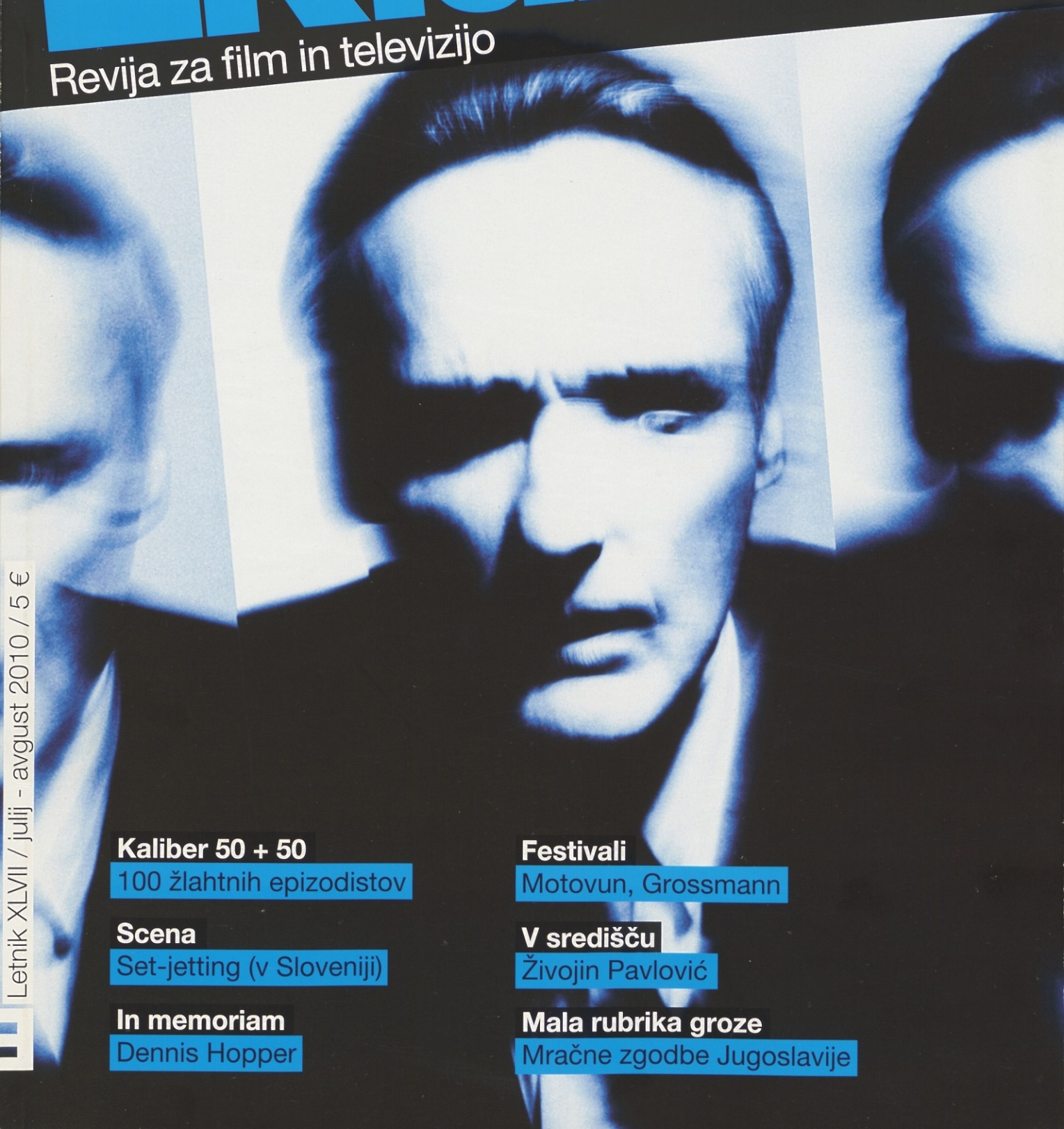
Ekran

Revija za film in televizijo



Kaliber 50 + 50
100 žlahtnih epizodistov

Scena
Set-jetting (v Sloveniji)

In memoriam
Dennis Hopper

Festivali
Motovun, Grossmann

V središču
Živojin Pavlović

Mala rubrika groze
Mračne zgodbe Jugoslavije

Letnik XLVII / julij - avgust 2010 / 5 €

Ekran

Pokrovitelji

Hrvatski audiovizualni centar
Croatian Audiovisual Centre

ISTARSKA ŽUPANIJA
REGIONE ISTRIANA

MEDIA
A programme of the European Union

ERSTE Stiftung

SLOVENIAN FILM FUND
FILMSKI SKLAD REPUBLIKE SLOVENIJE
JAVNI SKLAD

Istra

Medijski pokrovitelji

Jutarnji list

RTL televizija

Sponzori

SIEMENS

NISSAN

Coca-Cola

Iskon.

SPAN

Filip

BUG

UVODNIK
Gorazd Trušnovec 2 Navdihi

FESTIVALI
Gregor Bauman 4 Igor Mirković / Motovun
Miha Mehtsun 9 José Mojica Marins / Grossmann

FOKUS - Romantični film
Boštjan Miha Jambrek 12 Film blanche kot antiteza filma noir
Bojan Kavčič 16 Romantično izganjanje laži

SCENA
Gorazd Trušnovec 20 Set-jetting (v Sloveniji)

BLIŽNJI POSNETEK
Maja Krajnc 24 Goran Dević in Zvonimir Jurić

V SREDIŠČU - Naslednja vojna
Andrej Gustinčič 28 Živojin Pavlović in konec Jugoslavije
Vasilij Vasko Polič 31 Dežela mrtvih, izgubljena priložnost

POSVEČENO
Andrej Lutman 34 Zapis o predhodništvu Maye Deren

KALIBER 50 + 50
Zoran Smiljanić 39 100 žlahtnih epizodistov

IN MEMORIAM - Dennis Hopper
Dušan Čater 56 Zadet od kisika

MALA RUBRIKA GROZE
Dejan Ognjanović 60 Mračne zgodbe Jugoslavije

TEHNO
Uroš Šetina 66 Bližnja prihodnost 3-D filmov

TELEVIZIJA
Tina Bernik 70 Do konca skrivnosten Skrivnostni otok

MUZIKA
Matic Majcen 72 Romain Gavras, zvesti provokator

KRITIKA
Jurij Meden 74 Lunapark
Katja Čičigoj 76 Beli trak
Špela Barlič 79 Naelektrena meglica

NA SPOREDU
Denis Valič 82 Mora v ulici Brestov
Špela Barlič 83 Zgodba o Johnu Lennonu

NAJBOLJ BRANA STRAN
Gorazd Trušnovec 84 Corleone

Ekran letnik XLVII /JULIJ - AVGUST 2010/5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Dennis Hopper; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Boštjan Miha Jambrek, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanić, Denis Valič; **pomočnika urednika** Matic Majcen in Špela Barlič; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva, **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Marko Crnković, Jože Dolmark, Janez Lapajne, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič jr., Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** *www.ekran.si*; **facebook** *Revija Ekran*

Navdihi

Gorazd Trušnovec

Junijski tedni prinašajo s sabo slavnostni, zanosni pridih, dnevi se še zmeraj daljšajo, pomladna vročica se preveša v poletno ležernost, slavijo se razne obletnice na najvišjih nivojih, zaključuje se delovna in izobraževalna sezona in v teh tednih so vse pogostejši tudi neformalni pogovori o bolj ali manj načrtovanih dopustih. V raziskovanju z dopustovanjem povezanega fenomena, imenovanega *set-jetting* (več o tem lahko preberete v tej in naslednji številki *Ekrana*) se je posredno pojavilo tudi vprašanje, kdo je pravzaprav odgovoren za promocijo Slovenije – tudi v smislu razširjanja njene kinematografije, tiste najlažje in najhitreje potujoče nacionalne »podobe« oziroma kulture nasploh. No, vprašanje je naletelo na pravi elektronski pingpong med institucijami – od tistih, ki naj bi bile za to odgovorne čisto neposredno, operativno, pa vse do Urada vlade za komuniciranje, ki ima med svojimi temeljnimi delovnimi področji navedeno tudi načrtovanje in izvajanje oziroma koordiniranje splošne promotivne dejavnosti države. Sekretar UVK je v svojem odgovoru menil, da »nobeno od zastavljenih vprašanj glede povezave med filmom in promocijo ne zadeva njihovih siceršnjih aktivnosti in pristojnosti. Promocija slovenske kulture (in s tem filma) je zadeva, s katero se ukvarja Ministrstvo za kulturo, za promocijo slovenskega turizma pa skrbi Slovenska turistična organizacija«. Skratka, vrhovni organ, zadolžen za nacionalno koordiniranje promocije, neke neposredne povezave med filmom, promocijo, kulturo, izobraževanjem in turizmom ne vidi – je pa nadalnje brskanje po snovi pokazalo, da ta povezava vendarle obstaja celo pri nas in da naj bi imeli (že nekaj časa) tudi temu namenjeno pisarno, pa čeprav je v njej morda živ le fikus.

Ker pa smo že začeli s promocijo – za uredništvom je deset številk prenovljenega Ekrana; po krizi (ne)izhajanja, v katero je revija zapadla med letoma 2008 in 2009, smo lani poleti izdali prvo v vsebinskem, oblikovnem in periodičnem smislu osveženo edicijo. V rokah držite enajsto, s katero smo začeli teči novi sezonski tek. Kakšne so bile obljube pred letom dni? V prvem uvodniku sem obljubil filmsko revijo, ki bo izhajala redno in zanesljivo, ki bo »ažurna, angažirana, aktualna in atraktivna« in menim, da smo s pomočjo ekipe zanesljivih sodelavcev to tudi dosegli. Obljubo smo držali sredi krize tiskanih medijev in grozeče gospodarske recesije. Enako, kot smo veseli vsakega novega bralca, smo veseli dejstva, da je velika večina starih bralcev ostala zvesta Ekranu tudi po prenovi, kar je naš največji navdih – revije ne delamo zase, ampak za vas. In kot sem hvaležen stalnim, zanesljivim in požrtvovalnim kolegom, sem vesel tudi vsakega novega prispevka, pisca, sodelavca; ustvarjati želimo namreč svežo in pluralno revijo, odprto do najrazličnejših stališč.

Še naprej nameravamo ustvarjati revijo, ki bo referenčna za filmsko dogajanje pri nas, ki bo živela in beležila svoj čas ter ki bo sledila dogajanju v tujini. Obstaja vrsta posrednih in neposrednih dokazov, da nam je to v letu dni tudi uspelo: drugi mediji so objavljali prispevke, navdahnjene s tememi, ki jih je odpiral Ekran, ugledne publicistke so iz njega večkrat citirale (brez navedbe vira), nekoliko manj ugledne publikacije so bile zasačene kar pri kopipejstanju, preoblikovali smo internetno stran revije in nadgradili tiskano izdajo Ekrana z dodatnimi vsebinami. Spletna stran beleži lep obisk, opazili pa smo tudi, da je postala prenovljena stran Filmskega sklada po strukturi in videzu nenavadno podobna Ekranovi spletni strani ... Ampak vse to je za revijo super, to nas veseli in zabava; bolj bi nas skrbelo, če se to ne bi dogajalo. Posnemanje je navsezadnje najiskrenejša oblika komplimenta, kot je zapisal Charles Caleb Colton.

Načrtov je še veliko; lansko leto smo namenili iskanju ponovnega stika z bralci, uvajanju novega ritma in zanesljivosti izhajanja. Letos smo ponovno oživili slovensko sekcijo mednarodnega društva filmskih kritikov FIPRESCI, razmišljamo v smeri prihodnje nadgradnje v smislu avdiovizualnih projektov, jeseni bomo s predavanji in projekcijami v Centru kulture Španski borci začeli z oživljanjem Ekranove male filmske šole ... Še naprej pa bomo vztrajali predvsem pri raziskovanju čudovitega bogastva in večplastnosti filmske ustvarjalnosti, pri čemer se, kljub večji težnji po komunikativnosti, ne nameravamo prepustiti trivialnosti. In podobno, kot je zapisal kolega pri reviji MovieMaker, tudi nas veseli, da še zmeraj obstajajo številni bralci, ki so zadovoljni, da zanesljivo in redno prejemajo filmsko revijo.

Po prvem letu bi se zahvalil vsem kolegom in sodelavcem, vsem, ki so nam izrazili spodbudo, ki so podporo tako ali drugače konkretizirali, pa tudi vsem za vržena polena – zaenkrat še imamo energijo za njihovo preskakovanje!

Že šestič!

Posvečen grozljivi, kultni in fantastični kinematografiji... in fantastičnim vinom!

Ne spreglejte!

Številnih besnih žanrskih filmov in kultnih retrospektiv... v kategorijah: Hudi mački (celovečerni filmi), Slakovi hudi mački (kratki filmi), Hrupni mački (glasbeni dokumentarci), Stari hudi mački (retrospektive), Vinski mački (vina).

Spoznajte!

Svetovne legende B-filma, evropske mojstre fantazije in groze ter brezkompromisno balkansko žanrsko sceno!

Dobitnik letošnjega Starega hudega mačka za življenjsko delo bo ekscentrična legenda grozljivega filma iz Brazilije **José Mojica Marins a.k.a. Coffin Joe!**

Posebni fokusi bodo namenjeni še kontroverznemu nemškemu režiserju **Uweju Bollu**, novi izjemno ekstremni srbski filmski sceni, vizualni umetnosti naših Laibach in še komu...

Udeležite se!

Parade pošasti (31.7.) po ulicah Ljutomera, ki bo prvi tovrsten dogodek sploh, Subkulturne tržnice (30. in 31.7.) z izdelki, ki niso namenjeni široki potrošnji (filmi, glasba, stripi...), Male delavnice groze s filmskimi ekipami, ki bodo tekom festivala snemale grozljive filme, Torture Gardena z neusmiljenim maratonom hudih filmov, številnih koncertov (Laibach, Hladno pivo, Banane Metalik, Demolition Group, RockHard večer)... in nepogrešljivih vinskih degustacij!

Šokantno!

Vse projekcije so brezplačne! Prav tako kampiranje!

Brezkompromisen! Necenzuriran! Gross... kot vedno!

V idiličnem vinorodnem okolišu Ljutomera, rojstnem kraju slovenskega filma.

Grossmann

6. festival filma in vina, 26. - 31. julij 2010
Ljutomer / www.grossmann.si

OGLASNO SPOROČILO

Nismo državni ljubimci

Na jutranji kavi z Igorjem Mirkovićem, direktorjem Motovunskega filmskega festivala

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

KO VAS POT ENKRAT ZANESE NA FILMSKI FESTIVAL V MOTOVUN, IN ČE JE V VAS VSAJ NEKAJ VESELJA, POTEM POSTANETE ODVISNI OD VZDUŠJA, KI TAM SOBIVA S PLEMENOM FILMSKIH NAVDUŠENCEV. TO SO V PRETEKLOSTI SPOZNALI KEN RUSSELL, SRDJAN KARANOVIĆ, MILENA DRAVIĆ, MILENA ZUPANČIČ, DUŠAN JOVANOVIĆ … IN ŠE MNOGO TISTIH, KI SE VSAKO LETO VRAČAJO NA »GORO FILMOV«. ZATO NE PRESENEČAJO BESEDE NATALIE PARIS V *DAILY TELEGRAPHU*, KJER PRAVI, DA SE JE V ŽIVO PREPRIČALA, DA JE MOTOVUN »COOLER« KOT KARKOLI V CANNESU. TO JE SAMO ZUNANJI POGLED – MFF JE S SVOJO NEKOREKTNOSTJO ŽE V STARTU OBRAČUNAL Z VSEMI NAZADNJAŠKIMI IDEJAMI IN PRIMITIVIZMI, NA GOSTO POSEJANIMI PO HRIBOVITEM BALKANU.

LETOS SMO V GOSTE POVABLJENI REZIDENTI S SONČNE STRANI ALP, DA SE V TEM KONFLIKTU SLIŠIJO TUDI PREGLAŠENI, ALI KOT PRAVI DIREKTOR FESTIVALA ***IGOR MIRKOVIĆ***, PAMETNI LJUDJE. »SRETNO DIJETE« RAZUME, DA NA MFF-JU NI PROSTORA ZA RAZLIČNE »-IZME«, TEMVEČ ZA DOBRO VOLJO IN PARODIJO NA VSE NEUMNOSTI. ČE SO PARAF NEKOČ PREPEVALI »MOJE ŽIVLJENJE JE NOVI VAL«, ZA MFF VELJA, DA SO NAŠA ŽIVLJENJA DOBRI FILMI, DOBRA ZABAVA IN IGRE (RAZMIŠLJANJE) BREZ MEJA …

Pred nami je dvanajsta izvedba Motovunskega filmskega festivala – kako podoživljate ta kritični čas priprav, kakšne so festivalske novosti in kaj ostaja nespremenjeno?

Vse je novo in staro hkrati. Koncept festivala, ki je bil postavljen pred dvanajstimi leti, ostaja takšen kot takrat, ko smo prvič sedli za mizo – še vedno gre za isti princip. Naša želja je, da pripravimo zahteven program za gledalce, ki imajo radi filme in neformalne festivale. Trudimo se poiskati najboljše dosežke, ki jih je ponudila neodvisna produkcija v preteklem letu. Ljudem hočemo dati vpogled v filme, ki so po našem občutku izjemni, vendar jih zaradi distributerske politike ne bomo videli v kinu.

Manjša sprememba se je vseeno zgodila – spiritus agens Rajko Grlić se je letos umaknil v ozadje, torej je večji del organizacijskega in selektorskega bremena padel na vaša pleča?

Ta proces se je najavljal že kar nekaj časa. Rajko, predsednik odbora festivala Mike Downey in jaz smo edini trije, ki

GREGOR BAUMAN, foto: DARJA ŠTER

na MFF-ju vztrajamo od prvega dne. Rajko je po lanski izvedbi dobil občutek, da se mora umakniti v drugi plan. Ali je čas pravi ali ne – tega ne vem. Gre za njegovo avtonomno odločitev. Vendar to ne pomeni, da njegov kreativni duh ni prisoten. Res ne sodeluje več pri selekciji filmov, vendar je obveščen o vsem; prav tako ga bo moč tudi letos srečevati na »gori filmov«. Ker sem »last man standing«, je največje breme padlo name.

Ste ob lansiranju festivala pričakovali, da bo imel tak odmev doma in po svetu, da bo kmalu prerasel vse meje, od kakovosti programa do obiska?

Ne, naša ideja je bila povsem drugačna. Načrtovali smo manjši, bolj komorni festival. Takšne so bile tudi naše ambicije, vendar nam je stvar kmalu ušla izpod nadzora, vsaj kar se tiče obiska. Če ponazorim – za prvi festival smo postavili kamp, kjer smo pripravili dva večja vojaška šotora. Pričakovali smo do šestdeset ljudi. Danes spi v kampu okoli 2.000 ljudi, včasih tudi več. Pokazalo se je, da je bil tak festival potreben določenemu segmentu ljudi, česar se nismo niti zavedali. Podzavestno smo našli nekaj, kar so ljudje potrebovali. Mnoge stvari so šle v popolnoma drugo smer, kot smo načrtovali, vendar jih ni bilo več moč zaustaviti. Za nas so se začeli zanimati veliki mediji, pisalo se je o marsičem, najmočnejši pa je bil vox populi. Vsakdo, ki je prišel na Motovun, se je vrnil naslednje leto, s seboj pa pripeljal še nekaj prijateljev …

MFF je univerzalni fenomen v svetu, saj gre menda za edini festival, ki se bori proti številčnosti publike; zavoljo prevelikega zanimanja ste zamenjali celo termin?

To je resen problem. Zanimanje za festival je preraslo vse kapacitete mesta, vendar smo si bili enotni, da mora

festival ostati v Motovunu – pol festivalske čarobnosti namreč predstavlja fantastična lokacija na hribu nad slikovito dolino reke Mirne. V mestu običajno živi okoli štiristo ljudi, med festivalom pa se vanj nagnete tudi do 3.000 obiskovalcev. Takšen obisk nam laska, da ne bo pomote, to pomeni, da na tisoče ljudi spakira svoje stvari in odpotuje v Motovun, da bi videlo nekaj filmov. Zato smo morali poseči v tajming festivala. Ne zaključuje se več v soboto, temveč v petek, ker se hočemo izogniti vikendu. Druge rešitve ni bilo. V petek in soboto se v mestu ni dalo dihati, kaj šele hoditi. Gneča je še vedno velika, a nam jo je uspelo nekoliko zmanjšati v zadnjih nekaj letih.

Hkrati ste bili prvi v tem nesrečnem prostoru, ki ste zavestno obračunali z vsemi primitivnimi »-izmi.«

Od vsega začetka smo okoli festivala razvili močno politično konotacijo, saj je (med drugim) nastal tudi kot oblika revolta proti duhovni klimi v času Tuđmanove vladavine. Prva izvedba se je odvila samo nekaj mesecev pred njegovo smrtjo, v zadnji fazi tuđmanizma, ko so bili ljudje že zelo utrujeni od njegovih neumnosti. Naš odnos je bil reakcija na te norosti. Tuđman je sicer hitro odšel s politične scene, vendar to ni pomenilo konca dediščine neumnosti. Trudimo se, da smo v podpomenu tega, kar počnemo, ventil za ljudi zdravega razuma. Ne ukvarjamo se s politiko, temveč se skušamo s skupnimi problemi soočiti tako, da jih predstavimo na humoren način, kot obliko sprostitve.

Zato ste kmalu postali boleč trn v peti določenim (vodilnim) političnim strujam?

Nekoč smo imeli veliko problemov, danes ne več. Nikoli pa nismo bili državni festival – nismo državni ljubimci! Vedno smo se ogradili od stereotipov, ki jih imajo takšne prireditve. Norčujemo se iz vseh problemov. Trudimo se za festival, kjer ni nič sveto, kjer je čimmanj omejitev, kjer je dovoljeno vse govoriti, vse gledati, vse prikazovati ... In če vam ustreza, lahko pohajkujete do šestih zjutraj. MFF je koncept, ki ne riše meja, ne v glavi ne v prostoru (mestu). Takšen koncept seveda nima zveze z idejo o visoki kulturi, ki prevladuje pri nas. To je naša pozicija – smo nezaželeni otroci, vendar nas tolerirajo. S takšnim odnosom sem popolnoma zadovoljen.

Na zaključnem večeru lanske izvedbe festivala mi je Rajko Grlić dejal, kako rad bi videl, da bi naslednje leto Slovenija postala država partner MFF-ja, da bi bilo to dobro za ljudi z obeh strani meje. Želja se mu je uresničila ...

Res je, Slovenija – država partner je bila Rajkova ideja. Festival je s Slovenijo povezan že od prvega dne, slovenski film je bil vedno deležen prostora v našem festivalskem programu. Že na prvem festivalu (1999) smo imeli retrospektivo novega slovenskega filma, praktično ni pomembnejšega slovenskega filma, ki v tem času ne bi bil prikazan na MFF-ju. Vedno smo se trudili ostati v kontaktu, nenazadnje smo si fizično blizu. Zgodilo se je, da imajo o naših odnosih največ povedati neumni ljudje in ti ustvarjajo umetni konflikt, ki ga med ljudmi – vsaj večinoma – ni zaznati.

Izbor določene regije sprva ni bil v programu MFF-ja. Pojavil se je šele kasneje. Kako je prišlo do ideje, da se del programa osredotoči izključno na predstavitev izbranega prostora?

Znova se je zgodilo, da je šlo za idejo, ki nam je ušla z vajeti. Prva »država partner« je bila Dalmacija, kar smo si zamislili kot parodijo, saj je bil festival preveč obremenjen z Istro. Zedinili smo se, da bi bilo dobro vpeljati nove zvoke, nove okuse, nove vonjave in goste iz prostora, ki smo ga izbrali. Bilo je tudi nekaj političnega ozadja, vendar je večji del odpadel na vnos nečesa neistrskega na MFF in obiskovalcem je bilo to všeč. Eno leto smo poskusili ne imeti retrospektive, kar je bilo sprejeto z velikim nezadovoljstvom in morali smo nadaljevati ... Anekdote

na stran, mislim, da je to dober način, da občinstvo dobi osnovni vpogled v kulturno sceno nekega prostora.

Koliko ste osebno seznanjeni z dosežki »stare in nove« slovenske kinematografije?

Solidno. Pred letom 1991 sem redno sem hodil na Puljski festival, spal v kampu in gledal vse. Tako sem dobil pregled nad celotno produkcije bivše Jugoslavije. Po letu 1991 so, na žalost, vse naše kinematografije postale majhne, in če se gibljete v določenih krogih, je težko ne poznati (vsaj) relevantnih filmov.

Doslej je – preverjeno pri Rajku Grliću – izven meja prav MFF predvajal največ slovenskih filmov. A lani ni bilo v programu niti enega ...

Od začetka smo se trudili sistematično slediti slovenskemu filmu, saj je naš festival nastal v njegovi »zlati dobi«. Zakaj lani ni bilo nobenega – nimam odgovora. Vmes se je povečala tekmovalnost, zato nekateri filmi, ki imajo priložnost priti v tekmovalni program na velikih festivalih, ne želijo biti premierno prikazani pri nas, saj jim to zavira festivalske načrte. Nič hudega, saj ne moremo in ne želimo sodelovati pri tej obliki tekmovalnosti. Menim, da je to glavni razlog, da nismo imeli nobenega slovenskega filma – producenti so imeli pač druge načrte.

Književnik Miljenko Jergović, nekdaj redni gost festivala, zadnji dve leti pa neupravičeno odsoten, je v svoji kolumni zapisal, da smo Slovenci vedno maltretirali z »groznimi filmi in še hujšimi televizijskimi dramami« ...

Se ne strinjam. Mogoče Slovenija nima veliko dobrih filmov, ampak tisti, ki so dobri, so res dobri. Na Hrvaškem je situacija obrnjena – pri nas imamo zelo veliko solidnih filmov, vendar malo dobrih. Za nekatere slovenske filme zadnjega desetletja menim, da so nekaj najboljšega, kar je bilo moč videti na prostoru bivše Jugoslavije. Predvsem mislim na *V leru*, moj priljubljeni film, tu je *Kruh in mleko* ... Mislim, da je Miljenko preveč nagnjen k ekstremom – en dan ima neko stvar rad, drug dan jo zavrača.

Izbor retrospektive slovenskega filma na MFF-ju je znan. Po katerem ključu so bili filmi izbrani?

V dogovoru z vašim Filmskim skladom jih je izbral naš selektor Jurica Pavičić. Sprva smo hoteli prikazati slovenske

GREGOR BAUMAN, foto: DARJA ŠTER

filme, posnete pred letom 1990, vendar se je maja v Zagrebu zgodil zelo obiskan Subversive film festival, ki je imel v programu veliko retrospektivo Jugoslovanskega filma. Nismo hoteli ponavljati koncepta, zato smo se osredotočili na filme, posnete po letu 1990. Če komentiram izbor – nekateri bi rekli, da je predvidljiv, vendar smo festival mlade publike, zato sem prepričan, da za mnoge naše gledalce časi, ko so bili posneti *Rezervni deli* ali *V leru*, predstavljajo davno preteklost.

Kljub bližini v preteklosti nisem zasledil veliko novinarskega zanimanja za MFF. Bili so enodnevni turisti, ki so se grebli okoli »velikih imen«, to pa je bilo bolj ali manj vse.

Imamo veliko akreditiranih novinarjev iz Slovenije, kaj se dogaja po tem, ne vem. Moram poudariti, da je TV Slovenija pred petimi leti prva objavila 45-minutni dokumentarni film o našem festivalu. Bila je prva televizija, ki nam je posvetila tako pozornost. Dve leti kasneje je enako naredila tudi TV Srbija. Na Hrvaškem se to nikoli ni zgodilo.

MFF je že v začetku prerasel idejo navadnega festivala. V njegov off-program ste vpeljali vsebine, ki vabijo in dražijo hedonistične občutke.

Preprosto povedano – »motovunci« nismo ljudje, ki bi gledali 14 filmov dnevno v napol praznih dvoranah; smo ljudje, ki imamo radi življenje. Zato smo idejo festivala prilagodili svojim željam in potrebam. Radi se družimo, posedamo do jutra, plešemo ... Radi imamo glasbo in veliko ljudi, zato ta hedonistični moment. Neredko nam to zamerijo, pravijo, da to ni koncept resnega festivala. Pa saj nikoli nismo hoteli biti resen festival!

Kinodvorišče.
Letni kino.
Na prepihu.

Med 30. junijem in 21. julijem se Kinodvorovo platno vsak dan ob 21:30 preseli na plano.

V atriju Slovenskih železnic. Vhod skozi Dvorano Kinodvora.
www.kinodvor.org

Partner: Slovenske železnice

Medijski pokrovitelj: val 202

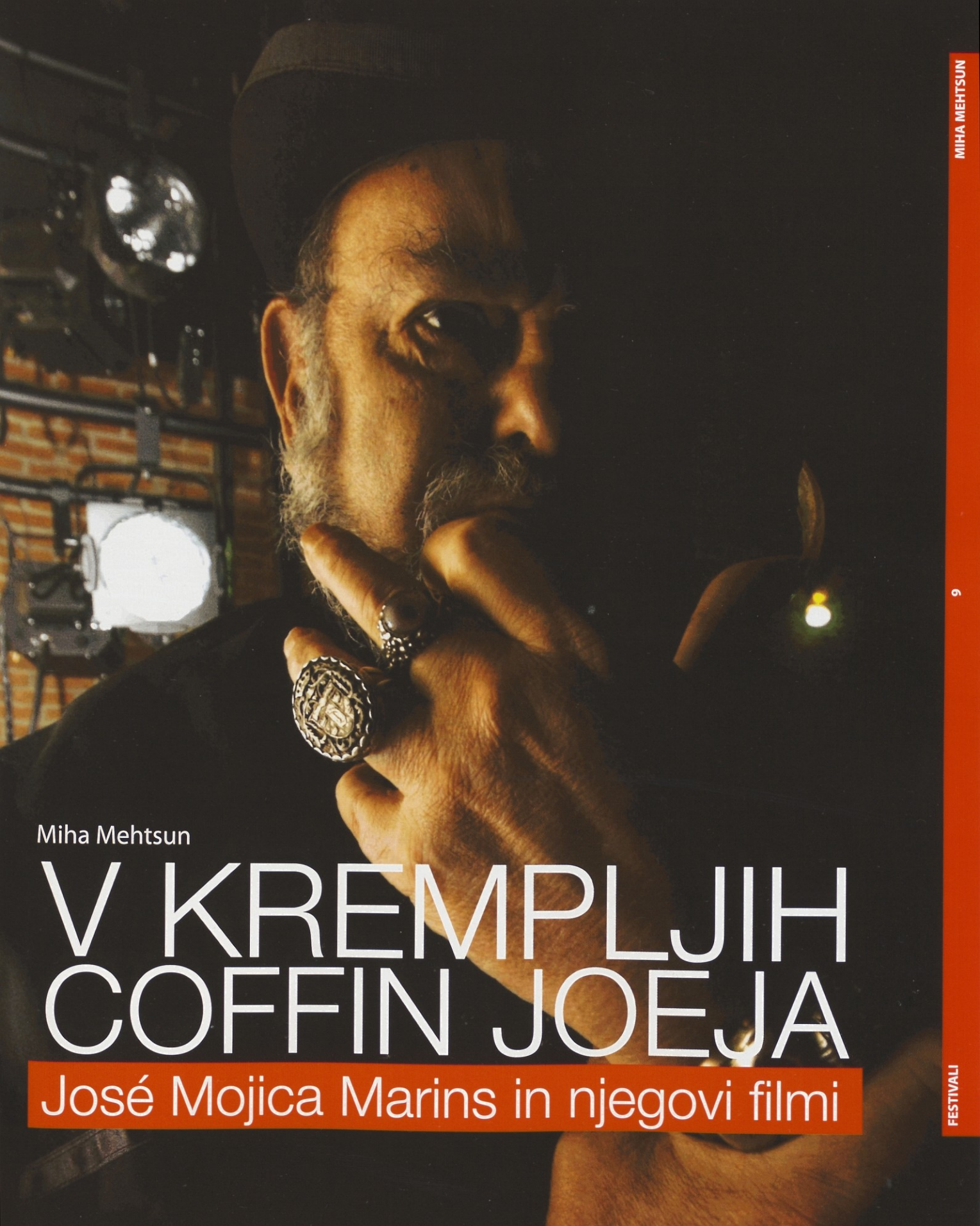
od 30. junija
Beli trak Das weisse Band

7. julija
Motovun v Kinodvoru:
Akvarij Fish Tank

od 8. julija
Vsi drugi Alle Anderen

od 8. julija
Lunapark Adventureland

od 15. julija



Miha Mehtsun

V KREMPLJIH COFFIN JOEJA

José Mojica Marins in njegovi filmi

José Mojica Marins[1] je filmski samouk, avtor pošastnega Coffin Joeja, brazilske horror ikone št. 1, upodobljene tudi v številnih stripih in knjigah. »Buñuel grozljivk« in »brazilski Dario Argento«, kot ga včasih poimenujejo, je v svojih filmih razvil edinstveno poetiko, ki ji niso tuji tako eksplicitni splatter vložki kot tudi nadrealistični arty prijemi. To živo legendo bomo lahko videli na letošnjem Grossmannovem festivalu filma in vina v Ljutomeru, kjer bo prejel nagrado za življenjsko delo, ogledali pa si bomo lahko tudi izbor njegovih filmov.

José Mojica Marins je bil rojen 13. marca 1936. Ko je bil star tri leta, se je družina preselila v São Paolo, kjer je dobil njegov oče službo kinooperaterja. Tako je vzljubil film, še posebej ga je očaral Charlie Chaplin, močan vtis pa naj bi pustile tudi podobe spolnih bolezni, ki jih je slučajno videl v izobraževalnem filmu ... Ko je za deseti rojstni dan dobil 8,5-milimetrsko kamero, je posnel svoj prvi film, versko obarvani *Sodni dan* (O Juízo Final, 1948). S stripi obsedeni deček je vanj vključil leteče krste in ljudi, ki razpadejo v črve, kar je povzročilo šok pri duhovniku, ki si je med prvimi ogledal izdelek malega režiserja. V naslednjih letih je posnel okoli 35 filmov na 16-milimetrsko kamero, preden je leta 1954 pričel s snemanjem svojega 35-milimetrskega prvenca *Božja sodba* (Sentença de Deus), ki pa ga ni nikoli dokončal, saj je bilo zaradi smrti igralke Conchite Espanhol snemanje prekinjeno.

TO ŽIVO LEGENDO BOMO LAHKO VIDELI NA LETOŠNJEM GROSSMANNOVEM FESTIVALU FILMA IN VINA V LJUTOMERU, KJER BO PREJEL NAGRADO ZA ŽIVLJENJSKO DELO, OGLEDALI PA SI BOMO LAHKO TUDI IZBOR NJEGOVIH FILMOV.

Prvi uradni celovečerec *Pustolovčeva usoda* (A Sina do Aventureiro, 1958) je obenem tudi prvi brazilski film, posnet v cinemaskopu, in prvi avtentični brazilski vestern. Zaradi prizora kopanja pod slapom, ki vsebuje obilo golote, je Cerkev film obsodila in pozvala k bojkotu. Takrat še globoko verni Marins se jim je hotel prikupiti z musicalom *Moja usoda je v tvojih rokah* (Meu Destino em Tuas Mãos, 1963), a duhovniki ga kljub odobravanju vsebine niso hoteli prikazati. Zato se je istega leta odločil, da bo posnel prvo brazilsko grozljivko, in sicer po prav posebej morečih sanjah, ki so mu porodile idejo za lik Coffin Joeja. Odločni Marins je prodal praktično vse svoje imetje in najel profesionalno tehnično ekipo iz Vera Cruza, tedaj najpomembnejšega brazilskega filmskega studia. Ker so na mladega režiserja in njegov miniaturni studio gledali z nezaupanjem, so zahtevali dnevno plačilo, nato pa je še tik pred začetkom snemanja glavni igralec odpovedal sodelovanje. Takrat je Marins sprejel usodno odločitev: pograbil je črno ogrinjalo, ki je ležalo v studiu, si izposodil cilinder in Coffin Joeja odigral kar sam. Ekipo je razdelil na dve skupini, ki sta delali po 12 ur na dan, medtem ko je sam ves čas bedel. Pri tem si je pomagal z amfetamini, ki jih je dobil kar v lekarni. Z njimi je tako pretiraval, da je po končanem snemanju moral poiskati zdravniško pomoč, da je sploh lahko zaspal. Leta 1964 je črnobeli *Opolnoči bom vzel tvojo dušo* (À Meia-Noite Levarei Sua Alma) začel svoj težavni, a zmagoviti pohod po brazilskih kinodvoranah. Zgodba o bogokletnem pogrebniku, ki v svoji obsedenosti s spočetjem popolnega potomca zagreši okrutne zločine, pri tem pa se spušča v pogoste monologe, ki se jih ne bi sramovala niti Nietzsche in La Vey, je zaradi svoje dovršene vizualne podobe, pa tudi obilice nasilnih in šokantnih prizorov pri občinstvu naletela na navdušenje, Marinsu pa so podporo izrekli tudi svetovno priznani filmarji Glauber Rocha, Anselmo Duarte in Luís Sérgio Person.

Leta 1968 je sledilo nadaljevanje *Nocoj bom obsedel tvoje truplo* (Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver), ki Joeja ponovno pokaže v iskanju idealne matere za svojega popolnega potomca. V ta namen šest lepotic podvrže strahotnim preizkusom, ki vključujejo tudi neposredni stik s številnimi pajki in kačami. Pri snemanju je nabriti Marins uporabil kar prave živali, prestrašene igralke pa je pred tem anesteziral z žganjem. Na splošno je bil znan po domiselnih avdicijah, na katerih so kandidati morali jesti žive hrošče ali pa se pustiti zakopati pod zemljo. Nadaljevanje je poskrbelo za še večje navdušenje kot prvi del, k temu pa je v veliki meri pripomogla 8-minutna barvna sekvenca, ki prikazuje popolnoma samosvojo, nadrealistično vizijo pekla.

Leta 1967 je začel voditi TV-oddajo *Onkraj, daleč onkraj onkraja* (Além, Muito Além do Além), v kateri je v vlogi Coffin Joeja napovedoval kratke grozljive zgodbe izpod peresa pisca in scenarista Rubensa Luchettija, ki je postal njegov redni sodelavec. Tri zgodbe iz serije so leta 1968 doživele tudi filmsko upodobitev v omnibusu *Trilogija groze* (Trilogia de Terror), pri katerem sta poleg Marinsa sodelovala še Ozualdo Candeias in Luís Sérgio Person. Iz treh zgodb je sestavljen tudi *Čudni svet Coffin Joeja* (O Estranho Mundo de Zé do Caixão, 1968), v katerem se naš (anti)junak pojavi le kot povezovalec.

Pravi šok je sledil v obliki divjega *Prebujenje zveri* (O Ritual dos Sádicos, 1970). V svojem doslej najbolj ambicioznem filmu se je Marins lotil raziskovanja virov raznih deviantnih oblik obnašanja s poudarkom na prizorih zlorabe mamil in spolnosti, ki jih s pomočjo nelinearne naracije, nenavadne montaže in bizarnih, nadrealističnih domislic brez zadržkov meče gledalcu v obraz. To pot se ga cenzorji niso usmilili. Film je bil v hipu prepovedan, zahtevali so celo uničenje vseh kopij filma. Prepoved je trajala več kot 20 let, film pa še do danes ni bil predvajan v kinematografih, razen na festivalih in posebnih projekcijah.

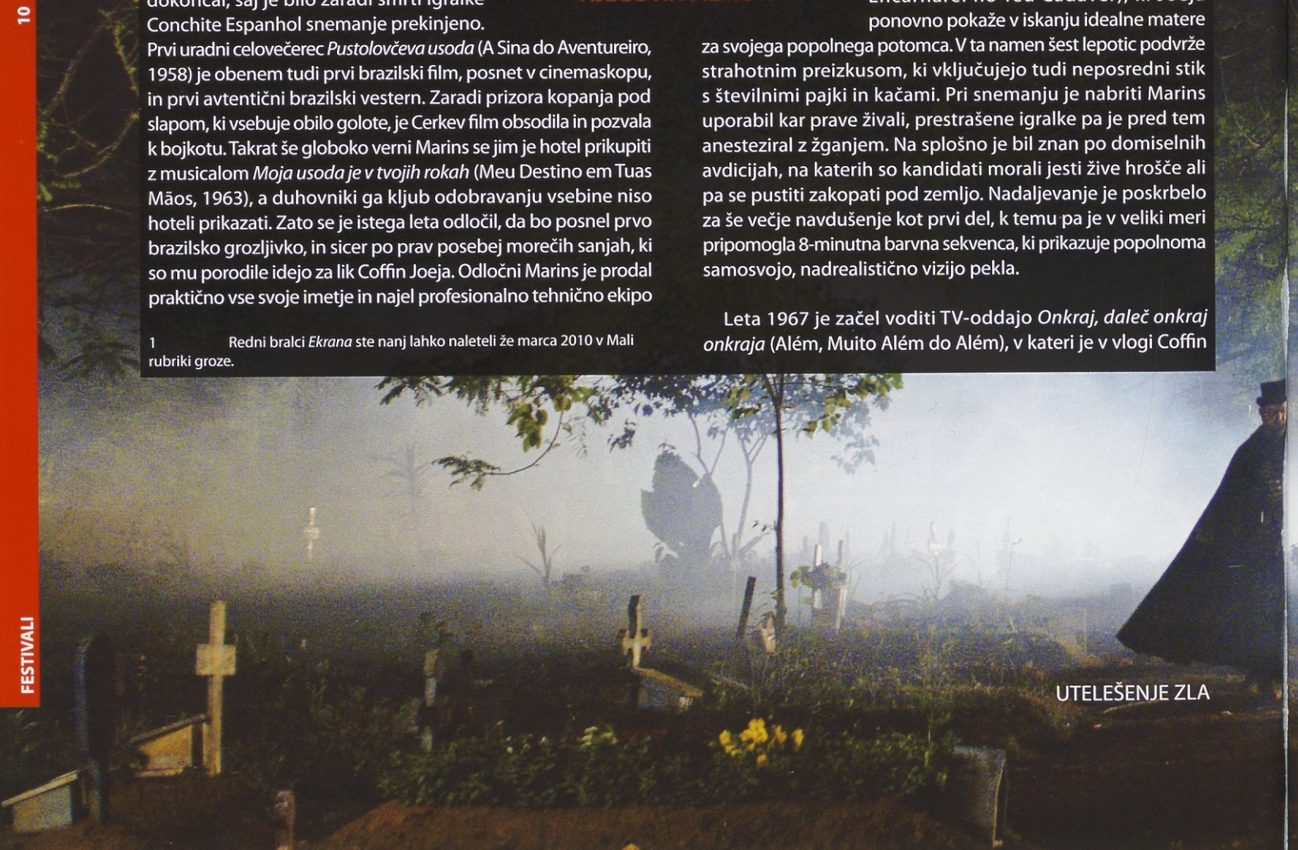
Kljub finančnim težavam, ki so ga pestile zaradi prepovedi, je v naslednjih letih posnel eno svojih največjih mojstrovin, *Konec človeka* (Finis Hominis, 1971), sarkastično zgodbo o skrivnostnem možaku, ki se pojavi iz morja. Nato je pod psevdonimom J. Avelar posnel bizarni erotični film *Devica in mačo* (A Virgem e o Machão, 1974), ki mu jih je z leti sledilo še nekaj, tudi pornografskih, recimo *24 ur eksplicitnega seksa* (24 Horas de Sexo Explícito, 1985), ki vsebuje domnevno prvo brazilsko upodobitev bestialnosti. Vzporedno je seveda nadaljeval s svojim poslanstvom: v *Krvavem eksorcizmu Coffin Joeja* (Exorcismo Negro, 1974) je uporabil idejo, ki jo je nekaj let kasneje veliko bolje vnovčil Wes Craven z *Novo nočno moro* (New Nightmare, 1994). V filmu namreč igra samega sebe, Coffin Joe pa se iz sveta domišljije preseli v resničnost in začne svojemu avtorju streči po življenju. Po *Peklenskem mesu* (Inferno Carnal, 1977), adaptaciji krajše zgodbe iz Joejeve TV-oddaje, je leta 1976 pričel snemati avtobiografski film *Demoni in čudeži* (Demônios e Maravilhas), ki pa v Braziliji nikoli ni bil prikazan, zato pa je 20 let kasneje izšel na videu v ZDA. Po kaotičnih *Halucinacijah zblojenega uma* (Delírios de um Anormal, 1978), v katerih je zbral nekatere izmed neuporabljenih in cenzuriranih prizorov iz prejšnjih filmov in jim dodal 35 minut na novo posnetega materiala, je posnel še eksploatacijski horror *Perverzija* (Estupro, 1979). Kljub temu, da je potem skoraj 20 let snemal le erotiko, medtem ko številnih ostalih projektov nikakor ni mogel dokončati, nato pa za skoraj 10 let prenehal snemati celovečerce, je njegov kult nezadržno rasel – doma zaradi vodenja oddaj na televiziji, v tujini pa predvsem zahvaljujoč izdaji njegovih filmov na ameriškem in azijskem tržišču.

LETA 2005 STA MU BRAZILSKI PREDSEDNIK LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA IN TEDANJI MINISTER ZA KULTURO GILBERTO GIL PODELILA NAGRADO ZA DOSEŽKE NA PODROČJU KULTURE, TRI LETA KASNEJE PA JE NAPOČIL ČAS ZA ZMAGOSLAVNO VRNITEV Z *UTELEŠENJEM ZLA* (ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO)

Leta 2005 sta mu brazilski predsednik Luiz Inácio Lula da Silva in tedanji minister za kulturo Gilberto Gil podelila nagrado za dosežke na področju kulture, tri leta kasneje pa je napočil čas za zmagoslavno vrnitev z *Utelešenjem zla* (Encarnação do Demônio), zaključnim delom trilogije o Coffin Joeju (kopica filmov, v katerih se naš priljubljeni grobar sicer pojavi, iz takšnih ali drugačnih razlogov ne sodijo v njo), najrazkošnejšim, pa tudi najbolj ekstremnim filmom v Marinsovi karieri, saj po eksplicitnosti številnih nasilnih prizorov prekaša večino sodobne horror produkcije, obenem pa ohranja vse značilne elemente, od metafilozofskih modrovanj preko najbizarnejših domislic do osupljivih, morastih vizualij. Po pričakovanjih je povzročil pravo ekstazo med ljubitelji grozljivk in pripomogel k novemu valu popularnosti tega samosvojega avtorja, ki so mu spet na veliko odprli vrata najprestižnejši festivali, od montrealske Fantasie, Stockholma, Rotterdama in Sitgesa do Benetk.

Seveda pa neuničljivi horror čarovnik še zdaleč ni rekel zadnje besede. Kdo ve, mogoče bo prav na Grossmannu razkril, kakšne grozote namerava v prihodnje izpustiti na nič hudega sluteče občinstvo ...

1 Redni bralci *Ekrana* ste nanj lahko naleteli že marca 2010 v Mali rubriki groze.



UTELEŠENJE ZLA

Boštjan Miha Jambrek

Feel-good *film blanche* kot antiteza filma noir

Kadar govorimo o nekaterih sodobnih režiserjih, kot so denimo Anderson, Hallström ali s svojim zadnjim filmom tudi Mendes, so za njihovo proučevanje ključna *vprašanja*, ki jih odpirajo njihovi filmi. Če nam *Jurski park* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg) vzame referenta na povsem očiten način, potem danes v multipleksih gledamo filme, ki znova in znova dopovedujejo, da resničnost sploh ne obstaja. Pa ne gre samo za modrikasta bitja s planeta Pandora (*Avatar* [2009, James Cameron]). Zato ne moremo spregledati pojava *nove filmske resničnosti*, kjer so vrednote in dom osrednja tema, vrednostni sistemi, kot smo jih navajeni vsi, ki še pomnimo svet pred Borgesovim kraljestvom, kakor ga uporabi Jean Baudrillard[1], pa ključni za razumevanje naše družbe. Zdi se, da stojimo na pragu pojava, ki trga Borgesov zemljevid na kosce in pred nami ponovno razgrinja svet onkraj matrike. Za potrebe tega eseja jih imenujemo *filmi blanche*. In ne povsem brez razloga, kajti resničnost, ki jo razgrinjajo, njihova ikonografija in sistem znakov, na katerem temeljijo, se zares zdijo kot antiteza žanra *filma noir*.

