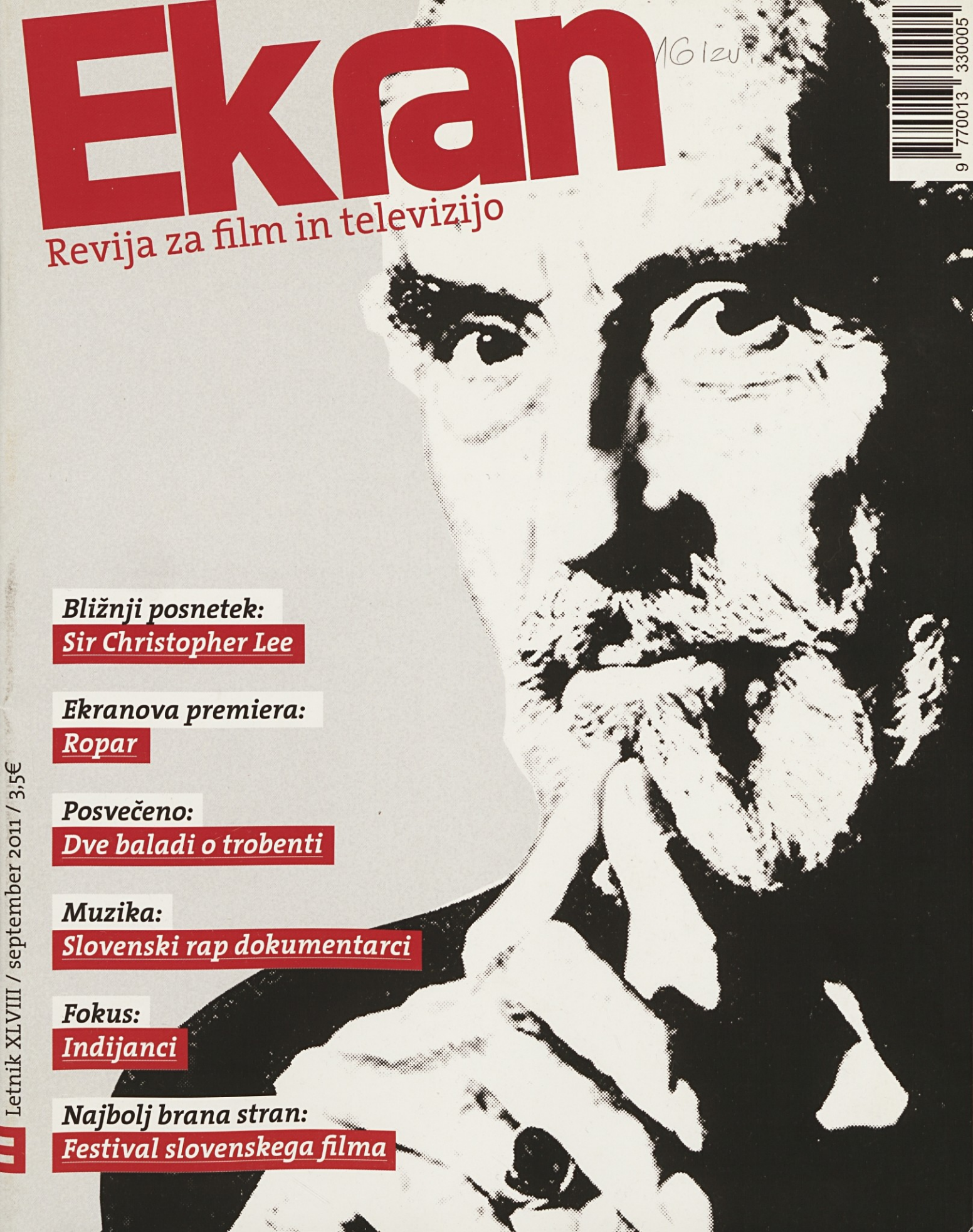


Ekran



Revija za film in televizijo



Bližnji posnetek:

Sir Christopher Lee

Ekranova premiera:

Ropar

Posvečeno:

Dve baladi o trobenti

Muzika:

Slovenski rap dokumentarci

Fokus:

Indijanci

Najbolj brana stran:

Festival slovenskega filma

WWW.FSF.SI

20
let slovenskega filma



AVDITORIJ
PORTOROŽ
29.9.-1.10.2011

14. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

FESTIVAL
STA OMOGOČILA



SLOVENSKI
FILMSKI
CENTER
JAVNA
AGENCIJA
SLOVENIAN
FILM
CENTRE

kulturna
republika slovenija
ministrstvo za kulturo

PARTNERJA

AVDITORIJ
PORTOROŽ-PORTOROS

LIFECCLASS
HOTELS & SPA
PORTOROŽ - PORTOROS

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Festivali
RAZGLEDNICA	3	Tomaž Horvat: 7 let Grossmanije
BLIŽNJI POSNETEK: Christopher Lee	4	Dejan Ognjanović: Pogovor s Christopherjem Leejem
	9	Andrej Gustinčič: Lee in Studio Hammer
	13	Zoran Smiljanić: Zgodba o Možu iz protja
FESTIVALI	16	Gorazd Trušnovec: Karlovy Vary
	18	Milan Ljubić: Pulj
	21	Gregor Bauman: Motovun
	24	Matic Majcen: Grossmann
ZID OBJOKOVANJA	28	Igor Kadunc: Evropski zakonodajni trendi
EKRANOVA PREMIERA: Ropar	30	Renata Zamida: Pogovor z Benjaminom Heisenbergom
FOKUS: Indijanci	34	Marcel Štefančič, jr.: Rdeči
	43	Zoran Smiljanić: Večerna rdečina na zahodu
POSVEČENO: Baladi o trobenti	46	Katja Čičigoj: Žalostna balada za trobento
	48	Andrej Lutman: Balada o trobenti in oblaku
MUZIKA	50	Matevž Jerman: Slovenski rap dokumentarci
KRITIKA	53	Špela Barlič: Kako sem preživel to poletje
	54	Denis Valič: Turneja
	56	Tina Poglajen: Jane Eyre
NA SPOREDU	58	Matic Majcen: Izvorna koda
	58	Gregor Bauman: Kavboji in vesoljci
	59	Alja Rupar: Super 8
	59	Matjaž Juren: Prvi maščevalec: Stotnik Amerika
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Gorazd Trušnovec: Paradni naslovi 14. FSF



Festivali

Gorazd Trušnovec

Intenzivna poletna festivalska sezona je mimo (tako rekoč v istem tednu sredi julija se je v polmeru nekaj sto kilometrov od nas odvijalo kar pet filmskih festivalov: Pulj, Ljutomer, Motovun, Gorica, Sarajevo), prihaja kot kaže nič manj intenzivna jesenska sezona. Tako v mednarodnem smislu (Benetke) kot v domačem (Portorož).

V zvezi s festivali obstaja trenutno nek zelo splošen pomislek, namreč koliko danes sploh še služijo svojemu osnovnemu namenu. Če se spomnim svojih publicističnih začetkov, je bilo skoraj nujno obiskovati večje in manjše tuje filmske festivale preprosto zato, ker je bila to dejansko edina priložnost, da si nek določen film videl – če si ga zamudil, je lahko trajalo leta, da si ponovno naletel nanj, kar je neredko potegnilo za sabo tudi nezanimljive stroške. Koncentracija je bila večja, zapomniti si je bilo treba čim več v čim manjšem času, saj na reprize ni bilo računati. In tudi vir informacij je bil omejen predvsem na knjige in redko dostopne revije. Vse to se je v zadnjih dveh desetletjih precej spremenilo, virov brezplačnih, lahko dosegljivih informacij in člankov je neskončno, vsak z internetno povezavo in nekaj spretnosti pa lahko v zelo kratkem času pridobi za svoj arhiv toliko filmskih naslovov, da jih ne bo mogel pregledati do konca življenja. In vendar festivali o(b)stajajo še naprej, ne zamirajo, nasprotno, zdi se celo, da jih je vsepovsod vedno več. Kar je po svoje razumljivo, saj opravljajo tisto poslanstvo, ki je s spremenjenimi razmerji v distribuciji in prikazovanju ter čisto vsakdanjih navadah konzumiranja filmov nekako zamlrlo, namreč skupinski ogled filma in vzporedno negovanje družabnosti. (Zato je dosežek ljubljanskega Kinodvora, ki uspe s svojim resnejši publiki namenjenim programom spraviti vsako leto več gledalcev v kino, resnično hvalevreden.) Omenjeni pomislek v navezavi na urejanje filmske revije pa se seveda nahaja v dilemi, v kolikšni meri se vsem tem festivalom dejansko posvečati (če pustimo premierni prestiž kajpak ob strani), saj objavljeno poročilo ni več neka ekskluzivno posredovana osnovna informacija z dodanim analitičnim mnenjem in kratko oceno nekega filma, ki ga bo težko še kdaj ujeti, če sploh kje, ampak obstaja dandanes velika verjetnost, da bodo vsi navedeni filmi v splošno in trajno razpolago že zelo hitro po festivalu.

Obstaja pa tudi konkretnější »festivalski« pomislek. Če ima pravih pet oziroma šest uvodoma omenjenih festivalov dokaj jasno izdelan profil (sploh pa prostor in čas), ki ne odstopa drastično od vsakoletnih pričakovanj, se za Festival slovenskega filma zdi, kot da ga tradicionalno spremlja nekakšna zadrega. Vsakokratni upravitelji, direktorji in selektorji so v zadnjih dvajsetih letih poskušali že marsikaj, eksperimentiralo se je s terminom in lokacijo, selilo se ga je v Celje (septembra 2003), pa v Cankarjev dom v Ljubljani (novembra 2004) kot nekakšen uvod v LIFFE ... Vsakič znova se je z vsemi tovrstnimi dilemami in pomisleki primoran soočati vsakokratni organizator. Je njegov termin optimalen? Je prostor idealen? Kaj pa organizacija, tehnika? Spremljevalni program, komu je namenjen in zakaj? V kolikšni meri je vpletena in angažirana lokalna skupnost? Pa mednarodna publika?

Morda smo do lastne produkcije – in tudi produkcije festivalov – preveč (samo)kritični, kljub temu pa menim, da bi bil koristen temeljen, analitičen in vsaj približno konsenzualen premislek o tem, kakšen je pravzaprav namen nacionalnega festivala in kaj bi lahko storili, da bi postal boljši, odlični. Niso se namreč spremenila le distribucijska in prikazovalska razmerja, ampak tudi produkcijska – avdiovizualna ustvarjalnost še zdaleč ni več nekaj ekskluzivnega. Tako da se seveda pojavljajo vprašanja, je smiselno, da je festival kot doslej kombinacija tekmovalnega programa in pregleda izbora najboljšega, kar naj bi bilo ustvarjeno v letu dni? Bi morala biti selekcija še bolj stroga, kar sugerirajo vsakokratne žirije? Ali pa bi bila boljša in za vse sprejemljivejša rešitev maratonska revija filmov, na kateri bi se pač prikazalo čisto vse, kar se prijavi? Je sploh mogoče v isto kategorijo vključiti idejno in estetsko posrečene ljubiteljske poskuse ter milijonsko produkcijo iz nacionalnega programa? Kakšen pponder določiti in uporabiti, da bi se izognili krivicam? V letošnji poplavi prijav čez 130 filmov vseh mogočih dolžin, zvrsti in načinov produkcijskega ozadja prihajajo ta vprašanja še bolj izrazito do veljave.

A kakorkoli že, na koncu koncev ostaja tudi nagrada »na drugi strani« festivala praktično ista, kot če si zgolj njegov neobremenjeni obiskovalec: če ob tem najdeš nekaj resničnih filmskih biserov, ki bi jih drugače težko ali sploh spregledal, potem to odtehta vloženi trud.

V sredo, 14. septembra 2011 ob 20:30 vas skupaj s Cankarjevim domom in distribucijo Demiurg vabimo na *Ekranovo* premiero filma *Ropar* in na druženje po premieri. Film bo na sporedu Kosovelove dvorane do 9. oktobra. Prvim desetim bralcem *Ekran*a, ki nam bodo svoje podatke poslali na elektronski naslov info@ekran.si s pripisom »Ropar«, podarjamo vstopnico za premierni ogled filma.



7 let Grossmanije

Tomaž Horvat, foto: Matjaž Tančič

Tam nekje za sedmimi vinskimi hribi, dolinami in jezeri po sedmih letih še vedno tiči Grossmannov festival fantastičnega filma in vina ...

Zametki festivala pravzaprav segajo že v leto 2003, ko smo se prleški filmski zanesenjaki zbrali pod okriljem društva Filmska praksa PLAN 9 s posvečenim poslanstvom snemanja izključno žanrskih nizkoporačunskih filmov. Pod režisersko taktirko Vitomirja Kaučiča smo posneli dve t. i. klasiki slovenske lo-fi kinematografije (*Groza Ju Jitsu Zombijev* [2004] in *Vinopiri: Blutvajnšpricar saga* [2006]) ter z grozo in umetno krvjo v očeh ugotovili, da teh filmov pravzaprav sploh nimamo kje prikazovati. Manjši kinematografi so umirali, domačim festivalom je bilo za to produkcijo vseeno, manjših pa tedaj ni bilo (vsaj ne toliko kot danes). Za razliko od sosednjih dežel praktično nismo imeli žanrske filmske scene, niti ljubiteljske, kaj šele na kakšni višji ravni. Potrebno je bilo ustanoviti svoj festival, ki bo širil dobro staro žanrsko besedo oz. repliko ...

Priložnost se nam je ponudila ob 100-letnici slovenskega filma, ki se je rodil prav v našem Ljutomeru. Kako priročno. Brez izkušenj in z vsesplošno zanemarjenim žanrskim konceptom ter v filmskem okolju, okuženim z izključno umetniškim filmom, smo se začeli pripravljati na leto 2005. Obožene z nekaj evropskega denarja (PHARE projekt) nas je prvi uslišal Silvan Furlan in ponudil strokovno oporo. Na žalost ni dočkal prve edicije festivala, na kateri smo iz naftalina potegnili stare slovenske žanrske filme. Nadaljevanje je bilo negotovo, presahnila so evropska sredstva, sponzorji se niso gnetli v vrstah, javnih sredstev za naše poslanstvo ni bilo pričakovati, a ekipi se je pridružil Franci Slak. Ta nam je preлил nekaj svoje neizmerne entuziastične energije, ponudil svoje bogate izkušnje in šov se je lahko nadaljeval.

Začela se je pisati nova zgodovina festivala, ki je medtem v svoje ime vključil tudi vino kot najznamenitejši prleški produkt. Poleg najbolj odbitih filmov, ki smo jih lahko pripeljali na festival z njihovimi avtorji vred, so nas obiskali tudi Krsto Papić, Slobodan Šijan, Marek Dobeš, Lloyd Kaufman, žanrovec slovenskih korenin Brian Yuzna in kajpak legendarni Roger Corman, čigar obisk je prinesel novo prelomnico festivalu. Franci je medtem že tragično odšel, mi pa smo pridobili novega mentorja, in sicer v liku, delu in stasu Slobodana Šijana. Apetiti so se nam še povečali, prav tako filmski program, v katerem smo začeli prikazovati najaktualnejše evropske žanrske filme, seveda s stalnim pridiom bizarnih izvenevropskih mojstrov. Število gostov posamezne edicije festivala se je povzpelo na več kot osemdeset, med njimi pa je bila vrsta kultnih avtorjev, kot so Ruggero Deodato, Jörg Buttgerit, José Mojica Marins, Tom Six, Uwe Boll, Pete Tombs, Menahem Golan (da ne pozabim Anatolija Karpova kot vinskega gosta!) in seveda Christopher Lee, ki je do zdaj najbolj razvnel mainstream občinstvo. Medtem je festival razvil tudi svoj vinski del in se nadgradil z glasbenim in razstavnim programom ter seveda dodatkom s profesionalnimi umetniki maske in posebnih učinkov, ki zdaj že tradicionalno maskirajo obiskovalce za zaključno parado in ples v centru mesta. Vseh segmentov in dogodkov festivala pa enostavno ni mogoče naštetiti na tako omejenem prostoru. Kot velik dosežek si štejem nedavno vključitev v največjo festivalsko mrežo EFFFF (Evropsko federacijo fantastičnih filmskih festivalov), ki vključuje okrog 20 najpomembnejših žanrskih festivalov z vsega sveta! Prave poti so se nam, upam, torej šele začele odpirati ...

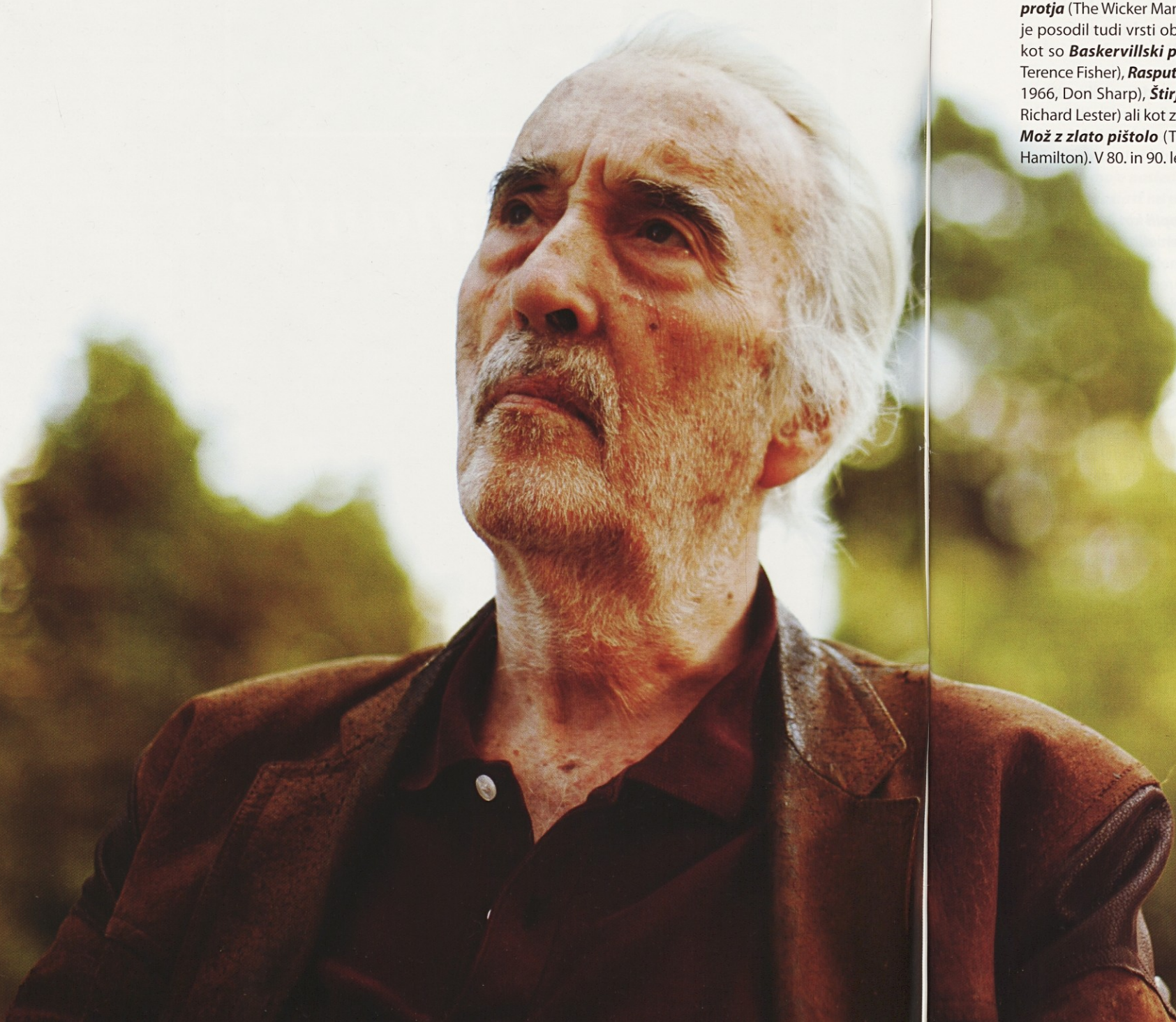
A naša zgodba nikakor ne bi bila mogoča brez predane ekipe, ki vsako leto brezplačno žrtvuje svoj čas in živce za organizacijo tega dogodka, in brez zvestega občinstva, ki se vsako leto množičneje udeležuje naših žanrskih eskapad in z nami vred vsake toliko pobegne iz filmsko dolgočasne Slovenije.

Naj le dodam – na prvih edicijah festivala smo bili srečni, če je na razpise prispel eden ali dva prava domača žanrska filma, seveda kratka. Na zadnjem festivalu jih je bilo že toliko, da smo bili (z veseljem) primorani ustanoviti novo filmsko kategorijo – »Na krvavi strani Alp« ...

Med grozo in domišljijo

Pogovor s Sirom Christopherjem Leejem

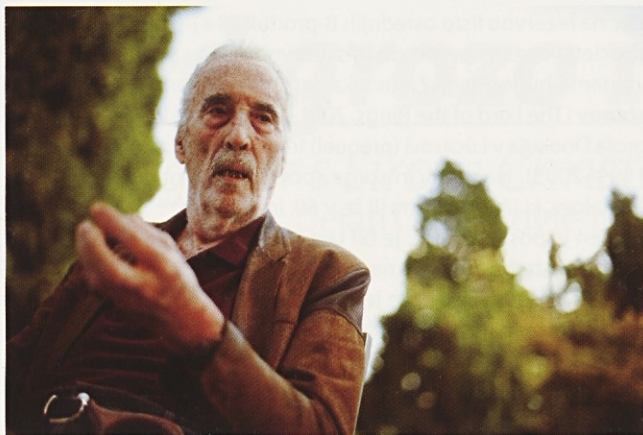
Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida, foto: Matjaž Tančič



Christopher Lee je igralec, ki je uresničil angleško verzijo ameriškega sna: njegova bogata kariera (več kot 270 filmov!) se je vzpenjala v strmem loku, od neopaznega epizodnega igralca do plemiškega naziva, ki ga je prejel leta 2001. V obdobju od svojih skromnih začetkov do današnje slave ga je najbolj zaznamoval lik Drakule, saj velja za njegovega najboljšega interpreta, od Bele Lugosija do danes. Razen s franšizo o Drakuli britanskega studia Hammer se je proslavil še z nekaterimi drugimi čudaškimi zlikovci iz zakladnice grozljivk, kot so Frankensteinova pošast, mumija in Dr. Fu Manchu. Sloves idealnega negativca, z visokim stasom, globokim, a melodičnim glasom in s prodornim pogledom ga je zapečatil z vlogami v grozljivkah, najučinkoviteje v filmu **Mož iz protja** (The Wicker Man, 1973, Robin Hardy). Svojo pretečo pojavo je posodil tudi vrsti običajnejših zlikovcev in nastopil v klasikah, kot so **Baskervillski pes** (The Hound of the Baskervilles, 1959, Terence Fisher), **Rasputin: blazni menih** (Rasputin: The Mad Monk, 1966, Don Sharp), **Štirje mušketirji** (The Four Musketeers, 1974, Richard Lester) ali kot znameniti nasprotnik Jamesa Bonda v filmu **Mož z zlato pištolo** (The Man with the Golden Gun, 1974, Guy Hamilton). V 80. in 90. letih je njegova kariera doživela začasen pa-

dec na rezervno listo osrednjih B-produkcij, a je na pragu novega tisočletja doživel preporod in svetovno slavo s skoraj hkratnima vlogama hudobnega čarovnika Sarumana v seriji **Gospodar pristanov** (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) in zlega grofa Dookuja v Lucasovi (prequel) trilogiji **Vojna zvezd** (Star Wars, 1999–2005). Na ta način so ga spoznali tudi otroci generacije gledalcev, ki jih je Lee strašil že v 60. in 70. letih.

Preden je postal igralec, je bil Lee oficir v Britanski obveščevalni službi in v tem času se je na skupni misiji med 2. svetovno vojno mudil v Jugoslaviji, kjer se je osebno srečal s Titom, Pavelićem in z drugimi predstavniki lokalnih strani v spopadu. V intervjuju za srbsko revijo *Duga* v začetku 90. let je izjavil, da o teh dogodkih ne sme govoriti. Ko sem ob njegovem obisku v Ljutomeru, kjer je na letošnjem Grossmannovem festivalu prejel nagrado za življenjsko delo Stari hudi maček, dobil priložnost poklepetati z njim, sem ponovno poskušal izvedeti nekaj o njegovih srečanjih z zgodovinskimi liki, ki so krojili (horror) zgodovino na Balkanu. Izkazalo se je, da ga še več kot šest desetletij kasneje zavezuje molčečnost glede vsebine njegovih tajnih misij. Vseeno pa je nastal zanimiv pogovor o bolj filmskih temah.



Imam konkretno vprašanje, povezano z vašo misijo pri britanskih posebnih enotah v Jugoslaviji med 2. svetovno vojno. Beograjskemu novinarju Slobodanu Aranđeloviću ste v intervjuju leta 1990 rekli: »Še danes spremljam dogajanje pri vas in moram reči, da me nedavni dogodki niso niti malo presenetili. Posebej ker sem že z obiska Visa med vojno odnesel vtise, ki očitno niso bili napačni.« Lahko natančneje opišete te vtise?

Verjetno ni potrebno poudarjati, da so ti dogodki del zgodovine. Vrsto let so obstajale globoke razlike med vsemi narodi nekdanje Jugoslavije, naj to imenujemo nerazumevanje ali sovraštvo, niti ni važno. Na koncu je to pripeljalo do grozljive vojne. No, zdaj so v Haagu trije največji kriminalci – Mladić, Karadžić in ... Hadžić, je tako? Kakorkoli, sam sem moral, tako kot vsi drugi pri posebnih enotah, podpisati dokument, da o vsebini naših operacij ne smem govoriti.

Ampak pravite, da ste že takrat občutili neke vrste trenja med narodi tega območja?

Ja, na nek način vsekakor. Seveda to ni bilo tako očitno, ampak občasno sem to jasno občutil. Na primer, ko smo snemali film na Hrvaškem: vstopil sem v prostor, kjer je visel plakat v cirilici, ki jo razumem. Povedali so mi, da to ni hrvaščina, da tukaj nimajo cirilice, tako da sem si mislil, da je pač srbsčina, in je tudi bila. Spomnim se, da so nekateri člani filmske ekipe prav poudarjali – to ni hrvaško, to je srbsko ... že takrat!

Vztrajali so, da se povleče meja o tem, kaj je čigavo?

Niso ravno vztrajali, a so se zelo trudili, da ne bi pomešal hrvaščine in srbsčine.

Imam vprašanje v zvezi s filmom Mož iz protja, ki je menda vaš osebni favorit?

Menim, da je to najboljši film, v katerem sem kdaj igral.

No, igrali ste v vrsti odličnih filmov ... kaj vam je torej pri tem tako ljubo?

Gre za dobro zgodbo, ki prinaša nekaj, česar občinstvo ne pričakuje. Konec je strašljiv, a hkrati popolnoma logičen, saj smo mi (na otoku, kjer se film dogaja, op. a.) poganška skupnost in je tako tudi moralo biti. Zetev je propadla in moramo pač žrtvovati devico. Mislím, da je Anthony Shaffer napisal izjemen scenarij, ki

pa je bil precej skrajšan. Ko sem gledal film, se spomnim, da sem se spraševal: »Kaj se je zgodilo? Tega ni, onega ni ... Kaj se je zgodilo z zdravnikom, zobarjem, lekarnarjem, ribičem, s pekom?« To so bili sami fantastični liki, ki pa se v končni verziji filma komaj pojavijo. Film so rezali in rezali in rezali. Naknadno smo poskusili najti negativne in neuporabljene posnetke, a nam nikoli ni uspelo.

Ali manjka v končni verziji tudi kaj vašega teksta?

Oh, seveda ... precej!

So bile vse replike že v scenariju ali ste kaj improvizirali?

Ne, ne, vse je bilo v scenariju.

Ste vi osebno občutili kako povezanost s tem sistemom poganškega verovanja?

Pogani na tem svetu pač obstajajo. Ne moremo sicer neposredno primerjati, a samo pogledajte, kaj se je zgodilo na Norveškem (mišljen je masaker, ki ga je v Oslu in okolici povzročil Anders Behring Breivik 22. julija letos, op. a.). To je seveda nekaj drugega kot v filmu, a kaže na to, kaj vse so ljudje pripravljeni storiti, če v nekaj verjamejo.

Ste torej k vlogi Lorda Summerisla pristopili kot k vlogi negativca ali ste ga skušali skozi svojo igro utemeljiti tudi drugače?

Gre za zelo šarmanten lik, ki se veliko smehlja in je lahko zelo zabaven. Hkrati pa točno ve, kaj mora narediti, da bo letina na otoku uspešna, glede na to, da je lanska propadla.

Kako pa je bilo sodelovati pri neke vrste nadaljevanju, pri lanskem filmu The Wicker Tree (2010, Robin Hardy)?

Pravzaprav ga še nisem videl. Ponudili so mi glavno vlogo in sem sprejel, saj se mi je scenarij zdel zelo dober. Od originala se razlikuje predvsem v zapletu, mu je pa precej zvest v pristopu. Ampak to nikakor ni ista zgodba. Ne bom vam izdal zapleta, da vam ne pokvarim ogleda, a na koncu nisem igral glavne vloge, saj sem v tem času snemal nek drug film in me niso mogli čakati. Rekli pa so, da me na vsak način želijo v filmu. Odgovoril sem, da ne želim igrati vloge Lorda Summerisla, saj ne gre za isto zgodbo. Tako da se na koncu pojavim le v krajši sceni, ki smo jo posneli v enem dnevu.

Prijateljevali ste tudi s pisateljem Dennisom Wheatleyjem in igrali v dveh filmih, posnetih po njegovih okultnih romanih.

Tako je. Prvi, Hudičeva nevesta (The Devil Rides Out, 1968, Terence Fisher), je bil zelo dober, medtem ko je bil drugi, To The Devil a Daughter (1976, Peter Sykes), precej zanič. Hudičevo nevesto bi z veseljem ponovno posnel in dejansko je veliko interesa za rimejk. Še vedno bi lahko igral vlogo vojvode, z drugo ekipo. Z današnjimi računalniškimi učinki bi lahko bil film fantastičen. To The Devil a Daughter sicer ima dobre pasaže, a konec je popolnoma nesmiseln.

Je bil scenarij spremenjen glede na verzijo, ki ste jo brali, ko ste sprejeli vlogo?

Tako je. Imel naj bi zaključno sceno z Richardom Widmarkom, enim od zadnjih filmskih velikanov ranga Robert Mitchum, v kateri žrtvujem mlado dekle, Nastassjo Kinski. Okoli nje sem zarisal krog

iz krvi, in kdorkoli ga prečka, umre. Richard se vrže name s kremenom v roki (v zgodbi je kremen namreč edini, s katerim se lahko prečka narisana meja, ne spomnim se več, zakaj). Jaz padem, on vstopi v krog in dvigne dekle, da bi jo odnesel. Jaz pridem k sebi in vidim, kaj se dogaja, zato planem za njim in pozabim, da s tem izstopim iz kroga – v tem trenutku me udari strela ... božja kazen ali karkoli že. Ampak tega konca niso pokazali, ker je nekdo rekel, da sem v taki sceni že igral (na koncu filma *Scars of Dracula* [1970, Roy Ward Baker] naslovnega vampirja ubije strela, ko zadane kovinsko palico, ki jo drži v roki, op. a.). To je bila zelo neumna odločitev, sprememba je pokvarila ves film. Tudi Wheatley je bil zelo nezadovoljen s tem filmom, medtem ko mu je bila *Hudičeva nevesta* izjemno všeč.

Rekel bi celo, da je Hudičeva nevesta eden vaših najboljših filmov.

Res je odličen, na nek način film pred svojim časom, saj se ukvarja s črno magijo, satanizmom, slavljenjem hudiča ali kakorkoli že to imenujemo, ki je še zmeraj zelo aktualno.

To je tudi moje naslednje vprašanje: vi ste neke vrste avtoriteta ali vsaj entuziast na področju okultnega?

Ja, to področje me zanima in vem kar precej o njem, pogovarjal sem se tudi z ljudmi, ki so v take obrede neposredno vključeni in izvajajo črno magijo.

V kaj pa vi verujete, ko gre za nadnaravno? Verjamete, da obstajajo ti fenomeni tudi izven psihe ljudi, ki vanje verujejo, torej da obstajajo v objektivni realnosti?

Zdaj govoriva o Zlu.

Jaz bi to raje imenoval nadnaravno ...

Prav, pa nadnaravno. Ali vi poznate odgovor?

Ne.

Ali ga kdorkoli pozna?

No, morda bi znal odgovoriti Wheatley, glede na to, da je prijatelj z Aleisterjem Crowleyjem, ki je dejansko opravljal okultne iniciacije in druge obrede.

Sta bila Wheatley in Crowley prijatelja?

No, morda ne ravno prijatelja, vsekakor pa znanca. Wheatley je Crowleyja kontaktiral že v tridesetih letih med pisanjem svojega romana v vezi z nasveti s področja okultnega. Poznanstvo sta gojila tudi v prihodnje.

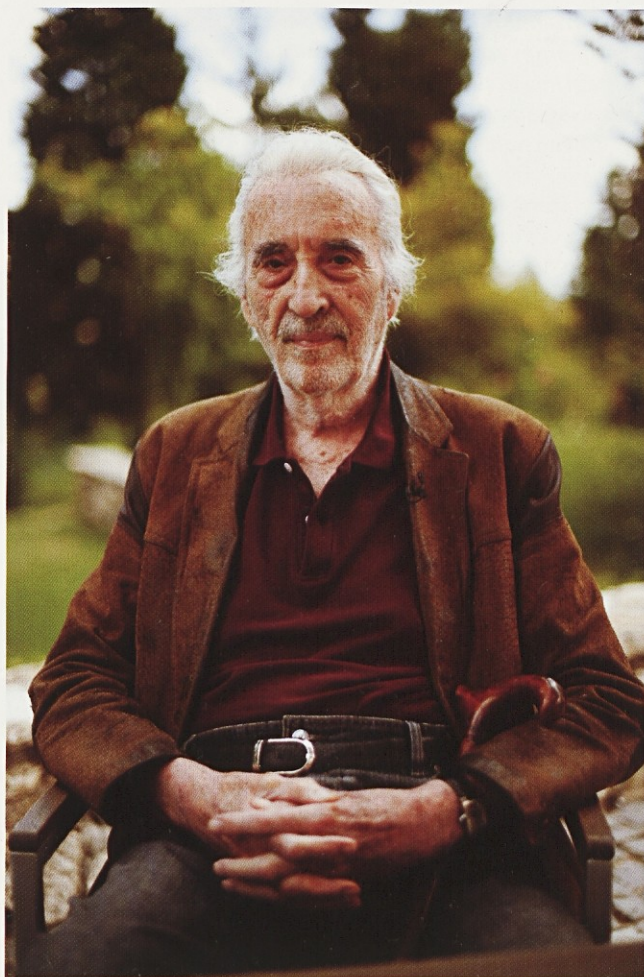
Škratna zver ali kako je že Crowley sam sebe rad imenoval ...

Velika zver 666.

Tako ja. Imam eno izmed njegovih knjig o magiji.

Torej, kakšno je vaše stališče glede teh verovanj in praks? Ste imeli kakšno osebno izkušnjo na tem področju?

