njih kažejo značilne posledice posameznih političnih odločitev oziroma posledice nesprejetja nujnih političnih odločitev. Ni dvoma, da se vrsta problemov na področju kulturne infrastrukture rešuje veliko prepočasno. Tako je tudi pri zagotavljanju ustreznih prostorov za hrambo filmskega gradiva, ki ga hranijo v Slovenskem filmskem arhivu pri Arhivu Republike Slovenije. Ključno besedo o združevanju Slovenskega filmskega arhiva in Slovenske kinoteke bi morali imeti strokovnjaki obeh ustanov, ki lahko najboljše presodijo, kaj je smotrno za hrambo in promocijo dragocene filmske dediščine. Je pa tako, da tako Arhiv kot Kinoteka delita trdo usodo celotnega filmskega področja, ki je krepko podfinancirano in sistemsko slabo urejeno.

je relativno malo, sploh na 35-milimetrskem traku po letu 1945,« pojasnjuje Lojz Tršan, ki ocenjuje, da manjka le nekaj odstotkov izvernih negativov, med bolj znanimi na primer *Krizno obdobje* (1981, Franci Slak), *Rdeče klasje* (1970, Živojin Pavlovič, 1970), *Poletje v školjki 2* (1988, Tugo Štiglic) in *Felix* (1997, Božo Šprajc). Filma *Krizno obdobje* in *Rdeče klasje* Rezec Stibiljeva sicer navaja tudi kot primera uspešnega iskanja tistih filmov, za katere se v Sloveniji niso ohranili izvorniki, vendar pa jih imajo v Jugoslovanski kinoteki v Beogradu, kjer so jih SFA dali na voljo, da so v filmskem laboratoriju v Budimpešti po arhivskih predpisih izdelali internegativ in pozitiv ter kopijo, kar je financiral Arhiv RS. Takšna je tudi sicer arhivska praksa za zaščito filmskih negativov pred preveliko obrabo ali uničenjem. Do leta 2006 je arhivska zakonodaja financiranje intermediatov tekoče filmske produkcije nalagala SFA, zdaj pa za financiranje intermediatov skrbi SFC, Arhivu pa je izročeno arhivsko gradivo, ki obsega negativ tona, negativ slike in eno filmsko kopijo, kar mora SFA izročiti vsak producent filma, ki je bil sofinanciran z državnimi sredstvi. »Pomen izvernih materialov je bistven, saj je filme praktično nemogoče restavrirati

iz obledelih beta ali VHS-kaset in sem glede tega zadovoljen z obstoječo zakonodajo, ki je ena od naprednejših v Evropi,« pravi Lojz Tršan, vseeno pa tako on kot Tatjana Rezec Stibilj priznava, da jih poleg težav s skladiščem in z izvorniki čaka še veliko dela tudi na področju kopiranja izvirnega gradiva s 16-milimetrskega filma in na področju restavracije materialov, zlasti iz 80. let, ko se je snemalo na filmski trak slabše kakovosti, s katerega tudi izginevajo barve, če pa bi gradivo hoteli vsaj približno sanirati v celoti, bi potrebovali zajetno finančno injekcijo ...

Čeprav smo se v članku dotaknili le nekaterih problematik, bi bilo nanje potrebno pogledati še z več vidikov, med drugim tudi s teoretskih in kulturoloških, glede na morebitne različne poglede pa bi v izogib podajanju zgolj mnenj in želja veljalo problematiko temeljiteje premisliti v obliki strokovnega elaborata. Le tako bi lahko natančneje preučili, kakšne so morebitne prednosti in slabosti združevanja institucij, kar ne bi zajelo le finančno-stroškovne vidike napovedanih racionalizacij in reorganizacij, ki so v Sloveniji sicer nedvomno potrebne, temveč tudi dolgoročne kulturne učinke.





# Smisel nesmisla

Katja Čičigoj

8. mednarodni festival  
animiranega filma  
Animateka  
(5.-18. december 2011)

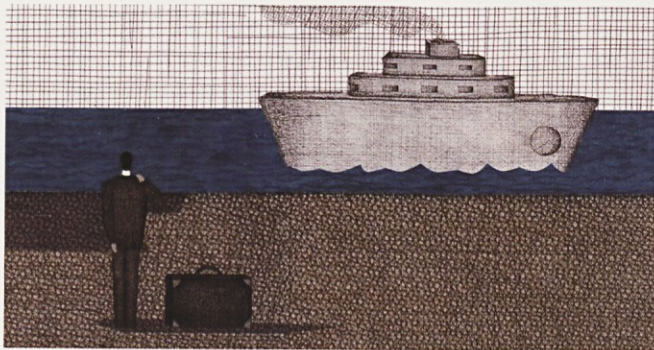
Festival Animateka bo poleg vsakoletnih stalnih spremljevalnih programov (Jagodni izbor, Srednje in Vzhodnoevropska panorama, Žirija se predstavlja, program za otroke ...) letos ponovno ponujal tudi pester tematski program. V okviru zgodovinske retrospektive, ki zajema poleg kratkometražnih animiranih filmov tudi tri celovečerne, bomo lahko premislili vlogo zvoka v animiranem filmu, fokus bo letos usmerjen na špansko animacijo, ki s celovečernim filmom *Chico in Rita* (Chico & Rita, 2010, Fernando Trueba, Javier Mariscal in Tono Errando), poklonom kubanskim ritmom, tudi odpira festival. V spremljevalnem programu se bomo lahko seznanili z novoustanovljenim Društvom slovenskega animiranega filma, v Mariboru pa si bomo lahko celo ogledali animacije najmlajših ustvarjalcev.

Osrčje festivala pa vendarle ostaja osrednja tekmovalna sekcija srednje- in vzhodnoevropske kratkometražne animacije. Ta prinaša 43 animiranih filmov v različnih tehnikah, ki spretno izrabljajo potencial animiranega filma za osvobajanje zakonov naracije k svobodnejši, bolj asociativni, fantazijski in pogosto groteskni vsebini; po drugi strani pa mnoge izmed animacij v izboru uporabljajo kratkometražno formo za podajanje ponekod humornih, drugje bolj temačnih družbenokritičnih poant.

Opazna tendenca risane animacije je nadaljevanje tradicije kulture italijanske serije *La Linea* (1971–1986) z razvijanjem pro-

stih likovnih asociacij (ponekod pa tudi bolj urejene naracije), z modulacijo likovnega elementa črte, ki svobodno prehaja iz ene v drugo figuralno ali abstraktno formo. *Plink!* (2010, Anne Kristin Berge) je tako po formi kot vsebini prava manifestativna izjava o moči preproste risane animacije, da zbudi neverjetne svetove – s preprosto linijo in z omejeno rabo barve avtorica izrisuje parabolo o blokiranem umetniku, ki ga iz brezupa zbudita otroška domišljija in ksilofon. *Sanjevina* (Snępowina, 2011, Marta Pajek) asociativno-sanjsko logiko, ki jo ponuja formalna modulacija likovnega elementa linije, vzame dobesedno: z vijuganjem črte kot po časovnici izrisuje figure, ki nenehno prehajajo na labilni meji med sanjami in resničnostjo in zapleta gledalca v neskončne labirinte, kjer se izgubi med sanjami v sanjah v sanjah itn. (po principu ruske babuške). Mejo med sanjami in budnostjo nenehno zabrisuje tudi *Tiše in tiše* (Coraz ciszej, 2011, Kamila Grzybowska), nasprotno pa prinaša *Ticket* (2011, Ferenc Rófusz) povsem linearno naracijo, ki pa dobi pridih izjemnosti zaradi doslednega upoštevanja personalne perspektive nekega slehernika, ki s svobodnimi (četudi kronološkimi) asociacijami potuje prek etap svojega življenja od pred-rojstva do po-smrti. Medtem ko *O klanju prašiča* (Dell'ammazzare il maiale, 2011, Simone Massi) stopnjuje asociacijsko fantazijo do malone polhermetične poetike, katere edina očitna rdeča nit je rdeča barva v sicer akromatskih sekvencah, druge klasične risane animacije fantastiko kot posledico svobodnega izrisovanja uporabljajo bolj za podajanje polpravilne naracije – npr. *Kapitan Hu* (Kapitän Hu,





Dobrota, lepota in resnica

2011, Basil Vogt), ki zgolj z belo linijo na modri podlagi z enostavnimi potezami spreminja kapitana, ki doživi brodolom v Alpah, v junaka iznajdljivosti, ki ob nemožnosti popravila svojega plovila najde temu drugo namembnost. Neke vrste sodobnega Odiseja, ponovno z narativno strukturo ruskih babušek (ali *mise-en-abyme* kot neskončnega regresa), prinaša tudi sodobna fantazijska parabola **Dobrota, lepota in resnica** (Dobro, piekno i prawda, 2011, Balbina Bruszezewska): mož, ki v kovčku nosi svoje »dobro, lepo in resnično« mesto, nikakor ne more prepričati na nasilje, vulgarnost in senzacije vajenega prebivalstva svojega novega okolja, da bi v kovčku našlo kaj zase.

Ta parabola nas že pripelje bliže k drugi rabi risane animirane tehnike, ki se bolj poslužuje njene možnosti za hitro poantiranje naracije ali družbenokritičnega komentarja – npr. **Šah!** (Sakk!, 2010, István Orosz), ki z minimalnimi likovnimi sredstvi izrisuje napeto partijo šaha med Leninom in Bogdanovom, kjer v resnici preigravata politično in zgodovinsko vidnost (tudi prek znane sovjetske prakse izbrisa nezaželenih na fotografijah); ali izjemno humoren prikaz paradoksa komercializacije revolucionarnih vsebin ali pa ironični komentar strahu pred komunizmom (odvisno od interpretacije) z zgovornim naslovom <http://communism2010.ro> (2010, Zsolt Damó, Dénes Sántho). Sem gre uvrstiti tudi lucidni in danes nadvse aktualni risani film **Zidovi** (Falak, 2010, Béla Weisz), ki zgolj z animacijo evropskih zastav in mešanico njihovih himen (predvajanih na dvomljivem »Radio Free Europe«) prikazuje izgrajevanje zidu utrjene Evrope, seveda v skladu s striktno hierarhijo – kdo je zid za koga pred kom? V bolj univerzalno apokaliptično vzdušje seže **Poti sovraštva** (Paths of Hate, 2010, Damian Nenow), v katerem se forma spoji z vsebino: vse večja nemotivirana de-



Sanjevinja



Poti sovraštva

strukcija likov pomeni vse večjo razgradnjo figuralnih elementov na abstraktne gradnike.

To apokaliptično vzdušje je lastno tudi nekaterim računalniškim animacijam, ki s svojo na eni strani fantastično, na drugi pa hiperrealistično grafično tehniko mestoma spominjajo na računalniške igrice (in jih morda ponekod celo implicitno komentirajo): stilizirani prikaz virusne pogube človeštva z zgovornim naslovom **Metachaos** (2010, Alessandro Bavari), postapokaliptična refleksija grehov človeške živali **Cvet bitke** (Cvijet bitke, 2011, Simon Bogojević Narath) in **Kiyamet** (2011, Ivan Ramadan), ki za prizorišče svojega skoraj biblijskega spopada z zlimi silami izbere človeški um.

Po drugi strani pa je groteskno mračnijaštvo pogosto domena *stop-motion* animacije, saj že sama tehnika predpostavlja oživljanje resničnih, a ne-živih predmetov (prek časovne sekvence statičnih fotografij), obenem pa rabo obstoječih predmetov (npr. igrači), ki v gledalcu lahko vzbujajo nelagodne spomine na otroštvo. Takšna sta tudi **Underlife** (2010, Jarosław Konopka) o podzemnem (ali v psihičnem življenju potlačenem) vplivu mrtvih družinskih korenin ter **Soba** (2011, Ivana Jurić), ki otroške lutke-igračke spreminja v objekte spolne zlorabe in izrabe.

Obe tehniki pa omogočata seveda tudi bolj ležerne ekskurzije v fantazijski svet animacije. Medtem ko so v *stop-motion* animaciji **Koncert na vrhu** (Gipfel-Gig, 2011, Lukas Egger) to glasbeniki, ki po neuspehih priredijo koncert kar na hrbtu orjaške švicarske krave, pa sta v produkcijah Nomint popotnika orjaški vesoljski glodavec sreče (**Mahahula The Giant Rodent of Happiness**, 2011) in orjaška pojoča operna kokoš (**The Holy Chicken of Life and Music**, 2010), kot povesta že naslova.

To nas pripelje na konec razmišljanja o letošnjem tekmovalnem programu in njegovi rabi animacijskih tehnik, ki nas (ob siceršnji izpustitvi še mnogih obravnave in ogleda vrednih del) postavi pred vprašanje – **How to Deal with Nonsense?** To se sprašuje tudi Veronica Salomon v istoimenski absurdni, a neverjetno sugestivni animaciji (2010), polni nemogočih bitij. In morda najboljši odgovor, ki omogoča resnično prepustitev pogosto bizarnemu, neredko humornemu in skoraj vselej inventivnemu svetu animacije: dopustite, uživajte!



# Proživljenjsko socialno

27. Festival gejevskega in lezbičnega filma  
(26. 11.- 4. 12. 2011)

Katarina Majerhold

ZA RAZLIKO OD LANSKOLETNEGA FGLF, KATEREGA OSREDNJA TEMA BI LAHKO BILA TRAGIČNA LJUBEZEN, LAHKO ZA LETOŠNJEGA ZAPIŠEMO, DA JE PROŽIVLJENJSKI IN PROSOCIALEN, UKVARJA PA SE S PEREČIMI TEMAMI DANAŠNJE DRUŽBE. POUČARITI VELJA PESTROST IZBORA, OD TRAGIČNIH DO SREČNIH LJUBEZENSKIH ZGODB, ZGODOVINSKIH SPEKTAKLOV DO SODOBNIH URBANIH SCEN, KOMEDIJ IN TRAGEDIJ.

Čudovito, pristno in končno srečno ljubezensko zgodbo prikazuje film *Elena* (Elena Undone, 2010, Nicole Conn). Sicer imamo v filmu opraviti z do neke mere standardnimi ljubezenskimi zapleti, saj smo priča ljubezenski zgodbi pastorjeve žene, ki se nepričakovano zaljubi v strastno pisateljico, vendar pa je pri tem pomembna ugotovitev, da se kaj takšnega lahko zgodi marsikomu, in to ne glede na spolno orientacijo. Elena je poročena že 15 let in vendar čustveno in seksualno nepotešena. Še več, skozi druženje s prodorno pisateljico Peyton, ki jo prvič po naključju sreča v centru za posvojitev, ugotovi in prizna, da že leta ni več srečna in da morda nikoli ni bila zaljubljena v svojega moža. Bolj kot iz ljubezni se je za poroko odločila iz občutka dolžnosti in sledenja tradiciji. In dlje ko se je družila s Peyton, bolj nevzdržno ji je postalo podrejanje vizijam in sanjam moža in tradicije. Tako dobri prijateljici kmalu postaneta ljubimki, na koncu pa tudi partnerki z otrokom. Film odlikujeta avtentičnost in čutnost, ki sta prikazani z izredno senzibilnostjo ter življenjskimi dialogi in situacijami. Do izraza pride tudi kemija privlačnosti med igralkama. Eden lepših in boljših lezbičnih filmov v zadnjih letih z lahkoto nagovarja občinstvo.

Čisto drugačno, neverjetno in na momente patetično-komično situacijo imamo v indijskem filmu *Prijateljstvo* (Dostana, 2008, Tarun Mansukhani), polnem naivnosti, igralskega in scenskega



Nema generacija



Elena



pretiravanja in situacij na prvo žogo, ki ponujajo določen uvid v poetiko in estetiko bolivudskega filma. Fabula je preprosta: dva čedna prijatelja iščeta stanovanje za najem. Ko ga končno najdeta, se morata pred stanodajalko zaradi njene nečakinje pretvarjati, da sta geja, saj jo skrbi, kaj vse bi se lahko zgodilo nečakinji sami v stanovanju s postavnima lepocema. Za zahodnjake gotovo preprost in osladen zaplet, skozi katerega skušajo avtorji sicer prevračati številne stereotipe, vendar jih na koncu ne zmorejo spremeniti.

In če imamo v *Prijateljstvu* opraviti s povsem fikcijskimi komično-ljubezenskimi situacijami, nas **Nočna izmena** (The Night Watch, 2011, Richard Laxton), posneta po knjižni predlogi Sarah Waters (uspešno je bila ekranizirana že vrsta njenih romanov), popelje v obdobje 2. svetovne vojne, v kateri v razponu štirih let (od 1943 do 1947) spremljamo zgodbe treh lezbijk, geja in heteroseksualnega para. V ospredju je nadvse požrtvovalna, strastna in premožna *butch* Kay, ki dela predvsem ponoči, ko po mestu, na katerega padajo nemške bombe, vozi ambulantno vozilo in iz ruševin rešuje ponesrečence. Nekoč je na tak način rešila tudi svojo ljubimko Helen, ki pa se je nepričakovano zaljubila v njeno bivšo ljubimko Julie. A slednja se je naveličala in zavrgla Helen tako, kot je Kay nekoč zavrgla Julie. Razdor se je domnevno zgodil zato, ker je bila Julia v Heleninih očeh tako neustavljivo privlačna, da naj bi se vsaka ženska, čeprav ni lezbijka, zaljubila vanjo. Spremljamo tudi tragično zgodbo mladega in nadvse senzibilnega geja Duncana, ki po samorilskem paktu z ljubimcem pristane v zaporu. Zpomniljivo je globoko Duncanovo hrepenenje po dotiku in stiku z moškimi telesom. A kakor se konča Julina in Helenina zgodba, tako tragično se konča tudi Duncanova in zgodba njegove sestre Viv, ki se zaplete v razmerje s poročenim Reggiejem, s katerim zanosi, in opravi splav, kar jo zaradi zapletov na koncu pripelje v bolnišnico ... Film je narejen v tipičnem angleškem slogu BBC-jevih ekranizacij, torej kakovostno in z odlično igralsko zasedbo, kostumografijo in duhu časa ustrezno glasbeno opremo.

Odlično in iskreno pa uprizarja duh adolescence film *Fit* (2010, Rikki Beadle Blair), v katerem skupina problematičnih najstnikov (homo- in heteroseksualcev) sodeluje v plesnem krožku srednje šole, kamor jih je ravnatelj vključil z namenom vzpostavljanja strpnih medčloveških odnosov. Tako skozi druženje v skupini izvememo, da je ena najlepših punc pač lezbijka in da jo ob poslušanju stereotipov o možakah in lezbah boli ne le zato, ker gre za stereotipe, ampak tudi zato, ker nihče ne pričakuje, da so lezbijke tudi lepe punce. In še, da ji prav zaradi homofobnih izjav sošolcev njeno življenje ni niti malo všeč; tudi zato ne, ker ve, kako nanjo gledata starša



Prijateljstvo

– čeprav jo sprejemata ve, da sta nenehno v skrbeh. Podobno usodo in podobna občutja glede samih sebe delijo vsi udeleženci krožka, seveda večino istospolno usmerjenih, ki pripovedujejo o tem, kako so se počutili, ko so v rosnih letih prvič spoznali svoja nagnjenja, kako težko jim je (bilo) prenašati homofobne izpade najbolj žaljivih sošolcev, ki so bodisi zbijali šale na račun gejev ali lezbijk bodisi so se do njih obnašali agresivno. Zaradi česar lahko začnejo svoje življenje z distance, tako da se uklonijo pritiskom in začnejo živeti heteroseksualno življenje, ali pa ponotranjijo sovraštvo do homoseksualcev in jih še sami začnejo 'sovražiti'.

Podobno o sovraštvu in samosovaštvu, čeprav veliko brutalnejše, spregovori dokumentarec **Bratovščina** (Broderskab, 2009, Nicolo Donato). Nekdanji častnik Lars, zatrti gej, ki je ponotranjil heteronormativno maskulino nasilnost, se pridruži neonacistični skupini, ki v okviru svoje ideologije seveda zavrača tudi homoseksualnost, a vsekakor je Lars skupaj s svojim mentorjem Jimmyjem postavljen pred velik izziv, ko se med njima začnejo razvijati čustva. Zanimivi in aktualni so tudi dokumentarci, kot je **Izgubljeni v množici** (Lost in the Crowd, 2010, Susi Graf), ta spregovori o življenju mladih transseksualcev, ki so zaradi nestrpnih in zavračajočih staršev oziroma pomanjkanja razumevanja končali na njujorških ulicah, kjer se preživljajo s krojo in z drogami. Južnoafriški dokumentarec **BOGINJE** (gODDESSES, 2011, Sylvie Cachin) spregovori o nedokončani zgodbi emancipacije žensk v Afriki, ki se borijo proti nasilju, poniževanju in zatiranju, ki so jim priča v vsakodnevnem življenju, in to zgolj zaradi spola, rase ali spolne usmerjenosti. Njihova pot za doseganje enakopravnosti in emancipacije je, lahko bi rekli, tipično ženska, tj. miroljubna pot po eni strani, po drugi pa logično neheteronormativna, saj jim ravno heteronormativnost kot oblika bivanja prinaša največje zatiranje in izkoriščanje. **Nema generacija** (Gen Silent, 2010, Stu Maddux) je dokumentarec o zagatah starajoči se generaciji gejev in lezbijk, katere specifična pozicija je v tem, da so kot starostniki še toliko bolj ranljiva skupina, izpostavljena različnim oblikam nerazumevanja in nestrpnosti. Za konec naj omenim še odličen dokumentarec **Fantje s postaje Zoo** (Die Jungs vom Bahnhof Zoo, 2011) znanega Rose von Praunheima, ki na svež, odkritosrčen in nepretenciozen način prikazuje moško prostitucijo na osrednji berlinski postaji Zoo. Spremljamo zgodbo Danijela, ki je bil tako kot številni drugi prostituti zaradi nevzdržnih razmer (nasilja, spolnih zlorab, revščine ipd.) prisiljen v prodajo telesa in životarjenje pri šestnajstih letih. Ena od svetlih in srečnejših poti iz takšne brezizhodne situacije je pogosto zavzetost in sočutje socialnih ustanov in delavcev, ki se osebno zavzamejo za mlade prostitute in s tem vsaj nekatere rešijo težke usode.

Čeprav je festival to pot ponudil pestro izbiro kakovostnih filmov ter veliko aktualnih in odličnih dokumentarcev, gre ponovno poudariti, da bi bilo potrebno več delati na povezovanju vseh oblik in segmentov družbe, na sintezi in afirmaciji, zato sem tudi letos pogrešala kakšen film ali dokumentarec o tem, kako si heteroseksualci predstavljajo mirno sožitje z vsemi družbenimi skupinami, in kakor ponavadi tudi ni bilo nobenega filma o biseksualcih, ki bi govoril o inkluzivnosti same lgbt skupnosti. Vedno je dobro pogledati nase in na lastno dejavnost tudi z druge plati ...



# BARVIT PAKET HUMORJA IN IZNAJDBE

Krasni novi novi val #3, Kino Šiška,  
7. november 2011

Jan Adlešič

Poroči se z mano, David Bowie

Ko sem pred tremi leti za Kinotečnik napisal uvodni članek za prvi dogodek Novega novega vala, je bilo vse v narekovajih. Avtorji so bili povečini moji znanci, prostor v Kinoteki so si pridobili kvečjemu preko zvez, članek pa se je izkazal za usklajenega z duhom tega gibanja-v-narekovajih. Dovolil sem si biti divje optimističen, kajti tvegati nisem ničesar. Moje neobvezujoče razmerje s filmsko umetnostjo mi je omogočilo napovedati alternativno gibanje etabiliranemu slovenskemu filmu, ki sem ga stereotipno označil kot obremenjenega z intimno oziroma socialno dramo. Naslednje leto je spremno besedo napisala Lara Plavčak. V nekaj stavkih je podala mnenje, da izvira potreba mladih avtorjev po žanrskem in nasploh lahkotnem izražanju iz nove medijske kulture, v kateri so bili vzgojeni. Neko bistveno nasprotje s prejšnjimi generacijami je torej obstajalo, in to ne le v uporabljeni tehnologiji, pristopih ali filmski omiki, kot je očitno mislil Mitja Okorn, ko je tistega prvega večera ponujal, da prikazane zgodbe spravi v spodobno obliko. Gibanje se je navsezadnje zbralo prav okoli zastave podiranja pregrad privilegiranega filmskega jezika, ker je bilo vzgojeno sredi plebejske izrazne revolucije Cartoon Networka in internetnih smešnic.

Nosilci valovskega gibanja so po vseh označevalcih spadali med množico avtorjev z YouTubea. YouTube je v nekem segmentu tržišče različnih manipulacij doma posnetega materiala, katerih cilj je prepričevanje in samopromocija, na drugi strani pa prodaja urbanih mitov in preizkušanje najtežje večine za domačega avtorja: ustvarjanja ozračja, iluzornega sveta, ki bi zabrisal boleče sledove videoamaterstva. Vseeno pa naše avtorje od internetnega rokohitrstva ločujeta tako medsebojna povezanost kot tudi stanje slovenske kinematografije, znotraj »skupine« pa senzibilnosti vlečejo na vse štiri vetrove.

**Peter Bizjak** je dal s svojim *Bititschem* (2009) začetkom gibanja nekakšno signaturo. Njegov novi film, *Posebna nadarjenost* (2011), pokaže v razmerju do predhodnika ključne nastavke Bizjakove kinematografije: fetišizem nosilnega predmeta zgodbe s strani likov, ki ga razreši razkritje notranjih kakovosti ali vrednot, shematizirana mizanscena, govor čestokrat nastopa zgolj kot šum, stranski liki so pogosto plastični arhetipi ali karikature. Pohvale vreden je paralelizem med režiserjem in junakinjo, ki jo igra Neža Grum, ki se poda na potovanje, da bi potrdila svoj filmski izdelek, po prvotni zavrnitvi pa namesto tega najde odrešilno moč svoje režijske sposobnosti, ki se prevaja v *superpower* v stripovskem stilu. Če v tem filmu srečamo nikogar drugega kot umetnostne osebnosti Marcela Duchampa (Matjaž Juren) in Roberta Gravesa (Benjamin Krnetič), je Bizjak vključil še eno miniaturo, *Finished Movie* (2011), ki streže tistemu, čemur je Plavčakova rekla »geekovska kultura« – frustrirana masturbatorska fantazija fanta za računalnikom (Boj Nuvak) o puncici (Dijana Vukojevič), ki se odvija na alpskem pašniku, ki kot da so si ga sposodili iz filma *Moje pesmi*,



Finished Movie



*moje sanje* (Sound of Music, 1965, Robert Wise). Filmček odpira razburljive nove perspektive za Bizjakovo avtorstvo: alpska idila zveni skupaj z Lili Marleen, ki je bila slušni motiv *Bititscha*, v neprijetni domačijski ikonografiji, skriti za robom dogajanja. Poleg tega pa je vznemirljiva tudi ideja, da fant ne more uspešno speljati niti seksualne *fantazije*. Coitus interruptus preliminaris?

Bučnih aplavzov je bil deležen tudi **Diego Menendes**, ki ga tu niti ni treba posebej predstavljati. Menendes lahko pritegne občinstvo že samo s svojo persono, kot periodično dokazuje z glasbeno-komičnimi nastopi, njegovi kratki filmi pa so od vseh predstavljenih najbolj eksperimentalni. Tu ne gre za igrani film, temveč za kvazidokumentarno avtopoetiko, ki se ponekod spogleduje s socialnimi vsebinami. Hitro, a linearno montiranje z vstavki in s sugestivnimi (pod)napisi tipično sledi Diegovim kontemplativnim sprehodom (po Moderni galeriji, tovarnah, Grossmannovem festivalu), vsakič v okviru avtorjevega komentarja, ki daje glede na svojo sporočilnost in stopnjo predelave filmom obliko bodisi glasbenega spota bodisi polemičnega antifilma. Diegov lik je središčen za vse njihove produkcije, kar omogoča kontrastiranje z nekomentiranimi dogodki in izjavami javnih oseb, ki se včasih zde kot »tiho obtoževanje« kamere. Film *Razstava horror politijada* (2011), v katerem se Menendes navezuje na jugoslovanski črni val, kaže, da je še kaj drugega kot trash avtor, seveda pa si ga brez trasha ni mogoče zamišljati.

*Kresnik* (2011) je samostojni prvenec **Juša Premrova**. V glavnih vlogah sta nastopila Boj Nuvak in Matevž Rener, zvezda na prvem KNNV predstavljenega mockumentarca *Felix – v vrtincu slave* (2009, Matej Bandelj in Matevž Jerman). *Kresnik* je komičen in ironično zgodovinski film, o katerem Premrov pravi, da ga je navdahnili *Božji bojevniki* (Valhalla Rising, 2009, Nicolas Winding Refn). Izjavo gre seveda jemati z nekaj soli, saj *Kresnik* zasnovano slednjega uporabi kot izhodišče za gage in eksperimentiranje s tehniko. Gagi so še toliko bolj duhoviti, ker niso eksplicitno humorni. Glavna igralka sta v tem večinoma nemem filmu uspešna kot telesna komika. Film s pridom izrablja nerodne mečevalske prizore in kostume po zaslugi RTV-ja, da nas pripelje do ne povsem komičnega zaključka, ki tudi ni povsem brez patosa, kar je po mojem mnenju edini način izpeljave zgodovinskega epa brez proračuna.

**Matevž Jerman** je z **Martinom Horvatom** tudi soavtor filma *De Hertenhorst* (2011), ki je nastal na filmski delavnici na Nizozemskem. Če vnaša *Kresnik* v ponudbo akcijo, je *De Hertenhorst* učinkovita mini grozljivka, v kateri glavnega junaka, skladatelja,

preganja duhovin. Pohvaliti gre učinkovito osvetljava in poudarek na filmski vsebini, torej na vizualnem raziskovanju dogajalnega prostora. *De Hertenhorstu* bi lahko rekli kar grozljivka daljave in približevanja, s ščepcem komedije istega učinka.

*The Chronicles of Schupakface* (2011, **Gašper Antauer**), naslednik lanskoletnega *Schupakfacea*, je lep primer neodvisne prilagodljivosti – prva izdaja je nastala v okviru delavnic Grossmannovega festivala in je delovala temu primerno *ad hoc*. Letošnji nastavek obljublja razširjenje na vsaj trodelno serijo in še naprej vztraja v obešenjaškem parodiranju superherojskega žanra. Pohvalna je uporaba Petra Bizjaka v vlogi samega sebe, kar deluje v vidu avtorskega prepleta KNNV pristržno metatekstualno. Zraven pa dobi fantazmagorični glavni junak človeško krinko, zagotavlja joč več dobrodušnega stranišnega, felacijskega in vsakršnega gnusnega humorja.

Film *Poroči se z mano, David Bowie* (2011, **Tina Poglajen**) se zgleduje bolj po Almodóvarju kot po Troma produkciji. Lahkotna komedija z dotiki nadrealističnega humorja je izredno izdelan prvenec, ki uspe brez izrazite estetske usmeritve vzpostaviti preprostost in plastičnost dogajanja in scene. Poglajenova obeta tudi kot avtorica dialogov – jezik nosi impliciten, a težko določljiv pečat. Navdušujoča je uporaba nasprotujoče okarakteriziranih parov Urške Marinšek in Nine Puharič ter Mateja Bandlja in Juša Milčinskega, gostujeta pa tudi *valovca* Jerman in Menendes.

**Luka Marčetič** je zaslovel že kot avtor spletne nadaljevanke *Dan ljubezni* (2009–2010), s svojimi prispevki, tako v igrani kot v animirani obliki pa se je še nadalje izkazal za nadarjenega situacijskega komika in pisca. Marčetičev pečat je nedvoumen kot podpis Woodyja Allena ali Larryja Davida, čemur je bučno potrdilo tudi občinstvo. Še zlasti kratka animacija v dveh delih *Sven in Amir* (2011) ruši subkulturne in seksualne tabuje z brezhibnim tempom.

Odločitev, da te raznolike ekipe nastopijo kot gibanje, jim je omogočila, da ideje, ki zase ne bi nikoli prišle na veliko platno, povežejo v barvit paket humorja in iznajdbe, kar daje vzpodbudo za avtorsko rast. Seveda pa se večina krasnovalovskih režiserjev počasi izobražuje tudi formalno, preko seminarjev, snemanja reklam in tudi na AGRFT, a so v svoji pripravljenosti snemati povsem brez proračuna nekaj novega pri nas, tretje leto Novega vala pa ponuja najradikalnejši preskok v kvaliteti in obsegu izdelkov doslej.



Hertenhorst



Razstava horror politijada



# Resnicoljubni narcisizem

Metafilm na LIFFu 2011

Katja Čičigoj

Živeti v pozabi

Narcisizem je pojem, s katerim je Linda Hutcheon<sup>1</sup> pred desetletji označila metaliterarno oz. metafikcijsko literaturo. Seveda brez vrednostnega predznaka pojem označuje literaturo (uporaben pa je tudi za umetnost nasploh), ki se ukvarja s samo seboj, z lastnimi slogovnimi in/ali narativnimi postopki, ki je značilna za modernizem, postmodernizem in se vleče vse do danes. Filmski medij, rojen v času poznega modernizma, je do danes s

pogosto rabo avtoreferencialnih postopkov postal eden največjih narcisov na polju kulturne produkcije.

Tudi filmi v okviru letošnje sekcije festivala LIFFe, posvečene filmskim narcisom, izkazujejo možnosti avtorefleksije medija: mešanje diegetskih ravni pripovedi (z zmešnjavo slogovnih sredstev, ki glede na filmske konvencije označujejo večinoma ločene diegetske ravni pripovedi in ontološke ravni realnosti), prevpraševanje odnosa med realnostjo in fikcijo, izpostavljanje imanentne fiktivnosti lastne reprezentacije

– narcisi se torej ne ubadajo s seboj le kot s privilegiranim objektom kontemplacije, temveč pogosto obenem reflektirajo to, kar kulturni teoretik Mitchell v *Slikovni teoriji*<sup>2</sup> imenuje »odgovornost za reprezentacijo«.

Na razponu med odsotnima poloma te zvrsti – med Godardovim filmskim esejizmom in lahkotnejšo komedijsko naravnostjo Woodyja Allena – prinaša retrospektiva vrsto filmov, ki z različno stopnjo avtoreferencial-

<sup>2</sup> Mitchell, W. J.T.: *Slikovna teorija*. Studentska založba/Koda, Ljubljana, 2009.

## FILMSKI MEDIJ, ROJEN V ČASU POZNEGA MODERNIZMA, JE DO DANES S POGOSTO RABO AVTOREFERENCIALNIH POSTOPKOV POSTAL EDEN NAJVEČJIH NARCISOV NA POLJU KULTURNE PRODUKCIJE.

nosti prevprašujejo mehanizme konstrukcije reprezentacije in njene poetološke, etične in/ali politične implikacije.

Reflektiranje filmskega produkcijskega procesa z nenehnim zabrisovanjem meje med diegetskimi ravnmi pripovedi spretno uporablja *Živeti v pozabi* (Living in Oblivion,

1995, Tom DiCillo) s Steveom Buscemijem v vlogi režiserja na robu živčnega zloma, ki krvari med preobčutljivim tonskim mojstrom, diktatorsko direktorico filma, samovšečnim igralcem in – svojo mamo. Nenehna menjava filmskega sloga in žanra sekvenc pa od prve sekvence dalje, ta se izkaže za zgolj del sanj igralke o snemanju filma, zapelje gledalca v

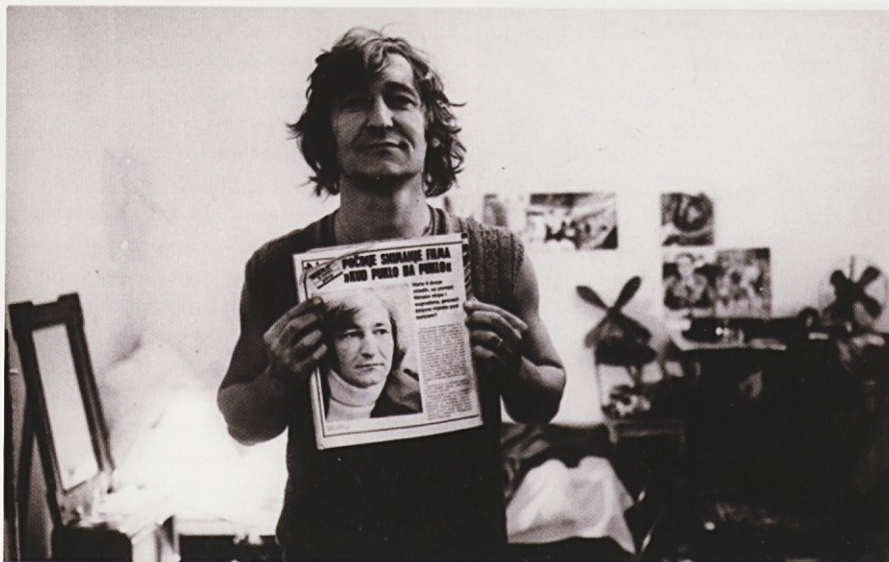
igro ugibanja o ontološki naravi prikazane realnosti – gre za sanje, film, snemanje filma, sanje o snemanju filma ...?

Podobna nedoločnost zaznamuje »najmlajšega« izmed prikazanih del, neo noir *Pot v pogubo* (Road to Nowhere, 2010, Monte Hellman). Film, ki ne izrablja toliko neločljivosti ravni pripovedi kot bolj sam zapleten odnos med igralci v filmu in osebami iz resnične zgodbe o umoru, ki jo skušajo poustvariti, se nenehno igra z gledalčevimi mehanizmi identifikacije, predvsem pa z mehanizmom »odloga nejevere«: kljub temu da postane »saj vem, da ni res« eksplicitna izjava filma, gledalec ob spremljanju napete zgodbe nenehno pada nazaj v znani »pa vendar«.

Svojevrstni *hommage* potopitvi v filmsko zgodbo z (namerno neuspešnim) poskusom njene dekonstrukcije ustvari *Stanje stvari* (Der Stand Der Dinge, 1982, Wim Wenders), ki prek avtobiografskih elementov podaja luciden komentar procesa filmske produkcije: črnobel film, v katerem skuša režiser ob nenehnem pomanjkanju denarja in z izginulim producentom posneti *remake* filma Rogerja Cormana *Day The World Ended* (1955), obenem prinaša oris odnosa do filmskega ustvarjanja prek monoloških refleksij filmske ekipe, ki čaka na denar (v nekako podobnem vzdušju so skrbi in misli Berlinčanov v filmu *Nebo Nad Berlinom* [Der Himmel über Berlin, 1987]), prek komentarjev producenta o neuspešnosti avtorske kinematografije (humorno in avtoironično, zlasti njegovi komentarji o črnbeli fotografiji), obenem pa v zaključku ponudi preskok iz avtorskega meditativnega poleseja o snemanju filma v skorajda film ceste in film noir ter tako potrdi Wendersovo tezo o svojem filmu: »Stanje stvari je bil film, ki je skušal potrditi tezo, da zgodbe preprosto niso več mogoče. In film sam je bil najboljša antiteza za to trditev.«

Film o snemanju filma je torej kot nalašč za premislek narave, nastanka in recepcije filmskega medija kot tudi za implicitno podajanje poetoloških, tudi manifestativnih avtorskih izjav. Drugi starosta nemškega avtorskega filma Fassbinder prinaša v svojem *Pazite se svete kurbe* (Warnung vor einer heiligen Nutte, 1971) s sorodnim zapletom (najprej z izginotjem režiserja, nato s pomanjkanjem filmskega traku) kot pri Wendersu jedko seciranje odnosov moči in egocentrizma ob produkciji filma – tokrat v ležernem ozračju





Kar bo pa bo

nrvstvene svobode obdobja post '68. Medtem pa Oliver Assayas v svoji *Irmi Vep* (1996), filmu o snemanju priredbe *Vampirjev* (Les vampires, 1915, Louis Feuillade), komentira tako produkcijo kot recepcijo avtorskega filma v Franciji, obenem pa implicitno razkriva tudi reakcije francoske ekipe in drugih ob prihodu tujka – igralk kitajskih akcijskih filmov Maggie Cheung, ki naj bi oživila naslovno junakinjo – tatico. Med antiintelektualizmi novinarjev in nezaupanjem ter medsebojno zavistjo filmske ekipe je tuja igralka edina, ki ohranja pravo mero privlačne misterioznosti in zmerne distance, ob čemer meje med realnostjo in fikcijo dodobra zamaje dejstvo, da igralk in igralci igrajo sami sebe s svojimi lastnimi imeni.