Eden izmed sodobnih predhodnikov žanra je zagotovo *Rain Man* (1988, Barry Levinson). In čeprav v tem primeru še ne moremo govoriti o pravem *feel-good* filmu, lahko iz analize portreta junaka izpeljemo nekatere ključne zasnove novega žanra. Raymond »Ray« Babbitt je tisti, ki je leta 1988 postal kalup, iz katerega se desetletje in še malo pozneje odtisnejo liki, kot so Quoyle v *Ladijskih novicah* (The Shipping News, 2001, Lasse Hallström), bratje Whitman v filmu *Darjeeling ekspres* (*The Darjeeling Limited*, 2007, Wes Anderson) ali pa *Amélie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001, Jean-Pierre Jeunet). Gre za filme, kjer tehnika identifikacije ne more steči skozi glavnega junaka, temveč skozi stranske like. To so tisti, v katerih z distance hitro prepoznamo delček nas, to so junaki, ki osrednji lik obkrožajo, neprilagojeni posamezniki, ki verjamejo, da so del družbe, a v njej ne najdejo mesta. In to so tisti, ki slednjič le najdejo vrednote skozi junakovo naivno, nebogljeno in tako prisrčno razumevanje sveta. Identifikacija z glavnim junakom je v teh filmih težka predvsem zaradi tega, ker so predstavljeni kot *virtualno* umsko zaostali (Forrest Gump, Quoyle ali Prot) ali pa vsaj malo ... posebni. Kar razlikuje *Rain Mana* od teh filmov (ki jih bomo nekoč morda imenovali *klasični*), je to, da je v njem osrednji identifikator še vedno tudi protagonist filma. V večini poznejših del pa so pravi akterji tisti, ki potrebujejo osvoboditev bolj kot junak. Svoje izoliranosti se lahko zavedajo (denimo Agnis Hamm v *Ladijskih novicah*) ali pa sprva ne (Dr. Mark Powell v *K-Pax* [2001, Iain Softley]), včasih pa so tako vključeni v sistem, da je njihova osvoboditev povsem nemogoča (Jenny v filmu *Forrest Gump* [1994, Robert Zemeckis] ali junaki, ki jih na svojem potovanju srečujeta Verona in Burt v *Greva* [Away We Go, 2009, Sam Mendes]). Kar je ključno za *film blanche* je torej to, da ne anticipirajo naše identifikacije z osrednjim likom, temveč s stranskimi. Film je pač eden izmed označencev sodobne družbe in načelo recipročnosti identifikacije je tako močno vpeto v samo dojemanje te navidezne resničnosti, da je edina možnost, ki nam jo ustvarjalci, kakor so Anderson, Hallström ali pa Mendes, ponujajo, *naša* ... osvoboditev.

Protagonisti *filma blanche* pogosto pripadajo nižjemu družbenemu sloju, gre za junake, zaposlene v marginalnih poklicih, in seveda za junake, ki jim družba pogosto prilepi etiketo (vsaj) posebnosti, če ne kar umske zaostalosti. Kaj pa njihova motivacija, ki jo Syd Field in Michael Chion izpostavljata kot ključno v razvoju lika[2], kot osrednji element filmske pripovedi[3]? Imajo junaki *filma blanche* cilje? Na videz je odgovor seveda enoznačni *ne*, ni pa povsem točen. Da bi lahko razumeli njihovo delovanje, moramo vstopiti v referenčni svet Johna Malkovicha in pričeti razmišljati kot junak filma. Odreči se je potrebno ustaljenim miselnim vzorcem in stališčem, prepričanjem in védenju ter pogledati, kaj je tisto, za kar si pravzaprav prizadevamo v potrošniški-postindustrijsko-informacijsko-tehnokratski družbi? Junakovi cilji niso maščevanje, premagati nasprotnika – na videz sploh nimajo nasprotnikov, kakor jih definirata Sobchackova[4] – vendar pa je vsem skupno nezavedno (ali včasih tudi povsem zavestno) iskanje *doma*. Družine. Javorjevega sirupa, če hočete.

Jedro *filma blanche* so torej *vrednote* in *vrednostni sistemi*. Vrednote, kot antiteza sveta ekonomije in prava, morda niso nič novega, toda razumevanje (disfunkcionalne) družine z materami samohranilkami (*Baby Boom* [1987, Charles Shyer]), zakonske zveze brez ljubezni (*Moja Afrika* [Out of Africa, 1985, Sydney Pollack]), izvenzakonske zveze (*Usodna privlačnost* [Fatal Attraction, 1987, Adrian Lyne]) ali homoseksualni instant nadomestki starševstva (*Ljubimo se* [Making Love, 1982, Arthur Hiller]) ... Vsemu temu nasprotujejo junaki *filma blanche* ... Pa vendar je ključna misel, da junaki niso buditelji nove resničnosti, niso preroki, junakov ne zanima revolucija, zanima jih njihov lastni vrtiček, v katerega verjamejo in ga – ne glede na reakcijo socialnih mrež – tudi večinoma uspejo ubraniti pred plevelom sodobne družbe. V *filmu blanche* se zdi, kot da je svet okoli junaka povsem neresničen. Ko pride v konflikt z družbo, postane morda malce otožen, toda kmalu se *svet* prilagodi njegovemu razpoloženju in mu ponudi rešitev iz zagate. Na videz torej klasična paradigma romantike, vendar pa lahko ugotovimo, da junak *ne dopusti* svetu, da bi ga spremenil. Svet opazuje in vanj ne posega, prepušča se toku, kakor se Forrest Gump prepusti lebdečemu peresu. Junaka svet ne more zlomiti – ne glede na to, kako si socialne mreže, ki okoli njega spletajo nevidne lovke, tega želijo. Kajti tisto, kar vodi junaka, je *večje od življenja*. Pa naj bo to Amélie, ki svet doživlja skozi svojo povsem edinstveno prizmo crème brûléeja, Quoylov IBM v *Ladijskih novicah* – ali pa javorov sirup v *Greva*. In kar je ključno, je to, da jih ob njihovem iskanju družba in sistem ne moreta prestreči/vpeljati v svoje kolesje. Tudi če podvomijo vase, kot dvomita Verona De Tessant in Burt Farlander v filmu *Greva*, je to vendarle kratkotrajni odgovor na vprašanje ... »*Ali sva luzerja?*« Seveda sta. A ravno toliko kot so to tudi bratje Whitman v filmu *Darjeeling ekspres*. Smo res družba, kjer je

1 Baudrillard, J., *Simulaker in simulacija*, Ljubljana: Študentska založba, 1999.

2 Field, S., Screenplay: *The Foundations of Screenwriting*. Dell, 1984.

3 Chion, M., *Napisati scenarij*. Ljubljana: Revija Ekran, 1987.

4 Sobchack, V., T., *An Introduction to Film*. Longman, 1987

BOŠTJAN MIHA JAMBREK

GREVA

iskanje doma in družine samo še ena izmed sprevržnosti in obsesij? No ja. *Filmi blanche* ponujajo drugačno resničnost, jasen in nedvoumen odgovor na to vprašanje.

Sam Mendes v filmu *Greva* resda odpira vprašanja morale in ustroja zahodne družbe, a tokrat postavlja svoja vprašanja mnogo bolj analitično, skorajda empirično in jasno strukturirano, predvsem pa na njih odgovarja bolj eksplicitno; kakor da mu šok-terapija *Lepote po ameriško* (American Beauty, 1999) ne bi bila dovolj. Zakaj je potrebno oditi v Kanado, kjer so stvari na videz tako idilične? Zato, da se zavemo, da tako idilični svet v resnici odpira še strašnejša brezna. Brezna, ki ne nudijo osvoboditve in so morda še globlja, a spretno zakrita kakor lovska past, globeli, ki čakajo, da nas ujamejo v svoje kolesje. Toda odgovor, ki ga poda Mendes, je onkraj inštitucije »normalnega«. Je onkraj Zakona, zakonske zveze in Postave ... »*Se boš poročila z mano? Nikoli!*« je Veronin odgovor, toda njuna zaobljuba na trampolinu je zaveza nečemu višjemu, pomembnejšemu. Je zaobljuba, ki temelji na njuni prihodnosti, na medsebojnem spoštovanju, in vrednote, ki jih predstavita junaka skozi tako briljantni dialog, so prav tiste, ki jih lahko najdemo v slehernem izmed tovrstnih filmov.

In katero lepilo združuje junake in njihove zgodbe v *filmih blanche*? Najprej je to seveda odsotnost družine. Hallströmov Quoyle se vrača v rojstni kraj, da bi poiskal dom. Prat se vrača na svoj planet, Forrest Gump dobi otroka in za nekaj časa tudi Jenny. Mario Ruoppolo dobi poezijo (in družino), podobno bo tudi Amélie iskala srečo v drobnih detajlih, ki jo pripeljejo do ljubezni, in tisto, kar Mendes imenuje *lepilo družine,* prinese srečo tudi Veroni in Burtu v *Greva*. Še posebej v slednjem se pod drobnogledom znajdejo nekateri ključni simptomi, ki gradijo našo družbo. Ne gre samo za hiper-new-age pedocentristični-child-defined-model ali za odvečno breme, ki ga otroci predstavljajo nekoč ugledni manekenki, ki je imela joške-da-te-kap-zdaj-pa-jih-poraščene-lahko-stlači-v-nogavice, niti za igric-in-mask polno Veronino sestro, gre za celostno zasnovo – za *flymovie*, ki skorajda notorično gradi na stereotipih posameznih zveznih držav. Od tu naprej pa je omejitev le še nebo.

Kar je še posebej ključno za razumevanje pojava, je to, da pri *filmu blanche* ne gre za romantične komedije, ki nas spravljajo v dobro voljo[5]. *Filmi blanche* niso *Čedno dekle* (Pretty Woman, 1990, Garry Marshall), *Duh* (Ghost, 1990, Jerry Zucker) ali *Zajtrk pri Tiffanyju* (Breakfast at Tiffany's, 1961, Blake Edwards), ki so vsi samo poslušni in zvesti vojaki določenega sistema, od teh filmov jih loči nekaj bistvenih razlik. Kljub temu, da imajo bolj ali manj vsi kot osrednje gibalo postavljeno *ljubezen*, gre v primeru romantičnih komedij v resnici za *zaljubljenost*. Težava z njo je toliko večja, ker je ravno toliko fiktivna kot ljubezen Tristana in Izolde (popila sta čarobni napoj, da sta se lahko ljubila). Romantične komedije, ki jih pogosto popredalčkamo kot *feel-good-movie,* so bolj ali manj brez socialnega podtona,

5 Odlično je žanr romantičnih komedij povzela in v naša življenja umestila Paola Maraone v svojem delu *Kinoterapija: 99 filmov, ki vzbujajo dobro voljo* (Maraone, P., Cineterapia. 99 film che fanno bene al cuore, Sperling & Kupfer, 2008).

brez kritičnega stališča do družbe zaljubljencev[6], predvsem pa se ne ukvarjajo eksplicitno z vrednotami; za *filme blanche* pa se zdi, da so prav vrednostni sistemi ter z njimi povezano vprašanje reprezentacije resničnosti ključnega pomena. Romantične komedije nam pokažejo pot skozi *tehnike* identifikacije. Pot, ki naj bi nas osvobodila, toda v resnici nas potiskajo še globlje v iluzijo matrike, v mesoreznico Alana Parkerja (*Zid* [The Wall, 1982]). Cilj, ki ga ima junak romantične komedije pred seboj, je tisto, kar nas dela nesrečne v vsakdanjih odnosih, še posebej če izvedemo transfer na naše življenje. V tem primeru je namreč osrednji junakov cilj nekaj *pridobiti* – in kaj drugega je takšna ljubezen kot oblika materialnega – pa četudi v filmih, kot sta *Štiri poroke in pogreb* (Four Weddings and a Funeral, 1994, Mike Newell) ali *Pravzaprav ljubezen* (Love Actually, 2003, Richard Curtis)? Povsem drugače je seveda s *filmom blanche*. V teh filmih ljubezen resda igra osrednjo vlogo, a obenem gre za mnogo globlja vprašanja tiste *prave* ljubezni, ki posega na področje onkraj zaljubljenega misticizma. Vprašanja, s katerimi se soočajo junaki, niso vprašanja zaljubljenosti, posesivnosti in posedovanja, ljubosumja ali psihološke simbioze, temveč so vprašanja pomena ljubezni kot ključne vrednote v življenju posameznika. Ljubezni, ki presega vse zemeljsko in se dotika sveta onkraj družbenega razumevanja pojava.

In če se dotaknemo junakovega soočanja s svetom: v romantičnih komedijah se njegove težave pogosto rešijo kot posledica *njegovega delovanja* (ki so jih – bodimo pošteni – tudi sprožila). Junak je aktiven. Ko ga polomi, se opraviči. Ko stvar radikalno zaj**e, se opraviči dvakrat bolj – *Et voila!* Stvari so urejene. Težava je seveda v vedenjskem vzorcu, ki ga pri takih filmih ponotranjimo, posledično je torej happy-end in z njim povezana princeska ali princ na belem konju nekaj, kar pričakujemo, da nas bo doletelo tudi v vsakdanjem življenju. Povsem drugače je v *filmu blanche*, kjer se junakove težave rešijo *same od sebe*, morda ob pomoči višje sile; junak ni aktivno vpleten v njihovo reševanje, namesto tega se prepušča, da svet odloča namesto njega. Njegovo delovanje pomeni prepuščanje v smislu, da ne vrednoti in ne kritizira, temveč *sprejme* tisto, kar se z njim dogaja. V resnici torej junak težave in prepreke reši s svojo predanostjo dobremu, življenju, vdanosti temu, kar mu življenje prinese. Vse, kar je žalostno, predvsem pa trpljenje, se junaka resda dotakne, toda pogosto se svoje nesreče ne zaveda in šele skozi razvoj dogodkov lahko spoznamo, od kot izvira njegova antiteza fatalizmu, njegova *vdanost v življenje*. Če sprva še trpimo skupaj z njim, nas njegov pogled na svet kmalu vse bolj prevzema, vse bolj spoznavamo, da ni junak tisti neprilagojeni, temveč je družba neprilagojena na novo resničnost. NE GRE SAMO ZA TO, DA KINODVORANO ZAPUSTIMO – ČE LE DOPUSTIMO, DA SPREJMEMO GUMPOVO ZAOSTALOST KOT VREDNOTO – POMIRJENI, PA ČEPRAV RAHLO OTOŽNI, GRE ZA TO, DA TI FILMI NISO *INSTANT* ZABAVA; *FILMI BLANCHE* PONUJAJO SVETLO POT V ŽIVLJENJU, POKAŽEJO, DA JE ŠE UPANJE ZA SLEHERNEGA IZMED NAS, vpetega v sistem Baudrillardovega četrtega reda simulacije, da obstaja svet onkraj matrike, onkraj medijsko ustvarjene resničnosti, onkraj dejanskosti, ki temelji na fiktivni menjalni vrednosti dobrin. *Filmi blanche* so odkrit spopad s sistemom, upor proti družbi, ki želi zlomiti drugačno razumevanje resničnosti, družbi, ki zavrača vrednote – in ne pozabite, da ni ničesar katoliškega v teh vrednotah – čeprav so v svoji osnovi globoko religiozne. Toda v čem se konec koncev nedeljska maša razlikuje od kino predstave? Ali nogometne tekme, če smo nekoliko ažurni?

LEPOTA PO AMERIŠKO

MOJA AFRIKA

USODNA PRIVLAČNOST

ČEDNO DEKLE

6 Eno redkih izjem v tej kategoriji morebiti predstavlja film *Ljubezen je slepa* (Shallow Hal, 2001, Bobby in Peter Farrelly), saj so razen novega vrednostnega sistema, ki ga podaja, vsi ostali elementi *filma blanche* izpuščeni.

Bojan Kavčič

ROMANTIČNO IZGANJANJE LAŽI

V eni od epizod televizijske serije *Zdravnikova vest* (House M.D., 2004-) imajo dr. House in ekipa opraviti s pacientom, ki zaradi specifične možganske poškodbe ni zmožen spraviti skupaj niti drobcene laži. Vse, kar reče, tudi zares misli. Še huje, vse, kar misli, tudi reče. Nič mu ni sveto, nobenega opažanja ne more obdržati zase, ničesar omiliti ali olepšati, mnenje pove vedno brezobzirno naravnost, ne da bi se menil za to, ali s tem koga prizadene. Z radikalno iskrenostjo spravlja vse okrog sebe v zadrego, ljudi s svojo »resnicoljubnostjo« prostodušno žali, izziva in ponižuje, česar se celo zaveda, a si preprosto ne more pomagati. Situacija je zabavna, saj je

TRGOVINA ZA VOGALOM

možakar neprostovoljna karikatura junaka serije, hkrati pa njegov nezaželeni konkurent. Toda veliki diagnostik, ki mu je več do resnice kot do vljudnostnega leporečja, je nepoboljšljiv egocentrik, poleg tega pa so njegove nesramnosti največkrat zgolj premišljene provokacije, s katerimi skuša izzvati iskrene reakcije naslovnikov, da bi se dokopal do tistega, kar ga zares zanima. Zdaj pa ima iznenada opraviti s človekom, ki vse to počne še veliko bolj brezobzirno in hkrati nadvse prostodušno, tako rekoč nekontrolirano in nereflektirano.

Omenjena epizoda priljubljene TV serije ironično razgalja zamolčano ozadje romantičnih komedij. Patološka resnicoljubnost pacienta lepo kaže, kako neznosen bi bil svet brez laži. A prav za takšen svet se zavzemajo vse tiste romantične zgodbe o zaljubljencih, kjer je že od začetka jasno, da se osrednja lika neustavljivo privlačita, a si tega nekako nočeta priznati in se še lep čas zapletata v komične situacije ter se izmikata neizogibni sreči, ki jima je namenjena, preden si zares padeta v objem. Vendar s tem zgodbe praviloma še ni konec, kajti na tej točki nastopi bolj ali manj za lase privlečen zaplet, ko eden od partnerjev ugotovi, da ga je drugi dozdevno potegnil za nos, mu nekaj silno pomembnega zamolčal ali pomanjkljivo predstavil, skratka, mu prikril resnico. »LAGAL(A) SI MI!« SE GLASI PREPROSTA IN JASNA OBTOŽBA, KI S SVOJO MRAČNO TEŽO NAZNANJA, DA JE DRUGI NEPOPRAVLJIVO ZAVOZIL IN JE RAZMERJE POSTALO TAKO REKOČ NEMOGOČE. SEVEDA GRE ZA RITUALNI HOLIVUDSKI OBRAZEC, NASPROTJE LAŽI PA TU NI RESNICA V PRAVNEM ALI FILOZOFSKEM POMENU BESEDE, MARVEČ POVSEM OSEBNA ISKRENOST. Zaradi neogibne dramaturške konvencije srečnega konca iskrenost naposled zmaga in vse se lepo zgladi, problem, ki ga je nakazala omenjena epizoda serije *Zdravnikova vest*, pa vendarle ostaja. Zakaj romantične komedije tako demonizirajo laž in neiskrenost, ko pa je jasno, da bi bil svet brez teh plemenitih človeških vrlin docela neznosen?

V običajnem življenju oziroma v »sivi realnosti« so manjše ali večje laži vsaj tako nujne kot hrana, seks in domoljubje. Resda jih včasih težko ločimo od vljudnosti, olikanosti, prizanesljivosti, domiselnosti, strpnosti, usmiljenja ali naklonjenosti, a brez njih bi bila komunikacija skorajda nemogoča, odnosi pa mučni. Še pomembnejše in ustrezno bolj debele so laži v javnem življenju, zlasti v politiki, kjer sodijo med dragocena taktična in strateška sredstva, ali v religiji, kjer domnevno prinašajo ljudem olajšanje in odrešitev. Čeprav skoraj vse verske doktrine, organizacije in skupnosti uradno zavračajo, prepovedujejo ali kaznujejo laž, se ji ne morejo odpovedati, ne samo zato, ker je lagati človeško (živali praviloma ne lažejo), odpuščati pa božansko (ljudje praviloma ne odpuščajo), marveč predvsem zato, ker je religiozni mit, torej tisto, na čemer konkretna vera temelji, zasnovan na laži.

Sklep, da romantična komedija, ki v skonstruiranih eskapističnih zgodbah tako vneto preganja laž, zgolj poenostavljeno povzema religijski model, je sicer mikaven, vendar le nekoliko pretenciozen. Prej bi se veljalo vprašati, zakaj si je za poglavitno tarčo izbrala

PESTUNJA

ravno laž in ne kakšnega drugega sadeža pregrehe. Tehnično vzeto nemara zato, ker laž – v nasprotju s krajo, ropom ali celo umorom –ni kazniva (razen pri pričanju na sodišču), v primeri s prešuštvom pa načeloma nima drastičnih socialnih posledic. Laž je torej priročen, privlačen in vsem dostopen »zločin«, saj ne zahteva posebne sposobnosti in drznosti, škoda, ki jo povzroči, pa je razmeroma lahko popravljiva ali celo zanemarljiva. Zato je za lahkoten žanr, za kakršnega velja romantična komedija, nadvse uporabna. Ko je enkrat zlo laži izgnano, je namreč še zmeraj možen obredni happy end.

Žal uporabnost še ne pojasni namena, kar pomeni, da moramo problem zajeti širše in se nekoliko resneje posvetiti žanrski naravi romantične komedije. Že na prvi pogled je jasno, da gre za

nekakšen žanrski hibrid, za križanca med komedijo in romanco. Kar zadeva komedijo, je poglavitna težava v tem, da sploh ni žanr v pravem pomenu besede, ampak je bolj način pripovedovanja, prikazovanja ali predstavljanja, ki proizvaja učinke, namenjene zabavi s smehom, zato jo je skoraj nemogoče žanrsko definirati. Poleg tega se komedijski način naracije in prezentacije zlahka uveljavlja v drugih, bolj konsistentnih žanrskih modelih, kot denimo vestern komedije, pustolovske, kriminalne, vohunske, znanstvenofantastične, fantazijske, glasbene in še kakšne. Kajpada tudi romantične, le da v nasprotju z vesternom, s pustolovskim ali z vohunskim filmom romance ni mogoče žanrsko nič laže definirati kot komedijo. Še najpreprosteje bi bilo reči, da gre za lahkotno ljubezensko zgodbo s srečnim koncem, torej nikakor

NORI NA MARY

ne za kakšno poglobljeno dramo in še manj za tragedijo. Tragedijo je v filmu tako ali tako nadomestila melodrama, ki jo je George Sesslen označil kot meščansko formo tragedije, za dramo pa velja – podobno kot za komedijo – da je žanrsko težko opredeljiva. V popularni klasifikaciji prilepijo oznako »drama« vsem filmom, ki jih ni mogoče uvrstiti v katerega od prepoznavnih žanrskih razredov (tudi izrazito avtorskim filmom, mozaičnim pripovedim brez sklenjene dramske strukture in celo eksperimentalnim cineastičnim dosežkom) ali se jih ne da stlačiti med »komedije« – na splošno pomeni »drama« predvsem nasprotje »komedije« (t. j. ni komedija). Zato se zdi še posebej bizarna oznaka »komična drama«, uveljavljena za filme, ki so preveč duhoviti, da ne bi bili tudi zabavni, po temeljni strukturi pa dovolj dramsko poglobljeni, da jim ni mogoče očitati pretirane lahkotnosti.

Kajpada obstajajo tudi romantične drame, kar pa le dokazuje, da sama romanca ni drama. Pravzaprav je oznaka »romanca« tako ohlapna, da ji še najbolj ustreza pridevniška oblika, med vsemi možnostmi, ki so na voljo, pa se je očitno zares množično uveljavila prav zveza »romantična komedija«. Čeprav ta velja za preprosto, lahkotno, žanrsko jasno opredeljeno in v vseh pogledih nezahtevno obliko filmske zabave, torej za pripovedni model, ki zlahka pritegne množično občinstvo in mu je tako rekoč že vnaprej zajamčen uspeh, konkretni filmi te žanrske usmeritve le redko izpolnijo pričakovanja. Zdi se, da je poglavitna težava ravno v omenjeni preprostosti forme. Pravzaprav imamo zmeraj znova opraviti z enim in istim pripovednim obrazcem, ki ne dopušča kakšnih večjih odstopanj, saj lahko vsak takšen poseg film odpihne v čisto druge žanrske vode. Drugače povedano, temeljni problem romantične komedije je, kako poldrugo uro odlagati končni objem junakov, ne da bi se gledalec pri tem dolgočasil. To pa z drugimi besedami pomeni, da imamo v resnici opraviti z nenavadno občutljivo, tako rekoč hitro pokvarljivo žanrsko formo. Če namreč svoje junake in njihove probleme jemlje preveč resno, bo prej ali slej zajadrala v naročje sluzave melodramatičnosti, od koder je tudi morebitni humorni prebliski ne morejo več rešiti; če pa preveč zanemari emocionalno plat zadeve in se zanaša predvsem na zunanje komične učinke, lahko obtiči v plitvinah bebavega burkaštva. Pri vsem skupaj je treba upoštevati, da je izbor tem in pripovednih pristopov na tem področju silno omejen – zato je vse odvisno od scenarističnih domislic in režijskega sloga, ki zna vzpostaviti pravo razmerje med čustvi in humorjem, predvsem pa nevsiljivo izkoristiti filmska sredstva.

Razumljivo je, da v romantičnih komedijah življenje običajno ni ravno podobno trdi bitki za obstanek, pehanju za eksistenčnimi dobrinami ali utrudljivemu zagotavljanju najnujnejših bivanjskih pogojev, kaj šele brezobzirnemu hlastanju po moči in oblasti. Po logiki žanra, ki je namenjen prav begu iz krutega ali vsaj zoprno enoličnega vsakdanjika, so življenjske nadloge zgolj vir pripovednih zapletov in komičnih učinkov, nikoli pa niso tako resne, da jim junaki ne bi bili kos. Konec koncev si z njimi niti ne belijo glave, saj se večino časa posvečajo emocionalno-erotičnim razmerjem, v imenu katerih zlahka premagujejo vse težave, pri čemer so seveda v prednosti tisti, ki jih je zadela tako imenovana ljubezen na prvi pogled, zakaj ta oblika zasvojenosti preprosto

SNUBITEV

ne pozna ovir. Prav zato so največkrat videti kot klišeji ali celo kot slabe karikature, s katerimi se gledalec le težko identificira. In tu se izkaže prava funkcija omenjenega izganjanja laži. Zahteva po iskrenosti, neposrednosti in zaupanju namreč pomeni, da jemljejo junaki sami sebe veliko bolj resno, kot jih obravnava film, ta pa s tem dozdevno priznava, da jim je delal krivico, češ, saj navsezadnje le ne gre za ploske zabavnjaške like, marveč za ljudi iz mesa in krvi, za senzibilne osebe z razvitim čutom za pravico in krivico, s katerimi se ne kaže neodgovorno poigravati.

Podobno funkcijo imajo v akcijskih filmih intimne osebne vezi in družinski odnosi, denimo v seriji *Smrtonosno orožje* (Lethal Weapon, 1987-1998, Richard Donner), kjer se odločni in nepopustljivi policijski narednik Murtaugh (Danny Glover) v premorih med pretepi, strelskimi obračuni in avtomobilskimi pregoni, ko se znajde v toplem okolju svojega doma, brž prelevi v ljubečega, razumevajočega soproga in očeta, ubijalsko

učinkoviti narednik Riggs (Mel Gibson), ki sicer tu in tam že pokaže čustva, ko objokuje pokojno ljubezen svojega življenja, pa se na svoj zafrkantski način brez težav vključi v to sceno. Ti prizori nastopajo kot protiutež akcijskemu iluzionizmu, gledalcu pa sporočajo, da osrednja lika le nista vase zaverovana, nasilna in včasih surova superjunaka, vedno pripravljena na tveganje, temveč človeka s srcem na pravem mestu, ki se borita za pravo stvar in branita »občečloveške« vrednote. Z žanrskega vidika deluje takšna motivacija dvomljivo in marsikdaj tudi moteče, vendar sodi med legitimna sredstva komercialne dramaturgije.

Precej manj legitimno pa se – kljub podobni funkciji – zdi ritualno izganjanje laži v romantičnih komedijah. Ne le zato, ker ta »eksorcizem« sam deluje lažno in vsiljivo, marveč še bolj zato, ker pogostokrat povzroči razpad žanrskega tkiva. V množični produkciji na podlagi vedno bolj iztrošenega modela je namreč zmeraj več časa namenjenega ganljivemu izkopavanju čustvene iskrenosti, kar pač pomeni nedopusten vdor nekega drugega žanra, čeprav v banalizirani, solzavo melodramatični obliki. Če sodimo po dosežkih, kot sta *Snubitev* (The Proposal, 2009, Anne Fletcher) ali *Rezervni načrt* (The Back-up Plan, 2010, Alan Poul) in še številni drugi iz novejšega časa, se komičnost, humor, duhovitost in vse drugo, kar naj bi krasilo romantično *komedijo*, vse bolj umika nekakšni konfekcijski romantiki.

Če je melodrama res meščanska forma tragedije, bi bila lahko današnja romantična komedija tisto, kar je v dobi razbohotenega neoliberalizma ostalo od melodrame. Vsekakor je zanimivo, da »meščanska« ljubezenska komedija, pa najsi gre za Lubitschevo sofisticirano ali za Hawksovo *screwball* verzijo, ni imela nobenih težav ne z romantiko ne z lažjo. Oboje je na povsem samoumeven in skorajda neopazen, vsekakor pa docela nemoteč način vpeto v filmsko pripoved – pri Ernstu Lubitschu ali Billyju Wilderju z značilno eleganco, pri Howardu Hawksu ali Franku Capri pa z nesramno duhovitostjo. V znameniti Hawksovi komediji *Pestunja* (Bringing Up Baby, 1938) si glavna junakinja ves čas pomaga z večjimi in manjšimi lažmi, z zvijačami in s prevarami, da bi ujela svojega izbranca, ta pa v norem vrtincu dogajanja in njene gostobesednosti ne utegne niti pomisliti na to, da bi ji resno očital neiskrenost. Za kaj takšnega preprosto ni ne časa ne prostora, poleg tega pa osrednja lika ne sebe ne drugih ne jemljeta preveč resno, kar jima, paradoksalno, omogoča, da sta do okolja superiorna, film pa s tem pridobi satirično razsežnost. Kar zadeva vprašanje iskrenosti, deluje nemara še bolj ignorantsko Lubitscheva *Trgovina za vogalom* (The Shop Around the Corner, 1940), kjer glavni junak razvije fiktivno vzporedno identiteto, da bi očaral dekle. Skoraj dve desetletji pozneje je podobno domislico uporabil Billy Wilder v svoji mojstrovini *Nekateri so za vroče* (Some Like It Hot, 1959). V filmu, kjer je že tako nemalo skrivanja, preoblačenja in maskiranja, je pač v ospredju saksofonist Joe (Tony Curtis), ki se najprej prelevi v Josephine, da bi dobil delo v ženskem orkestru, potem pa drzno izoblikuje povsem novo lažno identiteto bogataškega plejboja, da bi realiziral fantazmo pevke Sugar (Marilyn Monroe) in si pridobil njeno naklonjenost. Kljub razkritju prevare pa nam je prihranjeno moraliziranje o laži in iskrenosti, saj imata ljubimca – tako kot drugi protagonisti – preveč drugih skrbi.

Skupna poteza omenjenih in številnih drugih ljubezenskih komedij štiridesetih, petdesetih in tudi šestdesetih let je, da so junaki kljub vsem humornim lastnostim že po zasnovi dovolj pristno človeški, samosvoji in življenjsko prepričljivi, in sicer prav po zaslugi svojih laži, prevar, sprenevedanj, prikrivanj, maskiranj, simuliranj in fabriciranj. Zato se jim ni treba pretvarjati, da sami sebe jemljejo resno in da jim gre predvsem za iskrenost, kar naj bi jih legitimiralo kot osebe iz mesa in krvi. Čisto dobro namreč vedo, da niso iz mesa in krvi, zato jih nič ne mika, da bi se smešili z izganjanjem laži, marveč raje smešijo bedake okrog sebe, ki jim to ni jasno. Od tod satirične poteze, ki jih lahko zasledimo skoraj v vseh komedijah tega obdobja.

V novejšem času so tej tradiciji še najbliže tako imenovane prismojene, odtrgane ali dobite romantične komedije z izdatnim odmerkom samoironije, denimo tiste, v katerih Will Ferrell ali Adam Sandler stresata šale prav na račun romantičnih klišejev. Še najbolje pa sta nemara duha tradicije ujela brata Farrelly s komedijo *Nori na Mary* (There's Something About Mary, 1998), njunim bržkone najboljšim filmom, ki v nasprotju s pričakovanji (na podlagi njunega siceršnjega opusa) ni zgolj kakšna kosmata žanrska parodija – čeprav tudi elementov te vrste ne manjka – ampak nekoliko obscena, vendar dobro zgnetena zmes skorajda sentimentalne zgodbe o večni ljubezni in bizarnih komičnih domislic. Krepostno in samaritansko požrtvovalna Mary (Cameron Diaz) je čisti objekt fascinacije, na katerega se lepijo moški pogledi in želje, z njo so obsedeni praktično vsi akterji zgodbe, ki prav zaradi te obsedenosti brezobzirno lažejo, si izmišljajo, potvarjajo, goljufajo, menjujejo identitete in na vse mogoče načine onemogočajo drug drugega. A če je Mary podobna oazi kreposti sredi kaosa razbrzdanih strasti, aseptični Mariji, ki se je ne prime niti najtrdovratnejša umazanija, je njen izbranec Ted (Ben Stiller), ki ji je bil namenjen že v mladosti, vendar ga je splet nesrečnih okoliščin postavil v »out«, pravi magnet za najbolj neverjetne zaplete, mučne, opolzke, odvratne nezgode, ki mu krojijo usodo. Njuna čista, eterična, nesmrtna ljubezen je tako ujeta v mrežo skrajnje vulgarnih naključij – od penisa, priščipnjenega s hlačno zadrgo, do sperme, ki postane gel za lase – a v tem obupnem spopadu vzvišenega in profanega naposled vendarle zmaga najsvetejše načelo – konvencija happy enda. Bolj neusmiljeno, privoščljivo, cinično in hkrati duhovito se skorajda ni mogoče poigrati s formulo romantične komedije.

REZERVNI NAČRT

Set-jetting* (v Sloveniji)

Gorazd Trušnovec

foto: WIM WENDERS

Wim Wenders je bil konec sedemdesetih let gost festivala Telluride v Coloradu in ko je bil pač že tam, je najel avto in se odpeljal nedaleč stran v Utah, da bi v znameniti dolini Monument Valley poiskal lokacije, na katerih je par desetletij prej John Ford posnel deset enako znamenitih vesternov. In tam je naletel na mladoporočenca Martina Scorseseja in Isabello Rossellini, ki sta počela isto – kot je povedala Isabella, se je med Wendersom in Scorsesejem sprožilo pravo rivalstvo, kdo bo znal natančneje določiti mesta, kamor je Ford postavil kamero in izreze, ki jih je v določenem filmu uporabil. (Po manj mitomanski različici iste zgodbe so bili oboji na poti v Las Vegas in so se srečali, ker je Scorseseju vmes počila guma.)

Poleti leta 1976 je Sam Peckinpah zaključil s snemanjem filma *Železni križec* (Cross of Iron, 1977), ki ga je posnel skoraj izključno v Sloveniji in v Istri – tu je posnel »*svoj zadnji veliki film, superiorni vojni film, enega izmed najboljših sploh*«, kot pravi Marcel Štefančič jr. v monografiji, ki jo je napisal z Zoranom Smiljanićem. »*Zadnji veliki film, ki so ga bili tujci posneli pri nas*,« in ni si težko predstavljati Štefančiča in Smiljanića, kako za potrebe knjige[1] in poznejšega dokumentarca iščeta in določata te lokacije po našem Primorju – med drugim se precej prepoznavno v filmu pojavi tudi veranda starega poroškega hotela Palace, ki »igra« vlogo krimske vojne bolnišnice.

Prepoznavnost

Kakorkoli že, hobi, ki je bil nekdaj rezerviran za najbolj goreče cinefile, je postal pravi trend. BRITANSKA NACIONALNA TURISTIČNA AGENCIJA OCENJUJE[2], DA PRI NJIH KAR 20 ODSTOTKOV TUJIH TURISTOV ZA OBISK NAVDIHNEJO PODOBE IZ FILMOV IN S TELEVIZIJE. Ampak povezovanje med filmom ter prepoznavnostjo in obiskovanjem lokacij poteka že zelo dolgo. Najbrž ni potrebno posebej izpostavljati, kaj je za turizem in prepoznavnost Nove Zelandije naredila trilogija *Gospodar prstanov* (The Lord of The Rings, 2001-2003, Peter Jackson), ali kaj je manija okrog *Da Vincijeve šifre* (The Da Vinci Code, 2006, Ron Howard) prinesla Louvru in drugim prikazanim lokacijam, kaj sta naredila *Tretji človek* (The Third Man, 1949, Carol Reed) in *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995, Richard Linklater) za Dunaj; *Vrtoglavica* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) in *Bullitt* (1968, Peter Yates) za San Francisco; *Sladko življenje* (La dolce vita, 1960, Federico Fellini) za rimsko Fontano di Trevi; *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas) za Tunizijo; *Pogumno srce* (Braveheart, 1995, Mel Gibson) za Škotsko in *Barry Lyndon* (1975, Stanley Kubrick) za Irsko; *Stranpoti* (Sideways, 2004, Alexander Payne) za kalifornijsko vinorodno zaledje; *Gladiator* (2000, Ridley Scott) za Rim, *Amélie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001, Jean-Pierre Jeunet) za Pariz; serija *Sopranovi*, *Rokoborec* (The Wrestler, 2008, Darren Aronofsky) in opus Kevina Smitha za New Jersey; *Obala* (The Beach, 2000, Danny Boyle) za tajski Phi Phi Leh, *Jebiga* (2000, Miha Hočevar) za Žmavca; vsi filmi iz franšize James Bond pa za vse opaznejše lokacije, ki jih obišče najljubši vohun Njenega veličanstva. Med naštetimi pa sta vsaj dve »gnili jajci«: britanec Ridley Scott se na snemanju *Gladiatorja* Rimu ni niti približal, avstralec Mel Gibson pa je *Pogumno srce* posnel na Irskem, koristi od te patriotske »prepoznavnosti« pa je potem požel škotski turizem. Kot kaže, se tega vse bolj

* Set-jetting: izraz, ki se je uveljavil za vse bolj razširjeno (turistično) obiskovanje filmskih lokacij.

1 Štefančič, Marcel in Smiljanić, Zoran: *Let's Go! Why Not?* Ljubljana: Fun, 1998

2 Nekateri podatki glede mednarodnih trendov so povzeti po odmevnem prispevku AFP z naslovom *Spain turns to Hollywood to boost tourism*, ponatisnjenem v časopisu *The Independent* in številnih drugih medijih po svetu. http://bit.ly/aJ86b8

HOTEL PALACE

ŽELEZNI KRIŽEC

zavedajo tudi partnerji pri financiranju, saj postavljajo mesta že kar v naslove, kot recimo *Genova* (2008, Michael Winterbottom); film *Morilca na kolektivca* (In Bruges, 2008, Martin McDonagh) pošlje protagonista kajpak v Brugges – Werner Herzog pa svojega *Pokvarjenega poročnika: New Orleans* (Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans, 2009) kam drugam kot v N.O., skoraj nič manj očiten v propagiranju iste lokacije oziroma širše Louisiane pa ni bil Bertrand Tavernier v aktualni *Naelektreni meglici* (In the Electric Mist, 2009) ...

Zdi se, da v tem plasmaju, prodajanju in promociji svojih lokacij trenutno prednjači Španija, včasih manj očitno, kot v primeru art filma Jima Jarmuscha *Meje razuma* (The Limits of Control, 2009), ki je deloval – če pustimo avtoreferencialnost in interpretacije ob strani – kot dolg reklamni spot za madridsko Reino Sofío; včasih pa delujejo bolj očitno. PRED LETI JE RECIMO WOODY ALLEN PREJEL KAR MILIJON AMERIŠKIH DOLARJEV, DA JE V BARCELONI POSNEL FILM *VICKY CRISTINA BARCELONA* (2008), LETO POZNEJE PA JE FILMSKA KOMISIJA RIA DE JANEIRA DALA NA MIZO PODVOJENO VSOTO, ČE BI ALLEN PRI NJIH POSNEL NEKAJ PODOBNEGA. PONUDBE ŠE NI IZKORISTIL – JE PA MENDA ŽE POSLAL PRODUCENTE NA OGLED. Filmska komisija Ria de Janeira, s katero se pogajajo, ima v triletnem proračunu 45 milijonov ameriških dolarjev samo za promocijo in spodbude.

TEATRO MASSIMO, PALERMO

»Film bi pomenil razglednico mesta in države in bi bil korak k temu, da postane prava destinacija tako za filmarje kot turiste,« je za *L.A. Times* izjavil predsednik te komisije. Če se vrnemo k Španiji: v naše kinematografe ravnokar prihaja akcijska komedija *Kot noč in dan* (Knight and Day, 2010, James Mangold), v kateri so eksterierji posneti v andaluzijskih mestih Sevilja in Cadíz, ki bosta v filmu tudi precej prepoznavno »nastopila« kot ozadje Tomu Cruiseu in Cameron Diaz. Za to pa so mestne oblasti, ki računajo na povečanje turističnega učinka, filmarjem prijazno omogočile razna dovoljenja, pisarne in druge prostore ter varnost pri snemanju. Predviden učinek je dvojen: turistična promocija mesta in Španije ter reklama za potencialne filmske ekipe in producente v prihodnost.

Ni slabe publicitete?

O tem, kaj je za Kazahstan pred leti naredil Sacha Baron Cohen v *Boratu* (2006, Larry Charles) bi lahko razpravljali, ampak je bilo na to temo prelitega že preveč črnila – satira se je spremenila v farso. Toda kaj pa pomeni *Mož z Amazonke* (Big River Man, 2009, John Maringouin) za Slovenijo? Ali pa *Ex-bobnar* (Ex drummer, 2007, Koen Mortier) za Oostende; *Otrok* (L'enfant, 2005, brata Dardenne) za Seraing; *Jezusovo življenje* (La vie de Jésus, 1997, Bruno Dumont) za Bailleul in *Sam proti vsem* (Seul contre tous, 1998, Gaspar Noé) za Lille? Predstavniki lokalnih

BOTER 3

skupnosti so se verjetno nelagodno praskali po bradi, ko so videli te upodobitve svojih mest na velikih platnih.

Ali pa nekoliko subtilnejši primeri: kaj pomenijo filmi *Smrt v Benetkah* (Morte a Venezia, 1971, Luchino Visconti), *Ne oziraj se* (Don't Look Now, 1973, Nicolas Roeg) in *V ponedeljek zjutraj* (Lundi matin, 2002, Otar Iosseliani) za Benetke; *Človek grizli* (Grizzly Man, 2005, Werner Herzog) in *V divjini* (Into the Wild, 2007, Sean Penn) za Aljasko; *Elitni vod* (Tropa de elite, 2007, José Padilha) in *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles) za Rio de Janeiro; *Pasja ljubezen* (Amores perros, 2000, Alejandro González Iñárritu) za Mexico City; *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood) in *Dvojna igra* (The Departed, 2006, Martin Scorsese) za Boston; *Gran Torino* (2008, Clint Eastwood) za michiganska predmestja; *Izgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003, Sophie Coppola) za Tokio, *München* (Munich, 2005, Steven Spielberg) za bavarsko metropolo, če pa smo že pri poimenovanju filmov po mestih, nenazadnje tudi domača *Ljubljana* (2002, Igor Šterk) ter *Ljubljana je ljubljena* (2005, Matjaž Klopčič) za našo prestolnico?

Dejstvo je, da osnovna naloga umetnosti ni promocija, poliranje zunanje podobe ali povečevanje »prodaje«, in tu seveda lahko pride do trka med propagando in reprezentacijo, med iskanjem (osebnega) izraza, ki se ne podreja tržnim zakonitostim, ter pričakovanji investitorjev. Včasih lahko pride do naravnost absurdnih situacij, pa ne le pri »umetniškem« filmu, ampak tudi pri tistem tipu filma, ki izhaja iz žanrskih zakonitosti. Horror publika je, recimo, znana kot zvesta in najbolj privržena svojemu žanru, ampak za *Krvavi hostel* (Hostel, 2005, Eli Roth) bi kljub uspešnosti in razvpitosti težko rekli, da je koristil slovaškemu turizmu, prvič, zaradi vsebine in drugič, ker je bil dejansko v celoti posnet na Češkem. Nekateri slovaški oblastniki so film napadali zaradi nasilja in predstavitve njihove države, v kateri naj bi vladali revščina, brutalnost, nerazvitost, poganstvo, nekultiviranost, kriminal ... Parlamentarci so protestirali, slovaški Turistični urad pa je ponudil Eliju Rothu celo brezplačno izobraževalno ekskurzijo po Slovaški. Roth je odvrnil, da kljub *Teksaškemu pokolu z motorko* (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper) ljudje še zmeraj obiskujejo Teksas; da so se strasti vendar pomirile pa je dokazal tudi nastop Milana Kňažka, bivšega slovaškega kulturnega ministra, v drugem delu *Krvavega hostela* (Hostel: Part II, 2007, Eli Roth), ki naj bi bil tako obscen, brutalen in mizogin, da so imeli z njim težave cenzorji širom sveta. Mimogrede, Milan Kňažko je bil eden redkih, ki so zagovarjali že prvi *Krvavi hostel*.

PO NEKATERIH PODATKIH (ANNALS OF TURISM RESEARCH) JE V ZVEZI S *SET-JETTINGOM* ŽE OBVELJALO PRAVILO, DA SE ŠTEVILO OBISKOVALCEV NEKE LOKACIJE, KI SE POJAVI V USPEŠNEM FILMU, V ŠTIRIH LETIH POVEČA ZA POLOVICO. Ne gre pa tu »samo« za turizem; kor primer »avtorskega« obiskovanja lokacij lahko omenimo številne art/video instalacije in fotografske projekte, ki temeljijo na *set-jettingu*; naši publiki je najbrž poznan primer fotografsko-prozno-pesniškega projekta *Vrtoglavica* režiserja Slobodana Šijana, ki je bil v Kinodvoru na ogled leta 2008, ob 50-letnici istoimenskega celovečerca. Slobodan Šijan je prvič obiskal San Francisco leta 1984, v letih 1994 in 1995 pa je tam živel in delal in takrat tudi temeljiteje obdelal lokacije filma. V tem času je obiskoval eksterierje, ki jih je uporabil Hitchcock, jih fotografiral, kombiniral fotografije izvirnih lokacij in zapisoval poetsko prozo ob posameznih sekvencah filma. Z intimnim pristopom je potoval po sledeh lastnih kinematografskih začetkov in po »stopinjah« Hitchcockove mojstrovine, ki ga skoraj obseda – vse to pa je, ko je ugotovil, da v svoji obsedenosti ni osamljen, zbral v knjigi in ponudil v obliki fototriptihov/sekvenc na ogled na razstavah.