Nikoli se nisem srečal z nobenimi nadnaravnimi fenomeni, mogoče le s kakimi preroškimi sanjami ... Poznam pa ljudi, ki so se udeleževali seans z vrtečimi ouija tablami. Drugo vprašanje pa je, ali lahko tako imenovani mediji prikličejo mrtve. Vse, ki so trdili, da



lahko proizvedejo t. i. ekto plazmo, so razkrinkali kot prevarante. Tudi jaz bi z veseljem poklepetal s svojim dedkom ali kaj podobnega ... In potem se mediju nenadoma spremeni glas ... Skratka, menim, da je v življenju veliko stvari, ki jih ne moremo razložiti, ali kot pravi Hamlet: »Več je stvari na Nebu in na Zemlji, Horacij, kot se dogaja v tvoji filozofiji.«

Ali se imate za kristjana?

Ja, s tem da nisem ravno religiozna oseba. Rad bi verjel, da obstaja življenje po smrti, ampak – kakšno bo to življenje? Podobno kot budisti verjamem, da je vsako življenje priprava na naslednjega, upajmo, da boljšega, in da vse, kar počnemo v tem življenju, dobro ali slabo, vpliva na naslednje.

Se spominjate režiserja Maria Bave, s katerim ste v Italiji posneli dva filma, od katerih je posebej Bič in telo (The Whip and the Body/La frustra e il corpo, 1963) eden njegovih – in vaših – najboljših?

Seveda, Bava je bil zelo duhovit, čeprav mislim, da je bil precej nesrečen človek. Imel je navado, da je stopil pred kamero, preden je zaklical: »Rez!« Z Daliah Lavi sva imela ljubezensko sceno, on je pa sredi akcije prišel na set in se začel spakovati ...

Vem, da ne marate, če vas preveč povezujejo z žanrom grozljivk, a vas moram vseeno vprašati, kakšno je vaše stališče do tega, da ste si ime in sloves zagotovili ravno s vlogami v grozljivkah. Seveda ste imeli opazne vloge tudi v drugih žanrih, a ljudje se vas vseeno najbolj spominjajo po vlogah v hororjih.

Igralec sem bil že polnih deset let in sem se učil, učil, učil. Potoval sem po vsem svetu, da sem v malih vlogah izgovoril dve, tri besede dialoga. Potem sem posnel *Povest o dveh mestih* (A Tale of Two Cities, 1958, Ralph Thomas) po romanu Charlesa Dickensa, kar je bila dobra, velika vloga. No, v tem času je Hammer pripravljala *Frankensteinovo prekletstvo* (The Curse of Frankenstein, 1957, Terence Fisher). Iskali so zelo visokega igralca. Pred tem sem imel velike težave ravno zaradi višine, saj sem bil višji od večine tedanjih britanskih zvezdnikov. Niso mi dajali vlog, ker sem zaradi višine odvrčal pozornost z glavnih likov ... Če bi bil rojen v ZDA, bi bilo verjetno drugače, britanski igralci pa so bili večinoma nižji od mene. Tako sem se odločil, da bom počakal in se učil z opazovanjem. Spremljal sem Davida Leana in Carola Reeda in njuno delo z igralci ... in se učil, učil, učil ... To je nekaj, čemur bi se morali tudi danes bolj posvečati.

Potem pa se naenkrat pojavi lik, ki ne govori, ki mora biti zelo visok, jaz pa sem se znal tudi premikati. Pred kakim tednom sva z ženo na televiziji ravno gledala originalnega *Frankensteina* iz leta 1931, z meni zelo ljubim prijateljem Borisom Karloffom. Veliko ljudi je glede tega lika v zmoti, saj mislijo, da se Frankensteinov stvor opoteka in topota z nogami ob tla: »Bum, bum, bum!«. Pa ni tako. Premika se kot zmeden otok, ne ve, kdo je niti od kod prihaja. Ima le neuporabno polovico možganov, druga polovica je po pomoti izostala. Premika se kot otrok in prav to sem v tej vlogi poskusil imitirati. Po Frankensteinu sem delal še *Drakulo* (1958, Terence Fisher). Skratka, ni bilo toliko teh grozljivk, kot se zdi, ampak po teh filmih sta moje ime in podoba zaokrožila svet. Mislim, da filmi o Dr. Fu Manchuju ne sodijo med hororje.

Ja, bližje so fantazijskim filmom.

Nikoli nisem poskušal strašiti ljudi, mislim, jih zares prestrašiti. Nekateri ljudje so mi govorili: »V mladosti sem gledal vaše filme in me je bilo še nekaj dni po tem strah ...«

Ampak to je za vas kompliment, da vam je uspel ta učinek, kljub temu da ni bil nameren ...

Nikoli nisem ljudi namenoma spravljala v stanje groze. Poskušal sem doseči, da začutijo simpatijo ali vsaj empatijo do teh likov, to sem imenoval osamljenost zla, ki je resnična.

Skratka, ne kesate se, ker vas povezujejo z žanrom, ki se še zmeraj zdi marsikomu inferioren?

Mislim, da se na ta žanr ne gleda slabšalno, samo pogledjte, koliko teh filmov se posname dandanes. Še preveč, če vprašate mene. Ključno pri mojih filmih je to, da niso bili ... realistični.

Večinoma so fantazijski.

Tako je, fantazije, pravljice. Vsi vemo, da se te stvari v resnici ne morejo zgoditi. Moja naloga igralca pa je bila, da občinstvo prepričam v to, da se lahko zgodijo. Zadnje čase, že zadnjih dvajset let, pa grozljivke pokažejo vse, kri je vseprek in to se mi zdi ogabno.

Danes so učinki maske tisti, ki občinstvo prepričajo v »resničnost« dogajanja, ne več igralci.

Tako je, igralce so v veliki meri zamenjali tudi posebni digitalni učinki. Igralci kot da niso več potrebni. No, mene to pri mojih letih ne skrbi več pretirano ...

Kako se je v vaših očeh spremenil položaj igralcev od časov, ko ste vi vstopili v ta poklic, do danes?

Mislim, da je Anthony Hopkins uporabil frazo: »Filmsko industrijo danes vodijo kravatarji.« Oddelke vodijo mladi povzpelniki, ki nimajo pojma ne o scenariju ne o igralcih, če ne gre ravno za neke zvezdnike. Vse se vrti okoli tega, koliko bo stalo in kolikšen bo dobiček. Včasih, v zlati dobi 40. in 50. let prejšnjega stoletja so obstajali res veliki režiserji, veliki igralci, veliki filmi – ravno pred nekaj dnevi sem gledal na primer *Otok Largo* (Key Largo, 1948, John Huston). Čisto vsi igralci v tem filmu so prva liga: Bogart, Bacalova, Barrymore na invalidskem vozičku, Edward G. Robinson seveda ... sijajni igralci.

Danes toliko vrhunskih igralcev ne bi našli v vsem Holivudu, kaj šele v enem filmu ...

Tako je. Nočem zveneti grobo ali neprijazno, a vseeno bi želel povedati, da tudi danes obstaja nekaj igralcev, kot so bili tisti iz zlatih časov, Gene Hackman (čeprav se je že poslovil od platna), pa Nicholson, Pacino, De Niro ... Potem je tu naslednja generacija igralcev, med katerimi tudi nekatere izjemno cenim, recimo moj prijatelj Johnny Depp, za katerega menim, da bo v zgodovini filma zapisan kot eden najboljših, pa Leonardo DiCaprio, ki napreduje iz filma v film. Pa seveda Jeff Bridges. Od žensk na primer Meryl Streep, Jodie Foster ... no, onidve nista več ravno mladi.

Današnji Holivud pa zahteva manekenke, starlete ...

Tako je. Ali če pogledamo filme o Harryju Potterju – mladi Daniel Radcliffe je postal izredno dober igralec ... To je dokazal tudi na gledališkem odru ...

Ja, igral je v predstavi *Equus* Petra Shafferja.

Kjer se je slekel do golega. Jaz tega nikoli ne bi storil (smeh). Ampak on bo vsekakor ostal na sceni. Tudi njegovo filmsko dekle, Emma Watson, je zelo prikupno. Ne vem, če bo postala velika zvezda ali pa bo na koncu večno igrala ene in iste tipe vlog. V tem je težava. Če iznenada ustvarite vtis na filmski sceni, ko ste še zelo mladi in nimate dovolj znanja in izkušenj in vas vtaknejo v ogromen film z glavno vlogo, se ne znate pravilno spopasti s tem. Ampak to ni napaka teh mladih igralcev in igralcev. Če bi meni kdo ponudil 10 milijonov dolarjev, tudi ne bi rekel ne. Ampak mi jih nikoli niso ... in mi jih tudi ne bodo. Nočem reči, da mladi igralci niso dobri, sploh ne, ampak resnični velikani filma kot Cooper, Gable, Tracy, Stewart, Mitchum, Widmark, Wayne ... Kje jih najdete danes?

Temna ikona

*Doba Christopherja Leeja
pri Studiu Hammer*

Andrej Gustinčič

Christopher Lee je bil star 35 let in se je že desetletje ukvarjal s filmsko igro brez večjega uspeha, ko je pri britanskem studiu Hammer Film Productions dobil vlogo pošasti, ki jo je ustvaril baron Victor Frankenstein v filmu *Frankensteinovo prekletstvo* (The Curse of Frankenstein, 1957, Terence Fisher). »Po desetih letih na filmskem platnu sem bil še vedno visok tujec, skoraj tako neznan, kot ko sem začel,« je zapisal v svoji avtobiografiji. Hammer je bil studio za B-filme, ki je dve leti prej doživel nepričakovan in veliki uspeh z znanstvenofantastično grozljivko *Quatermassov eksperiment* (The Quatermass Xperiment, 1955, Val Guest) in se odločil ponoviti uspeh s filmoma o Frankensteinu in Drakuli. Frankenstein je bil zelo uspešen pri gledalcih, kritiki pa so ga raztrgali, saj niso bili vajeni toliko krvi in grobosti v britanskem filmu. Zvezdnika filma, Lee kot tvor ter Peter Cushing kot baron Frankenstein, sta se naslednje leto vrnila v *Drakuli* (Dracula/The Horror of Dracula, 1958, Terence Fisher) in film je bil še večja senzacija, ki je iz Leeja čez noč naredila zvezdnika grozljivk. Še več, globalna publika ga je povsem poistovetila z grofom Drakulo, tako kot Seana Conneryja z Bondom. Tako je Terence Fisher, eden najboljših, če ne najboljši britanski režiser grozljivk, spremenil Leejevo življenje.

Da bi razumeli moč, ki so jo imele Hammer grozljivke v britanski kinematografiji, pogledajmo enega Fisherjevih filmov, preden se je začel ukvarjati z grozljivkami. *Preseščeno srce* (The Astonished Heart, 1950, režiser Antony Darnborough) je bil značilen britanski film svojega časa. Gre za pompoznega psihiatra Christiana Faberja (Noël Coward, tudi scenarist), ki je že dvajset let v prijaznem, a hladnem zakonu z Barbaro (Celia Johnson), ko se nepričakovano in obsesivno zaljubi v njeno zapeljivo prijateljico iz mladosti Leonoro (Margaret Leighton). Fabula je fina tkanina občutkov, poželenja in kesanja, v kateri se vsi liki vedejo izredno civilizirano in duhovito, obzirnost in izogibanje vulgarnemu izražanju čustev pa sta moralna imperativa. Psihiatrova strast se konča s samomorom, a ženski ostaneta pazljivo vljudni ena do druge.

Hammer in še posebej Fisherjevi filmi so vdrl v ta civiliziran in zadušljiv svet kot netočan vsiljivec na slavnosten meščanski sprejem. Najbolj značilni Fisherjevi prizori, ki imajo to moč vdora, so recimo tisti v *The Strangers of Bombay* (1959), v katerem odre-



Frankensteinovo prekletstvo

zana roka vznemiri toplo popolnost mize, pripravljene za večerjo s prijatelji, ali ko Lee kot nerodna, a presenetljivo hitra mumija iz istimenskega filma (1959) vdre skozi balkonska okna imenitne hiše na podeželju. Hammer kot da se je odločil preizkusiti svet vljudnih angleških melodram, od katerih jih je nekaj režiral ali soredžiral tudi sam Fisher. V Leejevi interpretaciji *Drakule* sta Fisher in Hammer našla popolno personifikacijo robato pisane napada na ugodje britanskega filma.

Lee je razumel, kaj Drakula pravzaprav je: fevdalni gospodar med buržoazijo devetnajstega stoletja. Njegova neposredna in popolna moč nad posamezniki je bila iz drugega časa. Znašel se je v srednjem razredu, navajenem na kompromise in zatiranje destruktivnih strasti. Leejev Drakula je predstavljal izbruh vse zatirane strasti, gneva in skrite zlobe v tem dobro urejenem svetu. In seksualnosti. Brez dvoma je napad vampirja prinesel tudi spolni užitek. Že sama pojava krutega plemiča, visoka, oblečena v črno in polna prezira, je naredila meščanske obrambe in izgovore smešne in izrabljene. To je bil fizično močan in lačen Drakula, daleč od pokvarjenega, a elegantnega vzhodnoevropskega aristokrata, ki ga je igral Bela Lugosi. Leejev grof je bil zver. In v Cushingovem doktorju van Helsingu je imel sijajnega nasprotnika. Cushing in Lee sta skupaj posnela 22 filmov in bila zabavno nasprotje: Lee osredotočen in z umirjeno telesno govorico, Cushing pa

dinamičen igralec, ki, po Leejevih besedah, »raztrga papir, prižge pipo in se sezuje, vse med izgovorjanjem dialoga.«

Fisher in Lee sta se ponovno lotila Drakule šele v podcenjenem filmu *Drakula, princ teme* (Dracula: Prince of Darkness, 1966). Lee je smatral, da je njegovo besedilo nemumno, in ga ni želel izgovarjati, tako da je bil Drakula zdaj nem in je deloval še bolj živalsko, kot neka vrsta nočne podgane, ki vdre v življenje dveh parov. Lee je postajal vse bolj razočaran nad Hammerjevim pristopom k Drakuli. Za razliko od tematsko bogate serije s Cushingom kot baronom Frankensteinom so nadaljevanja serije o Drakuli (Hammer je posnel sedem filmov z Leejem v tej vlogi) delovala, kot da so se šele v zadnjem hipu odločili v zgodbo vključiti grofa. Postal je marginalen. »Enostavno je bilo estetsko moreče gledati, kako so bili filmi vse slabši,« je zapisal v avtobio-



Okusi Drakulovo kri



Rasputin: blazni menih

grafiji, »po poletu in elegantnosti prvega desetletja je Hammer postal samozadovoljen in nemaren, podpiral je scenarije brez domišljije in poceni produkcije v nevarno brezbriznem prepričanju, da bo občinstvo pristalo na vse.« Najboljši poznejši film je bil *Okusi Drakulovo kri* (Taste the Blood of Dracula, 1970, Peter Sasdy), v katerem se sinovi in hčerke hinavske buržoazije obrnejo proti lastnim očetom. Lee se je pojavil kot Drakula v le nekaj prizorih in vprašanje je, če ne bi bil film boljši brez grofa.

Lee je snemal tudi za druge studie, ampak prvenstveno je bil navezan na Hammer do začetka druge polovice šestdesetih. Hammer je medtem postal prava sila ne samo britanskega filma, ampak britanskega gospodarstva nasploh in obenem mednaro-

dno prepoznavna znamka grozljivk. Lee je snemal z režiserji, kot so bili Don Sharp, John Gilling ter Seth Holt in ki so skupaj s Fisherjem, Valom Guestom in Sidneyjem Hayersom tvorili jedro nizkoporačunskega povojnega britanskega žanrskega filma. Igral je tako vodilne kot stranske vloge. Bil je sočuten in zanesljiv psihiater v odličnem *Kriku strahu* (Taste of Fear/Scream of Fear, 1961, Seth Holt), krut in duhovit pirat v *The Pirates of Blood River* (1962, John Gilling) ter slaboten in parazitski, a vseeno simpatičen ljubimec žene doktorja Jekylla v Fisherjevem *The Two Faces of Dr. Jekyll* (1960).

Rasputin: blazni menih (Rasputin: The Mad Monk, 1966, Don Sharp) je ena od čudovitih norosti Leejeve kariere. Film ni imel zveze z zgodovino, s plitvim scenarijem

in Sharpovo energično in samozavestno režijo pa je Lee ustvaril znamenito variacijo svojega Drakule: divjega družbenega vsiljivca. Ogromen, kosmat, nasilen in domišljav se je Leejev Rasputin vrgel v prizore divjega plesa, pitja, zapeljevanja in magičnega zdravljenja z dolgimi izkrivljenimi prsti in gorečimi očmi. Predvsem je bil brezobzirnež, ki ga niso zanimala pravila vedenja in ki ni spoštoval ne državne oblasti ne cerkve in še posebej ne višjih družbenih slojev. Kot čisti anarhist je predstavljal prav razbrzdano, ki se je je angleška družba vedno bala. Na žalost film ni orisal prepričljive družbe, proti kateri bi se Rasputin upiral, pa tudi imenitnemu hammerjevemu scenografu Bernardu Robinsonu ni uspelo pričarati občutka ruskega dvora.

Nastopil je v dveh filmih, ki sta med najboljšimi, kar sta jih posnela Fisher in Hammer. V *The Gorgon* (1964) je Lee igral profesorja Karla Meinsterja, ki pride v prestrašeno srednjeevropsko mesto, da pomaga mlademu prijatelju Paulu, zaljubljenemu v Carlo, lepo in materinsko žensko, ki se vsa-

Hammer kot da se je odločil preizkusiti svet vljudnih angleških melodram, od katerih jih je nekaj režiral ali so-režiral tudi sam Fisher. V Leejevi interpretaciji *Drakule* sta Fisher in Hammer našla popolno personifikacijo robato pisanega napada na ugodje britanskega filma.



To the Devil a Daughter

ko polno luno nezavedno spremeni v pošastno gorgono, katere pogled okamni svoje žrtve. Zraven je tudi Cushing kot v Carlo zaljubljen doktor Nemiroff. Meinster je bil tipičen fisherjevski junak, inteligenten, racionalen in krepak. S svojimi neurejenimi lasmi in brki ter z arogantno osornim vedenjem je bil nekako aseksualen, tako da se ga strasti, ki motivirajo in na koncu uničijo ostale like, niso dotaknile. »Zdaj je svobodna, Paul. Svobodna,« reče umirajočemu prijatelju, potem ko je Carli odrezal glavo.

Režiran po s strani producentov skvarjenem scenariju Johna Gillinga, s proračunom, ki je bil majhen celo za studio Hammer, in s poceni narejeno pošastjo, ki izziva smeh, ne pa groze, je Fisherju vseeno uspelo posneti melanholičen film, ki kot da se odvija v umirajočem svetu pozne jeseni. V središče postavi nekaj, kar je bilo v

grozljivkah vedno vsaj nezavedno prisotno: strah pred ženskami, saj za pretresenega in zaljubljenega mladega junaka skrbi ista ženska, ki ga želi uničiti. Tudi ženska, ki te ljubi, ti pravzaprav želi škodovati. Fisherjev film razkrije strah, ki je verjetno korenina vseh tistih brutalnih umorov spolno izizvalnih žensk pri Hammerju ter nasploh v grozljivkah. *The Gorgon* je kljub številnim pomanjkljivostim eden najbolj neprijetno provokativnih Hammer filmov.

Lee je bil spet na strani angelov v Fisherjevi *Hudičevi nevesti* (*The Devil Rides Out*, 1968) kot vojvoda Richleau, plemič, pustolovec in erudit, ki ščiti sebe in svoj krog prijateljev pred napadom satanistov pod vodstvom elegantnega Mocate (enkrat Charles Gray) v Angliji dvajsetih let prejšnjega stoletja. Fisher in scenarist Richard Matheson, ki je priredil roman Dennisa Wheatleyja, sta ustvarila zgodbo o borbi dobrih duš proti zlu, kjer je nekaj skoraj hawkovskega v načinu, na katerega se de Richleau, njegov prijatelj Rex, nečakinja Marie in njen mož Richard združijo v borbi proti Mocati in v zaščito idealiziranega angleškega življenjskega sloga. Za razliko od Meinsterja v *The Gorgon* je Richleau vedno urejen. Njegov boj proti silam teme prevzame celo telo. Vse v njegovem glasu in stasu izžareva odločnost. »Motiš se,« neomajno odvrne Rexu, ko ta reče, da je temna

sila le praznoverje. »Temna sila je več kot le praznoverje; je živa sila, ki se lahko ponoči spusti vsak hip.« Lee ta stavek in ezoterične dialoge nasploh napolni z vero in nujo. Je globoko moralističen, ampak tudi človeški, in je upodobitev vitalnosti, nuje po boju za obstanek: racionalen v svojem pristopu do iracionalnega, oborožen s skrivnostno erudicijo (*»Sol in živo srebro – učinkovita proti silam teme.«*) in neomajno vdan prijateljem in družini. *Hudičeva nevesta* je najjasnejši izraz nedvoumnega in brezkompromisnega dualizma Fisherjevih filmov, skoraj manifest o čaru zla in vztrajnosti dobrega: v svetu izrazito angleškega Fisherja je zlo izenačeno z ekscesom, dobro pa z umerjenostjo.

Sčasoma je Lee vse manj nastopal pri Hammerju. Tu so bila nadaljevanja *Drakule*, zadnje je bilo posneto leta 1973 (*Satanistični obredi Drakule* [*The Satanic Rites of Dracula*, 1973, Alan Gibson]), in začel se je Hammerjev somrak. Ko so v začetku sedemdesetih let finančne težave prisilile ameriške studije umakniti finančno podporo britanskemu filmu, se je povojni razcvet britanske kinematografije končal. Hammer je imel še dodatne probleme z distributerji in spreminjajočo se podobo grozljivk. Ne da ni bilo v tej dekadici še zanimivih filmov iz studia, recimo *Demons of the Mind* (1972, Peter Sykes), a bilo jih je premalo in prišli so prepozno. Zadnja Hammerjeva grozljivka z Leejem je bila *To the Devil a Daughter* (1976), konfuzna, a vseeno zabavna zgodba, spet po romanu Dennisa Wheatleyja, v kateri je bil popolnoma doma v vlogi satanskega duhovnika, očeta Michaela, v boju s krepkim eruditom Richardom Widmarkom za dušo petnajstletne Nastassje Kinski. Film ni doživel uspeha. Hammer je posnel še en film, par televizijskih serij in tiho izginil. (Leta 2007 je nizozemski producent John De Mol kupil Hammer. Od takrat je novi Hammer produciral ali soproduciral štiri filme groze ter eno spletno serijo.)

Christopher Lee je preživel konec svojega starega studia in propad britanske filmske industrije. Bil je mednarodno znan; delaven igralec, vedno dober, dobrodošel gost v A-filmih z zvezdniško zasedbo in v televizijskih nanizankah ter grozljivkah in kriminalkah. V novem tisočletju je ponovno zaslovel v filmih Georgea Lucasa in Petra Jacksona. A kot igralec se je zares rodil pri Hammerju, kjer je iz neopaženega visokega moža z videzom tujca postal ikona.



Hudičeva nevesta



Zgodba o Možu iz protja

Allan Brown: Inside the Wicker Man - How Not to Make Cult Classic (Polygon, 2010).

Zoran Smiljanić

Sir Christopher Lee je večkrat poudaril, da je ena njegovih najljubših in najboljših vlog tista iz britanske okultne grozljivke *Mož iz protja* (The Wicker Man, 1973, Robin Hardy), kjer je bil zloveški Lord Summerisle. Gre za enega najizrazitejših in najpomembnejših britanskih filmov 70. let, ki bi ga lahko postavili ob bok vizionarskim klasikam, kot so *Predstava* (Performance, 1970, Donald Cammell, Nicolas Roeg), *Demoni* (The Devils, 1971, Ken Russell) ali *Ubijte Carterja* (Get Carter, 1971, Mike Hodges). Že sam film je čuden, še bolj čudna pa je njegova usoda. Zaradi vsebine je postal kulten, zaradi vsega, kar se mu je zgodilo potem (in se mu še dogaja), pa legendaren.

In vse, kar se je dogajalo pred in med snemanjem *Moža iz protja* ter po njem, je natančno popisal novinar in publicist Allan Brown (gre za drugo, dopolnjeno izdajo knjige, prva je izšla leta 2000 pod naslovom *Inside the Wicker Man: The Morbid Ingenu-*

ities), ki je na dolgo in široko izprašal vse pomembnejše člani ekipe, med drugimi je še posebej dragoceno pričevanje scenarista Anthonyja Shafferja, pronicljivega in elokventnega moža (*»s kot oglje črnim smislom za humor«*), ki ga je Brown *»ujel«* v zadnjem letu njegovega življenja (umrl je leta 2001, star 75 let). Poleg zanimivih intervjujev, pikolovsko popisanega procesa distribucije v Angliji in ZDA in bridke igre usode, ki se je poigrala s tem filmom, je avtor izbrskal še neobjavljene fotografije, ki so dokazovale, da so zares posneli nekatere prizore, za katere je veljalo, da so za vedno izgubljeni, v knjigi pa se nahaja Shafferjev scenarij za nadaljevanje *Moža iz protja*. Za dobro mero si je Brown zadal še nalogo, da odkrije, v čem je skrivnost tega filma, pri katerem je šlo narobe skoraj vse, kar narobe lahko gre. Na vprašanje, zakaj ravno ta film, je odvrnil: *»Mož iz protja je zame čudaška, magična, mistična spaka, pošast*

s podstrešja, ki je ves čas kričala, ropotala in hotela ven. In na koncu je prišla ven.« In dodaja: *»Film je obseden od nekakšne skrivnostne sile, nekakšnega vuduja, čarovnije, ki ga je dvignila iz skromnih začetkov in skoraj štirideset let pozneje zavihtela med najsijajnejše filme, kar jih imamo. To so filmi, neodvisni od žanrov, ki stojijo samotni, vzvišeni in ponosni kot spomeniki ničemur ali nikomur drugemu kot samemu sebi, svojemu pomenu in originalnosti.«*

Zgodba govori o policijskem naredniku Neilu Howieju (pokojni Edward Woodward), ki dobi anonimno pismo o izginotju deklice Rowan na oddaljenem škotskem otoku Summerisle. Howie, goreči in spolno vzdržni kristjan, se odpravi na otok, na katerem zaradi lege ob toplih morskih tokovih vlada prava tropska klima. Tam naleti na čudaško lokalno skupnost, ki se predaja starodavnim keltskim poganskim obredom, prepeva lascivne pesmice ter otroke v šolah uči o plodnosti, spolnosti in podobnih bizarnostih. Howie je šokiran nad brezbožnostjo in nemoralnostjo otočanov, še bolj pa ga razkači, da se vsi po vrsti pretvarjajo, kot da Rowan nikoli ni obstajala. Med preiskavo se sreča z Lordom Summerislom, aristokratom in znanstvenikom, ki mu razloži proces gojenja sadja na otoku in pove, da je lanskoletna letina katastrofalno propadla. Na Howiejeve očitke o razvratu in nemoralni pa odvrne, da oni častijo boga sonca in da je *»je krščanstvo*



Peter Snell, Anthony Shaffer, Robin Hardy na snemanju

na tem otoku mrtvo.« Medtem ko ga vsi vlečejo za nos, vaše fatalke (Britt Ekland) in nimfomanke (Ingrid Pitt) pa neusmiljeno zapeljujejo, se Howie odloči dokazati, da so vaščani z Lordom na čelu malo Rowan umorili v poganskem obredu žrtvovanja. A izkaže se, da je bil on sam ves čas žrtev perfidno nastavljene zarote ...

Nizkopračunski film, ki so ga žanrsko označili tudi kot »škotski filozofsko poganski mehkoerotični glasbeni triler« ali »folk horror«, naj bi pomenil nov zagon za kariere pomembnejših vpletenih (Christopher Lee naj bi se z njegovo pomočjo znebil pečata Drakule, Edward Woodward je hotel ulti TV-liku inšpektorja Callana, režiser Robin Hardy je nameraval opozoriti nase z markantnim debijem, uveljavljeni dramatik Anthony Shaffer, ki je že imel v žepu scenarije za Hitchcockov triler *Blaznost* [Frenzy, 1972] in broadwaysko uspešnico *Vohljač* [Sleuth], pa je hotel nadaljevati uspešno kariero). A je mali film presenetil, prerasel okvirje in postal nekaj, kar je usodno vplivalo na življenja in kariere ustvarjalcev. Film-bergla, ki naj bi zgolj lansiral, utrdil ali korigiral kariere ključnih ustvarjalcev, je dolgoročno postala njihovo daleč najpomembnejše delo, po katerem so (p)ostali znani. Še več, režiser in scenarist sta padla pod trajni vpliv filma, vsak na svojem bregu sta leta in leta poskušala realizirati nadaljevanja *Moža iz protja*. Film je postal njuna življenjska obsesija.

Robin Hardy in Anthony Shaffer, ki sta bila nekoč prijatelja, partnerja in lastnika reklamne agencije (Shaffer je pisal scenarije, Hardy pa režiral), sta se med snemanjem

sprla (Shaffer mu je očital kreativno in organizacijsko nesposobnost), za nameček sta si za nazaj oba pripisala večji delež zasluga za izvirno idejo, raziskovanje, pisanje scenarija ... postala sta sovražnika in nista spregovorila do Shafferjeve smrti. Ironično pa je njun kreativni naboj po *Možu iz protja* skrivnostno usahnil. Hardy je doslej posnel le še dva filma, ne preveč uspešen *The Fantasist* (1989), leta 2010 pa mu je končno uspelo posneti nadaljevanje oziroma »duhovni sequel«, kot se je izrazil, z naslovom *The Wicker Tree* (po svojem romanu *Cowboys for Christ*), tretji in sklepni del trilogije pa naj bi bil posnet v 3D-tehniki z naslovom *Twilight of the Gods*. Tudi Shaffer se je v nadaljnji karieri zaplezal s scenariji po romanih Agathe Christie (*Smrt na Nilu* [Death on the Nile, 1978, John Guillermin] in *Zlo pod soncem* [Evil Under the Sun, 1982, Guy Hamilton]), podpisal še nekaj (pod)povprečnih scenarijev in seveda scenarij za *The Wicker Man II*, ki pa ga niso nikoli posneli. Nekoč obetavni dramatik tako ni izpolnil pričakovanj in je ostal v senci brata dvojčka Petra, ki je kot po tekočem traku ustvarjal odlične dramske tekste za gledališče in film (*Black Comedy*, *Equus*, *Amadeus* ...).

Pravzaprav je bil manjši čudež, da so *Moža iz protja* sploh posneli, nastal je takorekoč po pomoti. Leta 1972 je studio British Lion Films zamenjal lastnika, in da bi preprečil

stavko sindikata, je moral novi lastnik na vrat na nos skočiti v produkcijo prvega filma, ki je imel pripravljen scenarij, ne glede na to, kakšen je. Naključje (?) je hotelo, da je bil to ravno *Mož iz protja*, in film so začeli pospešeno pripravljati za produkcijo. Čeprav naj bi se zgodba dogajala na vrhuncu pomladi, so ga bili prisiljeni snemati oktobra. Ledeni vetrovi so ekipo prepihali do kosti, na drevesa so lepili sadne cvetove, igralcem pa so v usta polagali kocke ledu, da se ne bi videla sapa. Proračun je bil zelo skop, v višini ene epizode tedanje povprečne TV-serije. Snemanje je potekalo v dveh škotskih obmorskih mestecih, kjer so igralci in člani ekipe cele dneve zmrzovali na snemanju, zvečer pa so se nacejali v lokalnih gostilnah, saj ni bilo početi kaj drugega. Med snemanjem sta se zaljubila in pozneje poročila Anthony Shaffer in Diane Cilento, ki je igrala vaško učiteljico in svečenico.

Producent Peter Snell je bil hkrati tudi šef British Liona, kar je pomenilo dobro novico za film: ker je verjel v projekt in stal za njim, mu bo zagotovo nudil kar najboljšo podporo, režiserjevo montažo, spodobno reklamo in distribucijo pod najboljšimi pogoji itd. Vendar se je med snemanjem spet zamenjal lastnik studia, po novem EMI Films. Nova uprava je Snella po hitrem postopku brcnila s položaja, si ogledala zmontiran film in ogorčeno konstatirala, da gre za enega od desetih najslabših filmov vseh časov. Šefi pri EMI Films so odtlej naredili vse, da bi film pokopali (tudi dobesedno): najprej so ga vzeli režiserju in ga premontirali, izrezali so kup materiala in iz premišljeno zgrajene strukture, za katero sta Hardy in Shaffer garala, naredili skrupalo brez repa in glave. V nič je šlo okoli 20 minut materiala na temo Howiejeve preiskave v prvi polovici filma in precej dialogov z Lordom Summerislom. Nato je zaradi seksualnega škandala, v katerega sta bila vpletena igralka Ingrid Pitt in producent Peter Snell, v vodo padla distribucija v elitni verigi kinodvoran Odeon. Namesto tega so ga brez reklame zalučali v tretjerazredne kinodvorane, pa še to kot spodnji konec *double-billa* (skupaj s filmom *Ne glej zdaj* [Don't Look Now, 1973, Nicolas

Že sam film je čuden, še bolj čudna pa je njegova usoda. Zaradi vsebine je postal kulten, zaradi vsega, kar se mu je zgodilo potem (in se mu še dogaja), pa legendaren.



Roeg]). Kritike so bile večinoma negativne, obisk pa skromen. Potem pa je udarila nova katastrofa: edina kopija negativa se je izgubila. Namerno ali naključno, tega nihče ne ve, začele pa so krožiti govorice, da so negativ zakopali v traso neke avtoceste blizu Londona. Režiser Alex Cox je v uvodu v kultno TV-serijo *Moviedrome* izjavil, da je negativ »končal vzdignjen v podpornem stebru avtoceste A4.« Nazadnje je na sceno stopil še pevec Rod Stewart, ki je nameraval odkupiti negativ filma in ga uničiti, saj mu je šlo v nos, da si gledalci pasejo oči po nagi riti njegovega novega dekleta Britt Ekland. Ne bi se mu bilo treba truditi: takrat nosečo Eklandovo je v golem prizoru tako ali tako zamenjala dvojnica, negativ pa je bil izgubljen.

Za ameriško distribucijo so se pri EMI Films najprej dogovorili z Rogerjem Cormanom (še en znanec iz Ljutomer), ki je iz že tako porezane 99-minutne verzije izrezal še dodatnih 13 minut. Nad novo verzijo je bil matični studio tako navdušen, da so iz nje naredili uradno verzijo, ki so jo potem distribuirali po Evropi in ZDA. A do pogodbe s Cormanom kljub temu ni prišlo, saj so film prodali nekemu drugemu distribucijskemu podjetju, ki je ponudilo boljše pogoje. Le da je to podjetje štiri dni po podpisu pogodbe bankrotiralo. Film je prevzel Warner Bros., ki ga je odvrigel v *drive-in* kina, kjer je bil obisk spet porazen. »Mularija se je raje onegavila na zadnjih sedežih avtomobilov svojih staršev, kot pa gledala film,« je trpko pripomnil Robin Hardy. Nato so od filma vsi vpleteni spet dvignili roke in pozabili nanj. *Mož iz protja* je umrl.

Zgodba spominja na morbidno tragikomedijo, ki jo poganja zla usoda in kjer se frustracije, nesreče, razočaranja, neuspehi in sabotaze vrstijo na vsakem koraku. Kot da bi film obdajalo neko nevidno zlo, starodavno prekletstvo ... Ja, kot da film tolče isto usodo kot njegov junak, pokončni narednik Howie, ki je kljub plemenitim namenom korakal od slabega proti slabše-

mu, do končne katastrofe. In ne pozabimo, da je tudi Howie kot vsak pravi kristjan neomajno verjel, da smrt ne pomeni konec vsega, da se ne bo razblinil v nič, ampak da ga čaka novo posmrtno življenje, lepše in boljše od tega tu. Saj se je za čas življenja vendar vzorno obnašal, ni hudič, da ne bi prišel v nebesa. In ravno to se je zgodilo *Možu iz protja*.