Še izraziteje avtobiografski je seveda Fellinijev kulturni *8 1/2* (1963), kjer Marcello Mastroiani v vlogi filmskega režiserja Guida izvede eskapizem iz realnih zahtev producentov po hitrem tempu produkcije v sanjski in spominski svet svojega resničnega življenja in fantazij, med katerima se giblje filmsko

ustvarjanje. Medtem ko zimzelena klasika *Pojmo v dežju* (Singin' in the Rain, 1952, Stanley Donen in Gene Kelly) in *Strel ni bil izbrisan* (Blow Out, 1981, Brian De Palma), svojevrstni *homage* Antonionijevi *Povečavi* (Blow-Up, 1966), vsak v svojem žanru (romantični komediji oz. neo-noirju) tematizirata povezavo glasbe in podobe v filmskem mediju, gre *Tristram Shandy* (2005, Michael Winterbottom) v svoji avtoreferencialnosti najdlje. Film, ki nenehno preskakuje med prizori iz samega filma – priredbe romana Lawrenceja Sterna – filmom o snemanju tega filma in *apartejev* igralcev v vlogi romanesknih junakov, ki se gibljejo nekje vmes med obema, prav z eksplicitnim odmikom od romana precizno poda njegovo kaotično strukturo: medtem ko v romanu *Tristramovo* pripoved o svoji življenjski zgodbi nenehno prekinjajo vdori vsakdana, ki ga motijo pri pisanju, a o njem povejo več kot njegova avtobiografija, v Winterbottomovem filmu vdori vsakdana igralcev povejo več o romanu, filmu in življenju kot neposredni prizori priredbe romana. Ali drugače: roman

o tem, kako življenja ni mogoče prenesti v literaturo, posodi svojo rizomsko strukturo filmu o tem, kako literature (in življenja) ni mogoče neposredno prenesti na film. A prav ta apriorni neuspeh remediacij (prenosa neke forme iz enega medija v drugega) je pogoj njihovega nenehnega nastajanja – če bi literatura ali film že bila življenje samo, ju ne bi potrebovali.

**TO Poudarjanje artifičnih mehanizmov konstrukcije filmske realnosti pa ne pomeni, da se metafilmi zaprejo v svoj samozadostni svet in odvežejo kakršnekoli povezave z zunanjostjo.** Ravno nasprotno, avtoreferencialnost v filmu (in umetnosti nasploh) ni le mehanizem za refleksijo medija, temveč obenem paradoksalno omogoča še bolj izostreno sliko družbeno-političnega konteksta, v katerem nastaja. Tako kot *Mož s kamero* (Čelovek s kino-apparatom, 1929, Dziga Vertov) tudi številni kasnejši narcisi v svoj film vključujejo sebe, lastni proces nastanka, s čemer razkrijejo apriorno fiktivno naravo reprezentacije, in jo s tem paradoksalno legitimirajo kot avtentično. To lahko poteka tudi prek fiktivne zgodbe, kot npr. v jugoslovanskem predhodniku *Trumanovega šova* (The Truman Show, 1998, Peter Weir), v filmu *Kar bo pa bo* (Kud puklo da puklo, 1974, Rajko Grlić). V njem spremljamo vsakdan mladeniča iz delavske družine, ki se odloči, da ne bo več garal za majhne denarje, in raje pokliče filmsko ekipo, ki ga snema pri poskusu vzpostavitev doma in bodoče družine s študentko iz premožne družine. Bolj ostro zareže *Za zdaj brez dobrega naslova* (Za sada bez dobrog naslova, 1988, Srđan Karanović), film o snemanju dokumentarnega filma o konfliktu med Srbi in Albanci, prek ljubzenske zgodbe dveh pripadnikov sovražnih narodov v nekakšni parafrazi Romea in Julije (s srečnim izidom). Ta dvojni filter omogoča prav prevpraševanje



Stanje stvari



8 1/2



Zgodilo se je čisto blizu vas





Pot v pogubo

narave reprezentacije, ki je etično in politično vprašanje – morda bolj kot sovraštvo med narodi tik pred razpadom skupne države in dejanske konflikte vzame film pod kritični drobnogled hipokritski odnos državnega aparata do sorodnih tematik, ki svoje lovke steguje krepko prek filmske produkcije: medtem ko producenti zaupajo snemanje kičaste romantične akcijske drame namesto nameravanega dokumentarca nekemu drugemu, pa se režiser (v filmu) odloči za prestop meje reprezentacije in s konkretno akcijo pomaga mlademu paru.

Zanimiv pristop h kritiki prevladujočih reprezentacij prinaša tudi pri nas predvajani

in dobro poznani belgijski fiktivni dokumentarec oziroma *mockumentary*, *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrivé près de chez vous*, 1994, Rémy Belvaux, André Bonzel in Benoît Poelvoorde): dobesedno ponovitev z *reduciom ad absurdum*. Filmska ekipa (s svojimi pravimi imeni) najde pravo senzacijo: karizmatičnega, nekoliko ekscentričnega, a duhovitega serijskega morilca, ki pred kamerami razgrinja skrivnosti svojega poklica. Ko mu na pomoč priskočijo še člani ekipe (tisti, ki niso preminuli v procesu snemanja), film privede vprašanje o medijski, novinarski in dokumentaristični etiki do vrelišča.

Kako lahko prav metafilm ponudi etično zrcalo ne le kinematografiji, ampak tudi širši družbi, nakazuje tudi in predvsem *Zrcalo* (Ayneh, 1997, Jafar Panahi), prava paradigma tega »žanra«. Film o deklici, ki izgubljena tava po iranskih ulicah in s tem ponudi zrcalo iranski stvarnosti, to postane šele, ko se deklica upre določeni ji vlogi – ko se odloči, da ne bo več »igrala v tem filmu«, zapusti set, ekipa pa ji sledi na poti domov. Medtem ko deklica simbolično prenese emancipatorno gesto iz same vsebine-

-zgodbe filma na njegovo formo in način nastanka (ko se upre odrasli, pretežno moški in seveda hierarhično organizirani filmski ekipi), tako nastala disociacija med zvokom (mikrofonom, ki ga nosi deklica) in sliko (kar uspe uloviti filmski ekipi) nenehno opozarja na konstrukcijsko naravo reprezentacije, ki jo gledamo (in tako šele zares radikalno prebije zgoraj omenjeni »odlog nejevere«), obenem pa služi tudi kot strategija samolegitimacije: film, ki želi reflektirati stvarnost, mora gledalcu prezentirati tudi sam proces nastanka reprezentacije.

Metafilm kot poskus avtorefleksije in poskus refleksije družbeno-političnega konteksta, v katerem nastaja, bi tako lahko v splošnem spregovoril prav s Panahijevimi besedami: »Menil sem, da če se želimo občinstvu približati in z njim razviti dober odnos, moramo biti do njega odkriti in pošteni. Tako lahko gledalci ob gledanju filmov potegnejo vzporednice med tem, kar gledajo, in družbeno stvarnostjo, s katero se sami spopadajo. Spoštujemo razumske sposobnosti gledalcev.«



Irma Vep





**Drugost,  
fantazija in  
integriteta**

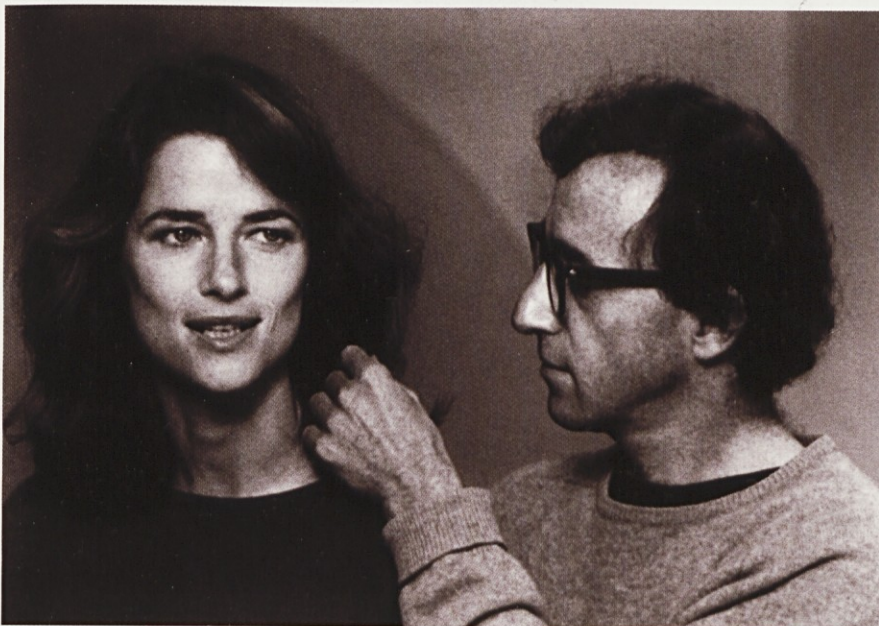
Woody Allen:  
Polnoč  
v Parizu

Tina  
Poglajen



**O**DKAR WOODY ALLEN. SNEMA FILME, JE V NJIH MOČ ZASLEDITI VZTRAJNO PONAHLJAJOČO SE IDEJO (VSAKOKRATNE INKARNACIJE TRANSFILMSKE PERSONE WOODYJA ALLENA) O POBEGU: V DRUG ČAS IN PROSTOR, DRUGO IDENTITETO, V DRUG KONTEKST ALI (NE) RESNIČNOST. *POLNOČ V PARIZU* (MIDNIGHT IN PARIS, 2011) JE FIZIČNA MANIFESTACIJA TAKE IDEJE OZ. VEČ NJIH: TOKRATNI WOODY ALLEN, GIL PENDER (OWEN WILSON), SICER AMERIČAN IZ KALIFORNIJE<sup>1</sup>, JE V MANIRI ALLENOVIH EVROPSKIH FILMOV ZADNJIH LET POSTAVLJEN IN ZALJUBLJEN V PARIZ, KJER SE MUDI S SVOJO ZAROČENKO INEZ (RACHEL MCDAMS) IN Z NJENIMA STARŠEMA.

Ker je tipičen allenovski lik, postmoderen antiheroj, je Gil temu primerno jecljajoč, nevrotičen, seksualno neizpolnjen in obseden s smrtjo. Družina in prijatelji njegove zaročenke ga (tudi zato) gledajo nekoliko zviška; motijo jih njegovi levičarski («komunistični») nazori, obsedenost s Parizom, književnostjo, pomanjkanje (ali le drugačna, manj prepoznavna vrsta) snobizma in predvsem pragmatičnosti. Gil se posledično v njihovi družbi (in v lastni partnerski zvezi) počuti kot outsider, v čemer se ne razlikuje od prejšnjih Woodyjev. Vendar pa ne gre več za to, da bi težave, ki jih ima, izvirale iz njegovih lastnih frustracij in kompleksa prevaranta. Klasični Woody z začetka Allenove kariere je namreč



Stardust Memories

živel v večnem strahu, da bo družba naposled odkrila, da ne sodi v njeno sofisticiranost. Gil v očeh kalifornijskih psevdointelektualcev/ umetnikov in bogatašev po drugi strani je inferioren, medtem ko se sam kot takega ne dojema več. Če v komediji *Vse, kar ste želeli vedeti o seksu, pa si niste upali vprašati* (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex \* But Were Afraid to Ask, 1972) Allen kot dvorni norček v parodiranju Hamleta duhu očeta, ki mu ukaže, naj spi s kraljico, zatrjuje, da je to nemogoče, ker »ne morem kavsati izven svojega stanu,«<sup>2</sup> v *Polnoči v Parizu* »norček« kraljice noče več (četudi se na začetku tega morda niti ne zaveda); ve, da je nikoli ne bo mogel pripraviti do tega, da bi ga obravnavala s spoštovanjem, vendar pa tega niti ne želi več, ker je sam izgubil straho(spoštovanje) do nje. Skozi leta se je sprijaznil s tem, da je ironični outsider, ki ga družba, v katero je vključen in od nje hkrati odtujen, ne razume. Duška si da s satiro, pa naj gre za sterilno in hkrati hedonistično kulturo kalifornijskega šovbiznisa ali newyorški japijevski intelektualizem, kulturni *junk food* ali plehkost potrošniške

družbe. Medtem ko se Inez in njeni prijatelji smatrajo za intelektualce, po pravilu kritične in hkrati predane umetnosti, se izkaže, da inteligenco in »kulturo« le fetišizirajo, saj Gilu predlagajo, naj se namesto literarnega ustvarjanja vrne k holivudskim scenarijem, ker gre za lahko in dobro plačano delo. Še več, če so v *Manhattanu* (1979) njegovi junaki začarano blodili med kulturnimi opilki in intelektualnimi pretenzijami New Yorka, to v Parizu počnejo le še, ker se »mora«. Postali so nekakšni postzačaranci, ki se niti ne pretvarjajo več, da jim Pariz (Manhattan) in njegova kultura in umetnost nekaj pomenita – »mogoče je zaradi osladnosti tega mesta,« reče Inez, ko prizna Gilu, da spi s svojim prijateljem Paulom.

Težnjo po samopreoblikovanju, ki ga izvajajo posamezniki v Allenovi panoptikonski družbi, bi lahko interpretirali skozi Foucaultovo družbo v vlogi ultimativnega superega, kjer se je posameznik vedno prisiljen videti skozi oči drugih. Občutek konstantnega družbenega nadzora v posamezniku sproža nelagodje ob popolni izpostavljenosti, paranojo, nihilizem in konfesionalnost. Rekonstrukcija sebe kot subjekta je edina

2 »I cannot screw above my station.«

**KER JE TIPIČEN ALLENOVSKI LIK, POSTMODEREN ANTIHEROJ, JE GIL TEMU PRIMERNO JECLJAJOČ, NEVROTIČEN, SEKSUALNO NEIZPOLNjen IN OBSEDEN S SMRTJO.**

1 Kalifornijo Allen sicer neprenehoma omenja v kategoriji stvari, ki jih ne mara. Ostale so Holivud, glasna glasba, droge in vožnja. »[V Kaliforniji] smeti ne mečejo stran. Predelajo jih v TV oddaje.« (Kot Alvy Singer v filmu *Annie Hall* [1977]).





Stardust Memories

pot iz labirinta, s čimer, paradokсно, v labirintu ostanemo. Isto idejo je Allen izrazil v *Zeligu* (1983).

Omahovanje med poskusom asimilacije v družbo in pobegom iz njenih spon se je v Allenovih delih skozi leta čedalje bolj nagibalo v smer drugega. *Zelig* tu predstavlja neke vrste vrhunec, saj Allen v njem parodira in hkrati dekonstruira vsakršno fantazijo o asimilaciji z uvedbo kamelionskega lika Leonarda Zeliga, ki svojo identiteto prilagaja ljudem, ki ga trenutno obdajajo, in pri tem spreminja poklice, razredno, etnično in celo rasno pripadnost (do točke, ko se zaradi udobja anonimnosti množice prilagodi identiteti, ki je zanj že v izhodišču destruktivna – fašizmu). »*Zeliga lahko označimo za ultimativnega konformista*,« reče Bruno Bettelheim v lažno dokumentarnem filmu. Vendar pa se Zeligova

psihična bolezen ekstremnega konformizma in realnost prepletata – bolezen je hkrati tudi zdravilo (srečen konec je mogoč ravno zaradi Zeligovega kameleonizma, saj se preobrazi v pilota in reši letalo pred tem, da bi ga strmoglavili nacisti). »*Njegova bolezen je bila hkrati sredstvo za zdravilo, /.../ prav njegova motnja je bila tisto, kar je iz njega naredilo heroja*,« reče Saul Bellow. Zelig se panoptikona reši s preobrazbo samega sebe v ultimativni material za gnetenje in oblikovanje, s čimer se lahko rekonstruira.

Allen tako družbo parodira, vendar hkrati parodira tudi lastne romantično-escapistične težnje po tem, da bi iz te družbe ušel. »*Vse, kar manjka [v tvojem namišljenem sanjskem svetu o boemskem življenju v Parizu], je tuberkuloza*,« Gilu reče Paul Bates, zaročenkin prijatelj, v *Polnoči*. Mia Farrow *Woodyju* v vlogi Judy, njegove žene, v zaključnem prepiru, ki se odvije v *Možeh in ženah* (*Husbands and Wives*, 1992), filmu, ki je o Allenu povedal več, kot si je sam želel<sup>3</sup>, zabrusi, da je to, da bi se preselil v Pariz, zanj le za-

peljevalna taktika, v resnici namreč izven Manhattan ne bi preživel več kot dvajset minut, on pa je svojo fantazijo sprehajanja po Parizu v dežju ravno malo prej razlagal Rain (Juliette Lewis), svoji mladi študentki književnosti. Dekonstruktiji ne uidejo niti lastne parodije: če je v *Bananah* (Bananas, 1971) v Chaplinovi maniri *Modernih časov* (*Modern times*, 1936) njegov lik Fielding Mellish moral testirati nov produkt, »*Exec-u-sizer*«, napravo za poslovneže, ki morajo telovaditi, a so preveč zaposleni, da bi si to lahko privoščili, kar naj bi nakazovalo na tendenco postmoderne potrošniške kulture, ki sama ustvarja potrebe in produkte, ki v življenja ljudi vnašajo le še več stresa, in dobo, kjer se vse dogaja »prehitro«, potem Adriana, ki živi v 20. letih prejšnjega stoletja v *Polnoči v Parizu*, pripomni, da bi raje živela v času, ko se začne *La Belle Époque*, ker se svet v njeni sedanosti vrti prehitro.

»*Preteklost me že od nekdaj zelo privlači*,« reče Gil in to načelo prenese tudi na lik v knjigi, ki jo piše, ta ima namreč v lasti starinarnico (*nostalgia shop*). Isto pa velja tudi za Allena samega: njegovi filmi pogosto odkrito imitirajo predhodnike in preteklost: z dejansko postavitvijo dogajanja v preteklost (pogosto 20. ali 30. leta) ali pa v navezavi na filme ali filmske konvencije preteklosti. Nostalgijo



Polnoč v Parizu

3 *Može in žene* je Allen posnel leta 1992, le malo pred izbruhom škandala s soprogo Mio Farrow in njeno posvojeno hčerjo, osemnajstletno Soon-Yi Previn. Farrow in Allen v filmu igrata odtujena zakonca, Allenov lik pa se zaljubi v dvajsetletno Rain, študentko književnosti.





Polnoč v Parizu

po starih časih je moč zaslediti v filmih, kot so npr. *Vzemi denar in beži* (Take the Money and Run, 1969), ki imitira gangsterske filme 30. let, *Stardust Memories* (1980) z atmosfero 60. let, *Povampirjeni Miles* (Sleeper, 1973) vzpostavlja takratno sedanost 70. let kot nostalgično preteklost, *Ne odnehaj in še enkrat poskusi* (Play it Again Sam, 1972, Herbert Ross), ki parodira holivudsko romantiko 40.

let, in seveda *Manhattan* v črno-belem kot nostalgična podoba New Yorka.

Podobno je z Gilom v *Polnoči v Parizu*, ki obsedeno hrepeni po lastnem konstrukt »zlate dobe«. Medtem se njegova zaročenka in njena družina, ki mu očitata pretirano nostalgijo in romantičnost, zase pa mislita, da sta bolj prizemljeni in realni, ne bi mogli

bolj motiti: z razsipnim, s hedonističnim življenjskim slogom brez vsakršne čustvene zrelosti in etične odgovornosti z realnostjo nimajo stika in pravzaprav živijo v oblakih. Do podobnega zaključka pridemo, če *Polnoč v Parizu* primerjamo s *Škrlatno rožo Kaira* (The Purple Rose of Cairo, 1985), ki je sicer veliko bolj premišljen in kompleksnejši, a vendarle v osnovi nekako podoben film, postavljen v 20. leta. V njem je vzpostavljen podoben kontrast med Cecilio (Mia Farrow), ki pred kruto realnostjo beži v kino, in njenim možem, za katerega realnost pač preprosto obstaja kot edina možnost – v njej je revščina, pomanjkanje dela, velika depresija itd. Kljub temu o realnosti pravzaprav ne ve veliko: tudi ko ga le-ta udari po glavi (ko ga Cecilia s spremembo svojega življenja končno zapusti), se od nje ne nauči ničesar, ker realnosti svojih dejanj, ki so k temu vodila, preprosto ne razume. Enako velja za Gilovo zaročenko Inez. To, da jo Gil zapusti, ji ne predstavlja nikakršnega življenjskega preobrata. Medtem ko se Gil z resničnostjo sprizajni, ona za to niti nima možnosti, ker se svoje zavedenosti ne zaveda.

Protagonista v obeh filmih sta v svojem vsakodnevem življenju nesrečna in neizpolnjena – pa naj gre za oprijemljivo življenjsko



Zelig





Polnoč v Parizu

## V SVOJEM POBEGU V PARIZ 20. LET PREJŠNJEGA STOLETJA GIL NE STOPI LE V FANTAZIJSKI SVET NJEGOVE – IN ALLENOVE – ZLATE DOBE, SVETA BOEMSKIH LITERATOV, SOCIALITOV IN DŽEZA, TEMVEČ TUDI V IMAGINARIJ ALLENOVIH LIKOV, KI GA SPREMLJAJO SKOZI NJEGOV CELOTEN FILMSKI OPUS.

bedo ali njeno popolno nasprotje, izobraženo in premožno okolje ameriških turistov v Parizu. Medtem ko se Gil v lastnem okolju počuti odtujenega, saj ga duši prenasičenost s konzumacijo umetnosti kot statusnega simbola, za Cecilio umetnost, natančneje film, pomeni vse ugodje in romantiko, ki ji v resničnem življenju ne bosta nikoli dostopna. Oba lika se, bodisi s pomočjo umetnosti ali nostalgije, eskapistične fantazije oprimeta s skoraj patološko fiksacijo. Na nek način bi lahko celo rekli, da je Cecilia podobna predzvezdniškemu, Gil pa zvezdniškemu Allenu.

Sporočilo *Škrlatne rože Kaira* je, po Allenovih lastnih besedah, da je »življenje na koncu koncev razočaranje«; medtem ko Gil v *Polnoči v Parizu* izreče skoraj identičen stavek: »Sedanost je nezadovoljujoča – zato ker je življenje nezadovoljujoče.« Ko je Cecilia v *Škrlatni roži Kaira* prisiljena izbirati med resničnostjo in fantazijo, seveda ne more izbrati fantazije, ker bi ta pomenila norost; poleg tega bi s tem, ko bi ostala v filmu, iz filmskega univerzuma dobesedno izginila, tako kot iz obstoja izgine Adriana, ko se odloči za življenje v 19. stoletju. Ko pa izbere resnično življenje, se to zanj konča

slabo – s strtim srcem in težkim življenjem, na katerega bo lahko pozabila le vsakič, ko se bo za slabi dve uri zatopila v film. »Ko izbereš resničnost, se opečeš. Tako preprosto.«<sup>5</sup>

V svojem pobegu v Pariz 20. let prejšnjega stoletja Gil ne stopi le v fantazijski svet njegove – in Allenove – zlate dobe, sveta boemskih literatov, socialitov in džeza, temveč tudi v imaginarij Allenovih likov, ki ga spremljajo skozi njegov celoten filmski opus. Med prvimi, ki mu pridejo na pot, je F. Scott Fitzgerald, posebitev teme *Velikega Gatsbyja* (*The Great Gatsby*, 1925) v Allenovem delu – želje po sprejetosti in ljubezni, prignane do samodestrukcije, četudi le v smislu krnenja lastne identitete. Najočitnejši primer je spet *Zelig*, v katerem Fitzgerald spregovori v prvih minutah filma ter ga s citatom tudi zaključí: »Ker si je želel le, da bi ga ljudje imeli radi, je sam sebe izkrivil prek vseh meja. Le sprašujemo se lahko, kaj bi se zgodilo, če bi bil že od samega začetka dovolj pogumen, da bi povedal svoje mnenje in se ne bi pretvarjal. Na koncu koncev je bilo tisto, kar

je spremenilo njegovo življenje, ljubezen ene ženske in ne odobravanje mnogih.«<sup>5</sup>

Če Fitzgerald kljub svoji genialnosti ves čas koleba med tem, da bi ustregel ženski, ki jo ljubi, in prijatelju, ki ga občuduje, pa je Ernest Hemingway, pisatelj, ki ga Woody Allen slavi v več svojih delih, tako filmih kot kratki prozi, njegovo pravo nasprotje. Med drugim je Allen v kratki zgodbi *A Twenties Memory* posnemal celo njegov slog: preprosto stavčno strukturo in odsekan, napet ritem Hemingwaya samega, pri čemer se tekst bere kot predhodnik dialoga Ernesta Hemingwaya z Gilom v *Polnoči v Parizu*: »V Chicago sem prvič prišel v 20. letih in to zato, da bi videl boksarski dvboj. Z mano je bil Ernest Hemingway in spala sva v taboru Jacka Dempseyja. Hemingway je o boksu ravno napisal dve kratki zgodbi in čeprav sta se nama z Gertrude Stein zdeli spodobni, sva se strinjala, da ju bo moral še precej dodelati. Hemingway sem zafrkaval glede njegovega naslednjega romana in vsi smo se smejali in zabavali in potem sva si nadela boksarske rokavice in mi je zlomil nos.«<sup>6</sup> Ernest Hemingway v razmerju z Gilom predstavlja nekaj podobnega kot v *Kroglah nad Broadwayem* (*Bullets Over Broadway*, 1994) mafijec Cheech (Chazz Palminteri) za dramatika Davida Shayna (John Cusack). Medtem ko si Gil in David želita postati umetnika, pisca, Hemingway in Cheech to sta. Medtem ko sta Gil in David negotova, jecljajoča nevrotika, na katera lahko vplivajo drugi, sta Hemingway in Cheech poudarjeno možata, neustrašna, agresivna. Njuna potenca v seksualnem in umetniškem smislu ju obvaruje strahu pred smrtjo, ki ga Woody čuti vedno, ne glede na utrešenje: onadva sta *Übermensch(en)*, diametralno nasprotje *Woodyjevemu Menschu*. Medtem ko na začetku filma *Krogle nad Broadwayem* psevdoumetniki razglablajo o tem, ali bi v goreči hiši rešili anonimno osebo ali pa zadnjo

5 »Wanting only to be liked, he distorted himself beyond measure. One wonders what would happen if right at the outset he had had the courage to speak his mind and not pretend. In the end, it was, after all, not the approbation of many, but the love of one woman, that changed his life.«

6 »I first came to Chicago in the twenties, and that was to see a fight. Ernest Hemingway was with me and we both stayed at Jack Dempsey's training camp. Hemingway had just finished two short stories about prize fighting, and while Gertrude Stein and I both thought they were decent, we agreed they still needed much work. I kidded Hemingway about his forthcoming novel and we laughed a lot and had fun and then we put on some boxing gloves and he broke my nose.«



obstoječo kopijo zbranih Shakespearovih del, in se bahaško odločijo za slednje, je Cheech za umetnost dejansko pripravljen ubijati brez pomisleka. *Woody – Ike* v *Manhattanu* po drugi strani prostodušno prizna, da nekoga ne bi mogel rešiti (tudi če dileme med umetnostjo in posameznikovim življenjem ne bi bilo): da bi nekoga rešil, ne bi skočil v vodo, tudi če ne bi bila ledeno mrzla, saj – ne zna plavati. Ikeova bivša žena Jill (Meryl Streep) o njem pove: »Nad življenjem se je samo pritoževal, rešitev pa ni imel. Hrepenel je po tem, da bi bil umetnik, vendar za to ni želel ničesar žrtvovati. V trenutkih zaupnosti je govoril o strahu pred smrtjo, ki ga je povzdignil na nivo tragedije, čeprav je šlo le za njegov narcisizem.«<sup>7</sup>

Če že ne s pogumom (oz. heroičnostjo) in z močatostjo, ki ju Hemingway uteleša (za pomanjkanjem teh dveh Allenova filmska

7 »He had complaints about life but never any solutions. He longed to be an artist but balked at the necessary sacrifices. In his most private moments, he spoke of the fear of death, which he elevated to tragic heights when, in fact, it was mere narcissism.«



Polnoč v Parizu

persona inherentno trpi), je tisto, s čimer se Allenovi liki pri Hemingwayu delno poistovetijo, njegov odtujeni individualizem. Vsaj načelno namreč poskušajo najti »individualno integriteto« v »razkroju sodobne družbe« (*Manhattan*). (Verjetno ni naključje, da lik Tracy, edine čustveno zrele in torej na nek način najpogumnejše osebe v celotnem filmu, igra vnukinja Ernesta Hemingwaya, Mariel Hemingway.) Gil se v *Polnoči v Parizu* odpove fantaziji o zlati dobi, torej dotedanji eskapistični nostalgiji. Podobno stori tudi Cecilia v *Škrlatni roži Kaira*, vendar pa je Gilova resničnost veliko manjše razočaranje kot Cecilina, predvsem pa ima Gil

možnost, da jo oblikuje in tvori sam: lahko uresniči vsaj del svojih sanj, željo, da bi se preselil v Pariz in postal pisatelj, hkrati pa prekine neperspektivno razmerje, ki ga dela nesrečnega. Tako kot Cecilia tudi Gil v svojem fantazijskem svetu dobi pogum, potreben za spremembo svojega življenja. *Polnoč v Parizu* je torej nadaljevanje in dolgo pričakovano udejanjenje allenovske tematike, želje, razvidne skozi njegovo celotno delo. *Woody* se je, kar je do sedaj počel le z intuitivnim oboževanjem Hemingwayevske figure, otrese strahu in se soočil z dejanskostjo – šele s tem dejanjem integritete pa bo lahko postal pravi umetnik.

Vira:

BEACH, Cristopher. *Class, language, and American film comedy*. Cambridge University Press. Cambridge, 2004. Str. 155–179.

GIRGUS, Sam B. *The Films of Woody Allen*. Cambridge University Press. Cambridge, 2002. Str. 89–107.

the RETROSPEKTIVA

od 17. januarja  
do 11. februarja 2012  
v kinoteki

Rainer Werner Fassbinder



DJO MUNGA, REŽISER PRVEGA KONGOVSKEGA FILMA V ZADNJIH 25 LETIH – TRILERJA *NAJ ŽIVI RIVA!* (VIVA RIVA!, 2010), S KATERIM SE MED DRUGIM POKLANJA SERGIU LEONEJU IN AKIRI KUROSAWI. Z NJIM SMO SE POGOVARJALI NA LETOŠNJEM LIFFU.

Tina Bernik

# Naj živi Kongo!



**Kongo** ne snema filmov. Kongo nima niti kinematografov. Pravzaprav Kongo nima ničesar, čemur bi lahko rekli filmska infrastruktura, oziroma ničesar razen ogromnega filmskega studia – vsaj tako, torej kot studio, opisuje Kinšaso, glavno mesto Konga Djo Munga, režiser, na katerega je država čakala dolgih 25 let. Toliko let v Demokratični republiki Kongo ni bil posnet niti en film, vse dokler na sceno ni prišel Munga, ambiciozni filmar, ki je svoj prvi igrani projekt zastavil tako, kot da snema celovečerce že vsaj desetletje. In zmagal. Dobesedno, saj je na letošnji podelitvi afriških filmskih nagrad (African Movie Academy Awards) njegov triler *Naj živi Riva!* prejel kar šest nagrad, med njimi za najboljši film, režijo in stranska igralca (Hoji Fortuna in Marlene Longage), poleg tega pa osvojil tudi MTV-nagrado za najboljši afriški film leta 2011. Ker je čudež že to, da se je po 32-letni diktaturi Mobutu Sese Seke film v trenutno na okoli 450 plemen raztrganem Kongu, ki ima za sabo desetletja prelivanja krvi in nekaj milijonov mrtvih, sploh zgodil, je toliko večji čudež to, da je Mungi zanj uspelo zbrati denar. In to ne kakršenkoli denar, temveč kar 1,8 milijona evrov, ki so v gangsterskem trilerju eksplodirali v nasilju, seksu, in, kakopak, eksplozijah. Ni presenetljivo, da so 39-letnega Mungo po uspehu filma, ki je bil, kot pravi, izjemno dobro sprejet tako na filmskem festivalu v Torontu kot v Berlinu (mi pa naj dodamo, da tudi na LIFFu, kjer je prejel povprečno oceno 4,49), že vabili v Holivud. A Munga, ki je že pri devetih letih odšel v Belgijo, kjer je pozneje končal študij na Državni filmski šoli, ne gre nikamor, saj se je v Kongo vrnil zato, da tam ostane. In snema filme, s katerimi zabava publiko ter dokumentira realnost svoje domovine in Kinšase, obenem pa neti gibanje, v katerem bo *Naj živi Riva!* v prihodnosti morda postal le eden od mnogih.

### ***Naj živi Riva! je prvi kongovski film v zadnjih 25 letih. Zakaj tako dolgo ni nihče posnel filma?***

Diktature ne marajo umetnikov in tudi Mabuto ni bil nobena izjema. Edino, kar je naredil za kulturo, a to sploh ni bila kultura, je bilo, da je izkoriščal državno televizijo za svojo propagando. Režiserji so zato, da so lahko delali, morali odhajati v tujino, v Francijo in Belgijo. V času Mobutove vladavine je namreč nastal celo zakon, ki je prepovedoval fotografiranje in snemanje, preklicali pa so ga šele lani.

### ***Kako to, da ste se po šolanju v Belgiji vrnili v Kongo in ostali tam?***

Ker prihajam iz druge generacije. Ko sem končal šolanje, se je Mobutova diktatura sesula, kar pomeni, da sem se pojavil ravno na začetku novega obdobja, ko si je moja generacija morala izboriti svoj položaj.

### ***Kako si nekdo, ki odrašča v Kongu, privzgoji ljubezen do filmov?***

Odraščal sem v drugačnem obdobju, v 70. letih. Televizija je takrat imela kakovosten program, izposojati pa si je bilo mogoče tudi videokasete, tako da sem si lahko ogledal veliko filmov. Poleg tega so ljudje v tistem času še vedno dobivali informacije iz zunanjega sveta. Nato pa je na oblast prišel Mobutu, ki v državo ni vlagal nobenega denarja, zaradi česar sta med drugim začela razpadati tudi zdravstveni in šolski sistem, ljudje, ki so imeli dovolj denarja, pa so zapustili državo. Mene so tako starši pri devetih letih poslali v internat v Belgijo, kjer sem nato šel na filmsko šolo.



Naj živi Riva!





Naj živi Riva!

***V Kongu še vedno ni filmske infrastrukture. Kje in kako v takšnih razmerah režiser sploh začne snemati film?***

Ko ni ničesar, se vprašaš, kako so to počeli v zgodovini filma, tako da hitro prideš do sklepa, da moraš ljudi izobraziti in jih naučiti osnov ter da potrebuješ bazo in ekipo ljudi, ki prihajajo iz filmskega sveta. Duh filma namreč ni samo režiser, ampak tudi vsi drugi, ki sodelujejo.

***Pri snemanju filma so sodelovali tudi priznani evropski ustvarjalci. Kako ste jih prepričali, da pridejo v Kongo?***

Z avanturo. Kongo še vedno velja za pustolovski kraj, ki ga skoraj nihče zares ne pozna. Ko komu rečem, da prihajam iz Konga ter da hočem posneti film in si želim, da bi mi prišel pomagat ter z mano delil izkušnjo snemanja filmov, bo marsikateri direktor fotografije, tehnik ali kdo drug, ki svoje delo čez leto opravlja tako rekoč rutinsko, privolil, ker si vsaj enkrat na leto zaželi narediti nekaj drugečnega.

***Z vami je pri filmu sodeloval tudi učitelj igre, ki je pomagal Marion Cotillard pri filmu Življenje v rožnatem (La vie en rose, 2007), za katerega je prejela oskarja za glavno žensko vlogo.***

Da, Pascal Luneau. Pascal je z igralci opravil izjemno delo. Tudi on se je za sodelovanje odločil, ker je bila zanj to nova izkušnja. Ne glede na to, kakšne uspehe je imel doslej, so bile stvari zanj na videz vedno enake.

***Kako ste sestavili igralsko zasedbo?***

Različno. Nekateri so gledališki igralci, nekateri glasbeniki, nekateri umetniki, vsi pa prihajajo iz Konga. Razen igralko Manie Malone, ki prihaja iz Slonokoščene obale, in Hojija Fortune, ki je Angolec.

***Prihajate iz Konga, končali ste filmsko šolo v Evropi in med drugim občudujete ameriški film noir. Bi lahko imeli Naj živi Riva! za spoj vseh teh vplivov?***

Absolutno. *Naj živi Riva!* je žanrski film in mešanica različnih vplivov, med katerimi je še najbolj jasen ameriški vpliv, lahko pa govorimo tudi o Sergiu Leoneju in drugih.

***O Quentinu Tarantinu?***

Da, ampak bilo bi napačno, če bi rekli, da sem navdih črpal iz Tarantinovih filmov ali da sva si s Tarantinom blizu. Mislim, da si nisva. Kar imava skupnega, je Sergio Leone, ker je bil Leone človek, ki je žanrski film, vestern, prenesel v takratno realnost. Imamo torej Leoneja in hongkonško kinematografijo iz 80. let, ki sta navdihnili tako Tarantina kot mene, kar pomeni, da gre kvečjemu za enake vire in duha.

***Kaj pa za žanr blacksploatacijskega filma, o katerem, mimogrede, pišemo v tokratnem Ekranu?***

Ne, so me pa to že spraševali. Po eni strani to lahko razumem, vendar se s tem ne bi strinjal. Kar imamo v Kongu skupnega z blacksploatacijskim filmom, je to, da afroameričani v 70. letih tako kot mi niso imeli filmov, s katerimi bi se lahko predstavljali. Ko je prišla priložnost, da posnamejo en film, pa so vanj, če gledamo z vidika dinamike, vključili vse mogoče, zato je eksplodiral od nasilja in seksualnosti. Enako se je zgodilo pri našem filmu.

