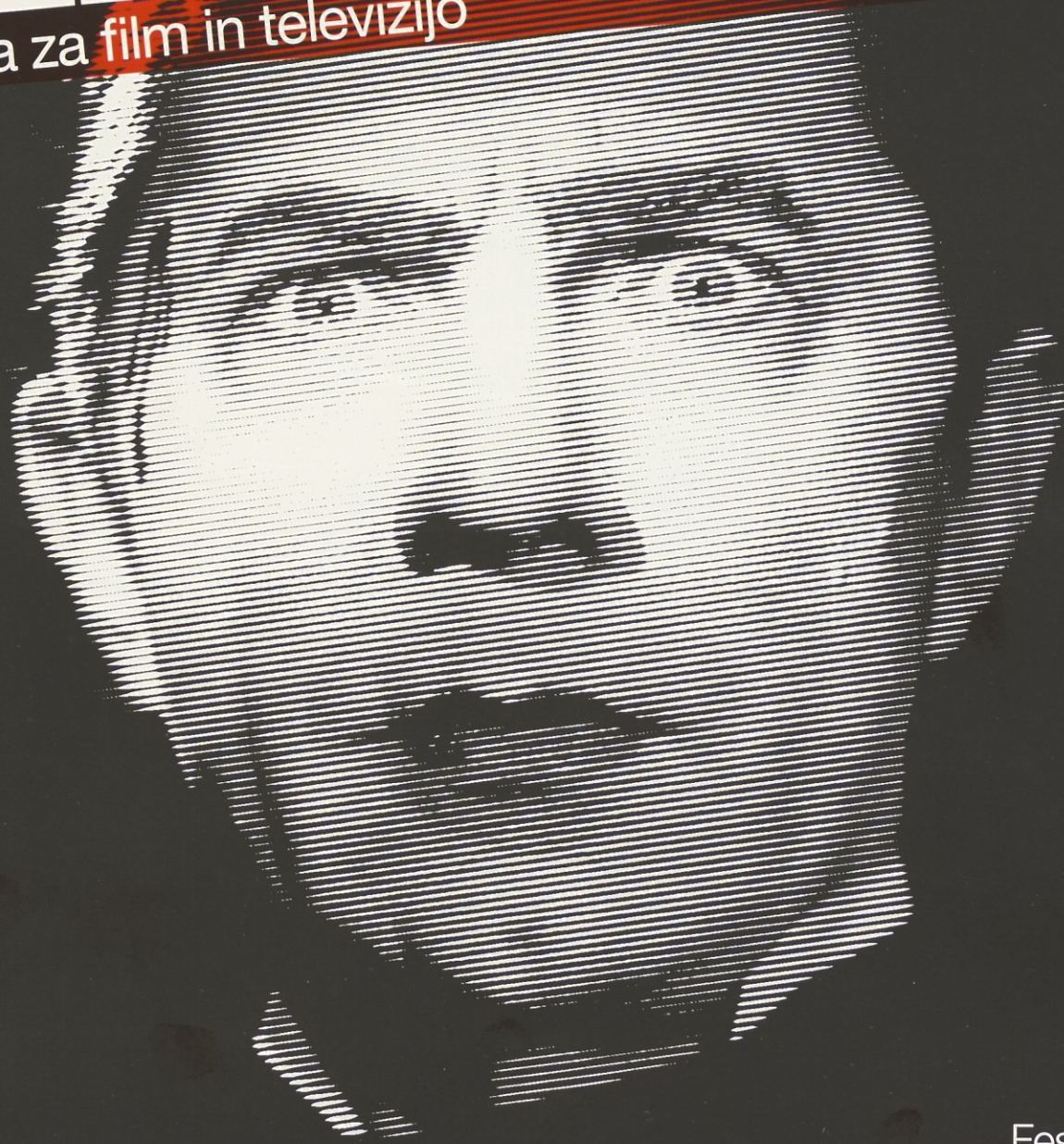


Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVI / junij 2010 / 3,5€

Posvečeno
LA DOLCE VITA

Intervju:
MARINA URBANC

Festival:
CANNES: IZBOR

Fokus:
EROTIKA IN FILM

Kaliber 50:
NESMRTNI VAMPIRSKI FILMI



Od 2. junija
samo v Kinodvoru.

Greva
Away We Go

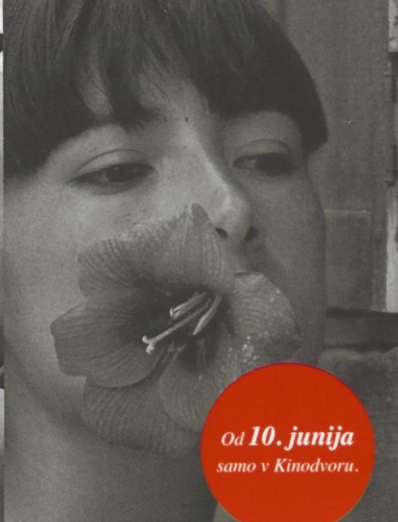
Sam Mendes



Predpremiéra
28. junija,
na rednem sporedu
od 8. julija.

Vsi drugi
Alle Anderen

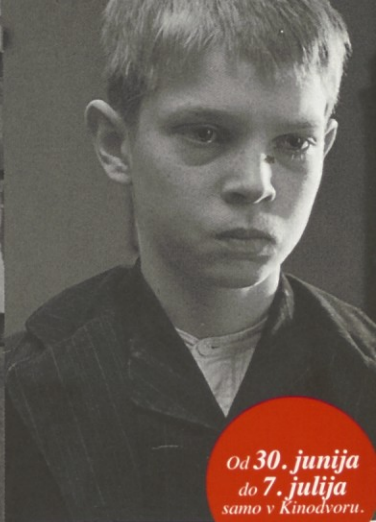
Maren Ade



Od 10. junija
samo v Kinodvoru.

Mleko bridkosti
La teta asustada

Claudia Llosa



Od 30. junija
do 7. julija
samo v Kinodvoru.

Beli trak
Das weisse Band
- Eine deutsche
Kindergeschichte

Michael Haneke

Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org

pogledi umetnost
kultura
družba

ZAKAJ ŽE?

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

Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK Statistika
Jurij Meden	3	RAZGLEDNICA Subversive Film Festival
Dare Pejić	4	BLIŽNJI POSNETEK Jasna Krajnović
Jurij Meden	8	FESTIVALI Crossing Europe
Mateja Valentinčič	10	Far East Film
Gorazd Trušnovec	14	Brodolomec na luni
	16	Cannes: Izbor
Max Modic	18	FOKUS: Erotika in film Trinajst umazank
Tina Bernik	22	Seks v slovenskem filmu
Zoran Smiljanić	26	V SREDIŠČU Marina Urbanc
Andrej Gustinčič	33	POSVEČENO 50 let filma La dolce vita
Tina Bernik in Zoran Smiljanić	36	KALIBER 50 Nesmrtni vampirski filmi
Mojca Kumerdej	47	VIDEO Razstava v galeriji Photon
Gregor Bauman	48	MUZIKA Film in Joy Division
Matevž Rudolf	51	KNJIGARNA Sence besede
Nina Cvar	52	KRITIKA Grevia
Špela Barlič	53	Na poti
Mateja Valentinčič	54	Uvoz-izvoz
Denis Valič	56	Mleko bridkosti
Katja Čičigoj	57	Vsi drugi
Petra Osterc	58	NA SPOREDU Kako izuriti svojega zmaja
Zoran Smiljanić	58	Robin Hood
Špela Barlič	59	Perzijski princ: Sipine časa
Gorazd Trušnovec	60	NAJBOLJ BRANA STRAN Basen

Statistika

Gorazd Trušnovec

Pred kratkim se je zaključil festival v Cannesu, menda eden najpomembnejših na svetu, čeprav vedno znova v zvezi z njim potem beremo predvsem o predvidljivih paradah povprečnosti, zapravljanju časa, prazni vzhičenosti in o snobističnem malomeščanstvu. Malce naprej v *Ekranu* je seznam priporočil prisotnih domačih publicistov – do teh filmov boste kmalu najbrž lahko prišli tudi sami in se prepričali o upravičenosti kritik in pohval ter medijske pozornosti nasploh.

Prisotni pa niso bili le publicisti in filmski kritiki, ampak, tako kot že večkrat, tudi naša nacionalna kinematografija. In tako kot že večkrat oziroma kar po pravilu seveda ne v kateri od kinodvoran vzdolž Croisette ali celo festivalski palači (letos minevata natanko dve desetletji, odkar je bil tam – zunaj konkurence – prikazan zadnji domači celovečerec *Umetni raj* Karpa Godine), ampak na filmski tržnici oziroma v »promocijskih paviljonih«.

In to na skupinski predstavitvi, v regionalnem kontekstu, ki bi mu lahko rekli balkanska aliansa, razširjena Jugoslavija, ali pa, politično korektno in zaenkrat bolj formalno zveneče, »Jugovzhodna Evropa«. Pod ta pojem naj bi po abecedi spadale države Albanija, Bosna, Bolgarija, Ciper, Hrvaška, Makedonija, Slovenija in Srbija. Sarajevski filmski festival je že pred leti ustanovil podobno/posebno sekcijo, poimenovano »Od Avstrije do Albanije«. Okej, ne glede na to, kako bi se radi videli in umeščali sami, tu smo, trendi razvoja in financiranja filmov gredo v to smer (40 odstotkov lani zaključenih koprodukcij znotraj te regije je vključevalo sodelovanje z vsaj dvema drugima državama iz nabora), s tem izvršenim dejstvom lahko operiramo, pa pogledjmo, kako nam kaj kaže v tem kontekstu?

Podatki iz brošure, izdane v ta namen, dopolnjeni s pravkar objavljenim poročilom institucije European Audiovisual Observatory za leti 2008 in 2009, so zgovorni, zanimivi in pomembni. Imamo najdražje kino vstopnice v regiji. Kljub temu pa nas je po kumulativnem zaslužku kinematografov ravnokar dohitela Hrvaška in že prehitela Bolgarija s štirikrat nižjim BDP na prebivalca (!), pri čemer verjetno ni nepomembno, da je za nami leto 3-D evforije in torej dražjih kino vstopnic ter da je Bolgarija prav zato v zadnjem letu podvojila število

digitalno opremljenih kinematografov. (O naši digitalni iniciativi smo sicer pisali v februarjem *Ekranu*). V tem smislu nobenemu prikazovalcu ni padel zaslužek in v tem smo vsi del širšega evropskega trenda – bruto prihodek evropskih kinematografov je bil v letu 2009 namreč rekorden, saj se je v blagajnah nabralo kar za 6,27 milijarde €, kar pomeni v primerjavi s prejšnjim letom rast v višini 12 odstotkov.

Desetodstotni delež, ki ga k skupnemu zaslužku kinematografov prispevajo evropski filmi, je v Sloveniji med najnižjimi v regiji, vodi pa Bosna in Hercegovina, kjer evropski filmi prispevajo kar četrtno k skupnemu blagajniškemu zaslužku. In nasprotno – po deležu, ki ga v blagajne prispevajo ameriški filmi, se je Slovenija uvrstila na stopničke – prehiteli sta nas samo Albanija in Ciper. Ni čudno, da je pred mesecem dni ob poraznih rezultatih distribucije *Antikrista*, pri nas prikazovanega nekako ob obletnici neizmerne razburjenja v Cannesu, Zdenko Vrdlovec iskriivo ugotovil, kako je »prav ameriška filmska industrija bolj kot kakšna cinefilska kinematografska nostalgija za zdaj trdnjše jamstvo za to, da bo kino kot kraj izvirne in socialne gledalske izkušnje sploh obstal«. No, slika ni ravno povsod ista: delež, ki so ga v skupni prihodek kinematografov prinesli domači filmi, je bil lani v Franciji 37 odstotkov, na Švedskem 33, v Nemčiji (ki je posnela desetino vseh evropskih filmov) 27, na Češkem 26, v Italiji 24 odstotkov, v »Jugovzhodni Evropi« pa vodi Srbija s 17 odstotki, ki jih v blagajne prinesejo domači filmi. V Sloveniji je bil ta delež manjši od dveh odstotkov.

Število v EU produciranih filmov v letu 2009 je bilo 1168, kar je 28 več od rekorda iz leta 2008. Ampak tudi tu Slovenija kvari rezultat: v regiji smo zabeležili najbolj drastičen padec števila posnetih celovečercv. Še bolj zanimive so primerjave: Slovenija ima za šestdeset odstotkov višji BDP na prebivalca od sosednje Hrvaške, in vendar je v absolutnem merilu vložek Hrvaške v domači film za četrtno višji od slovenskega, sproducirati pa jim uspe kar dvakrat več celovečercv. Ali pa Bolgarija: proračun domače filmske produkcije je za desetino višji kot v Sloveniji, sproducirajo pa trikrat več filmov. Bosna in Hercegovina posname enako število filmov z javnimi sredstvi kot Slovenija, vendar so njihova razpoložljiva sredstva štirikrat nižja od naših ... In tako dalje ...

Razglednica iz Zagreba:

Subversive Film Festival 2010

Jurij Meden



SYLVAIN GEORGE, foto: ALEXIA VILLARD

Med simbolno obteženima datumoma, 1. in 25. majem, se je v Zagrebu odvila tretja edicija zagotovo najbolj ambicioznega in mastodontsko ukrojenega (ne samo) filmskega festivala na Hrvaškem. Če je prva edicija Subversive Film Festivala (SFF) iz leta 2008 slavila štirideseto obletnico »subverzivnega« maja '68 in druga šestdesetletnico kitajske revolucije, si je letošnja za svojo rdečo nit izbrala temo socializma, pri čemer ni šlo toliko za zgodovinske reminiscence kot za iskanje alternativ upehani neoliberalni utopiji, ki je po mnenju festivalskih organizatorjev v 21. stoletju umrla že najmanj dvakrat, prvič 11. septembra leta 2001, drugič na pogorišču finančnega zloma leta 2008. Raznolike teme že tri leta združuje osnovna ideja festivala, ki naj bi deloval kot »interdisciplinaren, hiper tekstualen, transsubjektiven, političen poskus demistifikacije vizualnih tabujev, kot analiza najvplivnejše umetniške forme sodobnosti, ki na svojo publiko učinkuje tako zavedno kot nezavedno, kot poskus kritike obstoječega vrednostnega sistema in institucij v kontekstu znanosti, filozofije in sodobne umetnosti«. Poleg jasno izraženega političnega stava je specifična SFF-ja predvsem preplet filmskega programa s spremljevalnimi teoretskimi intervencijami, ki naj bi ogledano postavljale v nove kontekste in razpirale nova branja. Obe trasi festivala sta bili nič manj kot impozantni. Na različnih konferencah, simpozijih, okroglih mizah in predavanjih so nastopili kalibri tipa Slavoj Žižek, Michael Lebowitz, Samir Amin, Tariq Ali, John Milbank. Filmski program pa je bil sestavljen iz kolosalne retrospektive jugoslovanskega filma (delo kuratorja je izborno opravil Sergij Grmek Germani), skoraj kompletne retrospektive zagrebške šole animiranega filma ter retrospektiv Glauberja Roche, vzhodnoevropskega filma šestdesetih in sodobnega latinoameriškega filma. Pod prozaičnim naslovom »Film kot subverzivna umetnost« je izstopal še en program novejšega oziroma kar najnovejšega datuma: s petimi kratki-

mi in enim celovečernim filmom se je predstavil (tudi osebno) Francoz Sylvain George, ki ga mirne vesti lahko označimo za enega absolutno najbolj relevantnih avtorjev militantnega, pa zato nič manj premišljenega in filozofsko osmišljenega političnega filma sodobnosti. Na svojem predavanju v Zagrebu je George koncizno povzel stremljenja celotnega dogodka in se vprašal: »Z globalnim zmagoslavjem kapitalizma in njegovega stremljenja po ekonomski, tehnokratski in imperialistični oblasti se udejanjajo Adornovi strahovi – tisto, kar je imenoval 'kontekst zaslepljenosti'. Možnost sprejemanja odločitev, ki zadevajo večino, je pripadla majhnemu krogu strokovnjakov in specialistov. Posameznik je postal material, ki ga lahko uporabljamo, kot želimo; stvar, ki jo lahko po mili volji podvržemo tlaki: popredmetenje družbenih odnosov. Zdi se, da je depolitizacija družbe neizogibni davek tega splošnega zdrsra. Slednji je tudi tisto 'simbolno nasilje', o katerem je pozneje teoretiziral Bourdieu. Nadvlada avtoritarne države, oprte na obči ideal racionalne preobrazbe sveta, ki ji uspe ukrotiti telesa in duše, ni nikoli tako gotova kot takrat, ko do nje pride s privolitvijo tistih, ki so ji podvrženi. Še več, politike, ki jih izvaja 'upravljeni svet' ali moderne policijske države, presegajo pravni okvir in porajajo siva območja, vrzeli, prostore zabrisanih meja med izjemo in pravilom. Razkrije se nek konceptualni razrez, neka 'razdelitev čutnega': posameznik (predvsem, ne pa izključno, kot izraz 'poraženih': begunec, pregnanec, priseljenec, brezposelni, zadrogiranec, mladostnik iz predmestja ...), obravnavan kot zločinec, je 'slečen do golega', odrt, oropan najosnovnejših pravic, ki bi iz njega naredile pravni subjekt; reduciran je na 'čisto telo' ali 'golo življenje'. Kakšno držo do upravljanega sveta naj torej zavzamemo? Kako naj v praksi in teoriji opredelimo in zgradimo ravno emancipacije, ki ga bo zmogla prečiti?« Odgovor so ponudili njegovi filmi, ki jih bomo kmalu, upajmo, gledali tudi v Ljubljani.