Čudežno vstajenje

V redkih kinematografih in na VHS-kasetah se je še vedno vrtela stara, 86-minutna verzija, potem pa je nekomu kapnilo, da ima Roger Corman daljšo, 99-minutno verzijo na pozitivu. Nihče je ni zahteval nazaj in možakar je pač pozabil nanjo. Obrnili so se nanj in Corman jo je hitro našel: verjetno gre za edino obstoječo kopijo na svetu. Hardy je iz »Cormanove kopije« na novo zmontiral 96-minutno verzijo (dodal je prizor na začetku filma, kjer je Howie še na celini, v cerkvi in na policijski postaji, prizor orgije pred gostilno, nekaj dialogov z vaščani in Lordom) in *Mož iz protja* je zaživel novo življenje. Restavrirana verzija je ponovno zaokrožila po ameriških kinodvoranah in tokrat naletela na neprijetno toplejši sprejem. Tudi po zaslugi Christopherja Leeja, ki je neomajno verjel v film in se ves čas požrtvovalno boril zanj, potoval z njim, ga neumorno promoviral, v številnih intervjujih prepričeval gledalce, naj si film ogledajo, ter v svoje poslanstvo vlagal ogromno časa, energije in denarja. Šel je celo tako daleč, da je lokalnim kritikom plačeval vstopnice iz lastnega žepa. Vsekakor bi moral biti znan in priznan po tem poglavju igralske kariere, ne pa zaradi sodelovanja v hitro pokvarljivih spektaklih.

Z leti je zanimanje publike za ta razvpiti film, okoli katerega so se spletale fantastične in bizarne zgodbe (recimo, v lesenem velikanu naj bi zares skurili nekaj živih živali), skokovito naraslo, svoje je prispevala tudi stroka. Ameriška revija *Cinefantastique* mu je leta 1977 posvetila tematsko številko in zapisala, da je to »Državljan Kane med grozljivkami.« Univerze so organizirale konference in simpozije o filmu, na raznih seznamih najboljših grozljivk vseh časov si je nezadržno utiral pot navzgor, oboževalci so pozdravili izid izvrstnega *soundtrack* Paula Giovannija. Vrstili so se članki v filmskih revijah, intervjuji s protagonisti, dokumentarci in celo take bizarnosti, kot

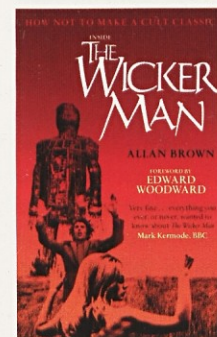
so *Wicker* tematski festivali ali pa *Muppet Wicker Show*, kjer je narednika Howieja upodobil Žabec Kermit.

Možu iz protja so bili trideset let po nastanku poganski bogovi neprimerno bolj naklonjeni, prišel je v modo. O njem se na veliko govori, piše, debatira, odkrivajo ga nove generacije gledalcev, na trg so prišle različne DVD-izdaje, leta 2001 je izšla luksuzna zbirateljska izdaja na dveh diskih s kupom dodatkov, v fetišistični leseni škafli. Film danes zaseda mesto, ki mu pripada, vendar obstaja kapljica pelina: prvotne verzije še vedno niso našli. Sir Christopher Lee ne verjame v teorijo zarote. Prepričan je, da je originalne kolute nekdo pomotoma opremil z napačno nalepko in da ležijo na polici kakšnega skladišča ter da se bo negativ nekega lepega dne znova prikazal. Nič hudega, če se to ne bo zgodilo za čas naših življenj; saj gre vendar za film, ki je že preстал preizkus časa in mu bo uspešno ključoval še naprej.

Izvrstna, duhovito napisana in dobro dokumentirana knjiga, ki razkrije marsikatero skrivnost tega kulta med kulti. Obvezno branje za vse zainteresirane pa tudi nevedneže, ki bi želeli pokukati v notranjost *Moža iz protja*.

Dodatek: Mož iz protja v Sloveniji

Svojevrstna zmeda s filmom obstaja tudi pri nas. V redni distribuciji ga ni bilo, menda je bil preveč tudi za vsega hudega vajene jugo distributerje. Prvič so ga predvajali v 80. letih na takratni TV Ljubljana pod naslovom, ki ga striktno uporabljam v tem tekstu. V knjigi *1001 film* (UMco, 2006) so ga poimenovali *Pletežnik*, v Mladinini DVD-izdaji pa so ga krstili kot *Krvava žetev* (distributer Fivia). Da bi bila zmeda večja, so isti naslov (torej *Krvava žetev*) na istem disku pritaknili tudi holivudskemu rimejku z Nicolasom Cageom v glavni vlogi (*The Wicker Man*, 2006, Neil LaBute), ki pa sodi v »tako zanič, da je že dobro« kategorijo.



The Troll Hunter



O treh prvencih in dveh žanrskih dodatkih

46. MFF Karlovy Vary (1.-9. julij 2011)

Gorazd Trušnovec

Že res, festival A-kategorije, toda ducat naslovov v glavnem programu ni ravno izbor, zaradi katerega bi ga bilo vredno obiskati vsak začetek poletja. Bolj se obrestuje natančno preverjanje stranskih sekcij, v katerih zmeraj tiči za prgišče mojstrov, pa čeprav za ceno dejstva, da to niso nujno svetovne premiere. Če zmeraj zanimivih retrospektiv niti ne izpostavljam – letos so bile posvečene mlademu grškemu filmu, glasbenemu filmu kot samostojnemu žanru, čudežnemu kanadskemu mladeniču Denisu Villeneuveu, ki s svojimi filmi pobira tako laskavo naklonjenost kritike kot pozitiven odziv publike, ter nesmrtnemu velikanu Samuelu Fulleru. Med prikazanimi celovečerci slednjega je bila tudi rekonstruirana in restavrirana kopija (159 minut dolga oziroma za 45 minut več od prejšnje) avtobiografskega vojnega epa **Velika rdeča divizija** (The Big Red One, 1980), ki ima za regijo še poseben pomen. Samuel Fuller je bil namreč vojak udarne naslovne divizije oziroma prve pehotne, ki je prekrizirala bojišča od severne Afrike preko Normandie in južne Italije do osrednje Evrope ter maja 1945 pod poveljstvom legendarnega generala Pattona osvobodila sudetski del Češke. Ob tej priložnosti je dobil Samuel Fuller v bližnjem Sokolovu tudi posebno

spominsko ploščo – prav ob osvobajanju tega koncentracijskega taborišča je Fuller naredil tudi prve dokumentarne posnetke.

Sicer pa so resnično navdušili trije prvenci. **Naš dan bo prišel** (Notre jour viendra, 2010, Romain Gavras) je neformalna celovečerna variacija iz režiserjevega nasilno distopičnega videospota *Born Free* (M.I.A.) v rahlo nadrealističen film ceste, na katero se odpravita Rémy (Olivier Barthelémy), zaradi rdečih las in še česa negotov, preobčutljiv in zafrustriran mladostnik, ter Patrick (Vincent Cassel), aroganten in nihilističen provincialni – ter prav tako rdečelasi – psihiater. Njuno iskanje odreditve sredi malomeščanskega okolja ter domnevno idealne dežele Irske, kjer bi bila enaka med enakimi, postane halucinanten in neskončno smešen križarski pohod proti vsemu svetu. Pri čemer Gavras neprestano spodkopava pozicijo gledalca. Kakšna je njuna spolna identiteta – in identiteta nasploh? Sta »na poti« resnično dve osebi? Kdo je Patrick, ki nosi irsko ime ter obenem prizemlja in podpihuje Rémyja, pri čemer sta oba junaka globoko v sebi ranjena in nezadovoljna? Gre nemara le za čudaško ustvarjalni in domiselni prikaz dinamičnega delovanja Jaza, Nadjaza in Onega, pri čemer Ono vedno bolj prevzema vodilno vlogo in vodi junaka

v vsesplošno destrukcijo? Film je izjemen prikaz čudovitega anarhizma, absurdnih izbruhov nasilja v devastirani industrijski pokrajini in skrajno črnega humorja, pri čemer Gavras resnično ne pozna nobenih zavor v politični nekorektnosti. Da nastopa Irska kot sanjska dežela, je kajpak samo še en v seriji sarkazmov, če vemo, da je naslov filma *Naš dan bo prišel* obenem star slogan militantnih irskih republikancev. Film je izjemno posrečena vizualna odslikava junakov in njune (njegove?) subjektivnosti, čemur služijo dobesedno vsa sredstva, od slikovne barvne skale do natančno izbrane glasbene opreme. Obstajajo filmi, ki dolgočasijo s predvidljivostjo, pa tudi (art) filmi, ki dolgočasijo z nepredvidljivostjo – ampak ta ni ne eno ne drugo, ker z njim upra-



Nokas

vlja resnično provokativen um. Na koncu članka o Romainu Gavrasu kot izjemnem avtorju videospotov se je lani Matic Majcen (*Ekran*, julij-avgust 2010) vprašal, če mu bo uspelo obdržati subverzivno držo v celovečerni formi. Po mnenju tu podpisanega prav gotovo!

Le nekoliko čez mejo od Calaisa, kjer se konča *Naš dan bo prišel*, se v osrčju Flandrije dogaja film *Bikova glava* (Rundskop, 2011, Michaël R. Roskam), podobno impresiven celovečerni debut. Zgodba se navdihuje pri resničnem primeru umora belgijskega veterinarja v 90. letih, ki je raziskoval »hormonsko mafijo« med flamskimi živinorejci. Roskam je na tej podlagi razvil zgodbo 30-letnega Jackyja Vanmarsenilla (Matthias Schoenaerts), ki dobi mikavno povabilo za sodelovanje v nečednih poslih preprodaje ilegalnih živinskih hormonov, čeprav mu instinkt pravi, naj se ne vmešava; vzporedno spoznavamo njegovo intimno zgodbo, ki zrcali hormonsko problematiko. Če zapišemo, da je *Bikova glava* gangsterski film noir, ki se dogaja med govedorejci na flamskih planjavah, morda zveni to bizarno ali malce smešno (čeprav poznamo tudi vesterne, ki cikajo na noir), a Roskam izpelje ta svoj koncept skrajno prepričljivo, skozi popolnoma razdelano lokalno umeščenost (film je potreboval podnapise celo doma) in globoko razumevanje svojih karakterjev ter specifičnega okolja. Skozi Jackyjevo psihološko osebno dramo, pravzaprav tragedijo, ki pride do svojega edino logičnega zaključka, pa deluje film celo pretresljivo. Protitok kriminalni zgodbi namreč predstavlja stalno spraševanje o moškosti, brutalni živalskosti, telesnosti, težki borbi z nagoni, pri čemer je Matthias Schoenaerts ustvaril enega najbolj izjemnih moških likov letos. Filmu se pozna tudi dejstvo, da je Michaël Roskam študiral slikarstvo, saj s svojimi kompozicijami skoraj zahteva ogled na velikem platnu.

Dihanje (Atmen, 2011, Karl Markovics) je celovečerni scenariistično-režijski prvenec glavnega igralca iz avstrijskega oskarjevskega filma *Ponarejevalci* (Die Fälscher, 2007, Stefan Ruzowitzky). 19-letni Roman je že odslužil polovico večletne kazni v zaporu



Naš dan bo prišel

za mladoletnike in njegove možnosti za predčasen odpust so precej majhne, saj gre za izrazitega samotarja brez družine in prijateljev. Toda Roman si na presenečenje nadzornikov in samega sebe najde začasno delo v dunajski mestni mrtvašnici, s čimer se začne njegova počasna socialna rehabilitacija. Občutljiv fabulativni nastavek je izkoriščen povsem suvereno in v ničemer ne zapade v cenenost, kljub na trenutke izraziti morbidnosti pa preveva to minimalistično, iz avtentičnosti izhajajočo dramo, ki izpostavlja temeljne (ali celo skrajne) človeške pozicije, velika mera senzibilnosti, kakršno je, po vzoru »berlinske šole«, moč zaslediti v nekaterih novejših avstrijskih filmih.

Za konec velja izpostaviti še dva norveška naslova, ki kažeta na vztrajno vitalnost skandinavske žanrske kinematografije. **Nokas** (2010, Erik Skjoldbjærg) temelji na resnični zgodbi, ko je leta 2004 enajst obo-roženih, v specialce zamaskiranih roparjev oplenilo norveški centralni bančni servis (Nokas). Rop, ki naj bi ga izvedli v osmih minutah, se je zavlekel v nekajurno konfuzno strelsko obleganje sredi mesta, pri čemer je bil ubit en policist. Krivci so kmalu pristali za zapahi, še vedno pa niso našli večine 10-milijonskega plena. *Nokas* je skoraj dokumentarna rekonstrukcija v realnem času prikazanega dogodka, posnetega po pričevanju vpletenih na resničnih lokacijah. Pripovedna perspektiva, ki jo sicer zaznamuje izjemna akcijska dinamika,

hkrati pa tudi avtorska distanca od samega dogajanja (kombinacija kamere v gibanju in odsotnost psihološke karakterizacije), se izmenjuje med roparji, policijo in uslužbenci Nokasa, Erik Skjoldbjærg pa pristopa k snovi s podobno hladno stiliziranostjo in humanističnim pesimizmom, kot sta prevevala njegovo izvrstno kriminalno dramo *Insomnia* (1997). Na več mestih – ne brez razloga – *Nokas* referira na Mannovo *Vročino* (Heat, 1995), a če bi roparji resnično ponotranjili studiozno natančnost McCauleyjeve ekipe, bi se zgodba lahko končala tudi drugače.

Formula najdenih »cinéma vérité« posnetkov mlade-zanesenjaške-izginule-ekipe, ki smo jo skozi prejšnje desetletje spremljali od *Čarovnice iz Blair Witcha* (The Blair Witch Project, 1999, Daniel Myrick in Eduardo Sánchez) do *Pošastnega* (Cloverfield, 2008, Matt Reeves) se zdi že resno izčrpana. Tako da je pravo presenečenje videti izdelek, ki mu uspe v ta obrazec vbrizgati precejšnjo mero vsebinske in vizualne svežine. Šarm filma *The Troll Hunter* (Trolljegeren, 2010, André Øvredal) je namreč v zelo duhovitem parodično-mockumentarističnem pristopu in pa v spretnem izkoriščanju nacionalne specifikke. Gre za ekipo študentov, ki skuša posneti dokumentarec o bizarnih napadih medvedov, naleti pa na samotarskega lovca, ki po norveški divjini opravlja skrivno misijo lova na pošasti, ki očitno niso le del nordijske mitologije ... *The Troll Hunter* spretno združi večno aktualno temo vladne zarote z ekološko problematiko in z veliko humorja dokazuje, da (tudi) za evropsko žanrsko kinematografijo zado-stuje že dobra ideja, začinjena z mladostno energijo.

Že res, festival A-kategorije, toda ducat naslovov v glavnem programu ni ravno izbor, zaradi katerega bi ga bilo vredno obiskati vsak začetek poletja. Bolj se obrestuje natančno preverjanje stranskih sekcij, v katerih zmeraj tiči za prgišče mojstrov in, pa čeprav za ceno dejstva, da to niso nujno svetovne premiere.

Filmi pod zvezdami

58. Filmski festival Pulj

(16.-23. julij 2011)

Milan Ljubić



Ključni vtis z letošnjega festivala? Gledalci se vračajo k domačemu filmu, hrvaški film ustvarja za gledalce. Naj se filmi predvajajo v dvoranah ali na odprtih prizoriščih, povsod je polno publike. Hrvaški film se je tudi znebil tiste svojevrstne obsesije še iz jugoslovanskih časov, namreč partizanski film vedno in povsod in za vsako ceno, s to razliko, da je pri hrvaškem filmu »partizanski« zamenjal »domovinski«. Ne en ne drugi pojem ne bosta izginila iz

zavesti naroda in njegovih ustvarjalcev, le umaknila se bosta drugim temam iz vsakdanjosti.

Pulj je najstarejši nacionalni filmski festival v svetovnem merilu. Ob 500 gledalcih v Areni je ta prazna, ob 500 gledalcih v Motovunu je ta nabito poln. Da bi Pulj ustvaril tak vtis, jih mora v Areni priti 5.000. In jih pride! Redni obiskovalci pomnimo tudi krizna leta, ko nas je bilo tam komaj za vzorec. Sam sem prvič obiskal 2. festival in

do 58. sem manjkal le trikrat, kar da izkušnjo, da festival čutiš in živiš z njegovimi vzponi in padci. Morda sedanji Pulj še ni dosegel nekdanjih zlatih let, a nedvomno se je izkopal iz krize in upravičil vanj vloženo energijo.

Uradni del letošnjega Pulja je predstavil 10 novih hrvaških celovečercv. Mednarodni program koprodukcijskih filmov, pri katerih je bila hrvaška udeležena z manjšinskim deležem, je prikazal 6 celovečercv,



od teh dva slovenska, *Piran - Pirano* (2010, Goran Vojnović) in *Lahko noč, gospodična* (2011, Metod Pevec). Slednji je pobral vse tri nagrade mednarodne žirije v kategoriji manjšinskih koprodukcij: zlato areno za kamero (Sven Pepeonik), glavno žensko vlogo (Polona Juh) in režijo. Žirija za oceno mednarodnega programa je z areno za najboljše igralske stvaritve nagradila ekipo filma *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger). V sporedu filmov za mlade je so-

deloval Miha Hočevar z uspešnico *Gremo mi po svoje* (2010). Organizatorjem festivala je uspelo animirati puljsko občinstvo in ob nacionalnem tekmovalnem sporedu napolniti še mestni kino Valli in letni kino na Kaštelu. Projekcije v kinu Valli so se začele z retrospektivo Jamesa Ivoryja ter s sporedom italijanskih filmov, saj je bila to letos festivalska država partnerica. Bogato filmsko poletje za Puljane torej.

Kaj pa domači program? Veteran hrvaškega filma Branko Ivanda je odprl festival s filmom *Lea in Darija* (Lea i Darija, 2011), prijazno plesno zgodbo o dveh talentiranih deklicah, prijateljicah, ki živita samo za ples. Lea Deutsch je mlada židinja, Darija Gasteiger pa Nemka. Po napadu na Jugoslavijo aprila 1941 in ustanovitvi Nezavisne države Hrvatske zavladajo rasni zakoni tudi na Hrvaškem in družina Deutsch doživi usodo številnih židovskih družin – deportacijo v koncentracijsko taborišče. Nekoliko pozneje sledi eksodus hrvaških Nemcev, ki morajo bežati pred maščevanjem zmagovalcev. Sam režiser Ivanda se je vprašal, »Kako narediti zabaven film ob ledenem dotiku smrti? Zakaj tragično usodo obarvati rožnato? Kako govoriti o holokavstu, a pri tem ne pokazati značilnih in pričakovanih prizorov?« V vlogi očeta Lee Deutsch nastopa Sebastijan Cavazza, ki ga je filmski kritik Mate Čurić imenoval za »slovenskega Georgea Clooneyja«. Po mnenju vrste hrvaških publicistov gre za najboljši Ivandin film. Ker temelji na resnični zgodbi iz 30. in 40. let prejšnjega stoletja, se v filmu kot liki pojavljajo tudi velikani hrvaškega gledališča: Tito Strozzi (Dražen Čuček), Vjekoslav Afrić (Joško Ševo) in vrsta drugih. Film *Lea in Da-*

rija je odlično portretiral Zagreb in njegove prebivalce, »oživel čas, ki ga ni več« ter zaslužno prejel zlati areni za scenografijo in kostumografijo ter posebno nagrado za masko. Dopadljivo in hkrati pretresljivo delo, ki bo še odmevalo.

Najvišje ocene gledalcev je prejel prvenec scenarista in režiserja Daniela Kušana, ki je po istoimenski knjigi očeta Ivana Kušana posnel predvsem mladim namenjeni film *Koko in duhovi* (Koko i duhovi, 2011). Kušan je že vrsto let vodilni hrvaški mladinski pisatelj in priljubljenost njegovih knjižnih del se je prelila tudi na film. Morda le nekoliko preveč nekritično, a taka je usoda tovrstnih projektov. Režiser je prejel Vjesnikovovo nagrado Breza za najboljšega debitanta, skladatelj Dinko Apelt zlato areno za glasbo, Slaven Zečević pa zlato areno za montažo. Tudi *Duh babe Ilonke* (2011, Tomislav Žaja) je predvsem film za otroke, ki pa govori tudi o življenju in smrti in izgubi najbližjih, še kako odraslih vprašanih torej. Gre za glasbeno komedijo z elementi fantastike, ki portretira življenje nenavadne romske družine, videno z očmi desetletne deklice Manuše. Zanimivo vlogo ciganke Aske je odigrala pohvaljena Aleksandra Balmazović.

Kotlovina hrvaškega filmskega veterana, scenarista, režiserja in producenta Tomislava Radića je eden od absolutnih zmagovalcev letošnjega puljskega festivala. Film je prejel šest zlatih aren, vključno z veliko zlato areno za najboljši film. Veliki družinski zbor ob obisku sorodnice Mimi, ki je kot štiriletna deklica z mamo odšla v Avstralijo in je prvič prišla na obisk v staro domovino, bi moral biti prijazno družinsko srečanje ob



Lea in Darija

odjoku na ražnju in tradicionalni kotlovin, a se spremeni v povsem nekaj drugega ... Med slovenskimi novinarji je nastala razprava, kako prevesti pojem kotlovina. Gre za jed in način priprave hrane, a glede na pomen, ki se prenese na družinske razmere, bi morda bil še najbolj podoben izraz enolončnica, čeprav to ni isto. Povedano z režiserjevimi besedami, gre za zgodbo o tipični hrvaški (in ne samo hrvaški) družini. Radić mojstrsko prepleta usode ljudi in vodi zgodbo. To je film, ki se ga gleda in o njem razmišlja.

Kotlovini ob boku stoji **Oče** (Ćaća, 2011) scenarista in režiserja Daliborja Matanića. Pripoved (mimogrede, ta družinski psihotriler je bil posnet v desetih dneh s proračunom 70.000 evrov) nekje visoko in daleč v Liki sooča bolnega očeta (Ivo Gregurević) z njegovima hčerkama in fantom ene od njiju, ki so se pripeljali iz mesta na obisk. A ne gre samo za obisk, gre predvsem za odkrivanje ozadij, zaradi katerih je oče zapustil družino. Film je prejel zlato areno za kamero (Vanja Černjul, ki je z Matanićem sodeloval že pri njegovem lanskem filmu *Mati asfalta* [Majka asfalta, 2010]), za najboljšo žensko stransko vlogo (Iva Mihalić) ter za režijo.

Po svoje je razumljivo, da brez filma o domovinski vojni ne gre. Zadošča eden od desetih. **Korak za korakom** (2011) scenaristke in režiserke Biljane Čakić-Veselić (v Sloveniji je avtorica leta 2002 posnela televizijski

igrani film *Jasnovidka*), s soscenarističnim sodelovanjem Lydie Scheurmann Hodak in Branka Šömna je zgodba iz časa borb v Osijeku in njegovi okolici. Gospa Kralj, sodna prevajalka za nemški jezik, ostane v Osijeku v neposredni bližini fronte, da bi bila čim bliže sinu, ki se je kot prostovoljec pridružil hrvaškim borcem. Srečuje vse mogoče ljudi in zapade v različne situacije, ki razkrivajo človeške značaje v hudih urah ... **Josef** (2011, Stanislav Tomić), zelo dobro narejen prvenec, pa se dogaja v 1. svetovni vojni. Na vzhodni fronti ranjeni Hrvat, avstroogrski vojak, obleče tujo častniško uniformo in z njo ter dokumenti in vojaško ploščico pridobi povsem drugo identiteto. A kar je lahko pridobljeno, je tako tudi izgubljeno. Vojna drama odlično podaja stanje na fronti, za kar je prejel zlato areno za posebne učinke.

Vsak festival predstavlja tudi »zgodbe s senčne strani«. Med take sodijo drama **7 seX 7** (2011) scenaristke, režiserke in producentke ter še kostumografinje in scenografke Irene Škorić. Sedem erotičnih zgodb, neke vrste sodobni Dekameron, nam prikazuje ljubezen petih moško-ženskih parov ter enega moško-moškega in enega žensko-ženskega para. Vsaka zgodba je posneta v enem samem kadru. Razen ene nekoliko duhovitejše zgodbe vse dokazujejo, da je erotika na filmu lahko tudi dolgočasna. Je pa ta film, posnet brez kakršnekoli podpore, najcenejši celoveče-

rec, ki je kadarkoli prišel v puljsko areno.

Mrak (2011) scenarista, režiserja in producenta Dana Okija s pravim imenom Slobodan Jokić je temačna zgodba (režiser tega črnobelega filma jo označuje za neonoir) o ljudeh in njihovih razmerjih, ki se zgodi v 36 urah poletnega solsticija. Taksist Frane živi v bolestem razmerju s svojo sestro in z njenim možem v skupnem gospodinjstvu in skupnem stanovanju; ko izve, da je sestra noseča, eskalirajo mračni dogodki ... Elemente trilerja pa vsebujejo tudi **Madeži** (Fleke, 2011), urbani prvenec scenarista in režiserja Alda Tardožija, ki prinaša zgodbo o neprijetni prvi seksualni izkušnji sedemnajstletne Lane s svojim fantom Igorjem v prijateljevem taksiju, o uporniškem najstništvu, prijateljstvu, naivnosti in iluzijah ...

Če se bo festival skupaj s hrvaškim filmom razvijal tako dinamično kot doslej, bo verjetno potrebno razmisliti o selekciji. Sedaj namreč pride v hrvaški festivalski program vse, kar na Hrvaškem nastane v letu dni med dvema festivaloma. Niso pa vsi filmi reprezentančni in »festivalski«, kar se je pokazalo tudi pri nagradah. Še ena pomembna sprememba se je zgodila letos: festival je dobil odlično digitalno opremo, kar je omogočilo, da so v areno prišli filmi, ki jih tam nikoli ne bi videli, ker ne bi premogli denarja za filmsko kopijo. Tako pa je v digitalni obliki prišlo na spored vse, kar je nastalo. Kaže, da bi se tudi digitalni kinematografiji prilegla selekcija. Počakajmo.



7 seX 7



Iz nadrealizma v resničnost

14. Motovunski filmski festival (25.-29. julij 2011)

Gregor Bauman

Nepoučeni se letos morda sprašujejo, kam je izginil 13. Motovunski festival? So mogoče leto dni prespali? Ali jih je lansko neurje odpihnilo »over the rainbow« in so izgubili občutek za prostor in čas? Se je mogoče zbudil narodni junak Veli Joža ter z globokim glasom, ki strese gore, zapovedal, da nesrečne številke v svojem mestu že ne bo trpel? Smo mogoče del potega-vščine starega *montypythonovskega* lisjaka Terryja Jonesa, čigar strumni blagoslov je v spomin pospremil prejšnjo, dvanajsto izvedbo? Ljudsko izročilo nesrečne številke

je mnogim blizu, zato ne presenečajo lanske besede doajena festivala Rajka Grlića: »Vsak hotel, ki da kaj nase, ne pozna številke 13.« Častni upokojenec svojih besed nikoli ni obžaloval ter se je raje posvetil odprtju zaporniškega Kina Remetinec ... Motovun je ljudske vraže elegantno zaobšel in – v navezi z britanskim Independent Cinema Officom – še pred uradnim dvigom festivalske zavese ponudil delavnico produkcije filmskih festivalov, ki so se je, upajmo, udeležili tudi snovalci filmskih festivalov pri nas, da bomo končno stopili nekaj korakov

od »tu imate sto filmov, pa jih glejte, za vse ostalo nas ne briga« mučne antifestivalске in antikreativne filozofije. Gostje – ravnatelji in koordinatori – iz Rotterdama, Berlina, Londona, Vilne, Zagreba in »domačini« iz Motovuna so zagotovo definirali koordinate za produkcijo in profiliranje *izbranega* festivala. Rezultati so vidni na t. i. hribu filmov 277 metrov nad resničnostjo in letos je na MFF – po prisluškovanju pogovorom in registrskih tablicah sodeč – prišlo največ (mladih) ljubiteljev filma s sončne strani Alp doslej. In videti so imeli marsikaj ...



Punk ni mrtev

Vrnite nam bilten!

Si predstavljate, da bi pri nas neodvisni festival odprla Senica in Čeferin? Ali da bi na kolenih klečal slečeni Boris Cavazza in z okrepljeno dušo prepeval: »... i kurac, i pička, dajemo tebi, pa sad kad sve imaš, e sad se jebi ...!« To drugo je seveda povsem mogoče, prvo domena sci-fija. Festival sta namreč odprla odvetnika najbolj razvpitega rezidenta Remetinca, Iva Sanaderja (Prodanović in Nobilo). Njune besede *po črki zakona* je – pospremljeno z godbo na pihala The Motovun Hillbillies – s pesmijo Predraga Lučića *Pohvala golaj* koži nadglasil Rade Šerbedžija, ki je s sočasnim striptizom navdušil generacijsko sebi primeren krog občinstva. No, tudi nekatere najstnice niso skrivale pogledov. Kar daje tej otvoritveni montaži še večjo težo, je fotografija, ki se je naslednji dan pojavila v Jutarnjem listu – s perspektive odra je njen avtor ujel frontalno linijo, ki se zdi kot zbor Jedihev, ki mu predseduje master Yoda ali – v tem primeru – Karpo Godina. In čemu toliko družabnega balasta? Razlogov je več, od alpskega sindroma pretiranega intelektualiziranja (ki gledalce prej odvrača kot pritegne v kino), kar sem spoznal ob prebiranju balkanskega časopisja, do povsem insajderske festivalske kritike. Poudarjena *ljudskost* do tega trenutka je skozi festival vidno hlapela – in s tem ne mislim na vse »dancing in the streets« trenutke, ki so še vedno (in bodo ostali) del motovunske kulture, temveč vse prevelika resnost kadra. Logično je, da festival raste, dobiva izkušnje, menjajo se generacije na vrhu in pod njim, a vseeno

ne sme izgubiti tiste žlahtnosti, ki nas je skozi leta preprič(ev)ala, da je to – to! Z nekaterimi potezami se gre strinjati (karta katerekoli dnevne kino predstave velja kot karta za večerni koncert), vendar so krčenje splošnih ugodnosti, neka težko ubesedljiva koprena hermetičnosti ter ukinitve biltena močno osiromašila dnevne pripovedi. Izgubil se je simpatični jutranji promenadni sentiment branja včerajšnjih zgodb in nezgod na zidovih mesta in izza njih. Selitev na wi-fi namreč nima tiste privlačnosti, saj imajo novinarji med zajtrkom z režiserjem zdaj veliko več opravka s svojimi prenosniki kot z gostom. Kako bedno.

Prvi paket videnih

»Polni smo kakor ladja,« je že nekaj dni pred festivalom sporočal direktor Igor Mirković. Res, letos je bilo težko najti prostor celo za kakšen mini film, kaj šele za kratki ali celovečerni več. Tudi program že dolgo ni bil tako privlačen. Pri tem ne mislim na *velike* filme – karkoli to že pomeni – temveč na nepredvidljivi, a hkrati nadzorovani kaos. Pozdrav in slovo sta bila namenjena splošni, a vseeno nekoliko bolj profilirani vsečnosti: **Blue Valentine** (2010, Derek Cianfrance) in **Popolni čut** (Perfect Sense, 2011, David Mackenzie) zagotavljata Sundance privlačnost, kar dokazujeta tako ekipa kot zasedba. Tudi zgodbi tečeta zelo prijetno, vendar se filma ne izvlečeta do konca, prej se vrtita okoli ene in iste osi. Vprašanje, kateremu čutu bi se odpovedali, če bi bili primorani izbirati, deluje bolj pravilčno kot apokaliptično, četudi Mackenziju uspe lokalno (ulično) zgodbo prefinjeno plasirati na globalno raven. *Blue Valentine* pa je »tomwaitsovska« alegorija vseh, ki prihajajo iz razbitih domov in iščejo materinske figure ali harmonijo v svetu blizu skrajnega roba. Da je linija na to ali ono stran zelo tanka, ni potrebno posebej poudarjati. Ali disfunkcionalnost lahko postane funkcionalna? Povsem drugačen celostni vtis je pustil lavreat **Punk ni mrtev** (Pankot ne e mrtov, 2011, Vladimir Blaževski), zmagovalac sekcije Vzhodno od zahoda letošnjega karlovarskega festivala.



Come On Eileen



The Runway

Črna komedija, polna filmskih in glasbenih referenc, skozi oči starega punkerja secira postbalkansko tranzicijsko stvarnost, se poigrava z nacionalnimi stereotipi in na nek način odgovarja na temeljna vprašanja o *sedmi republiki*, prvi pravi virtualni državi na svetu. Vladimir se s kamero dobesedno poistoveti, jo vodi, kot bi on sam hodil pred (za) njo, kar občutek avtentičnosti še poveča. Ne tajim, tudi sam sem se našel v marsikateri sceni, in verjamem, da se podobno dogaja marsikomu na relaciji od *Vardarja pa do Triglava*. Sorodne občutke je vzbudil **Torinski konj** (A Torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzki). Zgodbo iz življenja Friedricha Nietzscheja je moč brati večplastno, četudi ne vemo, kaj se je zgodilo z naslovnim konjem. Vendar je njegovo postopno umiranje tista prispodoba, ki se prevede v dolge kadre, medtem ko naš filozof počasi (enajst let) hira do poslednjega slovesa. Prav dolgi kadri – zlasti tisti izza okna – v filmu funkcionirajo kot počasno čakanje na smrt. Brez besed in z veliko občutka. O opusu kronista sodobnega pekla in novopečenega motovunskega *mavericka* Ulricha Seidla pa je bilo v *Ekranu* že precej zapisanega.

Erin Gobrah

Kot je v publikaciji *24 Sata* omenil Igor Mirković, veliko vemo o irski glasbi, a zelo malo o irski kinematografiji. Prav zaradi tega sem tokrat v beležki podčrtal filme iz sekcije *Država partner* in se posvetil odkrivanju te »spregledane« filmografije. Ni mi bilo žal. **The Runway** (2010, Ian Power)

se v bistvu začne punkersko. Sentiment *dolgcajta* je edino gibalno irskega mesteca Mallow, dokler v bližini ne strmoglavijo letalo s špansko govorečim pilotom za krmilom. Ta dogodek spremeni vso okolico, kjer vsak išče nekaj – deček očeta, njegova mati moža, župan promocijo ... Kar sproži vrsto komičnih in nekaj kriminalnih dogodkov, dokler se meščani ne združijo v gradnji piste za pilotov povratak domov. Izjemni, na trenutke hrabalovski karakterji in delno resnična zgodba filmu vtisnejo še pečat avtentičnosti, scena s sorodnikom Che Guevare pa grozi postati kulturna.

Popolnoma avtentičen pa je dokumentarec **Knuckle** (2011, Ian Palmer). Kot je v *bašti* Kaštela povedal režiser, je med snemanjem poskušal ohraniti nadzor nad povedanim, saj se je zgodilo, da se je na trenutke preveč približal usodam »boksarjev«. Z varne distance je tako nastala (snemanje je trajalo celih dvanajst let!) zgodba o nesmiselnosti družinskih preprirov med irskimi nomadskimi klani, kjer se vsi konflikti rešujejo v ritualnih boksarskih dvobojih z golimi pesti. Denarni vložki so veliki, predvsem pa gre za čast družine, ki je lahko očrnjena tudi s kršenjem pravil med bojem. Kodeks *fair fight* je namreč močnejši od vseh *popotniških* (Pavee) go-bezdačev. Resnica, za katero bi David Fincher ubijal, Brad Pitt in Edward Norton pa sta po tem filmu videti kot cicibana na vrhu nebotičnika.