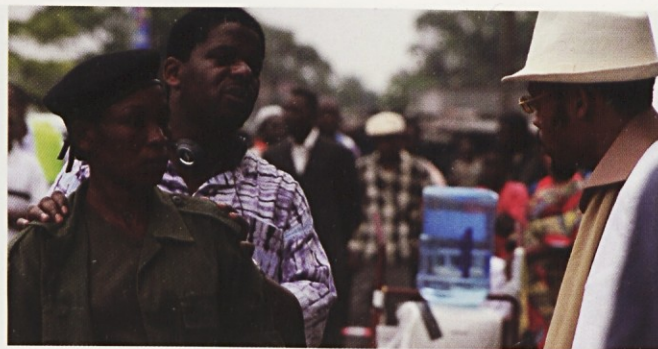
***Ko omenjate seksualnost v svojem filmu, poudarjate, da ni sama sebi namen. Čemu je potem namenjena?***

Seksualnost je del naše realnosti, kjer je napetost tako visoka, da seksualnost deluje kot svež zrak, poleg tega pa je okolje v Kinšasi tako težavno, da vse frustracije in zavore pridejo na plan skozi nekaj drugega, večjega.





Naj živi Rival!



Djo Munga na snemanju filma

### **So imeli igralci težave z goloto?**

Za igralce golota nikoli ni enostavna, v mojem filmu pa je bilo golih scen kar nekaj, zato so me igralci spraševali, ali to res morajo storiti. Rekel sem jim, da morajo, ker so scene pač zapisane v scenariju, poleg tega pa smo morali prikazati našo realnost. S tem, da smo bili iskreni, kolikor je bilo mogoče, smo samo portretirali našo družbo, zato smo seksualne scene potrebovali, obenem pa sem prišel tudi do nekakšnega pionirskega koncepta.

### **Bi lahko rekli, da je Naj živi Riva! žanrski film z dokumentarno vrednostjo?**

Lahko. Moj resnični navdih za ta projekt je bil film *Potepuški pes* (Nora Inu, 1949, Akira Kurosawa), mojstrovina, zelo dobro skonstruiran film, ki niha med dokumentarcem in fikcijo. Na eni strani gre za popolnoma fiktivno zgodbo, v kateri detektiv išče svojo pištolo, na drugi pa za čisti dokumentarec o povojnem Tokiu, kar se v filmu vidi in čuti.

### **So vsakdanje scene, ki so posnete na ulicah Kinšase, resnične ali zaigrane?**

To so scene, ki jih v Kinšasi vidiš vsak dan.

### **Vem, prav zato sprašujem. So igrane ali resnične?**

Tega pa ne bom povedal, ker si želim, da ostane režiserska skrivnost.

### **Ste v Kinšasi med snemanjem kdaj naleteli na težave?**

Ne, vse je šlo zelo gladko, nad čemer sem bil prijetno presenečen, čeprav sem že pred začetkom snemanja upal, da bo tako.

### **Scenarij za film ste napisali pred osmimi leti. Ste tako dolgo zbirali denar? Kako hitro je bil potem posnet?**

Zbiranje denarja za snemanje v Kongu je bilo zelo naporno, korak za korakom, obenem pa nisem preveč mislil na rezultat. Film smo posneli v 37 dneh.

### **Film ni kritičen samo do vaših sosedov Angolcev, ki v filmu igrajo vlogo negativcev, ampak tudi do Konga oziroma do korupcije države in cerkve ter prostitucije in nasilja. Kako so tako kritičen film sprejeli v Kongu?**

Dobro. Mislim, da so ga sprejeli tudi zato, ker je naš film in ker gre za prvi korak nekega gibanja, ostalo pa bo prišlo pozneje. Odzivi so bili zelo dobri, ker ljudje vedo za prostitucijo in nasilje, saj sta za vsakim vogalom, vedo pa tudi, kakšna je lahko člo-

veška duša. Film so ljudje razumeli in so bili v tem smislu zelo realistični in inteligentni.

### **Kako ga je sprejela vlada v Kongu?**

Vlada ga je sicer odobrila prek kulturnega ministrstva, a je problem v tem, da nas ni financirala, ker ni denarja.

### **Kje ste ga v Kongu sploh prikazovali glede na to, da v državi ni kinematografov?**

V Kinšasi smo ga predvajali v Francoskem kulturnem centru, nato pa tudi na različnih javnih mestih, kot so na primer šole. V Kongu razen Kinšase sicer še ni bil prikazan, se pa zato predvaja v 18 afriških državah. Trenutno se osredotočamo na projekcije po afriški celini, potem pa bomo videli, kako ga bomo prikazali po drugih delih Konga. Film zaenkrat predvajamo le v državah, ki imajo kinematografe, tam, kjer jih ni, pa se poskušamo povezati z institucijami, kakršen je Francoski kulturni center.

### **Ali menite, da ste s svojim filmskim podvigom spodbudili Kongu k filmskemu ustvarjanju?**

Upam. Želim si, da bi v Kongo prišli ljudje in začeli delati na področju filma, pa tudi konkurenca nikoli ne škodi. V naslednjih sedmih letih zato nameravam zgraditi filmski inštitut, kinematografi pa bodo prišli na vrsto pozneje. Sam se trenutno ukvarjam s stvarmi, na katere se spoznam.

### **Že pripravljate kakšen nov filmski projekt?**

Pišem scenarij. Šlo bo za kitajsko-kongovsko zgodbo, v kateri kitajski detektivi pridejo v Kinšaso, da bi našli kitajskega gangsterja.

### **Angolske negativce bodo torej zamenjali Kitajci. Zakaj Kitajci?**

V zadnjih letih je v Afriko migriralo veliko Kitajcev, ki so spremenili Afriko, obenem pa je Afrika spremenila njih, zato v svojem naslednjem filmu želim govoriti o tem.

### **Boste navdih potem črpali iz filmov Johna Wooja?**

Sem oboževalec Johna Wooja, vendar mislim, da se ne bom zgledoval po njem. Šlo bo za enak žanr kot pri *Rivi*, le da bo film bolj medkulturnen in še bolj nasilen.



# Prebujeni duh

Andrej Gustinčič

Ameriški črnski film v obdobju Black Power

»SAMO TISTI, KI SE JE SAM S SILO UPRL KRVAVI ROKI SUŽENJSTVA, LAHKO RAZUME GLOBOKO ZADOVOLJSTVO, KI SEM GA ČUTIL. POČUTIL SEM SE KOT NIKOLI PREJ ... MOJ ŽE ZDAVNAJ ZDROBLJENI DUH SE JE ZBUDIL, STRAHOPETNOST JE IZGINILA, ZAMENJALO JO JE SMELO KLJUBOVANJE; IN TISTEGA DNE SEM SE ODLOČIL, DA ČEPRAV FORMALNO SUŽENJ, NE BOM NIKOLI VEČ DEJANSKO SUŽENJ. BREZ OMAHOVANJA SEM OZNANIL, DA ME MORA BELEC, KI ME ŽELI BIČATI, TUDI UBITI.«

Frederick Douglass, borec proti suženjstvu in bivši suženj, o tem, kako se je počutil, ko je prvič vrnil udarec svojemu gospodarju, 1845<sup>1</sup>

Ko je leta 1968 v kina prišel *La permission/ The Story of a 3-Day Pass*, prvenec Melvina Van Peeblesa, je bil to po več kot petnajstih letih prvi film, ki ga je režiral afroameričan. Predstavljal je začetek pohoda temnopoltih režiserjev na ameriški film; pomembno obdobje, ki je odprlo vrata Spikeu Leeju in vsej sodobni generaciji afroameriških filmarjev. Filmi Van Peeblesa in njegovih sodobnikov so se napajali pri gibanju *Black Power*, ki je v drugi polovici 60. let prejšnjega stoletja radikalno spremenilo način gledanja temnopoltih nase in na svoj odnos do belcev.

Črnski film je v Združenih državah obstajal že vsaj od leta 1910, ko je nekdanji vodvilski zabavljak William Foster posnel kratko komedijo *The Pullman Porter*.<sup>2</sup> Foster je ustanovil The Foster Photoplay Company, prvo v nizu majhnih podjetij, ki so snemala filme za segregirano publiko, ki je želela videti temnopolte na velikem platnu, v vlogah, ki niso bile ponižujoče. Posnetih je bilo okoli petsto t. i. *rasnih filmov* (race films), narejenih hitro, z zelo malo denarja in pogosto v nemogočih okoliščinah. Z desegregacijo in novim zanimanjem Holivuda za črnsko tematiko je na začetku 50. let ta nekaj časa priljubljen žanr, ki je afroameričanom prvič omogočil, da režirajo filme, in ustvaril vsaj dva zanimiva režiserja, Oscarja Micheauxa in Spencerja Williama, ugasnil.

<sup>1</sup> Douglass, Frederick: *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*. Signet, New York, 1968, stran 83.

<sup>2</sup> IMDb navaja *The Railroad Porter* (1912) kot Fosterjev prvi film. Jesse Algernon Rhines pa navaja *The Pullman Porter* (1910) v knjigi *Black Film/ White Money* (Rutgers University Press, New Brunswick, 2000, stran 14).

Liberalni filmi obdobja boja za državljanske pravice, od konca 40. do druge polovice 60. let prejšnjega stoletja, so se ukvarjali z rasizmom, ki so ga temnopolti morali premagati, da bi napredovali v belem svetu. Ta kinematografija integracije je iz Sidneyja Poitierja naredila prvo pravo črnsko zvezdo Holivuda. A ti filmi so zanemarjali sistemsko naravo rasizma in so odgovorne iskali v pokvarjenih posameznikih. Večinoma so se tudi izogibali zameram in sovraštvu, ki ju je veliko afroameričanov čutilo do belcev. Tudi zunaj Holivuda so posneli nekaj odličnih filmov, na primer *Brezsrčni svet* (*The Cool World*, 1964, Shirley Clarke), *An ban, pet podgan ...* (*One Potato, Two Potato*, 1964, Larry Peerce) ali *Nothing But a Man* (1964, Michael Roemer). Vse te filme so režirali belci, in čeprav so bili dobronamerni, so še vedno predstavljali (le) pogled belcev na stvarnost temnopoltih.

Zato je bil Van Peeblesov brezproračunski prvenec, posnet v Franciji, zgodovinski dogodek, ki je napovedal novo kinematografijo, razburljivo in izzivalno na način, na katerega stari, junaški *rasni filmi* niso mogli biti. Novi režiserji so bili raznoliki in o njih je težko govoriti kot o gibanju, čeprav so se nekateri med njimi združili v gibanja. Ujeti med zahtevami črnske publike na eni strani in črnsko inteligenco na drugi ter v veliki meri odvisni od belega denarja so se ti režiserji morali soočiti z vprašanji, s katerimi se njihovim belim kolegom ni bilo treba. Ali filmi ponovno uveljavljajo stare stereotipe o temnopoltih? Ali snemajo bele filme, le da s črnimi obrazi? Ali obstaja imperativ delati socialno osveščene in celo revolucionarne filme? Imajo temnopolti režiserji dolžnost upreti se holivudski narativnosti in ustvarjati novi filmski jezik, ker, kot je rekla pesnica Audre Lorde, »gospodarjevo orodje ne bo





nikoli zrušilo gospodarjeve hiše.<sup>3</sup>

Ta vprašanja so bila posebej pomembna, ker so se filmi pojavili v času velikih sprememb. Izbruh nasilja v Wattsu, črnem delu Los Angelesa, avgusta 1965, najhujši rasni nemir v Ameriki od 20. let, je bil točka preobrata za odnose med rasama. Mirni protesti, ki jih je na jugu vodil Martin Luther King, so naenkrat delovali anahronistično, ko je gorel Los Angeles. Dogodki v Wattsu so neposredno odgovorni za izvolitev Ronalda Reagana za guvernerja Kalifornije leta 1966. Za veliko afroameričanov je Watts pomenil, da je mirni boj za integracijo postal del preteklosti in manj privlačen kot retorika separatizma in skupin, kot sta bili *Nation of Islam* ali nova podoba samozavestnega in militantnega črnca, ki so jo upodobili Črni panterji (Black Panther Party), ustanovljeni leto dni po vstaji v Wattsu. Z vzponom gibanja *Black Power* je bilo konec dokazovanja pred belci. Temnopoltim s prihodom tega koncepta ni bilo več treba dajati vtisa vpljivosti in pridnosti; biti belcem dopadljiv. *Black Power* se je nanašal na cel niz oblik črnškega nacionalizma: na ideologijo, organiziranje, osebni slog, način oblačenja, govora, najbolj pa na lastno držo.

Namesto integracije v bele inštitucije so temnopolti zahtevali lastne. Poudarek je bil



na ločitvi od belcev, ne pa na integraciji. Prišel je čas za povračilni udarec. Za veliko črncev je bila Kingova politika obračanja drugega lica od samega začetka ponižujoča. »*Black Power* je nebulozen izraz, ki je pomenil razne stvari za razne ljudi, a za večino ostal enigma,« je zapisal zgodovinar Jeffrey O.G. Ogbar. »*Ampak privrženci so slavili dve temeljni temi: črnski ponos ter črnsko samoodločanje.*«<sup>4</sup> Če je vse drugo nove temnopolte režiserje delilo na različne tabore, sta jih ti dve temi združevali.

#### MELVIN VAN PEEBLES IN TRIUMF VELEKURČONA

Zanimivo je primerjati *Velekurčonov megakomad* (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971), tretji film Melvina Van Peeblesa, z *Golimi v sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper), posnetim dve leti prej. Oba sta bila nekonvencionalna nizkoporačunska filma, ki sta imela velikanski vpliv na filmsko industrijo, in oba prinašata junake, ki potujejo skozi Ameriko ali vsaj skozi njen del. Oba sta ključna filma, smernici kinematografije svojega časa. A še bolj pomembne so razlike, saj kažejo na prepad med novim Holivudom in novim črnskim filmom, ki sta se sočasno razvijala, ampak redko srečala. Van Peebles je



zunaj sistema snemal veliko dlje kot Hopper, z lastnim denarjem in s posojilom komika Billa Cosbyja, z ekipo v glavnem iz pornografske industrije, da mu ne bi bilo treba plačati sindikalnih stroškov. Zaradi pomanjkanja sredstev je film sam režiral, montiral, igral glavno vlogo, prispeval scenarij in zanj napisal glasbo. Tudi narava spremembe glavnih junakov se razlikuje. Wyatt (Peter Fonda) in Billy (Dennis Hopper), junaka *Golih v sedlu*, sta hipija, ki prodata veliko količino kokaina in se s tem denarjem na svojih motocikli odpravita iskat »pravo« Ameriko, ki pa je veliko razočaranje. Velekurčon (v izvirniku Sweetback) je z dna družbene lestvice, človek, ki prodaja edino, kar ima – svojo spolnost – na predstavah v bordelu pred občinstvom. Prisiljen je v beg, saj skoraj ubije policista, da bi rešil mladega revolucionarja, ki sta ga policajja pretepala. Velekurčon je že brez iluzij. Namesto razočaranja doživi radikalizacijo. V Van Peeblesovem filmu se Velekurčonu odprejo oči, črno Ameriko doživi kot kolonijo, v kateri kolonizatorji dopustijo pri izkoriščanju vse in pri ravnanju s koloniziranci nimajo zavor.

Junaka *Golih v sedlu* vozita svoja motorja skozi veličastno in melanholično padlo Ameriko. Velekurčonovo potovanje prikaže Ameriko kot mesto noči. Nosijo ga lastne noge in improvizira kot gverilec, ki se premika skozi okupirano deželo. Lokalni primitivci na koncu *Golih v sedlu* ubijejo Wyatta in Billyja. Velekurčon pa zmaga: reši se policije, ubije

3 Lorde, Audre: »The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House«, v: *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. Ten Speed Press, Berkeley, 1984, stran 110.

4 Ogbar, Jeffrey O. G: *Black Power: Radical Politics and African American Identity*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore in London, 2004, stran 2.





njene pse in zbeži čez mejo v Mehiko ter grozi, da se bo vrnil poravnat račune. Kot da nam Van Peebles govori, da si lahko samo dominantna rasa privoščiti pesimizem in vdanost v usodo. Zatirani se morajo boriti in verjeti v končno zmago. V knjigi, ki jo je napisal o snemanju filma, Van Peebles razloži svoj namen: »Posnel sem film, ker sem se naveličal belega dreka in tega, da nas belci definirajo. Naveličan sem stereotipnih črnuhov, slug ter kuharjev, ki plešejo. Menim, da imamo pravico definirati same sebe. Izredno sem ponosen, da sem bil pripravljen storiti nekaj v tej smeri.«<sup>5</sup>

Prve predstave so bile v le dveh kinodvoranah, v Atlanti in Detroitu, kjer je film potokel rekorde obeh kinodvoran, potem pa se je začel njegov pohod po ameriških kinih. Film, ki je bil posnet v devetnajstih dneh za 500.000 dolarjev, jih je zaslužil 10 milijonov, kljub zgražanju dela belega tiska (»Skoraj psihotično,« je zapisal Vincent Canby v dnevniku *The New York Times*. »Popolnoma nespameten in umazan politični film eksploatacije.«) in odporu med številnimi temnopoltimi intelektualci, ki so film doživeli kot mačistično, dobessedno falocentrično pustolovščino superjunaka.<sup>6</sup> Po drugi strani

5 Van Peebles, Melvin: *The Making of Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Neo Press, Ann Arbor, 1972, 1994, stran 1.

6 Canby, citiran v Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, The Continuum International Publishing Group, Inc, 2001, stran 235.

NE SAMO DA JE OBRNIL RASISTIČNO ŠABLONO BELCA V ČRNI MASKI IN DAL GLEDALCU ČRNCA, KI IMITIRA BELCA, GLEDALCEM JE DAL NA OGLED TUDI VELIKI PLAN JUNAKOVE ČRNE ZADNJICE IN TAKO USTVARIL FILMSKO UPODOBITEV IZRAZA »POLJUBI MOJO ČRNO RIT«, VERJETNO PRVI TAK VELIKI PLAN V ZGODOVINI HOLIVUDA.

je film naredil tako močen vtis na Hueyja Newtona, ministra za obrambo Črnih panterjev, da je ukazal vsem članom stranke, da si ga morajo ogledati. Za Črne panterje je bil lumpenproletariat pravi revolucionarni razred, tako da je Velekurčonova transformacija služila za vzor.

Medtem ko je črnski publicist Lerone Bennet razvpiti prvi prizor, v katerem Velekurčon kot otrok (igral ga je Van Peeblesov štirinajstletni sin Mario) seksa s prostitutko, doživel kot »posilstvo otroka s strani štiridesetletne prostitutke«, je Newton ta prizor opisal kot »sveti« krst bodočega bojavnika za črnsko raso.<sup>7</sup> Filmski zgodovinar Donald Bogle je rekel, da je črnska publika komaj čakala »sposobnega, seksualnega, nepopustljivega, arogantnega črnkega junaka« po letih »aseksualnih« junakov v slogu Sidneyja Poitierja.<sup>8</sup> Tisto, kar je bilo zares revolucionarno v Van Peeblesovem filmu, kar je presenetilo in navdušilo črnsko gledalstvo, je bilo to, da na koncu junak, črnc na begu, zmaga; ostane neupognjen ter postane boljši človek, kot je bil na začetku. »To, da se je Melvin pojavil takrat, ko se je, in posnel film, v katerem smo mi zmagovalci ter obdržimo svoje junaštvo in dostojanstvo, je bila monumentalna stvar,« je rekel režiser Spike Lee.<sup>9</sup>

Velekurčon je bil vizualni in zvočni napad na gledalce: besno gibanje kamere in montaža, skokoviti rezi med kadri, prelevi, večkratne ekspozicije, uporaba negativa, nenehna menjava fokusa kamere, zoomi, zamrznjeni posnetki, razdelitev platna in

7 Bennet, Lerone: »The Emancipation Organ: Sweetback in Wonderland« v *Ebony*, September, 1971, stran 116. Newton, Huey: »He Won't Bleed Me: A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song With an Introduction by Bobby Seale« v Newton, Huey in Morrison, Toni (ured.): *To Die for the People*. City Lights Books, San Francisco, 2009, stran 116.

8 Bogle, citiran v Guerrero, Ed: *Framing Blackness: The African-American Image in Film*, Temple University Press, Philadelphia, 1993, stran 90.

9 Spike Lee v filmu *How to Eat Your Watermelon in White Company (and Enjoy It)*, scenarist in režiser Joe Angio, Breakfast at Noho LLC, 2005.

hipnotično monotona glasba, ki jo je napisal Van Peebles in ki jo izvaja skupina Earth, Wind and Fire. *Velekurčon* je deloval kot divja odpoved holivudskemu slogu. »*Toliko slavljen vizualna moč filma izhaja iz tega, ker sem samouk in me zato bela estetika ni mogla kolonizirati,*« je rekel Van Peebles.<sup>10</sup>

*Velekurčonov megakomad* je postavil kriterij črnkega filma. Pomagal je ustvariti žanr urbanih akcijskih filmov, znanih kot *blaxploitation*, ki je v glavnem eliminiral ideološki element filma in namesto revolucionarjev gledalcem ponudil preprodajalce mamil ali zvodnike ali pa generične akcijske junake. Enako je vplival na bolj ideološko stroge režiserje, kot je Haile Gerima, ki je posvojil njegovo vztrajanje na črnskem upor in samozaupanju, ampak ni sprejeli njegovega divjega mačizma in podrejene vloge žensk. Po *Velekurčonu* je Van Peebles posnel čudoviti muzikal *Don't Play Us Cheap* (1973), kjer dva hudičeva odposlanca poskušata pokvariti harlemski žur, ampak ju energija in ljubezen do življenja udeležencev premagata. Povabila iz Holivuda so po *Velekurčonu* nehala prihajati in Van Peeblesova kariera je, kot kariere mnogih temnopoltih režiserjev te generacije, postala sporadična.

Legendarni status *Velekurčonovega megakomada* je zasenčil filma, ki ju je Van Peebles posnel pred tem in v katerih se že čuti režiserjev subverzivni nagon. Za *La permission/ The Story of a 3-Day Pass*, posnet v Franciji leta 1968, bi lahko pomislili, da je francoski novovalovski film. V tej nežni in melanholični ter na koncu precej robati zgodbi gre za srečanje globoko negotovega črnkega ameriškega vojaka (Harry Baird) in prisrčne in promiskuitetne mlade Francozinje (Nicole Berger). Njun odnos je obsojen na propad, ne le zaradi rasizma drugih vojakov, ampak tudi zaradi lastnih rasnih fantazij obeh ljubimcev.

10 Melvin Van Peebles v filmu *Classified X*, scenarist Melvin Van Peebles, režiser Mark Daniels, Fox Lorber Home Video, 1998.



Med *The Story of a 3-Day Pass in Velekurčonom* je Van Peebles za studio Columbia posnel svoj prvi in zadnji holivudski film, *Lubeničar* (Watermelon Man, 1970). Posnet je po precej neduhovitem scenariju belega pisatelja Hermana Rauscherja o Jeffu Gerberju, predsodkov polnem prodajalcu zavarovanj, ki se naenkrat spremeni v črnca. Producenti so želeli, da bi kateri od popularnih belih igralcev (npr. Jack Lemmon ali Alan Arkin) igral Jeffa v črni maski. Jeff naj bi se na koncu zbudil, videl, da so bile to le sanje, in postal boljši človek. Van Peebles je vztrajal, da vlogo dobi črnc. Godfrey Cambridge je odigral prvih nekaj minut filma v beli maski. Van Peebles je prav tako spremenil konec in namesto, da bi se zbudil, se Jeff sprijazni z užitki in nevarnostmi črnega obstanka. Van Peebles je Rauscherjev mlačen scenarij režiral kot kamikaza, brez spoštovanja pravil ameriške filmske komedije, in se tako dotaknil nečesa malo globljega. Sam je komponiral blazno glasbo, v kateri ga lahko slišimo, kako kriči »*To ni Amerika*« in »*Iz mene se ne boste norčevali!*«. Ne samo da je obrnil rasistično šablono belca v črni maski in dal gledalcu črnca, ki imitira belca, gledalcem je dal na ogled tudi veliki plan junakove črne zadnjice in tako ustvaril filmsko upodobitev izraza »*poljubi mojo črno rit*«, verjetno prvi tak veliki plan v zgodovini Holivuda. Podoba, s katero Van Peebles konča film – Jeff, ki trenira samoobrambo z ostalimi afroameričani iz soseseke v improvizirani telovadnici ter zamrznjen posnetek na njegovem jeznem obrazu, ko sune v kamero – že napoveduje prihod *Velekurčona*.

## GORDON PARKS IN NJEGOVI »VIDNI« JUNAKI

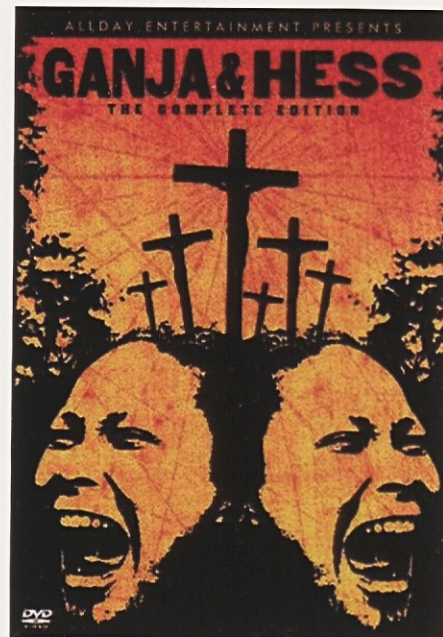
Preden je postal filmski režiser, je bil Gordon Parks slaven fotoreporter za revijo *LIFE* v njeni zlati dobi. Fotografiral je revščino, življenje navadnih ljudi, vzpon gibanja za pravice in vzpon *Black Power* ter visoko modo, in sicer tako za *LIFE* kot za revijo *Vogue*. Posnel je kratki dokumentarni film *Flavio* (1964), o življenju v nekem slumu Ria de Janeira. Parks je postal prvi afroameričan, ki je režiral film v Holivudu. Za Warner Brothers je režiral *The Learning Tree* (1969), bil pa je tudi producent, skladatelj in scenarist po lastnem avtobiografskem romanu o črnem fantu, ki odrašča na podeželju v Kansasu v 20. letih prejšnjega stoletja. Film je bil previden, formalno korekten, negotovo odigran ter

malce brezbarven; nekoliko lesen spomin na prehod iz deške dobe v zrelost. Ni pa brez roba. Rasno nasilje vdre v ruralno idilo: med poletnim izletom na jezeru so junak in njegovi prijatelji priče umoru črnca, ki beži pred šerifom, ta pa jim ukaže, da iz vode izvlečejo njegovo truplo. V nekem drugem prizoru belci plačajo, da bi gledali črnice in Mehičane, kako se pretepajo. »*Čestitam, črnuh*,« reče neki belec mlademu junaku Newtu. Film ima tudi brutalno realističen konec, ki pusti Newta brez kakršnegakoli dvoma o odnosu moči med temnopoltimi in belci v Ameriki.

Parks je postal unovčljiv režiser s svojim drugim filmom, fenomenalno uspešno kriminalko *Detektiv Shaft* (Shaft, 1971), ki je prišla v kina manj kot tri mesece po *Velekurčonom megakomadu*, z drugačnim črnim junakom. Takoj ko vidimo zasebnega detektiva Johna Shafta (Richard Roundtree) na ulicah New Yorka, nam je jasno, da to ni človek na begu. Je človek, pred katerim drugi bežijo. Hodi po Times Square kot rojeni kralj mesta. Posnet za najbolj legendarnega med legendarnimi studii, MGM, je bil *Detektiv Shaft* skoraj inverzija *Velekurčona*. Ne le da ta junak ni v spopadu s policijo, beli policijski poročnik Vic Androzzi (Charles Cioffi) je celo njegov najboljši prijatelj in njegova vest.

Tu ni bilo govora o revoluciji. Rešitvi, ki ju *Detektiv Shaft* nudi afroameričanom, sta vzpon na družbeni lestvici in meščanska domačnost; prvo upodobi Shaftova migracija iz Harlema v Greenwich Village, drugo pa črna gospodinja, ki opozori revolucionarja, naj pazi, kaj govori v njenem domu.

Film je zaživel, ko se je skupaj s Shaftom podal na ulice New Yorka v spremljavi glasbe Isaaca Hayesa. V neki sekvenci Shaft prečka Harlem v iskanju radikalca, ki naj bi vedel, kje je ugrabljen hčer harlemskega gangsterja, ki jo Shaft išče, medtem ko Hayes poje o žalostnih, zgubljenih dušah »*Soulsvilla*«, geta. Parksova prisotnost se najmočneje čuti v kadriranju in montaži te sekvence, v kateri se tudi sam pojavi v majhni vlogi. Obstaja skoraj gosposka distanca med režiserjem in tistim, kar snema. Shaft deluje kot izgubljeni sin, ki se vrača k svojimi koreninam, in hkrati kot James Bond na neki eksotični lokaciji. Lahko opazimo, da mu temnopolti prebivalci, ki jih sprašuje, ne pomagajo nič več, kot so pomagali policiji, ki je iskala *Velekurčona*



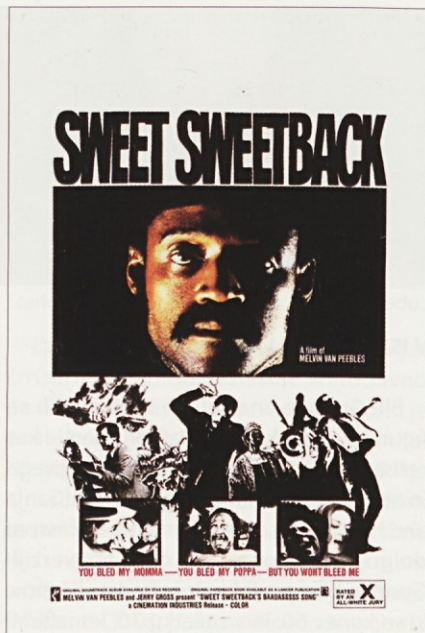
v Van Peeblesovem filmu. Na koncu Shaft plača poklicnemu ovaduhu, da mu pove, kje se skriva njegova tarča. Morda prebivalci Harlema gledajo nanj kot na tujca, čeprav je afroameričan, in pomagajo mlademu radikalcu. Kot da Shaft, potem ko je zapustil Harlem, ni več del njihovega sveta.

Vseeno je v tem filmu nekaj revolucionarnega. Črnski pisatelj Ralph Ellison je govoril o črncu kot nevidnem človeku v Ameriki: »*Razumite, neviden sem zgolj zaradi tega, ker me nočejo videti.*«<sup>11</sup> Parks se je tej nevidnosti takoj v prvem prizoru odpovedal, s podobo Shafta na ulici: dobro oblečen, seksualno samozavesten črnc, ki ne trpi žalitve in je več kot kos tistim, ki mu nasprotujejo. To je še kako viden človek. »*Na takšne se mora pritiskati,*« reče mladi policist poročniku Androzzi. Na to mu starejši mož modro odgovori: »*Na takšne se ne pritiska.*«

Po *Detektivu Shaftu* je Parks režiral mlačno nadaljevanje in še eno kriminalko, *The Super Cops* (1974), preden je začel pripravljati svoj sanjski projekt, *Leadbelly* (1976), film o legendarnem pevcu bluesa Huddieju Leadbetterju. Tudi *Leadbelly* je junak, ki zavrača nevidnost. Ampak film je deloval generično. Čeprav je energično pokazal črnske zabave, zaporniško življenje in nasilne obračune, zaradi katerih je *Leadbetter* končal v zaporu,

11 Ellison, Ralph: *Invisible Man*. Vintage International, New York, 1995, stran 3.





Parks ni bil zmožen vnesti tistih človeških podrobnosti in posebnosti, ki dajo življenje likom in filmu. Kljub dopadljivosti in dvem ali trem močnim prizorom je *Leadbelly* deloval preveč kot kulturna proslava.

*Leadbelly* je bil žrtev spremembe na vrhu studia Paramount. Barry Diller je leta 1975 zamenjal Franka Yablansa na mestu šefa studia in ni želel promovirati Yablansovih projektov, med njim tudi *Leadbellyja*. Tako je film komaj prišel v distribucijo kljub nekaj pozitivnim recenzijam in interesu med črnim gledalstvom. Parks je režiral še en film za ameriško javno televizijo – *Solomon Northup's Odyssey* (1984), posnet po spominih svobodnega črnca v državi New York, ki je bil ugrabljen in prodan v suženjstvo v 19. stoletju. Preprost film, ki se ukvarja z bojem človeka za svoje dostojanstvo, za svojo vidnost in si ne dopusti pristati na suženjstvo. Ganljiv, ampak tudi brezbarven film z najprezretljivejšim prizorom, ko se omamljen Solomon zbudi v verigah ter ne more verjeti, da ni več svoboden človek in mora belcu reči gospodar.

Parks je bil preveč previden in formalno konservativen režiser, bolj režiser sijajnih prizorov kot velikih filmov. A njegovi filmi imajo z izjemo *The Super Cops* eno stalnico: črnkega junaka, ki ne dopušča nevidnosti. Njegovi junaki si že s svojo držo izborijo svoje mesto.

### OSIE DAVIS V HARLEMU

*Črni panter v Harlemu* (*Cotton Comes to Harlem*, 1970), prvi film, ki ga je režiral cenjeni igralec in aktivist za državljanske pravice Ossie Davis, je simpatično razposajena komična kriminalka, posneta v Davisovem ljubljem Harlemu. Davis je odraščal na podeželju v južnjaški državi Georgia in sanjal o velikem mestu. Ko je prvič prišel v Harlem konec 30. let prejšnjega stoletja, ni bil razočaran. To je bil pravi Črnski planet, za Davisa mesto, »*kjer se je suženjstvo končalo – ni več bežanja; tu smo se črnici ustavili in uprli*«. <sup>12</sup> Tako je za Davisa osnovna poanta filma v samem naslovu, v dobesednem prevodu: Bombaž pride v Harlem. In kaj tu dela bombaž, ta simbol suženjstva? V filmu, posnetem po romanu Chesterja Himesa, spremljamo nespoštljiva in neubogljiva črnska policijska detektiva, ki po Harlemu lovita sveženj bombaža, v katerem je skritih 87.000 dolarjev, ukradenih Harlemčanom. Davisov Harlem je mesto lažnih pridigarjev, pohotnih vdov, revolucionarjev, zasvojenecv, fatalnih žensk, strogih tercialk, prebrisanih uličnih trgovcev z odpadki, žeparjev, lahkovernih množic ter lepotic, ki ne dopuščajo, da jim strelni obračun pokvari sprehod. Ulice podnevi mrgolijo od življenja, pisani neonski znaki (*Father Divine*, *Frank's Chop House*, *Chili Woman*)

12 Davis, Ossie in Dee, Ruby: *With Ossie and Ruby: In This Life Together*, HarperCollins, New York, 2004, stran 102.

in avtomobilski žarometi na 125. ulici pa razsvetlujejo noč. Davisov humor je veselo nespoštljiv in neokusen. Tudi zasvojenec, ki se znajde na ulici sredi avtomobilskega pregona, je vir črnega humorja. To je Harlem iz risanke; Harlem, kakršnega si je v svojih sanjah ustvaril fant, ki je poslušal zgodbe o njem na podeželju globokega Juga.

Posnet za studio United Artists je Davisov film tako kot *Detektiv Shaft* poln kompromisov. Prisotnost resnega in odločnega belega šefa namiguje beli publiku, da obstaja belec z avtoriteto, ki nadzoruje izredno individualističnemu in brezkompromisnemu črnemu tandemu. Vseeno pa gre v tej urbani pravljici za črnsko zmago, zato sveženj bombaža konča na odru dvorane za koncerte in varietejske predstave The Apollo Theater na 125. ulici v srcu Harlema – v najslavnejšem črnem gledališču, na najslavnejši črnski ulici, v najslavnejšem črnem mestu na svetu. Prelestna črnska plesalka ga s prezirnim trga pred ekstatično črnsko publiko. Ta simbol suženjstva se spremeni v nekaj ponižnega, grotesknega in smešnega, orpan je svoje nekdanje moči nad življenjem črnem. Da bi razumeli pomen, pogledjmo, kaj je povedal sam Davis o Appolu v skupni avtobiografiji, ki jo je napisal z ženo, igralko Ruby Dee: »*Apollo je bil solidna, neizpodbitna razstava črnkega znanja, avtoritete in moči ... To ni bila tista črnska cerkev, v kateri smo bili moledovalci, ki so mizerno klečali pod križem in prosili Jezusa za milost s kesanjem*





Detektiv Shaft

v srcu in solzami v očeh. Ne! V Apollu nismo k nikomur molili. Moč ne potrebuje molitve. Moč je nesramna in je ravnodušna do belcev. V Apollu smo bili glavni črnici, ne pa Jezus.«<sup>13</sup>

Film je doživel uspeh tako pri črnski kot beli publikli, čeprav vsi niso bili zadovoljni. V knjigi *Redefining Black Film* (1993) je Mark A. Reid zapisal, da je Davisov film primer tistega, kar on imenuje *hybrid minstrelsy*, z drugimi besedami tip stereotipnega rasističnega humorja, ki so ga nekoč igrali belci s črno masko v t. i. *minstrel shows*, zdaj ga pa igrajo črnici sami. »Za razliko od belcev v črni maski črnici igralci nevtralizirajo rasistične podobe,« je zapisal Reid. »Prisotnost črncev uveljavlja šalo, zakrije nesposobnost in jo reciklira za sodobno 'razsvetljeno' publiko.«<sup>14</sup>

Filmski zgodovinar Donald Bogle je zapisal, da je *Črni panter v Harlemu* odigral dvojno vlogo: belcem je nudil novo verzijo starih in negrozečih stereotipov, hkrati je črnecem potrdil, da je prišel čas, ko se lahko sami smejejo starim stereotipom, in jim ponudil dodaten užitek v norčevanju iz belcev: ko se na primer merjenje moči med trapastim belim policistom in črnsko fatalko, ki naj bi jo nadzoroval, konča tako, da ona zbeži, on pa jo nag preganja po hodnikih bloka s svojim revolverjem, v nogavicah in s papirnato vrečo čez glavo, med tem ko se mu ostali črnici najemniki krčevito smejejo.<sup>15</sup> Davis je že v filmu *Purlie Victorious/Gone Are the Days!* (1963, Nicholas Webster), za katerega je napisal scenarij, ne pa ga tudi režiral, uporabil žaljive stare stereotipe, da bi zafrkaval rasno segregacijo in belce, ki jo podpirajo. Temu filmu so se belci smejali in bili hkrati sami tarča posmeha, ker je vedno obstajala še neka druga raven šale, ki jo je



Črni panter v Harlemu

razumelo samo črnsko gledalstvo. »Najlepše pretvarjanje na svetu je pretvarjanje pred belci,« reče junak Purlie (ki ga je igral sam Davis), ki želi oslepariti bogatega rasista.

Davis je posnel še dva filma v Nigeriji, ki sta komaj doživela distribucijo. Leta 1971 je imel pomembno vlogo pri ustanavljanju *Third World Cinema Corporation*, namenjene promociji filmov, ki jih snemajo manjšine, in izobrazbi manjšinskih filmskih tehnikov. V ZDA je režiral *Črno dekle* (*Black Girl*, 1972) o zamerah, konfliktih in zavisti med tremi generacijami žensk v družini, ki živi v črnski četrti v Los Angelesu. Film pa žal kljub sijajnemu igralskemu ansamblu ne more prikriti, da je adaptacija drame.