Te obsesije, naj si bodo osebne, intimne ali cinefilske, pa nikakor niso nek nov izum; že v času snemanja serije *Seinfeld* v devetdestih se je pojavilo več agencij, ki so ob obisku New Yorka ponujale turo po znanih lokacijah iz serije, vedno več je tudi turističnih agencij, ki se specializirajo dobesedno za »filmske ekskurzije« po raznih lokacijah; londonska agencija Brit Movie Tours[3] ponuja prave paketne aranžmaje obiskov lokacij, kjer se dogajajo znani prizori iz filmov franšize *Harry Potter* (izleti po Londonu, Oxfordu in Lacocku), *Notting Hill* (1999, Roger Michell), posamezni *James Bondi* (osemurna tura po desetih lokacijah), pa izlet po lokacijah londonskih romantičnih filmov, itd.

Verjetno je zdaj že jasno, da je prvi pogoj za *set-jetting* – celo pomembnejši od osnovne razpoznavnosti lokacije – visoka prepoznavnost oziroma uspešnost filma. Kaj, recimo, koristi našemu Piranu, da so tam pred slabim desetletjem posneli nekaj prizorov grško-francosko-slovenskega filma *Zgodba o Lili* (Lilly's Story, 2002, Roviros Manthoulis), ki je imel v Grčiji 3.500 gledalcev, v Franciji 2.000, v Sloveniji pa celih 479? Seveda, ekipa je med snemanjem v slikovitem obalnem mestecu pustila nekaj denarja, ampak na prepoznavnost lokacije film ni mogel vplivati, prvič, ker v samem filmu Piran ni igral pomembnejše vloge oziroma ni bil prepoznan kot tak in drugič, ker filma že v osnovi ni skoraj nihče videl. Ampak spet se vračamo k trgu.

Ameriško subvencioniranje

V slovenskih medijih – in posledično pri publiki, kritični do financiranja domačega filma – je dobro utečena mantra, da američani filmov ne subvencionirajo. No, dobro varovana skrivnost je, da je to navadna laž. Predvsem v Ameriki in zahodni Evropi obstaja uveljavljen sistem »filmskih komisij«, javnih, neprofitnih organizacij, katerih naloga je, da pritegnejo ekipe

3 Več na spletni strani: http://britmovietours.com/

(filmov, televizije, oglasov) v svoja okrožja ter jim pomagajo in jih podpirajo pri snemanju. Državne olajšave pri davkih ter lokalne pri raznih pristojbinah in subvencioniranje snemanja »na domačem terenu« se je v ZDA še posebej okrepilo v zadnjih letih iz dveh razlogov: prvič, ker so se produkcijske ekipe zaradi nižjih stroškov, cenejše delovne sile, manj težavnega pridobivanja dovoljenj in opaznejših spodbud množično selile čez mejo v Kanado, in drugič, okrepilo se ni navkljub gospodarski recesiji, ampak prav zaradi krize. Že izračun čez palec namreč pokaže, da se vložek s strani filmske komisije povrne okrožju neposredno (z izdatki filmske ekipe za časa snemanja) in posredno (turizem, prepoznavnost, nove ekipe) najmanj dva do trikratno, pa tudi do nekaj tisočkrat. Ampak več o tem v kakšnem od prihodnjih Ekranov.

Slovenski filmski center

Peti člen aktualnega predloga Zakona o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji RS opredeljuje dejavnosti agencije, na kratko pa je med nalogami, ki naj bi jih opravljala Agencija, določeno tudi to, da »*skrbi za delovanje in povezanost javnih institucij in zasebnih pobud na področju filmske in avdiovizualne dejavnosti v obliki promocije Slovenije v okviru filmske produkcije*«. Oziroma, tako je bilo to opredeljeno v osnutku zakona, definicija je v novi inačici, ki se pravkar obravnava v parlamentu, namreč skrajšana in se glasi: »*Agencija izvaja naloge trženja filmskih lokacij na območju Republike Slovenije z namenom spodbujanja gospodarskega razvoja*«[4]. V obrazložitvi člena se ponovi formulacija

VRTOGLAVICA

iz osnutka in nadaljuje: »*Omenjeno pomeni vzpostavitev neke vrste Filmske pisarne, ki bo promovirala Slovenijo kot primerno lokacijo za filmsko produkcijo in postprodukcijo ter s tem prispevala k trženju slovenskih kulturnih spomenikov (gradovi, stara mestna jedra ...), narave (pestrost lokacij na majhnem prostoru), povečevala zasedenost turističnih kapacitet in osebne ter druge blagovne potrošnje, ter konstantno zaposlenost specifične delovne sile na tem področju.*« Ugotovili so tudi, da: »*Omenjene institucije pozna večina filmsko razvitih evropskih držav.*«

Dobro jutro!

Slovenska filmska komisija

Namreč, verjeli ali ne, »filmsko pisarno« oziroma »Slovenian Film Commission« imamo že skoraj celo desetletje, vendar samo na papirju[5]. Ker so nas zanimali detajli, smo vprašanje o tem, kako pravzaprav funkcionira Slovenska filmska komisija, poslali tudi **Gregorju Pajiću**, direktorju Viba filma, ki je pojasnil: »*V Sklepu o ustanovitvi javnega zavoda Filmski studio Viba film Ljubljana je kot javna služba opredeljena tudi naloga: 'Izvaja operativna dela za filmsko komisijo Republike Slovenije'. Navedeno nalogo si razlagamo na način, da Viba film skrbi za prostorske kapacitete za morebitne sestanke, fotokopiranje materialov, pošiljanje pošte, arhiviranje zapisnikov in drugega gradiva pri delovanju Filmske komisije in tudi vsa druga operativna dela. Filmski studio Viba film ni zadolžen za ustanovitev Filmske komisije, zato se o smiselnosti ustanovitve in njenega delovanja ter povezovanja težko opredeljujemo. Predlagamo, da se vprašanja postavijo tistim inštitucijam, ki so za ustanovitev in delovanje odgovorni.*«

Ker vodijo v Sloveniji skoraj vse filmske poti (zaenkrat še) na Filmski sklad, smo zaprosili za dodatne informacije tudi **Nerino T. Kocjančič**, vodjo službe za produkcijo, promocijo in trženje: »*Filmski odbor je bila ena od novosti osnutka zakona o pospeševanju avdiovizualne kulture, ki ga je leta 2003 pripravilo Ministrstvo za kulturo. Pri prebiranju osnutka tega zakona sem že tistega leta na obrazložitev funkcije Filmskega odbora imela naslednjo pripombo: 'Organ naj bi imel medresorsko sestavo in bil posvetovalen, vendar mi njegova dolgoročna funkcija ni najbolj jasna. V obrazložitvi členov piše, da naj bi se ukvarjal s tehniko, dovoljenji ... S tem se v tujini ukvarjajo Filmske komisije, ki pa niso posvetovalna telesa, ampak so zelo operativna. Da bi se Filmski odbor iz posvetovalnega spremenil v operativno telo je malo verjetno. V glavnem mi poanta odbora ni jasna. V konkretnem členu deluje kot nekakšen Svet za kulturo, v obrazložitvi pa kot Filmska komisija'. Kaj se je v resnici zgodilo? Leta 2003 je vlada Filmski odbor imenovala kot* ***delovno***[6] *skupino za promocijo in medresorsko koordinacijo Slovenije kot filmske dežele. V njem so bili zbrani predstavniki gospodarskih in kulturnih dejavnosti. Ker pa je osnutek zakona o pospeševanju avdiovizualne kulture ostal na papirju, je ista usoda doletela tudi Filmski odbor kot delovno skupino. V statutu filmskega studia je ostalo zapisano, da operativne naloge za filmsko komisijo uradno izvaja Filmski studio Viba film, ki je leta 2004 dejansko izdal eno zloženko, ki je predstavljala lokacije in tehnične kapacitete v Sloveniji. Dejstvo pa je, da filmska komisija ali filmski odbor ni nikoli presegla* ***statusa delovne skupine****, podobno kot tudi novosti, ki jih je prinašal takratni osnutek zakona.*« Ki je, če malce osvežimo spomin, med drugim optimistično navajal tudi to, da se bo z novimi viri – pristojbinami subjektov s področja avdiovizualne industrije – pritisk na proračunska sredstva sčasoma celo zmanjšal, tako pridobljena nova sredstva pa naj bi omogočala za vsaj polovico večjo kinematografsko produkcijo ...

Nadaljevanje in zaključek v naslednjem Ekranu: o promocijski akciji »Ljubljana-filmsko mesto«, o Teksasu v Tomačevem, o Narniji v Posočju, Piranu v Piranu ...

4 Za potrebe tega članka se bomo izognili analiziranju, kaj bi lahko pomenila ta sprememba – morda premik od zaveze k »sodelovanju in povezovanju« proti centralističnemu državnemu monopolu?

5 Ter na spletnih straneh studia Viba film: http://bit.ly/cZvYFD

6 Oznake je okrepila avtorica citata.

Rezi preteklosti s sledmi v sedanjosti

Intervju z Goranom Devićem in Zvonimirjem Jurićem

Maja Krajnc

NA LETOŠNJEM LINŠKEM FESTIVALU CROSSING EUROPE SMO SI LAHKO OGLEDALI TRI ZGODNJA DOKUMENTARNA DELA HRVAŠKEGA AVTORJA GORANA DEVIĆA: KRATKOMETRAŽEC *NEMAM TI ŠTA REČ' LIJEPO* (2006) TER SREDNJEMETRAŽNA FILMA *TRI* (2008) IN *SREČNA DRŽAVA* (SRETNA ZEMLJA, 2008), O KATERIH SMO ŽE PISALI V JUNIJSKI ŠTEVILKI EKRANA.

Z AVTORJEM SMO SE POGOVARJALI O SAMOSVOJIH METODAH, KI SE JIH POSLUŽUJE PRI SVOJEM USTVARJANJU, PRI RAZGRINJANJU OZADJA NASTAJANJA VEČKRAT NAGRAJENE (ZA NAJBOLJŠI FILM PROGLAŠENE TUDI NA CROSSING EUROPE IN NA LANSKOLETNEM LIFFU) PSIHOLOŠKE VOJNE KOMORNE DRAME *ČRNCI* (CRNCI, 2009), KI SKOZI ZGODBO O POSEBNEM VODU, MED VOJNO ZADOLŽENEM ZA »UMAZANE POSLE«, TEMATIZIRA NACIONALISTIČNO IDEOLOGIJO IN POSREDNO PREVPRAŠUJE POLITIČNE IDENTITETE, KI SE NA NJEJ KONSTRUIRAJO, PA SE NAM JE PRIDRUŽIL ŠE KOREŽISER IN KOSCENARIST ZVONIMIR JURIĆ.

Zdi se, da se vaši kratkometražci med seboj dopolnjujejo oziroma tvorijo neko koherentno – predvsem v smislu vizije – celoto. Vsebinsko se vselej eksplicitno navezujete na hrvaški prostor. Na kak način izbirate tematiko?

Dević: Včasih poskušam namenoma narediti drugačen film od prejšnjega, ampak vselej nekako pristanem v filmu, ki ima zvezo s prejšnjim. V svojih filmih želim pokazati, da ima resničnost, v kateri živimo, luknje, katerih obstoja nočemo priznati, a vseeno obstajajo. Nikoli me ni zanimala preteklost. Zmeraj so me zanimali rezi preteklosti, ki nas mučijo tu in zdaj. Po drugi strani pa je sama narava filma takšna, da zahteva konflikt. Nisem videl dobrega filma, ki ne bi vseboval nekega notranjega ali zunanjega boja. Moji filmi so takšni zaradi moje strateške odločitve na začetku ali inercije, da jih posnamem. Odločam se ne le na racionalni, ampak tudi na instinktivni ravni.

Pri svojih filmih se poslužujete različnih metod – posredna prisotnost pri* Nemam ti šta reč' lijepo*, kolaž intervjujev v* Tri*, v* Srečni državi *zasledujete s kamero ...

Dević: Vsak film globoko v sebi zahteva, da si izmisliš ali prilagodiš poetiko temi ali zgodbi. Vpletanje sebe na posreden način, saj nisem fizično prisoten, v *Nemam ti šta reč' lijepo* ni nekaj, kar bi načrtoval, ampak sem na posebni ravni, ko sem za sogovornico določil svojo sestro, to sam izzval. Preden sem začel delati *Srečno državo*, sem v Oberhausnu videl retrospektivo ruskega filma,

snemano po metodi »muhe na zidu«. Imel sem občutek, da česa podobnega še nisem naredil. Nato sem se vprašal, katera tematika bi bila primerna, da bi formo, v kateri sem se želel preizkusiti, lahko realiziral. Ne želim snemati filmov, v katerih se počutim, kot da zavzemam neko varno pozicijo. Motivira me negotovost. Zato je *Srečna država* projekt forme in ne teme. Slednjo sem našel, že ko sem si zadal zamejitev; podobno kot je v sonetu – več ko imaš zamejitev, bolj si prisiljen, da misliš, in tako se prebiješ do preprostih rešitev. Ko režiraš, imaš neštetо možnosti, kaj in kako narediti. Pri *Nemam ti šta reć' lijepo* sem postavil mejo, da bo to nočni ženski film brez naracije – kar je snemalcu zvezalo roke, a zaradi teh zamejitev smo dobili točno to, kar sem želel. V *Srečni državi* nisem želel intervjujev, ampak da kamera le sledi dogajanju – ne glede na lažno ideologijo, da s tem pristopom ne vplivaš na realnost, saj dejstvo, da si s kamero prisoten, vsekakor vpliva na dogajanje pred njo. Zavedam se, da to ni čistejša ali bolj nedolžna metoda dokumentarizma, ki je po mojem mnenju veliko bolj nasilen od fikcije. Ko snemaš dokumentarne filme, si postavljen v shizofreno pozicijo – obenem ustvarjaš bližino s temo in subjekti, z liki in obenem občutiš distanco, saj na nek način manipuliraš z resničnostjo, ki pa jo boš še dodatno zmanipuliral v montaži. Ne gre za objektivno metodo, saj je ta nemogoča.

Na začetku ste* Srečno državo *zastavili drugače, sledili ste le eni skupini. Kako je nastala končna verzija?

Dević: Imel sem idejo, da spremljam le partizanski avtobus. Material je bil več kot zadovoljiv, ponujale so se odlične možnosti v montaži, zgodba je imela začetek, sredino in konec, sama struktura potovanja je tako že sama po sebi zelo filmična, vendar pa mi je nekaj manjkalo. Zato smo se naslednje leto odpravili snemat v Kumrovec, film je bil še za trideset odstotkov boljši, a še zmeraj nisem bil zadovoljen, sponzorjem sem celo želel vrniti denar. Dokler me ni prešinilo, da bi lahko posnel ideološko povsem nasprotno zgodbo. Šele takrat se mi je film odprl. Želel sem prikazati ljudi na način, kot sem jih sam videl v teh dveh avtobusih. Videl sem jih približno kot sebe, ko grem na koncert najljubšega benda iz mladosti, na koncertu pa sploh ne vstopim v emocijo, kot da nisem tam. Vsi ljudje, ki se peljejo v avtobusih, so mi zelo blizu, iz razloga, ker so nekje, a pravzaprav niso nikjer. Oba dogodka sta na nek način ne-dogodka.

Kako ste izbrali protagoniste v* Tri*?

Dević: Tudi film *Tri* je drugačen od prvotne zamisli. Dve leti smo spremljali hrvaškega vojaka Ivico in njegove aktivnosti. Nekoč smo šli z njim v Sarajevo, kjer se je dobil z veterani drugih dveh strani. Zaprli so se v sobo in drug drugemu pripovedovali najbolj grozljive stvari, ki so jih doživeli in videli v vojni. Seveda v tej sobi ni bilo mogoče snemati, tako smo snemali njihove odmore, ko so prišli ven in nadaljevali pogovore, ki so jih začeli notri. Material je bil fascinanten, ni pa ga bilo mogoče sestaviti v neko zadovoljivo strukturo, v nekaj, čemur bi lahko rekel moj film. In tu je Zvonimir veliko pomagal. Njegova ideja je bila, da poleg intervjuja z Ivico v avtu posnamemo še dva najboljša lika z druženja. Tako sem ga podpisal kot koscenarista filma.

Skupaj sta napisala scenarij in film* Črnci *tudi sorežirala. Kako se je začelo vajino sodelovanje?

Dević: Z Zvonimirjem sva ista generacija, a s filmom se je začel ukvarjati dobrih sedem, osem let pred mano. Ko me je klical, da bi skupaj naredila film, sem bil že kakšnih pet let »fan« njegovih filmov. In tako sem pristal. Seveda si takrat nisva predstavljala, da bo to sodelovanje tako dolgotrajno. Sam sem imel vizijo morda dveh mesecev skupnega dela – scenarij in potem snemanje.

Jurić: Scenarij sva začela pisati na koncu leta 2004, da bi sedela v Linzu ... leta 2010. Leto in pol sva pisala scenarij, nato sva še leto in pol čakala na denar.

Kaj prinaša proces pisanja in snemanja v dvoje?

Jurić: Ta odnos je zmeraj razburljiv in težak. Daješ predloge, skušaš se dogovoriti o skupnih zadevah, že pred samim snemanjem se poskuša predvideti mehanizme, kako premagati spore glede določenih odločitev – ko si na snemanju, te namreč gleda vsaj petdeset ljudi, vsak snemalni dan stane nekaj 10.000 € in ne moreš si privoščiti zapravljanja časa. Zmeraj sva skušala najti – banalno rečeno – nek skupen jezik.

Dević: Delo v dvoje nama gre, sploh v scenaristični fazi. Zame namreč pisanje predstavlja zarotniško samotno fazo. Dialog v pisanju scenarija pa je zame imperativ, saj po naravi nisem sposoben nekaj mesecev preživeti sam za računalnikom. Ko se začne snemati, pa lahko delo v dvoje postane tegoba. Ego postane veliko bolj občutljiv, ko so okrog tebe še drugi ljudje.

Kakšne varovalne mehanizme pa sta izumila?

Jurić: Sam naj bi se malo več ukvarjal z igralci, Goran pa s fotografijo. Omenjenega mehanizma pravzaprav nikoli nisva »zagnala«, saj je k sreči šlo brez njega. Kakšnih trikrat sva se sicer

sporekla, a tudi to se je razrešilo. Leta 2008, ko smo dejansko začeli snemati film, sva imela oba že 37 let, nisva bila več 22-letna mulca, vedela sva, da pomeni snemanje igranega filma veliko stavo, zato sva se skušala izogniti histeričnim izpadom. Lahko bi rekel, da se je snemanje odvijalo zelo »gladko«, verjetno zaradi mnogih predpriprav, ki sva jih opravila. Z Goranom se glede mnogih estetsko-ideoloških stvari strinjava, nisva z Venere in Marsa.

Dević: V filmu obstaja relativno malo bistvenih odločitev in pri teh sva bila enoglasna. Razhajala sva se pri nekaterih detajlih,

SREČNA DRŽAVA

ki sicer niso nepomembni, a se je o njih veliko lažje dogovoriti oziroma najti rešitev. Ključne odločitve pa morajo biti sprejete že pred snemanjem.

Jurić: Kot je rekel – vsaj v hrvaških okvirjih slavljen – nogometni trener: »*Človek in osel skupaj vesta več kakor le človek.*« Oba skupaj sva tako premogla več znanja. Delo v dvoje prinaša veliko ugodnosti.

Zakaj sta se odločila za fikcijo? Kakšna je bila ideja na samem začetku?

Dević: Ljudje navadno tej razlagi ne verjamejo ... Verjetno v tem »berejo« nekakšno prelaganje odgovornosti za »brskanje« po smeteh. Na samem začetku nisva imela teze, ta se je kasneje izrisala v scenariju. Izhajala sva iz igralcev in si zarisala nek zelo ohlapen okvir, da bi posnela vojni film. Zanimalo naju je delati z mlajšo generacijo moških igralcev. Če si Hrvat in leta 2005 živiš na Hrvaškem, je ena izmed možnosti, ki se naravno ponujajo, ta, da posnameš vojni film, ki še ni bil posnet na našem prostoru. Zgodbe ne moreš graditi izven socialnega okvirja, a pred pisanjem scenarija nisva nameravala posneti filma o hrvaškem vojnem zločinu, kar bi bilo sporno za hrvaško družbo, po mednarodnem ratingu pa popularno. Takšna igra naju ni zanimala, ampak tudi nisva pobegnila od nje, ko nama je iz dramaturških razlogov prišla pod prste.

Jurić: Nekateri avtorji lahko pišejo scenarije tako, da si zadajo tezo, o tem in tem bom pisal. 95 % svetovnega filma bazira na psihološkem realizmu. Pravzaprav ne moreš predvideti, kako se bo odvijal scenarij. Začneš pri neki podobi, neki misli. Možje v močvirju. Ali pa, ne bomo dobili dovolj denarja, posnemimo komorni vojni film, brez nasprotne strani. Nato nizaš besedo za besedo. V scenarij bi tako uvrstila – če bi bilo dramaturško upravičeno – katerokoli temo, sporno ali ne, če bi menila, da nama psihološko, dramaturško ali strukturno ustreza. Kot je rekel Quentin Tarantino, »v nekem trenutku se liki razvijajo sami«. Paradoksalno, sicer, avtor jih bo zapisal, ampak liki govorijo sami zase.

Dević: Zadnji filter med tem, kar sva si zamislila in kar sva nato dala na papir, so igralci, ki so neposredno odgovorni za to, da gledalcem film ni videti papirnato, kot konstrukt ali teza. Torej, vse kar zapišeš na papir, morajo igralci ponotranjiti. Gre za kompliciran in kompleksno zadevo. Ne vem, kako bi dobrega igralca pripravil do tega, da dobro odigra svoj lik, ne da bi globoko verjel vanj.

Zakaj sta se odločila za profesionalno ekipo igralcev?

Dević: Hrvaška ima trenutno najboljšo generacijo mladih moških igralcev. Želela sva narediti film z mladimi moškimi. Karakterje sva izrisovala po igralcih.

Jurić: Mislim sicer, da je delo z naturščiki sijajno, a ni nama padlo na pamet. Želela sva izkoristiti odlične igralce.

Nam lahko osvetlita ozadje zgodbe o mačkah?

Jurić: To je dobra ilustracija dela v dvoje, da podčrtam pozitivno plat, ki sem jo že omenil. Mačka je bila od zmeraj v scenariju. Na samem snemanju pa smo ugotovili, da je mačka breja. Nekega dne se je Goran domislil, da bi posneli kotenje. Skotil se je prvi mucek, nato smo ji naredili ležišče v garaži, ki v filmu predstavlja prostor, kjer življenje umira in se rojeva. Sam sem bil sprva izrazito proti. Ekipa v garaži pa je že čakala na naslednjega mucka. Kotenje, na primer, se je dogodilo povsem nepričakovano, tega ni bilo zapisanega v scenariju, če bi režiral sam, verjetno ne bi snemal mačke, ki koti, sem pa zelo vesel, da je v filmu. Mačka nima neke posebne simbolične vrednosti. Tam je, ker je nekaj običajnega, da imajo ljudje domače živali, seveda pa lahko govorimo tudi o črni mački, zli usodi, pravzaprav ne bi želel razlagati, kaj simbolizira.

ČRNCI

Dević: Mačka se je v scenariju pojavila zelo pozno, in sicer zaradi lika Šarana, ki je bil najmanj izdelan. Preostali liki so imeli neke scenaristične repe, iz tako imenovane stvarnosti onkraj filma, ki so jih humanizirali – Ivo ima ženo, Franjo ima kompleks krivde, Barišić laže in prišel je iz zapora. Zato sva mu zarisala še mehkejšo stran. Mačka je tako imela funkcijo pri karakterizaciji lika.

Zgodba je bila sprva zapisana kronološko, linearno. Zakaj sta se odločila za retrospektivnost?

ČRNCI

Dević: Kot je povedal Zvonimir, sem jaz proti njegovi volji prinesel mačko v film, tako mi v procesu montaže nikoli ni padlo na pamet, da zamenjamo linearnost. Šlo je za nek skupen intimen občutek, naj bo prvi del filma interierni, na nek način manj realističen od drugega. Zvonimir je predlagal, da zadevo obrneva.

Jurić: Rad imam filme, v katerih najprej izveš, kaj se je zgodilo, nato pa retrospektivno gledaš razloge, zakaj se je to zgodilo. Ni treba, da se to razodene na banalen način. To vrsto strukture so v film prinesla devetdeseta. Montaža je laboratorij. Srđan Karanović, najin »script-doctor«, nama je v Sarajevu rekel: »*Zadnja verzija se zmeraj piše v montaži.*« Montaže ne vidim kot odraz nečesa, kar smo posneli, ampak kot kreativni trenutek, ki se zgodi ali pa ne. S tem, da sva obrnila film, se mi zdi, da je ta dobil neko novo dimenzijo. Film je eliptičen, ne pove mnogo, gledalcu dopušča, da zapolni prazne prostore.

Zaradi metode, in kako temo predstavita, bi morda lahko rekli, da gre za humanističen film?

Dević: Ne maram tega termina, ker se pod njim prodaja nek lažni humanizem. Pod humanizmom razumem filme o malem človeku in velikem sistemu, drugi so slabi, on je dober ... Morda gre v najinem primeru za redefinicijo humanizma. Film pokaže ljudi, kakor jih sam vidim – niso ne humani in ne nehumani v pozitivnem in negativnem smislu. Termin je treba razbremeniti pozitivne konotacije, ki jo nosi v sebi, potem bi ta film lahko bil humanističen. Na nek način sva imela rada like, ne glede na to, kar so naredili.

Jurić: Strinjam se. Spet se vračamo k psihološkemu realizmu. Kak lik v filmu je lahko le bel ali le črn, a celotna ideja, struktura filma ne more biti črno-bela. Igralec mora braniti svoj lik, kogarkoli že igra. Ko ga braniš, moraš razumeti vso njegovo kompleksnost.

Dević: Treba je dodati, da gre pri *Črncih* pravzaprav za film brez glavnega junaka. Med snemanjem sem verjel, da je to lik Darka – iz preprostega razloga, ker je »najslabši« in kot tak morda najbliže meni kot človeku. Iz dramaturških razlogov bi lahko bil glavni lik Franjo, ki nosi krivdo, kar je temeljni del strukture, ki sva jo gradila, medtem ko nekateri za glavni lik dojemajo lik Iva. To je bilo še eno tveganje, snemali smo film brez glavnega lika.

Jurić: Želela sva paralelno vleči vseh pet, šest skupaj z vsemi njihovimi bremeni, nisva hotela, da eden dominira, želela sva ansambel igralcev.

»Vojni film« sta torej posnela na povsem samosvoj način ...

Jurić: Ko se odločaš za vojni film, moraš vedeti, s koliko denarja razpolagaš. Ne bi si mogla privoščiti velike bitke. Pa tudi nisem prepričan, da bi me to sploh zanimalo. Lahko pa posnameš komorni psihološki tesnobni film.

(Intervju se navezuje na poročilo iz Linza; glej Ekran, junij 2010).

SREČNA DRŽAVA

SREČNA DRŽAVA

NASLEDNJA VOJNA

Živojin Pavlović in konec Jugoslavije

Andrej Gustinčič

»S ponovno izvolitvijo Slobodana Miloševića na položaj predsednika Srbije ... je srbski narod, skupaj s svojo 'duhovno elito' naredil vse, da bi Jugoslavija kot država razpadla. Očitno gre za mentaliteto, katere osnovne značilnosti nista ustvarjalnost in ljubezen, ampak uničevalnost ter hrepenenje po smrti.«
-- Iz dnevnika Živojina Pavlovića, 10. 2. 1991

Berk: »Se spominjaš, kaj je rekel modri Machiavelli? Srečen ta, ki ravna z naravo časa.« Hauzer: »In ti? Se spominjaš, kaj si ti na to odgovoril? Kako nesrečen je tisti, ki ne zna živeti v skladu s to naravo.«
-- *Nasvidenje v naslednji vojni*, 1980

ŽIVOJIN PAVLOVIĆ

Veliki srbski režiser Živojin Pavlović je dočakal naslednjo vojno. Morda je to tista, ki jo napoveduje španski borec v njegovi mojstrovini o partizanskem boju *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980), preden ga ubije nakljućen rafal, izstreljen med slavjem konca vojne. Ta ironija je značilna za prvaka črnega vala, ki – tako kot njegovi liki – nikoli ni ravnal z naravo svojega časa, če to naravo razumemo kot nekaj vsiljenega od zgoraj. Junaki njegovih filmov – bivši kaznjenec, ki ne more najti mesta v družbi, naivni revolucionar, ki ga ubijejo lastni tovariši, nenadarjeni, ampak šarmantni parazit, bigamist, pozabljeni udarnik iz »zlate dobe socializma«, ki se je utopil v alkoholu in v nasilju nad družino, partizani, ki jih enega za drugim ubijajo četniki v neizprosni črnogorski pokrajini, ali pa zgoraj citiran Berk, intelektualec v NOB, ki preveč razmišlja v času in prostoru, v katerem se zahtevata le pridnost in poslušnost – predstavljajo, če parafraziram Roberta Warshowa, jasni »ne«, izgovorjen v obraz velikega »da« optimizmu uradne kulture socialističnega napredka. Pavlović je izbruh destruktivnega nacionalizma pod Miloševićem sovražil še bolj kot jugoslovanski komunizem, ki ga je doživljal kot despotizem. Po začetku jugoslovanskih vojn leta 1991 je bil Pavlović prvi režiser, ki je posnel film s to tematiko; in to med razvalinami Vukovarja. Filma *Dezerter* iz leta 1992 ter *Država mrtvih,* njegov zadnji film, posnet pet let pozneje, sta alegoriji uničenja Jugoslavije. Ampak hkrati sta pravi, surovi, brezkompromisni pavlovićevski drami, v katerih je našel popolni primer junakov, ki so se nepripravljeni znašli na uničujočem prelomu: častnike Jugoslovanske ljudske armade. Verjetno ne obstaja grenkejša ironija v vojnah bivše domovine kot vloga, ki jo je prevzela JLA: »Titova vojska«, za katero so nas desetletja učili, da je branilec Jugoslavije, ki pa je leta 1991 obrnila topove na mesta in ljudi, ki naj bi jih branila. Filma sta različna v tonu in ritmu, *Država mrtvih* postavlja tudi vprašanje končnega avtorstva, ampak oba kažeta tisto obvladovanje jezika filma v korist jasne vizije, zaradi katerega je Pavlović eden največjih režiserjev druge polovice prejšnjega stoletja.

Dezerter je priredba povesti F. M. Dostojevskega *Večni mož*, premeščene v Srbijo v čas obleganja Vukovarja. Major Aleksa Veljačić obsodi na smrt dezerterja, ki je zbežal s prve frontne linije ter med svojim begom ubil častnika in nosečo žensko. Aleksi je vojne dovolj in se vrne v Beograd na dopust. V enem najbolj pretresljivih in impresivnih kadrov v Pavlovićevem opusu gre kamera pred Alekso, medtem ko hodi po porušeni vukovarski ulici. Ta hoja med ruševinami mesta dá filmu ton in tempo. Kamera odkriva porušeno mesto za Alekso in okoli njega ter pusti neizbrisen občutek, da gledamo rušilca med ruševinami. Hoji sledi dolga vožnja v Beograd, v mrtvo mesto drugačnega tipa, kjer živi Aleksa ob pokopališču. Ves film je serija dolgih prizorov, posnetih s čim manj rezi in daje vtis splošnega umiranja – tako posameznikov kot družbe – ter nepovratnega toka dogodkov, ki logično vodijo do vrhunca. Film obuja tedanjo Srbijo, z nenehnimi poročili televizije z bojišča, v katerih so vedno krive »ustaške sile«, Srbi pa vedno žrtve. Alekso, vedno bolj odtujenega od okolice, muči usmrtitev

dezerterja ter spomini na poročeno žensko iz Vukovarja, ki jo je ljubil pred desetletjem.

V Beogradu sreča starega prijatelja iz predvojnega Vukovarja, Pavla Trusića, tudi častnika, ki je dezertiral in se zdaj skriva v mestu s svojo devetletno hčerko. Pavle je mož ženske, ki jo je ljubil Aleksa, ki je verjetno tudi oče punčke. Mučen odnos med dvema bivšima prijateljema, ki ju veže zdaj mrtva ženska, ki sta jo oba ljubila, je v osrčju filma in počasi se začne odkrivati Pavlova maščevalnost do Alekse, zaradi ženske prevare in uničenja mesta. Film se ukvarja z raznimi oblikami dezerterstva: z izdajo prijatelja, ljubljene ženske, hčerke ter lastnih idealov. Ko Aleksa obtoži Pavla, da je dezertiral s fronte, mu ta odgovori: »*Jaz sem dezerter? Sem. Tudi ti si.*« In potem postavi ključno vprašanje: »*Za koga se mi borimo?*« Aleksa odgovori le: »*Ne blebetaj.*« To seveda ni odgovor. Kakšen pa je lahko odgovor jugoslovanskega vojaka, ki se bori za Miloševićeve cilje?

Vprašanje odgovornosti za zlom Jugoslavije je v srbskem filmu zapleteno. V najboljših filmih z vojno tematiko, kot sta npr. *Reci, zakaj si me zapustila* (Kaži zašto me ostavi, 1993, Oleg Novković), ki je tako kot *Dezerter* deloma posnet v porušenemu Vukovarju, ali *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996, Srđan Dragojević), odgovor na vprašanje, zakaj se to dogaja, ostaja nejasen, skoraj mističen. Vojna je nekaj, kar se enostavno zgodi, je kot v filmu *Lepe vasi lepo gorijo* zmaj, ki spi v tunelu, dokler ga nekdo ne zbudi. Pri Kusturici čutimo, da je to le del nasilnega ter razposajenega balkanskega cirkusa, in če je kdo sploh kriv, to niso Srbi. Morda najbolj skrajen primer izogibanja odgovornosti je film *Temna je noč* (Tamna je noć, 1995) režiserja Dragana Kresoje in scenarista Aleksandra Popovića: »*Tako smo nesrečni,*« reče junak, a punca mu odgovori, brez ironije: »*... in ne vem, s čem smo si to zaslužili.*« Zadeva se zaplete v *Naklepnem umoru* (Ubistvo sa predumišljajem, 1995, Gorčin Stojanović), ki prikaže urbani Beograd kot odpornega na primitivni ruralni nacionalizem, kar je vprašljiva teza. *Turneja* (2008, Goran Marković), posneta šestnajst let po *Dezerterju*, jasno opredeli megalomanski ter patetični srbski nacionalizem kot glavnega krivca. *Dezerter* najde korenine razpada države v tistih psiholoških momentih, ki so preplavili Srbijo z vzponom Miloševića ter ki jih upodobita Aleksa in Pavle, ki ju sijajno igrata Radoš Bajić in Rade Šerbedžija: samopomilovanje (»*Zakaj se vse to meni dogaja,*« reče Pavle, ko izve, da mu hčerka umira.), nezmožnost priznati lastne napake (»*Po vsem kar se je zgodilo, jaz tebi nisem dolžen ničesar,*« reče Aleksa Pavlu, kot ta od njega zahteva izpoved.) ter pojem izdaje in maščevanja, ki so spremenili nekoč kozmopolitski Beograd. Lik Pavla odraža preganjavico, ki je konec osemdesetih let postala sestavni del javnega diskurza v Srbiji ter dosegla svoj vrhunec v prepričanju, da obstaja globalna zarota proti srbskemu narodu, ki je vključila Hrvate, Slovence, Vatikan, Ameriko, Kominterno in druge. Pavlović obrne to na glavo. Pavle Trusić je izdan in ta izdaja ga je naredila klovna in bedaka v lastnih očeh. Ampak izdali so ga drugi Srbi: žena, prijatelji, vojska. Film se končna s prizorom, ki je skoraj fantastičen. Pavle v oklepnem vozilu izstreli rakete na

Aleksin dom ter ga uniči. Takoj zatem nas film vrne v Vukovar s počasnim potujočim posnetkom skozi porušeno mesto, z drzno povezavo med zasebnim in zgodovinskim pa ustvari filmsko različico na začetku navedenega zapisa iz dnevnika.

Če je *Dezerter* kot reka, katere tok teče do svojega konca, potem je *Država mrtvih* brzica, v kateri se zdi, da trčijo prizori eden v drugega. Zgodba o Janezu Kranjcu, slovenskem podoficirju

JLA, ki z družino zapusti Slovenijo po osamosvojitvi, je robata, neprizanesljiva do gledalca in doseže višek katastrofe in tragedije. Pavlović je posnel film leta 1997 ter umrl novembra 1998, še preden je film zmontiral. *Država mrtvih* je ostala v vicah kar nekaj let. Govorilo se je, da bo film montiral Slobodan Šijan. Tudi o Kusturici se je govorilo. Montažo je končno nadzoroval Dinko Tucaković, režiser, kritik, selektor Srbske kinoteke in Pavlovićev študent. Film je doživel precej neopaženo premiero v napol prazni dvorani beograjskega Sava centra, 29. novembra leta 2002, točno štiri leta po režiserjevi smrti. Njegov sin Vuk je rekel: »*Menim, da je končna različica filma v 97 odstotkih enaka tistemu, kar je nameraval narediti sam režiser. Težko je sicer reči, kaj bi bilo drugače, saj je bil moj oče tudi med procesom montaže sposoben vnašati spremembe glede na tisto, kar je pisalo v snemalni knjigi.*« Gledalec ali kritik se lahko ukvarjata le s tistim, kar je na platnu, ter se lahko sprašujeta, ali bi film deloval manj »razpokano«, če bi montažo nadzoroval sam Pavlović.

Država mrtvih, posneta po drami Siniše Kovačevića *Janez*, kar je tudi alternativni naslov filma, se osredotoči na propad družine. Janez (Radko Polič v eni svojih najboljših vlog nasploh

– ponosen, zoprn, razdražljiv, ranljiv, brezobziren človek, ujet v krčih lastnega ponižanja) je izdajalec v Sloveniji ter nezaželen v Srbiji (»*Spet 50.000 Janezov širi svoje riti po Srbiji, medtem ko je moj narod lačen,*« mu reče pijani Srb, katerega sin je bil ubit v Sloveniji). Žena Makedonka (Katarina Ivanova) zdrsne v hipohondrijo in norost, sin Gorazd (Nebojša Glogovac) se prelevi v kriminalca pod imenom Goga Dorćolac, hčerki dvojčici pa se zapreta vase. Le starejši hčerki, ki jo igra režiserjeva hči Milena Pavlović, uspe nekako skrbeti za družino. Da ta predstavlja alegoričen razpad Jugoslavije, je očitno: ideja, za katero dobesedno ni več prostora. Še pomembneje je, da poda Pavlović v svojem zadnjem filmu najbolj skrajno različico človeka, neusklajenega s svojim časom. »*Ne prisega se vsako sredo, ampak enkrat v življenju,*« reče Janez obupani ženi, ko ga ta obtoži, da je družino uničil, ker ni ostal v Sloveniji. »*Prisegel sem zvestobo Titu in Jugoslaviji. Uniforma se ne zamenja kot perilo. Človek sem ... in zato sem se umaknil poscan in posran s svojo vojsko.*«

Pavlović je bil jugoslovanski režiser, ki je tako kot Janez ostal brez države. Njegov upor je ležal v preboju pod površje uradne ikonografije in mitologije SFRJ v bedo, kriminal, umazanost, oportunizem ter ostale stranske učinke socializma v vzponu in potem v padcu. Tudi zadnja filma, ki ju je posnel v še skupni domovini, *Vonj telesa* (Zadah tela, 1983) ter *Na poti za Katango* (Na putu za Katango, 1987), ponujata takšno folkloro bratstva in enotnosti ter neuvrščenosti, kot sta srečanja kulturnih društev slovenskih in srbskih železničarjev v prvem ter obisk gvajanske gospodarske delegacije v srbskem rudniku Bor v drugem. V *Državi mrtvih* se Pavlović sooča z ostanki te družbe med razsulom vojne in propada. To je bolšji trg Titove države.

V *DRŽAVI MRTVIH* SE PAVLOVIĆ SOOČA Z OSTANKI TE DRUŽBE MED RAZSULOM VOJNE IN PROPADA. TO JE BOLŠJI TRG TITOVE DRŽAVE.

Država mrtvih se odvija v hotelih za begunce, na bolšjakih, kjer žena prodaja Elanove smučke, v gangsterskih klubih, vojaških pisarnah, kjer je spomenik tovariša Tita skrit v kabinetu, na ulicah Beograda, na katerih so begunci nezaželeni. Hvalnica Titu, ki jo pojejo častniki okrnjene vojske, deluje nadrealno. Pavlovićev pristop se ni veliko spremenil od let črnega vala. *Država mrtvih* je film močnih nasprotij. Prizoru, v katerem Janez, ki se mu na obrazu vidi razumevanje svojega izgubljenega položaja, poje nežno uspavanko svojem vnuku, sledi kontrasten prizor snemanja lokalnega porno filma, v katerem koščen fant v *šajkači* urinira na obraz mlade ženske na senu med blejanjem ovc. To je črnovalski Pavlović v svoji najizrazitejši različici. Film proti koncu kopiči en elegantno zrežiran vrhunec za drugim: smrt, rajanje, spet smrt ter končen razkol med očetom in sinom. Kamera le mimogrede opazi utapljanje punčk, ki izgineta pod vodo, na pogrebu pa prevzame neodločne gibe Janeza, ko prosi svojega sina, zdaj uspešnega gangsterja, naj se vrne domov. »*V kateri dom?*« mu odgovori sin.

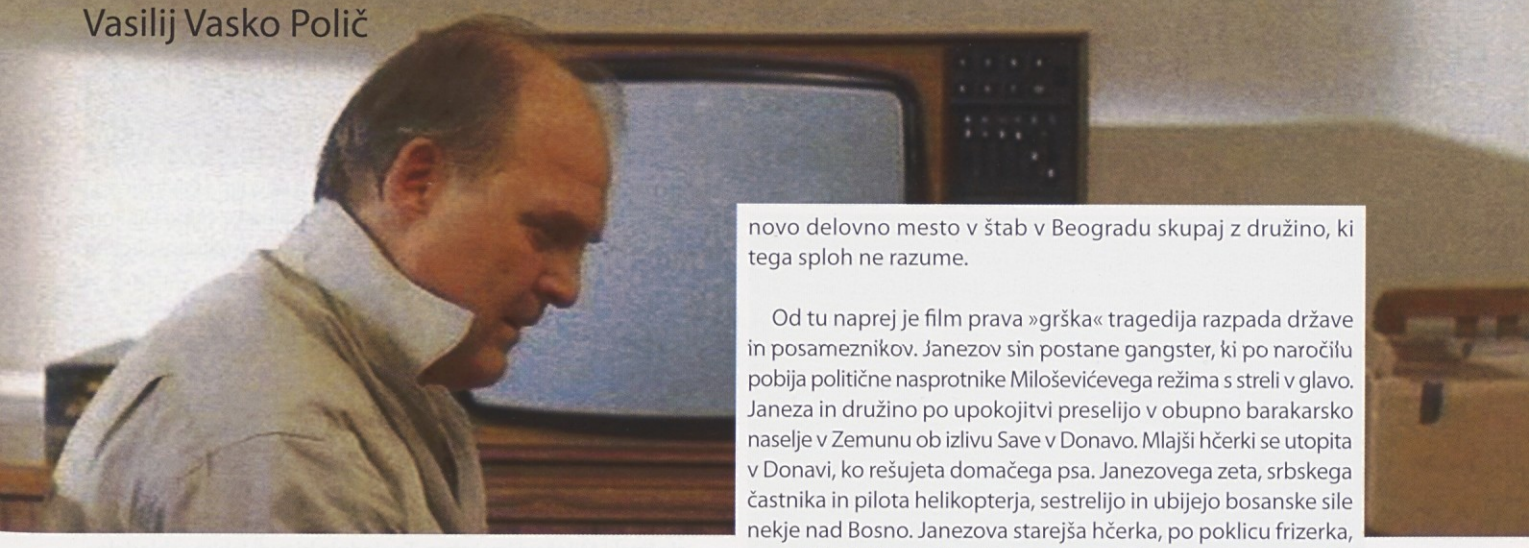
Dezerter in *Država mrtvih* sta Pavlovićeva filma o tisti »naslednji vojni«, na katero nas je opozoril pred tridesetimi leti. Kot v filmih, posnetih pred razpadom, pustita dvojni občutek: da je režiser hkrati v osrčju dogodkov in da jih opazuje skozi oči, ki so brez kakršnih koli iluzij. Sta dokaz režiserja, ki je bil vedno v opoziciji ter ni izgubil svojega moralnega ali umetniškega kompasa niti v najbolj hudih časih. Sta pa tudi pričevanji umetnika o smrti dežele, ki je bila vedno objekt njegove umetnosti.

(Fotografije so iz filma *Dezerter*.)

IZGUBLJENA PRILOŽNOST

Janez ali Država mrtvih: film, ki ga Slovenija (še) ni videla

Vasilij Vasko Polič



Pisalo se je leto 2000. Takrat sem bil predsednik upravnega odbora Filmskega sklada RS, člani pa so bili: Stojan Pelko, Marcel Štefančič jr., Živa Emeršič, Jure Apih, Janez Drozg in Majda Širca, direktor sklada pa je bil Filip Robar Dorin.

Obiskala nas je producentka Zoja Todorić iz Beograda in povedala, da je odkupila kopijo filma z delovnim naslovom *Janez* oziroma *Država mrtvih* znamenitega režiserja Živojina Pavlovića, ki je film sicer posnel do konca, a kopija je bila nedodelana, manjkala je montaža, glasba in še kaj. Kmalu po koncu snemanja je umrl v bolnišnici po rutinski operaciji, po pripovedovanju članov ekipe v nenavadnih (nerazjasnjenih) okoliščinah, domneva se, da so mu dali prevelik odmerek sedativov.

Tudi samo snemanje leta 1997 je bilo polno nenavadnih okoliščin. Scenarij, predložen srbskemu Ministrstvu za kulturo, je bil poln prizorov, ki so slovensko Teritorialno obrambo med 10-dnevno vojno zoper agresorsko JLA leta 1991 prikazovali v zelo negativni luči. S tem je bil takrat zadovoljen tudi sam Slobodan Milošević in film so sprejeli v financiranje. Na snemanju pa je Pavlović scenarij precej spremenil in slovenska TO je prikazana zelo korektno in objektivno. V glavni vlogi je nastopil Radko Polič – Rac, ki igra starejšega vodnika v JLA slovenskega rodu, ki se mu svet julija leta 1991 dobesedno sesuje. Kljub nagovarjanju slovenskih častnikov, da naj se pridruži TO, to zavrne, češ da je dal prisego Predsedstvu SFRJ, in gre iz Slovenije z JLA na novo delovno mesto v štab v Beogradu skupaj z družino, ki tega sploh ne razume.

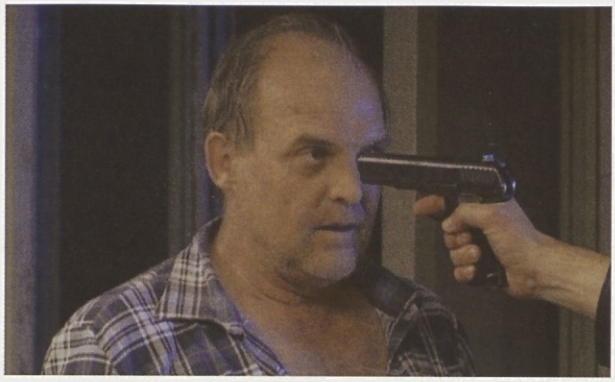
Od tu naprej je film prava »grška« tragedija razpada države in posameznikov. Janezov sin postane gangster, ki po naročilu pobija politične nasprotnike Miloševićevega režima s streli v glavo. Janeza in družino po upokojitvi preselijo v obupno barakarsko naselje v Zemunu ob izlivu Save v Donavo. Mlajši hčerki se utopita v Donavi, ko rešujeta domačega psa. Janezovega zeta, srbskega častnika in pilota helikopterja, sestrelijo in ubijejo bosanske sile nekje nad Bosno. Janezova starejša hčerka, po poklicu frizerka, ne najde službe in konča kot pomočnica pri pornografskih predstavah v javni hiši, kjer moške predstavljajo srbski »junaki« s šajkačami. Janezova žena umira zaradi tuberkuloze. Janez skupaj s svojim nekdanjim, tudi upokojenim, vojaškim kolegom opravlja delo lakaja v dekadentnem nočnem klubu. Zaključni prizor kulminira v tragedijo: v bordel pride njegov sin, s svojo kriminalno-morilsko svito in spremljevalci. Očeta ne prepozna in mu malomarno potisne v roke svoj šal in klobuk, ostali pa se režijo presunjenemu Janezu, s cilindrom na glavi in v livreji, kot da bi bil zadnji izmeček na Zemlji.