Z nasiljem se ukvarja tudi **Savage** (2009, Brendan Muldowney), kjer se glavni od-tujeni junak poskuša pobrati po brutalnem napadu. S tem se začena duhovna

in vizualna preobrazba, kjer na koncu tudi ljubezen ne more ustaviti prihajajoče tragedije. Z mešanimi občutki smo pospremili hvaljen film **The Eclipse** (2009, Conor McPherson), ki ima nekaj odličnih momentov, a tudi nekaj neopredeljivih lukenj – predvsem je čutiti, da režiser ni vedel, ali naj bi snemal grozljivko, dramo ali melodramo, pa je vse skupaj zapakiral v obmorsko »pomrčino«. Scena z duhom v avtu, ki je požela krike in aplavze, vseeno zmaga. Hkrati je bilo lepo na platnu znova videti Iben Hjejle. Zgodba se obrne pri **Come On Eileen** (2010, Finola Geraghty). V tej črni komediji se soočimo z vsemi strahovi preteklosti in »just one drink« sindroma. In usoda potone ... Večkrat videno, a Finola je s prvencem tem občutkom dala nov pogled in dokazala, da je z mikroporračunom moč posneti odličen film. Ko smo že pri naslovu, video za istoimensko pesem Dexys Midnight Runners je posnel Julien Temple.

Julien Temple izbira

Lansko leto je po festivalu padla stava, ki je bila letos dobljena. Vedeli smo, da bo Julien Temple našel način, da se bo vrnil *nad realnost*, a da bo prepričal odgovorne in sestavil svojo sekcijo, toliko si nismo upali položiti na mizo. Julien se je iz gosta prelevil v sodelavca MFF-ja in pripravil svoj blok glasbenih filmov, o katerih več drugič, saj zavoljo kompleksnosti in zapletenosti zgodbe o skupini The Kinks (**Ray Davies – Imaginary Man** [2011] in **Kinkdom Come – Dave Davies** [2011]) potrebujemo novo polo papirja. Med svoja filma pa je stisnil še **Dont Look Back** (1967, D. A. Pennebaker) in **Dig!** (2004, Ondi Timoner).

Epilog

Od nemega črno-belega filma **Juha** (1999, Aki Karusmäki) do 3-D filma **Pina** (2011, Wim Wenders) se je v Motovunu odvrtelo 1.000 filmov. V teh letih je festival rasel in zrasel, narekoval nove trende in sprožil epidemijo številnih majhnih neodvisnih festivalov v bližnji in daljni okolici. O cirkusu okoli predsednika letos ne bomo. Dovolj je pokazal Vladimir Blaževski (res, prava punkovska drža, četudi pravi, da nikoli ni bil punker); bil je edini, ki ni premaknil svojega sedeža navznoter, da bi Ivo Josipović imel še več prostora za svoj sprehod v prvo vrsto, in mirno pokadil svojo cigareto. Spoštovanje.

Žalostna balada za trobento



7. Grossmannov festival fantastičnega filma in vina

Ljutomer, 25.-30. julij 2011
Matic Majcen

Letošnji Grossmannov festival fantastičnega filma in vina bo v anale bržkone res šel zaradi obiska dveh eminentnih gostov, Menahema Golana in Christopherja Leeja, ki sta (sicer zaslužen) požela največji delež medijske pozornosti.

Programski direktor festivala Tomaž Horvat je Leejev prihod označil za »le še eno v vrsti prelomnic« tega mladega festivala (ob bok Cormanovemu obisku leta 2008), kar nam predvsem daje vedeti, da se organizatorji ne dojemajo kot bežni nekajletni trend, temveč kot rastočo institucijo, ki stavi na dolgoročni razvoj. Blišč luči, tako enosmerno obrnjen proti Leeju in Golanu, pa je po drugi strani vendarle zasenčil sam filmski program, osrednjega vlečnega konja slehernega sedmi umetnosti namenjenega festivala.

Podobno kot v preteklih izdajah je Grossmann tudi letos ponudil majhen, a zato toliko bolj raznolik program. Ugotovitvi o raznolikosti prikladno so letošnji festival odprli z izdelkom, ki v svoji prvotni obliki sploh ni film. Spletna serija *Prepisani* sicer na Grossmannovem festivalu ni doživela čisto prve projekcije na velikem platnu, je pa njeno predvajanje v enem kosu zagotovo nadvse primerno festivalskemu okolju. Soustvarjalec serije Jonas Žnidaršič je gledalce v pogovoru pred projekcijo opozarjal, da »to ni film« in da naj imajo v mislih dejstvo, da je bila serija narejena za spletno okolje. Žnidaršič je imel prav – 30 prvotnih epizod in 180 minut filma, skrbno izrezanih na 120 minut in použitih v eni sapi brez uvodnih špic res kaže resne znake narativne razpuščenosti, vendar pa se je njeno konzumiranje v kinodvorani izkazalo bistveno bolje od pričakovanj. Čeprav so tisti neposredni filmski citati, ki so tudi botrovali spremembi naslova iz žanrsko *Prebrisanih* v postmodernistično *Prepisane*, šibki del filma, so nekateri prizori te mozaične politične satire poskrbeli za izbruhe nenadzorovanega krohot, kakršne pri skeptičnem slovenskem občinstvu prej doživimo ob gledanju visokoprofiliranih angleško govorečih komedij. Pri načrtovani drugi sezoni pa bi morda med ustvarjanjem vendarle veljalo imeti v mislih tudi pripovedno bolj zaokrožen filmski izdelek. Retrospektiva, tokrat vezana na osrednjega gosta festivala Menahema Golana (ki mu je bil v prejšnji številki *Ekrana* posvečen samostojen portret, op. ured.), je marsikomu pričarala povratek v celodnevno gledanje akcijskih filmov iz otroških let, tiste bolj zainteresirane oči pa so svoj pogled uperile v ponudbo svežih celovečercv v tekmovalnem programu *Hudi mački*. To, da je nagrada šla *Žalostni baladi za trobento* (Balada triste de trompeta, 2010, Álex de la Iglesia), je nadvse logična izbira. Ta produkcijsko vrhunsko izpeljan evropski film že na prvo žogo očara predvsem z vizualno fasado – fotografijo, masko, dinamično režijo in montažo – malce manj pa v pripovednem smislu, ko začne vizualnemu ognjemetu v drugi polovici filma kar malce zmanjkovati sape. Sicer pa gre za nadvse zabaven izdelek, ki je v žanru naklonjenem festivalskem okolju bržkone res našel svojega idealnega partnerja.

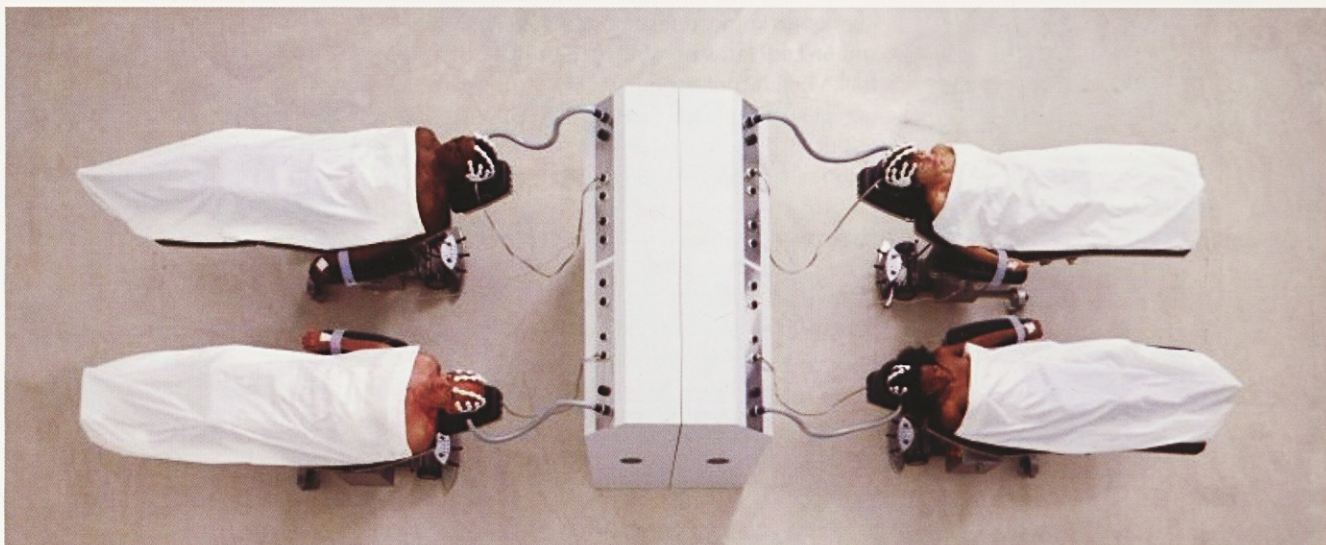
Morda bi za nekakšno presenečenje lahko označili film *Prenos* (Transfer, 2010)

hrvaško-nemškega režiserja Damirja Lukačevića, ki je tudi osebno obiskal festival. Gre za nizkoprorračunsko (vsaj v razmerah žanra) znanstvenofantastično pripoved z distopičnim pridihom, posneto za dober milijon evrov, na podlagi kratke zgodbe španske avtorice Elie Barceló z naslovom *Tisoč evrov, eno življenje*. Njena tematika, hipotetično udejanjenje prenosa zavesti med človeškimi telesi, ki ima za posledico množično menjanje starostniških teles za mlajša, je pravzaprav bolj zasidrana v aktualni družbeni realnosti kot pa v potencialni prihodnosti, saj se njen razmislek giblje predvsem okrog morebitnih bodočih iztekov neoliberalnega kapitalizma. Velik adut filma leži v njegovem treznem premisleku psiholoških in socialnih posledic te fiktivne tehnologije, s čimer uspe nizkemu proračunu navkljub korektno, brez nepotrebnega posiljenega preizkušanja računalniških efektov, prenesti svoj motilni učinek na gledalca. Vrsta metaforičnih detajlov pa vendarle skriva povsem marksistično parabolo o tem, kako konstitucija kapitalističnega imperija že vsebuje seme njegovega lastnega zatona.

Striženje (Šišanje, 2010, Stevan Filipović) je še eden v vrsti filmov z Balkana, ki opozarjajo na vse prej kot idilično družbeno realnost v postmiloševićevski Srbiji. Če gre vse njegove navedke jemati kot dejstvo, na kar film s svojo tesno družbeno navezanostjo tudi pretendira, so učinki na gledalca pristno srhljivi. Po drugi strani pa je sekvenčno nizanje teh dejstev sila naivno, s svojimi narativni prijemi pa najde *Šišanje* prej sorodnike v propagandnem filmu kot pa v zrelih, kontemplativnih umetniških delih. Če bo film proizvedel konkretne, pozitivne družbene učinke v dajanju javnega vpogleda v temačno stran srbske družbe, se gre filmu zgolj prikloniti, v striktno filmskem diskurzu pa *Striženje* ne pogleda nad povprečje filmske produkcije v tem delu kontinenta.



Napad velikanse možgane sesajoče pošasti iz vesolja



Prenos

Na malce bolj ekstremni strani vizualnega sporočanja v programu najdemo še tretji film v seriji filmov *Tetsuo Shinye Tsukamoto*. *Tetsuo: the Bullet Man* (2009) je prvi angleško govoreči prispevek v seriji, ki pa bo vendarle najbolje pristal že obstoječim oboževalcem. Soundtrack Trenta Reznorja je sicer dober argument v pozitivno smer, a predvsem sila povprečna igralska zasedba naredi zadevo nekoliko težje gledljivo, s čimer prvi film v seriji iz leta 1989 kljub neizprosni toku časa s svojo neposrednostjo in z arhetipskostjo ostaja izrazito superioren.

Za festivalski *intermezzo* je služil neprekinjen 10-urni program B-filmov *Torture Garden*, ki je letos ponudil kratek prelet svetovne B-produkcije in je segal od Francije, Južnoafriške republike, Indije vse do Indonezije. Kar polovico programa – dobrih 5 ur – sta zavzela brata Ramsay s svojima bolivudskima hororjema *Poščast* (Mahakaal, 1993, Shyam in Tulsi Ramsay) in *Maščevanje vampirke* (Veerana, 1988, Shyam in Tulsi Ramsay). Nič novega ne povemo, če rečemo, da so bolivudski filmi v slovenskem prostoru kriminalno slabo zastopani, s tem pa se zdi ta nedvomno drugačen filmski jezik še toliko bolj oddaljen. Kljub temu da so zaradi svoje dolžine in naivnih narativnih postopkov ti filmi res težje gledljivi, pa vendarle, predvsem zaradi velikosti in globalnega vpliva bolivudske kulture, ni izgovora za ignoriranje te druge največje nacionalne filmske industrije na svetu. *Poščast* in *Maščevanje vampirke* z vidika kulturne različnosti na vsakem koraku postavljata vprašanja o

gledalčevem nihanju med afirmativno in ironično držo do teh filmov. Na primer: gre za afirmativni komični horror, pa vendar je komika tako kulturno distančna, da ni jasno, ali je humorističen učinek namenski ali pa se smejimo že samim poskusom komičnih prijemov, ki so z evropskega vidika nadvse prvinski in intelektualno inferiorni. V vsakem primeru smo z njima doživeli izjemno zabavno gledalsko izkušnjo in prav škoda je, da je ravno dan, ko je bil na sporedu *Torture Garden*, pokvarila deževna sivina letošnjega kislega poletja.

Morda celo največji plus programskega dela festivala si zasluži izbor kratkih filmov v sekcijah *Slakovi hudi mački*, *Nominacija za Méliès d'Or* in *Na krvavi strani Alp*, ki so v strnjenih blokih in v sproščenem vzdušju atrija bara Pri hudem mačku prikazali vrsto raznolikih in izvirnih idej v najbolj pristni izpeljavi in brez celovečernih narativnih ogradij. Kratka filma, kot sta švedski *Pesem za dva* (Tune for Two, 2011, Gunnar A.K. Järvstad) in francoski *Napad velikanske možgane sesajoče pošasti iz vesolja* (L'attaque du monstre géant suceur de cerveaux de l'espace, 2010, Guillaume Rieu) sta bila ena izmed vrhuncev letošnje programske ponudbe, še posebej razveseljiva pa je razgibana scena slovenske neodvisne produkcije, ki v zadnjih dveh letih zvesto kroži po manjših domačih festivalih. *Neskončni voz* (2010, Miha Šubic), *Paranoira* (2010, Andraž Jerič), *Jolly Roger* (2010, Matias Zemljich in Francisco »Pako« Amazcua) in nekateri drugi so – upajmo – zgolj znanila, da ne gre samo za osamljen val tovrstne

produkcije, temveč da bodo mladi filmarji svoja v distribuciji *naredi-sam* predstavljena dela nadgrajevali z novimi prispevki.

Tudi sekcija *Hudi mački* je poskrbela, da si je bilo vrsto glasbenih dokumentarcev mogoče ogledati v poznovečernem družabnem okolju odprtega barskega prizorišča. Omenimo predvsem odlični dokumentarec *V letu hip hopa* (2010) Borisa Petkoviča, ki je premiero doživel spomladi na Festivalu dokumentarnega filma v Ljubljani. Razloga za njegovo izrazito pozitivno obravnavo sta predvsem dva. Kot prvo, gre za film, ki igra s svojim beleženjem nedavne družbene realnosti tudi sam vlogu v emancipaciji neke subkulturno definirane glasbene zvrsti, in ta trenutek, ko si tovrstna praksa izbere prehod iz alternative v mainstream, je vedno vznemirljiv. Kot drugo pa, da to počne s tako prefinjenim občutkom za dajanje glasu sogovornikom in z inteligentnim odmerjanjem njihovega izjavnega prostora, da lahko film brez težav primerjamo s superiornimi istožanrskimi filmi iz ZDA in Velike Britanije. Če predpostavljamo, da bi bil *V letu hip hopa* potencialni televizijski film, potem je to vsekakor delo za elitne termine in uteleša ustvarjalni ter rahlo subverzivni pristop k filmanemu objektu, s kakršnim bi denimo javna TV-ustanova morala držati korak s trendi v sodobni produkciji. Val mladih in brezkompromisnih režiserjev, ki – recimo – postopoma prihaja med stene nacionalne TV-ustanove, lahko svoj zgled najde prav tukaj. Vseeno pa se kar nekako zdi, da je to revolucija, na katero bomo še dolgo čakali.



Ekranova PREMIERA

14. september ob 20.30 v Kosovelovi dvorani

»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

režija BENJAMIN HEISENBERG



od 15. 9. do 9. 10. avstrijski maratonec JOHANN RETTENBERGER
teče in rop banke v CANKARJEVEM DOMU,
od 18. do 25. oktobra v ART KINU ODEON, Izola
in od 26. oktobra do 30. oktobra v KINU METROPOL, Celje

DEMIURG



Ekran



www.derraeuber.at www.demiurg.si www.ekran.si



O bodoči ureditvi državnih podpor evropski kinematografiji

Igor Kadunc

Pogosto se zgodi, da začasne stvari trajajo in trajajo. Ko so Evropska komisija, Evropski parlament in njegovi dve pristojni komisiji leta 2001 sprejeli Sporočilo o določenih pravnih vidikih v zvezi s kinematografskimi in z drugimi avdiovizualnimi deli (v nadaljevanju Sporočilo), si verjetno niso mislili, da bo kar dvakrat podaljšano. Nazadnje leta 2008 tako, da velja do konca leta 2012. Kaže pa, da bo ta »začasni« dokument vendarle nado-meščen.

Združenje direktorjev državnih inštitucij, ki izvajajo podporno politiko držav na področju kinematografije (EFAD¹), je že lani v Cannesu odločilo, da bodo naročili izdelavo študije o stanju na

tem področju, in se tako aktivno vključilo v pripravo nove ureditve. Dosedanja ni bila slaba, vendar je bila na določenih mestih pomanjkljiva. Pred letošnjim srečanjem v Cannesu so tako prejeli študijo o državnih pomočeh na osnovi sedanjega Sporočila in o možnostih ob oblikovanju novega dokumenta (v nadaljevanju študija). Študijo so izdelali strokovnjaki KEA² in Bird&Bird³. Kot vsaka prava študija je tudi ta vsebovala natančne pravne in ekonomske analize, vendar s poudarkom, da govorimo o kulturi, ki je nemerljiva.

2 KEA je družba iz Bruslja, specializirana za svetovanje na področju kulture, ustvarjalnosti, medijev in športa. Zagotavlja neodvisno strateško svetovanje in storitve za stranke iz javnega in zasebnega sektorja.

3 Bird&Bird je pravna svetovalna firma s sedežem v Londonu, ki je med drugim specializirana tudi za medije in telekomunikacije.

1 The European Film Agency Directors, neformalna mreža vodij nacionalnih filmskih teles.

Da je tudi področje kinematografije opredeljeno z evropskim pravnim redom, se v Sloveniji malo ve. Malo več se je o tem govorilo lani, ko smo morali prijaviti naše komaj sprejete Splošne pogoje poslovanja in z razpisom počakati tudi na njihovo soglasje. Razlog je preprosto v tem, da besedna zveza filmska industrija nikomur ne gre zlahka z jezika. Filmska industrija v Sloveniji? Pa vendar je ravno ta beseda tista, zaradi katere je morala EU konec 90. let pričeti sprejemati nekaj, s čimer bi zaprla usta holivudskim gigantom, podprtim z vlado ZDA, v zahtevi, da države prenehajo subvencionirati producente v filmski verigi, ker naj bi bilo to v nasprotju s pravili svetovne trgovinske organizacije. Tako je nastalo uvodoma omenjeno Sporočilo. Temeljilo je, kot se pogosto zgodi v EU, na ureditvi, ki jo je imela Francija, pravila pa so bila dopolnjena oziroma preverjena še na Švedskem, v Nemčiji, Nizozemski in Irski. Tako smo dobili evropska pravila, ki se jih moramo po vstopu v EU držati tudi mi. Časna rešitev se je izkazala za posrečeno, kajti zadovoljila je Američane, pustila pa je dovolj prostora, da praktično ni onemogočila nobene sheme državne pomoči. Bila pa je nujna, kajti ustvarjalci filmov so praviloma gospodarske družbe in vsakršna pomoč podjetjem je v EU prepovedana, če ni izrecno dovoljena. Da s pomočmi ni bilo resne zadrege, je posledica dejstva, da so subvencije namenjene kulturnemu izdelku (*cultural product*), te pa imajo države pravico podpirati na osnovi pogodbe o ustanovitvi (alineja (d) 3. odstavka 107. člena ustanovne pogodbe). Vendar je imelo in ima še sedaj to Sporočilo povsem konkretne omejitve. Znesek sofinanciranja je lahko največ 50%, le če gre za nizkopračunski ali zahtevni film je lahko višji (zanimivo je, da v Sporočilu ni navedeno, da naj bi bila pomoč lahko največ 80%, kot se včasih zmotno misli). Do 20% državne pomoči se lahko porabi v tujini. Dodeljena je lahko za snemanje, ne pa za posamezne faze v celotnem procesu. Oblike pomoči podrobno določijo posamezne države članice, vendar morajo dobiti za sheme pomoči soglasje EU.

Po desetih letih uporabe Sporočila lahko ugotovimo, da je EU gledala na področje podpore filmu precej benevolentno. Prejela je 118 vlog za potrditev shem in vse so bile rešene pozitivno. Seveda je potrebno pri tem poznati sistem dela predstavnikov komisije, saj se naredi vse, da se v predhodnih postopkih zgledajo vsa morebitna sporna določila. Vendar pa je dejstvo, da je komisija odobrila tudi nekatere sheme, ki presegajo določila Sporočila. Tudi v slovenskem primeru, ko smo na osnovi novih Splošnih pogojev poslovanja (SPP) lani iskali novo soglasje k shemi pomoči, ni nasprotovala, da je lahko predmet pomoči tudi distribucija ter promocija. Prav tako ni bilo problema pri sofinanciranju festivalov. Sploh pa ne postprodukcije, za katero Sporočilo izrecno navaja, da naj ne bila predmet pomoči ... Drugo zelo pomembno dejstvo je, da je komisija pripoznala, da je vsak film »umetniški izdelek« (z izjemo pornografije in reklam) in shem niti ni preverjala po ekonomskem kriteriju (ali naj bi bil film namenjen pridobivanju prihodka). Ugotovila je namreč, da nobena pomoč katerekoli države članice ne predstavlja grožnje drugim članicam. Analize, ki so bile narejene, so namreč poka-

zale, da se delajo filmi praktično za državo producenta, le tam, kjer gre za širše jezikovno področje, se filmi lahko distribuirajo tudi v teh državah. V povprečju se evropski film distribuira poleg matične države producenta le še v eni državi. V primerih koprodukcij je povprečno število držav v katerih se prikazuje višje in znaša 3,7 (poleg države producenta). Naj omenim še zanimiv podatek iz študije, da je od 1.142 v EU narejenih filmov (leta 2008) le 948 del prišlo v distribucijo! Prav tako zelo malo producentov v Evropi naredi več kot enega do dva filma na leto ... Tako je EU ugotovila, da se enotni evropski trg zaradi pomoči filmom v državah ni zamajal.

Te ugotovitve so tudi osnova za predloge novega Sporočila in pojavlja se vprašanje, ali morda ne bi prešli k bolj zavezujočemu evropskemu predpisu. Ker bi ta težko zajel vse specifikke držav članic, strokovnjaki predlagajo, da ostanemo kar pri obstoječi ureditvi prenovljenega Sporočila. V novem bi naj jasno povedali, da se o »kulturnosti filma« ne bo več spraševalo. Opredelitev, ali gre za »zahteven« ali komercialen film, je odveč. Že sedaj je šlo za povsem subjektivne ocene. Posebno še, ker so filmi visoko rizične investicije in je nemogoče predvideti njihovo finančno usodo. Bodo uspešni ali komaj zaznavni? Ravnanje gledalcev je nemogoče natančno napovedati. Tudi letošnji oskarjevski zmagovalc *Kraljev govor* (*The King's Speech*, 2010, Tom Hooper) je bil sofinanciran s strani UK Film Council ...

Po novem naj bi dopustili podporo za vse aktivnosti pri filmu, od priprav za nastanek filma pa do predvajanja, kar smo v lani sprejetih SPP za Slovenski filmski center že opredelili. Omejitve pomoči državam na določen odstotek niso smiselne. Morda bi kazalo za razvite produkcije (»države z visokimi kapacitetami«, termin je iz programa Media) sofinanciranje omejiti na 50 %. V drugih državah naj bi bila najvišja dopustna podpora predmet nacionalnih zakonodaj in ne EU. Osnova za to je seveda ugotovljeno dejstvo, da nobena pomoč ne ogroža kinematografij drugih članic.

Programi podpore ne smejo zavirati sodelovanja. Tako glede pravice, da se do 20 % dobljenih sredstev porabi v drugih državah, kot tudi to, da se ne sme zmanjševati ugodnosti za koprodukcije. Tudi sicer naj bi se v omejitve ne štela druga pomoč (regionalni in drugi skladi). Verjetno je to tudi opredelitev, po kateri bi lahko slovenski producenti še naprej prejeli brezplačno pomoč Viba filma.

Področje distribucije, promocije in predvajanja naj bi se omejilo na 75 %. Novo Sporočilo naj bi še vedno zagotavljalo, da pomoč nobene države svoji filmski industriji ne sme pomeniti prednosti za pritegnitev zunanjih investicij v ta sektor. Člani FEAD se že intenzivno pripravljajo na naslednje sestanke in pogajanja glede novega besedila. Komisija se je tudi zavezala, da jih bo povabila k sodelovanju.

Sicer pa tako zastavljeni predlogi delujejo dokaj optimistično. Posebno v času, ko se skoraj vse evropske podporne institucije za film sprašujejo, koliko denarja sploh imajo na voljo, pri čemer »evropskih« omejitev zaenkrat niti ni čutiti.

Analize, ki so bile narejene, so namreč pokazale, da se delajo filmi praktično za državo producenta, le tam, kjer gre za širše jezikovno področje, se filmi lahko distribuirajo tudi v teh državah. V povprečju se evropski film distribuira poleg matične države producenta le še v eni državi.



Maratonec in ropar

Pogovor z Benjaminom Heisenbergom

Renata Zamida, foto: Franziska Krug

Benjamin Heisenberg (1974) prihaja iz družine znanstvenikov. Njegov oče je upokojeni nevrobiolog in genetik, njegov ded je bil znameniti kvantni fizik Werner Heisenberg. Po študiju umetnostne zgodovine, kjer se je specializiral za klasično kiparstvo, se je raje kot z razvijanjem akademske kariere ukvarjal z video instalacijami in nadaljeval s študijem filma v Münchnu, kjer je leta 1998 s sošolci ustanovil revijo za film *Revolver*. Kot pravijo, je bila motivacija pomanjkanje refleksije med šolanjem, čeprav ostaja njihovo izhodišče predvsem filmska praksa; soustanovitelj revije Christoph Hochhäusler in danes prav tako režiser pravi, da je bilo njihov daljni vzor Truffautovo spraševanje Hitchcocka

»Kako ste naredili to?«. Skratka, kinematografijo naj bi se obravnavalo prvenstveno z vidika ustvarjalnosti in posameznikovega dela, manj skozi interpretacije in teoretiziranje.

Publicisti s potrebo po predalčkanju Heisenberga praviloma uvrščajo v »drugo generacijo berlinske šole« – za razliko od številnih avtorjev, ki naj bi jih zajemala ta (danes že precej dvorezna) oznaka in ki se za Berlin kot tak in njegovo »šolo« še zmenijo ne, se je Heisenberg po študiju tja dejansko preselil. Sam proti tej opredelitvi sicer nima nič, saj se čuti blizu »mladi generaciji filmarjev, ki se spoprijemajo z našo resničnostjo in skušajo doseči preciznost z minimalnimi sredstvi«. Kar nedvomno velja tudi zanj.

Že njegov celovečerni prvenec *Speči vohun* (Schläfer, 2005) se je uvrstil v sekcijo Poseben pogled v Cannesu. Kot scenarist in režiser igra v *Spečem vohunu* z gledalcem nekakšen odprti poker; že v prvem, dolgem kadru oziroma otvoritveni sekvenca zastavi temeljne koordinate filma. Kot da nehote namreč prisluškujemo paru na sprehodu: mladega virologa Johannesesa, ki ravno nastopa službo asistenta na Tehniški univerzi, spremlja nevpadljiva agentka tajne službe in ga skuša prepričati, naj jih odtlej oskrbuje s podatki o bodočem kolegu Faridu, ki prihaja z Bližnjega vzhoda in se ukvarja z istim raziskovalnim projektom. Johannes špijonažo odločno zavrne in se, čeprav sta pravzaprav konkurenta, s Fari-

dom spoprijatelji. Njun prijateljski odnos se razširi v zanimiv trikotnik z Beate; takrat si Johannes premisli in se za nekaj časa vseeno pretvori v špiclja, njihova vsakdanja interakcija pa postaja sčasoma vse bolj zapletena in kompleksna. Še posebej, ko se v mestu dejansko zgodi teroristični napad. Kdo je tukaj kdo in kakšne motivacije ima vsak od njih?

Speči vohun se z umirjeno eleganco osredotoča na vsakdanje človeške rituale, drobne detajle in geste, kljub temu pa (akademsko) okolje, v katerega je v precejšnjem delu postavljen, izriše s čudovito natančnostjo in z naravnost behaviorističnim smislom za opazovanje značajev. Kljub zgodbi, ki kar kliče po izpeljavah v smislu družbene aktualizacije, preveva film nekaj mladostno igrivega in hkrati kafkovsko tesnobe, skoraj preganjavičnega. V posameznih prizorih se gledalec zlahka vpraša, koliko od prikazanega pravzaprav sledi domnevno realnemu dogajanju in v kolikšni meri gre bolj za odsev posameznih subjektov, utvar, konstruktov, čeprav nam Heisenberg s slogom nikoli ne nakaže, da bi lahko bila takšna razlaga sploh »pravilna«. Ali s floskulo: film kot celota bolj postavlja vprašanja, kot da bi dajal odgovore o naravi prijateljstva in sebičnosti, o ljubosumnju in zavisti, o poziciji in igrah moči nad sočlovekom, o družbeni pogojenosti nezaupanja in obsojanja ... Film ostaja dosledno zvest realizmu, hkrati pa je – morda paradoksalno – prav skozi zanikanje hoje po ustaljeni poti žanrskih nastavkov (vohunjenje, zasledovanje, tajne službe, terorizem) in ob izogibanju kakršne koli bombastičnosti ves čas čutiti izjemno avtorsko samozavest, talent in zaupanje vase, da mu kot avtorju ni potrebno slediti uveljavljenim vzorcem in gledalskim pričakovanjem. Kar je pri *Spečem vohunu* še posebej privlačno, je to, da svoje vizualne, scenaristične, dramaturške inteligence in cinefilije ne obeša na veliki zvon, ampak da stopi v neko tiho zavezo z gledalcem, ki mu kot nekakšnemu »partnerju« zleze pod kožo.

Njegov drugi celovečerec, *Ropar* (Der Räuber, 2010), s katerim se je lani uvrstil v glavni program Berlinale, za svoje izhodišče zopet jemlje ultimativno žanrsko predlogo in iz nje zopet naredi povsem avtorsko, filozofsko, skoraj meditativno obarvano delo. Kot da bi novoholivudsko kontrakulturo 70. let, recimo *Avto smrti* (Vanishing Point, 1971, Richard C. Sarafian), še obarvali s



Speči vohun

(srednje)evropsko eksistencialno tesnobo. Glavni junak, Johann Rettenberger (Andreas Lust), je vrhunski tekač in kompulzivni ropar, ki pa se ne zmeni ne za rekorde na maratonih ne za plen ... V raziskovanju medija je šel Heisenberg nedvomno še korak dlje v redukcijo izraznih sredstev, v popolni nadzor vseh ustvarjalnih elementov. Z minimalistično kombinacijo stilizirane kamere in povsem realistične, skoraj dokumentarne mizanscene, kar je ena od skupnih točk z ustvarjalci nemškega novega vala, zahteva, da gledalec sproti prevprašuje svojo pozicijo oziroma odnos do prikazanega in temeljno naravo filmske pripovedi nasploh.

Ropar temelji na romanu, napisanem po resnični zgodbi vrhunskega avstrijskega maratona, ki je v 80. letih sam serijsko plezil banke in za kratek čas postal nekakšen nacionalni (anti)junak. In zopet, ti žanrski nastavki nedvomno fascinantne in kontroverzne življenjske zgodbe služijo zgolj za okvir, znotraj katerega raziskuje nekatere temeljne motive človeškosti, toda Heisenbergovo mojstrstvo je v tem, da ga je obenem vendarle moč dojemati tudi kot nekonvencionalen, vznemirljiv roparski film.

Film prihaja na spored Cankarjevega doma z *Ekranovo* premiero 14. septembra in ob tej priložnosti smo Benjaminu Heisenbergu zastavili nekaj vprašanj.

Vaš Ropar je nastal v okviru Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion – za Geyrhalterja, ki ga pri nas poznamo po filmu Kruh naš vsakdanji (Unser täglich Brot, 2005), je značilen lakoničen, natančen, asketski stil, odmaknjen in angažiran hkrati – ali

povedano drugače; prav zaradi svoje dosledne distance zahteva od gledalca lasten angažma. S čimer bi lahko po svoje označili tudi vašega Roparja ... Kakšna je bila pravzaprav narava vašega sodelovanja?

V osnovi se mi je zdelo sodelovanje zelo dobro in koristno. Omenil bi, da Nikolaus Geyrhalter v svoji produkcijski hiši dela predvsem kot režiser in snema lastne filme, njegovi partnerji Michael Kitzberger, Wolfgang Widerhofer in Markus Glaser pa so v glavnem producenti za zunanje avtorje. Seveda pa je bil za produkcijsko sodelovanje z Geyrhalterjem zame pomemben tudi njegov slog in njegova zahtevnost do gledalca. Hitro sva našla tudi skupen pogled na glavni lik in celotno zgodbo.

Eliptična pripovedna oblika, ki od gledalca zahteva tudi določen angažma, se mi zdi bolj zanimiva in napeta kot zgodba, ki gledalca že od začetka vodi za roko. Tudi v resničnem življenju si moramo veliko stvari samo sestaviti v celoto – in vseč mi je, če mora gledalec zagnati svoj duhovni motor in se soočiti z zgodbo in njenimi obrati že med gledanjem filma.

Žanrsko je vaš film heist kriminalka in obenem osebna drama, tudi melodrama, pri čemer se ne v enem ne v drugem pogledu ne zanašate na psihologiziranje v klasičnem pripovednem smislu. Večinoma vidimo zgolj to, kar vidi junak, ali pa mu sledimo od blizu, vrženi smo v sredino njegove zgodbe in življenja, brez pojasnjevanja, predzgodbe ... Kako to, da ste se izognili pričakovanim dramatur-



Ropar

ško-emocionalnim postajam, s katerimi bi »zgrabili gledalca«? Je do tega prišlo spontano ali ste šli v to smer konceptualno?