Vrnil se je v Harlem, da bi posnel enega najboljših prispevkov žanru urbanih maščevalnih akcijskih filmov 70. let, *Gordonova vojna* (*Gordon's War*, 1973), o kvartetu temnopoltih veteranov vietnamske vojne, ki vodijo boj proti preprodajalcem mamil v Harlemu in njihovim šefom, belim poslovnežem v srcu Manhattanu. To je drugačen Harlem kot tisti v njegovem prvencu. Davis je posnel igralce med pravimi zasvojenici in preprodajalci na Lenox Avenue in izključil skoraj vse znake običajnega življenja. *Gordonova vojna* je žanrski film, ki eliminira vse, razen smotnosti svojih junakov, posnet je z neomahljivim očesom za akcijo, lokacije in medsebojne odnose med moškimi; in zavedal se je bele vloge v harlemskem kriminalu. Pravi film svojega časa, v katerem so zasvojenici enako osovraženi kot preprodajalci in ki nudi na to le en odgovor: izvensodno kaznovanje.

Glede na ta harlemska filma je bil Ossie Davis prvovrstni žanrski režiser, doma tako v kruti osredotočenosti *Gordonove vojne* kot v komičnem nasilju *Črnega panterja v Harlemu*.



Lubeničar

## V ISKANJU BILLA GUNNA

Bill Gunn je ena velikih izmikajočih se figur ameriške kulture. Najbolj znan je kot režiser baročnega, občasno nedoumljivega in nepozabnega filma *Ganja in Hess* (*Ganja and Hess*, 1973), ki je bil širšemu občinstvu dolgo let dostopen le v okrnjeni verziji. Gunn je bil v prvi skupini afroameričanov, ki so konec 60. in v začetku 70. let režirali filme za holivudske studije. Medtem ko so Gordon Parks, Melvin Van Peebles in Ossie Davis posneli bolj ali manj komercialno uspešne filme, je Warner Brothers zatrl Gunnov prvenec *STOP!* (1970), tako da sploh ni prišel v kinematografe, bojda ker se je WB bal, da bo dobil oznako »X«. Edina kopija, za katero se ve, da še obstaja, je VHS-kaseta, ki so jo nedavno našli v Puerto Ricu, kjer je bil film posnet. Leta 1978 so Gunna odpustili še kot scenarista filma *The Greatest* (1979, režiserja Toma Griesa je po smrti zamenjal Monte Hellman), biografije Muhammada Alija, v kateri je Ali igral sebe, in ga zamenjali z belim scenaristom. Izkušnjo je opisal v romanu *Rhinestone Sharecropping* (1981), v katerem neki holivudski poslovnež reče, da črnici ne znajo pisati o črnih. »Beli pisatelji so objektivni,« medtem ko so črnici pisatelji »preveč vpleteni v to... Preveč so občutljivi.«<sup>16</sup>

Nizkoporačunska produkcijska hiša Kelly-Jordan Enterprises mu je leta 1973 ponudila, da napiše in režira vampirsko zgodbo za *blaxploitation* tržišče po vzoru popularne *Blacule* (1972, William Crain). Gunn je naredil *Ganja in Hess*, tematsko bogato zgodbo o zasvojenosti ter junaku, razpetem med dve kulturi. *Ganja in Hess* je tudi eden izmed redkih ameriških filmov, ki se ukvarjajo z usodo črnkega intelektualca v beli kulturi.

16 Gunn, Bill: *Rhinestone Sharecropping*, I. Reed Books, New York, Berkeley, 1981, stran 165.

13 Prav tam, stran 105.

14 Reid, Mark A: *Redefining Black Film*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, stran 25.

15 Bogle, Toms, itn., stran 234.





Stanodajalec

Dr. Hess Green (Duane Jones), bogat črnski antropolog, raziskuje starodavno (in fiktivno) afriško ljudstvo Myrthijo, ki je postalo odvisno od pitja krvi in izginilo. Njegov duševno labilen asistent Meda (ki ga igra sam Gunn) ga trikrat zabode z nožem te starodavne civilizacije in se ubije še sam. Hess ne umre. Postane nesmrten in v njem se razvije lakota po krvi. Ko se pojavi Ganja (Marlene Clark), pragmatična in nesramna žena, jo najprej pretrese moževa smrt, ampak se hitro pridruži Hessu v nesmrtnosti. Svojemu novemu življenju se prepusti na način, ki ga Hess zaradi svojega krščanskega občutka krivde ne zmore.

Kot sta v svojem eseju, objavljenem v reviji *Jump Cut* leta 1990, zapisali Manthia Diawara in Phyllis Klotman, se v *Ganja in Hess* vidik skozi film spreminja.<sup>17</sup> Vidimo Hessovo zgodbo s stališča njegovega šoferja, ki je tudi duhovnik, pa tudi s stališč travmatiziranega Mede in močne Ganje. Film prepleta tematike zasvojenosti in preživetja ter boja črnškega umetnika za uspešnost po ameriških merilih. Preden se Meda ubije, prebere pesem, ki jo je napisal »črnskemu moškemu otroku«, ki je hkrati »najbolj prezirano bitje na Zemlji« in dragocen »kot voda v puščavi«, ter apelira, naj ne išče uspeha za vsako ceno. Opozarja, da filozofija »ne upošteva tistega nenavadnega v tebi« in obžaluje »grozljivo potrebo v človeku, da poučuje«, kar »uniči čisti instinkt za učenje«. Meda pravzaprav zavrača evropsko kulturo, za katero misli, da ga je zapeljala in potem pustila na cedilu. Zakorakal pa je tako globoko vanjo, da ostane brez tal pod nogami, ko jo zavrne. Tudi Hess, za katerega je Gunn rekel, da v svoji vili v dolini reke Hudson »živi v svetu mrtvih predmetov iz civilizacije, ki ni njegova,« ni svoboden človek.<sup>18</sup> Obkroženega s slikami



Velekurčonov megakomad

in kipi ga mučijo vizije afriške kraljice, ki ga kliče iz njegove evropeizacije.

Osrednji lik filma postane Ganja, pravi preživel. Eden najboljših prizorov filma je Ganjin monolog o tem, kako jo je mati sovražila in se je že kot punčka odločila, da bo skrbela samo zase. Njen triumfalen nasmeh v kamero na koncu filma je ena prvih velikih podob ženske vztrajnosti in zmage v črnskih filmih, posnetih po letu 1968.

*Ganja in Hess* je videti, kot da je film posnel obseden in navdihnjen amater. So kadri, rezi, premiki kamere, osvetlitev, uporaba glasbe ter zvoka, ki jih »poklicni« režiser ne bi nikoli naredil. Gunn snema dele filma kot dokumentarec, druge s subjektivno kamero grozljivke. S sproščeno liriko snema Ganjo in Hessa, v pisanimi haljami, ki se sprehajata po gozdu. In so podobe krvi, ter lahkote po njej, kot metafora za razne vrste zasvojenosti ter sramote: Hess, ki s tal liže kri po Medinem samomoru, lesketajoč znoj para ljubimcev, ki se spremeni v kri, ko Ganja ubije svojo prvo žrtev, ter slika, ki joče krvave solze. In prizor, posnet s kamero iz roke, v katerem doživi Hess krščansko odrešitev; najmočnejša slika religioznega doživetja v ameriški kinematografiji. Pri Gunnovem filmu se lahko vprašamo, ali ga je delal človek, ki ni popolnoma obvladal filma, ali pa umetnik, ki ga sploh ne zanimajo pravila, ker ustvarja novo estetiko; morda je to njegov prispevek k avtentičnemu črnskemu filmskemu izrazu. *Ganja in Hess* je zelo drugačen od *Velekurčona*, a ima z njim vseeno nekaj skupnega: neustrašnost režiserja, ki ustvari razburljiv občutek odkritja nečesa novega.

*Ganja in Hess* ni bila *blaxploitation* uspešnica, ki so jo Kelly-Jordan Enterprises naročili. Film je doživel katastrofalno premiero v New Yorku. James Murray, kritik črnškega časopisa *The Amsterdam News*, je bil med redkimi, ki



Ganja in Hess

je film podpiral, in je napisal, da je *Ganja in Hess* najpomembnejši črnski film od *Velekurčona*.<sup>19</sup> Doživel je tudi ovacije v Cannesu leta 1973, kjer je kritik Jonathan Rosenbaum zapisal, da je »pogosto dolgočasen, ampak nikoli predvidljiv, tehnično negotov, ampak popolnoma unikatno«. <sup>20</sup> Kelley-Jordan so prodali film nekemu drugemu podjetju, ki ga je znova zmontiralo, vrnilo prizore, ki jih je Gunn izključil, dodali so novo glasbo in ga dali v distribucijo pod raznimi naslovi, med njimi tudi *Črni vampir* (Black Vampire). Gunn se je odrekel tej verziji filma. Gunn je režiral še *Personal Problems* (1980), tri in pol urni pilot za avantgardno črnsko soap opero po scenariju Ishmaela Reeda. Film so enkrat predvajali na televiziji, serija pa ni bila nikoli posneta.

*Ganja in Hess* pa ni Gunnov edini prispevek k ameriški kinematografiji. Gunn je začel kot igralec in doživel uspeh v njujorskem gledališču v obdobju socialnih dram, ki so spremljale gibanje za državljske pravice. Bil je avtor devetindvajsetih dram, dveh romanov in dveh pomembnih scenarijev za druge režiserje: *The Angel Levine* (1970, Ján Kadár), pri katerem je bil soscenarist Ronald Ribman, in še posebej scenarij za sijajni prvenec režiserja Hala Ashbyja, *Stanodajalec* (The Landlord, 1970), ki ga je Gunn napisal po romanu črnske pisateljice Kirstin Hunter in je bil eden redkih srečanov novega črnškega filma in belih režiserjev novega Holivuda.

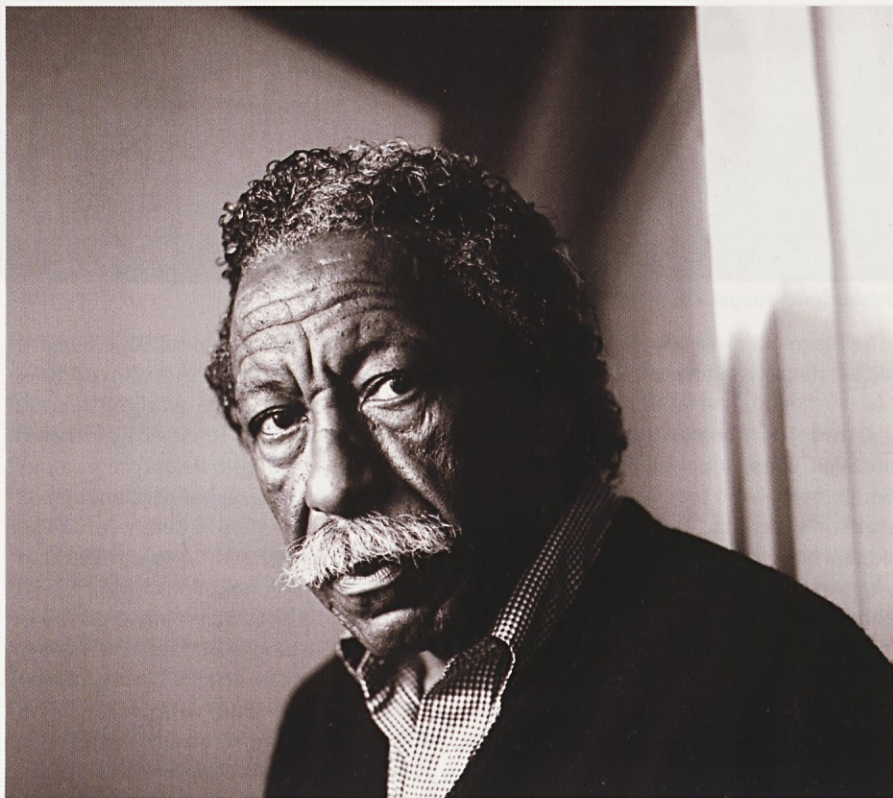
V komičnem romanu Kirstin Hunter je šlo za bogatega in razvajanega mladega belca Elgarja Endersa, ki kupi zgradbo v revni črnski soseski in vstopi v zapletene, občasno eksplozivne odnose s pisanim prebivalstvom, ki živi v njej. V romanu Hunterjeve je to izkušnja, ki pomaga Elgarju, da odraste in najde svoje mesto ne samo v novi soseski,

17 Diawara, Manthia in Klotman, Phyllis: »Ganja and Hess: Vampires, sex and additions«, objavljen v *Jump Cut*, no. 35, April 1990, stran 30.  
18 Bill Gunn, citiran na [http://www.jonathan-](http://www.jonathan-rosenbaum.com/)

[rosenbaum.com/](http://www.jonathan-rosenbaum.com/)

19 Murray, citiran v: Diawara in Klotman.  
20 Rosenbaum, citiran na <http://www.jonathanrosenbaum.com/>





Gordon Parks

ampak tudi v svetu. Ko ga zadnjič vidimo v romanu, igra baseball z otroci iz kvarta. Gunn je spremenil vsebino knjige, tako konec filma nudi le kanček upanja za Elgarja, nikakršnega upanja pa za črnske stanovalce, katerih življenja tragično zamota in jih potem zapusti. Hunterjeva je roman napisala leta 1966 in je še vedno poln žilavega optimizma gibanja za državljanske pravice. Film *Stanodajalec* Ashbyja in Gunna pa pokaže, da so bili v začetku 70. let odnosi med belci in črnci v precej brezizhodnem položaju.

#### METAFILM IZ CENTRAL PARKA: WILLIAM GREAVES IN SYMBIOPSYCHOTAXIPLASM TAKE ONE

Medtem ko je bil izvršni producent informativne oddaje *Black Journal*, je William Greaves leta 1968 vsak dan za nekaj ur brez pojasnila izginil iz njujorške redakcije. V Central Parku je snemal film *Symbiopsychotaxiplasm Take One*, enega najbolj presenetljivih ameriških filmov 60. let; metafilm, ki je več kot dve desetletji ostal nepredvajan. Greaves, ki je zapustil uspešno igralsko kariero, da bi snemal dokumentarne filme, je bil uveljavljen umetnik. Uspešno je vztrajal, da *Black Journal* vodijo črnci, ne pa beli liberalci, in

bil je starešina nastajajoče afriško-ameriške filmske scene.

*Symbiopsychotaxiplasm Take One* je 75-minutni film, ki se navidezno vrti okoli avdicije niza igralcev in igralk, ki pod Greavesovo režijo uprizorijo grenko ločitev. To je grd in neusmiljen dialog, v katerem žena obtoži moža, da je homoseksualec ter da jo sili v splave (*»Ubijaš moje dojenčke, enega za drugim.«*), in njegovo neskončno ponavljanje začne begati tako igralce kot ekipo.

Film ustvari štiri perspektive. Ena ekipa, ki jo vodi Greaves, snema igralca. Druga ekipa snema Greavesa in njegovo ekipo. Tretja snema igralca in drugi dve ekipi pa tudi karkoli drugega, kar se zdi pomembno (mimoidoče, policiste, mlade punce, ki gledajo snemanje, filozofskega brezdomca). Igralca ter ekipa so vse bolj nezadovoljni z Greavesovo režijo. Zadevo še bolj komplicira to, da čeprav Greaves navidezno igra samega sebe, je on pravzaprav ustvaril lik človeka, ki izziva nesoglasja. Je seksist (Od snemalca zahteva, da snema jahalko, katere dojke se tresejo.); je nejasen glede svojih namenov (Ko ga vprašajo, zakaj zahteva, da eden od parov svoj dialog pôje, odgovori: *»Zato, ker želim, da ga pôjejo.«*) ter

morda nesposoben, kljub svojemu slovesu. *»Bill ne zna režirati,«* reče eden članov ekipe. Ko se člani ekipe sestanejo (Greaves za to ve, a se sestanka ne udeleži), da bi sami sebi pojasnili, kaj se dogaja, snemajo sestanek in ustvarijo četrto perspektivo. Sprašujejo se, če je Greaves nor, nesposoben ali manipulativen. Ali je njihov upor prav tisto, kar si režiser želi? *»Morda Bill stoji za vrati in ta prizor režira,«* reče eden tehnikov. *»To je možno. Morda zdaj vsi igramo. Morda sem jaz tudi igralec, in to je to.«*

*Symbiopsychotaxiplasm Take One* je razburljiv esej o filmu in o težavi priti do resnice, hkrati pa luciden in kompleksen odmev uporništvu v Ameriki in svetu leta 1968. *»Zanimalo me je, kaj bi se zgodilo, če bi skupino izredno inteligentnih ljudi soočil s tem popolnim uporom proti holivudskemu načinu snemanja filma,«* je rekel Greaves.<sup>21</sup> Če bi film prišel v kina takrat, bi postal eden najpomembnejših filmov svojega časa.

Distributerjev film ni zanimal. Festival v Cannesu ga je zavrnil, ker so med projekcijo za selektorje pomešali vrstni red filmskih kolotov in že tako zapleten film je postal nekoherenten. Greaves je šele nekaj let pozneje izvedel za to pomoto. Režiser se je vrnil k svoji uspešni karieri dokumentarista, ki se ukvarja s tematiko temnopoltih v Ameriki. *Symbiopsychotaxiplasm Take One* je bil pozabljen vse do retrospektive režiserjevih filmov v *Brooklyn Museum* leta 1991, ko je presenetil in navdušil gledalce. S finančno pomočjo Stevena Soderbergha in Stevea Buscemija se je sedemintrideset let pozneje Greaves vrnil v Central Park in posnel *Symbiopsychotaxiplasm Take 2-1/2*.

#### HEROJI LJUDSTVA, PRIDIGARJI, MUČENIKI IN REVOLUCIONARJI

Čeprav so večino *blaxploitation* filmov financirali in režirali belci, je unovčljivost črnih filmov odprla vrata tudi za nekaj črncev. Sin Gordona Parksa, Gordon Parks Jr., je režiral štiri filme, preden je umrl v letalski nesreči leta 1979. S svojim drago oblečenim junakom, z robotimi ulicami New Yorka ter enkratno glasbo Curtisa Mayfielda je njegov *Veliki polet* (*Super Fly*, 1972) površno podoben *Detektivu Shaftu*, ki ga je posnel

21 William Greaves v filmu *Discovering William Greaves*, The Critereon Collection, 2006.





Ossie Davis

njegov oče. A Priest, junak *Velikega poleta*, ni bil temnopolta varianta klasičnega dobrega fanta ameriškega filma. Priest (Ron O'Neal) je preprodajalec mamili, ki želi izpeljati še eno veliko prodajo in se potem upokojiti. *Veliki polet* je prvi film po *Velekurčonu*, ki je dal *blaxploitationu* priokus izobčenstva. Razlika je seveda v tem, da se junaku *Velekurčona* odprejo oči in postane revolucionar, ko mu postaneta jasna zatiranje in trpljenje njegove rase. Priest o svoji skupnosti ne razmišlja. Ima pa globok občutek za svoje mesto v družbi in razume, kakšno življenje bi imel, če bi zapustil kriminal: neizobražen črnc brez unovčljivega strokovnega znanja na dnu družbe. V razmiku med *Velekurčonom* in *Velikim poletom* je politično postalo zasebno. Priest je urbani heroj ljudstva, čeprav ga to ljudstvo ne zanima.

Horace Jackson je v 70. letih napisal oziroma režiral tri filme – *The Bus is Coming* (1971, Wendell Franklin), *Tough* (1974, Horace Jackson) ter *Deliver Us From Evil* (1977, Horace Jackson) – ki so se ukvarjali z reševanjem črnkih sosesk pred tolpami in mamili, z

vrnitvijo temnopolnih veteranov vietnamske vojne, s samoprizanesljivostjo in sebičnostjo srednjega razreda afroameričanov in so napadali *blaxploitation* zaradi poveličevanja kriminalcev. Vse njegove melodrame so pisane, režirane in igrane s histeričnim prepričanjem, ki spominja na pridigo o peklenških mukah.

Občasno je bilo mogoče posneti tudi kaj neortodoksnega in tak film poslati v kina z oznako *blaxploitation*, kot recimo *Top of the Heap* (1972, Christopher St. John) ali *Prikazen pred vrati* (The Spook Who Sat by the Door, 1973, Ivan Dixon). St. John, ki je igral revolucionarja v *Detektivu Shaftu*, je napisal, produciral, režiral in igral glavno vlogo temnopoltega policista; psihično razvalino, mučenika svojega časa, ki ne prenaša protislovja svojega položaja in beži v fantazije, v katerih živi v džungli s čudovito divjo punco, ali pa je prvi črnc na mesecu, v misiji, ki se izpostavi kot lažna v filmu o popolnem neuspehu asimilacije.

Dixonov film *Prikazen pred vrati* pa je ameriški »bunker« film. Dan Freeman (Lawrence

Cook) je prvi črnski agent CIE, ki uporabi svoje znanje, da bi spreobrnili ulične tolpe v gverilsko vojsko, kar je logično filmsko nadaljevanje upora v Wattsu in drugih ameriških mestih. Film je deloma tudi posnet gverilsko, na ulicah Chicaga, brez dovoljenj. *Prikazen pred vrati*, ki vsebuje praktične nasvete o urbanem boju, je sicer doživel uspeh pri črnski publikii, a ga je United Artists umaknil po samo treh tednih predvajanja. Desetletja ga je bilo možno videti le na piratskih VHS kasetah, preden se je leta 2004 pojavil na DVD-ju. St. John in Dixon sta izkoristila priljubljenost *blaxploitation* žanra, da bi naredila filma, ki se ukvarjata s tematikami preživetja, upora in s protislovji integracije. Te tematike so bile v fokusu enega najbolj zanimivih gibanj v ameriškem filmu: skupina režiserjev na univerzi UCLA, ki je postala znana kot Uporniki iz Los Angelesa.

Nadaljevanje v prihodnji številki *Ekrana!*



# Melanholija: von Trier zre vase

Dušan Rebolj, foto: Christian Geisnæs

Lars von Trier



LARS VON TRIER SE JE V KRATKEM FILMU *POKLICI* (OCCUPATIONS, 2007, OMNIBUS) POSTAVIL V VLOGO GLEDALCA SVOJEGA FILMA *MANDERLAY* (2005). MED PROJEKCIJO GA ZAČNE NEK ZDOLGOČASEN POSLOVNEŽ NA SOSEDNJEM SEDEŽU NADLEGOVATI S PRIPOMBAMI O SVOJEM DENARNEM USPEHU TER ŠTEVILU AVTOMOBILOV, KI DA JIH IMA. VON TRIERJEV LIK NEKAJ PRIPOMB VLJUDNO SPREJME Z ODSEKANIM PRIKIMAVANJEM, VENDAR MU PREKIPI, KO GA POSLOVNEŽ POVPRASHA, S ČIM SE V ŽIVLJENJU UKVARJA ON. »UBIJAM,« MU POJASNI TER MU S KLADIVOM TEMELJITO IN KARSEDA VNETO RAZČESNE GLAVO.

## Drugi ljudje

Prizor nam v povezavi z von Trierjevim zadnjim celovečercem *Melanholija* (Melancholia, 2011) odpre dve smeri razmisleka. Prva zadeva von Trierjevo samoumestitev v okvir javne zaznave in sprejemanja njegovih del. Pravzaprav ne le del, temveč seštevka del ter vseh spremljevalnih nagovorov, s katerimi von Trier ne skopari po nobeni premieri. Najširše rečeno torej v okvir zaznave in sprejemanja njegovega javnega izjavljanja. Na najrazvpitejši del njegove letošnje tiskovne konference v Cannesu – »incident« je bil tako morasto banalen, da ga ne bomo pogrevali bolj, kakor bo nujno – se je Nicolas Winding Refn, ki je na istem festivalu osvojil nagrado za režijo filma *Drive* (2011) (nekaterim pri nas pa se je čez vse priljubil z *Božjim bojevnikom* [Valhalla Rising, 2009]), odzval tako, da se je v imenu vseh Dancev posul s pepelom. Von Trierjeva maratonska ironizacija vprašanja Kate Muir iz londonskega *Timesa* naj bi kazala na dansko »majhno miselnost«, zaradi katere Danci »včasih pozabimo, da so okoli nas še drugi ljudje.«

Winding Refnova kritika seveda temelji na predpostavki, da je ironično samooklicevanje za nacista hipno ter samo po sebi žaljivo za mnoge »druge ljudi«. Še več, da je treba to morebitno užaljenost vnaprej upoštevati. Toda naj sta obe domnevi še tako sporni, ta spornost ni okrnila temeljne pravilnosti Winding Refnove tretje domneve – da von Trierjeva izjavljalna metoda, tako v tisku kakor v njegovih filmih, vse prej kakor nazadnje korenini v neki meri brezobzirnosti, neusmiljenosti do gledalčevih, poslušalčevih ali bralčevih duševnih bolečin. To je z odgovorom na Winding Refnovo izjavo potrdil sam von Trier: »Poznam ga že, odkar je bil še mulec.<sup>1</sup> Kurc ga gleda.«

V tej luči je mogoče prebrati oziroma pogledati tudi *Poklice*. Poanta je jasna: prežvečimo lahko vse pomisleke o pluralnosti gledalstva ter njegovih odzivov na videno; privolimo lahko v tezo,

<sup>1</sup> Anders Refn, Nicolasov oče, je montiral von Trierjeva filma *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996) in *Antikrist* (Antichrist, 2009).



da je jalovo in v nekem smislu nedopustno predpisati gledalcu določen čustven odziv ali razumevanje kateregakoli filma; z vsa pravico lahko rečemo, da filmarji zaradi številnih subjektivnih preprek od tehnične nepodkovanosti do gole neumnosti pogosto sploh ne znajo koherentno nagovoriti svojih občinstev; pa vendar gledalstva ne moremo odvezati odgovornosti za neko nujno, najmanjšo potrebno mero *pozornosti*, odprtosti pogleda. Prispodobno je dejansko mogoče reči, da mnogi melodramatični odzivi na von Trierjevo filmsko delo izvirajo iz pomot in nespo-rorumov, do katerih pride zato, ker ljudje razmišljajo o težavah z avtomobili, namesto da bi zbrano *gledali*. In če si želi von Trier tiste, ki mu tega minimuma pozornosti ne privoščijo, kresniti po beticah s prispodobnim kladivom, tudi prav.

Mnoge podobe in položaji iz von Trierjevih pripovedi – spomnimo se Bessinega prostituiranja v *Lomu valov*, Kareninega poidiotenja pred družino v *Idiotih* (Idioterne, 1998), Selmine žrtve v *Plesalki v temi* (Dancer in the Dark, 2000), vzajemnega nasilja v *Antikristu* (Antichrist, 2009) in tako naprej – so mučni, za nekatere gledalce celo neužitni. Nič manj ni mogoče trditi o idejnih podstatih teh položajev, od usodnega altruizma junakinj trilogije o Zlatih srcih do Graceinega uničevalnega pravičništva v neskljenjeni trilogiji o ZDA. Smešno je poslušati ali prebirati obsodbe, češ da je von Trier »provokator«. Predvsem zato, ker to že četrto desetletje prostodušno priznava. Toda provokacija kljub svojim spolzkim in medlo začrtanim mejam ni enoznačna z žalitvijo. Ne zaradi *namenja* sporočenega oziroma izvedene provokativne geste – denimo razvlečenega mrmranja o tem, kako »po svoje razumem Hitlerja« – temveč zato, ker se žaljivost sleherne žlahtne provokacije razblini v že omenjenem minimalno odprtem pogledu. Če hočemo, v *sprovociranem* razmisleku.

Jasno, v tem je vendarle zaznati neravnovesje moči. Morebitno žaljivost provokacije lahko »razelektirimo« šele, ko nas je nekdo sprovciral, ne da bi se zmenil za to, ali nas bo užalil ali ne. Toda to je lastnost vsakega položaja izrekanja, tukaj pač ojačenega z okoliščinami produkcije, promocije in zaužitja filma ter njegovih spremljevalnih dejavnosti. Kdor nekaj stori – izreče, napiše, posname film ... – je takoj v prednosti pred (četudi prostovoljnimi) tarčami svoje storitve. In s tem smo naposled dosegli vsebinski okvir von Trierjeve melanholijske oziroma *Melanholijske*.

Junakinji *Antikrista* in *Melanholijske* sta klinično potrjeni nosilki in žrtvi tujih pričakovanj. »Ona« po eni od možnih razlag podleže



domišljavosti in predsodkom svojega moža psihoterapevta, ki misli, da jo bo s kognitivno terapijo ozdravil vpogleda v smrtno usojenost vsega živega. Justine vstopi v pripovedni svet *Melanholijske* nagnjena k napadom ohromljuječe žalosti ter obtežena z zahtevami sorodstva, bodočega moža ter njegovega očeta, svojega delodajalca. Prva polovica *Melanholijske* je prikaz Justinine poroke oziroma upodobitev starega klišeja o tem, da so poroke tako kakor pogrebi namenjene svatom oziroma pogrebcem in ne novoporočencem oziroma pokopanim. Motiva celo sovpadeta, če se spomnimo Žiškove analize *Vrtoglavice* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock): »Edina dobra ženska je mrtva ženska.« Kakor lahko protagonist *Vrtoglavice* izpelje spolno razmerje šele, ko izniči partnerkino željo – ko jo povsem podredi svoji fantaziji in s tem odpravi njeno subjektivnost – tako lahko Justinini svojci uživajo v svatbi šele, ko dodobra zatrejo njene pomisleke, otožnost in vse očitnejšo nepripravljenost na zakon.

Druga polovica filma s tem trenjem sprva ni tako zelo prežeta. Po katastrofalnem izidu poročnega dne Justine postane izredno potrta in se zato, ker ne zmore osnovnih življenjskih opravil, zaupa v nego sestri Claire in njenemu možu Johnu na posestvu, kjer je potekala svatba. Claire vidimo povsem drugačno, kakor je bila na poroki, saj se prelevi v nesebično in nežno skrbnico komaj žive sestre. Napetost se med njima obnovi šele, ko postane jasno, da bo Zemlja uničil naslovni planet. Claire se Justine loti z absurdnimi predlogi, kako bi bilo prav dočakati konec sveta; kakšen sprejem pogube bi jo »osrečil«. Justine utrujeno, a suvereno odvrne, da se ji zdi Clairin načrt navadno sranje.

Justinin upor proti bremenom družinske in seveda širše družbene discipline je nekako vzporeden z Njenim krvavim uporom proti zgrešeni psihoterapiji v *Antikristu*. Iz obojega pa lahko tudi, če se ne zakopljemo predaleč pod interpretativno površje, razberemo von Trierjevo staro antipatijo – ne le do okolnih bremen, ki jih nedvomno čuti kot diagnosticirani depresivec, temveč tudi do zank, v katere ga kot filmarja zapleta kritiško in drugo občinstvo. Charlotte Gainsbourg je med promocijo *Antikrista* izjavila, da je imela občutek, da v filmu igra von Trierja. Med tiskovno konferenco ob premieri *Melanholijske* je k temu dodala, da ga tokrat v vlogi depresivne Justine igra Kirsten Dunst. Von Trier se ni uprl ne prvi ne drugi izjavi.

Slepota Njenega moža za Njeno stisko, slepota svatov za Justinino stisko ter slepota raznoraznih ogorčenih kritikov – na primer – za



dejstvo, da je von Trier le čezmerno izpeljal predpostavke, ki so bile zamolčane, vendar nedvomno navzoče že v vprašanju Kate Muir, so sorodne. Gledamo posrečeno vzporednost avtorjevega vsakdana z motiviko njegovih filmov. Vzporednost, v jedru katere je najprej nevoljnost pozorno *pogledati*, zatem pa nelagodje in trpljenje, ki ju gledalcem povzročata lenoba in nebistrost lastnega pogleda. Ona v *Antikristu* ter Justine v *Melanholijski* nedvomno delujeta oziroma »se izrekata« iz prednostnega položaja nekoga, čigar radikalne reakcije se sprejemniki ne nadejajo. Kakor tudi von Trier vedno znova prodre v javnost z reakcijami, katerih radikalnost je morda pričakovana, zato pa redno presenečajo s svojo vsebino. Toda če vzamemo v poštev klavnost občinstva, Njenega in Justininega ter marsikaterega von Trierjevega, sklenemo, da jih golo dejstvo obkroženosti z drugimi ljudmi ne zavezuje k ničemur. Najmanj k obzirnosti.

#### »PROJEKT«

Drugo smer razmisleka lahko začnemo z opazko, da je von Trier *Poklice* uvrstil v omnibus *Vsakemu svoj kino* (Chacun son cinéma, 2007), v katerem vidimo tudi kratek prispevek Davida Cronenberga, *Ob samomoru zadnjega Juda na svetu v zadnjem kinu na svetu* (At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World). Cronenberg, čigar retrospektiva se v času pisanju tega članka vrti v Slovenski kinoteki, je von Trierju soroden po slovesu avtorstva; zapletenosti v več desetletij trajajoč avtorski »projekt«, ki ga odlikuje vztrajno ponavljanje tem in motivov. In kakor je



Cronenbergova *Nevarna metoda* (A Dangerous Method, 2011) svojevrsten povzetek tem, zastavljenih v zgodnjih ter razvitih v poznejših Cronenbergovih delih, tako *Melanholijska* neposredno sledi smernicam, začrtanim v *Antikristu*, ter skladno s to usmeritvijo slika kontrast trilogiji Zlatih src in nedokončani trilogiji o ZDA. Slutiti je, da so *Dogville* (2003) in *Manderlay* na eni ter *Antikrist* in *Melanholijska* na drugi strani nastavki za dve filmski razrešitvi dveh zasnovanih problemskih sklopov – torej za sklenitvi dveh ločenih von Trierjevih trilogij.

Miselni usmeritvi naštetih trilogij, ene dokončane in dveh nedokončanih, je mogoče slediti takole. Glavne junakinje vseh sedmih filmov – Bess v *Lomu valov*, Karen v *Idiotih*, Selma v *Plesalki v temi*, Grace v *Dogvillu* in *Manderlayu*, Ona v *Antikristu* in Justine v *Melanholijski* – utelešajo tri razmerja med ženskim subjektom in pripovednim svetom; tri naravnosti ženskih likov do tega sveta: ljubezen, moral(istič)no razsojanje in vase zazrto odtujenost. Te naravnosti rodijo ustrezne konce. *Lom valov*, *Idioti* in *Plesalka v temi* se končajo z žrtvijo protagonistke, *Dogville* in *Manderlay* z nasilno sodbo ali vsaj s poskusom takšne sodbe, *Antikrist* in *Melanholijska* pa z uničenjem pripovednega sveta – prvi z razkrojem zakonske zveze v blaznost, nasilje in protagonistkino smrt, drugi pa s koncem celotnega planeta (saj so protagonistkine vezi s človeškim občestvom že na polovici tako skrhane, da do zakonske zveze sploh ne pride).







# ANIMA TEKA

8. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA

8<sup>TH</sup> INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL

5-11 DECEMBER KINODVOR/SLOVENSKA KINOTEKA LJUBLJANA  
12-18 DECEMBER KINO UDARNIK MARIBOR

Tekmovalni program • Otroški in mladinski program Slon • Evropski študentski tekmovalni program  
Svetovni jagodni izbor • Retrospektiva Animirani film, glasba, zvok • Fokus na Španijo • Družinski program Slon  
Devet celovečernih animiranih filmov • Dve likovni razstavi • Avdio-vizualni koncert Animirana SKM banda





Lars von Trier

Znano je, da ima trilogija o ZDA že vsaj zasnovan sklepni del – *Washington* (pisano brez h-ja), v katerem se bo Grace po malomeščanstvu in suženjstvu predvidoma spopadla z ameriško politiko. Domnevati, da bo tudi *Antikristu* in *Melanholiji* sledil nekakšen sklep, pa je – če revidiramo prej omenjeno slutnjo – nekoliko bolj tvegano. Že zato, ker si je težko predstavljati, s kakšnim razpadom bi von Trier lahko nadgradil prejšnja dva. Pomenljivo je, da se *Antikrist* konča z Njegovim resigniranim obrazom – žensko sicer lahko ubiješ, toda to ne pomeni, da si jo kakorkoli *zapopadel* – *Melanholija* pa le z bučno eksplozijo in nato z brezprizivnima tišino in temo.

Toda četudi v tretje, po trilogijah o Zlatih srcih in ZDA, von Trier vsebinskega sklopa ne bo razdelil na tri dele, lahko *Melanholijo* umestimo v jasno zaznaven, mamutski pripovedni lok o načinih spopadanja s svetom, ki ga lahko na podlagi vse prej kot racionalnih uvidov razglasimo za: vrednega ljubezni in odrešitve; vrednega sodbe in pogube; ali nepodvrgljivega kakršnikoli konsistentni obravnavi. O načinih spopadanja s svetom, ki ga lahko brezpozgojno ljubimo, ga skušamo narediti vrednega svoje ljubezni ali pa se od njega morda zato, ker se nam prvi možnosti ne posrečita, preprosto odvrnemo.

Justinino vrednotenje, češ da je svet »zloben« in da zato njegovo uničenje ne bo nič tragičnega, ne korenini v ničemer, kar dotlej vidimo v filmu. Ni izpeljano iz vročičnih, nazorno podanih razmislekov, v kakršne se potaplja pravičniška Grace. Je ugotovitev, podprta z izkušnjo nenehne potrnosti v svetu. Kolikor vidimo, je svet zel, ker jo navdaja z žalostjo. Podobno, kakor skuša Ona na

koncu *Antikrista* pogubiti Njega, ker iz lastne blaznosti izpelje sklep, da jo bo zapustil. Trilogiji o Zlatih srcih in o ZDA govorita o naravnosti v in za svet, naj bo še tako zgrešena in pogubna. *Antikrist* in *Melanholija* sta pripovedi o zagrizeni naravnosti vase, ki s svetom ne išče skupnega jezika. Skupnega logosa.

A rekli smo, da so tudi vzgibi Bess, Karen, Selme in Grace zasidrani v nekakšni izvorni iracionalnosti. Zato nismo daleč od domneve, da je mogoče *Anikrista* in *Melanholijo*, globinski »amoralki«, gledati kot šifranta za vse prejšnje von Trierjeve moralke. Morda sta Ona in Justine od drugih protagonistk le v pristnejšem, nekako predsimbolnem stiku s svojo izvorno iracionalnostjo. Morda je le ne skušata prevesti v ljubezen ali moralno ovrednotenje. In mimogrede, v to stanje jima njuna moška druga ne moreta slediti nič bolj od moških, katerih poniglavost si ne zasluži ljubezni in vdanosti Zlatih src, ter moških, katerih moralna in siceršnja mlahavost nista dorasli Graceinim strašnim sodbam.

\*\*\*

Wagnerjansko romantični videz *Melanholije* je torej kljub navidezni pretiranosti in razlezenosti čez vse kadre povsem na mestu. Kaj namreč delajo iz Justine njena vihravost, nemočna prežetost s čustvovanjem, izvrženost iz civilizacijskih okvirov ter hkrati popolna samobitnost in predanost bibavici lastnega melanholičnega sebstva, če ne arhetipske romantične junakinje? Vsekakor – tvegajmo, da bomo zgolj povzeli že izrečeno – naporno in afektirano egoistko.

Navsezadnje je v filmu igrala Larsa von Trierja.