»Objektivne resničnosti ni«

Pogovor z Jasno Krajinović

Dare Pejić, foto: Maša Pfeifer

Ko je bila Jasna Krajinović majhna, ni sanjala, da bo postala filmska režiserka. Odločitev za film je prišla po študiju francoščine in angleščine. Takrat še ni točno vedela, ali jo bolj zanima gledališče ali film. Ogled izjemnega celovečernega dokumentarca *Damjanova soba* (La chambre de Damien, 2008) njeno opredelitev za film več kot upraviči. Gre za ustvarjalko, ki dosledno tenkočutno beleži človekovo bivanje. Študij filma je po ljubljanski AGRFT nadaljevala v Bruslju, kjer še vedno živi in dela.

Film o Damjanu je zgodba o mladoletniku v celjskem zavodu za mladoletne prestopnike, kamor je prišel pri šestnajstih, a hkrati skozi zgodbo o življenju na svobodi postane film o človeku, ki se štiri leta pozneje 'zaleti' v nevidne stene prostosti. Brez odvečnega moraliziranja in sentimentalnosti film osebo, ki je nekomu vzela življenje, prikaže v človeški luči in v njegovi nezmožnosti polnega bivanja v družbi. Za dokumentarec *Damjanova soba*, ki je bil na lanskem FSF v Portorožu skoraj povsem spregledan, je nedavno prejela nagrado Zlata ptica. Posnela je še film o ljudeh iz Bosne, ki po vojni iščejo svoj dom z naslovom *Saja in Mira, izgubljene sanje ...* (Saya et Mira, rêves perdus ..., 2002) ter film *Sestri* (Deux soeurs, 2006) o sestrah s Kosova, ki se soočata s posledicami vojne in bombardiranja.

»Včasih se mi zdi, da pravi film nastane šele takrat, ko vidim trenutke, ki mi jih vanj ni uspelo ujeti.« Ko spregovori o dojemanju filma, pravzaprav govori tudi o bivanju. Sogovornici, ki jo tako zelo navdihuje življenje, je bilo težko reči nasvidenje in izklopiti diktafon. Zaradi neizmerne skromnosti je močna v svoji človeškosti in izjemna dokumentaristka zaradi svoje potrpežljivosti.

V ospredju vaših filmov so osebne zgodbe. Kaj je za vas odločilno pri snemanju?

Zame je zgodba zgolj okvir ali most do človeka. Bolj me zanima človek sam. Morda nastaja to tudi spontano, vendar so moji filmi kompleksni portreti in mozaik podob človeka, ki ga snemam. Preko zgodbe me zanima, kaj človek nosi v sebi in na kakšen način premaguje stvarnost, v kateri biva, ter skozi kakšno transformacijo je šel v določenem obdobju življenja.

Pred nastankom filma *Damjanova soba* ste organizirali delavnico za mladoletne zapornike, na kateri so se učili snemati s kamero. Koliko je pri vašem ustvarjanju pomembno, da v snemalni proces vključite same protagoniste?

K filmu vedno pristopam tako, da vanj vključim človeka. Tako vedno ve, kaj se dogaja. Tudi pri snemanju filma v Bosni je gospa Saja kamera večkrat držala v roki. Kamere ne uporabljam kot nek mejnik, poskušam jo uporabiti kot fizično prisotnost ali nek pogled, ki je poleg mene, ter kot sredstvo, ki ga lahko vzame v roke tudi protagonist. Gre za zamenjavo pozicij in demistifikacijo kamere. Naslednja stvar so priprave pred snemanjem. Pred nastajanjem filma *Damjanova soba* sem imela filmske delavnice, ki jih je obiskovalo različno število zapornikov. Tu smo začeli z osnovami, razrezali smo Muybridgeove fotografije in tako odkrivali principe montaže, učili smo se razlikovati velikosti kadrov, delati zgodborise. V tej mali filmski šoli smo najprej snemali z digitalno in kasneje s filmsko kamero. Ko smo prišli do filmske kamere, sem delala z vsakim posebej. Ker so nastali zelo dobri posnetki, je prišlo do ideje, da bi film pisalo več rok. Gre za posebno okolje in mi, ki smo prišli od zunaj, ne moremo posneti in pogledati hodnik ali okno na isti način kot oni. Kamera je odličen medij in lahko privede veliko subjektivnega iz človeka.

Sta se z Damjanom spoznala na delavnici?

Ja, tam sva se spoznala. Tudi ostale zapornike sem spoznala tam.

V filmu sta me presunila dva prizora: *Damjanova izpoved o zločinu in njegov dialog z mamo proti koncu filma. Kako ste vzpostavili odnos z njima, da sta se vam pred kamero tako odprla?*

Spoznavali smo se eno leto. Sredstvo sporazumevanja je bila kamera, ki mi je povedala, kako on pogleda svojo celico, kje se ustavi njegovo oko, ko pogleda skozi okno ... Morda preproste, ampak zelo intimne stvari. Iz tega je med nami raslo zaupanje. Tu sem jim pustila spremeniti tudi svoj pogled in jim pokazati, da so zanimivi in da vplivamo eni na druge ter se spreminjamo. Damjan je nekako spontano začel govoriti o svojem otroštvu in s tem je postal zame zanimiv kot protagonist. Ni bil sicer edini, so bili tudi drugi.

Ko je enkrat lepo preprosto povedal, kaj se je zgodilo tisti dan, ko so se zakadili, sem vedela, da to ni bilo slučajno. Bila je potreba po izpovedi. Tudi sama sem imela željo, da to posnamem. Bil je velik izziv, tako v človeškem kot filmskem smislu, ker me je postavil na drugo stran zidu. Ko je enostavno

DAMJANOVA SOBA



povedal, kar mi je imel povedati, je čakal reakcijo. Od takrat naprej je bilo vse odvisno od mene. Ko smo začeli snemanje, se je začela druga faza. Vsi, ki smo delali na snemanju, smo se morali najprej spoznati med sabo. Najprej kot ljudje. Če mi je kaj povedal o svojem otroštvu, sem mu tudi jaz povedala o svojem. Tako je šlo iz dneva v dan in postali smo zanimiva in pisana družina v celici. Kamera pa je bila kot naš sopotnik.

Ste prišli na snemanje z zgodbo, ki bi jo želeli posneti ali je zgodba prišla od protagonista?

Zgodba je v bistvu samo pretveza. Filma, dokumentarnega ali igranega, ni, če ni odnosa med igralcem, režiserjem, kameramanom ... To so krogi in povezave, ki se zgodijo. In to, kar se zgodi med temi povezavami, je film. Film še ni snemanje nekoga s kamero. Film je izmenjava odnosov in grajenje tega odnosa.

Lahko dokumentarni film prikaže resničnost?

Dokumentarni film predstavlja zame neko paleto subjektivnih resničnosti. Objektivne resničnosti ni. Mislim, da je ni tudi v znanosti. In to me pomirja (*smeh*). Baje, da tudi pri tistih, ki popolnoma in dokončno verujejo v boga, obstaja nek mali dvom.

Protagonist je zgolj Damjan. Ne slišimo učiteljev, psihologov, socialnih delavcev. Vas predstavniki institucij niso zanimali?

Seveda so, ampak je že samo potovanje z Damjanom dovolj široko in kompleksno za en sam film. Res, večinoma je v filmu samo Damjan, ampak gre za več njegovih zgodb. Poleg zunanjih okvirjev, celice in poti domov je tu še tisto resnično bivanje. V bistvu se preko Damjana pogovarjam z gledalcem. Prav zato je dokumentarni film tako zanimiv, saj v toku življenja ujame trenutke bivanja.

Je preveč nediskretno, če vprašam, kako se sedaj godi Damjanu?

Ne. V redu je, je zunaj. Vendar pri nas po prestani kazni za bi-vše zapornike ni poskrbljeno. Iz enega zahtevnega sistema so postavljeni v svet zunaj sten in se morajo znajti čisto sami. To je v glavnem zmeraj zelo kruto in to se vidi že po Damjanovem povratku domov. Bolj ko se obdobje svobode podaljšuje, bolj postaja to obdobje obdobje ujetništva. Zanje ni poskrbljeno in so označeni. Za mladega človeka je to zelo kruto ...

SAYA & MIRA



Mislim, da pride Damjan tudi sam do tega spoznanja.

Da, kot bi se zaletel v nevidne stene. So države, ki za mlade ljudi po prestani kazni bolje poskrbijo. Pri nas temu večinoma ni tako, kar obžalujem. Moram pa dodati, da sem s filmsko delavnico v zaporih in s samim snemanjem naletela na odprta vrata. Ne želim ustvarjati vtisa, da v zaporih ne delajo ljudje, ki se teh težav ne zavedajo. Damjan je v bistvu samo izgovor, da obrnem kamero v nas in v naše tabuje. Da pokažem te nevarne omejitve, ki povzročajo, da se krog nasilja še vedno širi. Postavil me je pred zanimivo nalogo, ali bom znala povedati, kako se v resnici počuti. Želela sem, da bi se gledalec postavil v njegov položaj in ga skušal razumeti.

Ste se kdaj vprašali, ali je tudi kamera nasilna?

Vedno sem se spraševala o tem. Že ob prvem snemanju v Bosni. Tja in na Kosovo sem prišla po vojni, ko to nikogar več ni zanimalo, zgodba dneva je bil Irak. Po vsem medijskem hrupu skušaš najti nek glas, ki teži v nasprotno smer.

Je bilo težko najti te glasove?

V bistvu ne. Ljudje so doživeli strašne stvari. Tja sem prišla z željo, da bi preko njih razumela, kaj se je zgodilo. Kljub grozotam so ostali odprti, nikogar niso krivili. Ostali so radodarni in dojemljivi za življenje. To je bilo darilo nekoga, ki je bil pripravljen razprostrti vso svojo izkušnjo. Pretekle dogodke so oživili z besedo. Zame je bila to šola. V življenjskem, človeškem in filmskem smislu. Kako to posneti? Kako temu človeku dati dostojanstvo? V tem, da ne zoomiraš in ne iščeš nujno atraktivnih posnetkov. Veliko so me naučili.

Se vam zdi, da čas na televiziji teče drugače?

Zame ima čas svoj volumen. Čas na televiziji je raven in nima volumna. Čas ima ogromno slojev in je celovit. Recimo, ko prihajamo k človeku in vsak dan snemamo njegovo jutro. Vsak dan je kot nanos barve, iskanje ... To je tisto, kar privede do zgodbe.

Kakšen je po vašem mnenju dober režiser dokumentarcev?

Ali pa igranih filmov, saj gre za podobne postopke. Johan van der Keuken je eden takšnih režiserjev ... **DOBER REŽISER JE ČLOVEK, KI JE NEIZMERNO ODGOVOREN DO UMETNOSTI, S KATERO SE UKVARJA. IN SE HKRATI ZAVEDA, DA JE NAJPREJ V VSEM ČLOVEŠKA IZKUŠNJA IN ŠELE POTEM VSE OSTALO.**

Če pride do izmenjave pogovora ali samo pogleda, lahko pride do umetnosti, dobre slike, dobre zgodbe, romana ...

Snimate po različnih krajih, dolgo sodelujete z Jean-Pierrom in Lucom Dardenne. Lahko podate primerjavo med ustvarjanjem filmov v Belgiji in v Sloveniji?

Smo manjša skupina režiserjev, ki sodelujemo s producentoma Dardenne, čeprav sta brata bolj znana kot režiserja. Nekateri so sicer odšli k njima zaradi slavnega imena, a se potem ni nič zgodilo. Izbira sodelavcev je subjektivna izbira. Pri meni se je to zgodilo spontano. Šla sem naravnost k njima in ju čisto preprosto vprašala za sodelovanje, ki zdaj traja že deset let. Moram priznati, da imam glede Slovenije kar malo nostalgije (*smeh*). Sem zelo vezana na ta duhovni prostor. Vsake toliko sem prišla nazaj, če bi kdo želel kaj sodelovati. Kaj več iz tega ni bilo ... Z dokumentarnim filmom sem začela takoj po šoli, in zgodilo se je intuitivno, kot refleks. Hotela sem dati odgovor na to, kar se je zgodilo na področju bivše Jugoslavije. Kot človek ne bi mogla živeti s tem, da ne bi storila prav ničesar. Priznam, da po vsem tem času, ki sem ga preživela v tujini, ne morem suvereno primerjati stanja filma v Belgiji in v Sloveniji. Nimam dovolj izkušenj ... V teku nastajanja filma pride do kritičnih trenutkov kjerkoli. Prava umetnost pa se dogaja v nasprotju z vsemi zakoni v družbi, ki so lahko kompleksni in nasprotujoči. Tako je v Belgiji in tako je tudi v Sloveniji ...

Ste vam zdi, da lahko film spreminja družbo ali svet?

(*kratek molk*) Film, ali umetnost nasploh, je nujnost ... Tisti, ki se s tem ukvarjamo, se ne moremo upreti tej nujnosti po spremembi sveta. A to ni atomska bomba na Hirošimo niti bombardiranje Iraka ... So neke tihe vode, ki derejo bregove (*smeh*).

Obstaja nabor tem, ki vas posebno zanimajo?

Tiste, ki se dotikajo človekovega bivanja. Ne vem, če bom prav povedala ... Imam občutek, da grem k ljudem, ki so bili blizu smrti ali pa so šli čez meje vsakdanjega bivanja. Privlači me tudi njihovo iskanje smisla. Damjan še vedno verjame v ljubezen, v nek smisel. Kaj več o tem ne vem. Je tudi zame skrivnost (*smeh*).

Pri vaših filmih ni bilo težko poiskati primerjav z načinom snemanja pri Raymondju Depardonu. Predvsem glede pristopa do protagonistov.

Čudovit režiser. Podobno kot Van der Keuken, Wiseman ali Rithy Panh. Gre za čudovite, čudovite filme. Ja, mogoče gre za podoben pristop. Ampak oni so mojstri, jaz sem samo vajenec in občudujem njihova dela (*smeh*). V bistvu se mojster razlikuje samo po tem, da je njegova radovednost še širša in večja od vajenceve. Ko posnamejo film, vidijo tisto, česar še niso posneli. In njihov pogled seže veliko dlje kot se zdi.

Ponavadi obstaja tudi 'konec filma'. Obstaja pri vašem snemanju ta konec filma v narekovajih?

Obstaja, ker me v to prisilijo (*smeh*) ... Dokumentarni film po-

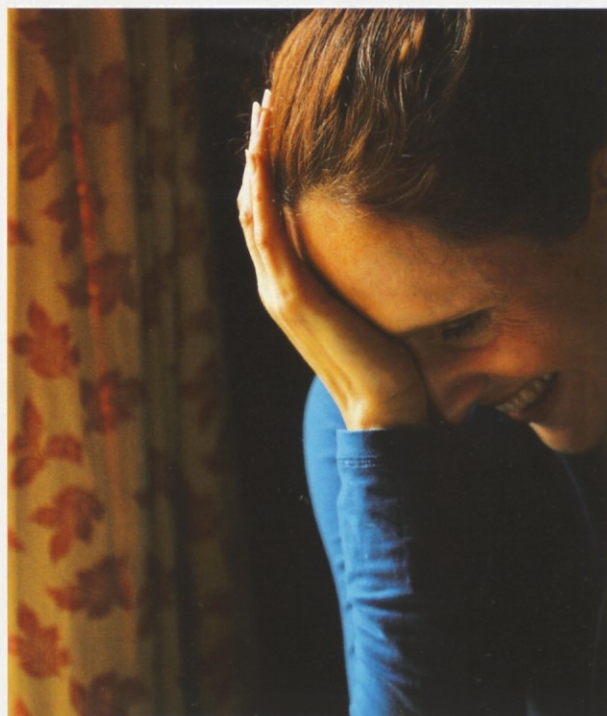
nuja ogromno pisav in možnosti. Ker vsakič na novo razkrivaš, odkrivaš in ustvarjaš. Imaš neko približno snemalno knjigo, a vmes pride življenje. Včasih spustiš to iz rok in se enostavno predaš temu, kar je pred teboj, in šele potem ustvarjaš.

Pričakujemo od filmov preveč?

Ne bi rekla, da preveč pričakujemo od filmov. Preveč se intelektualizira o filmu. V bistvu je zmes kompleksnih strasti, umovanj, dogodkov, fizičnih sprememb ... Če v intelektualni okvir ne postaviš dvoma, mislim, da mu napraviš krivico. Tudi če gre za zelo slab film. Kaj, če takšen film vidi gledalec, ki mu bo postal navdihujoč in bo iz tega nastalo nekaj drugega ... **FILM NI TEORIJA, FILM JE PRAKSA. TAKOJ KO GA ZAPREŠ V TEORETIČNE OKVIRE, FILM USAHNE.** Gre za živo materijo, ki neprestano spreminja obliko; potuje od enega gledalca do drugega in je vedno živ.

Obstaja politični film?

Vsekakor. Poglejte na primer film *Draquila – L'Italia che trema* (2010) italijanske režiserke Sabine Guzzanti. Italijanska vlada se je uprla, minister za kulturo ni hotel v Cannes. Ona pa je posnela film o tem, kar je nastalo v mestu Aquila eno leto po potresu. Berlusconi je igral zgolj na to karto, da bi pridobil volivce in priljubljenost. V bistvu pa je ustvaril mesto duhov, kjer ljudje še vedno živijo v šotorih. To je čisti politični film. Podobno je pri iranskem režiserju Jafarju Panahiju, ki je sedaj zaprt, ker je pripravljaval snemanje filma o volitvah. Izjemen režiser, je glasnik našega časa in ima politično stališče, ki je tudi filmsko. Mislim, da so skoraj vsi filmi politični, tudi moji. Podtalno ... (*smeh*).