S tem se ne bi strinjal. Menim, da je ravno obratno; vse te točke se še kako pojavljajo in tudi učinkujejo, le da gledalčeva identifikacija deluje na drugačen način. Zdi se mi, da bolj film kot celota s svojim učinkom »zagrabi« gledalca, ne pa klasična tehnika, pri kateri lahko gledalec skoči v kožo glavnega junaka in se z njim poistoveti. Tako sem se odločil tudi zato, ker je bil ta lik tudi v resničnem življenju zelo nedostopna osebnost – in to njegovo lastnost smo v filmu želeli ohraniti.

Če že govoriva o psihologiziranju: pogosto se reče, da nek film ni psihološki, če ne ponuja razlage ali neke očitne motivacije glavnih likov. Vendar psihologi, ki so videli moj film, pravijo, da gre za klasično študijo primera psihološkega sindroma. Ta razlika v interpretaciji izhaja po moje iz tega, da so strokovnjaki šolani za to, da prepoznajo in interpretirajo motive lika iz njegovega obnašanja, nasprotno pa običajne gledalce »izšolajo« televizijske pripovedne forme, ki nam večino motivacij razložijo.

Film ustvarja vtis, da vaš bančni ropar beži, še preden sploh ima zasledovalce, to njegovo neprestano tekanje in hlastanje za zrakom pa spravlja v stanje zadihčnosti še gledalca. Tekoč kot prispodoba sodobnega človeka, ki se zaganja do one-

moglosti, čeprav pred očmi ne vidi pravega cilja ... kot morski pes, ki se mora neprestano gibati, sicer se zaduši. Bi lahko imeli to za neke vrste družbeni komentar?

Lahko ga beremo na ta način, ja. Primerjava z morskim psom mi je zelo všeč! S so-scenaristom in avtorjem knjižne predloge Martinom Prinzem sva se med pisanjem pogosto pogovarjala, da bo to film o »prispetju«. Opravka imamo namreč s človekom, ki se mora gibati tako dolgo (ker je to v njegovi naravi), dokler ga prisilno ne ustavijo, ne nazadnje v smrti. To dandanes zadeva veliko ljudi, ki se ne morejo ustaviti. To so ljudje, ki so v stiku s samimi seboj le še v določenih ekstremnih situacijah, in le takrat lahko tudi stopijo v stik z drugimi. V tem smislu se film lahko bere tudi kot družbeni komentar. Ampak sam menim, da je v koncu filma tudi zelo pomirjujoč metafizični vidik, saj se človek v smrti umiri in opusti tisto nujno gibanje, ki je življenju pač imanentno.

Sredi filma Johann Eriki na vprašanje o življenju misteriozno odgovori: »Kar počnem, nima nobene zveze s tem, čemur ti praviš življenje.« Bi lahko imeli to za nekakšen njegov credo ali celo moto filma, ki označuje njegovo popolno odmaknjenost od nekakšnih pričakovanih norm?

Tega niti ne bi razumel kot nek moto, bolj ji Johann poskuša pokazati, kako je njegovo dožemanje sveta in mesto v njem oddaljeno od Erikinega. Zagotovo je podobna

distanca tudi med njim in družbenimi normami, Johann se ravna bolj po lastnem samozaznavanju, telesnem in duševnem, kot po kompasu obče sprejete morale.

Kako je potekalo sodelovanje s skladateljem, Lorenzom Danglom? Zdi se, da glasba v filmu izjemno zvesto imitira stopnjevanje srčnega utripa in ritem teka ... Junak je resnično živ edino, ko se giblje, ko teče in ropa, kar je poudarjeno tudi z zelo natančno odmerjeno uporabo glasbe ...

Glasba je nastajala skozi zelo dolgo časovno obdobje in Dangel je napisal približno dvajsetkrat toliko čudovite filmske glasbe, kot smo je lahko uporabili. V montaži nam je namreč postalo jasno, da mora glasba v filmu delovati kot neke vrste nenadni spremljevalec glavnega lika, kot ojačevalec njegovih občutkov in fizičnih naporov. V tem smislu glasba ne interpretira psihologije, temveč vidno. Morda je izjema le arija, ki jo slišimo nekje na sredini filma (in jo je napisal isti avtor) in deluje nekoliko bolj klasično.

Film je navdahnjen z zgodbo resničnega bančnega roparja, maratonca Johanna Kastenbergerja, ki je ropal avstrijske banke v 80. letih, pri čemer je nosil masko Ronalda Reagana. Vi ste se temu vizualnemu komentarju in potencialni, aktualni ironiji izognili – kako to?

Dolgo smo razmišljali in se posvetovali o tem, kaj bi naredili glede maske. Ker smo film v splošnem glede na resnično zgodbo predstavili v sedanost, bi morala tudi maska v filmu v sebi nositi nek aktualen politični komentar. V igri sta bila George Bush in papež ter nekatere druge znane osebnosti. Nazadnje pa nam je postalo jasno, da je bil politični komentar tudi takrat, v 80. letih, za resničnega roparja bolj izgovor, alibi, kot pa resnična drža. Zato smo se odločili, da ga anonimiziramo, tudi da bi s tem pozornost gledalca močneje in bolj neposredno usmerili h glavnemu liku.

So prenosu v sedanost botrovali tudi produkcijski pogoji oziroma omejen proračun? Kljub temu deluje Ropar zelo brezčasno (če odmislimo uporabo raznih elektronskih pripomočkov), ne zdi se opredeljen z določenim časom in prostorom ... Ja, kot sem rekel, smo želeli doseči brezčasnost ravno zato, da bi gledalčev pogled

pozorneje usmerili v to čisto formo roparja in tekača. Tudi relativno mirno in tekoče vodenje kamere služi temu cilju in časti tako rekoč splošno »lepoto«, čistost teka – in ropanja – kot zelo ekstremni dejanji, ki se porodita iz človeka.

Vaš film preveva hladna, elegantna svežina zelo nadzorovanih kriminalk Jeana-Pierra Melvilla, sploh z redkobesednim moškim junakom, ki skoraj samomorilsko počne to, kar misli, da mora početi. Koliko je ta Melvillova melanholična obravnava usodnih trajektorij življenj roparjev vplivala na vas pri zasnovi filma?

Ja, nekatere Melvillove filme imam zelo rad in zagotovo so me navdihnili tudi pri tem filmu. Z direktorjem fotografije Reinholdom Vorschneiderjem sva si med pripravi ogledala zelo različne filme, na primer *Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman), *Pobeg* (The Getaway, 1972, Sam Peckinpah), *Rambo* (Sylvester Stallone, 1985-2008), *Vročina* (Heat, 1995, Michael Mann), *Kdo je Bourne?* (The Bourne Identity, 2002, Doug Liman) ... Pa tudi čisto drugačne, umirjene filme, kot sta *Wanda* (1970, Barbara Loden) in *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson).

Kje so nasploh ključne razlike med fikcijo in biografskimi dejstvi? Oziroma drugače, koliko vas je v osnovi zanimala resnična Kastenbergerjeva zgodba? Ste namenoma reducirali te biografske podatke oziroma ozadje glavnega lika, da bi poudarili univerzalnost in brezčasnost zgodbe? Prvič je to lik Erike, saj je v resnici izgledala drugače, delala drugje in s Kastenbergerjem ni imela nobene predzgodbe. To smo spremenili zaradi dramaturgije, predvsem pa zato, ker je bilo resnično razmerje med dekletom in roparjem tako kompleksno in je šlo skozi toliko različnih faz, da tega na filmu ne bi mogli prikazati. Zato smo

se trudili njuno razmerje razumeti do potankosti in ga nato preliti v nov lik in novo skupno zgodbo.

Drugič je to umor – ropar je v resnici umoril nekega sojetnika iz zapora, s katerim sta nenehno tekmovala. Nепrestano se norčeval iz Kastenbergerja in ga izzival, dokler ga ni ta neke noči obiskal in ustrelil. Ker pa je imela ta zgodba zgodovino še iz zapora in se nam je zdelo, da je za našo zgodbo bistven čas po Kastenbergerjevem izpustu, smo se odločili zgodbo predručati in jo prenesti na drugo osebo. Kljub temu pa smo ohranili isti karakter te osebe v obnašanju do glavnega lika, tako da nimam občutka, da smo uvedli popolnoma drugačen lik, čeprav gre za drugo povezavo med njima.

Tretjič pa od resničnih dogodkov odstopa konec. Resnični ropar je sicer prav tako umrl na avtocesti, a zasledovalna vožnja s policijo je bila veliko daljša in spektakularnejša. Vozil je v napačni smeri, prebil policijsko barikado, kjer so ga sicer obstrelili, a si je na koncu sodil sam, preden ga je dohitela policija. Zelo dolgo je bil ta konec predviden tudi v scenariju, a smo si tik pred zdajci premislili, in sicer iz dveh razlogov. Po eni strani se nam je zdelo, da samomor ni v tolikšni meri del našega lika, kot je njegov nenehni gon po teku, bežanju, ropanju do konca. Tako smo prišli do ideje, da bi ga kot ranjeno žival pustili poginiti ob cesti. Po drugi strani smo se o tem odločali, ko smo ugotovili, da bomo morali počasi začeti zagotavljati pas, saj smo proračun načeli bolj od predvidevanj. Odločitve so torej padle tako iz finančnih kot vsebinskih razlogov, ampak na koncu sem zelo zadovoljen, da smo ga posneli takega, kot je. Morda bomo pa v priredbi videli avtentičen konec, kdo ve ...

Truffaut je dejal, da pravega protivojnega filma ne more biti, ker gledalce slejkoprej zapelje vojaška tehnika ter avanturistično-romantična narava zgodbe; nekaj podobnega bi lahko zapisali za roparske filme: da se je namreč zelo težko izogniti njihovi avanturistično-romantični naravi. Vam je bil to morda izziv pri snovanju Roparja?

Tukaj se zelo strinjam s Truffautom. Hkrati sem o tem le malo razmišljal med razvijanjem projekta. Vsekakor ne mislim, da film podžiga k ropanju, če že, potem bolj k teku, to pa menda ni nič slabega ... Verjetno

je pripovedna drža filma tako razklana in glavni lik tako samosvoj, da lahko iz filma razberemo zelo malo, če sploh kake reklamne učinke. Vsaj meni se tako zdi.

Zanimiva je tudi zasedba glavnega junaka: Andreas Lust je bil v proslulem avstrijskem filmu Povračilo (Revanche, 2008, Götz Spielmann) tisti sosed/policaj/tekač, ki je preprečil/pokvaril bančni rop ... Insiderski cinefiliški štos, pomežik gledalcu? Podobno kot je z roparskim filmom, ki ga z Eriko gledata v kinu – mimogrede, za kateri film gre?

Peckinpahov *Pobeg*, sicer pa na kratko slišimo le ton in je to kar težko ugotoviti. Pa še ton smo morali posneti kar sami, ker nismo dobili pravic za uporabo izvirnika ... tako da jaz oponašam Steva McQueen. Če pozorno prisluhnete, je izpadlo precej smešno ... tega vam sploh ne bi smel na glas pripovedovati!

Kakorkoli, nič nimam proti kakim insiderskim štosom, če le iz filma ne naredijo nekega puščobnega cinefilskega izdelka, temveč se pojavljajo kot drobne, skoraj nevidne strele. Ampak morda se v tem smislu napačno razume moja ljubezen do kolažiranja in citiranja. Pri tem mi gre namreč bolj za vsebino in njen nov učinek v novem kontekstu kot pa za kako napotilo na filmsko zgodovino.

Kako je s pravicami za ameriško priredbo Roparja, v kakšni fazi so dogovori? Že veste, kdo bo režiser in kdaj bi naj film snemali, kaj sicer menite o tovrstnih adaptacijah?

Pravice je kupil studio Sony Pictures oziroma na žalost pred kratkim preminula vplivna producentka Laura Ziskin. Smo v zaključni fazi dogovarjanja glede pravic, nato bo Sony najel avtorja, ki bo predelal knjigo. Te prodaje na ameriški trg sem izjemno vesel, po eni strani iz finančnih razlogov (smeh), po drugi pa, ker se mi zdijo nove interpretacije zgodbe zmeraj zanimive. Ne vidim nikakršne nevarnosti za naš film, ki je večinoma že zaključil svoj distribucijski, pa tudi festivalski in kritični cikel. Tako lahko od priredbe vsi samo profitiramo ... poleg tega so te le redko boljše od originalov.

Obišči www.ekran.si in si zagotovi prosto vstopnico za premiero!



Ropar



Na apaski meji

Rdeči

Kako so hladnovojni vesterni diferencirali Ameriko
Marcel Štefančič, jr.

Ko je bila Amerika v petdesetih letih prejšnjega stoletja na vrhuncu ideološke protikomunistične diferenciacije, so se ji panično pridružili tudi vesterni. V njih so pogosto nastopali tudi Indijanci, ki pa so imeli hud problem – bili so rdeči. Kot komunisti. In ti hladnovojni vesterni so Indijance, kot pravi Edward Buscombe v knjigi *Injuns! – Native Americans in the Movies* (Chicago, Reaktion Books, 2006), podvrgli ostri diferenciaciji: »dobre« Indijance so ločevali od »slabih«. Taki so bili recimo vesterni *Na apaški meji* (Fort Apache, 1948, John Ford), *Ubil sem Geronimo* (I Killed Geronimo, 1950, John Hoffman), *Onstran Missourija* (Across the Wide Missouri, 1951, William A. Wellman), *Boj v Apaškem klancu* (The Battle at Apache Pass, 1952, George Sherman), *Indijanski upor* (Indian Uprising, 1952, Ray Nazzaro), *Kočizov upor* (Conquest of Cochise, 1953, William Castle), *Bojne barve* (War Paint, 1953, Lesley Selander), *Vojna puščica* (War Arrow, 1953, George Sherman), *Kočizov sin* (Taza, Son of Cochise, 1954, Douglas Sirk), *Zvok bobnov* (Drum Beat, 1954, Delmer Daves), *Sedeči bik* (Sitting Bull, 1954, Sidney Salkow), *Oddaljena obzorja* (Horizons West, 1952, Budd Boetticher), *Pokol* (Massacre, 1956, Louis King), *Incident v Dakoti* (Dakota Incident, 1956, Lewis R. Foster) in *Let puščice* (Run of the Arrow, 1957, Samuel Fuller). Zelo precizno pa je »dobre« in »slabe« Indijance v Fordovi *Moji dragi Klementini* (My Darling Clementine, 1946), posneti takoj po koncu II. svetovne vojne, ob vznožju hladne vojne in protikomunistične histerije ločil šerif Wyatt Earp (Henry Fonda). Pijanega Indijanca je brcnil v rit, rekoč: »Indijanec, zgini iz mesta – in da te ne vidim več!« Indijanca je igral Charlie Stevens, Geronimov vnuk. Če tega »slabega« Indijanca prevedete v komunista, lahko v šerifu Earpu vidite predsednika Trumana, ki ve, da mora komunizem zavezati in ga zadrževati čim dlje od Amerike.

Toda ločevanje »dobrih« in »slabih« Indijancev se je pogosto izrodilo v iskanje »dobrega« Indijanca, ki se je voljan spreobrniti, potemtako v rasno profiliranje, in izraziti protiindijanski sentiment, ki ga najdete tako v A-vesternih (npr. *Zaseda* [Ambush, 1950, Sam Wood]) kot v B-vesternih (npr. *Zadnja postojanka* [The Last Outpost, 1951, Lewis R. Foster]). Indijanci so bili pač »rdeči« – in Amerika se je združila v boju proti njim. Zdelo se je, da le nadomeščajo komu-

Indijanci so bili pač »rdeči« – in Amerika se je združila v boju proti njim. Zdelo se je, da le nadomeščajo komuniste.

niste. Kar pa ne preseneča: *Zaseda* je režiral Sam Wood, v *Zadnji postojanki* pa je glavno vlogo igral Ronald Reagan – oba sta bila zakleta protikomunisti. Definicija »dobrega« Indijanca je bila zelo preprosta, pravi Buscombe: »Dobri« Indijanec je Indijanec, ki pomaga belcem. Ki jih navdušeno sprejme. Ki z njimi sodeluje. Ki jih ne ogroža. Ki se je voljan prilagoditi in asimilirati. Ergo: »dobri« Indijanec je Indijanec, ki se obnaša kot belec. Vsi ostali so »divji«, »morilski«, »barbarski«, »destruktivni«, »živalski«. To je bil stereotip št. 1.

Stereotip št. 2: Indijanci so bili vedno prikazani v konfliktu z belci – v nasprotnem primeru jih ni bilo. Obstajali so le v konfliktu z belci. Misliti jih je bilo mogoče le v konfliktu z belci. Onstran tega konflikta jih ni bilo. Svojega življenja niso imeli – živeli so le za konflikt z belci. Kar je ironično: v vesternih D. W. Griffitha, posnetih na začetku filmske dobe, so bili Indijanci pogosteje pozitivci kot negativci. Negativci so postali šele, ko se je Griffith preselil na zahod. Toda to je bilo tedaj itak splošno pravilo, pravi Buscombe: Ko so snemanje vesternov preselili na zahod, so Indijanci postali ne-



Junaki zahoda

gativci – divji, brutalni, morilski, sadistični barbari. Ne brez razloga: ti vesterni so se prodajali bolje kot vesterni, ki so Indijance prikazovali kot idilična, civilizirana, pastoralna, etnografska bitja. Indijance so barbarizirali zato, ker so bili tako bolj komercialni.

Še mnogo let kasneje so morali Indijanci celo v burkastih, sladkobno romantičnih vesternih umreti – in to le Indijanci. Recimo v vesternu *Preko mnogih rek* (Many Rivers to Cross, 1955, Roy Rowland): če ni šlo drugače, sta jih mejaška, traperska belca, Robert Taylor in Eleanor Parker, pokončala z njihovim orožjem – z lokom in s puščicami, v jami, med faličnimi kapniki, šiframi indijanske spolne energije, ki je v



Paramount presents GARY COOPER and PAULETTE GODDARD in CECIL B. DYMALLE'S "UNCONQUERED" with HOWARD DO SILVA, BARRY KULLOFF, CARL KELLERMAN, WARD BOND. Produced and Directed by Cecil B. Dymalle. Color by TECHNICOLOR. Screenplay by Charles Bennett, Frederic M. Frank and Jesse Lasky, Jr. Based on the novel by Neil H. Swenson. A Paramount Picture.

Copyright 1947, Paramount Pictures, Inc. 47 505

Nepremagani



Geronimo

belskih očeh ogrožala belke in civilizacijo. A po drugi strani so Griffith in ostali te vesterne snemali v času, ko je vesterne snemal tudi James Young Deer, eden izmed redkih indijanskih režiserjev – snemal je proindijanske, celo »miscenegacijske« vesterne, v katerih so Indijance igrali Indijanci, nekateri pa so bili zelo kontroverzni. Kar je bilo razumljivo, če pomislite, da so bili v teh vesternih belci tisti, ki jih je bilo treba civilizirati. In takih vesternov ni snemal le Deer – tudi v vesternih, ki so jih tedaj snemali belci, so bili belci tisti, ki jih je bilo treba civilizirati.

Stereotip št. 3: Indijanci so bili vedno prikazani kot motnja, kot ovira pri belskem osvajanju in civiliziranju zahoda, kot demon, na katerega belec naleti, ko potuje na zahod in ko skuša izpolniti svojo od Boga dano »manifestno usodo«. General Custer (Errol Flynn) v vesternu *Umrli so v škornjih* (They Died with Their Boots On, 1941, Raoul Walsh) oficirjem, zbranim v Fort Lincolnu, oznani: »Odgovorni smo za varovanje 100.000 kvadratnih milj ozemlja. In proti sebi imamo na tisoče najboljših lahkih konjenikov na svetu. To sem izvedel danes zjutraj. Gospodje, to je velika misija – in zahtevala bo izvrsten regiment. Zato moramo ustvariti najboljši ameriški regiment vseh časov. Ni mi treba poudarjati, da je regiment več kot le 600 discipliniranih borcev. Vojaki umirajo, toda regiment živi naprej, ker ima

nesmrtno dušo. No, začnemo lahko tako, da jo najdemo. Da torej najdemo nekaj, kar pripada le nam. Nekaj, kar bi nam dalo tisti ponos, zaradi katerega moške vztrajajo in, če je treba, umrejo – v škornjih.« Custer – »Večje, ko je tveganje, večja je glorijska« – je obseden z »glorijo«. Ne brez razloga: »Ko umreš, jo lahko vzameš s sabo.« In Indijanci niso bili nič drugega kot pot do ratifikacije »glorije« in izpolnitve »manifestne usode«.

Tako je bilo že v zgodnjih Fordovih vesternih, recimo v *Železnem konju* (The Iron Horse, 1924) in *Poštni kočiji* (Stagecoach, 1939). In tako je bilo v njegovi povojni konjeniški trilogiji, v vesternih *Na apaški meji*, *Junaki zahoda* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) in *Rio Grande* (1950). V vesternih konservativnega Cecila B. DeMillea, recimo



Zlomljeno kopje



Umrli so v škornjih

v *Možu iz prerije* (The Plainsman, 1936), *Union Pacificu* (1939) in *Nepremaganih* (Unconquered, 1947), pa Indijanci niso bili le brutalni, sadistični in zahrbtni, ampak tudi retardirano infantilni: če najdejo nedrček, si ga takoj nataknejo. Podoba Indijanca se je v tem smislu ujemala s podobo komuniste: komunisti so bili pogosto prikazani kot brutalni in zahrbtni, a obenem tudi kot retardirani in infantilni. Plus: nastopali so kot ovira pri ameriškem osvajanju in civiliziranju sveta. V povojnih vesternih zlepa nismo slišali tega, kar generalu Custerju – v vesternu *Umrli so v škornjih* – reče poročnik Butler (George P. Huntley, jr.): »Edini pravi Američani v tej veseli, stari župniji živijo za hribom – s peresi v laseh!« Hja, edini pravi Američani so Indijanci. Je pa res, da poročnik Butler ni Američan, ampak Britanec.

Stereotip št. 4: Indijanci so bili vedno prikazani kot ljudstvo, ki izginja – kot ljudstvo, ki je tik pred izumrtjem. Kot ljudstvo, ki je obsojeno na izumrtje – ki mu je izumrtje usojeno. In vtis je bil, kot da jim je to v genih: kot da hočejo sami izginiti, kot da si želijo izumreti. Kot da je izumrtje njihov cilj, njihova misija, njihova velika želja in usoda. Z eno besedo: Indijanci so bili prikazani kot avtogenocidno ljudstvo. Le še vprašanje časa je bilo, kdaj bodo izginili. In seveda, vprašanje je bilo le – bodo izumrli »častno«



Zelene graščine

in »dostojanstveno« ali pa jim bodo morali pri tem pomagati belci? In mnogi vesterni so nostalgичno prikazovali to »pogumno«, »stoično«, »junaško« izginjanje ali pa asimiliranje, »civiliziranje«, pokristjanjevanje, indoktriniranje, »izobraževanje« Indijancev. Renato Rosaldo je v knjigi *Culture and Truth* (1993) to belsko žalovanje za izginjanjem kulture, ki so jo uničili sami belci, imenoval »imperialistična nostalgija«. Narava se je spremenila – in Indijanci so izumrli. Kot dinosavri. Prišel je »njihov čas«. Niso vzdržali – bili so inferiorni in infantilni, pili so in niso delali. Niso se amerikanizirali, niso se podjetno individualizirali, ampak so ostali »komunisti«, ujetniki kolhozništva, skupnega lastništva zemlje. Čas jih je povozil. Genocid je bil le naravni ciklus. Rezervati so bili končna rešitev indijskega vprašanja.

Toda v petdesetih so prišli tudi afirmativni filmi o Indijancih, disidentski, proindijanski vesterni. V *Hudičevih vratih* (*Devil's Doorway*, 1950, Anthony Mann) Lance Poole (Robert Taylor), Šošon iz Wyominga, ki se je med državljansko vojno boril na strani uni-je in dobil kongresna odlikovanja, ugotovi, da je državljan drugega reda, brez pravic in svoboščin. Povsod naleti na predsodke in šikaniranje, vzamejo mu celo ranč. Vojne je konec, ne pa tudi rasizma. Zato se upre, in to v vojaški uniformi, ki jo je nosil med vojno, pri čemer uporabi taktične bojne elemente, ki se jih je naučil v vojski. Ko ga na koncu vprašajo, kje so ostali bojovníki, cinično odvrne: »Ni nas več!« *Hudičeva vrata* je posnel Anthony Mann, in to leta 1949, toda studio MGM ga je bunkeriral, ker se je ustrašil, da bo simpatiziranje z Indijanci za publiko moteče in nesprejemljivo. V kina ga je poslal šele po uspehu filma *Zlomljena puščica* (*Broken Arrow*, 1950, Delmer Daves), ki je tako postal prvi veliki proindijanski vestern.

Ker so belci in arizonski Apači, ki jih združi Kočiz (Jeff Chandler), v vojni, vojska sklene, da bo z Apači enkrat za zmeraj obračunala, toda Tom Jeffords (James Stewart), nekdanji stotnik in rasist, zdaj strpni, liberalni skavt, se zrine za posrednika. Prepričan je, da je mogoče situacijo umiriti, da Indijanci niso le barbari in da jih je mogoče obdržati v rezervatu. Da bi lažje posredoval, se nauči celo apaškega jezika in apaških običajev, obenem pa se poroči z apaško lepoticco (Debra Paget). In res, ko Kočiz popusti, popusti tudi vojska. Na vidiku sta mir in medrasna harmonija, toda Jeffords kmalu



Žareča zvezda

ugotovi, da problem ni v politični sredini, ampak v ekstremih, ki obstajajo na obeh straneh, tako med belci (polkovnik Bernall, trgovec Slade) kot med Apači (Geronimo). Oboji ekstremi so enako destruktivni. Obe- ma političnima sredinama, belski in apaški, potem ne preostane drugega, kot da sami obračunata s svojima ekstremoma.

Da je Geronimo, »slabega«, »ekstremne- ga« Indijanca igral Jay Silverheels, indijan- ski igralec, ne preseneča. *Zlomljena puščica*, posneta po romanu Elliotta Arnolda in sce- nariju komunista Alberta Maltza (podpisan je bil komunist Michael Blankfort, ki tedaj še ni bil na črnem seznamu), je premaknila meje – ni le simpatizirala z Indijanci (»*Kaj sploh počnemo tu*,« sprašuje Jeffords), am- pak je prezentirala tudi medrasno poroko, četudi je res, da belcu in Indijanki ni privo- ščila *happy end*. Da v njunem zakonskem življenju ni šlo le za »plavanje« ali platoni- zem, dokazujejo mešanci, očitni produkti



Deževje Rančipurja

»miscenegacije«, s katerimi so bili zasuti vesterni (Russ Tamblyn v *Zadnjem lovu* [*The Last Hunt*, 1956, Richard Brooks], Anthony Quinn v *Seminoleju* [1953, Budd Boettcher], Elvis Presley v *Žareči zvezdi* [*Flaming Star*, 1960, Don Siegel] ipd.). Filmsko prika- zovanje medrasne poroke in medrasnega seksa je bilo tedaj še tabu, toda ironično: ker je produkcijski kodeks prepovedoval le prikazovanje seksa med belci in črnici, ne pa tudi med belci in Indijanci, so bile belsko-indijanske kopule zelo pogoste (*On- stran Missourija* [*Across the Wide Missouri*, 1951, William A. Wellman], *Skrivnost Indi- janke* [*The Big Sky*, 1952, Howard Hawks], *Indijanski borec* [*The Indian Fighter*, 1955, André de Toth], *Zlomljeno kopje* [*Broken Lance*, 1954, Edward Dmytryk], *Traper Kelly* [*Yellowstone Kelly*, 1959, Gordon Douglas], *Let puščice*, *Belo pero* [*White Feather*, 1955, Robert D. Webb]).



Indijanski borec



Velika vstaja Siouxov

Ob tem je treba poudariti dvoje. Prvič, običajno je belec občeval z Indijanko, ne pa Indijanec z belko. Če se je to že ravno zgodilo, je Indijanec še pravočasno odstopil od *happy end*a. In drugič, v *Skrivnosti Indijanke* je Indijanko resda igrala Elizabeth Threatt, ki je bila pol Angležinja in pol Čerokezinja, toda zvezdnice, ki so igrale te »srečne« Indijanke, so bile pretežno belke, supermanekenske lepoticke, recimo Debra Paget, Elsa Martinelli, Sarita Montiel, Katy Jurado in Marisa Pavan ali pa Audrey Hepburn v *Neukročenih* (The Unforgiven, 1960, John Huston). Tudi Indijance so igrali belci, recimo Elvis Presley v *Žareči zvezdi*, Tony Curtis v *Outsiderju* (1961, Delbert Mann), Sal Mineo, Ricardo Montalban in Gilbert Roland v *Jeseni Cheyennov* (Cheyenne Autumn, 1964, John Ford), Burt Lancaster, Robert Taylor in Rock Hudson, celo črnici, recimo Woody Strode v *Jezdecih* (Two Rode Together, 1961, John Ford) in Noble Johnson v *Junakih zahoda*. Indijance je pogosto igral Iron Eyes Cody, »pravi Indijanec«, ki pa je bil dejansko italijanskega rodu (Oscar De-Corti). V vesternu *Poglavar Nori konj* (Chief Crazy Horse, 1955, George Sherman) je Norrega konja, ponosnega Siouxa, igral Victor Mature, pa tudi ostale Indijance – Letečega sokola, Malega velikega moža, Rdeči oblak ipd. – so igrali belci (Keith Larsen, Ray Danton, Morris Ankrum). Vesterni pač niso bili namenjeni Indijancem, ampak belcem.

Kočiza je v *Zlomljeni puščici* igral Jeff

Chandler, ki se je potem specializiral prav za lik Kočiza. Jay Silverheels pa za Geronima. Kočiza in Geronima sta spet igrala v *Boju v Apaškem klanu*: Geronimo, ki že vse tja od *Poštna kočija* uteleša lik »slabega« Indijanca, je potrdil, da je »slab« Indijanec – preveč ekstremen, preveč militanten, preveč nekonformističen in preveč zavezan tradiciji – Kočiz pa je potrdil, da je »dober« Indijanec – vedno pripravljen na kompromis, premirje in življenje v rezervatu. Silverheels je Geronima igral tudi v vesternu *Na ponosni zemlji* (Walk the Proud Land, 1956, Jesse Hibbs) – in belcev spet ni razočaral.

Zato so nanj poslali Audieja Murphyja, najbolj dekoriranega ameriškega vojaka II. svetovne vojne, narodnega junaka, tako da Geronimu ni preostalo drugega, kot da se vda, kar je storil tudi nekaj let kasneje, ko ga je – v *Geronimu* (1962, Arnold Laven) – igral Chuck Connors. Ekstrem se je civiliziral. In asimilirал.

Toda tudi druge etnične like so tedaj igrali belci. Richard Burton je bil v *Deževju Rančipurja* (The Rains of Ranchipur, 1955, Jean Negulesco) Indijec, ki ga lahko osrečijo le Indijci, Ava Gardner je bila v *Križišču usod* (Bhowani Junction, 1956, George Cukor) pol-Indijka, toda srečo in mir najde šele v objemu čistega, pravega, kolonialnega belca (Stewart Granger), Mickey Rooney je bil v *Zajtrku pri Tiffanyju* (1961, Blake Edwards) Japonec, gospod Yunioshi, histerični sosed Audrey Hepburn, ki je malo prej – v *Zelenih graščinah* (Green Mansions, 1959, Mel Ferrer) – igrala divje dekle iz džungle. Natalie Wood je v filmu *Kralji zmagujejo* (Kings Go Forth, 1958, Delmer Daves) svojemu novemu fantu – ameriškega vojaku – razkrila, da je bil njen oče črnc. Tudi Yvonne de Carlo je imela v *Tolpi angelov* (Band of Angels, 1957, Raoul Walsh) nekaj črnske krvi, tako da jo lahko potem na avkciji kupi Clark Gable. V *Otoku na soncu* (Island in the Sun, 1957, Robert Rossen) se je izkazalo, da ima nekaj črnske krvi v sebi tudi James Mason, lastnik plantaže. Robert Rossen je moral dogajanje te melodrame postaviti na fiktivni karibski otoček Santa Marta, da bi se lahko belec in črnka – Michael Rennie in Dorothy Dandridge – »šokantno« poljubila,



Tomahawk

da bi lahko črnka (Dorothy Dandridge) shodila z belcem (John Justin) in da bi lahko za guvernerja te britanske kolonije, talilnega lonca rasnih napetosti, kandidiral črnek (Harry Belafonte), ki pa se zaveda, da svojega ljudstva ne bi mogel voditi, če bi bil poročen z belko.

Nič manj absurdni niso bili *Zlati uhani* (Golden Earrings, 1947, Mitchell Leisen), ki so skušali »promovirati« romsko skupnost. Kot vemo, je nacistični Holokavst Rome tako rekoč iztrebil, film pa ustvarja vtis, da je bil romski kostum v nacistični Nemčiji najbolj varna krinka – če si bil zakamufliran v Roma, so te nacisti pustili pri miru. Nič se ti ni zgodilo! Kar izkusi Ralph Denistoun (Ray Milland), britanski tajni agent, ki se skuša v nacistični Nemčiji dokopati do tajne formule smrtonosnega plina – tu ga najprej primejo in zaprejo, potem pa zbeži, tako da sreča Lydio (Marlene Dietrich), osamljeno madžarsko Romkinjo, ki sredi gozda ravno kuha in ki ga maskira v Roma. Ne le da mu natakne zlate uhane, ampak ga mojstri v prerokovanju – iz roke, se razume. Denistoun se z romskim imidžem zlahka izmakne nacistom, tudi gestapu. Še več, ko se vživi v lik Roma, res dobi »čudežno« sposobnost vedeževanja! A po drugi strani – Denistoun s svojo stereotipizacijo Rome ne izstopa: tudi vsi ostali Romi izgledajo tako, kot da so v Rome le maskirani, toda Mitchell Leisen, ki je leto prej posnel *Vsakemu svoje* (To Each His Own, 1946), zelo izumetničeno, infarktno sentimentalno, rahlo kontroveržno melodramo o ženski s strašno skrivnostjo (nezakonski otrok, po-



Puške fort Petticoata

ziv k abortusu), je *Zlate uhane*, sicer orjaški hit, posnel smrtno resno. Še več, Marlene Dietrich, za katero je bil to holivudski comeback, je med študiranjem vloge obiskala vse romske tabore v okolici Pariza, v enem pa preživela celo nekaj dni, da bi se vendar čim bolj vživela. Studijske kostume je zavrnila, ker se ji niso zdeli dovolj avtentični, tako da so imeli hude probleme, preden so sešili romski kostum, ki ga je bila pripravljena obleči.

Posledica *Zlomljene puščice* je bila tudi množica vesternov, v katerih se je skušal belec kot posrednik postaviti med belce in

Indijance: skavt Bridger (Van Heflin) je skušal v *Tomahavku* (Tomahawk, 1951, George Sherman) vladi prepričati, da bi na nemirni teritorij Siouxov poslala nove naseljence, nekdanji oficir Westgate (Jeff Chandler) je skušal v *Veliki vstaji Siouxov* (The Great Sioux Uprising, 1953, Lloyd Bacon) prepričati belsko izzivanje Siouxov, vladni agent Moffett (Lloyd Bridges) pa je skušal v *Apški ženski* (Apache Woman, 1955, Roger Corman) dokazati, da skrivnostnih umorov niso zagrešili Indijanci, ampak belci. V *Veliki vstaji Siouxov* so skušali belci Indijancem ukrasti konje, v kopici vesternov, recimo v *Mešancu* (The Half-Breed, 1952, Stuart Gilmore), *Bojnih barvah*, *Bobnih z druge strani reke* (Drums Across the River, 1954, Nathan Juran), *Sedečem biku*, *Poglavarju Norem konju* in *Indijanskem borcu*, pa zlato, ki se nahaja na indijanskem ozemlju, toda to so bili pohlepni, arogantni, gangsterski, ekstremni belci – deviacije, ne pa pravilo.