Ne joči, Peter

# Bratje v

Marko Bauer

Quentin Tarantino v *Spi z menoj* (Sleep with Me, 1994, Rory Kelly) razvije *Top Gun* (1986, Tony Scott) tezo Rogerja Avaryja: »To je zgodba o bitki moškega z lastno homoseksualnostjo. Ja, je! Za to gre v Top Gunu, stari. Imaš Mavericka, okej? Na robu je, stari. Natanko na jebeni črti, okej? In imaš Icemana in vse njegovo moštvo. Oni so geji, predstavljajo gejevске moške, okej? In pravijo, pridi, pridi na gejevsko stran, pridi na gejevsko stran. Lahko bi šel na to ali ono stran. /.../ Kelly McGillis, ona je heteroseksualnost. Ona pravi: ne, ne, ne, ne, ne, pridi na normalno stran, igray po pravilih, pridi na normalno stran. Oni pravijo, ne, pridi na gejevsko stran, bodi gejevска stran, preidi na gejevsko stran, okej? To je tisto, kar se dogaja, skozi ves ta film ... On pride k njej domov, okej? Videti je, kot da bosta seksala, saj veš, nekaj posedata, on se tušira in vse to. Ne seksata. On se spravi na motor, odpelje. Njej je kakor, 'Jebemu, kaj se dogaja tukaj?' Naslednji prizor, v dvigalu je, oblečena je kot tip. Nataknila si je kapo in aviatorke, nosi isti jopič, kot ga nosi Iceman. Misli si, dobro, takole bom dobila tega tipa, tega tipa zanaša na gejevsko stran, moram ga spraviti nazaj z gejevске poti, in to bom dosegla z zvijačo, oblekla se bom kot moški. Okej? Tako pristopi k temu. /.../ V redu, toda dejanski zaključek filma je, ko se na koncu bojujejo z migi, okej? Kajti on je prešel na gejevsko stran. Oni so ta gejevска bojujoča fukajoča sila, okej? In mlatijo Ruse, geji mlatijo Ruse. In končano je in jebeno pristanejo in Iceman je ves čas skušal dobiti Mavericka in končno ga je dobil, okej? In kaj je njuna zadnja jebena vrstica? Vsi se objemajo in poljublajo in so srečni drug z drugim in Ice pride do Mavericka in reče, 'Stari, kadarkoli lahko jahaš moj rep!' In kaj reče Maverick? 'Ti lahko jahaš mojega!«

*Top Gun* ustvari svojega predhodnika: *Ne joči, Peter* (1964, France Štiglic). Miniranje in polaganje tirnic, bitka med utirjanjem in iztirjanjem. Kamera po panoramski uvodni špici zdrсне v gozd, med iglavce, prek njihovih vej kakor v tipični postkoitalni sceni visijo obleke. Zasliši se glas: »Men je tega žgečkanja čez glavo.« Zagledamo partizana v wifebeaterjih in dolgih gatah, ki se ravnokar oblačita. Komandir Dane in komisar Lovro bi razširila področje boja, hočeta kaj več kot žgečkati Nemce, hočeta Akcijo. Namesto tega ju komandant spremeni v babysitterja, na osvobojeno ozemlje morata prepeljati tri sirote. Dane ugovarja, da nista primerna za to, zlasti tovariš Lovro, ki se ni oženil, ker »že nekako po naturi ne prenese otrok«. To je tudi edini trenutek v filmu, ko obvladani, icemanski Lovro izgubi

živce: »Pa tista, zakaj se jaz oženu nisem, tista je bila tut močna.« Če česa ne prenese, so to evfemizmi v zvezi z gejevstvom, predsodki v zvezi z naravo, je tournamentovski meteor, t. i. pravi moški, kakršen je lahko le gej, tough guy, kakršen je lahko le gentleman (takšen, ki ima glede ženske komaj kaj reči – morda najbolj trdoživa oblika moškega šovinizma), ne skriva seksualne identitete, a iz nje tudi ne zganja cirkusa. Dane je druga zgodba, zaletav, nestanovitni, vernik svobode izbire, odprtih opcij, ki se ne izneveri lastnemu imenu<sup>1</sup>, drama queen. Alternativna družina dveh moških rediteljev in treh posvojencev, ta obet krasnega novega sveta polimorfni relacij (pri čemer je še najbolj zaviralna prisotnost deklice, ki zagotavlja default kuhanja), se odpravi čez z Nemci posejani Kras, občasno nabaše na homo suckerja Dolfeta, mali Peter cuclja prst, kakor erōmenos provocira z »Dol me daj!«, ob neki priložnosti mu celo uspe izsiliti šeškanje, in izumi iniciacijsko/interpelacijsko vprašanje: »A si ti tut not padu?« Režanje v ksiht tako smrti (streljajte, fantje, kolikor hočete, tu se ne bo rodilo nič, niti smrt ne) kot mirnodobski morali – pace je zelo daleč od enačaja z gejevstvom. Potovanje kot postajanje se menda nikdar ne bi končalo, če ne bi naleteli na Magdo, tajno agentko (debordovskega tipa: tajni agent postane revolucionar, revolucionar tajni agent). Ne mine dolgo in prevrtljivi Dane že podleže ter začne standardizirano fantazirati: o tradicionalni družini, o miru. Ko po zmagoviti operaciji objame Petra, ki joče<sup>2</sup>, ker je zabave konec, se zdi, da je prestopil na drugo stran. Agent se izkaže za dvojnega: Magda je ravno tisti kapetan Brina, ki sta ga z Lovrom ves čas iskala, one of the guys, del gejevskega častništva. Danetovi malomeščanski načrti se razblinijo. Obrat napove že Dolfetova flamenko travestija bikoborbe s kravo, ki se jo nameni ukrotiti za moljenje in za katero se izkaže, da je vol. V zaključni sekvenci Dane poklapano opazuje enoto partizanov, ki ponosnega koraka prečka pot – paradira: dokler bo trajala vojna, je to vse, kar bo na voljo. Delno se potolaži, ko Dolfetu spelje mitraljez, kot bi si s tem prisvojil pozicijo alfa samca oziroma topguna, še ena tistih frivolnosti, ki mu jih Lovro muzajoče dopušča in prepušča.

1 Lojze Kovačič je Daneta Zajca klical Danijel: »Teh dveh zlogov ne morem izgovoriti, ker pomenita pritrtjevanje in zanikanje.« V kakšnem odnosu sta s Hölderlinovo besedo Palakš, tem hkratnim »da« in »ne«?

2 Ne joči, peder. Rečeno z besedami Michela Tournierja: homoseksualec, da, a ne pederast. Homoheroizem?



# vojni

FIGHTER WEAPONS SCHOOL



Top Gun

MARKO BAUER

Kaj je s homoerotizmom filmov Aleksandra Sokurova? *Izpoved* (Povinnost', 1998), razbarvanost skrajnega Severa, sivo nebo, belo kopno, črno morje, skozi katere proseva zelenkasti odsev, ki implicira tisto, kar je odsotno. Mrtvožitje. Slečena telesa mladeničev-rekruitov kot edini vir barve-toplote in mehak, oniričen, megličast pogled nanje, malo Wagner, še bolj turška savna, mornarska oprava, ki jo oblegajo apropracije à la Tom of Finland, Pierre et Gilles ali JP Gaultier, pop mentaliteta nemudne potešitve, senzualnosti, ki je komaj kaj drugega kot pomežik, namigovanje, infantilizirajoča porednost. V sepiji *Očeta in sina* (Otec i syn, 2003) videti oglaševanje kolonjske vodice in v preveč ljubezni incest je za Sokurova znamenje dekadence Zahoda, vsiljevanje »nizkega pomena«, buzeriranje. Seveda je najlaže reči vzhodnjaški reaktor. »Počutje moškega v vojski, to je povsem druga, samostojna točka. To je tisto, kar ne bo mogla ženska nikoli razumeti; zakaj je družba vojakov tako pomembna za može in brate. Velika in resna tema, s katero se v svetovni kulturi nasploh še nihče ni ukvarjal. Kaj se dogaja z moškimi. Vsa kultura temelji na feminizmu, na ženskah.« Le kaj bi dejal o *Lepem delu* (Beau Travail, 1999), adaptaciji Melvillovega Billyja Budda v režiji ženske, Claire Denis?

Foucault pove v intervjuju za Gai Pied z naslovom Prijateljstvo kot način življenja: »Ženske so imele dostop do teles drugih žensk: objemale so se, se poljubljale. Telo moškega je bilo prepovedano drugim moškimi na precej bolj drastičen način. Če drži, da je bilo življenje med ženskami tolerirano, je bilo življenje med moškimi ne le tolerirano, temveč strogo nujno zgolj v določenih obdobjih in od 19. stoletja naprej: zelo preprosto, v času vojne.

V ujetniških taboriščih prav tako. Imeli ste vojake in mlade častnike, ki so skupaj preživeli mesece in celo leta. Med prvo svetovno vojno so moški živeli povsem skupaj, eden na drugem, ne da bi se jim to, vse dokler je bila navzoča smrt, zdelo kaj takšnega, in končno je predanost in usluge, ki so jih nudili drug drugemu, sankcionirala igranje življenja in smrti. In razen nekaj pripomb glede tovarštva, bratstva duha, in nekaj zelo parcialnih opažanj; kaj vemo o čustvenih vrenjih in nevihtah občutij, ki so se odvijala v tistih časih? Lahko se čudimo, kako je v teh absurdnih in groteskkih vojnah ter peklenških pokolih moškimi navkljub vsemu uspelo vzdržati. Prek nekakšnega čustvenega veziva, brez dvoma. Ne mislim, da so nadaljevali z bojem zato, ker so

bili ljubimci drug drugega; čast, pogum, ne osramotiti se, žrtvovanje, zapustiti rov skupaj s poveljnikom – vse to je predpostavljalo zelo intenzivno čustveno vez. S tem ni rečeno: 'A, tukaj imate homoseksualnost!' Preziram takšne vrste rezoniranje. Toda brez dvoma imamo tu enega izmed pogojev, ne edinega, ki je omogočal prenašati to peklenško življenje, v katerem so tipi tedne gazili po blatu in dreku, med trupli, trpeli za lakoto in bili pijani na jutro naskoka.«

(Kvazi)freudovski refleks radira *Freunda*, prijatelja. Detektor, ki homo reducira na seksualno in ga (zlasti v kombinaciji s t. i. hetero fasado) dojema kot omniprezentno zlitino zavrtnosti in razvrtnosti na način protokolov sionskih modrecev. Centralno živčevje zarot, njih teoretiziranja. Naj bo judovsko-krščanska ali homo-krščanska, civilizacija potrebuje izdajalce Boga ali Narave. Skrivna želja takšnih pobožnosti je: ko bi bilo vsaj tako preprosto. Zarote nimajo središča in povečini ne potrebujejo tega imena. Ko Foucault stavi na potenciale gejevke kulture, ki bi bili prenosljivi na heteroseksualnost, ima v mislih drugačen komplot. Že samo favoriziranje rabe izraza gej kaže na tendenco izogibanja seksualnosti, uhajanja osvobajanju želja, uživaštvu, razpoložnosti in razpoložljivosti za komodifikacijo. Naproti temu postavi neskončno povečevanje občutljivosti za ugodja<sup>3</sup>, bolj telesna kot spolna, askezo, v kateri se srečajo trije zvezki Zgodovine seksualnosti ter izjava »Seks je dolgočasen« in ki je poligon pretečih, nepredvidljivih, neslutnih zavezništev »naklonjenosti, nežnosti, prijateljstva, zvestobe, tovarštva in sopotništva«. Zavezništev, ki jih v razmerah kupljenega miru oziroma permanentne vojne, ujete v baudrillardovskih simulatorjih, bolj kot homofobija nevtralizira filofobija. Strah pred ljubeznijo med brati, iznajditelji usode.

3 Lojze Kovačič o tem skozi dialektiko vojne in miru: »Mir izziva apatijo, morbidne misli, razvrat, atopi občutke, užitki ne postajajo bolj raznovrstni, ampak bolj grobi. Umetnosti, znanosti se zmeraj razvijajo takoj po vojni. Vojna jih osvežuje, obnavlja, vzbuja, očrvsti misel in daje pobudo ... V miru tega ni ... Lažna čast, nedoživljajskost, samoljubje odkritja, če dobiš za to razloge, tekma za efektom, namišljene strasti, prefriganost, groba varianta tekmovalnosti, samo doživljanje občutkov in strasti ... Če ne bi bilo vojne, bi umetnost umolknila. Religija priznava vojno, moč. Mir je slabši od vojne.« (v: *Zrele reči*. Studentska založba, Ljubljana, 2009. Strani 36–38).





# Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode

Gorazd Trušnovec

Angela Vode (1882-1985) je bila slovenska intelektualka, borka za narodne pravice, ukvarjala se je z delavskim pravom, bila je organizatorica gibanja za pravice žensk pred 2. svetovno vojno, pionirka na področju defektologije, živahna feministka in aktivna publicistka, razgledana strokovnjakinja, intelektualka, ki je obvladala pol ducata jezikov in je neposredno sledila mednarodnemu dogajanju, zgled napredne in moderne Slovenke skratka. Kaj je torej zakrivila, da je bila po internaciji v koncentracijskem taborišču Ravensbrück oziroma po koncu 2. svetovne vojne na Nagodetovem procesu (1947) obsojena na dolgoletno zaporno kazen, oplemeniteno s težaškim fizičnim delom, čemur je sledilo trideset let življenja v revščini in anonimnosti?

Težava, ki jo je imel komunistični režim z Angelo Vode – ta z njo povezana zadrega se vleče do današnjih dni – je v tem, da ji ni moč očitati prav ničesar, nobenega greha ni nad njo, ni bila ne izkoriščevalka ne bogataška dedinja, ni bila kolaborantka in izdajalka, ampak dolgoletna zavzeta članica Komunistične partije, iz katere so jo izključili leta 1939, ko je kot edina pri nas (!) protestirala proti sramotnemu paktu med

totalitarističnima tovarišema Hitlerjem in Stalinom. Kljub temu je bila aktivna v NOB in OF, kot najvidnejša predvojna aktivistka je dobila nalogo, naj »pripelje k stvari« čimveč žensk, kar je uspešno počela in poskrbela za celotno podporno civilno infrastrukturo žensk, podobno kot je Edvard Kocbek dobil nalogo, naj po svoji strani vključi v NOB čimveč kristjanov (in tudi Kocbek je bil pozneje deležen podobne hvaležnosti). Kot je ob recenziji knjige *Angela Vode: Skriti spomin*<sup>1</sup> zapisal Bernard Nežmah: »Angela Vode je najtemnejša plat vladavine tovarišev Kardelja, Kidriča, Kraigherja in družčine. Je primer usode intelektualca, ki je mislil s svojo glavo.«

Njena avtobiografska knjiga je čakala na izdajo tri desetletja (že samo okrog usode rokopisa bi se lahko spletel roman), pred slabimi tremi leti pa je v produkciji TV Slovenija po njej nastal igrani film *Angela Vode, skriti spomin* (2009, Maja Weiss). Letos smo dobili še dokumentarni film *Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode* (2011, Maja Weiss),

1 Vode, Angela: *Skriti spomin* (ured. Alenka Puhar). Ljubljana: Nova revija, 2004. Gre za prvo žensko pričevanje o socialističnih zaporih v Sloveniji-Jugoslaviji. V množici 25.000 političnih kaznjencev je bila kar četrtina žensk.

ki združuje arhivsko gradivo in pričevanja trinajstih ljudi, ki so ji bili blizu (od sodelavk, prijateljc in sozapornic do znancev in sorodnikov), med katerimi prevladujejo ženske, vse to pa je kombinirano z odlomki iz prej omenjenega igranega filma. Scenaristka Alenka Puhar in režiserka Maja Weiss sta priče začeli snemati med pripravami igranega projekta, kar je zanimivo (in pohvalno) tudi s produkcijskega stališča – TV Slovenija je tako, če malce poenostavimo, za ceno enega filma, ki je bil že zaradi scenografskih in kostumografskih zahtev ter števila sodelujočih in nastopajočih sicer produkcijsko zelo zahteven projekt, dobila pravzaprav dva.

Samo od sebe se postavlja vprašanje, kaj prinaša ta drugi film, torej dokumentarec, in vprašanje skriva že tudi del odgovora. Projekta sta vsekakor povezana, pri čemer pa so možni različni načini recepcije, *Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode* deluje danes kot povsem samostojno dokumentarno delo (z igranimi vložki v funkciji rekonstrukcije resničnega dogajanja, o katerem pripovedujejo priče), in v tej možnosti samostojne recepcije je njegova prvinska kakovost. Po drugi strani pa dokumentarec pravzaprav za nazaj afirmira tudi igrani film *Angela Vode*,



*skriti spomin*, ki je ob svojem nastanku razdelil mnenja in bil deležen precejšnjih kritik, delno na ideološki osnovi, delno pa zaradi lastnih dramaturških pomanjkljivosti (veliko število likov in zgoščenost sekvenc) oziroma tiste kljub globoki tragičnosti intimne zgodbe prevladujoče navijaške transparentnosti, ki je letos, sicer z nasprotnim predznakom, podobno zmotila pri filmu *Stanje šoka* (2011, Andrej Košak)<sup>2</sup>. Ali drugače: prav tam, kjer je spodletelo igranemu filmu o Angeli Vode (torej pri utajitvi nejevere), uspe dokumentarcu, ki s svojim nizanem dejstev in pričevanj ne dopušča umika v fikcijo – prizori, ki so v igranem filmu delovali mestoma karikirano, dobijo s sopostavitvijo izpovedi in arhivskega gradiva srhljivo težo.

Njena pretresljiva osebna zgodba po svoje pooseblja slovensko zgodovino 20. stoletja, obenem pa se (še) skozi dokumentarec – če na tem mestu seveda pustimo ob strani njeno obsežno publicistično delo in se osredotočimo na filmski upodobitvi – izriše pred gledalcem živa oseba, plemenita in rahločutna, študiozna in svobodomiseln, svoje glava, a do konca etična, umirjena, nezamerljiva in dostojanstvena. Kljub temu, da je bila v slovenskih zaporih deležna posebne obravnave z maltretiranjem ter psihičnim in fizičnim izčrpanjem, kakršnega ni doživela niti v Ravensbrücku, svojim mučiteljem ni hotela dati zadovoljstva, da bi se zlomila. »Prav zato, ker so me po zaporih poniževali, ker

**NJENA PRETRESLJIVA OSEBNA ZGODBA PO SVOJE POOSEBLJA SLOVENSKO ZGODOVINO 20. STOLETJA, OBENEM PA SE (ŠELE) SKOZI DOKUMENTAREC – ČE NA TEM MESTU SEVEDA PUSTIMO OB STRANI NJENO OBSEŽNO PUBLICISTIČNO DELO IN SE OSREDOTOČIMO NA FILMSKI UPODOBITVI – IZRIŠE PRED GLEDALCEM ŽIVA OSEBA, PLEMENITA IN RAHLOČUTNA, ŠTUDIOZNA IN SVOBODOMISELNA, SVOJEGLAVA, A DO KONCA ETIČNA, UMIRJENA, NEZAMERLJIVA IN DOSTOJANSTVENA.**

*sem izgubila vsako vrednost kot človek – sem spoznala, da mora prav človek zopet postati merilo vsega dejanja in nehanja. Živ človek, ne abstraktno človeštvo.*«

Če je po Ravensbrücku doživela bojkot (objaviti ni mogla niti pričevanja o tamkajšnjem trpljenju in grozotah), je po prihodu iz slovenskega zapora doživela praktičen izbris. Okrog nje je zavladal temen oblak, ni se je smelo omenjati, ni se smela pojavljati, ni se je smelo niti objavljati – kar pa ni motilo njenih nekdanjih komunističnih tovarišic (njene gojenke Vide Tomšič in drugih), da ne bi pri njej za drobiž naročale teoretskih tekstov in jih objavljale pod svojimi imeni. Eno je bilo to, da je njena knjiga *Spol in usoda* (1938) na temo ženske emancipacije naletela na strahovito sovražne napade s strani predstavnikov katoliške cerkve, da so jo zaradi nje javno »grozljivo mrcvarili, poniževali in podcenjevali«, nekaj drugega pa je popolna izdaja s strani nekdanjih tovarišev, soborcev. Gledalec lahko samo osupne, kako skrajno močna osebnost je morala to biti, da je v teh razmerah ostala nezlomljiva. Otoplitev

se je zanjo začela še le po Titovi smrti v 80. letih, ko tudi sistemska represija ni bila več tabu, bojkot okrog Angele Vode pa so začele razpirati – ne brez sankcij – Alenka Puhar v Teleksu, Rapa Šuklje na Radiu Slovenija in Franca Buttolo v Novi reviji (vse tri imajo tudi osrednje vloge med pričevalkami v dokumentarcu).

Zakaj Angela Vode danes – in zakaj ne? *Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode* je resno dokumentarno delo o pomembni zgodovinski osebnosti. Zgodba njene trnove disidentske poti zagotovo ne bo zastarala, kot ne zastarajo zločini proti človeštvu in genocid<sup>3</sup>. Njena lekcija za današnji čas pa je v tem, da je bila pred svojim časom, kritična intelektualka, ki so jo bolele krivice in ki ob manipulacijah in lažeh ni mogla biti tiho – in v tem je zgodba njenega poguma, liberalizma in individualizma večna, nadčasna. »Dražje kot ugled, kot ljudje, kot vse na svetu, mi je bila svoboda, svoboda duha, svoboda vesti, svoboda kretanja.« Namesto da bi pogledala stran in trobila v skupni rog, je vztrajala v pokončni drži. V Sloveniji, ki – če si to priznamo ali ne – ostaja plemensko organizirana skupnost, pa je razmišljanje z lastno glavo, mimo interesnih skupin in ideoloških klik, znotraj katerih se posamezniki med seboj mentalno (in kajpak finančno) trepljajo, še danes nezaželeno.

Dokumentarni film *Odkrivanje Skritega spomina Angele Vode* bo predvajan v ponedeljek, 12. decembra 2011, ob 19. uri v Kosovelovi dvorani Cankarjevega doma. TV Slovenija naj bi ga uvrstila na svoj spored v začetku leta 2012.

<sup>3</sup> Za katerega je bil na račun svoje vojne in povojne funkcije leta 2005 ovaden Mitja Ribičič, najstrašnejši zasliševalec Vodetove, vendar je bil pregon zaradi pomanjkanja dokazov opušen.

<sup>2</sup> Bistvo je povzel že naslov kritike Tine Poglajen, ki piše o filmu kot o »infantilni jugonostalgijni paroli«. V: *Ekran*, november 2011, strani 10-11.



Angela Vode, skriti spomin



# Pearl Jam Twenty

**Kako so  
preživeli  
grunge  
in kam  
jih je to  
pripeljalo**

Gregor Bauman

Pearl Jam

Najverjetneje nihče izmed nas ni bil prisoten v Seattlu, ko se je zgodila *poslednja rock & roll revolucija*, zato smo umazani zvok depresivnega mesta lahko dekodirali in absorbirali samo preko vmesnikov. Že bežen pogled v začetek 90. let prejšnjega stoletja nam izostri pogled v smer, od koder se je napajala neodvisna kultura (Novega) sveta – spomnimo se, kam je postavljeno dogajanje *Twin Peaksa* (1990–1991) in na vrhu katerega stolpa je jeseni 1991 zaplapolala flanelasta srajca. Green River, Mudhoney, Melvins na prvem valu, Nirvana, Alice in Chains in Soundgarden takoj za njim, so Seattle – po Rayu Charlesu, Jimiju Hendrixu in The Sonics (pogojno) – znova postavili na glasbeni zemljevid. Tja je iz San Diega prisurfal tudi »beach boy« Eddie Vedder, s katerim se zgodba o Pearl Jam – kot ga poznamo danes – začne. In nadaljuje ... Prav v terminu *nadaljuje* se skriva glavna poanta geneze, evolucije in obstoja skupine, ki v ničemer nikdar ni opravičevala razkroja *grungea* kot forme danes-tukaj-in-nikoli-več. To

**IZ SEATTLA SO TAKRAT ODMEVALI KRIKI NOVE GENERACIJE X, ZATO NI NENA-  
VADNO, DA TOM HANKS TAM NI MOGEL (ZA)SPATI. TAKOJ KO SO PREDSTAVNIKI  
VELIKIH KORPORACIJ PRIHITELI V MESTO, DA BI POISKALI NASLEDNJO VELIKO  
STVAR, JE BILO ŽE VSEGA KONEC. ROKENROL ALTERNATIVA SE JE ZNOVA URAV-  
NOTEŽILA V SREDNJEM TOKU – GRUNGE JE BIL ŽE DAVNO MRTEV, VSAJ DVE  
LETI, PREDEN SE JE COBAIN ODLOČIL, DA JE BOLJE ZGORETI KAKOR ZBLEDETI.**

je sprožilo javni očitek Kurta Cobaina, da so nizkotni karieristi, ki so podlegli tržni logiki kapitala. Prvenec *Ten* namreč ni imel prav veliko skupnega z žanrom, iz katerega je izšel, bil je komunikativen in tržno potenten, zato ga ni konzumirala le mularija, temveč tudi osivele generacije, ki so pred tem tripale na Jefferson Airplane, Led Zeppelin, Allman Brothers Band, 13th Floor Elevators, Cream ... Iz Seattla so takrat odmevali kriki nove generacije X, zato ni nenavadno, da Tom Hanks tam ni mogel (za)spati. Takoj ko so predstavniki velikih korporacij prihitali v mesto, da bi poiskali *naslednjo veliko stvar*, je bilo že vsega konec. Rokenrol alternativa se je znova uravnotežila v srednjem toku –

grunge je bil že davno mrtev, vsaj dve leti, preden se je Cobain odločil, da je bolje zgoreti kakor zbledeti.

Marca 1990 je do takrat malo znani režiser Cameron Crowe, ki je imel za seboj le prvenec *Reci karkoli* (*Say Anything*, 1989), pisal novo verzijo starega scenarija *Ne meč'te se stran* (*Singles*, 1992). Prav na večer smrti pevca Andrewa Wooda je zgodba zašla z načrtovane poti. Odločil se je skozi zgodbo zaobjeti vzdusje ljudi, ki so (za)čutili potrebo, da se družijo. Že takrat je Cameron Crowe vedel, da bo film nekoč tudi režiral. Poudaril je, da to ni film o ustroju glasbene scene v Seattlu niti o tem, kako je skupina Mother Love Bone



dobila novega pevcu in se preimenovala v Pearl Jam. To je pripoved o osamljenih, katerih življenja so bila del velike, neformalne družine. V predzgodbi je zaobjeta vsa privlačnost, ki je Pearl Jam omogočila, da dvajset let kasneje slavijo 'twenty'. In ta korak jim je uspel povsem mimo industrije popularne kulture, zato vsak njihov album zveni tako, kot so si ga sami zamislili – nekaj takega je uspevalo samo še R.E.M., a Pearl Jam so stopili korak naprej. Če je šlo v primeru Nirvane za depresivni nihilizem, so oni – navkljub komercialni distanci in uporniški etiki – preživeli kot celota. Cameron Crowe je tako imel lahko delo, saj je še iz avtobiografskih časov *Skoraj popularnih* (Almost Famous, 2000) poznal rokenrol v njegovi prvinski obliki. Hkrati pa je imel dostop do bogatega arhiva, ki je dokument »zložil« že sam po sebi. Potrebno ga je bilo urediti in zlepiti v zaključeno celoto – in to je storil kronološko.

Vendar dostop ni bil edina Cameronova prednost. Bil je namreč zraven, ko se je vsa ta grunge manija zanetila, vzplamtela in zgorela. Po tem sesutju »vase« se ideja o Pearl Jam ni zaključila niti ni zašla v drugo smer, kot bi lahko pomislili, temveč se je skozi drobne odtenske in modificirane poudarke obnavljala znotraj sebe – kamor so imeli dostop samo člani skupine. Najlepši primer te vitalnosti – četudi izdan usodnega leta 1994 – ni album *Vitalogy*, temveč (še vedno) aktualen album *Backspacer* (2009). Ko je istega leta izšla razširjena edicija »desetke«, ki je vključevala tudi

izštekani video nastop na osovraženem MTV-ju iz leta 1992, je postajalo jasno, da se dvajset let kasneje zgodba znova vrača k izhodišču. Že takrat se je namreč šepetalo o dokumentarno filmičnem jubileju ... Ker so Pearl Jam hvaležen medij, delo ni bilo težko.

In Pearl Jam ne bi bili Pearl Jam, če sočasne svetovne premiere ne bi zastavili po svoje, a je z vidika vsebine ta nastavka nepomembna. Skozi vseh 109 minut filma *Pearl Jam Twenty* (2011, Cameron Crowe) je očitno, da je avtorju uspelo ujeti ne samo intimno pripoved o umetniški integriteti skupine, temveč tudi način, kako je ohranjala pozitivno notranjo napetost, ki ustvarjalnih parametrov nikoli ni zamenjala za pozerske izpade. Njihova etika ali moralna drža ni (bila) marketinška kategorija (halo, Bono?), ampak zavest o *majhnem človeku* nasproti dominaciji (poznega) kapitala, in sicer ne glede na to, od kod je ta človek ali kapital prihajal ... Občutek nepravčnosti so spoznali zelo zgodaj, saj se niso znašli v vrtincu, ki ga je za seboj potegnil prvenec *Ten*. Kategorično so zavračali idejo videospota in poslušalcem raje omogočili, da si med poslušanjem glasbe izoblikujejo svoj »živi« svet – v hladnem in deževnem Seattlu se je z njimi odprl prostor za emocije, ki so včasih ušle izpod nadzora. Ali pač ne, odvisno od tega, kako doživljamo oziroma hočemo doživeti rokenrol. O nastopih zato Eddie nikoli ni razmišljal kot o *popularni zabavi*, temveč je svoj »prosti pad« prevzel po *morrisonovski* viziji koncerta

kot splošni katarzi. Izven tega interjerja – tako v prostorskem kot pripovednem smislu – je dokument tudi odblesek mesta Seattle, katerega nemirni duh brbota na vsakem koraku in kjer so bili dani naravni pogoji za univerzalno glasbo težkoumazanih akordov. Kaj takega nekaj tisoč kilometrov južneje ne bi bilo mogoče. Grunge je namreč sinonim za Mesto in eden redkih žanrov – poleg Madchestra in Mersey Beata – kjer je geografsko izhodišče tako strogo določeno.

*Pearl Jam Twenty* je po svoje klasičen rockovski dokumentarec z nekaterimi antološkimi rezi, kot na primer s tistim s koncerta v Vancouveru, kjer kamera ujame spremembo razpoloženja na obrazu Eddija Vedderja, ko opazi, kako redar brutalno obračunava z gledalcem – vsa ta metamorfoza se prevede v intenziteto njegovega glasu. Zato je moč tudi razumeti travmatično preizkušnjo, ko je na njihovem koncertu na Danskem umrlo devet ljudi. Smrt (Andrew Wood) zaznamuje tudi začetek mita od Green River do Mother Love Bone, a hkrati daje slutiti, da bo po slovesu z Andyjem le-ta eksplodiral do neslučenih razsežnosti. In tisto, kar je Pearl Jam obdržalo na sceni teh dvajset let, se skriva prav v tem razmišljanju – nikomur niso dovolili, da bi se njihovega mita vsaj dotaknil, kaj šele polastil. Raje so iz ozadja sami upravljali z njim, ga nekoliko razrahljali, ko je bilo potrebno, ali ga zaostri, ko je kazalo, da bo ušel izpod nadzora. Seveda, tu ne gre za nadzor v klasičnem pomenu, temveč za tisti kaos v redu, o katerem je bilo v glasbenih koordinatah že toliko povedanega. V drugi polovici dokumenta, ki se simbolično prevede v čas po smrti Kurta Cobaina, izvemo nekoliko več o notranji politiki skupine in spominih na prehojeno pot, saj se Crowe skozi krajše in daljše vinjete pogovarja s člani skupine – pri tem je najboljša prav najkrajša (Matt Cameron), kar veliko pove o dinamiki (montaži) filma, ki berljivo ter v skladu z estetiko scene, zaokroža pripoved o skupini, ki v nobenem trenutku ni izgubila svoje izvirne orientacije. Neil Young je samo še češnja na torti z dvajsetimi svečkami.



Chris Cornell, v Pearl Jam Twenty



Mitja Reichenberg

# NINO ROTA

**ali kako  
hitro mine  
100 let**



Filmski, operni in simfonični skladatelj Nino Rota, rojen 3. decembra 1911 v Milanu, bi letos praznoval sto let, če bi ga leta 1979 ne izdalo srce. V 67. letih življenja je naredil toliko glasbe, da jo je nemogoče zaobjeti v enem zamahu. Napisal je več kot 150 filmskih partitur, ob tem pa ustvaril še 10 oper, 5 baletov, več kot 30 zborovskih del, tri simfonije, koncert za harfo in orkester, tri koncerte za klavir in orkester, tri za violončelo in orkester, množico komornih skladb za najrazličnejše zasedbe ter več kot 20 solističnih klavirskih albumov in samostojnih kompozicij. Bil je mojster klasične kompozicije, prijatelj jeval je z dirigentoma Arturo Toscaninijem in Ricardom Mutijem, skladateljema Igorjem Stravinskim in Rosariom Scalero (pri katerem je študiral kompozicijo) in seveda z režiserji. V zgodovino filmske glasbe se ni zapisal le zaradi obširnega opusa, temveč tudi zaradi novih, posebnih in izredno emotivnih pristopov. Res je izhajal iz klasične kompozicije, vendar je v film vnašal sodobnost, dodekafonijo in svežo, inovativno orkestracijo. **NJEGOVE NAJBOLJ NEPOZABNE PARTITURE SO IZ ČASA PRIJATELJEVANJA S FELLINIEM, SAJ SO TEDAJ NASTAJALI NAJVEČJI FILMI ZLATE**

#### DOBE ITALIJANSKE FILMSKE PRODUKCIJE.

Med njimi so *Cesta* (La strada, 1954), *Slepar* (Il bidone, 1955), *Kabirijine noči* (Le notti di Cabiria, 1957), *Sladko življenje* (La dolce vita, 1960), *8 1/2* (1963), *Satirikon* (Fellini-Satyricon, 1969), *Rim* (Roma, 1972), *Amarcord* (1973), *Casanova* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) in *Vaja orkestra* (Prova d'orchestra, 1978), med njegove največje glasbeno-filmske dosežke pa moramo prišteti še filma *Boter* (The Godfather I in II, 1972/1974, Francis Ford Coppola), za katera je prejel oskarja za filmsko glasbo, pa filme Viscontija, Zeffirellija, Monicellija ...

Postavlja se vprašanje, kaj pomeni njegov opus za današnji čas. Prav lani je izšel pri založbi El Records prvi del njegove velike kompilacije 1952–1958. To je založba, ki se ukvarja tako rekoč samo z velikimi skladateljskimi imeni, med katerimi so Edgard Varèse, Ennio Morricone, Erik Satie, Gilberto Gil, Henry Mancini, Ravi Shankar in Andrés Segovia, če naštejemo le nekatere. In napovedali so, da bodo sistematično izdali ves njegov filmskoglasbeni opus. Aprila letos je založba Chandos izdala njegovo

3. simfonijo v izvedbi italijanske filharmonije '900 pod dirigentsko roko Gianandrea Noseda, klavirski koncert pa izvaja Marzio Conti – kar dokazuje, kako je Rota s svojo glasbo še vedno vpet v ta čas in prostor.

Glasbena struktura Nina Rote vedno pritegne poslušalca – jasnost v kompoziciji je odsev njegovega velikega talenta za melodične gradnje, dodekafonija pa mu je ponudila nove možnosti za razumevanje filmskozvočnih struktur, ki nujno vodijo v sodobno razumevanje filmske glasbe. Kot je kompozicija v svoji osnovni obliki temeljni element glasbene zgradbe, pa je orkestracija, ki jo Rota ponuja, vedno sveža in polna najrazličnejših idej. Ne le da je uporabljal dobre kombinacije različnih instrumentalnih skupin (zanimiv je v druženju trobil in godal, večkrat pa tudi pihal in tolkal, kar je »neklasičen« pristop), temveč mu trdnost zgradbe daje priliko za dodatne glasbene izlete v drzne harmonske strukture, ki v filmih delujejo na najrazličnejše načine: od izrednega erotizma (*Casanova*) do pripovedi (*Romeo in Julija*) ali romance (*Cesta*). Solistični elementi so skoraj obvezni deli njegovih velikih filmskih partitur,



Nino Rota dirigira koncert svoje filmske glasbe





Najnovjša izdaja koncertne glasbe (2011)



LP filmske partiture za film Romeo in Julija

tako da lahko prepoznavamo melodije po njihovih interpretih oziroma glasbilih (npr. akordeon v filmih *Boter*).

Prostor, ki ga filmska podoba pušča odprtega, je dejansko prostor, ki ga zapolnjujejo fantazme občinstva v temi kinodvoran, saj tam domujejo alegorije, duhovi in miti. Če ostane ta prostor povsem odprt in prazen, potem se lahko film spremeni v osebno izkušnjo. K temu se je nagibal še posebej zgodnji eksperimentalni film – saj je prav ta pogosto brez glasbe-zvoka-tona. Veliki sodobni skladatelji (Schönberg, Ligeti, Boulez, Berio, Stockhausen, Penderecki, Reich, Vries, Glass idr.) pa so poudarjali pomen nedoločenosti v čisti glasbeni umetnosti. Razpad tonalnosti je dejansko pripeljal do točke, kjer se glasbena in filmska umetnost najtesneje srečata, in to je bilo v začetnih letih prejšnjega stoletja, kar pa odlično sovпада z razvojem dodekafonskih glasbenih idej, ki jih je Nino Rota vnašal v film. Partitura tako ni več edino glasbeno dejanje, pomembno je, da sama glasba nosi v sebi emotivno in pripovedno plat. Slednja sicer sledi filmu in filmski pripovedi, vendar ima za osnovo svojo lastno strukturo, svoj lasten jezik. Toda ta jezik je jezik glasbe, ki ima svojo gramatiko. Kar je pomembno, je to, da se skupaj s filmskimi podobami ujame v enoten ples, v eno strukturo, v eno umetnost.

Filmska pripoved iz zgodnjega filma je bila dvokomponentna, dvonivojska: na eni strani so bile (neme) podobe brez zvoka, na drugi strani zvok (brez podobe). Sublimno je stopilo v igro, imenovano *umetnost prevare*. Tako Lyotard: »Umišljanje ne uspe predstaviti, ki naj bi se vsaj načeloma skladala z nekim pojmom. Imamo idejo sveta, morda celo idejo o svetu, a nimamo sposobnosti, da pokažemo en sam primer te ideje.«<sup>1</sup> S tem se tudi filmska glasba ponudi kot govornica, glasnica in pripovedovalka, saj je njena vloga skorajda nesporna: spreminja *pomen* filmske podobe. Nino Rota je vsako partituro pretehtal v njenem dobesedno dvopomenskem nivoju. Kaj pomeni orkestracija na primeru filma *Sladko življenje?* To filmsko partituro zlahka primerjamo z idejami *retorike*. Ob branju sedmega dialoga Patrizijeve *Retorike*<sup>2</sup>, ki je v celoti posvečen Floriu Maresiu, pade v oko, da avtor ves čas opredeljuje funkcijo retorike v tesni povezavi s političnim trenutkom. Umetnost nenehno zrcali politično voljo ter dejstva prostora in časa, v katerem

1 Nadvse barvit odgovor na vprašanje *Kaj je postmoderna?* v: Lyotard, Jean-François: *Postmoderna za začetnike: Korespondenca 1982–1985*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka Analecta, Ljubljana 2004, str. 20.