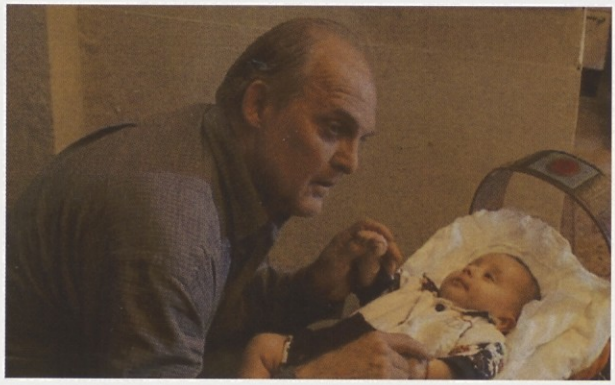
Snemanje je bilo polno preizkušenj za filmsko ekipo. Kot varstvo igralcem so najeli prava »pistolerosa«, ki sta pazila nanje na vsakem koraku, celo v restavracijah. Racu je ekipa strogo zabičala, da po 21. uri ostaja v svoji sobi v hotelu in da se pod nobenim pogojem ne sprehaja po nočnem Beogradu. Nekoč ni bilo mogoče posneti nekega interierja, ker je zmanjkalo denarja za navadno žarnico. Vsi beograjski igralci so se odrekli honorarjem, da je Pavlović sploh lahko posnel film. Raca so

intervjuvali za časopis *Politika* in izjavil je, da bi bilo treba vse srbske generale in generale JLA z Miloševićem na čelu kot vojne hujskače obesiti za noge, z glavami navzdol na glavnem trgu v Beogradu, Terazijah. Nekateri so trdili, da je Milošević »dovolil« objavo le zato, da bi se prikazal v »lepi demokratski luči« kot voditelj, ki dopušča tudi izjave, negatorne in obsodilne do njegovega režima. Lahko pa bi Raca to tudi drago stalo.

Navedena producentka je Filmskemu skladu RS ponudila dogovor, da bi za soudeležbo pri dokončanju filma (montaža, glasba in še nekaj tehničnih podrobnosti) poravnal te stroške v višini 15 do 20 milijonov tolarjev. S tem bi pridobil soproducentstvo in možnost distribucije filma v tuje države. Sledila je izdatna korespondenca med FS in producentsko filmsko hišo »Komuna« v Beogradu, ki se je vključila v projekt in jo je zastopal Maksa Ćatović, ter sinom Živojina Pavlovića, ki je predstavljal družino, in predstavnikom filmske ekipe Dinkom Tucakovićem. Za film je bil zelo zainteresiran tudi takratni direktor Beneškega filmskega festivala, Alberto Barbera.

Moram pošteno priznati, da je upravni odbor večkrat razpravljal o problematiki doplačila in sklenitvi soproducentstva za dokončanje filma. Toda tehtnica se je vse bolj nagibala k negativni odločitvi, na koncu pa sva s pokojnim Janezom Drozgom edina podpirala možni dogovor. Razloga proti sta bila dva: prvič, ali gre sploh za slovenski film (čeprav je glavno vlogo odigral naš priznani igralec), in drugič, film naj bi financiral zločinski Miloševićev režim. To slednje bi tudi lahko »zbledelo«, saj je do režima še kako kritičen film naredil v bistvu slovenski režiser, film je neverjetno pretresljiv in kakovosten in govori o

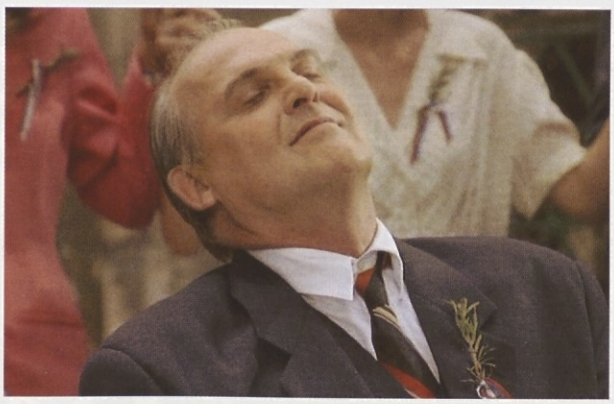




tem, kako tragično je razpadla nekdanja Jugoslavija, v ognju in krvi z mednacionalnimi vojnami, s tragičnimi in z dolgoročnimi posledicami za vse njene narode in z velikimi človeškimi žrtvami, ki se bi jim dalo ob bolj spravljivi politiki tudi izogniti.

Žal je ostalo le pri korespondenci ter pri mojem in Drozgovem osamljenem podpiranju projekta v donkihotskem boju s sovražnimi mlini na veter. Naposlušal sem se tudi »dobronamernih« pripomb nekaterih, kako je pri meni podan osebni interes zaradi podpore bratu Racu. O ti prijazne slovenske dušice! Z Drozgom sva predvsem želela, da to vrhunsko delo preide delno tudi v slovensko last, da ga vidijo, tudi preko naše distribucije, gledalci v mnogih državah. Da vidijo, kako je Pavlović podal pretresljivo in verodostojno podobo razpada »bratstva in enotnosti« Jugoslavije. In da vidijo, kako se je JLA pod neposrednim vplivom Miloševića in njegovih generalskih oprod spremenila v grozljivega sovražnika in klavca vseh jugoslovanskih narodov nesrbskega rodu. Drozg mi je še pred prezgodnjo smrtjo omenil, kako mu je žal, da tega filma nismo videli v Sloveniji, ker bi se tudi mlade generacije, rojene po letu 1991, iz njega marsikaj naučile, saj bi jim ponujal najbolj verodostojno podobo, kaj se je z nekdanjo državo dejansko zgodilo.

Epilog: V Srbiji so *Državo mrtvih* po številnih kolobocijah (kmalu po snemanju so umrli tudi direktor fotografije Aleksandar Petković in še trije igralci) dokončali. Po škandalozno neorganizirani premieri so film leta 2002 predvajali na festivalu v Nišu, kjer si ga je v areni ogledalo 20.000 gledalcev, ki so film po projekciji nagradili s polurnim aplavzom, Raca pa z nagrado občinstva – leto pozneje je prejel nagrado za glavno vlogo tudi na festivalu Novosadska arena. Potlej pa mrk in žalost. Družina pokojnega Pavlovića, ki je pridobila producentske pravice, ne dovoli predvajanja tega filma ne v Srbiji ne v tujini in filma ni bilo tudi na minuli retrospektivi Pavlovićevih »slovenskih« filmov v Kinoteki. Škoda!



(Fotografije so iz filma *Država mrtvih*.)

Opomba urednika: film Živojina Pavlovića *Država mrtvih* je na DVD-formatu dostopen preko spletne trgovine *Yu4you* oziroma *http://www.yu4you.com*

Sestava

Zapis o predhodništvu

za tavanje

Maye Deren

vanje

Andrej Lutman

Usmerjenost nase in posedovanje strojne opreme, ki omogoča opazovanje lastnih vzgibov in istočasne obsedenosti s samopodobo, določa merek na drugotno, odsotno, a vseeno prisotno kot odsev v smislu računsko omejene preslikave do očes in migljajev vek. Meriti na bežeče like, ki so telesa v plesu ob vrtljajih obredno ubitih živali, petelinov, ni zgolj umetniški dogodek, marveč kočljiva pustolovščina ob predpostavki lastne skritosti za samopodobo. Če je preučevanje človeškega tudi podučevanje o dejavnostih, ki mejijo na komaj dostopno mrežo, pripeto od očesne mrežnice do plešočega in v vznesenost zavitega telesa, potemtakem je tudi obraten odnos, ki se vzpostavi, ko opazovano opazi opazovanje in se pri tem ne zavaruje, tisti odnos, s katerim opazujoče noče oziroma skoraj ne more več paziti nase. Strelno orodje, ki je tudi stroj za prenašanje podob na za svetlobo občutljive ploskve, ki se ročno ali strojno povežejo v gibanje, je tisto orožje, s katerim opazovalec določi omejenost očesnega zornega polja.

ALEXANDER HAMID IN MAYA DEREN

Na kakšne izlete se je odpravljala Maya Deren, ko je usmerjala strojček za snemanje sličic na drgetajoča telesa, ki ob udarcih in topotih tolkal zavijajo z očmi, jih pobelijo s svetlobo beločnice, je vprašanje za tiste, ki si zadajo za svojo nalogo proučevanje človeških obnašanj v skrajnih razmerah bivanja.

Na bežečih slikah o pokosilnih drozganjih oziroma posladkih (*Mreže popoldneva* [Meshes of the Afternoon, 1943, Maya Deren in Alexander Hammid]) je Maya Deren vzpostavila trikot oko-mreža-zanka. Omreženje, ki je tako vzpostavljeno, dopolnjuje cvet, položen iznad pogleda na tla, pred oko. Pred očesom pa je tudi ključ in nož in obraz in ogledalo. Ključen je morda nož, da zareže pod obraz, vzpostavljeno je ogledalo, da odslika obraz, ki ga ni, saj je odsev premočan, da bi bežeča postava dovolila ženski ujetje. Čemu torej sledi obrušeno steklo, speto z ogledalci, čemu gre pogled v tako zapletene priprave, da se naposled vrne v utripajočih odsevih prašnih delcev, ki nudijo zaslon za sence, za cesto, za vrnitev v naslonjač?

Sled izmetačev, podob v nastajanju, je sled zapisa po pravilih lepljenja, po pravilih robov, ko se trak zatakne in izmetalo obtiči v zaslikju, ko je svetloba spet svobodna, da ne nosi več tujih sličic, le lastne, le delce v razcepu.

Niz slik, razprostrtih in ponavljajočih se, posnetih v tišini, ki valujoče dopolnjuje obalo (*Na kopnem* [At Land, 1944]), je nizanje naplavine na v ogromno lužo prodirajočega peska. Naplavina, ki je naplavljenka, določi mejo med morjem, obalo in nebom, ko se povzpne prek korenin na rob mize, na rob neba, na rob ploskve s kipci. Kraja kipca, ki je v igri na polju črnih in belih ploskev, ženski, ki je ženska in so ženske, vse to dovoli ženski, da do konca razmeji tekočino od naplavine, da od izhodišča, ki je naplavina, preteče vso pot od podmizja do omizja, kjer posedajo ljudje. Ni zapažena, ta dvignjena ženska, ta ženska, ki si je dovolila splezati nekam visoko, morda najvišje, ko pa je le sanjarila na prečudoviti

foto: ALEXANDER HAMID

meji med globokim morjem in obalno plitvino. In moški v postelji in mačka v naročju.

Ravnočrtnost ob pogledu na predmet brez sence ob tolikih lučeh, ob tolikih obsevanjih, da je dvig in plezanje odmik od zaobljube, odmik k drugačnem odnosu. In strelna svetloba, žaromet na primanjkljaj telesnega, tako ugodnega, tako voljnega za par na par.

Obmolčane so podobe (*Študija koreografije za kamero* [A Study in Choreography for Camera, 1945]), ko ni razlike med debli in plešočim telesom, med gozdom in pokrajino v hiši; in zasuk pred kipom gre v sukanje, v vrtljaje, v zamero mirovanju. Skok prek neba je pristanek na zemlji, tako prizemljen, da se drevesa zamajajo.

Dvig telesa ob dejstvu opazovanosti, z dejanjem prikovanega praznega pogleda odsotne niti v soju svetlobe.

Prenos borilne veščine na zapisljiv vzorec, ki je niz v red zloženih slik (*Razmišljanja o nasilju* [Meditation on Violence, 1948]), prinese strnjen prikaz zmožnosti telesne moči, ko molči nasprotje. Boj telesa in sence, borba za gib, ki ni ples, a je plesna bojevitost pred steno, pred površino, ki odseva temo, ozadje telesa v kroženju pred nasproti sledečemu stroju, brnečemu ob piščali in tolkalu. Vaja za telo, podobo, zvok in presečišče pogleda skozi mirujoče steklo.

Čakališče na osredotočen udarec v izmiku, v spolzkosti trenutka za napad. Roki sta prazni, nimata predmeta, a imata oprijemališče, ki je v težišču telesa v kroženju, v sikanju prstov. Veščina ponavljajočih se gibov določa smer pogledu in odprti škatli, ki lovi svetlobo.

Skupina v plesu in zastojih, ob pregibih, poletih in obstankih (*Ensemble for Somnambulists*, 1951). Plešoč strojček za presnemavanje svetlobe, ki s svojim izsevom izriva prah na prevleki, kamor se zapisujejo slike oziroma temne točke, ki zažare šele ob ustreznem postopku, ki naredi svetlo temo in temno svetlobo. Oko pleše, strojček pred njim pleše, se ziblje, vijuga, lovi odseve, kjer ni senc in kjer ni sonca, a je luč, so lučke, so premeri zamegljenih očesc. Kroženje, kroženje in oženje kroga navzven, da svetloba zazveni v temine. Na plesno predstavo zre obraz za tančico, ki je mreža, ki omreži temo in nitke, obraz. Ženski in moški v zmagoslavju para in pol.

Krvna obnova zavzame stremenje po oddaljenem, po odhodu v odsotnost, ko je priložnost za stik, za znoj.

Štiriletno (1947–1951) snemanje na otoku Haiti (*Divine Horsemen – The Living Gods Of Haiti*, 1985, Maya Deren, Teiji Ito, Cherel Ito) Mayi Deren prinese obilico snovi in ji ne prizanese. Prinese zaletavanje v nekaj, kar je med pogledom in tarčo, med merkom in izbruhom očesnega

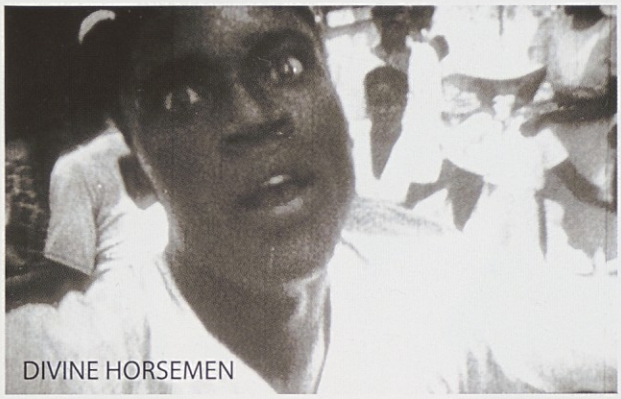
ognja skozi cev, ki je cev daljnogleda na blizu, tako blizu, da zatava vanjo. Popoln plešoči krog, kjer telesne poslikave in dodatki oziroma okraski preidejo v risanje likov v pesek. Imeti na muhi namerjeno, uporabljati izostren občutek za daljavo, posedovati petje, ko se vrtijo vratovi; in petelin zapoje pod muho. Petelin mlaska, poka in kleplje, drobi ter udari. Pa brusi v cmok. Med brušenjem je petelin slep in gluh, da ga petelinar naskakuje. Ko prepeva, tudi pleše, pa z veje na tla, v sončno petje, ko vozi voz. Voz pelje sem ter tja, večkrat tja. In je vez med vidnim in zavidnim, med živim in mrtvim. Vhod od tamkaj za sem je označen s krogom in z deblom, z jamo in s konico v njej. Plesišče, podčrtano z znaki, z liki, z nadzemnimi dodatki. Pride do prerivanja, do potiskanja, ki ni stiskanje podplatov ob tla, temveč dvigovanje rok v poplesavanje, ki je drgetanje, trepet pred najvišjim. Tolkala s petjem napnejo mrežo, pretrgano z vzkliki razprostranjenosti med obokom telesa in hotenjem duha. Mečevanje je ples telesa z ostrino sence, ko splav na globoki vodi ne potrebuje vetra za plutje. Odebeljene palice v vrtljajih določajo polje, kjer gospodari vrtinec.

Nato vzajemnost, ko pihalniki postanejo sesalci, ko je vsesavanje svetlobe pretveza pa prosojnost razdražene dupline, za zajetje v jarku lesketajočih beločnic, ki so očesen luči.

Oko v dvoočju, v razpotegu zenice, v dometu očesne leče (*The Very Eye of Night*, 1958), ko je pogled zastrt z zvezdami. Krog in ozvezdje Dvojčka, morda Dvojčici, morda Par, krog in zapirajoči se krogli, medzvezdje in plesni koraki zibajočih se plesnih gibov v odsotnosti globine. Je le velika želja, ki je potreba, ki je hotenje po vzpostavitvi odnosa, ob katerem bodo zvezde oddale temo in svetlobo. Pogrešanje paritve, risanje krivulje v daljnogledu, ki zaznamuje neskončnost teme.

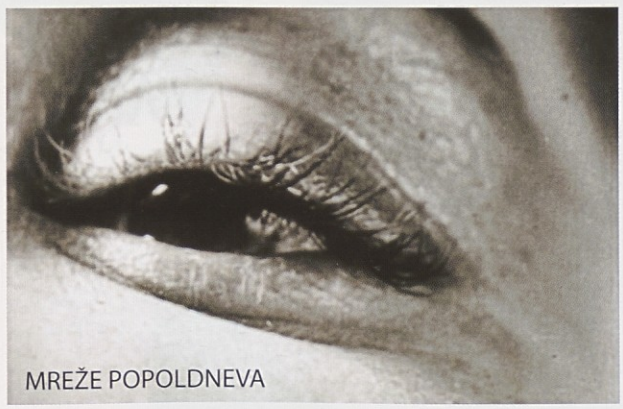
Prenos izvršuje prisotnost. Tekočina, zlivajoča se na razčrtano oziroma razpraskano površino osvetljenega stekla, zadosti pozornosti, ki je osredotočenost na mrtev svet odsevov, preslikav, prispodob v zasukih končnega traku, izreza. Iskanje ni poplačano samo z najdbo, ni stkano le ob pojemanjih in izbruhih svetlobe v curku, ni zaobseženo nad popisanimi dogodki ob soočenju z lastni usodo, katero se bere ob risih in dodatkih. Iskanje je najdeno, ko je odsotnost za ustaljeni svet udarec ob presunljivo podrhtavanje in tavanje za zavese, za mreže, za svetlobne nitke.

Biti zaznamovana s prihodnostjo, biti določena za izumljanje pomagal, ki zatresejo zaznave, predstave in prepričanja. Biti na meji zloma, biti nadarjena z 'udarjenostjo' na presežek. Imeti veselje z igro, ob kateri zastaja resnica, ob kateri doumevanje postaja igra za podaljševanje življenja, ki ni razvrat zaprtosti. Zasuki se godijo v dogodkih, sučejo se na površinah brez odsevov, nastopajo kot znanilci zastojev drugje, tam, na koncu konca, ko začetek ni brezkončen trak vrtljivih se podob. Vzajemno vzdraženost ob pojavu preslikav lahko prenese še tako gibek um, a dvoumnost, ki prehaja v večumnost, tu naredi rez, belino s packami na


DIVINE HORSEMEN

MREŽE POPOLDNEVA

MREŽE POPOLDNEVA


MREŽE POPOLDNEVA

vrtljivem se pasu s poslikavami. Ustroj dvojne vijačnice, ki ima sliko, napise in še zvok, je ustroj izmetavanja nedoločljivosti odnosa med verjetnim, dejanskim in možnim. Kako potemtakem sestaviti brnenje strojčka s podobami, kako dopolniti šumenje, ko podobe dobe odboj za skok nad oko?

Maya Deren predlaga dostojanstvo, ko gre za mimobežnost, za zvok v prehodu. Množenje možnosti za obsevanje z zrcalnimi videnji preteklega in zmanjševanje obsega zmožnosti dojetja mnoštva videnega, že videnega in prividnega ne pomaga najbolj, ko se hlepi po razrastu preslikav. Kljub zgubi pri ceni vstopnic za beg, ki je vračanje, postaja sočasnost tišine in hitrosti nujna za obstanek lepega, vzdržnega in s tem bolj živega.

V naslednji, septembrski številki *Ekrana* bo rubrika Kaliber 50 avtorja Jurija Medena posvečena najpomembnejšim svetovnim avtorjem eksperimentalnega filma, med njimi seveda tudi Mayi Deren.

THE VERY EYE OF NIGHT

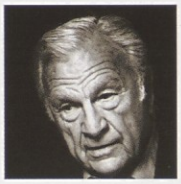
Kaliber 50+50

Kje 100 sem žlahtnih že tega epizodistov videl ...?

Zoran Smiljanić

PRAVIJO JIM KARAKTERNI, EPIZODNI ALI STRANSKI IGRALCI. SO PREGRDI, PREMAJHNI, PRESTARI, PREDEBELI, PLEŠASTI, NEPRIVLAČNI, ŠKRBASTI, ŠKILASTI ALI PREPROSTO PREMALO MARKANTNI, DA BI SE PREBILI MED GLAVNE IGRALCE. ŽE STOKRAT SMO JIH VIDELI, A SE NE MOREMO SPOMNITI NJIHOVIH IMEN. MALE, TEŽKO OPAZNE BANANE S SKOPO ODMERJENO MINUTAŽO, OBSOJENE NA VEGETIRANJE NA STRANSKEM TIRU, V GLOBOKI SENCI VELIKIH ZVEZDNIŠKIH IMEN. EPIZODISTI SO POTROŠNA ROBA, ENODIMENZIONALNE KARIKATURE, OBSOJENE NA VEČNO PONAVLJANJE ENE IN ISTE TIPIZIRANE VLOGE ALI ELEMENTARNIH ČUSTEV, KOT SO STRAH, HUMOR IN NAPETOST. NJIHOVE VLOGE SO PREVEČ MIKROSKOPSKE IN MARGINALNE, DA BI POKASIRALI KAKŠNO OMEMBE VREDNO NAGRADO ALI VSAJ SPODOBEN HONORAR. TUDI KO UMREJO, JIH ČASOPISI V KAKŠNEM KOTIČKU NA DNU STRANI KOMAJ OMENIJO. ČE SPLOH.

PA VENDAR SO EPIZODISTI SOL FILMOV, NJIHOV NEPOGREŠLJIVI, NENADOMESTLJIVI IN NEPRECENLJIVI SESTAVNI DEL. DESETLETJA NASTOPOV V IMPRESIVNEM ŠTEVILU FILMOV SO JIM PRINESLA KILOMETRINO, SAMOZAVEST IN NEPOZABNO PREZENCO. PRENEKATEREMU JE USPELO PRESEČI STROGE ČASOVNE IN IZRAZNE OMEJITVE IN IZ SVOJIH VLOG POTEGNITI MAKSIMUM. ŠE VEČ, POGOSTO SO UKRADLI PREDSTAVO PRIVILEGIRANIM IN FAVORIZIRANIM ZVEZDAM. TOKRATNI KALIBER 50 IZJEMOMA ŠTEJE 100 ESENCIALNIH EPIZODISTOV (DVOJNA ŠTEVILKA EKRANA!), KI SEM JIH MUKOMA IZBRAL MED STOTINAMI STRANSKIH IGRALCEV. MUKOMA NE ZATO, KER BI JIH BILO TEŽKO NABRATI, PAČ PA ZATO, KER JE TOLIKO DOBRIH. SEVEDA IGRAJO PRI IZBORU POMEMBNO VLOGO OSEBNE AFINITETE; NAŠTETI EPIZODISTI SO MI Z LETI PRIRASLI K SRCU KOT STARI PRIJATELJI, KI SE JIH ISKRENO RAZVESELIM VSAKIČ, KO JIH SPET ZAGLEDAM. ENEGA ŽE KAKIH DVAJSET LET NOSIM V DENARNICI, POLEG SLIK ŽENE IN OTROKA (BOM POVEDAL, KDO JE, KO PRIDE NA VRSTO). PRENEKATERO DRAGOCENO IME JE TAKO OSTALO ZUNAJ SEZNAMA, NE PA TUDI OBVEZNI SLOVENSKI EPIZODIST, KI SI VSEKAKOR ZASLUŽI ČASTNI PROSTOR V DRUŽBI NAJVEČJIH. IGRALCI SO RAZPOREJENI ABECEDNO, NAJVEČ JE SEVEDA AMERIŠKIH, SAJ JE PREPOZNAVNOST IN POGOSTOST POJAVLJANJA EDEN OD POGOJEV ZA UVRSTITEV. DRUGI PA JE, DA SE SODELUJOČI NISO PREBILI V GLAVNO VLOGO ALI NJENO NEPOSREDNO BLIŽINO (Z NEKATERIMI MANJŠIMI IZJEMAMI). HOČEMO JIH IMETI TAM, KAMOR SODIJO: NA REPU NAJAVNE ŠPICE, ZAPISANE S ČIM MANJŠIMI ČRKAMI.



1. Eddie Albert (1906–2005)
Igralec lisičjega nasmeha in žametnega glasu, nastopil v več kot 200 vlogah na filmu in TV. Nominiran za oskarja za stransko vlogo boema Irvinga Radovicha v *Rimskih počitnicah* (Roman Holidays, 1953, William Wyler). V zrelih letih pogosto igral pokvarjene, strahopetne in psihopatske like. Z užitkom smo ga sovražili kot kapetana Cooneya v *Napadu* (Attack!, 1956, Robert Aldrich), kot prefrigana baraba je blestel tudi v Aldrichevem *Spopadu v jetnišnici* (The Logest Yard, 1974) in *Mestu nevarnosti* (Hustle, 1975). Doživel je 99 let.

2. John Anderson (1922–1992)
Nastopal večinoma v vesternih, uveljavil se je z vlogami avtoritativnih in fanatičnih častnikov, med njimi izstopa vloga polkovnika Iversona v *Plavem vojaku* (Soldier Blue, 1970, Ralph Nelson), ki je ukazal sadistični pokol nad indijanskim plemenom, vključno z ženskami in otroki. Dvakrat igral Abrahama Lincolna in enkrat Marka Twaina. Netipična vloga: sumničavi prodajalec rabljenih avtomobilov v *Psihu* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock).

3. R. G. Armstrong (1917)
Velik, plešast, zloveščega pogleda, najbolj znan po vlogah v vesternih Sama Peckinpaha, ki je hitro zaznal igralčev verski nemir in ga učinkovito uporabil v vlogah neuravnovešenega fundamentalista, z Biblijo v eni in z dvocevko v drugi roki. Vrhunec: v *Bivšem prijatelju Kidu* (Pat Garrett & Billy the Kid, 1973, Sam Peckinpah) igra pridigarskega šerifovega namestnika Boba Ollingerja, ki ga Kris Kristofferson dobesedno preluknja s šibrovko, polno kovancev. Častna vloga: general Phillips, ki na začetku *Predatorja* (1987, John McTiernan) pošlje Arnieja v akcijo.

4. Luke Askew (1937)
Eden prvih, ki si je v Holivudu drznil nositi dolge lase, zato jih je kot jetniški paznik v *Hladnokrvnem kaznjencu* (Cool Hand Luke, 1967, Stuart Rosenberg) skril pod klobuk. Naslednje leto se je moral za vlogo narednika Prova v hudo domoljubnih *Zelenih beretkah* (The Green Berets, 1968, John Wayne) ostriči, a so mu lasje do filma *Goli v sedlu* (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper) spet zrasli. Med nesmrtne se je zapisal z vlogo *cool* avtoštoparja, ki Fondi in Hopperju v hipijevski komuni podari tabletko tripa. Še vedno snema.

5. Rene Auberjonois (1940)
Njegov priimek je Američanom vedno delal težave: izgovarja se Oberžonoa. Zaslovel v filmih Roberta Altmana: v *MASH-u* (1970) je bil zbegani kurat, v *Brewsterju McCloudu* (1970) vneti predavatelj, ki se spremeni v ptiča, v *Kockarju in prostitutki* (McCabe and Mrs. Miller, 1971) pa zanikrni gostilničar Sheehan, ki se smeji, kot bi pohrkaval. Veliko je nastopal tudi v TV-serijah, med drugim v *Zvezdnih stezah* (Star Trek) in *Zvezdah na sodišču* (Boston Legal). Kljub letom se ni otresel otročjega, rahlo bebavega izraza na obrazu.

6. Dylan Baker (1959)
Aboniran na vloge brezdušnih državnih aparatčikov, vedno v obleki, strog, tog, zadrgnjen, brez nasmeha. Nase je opozoril z vlogo pedofila, ki doma omamlja in posiljuje sinove sošolce v filmu *Sreča* (Happiness, 1998, Todd Solondz).

7. Ned Beatty (1937)
Debitiral v filmu *Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman) kot plahi, prepoteni, okrogloličnі debelinko Bobby, ki ga hribovci brutalno sodomizirajo, med posilstvom pa mora za povrh še cviliti kot svinja: »*Iiiiiii - iiiiii!*« Čeprav je bilo videti, da ga bo vloga za vedno zaznamovala in zaključila njegovo filmsko kariero, se to ni zgodilo. Beatty je igral v več kot 100 filmih in Variety ga je razglasil za »najbolj zaposlenega igralca v Holivudu.« Za vlogo TV-magnata Jensena v *TV mreži* (Network, 1976, Sidney Lumet) je bil nominiran celo za oskarja.

8. Alfonso Bedoya (1904–1957)
Mehiški bandit, ki je v filmu *Zaklad Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre, 1948, John Huston) zinil tisto slovito: »*Badges? We don't need no badges. I don't have to show you any stinking badges.*« Plus 175 mehiških in pet ameriških filmov.

9. Demeter Bitenc (1922)
Unikatna in edina domača epizodna zvezda z mednarodnim pedigrejem. S svojo podlo faco in znanjem nemščine je bil kot ustvarjen za vloge gestapovcev in SS-ovcev, pa tudi banditov in drugih pridaničev v italijansko-nemških vestern koprodukcijah. Nastopil v več kot 90 vlogah. V prvem *Winnetouju* (1963, Harald Reinl) je bil Dick Stone. V jugo

časopisju se je v začetku 60. na veliko pisalo, da je igral glavno vlogo v piratskem filmu *Rabaneck*, a to verjetno ne bo držalo; gre za obskurni peplum *Il pirata del diavolo* (1963, Roberto Mauri), v katerem je Bitenc sicer res igral malopridnega gusarja Rabanecka, vendar je glavna pripadla ameriškemu mišičnjaku Richardu Harrisonu.

10. Eileen Brennan (1932)

Skrivnostna temnolaska visokih ličnic, zadržanega nasmeha in prijaznega pogleda, najboljša v vlogah iztrošenih žensk, ki jih je življenje postavilo na stranski tir: bila je sočutna natakarica Genevieve v *Zadnji kinopredstavi* (The Last Picture Show, 1971, Peter Bogdanovich), resignirana madam Billie v *Želu* (The Sting, 1973, George Roy Hill) in zahrbtna inštruktorica, ki nadleguje Goldie Hawn v hitu *Vojak Benjamin* (Private Benjamin, 1980, Howard Zieff). Leta 1982 se je hudo poškodovala v prometni nesreči in končala na vozičku, a se je čez tri leta pobrala in nadaljevala z nastopi pred kamero.

11. Richard Bright (1937–2006)

Sodeloval s Peckinpahom: bil je tatinski *con artist* v *Pobegu* (Getaway, 1972) in izobčenec Holly v *Bivšem prijatelju Kidu*. Najbolj prepoznaven je bil kot Al Neri, zvesti, molčeči in učinkoviti likvidator družine Corleone in Pacinov *bodyguard*, ki je nastopil v vseh treh *Botrih* (The Godfather, 1972; The Godfather: Part II, 1974; The Godfather: Part III, 1990, Francis F. Coppola); v prvem preoblečen v policaja ustreli Barzinija v znamenitem prizoru krsta, v drugem na čolnu likvidira nesrečnega Freda, v tretjem pa pokonča skorumpiranega vatikanskega nadškofa. Leta 2006 ga je na prehodu za pešce do smrti zbil avtobus. On je mož iz moje denarnice, ki sem ga prej omenjal.

12. Wilford Brimley (1934)

Mežikajoč, zelo debel, mrožu podoben igralec, že desetletja igra osorne, odrezave in robate, pretežno ruralne tipe. Značilen primer je stric Douvee, ki z lokom na konju klesti barabe v filmu *Težak cilj* (Hard Target, 1993, John Woo); izjema, ki potrjuje pravilo, pa je vloga nevarnega šefa varnostnikov odvetniške firme, ki terorizira Toma Cruisa v *Firmi* (The Firm, 1993, Sydney Pollack). Še vedno aktiven.

13. Edward Bunker (1933–2005)

Tale sploh ni igralec, pač pa jetniški tič, ki je zaradi nasilništva in ropov lepo število let preživel za rešetkami. O tem je napisal nekaj knjig, po katerih so segali filmarji, in tako se je tudi sam začel pojavljati na filmu, sprva kot statist, pozneje so njegove vloge postajale vse večje. Debitiral je v filmu *Vlomilec na prostosti* (Straight Time, 1978, Ulu Grosbard), posnetem po njegovi knjigi *No Beast So Fierce*, nadaljeval v *Jezdecih na dolge proge* (The Long Riders, 1980, Walter Hill), *Ponorelem vlaku* (Runaway Train, 1985, Andrej Končalovski), *Steklih psih* (Reservoir Dogs, 1992, Quentin Tarantino), kjer je bil Mr. Blue, in *Živalski farmi* (Animal Factory, 2000, Steve Buscemi), za katerega je spisal tudi scenarij.

14. Billy Green Bush (1935)

Visok, postaven in čeden, vesel in rahlo neuravnovešen, nastopil v nekaj kultnih filmih v prvi polovici 70.: bil je leni Nicholsonov prijatelj v filmu *Pet lahkih komadov* (Five Easy Pieces, 1970, Bob Rafelson), izkušeni vodja goničev v *Pravih kavbojih* (The Culpepper Cattle Co., 1972, Dick Richards), prešerni policist Zipper v *Plavih angelih* (Electra Glide in Blue, 1973, James William Guercio) in odtujeni mož Ellen Burstyn v *Alice ne živi več tukaj* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974, Martin Scorsese). Od leta 2001 uživa v pokoju.

15. Timothy Carey (1929–1994)

Enigmatični in genialni igralec z nasmehom morskega psa, »svetnik podzemlja«, »največji grešnik na svetu«, ikona, legenda, eden najbolj spregledanih in podcenjenenih igralcev, ni bil rojen pod srečno zvezdo. Bil je edini, ki mu je Kubrick dovolil improvizirati na *setu*: nepozaben je bil kot ostrostrelec Nikki Arane, ki ustreli konja na dirkališču v *Ropu brez plena* (The Killing, 1956), in kot vojak Ferol, ki ga izberejo za grešnega kozla in ustrelijo v *Stezah slave* (Paths of Glory, 1957). Zvezda filma Kirk Douglas se je Kubricku pritožil čez Careyjevo igro in kmalu se ga je oprijel sloves rogovileža, zato je težko prišel do vlog. Sodeloval in razšel se je z Johnom Cassavetesom, posnel nekaj manjših TV-vlog, potem pa ga je vzljubil Coppola, mu ponudil vlogo v *Apokalipsi danes* (Apocalypse Now, 1979), vendar je Carey nazadnje izpadel iz filma.

Po seriji neuspehov, razočaranj, frustracij in propadlih poskusov ga je Tarantino povabil, naj v *Steklih psih* zaigra vlogo Joeja Cabota, organizatorja ropa. Na poskusnem snemanju se je Carey odlično odrezal, Tarantino je norel od navdušenja, Harvey Keitel (kot izvršni producent je imel glavno besedo pri *castingu*) pa je bil užaljen, ker Carey ni vedel, kdo je, zato ga je preprosto odpisal in vlogo je dobil Lawrence Tierney. Carey je pred smrtjo napisal in zrežiral gledališko igro *The Insect Trainer*, ki govori o pomembnosti prdenja.

16. John Cazale (1935–1978)
Nesamozavestna, nestanovitna, preplašena in preobčutljiva zguba, s tenkimi črnimi lasmi, ki mu venomer padajo na čelo in silijo v oči. Čeprav je igral le v petih filmih, so vsi po vrsti klasike: bil je Fredo Corleone v prvih dveh *Botrih*, Hackmanov asistent Stan v *Prisluškovanju* (The Conversation, 1974, Francis F. Coppola), Pacinov partner Sal v *Pasjem popoldnevu* (Dog Day Afternoon, 1975, Sidney Lumet), nemara najboljši pa je bil v vlogi večnega nergača Stana v *Lovcu na jelene* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino), kjer je bil že v zadnjem stadiju kostnega raka. Premiere filma ni dočakal, umrl je v 43. letu, lani pa so mu posvetili dokumentarec *I Knew It Was You* (2009, Richard Shepard).

17. Maury Chaykin (1949)
Bahavi in hinavski nastopač, ne preveč inteligenten niti nevaren. Ponaša se z več kot 150 nastopi na filmu in TV. Ena ključnih vlog je samomorilski major Fambrough v *Pleše z volkovi* (Dances with Wolves, 1990, Kevin Costner), bolj zabaven pa je bil kot južnjaška priča v *Mojem bratrancu Vinnyju* (My Cousin Vinny, 1992, Jonathan Lynn), kjer je bil silno ponosen na tradicionalno pripravo jedi iz koruznega zdroba: »*No self-respectin' Southerner uses instant grits.*«

18. Matt Clark (1936)
V kateremkoli vesternu 60., 70., ali 80. let je obstajala velika verjetnost, da se bo izza kakega vogala primajal Matt Clark v vlogah nerodnih, jecljajočih in nervoznih trgovcev, blagajnikov, farmarjev, potepuhov, kavbojev ali tretjerazrednih revolverašev. Njegov izkupiček znaša krepko prek 100 filmov. V *Bivšem prijatelju Kidu* je bil čisto prijazni šerifov pomočnik J. W. Bell, ki ga kljub temu v hrbet ustreli Billy the Kid.

19. Ronny Cox (1938)
Leta 1972 debitiral kot liberalni Drew Ballinger v *Odrešitvi*, kjer ga je v glasbenem tekmovanju (*Dueling banjos*) gladko »nabrisal« retardirani hribovski fant. Ko se je znebil liberalnih zablod, je postal zgledni tiranski vodja korporacij v dveh filmih Paula Verhoevna: kot stremuški Richard 'Dick' Jones v *RoboCopu* (1987) in kot brezobzirni Vilos Cohaagen (Copenhagen, heh) v *Popolnem spominu* (Total Recall, 1990).

20. Lee J. Cobb (1911–1976)
Močan, glasen, hinavski in nevaren, najboljši v vlogah gangsterskih šefov ali vsaj nasilnežev. Kot vodja zelenjavne mafije Mike Figlia je bil odličen v *Cesti tatov* (Thieves' Highway, 1949, Jules Dassin). Ko je v Holivudu zavladal McCarthyjev lov na čarovnice, je Cobb pod pritiskom klonil in ovajal prijatelje oz. »*name names*«. To mu je rešilo kariero, ne pa tudi časti. V filmu *Na pristaniški obali* (On the Waterfront, 1954, Elia Kazan), kjer je sodeloval še z dvema špeckahlama (Kazanom in scenaristom Buddom Schulbergom), so se vsi trije opravičili in globoko pokesali za to, kar so storili. Tudi zato premore film neko posebno energijo. Cobb se je od filma dostojno poslovil kot rahločutni detektiv Kinderman v *Izganjalcu hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin).

21. Dabney Coleman (1932)
Z videzom potuhnjene podlasice je bil rojen za vloge malih, sebičnih, sluzastih, grebatorskih, pokroviteljskih, samozadovoljnih, z vsemi žavbami namazanih barab, ki jih bo na koncu dočakala roka pravice. Karakteristike je zacementiral v filmu *Kako se znebiti svojega šefa* (Nine to Five, 1980, Colin Higgins), kjer igra seksističnega šefa, ki nadleguje svoje uslužbenke Jane Fonda, Dolly Parton in Lily Tomlin, a mu vražje babnice na koncu pošteno podkurijo. Nastopil je že v več kot 150 vlogah in še vedno veselo snema.

22. Elisha Cook, jr. (1903–1995)
Kralj karakternih igralcev, odigral čez 200 vlog, od tega več kot 100 filmov. Miniaturne postave z otroškim obrazom in intenzivnim, napol norim pogledom. Poznamo ga kot zgubo iz številnih *noir* filmov: nervozen, zvit, pokvarjen, bolestno občutljiv, ljubosumen, preplašen, sumničav, pohlepen, vedno na robu živčnega zloma, večno čakajoč na zlato priložnost, ki zanj ne bo prišla nikoli. Nemara največkrat ubiti igralec na filmskem platnu: v *Shaneu* so ga ustrelili, v *Black Bird* zabodli, v *Fantomski ženski* zadavili, v *Globokem spanju* zastrupili, v *Hellzapoppin'* prerešetali, v *Voodoo Island* pa skrčili! Vrhunec: *Fantomska ženska* (Phantom Lady, 1944, Robert Siodmak), kjer je bil perverzni in verjetno zadrogirani bobnar v nočnem klubu. Nepozaben je prizor (ki se je čudežno izmuznil cenzorjem), kjer igra na bobne tako krčevito, obsedeno in obsceno, kot bi ... počel nekaj čisto drugega.

23. Scatman Crothers (1910–1986)
Črnec odkritega in širokega, čeprav malce prisiljenega nasmeha, je bil v prvi vrsti glasbenik, igral je le v prostem času in nanizal blizu 120 vlog, kar ni slabo za popoldansko dejavnost. Osvojil nas je z vlogama šepavega nočnega čuvaja Turkla v *Letu nad kukavičjim gnezdom* (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975, Miloš Forman) in hotelskega kuharja Hallorana v *Svetlikanju* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick), kjer hiti, da bi rešil malega Dannyja, a ga Jack Nicholson takoj ob prihodu v planinski hotel razčesne s sekiro. Gospod Crothers, ki je takrat štel častitljivih 75 let, je moral prizor ponoviti (torej telebniti na tla) kar 80-krat.

24. Royal Dano (1922–1994)
Na nek bizaren način se je igralec nenavadnih potez praviloma znašel v vlogah, kjer je igral zloveščega znanilca usode ali bolje rečeno pogube. In poguba je potem tudi prišla; napovedal jo je kot Elija v *Moby Dicku* (1956, John Huston), jo povzročil kot nori Gustavson v *Tolpi Cola Youngerja in Jesse Jamesa* (The Great Northfield Minnesota Raid, 1972, Philip Kaufman) in jo seciral kot mrliški oglednik v *Plavih angelih*.

25. William Demarest (1892–1983)
Veteran raskavega glasu in hladnega pogleda, obvladal je širok razpon karakternih vlog, od omejenih dobričin, prek sumljivih in nevarnih kriminalcev, do strupeno ciničnih aristokratov. V šest desetletij dolgi karieri je nanizal skoraj 170 vlog. Najbolje se je ujel z režiserjem Prestonom Sturgesom, ki ga je vtaknil v skoraj vsak film. Demarestova najbolj znana vloga je iz TV-serije *My Uncle Charly*, kjer je od 1960 do 1972 v 215 epizodah igral osornega in robatega, a neskončno prisrčnega strica Charlieja.

26. Anton Diffring (1918–1989)
Čeprav je nemški igralec prezirljivega izraza in prodornih modrih oči leta 1939 pred nacizmom zbežal iz Nemčije, je bil praktično vse življenje obsojen na vloge priskutnih nemških oficirjev. Čeprav si je želel tudi drugih vlog, so ga režiserji spričo njegove prepričljivosti vedno znova oblačili v SS-ovsko uniformo. Med drugim je nastopil v *Orlovem gnezdu* (Where Eagles Dare, 1968, Brian G. Hutton), *Pobegu v zmago* (Escape to Victory, 1981, John Huston) in celo 'naši' *Sutjeski* (1973, Stipe Delić) kot sam general Alexander Löhr.

27. Charles Durning (1923)
Pred kamero prvič stopil šele pri 40. letih. Energični in vseprisotni debelinko je že leta eden najbolj zaposlenih epizodistov v Holivudu. Prebil se je z vlogo skorumpiranega detektiva Snyderja v *Želu* (The Sting, 1973, George Roy Hill), v *Tootsie* (1982, Sydney Pollack) je bil oče Jessice Lange, ki se zaljubi v žensko našemljenega Dustina Hoffmana, v komediji bratov Coen *Kdo je tu nor?* (O Brother, Where Art Thou, 2000) pa je bil iznajdljivi južnjaški senator 'Pappy' O'Daniel. Kljub temu, da jih šteje že 87 in je nanizal čez 200 nastopov, še vedno snema s polno paro.

28. Jack Elam (1920–2003)
Zaradi slepega levega očesa, ki škili vstran, je eden najbolj prepoznavnih epizodistov. V vlogah pokvarjencev, ki bi junaku brez pomisleka streljali v hrbet, je bil silno popularen, zato so si studii izmislili nepisano pravilo, da mora 'umreti' v prve pol ure filma, saj bi drugače zasenčil junaka. V poznih letih se je precej zredil in se preizkusil v komediji. Nepozaben je bil kot revolveraš, ki v cev pištole ujame muho in jo posluša ob ušesu v Leonejevem *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (C'era una volta il West, 1968).

29. Denholm Elliott (1922–1992)
Anglež zgubanega in zaskrbljenega obraza, pogosto v vlogah neučinkovitih, sluzastih in čemernih osebkov, ki bi za drobiž prodali lastno mater. Najbolj znan po vlogi domišljavega uradnika Marcusa Brodyja v prvem in tretjem delu *Indiane Jonesa* (Riders of the Lost Ark, 1981; Indiana Jones and the Last Crusade, 1989, Steven Spielberg). Biseksualec, umrl za posledicami AIDS-a.

30. R. Lee Ermey (1944)
Sprva ga je Kubrick najel le kot vojaškega svetovalca za film *Full Metal Jacket* (1987), a ga je nekdanji vojak prepričal, da je pravi za vlogo *dril* inštruktorja Hartmanna, ki z vulgarnimi domislicami uspešno greni sleherno minuto mladim vojakom. Njegova budnica se je glasila: »*Drop your cocks and grab your socks!*« Celotna filmska kariera je povezana z vojsko in s poveljevanjem: igral je rasističnega majorja Tilmana v filmu *Mississippi v plamenih* (Mississippi Burning, 1988, Alan Parker) in policijskega šefa v *Sedem* (Se7en, 1995, David Fincher), ki se na zvonjenje telefona oglasi: »*To sploh ni moja pisalna miza.*« In zaluča slušalko na vilice.

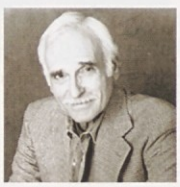
31. Antonio Fargas (1946)
Igralec izredne karizme, nenavadnega obraza in izrazne telesne govorice, je začel v *blacksploatation* filmih v 70. letih. Briljiral je v vlogah harlemskih posebnežev, nastopačev, malih kriminalcev, pridaničev, zvodnikov ali narkomanov. Ponavadi konca filma ni dočakal na dveh nogah. Narezali so ga v *Dolgi roki mafije* (Acros 110th Street, 1972, Barry Shear), ustrelili v *Foxy Brown* (1974, Jack Hill) in premlatili v *Kvartopircu* (The Gambler, 1974, Karel Reisz). Ko je *blacksploatation* moda minila, si je nadaljnjo kariero zagotovil z vlogo simpatičnega policijskega ovaduha z ulice (»Huggy Bear«) v TV-seriji *Starsky and Hutch* (1975). Še vedno miga.