Problem je seveda v tem, da to niso bile le deviacije: ti ekstremni belci so bili v resnici metafore pohlepa, ekstremnosti in arogance, ki so intonirali belsko civiliziranje divjega zahoda in indijanskih ozemelj. Agresivni, arogantni, zarotniški, rasistični major Degan (Richard Carlson), imperialni sadist, ki skuša v *Seminoleju* floridske Indijance pregnati v rezervat, je bil obraz tega civiliziranja, kar so bili tudi polkovnik Thursday (Henry Fonda) v vesternu *Na apški meji*, major Kenniston (Jeff Chandler) v *Dveh*



Vera Cruz



Iskalca

zastavah zahoda (Two Flags West, 1950, Robert Wise), polkovnik Marston (Robert Preston) v *Zadnji divjini* (The Last Frontier, 1955, Anthony Mann), polkovnik Chivington (Ainslie Pryor) v *Puškah fort Petticoata* (The Guns of Fort Petticoat, 1957, George Marshall), major Towns (Rhodes Reason) v *Traperju Kellyju* in famozni »Oklahoma Rush« v *Cimarronu* (1960, Anthony Mann). Ali pa Charlie Gilson (Robert Taylor), rasiistični sadist, ki v *Zadnjem lovu* z užitkom pobija bizon: »En bizon manj pomeni en Indijanec manj.« Potem začne z užitkom pobijati še Indijance. Na koncu zmrzne. Ergo: vesterni v resnici niso skrivali, kako je bil osvojen divji zahod, le vse skupaj so partikularizirali.

Aldrichev *Zadnji Apač* (Apache, 1954), orjaški hit, posnet po romanu Paula I. Wellmana, je bil liberalno, disidentsko dopolnilo *Zlomljene puščice*, obenem pa je tako kot Aldrichev *Vera Cruz* (1954) in še nekateri drugi tedanji vesterni – recimo *Prijateljsko prepričevanje* (Friendly Persuasion, 1956, William Wyler), *Johnny Guitar* (1954, Nicholas Ray), *Rabljeva zanka* (Hangman's Knot, 1952, Roy Huggins), *Teror v teksaškem mestu* (Terror in a Texas Town, 1958, Joseph H. Lewis), *Gola zora* (The Naked Dawn, 1955, Edgar G. Ulmer) in *Kavboj* (Cowboy, 1958, Delmer Daves) – funkcioniral kot kritika kapitalističnega pohlepa in imperialistične arogance. *Vera Cruz*, poln pikaresknih, amoralnih, ciničnih, teatraličnih oportunistov, se odvrti leta 1866 v Mehiki, kjer se v času revolucije – juaristi vs. maksimiljanisti – srečata resnobni Benjamin Trane (Gary Cooper), nekdanji južnjaški oficir, in ev-

forični pistolero Joe Erin (Burt Lancaster). Najprej sicer skleneta, da bosta pomagala juaristom, toda zaradi boljše ponudbe kmalu prestopita na drugo stran. V Vera Cruz naj bi pospremila grofico Duvarre, ker pa ugotovita, da je v kočiji skrito zlato, se ga skušata polastiti. Po seriji izdaj, prevar in obračunov Trane zlato izroči juarističnim revolucionarjem, toda pred tem mora ustreliti Erina, ki ga je obsedlo zlato. Trane, tehnološki višek izgubljene bitke za neodvisni, samostojni Jug, se pač lažje identificira z revolucionarnimi juaristi kot pa z imperialistično vojsko avstrijskega cesarja, v kateri vidi le podaljšek Severa.

V *Zadnjem Apaču* pa skavt Al Sieber (John McIntire) kot obseden preganja Masaja (Burt Lancaster), Apača, ki v svojem boju in uporih obsedeno vztraja. Ko namreč apaški

poglavar Geronimo leta 1886 odloži orožje in se s svojimi bojovníki preseli v rezervat, Masaj raje zbeži – najprej k Čerokezem v Oklahomo, potem pa v Novo Mehiko, kjer sreča Nalinle, v katero se zaljubi. Toda njen oče, zapiti in skorumpirani poglavar, ga izda Sieberju, ki ga vrže v zapor, od koder Masaj kmalu zbeži, med begom pa ugrabi Nalinle, s katero se kasneje poroči. Masaj zdaj vojno napove tako belcem kot Indijancem, ki so se prodali belcem. Kar pomeni, da je ekstremist, ki začne ogrožati politični center. Ker pa gre za liberalni, proindijanski, protirasistični vestern, ki stoji na poziciji Masaja, je ravno obratno: politični center, v katerem se zlivajo vojska, tiha belska večina in »civilizirani« Indijanci, je ta, ki ogroža Masajev individualizem. Masaj sicer položi orožje in opusti ekstremizem, toda ne vrne se v »civilizacijo«, ampak ostane sredi divjine – na svoji kmetiji. Iz bojovníka se prelevi v kmeta. Daleč od političnega centra, daleč od nenačelne koalicije. Ko se mu ravno rodi sin, ga sicer spet izsledijo, toda Sieber ga pusti pri življenju. Robert Aldrich je posnel dva konca – tega in drugega, tragičnega: Masaja sredi koruznega polja ustrelijo v hrbet. Toda na zahtevo studia je moral uporabiti *happy end*. Tako so vsi naredili kompromis: Aldrich, Sieber in Masaj, ki bo po rojstvu otroka očitno svoje življenje dokončno spremenil.

Leto pred *Zadnjim Apačem* je bil skavt Bannon (Charlton Heston) v *Konici puščice* (Arrowhead, 1953, Charles Marquis Warren), posneti po romanu W.R. Burnetta, obseden z ekstremističnim apaškim poglavarjem Torianom (Jack Palance), toda *Konica*



Severozahodni prehod



He's back and bigger than ever! ...and *'Kookie'* is with him! ...and *'Lawman'* too!
CLINT WALKER · EDWARD BYRNES · JOHN RUSSELL **"Yellowstone Kelly"**

A WARNER BROS. PICTURE TECHNICOLOUR®

with RAY DANTON · CLAUDE AKINS · RHODES REASON · ANDRA MARTIN Screenplay by BURT KENNEDY · Directed by GORDON DOUGLAS

© COPYRIGHT 1956 WARNER BROS. PICTURES DISTRIBUTING CORPORATION
 PERMITS: LOANED FOR NEWSPAPER AND MAGAZINE REPRODUCTION
 MADE IN U.S.A.

8

Property of National Screen Service Corp. Licensed for display only in connection with
 the exhibition of this picture at your theatre. Must be returned immediately thereafter.

2 5 0

Traper Kelly

puščice je bila konservativna: Bannon, prav tako zmodeliran po legendarnem skavtu Alu Sieberju, je zrasel med Apači, zato jih sovraži, obenem pa jim ne zaupa – tudi v mirovni sporazum, ki so ga sklenili, ne verjame. Indijance ima za zahrbtnje barbare – in za nič drugega nima šolanega, »civiliziranega« Toriana, ki je poglavarstvo nasledil po očetu in ki noče v rezervat, kolicijo z belci, politični center. Na koncu se Bannonove prerokbe izpolnijo: Apači, ki jih vodi Toriano, res zahrbtno napadejo konjenico. Ergo: Indijanci so barbari, ekstremisti. Kar seveda legitimira konservativni aspekt tega vesterna. Bannon Torianu na koncu zlomi vrat.

John Ford je tedaj posnel kontroverzni vestern *Iskalca* (The Searchers, 1956), v katerem je bil klateški, nemirni, nestrpni, nevrotični Ethan Edwards (John Wayne), nekdanji vojak konfederacije, obseden z Brazgotino (Henry Brandon), fanatičnim, obsedenim Komančem, ki je zagrešil po-

kol Edwardsove družine, ugrabil njegovo nečakinjo Debbie (Natalie Wood) in se z njo poročil. Ethan, poln gneva in sle po maščevanju, krene na križarski pohod: Brazgotino hoče ubiti. In to za vsako ceno. Brez milosti. Brez pogajanj. Brez kompromisov. Vprašanje rase vidi v konservativni luči. A to še ni vse: svoje nečakinje nima namena rešiti in pripeljati nazaj. Tudi njo hoče ubiti, ker je »okužena«, »bolna« – ker se je solidarizirala z drugo raso, z drugo stranjo, ker je »izdala« svojo raso. Ker se je spolno »okužila«. Strah pred mešanjem ras – strah pred »miscenegacijo« – je preveval mnoge vesterne: *Zlomljeno puščico*, *Zlomljeno kopje*, *Onstran Missourija* in *Oddaljene bobne*, kjer nad floridske Indijance – nad seminolejsko utrdbo, parkirano sredi Evergladesa – pošljejo kar mornarico, no, marince, ki utrdbo kakopak uničijo. Brez milosti. Da ne bi slučajno kdo mislil, da je to, kar storijo, nelegitimno, poudarijo (in pokažejo), da Indijanci belce mečejo aligatorjem. V indijanskem »baze-

nu«, v katerem se gnetejo aligatorji, plavajo le še klobuki žrtev – ultimativni dokaz indijanskih grozodejstev. Kako to, da so aligatorji požrli čisto vse, klobuke pa so pustili, ni jasno. Nič, očitno so hoteli belcem priskrbeti »moralni« okvir.

Zane Grey je roman *Vanishing American* (1925) najprej objavil v reviji Ladies Home Journal, kjer se je končal s pozivom k mešanju ras, belcev in Indijancev: »To bi ustvarilo bolj možgato raso. Rdeča kri v belo! To pomeni, da bi belec pridobil, Indijanec pa bi izgubil.« V romanu tega ne najdete – zaradi burnih protestov je pasus letel ven. Pa ne zato ker bi koga motila Greyjeva »evgenična« dimenzija mešanja ras, ampak zato ker belci preprosto niso hoteli slišati za mešanje ras. Toda ko gledaš vesterne iz petdesetih, imaš resda občutek, da so skušali publiko z »miscenegacijo« strašiti, toda obenem imaš občutek, da so jo hoteli z »miscenegacijo« vzburjati – hja, rajcati. »Miscenegacija« je funkcionirala kot figura veneris. Vesterni

so z belci in Indijankami počeli to, česar filmi zaradi produkcijskega kodeksa z belci in črnkami niso smeli početi. Je pa res, da je film *Iskalca* primer vesterna, v katerem Indijanec občuje z belko, kar se ne konča dobro – John Wayne ga na koncu, resda že mrtvega, divje skalpira. Obenem je ta vestern tudi poudaril, da lahko belka z Indijancem občuje le »pod prisilo«, v ujetništvu, kar tehnično velja za posilstvo. To so kako-pak poudarili tudi nekateri drugi vesterni, recimo *Narednik Hook* (Trooper Hook, 1957, Charles Marquis Warren), *Napad pri Peresni reki* (The Charge at Feather River, 1953, Gordon Douglas), *Jezdec zahoda* (Riders of the West, 1942, Howard Bretherton) in *Jezdeca*.

Razlika med belci in Indijanci je v *Iskalcih* tudi razlika med Američani in Rusi ali bolje rečeno – razlika med belskim in indijanskim hardlinerjem je tu razlika med ameriškim in ruskim hardlinerjem. Edwards in Brazgotina sta hardlinerja, ekstremista. Toda ironično, Edwards je z Brazgotino tako obseden, da se zdi, kot da hoče v Brazgotini ubiti sebe. Še več: Edwards pozna vse običaje Komančev, govori pa tudi njihov jezik. In na koncu svoje nečakinje ne ubije, ampak jo vzame v naročje in odnese s sabo. »Let's go home, Debbie!« Natanko to pa je na začetku storil Brazgotina: vse belce je pobil, le Debbie je vzel v naročje in jo odnesel s sabo. Vrnila sta se domov.

Vesterni so z belci in Indijankami počeli to, česar filmi zaradi produkcijskega kodeksa z belci in črnkami niso smeli početi.

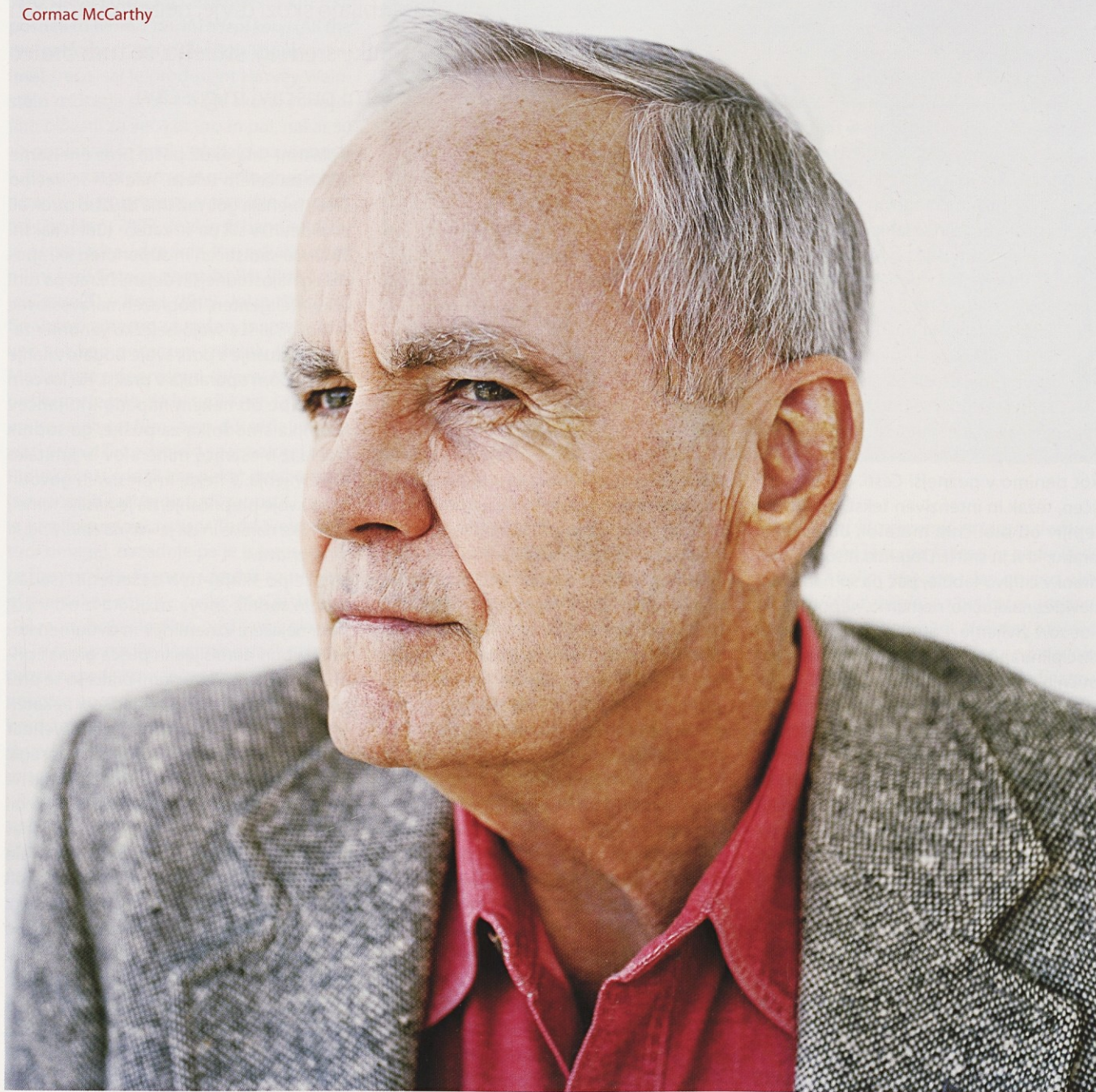
Z eno besedo: Brazgotina je le zrcalna slika Ethana Edwardsa. Edwards ima z Brazgotino več skupnega kot pa z belsko skupnostjo, s centrom – zato na koncu odjezdi v divjino. V centru – v »civilizaciji« – ne more ostati. Oba ekstrema sta »bolna«. Tako kot je »bolan« sebični, arogantni, samozadostni, nefleksibilni Jeff Webster (James Stewart), gonič črede, ki se v *Daljni deželi* (The Far Country, 1954, Anthony Mann) ne meni za klice prestrašenega mesta (»Ne potrebujem drugih ljudi, ne potrebujem pomoči, sam lahko poskrbim zase«) in ki se »civilizira« šele, ko ga začne terorizirati banda, ki terorizira tudi mesto. Nefleksibilnost poveljnika je bila pogubna za mnoge vojake, tako v vesternu *Na apaški meji* kot v mnogih vojnih filmih, ki so diskreditirali vojaško avtoriteto, recimo *Upor na ladji Caine* (The Caine Mutiny, 1954, Edward Dmytryk), *Jeklena čelada* (The Steel Helmet, 1951, Samuel Fuller), *Most na reki Kwai* (The Bridge on the River Kwai, 1957, David Lean), *Steze slave* (Paths of Glory, 1957, Stanley Kubrick) in *Napad!* (Attack, 1956, Robert Aldrich).

Nefleksibilnost je bila bolezen, kooperativnost pa zdravilo. Kazen za nekooperativnost je bila vedno huda, tudi prej, recimo v vesternu *Severozahodni prehod* (Northwest Passage, 1940, King Vidor, Jack Conway, W.S. Van Dyke), v katerem Spencer Tracy svoje rendžerje odpelje nad Indijance. Film se dogaja leta 1759, ko so bili ameriški naseljenci še v španoviji z Britanci – no, Indijanci so bili po drugi strani v španoviji s Francozi, sovražniki ameriško-britanske španovije. In rendžerji res odpešajo globoko v nevarno, neprebojno, kanadsko divjino, res gredo daleč, mučeniško daleč, da bi pobili – zmasakrirali! – nekooperativne, »izdajalske« Indijance. Belce ta misija tako sestrada, da glodajo glave Indijancev. Rasi zem pod krinko patriotizma je predstavljal moralno sidro teh vesternov.

Podton *Iskalcev* se je glasil: obe strani sta isti. Brutalni, nasilni, primitivni. In John Ford je v *Jezdecih*, neke sorte nadaljevanju *Iskalcev*, ta podton le še stopnjeval. Guthrieja McCabeja (James Stewart), šerifa nekega teksškega mesteca, in majorja Jima Garyja (Richard Widmark) pošljejo na indijansko ozemlje, da bi nazaj pripeljala belce, ki so jih pred leti ugrabili Komanči, toda oba sta le oportunisti, ki v tej osvoboditvi vidita dober posel, profit. Tudi tisti, ki ju tja pošljejo, v tem vidijo predvsem posel: vsakdo bo imel nekaj od tega. Tudi Komanči, ki so voljni belce spustiti – za plačilo, se razume. Za puške. Toda profiti so majhni. Belci se namreč v glavnem nočejo vrniti nazaj, ker so se že preveč asimilirali, ker so torej vmes, v času ujetništva, tudi sami postali Indijanci. Preveč so se »okužili«. Zdi se, kot da so vsi belci na tem, da postanejo Indijanci, ali bolje rečeno – zdi se, kot da so bili vsi belci najprej Indijanci. Da poglavarja Komančev igra belec, ne preseneča, kakor tudi ne preseneča, da ga igra modrooki Henry Brandon, pa ne le zato ker je Indijanca – Brazgotino – igral tudi v *Iskalcih*, ampak zato ker je bil »specializiran« za vloge negativcev, in to že vse tja od leta 1934, ko je, tedaj še kot Harry Kleinbach, teroriziral Stana in Olieja (*Otroci v deželi igrač* [Babes in Toyland, 1934, Gus Meins, Charley Rogers]). Obe strani sta bili »bolni«.



Daljna dežela



Večerna rdečina na zahodu

Cormac McCarthy: *Blood Meridian or The Evening Redness in the West* (Random House, 1985)

Zoran Smiljanić

Ob paberkovanju po beograjskih knjigarnah tudi naključen turist iz »dežele« hitro opazi, kako agilni so srbski založniki. Številne aktualne svetovne naslove že nekaj tednov po izidu ekspresno prevedejo, jih čez noč stiskajo in zjutraj kot sveže zemljice dostavijo v knjigarne, cena za hitropoteznost pa so pogosto šlampasti prevodi, polni tipkarskih, slovničnih in vsebinskih napak, da tiskarskih zmazkov sploh ne omenjamo. Tako se je McCarthyjevima uspešnicama *Ni dežela za starce* in *Cesta* (ki

so ju dobili precej pred nami) na knjižnih policah kmalu pridružil še *Krvavi poldnevnik* (Kormak Makarti: Krvavi meridijan ili Večernje crvenilo na zapadu, Beobook, 2009, prevedel Goran Kapetanović), ki pa je presenetljivo brezhiben. Ne le brezhiben, naravnost imeniten je. *Svaka čast* prevajalcu Goranu Kapetanoviću, ki je svoje delo opravil vrhunsko, v njegovih rokah se bralec počuti varnega in se lahko mirno prepusti užitku popotovanja po McCarthyjevem peklu. Zanimivo bo videti, kako se bo slovenski prevajalec prebijal skozi zahtevni jezik, poln stilističnih pasti, arhaizmov in redko slišanih poimenovanj delov voz, konjske opreme, orožja ali rastlin.

McCarthyjeva pripovedna taktika v *Krvavem poldnevniku* namreč še zdaleč ni tako enostavna, prečiščena in bralcu prijazna, kot denimo v poznejši *Cesti*. Gre za zgoščen, težak in intenziven tekst, masten in lepljiv od bibličnih metafor, umazanije, prahu, krvi in smrti. Dogodki niso strukturirani v čitljivo fabulo, pač pa so nametani navidez naključno, nemarno, nepovezano, kot so v življenju. Potrebno je pozorno in disciplinirano branje, da bi se iz morja klotičnih epizod izluščili obrisi široko razvejane zgodbe, številnih likov in premišljene pripovedne taktike. Centralna tema se tako v vsej svoji kompleksni nekoherentnosti prične razvijati šele v drugi polovici romana. Tako kot se McCarthyjevi liki prebijajo skozi divje, negostoljubne in nevarne predele Teksasa in Mehike sredi 19. stoletja, se tudi bralec opoteka po težko prehodni literarni puščavi in goščavi.

McCarthyja ne zanima klasični nabor tem, s katerimi ponavadi operirajo vesterni: tukaj ni klenih in pogumnih junakov, privlačnih revolveraških obračunov, kovanja mitov in legend, posiljevanja z zahodnjaško romantiko in mejaško pravico. Nasprotno, roman je živo nasprotje veliki večini uveljavljenih žanrskih klišejev, ki že desetletja kraljujejo v kavbojski literaturi in na filmu. *Krvavi poldnevnik* še najbolj spominja mešanico Nove zaveze, Dantejevih prizorov iz *Pekla*, negativno utopičnih slik Hieronymusa Boscha, Melvillovega *Moby Dicka*, najbolj radikalnih trenutkov iz *Divje bande* (The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah), finalnega masakra iz *Plavega vojaka* (Soldier Blue, 1970, Ralph Nelson) in nadrealistične nočne more *Krt* (El Topo, 1970, Alejandro Jodorowsky). McCarthyjev Zahod je prostor nenehnega, nesmisel-

Tako kot se McCarthyjevi liki prebijajo skozi divje, negostoljubne in nevarne predele Teksasa in Mehike sredi 19. stoletja, se tudi bralec opoteka po težko prehodni literarni puščavi in goščavi.

nega, ekstremnega in brutalnega nasilja bibličnih razsežnosti. V apokaliptični orgiji neskončnega mrcvarjenja človeškega telesa se pisatelj ne ustavi niti pred opisi posiljevanja še živih nasprotnikov med bitko, kastracije, pedofilije, sadističnih umorov otrok in razčesanih glav dojenčkov (tudi s strani lastnih mater, da ne bi padli v roke sovražniku) in še in še ...

Junak oziroma bolje rečeno protagonist *Krvavega poldnevnika* je štirinajstletna sirota, imenovana le deček ali fant (the kid, Kapetanović mu pravi mali), njegovega imena nikoli ne izvemo. Fant, ki se iz rodnega Tennesseja odpravi na ameriški jugozahod, se pridruži vojaški enoti, ki jo z obličja Zemlje kmalu zbrše napad Komančev (o tem več v odlomku na koncu), zatem tava po puščavi, nekaj časa preživi v domovanju polblaznega puščavnika, potem pa se pridruži tolpi lovcev na skalpe, ki svojo krvavo obrt opravljajo na področju južnega Teksasa in severne Mehike. Fant je bolj opazovalec, kot pa soudeleženec dogajanja, zdi se, kot da o grozljivih dogodkih, v katerih sodeluje, nima posebnega mnenja, niti moralnega odnosa, vse skupaj spremlja z neznosno ravnodušnostjo, pasivnostjo in vdanostjo v usodo. Ko na koncu romana odraste, ga McCarthy preimenuje v moža (the man).

Fantovo odraščanje iz fanta v moža poteka v Glantonovi bandi plačancev, morilcev in izmečkov vseh vrst, ki so v lovu na indijanske skalpe ves čas na poti, v gibanju, nenehno se cvrejo na »prostrani razbeljeni ponvi« (primerjava, večkrat uporabljena v knjigi), venomer na begu pred Indijanci ali v lovu za novim taborom, ki ga bodo napadli z vojaško preciznostjo, brez milosti pobili vse, ki jim bodo prišli na muho, od najmlajših do najstarejših, od žensk, starcev do otrok, jim sneli skalpe in jih prodali mehiškim ali ameriškim oblastem (ki so za vsak indijanski skalp razpisale nagrado).

Med številnimi živopisnimi liki v bandi izstopa groteskni mož, ki ga vsi kličejo sodnik. Negativec, ki nam s svojo bizarno demoničnostjo v spomin priključuje lik Antona Chigurha iz *Ni dežele za starce* je nenavaden že na pogled: »ogromna gnusoba« nenehno velike postave, rožnate barve kože,

s plastmi sala okoli pasu, brez ene same dlake na celem telesu, naokoli se večino časa sprehaja gol, rad ima družbo otrok ali prizadetih, v sili pa se zateče tudi h kakšni živali. Je sadističen in superioren lik, sposoben najostudnejših dejanj, hkrati pa tudi zelo inteligenten, izobražen naravoslovec in filozof, ki si v svojo beležko venomer zapisuje izkušnje s poti, svoje bogato znanje pa s pridom uporablja v praksi. Ko lovcem na skalpe ob nekem napadu Indijancev zmanjka smodnika za puške, ga sodnik izdela iz mešanice mineralov in jim tako reši življenje. V nekaj impresivnih govorih izrazi svoje prepričanje, da je nasilje temelj človeške narave in da je »vojna edini Bog, ki ga priznava.«

Ko se po skoraj treh desetletjih (sedaj) mož in sodnik znova znajdetata iz oči v oči, sledi nejasen, vznemirljiv in dvoumen konec, ki buri domišljijo in pušča grenak priokus. Številni sprovcirani bralci so se preizkusili v interpretaciji dogodkov, nekateri trdijo, da se je zgodilo to, drugi ono, vendar splošno sprejetega konsenza niso dosegli. McCarthy je ostal modro tiho: praviloma ne daje intervjujev, če pa že (leta 2007 je bil gost v oddaji Oprah Winfrey Show, vendar ni hotel v njen studio, pač pa je morala ona priti k njemu), se vzdrži kakršnekoli interpretacije ali pojasnjevanja svojih knjig. Razlaga le obče reči, na primer, zakaj ne uporablja narekovajev za premi govor (niso mu všeč tiste male packe, razmetane po straneh njegove knjige) in podobno. Kritiki Richard Seltzer je po branju knjige zapisal, da je McCarthy »genialen, vendar do neke mere tudi nor avtor.«



Vsi ti lepi konji

Do sedaj so po McCarthyjevih knjigah posneli tri filme. Prvi, *Vsi ti lepi konji* (All the Pretty Horses, 2000, Billy Bob Thornton) ni imel sreče, saj je producent Harvey Weinstein režiserja prisilil, da je skoraj štiriurni film oklestil za več kot uro in pol, nakar so ga popljuvali še kritiki, gledalci pa ignorirali. Ravno nasprotno se je godilo drugi ekranizaciji, *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Joel in Ethan Coen), ki je pobral slavo, denar in štiri oskarje, med njimi tudi tistega za najboljši film. Tretji je *Cesta* (The Road, 2009, John Hillcoat), finančno zmerno uspešen in vsebinsko več kot kompetenten izdelek, ki je ujel McCarthyev depresivni *spleen*. Kar nekaj poskusov je bilo, da bi tudi *Krvavi poldnevnik* spravili na film, a so do sedaj vsi po vrsti propadli: za projekt se je najprej ogrel Ridley Scott, vložil kar nekaj dela, a ga je iz neznanih razlogov tudi zapustil, zatem je krmilo prevzel režiser Todd Field, ki je tudi omagal, nazadnje pa je interes izrazil še igralec Jess Franco, vendar se projekt ni premaknil z mrtve točke. McCarthyjeva proza vsebuje številne pasti, ena glavnih pa je ravno nasilje. Vzemimo za ilustracijo prizor napada Komančev na nepripravljeno vojaško enoto z začetka romana ... Si ga predstavljate na filmu, tako kot je zapisan (prevedel Z.S.), brez olepševanja, kompromisov ali omilitev?

Skozi prah se je prikazala legendarna horda sulicarjev in lokostrelcev na konjskih hrbtih s ščiti, polepljenimi s koščki razbitega ogledala, ki so metali na tisoče razsutih malih sonc v oči njihovih sovražnikov. Legija groze, na stotine polgolih ali oblečenih v preprosta biblijska oblačila ali kot v nočni mori ogrnjениh z živalskimi kožuhi in s fino svilo in z deli uniform, s še vedno vidno krvjo nekdanjih lastnikov, plašči poklanih dragoncev, konjeniških uniform z okras in čini, eden v cilindru, drugi z dežnikom, tretji v belih nogavicah in z okrvavljenim poročnim pajčolanom,



Cesta



Ni prostora za starce

nekateri v naglavkih iz peres žerjavov ali usnjenih čelad z rogovi bika ali bizona, eden v narobe obrnjenem fraku, drugače pa gol, eden v oklepu španskega konkvistadorja, globoko vbočenim od starih udarcev s kijem ali sabljo, ki so jih v neki drugi deželi zadali ljudje, ki so se jim kosti sesule v prah (...) obrazi konjenikov so bili obarvani v kričee in groteskne barve, podobni so bili skupini klovnov na konjih, smrtonosno komičnih, in vsi so vreščali v barbarskem jeziku in jurišali na vojake kot horda iz pekla (...)

Moj bog, je rekel narednik.

Skozi četo vojakov se je vsul sikajoč slap puščic, četa in ljudje so se opotekali in padli iz sedel. Konji so se umikali in bežali, mongolske horde so se jim bočno približale in v polnem galopu zdivjale s kopji proti njim.

Četa se je tedaj ustavila, zaslišali so se prvi streli, sivi dim iz pušk se je valil skozi prah, medtem ko so sulicarji razbijali formacijo. Fantu se je konj potopil pod sedlom z dolgim pnevmatskim izdihom. Ustrelil je iz puške, nato pa sedel na tla in začel motoviliti po torbici za naboje. Poleg njega je sedel mož s puščico v vratu. Nekoliko nagnjen naprej, kot da moli. Fant je hotel prijeti krvavi jekleni vrh, potem pa je opazil, da ima mož v prsih tudi drugo puščico, zarito do peres in da je mrtev. Naokoli so konji padali, ljudje so se plazili po tleh, videl je človeka, ki je sedel polnil puško, medtem ko mu je kri curkoma lila iz ušes, videl je, kako ljudje v razstavljene revolverje skušajo vstaviti rezervne bobniče z naboji, videl je ljudi, kako klečijo, padajo in objemajo svoje sence na tleh, videl je, kako jih prebada-

jo s sulicami, jih prijemajo za lase in skalpira-jo stoje, videl je konje, ki teptajo padle ljudi, en konj z belim gobcem, slep na eno oko, se je izluščil iz megle, ga poskušal ugrizniti kot pes, potem pa izginil. Nekateri ranjenci so bili kot odreveneli, kot da se ne zavedajo, kaj se dogaja, nekateri so bili blede izpod prašnih mask, nekateri so se ponečedili ali se, dokončno zlomljeni, opotekaje sami nasajali na sulice divjakov. Zda se vrtniči razuzdani friz konj v strmoglavem diru, krivozobih in s plašnicami, goli jezdec s snopi puščic v ustih, s ščiti, ki se svetlikajo skozi prah (...) skačejo s konj, z eno nogo v stremenu napenjajo kratke loke pod iztegnjenimi konjskimi vratovi, dokler ne obkrožijo čete, jo presekajo na dva dela, potem spet pojezdijo kot prikazni in s kopiti teptajo Saksonce, ki so padli, jih prebadajo s sulicami, skačejo s konj z noži, tečejo po tleh z nenavadno razkrečenimi nogami kot bitja, primorana, da se premikajo na tako nenaraven način, slačijo obleko z mrtvih, jih grabijo za lase, z noži režejo lobanje živih in mrtvih, dvigujejo krvave lasulje visoko v zrak, prebadajo in razkosavajo gola telesa, sekajo ude, glave, parajo črevesje, držijo polna naročja drobovine, spolnih organov, nekateri divjaki so tako oblit s krvjo, da so videti kot psi, ki so se valjali v njej, nekateri padajo na umirajoče in jih posiljujejo med glasnimi tuljenjem ...

Op. ured.: Kakšen bo uradni prevod romana *Blood Meridian* boste lahko preverili že kar kmalu, saj je knjiga *Krvavi poldnevnik* ali večerna rdečina na zahodu, kot jo je poslovenil Andrej Hiti Ožinger, tik pred tiskom.



Politične strategije Žalostne balade za trobento: alegorija, tretje branje

Katja Čičigoj

» Gre za najboljši film Benetk in Toronta ali za najslabšega? Lahko bi bil tako eno kot drugo, brez dvoma pa je to film, ki si zasluži presežnik,« je o filmu *Žalostna balada za trobento* (Balada triste de trompeta, 2010, Álex de la Iglesia) zapisal Richard Corliss za revijo Time. Nov izdelek španskega mojstra žanrske komične groteske je s svojim dobesedno presežnim, spektakularnim vizualnim in narativnim slogom navdušil žirije festivalov in požel številne nagrade. Film slogovno drsi na tanki meji med *trashem*, vulgarnim manierizmom in visokim barokom, kar se zdi že skoraj španska specifična, ki korenini že v (po obdobju sicer romantičnih) litografijah Francisca Goye (ta je dal ime tudi glavni španski filmski nagradi, ki jo je prejela obravnavana *Žalostna balada za trobento*; tovrstno občutljivost za vse, kar odstopa od »norme« in povečini zbujata nelagodje, pa je najti tudi npr. pri Pedru Almodóvarju, ki je navdušen nad mladim de la Iglesia produciral njegov celovečerni prvenec (videli smo ga tudi pri nas) *Akcija mutant* (Acción mutante, 1992).