2 V mislih imam delo renesančnega misleca Francesca Patrizija, knjigi pa je naslov *Della retorica dieci dialoghi*. Njegovo najbolj znano delo je zagotovo *La citta felice* (prev. *Srečno mesto*).

nastaja. Filmska umetnost *zrcali* vse to skoraj dobesedno. Sploh če razumemo filmsko platno kot zrcalo, na (v) katerem opazujemo čas kot nekoč vedeževalke usodo v stekleni krogli. Premikamo se lahko tako v preteklost kot v prihodnost. Ali pa *Boter*: deli njegove partiture imajo pomenljive naslove kot *Sicilijanska pastorala*, *Krst*, *Botrov valček ...* Nino Rota se vedno obrne proti filmskim podobam kot elementu prepoznavnosti samega filma in prav zato lahko ugotovimo, da je njegova zvočna, *glasbena* plat specifična. Vdor vizualnega v avditivno (in obratno) je v bistvu eno osrednjih vprašanj celotne filmske refleksije od nekoč pa vse do danes – in Rota je bil tukaj pravi mojster spajanja. S tem pa ne mislimo le t. i. *zunanje refleksije*, temveč tudi vse načine, kako je film v sami zgodovini in razvoju mislil samega sebe. In s tem tudi filmsko glasbo. Gre za eno temeljnih vprašanj, kako lahko podoba in zvok vzpostavljata določeno obliko medkomunikacije, sodelovanja in dograjevanja.

Prav slednje pa se še zlasti zaostri v trenutku, ko sodobno poimenovanje filma kot umetnosti radikalno postavi pod vprašaj samo umetnost kot reprezentacijo Realnega. Nino Rota se s svojimi partiturami izredno prepoznavno podpisuje prav pod to razliko.





Odšla je

# ANA NUŠA DRAGAN

Milan Ljubić

»Ana Nuša Dragan plemenita Svetinova,« se je v šali znala predstaviti prijateljem ob srečanju. Včasih je dodala še: »Jeseniška.« Teh in podobnih šal je konec. Ko se je pred leti poslavljala od svoje zadnje službe v Zavodu za šolstvo RS je rekla: »Sedaj, ko bom v pokoju, bom pa delala in delala. Toliko zamisli čaka na uresničitve, da mi bo zmanjkovalo časa ...« Srečavala sva se občasno, v Kinoteki ali v Kinodvoru, in izmenjala informacije, kaj kdo dela in kaj pripravlja. Zanimivo, koliko načrtov imamo upokojenci, kot bi hoteli nadoknaditi ves tisti čas, ki smo ga, verjetno povsem po nepotrebnem, presegli na raznih sejah. Nato je nenadoma ni bilo na spregled. Da verjetno uresničuje katerega od svojih načrtov ..., pomisliš in se posvetiš svojim skrbem. Dejansko jo je doletela bolezen. In ona jo je premagala. A samo za nekaj mesecev, nakar jo je dokončno spravila v posteljo.

Prvič sem jo videl v Klopčičevem filmu *Ljubljana je ljubljena* davnega leta 1965 in po interni projekciji sem jo srečal tudi v živo. Prijetno plavalas mlado dekle, ki je s svojo podobo v filmu delovala sveže in sproščeno. Mislili smo, da smo dobili nov igralski obraz, dejansko smo pa dobili avtorico cele vrste eksperimentalnih filmov, ki sta jih zasnovala s Srečom Draganom, akademskim slikarjem, vrsto let njenim filmskim in življenjskim partnerjem. Par Nuša & Srečo je pustil vidno sled v jugoslovanskem eksperimentalnem filmu in videu v drugi polovici 60. in 70. ter

vse do konca 80. let. V tem času so nastali *Belo mleko belih prsi* (1969), *Grosses Speaking* (1972), *Šakti is coming* (1974), *Linija srca Nuše & Sreča* (1977), *Video Škuc Manifest* (1979), *Video slikanje* (1979), *Video šus* (1981), *Video Love Story* (1983) ter *Blodnik* (1983) in vrsta drugih. Konec 80. let nastanejo *Gospodovski sen* (1987), *Meščevo zlato* (1987), *Lyhnida* (1990), njeno ustvarjalno zanimanje pa se seli s področja videa k televizijskim projektom.

Njena ustvarjalna obdobja se ves čas prepletajo s filmskovzgojnimi. Zagnano dela v Pionirskem domu na filmski vzgoji, nato pa na področju filmskega izobraževalnega založništva pri DDU Univerzum. V obeh ustanovah je imela odlično mentorico in voditeljico prof. Mirjano Borčič. Od tu jo je pot vodila v ekipo Šolske televizije, hibridno ustanovo Zavoda za šolstvo in Televizije Slovenija, ki je delovala v prostorih Viba filma. Vodil jo je režiser Mako Sajko. Zamisel morda ni bila slaba, a ker je vsak od partnerjev zagovarjal predvsem svoje področje, so se »zakonci« razšli. Ekipa je ostala pri Zavodu za šolstvo in se posvečala uporabi medijev v izobraževalnem procesu: filmu, videu, televiziji, multimedijem, programom in računalništvu, a žal so se s postopnim odhajanjem posameznikov moči redčile in zadnja, ki je odšla, je bila prav Nuša Draganova.

Med njena novejša dela sodijo televizijski dokumentarni filmi o akademski slikarki Metki Kraševc (2001) ter o arhitektu Da-

nilu Fürstu (2002), pred leti je za televizijo zabeležila podobo Ifigenije Zagoričnik (1994), ustvarila je portret ugledne filmske in gledališčne kritičarke in publicistke Rape Šuklje (2008), z gledališkega področja velja omeniti portret igralk Polone Vetrin (2002), z likovnega pa portret kiparja Draga Tršarja (2005). Svojo igralsko pot je kot že rečeno začela pri Klopčiču, zaključila pa kot igralka ene od stranskih vlog v izobraževalnem filmu *Slovenske razglednice* (1996), enem od enajstih del serije *Profili dežel*. Seznam njenih del šteje čez trideset stvaritev.

Rojena leta 1943 na Jesenicah, kjer je končala osnovno šolo in gimnazijo, se je uvrstila med tiste dijake jeseniške gimnazije, ki so ne oziraje se na šolski uspeh v zasebnem in javnem življenju opravičevali ugled te šole. Po diplomii iz psihologije in sociologije na ljubljanski Filozofski fakulteti se je leta 1972 izpopolnjevala na British Film Institute v Londonu ter nekaj let pozneje v Parizu. Njeno življenje je bilo ves čas razpeto med pedagoškim delom, s katerim si je služila kruh, in avdiovizualnimi mediji, ki so ji pomenili ljubezen in strast do ustvarjalnosti. Ana Nuša Dragan ostaja ena izmed pionirk slovenskega in jugoslovanskega eksperimentalnega filma in videa.



Matic Majcen

# Angleške glasbene video nagrade 2011

4. UKMVA,  
London,  
8. november  
2011

V kinu Empire na londonskem Leicester Squareu se je v začetku novembra odvila 4. podelitev angleških glasbenih video nagrad (UKMVA), ki se je s tem iz sosednjega kina Odeon preselila v bistveno večjo dvorano. Premik je bil bržkone potreben, kajti prireditelj je deležna iz leta v leto več pozornosti, pa tudi seznam sponzorjev, ki si s svojim imenom prisvojijo kakšno izmed nagrad, je vsako leto bolj impresiven. **ČE BI MORALI NA HITRO OPISATI, V ČEM JE TA PODELITEV DRUGAČNA OD KONKURENCE (NA PRIMER MTV-JEVIH VIDEO NAGRAD), BI REKLI, DA JE ZA RAZLIKO OD BLIŠČA IN PRERAČUNLJIVIH, PROFITNO NARAVNANIH KRITERIJEV, POGOJENIH Z VPLIVOM VELIKIH MULTINACIONALNIH GLASBENIH ZALOŽB, TUKAJ V VELIKI MERI V OSPREDJU SLAVLJENJE USTVARJALNOSTI, IZVIRNOSTI IN TEHNIČNE DOVRŠENOSTI AKTUALNE SVETOVNE GLASBENE VIDEOPRODUKCIJE.** Nagrade v največ primerih tako dejansko gredo v roke najboljšim, favoriti, ki jih poznavalci v svojih mislih prinesejo v dvorano, pa se potem pogosto potrdijo kot zmagovalci. Morda to skoraj zveni, kot da gre za suhoparno zborovanje ozkega kroga režiserjev in producentov, a je resnica daleč od tega. Prireditelj tradicionalno vodi Adam Buxton, angleški komik in voditelj serije BUG – projekcij glasbenih videospotov na velikem platnu, ki poleg standardne rezidence v dvoranah BFI Southbanka v Londonu kroži tudi po celotni Veliki Britaniji. Buxton ni v odrezavosti in improvizacijski prebrisanosti svojega humorja nič slabši od kakšnega Rickyja Gervaisa, čeprav mu prav delovanje v tej nišni sceni žal onemogoča širšo prepoznavnost. To noč je imel Buxton še dodatno priložnost razkazati komični talent, sploh ko se je odločil med podelitvijo verbalno obračunati z glasno francosko ekipo občinstva, na robu katere je sicer sedel tudi vedno mirni Romain Gavras. Nekdo iz njihove skupine je namreč

po nekaj nagradah, ki so šle v roke Angležem in Američanom, z vzklikanjem prekel organizatorje, kar je Buxton seveda izkoristil za prebrisane komentarje, s katerimi je brez težav izvajal glasen krohot pri drugem občinstvu.

Nagrade v obliki všečno izrezljanega kosa stekla so podeljevali v 34 kategorijah, tretjinsko razdeljenih po kategorijah za angleške, mednarodne in nizkoporačunske videospote. Nagrado za najboljši videospot leta je v res fantastični konkurenci prevzel *Simple Math*, ki sta ga za skupino Manchester Orchestra naredila ameriška režiserja Daniel Kwan in Daniel Scheinert, bolj znana kot Daniels. *Simple Math* sodi v linijo videov, ki se inspirirajo z *Izvorom* (Inception, 2010, Christopher Nolan), a sta režiserja izvorni film preko zgodbe o prometni nesreči, v kateri se nekemu moškemu v hipu odvrtijo podobe njegovega odnosa z očetom, nadgradila s takšnim afektom, o kakršnem lahko Nolanovi spolirani filmski spektakli zgolj sanjajo. Po drugi strani je nagrado za najboljšega režiserja leta pričakovano prejela španska režiserska skupina CANADA, o kateri smo pisali v prejšnji številki *Ekrana*. Simpatični in skromni Luis Cerveró, Lope Serrano in Nicolás Méndez so steklo sprejeli skromno, da je le kaj, saj je to bila prva večja nagrada, na katero so imeli priložnost položiti roke. Njihov *White Nights* za dansko pevko Oh Land je le nekaj minut prej prejel tudi kipec za najboljši mednarodni pop videospot.

Od najbolj znanih režiserskih imen sta nagrade domov odnesla še Spike Jonze za protivojni kratki film *The Suburbs* skupine Arcade Fire in ravno tako svoj videospot *Otis* Kanye Westa in Jay-Z-ja, pa tudi Patrick Daughters za svoj video za novo verzijo





Memory Tapes: Yes I Know



Oh Land: White Nights



Daniel Kwan in Daniel Scheinert



Jonas Åkerlund

komada *Personal Jesus* skupine Depeche Mode, ki se metaforično poigrava s položajem ženskega subjekta pod jarmom tradicionalnih družbenih institucij. Najmočnejši soj reflektorskih luči pa je ta večer sijal na legendarnega Jonasa Åkerlunda, Šveda, ki je prejel nagrado *Icon*, kombinacijo zaslug za življenjsko delo in priznanje za nedotakljiv status, ki ga uživa v svojem poklicu. Åkerlund je svojo kariero začel v 90. letih, ko je redno sodeloval s skupino Roxette, potem pa se je z izvirnimi videi za Mobyja (*James Bond Theme* [1997]), Prodigy (*Smack My Bitch Up* [1997]) prebil vse do Metallice (*Whiskey In The Jar* [1999]) in Madonne (*Ray Of Light* [1998]) ter za slednjega prejel tudi grammyja. Od takrat naprej je MTV-kulturo obdaril z mnogimi nepogrešljivimi prisrevki, med katerimi izstopajo predvsem videi za skupino Rammstein (*Mann gegen Mann* [2006], *Pussy* [2009], *Ich tu dir weh* [2009] in *Mein Land* [2011]) ter seveda za Lady Gaga (*Paparazzi* [2009] in *Telephone* [2010]). Nagrada za posebne dosežke je po drugi strani šla v roke Barryju Wassermanu, asistentu režije, ki je v svoji dolgoletni karieri sodeloval pri snemanju mnogih prelomnih glasbenih videov, vendar kot obraz izza kamere nikoli ni prejel zasluženega priznanja.

Če bi morali opisati, kakšen profil ljudi se zbere na tovrstni prireditvi, bi se težko opredelili zgolj za en člen v dihotomiji med oglaševalci in režiserji. Konec koncev so glavni nosilec te scene produkcijska podjetja, ki pod svojim okriljem združujejo vrsto dejavnosti, ki sežejo vse od izdelovanja spletnih aplikacij in standardnih televizijskih oglasov do videospotov in celovečernih filmov. Ravno dejstvo, da se ti ljudje snemanja videospotov lotevajo iz različnih perspektiv (oglaševanje vs. umetnost) in motivov (izdelek po naročilu vs. amatersko eksperimentiranje), pripomore k raznolikosti, ki jo sleherna filmska forma nujno potrebuje. Organizatorji bodo v prihodnosti morali razmisliti predvsem o tem, kakšno prireditev dejansko želijo, ali zaprt tip, namenjen zgolj profesionalcem znotraj stroke, ali pa bodo vendarle ciljali na privabljanje širše javnosti in posegli v močno zaseden medijski prostor, ki si ga sicer lastijo bolj profitu naravnane prireditve. **DEJSTVO, DA JE VSTOPNICA ZA LETOŠNJE NAGRADE STALA VEČ KOT STO ANGLEŠKIH FUNTOV, PRIREDITVE NE NAGIBA V SMERI KAKRŠNEKOLI LJUDSKE KONVENCIJE.** Še več – ko je režiserka Prano Bailey-Bond na odru prevzela nagrado za najboljši nizkoprorračunski pop video, je nagrado posvetila svoji kolegici, ki pa »je danes tukaj na podelitvi ni, ker si ni mogla privoščiti vstopnice«. Definitivno element, na katerem bo potrebno storiti korak naprej, če bodo organizatorji želeli s tem narediti uslugo svoji prireditvi in njeni širši razpoznavnosti, seveda pa tudi sami formi glasbenega videa, ki ji v tej bolj trezni in kritiški obliki stika s širšo javnostjo kronično primanjkuje.



# Film kot fotografija

Matjaž Brulc

razstava Filmogram - Film in fotografija  
3. 11.-18. 12. 2011, galerija Cankarjevega doma

Trst

Po lanskoletni razstavi z naslovom *Zarota molka* je bila ob letošnji izdaji LIFFa v galeriji CD izvedena njena konceptualno razširjena naslednica: razstava *Filmogram – film in fotografija* ostaja prav tako zapisana sorodni tematiki – iskanju skupnih točk med filmom in fotografijo, kar se ob tandemu razstav razvija v svojstveno prevpraševanje ontologije obeh medijev, njunih značilnosti, predvsem pa presečišč. Če so bili lani razstavljeni izključno fotogrami, torej negibne filmske sličice, prezentirane kot fotografije, so se avtorji projekta tokrat odločili, da ob izbranih fotografijah, vzeti iz slovenskih oziroma jugoslovanskih filmov, predstavijo tudi avtorske fotografije domačih fotografov ter tako ob sopostavitvi preverijo njihovo izrazno kompatibilnost. Razstava predstavlja, kot beremo v uvodnem besedilu, »srečanje filma, katerega zgodba temelji na podobi, in fotografije, katere podoba temelji na zgodbi. Podobe Filmograma so prek zamrznitve oživiljeni fotogrami in z zgodbo odmrznjene fotografije.«

Tako za fotografsko kot filmsko podobo je značilno »objektivno« beleženje realnosti na nosilec, ki slednji omogoča reproduciranje, gledalcu pa njeno gledanje/potrošnje. Način galerijske prezentacije naglašja ter izpostavlja stično točko filmske in fotografske podobe: s tem, ko so dosežki sedme umetnosti materi-

alizirani in predstavljeni kot negibne podobe, je filmu odvzeta njegova imanenca, moment časa oziroma gibanja. Vendar pa na ta način fragmentirana naracija filmske pripovedi po drugi strani omogoča natančnejše, domala kontemplativno branje posamične filmske podobe, ki v dvogovoru s fotografijo razvija nove pripovedne momente.

Kuratorja razstave Jan Babnik in Peter Rauch sta se pri izboru del naslonila na dialoško prepletanje fotografije in filma, pri čemer je postavitev del organizirana v jasno zamejene dvojice, ki njuno komunikacijo tudi ustrezno potencira. V izbor sta vključila fotograme iz petih filmov in prav toliko fotografov, ki so zastopani z več deli iz svojih ciklov. Časovni razpon sega vse od 30. let prejšnjega stoletja, od prvega slovenskega celovečerca *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik), ki ga spremlja nekaj približno sočasnih fotografij Franca Ferjana, pa vse do najmlajšega filma *Uglaševanje* (2005, Igor Šterk), katerega fotogrami so postavljeni ob bok fotografijam Aleša Gregoriča. Ob teh so prisotne še dvojice filma *Marginalije* (1968, Vasko Pregelj) s fotografijami Boštjana Puclja, filma *Rdeče klasje* (1970, Živojin Pavlovič) z deli Stojana Kerblerja ter film *Trst* (1951, France Štiglic) z med- in povojnimi fotografijami Edija Šelhaus. Bistveno vodilo pri izboru in postavitvi je bilo evidentiranje

skupnih momentov med obema medijema, bodisi tematskih bodisi motivnih ali pač kompozicijskih, kar je avtorjema razstave uspelo izpeljati z dobršno mero doslednosti.

Tovrstno harmonično rezoniranje podob še ne pogojuje nujnosti trditve, da sta film in fotografija določene tematske preokupacije in možnosti artikulacije razvijala sočasno, v nekakšni medsebojni pogojenosti – kar bi nemara veljalo podrobneje raziskati ob kakšni drugi priložnosti. Podobe iz filmov so tako v prvi vrsti večplastni dokumenti časa in prostora, kar je še zlasti evidentno pri starejših avtorjih. Vendar pa se dokumentarnost oziroma pričevalnost filmskih utrinkov bistveno razlikuje od fotografske podobe: (igrani) film praviloma zgolj postavlja določene situacije, ki so kot take skonstruirane in predhodno zapisane v scenariju, medtem ko fotografija praviloma igra na moment neposrednosti – lep primer je denimo film *Trst*, ki je bil v resnici posnet na Rijeki, pri čemer pa prizori kljub temu prepričljivo dopolnjujejo v Trstu posnete fotografije Edija Šelhaus. Razstava tako odpira tudi vprašanje resničnosti in njene narave, kakor jo uspe zaobjeti in posredovati prvi oziroma drugi medij, pri čemer pa tovrstna problematiziranja ostajajo v drugem planu.



# Proti večnosti

Mojca Kumerdej

Proti večnosti

Onkalo – votlina v finščini, označuje tudi prav posebno votlino na jugozahodu Finske, kjer so pred sedmimi leti v bližini jedrske elektrarne Olkiluoto v granitno skalovje začeli dolbsti podzemno odlagališče finskih visoko radioaktivnih odpadkov. Z rovi razpredeno odlagališče, ki nastaja petsto metrov pod zemljino površino, naj bi bilo končano leta 2020, v naslednjem stoletju ga bodo polnili z jedrskimi odpadki in ga leta 2120 za vekomaj zaprli. Onkalo je namreč prvo jedrsko odlagališče na svetu, ki je zasnovano kot dolgoročen, zaprt sistem.

Danski režiser Michael Madsen je v dokumentarcu *Proti večnosti* (Into Eternity, 2010) skozi pogovore s strokovnjaki za energetiko in jedrsko varnost, s pravniki, sociologi in teologom subtilno razprl ranljivost človeške civilizacije. **MADSEN NI LE IZPOSTAVIL DILEMO IZGRADNJI TER VARNOSTI JEDRSKEGA ODLAGALIŠČA ZA PREBIVALCE 21. IN 22. STOLETJA, AMPAK TUDI ZA MOREBITNE ZANAMCE V NASLEDNJIH 100.000 LETIH, KOLIKOR JE RAZPOLOVNA DOBA VISOKO RADIOAKTIVNIH SNOVI.** S tem je potrkal na tista vrata odgovornosti in vesti, ki so doslej ne le ostajala zaprta, ampak na njihov obstoj nihče ni zares niti pomislil, in prihodnost za temi vrati je sodobnemu človeku oddaljena tako zelo, da je nepredstavljiva in jo je komajda mogoče misliti. Onkalo je zasnovan

na domnevi, da medtem ko je zemeljska površina dinamična, je njena granitna notranjost stabilna, po strokovnih predvidevanjih stabilna tako zelo, da je ne bi načeli ne jedrska vojna ne ledena doba. Pa vendar, kaj če kaka naravna ali civilizacijska katastrofa to smrtonosno, skrito votlino odškrtne vsaj toliko, da bi inteligentna bitja prihodnosti prepoznala, da gre za delo nekoga, ki jim je bil nekoč, zelo davno v preteklosti verjetno podoben? Nepredstavljenih sto tisoč let je doba, ki je doslej ni preživela nobena človeška struktura. Civilizacija se, podobno kot človek, rodi, razvija, doseže zrelost, se postara in odmre, razen če njenega cikla kaj ne prekine in ta, nič drugače kot človek, iznenada ne odmre in izgine v večnost.

Kako morebitne zanamce opozoriti, naj se Onkalu izogone in ne posegajo vanj? S kakšnim jezikom, ali sploh s katerim od obstoječih jezikov, ki jih nekje daleč v prihodnosti zagotovo več ne bo, ali morda z znaki, s podobami? Eden od sogovornikov predlaga Munchovo sliko Krik, ki naj bi obče človeško in nedvoumno utelešala grozo in raziskovalce prihodnosti odvrnila od posega v Onkalo. Pa bi res? Mar ni verjetneje, da bi Munchov Krik ali katero koli drugo sporočilo predvsem vzpodbudilo eno ključnih človeških potez – radovednost in bi se zanamci še toliko vztrajneje zagnali v raziskovanje

drobovja domnevnih svetišč, piramid ali grobišč? Ali torej ne bi bilo učinkoviteje in predvsem najvarneje, da Onkala sploh ne bi označili in bi nanj zavestno pozabili?

Režiser Michael Madsen, prvenstveno sicer konceptualni in vizualni umetnik ter avtor zvočnih instalacij, v dokumentarcu, ki ga odlikuje premišljen upočasnen ritem in izjemen občutek za ustvarjanje podob tako umetno razpredajočega se podzemnega sveta in reaktorskih konstrukcij kot hladne nadzemne narave in zagatnega, intimnega sveta sogovornikov, med prižiganjem vžigalic zaseda mesto izpraševalca prihodnosti – a tako kot izgorevajo vžigalice, tudi sogovorniki tavajo za odgovori bolj ali manj v temi.

V zadnjem prizoru delavca zaplombirata enega od mračnih rovov in ga pred odhodom zastreta s črno ponjavo, ki zakriva edino sled naše civilizacije – sled, ki bo usodna za vsakogar, ki bo iz kakršnega koli razloga v naslednjih deset tisočletjih ponjavo odstrl.

**Večkrat nagrajeni dokumentarni film *Proti večnosti* bo konec januarja 2012 predvajan v galeriji Aksioma na Komenskega 18 v Ljubljani. Slovenska premiera 26. januarja bo vključevala pogovor z režiserjem Michaelom Madsenom, še tri projekcije pa bodo 27. in 31. januarja ter 1. februarja 2012.**



# CAVAZZA: biografski roman

(izbrani odlomki) Vesna Milek, foto: Sebastijan Cavazza

## KINO

*What're you rebelling against, Johnny?  
Whaddya got?*

*Divjak (The Wild One, 1954, Laslo Benedek)*

Kadar nisem bil v šoli, me je odneslo v kino. V isti kino, kamor sem hodil še kot otrok, kadar mi je oče stisnil kaj drobiža. Mali kino na Piazzale Susa. Usedel sem se v temo kinodvorane in čakal, da me posrka svet na velikem platnu. Vonj tistega kina, starih stolov, vonj po filmski čarovniji.

Moji prvi, Riti Hayworth, se je pridružila Marilyn Monroe. Tretja bila Joan Collins. Imam jo na zmečkani fotografiji. Leži na trebuhu, v pin-up pozici, oblečena v bikiniju z leopardjim vzorcem in striže z dvignjenimi nogami v visokih petah.

V večerno šolo sem hodil vedno po isti poti, skozi podhod. Tam so viseli plakati in fotografije skupine dramskih amaterjev. Ustavil sem se in gledal. Igralci, čudna nedosegljiva bitja. Čudil sem se, da obstajajo tudi igralci, ki jih ne poznamo, ki jih ne gledamo na velikem platnu.

Do takrat je bila beseda igralec rezervirana za moje filmske boginje in seveda za Marlona Branda, Jamesa Deana ... Mislim, da sem gledal vse filme, ki jih je posnel Marlon Brando.

Trudil sem se tako obnašati. Nisem imel usnjenega jopiča, nisem imel kape, zato sem si nadel njegov nonšalanten izraz, po ulici sem vadil njegovo hojo, njegov naglas.

Znal sem replike na pamet. V italijanščini, nato še v angleščini.

*You think you're too good for me.*

*Nobody's too good for me!*

Nihče ni predober zame, to sem si najbolj zapomnil. To sem si hotel zapomniti, da bi lažje zdržal v svetu, v katerega sem bil vržen, s svojo polomljeno italijanščino, ne Italijan ne Slovenec, nekaj vmes, tujec, ki ne spada nikamor.

Zato sem hodil v kino strastno, po poza, po pustolovščino, gledal sem *Upor na ladji Bounty* (Mutiny on the Bounty), staro verzijo, morda trikrat, gledal sem celo serijo pustolovskih filmov na morju. Moji najboljši učitelji so bili pustolovci na platnu malega zaprašnega kina na Piazzale Susa.



V boks sem se zaljubil nenadoma, brez opozorila. Kot bi v teh letih poniževanja ves čas nekaj iskal, in ko sem ga odkril, sem vedel, da je to zame. Nekaj me je gnalo tja. Nek notranji nemir, ki se je počasi v moji glavi oblikoval v odločitev: Nihče me nikoli več ne bo pretepal. Poleg tega sem začel sanjariti, da bi z boksom lahko nekaj zaslužil. Da bi naju z mamom izlekel iz te revščine z okusom po popari.

Najprej je boksati začel moj prijatelj Stefano Masari. Kar naprej je visel pri nas doma in me pregovarjal, da bi skupaj poiskala boksarski klub. Potem ga je nekje vmes minilo, mene pa obsedlo.

Ko sem delal priložnostna dela, sem krožil po mestu in vmes iskal centre za borilne veščine.

Neko popoldne sem potrkal na vrata kluba ATM –Azienda Tramvaria Milanese. Čez dan so tam trenirali profesionalci, zvečer amaterji. Moj trener je bil Perego. Učil me je tehnike boksa. Njegov pomočnik je bil Catagno, bil je bolj nabit, z velikim nosom, vzkipljiv. Imel nas je za kondicijski trening.

Perrego se je zavzel zame. Bil je tak filigranski tip, lahka kategorija. Dobro nas je vodil.

Roke vedno v višini obraza, nikoli ne spusti rok. Če si desničar, se z levo dobiva jo borbe, nam je govoril. Leva roka je tista, ki utira pot, da potem prihrumi desnica in zada končni udarec.

Tudi Dejan Zavec je veliko govoril o levi roki, leva roka je tista, ki lahko odloči igro.

Bolj ko razmišljam o boksu, manj lahko povem.

Vem samo, da sem se boksa lotil strastno, do konca. Kot bi v boksu našel nekaj, kar sem rabil. Nekaj, kar sem potem iskal na morju.

Zvečer, ko sem šel s treninga, ves prepoten, lahek, brez misli, sem iz kluba vstopil v milansko meglo. Zdelo se mi je, da sem na cesti sam. Rad sem imel to mesto v megli.

Nekaj skrivnostnega je bilo v njej. Kot v Fellinijevem *Amarcordu* (1973).

Pride nekdo na konju.

*Izgubil sem se.*

*Pa saj je tvoj dom tukaj, za tabo.*

Lep prizor.

V megli se udušijo vsi zvoki. Kot v studiu, kadar snemaš za radio. Ne slišiš avtobusa, ki vozi proti tebi. Zasllišiš ga samo takrat, ko pripelje mimo tebe, vuuuum, in potem se zvok spet izgubi. Hodiš, kot bi hodil po povštru.

In ta vonj, vonj po megli, ki ga ni več.

Je samo še smog, in smog ne diši. Tista megla takrat je dišala. Poseben vonj je bil. Moral bi si ga priklicati v spomin. Vem, da sem zelo globoko vdihoval tisti zrak. Imel sem občutek, da bi se lahko celo noč sprehajal tako.

Imel sem 66 kilogramov in čez sto osemdeset centimetrov. Začel sem v velter kategoriji, potem sem prišel v srednjo. Vadil sem sam, pred ogledalom, z rokavicami.

Začel sem trenirati. Lažje borbe, eno rundo.

Sam si v ringu. Imaš nasprotnika, ki te po pasje gleda in – hočeš nočeš – nimaš kam pobegniti. Ali te bo pretepel on ali boš ti njega.

Bistveno je, da strah pustiš zunaj ringa, v ringu ti glava dela samo v smislu detajlov, tehnike, predvidevaš, kam bo udaril, kje so njegove slabe točke. Lahko je to opisovati z besedami, a ko si tam iz oči v oči, ni šala. Vem samo nekaj. Da človek nikoli ne spozna samega sebe tako kot v borbi.

A šlo mi je dobro, prav dobro mi je šlo. Želel sem si samo prave borbe v ringu. Ves čas sem težil Perregi, naj mi dovoli pravo borbo.

Talentiran si, to je res, mi je rekel.

A malo premlad. Mehke kosti imaš še, poleg tega si za svoja leta težek. Takšno konstitucijo imaš, ki te, če greš prehitro v ring, lahko res česa stane.

Nič se me ni prijelo. Imel sem sedemnajst let in sanjal sem o pravi borbi. Amaterji so takrat čisto v redu služili. Sem se že videl v ringu, boksarska kariera.

Enkrat bi se rad boril zares, sem vztrajal. Da bi videl, kako to je.

Končno se je vdal.

Moj nasprotnik je bil Sicilijanec, Dileria. Tehničen tip, kakih 25 let. Bil je ravno

na tem, da gre med profesionalce. Za sabo je imel že 250 borb. Visok tip, črn, lepo raščen, dolge roke. Za boksarja zelo pravilne poteze. Imel je skodrane lase in neverjetno zelene oči, travnate barve. Čudno, kako se spomnim tistih oči. Zasrepele so se vame, kot oči kače.

Pazi ga, fant je še mlad, nima izkušenj, mu je zabičal Perrega.

Še zdaj se spomnim tistega trenutka, ko sem začutil, da me bo res nalomil. Nimaš časa za razmišljanje. Iz prijaznega, lepega fanta se je spremenil v *killerja*. Spremenil se mu je izraz, vidiš, da je tiste vrste tip, ki ob prvem udarcu podivja. In podivjaš tudi ti. Ampak on je bil močnejši. In je udarjal, udarjal ... Saj me je prišparal. Lahko bi me nokautiral, a se je ustavil.

To je bila borba ... Kako mi jih je naložil. Po treh rundah sem imel občutek, da mi bo razneslo glavo. Kot da je nekdo v glavi zanetil ogenj in mi bo razgnalo lobanjo. Kaj takega nisem še doživel, nikoli prej, nikoli potem. Pomislil sem, da ne bom preživel. Ko sem šel pod tuš, nisem več vedel, kje sem. Privlekel sem se domov, nisem mogel odpreti ust. Čeljust je bila boleča, kot iz skute, kakor sem hotel ugrizniti, me je zbolelo. Mama je začela jokati.

Fant moj, ti je tega treba, nehaj, saj te bodo še ubili.

Saj bo minilo, sem rekel.

Ko sem si opomogel, sem vztrajal naprej. Boksati sem, kot bi bilo od tega odvisno moje preživetje. Na nek način je tudi bilo.

Ko dobiš prvi udarec, se zaveš, česa vsega je sposoben človek. Ne moreš blefirati. Takrat veš, iz kakšnega testa si.

V tistih dveh, treh rundah sprostiš svojo temno energijo, svoje sence. In ko končaš, se počutiš čist in lahek. Dober občutek. Podobno je pri igri. Predvsem, kadar igraš negativno vlogo.

Iz sebe izčistiš svoje najtemnejše plati, vse svoje sence. Zato je dobro, res je dobro igrati negativce.

Velika razlika je, če igraš verbalno, intelektualno, to ni isto. Moraš ga začutiti v drobno, moraš ga izvleči iz sebe, ni lahko. Ni prijetno, ko se soočiš s tem temnim delom sebe. A to te očiščuje.

Boks me je zdravil. Zdaj to vem. Tako kot me je zdravila igra. V tem smislu sem si zase, kakršen sem bil, izbral idealen poklic.



Tudi Korun nam je na Akademiji govoril, da je igranje lahko terapija, če jo zgrabiš iz prave strani. Ne verbalno. Verbaliziramo lahko celo življenje. Zato niti ne verjamem v psihoanalizo. Verjamem pa v izkušnjo, ko te prežema emocija, ko z vsakim vlaknom čutiš, da si ti, v nemogočih okoliščinah, v nemogočih pogojih, z drugim pedigrejem. Ampak si še vedno ti. Ti na tvoji senčni strani. To je morda najlepši opis igralskega stanja.

Spomnim se, kako sem igral Stavrogina v Jovanovičevih Besih. Naredil je dramtizacijo romana Dostojevskega Besi/Blodnje. Bese je režiral Pipan, Blodnje Jovanović.

Prva predstava v prenovljenem Mladinskem gledališču, sezona 1986.

V sebi sem iskal to linijo, to kvintesenoco zla. Demoničnega zapeljivca, ki ne odneha, dokler se žrtev popolnoma ne preda, potem jo odvrže. Za moč gre, za nadvlado.

Na kolenih imam dekletce, ki jo zapeļjem, slačim ji hlačke.

Začutim, da stojim na meji, da bi bil tudi sam sposoben istih dejanj.

Ko se naenkrat zaveš, da si sposoben istih misli in dejanj kot nekdo, ki ga sovražiš, ko se zaveš, da v tebi spi potuhnjeni sosed Berto iz Solkana, da je v tebi manipulator, da je v tebi morilec ... Ko to organsko doživiš ... To niso lahke stvari. Samo trenutek, in lahko se aktivira, ne na odru, tudi zares.

Zanimiv je ta moj poklic. Uvedel bi ga v politiki. Vsem bi dal igrati ekstremne negativce. Naj pridejo ven. Naj jih ne zatirajo, naj jih spustijo, pa da vidimo, kakšne groteske bi prišle na dan.

## VITOMIL

Ko sem šel v Piran na pomorsko šolo, sem boks pustil za sabo.

Enkrat sem se napil s soļolci in sem pijan in patetičen začel jadikovati za boksom. Za boksom sem začel jokati, kakšen kreten.

Iz jadikovanja se je rodilo to, da sem ustanovil boksarski klub. Z Markom Sulčičem sva ga ustanovila, v kinodvorani v Portorožu sva imela prvi nastop. Mario jih je fasal, in je rekel, da se tega ne gre več. Počasi so začeli odpadati še drugi, vse skupaj je zamrlo.

Boks me je povezal z Vitomilom Zupanom. Tudi on je, kot jaz, delal vse mogoče, služil v angleški mornarici, bil je pleskar, boksar, kurjač, učitelj smučanja. Tudi njegova življenje ni šparalo. Kakšen tip. Kako sem ga imel rad! Ko sem pil z njim, se mi je zdelo, da pijem z življenjem samim, v najbolj surovi obliki. Boem po duši, a vedno oblečen kot gospod.

Sediva za mizo:

Veš, Cavazza, bil sem mornar. Tudi ti si bil mornar, ne?

Veš, Cavazza, bil sem boksar, tudi ti si bil boksar. Potem veš.

In molčiva. Z njim je bilo fino tudi molčati.

Najlepše ga je bilo poslušati.

V boksu je nekaj plemenitega, je rekel. Je spopad dveh, brez mečev, brez pušk. Samo človek proti človeku, Cavazza. Brez podaljškov, brez pušk in mečev. V ringu si odvisen samo od samega sebe. Ne od svoje moči, ampak od poguma. Koliko te je v hlačah. Nimaš kam. Ko stojiš tam, gre samo za to – greš naprej do konca – in stisneš zobe.

Spomnim se dvoboja Travisani in naš Srečo Weiner v Tivoliju. Bil je edini profesionalni dvoboj pri nas.

Weiner je bil fejest poba. Dober tehničar. Takrat jih je dobil. In ker je bilo ravno v Ljubljani, ker je bilo prvič svetovno prvenstvo, so sodniki zmago prisodili njemu. Čudno, da to rečem, ampak je bilo res. Oni drugi bi moral zmagati.

Vitomil je bil takrat predsednik boksarske zveze Slovenije.

Nekaj dni pred tekmo mi je rekel: Ej, Cavazza, ti si boksar, pa še igralec povrh. Daj, boš prebral nekaj mojih pesmi o boksu, med odmori med borbami.

Dal mi je kar zajeten šop pesmi. Natipkane s pisalnim strojem, popravljene na roko. Veliko kasneje sem jih našel in jih dal Manci Košir. Daj jih Vitomilovemu sinu, sem rekel. Njemu bodo veliko pomenile.

Začnejo se predborbe.

Po prvi borbi pridem gor v ring in začnem brati poezijo.

Prebral sem nekaj verzov, in že se začnejo žvižgi iz publike.

Marš dole, pederu! Fuj! Jebote pas ma-

ter! Silazi ...

A sem zdržal in sem prebral do konca. Po prvi pesmi sem se pobral dol.

Začne se druga borba. Še preden sem prišel gor, so začeli živžgati, kričati.

Avtomatično sem začel kričati nazaj. Hočete još? Hočete još, pička vam materina?

Še bolj so žvižgali, kričali, zmerjali. Obrnil sem se in šel dol.

Vitomil je stal na vogalu, ves nasršen.

Pa kakšen fajter si ti, Cavazza? Pa saj si bil v ringu, saj si boksar, kako si se jim pustil sprovcirati?

Kaj sprovcirati? Pa saj vidiš, da ne morem odpreti niti ust, ne da bi začeli zmerjati. Saj vidiš, da nočejo tega.

Nočejo, nočejo. Ti bi jim moral pokazati. Saj se ne sliši, saj je tako rjovenje kot v amfiteatru, saj me bodo ubili ...

Vitomil se ni zdelo nič smešno. Resno me je gledal:

Ti bi moral vztrajati do konca, Cavazza.

Borit bi se moral ...

Nisem vztrajal, jebiga. Spustil je surlo.

Potem smo šli vsi skupaj na večerjo v Hotel Belvi, tam so bili še fantje, ki so bili na predborbah ... Za mizo je sedelo nekaj takih, ki so imeli zrezke na obrazu ... Eni so jedli s tistimi polomljenimi čeljustmi, drugi s plavimi očesi ... Tak, surrealističen prizor. Zupan je sedel tam z mrkim izrazom. Menda ja nisi užaljen, sem mu rekel.

Nič.

Če nekaj časa sem spet podrezal:

Pa dobro, daj nehaj se tako držat.

Zmajal je z glavo.

Ne, nisem zadovoljen. Borit bi se moral. Z besedo bi se moral borit. S poezijo.