Crossing Europe 2010

Jurij Meden

V sedmih letih obstoja je festivalu Crossing Europe v avstrijskem Linzu uspelo kar najbolj odločno prebiti lokalni obroč in se preleviti v eno najbolj relevantnih evropskih platform za predstavljanje tistega mladega evropskega filma, za katerega organizatorji smatrajo, da sicer ni deležen dovolj pozornosti: s strani večjih, bolj ekskluzivno obarvanih filmskih festivalov, s strani distributerjev, kritikov in nenazadnje tudi gledalcev. Pri čemer velja poudariti, da pod besedo »mlad« Crossing Europe ne razume toliko biološke starosti filmskega delavca, podpisanega pod film, marveč svežino njegovega pristopa, tudi svežino obravnavane teme.

Tudi zato je, denimo, reden gost, celo zvezda festivala balkanski starosta socialne provokacije in solidarnega angažmaja Želimir Žilnik. Avstrijecem (in blizu petstotim mednarodnim gostom iz filmske branže) se je letos v Linzu predstavil s svojo lanskoletno mojstrovino *Stara šola kapitalizma* (Stara šola kapitalizma, 2009), ki po uspešni mednarodni festivalski premieri letos januarja v Rotterdamu dokazuje, da kriminalno kopičenje premoženja na račun že tako obubožanih delavcev nikakor ni zgolj srbska specifična trenutka, temveč akutna globalna problematika. Žilnikov film je bil na festivalu predstavljen v eni nemara najbolj intrigantnih in najstarejših programskih sekcij, pod naslovom *Arbeitswelten* (Delovni svetovi/Svetovi dela), neposredno posvečeni reprezentaciji dela v sodobnem filmu. Letošnji *Arbeitswelten* so svoj drugi presežek



CRNCI

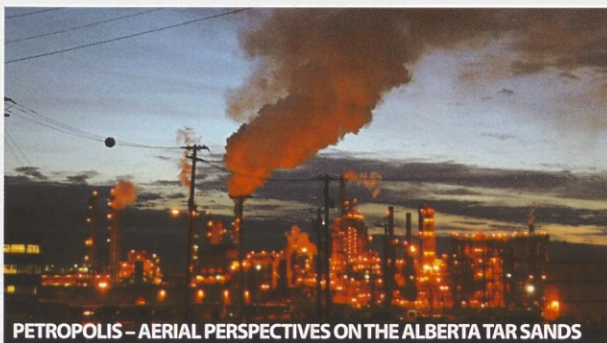
prinesli v obliki sicer bolj ekološko obarvanega filma. Kanadski Švicar Peter Mettler, star znanec slovenskih festivalskih in kinotečnih platen – na tem prostoru smo lahko videli že vsaj njegovo *Podobo svetlobe* (Picture of Light, 1994) in maestralni trip *Hazarderji, bogovi in LSD* (Gambling, Gods and LSD, 2002) – je svoj novi eksperiment z nadvse prozaičnim naslovom *Petropolis – Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) posnel za Greenpeace, kar pa še ne pomeni, da je tipičen vizionarski podpis naenkrat povsem podredil aktivističnim tendencam. Celo nasprotno: oboje mu je uspelo združiti v homogeno kinematografsko celoto, ki je obenem osupljivo lepa in takoj zatem v tej svoji estetiki izključno srhljiva. Ves film ne gledamo nič drugega kot navidez neskončno serijo zračnih posnetkov orjaških odprtih rudnikov bitumna v kanadski Alberti, ki so erodirali in povsem devastirali področje Kanade, in sicer v površini, primerljivi z britanskim otočjem. Opustošenje narave s strani neizprosne naftne industrije je, po Mettlerjevih besedah, tako razsežno, da ga lahko zaobjame in dojame zgolj pogled iz zraka. Povsem abstrakten mrežast vzorec črne na zeleni podlagi, vreden zgodnjega Légerja, se tako počasi razkrije kot pajčevina kanalov katrana, ki spodkopavajo zeleno prerijo. Pisan kalejdoskop se izkaže za kilometre razlitih kemikalij prek smrekovega gozda. Podobe zapeljujejo v ugodje, ki se hip zatem izkaže za perverzno; gledalca v refleksijo spričo ekološke devastacije nato ne silijo toliko preprosta dejstva kot pa intimen občutek sramu, kar je nedvomno lep uspeh tega programskega eksperimentalnega filma.



VENGEANCE

Podob, ki jih ne zbríše naslednji rez, temveč zavrtajo v zavest, da bi tam ostale, se je gnetlo tudi v festivalski sekciji *Night Sight*, posvečeni sodobnemu evropskemu žanrskemu filmu. V duhu žlahtne evropske kolonialne tradicije si je Crossing Europe v tej sekciji za začetek prisvojil zaenkrat zadnji izdelek hongkonškega maestra Johnnieja Toja *Vengeance* (Fuk sau, 2009). Z izgovorom, da zadaj stoji evropski kapital, spredaj pa Johnny Hallyday v glavni vlogi amnezičnega pariškega kuharja, ki se v družbi lokalnih razbojnikov preganja po Hong Kongu in išče morilce svojih vnukov. O filmu v kontekstu pričujočega prispevka sicer ne kaže izgubljeni besed, saj meče preveč impozantno senco, vsaj na preostanek rednega programa, nikakor pa ne tudi na preostanek filmov v sekciji. Tu sta blestela vsaj še *Božji bojevnik* (Valhalla Rising, 2009, Nicolas Winding

Refn), o katerem smo pisali v aprilskem *Ekranu*, in pa najnovejša bizarnost Wernerja Herzoga *My Son, My Son, What Have Ye Done?* (2009), kot film presenečenja premierno predvajana na lanskoletnem beneškem festivalu, kjer je Herzog uradno predstavljal *Pokvarjenega poročnika: New Orleans* (Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans, 2009). Če je izmed dvojice resda zanimivejši slednji film, predvsem zato, ker se v njem Herzog poda na relativno svež teritorij, pa prav tako ameriške produkcije *My Son, My Son, What Have Ye Done?* nikakor ne gre odpraviti kot skromnejše, na hitro posnete prilagoditve. *My Son* je v svojem bistvu celo kvintesenčni herzogovski igrani film, ki nadaljuje tradicijo avtorjevega markantnega, hipnotičnega, obsesivnega podpisa tam, kjer se je nazadnje tako odločno v domeni njegovih igranih produktov ta pokazal v *Zeleni Kobri*



PETROPOLIS – AERIAL PERSPECTIVES ON THE ALBERTA TAR SANDS

(*Cobra Verde*, 1987). Konceptualno zastavljeni *My Son* se namreč sprašuje, kaj bi se zgodilo, če bi se arhetipski herzogovski junak, Aguirre, Fitzcarraldo, Stroszek ali Woyzeck, rodil danes, nekje v sončnem kalifornijskem predmestju, namesto z rečnimi brzicami in neukročenimi domorodci napolnjenem s supermarketi in palmami. V vlogi obsedenega vizionarja, kakršne so proslavile Klause Kinskega, blesti Michael Shannon; družbo mu dela elita nič manj neustrašnih: Willem Dafoe, Brad Dourif, Chloë Sevigny, Grace Zabriskie, Udo Kier. Diagnoza je seveda jasna, shizofrenija, vendar Herzog s tem – in v navezavi z biblično zvenečim naslovom filma – jasno sporoča, kdo je po njegovem edini, ki bo nasledil kaotično kraljestvo na zemlji.

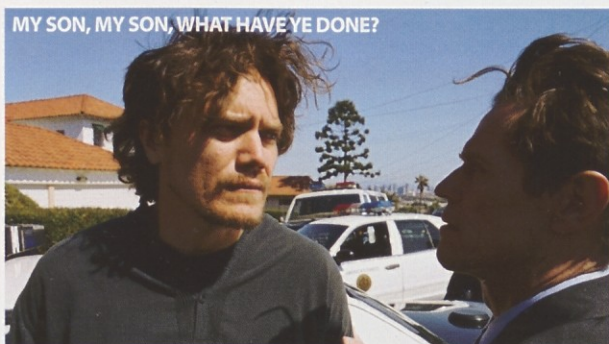
SRŽ IN MESO VSAKOLETNE EDICIJE FESTIVALA PA JE SEVEDA TEKMOVALNI PROGRAM, V KATEREM SE PRAVILOMA DUCAT REŽISERJEV PRVENCEV ALI DRUGIH FILMOV POTEGUJE ZA ENO IN EDINO GLAVNO NAGRADO FESTIVALA, VREDNO 10.000 EVROV. MED LETOŠNJO BERO PREPROSTO NI IMELA KONKURENCE HRVAŠKA NIZKOPRORAČUNSKA PSIHOLOŠKA, ČE HOČETE VOJNA DRAMA *ČRNCI* (CRNCI, 2009, GORAN DEVIČ & ZVONIMIR JURIĆ), KI JE PREPRIČALA TUDI ŽIRIJO LANSKOLETNEGA LIFFA. Tako dovršen film se seveda ni mogel vzeti »od nikoder«, zato je Crossing Europe sondiral teren in ločeno prikazal tri zgodnje dokumentarne filme Gorana Deviča. Takoj zbode v oči dejstvo, da Devič še ni posnel filma, ki vsebinsko ne bi eksplicitno koreninil v konkretnem vsakdanu rodne Hrvaške. Še več, ki bi ne vrtal prav v tiste nevalgične točke tega vsakdana, o katerih naj bi se govorilo v rokavi-



STARA ŠOLA KAPITALIZMA

cah ali pa, še raje, molčalo. Devič tja boksa, brez rokavic. Če je kratki dokumentarec *Nemam ti šta reč' lijepo* (2006) še nekoliko okoren poskus artikulacije gneva nad lokalnim nacionalizmom, ki po nepotrebnem šikanira sosede, v najslabšem primeru pa jim v senci noči nekažnovano jemlje življenja, se srednjemetražna dokumentarca *Tri* (2008) in *Srečna država* (Sretna zemlja, 2009) hipoma bereta kot celostni etično-estetski mojstrovini. Za kaj gre? *Srečna država* prikaže v brezšivno celoto zlepljena vzporedna dokumenta dveh romanj; prvega v ustaški Bleiburg, grobišče, drugega v partizanski Kumrovec, rojstno vas. *Tri* – spet v neločljivo eno prepleten posnetek treh pogovorov z veterani vojne iz devetdesetih iz Hrvaške, Srbije in Bosne. Občudovanja in hvale vredni, če že ne revolucionarni, je nato Devičev pristop k obema bolečima točkama postjugoslovanskega prostora. Kjer se *Srečna država* kaže kot šolski primer klasične dokumentarne metode muhe na zidu (ki pa jo obvladajo zgolj najbolj nadarjeni učenci), očiščen dokumentaristovih posegov v dogajanje v obliki intervjujev, je *Tri* nič več (in nič manj) kot en sam intervju – in kot takšen očitno *hommage* Kiarostamijevi minimalki *10* (Ten, 2002) – oba filma sta tudi posneta izključno iz kabine avtomobila. Predvsem pa je geografsko okolje, ki so ga in ga še vedno zaznamujejo obravnavane teme, z Devičevima filmoma dobilo še nikdar poprej tako razprt in obenem zavezujoč prostor za spominjanje, ponoven premislek, komemoracijo in pogled v prihodnost. Oba filma sta dozdevno, tudi po besedah avtorja, očiščena mnenj in sodb, delovala naj bi po principu distance, kar seveda drži zgolj toliko, kolikor tudi prepričan in izpričan humanizem ne šteje za vpleteno držo.

(Intervju z avtorjema Črncev preberite v naslednjem *Ekranu*.)



MY SON, MY SON, WHAT HAVE YE DONE?

12. Far East Film v Vidmu

Retrospektiva japonskega filmskega studia Shintōhō

Mateja Valentinčič

»GOLOTA! PUŠKE!

DUHOVI! Senzacionalni filmi

Shintōha« so po pionirski študiji Marca Schillinga, sicer dolgoletnega programskega sodelavca festivala Far East Film v Vidmu in korespondenta *Varietyja* z Japonske, poimenovali retrospektivo filmov (15 izmed njih ni bilo nikoli doslej prikazanih zunaj Japonske) manj znanega studia Shintōhō, ki se je med letoma 1947 in 1961 pod vodstvom biznismena z žilico za industrijo zabave Mitsuguja Okure vzpostavil kot japonski pandan AIP, nizkoproduktivni tovarni talentov Rogerja Cormana. Čeprav so prvi kritiki žanrske izdelke Shintōha gledali zviška, pa je mešanica grozljivk, erotike, akcijskih in kriminalnih filmov, ki je postala zaščitna znamka studia, močno vplivala na poznejše generacije japonskih filmskih ustvarjalcev.

Shintōho (Novi Toho) je bil eden od šestih studiev v zlati dobi japonske kinematografije v petdesetih letih. Nastal je februarja 1947 kot napol neodvisna produkcijska enota studia Toho, ki se je bil zaradi ponavljajočih se stavk zaposlenih za boljše plače in delovne pogoje prisiljen reorganizirati. V kaosu povojne Japonske so poleg Toha preživela še tri filmska podjetja, Shochiku, Daiei in Nikkatsu, ki je bil do leta 1954 zgolj distributer. Ameriške okupacijske sile, ki so film videle kot pomemben dejavnik pri promociji demokratizacije Japonske, ženske emancipacije ipd., so po eni strani naredile čistko med vodilnimi v studiih in uvedle strogo cenzuro, po drugi strani pa so jih osvobodile medvojnih restrikcij, na primer prepovedi sindikalnega združevanja. V zgodnjih letih so za Shintōho delali tudi Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu, Mikio Naruse in Kon Ichikawa, *auteurji* japonskega filma z mednarodnim ugledom. Shintōhovi žanrski filmi petdesetih let so bili predvsem na zahodu dolgo v njihovi senci.

GIRL DIVERS OF SPOOK MANSION

V nasprotju z Ameriko petdesetih let, ko je zacvetela potrošniška kultura, pri čemer je vzpon televizije izpraznil klasične kino dvorane, najstniki pa so postali ciljna skupina gledalcev predvsem v drive-in kinematografih, je bila filmska industrija na Japonskem še vedno na vrhu piramide zabave. Filmi kot sta na primer *Nude Actress Murder Case: Five Criminals* (Nikutai joyū koroshi: Go-nin no hanzaisha, 1957, Teruo Ishii) ali *Female Slave Ship* (Onna dorei-sen, 1960, Yoshiki Onoda) so v kino privabljali ljudi z obetom seksualnega vznemirjenja in akcije. Okura je prelomil tudi dotedanji tabu prepovedi prikazovanja japonskega cesarja na platnu in dal zeleno luč za visokoproračunsko zgodovinsko dramo *Emperor Meiji and the Great Russo-Japanese War* (Meiji tennō to nichiro daisen, Kunio Watanabe) ki je leta 1957 z obujanjem potlačenih patriotskih čustev postala takšna uspešnica, da je Shintoh potegnila iz rdečih števil, Okura pa je po poplačilu dolgov zgradil še peti ozvočni snemalni studio. Istega leta je Teruo Ishii posnel prvo od devetih epizod *Super Giant* (z naslovom *Starman* v ameriški distribuciji), pionirske znanstveno fantastične japonske serije za otroke, ki je doživela ogromen uspeh. Drug pomemben mejnik pa je bila prva prava grozljivka *The Ghosts of Kasane Swamp* (Kaidan Kasane-ga-fuchi, 1957), ki jo je s svojo muzo Katsuko Wakasugi, poznejšo »queen of scream« v Shintohu, režiral Nobuo Nakagawa, predhodnik t. i. J-horrorja. V Shintohu so že na začetku petdesetih let začeli rekrutirati nove obraze skozi masovne avdicije in izbrane talente vzgajali v lastni igralski šoli. Mitsugu Okura, korporativni tiran in ženskar, je to dejavnost le še okreplil, saj ni vladal le po načelu hitro in poceni, temveč tudi »Jaz sem te ustvaril, jaz te lahko uničim«, kar so na svoji koži izkusile nekatere tudi zelo popularne igralk. Ena od njih je bila Michiko Maeda, japonska Brigit Bardot, ki se je leta 1956 slekla v *Revenge of the Pearl Queen* (Onna shinju-ō no fukushū) Toshia Shimure in v hipu zaslovela kot napol gola glamurozna zapeljivka v priljubljenem žanru »ama« filmov, ki so eksploatirali večine in telesa v bikinke oblečenih potapljačic, nabiralk biserov. Filme je snemala le še do konca naslednjega leta, ko jo je zaradi manjše neposlušnosti Okura ne le odpustil, temveč poskrbel, da je ni najel več noben drug studio. Druge znane igralk z zvezdniškim statusom so bile Yoko Mihara in Masayo Banri kot Shintohova odgovora na Marilyn Monroe in Sophio Loren ter Junko Ikeuchi, mlada igralka s čisto podobo dekleta iz sosednje ulice in z množico oboževalcev, ki je prav tako okusila Okurovo jezo, ko se je proti njegovim željam leta 1957 poročila in za eno leto prenehala z delom. Ko se je vrnila, se ji je Okura maščeval tako, da jo je postavil v zanj ponižujoče vloge, kot na primer v filmu *Vampire Bride* (Hanayome kyūketsuma, 1960, Kyotaro Namiki), kjer igra dekle s poškodovanim obrazom, ki se spreminja v kosmato ubijalsko pošast.