Poleg žirije 7. Grossmannovega festivala je *Žalostna balada za trobento* prepričala tudi mojstra nasilnega žanra Quentina Tarantina, predsednika žirije lanskega Benškega festivala. Ob tem pa seveda ne gre zgolj za žanrsko podobnost avtorjev, temveč morda bolj za soroden odnos do žanrskosti same. Film namreč ni žanrski v smislu sledenja klasičnim vzorcem grozljivke, temveč bolj v kolikor žanrske klišeje, stereotipne like jemlje kot snov, ki jo spretno preigrava do absurdnih, a dosledno izpeljanih konsekvenc in tako ustvari nekaj sorodnega Tarantinovi skrajni spektakularizaciji nasilja, reduciranega do absurda. *Žalostna balada za trobento* tako ni zgolj variacija na klovnovski topos klasičnih srhljivk (*The Clown Murders* [1976, Martyn Burke], *Clownhouse* [1989, Victor Salva], *Fear of Clowns* [2004, Kevin Kagas], *Satanov klan* [The Devil's Rejects, [2005], *Vitez teme* [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan], *Amusement* [2008, John Simpson] ...). De la Iglesia motiv srhljivih klovnov uporablja na način, ki presega učinek zgolj

srhljivega: gledalec ni povabljen, da se poistoveti z »normalnim« predstavnikom družbe, ki je tarča napada zlovesčega klovna (ali klovnov); osrednji zaplet in bitka se odvijata prav med dvema klovnama. In četudi je eden tiransko nasilen do vseh svojih sodelavcev in zlorablja svoje dekline ter za zabavo otrok ponižuje žalostnega klovna, pa je med otroki daleč najbolj priljubljen klovn. Medtem se miroljubna in krotka narava žalostnega klovna kmalu prelevi v krvoločno maščevalnost, ki z namero rešiti ljubljeno žensko in cirkus osvoboditi tiranije veselega klovna pahne vse v pogubo.

Zgodba ob časovni kontekstualizaciji (med državljansko vojno leta 1937 ter letom 1973, pred propadom Francovega režima) kar kliče po političnih interpretacijah. V uničevalski sli dveh klovnov seveda lahko vidimo dve bojujoči se strani v španski državljanski vojni, ki je pahnila državo v ekonomski razkroj in politično diktaturo. Morda prelahko. Če je na eni strani tovrstna politična interpretacija v oči bijoča, se po drugi strani zdi povsem odveč. Težko namreč najdemo tehten razlog za vpeljavo politične alegorije danes: prikrivanje prave narave sporočila bi morda imelo smisel, v kolikor bi politična satira za tarčo vzela aktualno politično oblast. A čemu neko dogajanje, ki ga iz zgodovinske distance sodobna družba, bolj ali manj konsenzualno odkrito obsoja, prikazati v obliki fiktivne politične alegorije, katere pomen je povrh še tako zelo očiten?

Morda pa film presega preprosto politično alegorizacijo preteklosti. Postavitve krvavega spopada med dvema klovnama tudi dobesedno presega čas državljanske vojne za 40 let. Nora klovna morda ne utelešata zgolj boja med avtoritarnim duhom frankizma in poraženo republikansko levico, temveč pravzaprav vsak boj za oblast, ki v želji »rešiti« domovino (lepo akrobatko) pred nasprotnikom zgolj povzroči njeno popolno uničenje. S tem se *Žalostna balada za trobento* v piktorialnem smislu približuje Goyevi seriji akvatint *Vojne katastrofe*, ki prikazujejo groteskno tragiko napoleonskih vojn na španskem ozemlju, uničevalno slo, značilno za vsak boj in vsako pozicijo v njem. A tudi v tovrstni, nekoliko poobčeni interpretaciji lahko vidimo zgolj to, kar Rancière kritično označi kot »politične fikcije realnega⁸⁸, ki prevladujejo zlasti (a ne zgolj) v *mainstream* kinematografiji, od *Schindlerjevega seznama* (Schindler's List,

1993, Steven Spielberg) do filma *Življenje je lepo* (La vita è bella, 1997, Roberto Benigni), ki podajajo politično sporočilo na vsebinski ravni, a prav zato ostajajo danes politično nemočne, saj bodisi reproducirajo humanistični konsenz o neki tematiki ali utrjujejo obstoječe delitve (na tiste, ki se strinjajo s politiko prikazanega, in nasprotnike), ne povzroča pa novih razcepov v gledalcu samem. Nakazana politična interpretacija *Žalostne balade za trobento* politično vsebino sicer razpoznava pod plastjo fantastične alegorike, pa vendar je ta tako prosojna, da nikjer ne pušča sivih con za produktivno interpretacijsko zmedo gledalca, ki bi ustvarila »zarezve v prevladujoče režime čutnega«, in s tem naslavljal gledalca samega kot politično bitje.

Ob tem pa se morda odpira še tretja raven interpretacije filma, ki s spretno izrabo forme nekoliko presega to, kar Rancière imenuje »politične fikcije realnega¹«. Kot rečeno, de la Iglesia do absurda radikalizira klišeje žanra srhljivke (v bolj temeljnem smislu pa domala vse klasične žanrske kinematografije). Liki v svoji stereotipnosti sami opozarjajo na lastno artifično naravo: Carolina Bang uteleša puhloglavo koketnost starlet srhljivega žanra; Antonio de la Torre dosledno izvede mačistično vlogo avtoritarnega ljubimca in vodje cirkusa; v Ljutomeru nagrajeni Carlos Areces pa ganljivo upodobi topos žalostnega iz-

Film namreč ni žanrski v smislu sledenja klasičnim vzorcem grozljivke, temveč bolj v kolikor žanrske klišeje, stereotipne like jemlje kot snov, ki jo spretno preigrava do absurdnih, a dosledno izpeljanih konsekvenc in tako ustvari nekaj sorodnega Tarantinovi skrajni spektakularizaciji nasilja, reduciranega do absurda.

občenca. Patriarhalna matrica boja dveh »moških principov« (avtoritarnega in revolucionarnega) za posest ženske, reducirane na raven objekta, pa ni lastna zgolj žanrskemu filmu in melodramatični literaturi, temveč korenini že v vzorcu fevdalne viteške ljubezni, ki osvajanje nadomešča z bojem tekmecev za posest ženske mimo njene volje in hotenja. Zanimivo je primerjati iztek tako zasnovanega patriarhalnega zapleta v obravnavanem filmu in v po motiviki sorodnem *Voda za slone* (Water for Elephants, 2011, Francis Lawrence). V tej melodrami, ki se prav tako odvija v cirkusu – tokrat v temačnih časih ekonomske krize in prohibicije v ZDA – spopad za lepo akrobatko poteka med mladim dobrosrčnim veterinarjem in njenim možem, nasilnim lastnikom cirkusa, ki pravzaprav utelešata dve zrcalni plati ameriške ideologije meritokracije: macchiavelističnega nasilnega oportuniste, ki si je izrezal lastno minidiktaturo znotraj zanj neveljavne državne ureditve in njenih zakonov, premaga poosebitev, t. i. self made man, prototipa ameriškega državljana, sina emigrantov, ki z marljivostjo uresniči »ameriške sanje«: delo, dom, družina. Mnogo manj optimističen je pogled na patriarhalno matrico

boja za oblast v prizmi de la Iglesiovega filma: ne glede na dobre namere ene ali druge strani vodi nasilje zgolj v nasilje, ki v svoj uničujoči vrtnec potegne tudi pasivno žensko (ali domovino). Če Lawrenceov film v politični interpretaciji tako zastavlja zgolj vprašanje pravilne interpretacije neke nevprašljive ideologije, pa de la Iglesiov film prikazuje same uničujoče učinke podreditve avtoriteti Ideje in zlasti ideji Avtoritete: patriarhalni svet, v katerem vlada zakon močnejšega, kjer sinovom na plečih sloni usoda očetov, in kjer se osebni odnosi urejajo s pomočjo lastninske dikcije, pred nami zasije v vsem svojem grotesknem sijaju.

V politični strategiji de la Iglesiovega filma, ki kljub groteskni radikalizaciji vseeno ostaja v žanrskih vodah, sicer res težko uvidimo Rancierovo »realno fikcijo«, ki naj bi domovala v političnem potencialu avantgardnih avtodekonstrukcij lastnih filmskih strategij (Godard, Marker, itd.). Pa vendar nam refleksija žanrske radikalizacije v *Žalostni baladi za trobento* omogoča pogled onkraj gole politične alegorizacije vsebine, ki razpira potencialno refleksijo matrice najbolj popularnih narativnih vzorcev (morda ne le) zahodne kulture. Ti krojijo naše dojemanje tako zgodovine (herojskih bojev za oblast, mitičnih revolucij pa tudi grandioznih avtoritarnih figur) kot razvedrilne fikcije (heroizacija nasilja kot spektakla). Ob tem film (hote ali ne) odpira danes ponovno aktualno vprašanje, ki sta ga zastavila že Deleuze in Guattari v svojih delih *Kapitalizem in shizofrenija*² – kaj žene ljudi k slepi podreditvi avtoritetam? Predvsem pa – kaj žene ljudi k podreditvi sami uničevalni logiki avtoritarnosti, tudi ko ta privzame obliko boja proti njej (v imenu druge avtoritete)?



1 O čemer piše v odlomku iz *Kinematografskih pripovedih* objavljenih v reviji *Kino!*, l. 2011, št. 13/14.

2 Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie* [T. 1], *L'Anti-Oedipe*. Paris, 1972, Les éditions de minuit. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Capitalisme et schizophrénie* [T. 2], *Mille plateaux*. Paris, 1980, Les éditions de minuit.

Pogled od jam

Ob filmu *Balada o trobenti in oblaku*

Andrej Lutman



» *Kdo naj trobi v tej samoti?*« se sprašuje mati Marjana, ko to isto vpraša moža Jerneja; vpraša tudi za zvok, ob katerem postane spraševanje pokritih z listjem spraševanje iz začetka v konec, od pričakovanja do sprijaznjenosti. Oče Jernej v jutru plane s pogledom skozi megleno tihoto domačije v vojni čas, kjer se ne ve, kdaj pride kdo od kod, ne ve se, kdaj lahko pričakovanje prinese svetost svetega večera ob najtemnejši noči, ob najkrajšem dnevu.

Film *Balada o trobenti in oblaku* (1961), posvečen 20. obletnici vstaje slovenskega naroda, je režiser France Štiglic poslal na svetlobo v sodelovanju s snemalcem Ivanom Belcem, pisateljem Cirilom Kosmačem in skladateljem Alojzom Srebotnjakom. Zvočenje trobente prehaja v gluhoti osamljene družine in izpolnjuje zvokovno glasbo, ki je skorajda brez napeva. Za napev poskrbi hčerka Justina, ko vzpodbudi sina Toneta in s tem celo družino, da zapoje prastaro pesem, začeto z žvižganjem. Trejo

se orehi, ob tem pa se žvižga, da od strtih orehov ostane tudi kaj za potico, primerno svetosti najtemnejšega zimskega časa. Hči Justina je sanjala o belem oblaku, jutro je megleno, zapolnjeno z nizko oblačnostjo. Družinsko petje prekine prihod trojke, ki ne prinese posebnega veselja. Veselja tudi ne vzbudi z Justinino naklonjenostjo obdan Janez, saj je na zanko ulovil srno, pa se je tako mimogrede zagledal skozi okno oziroma na njem pustil svojo senco. Prišleki, kalivci družinskega pričakovanja.

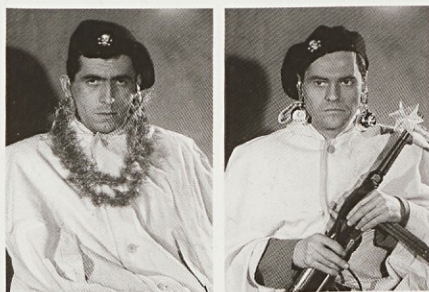
Balada, pripovednica o junaštvih za opevanje, o zgodovini za pripovedovanje, žalostinka za davnimi časi, ki se ohranjajo skozi takšen in drugačen zapis. In za spomin. Obhodništvo, ki prinese ponavljanje zgodovinskih mejnikov, določa potek očeta Jerneja Temnikarja z žganjico povzročene- ga čudnega počutja, ko hiti proti Ovčarjevi jami tam nekje v Robeh, kamor le redkokdo zaide. Včasih gre mimo Zaplatarjev Janez, a še redkeje so tja napoteni mnogi. Kajti

tam je Kamnita glava. Kajti tam so brezpotja, kajti do tja so sledi, ki jih tudi sneg ne prekrije. In ne megla in ne beli oblak in ne zvoki, šepeti. Tam gospodari pozaba. Temnikarici, mati Marjana in hči Justina, sta obdani s četami, z moškimi pohodi. Tudi srna, zazankana, je moški plen. Potrebna pa je smrečica, potrebno je tnalo in sekira. Kdo bo sekal? Oče Temnikar ima mevžastega sina Toneta, ki izpolni materino naročilo in namesto očeta odide po smrečico. A se zgodi, da rešitelj z listjem zasutih na svoji



poti sreča prihod: sreča prihajajoče podobne, ki mu odmaknejo zastavljeno nalogo. A naloge ne preprečijo. Stičišče potujočih proti Ovčarjevi jami je stikališče mimo-bežnih slik, je odsev popoldanske svetlobe, ko se megla povzdigne v bel oblak. Ta oblak naj bi bil na smrečici. Debelušen in začeladan vojak, ki ima tudi nalogo v Ovčarjevi jami, povzema prispodobo časa. Ima ga na pretek, saj gospodari s smrtjo in z v balado ujetim časom. Je čas vojne, je čas zatišja. Balada pa spominja tudi na besedo bal, ki je ples, ki je veselje, ki je pirovanje, a se mnogokrat konča z zapletom v smislu medsebojnega obračunavanja, še posebej ko je na delu opoj za pogum, za postavljanje.

In postavljanja v Štiglicjevi *Baladi o trobenti in oblaku* je kar preveč. Je pa takšno početje posledično nujno, ko se v preslikavo združita Kosmačeva jezikovna in Srebotnjakova zvokovna mojstrovina. Balada, pripoved o skaljenem veselju, o žrtvi pred rojstvom svetega. In edino veselje v Temnikarjevih blodnjah je Zaplatarjev ples s srno, poroka z Justino, a še to veselje je zgolj povod za še hujšo žalobnost, saj se udejanja pod pogledi zavojevalcev, v nasmešku debelušnega in začeladanega poveljnika. A kaj je s trojico, ki sliši tudi na imena Gašper, Miha, Boltežar? Predstavijo se kot glasbeniki na orožje, glasbeniki z rožljanjem. So prezgodaj nastopajoči sveti trije kralji, so nosilci lobanje. France Štiglic je torej ženski obdali z moškim nastopajštvom, ki je potrjevanje nasilja: ranjeni pod listjem, mevžasti sin in zapiti oče, na zanko loveči snubec, lobanjenosci, zavojevalci. In mati izbere smrt pod sekiro s prošnjo, da jo pokonča nesojeni zet. Rabelj se lahko le še spogleduje z ognjeno domačijo, kjer je ostala njegova po ustaljeni zavojevalski nasladi obdelana ženska, se pravi po vojaško posiljena izvoljenka: ujeto srno je pač moral oddati v vojašnico, kakor mu je ukazal najpostavnejši izmed lobanjenoscev.



Vojaki pa imajo radi ogenj, kjer se speče in upepli. Na svetega večera popoldan. Tlačanska balada zahteva prepraženo kri.

Očeta Temnikarja pot, da prehiti zavojevalce, da onesposobi lobanjenosce, da spregleda početje Zaplatarjevega Janeza, je pot, ki naj reši pod listjem in v jami skrite ranjene. Dvanajst jih je, rdečih in krvavih, prestrašenih in čakajočih. Smrt sešteva, umiranje ostaja. Zvok strela je zvok trobente in belina oblaka je svetloba zatohle svetlobe, somrak zasutih, pa četudi z listjem, drevesnim odpadkom. Smrečica je okrašena s trupli. Čustveno napet dogodek torej. V času med uro, ko sta kazalca pod popoldanskim pravim kotom, ko sta povzdignjena v poldan in ko se njun popoldanski pravi kot razpotegne v brezgotje oziroma v zakotje oziroma v brezpotje objetega para: Temnikar in zadnji živeči lobanjenoscec doživita Robe globoko spodaj. Smrt ljubi trobež in oblačnost. Pritisk neba je nabitost ozračja. Ozračje Štiglicjevega filma odvrča pogled. Morda ga vrača krava Cika, morda ga osredinijo vile, štrleče v lastne konice. In prihaja sveti večer.

Postopki, ki naredijo, da se sivina porazdeli med temino in belino, so postopki posiljenih slik v vrtincih svetlobni pramenov. Nasilje na pobledelih obrazih pričujočih v odsevu in odzvenu dnevnih dogodkov prerašča v prevratniško svetlobo bližajočega se večera, ki pa ga noče biti. Je kar noč, tema v sencih. In osrednji, najsvetlejši lik: hčerka v ponosni drži presvetljenih, z vdanostjo ponavljajočih se gibih. Kaj pomaga,

ko mati skrbi, oča pijejo, hčerka sanja, sin medli, kaj pomaga, da je protivojna tematika še tako temna in sporočilo še kako osvetljeno, kaj pomaga ...

Ranjeni, zapuščeni, izdani, obranjeni, pozabljeni. Očiščevanje pred svetim sovpada s temino pred svetlim. Je strta trobenta v senci strela? Je streljanje ob grmenju prikrita zanka? Od jam do jam, od pasti v zanke, od strela k trobežu. Naj umolkne napev?

Vznesenost ob spoznanju, da obstaja sobivanje in nehanje, da se sovraštvo brati z ozkosrčnostjo, je zgolj in celo vznesenost, ki prehaja v dognanje o odmiku. Kolik je lahko odmik, da ni umik? Vstajenja torej ni. Je vstajanje, je dvig na domačem. Čas, prekrit z listjem pozabe, je čas dvanajstih letnih razdelkov, pomešanih z listjem, z odpadlim. Padec v čakanje ni obetaven, ni speven. Ducat ranjenih med životarjenjem, med samoprepričevanjem, med zdenjem, da pa se spet zganejo, da ne zgnijejo, da pa so vsekakor potrebni; dvanajstina je vznik za vnovično razdesetkanje, za zopetno razštevaje, da pozabljanje na števnost, na tisto, kar sploh še šteje, je lahko da vredno prešetka. Opomin odmeva, odsev senci, turobnost gre z junaštvom. Bledi zapis, ledeni piš noči. Kako najti beli oblak, s čim doseči prevetrenje zatohlih: tistih lihih in tistih sodih, a tako istih. Kaj še iztřebiti?

Film *Balada o trobenti in oblaku* je bil premierno prikazan pred 50 leti (20. julija 1961) v ljubljanskem kinu Union.

Dokumentarna afirmacija slovenskega hip hopa

Matevž Jerman

Šestnajst let po tem, ko je našo *levo sceno* dodobra pretresel Ali En s prvo veliko slovensko hip hop ploščo, in deset let po tem, ko je nekaj podobnega uspelo Klemnu Klemnu s *Trnow stajlom*, je rap v vsej svoji silovitosti znova udaril konec lanskega leta s presežkom v obliki N'tokove *Parade ljubezni*, ki je že v nekaj dneh po izidu obveljala za enega najboljših slovenskih albumov leta, s svojo ostro kritično držo pa še dodatno potrdila dejstvo, da rap ostaja trdno zasidran med najpomembnejšimi žanri slovenske sodobne glasbene produkcije. O tem, da je v našem kulturnem prostoru po skoraj dveh desetletjih živahnega udejstvovanja napočil čas za sveže ovrednotenje tega glasbenega izraza, pa priča tudi nenaden izbruh glasbenih dokumentarcev, ki so ločeno nastajali skorajda istočasno, družijo pa jih bolj ali manj analitično seciranje našega rap in hip hop univerzuma.

Klemen Klemen

Hiter vodič po rap dokumentarcih in pesniških dolgovih

V kolikor bi se na lov za slovenskimi rap dokumentarci podali kar iz domačega naslonjača, bo najboljša izhodiščna točka bržkone spletni dokumentarec v desetih delih, naslovljen preprosto **The Dokumentarc** (2010), za katerim stoji ekipa Samih norcev in SloRapFana, ki si ga v celoti lahko ogledate kar na njihovi spletni strani. Fantje so iz serije pogovorov s slovenskimi MC-ji na lanskem hip hop festivalu Fresh Summer Jam ustvarili lahkoten in zabaven kolaž kontemplacij o tovrstnem glasbenem udejstvovanju in sceni na splošno. Za nadaljnje raziskovanje pa bo zaenkrat potreben obisk kinodvoran in priložnostnih projekcij, kot je bila denimo predstavitev lanskih filmov AGRFT produkcije (glej *Ekran*, marec 2011, op. ured.), na kateri je bilo moč videti tudi študentski film **Klemen Klemen** (2010, Tosja Flaker Berce), duhovit in iskren dokumentarni portret enega najbolj prepoznavnih ljubljanskih raperjev iz *Trnowga*, ki mu tudi neraperska stroka priznava izjemno poetično razsežnost.

Veliko bolj poglobljen in celovit pristop pa odlikuje naslednja težkokategorijna. Suveren srednjemetražni **Veš, poet, svoj dolg?** (2011) diplomantke režije Urša Menart je ambiciozno zastavljen in med naštetimi eden najbolj prepoznavnih projektov. Nastal je pod okriljem spletnega medija in produkcijske hiše Vest.si, raziskuje pa genealogijo slovenskega rapa in preizprašuje vest njegovih akterjev. Ko pride do vprašanja, ali je primerjava med rapom in poezijo upravičena, dobimo slikovit odgovor solkanskega raperja Valterapa, ki pravi: »Če hodi kot mačka, ima kremplje kot mačka in prede kot mačka, po mojem ni pes.« Umetnost rapa je torej umetnost poezije. Iz tega izhaja sklep, da raperji s svojim umetniškim ustvarjanjem nosijo tudi svoje odgovornosti. Tega se avtorji filma zavedajo in naslovu primerno odpirajo tudi taka temeljna vprašanja o rap subkulturi, kot so njena družbenokritična funkcija ali pa spornost sodelovanja na političnih kampanjah, ki tudi pri nas niso redkost. In ko Jani Kovačič pove, da je »rap ena redkih glasbenih zvrsti, ki iskreno opisujejo resnične probleme z ulice«, mu Valterap na drugem mestu odgovarja: »Če hočeš spremembe, jih ne boš dosegel s pisanjem pesmi ali z igranjem na kitaro, spremembe boš dosegel s tem, da



V letu hip hopa

boš zavzel pozicijo v življenju,« s čimer argumentira svoj angažma. Posrečen enourni vpogled v sceno zaokroži še bonbonček za vse fane, v zaključno špico nas namreč pospremi svež in aktualen komad Klemna Klemna z delovnim naslovom *Igra*. Film si je moč ogledati na kateri izmed gostujočih projekcij po Sloveniji, avtorica pa obljublja, da bo dostopen tudi na medmrežju, vendar šele po tem, ko bo doživel svojo premiero jeseni na nacionalki.

Angažirana drža rap kreativcev pa je prav tako ena od osrednjih tem edinega celovečerca s seznama, do potankosti dovršene dokumentarnega filma **V letu hip hopa** (2011) izkušenega filmskega ustvarjalca Borisa Petkoviča. Film odprejo verzi iz pesmi *Dežela Icota*, Samo Borisa in Valterapa, ki že uvodoma zakoličijo osnovno premiso in dajejo slutiti o izrazito premišljeni, subjektivni avtorski izjavi, ki izpostavlja agitacijsko moč rimane besede. Predpostavka se kmalu izkaže za pravilno, saj je film vsebinsko in formalno dodelan do te mere, da je v sozvočju s temo filma tudi kompleksnost njegove montaže. Lahko bi rekli, da nam Petkovič svoj film pravzaprav kar odrepa. Upoštevač principe osnovne strukture rap podlage (o kateri nas v dokumentarcu pouči zloglasni velenjski raper Ziebane), ki temelji na štiri- ali osemčetrtnem taktu, bas liniji in melodiji, se namreč tudi montaža začne osnovno, s cikličnim štiričetrtnim kroženjem med prizori, z rezi namesto beati, skupaj z razvojem svojega subjekta (v tem primeru zgodovine in analize rapa) pa se začne plemeniti in postaja kompleksnejša kakor razvoj rap glasbe, o katerem govori.

Kjer nas *Veš, poet, svoj dolg?* uvodoma sooči z anekdotami o nerodnih rap poskusih Žareta Paka in raznimi kuriozitetami, kot je izlet Jana Plestenjaka v rap vode, gre *V letu hip hopa* še dlje v zgodovino ritmičnega klepanja rim, vse do prvih eksperimentov Tomaža Domicelja in Banan ter gledališke predstave Hamlett Packard Tomaža Štrucla, v kateri je Sebastijan Cavazza svojo vlogo leta 1992 odrepal. Znova so tu vsi najpomembnejši ustvarjalci: Ali En, Klemen Klemen, Jure Košir, Pasji kartel, Valterap, Tekochee Kru, Kosta, Zlatko, Ico Lumbago, N'toko, Doša, Thug Connect, Samo Boris, Nikolovski, Murat in Jose, Pižama, Trkaj, Napo in drugi. Petkovičev film je med vsemi naštetimi tudi po definiciji najbolj izrazito glasbeni dokumentarec, saj so glasbeni vložki konstantni in sestavni del samega filma, za nameček pa je med drugim v njem moč videti tudi ekskluzivni, za film uprizorjeni raperski dvoboj med Pižamo in N'Tokom.

Kljub različni filmski poetiki in različnemu pristopu med obema velikima rap dokumentarcema pa mestoma vseeno neizbežno prihaja do podobnosti, kar je nemara edina šibka točka obravnavanih filmov. V obeh najdemo tiste najpomembnejše predstavnike rap scene in oba opisujeta njene zametke. Nenazadnje se pač lahko le strinjamo z Jizahom, glasbenim novinarjem in gurujem slovenskega rapa, ki je pri filmu *V letu hip hopa* sodeloval tudi kot strokovni sodelavec pri scenariju in pripovedovalec, ko v šali pravi, da bi bilo idealno, če bi en dokumentarec dobili pred petimi leti, drugega pa čez kaki dve.

Rap kot nosilec zapuščine punka in angažma filmarjev

Da punk morda ni mrtev, bi si pa zaslužil umreti, so peli Dead Kennedys, ko izgubi svoj iskreni naboj in postane le še forma v službi zabavne industrije. In danes se marsikdo strinja, da se je srž te nekdanje družbenokritične glasbene zvrsti res skoraj popolnoma izpela, njena udarna dediščina pa ostaja ujeta predvsem v obrobni sferah lokalnih subkulturnih bazenov. Če je bilo punk gibanje nekdanje ključnih povodov k odpiranju kulturnega prostora in je omogočalo razvoj novih družbenih gibanj, je torej že dolgo moč njegovega naslednika prepoznati ravno v rap glasbi. Tako v smislu angažiranosti, razširjenosti, izrazne drznosti ter ustvarjalne dostopnosti. To so spoznali tudi filmski avtorji, predstavniki generacij, ki so odraščale pod neposrednim vplivom slovenskega hip hopa, in prišli do točke, ki omogoča pogled nazaj, s tem pa so tudi sami privzeli agitacijsko držo. Ti dokumentarci so filmski dokumenti o razvoju in stanju glasbenega žanra, ki ga od nekdanje zaznamujeta neposrednost in ostrina – ali



The dokumentarc

kot pravi Boris Petkovič: »Rap je v Sloveniji trenutno edina glasbena oblika, ki brez vsakršnih filtrov in zadržkov govori o stanju in razmerah v družbi.« In ko prisluhnemo N'tokovim lucidnim študijam slovenske realnosti v rimah ali ko vidimo nastop velenjskih raperjev Thug Connect septembra 2009 v podporo stavkajočim delavcem in delavkam Gorenja, mu preprosto moramo pritrditi. O tem, da se vse skupaj ne bo končalo na tej točki in da preplet filma in rapa še ni povedal vsega, pa priča tudi dejstvo, da ima Petkovič v razvojni fazi scenarij za igrani film, ki je ljubezenska zgodba med raperjem in violinistko in socialnem prepadu, ki zeva med njima.



Veš, poet, svoj dolg?

Skratka, nemogoče je spregledati dejstvo, da je slovenska rap glasba dobila svojo ponovno afirmacijo in poklon ravno skozi kolektivno dimenzijo letošnjega fenomena rap dokumentarcev. Prav vzgibi filmarjev po tem, da se na slovenski hip hop v času, ko naj bi ta dosegal svojo polnoletnost, pogleda s kritične distance, da se njegovo zgodovino homogenizira in da se definira tako teže njegovega glasbenega izraza kot njegovo držo, gledalca pozivajo k nadaljnjemu razmisleku in širjenju diskurza o potencialu in vlogi te specifične izrazne oblike, katere najboljše dela v popularnih medijih vse prevečkrat ostanejo spregledana.



še do 21.
septembra



od 8.
septembra



od 21.
septembra



od 29.
septembra

Drevo življenja
The Tree of Life
Terrence Malick
Zlata palma Cannes 2011

Kako sem preživel
to poletje Kak ja
provjol etim letom
Aleksej Popogrebski

Turneja Tournée
Mathieu Amalric
Najboljša režija in nagrada
FIPRESCI, Cannes 2010

Che - novi
človek Che. Un
hombre nuevo
Tristán Bauer



Na koncu sveta

Aleksej Popogrebski: Kako sem preživel to poletje

Špela Barlič

Aleksej Popogrebski je s svojim drugim solo filmom (po *Poti v Koktebel* [Koktebel, 2003, soredžiser Boris Hlebnikov] in prvem samostojnem projektu *Prostie vešči* [Simple Things, 2007], komediji o nezadovoljnem anesteziistu, ki ga ostarela igralska zvezda nagovarja k asistenci pri samomoru) potrdil status enega najbolj zanimivih in hkrati ne bolesto hermetičnih ruskih avtorjev mlajše generacije. Njegov zadnji film *Kako sem preživel to poletje* (Kak ja provjol etim letom, 2010) se kljub težki temi uspe izogniti tako pretencioznemu intelektualiziranju kot žanrskim klišejem – ni ravno triler, čeprav je poln suspenza, in je psihološka drama, čeprav ne pametuje na temo človeških psihopatologij. Popogrebski je celih devet let študiral psihologijo, kar je kar malo presenetljivo, glede na to, s kakšne distance gleda na notranjo dinamiko svojih dveh glavnih junakov. V dogajanje nas vrže na suho, ne da bi nas poprej podmazal s kakšno informacijo, in na tej poziciji vztraja do konca. Gledalci lahko o motivih in razmišljanju protagonistov, dveh meteorologov, ki na samotni raziskovalni postaji v polarnem krogu padeta v igro mačke in miši, le sklepamo iz dogajanja na platnu, vpogleda

v notranji svet likov nimamo. Nihče nam ne poskuša vsiliti enostavnih razlag in banalnih racionalizacij človeških dejanj.

Tisto, kar šteje, je le trenutna situacija, dramska napetost, ki jo neti konfrontacija dveh različnih človeških svetov v okoliščinah popolne odrezanosti od civilizacije. Za konflikt tu nista pomembna le Sergej in Pavel; ključno vlogo v njunem dvoboju odigra veličastna, strašljiva, monumentalna narava, ki živi povsem svoje življenje in premore bore malo posluha za človeško ranljivost. Prav različen odnos, ki ga do svojega okolja vzpostavljata protagonista, je glavni vir napetosti med njima. Popogrebski je poskrbel, da je prizorišče tudi na filmskem traku dobilo prezenco, glas in telo, kot si ga zasluži, in ga iz golega ozadja povzdignil skoraj na nivo samostojnega lika. Za krotitev arktične svetlobe in kompozicijo širokih pejsažnih planov, v okviru katerih sta človeški mravljici videti še posebej krhki in nepomembni, je zadalžil Pavla Kostomarov, izkušenega dokumentarista, ki je znal zgodbo ustrezno obtežiti z dramatičnostjo in muhavostjo polarne atmosfere, dodelano oblikovanje zvoka pa je dalo tretjemu liku poleg telesa tudi ustrezen glas.

Film funkcionira na treh ravneh – osebni, družbeni in univerzalni. V prvi vrsti gre za spopad dveh pogledov na svet, dveh značajev, dveh različnih senzibilitet, ki sta primorani sobivati v popolni osami, v življenje ogrožajoči izolaciji, ki spreminja stanje zavesti. Videti je, kot bi se Sergej in Pavel znašla v nekakšni ruski različici Golega otoka. Le da je tu prostora samo za dva, ki si morata zato biti vse, in prijatelja in sovražnika, da namesto pripeke kožo žge strupen mraz in da na prostovoljna jetnika ne preži kakšen skisan general, ampak kruta, divja narava, ki zahteva spoštovanje in brezpogojno podreditve.

Sergej je na postaji že toliko časa, da je na to ekstremno okolje popolnoma adaptiran. Svojo interakcijo z njim je zreduciral na delo in preživitvene veščine. S civiliziranim svetom ga povezuje le še glas, ki hrešči iz radijske postaje, in misel na družino, ki čaka nanj in na njegove slane arktične postrvi. Na postaji ni zato, ker bi iskal vznemirljiva doživetja, ampak zato, da bi čimbolj odgovorno nadaljeval delo svojih predhodnikov.

Pavel je ob svojem utrjenem mentorju videti kot razvajen smrkavec, ki ne razume svoje krhkosti. Sergej in Pavel v bistvu preigravata arhetipsko dvojico oče-sin, pri čemer mora Sergej z očetovsko strogostjo Pavla poriniti v svet in ga včasih tudi malo preplašiti, da bi dojel resnost situacije, v kateri se nahaja. Pavel njegovo odtujenost in strogost interpretira kot nenaklonjenost, celo sovražnost in pod vplivom histerije računalniških igrar, ki jih nažiga v prostem času, izpelje napačne zaključke ter sproži tok dogodkov, ki z vsako minuto dobivajo vedno bolj tragične razsežnosti.

Generacijski prepad med protagonistoma nenazadnje vsebuje tudi družbeni komentar. Na družbeni ravni smo priča spopadu mlade in stare Rusije, med katerima visi brezno spremenjene družbene paradigme. Stara Rusija še vedno stavi na zanesljivost človeških rok, oči in občutkov in nezaupljivo gleda na avtomatizirano pokrajino, v katero se je rodila mlada Rusija, ki svet zajema le še skozi žice in virtualne prostore – v predelani, posredovani obliki, ki jo odvezuje odgovornosti soočenja z realnostjo predmetnega sveta. Upravlja ga od daleč, z daljincem v rokah in se v svojem občutku moči in nadzora nad lastnim okoljem sploh ne zaveda, da svet lahko kadarkoli udari nazaj.



Denis Valič

Mathieu Amalric in njegova Turneja

Američani imajo morda res Woodyja Allena, Rona Howarda in Clintu Eastwooda, same vsestranske ustvarjalce, ki skoraj neopazno in nadvse uspešno prehajajo od nastopanja pred kamero do položaja za kamero, od igre do režije, ne nazadnje pa tudi od mainstreama do arta. Toda Francozi imajo Mathieuja Amalrica, ki vsestransko ustvarjalno osebnost imenovanih popelje še korak dlje, njihovo večopravilnost pa dvigne še stopnjo više,

v vseopravilnost. Ta t. i. divji deček francoskega filma ali Antoine Doinel 90. let, kot ga je poimenoval neki francoski kritik, je od začetka svoje igralske kariere nanizal preko 50 vlog in že v 90. letih postal nedvomno najbolj prepoznavni obraz francoskega filma. Delal je tako s starimi mojstri, kot so Resnais, Ruiz, Malle in Losseliani, kot tudi z mlajšo generacijo režiserjev, tistih, ki so v drugi polovici 90. let in na začetku novega filmskega stoletja v realističnem registru

definirali novi francoski film – Desplechin, Téchiné, Jacquot, Ozon in Assayas. Njegov obraz je postal zaščitni znak sodobnega francoskega avtorskega filma, a tudi komercialna produkcija z Lucom Bessonom na čelu kmalu ni mogla več shajati brez njega. In ni trajalo prav dolgo, da je Amalric pristal v nekaterih izmed največjih holivudskih spektaklov, kot sta na primer *München* (Munich, 2005, Steven Spielberg) in *Kvantum sočutja* (Quantum of Solace,

2008, Marc Forster). Amalricovemu ustvarjalnemu geniju pa to ni bilo dovolj in tako je vmes zrežiral nekaj izjemnih del, spisal skoraj pol ducata scenarijev ter v lastnem kratkem dokumentarcu prijel še za kamero. In prav k temu vidiku njegove ustvarjalne osebnosti se velja malce natančneje približati, preden se podrobneje lotimo njegovega tretjega celovečerca, s katerim je kot režiser ustvaril čudovito posvetilo ameriški burleski.