...

Ta bolečina se je prenašala naprej. Tudi jaz sem se nekajkrat spozabil. Ko sem bil še na Akademiji. Bili smo v Kopru, v Žusterni, ko so nas obstopili neki tipi in začeli izzivati. Eden je prav iskal: Hočeš da jebeš, je spraševal punce. Sem mu dvakrat rekel, naj neha.

Pa še naprej nas je žalil, zmerjal punce. Skočil sem in ga ruknil.

Padel je vznak, iz glave mu je začela teči kri.

Včasih se mi zgodi, da se ne znam zadržati. Akcija – reakcija.

Zadnja leta se ujамem – da bi lahko



nekoga kar ... na gobec, da bi ga razmontiral, ubil.

Pri boksu se mi to nikoli ni zgodilo. A ko sem se začel ukvarjati s tem poklicem, bolj ko kopljem po sebi, bolj se zdi, da od piram neke temačne predale, neke lise.

Dobro, da imam v glavi ta čip, zaviralni moment. Sicer ne vem, kam bi me odneslo.

Nekdo nekoga ubije. In ga na sodišču sprašujejo – in pravi – ne vem. Nisem bil pri sebi. Se ne spomnim dobro. Ko se sam zaveš, kako blizu si temu, kako stojiš na tanki črti, samo hip in lahko prestopiš čez.

Sploh kadar imam občutek, da mi je kdo naredil krivico. Takrat me zalije tisti prvinski bes, kot bik, prav čutim, da mi lahko eksplodira vratna žila, in takoj zatem potreba, da bi ga na gobec. A se takoj potem *skuliram*. V hipu. Ni mi treba niti šteti do deset, kot pravijo nekateri:

štej do deset, pa se boš umiril. Notranja zavora pri meni dobro deluje ...

Včasih si zamišljam situacijo, kako bi odreagirai, če bi videl, da bi me kdo napadel ali da bi kdo napadel mojega otroka. Že se vidim, kako bi se odzval, premišljeno, premočrtno, točno vem, kako bi ga onemogočil, kako bi ga nazaj, nobenega strahu, samo odreagirai bi, in ga zablokirai. Točno vem, kako bi bilo, če bi me napadel od zadaj, kako bi bilo, če bi bila dva. Vse sem predelal v svoji glavi. Ne vem, od kod imam to.

Vedno moraš biti pripravljen na to, da lahko tisti, ki napada, ve več kot ti. Ni kriv samo boks. Vem, da bi reagirai, in to zelo močno. Nekaj živalskega se aktivirai, najbrž. Lahko bi tudi nastradal.

Saj enkrat so me, neki mulci. Obvladali so borilne veščine. Pred Delikateso na Kongresnem trgu. Praktično pod mojim oknom. Vračali smo se s poroke z Oriano, še v praznih oblekah, lepo okajeni, veseli. In potem je na Kongresnem trgu mimo pridrvel majhen avto, nalašč čisto blizu Damijana, da je Dajc refleksno udaril po strehi. Očitno so iskali intrigo. Ustavili so avto z ročno, ven so skočili štirje mulci in se vrgli na Dajota, ga začeli mlatiti, nekako se jim je izmaknil, jaz sem skočil tja, da bi jim preprečil, Dajc je stekel proč. In že sem jih dobil, spomnim se samo enega,

zelo visok je bil, kake dva metra, ki me je od zadaj zgrabil za vrat, v klinč, in mi je z drugo roko porival dva prsta v oko. Potem sem omedlel.

Mulci so se razbežali, Oriana me je spravila gor v stanovanje. Moja poročna obleka je bila vsa krvava. Tudi Dajo je bil ves popačkan s krvjo, morda z mojo, ne vem. Pojedel sem par painkillerjev, celo nekako prespal noč. Poročno noč. Zjutraj je bilo oko videti strašno, krvavel sem. Oriana me je peljala na okulistiko. 24 šivov sem dobil. Doktorica me je pripravila na najhujše. Naj se sprijaznim s tem, da bom najverjetneje izgubil oko. Ko sem hodil na preglede, mi je rekla, naj takoj, ko se mi bo zazdelo, da mi bliska pred očmi, pridem nazaj. Seveda se mi je stalno zdelo, da se nekaj bliska, in sem v strahu hodil na te preglede. In potem čedalje manj pogosto.

Imate srečo. Po moji diagnozi bi morali izgubiti oko.

Ko se spremeni vreme, me vsake toliko časa boli.

Teh mulcev nismo našli. Je pa čuden občutek. Cel kup ljudi je to opazovalo, nihče si ni upal nič narediti.

Damijan je šel ven pit, prišel je šele naslednji dan. Morda se je čutil krivega, morda ga je bilo sram, ker ni mogel pomagati, ne vem.

...

Boks se mi je vmešal tudi v film. Na filmu sem se prvič pojavil pri Františku Čapu, kjer sem igral boksarskega trenerja. *X-25 javlja* (1960). So me sneli iz četrtega letnika, naj gre, so rekli. Naj poskusi.

Duško Janičijević je igral glavno vlogo, pa so mi rekli, če bi jaz nastopil namesto njega.

Najprej sem ga učil boksati, potem sem bil kaskader za najbolj brutalen prizor.

In me sprašujejo, kako je bilo prvič na filmu?

Nič. Boksai sem.

Nobene magije. Nobena vrata se niso odprla, nisem doživel razsvetljenja. Vedel sem samo, da hočem še.

## PIRAN, PIRANO

Piran, Pirano. Premiera Vojnovičevega filma. *Piran – Pirano* (2010). Eto, Sebastijan

ne more več igrati mladega Borisa, lahko pa igra mojega sina. V Milavčevem *Herzogu* (1995) me je odigral Damijan, pri Lapajnetovih *Kratkih stikih* (2006) je bil Seba moj sin. To še gre. Osemindeset let ima, moj sin, jaz pa dvainšeddeset.

Že dolgo se nisem počutil mlajšega. Naveličan sem vlog fotrov, starcev. Ne vem, zakaj, ampak čas je za kakšnega ljubimca.

Mladi Vojnovič je neverjetno miren, osredotočen, nobene nervoze. Z Mustafom Nadarevičem nama daje proste roke. Spet voham Piran, spet se vračajo spomini.

S Piranom imava neko skrivno vez, očitno.

Poletje '56. Na radiu se vrti Elvis Presley, seks je v zraku. Teh nekaj lepih punc, ki so v Piranu, in dvesto bodočih pomorcev. Ni pravično. Hormoni divjajo in jaz ne vem, kam bi sam s sabo. Stanujem nad Tremi vdovami, v malem podstrešnem stanovanju in se učim prvih akordov na mojo prvo kitaro. Smrdi po ribah, po cvrtju, po smeteh tam spodaj, zato pa imam pogled na morje. Ta pogled na morje.

Na počitnice se je najavila sestrična. Videla se nisva že nekaj let, pričakoval sem punčko, kakršno sem imel v spominu, prišla je lepota.

S kovčkom se pojavi na vratih in ostane brez sape. Ima kratke lase do ušes, črne žive oči, neverjetno svetlo polt in bele zobe ... Kakšen nasmeh, fant!

To ne bo dobro, pomislim, ko se zastrim vanjo, to sploh ne bo v redu.

Zarežim se kot vedno, kadar sem v zadregi, vzamem njen kovček in ga postavim v sobo. Ko vstopi, moja zanikrna sobica postane barvasta. Na sebi ima pikčasto oblekico, rdečo, cela je videti kot pravkar dozorelo jabolko. Lica, prsi, rit, napeta koža. Diši po sadju.

Opazoval sem jo, kako se oblači, sramežljivo, kako pospravlja svoje stvari v omaro, kako se obleče v spalno srajčko, se uleže na posteljo. Od trenutka, ko je vstopila, se svet zdi kot v počasnem posnetku, nekakšna dolga predigra za nekaj, za kar še nimam imena.

Obnašam se drugače, nerodno se haljam, ne vem, kam z rokami.

Očitno sem tudi jaz njej všeč. Morje,



počitnice, v zraku slutnja poletne avanture ... in prepoved.

Igram ji na kitaro in vseč mi je, ko vidim, kako se ji meglijo oči.

Kopava se skupaj, na skalah, pred svetilnikom. Kapljice vode na njeni koži se lomijo v soncu, videti je kot sirena, ki prihaja iz morja. Otrese z glavo, s kratki mi lasmi, poškropi moj trebuh se smeje, smeje se in jaz se obrnem na trebuh. Zvečer se sprehajava po piranskih ulicah ... Ponosen prestrežem poglede fantov, ki se pasejo po njenem telesu. Greva v kino, sediva v temi kinodvorane, čutim, kako se ji spuščajo in dvigajo prsi, kako se vznemiri, kako hitreje zadihava.

Primem jo za roko, ne umakne je. Zmešan sem od poželenja.

Moja sestrična, moja sestrična, to je ves čas viselo nad nama.

Enkrat, morda je bilo v moji sobici ali v ozki ulici, se nisem več mogel zadržati, in sem jo poljubil. Ne smeva, je rekla, in globoko dihala.

Ne smeva, je rekla, prišla moja roko in jo odmaknila od pasu.

Naslednje jutro sem jo pospremil na postajo.

...

Ne vem, kako sem se znašel tam, v Piranu sem padel v Circolo de cultura Italiana. Tam je bila gospa, Italijanka, kakih petdeset let, ki se je učila kitaro.

Majhna, okrogla, testena. Veliko si je dala opraviti z mano, gledala mi je pod prste, ko sem igral kitaro, hvalila mojo italijanščino.

Izvedel sem, da je igralka, njen mož pa

režiser. Nekaj časa je bilo v Kopru italijansko gledališče, kake tri leta, potem so ga ukinili in začeli s slovenskim.

Moj mož pripravlja film, mi je zaupala. Vidim, da si primeren za glavno vlogo. Če hočeš, ti prinesem scenarij. Hočeš?

Pokimam. Scenarij, film, lepo je zvenelo, čudno je zvenelo. Morda mi je tudi laskalo, ne vem.

Naslednjič je res prinesla scenarij.

Preberi ga, pa se oglasi pri nama. Napisala mi je naslov. Prebral sem scenarij, prav nič se nisem spoznal na scenarije takrat.

A če ti nekdo ponudi vlogo v filmu, ne vem, radoveden sem bil. Opogumil sem se in potrkal na vrata.

Odprla mi je, nališpana, z dolgimi rdečimi nohti, z ogrlico iz biserov. Ogrlice se spomnim in gub na njenem vratu. Gledala me je kot plen.

Mencal sem med vrati.

Prebral sem scenarij, sem rekel.

In? je rekla. Ti je bil vseč? Vstopi, se bova pogovorila. Posadila me je na sofo, nama natočila vino.

Ko se je nagnila bliže k meni, sem zavohal njen težek parfem.

Mož je danes zadržan, je rekla. A vseeno povej, kako se ti zdi.

Sem rekel v redu, kaj pa naj bi.

Te torej zanima?

Nekaj je govorila o vlogi,

Kako si črn, je nenadoma rekla.

Bil sem tiho. V njenih očeh sem ujel nekaj pohotnega. Kje se pa sončiš?

Bedasto sem se zarežal. Ne sončim se, plavam, poletje je. Tak sem. Aha, je rekla. Jaz pa hodim na skale, pod svetilnikom. Tam se lahko skrijem in se sončim gola.

Mhm. Zvrnil sem kozarec, natočila mi je

še enega.

Hočeš videti, kako sem porjavela po cellem telesu?

Gledal sem zabodeno, proti moji volji se mi je začel dvigati, a hkrati mi ni bilo prav.

Odpela si je bluzo, se slekla, si odpela modrc, velike prsi, ogromne bradavice, tega se spomnim.

Kar naenkrat je bila gola in jaz na njej. Ko sva končala, se mi je zdelo, da se ne bom nikoli otrešel tega težkega sladkastega vonja.

Vstala je, se oblekla in mi naredila rižoto.

Nisem mogel jesti, čudno sem se počutil. Ni mi bila vseč, ni se mi zdela privlačna. Kar zgodilo se je. Ne, ker bi sam to hotel, ker je ona to hotela.

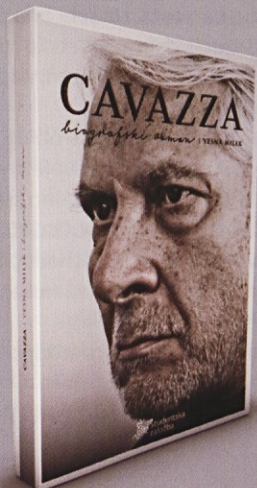
Tako sem izgubil nedolžnost, kot v Fellinijevem filmu. Namesto s svojo lepo sestrično, s pohotno staro gospo.

Po tistem sem se zalotil ob misli, da bi šel še kdaj k njej.

Hitro me je minilo. Šestdeseta leta, v zraku je seks, Presley še vedno zvija medenico, svet je poln radosti, dolgih in kratkih las, plesov na zaniknih plesiščih, dolgih nog in velikih joškov. Veliki joški so bili vedno moja šibka točka.

Zaljublil sem se v neko frizerko. Ves čas sem lezel za njo. Bila je najlepša punca v Piranu.

Sem šel k njej, oprala mi je glavo. Iz frizerskega stola sem šel še bolj zmešan kot prej. Ko se je končno vdala, je bil seks polomija. Nobene kemije. Potem je bila Ana, plesalka, luštna, črna, zanjo se je govorilo, da je kurba. Kurba je bila takrat vsako lepo deklo, okrog katere so se vrteli fantje.



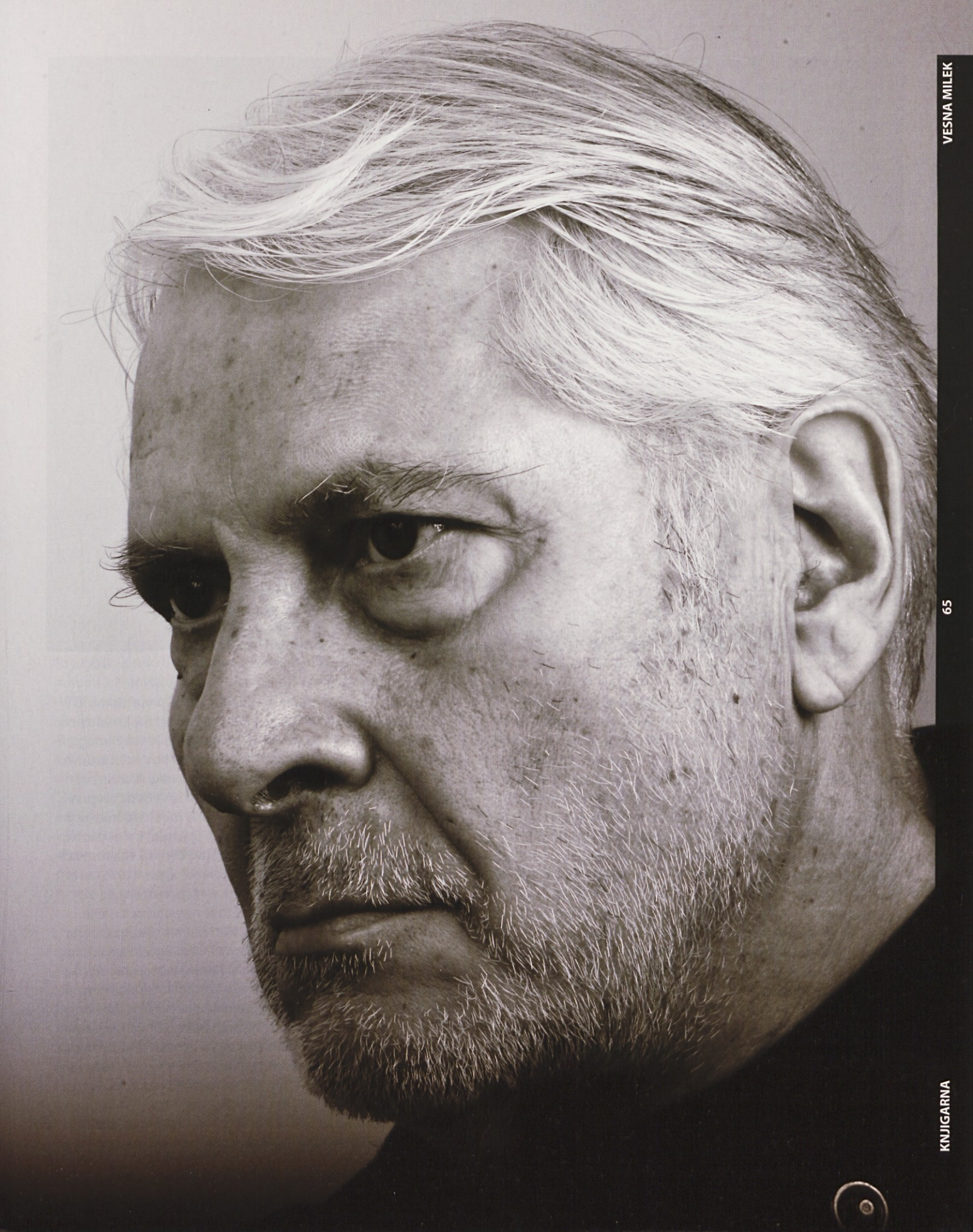
Vesna Milek:  
**Cavazza**, biografski roman  
 264 strani, broširano  
 Cena: 29,5 €

**Vsako življenje je lahko roman.  
 Za življenje Borisa Cavazze je en roman premalo.**

Kupuj na spletu in prihrani:  
[www.knjigarna-beletrina.com](http://www.knjigarna-beletrina.com)

Študentska  
 založba







# Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-2010

(drugo mnenje)

Milan Ljubič

Sedmina

Enciklopedije, bibliografije, filmografije ... so v prvi vrsti priročniki. Čim celovitejši so, tem višja je njihova vrednost. Za *Filmografijo slovenskih celovečernih filmov 1931-2010* v izdaji založbe UMco in Slovenske kinoteke tega žal ne moremo zapisati. Predvsem je napačna uredniška zasnova. Prispevek uglednega publicista Zdenka Vrdlovca *Zgodba o slovenskem filmu šteje 221 strani in ne sodi v to Filmografijo*. Bilo bi bolje, če bi založnik Vrdlovčevo besedilo izdal v posebni, samostojni knjigi. Že sam avtor priznava, da je njegov zapis seštevek njegovih prispevkov v prejšnjih Filmografijah iz let 1994 in 2003 z izjemo zadnjega poglavja *Sedem let skomin*, ki je napisano posebej za to priložnost. Kot samostojna knjiga bi bilo pisanje Zdenka Vrdlovca zanimivo branje in bi imelo nedvomno več kupcev in bralcev kot v okviru Filmografije, ki jo zgolj obremenjuje in obtežuje. Gorazd Trušnovec je v svoji predstavitvi Filmografije (glej *Ekran*, julij-avgust 2011) knjigo stal – res ima svojo težo: 2,60 kg. Takšna knjiga, ki ima 252 strani dodatne »obtežitve«, torej kar tretjino celotnega obsega, ni priročna, še manj je praktičen in uporaben priročnik. Oris filmske produkcije na Slovenskem izpod peresa Lilijane Nedič je sicer zanimivo, a že večkrat priobčeno branje. Bolj smiselno bi bilo podatke o nagradah slovenskih filmov na mednarodnih festivalih zapisati ob vsakem filmu, upoštevali pa bi lahko tudi domače nagrade. Kot so zabeleženi podatki o premierah in številu obiskovalcev,

bi ob vsakem filmu dodali še nagrade, ki jih je prejel doma in v svetu. To ni nekaj nedosegljivega, vse to že obstaja, je narejeno, popisano, podatke je potrebno le prepisati. Če je vsa Filmografija, kar sam založnik sicer priznava, prepisana, potem bi jo lahko vsaj izpopolnili s podatki o nastopih v tujini, nagradah in prodajah v tujino. Del tega je že upoštevala Lilijana Nedič, čeprav pomanjkljivo. V poglavju *Slovenski filmi na mednarodnih festivalih in manifestacijah* (od str. 754 do 758) je tudi nekaj napak. Ko teče beseda o tekmovalnem programu berlinskega festivala je izpuščen Klopčičev film *Vdovstvo Karoline Žašler* (1976), ki je bil leta 1977 uvrščen v uradni tekmovalni spored, ena od žirij pa mu je dodelila nagrado CIDALC; to je nagrada za širjenje kulture in umetnosti potom filma. Film *Sedmina* istega avtorja je bil leta 1969 predvajan v programu *Mladi jugoslovanski film* na MFF v Berlinu. Film *Francija Slaka Krizno obdobje* ni bil prikazan v programu *Panorama*, temveč v *Forumu mladega filma*. Je pa bil leta 1987 v programu *Panorama* prikazan film *Kormoran* režiserja Antona Tomašiča. Izmed pomembnejših jugoslovanskih filmskih prireditev v Franciji manjka predstavitev filmov v Parizu v začetku 70. let v palači Chaillot. Žal je med prireditvami izpadla velika predstavitev jugoslovanskega filma v Sorrentu v Italiji oktobra 1975. Vodja jugoslovanske delegacije je bil France Štiglic, prireditev je odprl njegov film *Povest o dobrih ljudeh* (1975). Tedaj je bilo Jugoslaviji posvečeno precej pozornosti, za





Vdovstvo Karoline Žašler

kaj v resnici gre, pa smo odkrili šele na zaključni slovesnosti, ko so nas Italijani zasuli s protestnimi letaki. Tega dne sta italijanski in jugoslovanski tisk sočasno objavila podpis Osimskih sporazumov ... Manjkajo Dnevi jugoslovanskega filma na Finskem 1977, turneja je obiskala mesta Tampere, Turku in Helsinki, vodja delegacije je bil France Štiglic, operativni organizator pa Dragan Janković. Manjka 33. Mostra (Benetke, 1971), kjer smo bili Jugoslovani častni gostje, posvečen nam je bil retrospektivni del festivala. Na strani 756 je napaka: retrospektiva 40 years Slovenian post war cinema 1945-1985 v Clevelandu je imela res obsežen katalog oz. brošuro, pripravil jo je pokojni Ronald Holloway, a ni bila dvojezična temveč zgolj angleška. Skratka, slovenski filmi so v okviru jugoslovanskih filmskih gostovanj pogosto zasedali ugledna mesta in pobirali vidne nagrade in tega ne gre pozabljati, še manj se sramovati.

»Stahanovski ritem«, ki ga omenja kolega Trušnovec, je bil nekoč v rudnikih vsekakor dobrodošel, a mi bi se lahko oprli na jugoslovansko izvedenko in dejali, da gre za »Sirotanovičev ritem«. (Pojasnilo besedne igre: Stahanov je bil sloviti rudar, delovni heroj Sovjetske zveze, ki je kopal premog s tako naglico, da ga tovariši niso mogli dohajati. Stil njegovega dela je bila količina. Po njegovem vzoru je v Jugoslaviji delal Alija Sirotanovič, bosanski rudar, katerega lik je prišel na jugoslovanske bankovce. Na koncu je končal priimku ustrežno kot izčrpana sirota z majhno pokojnino in s kupom bolezni.) Tak ritem izdajanja filmske literature, zlasti pri knjigah, ki želijo biti temeljite, se ne obnese, zlasti ne tam, kjer gre za številne faktografske podatke.

Kaj pogrešam pri tej knjigi? Recenzente! To so tisti strokovnjaki in poznavalci materije, morda celo varuhi podatkov, ki pregledajo knjigo pred izidom in opozorijo na pomanjkljivosti, hkrati pa s svojim imenom in strokovnim znanjem jamčijo za verodostojnost podatkov. Teh imen v kolofonu ne bomo našli. V virih se večkrat omenjajo tudi kataloške izdaje Arhiva RS, a med sodelavci knjige imen filmskih arhivarjev ne najdemo.

Osebnostno sem izredno zavzet za varovanje avtorskih pravic, a vse ima svoje meje. Povsem odveč se mi zdi tu opozorilo o pridržanju vseh pravic. katerih? Saj so producenti s soglasjem avtorjev objavili kratke vsebine, podatke v prospektih in na plakatih, ki so pobrani iz filmskih napisov. V kolofonu so navedeni avtorji filmskih vsebin. To so lahko prepisali iz filmskih prospektov. Tudi kratka vsebina filma je avtorsko zaščitena in pri tem ni potrebe, da to vsebino, kot šolarji v šoli, obnavljajo s svojimi besedami. In še: avtorji filmografskih podatkov! Ti podatki se prepisejo iz filmskih špic, plakatov, prospektov in poročil o številu gledalcev. To ni avtorstvo, to je prepisovanje. Menihi, ki so v samostanih prepisovali knjige, niso avtorji. Pa smo zopet pri stahanovskem ritmu. Ta formulacija se mi zdi posrečena in točna. Stahanov ni ustvarjal premoga, on ga je samo kopal in nakladal na vagončke. In to so očitno z veliko naglico počeli tudi ustvarjalci dotične Filmografije, ki ni priročna, ni praktična in ni popolna. Predvsem pa ni avtorska, ker je v večjem delu prepisana iz prejšnjih Filmografij.





# Iz Poljske z ljubeznijo

## Mitja Okorn: Pisma sv. Nikolaju

Matic Kocijančič

Ob novici, da prihaja Mitja Okorn na letošnji LIFFE s poljsko romantično komedijo, ki se godi v božičnem času, sem najprej pomislil, da gre za nekakšno bolno šalo. Potem sem se o tem prepričal na spletni strani, kjer so na ogled postavili uradni napovednik filma *Pisma sv. Nikolaju* (Listy do M., 2011). Navdali so me mešani občutki. **IZ TRAILERJA JE V HIPU RAZVIDNO, KAR NEKATERI LJUBITELJI FILMA TRDIJO ŽE VEČ LET, NAMREČ DA RAZUME OKORN SODOBNI POPULARNI FILMSKI JEZIK PRECEJ BOLJE OD KATEREGAKOLI SLOVENSKEGA REŽISERJA.** Po drugi strani pa je dejstvo, da nas kakovosten oglasni spot našega ustvarjalca preseneti, simptom porazne filmske kulture v Sloveniji. V državah z bogatejšo kinematografsko tradicijo namreč redko naletiš na napovednik, ki te ne bi nekako pritegnil. Slovenija pa je najbrž edina država, v kateri te ljudje po ogledu biserov nacionalne filmske produkcije včasih skušajo prepričati: »Ne verjemi trailerju, film je vseeno boljši.« Dogaja se tudi to, da deluje trailer kot potencialno dopolnilo filma, kot nekaj, kar lahko razume samo nekdo, ki si je film že ogledal, ali pa so v njem prizori celo daljši kot v filmu ... Stopnja subverzivnosti komercialnega pomena napovednika, ki jo gradi novejši slovenski film je dosegla višave, ob katerih lahko govorimo o specifičnem fenomenu antitrailerja. Transformacija tako evidentnega instrumenta kapitala za privabljanje potrošnikov k proizvodom, ki si jih v resnici ne želijo, v nasproten instrument odganjanja potrošnikov od proizvodov, ki bi si jih morda celo želeli, je svojevrsten slovenski prispevek k mednarodnemu boju proti globalnemu kapitalizmu.

Naj izpostavim, da nisem bil eden izmed evforičnih gledalcev filma *Tu pa tam* (2004), čigar ustvarjalci so se trudili ujeti šarmanten britanski kliše črnokomične kriminalke na speedu – žanr sta definirala režiserja Danny Boyle (*Trainspotting*, 1996) in Guy Ritchie (*Morilci, tatovi in dve nabiti šibrovki* [Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998]), ki se mu film *Tu pa tam* celo pokloni z omembo v pesniško svobodnih angleških podnapisih na DVD-izdaji – vendar je Okornu do ravni svojih idolov kar precej zmanjkalo. Za veliko večino tistih manjkajočih elementov je seveda kriv neobstoječi proračun, kljub temu pa sta Okornova vreča montažnih trikov in domiselna uporaba glasbe vnesli nekaj svežine v naš prostor; tudi dejstvo, da je mogoče posneti slovenski film s kratkimi, energičnimi kadri, je navdajalo z upanjem. Ker je Okorn režijo opravil solidno (scenariju bi sicer prišel prav kak izkušen sodelavec) in občinstvo razveselil z redkim primerom domače *gledljivosti*, pa se vprašanje za milijon evrov davkoplačevalskega denarja glasi – kaj bi režiser, ki je iz svojega žepa financiral uspešnico, dosegel, če bi mu Filmski sklad namenil vsaj delni proračun povprečnega slovenskega filma?

Iz te na videz nedolžne premise izvira skoraj desetletna saga o zloglasnem *Članu*, potencialno prvem pravem slovenskem akcijskem trilerju. Ker Okorn, kljub temu da je sam financiral začetek projekta in ga prijavljal na vse mogoče razpise, institucionalne podpore ni dobil, je iz obupa začel medijsko vojno proti obstoječi filmski politiki v Sloveniji in v vsakem intervjuju pozval k nujnim spremembam. Temne sile so nad mladega



režiserja spustile svoj urok in ne glede na to, do kakšnih rošad je prihajalo na institucionalnem Olimpu, posluha zanj ni bilo. Postalo je jasno, da izobčenec z ničimer ne bo dobil subvencije (po njegovih besedah mu je to pozneje ustno zagotovila celo ministrica za kulturo), a medtem se je že odselil na Poljsko in na njihovi komercialni televiziji TVN prevzel krmilo pri snemanju serije *39 in pol* (39 i pół, 2008–2009).

Ratingi so šokirali vse udeležene: vsako nadaljevanje si je namreč ogledalo približno šest milijonov gledalcev. Okorn je v tem času dobival najrazličnejše ponudbe, vendar je zavračal režijo priredb ameriških serij; želel je delati po izvirnih poljskih scenarijih in priložnost se je pokazala ob osnutku *Pisem sv. Nikolaju* izpod peres Karoline Szablewske in Marcina Baczyńskiego. Čeprav se mu je besedilo zdelo nekoliko preveč konvencionalno, je v njem prepoznal potencial; vanj je predvsem želel vnesti ščepec črnega oz. neobičajnega humorja. K sodelovanju je povabil prijatelja iz scenarističnih vrst, Sama Akino, ki je pred tem posojal svoje talente precej drugače zvenečim filmskim naslovom, kot npr. *Bullets, Blood and Fistful of Ca\$h* (2006). Rezultat je trenje med konservativnim, a sofisticiranim poljskim humorjem in občasnimi črnimi vložki, ki se pogosto bližajo meji dobrega okusa, čeprav je nikoli ne prestopijo. **PREMORE PA TUDI LIKE, S KATERIMI SE JE MOGOČE IDENTIFICIRATI, KER SE OBČASNO PRELEVIJO V ANTIJUNAKE, Z NJIMI PA USTVARI PREPRIČLJIVO PODOBO ŽIVLJENJSKOSTI, KI JE NE PREMOREJO NITI NAJZNAMENITEJŠI FILMSKI OČETJE PISEM SV. NIKOLAJU.**

Teh prednikov Okorn ne skriva. Nesporno prvi je *Pravzaprav ljubezen* (Love Actually, 2003, Richard Curtis), legendarna romantična komedija, ki je nakazala trende romantičnega filma minulega desetletja. *Pravzaprav ljubezen* se godi v božičnem času, ima skoraj identičen sinopsis kot *Pisma sv. Nikolaju*, z njimi pa si deli celo producenta, Duncana Kenworthyja, ki je med drugim sodeloval pri produkciji *Štirih porok in pogreba* (Four Weddings and a Funeral, 1994, Mike Newell) in *Notting Hilla* (1999, Roger Michell). Prav tako gremo težko mimo črne komedije *Pokvarjeni Božiček* (Bad Santa, 2003, Terry Zwigoff), na katero nas spomni Tomasz Karolak v vlogi razuzdanega Božička. Okorn omenja tudi *Magnolijo* (Magnolia, 1999, Paul Thomas Anderson), ki naj bi mu služila kot model za poglobitev likov.



V *Pisem sv. Nikolaju* teh res ni malo; spremljamo kar petnajst oseb in nobena ni odveč ali neizrazita. A če je bogat spekter likov v *Magnoliji* služil končnemu učinku tragičnosti, v *Pisem sv. Nikolaju* povečuje nestrpno pričakovanje srečnega konca, ki ga gledalec likom srčno privošči.

Na uspeh Okornove formule kažejo že prvi, rekordni podatki o gledanosti filma na Poljskem. Na slovenske rezultate bo treba še malo počakati (v naše kinodvorane pride 15. decembra), pa vendar je premiera na LIFFu nakazala, da se je Okornu vsaj delno že izpolnila želja, ki jo je izrazil v svojem zahvalnem govoru: prvi slovenski gledalci so film spontano vzeli za svojega.

Film *Pisma sv. Nikolaju* ni le odlična romantična komedija, temveč tudi izjemno prepričljiv sodobni božični film, ki ni po naključju nastal na Poljskem, saj je to ena izmed redkih evropskih držav, v kateri je tradicionalni pomen Božiča še vedno močnejši od sprva ameriške, zdaj pa že globalne materializacije in komercializacije duhovnih prvin tega praznika. Delo ves čas ustvarja napetost med dvema pomenoma božičnega časa, ki se borita za prevlado. Ameriške božične pop melodije tempirajo dogajanje, a v ključnih trenutkih zaslišimo tradicionalne poljske napeve; pomenljivo je tudi dečkovo izsiljevanje Božička, zaposlenega v trgovskem centru (ukradel mu je mobilni telefon), naj z njim zapoje kakšno kolednico. Klasični romantični prizori, ki smo jih vajeni iz ameriških in angleških božičnih filmov, v Okornovem poljskem celovečernem prvencu sicer dobijo svoje mesto, vendar so *Pisma sv. Nikolaju* izvirnejša v prikazovanju sodobnih družinskih situacij. Pred očmi se nam zvrstijo npr. razbita družina, ki se na božični večer (vključno s senilnim dedkom) izgubi v gozdu, starejši par, ki želi na vse pretege pomagati neznani nosečnici, ker je prepričan, da gre za nekdanje dekline njegovega sina, in sirota, ki se odloči, da bo na avtoštop ujela nadomestnega očeta.

Nemogoče je drugače kot z obljubo opisati simpatičnost, ki *Pisma sv. Nikolaju* dviguje nad dela, po katerih se zgledujejo. Ko smo šli iz dvorane, nas je bila ena sama ljubezen. Filmski Božič sredi novembra. Veselo pričakovanje dobrega, ki prihaja. Morda celo za slovenski film.





# Poklic: roker

Branko Đurić: Traktor, ljubezen in rock'n'roll

Matic Majcen

Kar štiri leta so minila, odkar je Branko Đurić na FSF premier-no predstavil svoj drugi film *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (2007), preden je nesrečno zdrnil v pekel stečajnih postopkov. Zavaljo neprimerno podaljšane zamude bi ta film namesto kot »novi« lahko mirne volje opisovali že kar kot Đurićev »izgubljeni« projekt, ki pa je zdaj vendarle tik pred redno distribucijo z novim producentom, novo špico in, pomembneje, novo zvočno in slikovno obdelavo. To bo pač moralo biti dovolj za ponoven dvig pričakovanj, ki so se v vsem tem času po velikem uspehu filma *Kajmak in marmelada* (2003) vsaj nekoliko razkadila. Roko na srce, tudi čas za njegov ponovni izid morda ni najbolj primeren, saj bi si slovensko občinstvo zaradi novih avtorskih imen, ki so ta čas vzniknili na naši filmski sceni, ravno v tem obdobju utegnilo najti nove heroje. Kar pa nikakor ne pomeni, da bo filmu to predstavljalo nepremostljivo oviro – Đurić je v zavesti slovenske javnosti pač preveč zasidrana blagovna znamka, da bi čez noč izgubil večino zvestih oboževalcev.

**TRAKTOR, LJUBEZEN IN ROCK'N'ROLL SICER NI NIKAKRŠNA IZGUBLJENA MOJSTROVINA SLOVENSKEGA FILMA, NAM PA RAZKRIJE NEKAJ PRESENETLJIVIH DEJSTEV O ĐURIĆEVEM REŽISERSKEM RAZVOJU.** Kaže namreč, da se je bosansko-slovenski avtor po svojem prvencu sila študiozno in resno lotil filmarskega poklica, saj nam *Traktor* odkriva odločen korak naprej v njegovih režiserskih veččinah. Režiserju je dobro delo že samo dejstvo, da je zgodbo prestavil v povsem drugačno okolje od

tistega v *Kajmaku in marmeladi*. Šele zdaj namreč postane jasno, kako utesnjeno se je moral počutiti med betonskimi stenami sive zimske Ljubljane, ko pa v ruralnem Prekmurju preko serijskih izlivov bolj dinamične, telesne komike deluje kot riba v vodi. Vaško okolje s svojo iracionalno logiko družinskih odnosov, katere člani se bolj domače počutijo s plugom v roki in perutnino med nogami kot pa s tehnologijo iz mesta, pa hkrati razkrije tudi resnično motivacijo za nastankom tega filma. *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* veliko bolje kot v žanru komedije deluje kot film nostalgije – jasno, zaradi umestitve v socialistična 60. leta – kar pa Đuriću služi zgolj kot alibi, preko katerega nas popelje še v tisto drugo, cinefilsko nostalgijo. Prizor, v katerem Breza (Đurić) na vaški veselici s svojo električno kitaro šokira nič hudega sluteče plesalce, je nedvoumen citat iz filma *Nazaj v prihodnost* (Back to the Future, 1985, Robert Zemeckis), ki pa je ena redkih holivudskih referenc v filmu, kajti pravi objekt Đurićevega filmskega spominjanja je klasična jugoslovanska kinematografija, ki mu tukaj nudi priložnost za vračanje v svoje lastne poklicne korenine – ne pozabimo, da je bil kot stranski igralec svoje prve opaznejše vloge na velikem platnu deležen v *Domu za obešanje* (Dom za vešanje, 1988) Emirja Kusturice, režiserja, ki se v *Traktorju* poleg Slobodana Šijana kaže kot eden osrednjih vodnjakov za črpanje provincialno-agrarne motivike. Đurićeva fantazma o dinarskem alfa samcu z določenimi značajskimi pomanjkljivostmi, kakršne se je loteval že v *Kajmaku in marmeladi*, izven mestnih zidov enostavno izzveni bolj naravno,



k čemur mu pomaga tudi zelo prepričljiva Tanja Ribič s pomočjo Semke Sokolović – Bertok, Jake Fona in nekaterih presenetljivih zvezdnških pojavljanj, med katerimi si besedo pohvale zasluži predvsem Srečko Katanec.

Največja ovira do avtorskega triumfa filma *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* je popreproščena in nadvse neimaginativna narativna plat filma. Z vidika *homagea* neki pretekli filmski tradiciji je ta poteza morda povsem razumljiva, pa vendar se postavlja vprašanje, zakaj film, kakršen je ta, ki se v nobenem primeru ne kaže kot scenaristični presežek, na svoji špici potrebuje literarno avtoriteto tipa Feri Lainšček. Izpostavljanje imena tega največkrat adaptiranega slovenskega pisatelja že močno meji na izpraznje-

no avtorsko funkcijo, domneven, a prazen *trademark*, s katerim režiser maha pred nosom prav tistemu občinstvu, ki je filmski medij tako ali tako uspelo legitimizirati zgolj, v kolikor se je le-ta podredil literarni tradiciji. In tu je glavna nevarnost za nadaljnjo filmsko pot Branka Đurića: da bo ta talentov poln ustvarjalec zapadel eksploataciji in recikliranju lastnega imena in tradicije, iz katere izvira, ne da bi si drznil preizkusiti nove adute iz svojega širokega rokava. Sodeč po filmu *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* se to že dogaja, drugo vprašanje pa je, če bo to koga v njegovi ekipi sploh motilo, dokler bo režiserjevo ustvarjanje dajalo nadpovprečne rezultate na blagajnah slovenskih kinodvoran.