32. Dwight Frye (1899–1943)
S svojim obrazom kuščarja in nepremičnim bolščanjem je bil kot ustvarjen za vloge duševno motenih junakov v klasičnih grozljivkah in bizarnih trilerjih. Bil je patetični in srhljivi Renfield v *Draculi* (1930, Tod Browning), grbavi asistent Fritz (ne pa Igor!) v *Frankensteinu* (1931, James Whale) in groteskni služabnik Karl v *Frankensteinovi nevesti* (Bride of Frankenstein, 1935, James Whale). Njegov vzdevek je bil »The Man with the Thousand-Watt Stare.« Roker Alice Cooper je o njem skomponiral pesem *Ballad of Dwight Fry* (1971).

33. Michael Gambon (1940)
Irec grobih potez in raskavega glasu, ki se je prebil tudi v Holivud. Bil je gurman z nenavadnimi prehranjevalnimi navadami v filmu *Kuhar, tat, njegova žena in njen ljubimec* (The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover, 1989, Peter Greenaway), tiranski veleposestnik v *Spopadu na zahodu* (Open Range, 2003, Kevin Costner) in mafijski mogotec Eddie Temple v *Zadnjem poslu* (Layer Cake, 2004, Matthew Vaughn). Najbolj pa je znan po vlogi Albusa Dumledora iz franšize *Harry Potter*, ki jo je podedoval od pokojnega Richarda Harrisa.

34. Vincent Gardenia (1921–1992)
Rojen v Italiji, kot otrok emigriral v ZDA. Največkrat je zasedal vloge policijskih šefov, mafiozov ali uradnikov, ki si z robčkom pivnajo večno potno čelo. Nanizal čez 100 nastopov, prepoznaven po vlogi newyorškega detektiva Franka Ochoe, ki skuša stopiti na prste Charlesu Bronsonu v *Paul Kersey ne oprošča* (Death Wish, 1974, Michael Winner). Zelo zabaven je bil tudi kot butasti šerif Hartmann, ki venomer caplja za dogajanjem v *Naslovni strani* (The Front Page, 1974, Billy Wilder).

35. Allen Garfield (1939)
Preden se je preimenoval, je Alan Goorwitz nekaj časa nastopal pod pravim imenom. Z izrazom žalujočega pogrebca je bil neprekosljiv v vlogah nervoznih barab, skorumpiranih poslovnežev in politikov. Značilen primer je mafijski šef Rizzo iz trilerja *Aretacija* (Busting, 1974, Peter Hyams). Nastopil v dveh filmih Wima Wendersa. V 80. se je za nekaj časa umaknil in se ponovno pojavil z novo podobo, močno shujšan in opremljen z lasnim vložkom. Celo priimek je spet spremenil v Goorwitz, a si je čez čas spet premislil in se vrnil h Garfieldu.



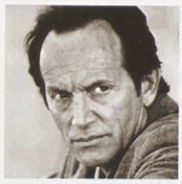
36. Harold Gould (1923)
Igralec uglajenega videza in izbranih manir, vizualno in karakterno polikana verzija Groucha Marxa. Najbolj znan po nastopih v TV-serijah *Rhoda*, *Mary Tyler Show* in *Zlata dekleta*. Na filmu je postal prepoznaven po vlogi aristokratskega prevaranta Kida Twista v *Želu*, nastopil je tudi v *Ljubezni in smrti* (Love and Death, 1975, Woody Allen) in *Nemem filmu* (Silent Movie, 1976, Mel Brooks). Če na TV preklopite na katerokoli serijo, obstaja velika možnost, da ga boste zagledali.

37. Nigel Green (1924–1974)
Anglež, velik, močan in avtoritativen tip odločnih potez, kot ustvarjen za vloge vojakov in vohunov. V mladosti je bil mišičnjak in nastopil v vlogi Herkula v *Jazonu in Argonavtih* (Jason and the Argonauts, 1963, Don Chaffey), prebil se je z vlogo narednika Bourna v pustolovskem spektaklu *Zulu* (1964, Cy Enfield), potem pa igral častnike v številnih vojnih filmih, tudi v odlični *Umazani igri* (Play Dirty, 1968, André De Toth). Blestel je tudi kot šef in nasprotnik Harryja Palmerja v *Ipcress - strogo zaupno* (The Ipcress File, 1966, Sidney J. Furie). Umrl zaradi prevelikega odmerka uspavalnih tablet. Ni bil samomor.

38. Fred Gwynne (1926–1993)
Visoka postava, slovesna, malce lesena drža in konjski obraz so ga kvalificirali za vlogo Frankensteina (ali Hermana Munsterja) v TV-parodiji *The Munsters*. Vloga ga je tako zapečatila, da je težko dobil nove. V *Cotton Clubu* (1984, Francis F. Coppola) je bil dobrodušni mafijski šef in partner Boba Hoskinsa, v *Mačjem pokopališču* (Pet Sematary, 1989, Mary Lambert) sosed Jud Crandall, ki junaku razkrije strašno skrivnost Mačjega pokopališča, v *Mojem bratrancu Vinnyju* pa simpatični sodnik, ki le s težavo kroti Joeja Pescija.

39. Murray Hamilton (1923–1986)
Čeprav je nastopil v 150 vlogah, ga gledalci do vloge zakrknjenega župana Vaughna, ki v *Žrelu* (Jaws, 1975, Steven Spielberg) daje prednost zaslužku pred varnostjo, praktično niso opazili. Izkazal se je v vlogah bogatega igralca bilijarda v *Hazarderju* (The Hustler, 1961, Robert Rossen) in kot naivno prešeren mož gospe Robinson, s katero šmira Dustin Hoffman v *Diplomirancu* (The Graduate, 1967, Mike Nichols).

40. Dan Hedaya (1940)
Njegov zaščitni znak je nepremično bolščanje v sogovornika, zato ne preseneča, da je pristal v vlogah najrazličnejših psihopatov, v najboljšem primeru cinikov. Najboljši je bil kot prevarani mož v debiju bratov Coen *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984), kjer si je za bolščanje vzel res veliko časa. V zabavnem filmu je bil tudi sam silno zabaven kot hudobni diktator Arius v *Komandu* (Commando, 1985, Mark L. Lester). Zaradi podobnosti z Richardom Nixonom je predsednika odigral v filmu *Dick* (1999, Andrew Fleming). Naklepal že več kot 120 vlog in še vedno bolšči.



41. Lance Henriksen (1940)
Suhec intenzivnega pogleda in globokega glasu je bil Cameronova prva izbira za vlogo *Terminatorja* (1984), potem pa je na sceno stopil Schwarzenegger in Henriksen je pristal v stranski vlogi. Režiser se mu je oddolžil z vlogo androida Bishopa v filmu *Osmi potnik 2* (Aliens, 1986). V *Težkem cilju* mu je štrene mešal Jean-Claude Van Damme, v *Lepem Johnnyju* (Johnny Handsome, 1989, Walter Hill) pa Mickey Rourke, zato je na veliko pizdil. V enem letu je bil kar dvakrat revolveraš: prvič v *Hitrih in mrtvih* (The Quick and the Dead, 1995, Sam Raimi), kjer je bil oblečen v nezaslišano kičasto opravo, drugič pa v *Mrtvecu* (Dead Man, 1995, Jim Jarmusch), kjer si je za večerjo spekel človeško roko in jo oglodal do kosti.

42. Alfred Hitchcock (1899–1980)
Možakar krepke postave v črni obleki, ki se brezciljno motovili v ozadju. Včasih nosi kontrabas, drugič čelo, včasih sprehaja cucke ali pa le prodaja zijala. Enkrat vidimo le njegovo senco, drugič pa nastopa v obliki fotografije na oglasu časopisa. Njegove vloge so neme, nikoli nič ne reče (okej, razen v *Napačnem možu* [The Wrong Man, 1957], ko zrecitira prolog). Nastopil je v 35 filmih.

43. Richard Jaeckel (1926–1997)
V zadnjih 40 letih se njegov otroški obraz skoraj ni spremenil. Ponavadi je igral male, a žilave pasje sinove. Večinoma nastopal v vojnih filmih in vesternih. Kot vojak je služil pod Johnom Waynom v *Pesku Iwo Jime* (Sands of Iwo Jima, 1949, Allan Dwan) in Leejem Marvinom v *Dvanajst žigosanih* (The Dirty Dozen, 1967, Robert Aldrich), kot revolveraš pa je telebnil v prah v *3:10 za Yumo* (3:10 to Yuma, 1957, Delmer Daves) in *Ulzana jezdi* (Ulzana's Raid, 1972, Robert Aldrich). Zadnja leta zanj niso bila rožnata: bankrotiral je, zbolel za rakom, zadnjo vlogo odigral v TV-seriji *Obalna straža* (Baywatch) in umrl.

44. Anthony James (1942)
Dolgin kozavega, izrazito grdega obraza, obsojen na *creepy* in *sleazy* vloge. V spominu je ostal kot rasistični trgovski pomočnik v filmu *V vročici noči* (In the Heat of the Night, 1967, Norman Jewison), za katerega se na koncu celo izkaže, da je morilec. Bil je homoseksualni štopar v *Avtu smrti* (Vanishing Point, 1971, Richard C. Sarafian). Zadnjo vlogo je odigral v *Neoproščenem* (Unforgiven, 1992, Clint Eastwood) kot Skinny Dubois, lastnik gostilne in kupleraja, kjer se zgodi finalni obračun. Ko Eastwood vidi, da v krsti pred lokalom leži njegov mrtvi prijatelj, vstopi in zarenči: »*Kdo je lastnik tega sekreta?*« »*Jaz … jaz sem lastnik te ustanove*,« zajeclja James. Eastwood ga mirno ustreli s šibrovko in na zgražanje prisotnih zabrusi: »*Moral bi se oborožiti, preden je okrasil saloon z mojim prijateljem.*«

45. Brion James (1945–1999)
Igralec z venomer odprtimi usti. Kultni status dosegel z vlogo omejenega, a izjemno močnega replikanta Leona v *Iztrebljevalcu* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott). Ustvaril vrsto barvitih vlog, predvsem v filmih Walterja Hilla (*Južnjaška uteha*, *48 ur*, *Še 48 ur*, *Rdeča vročica* …). Enkrat samkrat je nastopil v glavni vlogi, in sicer v nizkoproračunskem hororju *The Horror Show* (1989, James Isaac), ki pa je tako zanič, da se bom delal, kot da ga nisem opazil. Nastopil v 100 filmih. Umrl v 54. letu zaradi srčnega infarkta.

46. Clifton James (1921)
Gobezdav, namrščen, obilne postave, venomer žveči cigaro. Zaslovel z vlogo frustriranega južnjaškega šerifa v dveh bondiadah: *Živi in pusti umreti* (Live and let Die, 1973, Guy Hamilton) in *Mož z zlato pištolo* (The Man With the Golden Gun, 1974, Guy Hamilton), kjer nikakor ni mogel stopiti na rep Rogerju Mooru. (Zelo podobno vlogo je odigral še en izvrstni epizodist, Jackie Gleason, v filmih *Smokey in bandit*.) James je kot zaporniški oskrbnik navdušil tudi v filmu *Hladnokrvni kaznjenec* (Cool Hand Luke, 1967, Stuart Rosenberg) in kot goveji baron v *Ranč deluxe* (Rancho Deluxe, 1974, Frank Perry). Redno nastopa v filmih Johna Saylesa.

47. Gottfried John (1942)
Nemec podolgovatega obraza in ogromnega nosu je eden najbolj markantnih Fassbinderjevih epizodistov. Osupljiv je bil kot demonični Biberkopfov kvazi prijatelj Reinhold v seriji *Berlin Alexanderplatz* (1980). Igral je tudi ruskega generala v bondiadi *Zlato oko* (Golden Eye, 1995, Martin Campbell) in Julija Cezarja v evro neumnosti *Asterix in Obelix proti Cezarju* (Astérix et Obélix contre César, 1999, Claude Zidi).

48. Jeffrey Jones (1946)
Na njegovem obrazu je nekaj perverznega, arhaičnega in zagonetnega, kjer nikoli ne veš, kam pes taco moli. Led je prebil z vlogo zaspanega cesarja Jožefa II., ki ne razume Mozartovega genija v *Amadeusu* (1984, Miloš Forman). Pogosto nastopa v zgodovinskih filmih, konstantno ga je zaposloval Tim Burton, in sicer v filmih *Beetle Juice* (1988), *Ed Wood* (1994) in *Brezglavi jezdec* (Sleepy Hollow, 1999). Leta 2003 so ga aretirali zaradi posedovanja otroške pornografije in snemanja sumljivih fotografij ter obsodili na pet let zapora pogojno. Čuden tič.

49. L.Q. Jones (1927)
Ime prevzel po liku, katerega je igral v filmu *Bojni krik* (Battle Cry, 1955, Raoul Walsh). S svojim lisičjim obrazom se je tako priljubil Samu Peckinpahu, ki ga je vtaknil v praktično vsak vestern. Jones je najbolj obtičal v spominu kot mrhovinarski lovec na glave (v španoviji z neločljivim Strotherjem Martinom) v *Divji bandi* (Wild Bunch, 1969). Kemija med igralcema je bila tako uspešna, da ju je Peckinpah spet spajdašil naslednje leto v *Baladi o Cablu Hogueu* (The Ballad of Cable Hogue, 1970). Ena tipičnih poznih vlog je iz filma *Casino* (1995, Martin Scorsese), kjer kot navidezni dobri stari kavboj iz Nevade Robertu De Niru razloži, kdo je pravi gospodar v Las Vegasu.

50. Katy Jurado (1924–2002)
Preden je prišla v ameriški film, se je mehiška igralka dodobra uveljavila doma, med drugim je igrala tudi v Buñuelovem filmu *El Bruto* (1953). V ZDA je debitirala v Boetticherjevem *Bikoborcu in dami* (Bullfighter and the Lady, 1951), potem pa je nastopila v *Točno opoldne* (High Noon, 1954, Fred Zinneman), kot lastnica hotela Helen Ramirez, ki ji srce še vedno bije za sveže poročenim Garyjem Cooperjem. S svojo predano in zadržano igro je učinkovito spodkopala holivudske stereotipe o ognjevitih in strastnih Mehičankah. Igrala je tudi v Brandovem *Enookem Jacku* (One Eyed Jacks, 1960), *Bivšem prijatelju Kidu* in *Pod vulkanom* (Under the Volcano, 1984, John Huston). Nekaj časa je preživela v burnem zakonu z Ernestom Borgninom.

51. David Patrick Kelly (1951)
Majhen in energičen pobalin z rahlo norim pogledom. Njegova debitantska vloga je hkrati tudi najbolj znana: v kultnih *Bojevnikih podzemlja* (The Warriors, 1979, Walter Hill) je tolkel s tremi steklenicami, nataknjenimi na prste in predirljivo vreščal: »*Warriors … come out to play-ee-ay!*«

52. Paul Koslo (1944)
V Nemčiji rojeni igralec otroškega obraza z nagajivimi pšeničnimi lasmi je svoj zenit doživel v 70. letih. Bil je nepopustljivi policaj v *Avtu smrti*, gobčni nasilnež Bobby Kopas, ki se je spravil nad lubenice Charlesa Bronsona v *Mr. Majestyku* (1974, Richard Fleischer), vročekrvni kavboj v *Joe Kiddu* (1972, John Sturges) in odštekani kmetavz v izvrstni *Vojni zaradi Lolly Madonne* (The Lolly-Madonna War, 1973, Richard C. Sarafian). Ko so zlata 70. leta minila, se je orientiral na televizijo, nazadnje pa pristal v tretjerazrednih akcionerjih, ki so romali direktno na video/DVD. Mož se pač ni dobro postaral.

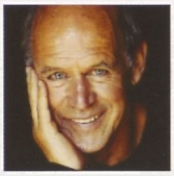
53. Wayne Knight (1955)
Debelinko z demoničnim krohotom je TV-nesmrtnost dosegel z vlogo zoprnega poštarja Newmana v seriji *Seinfeld*, kjer se je norčeval iz vsega živega, tudi iz svojih najbolj znanih filmskih vlog; privoščil si film *JFK* (1991, Oliver Stone), v katerem je imel resno vlogo, zabavljal je čez *Jurski Park* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg), ni pa pozabil ošvrkniti niti znamenitega prizora, v katerem je sodeloval, ko detektivi zaslišujejo sproščeno Sharon Stone iz *Prvinskega nagona* (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven).

54. Ed Lauter (1940)
Visok, plešast, nevaren tip, s te ali one strani zakona. Nepozaben je bil v *Vojni zaradi Lolly Madonne*, kjer je igral patetičnega hribovca Hawka Featherja, ki silno hrepeni po slavi in priznanju (ne da bi sploh kaj obvladal) in ki, tudi ko smrtno zadet pada na tla, v svoji glavi sliši navdušeni aplavz in srečen umre. Dober je bil tudi kot sadistični jetniški paznik Knauer v *Spopadu v jetnišnici*, ki na koncu vendarle pokaže kanček humanosti. Čeprav je nanizal že blizu 200 vlog, nič ne kaže, da namerava prenehati.

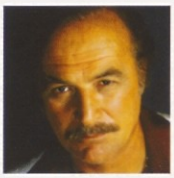
55. Michael Lerner (1941)
Neprivlačni Žid namazanega jezika, primeren za vloge najrazličnejših strokovnjakov, ki obvladajo svoj posel. Po začetkih na televiziji je debitiral v *Alexu v čudežni deželi* (Alex in Wonderland, 1970, Paul Mazursky), bil je zviti odvetnik Katz, ki s pravno akrobacijo reši Jacka Nicholsona zapora v filmu *Poštar vedno zvoni dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1981, Bob Rafelson), neprekosljiv pa je bil v *Bartonu Finku* (1991, Joel Coen) kot mogočni studijski mogul Lipnick, ki od scenarista Turturra z dobrikanjem ali pa vulkanskimi izbruhi jeze vztrajno zahteva »*that Barton Fink feeling*«, čeprav sploh ne ve, kaj naj bi to bilo. Za vlogo je prejel oskarja za stransko vlogo.

56. Al Lettieri (1928–1975)
Velik, nevaren in brezobziren italoameričan raskavega glasu, ki je v prvi polovici 70. ustvaril prgišče čudovitih nasilnežev. Pomeril se je z najboljšimi: nadlegoval je Charlesa Bronsona v *Mr. Majestiku*, grozil je Johnu Waynu v *Detektivu McQuju* (1974, John Sturges) in vztrajno sledil Stevu McQueenu v *Pobegu* (The Getaway, 1972, Sam Peckinpah). Najbolj znan kot zastrašujoči gangster Virgil 'The Turk' Sollozzo iz prvega *Botra*. Umrl je zaradi srčnega infarkta, star komaj 47 let. Poslovil se je na vrhuncu.

57. Ted Levine (1957)
Postavni možakar redkih blond las in sila globokega glasu je bil sprva negativec, z leti pa je zasedel tudi bolj simpatične vloge. Prebil se je kot serijski morilec Buffalo Bill v filmu *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme), ki iz kože svojih žrtev šiva obleko. Pozneje so mu ponujali vloge psihopatskih morilcev, a jih je dosledno zavračal. Bil je član Pacinove ekipe v *Vročini* (Heat, 1995, Michael Mann), v letih 2002–2009 je bil razsodni načelnik Leland Stottlemeyer v TV-seriji *Monk*, nazadnje pa smo ga videli kot zloveščega čuvaja v *Zloveščem otoku* (Shutter Island, 2010, Martin Scorsese).



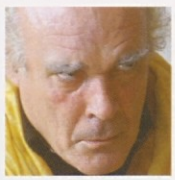
58. Geoffrey Lewis (1935)
Lahko je prenapetež nevarnega pogleda, ki zna vsak trenutek seči po revolverju, lahko pa je bolj umirjen in human, celo duhovit. Nastopal v filmih Clinta Eastwooda, med drugim kot blazni revolveraš Stacey Bridges v *Neznanem zaščitniku* (High Plains Drifter, 1973), pomočnik Orville v *Možu iz San Fernanda* (Every Which Way But Loose, 1978) in postavljaški mož Sondre Locke v *Bronco Billyju* (1980). Scientolog, na stara leta ostal brez las. Še vedno aktiven, do danes nanizal krepko čez 200 vlog. Oče igralke Juliette Lewis.



59. Robert Loggia (1930)
Oster, agresiven, ledeno hladen nastopač, ki grmi z mogočnim hripavim glasom, najboljši v vlogah neusmiljenih mafijskih šefov. V *Brazgotincu* (Scarface, 1983, Brian De Palma) je bil narkomanski šef Frank Lopez, ki Ala Pacina uvede v posel, a mu ta kmalu zraste čez glavo. V *Krvavi Marie* (Innocent Blood, 1992, John Landis) je bil Sal 'The Shark' Macelli, ki ga večkrat ubijejo, a se vsakič znova vrne. V *Izgubljeni cesti* (Lost Highway, 1997, David Lynch) pa mafijski *boss* Mr. Eddy, ki ne prenaša, če se mu med vožnjo kdo prilepi za rit, za zabavo pa ukaže Patricii Arquette, naj se pred vsemi sleče.

60. Michael Lonsdale (1931)
Potomec francosko-angleških staršev, masiven, nežnega glasu in uglajenih manir, pogosto nosi brado. V njem je nekaj angelskega in hudičevega hkrati. Nastopal v več kot 200 filmih, večinoma francoskih. Igral je perverznega sadomazohista v Buñuelovem *Fantomu svobode* (Le fantôme de la liberté, 1974), bil je francoski detektiv Lebel, ki je tesno za petami atentatorju Edwardu Foxu v *Šakalu* (The Day of the Jackal, 1973, Fred Zinnemann), negativec Hugo Drax v *Moonrakerju* (1979, Lewis Gilbert), oportunistični opat v *Imenu rože* (The Name of the Rose, 1986, Jean-Jacques Annaud) in skrivnostni *pater familias*, ki Erica Bano zalaga z zaupnimi vohunskimi podatki v *Münchnu* (Munich, 2005, Steven Spieberg).

61. Jon Lovitz (1957)
Otročji, lokavi, ne preveč bistri komedijant pikzigmarskega videza je začel v seriji *Saturday Night Live*, potem na veliko posojal glas animiranim likom ter gostoval v številnih filmih in serijah. Zabaven je bil v *Nekontroliranem ognju* (Loose Cannons, 1993, Gene Quintano), kjer njegovo črnsko izgovorjavo popravlja Samuel L. Jackson, huronski pa v *Divji dirki* (Rat Race, 2001, Jerry Zucker), kjer uprizori pravi hitlerjevsko penasti govor pred združenjem veteranov II. svetovne vojne. Leta 1998 je naredil dramatični obrat z resnim, kar malce ganljivim nastopom v *Sreči*, kjer je bil depresivni slehernik, ki svoji punci podari dragoceno darilo in jo zaprosi za roko, ko ga ona zavrne, pa hoče darilo nazaj.



62. Patrick Magee (1922–1982)
Čokati Irec, strogega, prodornega pogleda in tesnobnega glasu z razmršenimi srebrnimi lasmi. Pogosto igral v pogrošnih grozljivkah, tudi Cormanovih, s čimer si je financiral gledališke projekte. Nesmrten je bil v vlogi invalidnega pisatelja, ki se delinkventu Alexu (Malcolm NcDowell) *con gusto* maščuje z glasnim navijanjem Beethovnove glasbe v Kubrickovi *Peklenski pomaranči* (A Clockwork Orange, 1971). S Kubrickom je sodeloval tudi v *Barryju Lyndonu* (1975), kjer je odigral irskega kvartopirca Chevalierja.

63. Strother Martin (1919–1980)
Eden najboljših holivudskih epizodistov, unikaten s svojim ekspresivnim obrazom, s tarnanjem, z mešanico patetike in perverznosti in s čudno pojočim načinom govorjenja. Igral v vesternih Johna Forda in Sama Peckinpaha, s katerim sta bila velika prijatelja. Bil je nepozabni lovec na glave v *Divji bandi*, ki pred streljanjem živčno poljublja puško, in baraba v *Baladi o Cablu Hogueu* (ja, v paru z že omenjenim L.Q. Jonesom – št. 49). Iz žvečenja tobaka je naredil umetnost v *Butch Cassidyju in Sundance Kidu* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969, George Roy Hill). Najbolj pa je znan po sloviti enovrstičnici, ki jo je kot upravnik zapora izustil v *Hladnokrvnem kaznjencu*, potem ko so mu že stotič pripeljali ubežnika Paula Newmana: »*What we've got here is failure to communicate.*«

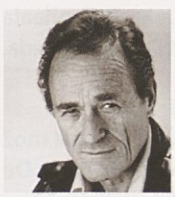
64. Richard Masur (1948)
Dobrodušni velikan z glasom kot iz groba. Mnogostranski in vseprisoten, lahko je baraba v *Pasjih vojakih* (Who'll Stop the Rain, 1978, Karel Reisz), prijazni odpravnik vlakov, ki ga živinorejci brutalno prerešetajo, v *Nebeških vratih* (Heaven's Gate, 1980, Michael Cimino) ali bolj očetovska figura v *Pračloveku iz Encina* (Encino Man, 1992, Les Mayfield). Do sedaj je nabral 120 vlog.

65. Bill McKinney (1931)

Agresivni, vulgarni, prenapeti, hudo moteni perverznež, eden najboljših negativcev vseh časov. On je bil tisti hribovec, ki je v *Odrešitvi* zajahal Neda Beattyja (št. 7) in ga divjaško posilil. Vloga norega voznika, ki strelja na zajce iz prtljažnika, v filmu *Kaliber 20 za specialista* (Thunderbolt and Lightfoot, 1978, Michael Cimino) je označila začetek sodelovanja s Clintom Eastwoodom, za katerega je nastopil v osmih filmih, dokler ni režiser leta 1989 razpustil svoje stalne ekipe. Med njimi velja omeniti vlogo slinastega šerifa v *Velikem izzivu* (The Gauntlet, 1977), ki ves vzburjen sprašuje prostitutko Sondro Locke o pikantnih podrobnostih njenega poklica. Sodeloval je z velikimi režiserji svojega časa: Peckinpahom, Hustonom, Yatesom in Pakulo. Čeprav jih šteje skoraj 80 še vedno igra, sklada pesmi in prepeva. Naslov njegovega country&western albuma je *Love Songs from Antri* (kar je aluzija na zloglasno mesto iz *Odrešitve*).

66. Kenneth McMillan (1932–1989)

Zajeten in rdečeličen, pogosto igral robate, zadirčne in zagrenjene prepirljivce. Ves čas se drži, kot bi ga mučile prebavne motnje. Po 10-letni karieri na TV je pri 41. debitiral v *Serpicu* (1973, Sidney Lumet), najbolj smo si ga zapomnili kot groteskнega barona Vladimirja Harkonnena v Lynchevem flopu *Dune - puščavski planet* (Dune, 1984), pa tudi kot omejenega Duvallovega detektivskega partnerja Franka Crottyja v *Resničnih izpovedih* (True Confessions, 1981, Ulu Grosbard).



67. Dick Miller (1928)

Kultni igralec, kralj neodvisnih nizkoproračunskih Z-smeti. Dvajset let nastopal v filmih Rogerja Cormana kot tudi nekaterih režiserjev, ki so prišli iz njegove kovnice talentov (npr. Joeja Danteja in Jamesa Camerona). Njegova najbolj slavna vloga je iz filma *Vedro krvi* (A Bucket of Blood, 1959, Roger Corman), kjer je igral Walterja Paisleyja, duševno motenega beatnika/kondukterja/umetnika, ki ustvarja nenavadno življenjske skulpture, medtem ko ljudje okoli njega skrivnostno izginjajo. (Miller je tu sicer igral glavno vlogo, a bomo zamižali na eno oko.) Vlogo Walterja Paisleya je pozneje ponovil in parodiral v številnih filmih. V postcormanovskem obdobju najbolj znan po vlogi nergača Murrayja Futtermana iz *Gremlinov* (Gremlins, 1984, Joe Dante), ki benti nad tujo avtomobilsko industrijo, češ da je zanič, in prisega na ameriško znamko Kentucky Harvester.

68. Robert Miranda (?)

Malo znan epizodist, niti ne preveč talentiran, velikokrat se sploh ni uvrstil na špico, tako majhne vloge je imel. Bil je nerodni plačani morilec Joey v lovu na Whoopi Goldberg v filmu *Nune Pojejo* (Sister Act, 1992, Emile Ardolino) in kriminalec, ki ga Sean Connery že mrtvega ustreli v glavo v *Nedotakljivih* (The Untouchables, 1987, Brian De Palma). Zakaj ga sploh omenjam, če je taka banana? Ker sem ga osebno spoznal leta 1993, ko je v Durangu v Mehiki snemal vestern komedijo *Vozovi na vzhod* (Wagons East, 1994, Peter Markle), kjer je sredi snemanja nenadoma umrl John Candy. Imam tudi fotografijo za dokaz.

69. Michael Murphy (1938)

»*Nikoli ne boš zvezda. Ampak naredil boš zanimive reči,*« mu je nekoč rekel Robert Altman, dolgo preden je posnel svoje največje filme. In res, Murphy je postal najbolj stalen igralec v Atmanovih filmih, kjer je uresničil kar 11 vlog (med drugim v *MASH-u*, *Brewsterju McCloudu*, *Kockarju in prostitutki*, *Nashvillu* in TV-seriji *Tanner '88*). Z Woodyjem Allenom je sodeloval v *Krinki* (The Front, 1976, Martin Ritt) in *Manhattnu* (1979, Woody Allen), bil je sluzasti novinar Pete Curtis v *Letu nevarnega življenja* (The Year of Living Dangerously, 1982, Peter Weir) in ameriški veleposlanik, ki s telefonskim klicem zadnji hip reši življenje Jamesu Woodsu v *Salvadorju* (1986, Oliver Stone). Res je naredil zanimive reči.

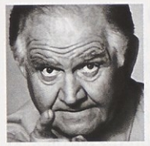
70. Jerry Orbach (1935–2004)

Resen, tih in nevaren, priprtih oči, praktično brez nasmeha. Ustvaril zavidljivo galerijo mafiozov in drugih ljudi na položajih, s katerimi ni dobro zobati češenj. Bil je skorumpirani detektiv v *Princu mesta* (Prince of the City, 1981, Sidney Lumet), konzervativni oče Jennifer Gray v *Umazanem plesu* (Dirty Dancing, 1987, Emile Ardolino) in gangster, ki najame plačanega morilca, v *Zločinih in prekrških* (Crimes and Misdemeanors, 1989, Woody Allen). Umrl zaradi raka prostate, po smrti na lastno željo doniral oči.

71. Joe Pantoliano (1951)
Italoameričan razkošnega talenta in širokega igralskega razpona. Kot da se še ni sprijaznil s svojo plešo, velikokrat nosi pokrivala ali lasulje. Najbolj znan po vlogi Ralphieja Cifaretta v *Sopranovih* (Sopranos, 2000–2002). Pravzaprav je opazen, kjerkoli se pojavi: kot iznajdljivi in nasilni gangster Caesar v *Zavezi* (Bound, 1996, Andy in Larry Wachowski), prefrigani policaj Teddy v *Mementu* (2000, Christopher Nolan) ali zanesljivi Cypher v *Matrici* (The Matrix, 1999, Larry in Andy Wachowski). Leta 2007 objavil, da boleha za klinično depresijo. Mogoče zato tako dobro igra?

72. Slim Pickens (1919–1983)
Dobrodušni, malce zaostali kavboj, nekdanji rodeo jezdec z nogami na O in rastočim podbradkom, ki mu je sčasoma povsem zalil vrat. Nastopal po številnih vesternih, potem pa je prišla njegova zlata priložnost: v filmu *Dr. Strangelove* (1964, Stanley Kubrick) je kot major bombnika B-52 'King' Kong zajahal atomsko bombo in se z njo med kavbojskim vriskanjem – YAHOOOO! – odlepil in poletel proti cilju. Po tem filmu so njegove vloge, garderobe in plače postajale večje. Smešen je bil tudi kot neumni revolveraš Taggart v *Vročih sedlih* (Blazing Saddles, 1974, Mel Brooks), spomenik pa mu je postavil Sam Peckinpah v filmu *Bivši prijatelj Kid*, kjer kot smrtno ranjeni šerif Baker umira ob potočku na glasbo Boba Dylana (*Knockin' on Heaven's Door*), družbo pa mu dela žena Katy Jurado (št. 50).

73. Donald Pleasence (1919–1995)
Anglež, ekscentrični plešec zabodenega pogleda, »mož s hipnotičnim očesom« je bil v dolgi karieri največkrat negativec, psihopat ali nori pridigar. Nastopal je v dveh franšizah: v bondiadi *Samo dvakrat živiš* (You Only Live Twice, 1967, Lewis Gilbert) je bil Bondov nasprotnik Stavro Blofeld, v *Noči čarovnic* (Halloween, 1978, John Carpenter) pa neumorni dr. Loomis. Bil je Heinrich Himmler v *Orel je pristal* (The Eagle Has Landed, 1976, John Sturges), prekupčevalec z orožjem s hecnim imenom Isaac Q. Cumber (kumara) v *Plavem vojaku*, eno najbolj bizarnih vlog je odigral v *Slepi ulici* (Cul-de-Sac, 1966, Roman Polanski), kjer je bil krotki lastnik gradu, na katerega se zatečeta kriminalca. Neutrudni garač, igral v več kot 200 filmih.



74. Robert Prosky (1930–2008)
Dedku Mrazu (okej, Božičku) podoben igralec večnega nasmeha ni bil vedno dobričina. V *Ulicah nasilja* (Thief, 1981, Michael Mann) je bil okrutni šef Leo, ki Jamesa Caana noče izpustiti iz mafijskih krempljev, v *Christini* (1983, John Carpenter) – posneti po romanu Stephena Kinga – pa pokvarjeni lastnik avtomehanične delavnice Darnell, ki ga rdeči Plymouth Fury '58 zmečka v pulpo. Pozneje je zasedal bolj simpatične vloge: v *Zeleni karti* (Green Card, 1990, Peter Weir) je bil zaskrbljeni odvetnik Andie MacDowell, v *Zadnjem akcijskem junaku* (Last Action Hero, 1993, John McTiernan) pa lastnik propadajoče kinodvorane, ki malemu Dannyju podari čarobno vstopnico, s katero je mogoče vstopati v filme.

75. Randy Quaid (1950)
Visok, preprostega videza, tolstih lička in idiotskega nasmeha. Na film ga je pripeljal Peter Bogdanovich. Quaid je nastopil v njegovi *Zadnji kinopredstavi*, kjer je bil Lester, fant, ki Cybill Shepherd povabi na 'golo' bazensko zabavo, in v *Papirnatem mesecu* (The Paper Moon, 1973), kjer je bil zarukani kmetavz, ki se za avto pretepa z Ryanom O'Nealom. Izvrsten je bil tudi v *Zadnji nalogi* (The Last Detail, 1973, Hal Ashby), kjer je igral nesrečnega mornarja, ki ga Jack Nicholson pelje na vojaško sodišče, še prej pa mu bo priredil »zabavo njegovega življenja«. Zabaven je bil kot v bele čevlje obuti sorodnik Eddie, ki Chevyja Chasea spravlja ob pamet v franšizi *National Lampoon's Vacation*. V zadnjem času se je izkazal v vlogi ovčerejca, ki v *Gori Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005, Ang Lee) Heatha Ledgerja in Jaka Gyllenhaala zasači na delu. Starejši brat Dennisa Quaida.

76. John C. Reilly (1965)
Kodrast, dobrodušen, malce zaostal mož iz ozadja. Na film ga je pripeljal Brian De Palma, ki mu je v *Vojnih žrtvah* (Casualties of War, 1989) bistveno razširil vlogo vojaka Hatcherja. Zalet je jemal v *Stanju milosti* (State of Grace, 1990, Phil Joanou), v vlogi malega irskega kriminalca Stevieja, ki mu Ed Harris prereže vrat, opazen je bil kot omejeni porno igralec in prijatelj Marka Wahlberga Reed Rothchild v *Vročih nočeh* (Boogie Nights, 1997, Paul Thomas Anderson), dokončno pa se je uveljavil z vlogami v *Chicagu* (2002, Rob Marshall), kjer je igral moža Renée Zellweger, in *Radijski šov* (A Prairie Home Companion, 2006), zadnjem filmu Roberta Altmana, kjer bil country pevec, ki je nastopal v duetu z Woodyjem Harrelsonom.

77. Thelma Ritter (1902–1969)
Nergava gospodinja v predpasniku, z rokami, večno uprtimi v bok. S svojo energično pojavo in z jezikanjem je zasenčila že prenekatero zvezdo: kot Birdie se je vtikala v kariero Bette Davis v *Vse o Evi* (All About Eve, 1950, Joseph L. Mankiewicz), kot hišna pomočnica Alma je komandirala Doris Day v *Šepetanju na blazini* (Pillow Talk, 1959, Michael Gordon), gnjavila je Jamesa Stewarta v *Dvoriščnem oknu* (Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock) in solila pamet Marilyn Monroe v *Neprilagojenih* (The Misfits, 1961, John Huston). Šestkrat nominirana za oskarja. Samo nominirana.

78. Andy Robinson (1942)
Manični serijski morilec, *punk* z otroškim obrazom, ki ga Clint Eastwood lovi in na koncu zatolče s tisto svojo govorancijo o izstreljenih nabojih v filmu *Škorpijon ubija* (Dirty Harry, 1971, Don Siegel). Pozneje se je izgubil v grozljivkah in ZF-filmih.

79. John P. Ryan (1938–2007)
Žabje, izbuljene oči, tenke ustnice in preozka čeljust ga kvalificirajo za vloge še posebej zlobnih kriminalcev, ki jih je treba spraviti z obličja zemlje. Bil je gangster, ki ga prerešetajo v *Dillingerju* (1973, John Milius), živinski tat, ki ga Marlon Brando ustreli sredi spolnega akta v *Dvoboju na Missouriju* (The Missouri Breaks, 1976, Arthur Penn), mafiozo, ki ga James Remar z mesarskim nožem zakolje v *Cotton Clubu*, izsiljevalec, ki ga pokonča Jack Nicholson v *Poštar vedno zvoni dvakrat*, in sadistični upravnik zapora Ranken, ki ga zmelje *Ponoreli vlak*. V grozljivki *It's Alive* (1974, Larry Cohen) je imel slovito enovrstičnico: »*Samo nekaj je narobe s tem dojenčkom ... Živ je!*«

80. Will Sampson (1933–1987)
Orjaški Indijanec, slikar, najbolj znan po vlogi molčečega 'poglavarja' Bromdena iz *Leta nad kukavičjim gnezdom*, ki na koncu humano pokonča Jacka Nicholsona in zbeži. Druge, manj pomembne vloge: poglavar Ten Bears v *Izobčencu Joseyju Walesu* (The Outlaw Josey Wales, 1976, Clint Eastwood), zvesti mornar v *Orka: kit ubijalec* (Orca, 1977, Michael Anderson) in udeleženec ponižujoče cirkuške predstave v filmu *Buffalo Bill in Indijanci* (Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson, 1976, Robert Altman).

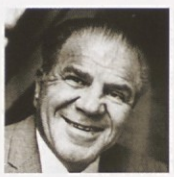
81. Vincent Schiavelli (1947)
»Mož z žalostnimi očmi«, nepravilno nametanimi zobmi, zaspanega, turobnega, včasih demonskega pogleda, vendar niti ne zelo nevaren. Redno nastopal v filmih Miloša Formana; pod lastnim imenom je igral v *Slačenju* (Taking Off, 1971), kjer starše pouči, kako se kadi marihuana, bil je eden izmed lunatikov v *Letu nad kukavičjim gnezdom*, ki ujeti ribi skuša nazaj namestiti iztaknjeno oko, Salierijev sluga v *Amadeusu* (1984) in Jean v *Valmontu* (1989). Kot duh iz podzemne železnice Patricka Swayzeja uči, kako se je treba obnašati, ko si enkrat mrtev, v *Duhu* (Ghost, 1990, Jerry Zucker).

82. Timothy Scott (1937–1995)
Visok in nosat, nesamozavestni in prijazni dolgin. V *Butch Cassidyju in Sundance Kidu* je bil News Carver, član tolpe, ki rad zasledi svoje ime v časopisju. V *Avtu smrti* je bil hipijevski motorist, ki policijo preslepi z mini motorčkom in pripelje Kowalskega na varno. Bil je eden razsodnejših bratov Feather v *Vojni zaradi Lolly Madonne* in se le za hip pojavil v *Božanskih dnevih* (Days of Heaven, 1978, Terrence Malick), verjetno je režiser njegovo vlogo izrezal na račun posnetkov živali, pšeničnih polj in sončnih zahodov. Pred prerano smrtjo v 58. letu starosti se mu je nabralo 90 nastopov.

83. Joe Spinell (1936–1989)
Z razbrazdanim obrazom, pogledom mrtve ribe in s pretečim videzom je bil kot nalašč za razne patološke tipe. Včasih zelo patološke. Začel v prvem *Botru* kot gangster Willi Cicci, v *Taksistu* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese) je bil kadrovnik taksi službe, ki sprejme in izpraša Roberta De Nira, v *Rockyju* (1976, John G. Avildsen) pa oderuh, ki Stalloneja uporablja kot izterjevalca dolgov. V *Vabi* (Cruising, 1980, William Friedkin) je bil policist DiSimone, ki med službenim časom homoseksualce sili, da mu nudijo spolne usluge. Vrhunec je dosegel v filmu *Manijak* (Maniac, 1980, William Lustig), kjer igra serijskega morilca Franka Zita, ki pobija ženske, jim odreže skalpe in z njimi dekorira lutke, ki jih ima doma.

84. Paul Sorvino (1939)

Mogočen in avtoritativen, a vedrega, prijaznega, skoraj medvedkastega obraza. Vendar videz lahko vara. Bil je odličen kot sprva odločni, pozneje pa vse bolj obupani kapetan Edelson, ki od Ala Pacina prosi rezultate v lovu na morilca gejev v *Vabi*, oče Bruca Willisa v TV-seriji *Delo na črno* (Moonlighting, 1986), partner Mika Hammerja v *Jaz, porota* (I, the Jury, 1982, Richard T. Heffron) in mafijski patriarh v *Dobrih fantih* (Goodfellas, 1990, Martin Scorsese), kar je njegova naj vloga. Izstopal tudi kot Henry Kissinger v *Nixonu* (1995, Oliver Stone). Oče igralke Mire Sorvino.



85. Lionel Stander (1908–1994)

Žilava, živahna, mesnata, simpatična baraba silno raskavega glasu. Ustvaril zavidljivo kariero, potem pa ga je nekdo zašpecal in končal je pred Komitejem za protiameriško dejavnost (HUAC), kjer pa se je junaško držal in ni ovajal (kot je to storil Lee J. Cobb, št. 20). Zato je prišel na črno listo, ostal brez dela, leta 1964 odpotoval v Anglijo, kjer je nastopal v gledališču, zatem pa še v črni komediji o pogrebni industriji *The Loved One* (1965, Tony Richardson), bil je bančni ropar v *Slepi ulici*, poleg nastopov v mnogih špageti vesternih pa vsekakor izstopa vloga zanikrnega točaja Maxa v *Bilo je nekoč na Divjem zahodu*. Po 15 letih se je vrnil v ZDA, kjer je nastopal v *1941* (1979, Steven Spielberg) in *New York, New York* (1977, Martin Scorsese).

86. Daniel Stern (1957)

Visok, sramežljiv, zadržanega nasmeha, nevrotičen, raje se drži v ozadju. Debitiral v solidni drami o odraščanju *Štirje gadi* (Breaking Away, 1979, Peter Yates) in smiselnem nadaljevanju *Restavracija* (Diner, 1982, Barry Lewinson). Z Joejem Pescijem poskuša oropati dom Macaulaya Culkina, a ju iznajdljivi mulec vedno znova prelisiči v *Sam doma* (Home Alone, 1990, Chris Columbus), s prijateljem Billyjem Christalom se poda na kavbojski turistični aranžma v *Mestnih fantih* (City Slickers, 1991, Ron Underwood). Čeprav večinoma igral v komedijah, ga nekajkrat celo ubijejo: v *Mrtev ob prihodu* (D.O.A., 1988, Rocky Morton & Annabel Jankel) ga vržejo skozi okno, v *Totalnih pokvarjencih* (Very Bad Things, 1998, Peter Berg) pa ga zmečka džip.

87. Peter Stormare (1953)

Šved stripovskega obraza. Odkril ga je Bergman, Stormare je imel kratko vlogo v *Fanny in Alexander* (1982). Znan po tem, da igra like različnih narodnosti: bil je Šved v *Fargu* (1996, Joel Coen), Nemec v *Velikem Lebowskem* (The Big Lebowski, 1998, Joel Coen), Rus v *Armagedonu* (Armageddon, 1998, Michael Bay), Italijan v *Skrivnosti bratov Grimm* (The Brothers Grimm, 2005, Terry Gilliam), Francoz v *Čokoladi* (Chocolat, 2000, Lasse Hallström) ter sam Satan v *Constantinu* (2005, Francis Lawrence).

88. Dub Taylor (1907–1994)

Čokat, štrenastih las in brez zob, živahni prepirljivec ali preprosto posebnež. Začel v filmih Franka Capre, nadaljeval kot *sidekick* v B-vesternih. Njegov zaščitni znak je ponošeni polcilinder. Legenda je postal z vlogo Ivana Mossa, izdajalskega očeta Michaela J. Pollarda, ki se skrije pod avto, preden salve strelov pokosijo roparski par, v *Bonnie in Clyde* (1967, Arthur Penn). V *Divji bandi* je bil dušni pastir, ki mu med bančnim ropom postrelijo zajeten del črede, v *Pobegu* pa ponižni hotelir Laughlin, ki ga barabe nenehno vlečejo za ušesa, mu potiskajo pištolo v nos ali zvijajo roke. Zadnjo vlogo je odigral v komičnem vesternu *Maverick* (1994, Richard Donner).

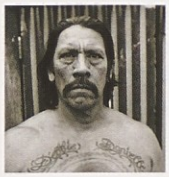
89. Kevin Tighe (1944)

Arogantni nasilnež volčjega nasmeha, pogosto na visokem položaju. Zaslovel z vlogo Roya DeSota, zdravnika nujne pomoči v TV-seriji *Emergency!* (1972–1977). Stalni igralec v filmih Johna Saylesa, začel v *Matewanu* (1987), kjer je bil plačanec rudarske družbe, ki na koncu s svojo krvjo popacka obešene rjuhe. V *Še 48 ur* (Another 48 Hrs., Walter Hill) je bil Blake Wilson, šef Notranjih zadev, ki teži Nicku Nolteju, v *Jade* (1995, William Friedkin) pa strupeni javni tožilec. Nastopil tudi v TV-seriji *Skrivnostni otok* (Lost, 2005–2010). Njegov priimek se izgovarja 'Taj'.

90. Stephen Tobolowsky (1951)

Visok, zaočaljeni plešec žalobnega videza, lahko je tudi nevaren. Najbolj znan po vlogi Neda Ryersona, zavarovalnega agenta, ki na ulici slučajno naleti na nekdanjega sošolca Billa Murrayja v filmu *Neskončen dan* (Groundhog Day, 1993, Harold Ramis). Med 200 vlogami velja izpostaviti še tisto iz *Thelme in Louise* (Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott) v vlogi

trdega zveznega agenta Maxa in psihologa, ki v *Prvinskem nagonu* analizira knjigo Sharon Stone. Leta 2008 padel s konja in si zlomil vrat na petih mestih, a si je popolnoma opomogel in spet stopil pred kamere.



91. Danny Trejo (1944)
Nabildani Mehičan močno razbrazdanega obraza, nekdanji kriminalec nevarnega videza z veliko tetovažo na prsih, na kateri je ženska v sombreru in napis Debbie Danielle. Sorodnik Roberta Rodrigueza in prijatelj Edwarda Bunkerja (št. 13), s katerim je žulil zaporniške klopi. Igral je v neštevilnih žanrskih filmih, povezanih z zapori in s kriminalom: *Ponoreli vlak*, *Vročina* ter v Rodriguezovih *Od mraka do zore* (From Dusk Till Dawn, 1996), *Desperado* (1993), *Bilo je nekoč v Mehiki* (Once Upon a Time in Mexico, 2003) in prihajajočem *Machete* (2010), kjer igra glavno vlogo, ampak film še ni prišel na spored. Čeprav jih šteje že 66, je še vedno akcijski junak.