KO JE KONEC

LETA 1955 MITSUGU

OKURA, DELNIČAR V VSEH GLAVNIH

FILMSKIH PODJETJIH, POSTAL PREDSEDNIK SHIN-

TOHA, JE PRODUKCIJO DRAGIH UMETNIŠKIH FILMOV Z

ZNANIMI REŽISERJI IN ZVEZDAMI, KI NISO PRINAŠALI DO-

BIČKA, HITRO PREUSMERIL K NIZKOPRORAČUNSKIM ŽANR-

SKIM FILMOM, KI SO S SENZACIONALISTIČNIMI NASLOVI

IN POSTERJI SKUŠALI V KINO PRIVABITI NE LE MLADE,

TEMVEČ MASOVNO OBČINSTVO VSEH RAZRE-

DOV; OD TOVARNIŠKIH DELAV-

CEV DO OTROK.

Leta 1956 je – kot rečeno – Mitsugu Okura ukinitel producent-ski sistem, ki je preferiral zunanje, uveljavljene režiserje in zvezdnike, ter začel promovirati režiserje in igralce na pogodbah znotraj Shintoha, kar je zreduciralo stroške poslovanja studia, obenem pa je nova politika naletela na veliko odobravanje prej zapostavljenih zaposlenih kreativcev, tako asistentov, ki so nenadoma prišli do prvih režijskih projektov, kot igralcev, ki so se začeli vzpenjati v na novo nastajajoči zvezdniški hierarhiji. Sistem avdicij je v studio pripeljal številne mlade starlete in žrebce, med katerimi so se iz anonimnosti k nenadni popularnosti prebili Shigeru Amachi in Tetsuro Tanba v vlogah slabih fantov in negativcev, Ken Utsui, ki je bil s svojim svežim obrazom predestiniran za vloge junakov, ter štirje igralci, ki so jih tržili pod imenom »Lepi stolpi«, kar se ni nanašalo le na njihovo višino, temveč tudi na takrat zgrajeni Tokyo Tower, ki je bil največkrat omenjani arhitekturni dosežek v medijih. Med njimi je bil Bunta Sugawara, ki je v prvih večjih vlogah nastopil v filmih *Girl Divers of Spook Mansion* (Ama no bakemono yashiki, 1959) in *Blood Sword of the 99th Virgin* (Kyūjūkyū-honme no kimusume, 1959) Moriheija Magatanija ter v *Female Slave Ship* (1960) Yoshikija Onode. Med režiserji, ki so izkoristili Okurovo pomlajevalno politiko, so bili poleg slednjih še Toshio Shimura, Yoshihiro Ishikawa, Michiyoshi Doi, predvsem pa najpomembnejša režiserja Shintoha, Teruo Ishii in Nobuo Nakagawa, ki sta filmom vtisnila prepoznaven avtorski pečat.

Nobuo Nakagawa je začel že v času nemega filma, do svoje smrti leta 1984 pa je posnel 97 filmov, med katerimi je le devet grozljivk oziroma »kaidan eiga« (filmov o duhovih), po katerih se ga najbolj spominjamo. Velja za prvega režiserja, ki je naredil japonski vampirski film, v zgodovino filma pa se je vpisal vsaj z dvema mojstrovinama. *The Ghost of Yotsuya* (Tōkaidō Yotsuya kaidan, 1959), ki temelji na eni od znanih kabuki dram, je nekakšen japonski *Macbeth* z zgodbo o pošastni ambiciji nižjega samuraja, čigar pot k družbenemu statusu je tlakovana s krvjo, konča pa se z zavratnim umorom njegove lastne žene, a hkrati tudi s slabo vestjo in samomorom, ko ne zdrži več preganjanja umorjenkega duha. Film se odlikuje po sanjski atmosferi, po teatralični rabi barv, zlasti zelene in rdeče, predvsem pa po čustvenem učinku, od šoka in žalosti izdane žene ter do strahu in obupa prekletega moža. Leta 1960 je Nakagawa posnel svoj najpomembnejši film *Hell* (Jigoku), nadrealistično, faustovsko grozljivko o spustu v pekel kot karmičnem poplačilu za junakovo neodgovorno ravnanje, pobeg s kraja avtomobilske nesreče s smrtnim izidom. Vizualno fascinantna, fantazmatsko moreča upodobitev pekla, ki v filmu traja le pol ure, je Nakagawa prinesla sloves izjemnega stilista in režiserja vizionarja. Studijski šef Okura, ki je pričakoval tudi bolj veselo sekvenco nebes, pa je bil zelo nezadovoljen, še posebej ker film ni bil finančno uspešen. Ta filma je Marco Müller leta 2005



uvrstil tudi v svojo retrospektivo »Skrita zgodovina azijskega filma« na beneškem festivalu.

Če je Nakagawa oče žanra japonske grozljivke, ki je globalno popularnost dosegla z razvpitim *Krogom* (Ringu, 1998, Hideo Nakata), pa je Teruo Ishii mojster »ero-guro« (erotično in groteskno) filmov, ki so jih »izumili« pri Shintohu, kasneje pa so vplivali na erotično nasilne eksploatacijske filme 70. let in na filme šoka Takashija Miikeya. Yoko Mihara in Shigeru Amachi sta bila zvezdi stalnici njegovih črnih kriminalk, zlasti serije štirih filmov noir iz let 1958–61 z besedo »linija« v naslovu: *White Line* (Shirosen himitsu chitai, 1958), *Black Line* (Kurosen chitai, 1960), *Yellow Line* (Ōsen chitai, 1960) in *Sexy Line* (Sekushī chitai, 1961). Glavni liki v teh filmih so poleg yakuz in policajev še prostitutka in poročevalec, ki sledi zgodbi, povezani z umorom in s trgovino z belim blagom. Film *Flesh Pier* (Nyotai sanbashi, 1958), še eno zgodbo o izmikanju in izdajah, postavljeno v japonsko industrijo seksa, je Ishii posnel v napol dokumentarnem slogu, z gibljivo kamero in glasom pripovedovalca, ki opisuje »drugi svet«, svet nelegalnih užitkov pod bleščečo neonsko površino. Stalno prisotna dvojnost odbijajoče pokvarjenosti in vablljivosti užitkov v njegovih filmih, ki je postala Ishiijev zaščitni znak, je služila – kot je kasneje sam

povedal – tudi temu, da se Okura, ki je filme razumel precej dobesedno, ne bi preveč vmešaval v produkcijo. Med mladimi oboževalci Ishiijevih oziroma Shintohovih seksi filmov je bil tudi Kenzaburo Oe, kasnejši Nobelov nagrajenec za literaturo.

Ishii je bil režiser z najdaljšo post-Shintoho kariero.

Ko je studio leta 1961 razglasil bankrot, se je preselil v Novi Toei, kjer je leta 1965 z igralcem Kenom Takakuro v glavni vlogi med drugim režiral tudi največjo uspešnico desetletja *Abashiri Prison* (Abashiri Bangaichi), serijo desetih filmov poba od skupno osemnajstih, ki so bili posneti po filmu *Ubežnika* (The Defiant Ones, 1958) Stanleya Kramerja. Ishii je bil leta 2003, dve leti pred svojo smrtjo, gost na festivalu Far East Film, kjer so zavrteli njegov *Horrors of Malformed Men* (Kyōfu kikei ningen: Edogawa Rampo zenshū, 1969), ki nikoli ni bil prikazan na japonski televiziji zaradi neprijetnega prikaza pohabljenec. V Vidmu je doživel

stoječe ovacije in končno tudi izdajo filma na DVD-ju z angleškimi podnapisi. Teruo Ishii je v nekem intervjuju svoja leta pri Shintohu označil za »najbolj veselo obdobje njegovega profesionalnega življenja«. In nadaljeval: »Shintoho je bilo čudovito podjetje. Samo dvakrat na mesec, 16. in 30., si se moral prikazati v pisarnah, da bi dvignil plačo. Vse, kar so pričakovali v zameno, je bila vsak mesec nova filmska zgodba.

ISHII JE LETA

1999 POSNEL CELO REMAKE

FILMA *HELL* SVOJEGA KOLEGA NAKAGAWA

– NA ANGLEŠKEM GOVORNEM PODROČJU SO GA

PRIKAZOVALI KOT »(JAPONSKI) PEKEL« – KER GA JE

NAVDIHNIL ZLOČIN SEKTE, KI JE NEKAJ LET PREJ S SARINOM

ZASTRUPILA POTNIKE NA PODZEMNI ŽELEZNICI V TOKIU. TERUO

ISHII JE IMEL OD NEKDAJ OBČUTEK ZA SODOBNOST, SAJ SO

NJEGOVI FILMI, KI RAZISKUJEJO URBANO PODZEMLJE, PO-

SNETI V HITREJŠEM, ZAHODNJAŠKEM TEMPU, PREVEVA

PA JIH AVTORJEVO INTIMNO RAZUMEVANJE MAR-

GINALCEV IN NJIHOVEGA OKOLJA.



FEMALE SLAVE SHIP

GHOST STORY OF YOTSUYA



Sicer pa si lahko počel, kar si hotel ... « Ko je zapustil Shintoho, ni nikoli več okusil takšne svobode. Shintoho je še eno leto pred svojim koncem spravil v distribucijo 87 lastnih filmov. Aprila leta 1960 je požar uničil dva od njegovih snemalnih studiev, kar je zamajalo že tako ne preveč stabilno finančno ravnotežje podjetja. Uprava je zamujala s plačili, začeli so se sindikalni protesti in opozorilna stavka, medtem pa se je Okura na skrivaj pogovarjal s studiem Daini Toei o združitvi s Shintohom v novo podjetje. Zalomilo se je pri Okurovem lastniškem deležu, tako da je Toei prekinil pogajanja in javno objavil, da je Okura osebne interese postavil pred splošno dobro podjetja. Ko je Okura slišal, da ga zaradi suma finančnih malverzacij preiskuje tudi tokijsko tožilstvo, je 1. decembra 1960 odstopil s položaja predsednika Shintoha. Maja 1961 so v studiu ustavili produkcijo in konec avgusta razglasili bankrot. Dolg je znašal 780 milijonov jenov. Mitsugu Okura je kmalu ustanovil lastno filmsko podjetje Okura Eiga, ki je začelo s produkcijo grozljivk in se kasneje specializiralo za mehko pornografijo. Umrli je leta 1978, dediščina Shintoha pa še danes odmeva v japonski popularni kulturi in kinematografiji.

Druga retrospektiva v Vidmu se je osredotočila na hongkonškega režiserja Patricka Lunga Konga, ki je v letih med 1966 in 1977 posnel dvanajst filmov, v katerih je družbeno relevantne teme obravnaval na komercialno zanimiv način. Njegov film *Story of A Discharged Prisoner* (Ying xiong ben se, 1967) je John Woo predelal v znano klasiko *Obračun v Hongkongu* (A Better Tomorrow, 1986). Več o tem pa v enem od prihodnjih Ekranov.



Brodolomec na luni

Zmagovalec Far East Festivala v Vidmu

Gorazd Trušnovec

Festival Far East Film (23. april – 1. maj 2010), ki poteka v simpatičnem furlanskem mestecu Videm, za streljaj oddaljenem od slovenske meje, je svojevrsten fenomen. Gosti ga trikrat manjše mesto kot je Ljubljana, pokriva precej specifično nišo filmov, kot že naslov pove, filme z daljnega Vzhoda, na razpolago sta samo dve prizorišči, kjer se odvijajo projekcije (Teatro Nuovo Giovanni da Udine ter Visionario), traja samo dober teden dni, in vendar je število obiskov kinopredstav na letošnji, 12. izdaji, preseglo magično mejo 50 tisoč, kar je nekako primerljivo z našim LIFFom. Osupljivo, skratka; pojem navdušene cinefilske publike dobi v tem kontekstu zagotovo neko novo dimenzijo – tudi čisto fizično, med obveznim pririvanjem skozi gnečo na glavnem prizorišču.

Festival je bil pred dobrim desetletjem zasnovan kot glavna »odskočna deska« za kinematografske dosežke Vzhoda in za predstavitev izjemnih avtorjev in opusov. Dandanes sicer noben resnejši festival težke kategorije ne more brez prisotnosti dosežkov sodobne azijske kinematografije, vendar pa ostaja FEF enkrat v tem, da se ne podreja že skoraj običajnim festivalskim igram moči, tekmovanju za vplivnost, drobnim manipulacijam in hlastanju po velikemu prestižu, ampak ohranja v svojem jedru zdravo strast do popularne kulture orientala. Iskreno strast, ki ne more biti diskriminatorna do še tako marginalnih žanrov in avtorjev, ampak zajema in sprejema tako predstavnike elitne kulture kot trash izročila in vsega vmes.

In v tem je bogastvo festivala: da ne deluje izločevalno, ampak da prikaže in razpre, celo popolnemu začetniku, filmsko kulturo Azije v vsem njenem bogastvu in sijaju. In kakšno bogastvo perspektiv in pristopov je to; na žanrsko in estetsko popredalčkane vidike okcidentalnega dojetja je treba pozabiti, takoj ko vstopiš, kajti te kinematografije nimajo prav nobenih težav pri premikanju ene in iste zgodbe znotraj enega in istega filma skozi različne žanre in registre občutij: od akcije do komedije, preko melodrame do grozljivke in nazaj skozi socialno farso do kriminalne tragedije.

Far East Film ima v svoji demokratičnosti tudi prijazno navado, da se na njem ne drenjajo strokovne žirije, ampak da na festivalu preprosto razglasijo enega samega zmagovalca, favorita publike glede na oceno gledalcev. Letos je bil to *Castaway on the Moon* (Kimssi pyoryugi, 2009, Lee Hae-jun), ki prihaja iz Južne Koreje. Časi, ko je (južno)korejski film na

domačem trgu dosegal do 60% tržni delež in ko je na veliko osvajal najprej Azijo potem pa še svet, so sicer že mimo, vendar pa gre še zmeraj za nacionalno kinematografijo, ki je trdno v sedlu in ki proizvaja konsistentno zanimive ter produkcijsko in žanrsko izredno raznolike filme, sicer pa tudi 48 % tržnemu deležu domačega filma ne moremo reči slab rezultat. In čeprav lahko pripišemo ta uspeh predvsem privlačnosti peščice domačih filmov, se zdi, da je skrivnostni mik filma *Castaway on the Moon* prav v tem, da zna združiti najboljše obeh svetov, da je hkrati skrajno preprosta pripoved, gledljiva in simpatična, na trenutke komična drama in obenem film, poln prispodob in jedkih komentarjev na stanje sodobne družbe, intime in humanosti nasploh.

Gre pravzaprav za novo mojstrovino v tistem najtežjem žanru »filma enega človeka«. Generično poimenovanega moškega Kima vidimo, ko krepko zadolžen in obupan stoji na mostu, ki povezuje bregova reke Han skozi Seul, v naslednjem trenutku se požene v globino in naslednje jutro se zbudi na peščenem bregu malega otočka sredi reke. Sprva je jezen, ker mu ni uspel niti samomor, a sooči se s težjim problemom – nihče ga ne vidi in ne sliši. Ostrina in mojstrstvo Hae-jun Leeja ni v tem, da bi vodil pripoved dalje v tisto znano smer fantastike, ko bi se moral Kim skozi razne peripetije soočiti z bistvom svoje eksistence tako, da ga nihče v njegovi okolici dejansko ne bi zaznaval, ker bi bil pač prisoten le kot duh oziroma neko nefizično bitje, ampak nasprotno, Hae-jun Lee ostane trdno v fiziki: Kim gleda stolpnice na bregovih reke, ampak do njih ne more, ker nihče sploh ne predvideva, da bi se lahko kdo



znašel na tem otočku, plavati pa ne zna. Obstaja še hujša pri-
spodoba sodobne osamljenosti kot je ta sodobni Robinson
Crusoe sredi velemesta? Kajti Kimu ne preostane drugega,
kot da začne iskati najprej vodo in potem hrano. In ko bi se
lahko »rešil« z otoka, mu do tega že zdavnaj ni več. V dveh
urah filma preživi Kim pravzaprav celotno zgodbo človeštva,
od pračloveka, ki se bori za golo preživetje preko poljedelca
do, na koncu, skozi vse radikalne preizkušnje, krepko predru-
gačenega posameznika, za katerega ostajamo kot gledalci v
dvomu, ali se bo sploh še kdaj vključil v družbo – golo bivanje
je lahko bolj sprejemljivo od udobja, ki ga prinaša nošnja ma-
ske vsakdanjih laži.

Seveda, takoj pride na misel izkušnja Toma Hanksa v *Bro-
dolomu* (Cast Away, 2000, Robert Zemeckis) izpred desetletja,
in avtor se glede navdiha niti ne spreneveda, sploh glede na
to, da mu je dodanega precej humorja in brutalne neposre-
dnosti v prikazu skrajnega eksistenčnega položaja, ki pa mu
doda še eno dimenzijo s tem, da Kim vendarle ni absolutno
osamljen, saj se mu, sprva kot voajerka, po svoje pridruži še
ena sodobna Robinzonka, patološko osamljena najstnica iz

ene od stolpnic na bregu reke, ki živi na internetu in trpi v
realnosti ... Dobro, filmske teze Hae-jun Leeja so povsem ja-
sne in v resnici nič bolj izvirne od njegove osnovne fabule,
pa vendar je skrajna okretnost njegovih režijskih postopkov,
v katerih ima na razpolago pretežno enega samega igralca,
tista, zaradi katerih jih, tako kot oba sodobna urbana brodo-
lomca, zlahka sprejmemo.