## Emancipacija neke identitete

Pedro Almodóvar: *Koza, v kateri živim*.

Petra Gajžler

Pedro Almodóvar nam v svojem zadnjem filmu *Koza, v kateri živim* (*La piel que habito*, 2011) postreže z žanrsko mešanico drame in trilerja; v prvi vrsti poskrbi za napeto in provokativno zgodbo, polno emocij, ki brez večjega napora pritegne gledalčevo pozornost, vendar pa še zdaleč ne ostane le pri tem. Privlačna zgodba se namreč prepleta z neorealističnimi prvini, ki iztrgajo film iz primeža klasične filmske naracije tipa vzrok-posledica in zavestno kritično opozarjajo na filmske strukture,

ujete v patriarhalno ideologijo, ki s strukturiranjem fiksni spolnih identitet znotraj meja dihotomije moški/ženska legitimira in reproducira obstoječa razmerja moči.

Začetek filma nas vrže v sedanost, v kateri spoznamo dr. Roberta Ledgarda (Antonio Banderas) ter njegovo ujetnico in pacientko Vero (Elena Anaya). Sedanost se prekine s pojasnjevalno retrospektivno pripovedjo o ugrabitvi Vincentea (Jan Cornet) in





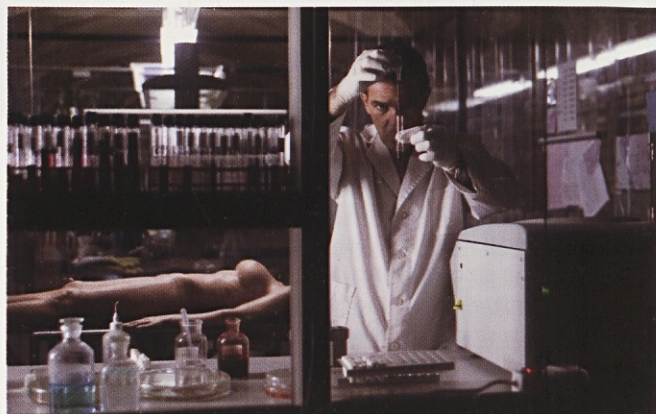
njegovi telesni in identitetni transformaciji v *Vero*. Na tej točki se zgodba priključi sedanjosti, v kateri Vera ustrelji dr. Ledgarda in se osvobodi ujetništva. **SKOZI PRETEKLOST IN V SEDANJOSTI DOŽIVLJAMO RAZLIČNE STOPNJE TRANSFORMACIJE TELESA IN IDENTITETE IZ VINCENTEA V VERO, KATERE PODOBA JE TEKOM FILMA PRISOTNA V VEČJI MERI KOT PA PODOBA MOŠKEGA. S TEM JE POLEG TRANSFORMACIJE SAME IDENTITETE PROBLEMATIZIRANA TUDI SAMA FILMSKA POZICIJA ŽENSKÉ, KI SE GIBLJE OD PASIVNE DO AKTIVNE.**

Vera je skoraj skozi ves film postavljena na mesto pasivnega objekta, ki je samo nosilec vanj vpisujočih pomenov, ne pa tudi njihov ustvarjalec. Pozicijo ustvarjalca pomenov in moči namreč zasede glavni moški protagonist, ki ima v filmu aktivno pozicijo. Skopofiličen pogled dr. Ledgarda in posredno skozi njegov pogled tudi pogled občinstva aktivno projicira svoje fantazije v Verino podobo, ki jo je Robert oblikoval v skladu s tem. Verino telo je tako erotični objekt in spektakel zanj in za občinstvo, kar je premišljeno vizualizirano v sceni, ko jo Robert opazuje preko televizijskega zaslona svoje sobe. Njena objektivizacija postane še bolj izrazita z nošenjem brezizrazne obleke za zaščito kože, saj s tem njeno telo postane mesto neskončnega števila projekcij fantazem slehernega gledalca, ne samo skozi Robertov pogled, ampak tudi neposredno skozi pogled gledalca. Ob vsem tem lahko opazimo, da je Verino telo gledano tudi skozi bližnji plan njene kože in njenih delov nemalokrat tudi golega telesa, ki podkrepi erotični in močan vizualni učinek, hkrati pa še dodatno razvrednoti žensko kot entiteto. Fetišizacija določenih delov ženskega telesa, ki jo v filmskem svetu dosežemo skozi bližnji plan, je posledica razrešitve grožnje kastracije za moškega, ki je implicirana s tem, da je ženska brez penisa. Moško nezavedno razreši to tesnobo pred kastracijo tako, da samo kastracijo utaji

»z zamenjavo objekta s fetiškim objektom ali obratom reprezentiranega lika samega v fetiš, tako da postane pomirjajoč, in ne nevaren/.../«<sup>1</sup> ter potrjevalen do patriarhalne ideologije.

Na samem začetku filma znotraj Verine podobe, ki je objektivizirana, ali celo bolje rečeno fetišizirane kože, živi Vincente, ki se še ni identificiral s podobo, kar nam pove že začetni kader Vere, ki je nelagodno usločena na kavču in je *hommage* delu feministične kiparke Louise Bourgeois (*Arch of Hysteria*). Vincente v Verini podobi na tej točki zavrača ličila in ženske obleke, ki jih raztrga, koščke pa porabi za izdelovanje lutk po navdihu kiparke, katere citate najdemo tudi na steni njegove sobe. Vincente skozi umetnost na samem začetku neguje svojo moško identiteto, ki je v konfliktu z žensko podobo, vendar pa se tekom filma z vedno večjim izkazovanjem naklonjenost dr.

1 Mulvey, Laura: *Vizualno ugodje in pripovedni film*. V *Ženski žanri*, ur. Vidmar, Ksenija H., ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij. Ljubljana, 2001, stran 282.





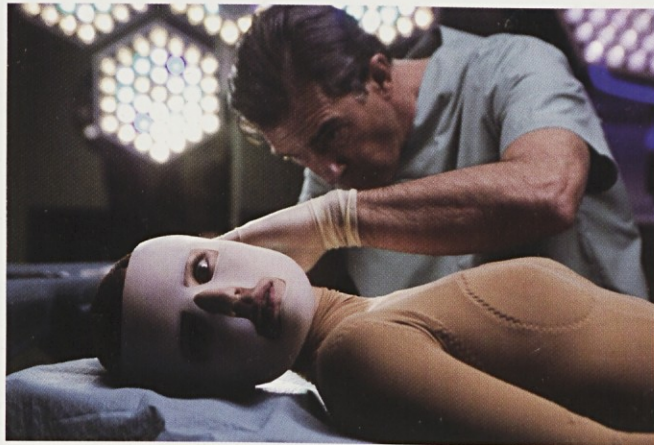


Ledgardu in opuščanjem umetnosti njegova identiteta premika k ženskemu polu, kar je Almodóvar vizualno prikazal z zlitjem dveh kadrov obraza Vere in Vincentea. Transformacija njegove identitete oziroma konstrukcija nove je rezultat vsakodnevnega igranja spola, v našem primeru ženskega, o čemer govori Judith Butler, temu pa v vseh svojih filmih sledi tudi Almodóvar. Na tej točki v filmu retrospektivno doživimo dejansko transformacijo Vincentea v Vero, ki se je začela z ugrabitvijo Vincenta, domnevnega posiljevalca Robertove hčere, nadaljevala z operacijo spremembe spola, s presaditvijo kože in konstruiranjem obraza, ki je identičen njegovi umrli ženi. Vincente doživi travmo, vendar ko se retrospektivna zgodba združi s sedanostjo, se z Verino podobo, ki je še zmeraj deležna objektivizacije in je popolnoma pasivna, združi tudi njegova identiteta. Tik pred vrhuncem pripovedi se zdi, da Vincente dejansko postane Vera, saj se popolnoma odtuji od svojega umetniškega dela, prevzame vlogo Robertove žene in pred njegovim sodelavcem razglasi, da je že od nekdaj ženska.

**KO SE ŽE ZDI, DA SE BO FILM IZTEKEL V TO SMER IN SE NA NEK NAČIN PODREDIL PATRIARHALNI IDEOLOGIJI, SE ZGODI PREOBRAT. VERA PO VIDENJU SVOJE ČASOPISNE SLIKE V PODOBI VINCENTEA, DOŽIVI PONOVI PREMİK IDENTITETE, VENDAR TOKRAT STRAN OD SKRAJNEGA ŽENSKEGA POLA.** S pištolo v roki, ki je alegorija falusa, se osvobodi pasivne pozicije in zasede aktivno mesto moči, ki se potrdi z umorom dr. Ledgarda in njegove matere, kar lahko razumemo kot simbolno uničenje patriarhalnih struktur. Vera je v tem dogodku podvržena procesu, ki sta ga Deleuze in Guattari imenovala deteritorializacija<sup>2</sup>, saj se spremeni njena pozicija in razmerje do patriarhalnega reda s tem, ko s falusom v roki zasede aktivno pozicijo, poleg tega pa njena identiteta zaplava stran od pola ženskosti in jo vrže v polje nedoločenosti.

Z gotovostjo lahko trdimo, da je Vera v filmu doživela preobrat od pasivnega objekta k aktivni ustvarjalki pomena, kar v filmu na prvi pogled sproži feministični emancipacijski moment, kot smo ga pri Almodóvarju skozi njegova raziskovanja predvsem ženskih teles tudi vajeni (na primer *Govori z njo*

2 V: Rutar, Dušan: *Pedro Almodóvar – o ženski, ljubezni in pasijonu*. UMco. Ljubljana, 2004, stran 45.



[*Hable con ella*, 2002]). Vendar pa, če podrobneje pogledamo, se emancipacijski feministični moment postavlja pod vprašaj z vidika ženske identitete, ne pa tudi same ženske podobe. Verina emancipirana podoba se namreč ne sklada z žensko identiteto, ampak na prvi pogled z moško, ki pa to kljub vsemu ni. Vincente namreč tudi po svoji identiteti ni več ista oseba, kot je bil pred transformacijo, in ne zaseda več tipične moške identitete, ki se je ustvarjala z igranjem moškosti. Njegova identiteta se je pod vplivom performativne igre ženskega spola spremenila glede na začetno pozicijo in se nahaja nekje vmes med skrajnima poloma dihotomije moški/ženska ter je nedoločena. Deleuze in Guattari na tem mestu govorita o konceptu postati-ženska<sup>3</sup>, ki ponuja polje osvoboditve, kjer se lahko oblikuje katerakoli identiteta oziroma se vztraja v ne-identiteti. S konceptom nedoločenosti identitete in njene fluidnosti, ki štrli iz heteronormativnih okvirov in je velikokrat tudi marginalizirana, pa se Almodóvar ukvarja že od začetka svoje filmske poti.

Zaključimo lahko, da aktivna pozicija Vincentea in njegova osvoboditev iz objektivne pozicije, ki jo je zasedal v ženski podobi, pomeni sicer emancipacijo ženske podobe v filmu, znotraj katere pa gre predvsem za emancipacijo same (ne)identitete in marginalnosti, zaradi česar je ta film konsistenten s siceršnjim avtorjevim opusom. Pojav koncepta nedoločene identitete v filmu pa ima za posledico odprtost pomenov in ponudbo različnih branj, to pa postavlja ta film izven klišejski okvirov, zunaj katerih se rodi kreativnost. »Ni prav težko ne imeti identitete. Je pa izjemno težko se tega tudi zavedati, lahko bi celo rekli, da je kaj takšnega nemogoče. A da to ni nemogoče, dokazujejo mojstrovine, ki so prav to – mojstrovine. Vedo, da identitete ni, in ustvarjajo, medtem ko identiteta ne.«<sup>4</sup>

3 Ibid., stran 49.

4 Stein, Gertrude v Butler, Judith: *Lanina »imitacija«*. *Melodramatično ponavljanje in spolni performativ*. V *Ženski žanri*, ur. Vidmar, Ksenija H.. ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij. Ljubljana, 2001, stran 291.



# Boleča pot iz samozanikanja

Ken Loach: Irska pot

Nina Cvar



Ustvarjalni opus Kena Loacha šteje v loku dobrih petih desetletij več kot šestdeset filmov, sedemnajst gledaliških predstav, številne drame in televizijske dokumentarce – ne nazadnje je prav v sodelovanju z montažerjem in kasneje producentom, Tonyjem Garnettom, dobesedno revolucionariziral britansko televizijsko dramo. S hibridizacijo elementov italijanskega neo-realizma (snemanje izven studia na realnih lokacijah in raba naturščikov) ter francoskega novega vala (tehnika preskočnih spojev in razklenjena narativa) sta Loach in Garnett ustvarila novo avdiovizualno formo, t. i. *doku-dramo*, za katero bi lahko dejali, da se v njej prepletata estetska in družbena emancipacija. Gre namreč za formo, ki s seboj prinaša tako novi reprezentacijski tip avtentične neposrednosti kot poskus vzpostavitve emancipatoričnih pomenov, kar pa gre navsezadnje pripisati Loachevi in Garnettovi nameri, da bi s tovrstno izbiro načina reprezentacije realnosti delavski in srednji družbeni razred spodbudila k revolucionarni spremembi ekonomskega sistema<sup>1</sup>.

Prav osredotočenost na krivice in stiske delavskega razreda bi lahko označili za tematsko stalnico Loachevega ustvarjanja, ki se je v nemilosti t. i. materialnih pogojev produkcije (tako v kontekstu finančne podpore kot v kontekstu direktne cenzure)

znašlo za časa 80. let minulega stoletja, v obdobju vladavine Margaret Thatcher, katere ekonomsko-družbena politika je med drugim radikalno posegla tudi v britanski filmski produkcijski sistem<sup>2</sup>.

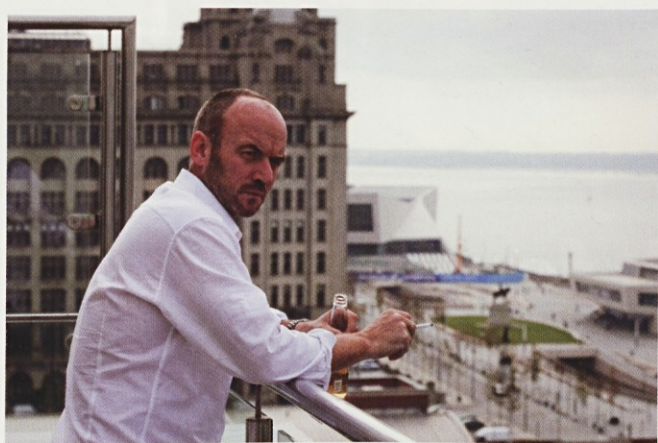
V 90. letih se Loach vrne v velikem slogu, tudi zavoljo novega tipa financiranja s strani postaje Channel 4. A ne glede na prepreke in težave, ki spremljajo Loachevo pot, ta ostaja zavezan kritično angažiranemu, družbenorealističnemu prikazu težkih socialnih razmer, v katere je potisnjen mali človek. Tako niti ni zelo presenetljivo, da gre za filme, ki jih podpisuje nazor-ska drža, da se družba vselej prelamlja v posamezniku. Na tej sledi so v prvi plan postavljene posameznice in posamezniki, ki so na takšen ali drugačen način marginalizirane v britanski družbi, katerih boji za pravice pa gredo seveda onkraj partikularnega nacionalnega okolja.

Brez moralnih podukov in cenenege pridiganja Loach, ki sicer vseskozi zavrača diskurz t. i. avtorja, v skrbno izdelane zgodbe in večplastno izrisane značaje osrednjih likov vnaša angažirane razmisleke o organizaciji skupnega. Slednje podkrepi z naturalizmom, ki izhaja iz dokumentarističnih snemalnih tehnik, pa

1 Robins, Mike: *Ken Loach. Senses of Cinema*: 29. Dostopno na spletni strani *Senses of Cinema*.

2 Seino, Takako: *Realism and Representation of the Working Class in Contemporary British Cinema*. MPhil in Film Studies. De Montfort University, 2010, stran 9.





tudi z rabo naturščikov, improvizacijo in načinom snemanja dialogov; ti so večinoma snemani v srednjem planu, zaradi česar ima gledalec občutek, kot da je vseskozi neposredno prisoten znotraj filmskega dogajanja.

Če skušamo zarisane koordinate prenesti na *Irsko pot* (Route Irish, 2010), torej na film, s katerim se je režiser med drugim predstavljal v lanskem tekmovalnem programu v Cannesu, vidimo, da ta bistveno ne odstopa od siceršnjih ustvarjalčevih zanimanj. Fabula o poziciji delavskega razreda v času neoliberal-

alnega globalnega kapitalizma in v procesih, ki nastopajo skupaj z omenjeno družbeno matrico, je vnovič ekranizirana skozi vsakdan malega človeka – prvenstveno skozi zasebne vojaške pogodbenike v od vojne razdejanem Iraku in skozi zgodbe iraških družin.

Sopostavitev dveh svetov, Liverpoola na eni in Iraka na drugi strani, izpričuje vlogo Velike Britanije in ZDA v njunem neusmiljenem lomastenju po Iraku, prav tako pa subtilno diagnosticira neokolonialistične politike in apetite Zahoda po naravnih surovinah in geostrateški prevladi v matrici globalnega kapitalizma.

V zanj značilni maniri se film demonstriranja pohlepne politike t. i. imperija loti z žanrskim vijačenjem trilerja z dokumentarističnim dispozitivom. Zgodbo o dveh prijateljih iz otroštva, Fergusu in Frankieju, dveh iraških veteranih, ki mastno služita kot pogodbenika v pravno nedefiniranih zasebnih enotah v Bagdadu, se vizualizira s pomočjo flashbacka. Slednjega se ustvarjalci poslužijo v uvodu, kjer gledalcu orišejo otroško prijateljstvo med obema likoma (gre za pogost motiv v Loachevih filmih), v nadaljevanju pa je flashback tisti, ki *Irsko pot* dejansko poganja naprej, saj se prek slednjega razkriva strašljivo ozadje perverzno dobičkonosne privatizacije smrti, vojne same. Zaradi tega pričujoče narativno orodje nastopa v funkciji kritike zahodnih politik, ne nazadnje pa tudi kot kritika zaslepljene abotnosti prav tistega subjekta, ki mu je Loach v svojih filmih sicer vseskozi naklonjen.

Ker ne verjame uradnim poročilom o okoliščinah smrti svojega prijatelja, začne Fergus raziskovati ozadje boleče izgube, pri čemer naleti na mobilnik, na katerem so shranjeni srhljivi posnetki o dogajanju na cesti smrti, na t. i. irski poti, v katerega je bil vpleten preminuli prijatelj. Gre za dokumentaristične posnetke, ki Fergusa premamijo iz spanca samozanikanja, v končni instanci pa ga tudi prisilijo k nevzdržni, a nujni refleksiji lastne pozicije.

Metaforičnost Loacheve zasnove fabule ne bi mogla biti očitnejša. Izstop iz dremeža se zgodi šele s sunkom v imaginarni posameznikov svet, ovedenje pa je vselej postopno, a zato nič manj boleče. Prav tako odstranje krute resnice v svetu fabriciranih vojn in natrganih vezi med besedami in rečmi ne more potekati drugače kot skozi formo trilerja, pospremljenega z dokumentarističnimi primesmi, ki imajo v *Irski poti* vlogo nadrobljenih drobtin resnice sicer zastrtega stanja stvari.

Soočenje z realnostjo, predvsem pa soočenje s prekinitvijo parafraze tiste znamenite formule »*saj vem da je res, pa vendar*« je grozljivo, mučno in strahotno, a po Loachu gre očitno tudi za edino pot. Svojemu osrednjemu liku Loach namreč ne zmore več prizanesti. Oziroma ne prizanesa mu, da bo prizanesel nam, s tem pa nas končno zbudil iz naše omrtvičenosti ter nas tako ovil v brezčasno večnost upanja tistih likov, ki jih v virtualnost svojih filmov pospremi z neizmernim upanjem v meridián film – človek : svet.





# O vazah in lažnih feministkah

François Ozon: Gospodinja

Bojana Bregar

»Potiche« je francosko ime za okrasno vazo, za dekorativen predmet, ki nima posebne funkcije, razen da pridno nabira prah v kakšnem kotičku in v sili služi kot iztočnica za pogovor v stilu *Kako lepa vaza, a je nova?* Beseda služi v Franciji tudi za poimevanje ženske, ki se poroči z vplivnim moškim in mu nato (bolj ali manj) zvesto stoji ob strani kot okrasek in v sili tudi kot iztočnica za pogovor v stilu *Kako lepa žena, a je nova?*

Glede na slovenski prevod *Gospodinja* (*Potiche*, 2010, François Ozon), pri nas *okrasnih žena* nimamo in se glavna uporabna vrednost žena izraža v gospodinjenju. Za dekor si slovenski možje raje kupijo mercedes ali BMW. V Franciji pa je oziroma je bilo drugače nekoč, v davnih 70. letih, kjer se tokrat ustavi Ozonov filmski časovni stroj, da bi pokomentiral neenakopravnost žensk, se obregnil ob dvoličen odnos sodobne francoske javnosti do političark in hkrati iz naftalina potegnil nekoč priljubljeni žanr francoske komične farse.

Tako nastane zgodba o Suzanne (Catherine Deneuve), nalslovni trofejni ženi, ki je ob nenadni bolezni moža, zadirčnega, izkoriščevalskega, egomanskega industrialista Pujola (Fabrice Luchini), tako rekoč prisiljena prevzeti vajeti moževega podjetja v lastne roke. Glavni vic in višek komedije je, da Madame Pujol svoje novo poslanstvo opravlja bolje od svojega moža, tako dobro, da na njeno stran stopijo ne le delavci, ki so pred tem grozili s stavko, ampak celo moževa tajnica/ljubimka in končno tudi

vollivci v njenem domačem kraju, ko se nova Suzanne odloči za politično kariero.

Kljub temu da je film v neki meri zastavljen kot emancipatorna pripoved, se v njem preprosto izmenjata mesti dveh arhetipov, Očetovskega in Materinskega. Kot nenehno poudarja Suzanne, je bil njen oče, bivši lastnik tovarne dežnikov, izjemno priljubljen pri delavcih. »Ob pokoju so dobili dežnik in podpisano sliko mojega očeta,« se nežno spominja. Ne da bi podvomila v patriarhalno oblast, ki ji je služila kot vzorna žena, sprejme nove izzive v imenu materinstva, postane Mati delavcev in končno







ljudstva, ki ga na koncu s pesmijo ovije v ljubeč objem in podoji z obljubami o boljši prihodnosti.

Film nedvomno pripada Catherine Deneuve, ki v družbi bežno zasnovanih likov edina dejansko diha, živi, pôje, pleše, je nenehno v gibanju in v akciji in komunikaciji z občinstvom. Ne manjka namigov na pretekle vloge, še posebno iz klasik, kot sta *Lepotica dneva* (*Belle de jour*, 1967, Luis Buñuel) in *Cherbourški dežniki* (*Les parapluies de Cherbourg*, 1963, Jacques Demy), ves čas se nekje na ozadju misli pojavlja tudi Ozonov zvezdniški »Agatha Christie« muzikal *Osem žensk* (*8 femmes*, 2002). Kot pri

tem tudi *Gospodinjin* scenarij temelji na priljubljeni gledališki komediji iz 80. let in tudi tokrat ohranja vtis prekipevajoče teatralnosti, ki ga dopolni s kičastim pastišem žameta, pastelnih barv, prekipevajočih fru-frujev, plastik fantastika in francoske disko glasbe. Rezultat je nekakšna buržoaznodisneyjevska pravljica, ki nas s svojo infantilnostjo vabi, naj ne jemljemo vsega preveč resno. Žal pa se začne po prve pol ure pravljичni čar izgubljeni v ohlapni pripovedni liniji. Kot da bi izgubil kompas in se ne more odločiti, kam bi usmeril energijo protagonistke. Ta se zato v slabo tempiranih izbruhih izgubi v predolgem sklepnem delu in ovene v finalu, ki iz načrtovanega katarzičnega triumfa zvodeni v sentimentalno samozadostnost.

François Ozon je v intervjujih omenil, da je idejo za politično kariero svoje *Gospodinje* dobil ob spremljanju predvolilnih bojev med predsedniškima kandidata Sarkozijem in Segolene Royal. V gledališki igri takšnega konca namreč ni, Suzanne se ob vrnitvi moža prelevi nazaj v predano ženo. Ozon naj bi s filmom želel opozoriti prav na dvojna merila, ki jih trpijo ženske v politiki, a kakorkoli pogledamo, filmu spodleti, saj je sporočilo jasno; ženska mora v politiki še vedno spretno igrati starodavno igro med dvema ognjema, imenovano Mati in Kurba. Sicer se lahko takoj vrne med metle in lonce.

## Podarim ti kino. Kinodvor. Mestni kino.

Najbolj prazničen kino v mestu.

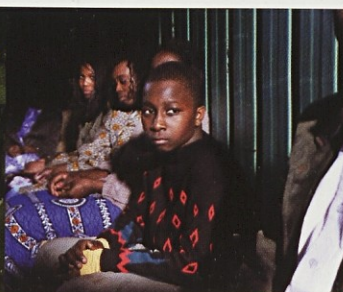
### Decembrski Kinodvorovi filmi:



od 12. 12.  
**Gospodinja**  
François Ozon



od 14. 12.  
**Melanholija**  
Lars von Trier



31. 12. Silvestrska predpremiere:  
**Le Havre**  
Aki Kaurismäki



od 17. 12.  
**Vratar Liverpoola**  
Arild Andresen  
(predfilm: Koyaa – Lajf je čist orbit, Kolja Saksida)





## Policist

Dare Pejić

»Irec sem, razidem je del moje kulture,« pravi v filmu *Policist* (The Guard, 2010, John Michael McDonagh) zase Gerry Boyle (Brendan Gleeson), policist brez dlake na jeziku z lucidno materjo, ki svoje zadnje dni preživlja v domu za ostarele. Glavni junak, robustni policist iz zakotnega podežolja, prižene v irski komediji črnohumorne vložke do konca in zabava z neobvezno politično korektnostjo ter obilico neverjetnih zločinskih elementov, ki razburkajo življenje v idilični vasi in možem v modrem belijo lase.

Od dne, ko se v vasi Connemara zgodi umor, se monotono Gerryjevo življenje priložnostnega *bon vivanta* s periferije obrne na glavo. *Policist* z nedogmatičnim in nediskretnim pristopom je prepričan, da se v njegovi vasi nekaj takega, kot je serijski morilec, pač ne more zgoditi. Subjekti njegove preiskave so deležni pomanjkanja profesionalnega odnosa in, kajpak, občutka za pravo mero pravice. Podeželsko samozadostnost zamaje prihod policista Aidana (Rory Keenan) iz velikega mesta, in to ravno na dan, ko lokalni predstavniki skupaj z Wendellom Everettom (Don Cheadle), agentom FBI, na poti skozi vasico prestrežejo narkomafijke, ki med opravljanjem svojega umazanega dela z veseljem prebirajo in citirajo dela Friedricha Nietzscheja.

Film, ki je nastal po režiserjevem scenariju, je nekonvencionalnemu policistu vdahnil nekaj polnokrvnosti. Četudi si med preiskavo vzame dopust, zlije vase kakšen vrček piva in najema prostitutke, se dela loteva s človeškim pristopom. Sočutje in zavzetost pokaže, ko se nanj obrne Hrvatica Gabrijela, sicer žena pogrešanega prišleka Aidana, ki jo igra zvezda domačih TV-ekranov Katarina Čas. Gerryjeva neposrednost sprošča ventile in sprevrča stereotipe o neumnih policistih ter klišejskih zapletih in navadne kifeljce sprevrča v novodobne kavboje, junake iz vesternov: poštirčani črnski agent FBI tako postane zrcalna podoba dobrohotnega Indijanca, vzhodnoevropska lepota kot ilegalna skvo, razbojniki kot razsvetljeni nemoralneži in Gerry kot utelešenje samosvojega bojevnika za pravičnost.

Nasproti klišejskim predstavam o policistih kratkega uma prinaša odlično odigran lik Gerryja svež pristop v žanru policijskih komedij, ki meje politično korektnega humorja prestopa brez lažnega upanja v sveto pravičnost. Najuspešnejši irski film zadnjih časov je pravzaprav policijska komedija, v katero z modrimi sirenamami prijezdi samotni jezdec, za katerega se še sredi filma ne ve natančno, ali je »prekleta neumen ali prekleta pameten«.



## Footloose

Gregor Bauman

Pri priredbah se vedno lahko vprašamo – zakaj? In ta zakaj apliciramo iz enotnega izhodišča v različne smeri. Pri tem je zlasti obremenjujoče, da že imamo »načrt« zapleta in razpleta, ki že *videno* največkrat poskuša prilagoditi času, beri: razvoju tehnologije. Tu in tam si režiser dovoli več svobode in v staro zgodbo vpelje nekaj nove identitete, vendar to še vedno ne razreši ključnega vprašanja iz prvega stavka – zakaj? Avtor je dolžan odgovoriti nanj. *Footloose* (2011, Craig Brewer) je namreč zmazek brez primere, nesmiselni plastični kopiraj-in-prilepi, kjer ne vemo, kdo pije in kdo plača. Kar najbolj žalosti, je, da ne glede na to, da gre za prepis, ne moremo z izvirnikom (1984, Herbert Ross) potegniti prav nobene vzporednice – ne glasbene, še manj idejne. *Footloose* je namreč koreografski kič, v katerem lahko svoj prostor najdejo le ljubitelji plesa v tehničnem smislu in nihče drug, kar je enako, kot če bi za potrebe poznega kapitala predelali *Poletje v školjki* (1985, Tugo Štiglic) – ideja bi bržkone zmrzila vsakogar, ki bi samo pomislil nanjo. Edini učinek filma je (bil), da si generacija 80. let po nekaj desetletjih zaželi videti izvirno verzijo; pa mogoče še kakšnega iz plejade takratnih plesnih filmov (*Flashdance*, *Breakdance*, *Dirty Dancing*), ki so imeli vpliv (in soundtrack) na smernice časa na obeh straneh železne zavese. Ne nazadnje je film med nas izstrelil Lori Singer, Sarah Jessica Parker, Johna Lithgowa in Kevina Bacona. Ter v naše zvočnike (in na osnovnošolska plesišča) pripeljal Kennyja Logginsa, Quiet Riot, Sammyja Haggarja, Johna Mellencampa ... Kenny Wormald in Julianne Hough tega privilegija pač ne bosta deležna.

Zgodba od izvirnika ne odstopa – celo vozni park se ni spremenil. Lahkonogi najstnik proti svoji volji pride iz severne urbane sredine v južnjaško vukojebino, kjer doživi splošni kulturni šok. To v njem še bolj razvname uporniške hormone, kar zgodbo prekvalificira v mašilo med ponavljajočimi se plesnimi scenami. Ples je seveda prepovedan, globljega sporočila ni. Otroci v tej majhni pašniški skupnosti so tako varni, a občutek varnosti je varljiv. In ta mularija, na čelu s mestnim prišlekom, bo storila vse za emancipacijo in legalizacijo plesa oziroma da ga iz »undergrounda« znova popelje v »mainstream«. To storijo tako neprepričljivo, da gledalec vse bolj navija za *prečastitega* (Dennis Quaid), da bi mu v priredbi le uspelo zajeziti histerične plesalce. A kot sem dejal, novi *Footloose* plehko zvesto sledi originalu, zato na koncu pleše ves Bomont.





## Vratar Liverpoola

Petra Osterc

Se še kdo spominja Jadrana Krta, fiktivnega lika Sue Townsend, ki je bil počet ob pohodu thatcherizma in ki je brez dlake na jeziku skozi svoje dnevnikarje razgaljal ne le številne zagate najstništva, ampak bolj ali manj neposredno (satirično) tudi družbeno in politično situacijo svojega časa? Da ga je v naslednjih treh desetletjih znotraj popularne filmske in knjižne kulture povsem zasenčil Harry Potter, ta asekualni in sterilni predpubertetni pubertetni, je po svoje precej pomenljivo. Ampak ker z *Vratarjem Liverpoola* (Keeper'n til Liverpool, 2010, Arild Andersen) nima neposredne zveze, pustimo razpredanje ob strani – težko pa je mimo tega, da premore 13-letni Jo, glavni filmski protagonist, v sebi vendarle nekaj več *krtovskega* kot *potterjevskega*. Z zaščitniško mamo živi v enostarševski družini, izkušnje nadomešča z bujno domišljijo (ki se manifestira tudi skozi aдекватne režijske prijeme) in je prepričan, da se mora izogibati močnejšim sošolcem, nevarnim športom in simpatičnim dekletom. Toda do konca filma se bo Jo moral soočiti s preizkušnjami na vseh treh področjih: z razrednim agresivnežem, ki mu mora pisati domače naloge, z nogometom, ki ga sicer trenira, a brez kakšne strasti, in s simpatično novo sošolko Mari.

Kako vitalna in raznolika je norveška kinematografija, dokazujejo že skoraj vsakoletni gostje na Grossmannovem festivalu – spomnimo se le grozljivk *Hladni plen* (Fritt vilt, 2006, Roar Uthaug) in *Krvavi sneg* (Død snø, 2009, Tommy Wirkola), pa del žanrovca Erika Skjoldbjærga (*Insomnia*, 1997, *Nokas*, 2010) – in če gremo od trših h mehkejšim žanrom, lahko ugotovimo, da razvitejše kinematografije ves čas negujejo tradicijo mladinskega filma (tu bi kak zlobnež kot »mladinski film« označil tudi precejšnji del tistega, kar se v domači publicistiki generično označuje za filmsko poosamosvojitveno pomlad), le da ostanejo večinoma omejeni na domači trg.

*Vratar Liverpoola* je namreč dober primer ek svojega žanra, nevsiljivo simpatična, preprosta zgodba brez pompoznosti in pretencioznosti, ki pa ji vendarle uspe spregovoriti o zgodnjenaistniških stiskah in o konfrontaciji z njimi kot nujnem koraku pri odraščanju. *Vratar Liverpoola*, sicer dobitnik več nagrad v mladinskih kategorijah letošnjega berlinskega festivala, je nekaj takega, kot če bi križali mladostno prijateljstvo iz švedske *Vampirske ljubezni* (Låt den rätte komma in, 2008, Tomas Alfredson) – seveda brez kakršnihkoli vampirjev – s tradicijo britanskega nogometnega filma in nasploh komedije, kot tak pa ena od boljših izbir v obdobju leta, ki ga kinematografsko obvladujejo predvsem »družinske komedije«.



## Trgovci s časom

Matjaž Juren

*Trgovci s časom* (In Time, 2011, Andrew Niccol) bi iz lovka globalne distribucije na platna težko spolzeli ob ugodnejšem času. Znanstvenofantastična, distopična robinhoodovska zgodba o kupovanju, nategovanju, prilastitvi, inflaciji, kraji, predvsem pa o banalni dobesednosti razumevanja rekla 'čas je denar' bi morala biti dosti bolj domišljena, ako bi želela resneje poseči v domeno artikulirane filmske kritike vse bolj neprepustno piramidalne dispozicije sodobnega kapitalističnega sistema. Tako pa s svojim piškavim, brezzobim gobcem utrujeno hlasta po lupini trdega oreha, ki se v dobri uri in pol razpre komaj za kak milimeter ...

Temeljna premisa je dovolj preprosta in arbitrarna, da bi jo Andrew Niccol (*Gattaca* [1997], *Gospodar vojne* [Lord of War, 2005]) zmožl brez težav intonirati tudi kako drugače kot zgolj po najbolj redukcionistični in dolgočasni možni poti. V bližnji prihodnosti brezimna medicinska tehnologija človeštvu omogoči, da proces staranja ustavi pri oglaševalsko omokrenih petindvajsetih letih, s čimer se za trpko mizo eksistenčnega horizonta odpre karta možne nesmrtnosti. Ta kakopak ni dostopna vsem, temveč zgolj tistim, ki si jo lahko kupijo, kajti življenje si je po preživetju četrtinki stoletja potrebno zaslužiti, in to v najbolj neposrednem smislu. Monetarni centi se pretopijo v sekunde, dolarji v minute, stotaki v tedne, valuta postane boj z iztekajočimi se delci časa, ki se vsakemu posamezniku brneče odštevajo na roki. Kakopak se v najnižjem kuloarju najnižje greznice, kamor je prozaično odurnjakarska elita vtaknila večino prebivalstva in kjer je čas najdražji, vzdigne ogorčeni, rahlo butasti, a plemeniti protagonist Will Salas (Justin Timberlake), ki bi rad lastnoročno opravil epohalni socialni korektiv in s pistolersko ingerenco pravičnejše uravnil odmerjanje časa ...

Narativni nastavek *Trgovcev s časom*, ki naj bi bil sicer protipravno »sposojen« iz zgodbe Harlana Ellisona (tako on), bi ob vztrajnem nepristajanju na podrejanje žanrskim klišejem in bolj substančni fiksaciji na mehanizme pohlepa nomenklature, ki kroji uravnilovko časa, lahko izzvenel v sozvočju s trenutnim prevladujočim, globalnim sentimentom prepričevanja ohranjajočih pozicij moči. Vendar se namesto tega raje vrže med konici zarjavelih škarij, v primež abotnega, akcijskega divjaštva, dokler se naposled ne razlije v mlako številnih dojenčkasto (ne)načetih vprašanj, garjasto razjedene scenaristike in puste vizije trpečega sveta prihodnosti. Film bi tako moral občinstvu povrniti predvsem tisto, o čemer tako jecljajoče razpreda – izgubljeni čas.



# Merry Crisis and a



# Happy New Fear! \*

\* (Srečno 2012!)



# EKRAN

Revija za film in televizijo

Kmalu: JUBILEJNA ŠTEVILKA OB 50-letnici EKRANA

Naslednji Ekran izide 2. februarja 2012

- ESEJ: Filmsko nasilje
- TELEVIZIJA: Kriva pota
- FOKUS: Novi grški film
- POSVEČENO: Set-jetting
- GALERIJA: DoP se predstavljajo



**Novi naročniki do konca leta 2011 prejmejo Ekranovo majico.**  
(na voljo ženski in moški modeli)

Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepostojaročite! Ugodnost za letošnje naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 številok (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poštnina (poštnina za 10 številok 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 številok znaša 30 € in ne vključuje poštnine. Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

### Fizične osebe

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

Datum in podpis(žig) .....

### Pravne osebe

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite) ....DA....NE

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



2.12.

野良犬



## POTEPUŠKI PES



# MLADINA

DS

186 6422011



920112051,11

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)

»Policaj, ki išče pištolo, maratonec, ki ropa banke, Britanci, ki hočejo postati teroristi, punce, ki plešejo sanje – če slučajno potrebujete družbo.«

Marcel Štefančič, jr.

9.12.



»Rettenberger, strah in trepet  
privatne lastnine ... nam  
brechtovsko sporoča:  
kaj je rop banke v primerjavi  
z ustanovitvijo banke«  
Marcel Štefančič jr., Mladina

## DER RÄUBER ROPAR



"SMEŠNO"  
"SMEŠNO"  
"SMEŠNO"  
"SMEŠNO"

## ŠTIRJE LEVI



23.12.



SANJE O SLAVI

SANJAJ  
ZASLUŽI  
DOŽIV

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 %.