92. Charles Tyner (1925)
Moj priljubljeni epizodist. S kislim obrazom, kot bi ravnokar pogoltnil celo limono, je nastopal v malih, a opaznih vlogah kmetavzov, trgovcev, uradnikov, zdravnikov, postopačev ... Debitiral v *Hladnokrvnem kaznjencu* kot sadistični paznik Higgins, v *Spopadu v jetnišnici* je bil špicelj Unger, v *Polnočnem možu* (The Midnight Man, 1974, Ronald Kibbee, Burt Lancaster) pohotni hišnik dekliškega internata, v *Letalih, vlakih, avtomobilih* (Plains, Trains & Automobiles, 1987, John Hughes) pa sluzasti lastnik motela. Malce večji vlogi je imel v filmih *En vlak za dva klateža* (Emperor of the North Pole, 1973, Robert Aldrich) kot plašni kretničar Cracker ter *Harold in Maude* (1971, Hal Ashby) kot enoroki stric Victor, ki skuša suicidalnega Buda Corta odvrniti od neumnosti. Upokojen, a ne pokojni.

93. John Vernon (1932–2005)
Kanadčan brezizraznega obraza, mehkega glasu in sinjih oči. V debiju *1984* (1956, Michael Anderson) je igral Velikega brata. V *Čistini* (Point Blank, 1967, John Boorman) je izdal prijatelja Leeja Marvina in zato končal nag in mrtev na asfaltu, v *Škorpijonu ubija* je bil župan, ki zahteva rezultate *in* spoštovanje človekovih pravic, kar se pri Dirty Harryju ravno ne rima najbolje. Bil je tudi bankir z zvezami v podzemlju v *Ubijte Charleyja Varricka* (Charley Varrick, 1973, Don Siegel) in sočutni major Fletcher, ki je v *Izobčencu Josey Walesu* ves čas tesno za petami Clintu Eastwoodu, a ga na koncu izpusti. Veliko igral na televiziji, predvsem ledene negativce, včasih pa je nastopil tudi v komičnih vlogah.

94. Pavle Vujisić (1926–1988)
Legenda jugo filma, nergavi, a dobrosrčni debelinko ravnodušnega glasu s svojo neponovljivo pojavo obogatil vsak film, v katerem se je pojavil. Med 150 nastopi na filmu in TV vsekakor izstopa vloga avtobusnega voznika, lastnika, kondukterja in Miškovega očeta v *Kdo neki tam poje* (Ko to tamo peva, 1980, Slobodan Šijan), ki je zinil tisto slovito: »*I tata bi, sine.*« Markanten je bil tudi kot poveljnik črnogorskih četnikov Filip Bekić v *Hajki* (1977, Živojin Pavlović) in kot Pavle 'Paja' Čutura v TV-seriji *Kamionarji* (Kamiondžije, 1973). Orson Welles je o njem izjavil, da je najboljši igralec na svetu. Tudi zasebno je bil posebnež, na *setu* se ni bratil z igralci ali ekipo, ravno tako je vztrajno zavračal mamljive filmske ponudbe iz tujine, raje se je sončil na svojem splavu na Donavi in lovil ribe.

95. J. T. Walsh (1943–1998)
Sarkastičnega pogleda, polikanega videza, pogosto igral stremuške, dvolične, strahopetne in/ali avtoritarne figure, ki nastopajo s pozicije moči. Nastopil v 50 filmih, bil je razdražljivi major Dickerson v *Dobro jutro, Vietnam* (Good Morning, Vietnam, 1987, Barry Levinson), skesani polkovnik Markinson, ki naredi častni samomor, v *Nekaj dobrih mož* (A Few Good Men, 1992, Rob Reiner) in zločinski Wayne v *Red Rock West* (1993, John Dahl). Najbolj znano vlogo je oddal v *Breakdownu* (1997, Jonathan Mostow) kot navidez povsem navadni voznik tovornjaka, ki je v resnici zločinski *mastermind*, odgovoren za ugrabitev žene Kurta Russella. Njegov zadnji film, *Hidden Agenda* (1998, Iain Paterson), je posvečen njegovemu spominu.

96. M. Emmet Walsh (1935)
Okoren, zvit, najbolje se je znašel v vlogah ciničnih, bahavih šerifov in hinavskih državnih uradnikov. Opazen je postal po vlogi uslužbenca za pogojne izpuste v *Vlomilcu na prostosti*, ki ves čas provocira sveže izpuščenega kaznjenca Dustina Hoffmana, dokler ta ne znori, ga priklene na ograjo ob avtocesti in mu sleče hlače. Izvrsten je bil tudi kot Bryant, šef Harrisona Forda v *Iztrebljevalcu*, najboljši pa v vlogi trmastega zasebnega detektiva

(z obvezno žvečko v mlaskajočih ustih), ki se je spravil na svojega delodajalca Dana Hedayo (št. 40), potem pa še nad Frances McDormand, ki mu z nožem prikuje roko na okenski okvir. Roger Ebert je nekoč izjavil, »da filmi, v katerih igrata ali Harry Dean Stanton ali M. Emmet Walsh, že ne morejo biti povsem zanič.« Pozneje je pripomnil, da je izjema, ki potrjuje to pravilo film *Divji, divji zahod* (Wild Wild West, 1999, Barry Sonnefeld), v katerem je kakopak nastopil Walsh.

97. Jack Warden (1920–2006)

Robat, osoren, zadirčen in neposreden poštenjakar. Veteran II. sv. vojne. Začel kot vojaški prijatelj Montgomeryja Clifta in Franka Sinatre v *Od tod do večnosti* (From Here to Eternity, 1953, Fred Zinnemann), prebil pa se je z vlogo v *12 jeznih mož* (12 Angry Men, 1957, Sidney Lumet), kjer je bil porotnik, ki hoče obsojenega na hitro razglasiti za krivega in jo popihati domov. Kot naivni mož je blestel v filmih *Hollywoodski frizer* (Shampoo, 1975, Hal Ashby) in *Nebesa lahko počakajo* (Heaven Can Wait, 1978, Warren Beatty & Buck Henry), za obe vlogi je bil nominiran za stranskega oskarja. Znal je biti tudi negativec: v vesternu *Billy dva klobuka* (Billy Two Hats, 1974, Ted Kotcheff) je bil rasistični šerif Gifford, ki ga v hrbet ustreli ženska. V *Dobrodošli, Mr. Chance* (Being There, 1979, Hal Ashby) je bil predsednik ZDA, v še eni sodni drami Sidneya Lumeta, *Razsodba* (The Verdict, 1982), pa pomočnik Paula Newmana in njegova vest.

98. Jack Weston (1925–2006)

Potni, nervozni debelinko, košatih zalizcev, ki rad šušmari v kalnem. Pogosto igral v komedijah, kot so *Kaktusov cvet* (Cactus Flower, 1969, Gene Saks) in *Prosim, ne jejte marjetic* (Please, Don't Eat the Daisies, 1960, Charles Walters), obvlada pa tudi resne vloge kot zalezovalski slepar v filmu *Sama v temi* (Wait Until Dark, 1967, Terence Young). Proti koncu kariere je kot nevrotični zobozdravnik nastopil v *Umazanem plesu*.

99. James Whitmore (1921–2009)

Igralec odkritega, poštenega obraza, čeprav nekoliko plašnega pogleda. V 60-letni karieri nanizal 150 vlog. Začel z opazno vlogo v *Bojišču* (Battleground, 1949, William A. Wellman), nadaljeval z *Asfaltno džunglo* (The Asphalt Jungle, 1950, John Huston), v *Planetu opic* (The Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner) je igral opico, ganljivo slovo pa je uprizoril v *Kaznilnici odrešitve* (Shawshank Redemption, 1994, Frank Darabont), kjer je bil dolgoletni kaznjenec Brooks, tisti krivonogi starček s ptičem v žepu. Ko so ga spustili iz zapora, je bil že »institucionaliziran«, kar pomeni, da ni mogel več živeti izven zapora. V svoji sobi je na okvir vrat urezal napis BROOKS WAS HERE in se obesil.

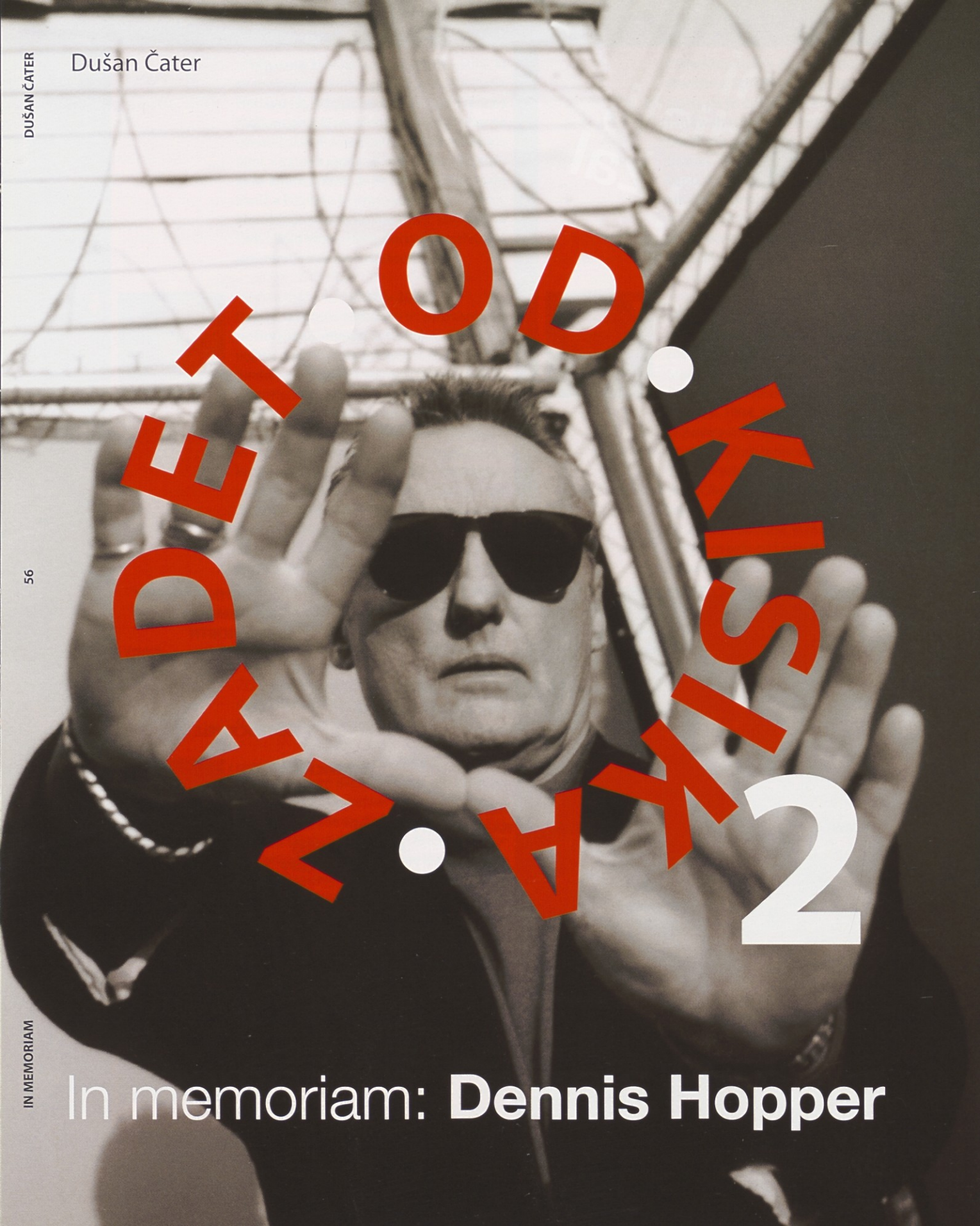
100. Burt Young (1940)

Mali, blebetavi, agresivni srboritež krompirjaste glave, pretkanega nasmeha in ne ravno plemenitih namenov. Najbolj znan kot Stallonejev svak Paulie iz franšize *Rocky*. V *Bilo je nekoč v Ameriki* (Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone) je bil gangster, ki pove zabavno zgodbico o zavarovanju tiča, a ga kljub temu ustrelijo v oko. Igral je v dveh Peckinpahovih filmih: v *Eliti morilcev* (The Killer Elite, 1975), kjer je na veliko streljal Japonce, in v *Konvoju* (Convoy, 1978), kjer je bil voznik kamiona, ki mu drugi pravijo Pig Pen, sam sebi pa Love Machine. Tudi slikar, pisatelj in scenarist.

Izvrstni epizodisti, ki pa so žal zabredli v glavne vloge:

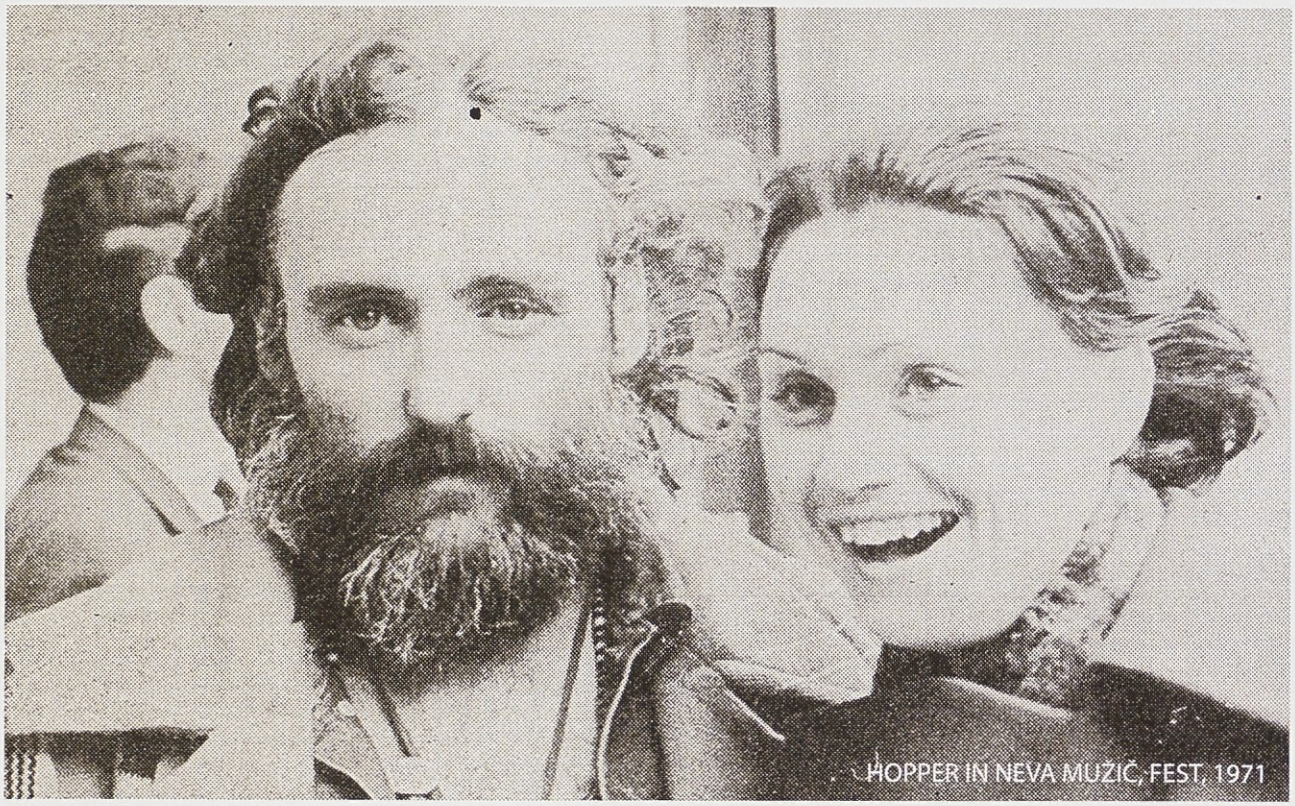
F. MURRAY ABRAHAM – *AMADEUS* (1984, MILOŠ FORMAN); **DANNY AIELLO** – *RUBY* (1992, JOHN MACKENZIE); **MARTIN BALSAM** – *POLETNE ŽELJE, ZIMSKE SANJE* (SUMMER WISHES, WINTER DREAMS, 1973, GILBERT CATES); **PHILIP BOSCO** – *WALLS OF GLASS* (1985, SCOTT D. GOLDSTEIN); **PETER BOYLE** – - *JOE, TUDI TO JE AMERIKA* (JOE, 1969, JOHN G. AVILDSEN); **WALTER BRENNAN** – *SWAMP WATER* (1941, JEAN RENOIR); **STEVE BUSCEMI** – *ZBEGANI* (DELIRIOUS, 2006, TOM DICILLO); **GARY BUSEY** – *ZGODBA O BUDDYJU HOLLYJU* (BUDDY HOLLY STORY, 1978, STEVE RASH); **SEYMOUR CASSEL** – *MINNIE IN MOSKOWITZ* (MINNIE AND MOSKOWITZ, 1971, JOHN CASSAVETES); **BRIAN COX** – *THE YEAR OF THE SEX OLYMPICS* (1968, MICHAEL ELLIOTT); **JAMES CROMWELL** – *BABE* (1995, CHRIS NOONAN); **NIGEL DAVENPORT** – *UMAZANA IGRA* (PLAY DITY, 1968, ANDRÉ DE TOTH); **BRAD DOURIF** – *ZLOBA* (WISE BLOOD, 1979, JOHN HUSTON); **RICHARD FARNSWORTH** – *RESNIČNA ZGODBA* (THE STRAIGHT STORY, 1999, DAVID LYNCH); **WILLIAM FICHTNER** – *PASSION OF MIND* (2000, ALAN BERLINER); **RUTH GORDON** – *HAROLD IN MAUDE* (HAROLD AND MAUDE, 1971, HAL ASHBY); **PHILIP SEYMOUR HOFFMAN** – *CAPOTE* (2005, BENNETT MILLER); **HAL HOLBROOK** – *THAT CERTAIN SUMMER* (1972, LAMONT JOHNSON); **DAVID HUDDLESTON** – *SANTA CLAUS: THE MOVIE* (1985, JEANNOT SZWARC); **ŽELJKO IVANEK** – *SKRIVNOSTNA MOČ* (THE SENDER, 1982, ROGER CHRISTIAN); **RICHARD JENKINS** – *VISITOR* (2007, THOMAS MCARTHY); **MARTIN LANDAU** – *ZLOČINI IN PREKRŠKI* (CRIMES AND MISDEMEANORS, 1989, WOODY ALLEN); **HUGH LAURIE** – *ZDRAVNIKOVA VEST* (HOUSE M.D., 2004); **WILLIAM H. MACY** – *OLEANNA* (1994, DAVID MAMET); **JOHN MAHONEY** – *ALMOST SALINAS* (2001, TERRY GREEN); **JOHN MARLEY** – *OBRAZI* (FACES, 1968, JOHN CASSAVETES); **SHEREE NORTH** – *HOW TO BE VERY, VERY POPULAR* (1955, NUNNALLY JOHNSON); **GARY OLDMAN** – *SID IN NANCY* (SID AND NANCY, 1986, ALEX COX); **RON PERLMAN** – *HELLBOY* (2004, GUILLERMO DEL TORO); **PETE POSTLETHWAITE** – *V IMENU OČETA* (IN THE NAME OF THE FATHER, 1993, JIM SHERIDAN); **SAM ROCKWELL** – *IZPOVEDI NEVARNEGA UMA* (CONFESSIONS OF THE DANGEROUS MIND, 2002, GEORGE CLOONEY); **MICHAEL J. POLLARD** – *BILLY KID JE BIL CAPIN* (DIRTY LITTLE BILLY, 1972, STAN DRAGOTI) **TOM SIZEMORE** – RELIKVIJA (THE RELIC, 1997, PETER HYAMS); **HARRY DEAN STANTON** – *PARIZ, TEKSAS* (PARIS, TEXAS, 1984, WIM WENDERS); **JOHN TURTURRO** – *BARTON FINK* (1991, JOEL IN ETHAN COEN); **AKIM TAMIROFF** – *THE GENERAL DIED AT DAWN* (1936, LEWIS MILESTONE); **FOREST WHITAKER** – *DUH PSA - SAMURAJEVA POT* (GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI, 1999, JIM JARMUSCH).

Dušan Čater



NAD ETO KISIKA 2

In memoriam: **Dennis Hopper**



HOPPER IN NEVA MUŽIČ, FEST, 1971

kisík -a m (i) *med elementi najbolj razširjeni plin brez barve, vonja in okusa:* kisik je potreben za življenje; spajati se s kisikom; jeklenka (napolnjena) s kisikom; kisik in vodik / kisik za rezanje in varjenje / žarg., med. bolnika imajo pod kisikom *umetno mu dovajajo kisik* / aparat za kisik, kem. dvovalentni kisik *ki lahko veže dva atoma vodika ali enakovredno količino drugega elementa ali jih zamenja v spojini*; prosti kisik *ki ni vezan v spojino*; zračni kisik *ki je v zraku*; teh. tekoči kisik (SSKJ, DZS, 2008)

Ne morem se znebiti občutka, da je David Lynch točno vedel, komu dodeliti vlogo Franka Bootha v svojem *Modrem žametu* (Blue Velvet, 1986). Da je točno vedel, kdo se bo najbolj prepričljivo zadeval s kisikom. Jasno da tisti, ki se zadeva (pa ne samo s kisikom) tudi in sploh takrat, ko ni pred kamero. Pa ga je vseeno Dennis Hopper, ko je prebral scenarij, poklical in rekel: »*Moraš pustiti, da igram Franka Bootha. Ker jaz sem Frank Booth!*« Zamišljam si nasmešek na režiserjevem obrazu in kimanje, ki bi lahko pomenilo marsikaj. Ali sta se z režiserjem strinjala, mi ni znano, je pa znano, da je vloga prišla do pravega igralca in ... Ostalo je legenda.

Kisik je, kot je razvidno iz SSKJ, najbolj razširjen plin v atmosferi. Najdemo ga v vodi, zraku, ognju in tudi zemlji. Več kot ga je v njej, bolj je plodna. In kje, če ne ravno v Kansasu, zvezni državi žitarici, če se omejimo na ZDA, je zemlja bolj bogata z njim. In tam se je, natančneje v Dodge Cityju, leta 1936 zakoncema Marjorie Mae in Jay Millard Hopperju rodil sin Dennis, ki je že zgodaj začutil potrebo po veliki količini kisika. In našel ga je v vetru, ki je vzvalovil neskončna žitna polja v okolici Dodge Cityja, našel ga je tudi v tornadu, ki je usekal čez državo in v dežju, ki ga je tornado prinesel s seboj. Tudi ko se je družina pozneje preselila v Kansas City, v zvezni državi Missouri, kisika ni manjkalo. Na pomlad, ko se je v hribih talil sneg, se je istoimenska reka napolnila z vodo. Bilo je veliko vode in v njej veliko kisika. Dennis je rad pohajal ob reki, rad pa je imel tudi umetnost, o kateri je, s polnimi pljuči kisika, razmišljal na svojih dolgih sprehodih. Med sošolci je veljal za najbolj nadarjenega učenca in enega tistih, kot se je reklo v tistih koncih, ki mu bo v življenju uspelo.

Kot bi nekje na skrivaj poslušal razgovore svojih vrstnikov, se je Dennis vpisal na Kansas City Art Institute. Pozneje se je še najbolj navdušil nad igro, tako da ga je pot popeljala na Old Globe Theatre v San Diegu. Pojavile so se prve manjše vloge, med drugim tudi s kasnejšo (pop) ikono Jamesom Deanom, s katerim sta kratek čas, no, pač do prezgodnje Deanove smrti, prijateljevala. Nastopila sta v *Velikanu* (Giant, 1956, George Stevens) in *Uporniku brez razloga* (Rebel Without a Cause, 1955, Nicholas Ray), o čemer je Dennis povedal tole: »*Imel sem 18 let in mislil sem si, da sem najboljši mladi igralec na svetu. Nato sem videl Deana. Še nikoli prej nisem videl nekoga improvizirati. Še nikoli prej nisem videl, da bi kdo igral stvari, ki niso v scenariju. Navdušen sem bil.*«

Dean je postal Dennisov vzornik, zato se je tri leta pozneje pridružil slovitemu Leeju Strasbergu v njegovem Actors Studiu v New Yorku, da bi se še sam priučil improvizacije. Čez desetletje

pa se je ob pitju piva in kajenju marihuane nekemu njegovemu prijatelju utrnila zamisel o filmu, ki bi pokazala vso zamolčano puritanskost Amerike – v času največjega razcveta hipijade, ko je dolgolasa mladina nastavljala Ameriki ogledalo, je bila ideja več kot na mestu. Prijatelj, ime mu je bilo Peter Fonda, iz *tiste* igralske družine, je predstavil idejo Dennisu, ta pa je takoj poprijel za pero in se preizkusil kot koscenarist, režijo pa je vzel kar v svoje roke. Nastal je nizkoproračunski – posnet za borih 380.000 dolarjev – film *Goli v sedlu* (Easy Rider, 1969), danes legendarni roadmovie o dveh mladeničih, ki se z motorji odpravita po jugu Združenih držav in mimogrede iz obskurnega zapora pobereta še pijanega Jacka Nicholsona. Dennis in druga koscenarista, Fonda in Terry Southern, so si prislužili nominacijo Akademije za najboljši izvirni scenarij, oskarja pa vendarle niso dobili; verjetno zaradi tega, ker so se žiranti prepoznali v nastavljenem ogledalu.

Je pa Dennis dobil nekaj drugega! Slavo, denar in obilno mero kisika. Verjetno je mladi igralec že med pisanjem scenarija razmišljal o tem, da bi odigral eno od glavnih vlog. Že sama misel na ves kisik, ki ga premore čisti južnjaški zrak in ki bi ga ob drvenju na motorju vdihnil in ga absorbiral v možgane, mu ni dala miru. Jasno, eden od motorjev je postal njegov in čeprav se v filmu zaužije veliko LSD-ja in marihuane, se mi zdi, da gre v prvi vrsti za kamuflažo ... Kemične substance in posušena domača zelenjad naj bi samo prikrile pravo in edino stvar, zaradi katere sta se prijatelja odpravila na pot: kisik, jasno!

Sta pa slava in denar s seboj prinesla že pregovorne pasti. Dennis je ob kisiku na veliko zlorabljal tudi druge opojne derivate. Predvsem rum in kokain. »*Kljub vsem mamilom in narkotikom, ki sem jih jemal, sem bil v resnici alkoholik. Kokain sem jemal le zato, da sem se lahko streznil in popil še več. Mojih zadnjih pet let alkoholiziranja doživljam kot nočno moro. Popil sem skoraj dva litra ruma in imel za rezervo vedno spravljeno še manjšo stekleničko, 28 piv na dan in tri grame kokaina samo zato, da sem se lahko premikal. Menil sem, da mi gre dobro, ker se nisem plazil naokoli po tleh kot pijanec,*« je povedal pozneje. Na snemanjih je postajal nemogoč in ni manjkalo veliko, da bi njegov naslednji film, skoraj preroško poimenovan *Zadnji film* (The Last Movie, 1971), postal res zadnji. Če je peščica holivudskih poznavalcev z izstrelitvijo filma *Goli v sedlu* na seznam kultnih filmov poimenovala »film za Novi Holivud«, se je stari Holivud temu le cinično nasmihal. *Zadnji film* je šel v bunker, Dennis pa nekam v mehiško puščavo, kjer se je ob suhem zraku počasi uničeval. Zrak je imel premalo kisika, tequilla preveč alkohola in zelenjad preveč tehaceja. Če je v šesdesetih Dennisu k preživetju pomagal prijatelj John Wayne, ki mu je tu in tam stisnil minorno vlogo v svojih mačističnih filmih, so ga v sedemdesetih reševele minorne vloge v filmih outsajderskih in evropskih režiserjev. Pa vendarle je to Dennisa pahnilo še globlje v puščavo, kjer se je skorajda izgubil, našel pa ga je, konec dekade in na koncu moči, F. F. Coppola in ga popeljal v samo tovarno kisika. V azijsko džuglo, kjer je snemal film *Apokalipsa danes* (Apocalypse Now, 1979).

MODRI ŽAMET

Dennisu je bila vloga spet pisana na kožo. Sredi tovarne kisika se je vživel v lik zadetega in blaznega hipija s fotoaparatom okoli vratu. Fotografija je bila tudi sicer njegova ljubezen in v filmu je ob ritmih Hendrixove *There must be some kind of way out of here* mirno škljocal prišleke, ki so po reki prišli do še bolj norega Marlona Branda in ga skušali pregovoriti, naj na vietnamsko-kamboški meji ne uri svoje privat gverile. No, v džungli, ob obilici kisika in drugih sedativov, je bil Dennis še naprej nepredvidljiv, zato se je leta 1983 zavedel svoje slabosti in se sam od sebe podal na zdravljenje. Rehabilitacija mu je prinesla nekaj odlično odigranih vlog v filmih Rumble Fish (1983, Francis Ford Coppola) in *Ostermanov vikend* (The Osterman Weekend, 1983, Sam Peckinpah), kasneje še v »Tarantinovi« *Pravi stvari* (True Romance, 1993, Tony Scott), ko prav tako nepredvidljivemu Christopherju Walkenu, ob zadnji cigareti v življenju, jasno in glasno vrže v obraz, da so Siciljanci navadni »črnuhi« in pa v adrenalinski *Hitrosti* (Speed, 1994, Jan de Bont), kjer se je spet naužil zraka, ko je drvel na strehi metrojskega vlaka.

Naj se na koncu tega *in memoriam* spisa povrnem na začetek, k *Modremu žametu* in Franku Boothu ... Vdihavanje kisika, ki ga je blazni Frank vseskozi nosil s seboj, ima za posledico povečan libido. Če pa ga poplakneš še s Pabst Blue Ribbon pivom, pride do prave eksplozije le-tega. Frank si ni mogel kaj, da se ne bi slinil okoli Isabelle Rossellini in kričal besede, ob katerih bi se tudi stari Freud popraskal po svoji lično pristriženi bradici: »*Baby wants to fuck! Baby wants to fuck!*« in upravičeno lahko sklepamo, da je tudi od kisika zadeti Dennis Hopper imel večkrat podobne želje. Dejstvo je, da je bil kar petkrat poročen (z drugo ženo Michelle Phillips samo osem dni) in na svet je spravil štiri otroke.

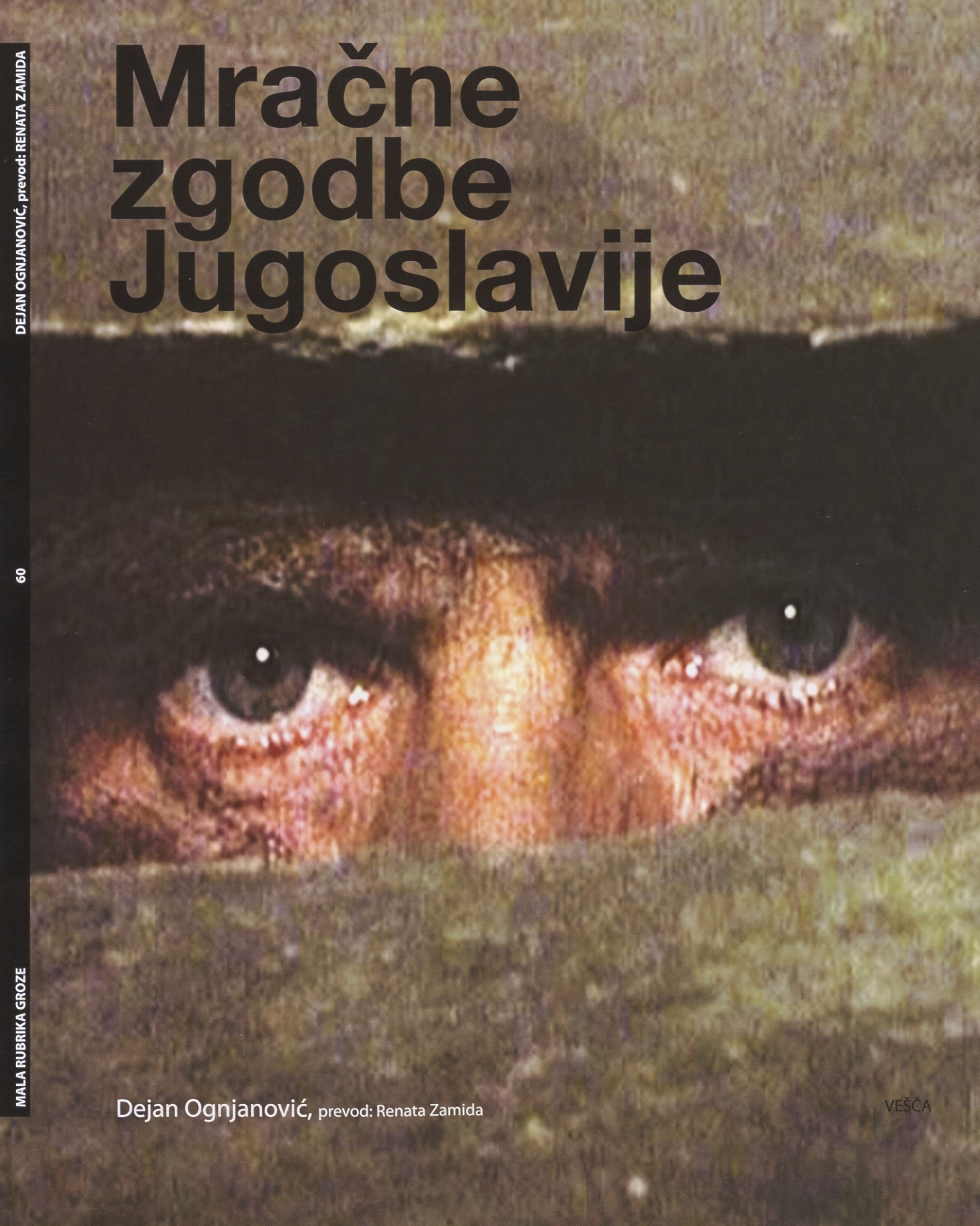
Hja, dragi Dennis, britanski znanstveniki z univerze v Cambridgeu so opravili raziskave in prišli do spoznanja, da imajo moški, ki so v svojih dvajsetih in tridesetih letih deležni bogatega spolnega življenja, večjo možnost, da v starosti zbolijo za rakom na prostati. Pa kaj bi s to ničevo statistiko? Bi bilo kaj drugače, če bi ti bila znana? Upravičeno dvomim. Tvoja zvezda na holivudskem bulvarju je vsekakor ena bolj svetlečih. Če bom kdaj hodil tam mimo, bom z žepnim nožkom vanjo vpraskal:

BORN TO BE WILD!

GOLI V SEDLU

DUŠAN ČATER

Mračne zgodbe Jugoslavije



Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida

VEŠČA

MALA RUBRIKA GROZE

60

DEJAN OGNJANOVIĆ, prevod: RENATA ZAMIDA

V času Jugoslavije kakršnakoli fantastika, posebej mračna, ni bila najbolj dobrodošla. Živeli smo pač v režimu, ki je ponujal svojo vizijo prihodnosti, in ta je bila svetla in rožnata. Vsaj v teoriji. V praksi se je že čez nekaj desetletij spremenila v drugačne grozljivke od tistih, o katerih bomo govorili tukaj.

Komunistična ideologija in njej pripadajoča estetika sta torej glavna razloga, da v nekdanji Jugoslaviji ni bilo veliko ZF-filmov in grozljivk. Prevladala sta racionalistični in prosvetni diskurz in v kinematografih po vsej državi je dominirala zamorjena estetika realizma s socialnimi dramami, komedijami in z NOB pravljicami. Resnici na ljubo pa grozljivka pri nobenem slovanskem narodu ni običajno izrazno sredstvo ...

Dejan Zečević, režiser grozljivke *T.T. Sindrom* (2002), mi je v intervjuju na vprašanje, zakaj je izbral prav *slasher* verzijo grozljivke, ne pa kakega nadnaravnega motiva, recimo zgodbe o duhovih, odgovoril: »*Glede na balkansko mentaliteto je pri takih filmih potrebno biti zelo vešč, da jih gledalci sprejmejo. (...) Mi smo že pri tujih filmih občutljivi na kakršnekoli nadnaravnosti, kaj šele pri domačih. Smo pač navajeni, da je najboljše, če igralec sočno preklinja, in to vleče v kino, tako da mora avtor, ki želi plasirati prikazni ali duhove, to storiti zelo vešče in z veliko denarja, da ga naše občinstvo sprejme.*«[1] Mislim, da to povzema vse razloge za maloštevilne grozljivke v našem prostoru. Balkanska nagnjenost k skepsi in ironiji pač ni rodovitna podlaga za razcvet tega žanra.

Specifična kulturna klima v Jugoslaviji je za rabo horrorja v filmih zahtevala še posebej dober razlog oziroma opravičilo. Filmarji so morali, da bi jih sploh vzeli resno, najti alibi za snemanje grozljivk, kar so počeli pod krinko »knjižnih priredb«, »satire«, »drame«, celo »trilerja« ... vsega, da le ni šlo za prezirana »grozo in strah«. V tistih maloštevilnih primerih, kjer najdemo motive grozljivk, pa je opaziti, da so jih avtorji uporabljali zelo svobodno, za pripovedovanje vse kaj drugega kot eksploatacijskih zgodb. Kljub oviram – kulturnim, političnim, psihološkim, tržnim – pa je groza, ki ji je uspelo nastati v tem prostoru, presenetljivo učinkovita, v žanrskem in umetniškem smislu.

Opozoriti kaže še na eno specifiko, ki velja tako za Jugoslavijo kot za nacionalne kinematografije, nastale po njenem razpadu: grozljivke in mračno-fantastični filmi nastajajo izključno v Srbiji in na Hrvaškem. Druge republike oz. države so k tej žanrski zgodbi pristavile le skromni delež, pretežno s koprodukcijami ali z lokalnimi amaterskimi filmi. Zato se ta pregled osredotoča le na hrvaško in srbsko produkcijo.

1 Dejan Zečević, *Horor – esencija filmskog izraza* v: Dejan Ognjanović, *U brdima, horori: Srpski film strave*, NKC, Niš, 2007, str. 166.

SRBSKE VAMPIRKE, PREKLETSTVA, OKUŽBE, DAVITELJI IN ČAROVNICE

Prva grozljivka v tem prostoru je nedvomno TV-film ***Vešča*** (Leptirica, 1973), posnet po zgodbi *Čez devetdeset let* Milovana Glišića in v režiji Đorđeta Kadijevića, avtorja številnih opaznih filmov in TV-nadaljevank.

Glavni junak je Strahinja (Petar Božović), reven kmečki fant, zaljubljen v Radojko (Mirjana Nikolić), lepo hči čemernega gospodarja Živana (Slobodan Perović). Da bi si jo zaslužil za ženo, mora Strahinja noč preživeti v zapuščenem mlinu, ki naj bi bil preklet; vampir namreč pije kri mlinarjem, zato že tako obubožana vas strada. Strahinja noč preživi skrit na podstrešju, vampir pa pobegne, ko Strahinja razkrinka njegovo identiteto. Vaščani vseeno uspejo najti vampirjev grob, krsto prebodejo z glogovimi vejami, iz mrtvečevih ust pa poleti vešča ... In Strahinja bo pravo grozo spoznal šele na poročno noč.

Kadijević vnese v priredbo toliko svobode, da je rezultat povsem avtorski izdelek, ki z literarno predlogo nima več veliko skupnega. Spretno se poslužuje humorja in s tem razoroži gledalce ter jih kasneje toliko učinkoviteje šokira. Uvodna scena mlinarjevega umora nakazuje odličen smisel za detajle: izbuljeno oko vampirja, vidno skozi špranjo med deskami mlina, njegovi dlakavi prsti, ki se s kremplji potapljajo v belo moko, komaj opazna zabubljena žuželka, bližnji posnetek podganjih zob, razlita kri, ki se meša z moko ... Vsa ta ikonografija izhaja povsem iz srbske tradicije in ničesar ne dolguje zahodnim vampirjem tipa Bela Lugosi ali

VEŠČA

Christopher Lee. Grozljive scene so zrežirane atmosferi primerno in z arhetipsko močjo ter so se kot take zasidrale v spomin generacijam domačih gledalcev. Nesrečni dogodek z gledalcem, ki je na premieri *Vešče* v Skopju leta 1973 doživel srčni infarkt, pa dokazuje, kako nepripravljeno je bilo domače občinstvo na grozo, ki je naenkrat, kot iz niča in brez predhodnih izkušenj, vstopila v kinematografijo tedanje Jugoslavije.

Istega leta so na TV Beograd v ciklu »Domišljijske in skrivnostne zgodbe« prikazali še dva Kadijevićeva filma. Za oba je značilen preplet mračne poetične fantastike in grozljivke. Oba filma sta zreli in kakovostni deli, ki bi bili v ponos tudi v tem žanru bistveno bogatejši kinematografiji. Prvi je film ***Štićenik*** (1973), mračna, poetična in metafizično intonirana pripoved (posneta po zgodbi Filipa Davida) o mladeniču, ki beži pred skrivnostnim, verjetno nadnaravnim preganjalcem. Skrije se v baročno umobolnico, a niti njeno obzidje ga ne more rešiti pred usodo. Ekspresivna črnobela fotografija in izjemna arhitektura z opustošeno, v meglice zavito pokrajino v ozadju ustvarjata edinstveno slovansko gotsko atmosfero. Podobno bi lahko rekli tudi za film ***Devičanska svirka*** (1973), posnet po zgodbi hrvaškega pisatelja Ivana Raosa. Dogaja se v plemiški graščini, kjer fatalna graščakinja, takratna filmska diva Olivera Katarina (s spektakularnim izrezom) ugonobi mladeniča, ki se je zatekel na njeno posest – kot že vse tiste pred njim, katerih trupla visijo na njenem podstrešju, od koder je slišati grozljivo glasbo.

Srbski filmarji v času Jugoslavije očitno niso imeli pomislekov prirejati zgodbe hrvaških pisateljev – obratnega primera pa, zanimivo, ni. Film ***San doktora Mišića*** (1973, Branko Pleša) je prav tako adaptacija klasične zgodbe hrvaškega pisca Ksaverja Šandorja Đalskega, zelo filmsko posnet TV-film z Ljubo Tadićem v glavni vlogi. Filmu uspe pričarati tesnobno gotsko vzdušje: sence, nevihtne noči, strašljiva pokopališča v meglicah in pusta jesenska pokrajina okrog zdravnikovega posestva ustvarjajo občutek usodnosti, ki se širi okrog zadrtega racionalista, ki ne verjame v nadnaravno, vse dokler ga njegove nekrofilske sanje ne soočijo z nepojmljivim.

Branko Pleša se h grozljivki vrne leta 1975 s TV-filmom ***Prokletinja***, po zgodbi Američana Ambrosa Bierca. V ospredju je mračna, zakleta, intelektualno spretna in izrazito metafizična zgodba o jalovih poskusih skupine raziskovalcev, ki iščejo racionalne vzroke za nenavadno smrt, ki jo je očitno povzročil nevidni in človeškemu umu nedoumljiv stvor. Gre za dosledno, a vseeno avtorsko adaptacijo, ki se dogaja v zloveščem močvirju in je bistveno kvalitetnejša od filmske verzije, ki jo je po isti zgodbi za televizijo priredil Tobe Hooper (***The Damned Thing***, 2006). Film ***Kičma*** (1975, Vlatko Gilić) sicer ni tipična grozljivka, a njegovo opresivno vzdušje urbane odtujenosti in zaplet z vrsto skrivnostnih samomorov v stolpnici velemesta, kjer se nikoli ne zdani, so dovolj mračni in začinjeni z dobršno mero čudaškosti in fantastike, da jo lahko uvrstimo v ta žanr. K temu prispeva tudi odkritje glavnega junaka (Dragan Nikolić), da se iz bližnjega krematorija vije čudna rumenkasta meglica in da z njo breme mrtvih (dobesedno in metaforično) lega na žive in jih ubija. Film si lahko razlagamo kot prispodobo mračnih perspektiv življenja v »komunizmu« ali pa kot univerzalno eksistencialno pripoved o človeštvu in neminljivosti smrti.

Film ***Variola vera*** (1982, Goran Marković) združuje elemente filma katastrofe (podžanr o okužbah) in telesne grozljivke. Posnet je po resničnih dogodkih iz leta 1972, ko je nek kosovski Albanec po vrnitvi z romanja na Bližnjem vzhodu v Beogradu povzročil manjšo epidemijo. Marković rekonstruira dogodke, povezane s karanteno, a se pri tem ne zadovolji z dokumentarizmom, temveč gre korak dlje in bolezen predstavi kot metaforo za nezdravi družbeni sistem. Pri tem »korak dlje« so ključni ravno elementi grozljivke in filma katastrofe, ki omogočajo koherentno dramaturgijo in osredotočenost na vzdušje. Nepozabni so prizori s črnimi kozami posutih obrazov okuženih na eni strani in v skafandre oblečenih raziskovalcev, ki lahko edini vstopijo v karanteno, na drugi. Primerno zlovešče zveni glasba Zorana Simjanovića, Rade Šerbedžija in Bogdan Diklić pa sta ustvarila odlični vlogi.

Davitelj proti davitelju (Davitelj protiv davitelja, 1984) je »komedija groze in strahu«, v kateri se prepoznavni črni humor Slobodana Šijana pomeša z žanrskimi obsesijami koscenarista Nebojše Pajkića. Beograd je po zaslugi prvega serijskega morilca – davitelja – končno postal metropola, ojdipsko pošast pa igra nepozabni Taško Načić. Njegovo vodilo se glasi, »kdor ne mara nageljnov, si ne zasluži živeti«. S tem izgovorom davi mlade lepotice, ki nočejo sprejeti njegovih cvetnih darov. Za petami mu je nespretni srbski »inšpektor Clouseau« (Nikola Simić), razmere na sceni pa dodatno zapleta nevrotični roker, ki v svojem novem hitu opeva ravno davitelja ... *Davitelj* je prvi srbski film, ki vstopa v samozavestni odnos z žanrsko tradicijo (zahodnega, ameriškega modela) in s smešenjem in parodijo ne komentira le podžanra o serijskih morilcih, temveč mu služita tudi za odslikavanje

ŽE VIDENO

VARIOLA VERA

DAVITELJ PROTI DAVITELJU

SVETO MESTO

novega zgodovinskega trenutka tedanje Jugoslavije. Štiri leta po Titovi smrti namreč prikazuje povsem prenovljeno kulturno sceno novovalovskega Beograda in končno dočakanih vplivov »dekadentnega« Zahoda.

Že videno (Već viđeno/Déjà vu, 1987, Goran Marković) je žanrsko najčistejša grozljivka, ki je do tedaj nastala v Srbiji (in Jugoslaviji), kar dokazuje tudi dejstvo, da je bila v uradni selekciji Festivalov fantastičnega filma na Portugalskem (Fantasporto) in v francoskem Avoriazu. Film je bil dobro ocenjen tudi v drugi izdaji prestižne *The Overlook Film Encyclopedia: Horror* (ur. Phil Hardy, 1986/93), Britanski filmski inštitut pa ga je uvrstil med sto najboljših evropskih grozljivk. Dejansko gre za psihološki triler, ki s stopnjevanjem suspenza kulminira v brutalno *slasher* grozljivko. Opazni so tudi elementi družbeno-kritične drame, a film je v žanrskem smislu veliko čistejši od *Variole vere*. Lastnosti grozljivke izkorišča veliko bolj konsistentno, tesno pa so povezane tudi z režiserjevim glavnim motivom: načinom, kako se preteklost (osebna in družbena) odraža v sedanjosti oziroma kako se Zlo prenaša z ene generacije na drugo – od barbarskega izbrisa srbskega meščanstva po 2. svetovni vojni ter zatiranja svoboščin iz leta 1968 v Jugoslaviji v začetku 70-ih let pa vse do (takrat) aktualnih trenutkov države pred razpadom konec 80-ih. Film prikazuje cikel zla, ki se stalno ponavlja kot »že videno«.