Podobno kot Hae-jun Lee se je po še enem odličnem ame-
riškem filmu zgledoval tudi drugi na lestvici priljubljenosti.
Japonski film *The Accidental Kidnapper* (Yūkai Rhapsody,
2010, Sakaki Hideo) si je namreč za svoj vzor vzel spregledano
mojstrovino Clintea Eastwooda, *Popolni svet* (A Perfect World,
1993), ki mu je dodal merico specifičnega humorja. Tretji po
oceni gledalcev pa je bil indonezijski film *The Dreamer* (Sang
pemimpi, 2009, Riri Riza). In če so bili prvi trije filmi po prilju-
bljenosti kot po nekakšnem naključju pripadniki treh razli-
čnih kinematografij iz vsestransko cvetoče regije, pa jih druži
to, da so jih posneli avtorje mlajše generacije trideset-in-nekaj
letnih režiserjev, torej generacije na višku ustvarjalnih moči, ki
je letos tudi sicer prevladovala v Vidmu.



Zemira Alajbegović

Nisem bila v Cannesu vseh enajst dni, nisem videla Apichatponga Weerasethakula in še nekaj drugih favoritov, program je bil letos neizrazit, tako da moj izbor ne premore 5 naslovov ...

Overjena kopija (Copie conforme, Abbas Kiarostami)

O njej in njemu v Toskani, odlično odigrano in zvito režirano, Kiarostami se dobro znajde v evropski zgodbi.

Še eno leto (Another Year, Mike Leigh)

Še en trden filmski kamen mojstra angleškega realizma, tokrat o staranju v navidez dolgočasnem vsakdanu srednjega razreda.

Draquila – Italija, ki se trese (Draquila – L'Italia che trema, Sabina Guzzanti)

Zabaven, oster, nekoliko predolg dokumentarec o Berlusconijevih packarijah po potresu v Aquili.

O ljudeh in bogovih (Des hommes et des dieux, Xavier Beauvois)

Cistercijanci v Alžiriji, resnična zgodba o sožitju in konfliktu islama in krščanstva

Ingrid Kovač

Moje »palme«, podeljene še pred Timom Burtonom; meni je šlo kar hitro od rok.

Overjena kopija (Copie conforme, Abbas Kiarostami)

Filmska pesnitev o odnosu med moškim in žensko.

Še eno leto (Another Year, Mike Leigh)

Film o resničnem svetu in pomiritvi z njim.

Kneginja Montpensiejska (La princesse de Montpensier, Bertrand Tavernier)

Zgodovina, ki prevzame z resničnimi čustvi.

Avtobiografija Nicolaea Ceaușesca (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, Andrei Ujica)

Iz tisoč ur uradnih posnetkov narejena triinpolurna »avtobiografija« diktatorja, brez komentarja.

Tamara Drewe (Tamara Drewe, Stephen Frears)

Sočna britanska komedija s krvavim koncem.

Simon Popek

Mojih prvih šest.

Stric Boonmee, ki se lahko spominja preteklih življenj (Long Boonmee raleuk chat, Apichatpong Weerasethakul)

Nebesa so precejnena.

Hahaha (Hahaha, Hong Sang-soo)

Kako sva se vsa ta leta družila, ne da bi se srečala.

Nostalgija za svetlobo (Nostalgia de la luz, Patricio Guzmán)

Je moč logično združiti kamnito puščavo, astrologe in Pinocheta? Seveda.

Overjena kopija (Copie conforme, Abbas Kiarostami)

Kdaj je izvirnik res izvirnik, kdaj je zgolj kopija in kdaj je kopija bolj izvirna od izvirnika?

Avtobiografija Nicolaea Ceaușesca (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, Andrei Ujica)

Diktatorjev družinski video dnevnik.

Carlos (Olivier Assayas)

Ne toliko film o zloglasnem botru modernega terorizma, kot ilustracija (pet ur in pol!), s kakšno lahkoto in kako bratsko so v času hladne vojne po potrebi sodelovale vzhodne in zahodne obveščevalne službe.

Nina Zagoričnik

Moj izbor letošnjega Cannesu.

Overjena kopija (Copie conforme, Abbas Kiarostami)

Sublimen film o umetnosti, filozofiji in ljubezni, o razmerju med moškim in žensko ter izvirnostjo in kopijo vsega, kar je življenje.

Stric Boonmee, ki se lahko spominja preteklih življenj (Long Boonmee raleuk chat, Apichatpong Weerasethakul)

Izjemno ekspresiven in duhovit film.

Poezija (Shi, Lee Chang-dong)

Čista filmska poetika.

Še eno leto (Another Year, Mike Leigh)

Primer, kako se lahko z odličnim scenarijem, režijo, izjemnimi interpreti in minimalnimi sredstvi pride v glavni tekmovalni program festivala.

Utripi srca (Les amours imaginaires, Xavier Dolan)

Zaradi neverjetne zagnanosti enega najmlajših cineastov v Cannesu – kot režiserja, scenarista, montažerja in glavnega igralca!



ŠE ENO LETO



AVTOBIOGRAFIJA NICOLAEA CEAUȘESCA



BOONMEE



CARLOS



OVERJENA KOPIJA

Jagodni izbor letošnjega Cannesu

Slovenske filmske publiciste, ki so bili na festivalu v Cannesu (12. – 23. maj 2010), smo, tako kot ob isti priložnosti pred letom dni, poprosili za njihove sezname petih izstopajočih filmov letošnjega festivala v Cannesu. Sezname so, kot je ugotovil Umberto Eco, nekaj zelo intimnega. »Nič ni lepšega kot seznam,« je menil že eden od likov njegovega romana *Ime rože*. Zato smo tudi merila za izbor in utemeljitve povsem prepustili v »anketi« sodelujočim avtorjem. Naj ohrani Cannes, kjer se skoraj v enaki meri piše o zakulisju in trgovanju kot o dosežkih sedme umetnosti, ki naj bi bili domnevno v ospredju, vsaj nekaj osebnega ...



KNJEGINJA MONTPENSIEJSKA



UTRIPI SRCA



POEZIJA



TAMARA DREWE

Trinajst umazank s kamerami na mobilcih

Danska dogma, švedske feministke, domači porno filmčki ter bližnjice do javnih sredstev
Max Modic

Torej, radi bi posneli film. Nimate denarja, imate pa idejo. Še več, imate celo akcijski načrt, osnutek finančne konstrukcije in scenarij, kar seveda priložite vlogi za prijavo na razpisu za javna filmska sredstva.

Predstavljajte si, da Filmskemu skladu republike Slovenije, javnemu skladu, ki v opisu svojih del in nalog podpira razvoj in produkcijo celovečernih igranih, dokumentarnih in animiranih filmov ter produkcijo kratkih filmov, predložite scenarij, ki vsebuje nazorno predigro para v elastični koži iz umetnih vlaken. Pa veliki plan moškega anusa kot centra užitka, v katerega prodirajo ženski jezik, spolni pripomočki in rdeče vrtnice. In glasne francoske poljube in draženje ščegetavčka z vibratorjem. Ter animirano epizodo z masturbirajočim moškim, ki s celim telesom ponikne v orjaški razmočeni vulvi. Pa ženski, ki se snemata med seksom z neznancem z eksplicitnega socialnega omrežja. Vzburjene bradavičke, ki se osvobodijo nedrčka in zaplavajo v morje strasti. Posteljno rokoborbo golih prijateljic. Ločeni lezbijki s prsti v mednožju, ki se gresta telefonski seks. In penetracijo z zajetnim temnim dildom ter vaginalni fisting. Golorito ekshibicionistko, ki joškari na balkonu nad Parizom in si jo menca na obljudeni postaji podzemne železnice. Pankerko, ki androgino policajko s pendrekom nabriše v rit. Pa anoreksične transvestite z nabrekli mi tiči v rokah. In še skupino deklet in žena, ki z mobilcem beležijo izraze na svojih obrazih, medtem ko doživljajo orgazem.

Če k temu dodate še, da v vašem filmu praktično ni dialogov, si lahko zelo plastično predstavljate dvignjene obrvi cenjenih

'skladiščnikov' in posledično tudi količino javnih sredstev, ki bi vam jih za prijavljeni projekt dodelil FS. To je tisti javni sklad, ki s približno milijonom evrov subvencionira filmske projekte nacionalnega pomena s tako poudarjeno umetniško nadstavbo, da si jih nato na velikem platnu v povprečju ogleda 1.500 gledalcev, na DVD pa ponavadi sploh ne pridejo, saj impresivnim filmskim dosežkom nekako ne pristoji, da bi se vrteli na malih ekranih. Skratka, institucija, ki – v recesijskem jeziku rečeno – deluje kot generator gospodarske škode oziroma daje vtis, da bodisi ne ve, kaj je milijon evrov, kaj je nacionalni interes ali kaj je film, bi s svojim strokovno izurjenim očesom takoj zaznala, da ji želite za javni denar prodati pornografski izdelek – pa čeprav ste jim v resnici prinesli film, ki je hkrati celovečeren in kratek, igran, dokumentaren in animiran.

No, scenarij za točno tak film, celovečeren in kratek hkrati, igran in obenem dokumentaren ter v enem segmentu animiran, vključno s prej omenjenimi, eksplicitno žanrsko obarvanimi prizori (v navedenem vrstnem redu), je švedskemu filmskemu inštitutu (SFI) lani dostavila režiserka Mia Engberg, ki je pred tem na stockholmskem filmskem festivalu dvignila veliko prahu že s kratkim, dvominutnim filmčkom *Come Together*. Vsebinska: skupina deklet in žena, med katerimi je tudi režiserka Engbergova, z mobilcem posname izraze na svojih

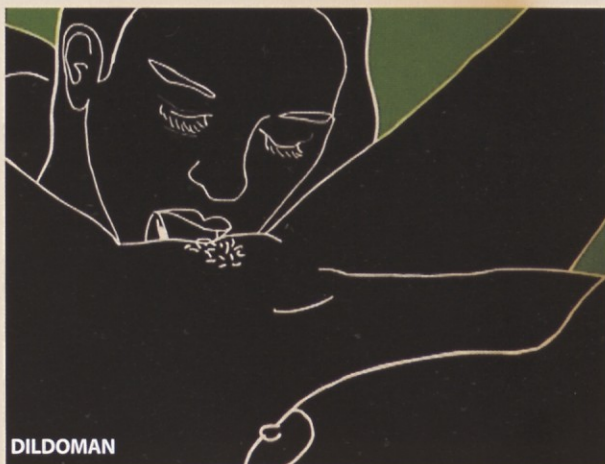
obrazih, medtem ko doživljajo orgazem. Odzivi na miniaturo *Come Together* so bili precej mešani, moška publika pa je bolj ali manj glasno šušljala, kako neprivlačne so protagoniste, ki v filmčku orgazmirajo.

Engbergova, ki ima za pasom tudi uspešen feministično nabrušeni filmček *Selma & Sofie* (2001), je te opazke razumela kot kreativno spodbudo in potrditev feministične teorije, da so igralki v pornografskih filmih uniformno dresirane in dizajnirane za prevladujoči koncept ugajanja moški publiki. S pro-porno feminističnimi somišljenicami je zasnovala seksualno eksplicitni omnibus iz dvanajstih epizod pod skupnim naslovom *Umazani dnevniki* (*Dirty Diaries*, 2009), ki jih kot trinajsti vezni člen zaključuje njen ultrakratkometražni *Come Together*, nekakšna češnja na torti nazorne učne ure (in pol) na temo, kako naj izgleda trdoerotični film, da bo všeč tudi ženskam (beri: feministkam). Mia Engberg in sodelavke so svoj filmski koncept nadgradile še z manifestom (*Dirty Diaries Manifesto*), z navodili za uporabo, če naj se tako izrazim, ki jih v grobem povzemam, strnjena v deset točk.

1. Lepe smo vse: ne zapravljajte življenjske energije za shujševalne kure in prilagajanje kozmetičnim zapovedim, marveč jo usmerite v raziskovanje lastne seksualnosti.
2. Pohota je vaša pravica: ženska spolnost ni in ne sme biti v službi moških potreb.
3. Dobra punca je slaba punca: spolno aktivne in neodvisne ženske niso ne nore ne lezbijke. Želimo si filmov, v katerih Betty Blue, Thelma in Louise preživijo.
4. Udarite po kapitalizmu in patriarhatu: najlažje z bojem proti seksistični pornografiji.
5. Privoščite si porednost: uživajte in recite ne, ko se tako počutite, da boste lahko rekly da, ko boste hotele.
6. Legalen in brezplačen splav je človekova pravica: odjebite pridige proti kontracepciji in informacijam o spolnosti.
7. Prepoznavte pravega sovražnika: ne napadajte žensk, ki kažejo svojo spolnost, napadajte cenzuro, in tiste, ki želijo našo spolnost nadzirati.
8. Ostanite *queer* (izraz, ki se je nekoč uporabljal kot žaljivka za lezbijke in geje, je s časom izgubil slabšalni prizvok. Danes se za *queer* razglašajo lezbijke, geji, biseksualci, travestiti, transseksualci ter vsi ostali, ki svojo seksualnost izražajo na drugačen, nekonvencionalen način): ne verjemite v boj med spoloma, marveč v boj proti spoloma. Spolnost ni ena, spolnosti je več.
9. Zaščitite se: vedno in povsod.
10. Naredite same: erotika je dobra in potrebujemo jo, zato zaupajte v alternativo mainstream pornografiji!



Zveni znano? Nedvomno, ampak k temu se bomo vrnili v nadaljevanju. Na tej točki je pomembno, da je projekt Mie Engberg (ki ga po vrsti sestavljajo ekspresivne epizode z naslovi *Skin*, *Fruitcake*, *Night Time*, *Dildoman*, *Body ContAct*, *Red Like Cherry*, *On Your Back Woman*, *Phone Fuck*, *Brown Cock*, *Flasher Girl On Tour*, *Authority in For The Liberation Of Men*) popolnoma prepričal člane švedskega filmskega inštituta in za film *Dirty Diaries* so namenili pol milijona švedskih kron javnih sredstev, kar zneso približno 70.000 € in kar je zadostovalo za pokritje vseh proračunskih izdatkov, povezanih z realizacijo filma. Še več, izdelek Mie Engberg, ki se je tako vpisal v zgodovino kot prvi pornografski film, v celoti financiran s proračunskim denarjem, je postal nepričakovana uspešnica. Premiera *Umazanih dnevnikov*, ki se je odvrtela 3. septembra lani v lokalnem kinu na obrobju Stockholma, je bila v hipu razprodana, istega dne pa je film izšel tudi na DVD-ju v prestižno opremljeni izdaji (s ceno skoraj 30 €), ki je bila prav tako v hipu razgrabljena. Zanimanje za film režiserke Mie Engberg je bilo orjaško in zaradi navala publike sta bili 5. in 6. septembra organizirani še dve izredni premieri, prodaja DVD-jev pa je že v prvem tednu povrnila vse produkcijske stroške filma, ki so ga na Finskem uvrstili na spored redne kinematografske distribucije.



OK, potegnimo črto. Najprej pol milijona kron oziroma 70.000 €. Vsota, ki v sodobni produkciji predstavlja drobiž, naravnost smešna pa postane, če jo primerjamo z buldožerskimi lopatami denarja, ki jih sklad zmeče skozi okno za egotripe in nekomunikativne umetniške vizije samozvanih slovenskih *auteurjev*, katerih kreativnost se kaže zgolj v jamranju, kako jih nihče ne razume. **ZA 70.000 € JE TOREJ PREMOŽNA ŠVEDSKA DOBILA FILM, KI V ISTI SAPI PREDSTAVLJA SVOJEVRSTEN PRESLEDAN, ŽANRSKI PRESEŽEK, ARTISTIČNI EKSPERIMENT, NIZKOPRORAČUNSKO DIVERZIJU IN KOMERCIALNI HIT. STVAR, ZA KATERO BI EVROPSKI FILMSKI SKLADI – RAZEN SLOVENSKEGA, KAKOPAK – UBIJALI IN PO MOŽNOSTI SNELI ŠE KAKO PRIZNANJE ZA RACIONALNO PORABO JAVNIH SREDSTEV V KULTURI.**

No, direktor SFI kljub temu ni našel časa za odpiranje šampancev, saj se je zaradi filma, ki se je poleg vsega ostalega zavihtel tudi med najbolj kontroverzne evropske projekte zadnjega časa, znašel pod plazom obtožb, da z državnim denarjem – pa čeprav govorimo o znesku enega protokolarnega potovanja našega predsednika v Sarajevo, o znesku, za katerega slovenski filmarji še prdnili ne bi – podpira pornografijo. Stvari so šle tako daleč, da je moral to kulturni ministrici Leni Adelsohn Liljerot pisno zanikati, v svoj zagovor pa je zapisal, da je projekt Mie Engberg finančno podprl **zato, ker po njegovem prinaša nov, nekonvencionalen in artistično zasnovan pristop pri prikazovanju in spoznavanju ženske seksualnosti, kar je kulturna ministrica upoštevala in razumela.**

Drži, omnibus *Umazani dnevniki* se v vseh pogledih radikalno razlikuje od vpeljanih konceptov mainstream pornografije, toda to še zdaleč ni utišalo javnih polemik, kritik in kajpak tudi pohval in priznanj. Filmski kritiki so film razglašali bodisi za »zabaven, provokativen in vznemirljiv« bodisi za »dolgočasen, grd in prisiljeno umetniški«, raztrgale pa so ga tudi radikalne feministke, ki zagovarjajo stališče, da je pornografija že v izhodišču popredmetenje človeka, zato besedna zveza 'ženska pornografija' po njihovem mnenju predstavlja bistroumni nesmisel. Zmernejši skeptiki so sicer pritrdili izhodiščni podmeni filma, da ima ženska pornografija več obrazov kot moška, toda v deželi, kjer se enakopravnost družbenih skupin meri z lekarniško tehtnico, so nato izpostavili tudi po mojem zelo smiseln pomislek, da na ta račun z javnim financiranjem ne moremo podpirati zgolj ene oblike pornografije, se pravi ženske, saj s tem v neenakopraven položaj postavljamo moški koncept. Ali drugače, to, da nekateri ne uživamo v poskočnicah Britney Spears, še ne more biti razlog, da od države pričakujemo finančno podporo metalcem Cannibal Corpse. Oziroma, če je potreba po ženskam ali feministkam prijaznejši pornografiji tako pereča, bo trg zagotovo hitro in kakovostno zapolnil to tržno nišo tudi brez državnih subvencij. Kakorkoli že, tako glede na film sam kot tudi na vtis, ki ga je pustil v družbenem okolju, vključno s konstruktivno polarizacijo publike in medijskega prostora, si je omnibus *Umazani dnevniki* po mojem skromnem mnenju subvencijo zaslužil do zadnjega centa. Tudi zaradi dolgega filmskega spomina, ki ga spretno izkorišča v svoj prid.