Po dveh kratkometražnih filmih z začetka 90. let je Amalric 1997 posnel svojega prvega celovečernega, družinsko komično dramo *Pojej svojo juho* (Mange ta soupe). V ta izsek iz vsakdanjega življenja neke disfunkcionalne družine, ki tako kot večina tedanjega francoskega avtorskega filma temelji predvsem na izbrušenih in duhovitih dialogih, je Amalric vpletel veliko avtobiografskih elementov. V prvi vrsti pri zasnovi likov, od mame kot ekscentrične literarne kritičarke, ki živi skoraj izključno v fiktivnem svetu knjig, do očeta novinarja. Ne eden ne drugi, prav tako pa tudi ne sestra, ki je pravzaprav zrcalna podoba mame, svojemu sinu, Amalricovemu alter egu, ne znajo in nočejo pomagati pri njegovem soočenju s travmo iz njegovega otroštva – samomrom njegovega brata. Odgovor, ki ga običajno dobi od staršev, je tipično francoski: »Zapri usta in pojey juho.« Amalric je že tu pokazal, da ga v kontekstu filmskih raziskav in formiranja avtorskega izraza zanima predvsem interakcija med liki. V prvencu je namreč kljub omejenem proračunu in tudi sicer omejenih produkcijskih pogojih razkril naravnost izjemen občutek za naravno in pristno interakcijo med liki, prek katere ustvarja kompleksna razmerja in pogloblja psihološki profil le-teh. V tem pogledu je še veliko kompleksnejši njegov naslednji celovečerec, *Stadion Wimbledon* (Le stade de Wimbledon, 2001), posnet po odličnem istoimenskem romanu italijanskega pisatelja Danielea del Giudicea. Preko zgodbe o mladi ženski, ki se poda v tuje mesto, da bi sledila stopinjam neke osebe, se srečala z ljudmi, ki jih je ta poznala, in tako poskušala ugotoviti, zakaj ni naredila tistega, kar so vsi pričakovali od nje (to je bil razgledan in načitan moški, znan intelektualac, prijatelj mnogih pisateljev in publicistov, ki pa sam nikoli ni izdal zapisane besede), je Amalric podal svojevrstno meditacijo o tem, kako nam spoznavanje drugega omogoča odkrivanje samega sebe.

Če je bil že *Stadion Wimbledon* resnično izjemno delo, pa je njegov zadnji, tretji celovečerec z naslovom *Turneja* (Tournée, 2010) prava mala mojstrovina. To krasno posvetilo ameriški burleski, temu specifičnemu žanru varieteteja, ki v klubskih nastopih združi pogosto prostaški humor in striptiz, je na platnu zaživelo v zgodbi o francoskemu televizijskemu producentu Joachimiu (z vso svojo igralsko norostjo in



modrostjo ga je čudovito upodobil prav sam Amalric), ki je zaradi nikoli razkrite tragedije zapustil Pariz in se zatekel v Združene države, kjer je v poslovnem razmerju in prijateljstvu z ženskami, članicami skupine, ki goji ameriško burlesko, ponovno našel samega sebe in moč, da se sooči z demoni preteklosti. Film se prične, ko so vezi med Joachimom in ženskami že dosegle tisto stopnjo trdnosti, da se vsi skupaj podajo na turnejo po Franciji, katere vrhunec naj bi bil nastop v Parizu.

Amalric gradi skozi celoten film z neverjetno lahkotnostjo, a tudi strukturno domselnostjo in trdnostjo Joachimova razmerja na dveh ravneh: njegov odnos z ženskami, članicami skupine, se še pogloblja in nadgrajuje, hkrati pa se ponovno vzpostavijo tista, ki ga vrnejo h ključnim osebam iz njegove preteklosti – od hospitalizirane nekdanje žene in zanemarjenih otrok, pa vse do še vedno kljubujočega mu brata. Tako se razposajenost, zabava in duh sproščenosti, ki ga širi skupina, vseskozi prepleta s poudarjenim melanholičnim razpoloženjem, ki ga porajajo njihovi medsebojni odnosi, kar delu daje prav poseben čar. A čeprav osredotočenost na medosebna razmerja in odnose nikoli zares ne popusti, pa je v filmu najti tudi druge namige. Eden takih doseže že skoraj politično razsežnost: čeprav Amalric nikoli neposredno ne spregovori s političnim besednjakom, pa je nemogoče spregledati, da je s sopostavljanjem dveh različnih pristopov k življenju in umetnosti – na eni strani je seveda sproščeni, poudarjeno eklektični in drzni ameriški duh, na drugi pa vse bolj boječi francoski, za katerega se zdi, da resignirano sprejema danosti – Amalric podal tudi kritiko vse manj drzne evropske družbe, ki ji manjka uporniškega duha in ki živi v nekakšnem krču. Amalric je s *Turnejo* nedvomno dosegel vrhunec svoje ustvarjalne poti in hkrati ustvaril eno najbolj očarljivih del dosedanje filmske sezone.



Jane Eyre

Tina Poglajen

Jane Eyre (2011, Cary Joji Fukunaga) je eden izmed tistih zgodovinskih filmov, ki pripovedujejo o tem, kako je bilo v starih časih težko biti ženska. Taki filmi so polni zadržanosti, neslišnosti, pa tudi različnih vrst blaga, skodelic za čaj, sončne svetlobe, žensk in pogovorov med njimi – ter žensk, ki veliko gledajo skozi okna. Prisotni so tudi različni letni časi.

Kot pri drugih filmih te zvrsti se mora glavna junakinja znajti v družbi, kjer je neprenehoma in popolnoma nadzorovana. Jane nad svojim življenjem in prihodnostjo nima nikakršnega nadzora (vsaj do takrat, ko ga nato ima) in obžaluje, da ne more živeti kot moški. Prav tako se mora naučiti razlikovanja med pravo ljubezni-

jo in moškim občudovanjem – in prav ti moški so, tudi če so dobri, pravzaprav za en drek zato, ker je za en drek pač celoten družbeni sistem. Roman Charlotte Brontë o siroti, ki postane guvernanta pri bogatem posestniku Rochesterju, je doživel že ogromno adaptacij na filmu in malih ekranih – najbolj znani sta morda tista z Joan Fontaine in Orsonom Wellesom (1943, Robert Stevenson), pri kateri je kot koscenarist sodeloval tudi Aldous Huxley ter Zeffirellijeva iz leta 1996 s Charlotte Gainsbourg in Williamom Hurtom.

Na (retorično) vprašanje, ali filmski svet potrebuje še eno različico Jane Eyre, režiser Cary Joji Fukunaga in scenaristka Moira Buffini odgovarjata pritrdilno. V prid jima

je šteti, da sta ugotovila, da samo zato, ker pomembno literarno delo vsebuje veliko besed, še ne pomeni, da je treba z njimi nasičiti tudi filmsko priredbo. Ko pa resnobna guvernanta Jane Eyre (Mia Wasikowska) in njen osorni ter trpinčeni delodajalec, Edward Fairfax Rochester (Michael Fassbender) le spregovorita, so njune besede nabite s pomenom in arhaično poetičnostjo angleščine 19. stoletja. Pravzaprav je dobršen del dialogov vzet neposredno iz romana; in če že kdo, potem Charlotte Brontë ve, kako napisati klepet, nasičen s strastmi in šibenjem kolen. Še pomembneje, zaradi jedrnatosti dialogov gledalec zlahka dobi občutek, da v Thornfieldovem dvorcu na Rochesterjevi posesti na oddaljenem severu Anglije dnevi tečejo brez veliko ali pa sploh brez kakršnih koli pogovorov.

Tako Wasikowska kot Fassbender sta v svojih vlogah (kolikor je v okviru scenarija to mogoče) odlična – Wasikowski ni treba ničesar več od minimalnih sprememb izraza na obrazu, da bi povedala ogromno (četudi na Rochesterjevo vprašanje glede njegove privlačnosti težko verjamemo njenemu odgovoru, da se Michael Fassbender

komu ne zdi lep – tako kot je bilo Joan Fontaine težko verjeti, ko je kot Jane Eyre leta 1943 tožila, da bi ji bilo v življenju lažje, če bi bila lepota. T. i. machine speech, ko Rochester zasnubi Jane, ona pa misli, da se iz nje spet norčuje, vsebuje eno izmed pomembnejših Brontëinih idej, in Wasikowska ga izpelje briljantno: ubožna, nikoli ljubljen guvernant je v svoji človeškosti povsem enakovredna bogatemu posestniku.

Minimalistična, zadržana igra gre z roko v roki z ostalimi elementi, ki so prav tako osvežujoče ne-teatralni in ne-gotski. Četudi so vsi elementi zgodbe, potrebni za nevihtni ples v močvirju, na svojem mestu, pa film varčno razpolaga z romantiziranim vzdušjem in razsipno z naravno osvetlitvijo. Jane Eyre je tokrat tako naravna in prizemljena (izpuščeni so tudi vsi namigi na nadnaravne elemente), kolikor lahko uspe biti naravna in prizemljena zgodba o mračnjaških gospodih in skrivnostnih krikih s podstrešja, za katere so krive njihove tja zaprte žene. Poleg okleščanih dialogov je prav tak tudi scenarij; vendar – in to je pglavitna tendenca (in problem) filmskih uprizoritev Jane Eyre na splošno – od predloge ne ostane kaj dosti več kot romantični zaplet.

S tem film izpusti prav tisto, zaradi česar je Brontëino delo na nek način proto-feministično in spada med klasike: individualističen duh mlade ženske, ki se trudi in deluje v prid lastni samostojnosti, hkrati pa samo sebe dojema kot celovito osebo. Fukunagina Jane temu le bežno prikima z monologom, ko stoji pred oknom in gleda ven (kako simbolično); hkrati pa obžaluje,

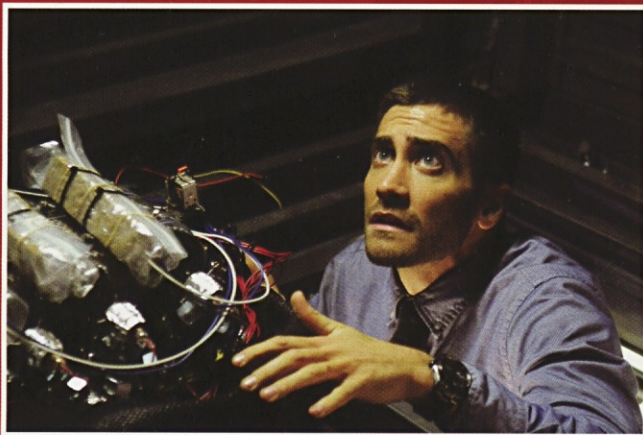
da ne more živeti aktivnega življenja, kot ga lahko moški. Vendar pa (in tu se skopost pokaže kot pomanjkljivost) tak monolog izpade prisiljeno – za tako melanholično tožbo v filmskem dogajanju na tej točki pravzaprav ni pravega povoda; Jane se je v življenju s tem, ko je postala guvernant na Rochesterjevem posestvu, namreč prvič obrnilo na bolje; tako glede udobja kot glede samostojnosti. Tudi ponekod drugje so motivacije likov za njihova dejanja povsem nerazumljive – na primer Rochesterjeva opazka, da sta bila z Jane dobra prijatelja, čemur ona pritrdi, četudi v njunem odnosu do tega trenutka ni bilo zaznati nikakršne prijateljskosti ali ljubečnosti. Skoraj povsem izpuščen je tudi razredni boj, ki je pravzaprav jedro romana; kot da bi se zaradi fenomenalno izpeljanega prizora s snubitvijo in machine speechem Fukunaga odločil, da jo lahko odnese, tudi če izpusti tisto turobno razredno tematiko. (Kar je morda presenetljivo, glede na to, da njegov prejšnji film, *Brez imena* [Sin nombre, 2009], govori o honduraškem najstniku, ki skuša ubežati tolпам preprodajalcev droge.)

Časovni okvir zgodbe je tokrat nekoliko spremenjen: pripoved se začne proti koncu dejanskega dogajanja; ko Jane že zbeži od Edwarda Rochesterja in jo k sebi vzamejo kalvinisti St. John in njegovi sestri. Tudi to ima svoje pomanjkljivosti: deloma je perverzno St. Johnove snubitve in možnosti življenja v Indiji, kjer bi bila Jane misijonarjeva žena, v tem, da bi za Jane pomenila popolno izumrljenje njenega življenja – in nje – na novo. Z uporabo tega elementa kot fabulativnega okvirja se tako pravzaprav povsem poruši narativna dinamika.

Film se Janeinega otroštva pri neljubečih sorodnikih in odraščanju v dekliški šoli le bežno dotakne; poleg tega pa ju nakaže povsem populistično in precej bolj Dickensovsko; dekliška šola Lowood je tako za filmsko Jane izključno kraj trpinčenja. Hkrati s tem oklesti tudi Janein značaj – filmska Jane nevarno meji na nekakšno variacijo Mary Sue, saj je precej bolj idealizirana – trdna, načelna, resna in povsem odrasla že kot otrok; medtem ko v knjižnem izvirniku Jane (poleg tega, da med tem, ko se ostali zabavajo, raje stoji v kotu, oblečena v grdo sivo vrečo, vseeno pa nekam veliko časa posveti opisovanju natančnega odtenka sive, materiala in dodatkov, ki jih nosi) prostodušno prizna, da ji je do ljubezni in odobravanja drugih toliko, da bi si zaradi tega tudi zlomila roko. Nekdo, ki knjige ni bral, bi si tako zlahka predstavljal, da je Charlotte le moralizirajoča sadistka (kar sicer tudi je, vendar pa se vsaj občasno tudi pošali – a te inteligentnosti iz duha filma ni razbrati). Prav tako je povsem ob strani njen pretanjen občutek za psihologijo protagonistov, skoraj povsem izvzete pa so tudi vse vezi med ženskimi liki – smrt Helen Burns, Janeine šolske prijateljice, nikomur ne seže do srca, prijateljske vezi med njo in oskrbnico Thornfielda ni zares čutiti, izpuščeni pa so tudi drugi prijateljski odnosi (služkinja Bessie, učiteljica Temple). Razplet podobno izzvenci le kot Janeina šibkost oziroma zavrženje lastne integritete in značaja zaradi potrebe po ljubezni in srečnem koncu, ne pa zavestne, zrele odločitve za poroko z Rochesterjem, ko lahko vanjo vstopita kot dejansko enakovredna partnerja. V filmu, ki tako na nek način oglašuje podreditev lastne osebnosti ljubezni/ljubljenemu, smo za to strahotno prikrajšani; Jane kot da bi rekla: »Oh, v redu, poskusil si me bigamizirati – no, nič za to! Zdaj je tvoja prva žena zgorela v požaru, torej se lahko vseeno poročiva!«

Seveda je odločitev scenaristov za lastno interpretacijo literarnih del do določene mere upravičena (in pričakovana). Vendar so scenarijske odločitve Fukunagine Jane Eyre (s čimer se od filmskih predhodnic ne razlikuje) bolj kot karkoli drugega populistične – in s tem razvrednotijo umetniški in ideološki pomen knjižnega dela. Tako je Jane Eyre leta 2011 z odrekanjem provokativnejšim in progresivnejšim elementom veliko bolj konzervativna kot njena knjižna predloga iz leta 1847.





Izvorna koda

Matic Majcen

Če bi lahko *Moon* (2009), filmski prvenec Davida Bowieja mlajšega oz. Duncana Jonesa, povsem legitimno označili za scenariistično mojstrovino, pa je film vendarle pokazal tudi eno manj pozitivno plat. Tisto, kar je onemogočilo, da bi Jones, ki je v svoj prvi film smelo vpeljal znanstvenofantastično motiviko svojega očeta (*»planet Earth is blue and there's nothing I can do!«*), že takoj oklicali za čudežnega dečka evropske znanstvene fantastike, je bilo dejstvo, da se v črpanju tematike in motivike kljub odličnemu izvirnemu soundtracku Clinta Mansella v veliki meri in zelo očitno naslanja na klasike žanra (*2001, Iztrebljevalec, Solaris*). Vprašanje je bilo, kam se bo od tod odpravil mladi filmar – v nadaljnje reproduciranje obstoječih filmskih klasik ali v piljenje lastnega avtorskega potenciala. Odgovor se glasi *Izvorna koda* (Source Code, 2011). Žal je pri slednjem potrebno ugotoviti, da se je Jones raje še bolj odločno spustil v nadaljnje *copy-paste* spogledovanje z nedavno filmsko zapuščino. Nekaj, kar se z motivi ukradene identitete in kupejskimi dialogi na vlaku začne kot poklon Alfredu Hitchcocku, se sprevrže v mišmaš filmskih vplivov, v katerem brez večjega cerebralnega napora določimo koordinate filmov *Večno sonce brezmadežnega uma, Memento, Neskončni dan, Posebno poročilo, Matrica*, da surfanja po valu, ki ga je pognal Nolanov *Izvor*, najnovejši prispevek kognitivni liniji znanstvenofantastičnih filmov, niti ne omenjamo. Jones bi tukaj moral spoznati, da je meja med priložnostjo (prvi projekt v ZDA ni kar tako) in *sell-outom* (tuj scenarij serviran na mizi) sila tanka in da v njej blede avtorski odtenek, ki je *Moon* vendarle še povlekel na sončno stran stvari (skladba *Walking On Sunshine* se torej ni zastonj znašla na njegovem soundtracku!). *Izvorna koda* je kratek film, kar je logični rezultat zanašanja na sicer njegova glavna aduta – neizprosno tempiran suspens in klavstrofobično vzdušje – pa vendar to s sabo povleče tudi vrsto nezadovoljivo izpeljanih tematskih razsežnosti. Nabit tempo tako prej povzroči vtis, da so z njim preprosto želeli zakriti luknje v scenariju, da ne bi gledalec utegnil natančneje razmisliti o majavih argumentih filma. Razni širši politični, psihološki, identitetni in pravni aspekti pripovedi so tako ostali v ozadju in zdi se, da bo treba počakati še na kakšen Jonesov film, da bomo videli, ali bo res žrtvoval svojo avtorsko figuro v zameno za režiranje tovrstnih kompromitiranih poskusov preboja med holivudsko elito.



Kavboji in vesoljci

Gregor Bauman

Tisto, po čemer si bomo najbolj zapomnili gostovanje *alienov* na Divjem zahodu v *Kavbojih in vesoljcih* (Cowboys and Aliens, 2011, Jon Favreau), sta prostor in čas. No, gre tudi za prijetno poletno zabavo, prgišče alegorij na klasične vesterne, solidno razdelane akcijske sekvence itd., vendar se glavni *catch* filma vrti okoli prostora in časa, kjer se zgodba zaplete in zaključí. Zneane so razne delitve žanra, vsaj na tistih osnovnih sedem, ki jih je razčlenil Franz Gruber – in vedno, ko je iskal osmi parameter, je doživel neuspeh.

Danes se lahko vprašamo, kaj še ostaja vesternu. Mitu je sledila demitizacija, kaos in odmiranje ... Potrebno je bilo le še vesolje pripeljati na Zemljo – kam drugam kot v Arizono. V prvih dvajsetih minutah prečrtamo praktično vse še preostale like – osamljenega revolverša, neodločnega šerifa pod vplivom lokalnega mogotca, motiv maščevanja, ženske kot kurbe ... Od tu naprej nič več ni tako, kot je bilo. Namesto bogatenja klasične mitologije in prvobitnih arhetipov film drzno prodre v novo sfero razumevanja vesterna. Indijance je beli človek na »starem« *Zahodu* bolj ali manj že iztrebil, zato mu je bilo potrebno najti novega sovražnika. Razlog je banalen, Morricone ga je nekoč zvočno oblekel v *The Ecstasy of Gold*.

Da nekaj ni v redu, vidimo že v prvih kadrih, ko se Daniel Craig zbudi s hi-tech zapestnico na roki. Mesto, v katerega se zateče, ga ne sprejme z odprtimi rokami, vendar kmalu postane njihovo edino upanje. Proti zunanemu sovražniku se kmalu združijo vse sprte kulture, saj vsi iščejo nekatere izgubljene člane (ugrabljene ljudi) in lasten spomin. Pri tem ne gre le za vprašanje obstoja Divjega zahoda, temveč vsega človeštva, kar nam posreduje ženski lik. Ali ni bila ženska vedno tujek v vesternih, irrelevanten dodatek h glavni zgodbi, kot je nekoč dejal André Bazin? Ellina vloga se na koncu izkaže za pomembno iz več razlogov, a prej kot zaščitnica 'naše' civilizacije je maščevalka svoje (že izumrle). Zaključni obračun dobrih, grdi in hudobnih postane Little Big Horn za vesoljce, kjer pridejo akcijski klišeji še najbolj do izraza – in ko Ella pride s »prstanom« *v jetro*, preostane samo še tragedija Challengerja. Preden Craig (vsi grehi so spregledani) odjaha v sončni zahod, Ford zgroženo ugotavlja, da mu bo goveji biznis požrla železnica. Vse Gruberjeve vestern teme + 1 so torej na kupu, vseeno pa je osvežujoče videti film, kjer vesoljci niso del sedanosti ali prihodnosti, temveč del druge polovice 19. stoletja.



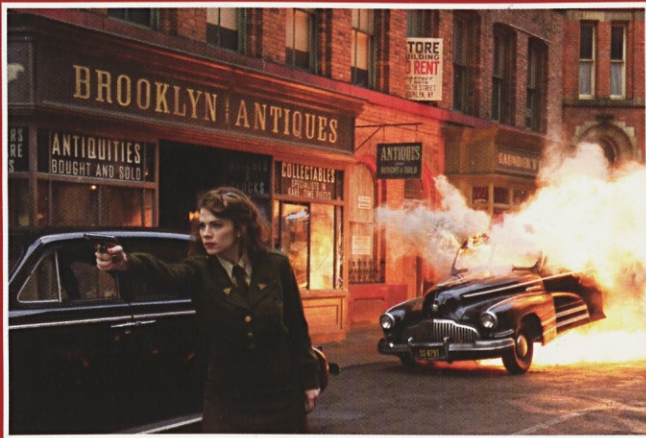
Super 8

Alja Rupar

Kot se za poletne uspešnice spodobi, nam njihovi trailerji navržejo nekaj drobtin za zbujanje želje, ki pa jo redki potem uspejo zadovoljiti. Letos je veliki met uspel nadbudnemu Spielbergovemu fanu J. J. Abramsu s filmom *Super 8*. Težko pričakovan poletni filmski hit prihaja iz dveh konkurenčnih produkcijskih hiš – Bad Robot in Amblin Entertainment. Prva nudi zavetje piscu uspešnic, kot so *Armageddon* (1998, Michael Bay), *Lost* (2004–2010) in *Pošastno* (Cloverfield, 2008, Matt Reeves), J. J. Abramsu, druga pa je otrok Stevena Spielberga. Režiser J. J. Abrams je torej združil moči s svojim idolom ter posnel film, ki je posvečen otroškim dogodivščinam in znanstvenofantastičnim filmom 70. in 80. let prejšnjega stoletja.

Zgodba je postavljena v leto 1979 in se odvija okoli skupine najstnikov, ki snemajo z domačo kamero super 8 amaterski film o zombijih, ko se neke noči slučajno znajdejo sredi nenavadne nesreče vlaka, ki iz produkcijske vrednosti kmalu preide na življenjsko vrednost. Kmalu zatem se po mestu začeta širiti strah in trepet, ko nepojasnjene dogodka sledi vojaška okupacija mesteca. Kljub temu, da je minilo že skoraj 30 let od takrat, ko je E. T. poklical domov, nadnaravno te vrste še vedno buri duhove. Že res, da je mestece pod udarom nečesa neznanega, a tega nikoli zares ne vidimo. Abrams je več časa posvetil razvoju najstniških likov in gradnji suspenza zgodbe, v katerem skrivnostni neznanec postane le vzporedna (meta-) zgodba, za katero vsi vemo, da obstaja, vendar je nihče zares ne vidi. *Super 8* je tako križanec med *E. T. vesoljčkom* (1982, Steven Spielberg) in filmom *Pošastno*, ki se z otroško tematiko nostalgичno vrača k filmu *Goonies* (The Goonies, 1985, Richard Donner), hkrati pa uspešno vgradi element večnega vprašanja o življenju »tam zunaj« iz *Bližnjih srečanj tretje vrste* (CE3K, 1977, Steven Spielberg).

Rdeča nit so odnos med otroci in odraslimi, prve ljubezni, strahovi in odraščanja. Je torej film o najstniku, ki spozna, da bolečina in žalost nista nekaj, kar bi lahko prebolel, ampak nekaj, s čimer moraš živeti. Višek doseže film šele na koncu, ko se bolečini Obiskovalca in mladega fanta zlijeja v en sam s patosom nabit prizor. Skratka, nezemljan kot prispodoba za vse strahove najstnikov, ki zapuščajo svet udobja in odraščajo v samostojne osebe. Večino časa je režiserju uspelo najti ravnotežje med humorjem, dramo in akcijo, ki na koncu postreže s klasičnim sci-fi razpletom, vendar pričakovanjem ne zadosti v celoti, čeprav deluje večinoma pristno in iskreno.



Prvi maščevalec: Stotnik Amerika

Matjaž Juren

Žanr superherojskega filma se skozi tovarniško servilno »štancanje« brezštevilnih, anemičnih pamžev počasi, a zanesljivo spreminja v nepredirno brozgo, katere prečenje postaja bolj mučno kot ticanje skozi popoldanski TV-program. In akoravno je tovrstna vsebinska impotenca do pičice enake, neskončno ponavljajoče se dramaturške strukture inherentni atribut žajfniškega žanra, je njeno posiljevalsko hajkanje v zadnji poplavi superherojskih akcijad (*Thor*, *Zelena svetilka*, *Stotnik Amerika*) tako kričeče, da se tej splošni oceni trenutnih tokov, v katerih tone superherojska barka, ne moremo ogniti.

Od naštetih naslovov neslavni trendovski obrat k vsebinski preproščini še najbolj potrjuje rahlo hudomušno, malodane pornografsko poslovenjeni *Prvi maščevalec: Stotnik Amerika* (Captain America: The First Avenger, 2011, Joe Johnston). Kičasto emblematični superheroj, ki sta si ga v propagandne namene agitiranja za vstop ZDA v drugo svetovno vojno leta 1941 izmislila Jack Kirby in Joe Simon, je v svoji prvi, ikonični številki krepko zaušnico pripeljal samemu Hitlerju ...

Danes, 70 let kasneje, jih stari kapitan oziroma njegov alter ego, prozaik Steve Rogers, nalaga predvsem gledalstvu. Frustrirajoče razočaranje, ki trpko veje iz *Prvega maščevalca*, je za razliko od njegovih drugih, nedavno ekraniziranih sotrpinov, ki so nesrečni vsak na svoj način, še toliko večje, zato ker je imel film s svojo bebavo, otroško ideologijo v tej točki časa in prostora priložnost početi marsikaj ... Za začetek bi si vsekakor lahko privoščil malo nagajivega ikonoklazma ali pa se vsaj količkaj predal prepotrebni samoironiji, toda pod režisersko taktirko Joea Johnstona (*Jumanji*, *Jurski park 3*, *Volkodlak*) se film nadvse resnobno, zavestno, malodane gosposko oholo skrči na točno tisto malo, kot zrno revno ideološko pikico, ki vsled sedemdesetletnega časovnega zamika ne more vzbujati drugega kot pomilovalen posmeh. Legitimacija za takšno početje se po režiserjevo skriva v »zvestem sledenju stripovski zapuščini«, v resnici pa v nas zija žalostna formula maksimizacije profita v kombinaciji z neobstoječim kreativnim vnosom.

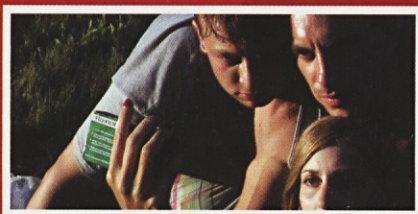
Kaj konkretnije torej dobimo pri *Prvem maščevalcu*? Do škripajočih solz izmolzeno zgodbo o rojstvu sodobnega mitološkega junaka, kampak zopet nekega brezveznika, ki so mu dodeljene posebne moči, ki jih, tokrat v plastificirani verziji druge svetovne vojne vihre, srčno uporabi proti velikemu zlu. Skratka, zmes povprečnih superherojskih filmov s poprom retro stilizacije ... Kako hipster.

Paradni naslovi

14. Festivala slovenskega filma

Gorazd Trušnovec

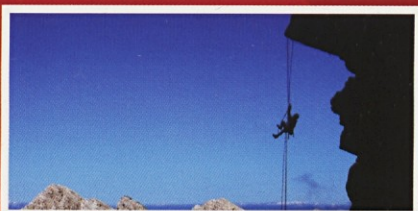
Čeprav program 14. FSF, ki bo letos potekal od 29. septembra do 1. oktobra v Portorožu, še ni dokončno izoblikovan, pa se vsaj v grobih obrisih že nakazuje. Ekskluzivno za bralce *Ekrana* tako že napovedujemo, katere naslove lahko na letošnji festivalski ediciji predvidoma pričakujemo v prestižni kategoriji celovečernih igranih filmov.



Izlet (Nejc Gazvoda)



Kruha in iger (Klemen Dvornik)



Sfinga (Vojko Anzeljc)



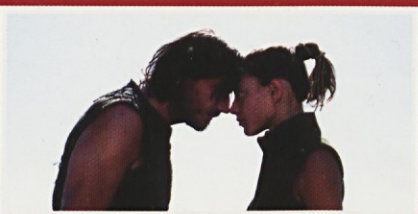
Lahko noč, gospodična (Metod Pevec)



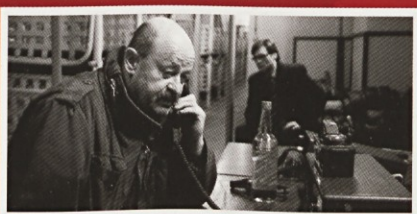
Prepisani (Klemen Dvornik)



Stanje šoka (Andrej Košak)



Arheo (Jan Cvitkovič)



Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine (Miran Zupanič)

Za podrobnejše informacije in podatke o urniku spremljajte festivalsko stran: www.fsf.si

Avtorji fotografij: Marko Brdar (*Izlet*), Željko Stevanič (*Lahko noč, gospodična* ter *Stanje šoka*), Urban Cerjak (*Prepisani*), Mitja Ličen (*Arheo*), Marko Kočever (*Zmaga ali kako je Maks Bigec zasukal kolo zgodovine* ter *Kruha in iger*), Matej Križnik (*Sfinga*).

EKran

Revija za film in televizijo

Ekranova premiera filma Namišljene ljubezni:
13. oktober 2011 ob 21.00, Kinodvor

Naslednji Ekran izide 4. oktobra!

Festivali: **Palič, Benetke, FSF**

Kaliber 50: **Ob 50-letnici gradnje Berlinskega zidu**

Esej: **Kako resno misli(t) Harry(ja) Potter(ja)?**

Posvečeno: **Avstralski film in aborigini**

Muzika: **Filmski pogovor z Mobyjem**

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

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

NAROČILNICA



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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Datum in podpis(žig)

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

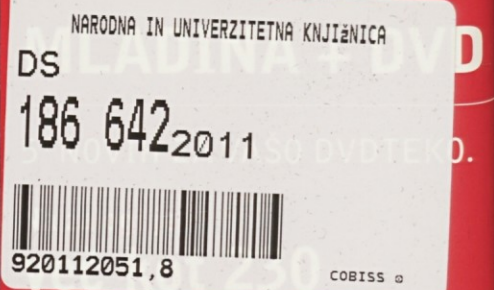
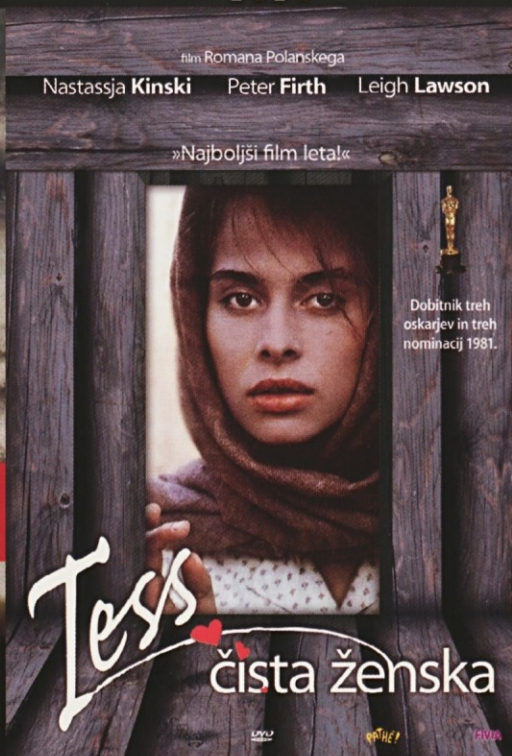
davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

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

2.9.



9.9.



različnih naslovov:

Dodatne informacije in naročila:
trgovina.mladina.si

»Ob tem paketu boste lahko spregledali, saj boste videli, kako Akira Kurosawa vidi Shakespeara, kako Roman Polanski vidi Thomasa Hardyja, kako Marcel Carne vidi Pariz 19. stoletja, kako John Cusack vidi iraško vojno in kako Gerard Depardieu ne vidi penzije.«

Marcel Štefančič, jr.

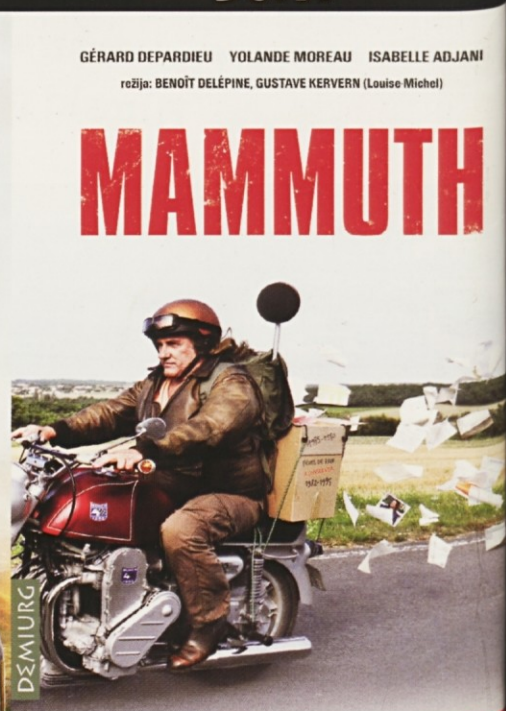
16.9.



22.9.



30.9.



Mladina + DVD:

7,80 EUR



Vseh pet DVDjev v spletni trgovini www.mladina.si:

25,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vseh pet DVDjev:

20,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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