Tik pred razpadom Jugoslavije, leta 1990, je nastal še film ***Sveto mesto***, s katerim se Kadijević vrača h grozljivki v najčistejši obliki. Podlaga za film je bila Gogoljeva zgodba *Vij*, ki služi režiserju za izhodišče še enega elaborata o prepletenosti Erosa in Tanatosa. Gogoljev glavni junak je razigran študent teologije, ki po nesreči povzroči smrt nekega dekleta, potem pa mora tri noči zaporedoma moliti za odrešitev njene duše. Dekle je bilo očitno čarovnica, ki zdaj vsako noč vstaja iz groba in muči študenta, ki se je skril v prostor pod cerkvenimi tlemi, kjer se dogajajo vedno bolj skrajni pojavi ... Kadijević zgodbo ključno nadgradi s predzgodovino dekleta-čarovnice Katarine (Branka Pujić) in njenega očeta (Aleksandar Berček). Ljudje jo imajo za svetnico, čeprav je že v prologu jasno, da je povezana s »temnimi silami«. S tem napoveduje témo zla, skrito za likom »nedolžnosti«. Kadijević v *Svetem mestu* uvede odkrito ekscesne elemente erotike in grozljivke, ki so bližji anglosaksonski gotiki kot pretežno benevolentnim slovanskim žanrskim poskusom. V njegovi viziji je višek Zla lociran globoko v človeški naravi in le čaka na to, da pride na plan, pri tem pa niso izključene niti nadnaravne sile.

Sveto mesto je v primerjavi z *Veščo* bolje razdelan in žanrsko bolj zavesten poskus ustvarjanja avtentične srbske gotike. Film se lahko pohvali z višjim proračunom, bogatejšo scenografijo, močnejšimi liki in izrazitejšimi prizori horrorja kot smo jih spremljali pri pionirski *Vešči*. Z lahkoto se lahko kosa z gotskimi klasiki Maria Bave iz 60-ih. Na žalost *Sveto mesto* ni bilo distribuirano v kinematografih, temveč je premiero doživelo pred (srbskim) televizijskim občinstvom, tik pred izbruhom državljanske vonje, zaradi vseh tuzemskih grozot pa je ostala njegova metafizična groza neopažena in nepoznana.

HRVAŠKI PODGANJI LJUDJE, NORI ZNANSTVENIKI, ZLOČINI, PREGANJAVICE IN KRVOSESI

Kot smo že zapisali, je bil hrvaški horror debi, vsaj kronološko gledano, film ***San doktora Mišića*** (1973). Prvi avtohtoni dolgometražni film iz žanra mračne fantastike in grozljivke pa je bil ***Izbavitelj*** (1976, Krsto Papić). Kot pri srbskih kolegih so se tudi tukaj začetniki žanra po ideje obračali h književnosti – v Papićevem primeru k pripovedki *Lovec na podgane* Aleksandra Grina. Očitno je v tem času le sklicevanje na znane klasike (Gogolj, Grin, Birs, Đalski, Glišić ...) omogočalo ustvarjanje v sicer prezrtem žanru. *Izbavitelj* je vizualno pretanjen, baročno mračen film, umeščen v nedoločljiva čas in prostor, prežet s socialnimi nemiri in z lakoto. Glavni junak (Ivica Vidović) v navidez zapuščeni kafkovski graščini odkrije orgiastične zabave podganjih ljudi, ki se hranijo na račun človeške lakote in nesreče ... Na sledi filma *Invasion of the Body Snatchers* (1956, Don Siegel) uspe Papiću žanr izrabiti za družbeno kritiko oziroma splošno satiro, ki pa si ne drzne do konca razkriti svoje očitne tarče – komunističnega vodstva, ki živi na račun delavcev. Film je sicer bolj bajka kot eksplicitna satira, občasno tudi precej naiven tako pri dialogih kot pri žanrskih scenah. A maske podganjih ljudi so bile dovolj učinkovite, da so si generacije gledalcev prizore iz filma zapomnile kot ene izmed najgrozljivejših iz domače produkcije. *Izbavitelj* je v osnovi podoben srednjeevropskim fantastičnim filmom, posebej poljskim in češkim, renomirani režiser in znana literarna predloga pa sta mu omogočila uspešno pot po festivalih.

Ritam zločina (1981) je režiral Zoran Tadić po romanu Pavla Pavličića *Dobri duh Zagreba*. Film je v odnosu do predmestja elegično obarvan, a z distanco, ki tudi v tem okolju zaznava mračne sence. Ta mračni triler prevzame oba protagonista iz *Izbavitelja* in ju postavi v podobni vlogi: Ivica Vidović je spet dobrohoten, nekoliko naiven junak, ki postopoma razkriva mračno realnost, Fabijan Šovagović pa tudi tu nekonvencionalni znanstvenik, ki raziskuje nepriznane pojave. Tako postavi teorijo oziroma zakonitost, po kateri se dogajajo zločini, in trdi, da jih lahko napove z matematično natančnostjo. S tem se tudi v tem filmu, podobno kot v *Kičmi* ali *Štićeniku*, pojavlja motiv usode, ki ji ne moremo ubežati. *Ritam zločina* v svojem zapletu napeljuje na fantastiko, čeprav pri tem ni eksplicitен. Ne gre za klasično grozljivko, pa vendar je brezizhodno ozračje na meji tesnobne more in tega vtisa se še dolgo po ogledu ni mogoče znebiti. Produkcijsko je sicer precej siromašen, a v vsem drugem gre za svetovno pomemben *mystery-thriller*.

Isto letnico nastanka ima tudi edini jugoslovanski ZF-film ***Gosti iz galaksije*** Dušana Vukotića, koprodukcija s Češkoslovaško, v kateri so tujci zagotovili koscenarista, Miloša Macoureka (*Arabela*, 1979) in posebne učinke. Med slednjimi najbolj izstopa zunajzemeljska pošast (podobna Alienu), ki jo je ustvaril mojster animacije Jan Švankmajer. Zaplet pa je precej benigen,

RITAM ZLOČINA

SAN DOKTORA MIŠIĆA

ČOVJEK KOGA TREBA UBITI

infantilen in pravljičen. Značilno za Macoureka je osrednji konflikt prodor fantazije v banalno stvarnost, suspenz pa izhaja iz nesoglasij med svetom domišljije in vsakdanjostjo. Natančneje, pri *Gostih iz galaksije* gre za besedne igre in kaos, ki nastane, ko ZF-kreacije Žarka Potočnjaka oživijo na hrvaškem otoku: otroci-zunajzemljančki, njihova robotska dojilja in igračka, ki bo nekoč zrasla v živahno pošast. Bizarno je le, da uspe avtorjem v to veselo in naivno zgodbico vnesti še nekaj golote in celo *splatter* z odtrganimi glavami. Zabava za vso družino!

V tem kontekstu moramo omeniti še ***Treći ključ*** (1983) Zorana Tadića (ponovno po Pavličićevem scenariju), komorni, pretirano teatralni urbani triler-misterij o mladoporočenem paru, ki se mu selitev v novo stanovanje postopoma razkriva kot mora. V nabiralnik od neznano kje prihajajo kuverte z

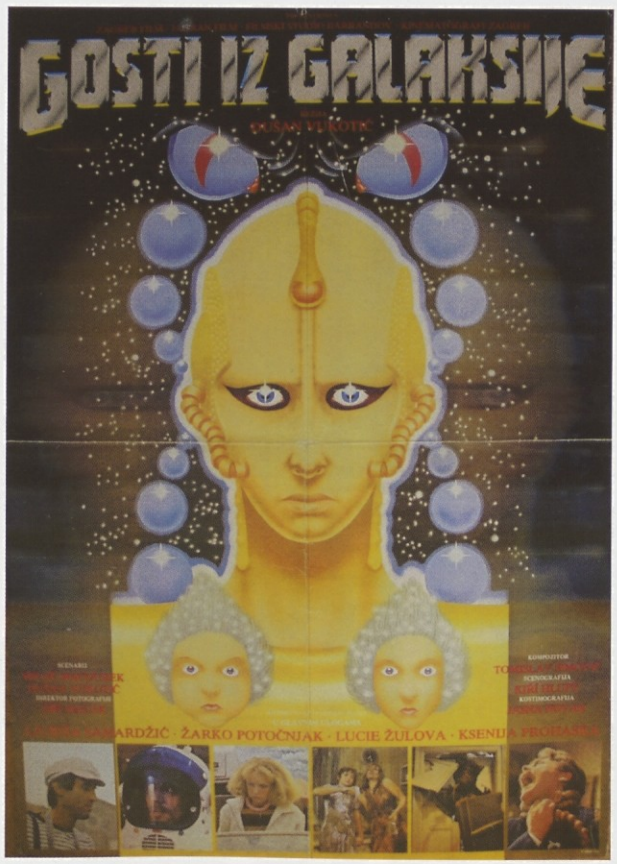
izdatnimi zneski denarja in zdi se jima, da v stanovanje v njuni odsotnosti prihaja neznanec, čeprav nič ne zmanjka. Ta pretirana dnevno-politična parabola (iz časov post-titoistične (de)stabilizacije) je vse preveč literarna in premalo filmična. V antiklimaktičnem razpletu nejasna metafora popolnoma izniči že tako šibko zgodbo.

Žanru se bolj približajo ***Krvopijci*** (1989) Dejana Šorka, a tudi v tem filmu je očitno nelagodje do žanra in njegovo pootročenje. Film, v katerem spremljamo ostarelega hrvaškega vampirja, ki išče pomoč pri psihoanalitiku (Danil Lazović), je bil staromoden in zastarel že ob nastanku. Skozi zagrebško meglo se očitno klati še en vampir, neduhovito komedijantske situacije pa dosežejo vrhunec, ko Lazoviću na pomoč priskočita karikirana Zagorca, ki naracijo speljeta v smer »smejurine«, štosi pa izhajajo iz trka ruralnega in urbanega. Vizualizacija brez navdiha, premočni stroji za meglo in reflektorji ... Vse je bolj podobno kičastemu videospotu 80-ih kot profiliranemu režijskemu prijemu, enako *passé* pa je tudi glasba Kornelije Kovača. Brezupna retro fusnota strogo lokalnega dometa.

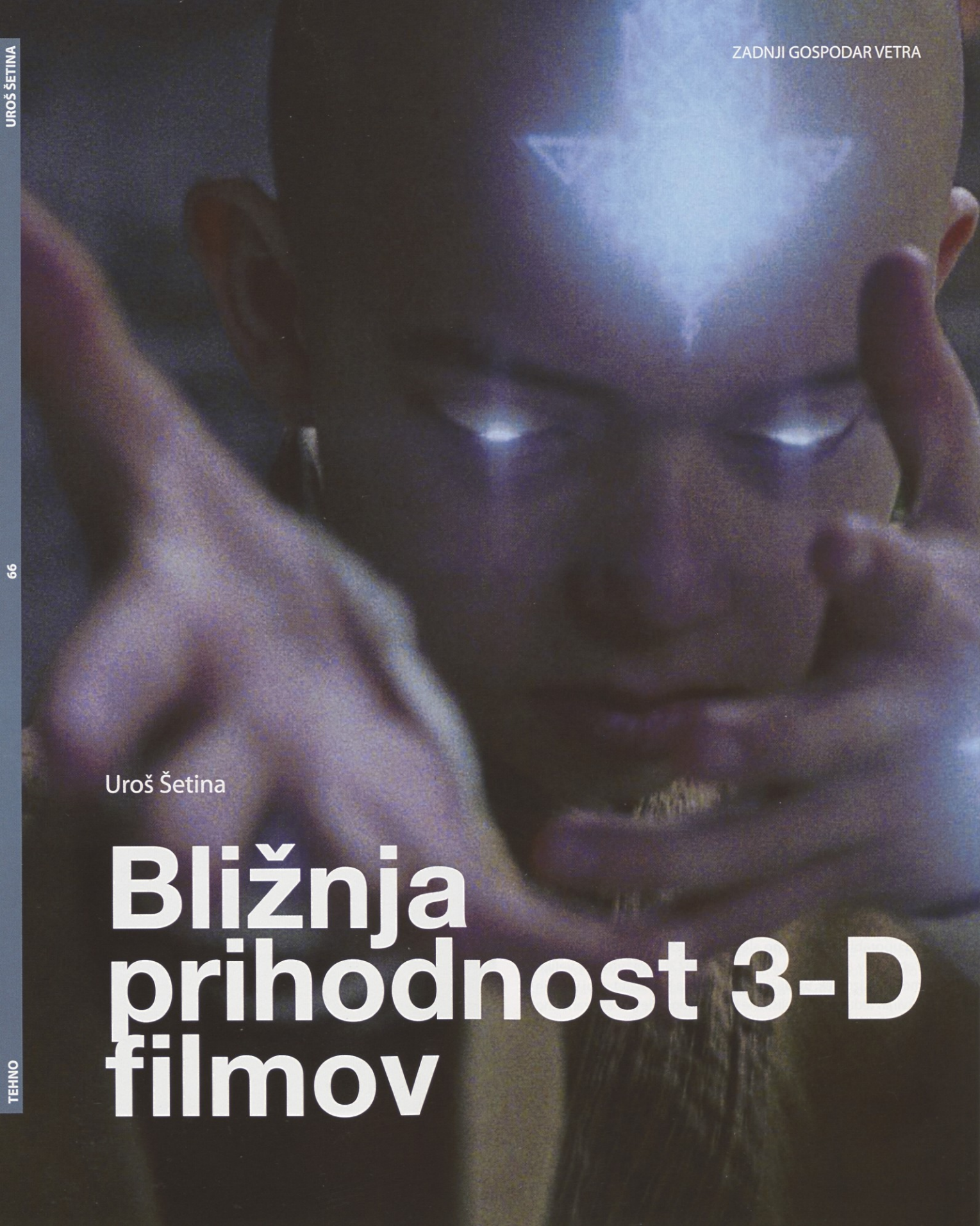
Tokrat nismo dlakocepili z razmejevanjem filmov, ki so v času Jugoslavije nastali v koprodukcijah. Tako je *Vešča* srbski film, čeprav je deloma posnet na ozemlju današnje BiH. Enako velja za omenjena Markovićeva filma, posneta v koprodukciji Art Filma (Beograd) in Croatia Filma (Zagreb), saj sta tako tematsko kot produkcijsko in avtorsko vezana na Srbijo – tako kot je *Gosti iz galaksije* hrvaški in ne češki film. Obstaja pa še nekaj bolj problematičnih primerov za zapuščinsko razpravo.

Kam recimo uvrstiti film ***Čovjek koga treba ubiti*** (Veljko Bulajić, 1979)? Literarna predloga za film je Njegoševa drama *Lažni car Šćepan Mali*. Po tematiki, prostoru in času dogajanja je brez dvoma črnogorski. A produkcijsko je skupni izdelek hrvaških Jadran filma in Croatia Filma ter Filmskega Studija iz Podgorice, s črnogorskim režiserjem in z nekaj srbskimi igralci v glavnih vlogah (Tanja Bošković, Dušica Žegarac…) ter večinoma srbsko ekipo (direktor fotografije Branko Ivatović in posebej avtor nepozabne peklenske scenografije, Veljko Despotović).[2] Situacija je značilna za jugoslovanski talilni lonec, za katerega se je v tistem času še zdelo, da bi lahko uspel. »Talilna« pa je tudi tema filma, ki govori o (ne)enakopravnosti malih pod udarom velikih, v zgodbi o Satanovem odposlancu, ki pride med Črnogorce, da bi jih zapeljal v gospodarjev plan prevzema oblasti, a se speča z »navadnimi ljudmi«, kar bo Satanu drago plačal. Bulajić v filmu *Čovjek koga treba ubiti* peklenske sile zla uporabi kot politično alegorijo, podobno kot Aleksandar Petrović v ***Mojstru in Margareti*** (1972), a rezultat je veliko močnejši izdelek. Bulajićev film je prava kurioziteta, saj v ozkih okvirjih tedanje socrealistične kinematografije prinaša zahodno stilizacijo in dramaturgijo, pa tudi številne doslej v tem prostoru še nevidene eksploatacijske in žanrske elemente. V filmu izstopajo do potankosti razdelani prizori Pekla, vredni samega Gustava Doréja: preklete duše, gole priklenjene nad ognjem, obdane s kačami, hudičevi pomočniki pa jih neprestano bičajo, nabadajo in posiljujejo. Navdahnjena scenografija naredi največ, kar lahko iz srednje velikega proračuna, in prinaša eno izmed najbolj izrazitih vizij Pekla v zgodovini gibljivih slik. Solidne hudičeve maske je izdelal Colin Arthur, znan po svojem sodelovanju v filmih *Konan barbar* (Conan the Barbarian, 1982, John Milius) in *Spopad titanov* (Clash of the Titans, 1981, Desmond Davis), za nas pa je bolj relevanten zaradi vizualnih učinkov maske, s katerimi je oživel ustaške pokole v filmu *Okupacija v 26 slikah* (Okupacija u 26 slika, 1978, Lordan Zafranović). Vizualno bogat in netipičen, na trenutke narativno neosredotočen in tonsko neenoten je film *Čovjek koga treba ubiti* vseeno bizarno slepo črevo v kinematografiji, ki ni vedela, kaj početi z njim.

S tem zaključujemo prvi del zgodbe o jugoslovanskih grozljivkah, v nadaljevanju pa več o grozi in fantastiki v novonastalih državah nekdanje Jugoslavije.



2 Ter Slovencem Jožetom Privškom, zaslužnim za filmsko glasbo (op. prev.).



Uroš Šetina

Bližnja prihodnost 3-D filmov

Po uspehu *Avatarja* so se zganili vsi veliki studii in pričeli iskati načine, kako najhitreje izkoristiti priljubljenost 3-D filmov. Obenem je tehnologija za konverzijo postala privlačna za vse več specializiranih podjetij. V zadnjih mesecih se je predvsem v Holivudu razvila polemika glede konvertiranih 3-D filmov, ki jih nekateri imenujejo »navidezni« ali »lahki« 3-D. Prvi tabor, ki ga goreče zagovarjata režiser James Cameron in producent Jeffrey Katzenberg, trdi, da bi morali vse 3-D filme snemati s 3-D kamerami in da konverzija doživetje zvodeni. Z njima se strinja režiser Michael Bay, ki se upira pritiskom studia, da bi *Transformerje 3* posnel v 2-D, nakar bi film konvertirali v 3-D. Drugi tabor zastopajo predvsem producenti, kot je Dick Zanuck (*Alica v čudežni deželi* [Alice in Wonderland, 2010, Tim Burton], *Spopad Titanov* [Clash of the Titans, 2010, Louis Letterier]), in studii, ki trdijo, da ne vidijo razlik med »lahkim« in pravim 3-D. Javnost je prav tako ločena, saj povprečni gledalec po nekaterih poročanjih ni opazil razlike, medtem ko so med nasprotniki najbolj glasni (tehnično) bolj podkovani filmofili. Slednji se počutijo opeharjene, saj so cene vstopnic za 3-D filme enake ne glede na verzijo. MNOGI KRITIKI, INSAJDERJI IN PRIKAZOVALCI, SE BOJIJO, DA SE BODO STUDII S POPLAVO »LAHKIH« 3-D FILMOV ZAMERILI GLEDALCEM, KI SE BODO ZARADI SLABŠE KAKOVOSTI 3-D UČINKOV SČASOMA RAJE ODLOČALI ZA OGLED CENEJŠE 2-D VERZIJE. KATZENBERG JE CELO NAPOVEDAL, DA BO DO TEGA PRIŠLO V ROKU ENEGA LETA, ČE STUDII NE BODO PREVIDNI IN PONUJALI »PRAVIH« 3-D FILMOV. Zato se pojavljajo pozivi po jasni oznaki.

IZOBRAŽEVANJE STROKE

Sony, ki veliko vlaga v 3-D tehnologijo v obliki kamer, igralnih konzol, iger, video predvajalnikov in zaslonov, je odprl 3-D tehnološki center v sodelovanju z ameriškim združenjem direktorjev fotografije, v katerem brezplačno učijo zainteresirane, kako snemati v 3-D. Inštruktor Buzz Hays, ki je bil odgovoren za konverzijo filmov *Beowulf* (2007, Robert Zemeckis), *G-Force* (2009, Hoyt Yeatman) in *Alica v čudežni deželi*, pravi, da preprosto ni dovolj konvertiranih filmov, da bi lahko z gotovostjo trdili, da je takšen način dejansko cenejši in hitrejši. Izkušnje kažejo, da je bolje, če je le mogoče, snemati v 3-D, ker se s tem poenostavi in skrajša postprodukcija. Konverzija ima svoj smisel, vendar ni poceni (5 do 30 milijonov dolarjev na film, odvisno od zahtevnosti), in če šteje kakovost, tudi časovno sila zamudna. Največ težav povzročajo »prosevni« prizori, posneti skozi steklo ali pod vodo.

Hays meni, da imajo konvertirani posnetki v končni fazi stiliziran videz, ki ni ne 2-D ne 3-D, temveč nekaj vmes, in ko določen prizor ni videti prepričljiv, ni jasno, ali je bila težava v tehnologiji ali le v njeni napačni uporabi. Ne gre namreč le za novo »orodje«, temveč za nov način razmišljanja in pristop k podajanju zgodb, ki mora vključevati os Z oziroma globinsko dimenzijo od scenarija do montaže, ki v 3-D traja precej dlje. Na tej ravni ni razlik med igranimi filmi, animacijo ali kombinacijo obeh (*Avatar*, *Alica v čudežni deželi*). Po drugi strani postajajo 3-D kamere cenejše in lažje za upravljanje tudi na polprofesionalni in amaterski ravni. Zgolj snemanje s 3-D kamero, ki s tehničnega stališča ni bistveno drugačno od snemanja v HD, samo po sebi ni dovolj za kvaliteten 3-D film, če se filmarjev pristop ne razlikuje od snemanja 2-D filma. Za ta miselni preskok pa je potreben čas. »*Zaenkrat se snemajo »popcorn filmi«, v prihodnosti pa lahko pričakujemo tudi druge žanre,*« dodaja Hays, ki zaključuje, da je finančni uspeh »lahkih« 3-D filmov posledica trenutne popularnosti, ne pa tudi potrditev določenega procesa za konverzijo.

UČINKOVITOST 3-D VIDEZA

Poznavalci menijo, da je bila 3-D izkušnja pri *Avatarju* dobra, pri *Alici* zadovoljiva in pri *Titanih* nezadostna. Gledalci so pri *Titanih* menda celo snemali očala zaradi neučinkovitosti. Konverzija starejših računalniško animiranih filmov nudi več možnosti za učinkovitejši 3-D, saj gre za animiranje v 3-D prostoru, ki se »splošči« šele na zadnji stopnji 2-D upodabljanja. DreamWorks Animation se je namenil ob konverziji svojih starejših naslovov celo na novo animirati določene posebne učinke. Seveda pa

ALICA V ČUDEŽNI DEŽELI

BOLT

V VIŠAVE

se opazijo razlike med animiranimi filmi, ki so bili od začetka načrtovani v 3-D. Tudi manj izkušeni gledalci pa hitreje opazijo razliko v kvaliteti, če jim pred »lahkim« 3-D filmom prikažejo reklame, posnete s pravim 3-D ...

Vsi pa se danes ukvarjajo z iskanjem ravnotežja med skrajnostima, med agresivnim pristopom, ki gledalca posrka vase, vendar pri večini hitro povzroči glavobol, ter preveč zadržanim oziroma komaj opaznim, pri čemer se gledalci sprašujejo, ali je 3-D sploh smiseln in vreden dražje vstopnice. Ustvarjalci Disneyevega *Bolta* (2008, Byron Howard & Chris Williams), Pixarjevega *V višave* (Up, 2009, Pete Docter & Bob Peterson) ter celo *Avatarja* priznavajo, da so se zavestno zadrževali med uporabo 3-D.

DANES MORA BITI FILM RESNIČNO »KINEMATIČEN«, DA SI GA ŽELIMO VIDETI V KINU. ZMOTNO JE PREPRIČANJE, DA SO TAKŠNI LAHKO LE SPEKTAKLI, POLNI AKCIJE IN EKSPLOZIJ. PRAKTIČNO NI ŽANRA, KI NE BI BIL »PRIMEREN«, IN OB PRIHODU 3-D TEHNOLOGIJE V DOMAČI KINO BO TO ŠE TOLIKO POMEMBNEJE.

UPORABNOST KONVERZIJE

Ob napovedih 3-D domačega videa in televizijskih kanalov je veliko povpraševanja po kataloških filmih in serijah, proces konverzije pa naj bi se v naslednjih dveh letih kakovostno izpopolnil prav za obstoječe filme. Cameron je napovedal konverzijo *Titanika* (Titanic, 1997), že leta se govori, da Lucas konvertira *Vojno zvezd* ...

Drugi razlog so določeni filmi, kjer iz tehničnih razlogov ni mogoče vsega posneti s 3-D kamero. V produkciji je denimo surferski film, ki ga snemajo pod in nad vodo s 3-D kamerami, medtem ko bodo prizore, v katerih ima surfer kamero pri sebi, konvertirali.

STEREO PRIHODNOST

Katzenberg že za naslednje leto prerokuje prve žepne naprave s tako imenovano »autostereo« 3-D tehnologijo, za katero ne potrebujemo očal. V 5–7 letih bo ta tehnologija na voljo na manjših TV-zaslonih, v 10–15 letih pa v kinu in na reklamnih panojih.

Skoraj vsak studio je že napovedal ali pa resno razmišlja, da bi udaril 3-D bližnjico. Paramount: *The Last Airbender* (2010, M. Night Shyamalan) in *Transformers 3* (2011, Michael Bay); 20th Century Fox: *The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader* (2010, Michael Apted) in *Gulliver's Travels* (2010, Rob Letterman); Warner Bros.: *Harry Potter and the Deathly Hallows* (2010, David Yates); Sony: *The Green Hornet* (2011, Michel Gondry). Seveda ne manjka niti »pravih« 3-D filmov: *Resident Evil: Afterlife* (2010, Paul W.S. Anderson), *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* (2011, Rob Marshall), *Journey to the Center of the Earth 2* (2011), *Men in Black III* (2012, Barry Sonnenfeld), *Clash of the Titans 2* (2012). Celo veterana Martin Scorsese in George A. Romero sta se pridružila cirkusu. Prvi bo s 3-D kamerami posnel neodvisno financiran film *The Invention of Hugo Cabret*, o dečku, ki raziskuje skrivnost razbitega robota v Parizu v tridesetih letih preteklega stoletja. Drugi pa bo režiral predelavo kultne klasike *Deep Red* (Profondo rosso, 1975, Dario Argento).

Med režiserji je poleg Camerona največji nasprotnik konverzije Michael Bay, ki je s 3-D kamerami posnel nekaj testnih akcijskih prizorov *Transformerjev 3* in ugotovil, da so preokorne za njegov slog snemanja. Pod Paramountovim pritiskom je dal možnost nekaterim podjetjem za konverzijo, da mu pokažejo, kako lahko obdelajo njegove 2-D posnetke, in zaenkrat ga nihče ni navdušil. Tudi Shyamalana so šele v zadnjem trenutku prepričali v konverzijo filma *The Last Airbender* – odločili so testni posnetki podjetja Stereo D, ki je sodelovalo pri *Avatarju*.

ZADNJI GOSPODAR VETRA

UROŠ ŠETINA

EVROPA V KORAKU S 3-D

V ZADNJIH ŠTIRIH MESECIH JE V ZDA BLAGAJNIŠKI IZKUPIČEK PORASTEL ZA 8 %, MEDTEM KO SE OBISK NI SPREMENIL, KAR POMENI, DA SO ZA PORAST ODGOVORNE TRETJINO DRAŽJE VSTOPNICE PRI 3-D FILMIH. Število 3-D platen se je izven Severne Amerike v zadnjem letu povečalo s približno 1.000 na več kot 5.500. Glede na to, da so prihodki od prodaje kinovstopnic v državah EU lani dosegli rekordno raven 6.3 milijarde € (12 % rast v primerjavi z 2008) predvsem na račun višjih vstopnic 3-D filmov, kot so *Avatar*, *Ledena doba 3: Zora dinozavrov* ter *V višave*, ni presenetljivo, da je napovedanih več kot dvajset 3-D igranih in animiranih filmov tudi iz držav, kot so Nemčija, Velika Britanija, Francija, Španija, Belgija, Poljska in Norveška.

pogledi
umetnost
kultura
družba

ZAKAJ ŽE?

Štirinajstdnevnik za umetnost,
kulturo in družbo
vsako drugo sredo pri bralcih.

Delo, d. d., Dunajska 5, 1509 Ljubljana

Tina Bernik

Do konca skrivosten

Skrivnostni otok

LETOŠNJE OZIROMA LANSKO LETO JE POLEG NOVIH SERIJ PRINESLO TUDI KONEC STARIH. MARSIKATERE SO SE ZARADI PADCA GLEDANOSTI ALI PREVISOKIH STROŠKOV POSLOVILE ŽE PO LETU ALI DVEH, NEKATERE PA SMO LAHKO SPREMLJALI PRECEJ DLJE.

V ZDA se je pred dobrim mesecem končala serija *Skrivnostni otok* (Lost, 2004–2010), ki se bo v televizijsko zgodovino vpisala ob bok britanskemu *Ujetniku* (The Prisoner, 1967–1968) in Lynchevemu *Twin Peaksu* (1990–1991). Serije, ki postavljajo več vprašanj, kot dajejo odgovorov, in kljub temu ohranijo publiko in pozitivne kritike, se »zgodijo« redko, le na deset ali celo dvajset let, zato njihov konec, ki ga sicer nestrpno pričakujemo, ne pomeni samo odrešitve, temveč tudi prekletstvo. Na enakovrednega naslednika bomo spet dolgo čakali, obenem pa se bomo pri seriji, od katere smo se ravnokar poslovili, morali zadovoljiti z grenko-sladkim priokusom odsotnosti katarze, kakršne so bili deležni liki. *Skrivnostni otok*, ki ga je revija *Empire* leta 2008 na lestvici najboljših serij vseh časov uvrstila na peto mesto, ni izjema, saj je gledalcem dal točno to, kar so pričakovali, in jim odvzel točno to, za kar so se že od začetka bali, da jim ne pripada.

Brodolom in Survivor v enem

A začnimo na začetku, z dejstvi, ki so že ob prvi sezoni nakazovala, da ne gre samo še za eno klasično TV-produkcijo, in z zgodbo, ki so jo včasih bolj, včasih manj uspešno, a vedno dokaj premišljeno zapletali scenaristi. Ideja za nastanek se je spočela v glavi šefa televizijske mreže ABC Lloyda Brauna, ki je januarja 2004 naročil scenarij, v katerem bi bila združena koncepta filma *Brodolom* (Cast Away, 2000, Robert Zemeckis) in uspešnega resničnostnega šova *Survivor* (2000). Ker ni bil zadovoljen s prvotnim izdelkom, je za pomoč prosil še J. J. Abramsa, ki stoji za televizijskimi in filmskimi hiti, kot so *Pošastno* (Cloverfield, 2008), *Zvezdne steze* (Star Trek, 2009), *Alias* (2001–2005) in *Fringe* (2009–). Abrams je k sodelovanju povabil še Damona Lindelofa, rezultat njunega dela pa je bila zelena luč za serijo in rdeča za Brauna, ki ga je zaradi dragega in tveganega projekta še pred predvajanjem pilota doletela odpoved s strani ABC-jeve partnerske družbe Disney. Strah Disneyja, da serija ne bo povrnila stroškov, je bil odveč. Dvodelni pilot, ki je stal med 10 in 14 milijoni € in velja za najdražjega v zgodovini ABC, si je ogledalo 18,7 milijona gledalcev, nič slabše pa mu ni šlo niti v Evropi, saj ga je v Veliki Britaniji premierno videlo 6 milijonov ljudi, kar je serijo uvrstilo na prvo mesto najbolj gledanih debijev ameriških serij na Channelu 4.

Skrivnostni otok, ki mu pripisujejo tudi podobnosti z literarno klasiko *Gospodar muh* Williama Goldinga oziroma z istoimenskim filmom Petra Brooka (Lord of the Flies, 1963), je zgodba o 48 preživelih potnikih strmoglavljenega letala Oceanic 815, ki se znajdejo na nenavadnem pacifiškem otoku. V 44 dneh, ki so jih brodolomci preživeli na otoku v prvi sezoni, so scenaristi začrtali smer, v katero se bo razvijala zgodba, in izpostavili glavne junake, predvsem pa vedno nasprotujoča si lika, racionalnega zdravnika Jacka Shepharda (Matthew Fox), ki je predstavljal um, in intuitivnega Johna Locka (Terry O'Quinn), ki je pooseblja dušo. Boj med enim in drugim je potekal do konca, pri čemer je zanimivo, da so za lik Jacka sprva načrtovali zgodnjo smrt in da bi ga moral igrati Michael Keaton. Ko so sklenili, da ga bodo obdržali do konca, pa je sodelovanje odpovedal Keaton, ki se s televizijo ni hotel spečati za več let. Kaj bo za serijo pomenil O'Quinn, je bilo v nasprotju s Foxom jasno že na začetku. Bil je edini igralec, ki se je zasedbi pridružil brez avdicije, njegova usoda pa je bila določena že s poimenovanjem po angleškem filozofu iz 17. stoletja Johnu Locku, ki je človeka ob rojstvu opisoval kot »tabulo raso«.

Zapleti brez razpleta

Da se serija ne bo končala hitro, je bilo jasno že ob izteku prve sezone, saj ni šlo samo za zgodbo o brodolomcih, ki se poskušajo rešiti z otoka in obenem upajo, da jih bo kdo našel, ampak tudi za zgodbo o otoku, ki si ne želi, da bi se brodolomci z njega rešili, prav tako pa jim ne pusti, da bi jih kdo našel. Z otokom, ki ga obvladujejo neznane sile in ki ima rešilne in uničevalne lastnosti, ter z vedno bolj številčnimi in bojevitimi prebivalci otoka so si gledalci postavljali tudi vedno več vprašanj, ob njih pa so se začele pojavljati nove in nove teorije, ki so skušale pojasniti nenavadne dogodke in vsaj približno napovedati konec. Po štirih sezonah *Skrivnostnega otoka* so producenti odgovorili vsaj na eno vprašanje, in sicer o roku trajanja. Bil je namreč že čas, saj so tisti, ki so zvesto spremljali serijo, začeli obupavati in izražati bojazni, da se bo po nepotrebnem vlekla tako dolgo,

dokler je ne bo pokončal padec gledanosti, televizijska mreža pa jim je takrat zagotovila, da se bo končala po šestih sezonah, in obljubo je letos tudi izpolnila.

Tisti, ki so pričakovali ultimativni razplet, ki bi razblinil vse dvome, odgovoril na vsa vprašanja in razrešil vse zaplete, so konec sprejeli z razočaranjem in s priokusom prevare, saj tega niso dobili. Tisti, ki jim je bila pomembna pot, ne pa cilj oziroma liki in njihova usoda ali pa otok in njegove skrivnosti, pa so končno lahko mirno zaspali. Kljub čarom in čudesom, ki jih je z vsako sezono prinašal otok, so gledalci vzljubili like in njihove zgodbe, ki so vsaka po svoje govorile o tem, da nihče ni popoln in da se vsak lahko odkupi za svoje grehe. V sladu s tem so scenaristi spletli tudi konec. Temu se je že ob začetku serije najbolj približala tista skupina ljudi, ki je zagovarjala teorijo o posmrtnem življenju. To sicer ne pomeni, da je ta teorija v celoti pravilna, koliko drži, pa postane jasno šele v zadnji, dvodelni epizodi zadnje sezone, v kateri se, vsaj kar se junakov tiče, združijo vse poti, medtem ko usoda in zgodba otoka ostaneta nepojasnjeni.

Odšle pa so še ...

24

V istem času se je končala še ena maratonska TV-serija, ki se je obdržala kar osem let, njen konec pa bo prinesel tudi nov začetek, saj producenti že napovedujejo celovečerni film

24

po njej. Mešanica političnega trilerja in kriminalne drame je navduševala z neskromno dozo akcije in s premišljeno zasnovo, po kateri se je vsaka sezona serije iztekla v realnem času – v 24 urah, porazdeljenih na 24 epizod, čeprav so v resnici vsakemu delu dodali še približno tri minute za oglasne bloke, kar je na koncu zneslo 25 ur posnetega materiala. Serija je uspešno obudila kariero igralca, ki je po vzponu v 80. letih tako rekoč za celo desetletje izginil iz prve lige. Kiefer Sutherland je z vlogo nepremagljivega agenta Jack Bauerja, ki je ZDA iz sezone v sezono reševal pred tujimi teroristi in domačimi izdajalci, na eni strani pihal na patriotsko dušo, na drugi pa opozarjal na etiko in moralo, ki sta se v fiktivnih vladnih vrhovih začeli lomiti v vsakem predsedniškem mandatu. Razen lika Jacka Bauerja in računalniške analitičarke Chloe O'Brian (Mary Lynn Rajskub) so v *24* iz ure v uro umirali praktično vsi, ki so z Bauerjem sodelovali, kdaj bo like doletela smrt, pa niso vedeli niti igralci, saj jim ustvarjalci tega nikoli niso povedali vnaprej.

Heroji in ostali ...

Konec je po štirih sezonah letos doletel tudi *Heroje* (Heroes, 2006–2010), predvsem med mlajšo populacijo priljubljeno ZF-serijo, ki je s prvo sezono k malim zaslonom privabila povprečno 14,3 milijona ameriških gledalcev na epizodo, z drugo pa 13,1 milijona. Odlična gledanost in več nagrad, med katere spadata tudi emmy in zlati globus, pa *Herojem* žal niso pomagali v naslednjih dveh sezonah, saj je malce stripovski seriji o ljudeh

HEROJI

z nadnaravnimi sposobnostmi zmanjkalo sape in gledalcev, k odločitvi NBC, da jo ukine, pa so prispevali tudi visoki produkcijski stroški. Še hitreje od Herojev se je poslovil *Po sledeh prihodnosti* (FlashForward, 2009–2010), po istoimenskem romanu Roberta J. Sawyerja posneta nadaljevanka, ki je obetala z inovitivnim zapletom o hipnem globalnem pogledu v prihodnost in z vsem, kar neprostovoljno vsečloveško vizionarstvo prinese s sabo. Kljub proračunu in zmogljivi zasedbi, katere del je bil tudi Joseph Fiennes, je serija namreč dočakala le eno leto, kar je popolno nasprotje kriminalistične serije *Zakon in red* (Law & Order), ki je z malih zaslonov odšla po rekordnih dvajsetih! Po dveh letih je ugasnila tudi ZF-serija *Dollhouse* (2009–2010), po enem letu po filmu *Čarovnice iz Eastwicka* (The Witches of Eastwick, 1987, George Miller) posneta serija *Eastwick* (2009-2010) in modernizirana ameriška limonada *Melrose Place* (2009–2010), po devetih letih zdravniška komična serija *Mladi zdravniki* (Scrubs, 2001–2010), po štirih letih po kolumbijski telenoveli *Yo soy Betty, la fea* (1999–2001) posneta komična serija *Grda račka* (Ugly Betty, 2006–2010), po šestih pa poleg mnogih drugih TV-serij tudi matematično-kriminalistične *Številke* (Numb3ers, 2005–2010).

Romain Gavras Zvesti provokator

Matic Majcen

STRESS

Ne da bi v tem članku želeli posnemati holivudski trend podajanja predzgodb in preddelov velikih filmskih naracij, je o enem filmu, ki bo izšel letos, vseeno potrebno pisati na podoben način. *Our Day Will Come* (Notre jour viendra, 2010) je celovečerni debi Romaina Gavrasa (roj. 1981), sina slovitega grško-francoskega režiserja Costa-Gavrasa, čigar filmska dela, kot sta *Z* (1968) ali *Pogrešani* (Missing, 1982), tvorijo del obveznega repertoarja evropskega političnega filma. Za razliko od klasične figure avtorja, ki svoje prve korake k dolgometražnim filmom opravi preko diplomskih filmov, dokumentarcev ipd., sodi Romain Gavras k roju filmarjev, ki so svojo vajensko pot prehodili kot *auteurji* glasbenega videospota. S tem se je Francoz priključil Spikeu Jonzeu, Davidu Fincherju in Michelu Gondryju, ki so v 90-ih sploh postavili ključne temelje za resen razmislek o režiserju glasbenega videospota kot legitimni avtorski figuri, enaki ali pa vsaj sorodni tisti iz bolj tradicionalnih umetniških zvrsti.

Ključni element Gavrasovega avtorskega podpisa, tako nezmotljivo povezan z njegovo predfilmsko kariero, predstavlja – provokacija. Romain je že leta 1994 skupaj s kolegoma Kimom Chapironom in Toumanijem Sangarejem ustanovil Kourtrajmé, umetniški in politično aktivni kolektiv, ki ga sestavlja 137 ustvarjalcev iz 28 držav – igralcev, glasbenikov, plesalcev, spletnih oblikovalcev. Njegova člana sta denimo tudi režiser in igralec Mathieu Kassovitz (*Sovraštvo* [La haine, 1995], *Amélie* [Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001, Jean-Pierre Jeunet]) ter Vincent Cassel (*Nepovratno* [Irréversible, 2002, Gaspar Noé], *Smrtne obljube* [Eastern Promises, 2007, David Cronenberg] itd.). Delo kolektiva, ki se je osredotočalo na socialno angažirane dokumentarce, kratke film in videospote, je že od začetka postalo znano po brezkompromisnem portretiranju sodobne francoske družbe. Romain Gavras je znotraj njega pravzaprav potreboval dobro desetletje svojega mladega življenja, da je našel svoj zaščitni znak. Debitiral je z videospotom za single *Signatune* (2007) producenta in izvajalca elektro glasbe DJ Mehdija. Gre za duhovito zgodbo iz urbanega vsakdana, v kateri spremljamo mladeniča med pripravami za tekmo v merjenju glasnosti avtomobilov, ki se odvija med bloki gosto poseljene stanovanjske soseske. Gavras se v njem poigrava z gledalčevo zavestjo o nepomembnosti dogodka in akterje opremi s tekmovalnim nabojem, dostojnim dirke na najvišjem nivoju – z vključenimi sovražnimi pogledi, deljenjem avtogramov in *groupie* kulturo. Marsikdo ni vedel, da pri vsem skupaj pravzaprav ne gre za šalo, temveč za resničen šport, v katerem merijo tudi svetovni rekord (180 decibelov). A marsikdo kljub uspehu videa v francoskem medijskem prostoru ni vedel ničesar o njegovem režiserju, kar pa se je zelo hitro spremenilo. Leto kasneje je namreč Romain naredil videospot, ki ga enostavno ni bilo mogoče spregledati. V videospotu *Stress* (2007) za francoski elektro-pop duo Justice je z ročno kamero in s precejšnjo dozo uličnega realizma pospremil skupino

KLJUČNI ELEMENT GAVRASOVEGA AVTORSKEGA PODPISA, TAKO NEZMOTLJIVO POVEZAN Z NJEGOVO PREDFILMSKO KARIERO, PREDSTAVLJA – PROVOKACIJA.

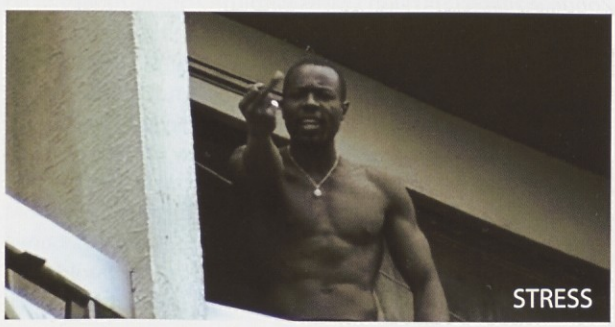
najstniških afriških emigrantov, ki pohajkujejo po pariških ulicah in pri tem arogantno nadlegujejo mimoidoče, omalovažujejo javne prostore, ignorirajo vse norme sprejemljivega vedenja in na koncu celo zažgejo avto. Kljub temu, da je šlo za inscenirano predstavo – mladeniči denimo nosijo usnjene jakne, na katerih je narisan velik križ, simbol skupine Justice – pa je spot s svojo dozdevno pristnostjo razburil dobršen del francoske javnosti ter tudi obe strani političnega spektra. Obtožbe so se kar vrstile in so bile vseh vrst: da gre za poceni provokacijo, razžiganje fantazem, stigmatizacijo gosto naseljenih predmestij, apel k nasilju itd. Osnovni učinek videospota pa je bil vendarle ta, da je sprožil žgočo debato in vznik razpona interpretacij, s katerim so opisovali ta vizualno-glasbeni izdelek. Gavras je v intervjuju za časnik *Le Monde*, enem redkih intervjujev sploh, preko tega videa želel izraziti svoj prezir do sodobnega uporabljanja površinskih

psevdo-političnih sloganov in dejstva, da mora dandanes vsak vizualni izdelek, tudi oglasni, nositi moralizirajoče sporočilo. Po njegovem mnenju gre za protislovje, saj je razsežnost morale v sodobni družbi v večji meri odsotna.

Konec letošnjega aprila pa je Gavrasova kontroverzna avtorska figura naredila še en velik korak naprej, ko so premierno predstavili njegov nov videospot *Born Free* za britansko glasbeno ustvarjalko in politično aktivistko Mayo Arulpragasam, sicer znano pod umetniškim imenom M.I.A. Gavrasov horizont je zdaj postal globalen, saj video predstavlja izjemno neposreden in oster napad na militaristično zunanjo politiko ZDA. Devetminutni spot prikazuje skupino ameriških vojakov, ki nasilno vdira v stanovanja neke soseske v neimenovani državi tretjega sveta. Postopoma se razkrije njihov namen – v avtobusu s trdimi prijemi zbirajo vse rdečelase prebivalce, nakar jih odpeljejo v puščavo, kjer so prisiljeni bežati skozi minsko polje. Gavras je eksplozije, v katerih so rdečelasci razstreljeni na koščke mesa, še posebej poudaril z uporabo počasnih posnetkov in tako še dodatno pritisnil na že prej odprte rane pri njegovih kritikih. *Born Free* si kakšen motiv ali dva nedvomno sposodi iz Watkinsovega *Punishment Parka* (1971), čeprav je potrebno povedati tudi, da se jasen namig na arbitrarnost segregacije na podlagi rase ali barve ne nanaša nujno zgolj na trenutna geopolitična dogajanja. Rdečelasci so se že od začetka človeške civilizacije v različnih zgodovinskih trenutkih in prostorih dojemali kot posebna skupina in so pogosto končali kot objekti v ritualih žrtvovanja

in čarovniških procesih – vse do danes, ko z različnih koncev sveta prihajajo poročila o nasilju nad rdečelasimi mladoletniki v šolskem okolju. Kakorkoli že, Gavrasov videospot so kmalu po premieri umaknili z YouTubea, zaradi – tako pravi uradna razlaga – prizorov pornografije in neutemeljenega nasilja. To je seveda samo še potenciralo deljene razprave o Gavrasu kot provokatorju, ki to počne zaradi pozornosti same, na eni in kot o resnem političnem komentatorjem na drugi strani. Menim, da je vsakršna opredelitev take vrste že v izhodišču zmotna. Gavrasove videospote je potrebno gledati kot objekte, ki so vrženi v svet množičnih medijev ravno zato, da s svojo navidezno površinskostjo tvorijo podlago za javno diskusijo z vsem razponom interpretacij vred. In če je ta razprava tako burna, če ji uspe v debato vključiti tako širok razpon udeležencev, potem je vsaj na nivoju režiserjeve izbire teme njegova odločitev lahko zgolj pravilna in tudi legitimna. Ne slepimo se – to so vendarle teme, ki bodisi v francoski bodisi v globalni družbi opisujejo tisto, kar je v njih skrajno disfunkcionalno.