Najbrž se še spomnite Dogme 95, 'zaobljube čistosti', ki sta jo spisala Lars von Trier in Thomas Vinterberg, desetih zapovedi, ki

naj bi spremenile podobo filma in mu vrnila avtorstvo, pristnost in ostale stare vrednote. Na hitro utrdimo snov: 1) Snemanje na lokaciji, ki ji ne smemo nič dodati, nič odvzeti; 2) Zvok ne sme nastajati ločeno od slike – in obratno; 3) Snemati je treba iz roke in to tam, kjer se dogaja film; 4) Film mora biti barven, dodatne svetlobe ne smemo uporabljati; 5) Filtri in posebni učinki so prepovedani; 6) Nobenih 'umetnih' aktivnosti, kot so umori in podobno; 7) Prostorska in časovna enotnost; 8) Žanri so nesprejemljivi; 9) Končni filmski format naj bo 35 mm; 10) Režiser ne sme biti podpisan.

Art kritika je orgazmirala in vizionarstvo danskih filmarjev kovala v nebo, mi pa smo se nasmihihali von Trierjevi sposobnosti norčevanja iz salonskih filmoljubcev, ki so mu jedli iz roke. **ZVITI LARS, KI JE PRVI MASTNO KRŠIL SVOJA LASTNA PRAVILA, JE PAČ SPISAL AKCIJSKI NAČRT ZA REDUKCIJO FILMSKIH STROŠKOV IN OPRAVIČILO ZA UPORABO DIGITALNE TEHNOLOGIJE, KI GA JE JAVNOSTI PRODAL ZA SUHO ZLATO. IN KDO SE JE DOGME 95 DRŽAL (RESDA Z RAHLO MODIFIKACIJO 8. IN 9. ZAPOVEDI), ŠE PREDEN JE BILA SPISANA? TAKO JE, PORNOGRAFI.** Točneje, pionirji gonzo pornografije, ki se je razcvetela prav v drugi polovici devetdesetih. Kakšna je pravzaprav razlika med amaterskim porničem in gonzom? Najbolj eleganten odgovor bi bil, da je vsak amaterski pornič gonzo pornič, medtem ko vsak gonzo pornič ni amaterski pornič. In najvažnejše, pri gonzu so režiser, glavni igralec, koordinator dogajanja, moderator, snemalec ter montažer združeni v eni osebi. Ko so zmogljivi digitalni kamkorderji postali dostopni širokemu krogu potrošnikov, je bil gonzo auteur lahko vsak.

AGUEDA BAÑÓN in MARÍA LLOPIS, foto: NADA ŽGANK / MESTO ŽENSK



Verjetno ni naključje, da je prav takrat, leta 1997, znotraj von Trierjeve produkcijske hiše Zentropa, nastala manjša podružnica Puzzy Power, ki je po dognanjih strokovnih sodelavcev, seksologov, novinark, porno zvezdnic in žanrskih filmark začela snemati izključno pornografske filme za žensko publiko, svoje poslanstvo pa so še dodatno utemeljili z 'izjavo o ženskah in čutnosti', znano pod imenom *The Puzzy Power Manifesto*, iz katerega je nato svoj navdih pri snovanju *Umazani dnevniki* izdatno črpala Mia Engberg. Pod okriljem Puzzy Power so nastali trije vplivni art porniči za pretežno žensko publiko, in sicer *Constance* (1998, Knud Vesterskov), *Pink Prison* (1999, Lisbeth Lynghøft) in gejevski, komercialno neuspešni, a kritičsko čislani eksperiment *HotMen CoolBoyz* (2000, Knud Vesterskov), za katerega se je Puzzy Power preimenovala v HotMale.

Leto kasneje je Peter Aalbæk Jensen razpustil produkcijsko firmo Puzzy Power, njeno poslanstvo pod okriljem Zentroppe pa je prevzela podružnica zvenečega imena Innocent Pictures, ki je leta 2004 sproducirala vzgojno obarvani projekt *Femi-X and Beyond* (2004, Nicolas Barbano), leto kasneje pa svoj največji prodajni hit, mednarodno uspešnico *All About Anna* (2005, Jessica Nilsson), simpatično romantično dramo z odličnimi prizori eksplicitne spolnosti. Konceptualna produkcijska zapuščina firme Puzzy Power je nato močno vplivala na lik in delo tandema Girlswholikeporno (GWLP), ki sta ga leta 2002 v Barceloni ustanovili Agueda Bañón in María Llopis, dekleti, ki – tako kot pove njuno ime – ljubita porno. In zato, ker imata radi pornografijo, ne pustita, da bi jima industrija za odrasle vsiljevala podobe dojemanja seksualnosti in spolnih fantazij.

»Pri ustvarjanju pornografije se ne ustavlja pri klišejih in zunanjih podobah. Ustvarja po principu naredi sam, prodreti pa skušava pod površino in raziskovati, kaj je tisto, kar se v resnici skriva pod izrazom pornografija, in kaj je tisto, kar dejansko definira seksualnost. Industrija za odrasle pornografijo uporablja za razprodajo tuje seksualnosti, medve oziroma GWLP jo uporablja za raziskovanje lastne spolnosti. Zanimanje za pornografijo, ki jo ustvarjajo ženske, narašča tudi v komercialnem segmentu, pojavlja se vse več subjektiviziranih 'alter porn' podžanrov, ki so naklonjeni upodabljanju drugačnih, nekomercialnih spolnih praks. Nove tehnologije z internetom na čelu so omogočile bolj osebni pristop do pornografije ter izmenjavo izkušenj med tistimi, ki želijo javnosti predstaviti svoj osebni pogled na seksualnost. Ne potrebuješ več producentov, drage tehnologije, distribucijskih kanalov. Svoje delo predstaviš na spletu, in če je dobro, bo dober tudi odziv nanj,« sta povedali leta 2007 med obiskom festivala Mesto žensk v Ljubljani.

In od tod do Mie Engberg ter omnibusa *Umazani dnevniki* je bil samo še korak. Majhen korak za pornografski univerzum, velik za javna sredstva, ki se pretakajo v filmske produkte. Naj zgledi vlečejo še naprej.

BODY CONTACT



SELMA & SOFIE



SKIN



AUTHORITY



Seks v sodobnem slovenskem filmu

Koliko erotike prenese Filmski sklad?

Tina Bernik

Ob švedskih *Umazanih dnevnikih* se samo od sebe postavlja vprašanje, ali bi bil za takšen eksperiment dojemljiv tudi slovenski Filmski sklad. Ker je odgovor, če vemo, da imajo nekateri režiserji na skladu težave že samo zaradi posameznih elementov erotike, prej ne kot da, pa se lahko vprašamo vsaj, do katere mere so pornografijo ali erotiko na skladu sploh pripravljeni prenesti?

Pornofilm v filmu

Primer uspešnega vpletanja pornografskih elementov v film, ki je prepričal tudi državne financerje, je *Predmestje* (2004) Vinka Möderndorferja, ki ga je posnel po svoji istoimenski knjigi in vanj vpletel avtorski porno film. »Glavni junak gleda pornič in se – v svoji glavi – potem pojavi v njem, zato smo morali te sekvence posneti. To ne pomeni, da je *Predmestje* pornografski film, ampak da eden od glavnih junakov rad gleda porno filme, nič drugega. To ni glavna tema, temveč je tako, kot če bi glavni junak imel rad špagete z gorgonzolo. Če bi bila pornografija glavna tema, potem bi mogoče kdo lahko govoril o erotiki,

ki je na meji pornografije, ampak pri nas ni bilo tako. Lahko bi uporabili tudi trenutke iz že posnetih pornografskih filmov, ampak seveda ni šlo, ker si junak predstavlja, da je v filmu on, zato smo morali ta del posneti,« pravi Möderndorfer, ki je sicer posnel več materiala, kot ga je potem dejansko vključil v film. To, česar gledalci niso mogli v celoti videti na velikem platnu, si je mogoče ogledati na DVD-ju, na katerem je pornofilm vključen kot dodatek. »Gre le za dodatek, tako kot daš na DVD fotografije s snemanja ali casting,« pojasnjuje Möderndorfer, ki bi v film brez zadržkov vključil celoto, vendar, kot pravi, takšne potrebe pri njem oz. filmu ni bilo.

Vsaka komisija ima svoj okus

Z vsebino *Predmestja* Möderndorfer, ko je projekt prijavil Filmskemu skladu, ni imel težav, čeprav je bil scenarij po njegovih besedah napisan tako, kot je bil potem posnet, torej vključno s pornografskim delom, smolo nekaterih režiserjev, ki so s svojimi scenariji imeli precej več težav, pa pripisuje okusu trenutne oblasti oziroma okusu in posluhu članov komisije, ki ocenjuje scenarije. Tega sklad, ki je presojal scenarij Dražena Štaderja za film *Srednja šola*, očitno ni imel. Film je bil namreč

PREDMESTJE



PREDMESTJE



ocenjen pozitivno in uvrščen na program za leto 2006, a je bil s prihodom Staneta Malčiča na čelo sklada označen za pornografski in nevreden snemanja, kar so utemeljili z besedami, da »je skoraj v celoti vseboval pornografske in ne erotične prizore na srednji šoli med mladoletniki in učitelji, o čemer priča celo izrisana snemalna knjiga, ki so jo dobili na vpogled člani nadzornega sveta filmskega sklada (NS FS)«. Srednjo šolo Štader opisuje kot srednješolski triler, ne pa erotični film, saj so v njem, kot pravi, erotične samo dve do tri scene, ki pa v celoti uporabljajo filmski jezik, torej s substitucijo, z zakrivanjem genitalij in s prepuščanjem dodatka domišljiji. »Scenarij so zavrnil na osnovi političnega manevra in Igorja Prodnika (takratni predsednik NS FS, op. a.), ki je film razglasil za film s pornografsko vsebino, ne da bi prebral scenarij, ampak je preletel snemalno knjigo, ki je bila priložena scenariju,« pojasnjuje zaplete Štader ter dodaja, da so stvari pri nas v veliki meri odvisne od politične klime in nastrojenosti.

Štader ni imel sreče niti pri svojem naslednjem projektu, trilogiji dokumentarcev, ki s sociološkega vidika obravnavajo fenomen seksploatacije v japonski kulturi: *Poročno potovanje*, ki govori o pornografskem resničnostnem šovu Honeymoon (prikazano leta 2006), *Paradise TV*, ki spremlja delo pornografske TV-postaje Paradise TV (lani, vendar uradno še vedno ni končan), tretji del z delovnim naslovom *Hanedomi* pa Štaderja še čaka. Kot pravi sam, pri tem projektu, ko ga je prijavljal na FS, ni bila sporna vsebina, ampak je bila za komisijo vprašljiva komercialna zanimivost, ki je v dokumentarcu *Paradise TV* ni videla. »Poročnega potovanja na FS sploh nisem prijavljal, Paradise TV pa smo prijavili na razpis, ampak je tedanja komisija zavrnila film, češ da komercialno in vsebinsko ni dovolj atraktiven, in mu v tej kategoriji dala eno od desetih pik. To je še ena floskula, na katero smo se pritožili, ker je to eden redkih slovenskih filmov, ki je imel vnaprej zagotovljeno ameriško distribucijo in distribucijo po državah nekdanje Jugoslavije ter izid na DVD in sodobnih platformah za downloadanje. Ko smo vložili pritožbo, se je izkazalo, da je vmes zmanjkalo denarja in da so denar, ki so ga nam

PREDVIDENI 'FAKER', foto: IGOR ŠKAFAR



obljubili, ko se je izkazalo, da smo se utemeljeno pritožili, namenili neki koprodukciji.« *Paradise TV* je uradno tako imel dve testni projekciji, med drugim tudi na lanskem LIFF-u, a uradno še ni končan, zato ga bodo zdaj znova prijavili na razpis, »ker potrebujemo sredstva za finalizacijo filma, da ga lahko lansiramo na





vse platforme, in ker, dokler avtorji ne bodo poplačani, nimamo avtorskih pravic za prikazovanje«.

Podobno smolo je imel s projektom *Faker Ven Jemeršič*. »Od komisij, ki ocenjujejo scenarij, sem prejel vse točke, kar se tiče kakovosti in komercialnosti, film pa je celo dobil denar. Mesec in pol po tem, ko so nam odobrili scenarij in smo že začeli predprodukcijo, so z mesta direktorice FS (leta 2006, op. a.) odstavili Ireno Ostrouško, skupaj z njo pa so leteli tudi vsi projekti. Potem pa so zamenjali komisijo, ki bere scenarije, in smo s scenarijem še zdaj v igri kot žrtve takratnega političnega sistema,« pojasnjuje in ob tem omeni, da so se nekateri pozneje izgovarjali že samo na naslov filma. »Tisti, ki so iskali, so imeli že v naslovu dovolj. To je komedija, ki govori o seksu, ampak nima zveze s pornografijo,« še pravi Jemeršič, ki se bo s scenarijem zdaj moral še tretjič prijaviti na razpis, in tako kot Štader opozarja, da je problem pri nas v tem, da se scenariji večinoma sploh ne preberejo.

Seks ne prodaja filma

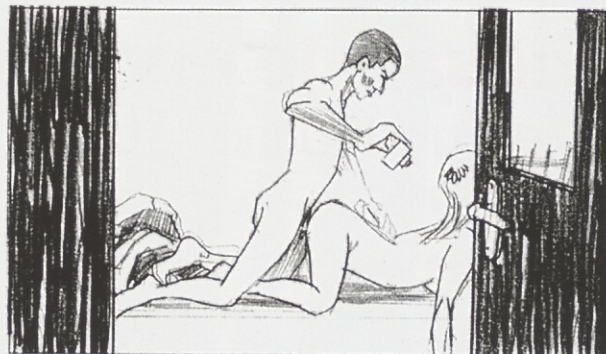
Ali bi podvig, kakršnega si je v paktu z domačim filmskim skladom privoščila švedska režiserka Mia Engberg, uspel tudi na slovenskih tleh, Jemeršiča niti ne zanima. »Imamo dovolj drugih, bolj zanimivih tem. Najprej se moramo naučiti delati normalne filme,« poudarja in dodaja, da se mu financiranje pornografskega filma glede na to, da se že tako financira malo filmov, ne zdi najboljše ideja, vendar je pri tem treba ločiti pravi pornografski film in film, ki vsebuje veliko seksa; v to, da bi

količina seksa spodbudno vplivala na gledanost, pa sploh ne verjame. »To je bilo v 70. ali 80. letih, ko so porno filme še vrteli v kinematografih, dandanes pa se zaradi seksualnih scen ne hodi nič kaj več v kino. Mislim, da pri nas manjkajo samo dobre zgodbe.«

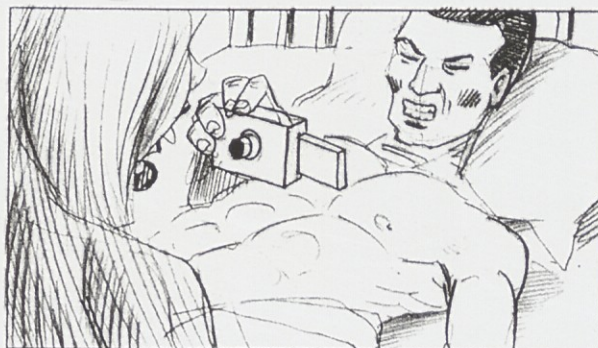
»V obdobju bolj normalne politične klime bi se švedski primer znal zgoditi tudi na Slovenskem,« meni Štader, »je pa dejstvo, da je to tako ali tako preveč tabuizirana tema. Samo spomnimo se filmov, kot sta *Intimnost* (*Intimacy*, 2001, Patrice Chéreau) in *Antikrist* (*Antichrist*, 2009, Lars von Trier), ki gresta v eksplicitnosti bodisi nasilja bodisi spolnega akta do skrajnosti. Filme je treba ocenjevati na podlagi tega, ali imajo globljo snov in ali so tematsko in vsebinsko zanimivi, ne pa na podlagi tega, ali so eksplicitni ali niso. Če so prisotne vsebina, tema, dramaturgija, lahko film vsebuje tudi eksplicitne prizore, ki so stvar režijske vizije,« pravi. Da erotična vsebina ne vpliva na višjo gledanost, pa meni tudi sam: »Film mora imeti predvsem psihološki 'drive', ki te popelje od začetka do konca. Elementi seksualne eksplicitnosti so na nivoju prodajnega aduta lahko muha enodnevnica. Erotika ni odločilni faktor, ker je danes mrgoli. Mislim, da morajo vsi filmi vrtati dosti globlje, da bi privabili gledalce v kino, je pa gotovo, da takšnih stvari ne gre že a priori izločiti iz selekcije, ker igralki na primer pade ven jošk ali pa zgodba zahteva, da so določene stvari bolj neposredno prikazane.«

Kaj je sploh pornografski film?

»Mislim, da je erotika danes tako prisotna, da gledalci ne polnijo dvoran zato, da bi videli prsi,« se strinja tudi Möderdorfer, ki pri tem opozarja, da se je treba vprašati, kaj sploh je pornografija. »Pornografija je, kadar vidiš, da kurac v stoječem stanju prode v pičko, anus oziroma karkoli drugega. Ko je to kader in če gre za niz takšnih prizorov, potem lahko rečemo, da je to pornografija, vse ostalo pa ne. Pornografija je v bistvu zelo dolgačasna, zgodba je zreducirana in odsotna, v njej ne gre za psihologijo in se zelo malo pogovarjajo, takoj ko se seznanimo z glavno junakinjo ali junakom, pa to že ni več pornografski film. Tudi klasični pornografski filmi iz 70. let so zelo enostavne zgodbe, v katerih gre samo za kraljevanje pornografskih kadrov, vse drugo, kar ima malo več psihologije in odnosov, pa že ni več pornografski film, ampak je lahko samo še slab ali dober film. Von Trierja to nenehno zanima – pri njem elementi pornografije, če pogledamo *Idiote* (*Idioterne*, 1998) in *Antikrista*, vedno naredijo nekaj več. Antikrist ima recimo v začetku izrazito pornografski detalj, s katerim je von Trier dosegel nek učinek, a je film daleč od tega, da bi bil pornografija,« pojasnjuje Möderdorfer. In pristavlja: »Če ima določena komisija pomisleke glede tega, potem bi lahko zavrnila tudi von Trierja. Takrat so imeli fantje smolo, da je bila takšna oblast, da so jim zavrnili scenarije. Pornografski film je v bistvu žanr in to popolnoma enakovreden žanr. Če avtor v nekem umetniškem filmu uporablja tudi pornografske elemente kot pisavo tega žanra, to še ne pomeni, da je pornografski film. Prepričan sem, da švedski filmski sklad ni financiral pornografskega filma, ampak film, ki je posnet v jeziku pornografskih elementov.«



SREDNJA ŠOLA, storyboard



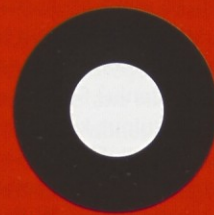
EROTIKE SE MÖDERNDORFER V SVOJIH FILMIH NIKAKOR NE IZOGIBA. »ČE PRIPOVEDUJEŠ ZGODBE IZ ŽIVLJENJA, NE MOREŠ MIMO LJUBEZNI IN EROTIKE, IN ČE PRIPOVEDUJEŠ ZGODBO, V KATERI IMA FANT DEKLE, IMAŠ SEVEDA TUDI EROTIKO, SAJ SI NE PREDSTAVLJAM, DA BI SE DVE URI SAMO GLEDALA. NOBENE ZGODBE NA SVETU, SPLOH PA NOBENE RESNE LJUBEZENSKÉ ZGODBE, NI BREZ EROTIKE, BREZ LJUBLJENJA, BREZ SEKSA, KAKŠNE ELEMENTE UPORABI REŽISER ALI PRIPOVEDOVALEC ZGODBE, PA JE SEVEDA ODVISNO OD PISAVE IN TEGA, KAKŠEN VTIS HOČE DOSEČI.«

Petek 11. junija 2010

IN MEMORIAM PINA BAUSCH

Otvoritev razstave

www.spanskiborci.si



**ŠPANSKI
BORCI**

Plesala je eno samo desetletje

Intervju z Marino Urbanc

Zoran Smiljanić

Ko sem se prijatelju pohvalil, da bom naredil intervju z Marino Urbanc, je prostodušno bleknil: »Zadnjič sem jo videl golo v nekem filmu.« Saj ne, da bi imel kaj proti goloti na filmu, bog obvarji, toda misel, da se je igralka v kolektivno zavest zapisala le s slačenjem pred kamero, me je le nekoliko vznemirila. Če je njena golota pogojni refleks pri tistih, ki se malce bolj spoznajo na film, kaj si šele mislijo t.i. »navadni gledalci« oziroma tisti, ki njenih filmov sploh niso videli? Je možno, da jo leta 2010, ko vsaka obskurna starleta vneto nastavlja svoje silikonsko mesovje objektivu in ko je seksualiziranje vsega, kar leze in gre, postalo nacionalni šport, ljudje še vedno pomnijo le po slačenju? Se da njeno filmsko pot zreducirati na deset, petnajst minut, kolikor znaša skupni seštevek golih prizorov iz vseh njenih filmov? Na nek način Marina Urbanc deli usodo s svojim filmskim »očetom«, Boštjanom Hladnikom. Ja, z domačo verzijo Orsona Wellesa, ki je že s prvencem posnel najboljši slovenski film, pa vendar ostal v najboljšem primeru nerazumljen, v najslabšem pa je za državni denar snemal nemoralne packarije.

Vloga Marine Urbanc seveda krepko presega zgolj slačenje pred kamero. V zgodnjih 70. letih je v filmu *Ko pride lev* (1972, Boštjan Hladnik) s svojo deklško pojavo, konjskim repom, toplim pogledom in s tisto luknjico na sredi zapeljivo našobljenih ustnic prinesla svežino in drugačnost. V togi in s

fatalnostjo zaznamovani slovenski film je nonšalantno 'prešvercala' novo senzibilnost, nekonformizem, samozavest in provokativno energijo, ki je bila svetlobna leta daleč od trepečih cankarjanskih mamic, ideološko neoporečnih skojev ali patetičnih Žašlerc, ki so za pobeg od domačega štedilnika vedno plačale ultimativno ceno. Nova ženska za nove čase. Ne da bi se kaj posebej trudila, se je mimogrede, oborožena le s šarmom in lepoto, učinkovito uprla uradno zapovedani in požegnani partizansko-domačijski kulturi. Vloge je odigrala z naravno lahkoto, brez tistega teatralnega krča, ki je krasil večino poklicnih igralk. Urbana in ubrana Hladnikova »zlata Marina«, »slovenska Brigitte Bardot« danes predstavlja nostalgичen spomin na čas, ko je bil slovenski film še mlad, ko je zavel pomladni veter, ko so zorele jagode in ko je prišel lev. In glasno zarjovel. Poleg Hladnika je sodelovala z legendami, kot sta Živojin Pavlović in Sam Peckinpah, pokasirala nekaj prestižnih filmskih nagrad, se prebila tudi v jugoslovanski film, potem pa, takorekoč na vrhuncu, vse skupaj pustila in odkorakala stran od kamer in reflektorjev. Na filmu je plesala eno samo desetletje.

Z Marino Urbanc smo se pogovarjali o vsem tem, pa tudi o tem, ali obstaja življenje po filmu. No ja, in mimogrede navrgli tudi kakšno o goloti.

KO PRIDE LEV



foto: ZORAN SMILJANIČ

Začniva pri vašem prvem in nemara najpomembnejšem filmu, *Ko pride lev*. Vanj ste padli praktično od nikoder in za povrh še odigrali glavno žensko vlogo. Prej niste imeli nobenih izkušenj s filmom, niste statirali, se udeleževali avdicij in podobno? Kje vas je Hladnik staknil?

V baletni šoli v Kranju, kamor sem z velikim veseljem hodila dvakrat na teden, ne zato, da bi postala slavna balerina, ampak zato, ker sem pri 12, 13 letih naenkrat ugotovila, da imam grozno krive noge in rešitev videla v neumorni krepitvi mišic. Postalo mi je pa tudi všeč, saj je bil trening nagrajen z vsakoletno baletno produkcijo in tam me je pri mojih še ne 15 letih videl Boštjan, ki je iskal zasedbo za svoj novi film. Čez pol leta sem dobila vabilo na poskusno snemanje in ...

Ste torej čisti naturščik. Vas po prvi izkušnji ni zamikala filmska šola? Ste kot najstnica sanjali o filmski karieri?

Nikoli. Niti za trenutek. Prva izkušnja s snemanjem filma je bila pri mojih 15 letih. Snemala sem v glavnem med počitnicami, saj sem bila gimnazijka. To sem vedno dojemala kot počitniško delo, z eno samo razliko od sošolcev: na snemanju sem res uživala!

Kako je bilo na snemanju *'Leva'*? Kako ste se kot 15-letnica počutili med izkušenimi *'starimi kokami'*, kot sta bili Milena Dravič in Manca Košir?

Bila sem najmlajša, mladoletna in vsa ekipa s soigralci vred me je imela za otroka, na katerega je treba paziti. Na snemanju sem

imela največ prepovedi v življenju, doma namreč nikoli nisem imela *hore legalis*, med snemanjem pa sem živela v Ljubljani in zvečer nobenih izhodov, pa pohajkovanj po Ljubljani. Vse snemalne dneve sem imela v treh tednih, da sem zamudila čim manj pouka. Nič kaj sanjsko ni bilo ... pisalo se je leto 1972.

Hladnik vas je takole opisal: »V mojih filmih je nastopilo mnogo debitantk, med vsemi pa je le ona resnično odkritje. Prepričan sem, da bo velika igralka, jasno, vse pa je odvisno od drugega filma in predvsem od režiserja, ki jo bo dobil v roke. Stara je komaj petnajst let, to pa je idealna doba za uspeh pri filmu. Poleg tega je zelo fotogenična, fizično je tudi v redu in poleg ostalih igralskih kvalitete tudi 'izžareva', kar premorejo le redki igralci ... Prav smili se mi, da se je rodila v Sloveniji, saj bi bila v Ameriki velika zvezda.« V čem je skrivnost vajine filmske čarovnije?

Jaz sem samo bila, kakršna sem bila. On mi je povedal, kaj naj naredim, in sem naredila. Nikoli mi ni nič zaigral, veliko pa se je pogovarjal z mano, me spodbujal in vlival samozavest. Od prizora do prizora je iz mene sestavljal Marjetico, ki je po značaju nekaj povsem drugega, kot sem bila sama. Popolnoma sem mu zaupala. Velikokrat me je prepričeval, naj kandidiram na poskusnih snemanjih v tujini, naj se posvetim igri, vendar me ni prepričal.

Ne moreva mimo golih prizorov. Takrat se najbrž niste zares slekli, saj ste bili še mladoletni?

Za gole prizore sem imela dvojnico. Dve. Boštjan je menil, da ima ena dobro postavo, ena pa prave prsi, in čarovnija filma je, da se to ne opazi ...

En prizor v filmu me bega. Vaš lik Marjetice je (kot tudi film sam) veš čas tako frfotav, nekonformističen in uporniški. Kako to, da se v prizoru na mestnem avtobusu pred pogledi potnikov nenadoma zresni, kot bi se sramovala. Pa je ja ni zagrabil značilni slovenski sindrom, »kaj bodo pa ljudje rekli«?

Mislim, da ne gre toliko za to, kaj bodo ljudje rekli, bolj za občutek, da vsi zijajo vate, ker se ti seveda na daleč vidi, kje in kako si preživela noč ...

Aha, noč prej je prespala pri Marku Simčiču. Kako ste se ujeli z njim glede na to, da je poklicni igralec in precej starejši od vas? Ste ga v tistem prizoru, kjer se igrata konjička, zares nosili na hrbtu?

V Marka sem bila krasno najstniško zagledana, požirala njegove besede, od drobnih pozornosti se mi je vrtelo ... in na sceni sem ga res nosila na hrbtu, pa res sva se polivala z barvami, se smejala ...

Všeč so mi bili tisti beli škornji na vezalke do kolen, ki jih nosite v filmu. So bili vaši ali rekvizit?

Našla jih je kostumografinja Irena Felicijan, scene s škornji (na zabavi) pa so bile moj prvi snemalni dan.

Ja, vaš prihod v film se začne s škornji, šele nato se kamera dvigne in pokaže vaš obraz. Nekje sem prebral, da so za zadnji prizor iz živalskega vrta v studio Vibe filma pripeljali pravega odraslega leva. Vas sicer v tem prizoru ni, toda ali nam lahko kaj poveste o tem? Transport nevarne živali je bila zaradi varnosti verjetno kar zahtevna logistična operacija? Čar filma so nerazkrite podrobnosti ... Saj veste, če ne gre Mohamed h gori, gre gora k Mohamedu.

So torej sceno preselili v kletko? Heh, pa sem padel na promocijsko finto. No, najbolj znan prizor iz filma je tisti, ki ga nismo videli: ko se Marjetica pozno zvečer vrne domov, jo starša napadeta: »Kje si bila toliko časa, kaj si počela?!«. Ona pa z dekliško naivnostjo nedolžno zacvrkota: »Fukala sem.« Je cenzura izrezala še kaj in ali bomo ta prizor kdaj dobili nazaj?

Originalno verzijo je imel mogoče Boštjan za svoj arhiv in kolikor vem, je to edini prizor, ki ga zaradi cenzure v filmu ni.

Hladnik je imel izkušnje s cenzuro že v Maškaradi (1971), iz katere so mu amputirali kar 20 minut najbolj sočnega materiala in jo iz mehkega porniča prekvaficirali v romantično komedijo. Kako je vse to prenašal?

Boštjan je svoje pravo življenje živel samo, ko je delal film. Ves ostali čas je bil neki vmesni čas. Njegovi filmi so njegovi otroci

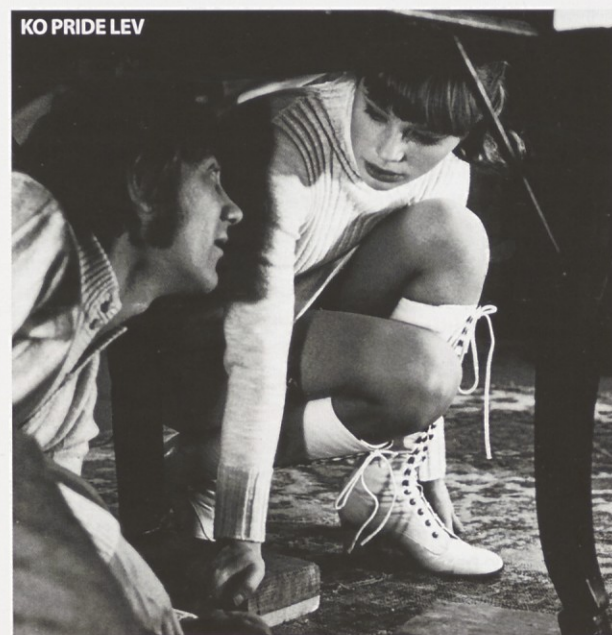
in zamislite si občutja, ko nekdo po koščkih uničuje tvojega otroka.

V konzervativnem okolju, kot je bil Kranj v 70. letih, za najstnico gotovo ni bilo lahko prenašati vseh tistih pogledov, zgražanj, obrekovanj, dušebrižništva in komentarjev tipa »Glej, to je pa tista, ki je ...«, saj je to okolje vedno slabo prenašalo tiste, ki so se dvignili nadenj.

Kot sem rekla, imela sem 15 let, izhajam iz delavske družine, živeli smo v okolju, kjer je vsak odstop od pričakovanega dvignil prah. Da sem šla snemat film, z razvpitim Hladnikom, pa gole scene ... Veliko poguma so morali imeti tudi starši, ki so po pregovarjanjih ekipe le popustili in privolili v snemanje. Veliko starejših sosed je bilo prepričanih, da se bom s snemanja vrnila najmanj noseča, če že ne kaj hujšega ... Da pa bom redno končala gimnazijo, sem najbrž verjela le sama.

Tudi odziv kritike ni bil ravno naklonjen. Ko so film predvajali na Festivalu domačega filma v Puli, je v Glasu Istre izšel članek Tihomira Staničiča, kjer piše: »Tisti, ki so že spoznali režiserja Boštjana Hladnika, so se zavedali s kom imajo opravka. Vendar tudi najbolj utrjeni gledalci niso pričakovali, da jih bo njegov novi film Ko pride lev tako dotokel. Spričo silne neumnosti so se gledalci pogreznili v tihi brezup, niti za žvižganje niso imeli moči. Ostala je le pritajena želja, da režiserja Hladnika enkrat malce pograbi pravi lev. Mogoče ga bo potem minila želja po muhastem izživljanju.« Že res, da danes nihče več ne ve, kdo je Tihomir Staničič, ampak prijetno pa le ni bilo?

Slabih kritik se sploh ne spomnim; po snemanju sem prišla nazaj v Kranj in zelo sem se trudila biti le ena od gimnazijk, z vsemi »velikimi« najstniškimi problemi.



Po drugi strani pa ste se znašli na naslovnica Jane, Naše žene, Stopa in Tovariša, vrstili so se intervjuji, odprla so se vrata v filmski jet-set, napovedovali so vam bleščečo kariero ... Dogajale so se vam reči, za katere bi današnje najstnice, lačne publicitete, mirno ubijale. Kako je bilo doživljati socijalistično slavo?

Mene je motila. Res sem si shranila izrezke iz revij, vendar mi je bila v vsakodnevnem ritmu bolj ovira kot prednost. Bila sem zatreskana v sošolca in hotela sem biti čim večkrat v njegovi družbi, pa skrbelo me je, če sem mu všeč, pa če ve, da sem vanj, in filmska publiciteta pri tem ni bila moja prednost. Ves glamur in sprejemi, pa premiere, pa intervjuji ... To mi ni sedlo, v vlogi zvezde se nisem dobro znašla.

Po Levu ste nastopili v TV nadaljevalki Mladost na stopnicah (1973), kjer ste dobra punca, nagrada za junaka, ki zaide na stranpota, nato pa se triumfalno vrne na pravi tir. Sledila je manjša vloga v Beguncu (1973, Jane Kavčič), še enem ideološko problematičnem filmu, ki so ga le za hip pokazali gledalcem, nato pa ga hitro zalučali v bunker.

Na Begunca sem skoraj pozabila, saj sem bila na snemanju le dan ali dva.