Celovečerni prvenec *Our Day Will Come*, z delovnim naslovom *Redheads* (Les Seigneurs), v katerem nastopa Vincent Cassel, bi naj predstavljal razširitev videospota *Born Free* v obliki celovečernega *road movieja*. Poleg mnogih odgovorov glede sposobnosti mladega režiserja v dolgem filmskem formatu bo zanimivo spremljati tudi, kako se bo v novem okolju odvila njegova »zvestoba«. Videli bomo, ali bo njegova subverzivna drža zdržala industrijsko naravo filmske umetnosti, kjer ima pojem viralnega spletnega fenomena vendarle manjšo moč, in ali bo njegov filmski vzlet le začetek uspešne kariere ali pa se bo vrnil h kratkometražnim filmom. V vsakem primeru je jasno, da je njegovo ime nepovratno zaznamovano že sedaj, še preden je sploh uspel dodobra stopiti na veliko sceno filmske umetnosti.



Lunapark

Greg Mottola in Ljubezen pri dvajsetih po ameriško

Jurij Meden

Pričujoči prispevek gre brati predvsem kot apel, da *Lunaparka* (Adventureland, 2009, Greg Mottola), naglavnega dragulja domače kinodistribucije na pragu poletja, ne bi doletela bridka usoda spregleda, kakršni zadnje čase podlega najboljše, kar ima ponuditi sodobni Holivud. Govorimo o vse bolj vitalnem podžanru na videz povsem benigne (pogosto tudi abotne) komedije, ki pod lažno površino skriva več pametnega razmisleka o svojem času, prostoru in produkcijskem okvirju, kot prenekateri deklarirano problemsko zastavljeni holivudski produkt. Govorimo, kakopak, o (s strani tehtnega razmisleka) odpravljenih, zaničevanih, pozabljenih filmih Adama Sandlerja, Žižkovega agenta v Holivudu, kot so na primer

Billy Madison (1995, Tamra Davis), *Gilmore igra golf* (Happy Gilmore, 1996, Dennis Dugan), *Poročiva se* (The Wedding Singer, 1998, Frank Coraci), *Mamin sinko* (The Waterboy, 1998, Frank Coraci), *Očka po sili* (Big Daddy, 1999, Dennis Dugan), *Naključni milijonar* (Mr. Deeds, 2002, Steven Brill), *Zohan je zakon* (You Don't Mess with the Zohan, 2008, Dennis Dugan). O filmih Adama McKayja, današnjega kronista »velike ameriške zgodbe«, avtorja klasik, kot so *Voditelj vrača udarec* (Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, 2004), *Kralji hitrosti: Zgodba o Rickyju Bobbyju* (Talladega Nights: The Ballad of Ricky Bobby, 2006) in *Nora brata* (Step Brothers, 2008). O klasičnih tekstih na temo postmodernega pristopa k politični subverziji, mojstrovinah Dannyja Leinerja *Stari, kje je moj avto?* (Dude, Where's My Car?, 2000) in *Zadeta modela* (Harold & Kumar Go to White Castle, 2004). Pa še o kopici ostalih marginaliziranih partizanov, kot so *Modeli* (Role Models, 2008, David Wain), *Zadetki: ananas ekspres* (Pineapple Express, 2008, David Gordon Green), *Nacho Libre* (2006, Jared Hess), *Šola rocka* (The School of Rock, 2003, Richard Linklater), *Hišna zajčica* (The House Bunny, 2008, Fred Wolf), *Smiley Face* (2007, Gregg Araki) ipd. Nad vso našteto robo kot Venera na večernem nebu vstaja Greg Mottola, za kar je bil dovolj že njegov drugi celovečerni film, pri nas predlani predvajani *Super hudo* (Superbad, 2007). Ne gre za še eno v nizu trapastih najstniških komedij, kamor je propagandna mašinerija skušala stlačiti film, v družbo N-tega nadaljevanja *Ameriške pite* (American Pie, 1999, Paul Weitz) in podobne hitre prehrane, pač pa za izjemno

generacijsko parabolo, ki nastopajočih najstnikov ne obravnava kot umsko zaostalih hormonskih iztirjencev, temveč kot hormonsko iztirjenost samo, v nenehnem konfliktu z lucidno mladostniško inteligenco, na kateri parazitira. *Super hudo* v marsičem uteleša znano misel Chrisa Markerja iz 1968, da bodo morali prave filme o delavcih posneti delavci sami; SCENARISTA SETH ROGEN IN EVAN GOLDBERG STA *SUPER HUDO* NAPISALA PRI SVOJIH TRINAJSTIH, KAR SE FILMU POZNA IZKLJUČNO V POZITIVNEM SMISLU. NE GRE SKRATKA ZA EKSPLOATACIJO, KAKRŠNO JE V ZADNJEM ČASU POPULARIZIRALA PREJ OMENJENA *PITA*, TEMVEČ ZA SAMOUPRAVNI EKSPERIMENT, KI SE JE DOCELA POSREČIL. Scenarij tega filma pa ni njegov edini presežek; tega gre v nezmanjšani meri nato iskati tudi v režiji Grega Mottole, čigar občutek za tempiranje, ta temeljni atribut komične mizanscene, je povsem primerljiv z dotikom kakšnega Lubitscha, predvsem pa v naturalistični igri vseh protagonistov, sorodni

kvečjemu z nastopi v *Mulariji* (Kids, 1995, Larry Clark), ki pa je seveda z najstniki (drugega socialnega reda) imela povsem drugačne dramske namene. V kontekstu markiranja zeitgeista, kinematografskih kvalitet, iskrenosti in iskrivosti bi si *Super hudo* upravičeno zaslužil, da se znajde na tistem žlahtnem piedestalu komičnih generacijskih zgodb in nezgod o odraščanju, ki ga zasedajo klasike *Ameriški grafiti* (American Graffiti, 1973, George Lucas), *Divji časi na gimnaziji Ridgemont* (Fast Times at Ridgemont High, 1982, Amy Heckerling) in *Zbegani in zmedeni* (Dazed and Confused, 1993, Richard Linklater). Zmagovalnega konja ne kaže upokojiti in Mottolova naslednja, zaenkrat najnovejša, komedija *Lunapark* ponavlja recept. Spet imamo opravka z zgodbo o odraščanju, resda enem najstarejših filmskih klišejev vse od Truffauta dalje (k njemu se še vrnemo), s to temeljno razliko, da so protagonisti tokrat vsaj pet let starejši (pri dvajsetih) in posledično film za odtenek resnobnejši. Vlogo scenarista, ki črpa iz svoje intimne izkušnje odraščanja, tokrat opravlja režiser sam, ki so ga v smislu osebnostne formacije zaznamovala osemdeseta leta prejšnjega stoletja; posledično je *Lunapark* umeščen tja in poleg dialoga z gledalcem opravlja tudi funkcijo komuniciranja z vsemi žanrskimi bratranci tistega časa v razponu od najbolj razbrzdanega (filmi Savage Steve Hollanda) do povsem civiliziranega (Rob Reiner, John Hughes). Zdi se, mimogrede, da je naposled napočilo obdobje, ko filmskih osemdesetih v Ameriki ne gre več

enostransko in z rahlo zadrego odpravljati kot obdobja poblaznelega modnega okusa, iznajdbe *high-concepta* in strahovlade cenenega sintetizatorja, temveč kot svojevrsten konceptualni podaljšek sedemdesetih, ko so filmi še shajali brez racionalne dramaturgije, ko je podoba še kaj pomenila, ko svoboda izraza še ni bila reducirana na idejo *twista* in ko pločevinka piva v roki glavnega junaka navsezgodaj zjutraj še ni enoznačno signalizirala zadnjega stadija alkoholnega delirija. Vsa ta izdatna doza metafilmskega samozavedanja, ki ga *Lunapark* ne zgolj premore, temveč tudi nadvse uspešno prevaja in uteleša v povsem svojo zgodbo, sama po sebi seveda še ne garantira uspeha; v sebi celo skriva past zdrsa v akademsko distanco, analitični hlad, masturbatorsko početje (rob, denimo, na katerem krhko ravnotežje lovi Tarantino). *Lunapark* se temu v širokem loku izogne tako, da ga visoko nad povprečje že neštetokrat

premlete zgodbe – fant sreča dekle, fant izgubi dekle, fant ponovno dobi dekle – ne dviguje samo (ali pa sploh ne) njegov zgodovinski spomin, temveč preprosti in iz filma takoj razvidni dejstvi, da Mottola (a) na iskren način (b) pripoveduje svojo zgodbo. Ta zato naenkrat preneha biti generična zgodba o odraščanju, pač pa konkretna – in kot takšna vedno unikatna, vedno zanimiva – izpoved. Ta avtobiografska komponenta, združena z avtorjevo spretno režijo, predvsem s prej omenjenim občutkom za tempiranje smešnega (v tem filmu tudi tragičnega) in posluhom za dialoge, je številne kritike pripravila do tega, da so film obsuli z rahlo nedorečenimi superlativi tipa »neverjetno topla zgodba«, »nabita s hrepenenjem in z nostalgijo po obdobju osebnostnega zorenja«, »neskončno šarmantna romantična komedija«, »pripovedovana z redkokdaj videno toplino in inteligenco« ipd. Pošteno bi bilo napraviti še en korak naprej in ugotoviti, da si je pod identičnim praporjem argumentov svoje nesmrtno mesto v filmski zgodovini zagotovil

kultni niz Truffautovih filmov o odraščanju in zorenju Antoina Doinela (še danes življenjska vloga Jean-Pierra Léauda). In takoj zatem priznati, da ni Mottola v svojem upodabljanju brezglavih mladostniških avantur in drobnih stisk, ki se z v retrospektivi zdijo komične, v žaru trenutka pa apokaliptične, prav nič slabši (nič manj »nostalgičen«, »inteligenten«, »šarmanten«, »topel«) od velikega Francoza; še več, zdi se celo manj preračunljiv, predvsem pa manj (ali prav nič) nagnjen k zavestnim tendencam prenavljanja prevladujočega »kina kvalitete«; je Farberjev termit (čigar posel je posledično opravljen temeljiteje) nasproti Truffautovemu belemu slonu. Če je skratka *Super hudo* Mottolov *400 udarcev* (Les quatre cents coups, 1959), je *Lunapark* njegov *Ljubezen pri dvajsetih* (L'amour à vingt ans, 1962). S presežkom. Čakamo na *Ukradene poljube* (Baisers volés, 1968).

Beli trak

Katja Čičigoj

»*Ne vem, ali je zgodba, ki vam jo želim povedati, popolnoma resnična. Nekaj je poznam le iz govoric. Po toliko letih je precej še vedno nejasnega in na veliko vprašanj še vedno ne znamo odgovoriti. Toda mislim, da moram spregovoriti o nenavadnih dogodkih, ki so se pripetili v naši vasi. Morda bi lahko pojasnili nekaj stvari, ki so se pripetile v tej državi,*« glas vaškega učitelja v *off*-u odpre nagrajevani film *Beli trak* (Das weisse Band – Eine deutsche Kindergeschichte, 2009, Michael Haneke). Glas v tej svojevrstni ekranizaciji učiteljeve pripovedi o srhljivih dogodkih v (izmišljeni) vasici Eichwald na pragu 1. svetovne vojne bi lahko pripadal tudi režiserju samemu – kot komentar njemu lastne metode snemanja filmov, ki predstavljajo (po parafrazi slavnega Godardovega reka) »24 laži na sekundo v službi poskusa iskanja resnice.«

Hanekejevo filmsko metodo bi z značilno rabo skoraj Brechtovskih potujitvenih elementov lahko imeli za neo-godardovsko – kar velja tudi za *Beli trak*, čeprav je podan prek na prvi pogled enostavne, linearne naracije. Že prvoosebni pripovedovalec nekoliko spominja na Godardov glas, seveda z močnimi razlikami: vaški učitelj ni režiser filma, ki bi z distance posedoval končno resnico o filmski naraciji, temveč filmski lik, ki želi »priti skrivnosti do dna,« v slogu *filmov noir* (na katere spominja tudi odločitev za črnobelo vizualno podobo v izvedbi Hanekejevega stalnega direktorja fotografije Christiana Bergerja). Tako kot resnica te svojevrstne mračne destrukcije kriminalke nikoli ni enoznačno razkrita, storilci pa ne kaznovani, tako torej tudi komentar, čeprav nosi režiserjev pečat, ni podan z njegove vzvišene pozicije – in vendar brez eksplicitne avtoreferencialnosti spodmika tla enoznačnosti filmske pripovedi. Med *noirom* in Godardom je Haneke ustvaril še enega v seriji zavestno (slogovno) nekomercialnih izdelkov, ki razkrinkavajo vzroke za potlačeno družbeno nasilje prav s tem, da ga pustijo prikritega in se upirajo njegovi spektakularizaciji; s tem pa je ponovno podal pronicljiv komentar hipokritske buržoazne stvarnosti, tako, da je komentar prepustil gledalcu.

A tudi ta nagovor gledalca k osebni opredelitvi ostaja pri *Belem traku* na povsem implicitni ravni, v nasprotju z eksplicitno interpelacijo gledalca kot potrošnika in torej gibalca produkcije spektakelskih podob nasilja, z jasnimi kratkimi stiki med pripovednimi realnostmi filmske zgodbe in njegovega snemanja oz. predvajanja, kakor jo je vzpostavil v filmu *Smešne igre* (Funny Games, 2007). Nasilje in njegovi vzroki nikoli ne dobijo neposredne vizualne reprezentacije, temveč ostajajo skriti, skladno z njegovim prikrivanjem v obravnavani družbeni stvarnosti. Sorodno kot v filmu *Skrito* (Caché, 2005), v katerem pravi vzrok in izvor izsiljevanja ni dokončno razkrit kot tudi ne raven realnosti filmske podobe (zlasti v zaključnem kadru): gre za videoposnetek ali pripovedno realnost o teh posnetkih?

V *Belem traku* sicer Haneke nikjer ne prekine linearne naracije o dogodkih v vasici s kakimi kratkimi stiki pripovednih ravni. In vendarle vnaša vanjo elemente, ki onemogočajo naivno žanrsko identifikacijo s filmsko realnostjo in posledično pozabo zaključene zgodbe: destrukcija minimalnih žanrskih elementov *noirja* ali detektivke z mankom razkritja krivcev in pravične poravnave frustrira gledalčeva pričakovanja; črnobela vizualna podoba pa ne služi zgolj ustvarjanju temačne oz. svinčeno sive atmosfere moralne zatohlosti in prikrivanja, temveč realistični naraciji prida patino historičnega dokumenta. Z ASOCIACIJO NA SOČASNE FOTOGRAFIJE, A NE S FETIŠISTIČNO MIMIKO FILMSKEGA SLOGA TAKRATNEGA ČASA (KOT JO V NOSTALGIČNIH FILMIH KRITIZIRA JAMESON), SE *BELI TRAK* NE VZPOSTAVLJA ZGOLJ KOT NEKA FILMSKA ZGODBA, TEMVEČ KOT PRIPOVED O PRIKRITI KOLEKTIVNI PODOBI NEKE PRETEKLE DOBE, KI JE ŽAL DOLOČILA MNOGO PRIKRITIH MEST SEDANJOSTI.

Beli trak nas popelje v mračno post-viktorijansko resničnost puritanske Nemčije na pragu 1. svetovne vojne, v okolje, ki

je sočasno rojevalo Freuda in njegove teorije o potlačitvi nezavednega (nadvse zgovorne podobe moralno klavstrofobične puritanske družbe). Vasico Eichwald tako simptomatsko obvladujejo tri patriarhalne figure (pastor, baron in zdravnik), ki bi jih lahko razumeli kot neinstitucionalizirane oblike Foucaultovega mehanizma discipline, ki totalni nadzor izvaja z nesimetrično razporeditvijo vidnosti, predvsem pa (fiktivnega ali realnega) zavedanja te vidnosti s strani nadzorovanih. Subjekt je v Hanekejevem primeru senca vsevednega Boga in moralnega reda, objekti pa so vsi vaščani. S svojo patriarhalno moralno avtoriteto omenjeni trije ustvarjajo klavstrofobično atmosfero puritanske družbene spodobnosti, ki potlači pristne čustvene vezi (med otroki in starši, med zaljubljenci, med brati in sestrami) ter prikriva številne oblike psihološkega nasilja in zlorabe (pedofilijo, prešuštvo in sadizme vseh vrst). A kot je Freud sočasno ugotavljal: kar je na silo potlačeno, bo z dvakratno silo butnilo na dan – vasico tako kmalu pretrese serija »neprijetnih« dogodkov: nenavadnih nesreč, mučenj, pretepanj, smrti, ki ne prinesejo nikakršnega razkritja in družbenega očiščenja, temveč zgolj »val vzajemnih sumničenj«, kakor pravi baron: »*Vsi vejo, da so tisti, ki so ranili zdravnika in mojega sina, tukaj, v tej sobi. Ne bom pustil, da bodo od tod odšli nekaznovani. Upam, da se kaj takega ne zgodi vašim otrokom.*«

A tako kot je pretirana skrb otrok za brutalno mučenega invalidnega dečka ironično zgolj simptom njihovih zlih namenov, ki se iracionalno legitimirajo kot kaznovanje, so pretirana

strogost, skrb za zveličanje duš in moralno čisto vaško skupnost vaščanov obenem simptomi in vzroki njihove resnične etične sprijenosti. To ambivalentno zvezo simbolizira beli trak, ki ga pastor zavezuje svojim otrokom v opomin na storjene grehe (zamujanje, laganje, masturbacijo ...) in kot vodilo k čistosti, seveda po prestani telesni kazni (odtegnitvi večerje, pretepanju ...). Znamenje čistosti, ki ga nosijo otroci, danes obenem srhljivo spominja na stigmo Davidove zvezde, ki so jo bili primorani nositi Židje v tretjem rajhu (»nečisti« del družbe, žrtve takratnega režima) in paradoksno tudi na črne trakove SS-ovskih vojakov (»čistilcev« družbe, krvnikov).

In vaški otroci, s katerimi se Haneke obregne tudi ob mit nedolžnosti otroštva, so oboje: obenem žrtve puritanskega režima odraslih in krvniki tistih, za katere menijo, da se ne skladajo z njegovimi normami. A ta destrukcija lažne spodobnosti ostane zgolj nakazana – v nasprotju z vsesplošno vaško prakso kaznovanja najbolj banalnih prestopkov spodobnosti resnični zločini niso nikoli javno razkriti ali kaznovani: zaključni pripovedi o slaboumnih sumničavih vaških govoricah, usmerjenih na žrtve nasilja, sledi oster rez – vest o vojni napovedi Avstro-Ogrske Srbiji leta 1914, povod za 1. svetovno vojno. Seveda vest, ki v slavnostnem okrilju Cerkvene slovesnosti združi ponosne vaščane – državljane.

Če se v cerkveni mrakobi vendarle svetlika nakazana možnost pobega iz klavstrofobičnega Eichwalda (učitelj-pripovedovalec z nevesto Evo, baronica s svojimi otroki), pa Haneke gledalcu ne pusti izhoda in frustrira vsa njegova pričakovanja. Po dobrih dveh urah počasne naracije v ritmu ruralnega življenja in lakonični govorici iz preteklega stoletja gledalec ne dočaka dokončnega razkritja uganke in ne zadostitve pravici ali moralne zmage žrtev. Katarze, očiščenja družbe ni – niti v filmu niti v realnosti. S tovrstnim neeksplicitnim naslavljanjem gledalca k refleksiji filmske podobe in implicirane družbene stvarnosti mu Haneke onemogoča blaženo pozabo nenavadne zgodbe. *Beli trak* tako Eichwald raztegne prek vseh meja, vse do najbolj aktualnega tukaj in zdaj, trajanje filma pa podaljša prek dveh ur, vse do kljuvajoče zavesti gledalcev, ki morda pričnejo v svoji lastni realnosti razlikovati nianse sivine in pod njimi odkrivati tako prekrite barvne odtenke družabnega in čustvenega življenja kot temačne strahove nasilja in smrti.

BERTRAND TAVERNIER

Špela Barlič

Naelektrena meglica
film z dvojno identiteto

NAELEKTRENA MEGLICA

Bertrand Tavernier, eden najbolj cenjenih in plodovitih francoskih režiserjev, scenaristov in producentov starejše generacije, je imel do Amerike in ameriških filmov že od nekdaj ljubeč odnos. V mladih letih je bil obseden s filmi Billa Wellmana, Johna Forda, Henrya Hathawayja, Sama Fullerja in drugih ameriških klasikov iz prve polovice 20. stoletja, ki jih je v letih, ko je Tavernier začenjal svojo kariero, ponovno odkrival francoski novi val. Kasneje je o njih na veliko pisal, nekatere od njih tudi osebno spoznal in o njihovem delu objavil dve zajetni knjigi: zbirko intervjujev z velikimi ameriškimi režiserji in antologijo ameriškega filma.

Nič čudnega torej, da je končno posnel film, iz katerega se kar cedijo sokovi pristne ameriške izkušnje. *Naelektrena meglica* (In the Electric Mist, 2009) je film o Ameriki, posnet v Ameriki s šopkom prve ameriške igralske lige, po literarni predlogi ameriškega pisatelja. Tavernier je sicer v ZDA snemal že prej. Očitno mu domišljijo še posebej dražijo vlažne močvare in mala, v bujno zelenje zabubljena mesteca ruralnih predelov globokega juga, saj je tam že leta 1984 snemal glasbeni dokumentarec *Mississippi Blues*, medtem ko je v New Yorku posnel del kultne jazzovske klasike *Round Midnight* (1986) z Dexterjem Gordonom v glavni vlogi.

Nekajkrat pa je tudi priredil izhodiščne literarne predloge in preprosto zamenjal prizorišče. Že v prvencu *Urar iz Saint-Paula* (L'horloger de Saint-Paul, 1974) je zgodbo Georgesa Simenona o osebni drami očeta, ki se spopada z novico, da je njegov sin obtožen umora, iz Amerike prestavil v rodni Lyon – mesto, ki ga film redko opazi, Tavernier pa je znal na filmski trak živo ujeti njegov utrip. Nekaj podobnega je storil v filmu *Clean Slate* (Coup de torchon, 1981) in zgodbo o policistu, ki se prelevi v morilca, iz malega ameriškega mesta preselil v Senegal ter jo predelal v pravi afriški *film noir*, skozi katerega je lahko komentiral grozo kolonialnega sistema. Roman Jamesa Lee Burka iz serije o detektivu Robicheauxu, ki ga je Tavernier izbral nazadnje in ki ga tako intenzivno prežemajo okusi, vonji in zvoki Louisiane, pa je bil preprosto neprevedljiv v drugo okolje.

Pravzaprav je bilo tisto, kar je Tavernierja vedno najbolj fasciniralo pri ameriških režiserjih, prav način pristopa k prizorišču zgodbe. Občuduje spretnost, s katero so znali lik organsko umestiti v okolje in pričarati poseben občutek prostora. Navdušilo ga je Fordovo rokovanje s pokrajino, način, kako je vanjo znal položiti čustvo. Tavernierjeva matrica za zlitje lika, prostora in čustvenega naboja je postal uvodni prizor *Iskalcev* (The Searchers, 1956, John Ford), kjer se za odprtimi vrati nekje v daljavi pojavi osamljena postava in skozi opno mizanscene v gledalca zlezejo okruški časa in prostora, pomešani z občutki osamljenosti in žalosti. Ta model je znal učinkovito pretopiti v svoje delo. Morda je najbolj prepoznavna lastnost njegovih sicer zelo raznolikih filmov prav gledalčev občutek, da je zaplaval v nek poseben univerzum, ki se sprva zdi skrajno naturalističen in jasen, a z majhnimi odkloni dobi metafizično intenzivnost. Realnost se zavije v sanjavo tančico, karakter, prostor in emocija pa se tako silovito sprimejo v gosto tvarino zgodbe, da jih ni več mogoče ločiti.

URAR IZ SAINT-PAULA

Naelektrena meglica je tipičen primer tega ekspresionističnega postopka. Tavernier gledalca potunka naravnost v soparna močvirja, med blatne ceste in roje komarjev, med velike kolonialne hiše z lesenimi verandami, skritimi za gostimi mrežami, med ogromne žare in škrbaste domačine, za katere se vedno zdi, da vedo veliko več, kot so pripravljeni povedati, med odmeve

CLEAN SLATE

barvitih dialektov in lenobnega zategovanja samoglasnikov ter melanholične pljuske s countryem pomešanega jazza in bluesa. Občutek kraja, ki je obstal v času, prostora, v katerem med preteklostjo in sedanjostjo ni nobenega jezu, ki bi preprečeval prelivanje časovnih tokov. V tem brezčasju tudi tako banalen objekt, kot je rdeč roadster, zaradi svoje časovne zaznamovanosti deluje kot vdor, motnja, diabolična prezenca, ki ne napoveduje nič dobrega.

Nad avtentično zajeto atmosfero, ki čutno mezi skozi platno, pa melanholično lebdi skrivnostna meglica – naelektrena, napeta tvarina, iz katere vznikajo sveža in že davno razpadla trupla, spomini, iluzije, filozofsko navdahnjeni polkovniki iz časov državljanske vojne, sesekljane prostitutke v kantah za smeti in stare preganjavice. V modrikasti meglici se zgošča čas; Tavernier žonglira s tremi časovnimi okviri, ki v njegovem univerzumu obstajajo simultano – ne gre za skakanje med različnimi časovnimi ravnmi, ampak za njihovo zlitje. Polkovnikov duh, nekakšen notranji glas, ki detektivu pomaga predelovati občutke krivde, in pred štirimi desetletji umorjeni črnec ne pripadata sedanjosti nič manj kot napihnjeni zvezdnik v rdeči pločevini.

Časovni sloji se lepijo eden na drugega na enak način, kot se liki stapljajo s svojim okoljem. *Naelektreno meglico* je morda še najlažje označiti kot kriminalni triler, a s to posebnostjo, da je trikotnik lik-pokrajina-čustvo vedno pred intrigo in da suspenz izvira predvsem iz detektivovega notranjega konflikta. Robicheaux je kompleksna osebnost, človek trdnih nazorov, ki pa mu za ohranjanje moralne integritete ni težko prikrojiti zakona lastnim ciljem. Velikodušen, nesebičen, zaščitniški, a še zdaleč ne brez napak, predvsem ko mu kdo stopi na živec in sprosti nenadejan izbruh nasilja.

Robicheaux ima več obrazov in zapleteno življenjsko zgodbo, o kateri izvemo bolj malo, lahko pa jo začutimo za njegovim enigmatičnim izrazom, ki ga mojstrsko niansira odlični Tommy Lee Jones. Nekaj podobnega lahko rečemo tudi za sam film. Čeprav je do kosti prepojen s sokovi *americane*, ga je vendarle posnel francoski režiser, ta razkol pa se je utelesil v njegovi shizofreni identiteti. Tavernier je namreč zaradi sindikalnih pravil angažiral ameriškega producenta Michaela Fitzgeralda, pri tem pa pozabil na to, da ima v ZDA producent nad filmom večji nadzor kot režiser. Ko je bilo snemanja konec, so se glavne težave šele začele: s Fitzgeraldom se nikakor nista mogla zediniti glede končnega videza filma.

Spor s producentom se je vlekel več kot leto dni in na koncu sta edino možno rešitev videla v tem, da film vsak sestavi po svoje. *Naelektrena meglica* tako zdaj obstaja v dveh verzijah. Prva različica, 117-minutni *director's cut,* ki jo je Tavernier pripravil s pomočjo Thierryja Deroclesa, je bila premierno prikazana na lanskem berlinskem filmskem festivalu in nato prepotovala svet. Z izjemo Amerike. Američani so gledali krajšo, 102-minutno verzijo, ki jo je zmontiral Roberto Silvi pod budnim očesom producenta Michaela Fitzgeralda.

Razlike med verzijama so občutne in lepo demonstrirajo različnost ameriške in evropske filmske senzibilnosti. Filma se razlikujeta v ritmu in zaporedju nekaterih prizorov, drugačna sta začetek in konec ter splošni fokus filma. Ameriška različica je hitrejša in bolj strnjena, z večjim poudarkom na kriminalni akciji, je jasnejša in manj prepušča gledalčevi domišljiji. Evropska je počasnejša, bolj atmosferična, skrivnostna in si vzame čas za meditacije na temo dobrega in zlega, paradoksov človeške narave in povezanosti vsega, kar obstaja, skozi čas in prostor. Konec je v evropski različici bolj odprt, v ameriški pa nedvoumen in na hitro popredalčkan.

Tavernier takšnega mrcvarjenja seveda ni mogel dovoliti. Če kaj, potem se ni nikoli pustil utesnjevati žanru in je svoje filme ne glede na tematiko, s katero so se ukvarjali, poglobil z introspekcijo in omehčal z veliko človečnostjo. Snemal je zgodovinske in družinske drame, kriminalke in komedije, a vedno s prepoznavno kombinacijo moralne odgovornosti in globokega sočutja. Tudi tokrat ni bilo nič drugače – ostal je le brez kvintesenčnega taverniejevskega obedovalnega prizora, ki je zaščitni znak njegovih filmov. Pa še to le zato, ker Tommy Lee Jones ne mara jesti pred kamero.

NAELEKTRENA MEGLICA

Mora v ulici Brestov

Denis Valič

Še pomnite, tovariši? Odraščali smo v mračnih, svinčenih časih, v deželi izza železne zavese, po kateri je lomastila pošast komunizma. Pa nas vseeno ni bilo strah. A nato smo vstopili v osemdeseta, najbolj mračno izmed mračnih desetletij, in k nam so iz dežele pogube in pregrehe pričeli prihajati vsi tisti izrodki in izmečki kapitalističnega sveta, shrljivi dokazi dekadentnosti zahodne družbe, ki so slišali na imena Michael Myers, Jason Voorhees in Freddy Krueger. Ah, to so bila leta, ki so nam resnično nagnala strah v kosti. A nato so se ti stvori pričeli množiti, strah pa je vse bolj vodenel. Kmalu je namreč postalo jasno, da vsi kasnejši Jasoni in Freddyji niso bili več pristni družbeni izmeček, utelešenje zablod in pregreh zahodne družbe, pač pa le še ceneni polizdelek propagandne mašinerije kapitalističnega sveta, ki je hotela služiti na naših strahovih.

Danes vemo, da smo bili takrat priča dvojnemu rojstvu: rojstvu pristne, polnokrvne nizkoproračunske grozljivke, ostro rezočega *slasherja*, ter hkrati rojstvu t.i. franšiznega filma. In prav *Mora v ulici Brestov* (A Nightmare on Elm Street, 1984, Wes Craven) je bil eden najlepših primerov utelešenja tega dogodka. Craven, takrat že priznani mojster žanra, a še vedno v polnem ustvarjalnem zagonu, je v *Mori* združil nekatere standardne elemente takrat vzhajajočega žanra nizkoproračunske grozljivke in z njimi ustvaril klasiko. *Mora v ulici Brestov* namreč ni bila inventivna v vključevanju novih elementov, pač pa v premišljenem premeščanju že obstoječih, s čimer je dosegla nekaj resnično velikega – strahu je dodala novo dimenzijo. Namreč, če smo se prej morali bati le stvorov, ki so prihajali iz »resničnega« sveta, nas je zdaj postalo strah tudi naših sanj, saj so tudi te prinašale smrt. Prav v tem je bil Craven najbolj inventiven, saj Freddy, ki ga je horda pobesnelih staršev iz malega mesteca v Ohiu obsodila na strašno smrt v zubljih ognja, ni bil še ena v vrsti pošasti, ki vstanejo od mrtvih, da bi se maščevale, pač pa je svoje maščevanje izvedel preko nočnih mor njihovih otrok, s čimer je prestopil mejo med resničnim in oniričnim, samemu Freddyjevemu maščevanju pa dal novo psihološko dimenzijo. Čeprav *More v ulici Brestov* tedanja kritika ni prav cenila, pa je bil odziv občinstva več kot zgovoren. Izrazito lo-fi grozljivka, katere proračun je bil tudi takrat relativno zanemarljivih 1,8 milijona dolarjev, je že v prvem tednu predvajanja povrnila vložek, nato pa prislužila spodobnih 25 milijonov dolarjev, s čimer je takrat mlado producentsko družbo New Line Cinema rešila pred propadom. A ta uspeh je bil hkrati tudi njeno prekletstvo: slediti so si pričela nadaljevanja, prek katerih pa je legenda o Freddyju vse bolj bledela, saj je ta postajal nekakšen Groucho Marx slasherja, ki je pred in po svojih vse bolj izumetničenih morijah trosil bolj ali manj duhovite enovrstične replike. Wes Craven se je k svojemu otroku vrnil le še enkrat, z odličnim sedmim delom, *New Nightmare* (1994), s katerim ga je ponovno postavil na noge, a se nato lotil drugega projekta, *Krika* (Scream, 1996). Po sedemletnem premoru se je Freddy vrnil v devetem delu, ki naj bi bil remake Cravenovega prvenca, o čemer priča že sam naslov – *Mora v ulici Brestov* (A Nightmare on Elm Street, 2010). Nobeno presenečenje ni, da stoji tudi za tem poskusom priredbe klasične grozljivke produkcijska hiša Platinum Dunes, ki se je pred *Moro* lotila tudi že takih klasik, kot so *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chainsaw Massacre, 2003, Marcus Nispel), *Amityville: Hiša groze* (The Amityville Horror, 2005, Andrew Douglas) in *Petek 13.* (Friday the 13th, 2009, Marcus Nispel). Prav tako ni nobeno presenečenje več, da jim je pri tem ponovno spodletelo. In povsem jasno je, kje: dokler bodo gledalce imeli za take idiote, ki jim moraš v priredbi klasike pol ure pojasnjevati zaplet, dejstvo, da tisti, ki jih Freddy pokonča v njihovih sanjah, kasneje mrknejo tudi v resničnem svetu, preprosto ne morejo posneti uspešnega remaka. In dokler ne bodo razumeli, da je logika sanjskega sveta, čeprav ta ne poteka po istih pravilih, kot tista v resničnem svetu, še vedno logična, ne pa povsem arbitrarna in naključna, tudi ne. Skratka, remake *Umora v ulici Brestov* je žalitev za vsakega povprečnega gledalca in nesramno onečaščenje sublimne logike sanjskega sveta, o katerem ne gre izgubljati preveč besed ...

Zgodba o Johnu Lennonu

Špela Barlič

Pred dvema letoma je eksperimentalni videoumetnik Steve McQueen z *Lakoto* (Hunger, 2008) stopil v vrste narativnih režiserjev z nepopustljivo biografijo zadnjih dni Bobbya Sandsa, prve žrtve severnoirske zaporniške gladovne stavke iz leta 1981. Posnel je visoko estetizirano podobo upora, hkrati lepo in grozljivo, predvsem pa nenavadno silovito in inovativno. Nekaj podobnega bi utegnili pričakovali od celovečernega prvenca konceptualne umetnice Sam Taylor-Wood, ki je svetu dala video portret spečega Davida Beckhama, v filmu *Zgodba o Johnu Lennonu* (Nowhere Boy, 2009) pa se je namenila ozreti v čas pred začetkom neke druge legende.

Toliko bolj to velja zato, ker je za pisanje scenarija angažirala Matta Greenhalgha, scenarista odličnega filma *Nadzor* (Control, 2007, Anton Corbijn), portreta Iana Curtisa. Toda režiserkina upodobitev pubertetniških dilem mladega Lennona in njegovih glasbenih začetkov je presenetljivo konvencionalna. Linearna naracija je zamejena z dvema formativnima smrtima in podkrepljena z nekaj ponavljajočimi se flashbacki, ki ne nosijo nobenih dodatnih informacij, niti niso izrabljeni kot možnost za bolj eksperimentalno rabo podob, ampak rabijo le kot pripomoček za utrditev dramaturškega loka in napovednik čustvenega klimaksa ob koncu filma. Organizacija pripovedi ne izstopa ne v scenarističnem ne v režiserskem smislu, še najbolj pa preseneti trikotna postavitev protagonistov, v kateri Lennon večkrat deluje kot stranski namesto kot glavni lik, medtem ko se za prvi plan borita dve ključni ženski njegovih mladih let.

Na eni strani je temnolasa Mimi – stroga, zadržana, puritansko dolgočasna, a skrbna in dobronamerna teta, pri kateri je Lennon živel od svojega petega leta. Mimi se je fanta namenila obtesati v malomeščanskem slogu, a ji načrte prekriža sestra Julie, Lennonova prava mama, ki živi le nekaj ulic stran. Rdečelasa Julie je Mimijin energetski in moralni negativ – živahna, ekspresivna spogledljivka, ki Johna v trenutku posrka v oblak kaosa in hedonizma, kasneje pa razkrije destruktivno čustveno labilnost, zaradi katere je petletni deček pristal v tetinem skrbništvu. To strukturo odnosov lahko z nekaj psihoanalitične poglobitve razumemo tudi kot zunanji izraz Johnove psihološke razpetosti med vzgibe lastne zavesti. Če Mimi funkcionira kot Johnova vest, diktatura družbene norme oziroma superego, ki se fanta trudi obdržati v okvirih spodobnega, potem je Julia nabrita skušnjavka, ki ga vpelje v svet glasbe in čutnih užitkov ter zavzame pozicijo nezavednega, nagonskega ida. To pa tudi ni edini freudovski moment v filmu. Julie je tako svobodnjaško frivolna in prosta inhibicij, da flirta celo z lastnim sinom. Ponovno združena Julie in John bolj kot na mamo in sina spominjata na sveža zaljubljenca.

Opozicija med dvema Lennonovima materama je hkrati tudi opozicija med poštirkano, urejeno in uglajeno, na kratko ostriženo predbeatlovsko Anglijo finega porcelana in klasične glasbe, kot jo uteleša Mimi, ter razpuščeno seks-droge-rokenrol histerijo, ki jo napoveduje Julia. *Zgodba o Johnu Lennonu* ni zgodba o Beatlih, ampak pripoved o mladem fantu, ki se spopada z dediščino razbite družine in poskuša ujeti in zakoličiti lastno identiteto, medtem ko se dve mami pulita za njegovo naklonjenost. Zgodba je povedana tako, da bi, če se ne bi nekje na sredi filma pojavil lik šarmantno smrkavega Paula McCartneya in če ne bi ime Johnovega banda, The Quarrymen, zvenelo nekam sumljivo znano, lahko skoraj pozabili, da gledamo biografijo Johna Lennona. Uporabljena ni niti ena sama pesem Beatlov, zato pa soundtrack vibrira v ritmu porajajočega se rocka. Film je v svoji nameri izogibanja ukvarjanju z drugo platjo legende dosleden in se zaključi tam, kjer se začne zgodovina.

Režiserkin pogled v manj znano življenjsko poglavje najbolj karizmatičnega Beatla je dostojno izpeljana, a vseeno za odtenek votla družinska drama – kot da zgodba sama, čeprav zanimiva, nima dovolj teže in emocionalnega naboja. Toda v filmu je dovolj intimne drame, dobre glasbe in biografskih podrobnosti, da bodo nekaj zase našli tako zagrizeni feni kot vsi tisti, ki v dilemi Beatli ali Rolling Stonesi prezirljivo prhnejo, zavijejo z očmi in z glasom, ki ne dopušča nobenega dvoma, izberejo slednje. Poleg tega je odločitev tako občutljive teme za celovečereni prvenec kar drzna izbira. Povedati nekaj novega o eni najbolj mitologiziranih osebnosti popkulture in pri tem nikogar ne razjeziti je namera, ki zahteva konkretno dozo poguma.

Corleone

Foto: Gordon Willis in Gorazd Trušnovec

Tisti *set-jetterji*, ki boste iskali rojstno mesto Vita Andolinija v Corleoneju, rahlo zakotnem mestecu sredi Sicilije, boste razočarani. Francisa Forda Coppole tam ni bilo. Tam ni skoraj ničesar, razen skromnega muzeja »boja proti mafiji«. Verjetno se ekipi v začetku sedemdesetih let niti ni ljubilo vozakati po razdrapanih cestah v osrčje otoka, tako da so Corleone sestavili kar iz dveh slikovitih vasic, Savoca ter Forza d'Agrò, ki se nahajata na sosednjih hribčkih (vmes pa je tisto suho rečno korito z začetka *Botra II*) na vzhodni obali, za streljaj od Taormine, siciljanskega Monte Carla. Da ekipi ni bilo preveč dolgčas. (Fotografije v levem stolpcu: *Boter I.*)

Pa še ponudba, ki je ni mogoče zavrniti: Ekranova nagradna igra. Kje bi lahko bil po vašem slovenski Corleone? Nagrajenca bomo izbrali demokratično – med prejetimi odgovori bomo z enoletno naročnino na Ekran nagradili tistega, ki bo večino uredništva navdušil z izvirnostjo. Utemeljitve pošljite na dopisnicah ali po elektronski pošti (info@ekran.si) do 15. avgusta.

Ekran

Revija za film in televizijo

nekaj naslovov iz prihodnjih številk:

- 50 eksperimentalnih filmov
- Set-jetting, 2. del
- Kam so izginile videoteke?
- Kafka in film

DARILO ZA NOVE NAROČNIKE:
Peter Zobec: *Od daleč in blizu. Pogovori z Mirjano*
(Študentska založba, 2010)

Knjigo prejmejo vsi novi naročniki, ki se na Ekran naročijo do vključno julija 2010.
Pohitite, zaloge so omejene!

Peter Zobec
OD DALEČ IN BLIZU
Pogovori z Mirjano

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 številk (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poštnina (poštnina za 10 številk znaša 7€, za tujino 15€).
Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov **EKRAN**, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na **01/438 38 30.**

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

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

Pravne osebe

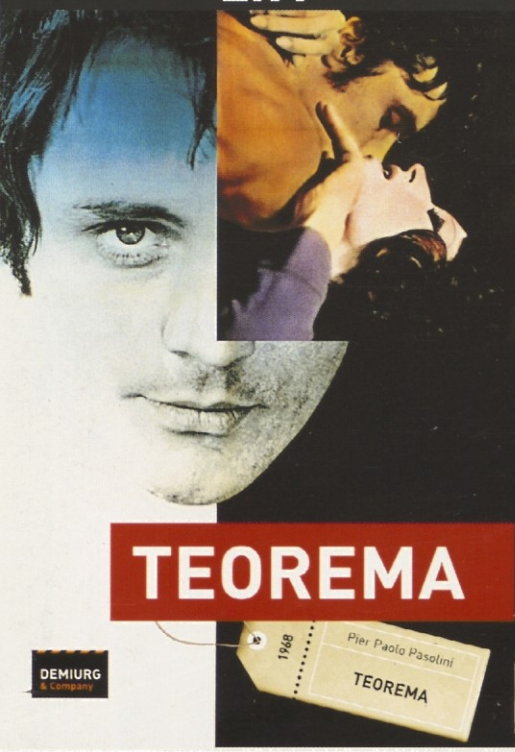
Naziv .....
kontaktna oseba.....
naslov.....
pošta in kraj.....
elektronski naslov.....
telefon.....
davčna številka.....
davčni zavezanec (obkrožite) ....DA....NE

Datum in podpis(žig) .....

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006, 2007 in 2008 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštnino vred. Naročila na info@ekran.si.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
DS
186 642 2010
920101018,6 COBISS

2.7.

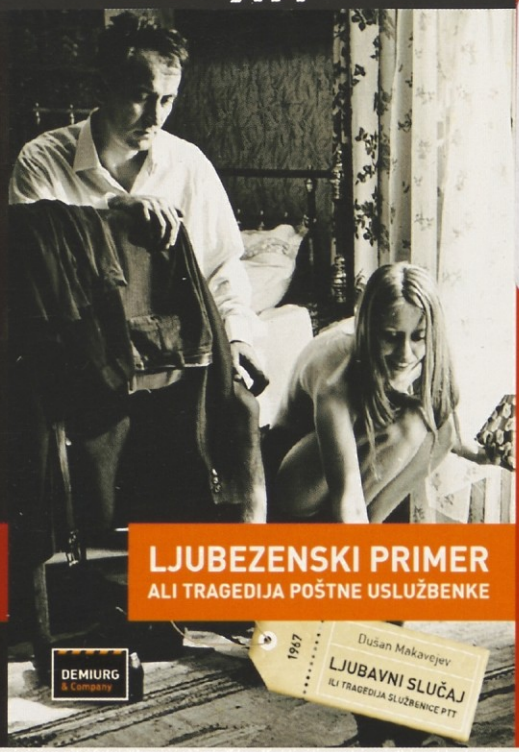


TEOREMA

1968 Pier Paolo Pasolini TEOREMA

DEMIURG & Company

9.7.



LJUBEZENSKI PRIMER
ALI TRAGEDIJA POŠTNE USLUŽBENKE

1967 Dušan Makavejev LJUBAVNI SLUČAJ ILI TRAGEDIJA SLUŽBENICE PTT

DEMIURG & Company

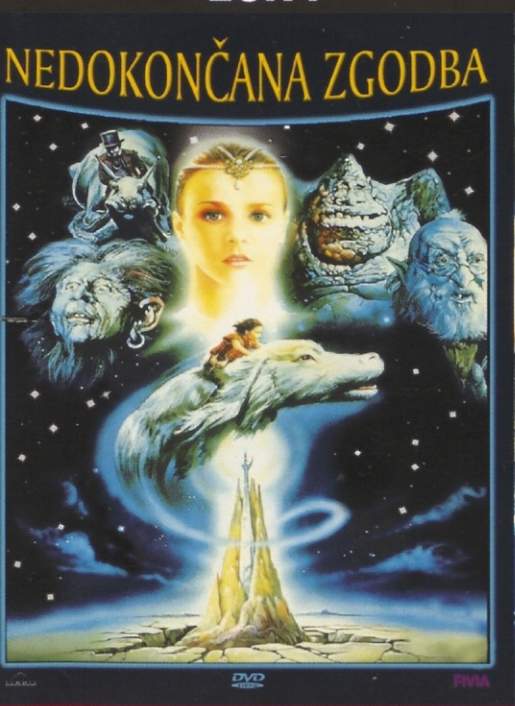
različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/

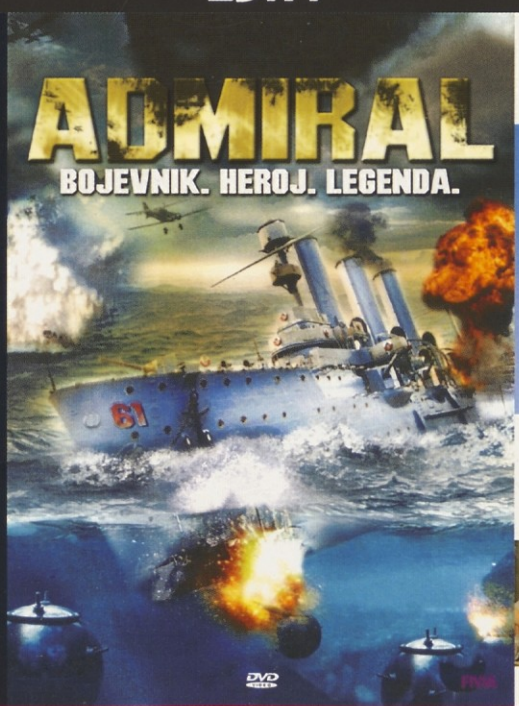
»Socializem, kapitalizem, revolucija, bela garda in paralelni svet – vsi obrazi tega sveta v petih filmih z nezgrešljivim obrazom.«

Marcel Štefančič, jr.

16.7.



23.7.



30.7.

Mladina + DVD:	Vsi štirje DVDji v spletni trgovini www.mladina.si:	Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:
7,80 EUR	**20,00 EUR**	**16,00 EUR**

MLADINA DEMIURG & Company FIVIA DVD VIDEO

Dodatne informacije in naročila: **www.mladina.si/trgovina/dvd/**

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