Najbrž se spomnite, da ste igrali tudi v Pomladnem vetru (1974) Rajka Ranfla?

Spomnim se samo Marjete Gregorač, vesele, polne energije in humorja, ko je za eno sceno, ko moramo pokazati noge, nasmejala celo ekipo s: »Kakšen špeh, to je mišica!«

Kakšno je bilo sodelovanje z enim od največjih, če že ne največjim jugoslovanskim režiserjem, Živojinom Pavlovićem, ki je v matični Srbiji padel v nemilost in prišel na začasno delo v Slovenijo posnet Let mrtve ptice (1973)?

Snemali smo v Prekmurju in vsi smo bili nad domačini in otožno pokrajino navdušeni. Igrala sem gostilničarjevo hči in ostali so mi spomini na hotel Diana, kjer smo stanovali, na prekmurske narodne pesmi in druženje z Aljo Tkačev in Jožico Avbelj.

V Belih travah (1976) ste spet zaigrali glavno vlogo v Hladnikovem filmu. Če je kdo pričakoval še en ognjemet neobremenjenega humorja, nebrzdane seksualnosti, neprimernih provokacij in stilističnih ekstravaganc, je ostal na suhem. Gre namreč za enega najbolj 'nehladnikovskih' filmov. Zgodba o mladem proletarskem paru, ki skuša srečo najti na podeželju, je tako mračna, turobna, depresivna in brezizhodna kot katerikoli slovenski film tistega časa. Celo spolnost je namenjena bolj reprodukciji kot užitku in nazadnje tudi novorojeno dete stori žalosten konec. Kaj se je zgodilo s Hladnikom? Kako ste se spoprijeli z vlogo Vere, ki jo neusmiljeno biča usoda?

Vera mi je bila karakterno najbolj blizu: mlada cankarjanska punca, ki verjame, da bo vse dobro, če bo le s svojim moškim. Prekrasne spomine imam na snemanje na Celjskem in Kozjanskem, ekipa je bila večinoma ista kot pri Levu. Postali smo prava družina. Da pa je tako socrealistično temo snemal Hladnik ... Saj ga v dveh, treh scenah prepoznate, mar ne?!



Vsekakor. Kljub vsemu so Bele trave kompetenten izdelek, produkt in ostra kritika svinčenih 70. let, ki je preživel preizkušnjo časa. Ima nekaj nepozabnih prizorov, med njimi je tisti, ko gledate, kako Polde Bibič s kolom pokonča Ljubišo Samardžiča, okoli vas pa v počasnem posnetku frčijo kure. In, v tem filmu ste zelo lepi, z nekakšno nadzemeljsko lepoto sijete v tistem zanemarjenem, kilavem in sivem socrealističnem okolju.

Ja, v Neverkah smo delali sceno teh letečih kur in verjemite mi, da mnogo let nisem jedla piščanca in še vedno se spomnim vonja kave v tistem bifeju ... po piščančji moki. Lepa? Sem rekla, da lahko v nekaj scenah prepoznata Hladnika ...

In že smo pri moji priljubljeni temi, Peckinpahovem Železnem križcu (Cross of Iron, 1977), ki so ga posneli v Sloveniji in na Hrvaškem. V njem je nastopilo kar nekaj slovenskih igralcev in igralk (Jože Horvat, Demeter Bitenc, Brane Grubar, Olga Kacjan, Barbara Levstik, Alenka Zdešar, Vida Jerman, Metka Franko in kakopak vi), a so vaše vloge tako mikroskopske, da se niste prebili ne na odjavno špico, niti na vsevedni IMDb. A nastopiti v filmu Sama Peckinpaha, pa četudi le za hip, ni kar tako. Igrate smrtno ranjeno rusko vojakinjo, ki jo James Coburn sočutno pospremi na oni svet in ji zapre oči. Kako je bilo delati z velikim Peckinpahom?

Velikega režiserja sem videla dvakrat: v ogromni sobi na Otočcu je na pol sedel, na pol ležal in nas statiste posamezno sprejemal. Asistenti so nas predstavljali, on pa se je smehljajal in pokimal v pozdrav. Bil je tudi na sceni, v svojem značilnem režiserskem stolu (velik režiserski stol iz bivljega usnja, s posebnim predalom za pijačo, ki so ga posebej zanj izdelali mehiški mojstri – op. ZS), z obveznim kozarcem vodke. Posebnega vtisa



BEGUNEC



BELE TRAVE



UBIJ ME NEŽNO



BELE TRAVE

name ni naredil, nezaslišano obnašanje pa si je privoščil James Coburn, ki je na sami sceni pljunil na tla (ne za posnetek!) in se do nas statistov obnašal skrajno vzvišeno.

Peter Zobec je izjavil, da se Peckinpah po cele dneve ni prikazal iz bivalnika, saj se je bal filma. Po drugem viru naj bi vsak dan snemanja spil štiri steklenice viskija ali vodke. Kakšne so vaše izkušnje s tem? Koliko snemalnih dni ste sploh imeli?

Mislím, da smo bili na snemanju en teden, snemala pa sem en dan, mogoče dva. Za priprave na posnetek so poskrbeli asistenti, Peckinpah je prišel tik pred snemanjem in ko je kamera ugasnila, se je zaslišal aplavz ... to sem doživela prvič. Kasneje so mi povedali, da imajo velike produkcije 'aplavderje', ki poskrbijo za motivacijo, dvignejo energijo ekipi, igralcu ...

V Hladnikovo naročje ste se vrnili s popartistično ekstravaganco Ubi me nežno (1979). V arsenal svojih tem in obsesij je Hladnik tokrat vključil tudi ekscesno nasilje, ki pa je bolj stripovsko in ne šokira zares. Znan je lezbični prizor z Mirando Caharijo - tokrat najbrž niste potrebovali dvojnice?

Ne, v *Ubi me nežno* nisem imela dvojnice. Zaupanje in izredna korektnost na snemanju z minimalno ekipo mi je dalo 'korajžo' tudi za gole scene. Lezbični prizor z Mirando je lep, mar ne?!

Ja, veliko lepši od pogosto mučnih heteroseksualnih prizorov v domačem filmu. V enem prizoru s kalašnjikovim skrajšate muke Igorju Samoborju, ki so ga na najbolj neprijetnem koncu že začele žvečiti piranhe, v drugem pa tudi vas prerešeta Duša Počkaj. Glede na to, da gre za precej redek pojav v slovenskem filmu, kjer protagonisti umirajo v postelji ali v

najboljšem primeru na striku, me zanima, kako je umirati na 'ameriški način', v počasnem posnetku, opasan s številnimi fulminati, iz katerih šprica kri?

Poseben občutek nekega strahu, razburjenja, evforije vzbudijo ti 'obliži s krvjo', ki počijo pod bluzo, ti pa počasi padaš, padaš ... In seveda še enkrat, dvakrat ... Pravzaprav se danes prvič spominjam teh občutkov, nihče me o tem ni spraševal.

Hladnik je v filmih rad uporabljal živali, tako avtohtone (postrvi, piščance, svinje, zlate ribice in kanarčke), kot tudi eksotične vrste, ki v Sloveniji res nimajo kaj početi (želva, lev, papiga, kušcar, piton, piranhe, krokodilčki ...). Protagonisti v Ubi me nežno nasploh živijo v pravem zverinjaku. Gre za prispodobo?

Zakaj ravno eksotične živali? Saj je ves film eksotičen, zmešnjava zgodb in protagonistov iz različnih šund romanov, ki se znajdejo v eni zgodbi ... Tako vidim ves film, po sekvencah, različni nastopajoči iz različnih zgodb v sestavljeni zgodbi ... In če v šund romanu najdete metaforo, jo seveda lahko tudi tu ... A ves čas mi odzvanja: film je film.

Osnovna premisa filma Ubi me nežno (o prevajalki pogrošne literature, ki v svoje trivialne fantazije, polne nasilja, spolnosti in glamurja, vključuje poslovne partnerje in sorodnike) precej spominja na francoski film Previdnost (Providence, 1977, Alain Resnais), ki je nastal dve leti prej. Slučajno veste, ali sta se Hladnik in scenarist Franček Rudolf kaj zgledovala po Resnaisu?

Verjetno bi pravi odgovor dal Franček Rudolf, Boštjan je seveda delal v Parizu ...



V srbskem filmu *Erogena cona* (*Erogena zona*, 1981, Dejan Karaklajić) ste igrali Slovenko Metko (ki jo Srbi prekrstijo v Met, oziroma Maco), ki predstavlja utelešenje južnjaškega stereotipa o Slovenkah: seksualno osvobodjena blondinka, ki vedno pade na 'pravog muškarca', torej curastega srbskega mačota. Metka se meče za junakom (Milan Gutović) in za njim odpotuje v Beograd, ko jo ta zavrne, pa se preračunljivo spajdaši z bogatim Bogdanom Dikličem. Kakšna je razlika med slovenskim in srbskim načinom snemanja filmov?

Nisem poklicna igralka, jaz sem delo pri filmu vedno doživljala osebno in s sodelavci v ekipi ter s soigralci sem navezala prijateljski odnos. V Beogradu prvič nisem nikogar poznala in sem se vsaj prve dni počutila malo zgubljeno ... Snemanje je potekalo korektno, profesionalno in kakšne posebne razlike pri poslu nisem občutila. Po snemanju so se vsi zelo trudili, da so mi razkazali Beograd, se družili z mano, da nisem bila sama v hotelu.

Med snemanjem vas je doletela vest o smrti tovariša Tita ...

Ja, snemali smo na Knez Mihajlovi ulici, pripravljali smo prizor, ko Met teče po cesti ... Zadnji napotki za kamero in pozicije ... Iz

radia se je zaslišal napovedovalčev glas: » Umro je drug Tito«. Še danes se spomnim, kako so ljudje za hip obstali, potem pa se je v nekaj minutah ulica popolnoma spraznila, ljudje so odhiteli domov, pred televizorje ... Asistent režije me je pospremil k svoji babici, saj se mu je zdelo, da na tako žalosten dan ne smem biti sama v hotelski sobi ... Naslednji dan sem odletela domov in snemanje smo prekinili za 14 dni.

Po Erogeni coni so se vam odprla filmska vrata nekdanje skupne domovine, a se za razliko od najine sokrajanke Lidije Jenko, ki je v 80. letih nastopila v številnih jugo produkcijah, niste odločili za nadaljevanje kariere, pač pa ste jo gladko prerezali in se podali v povsem drugačne vode. Slabe izkušnje?

Ne, ne, delo pri filmu sem imela rada, ne pa tudi vse tiste publicitete po snemanjih. Po gimnaziji sem se vpisala na ekonomijo, ponudbe me niso več potegnile, šla sem v redno službo, filmske spomine sem zaklenila v skrinjo in se posvetila veliki vlogi mame.

Od filma in Hladnika ste se dokončno poslovili z epizodno vlogo v filmu *Čas brez pravljič* (1986). Gre za njegov edini partizanski film, ki ga je moral režirati takorekoč po direktivi: »Vsak slovenski režiser je posnel partizanski film in tudi ti ga boš!« Kakšno je bilo slovo od nepozabnega režiserja?

V slovenski prostor se je zapisal kot režiser z zavdanja vredno bero filmov in o njih naj sodijo poklicani. Boštjan v mojem življenju pomeni srečanje neminljivega v svetu minljivosti. V času pubertete je delo z njim pustilo neizbrisen pečat moji osebnosti, vsako srečanje z njim je pustilo spomin na občutljivega človeka, ki me je vse življenje spodbujal, mi zaupal in tak človek nikoli ne umre. Morda edino z bitjem, v katerem se je zakoreninil.

Ali še gledate svoje filme in kako doživljate novi slovenski film? Vas mika, da bi še kdaj stopili pred kamero in občutili staro čarovnijo?

Dolgo, morda 20, 25 let nisem gledala svojih filmov, površno sem spremljala slovenski film in sin ni niti vedel, da sem igrala. Potem sem si v nekem trenutku zaželela, da združim ljudi iz vseh svojih življenj na enem mestu v istem trenutku, in organizirala sem projekcijo ob 30-letnici svojega 'Leva'. V Kranju so mi v dvorani Kina Storžič omogočili predvajanje filma, prišli so Boštjan, pa Marko (Simčič), pa del ekipe, prišla je moja mami, pa sin, pa prijatelji ... Bilo je ganljivo. Nepozabno. Zdaj z veseljem in z nežno nostalgijo gledam fotografije, filmov niti ne, pred kamere pa ne bi stopila več. Naj ostaneta čarovnija in čarobnost samo v spominu, ne rabim je preverjati ...

Hvala za vaše odgovore in hvala, ker ste nam prijazno posodili svojo osebno dokumentacijo (Del fotodokumentacije nam je odstopila tudi Slovenska kinoteka).

Filmografija Marine Urbanc

- *Ko pride lev* (1972, Boštjan Hladnik) ... Marjetica Tratnik
- *Begunec* (1973, Jane Kavčič) ... deklina
- *Let mrtve ptice* (1973, Živojin Pavlović) ... gostilničarjeva hči
- *Pomladni veter* (1974, Rajko Ranfl) ... dekle
- *Bele trave* (1976, Boštjan Hladnik) ... Vera
- *Železni križec* (Cross of Iron, 1977, Sam Peckinpah) ... ranjena ruska vojakinja
- *Ubij me nežno* (1979, Boštjan Hladnik) ... Cita
- *Erogena cona* (*Erogena zona*, 1981, Dejan Karaklajić) ... Metka Tavčar
- *Čas brez pravljič* (1986, Boštjan Hladnik) ... babica
- *Mladost na stopnicah* (1973, France Štiglic) TV nadaljevanka ... Katja
- *Pot domov* (1975, Andrej Stojan) TV drama ... deklina
- *Jonov let* (1981, Filip Robar Dorin) TV film ... Jonovo dekle

LEPOTA OBUPA

Ob petdesetletnici Sladkega življenja Federica Fellinija

Andrej Gustinčič

ANDREJ GUSTINČIČ



»Sladko življenje je sodni proces, ki ga ne gledamo skozi oči sodnika, ampak sokrivca.« Federico Fellini

33

POSVEČENO



Ko je film *Sladko življenje* (La dolce vita, 1960, Federico Fellini) dobil Zlato palmo v Cannesu maja leta 1960, je bil že slaven ali, bolje rečeno, razvpit. Premiero v milanskem kinu Capitol februarja istega leta je publika pospremila s kriki »Odvratno! Sramota!« in »Dovolj!« (»Basta!«). Na poti iz kina so gledalci odriivali Fellinija in njegovo ženo Giulietto Masino, da so morali prijatelji okoli njiju narediti živi ščit. Nek meščan je režiserju pljunil v obraz. Alberto Moravia in Pier Paolo Pasolini sta, tako kot številni filmski kritiki, hvalila film. Katoliški tisk pa ga je preimenoval v *Odvratno življenje* in Vatikan je zagrozil, da bo vsak duhovnik, ki film pohvali, discipliniran, degradiran ali premeščen v drugo župnijo. Po canneski zmagi je *Sladko življenje* postal največja mednarodna uspešnica, ki jo je italijanska kinematografija proizvedla do takrat. Marcello Mastroianni je čez noč postal mednarodna filmska zvezda, Anita Ekberg pa novi simbol mesenega, a hkrati nedotakljivega poželenja. Fellini je postal najbolj prepoznaven filmski režiser, morda še bolj kot Hitchcock. *Sladko življenje* je eden od filmov, s katerimi so se začela šestdeseta, in paradigma kinematografije tega desetletja je že postala jasna. To je bilo desetletje nove generacije, ki je svoj prvi mednarodni uspeh doživela s filmoma *Štiristo udarcev* (Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut) in *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard), hkrati pa je bilo to obdobje zrelih filmov starejših mojstrov, kot so bili Fellini, Antonioni in Hitchcock. Slednja sta leta 1960 ponudila filma *Avanturo* (L'avventura) ter *Psiho* (Psycho), ki sta skupaj s *Sladkim življenjem* secirala družbo, proti kateri so se mladi upirali. Vse to na pragu desetletja velikih družbenih, političnih in moralnih premikov.

Nostalgija je varljiva zadeva. Obdobje, v katerega spada *Sladko življenje*, je prekrito s cinefilskim domotožjem. Že fotografija Mastroiannija in Ekbergove v Fontani di Trevi je dovolj, da prebudi spomine na lastno filmoveško življenje. K temu je bil nagnjen tudi sam Fellini. V njegovem filmskem eseu *Intervju* (Intervista, 1987) je prizor, v katerem starejša Mastroianni in Ekbergova gledata svoje prelestne oblike v prizorih iz filma. Gre za topel in melanholičen občutek izgubljene mladosti ter za sladko hrepenenje po obdobju filmskega glamurja. Tu po-

stane *Sladko življenje* ikona, ki je pomagala vsaj dvema generacijama, da sta odkrili lepoto evropskega filma. V tem nostalgичnem žaru se nam lahko izpred oči izgubi, zakaj je film tedaj pretresel toliko ljudi. *Sladko življenje* odraža Italijo, ki uživa v plodovih poveljnega gospodarskega čudeža, hkrati pa širši čustveni in intelektualni nemir. Film nam je dal prizmo, skozi katero že desetletja gledamo kulturo slave in ekscesa.

Zakaj gre v prizorih med Mastroiannijem, ki igra pasivnega tračarskega novinarja Marcella Rubinija, ter Anita Ekberg, v vlogi holivudske zvezdnice Sylvie Rank, ki je v Rimu, da bi posnela film? Sylvia je svobodni duh (spomnite se je v Fontani di Trevi) ter hkrati holivudski izdelek. Marcello jo komaj zanima, on pa jo oblije s svojimi starodavnimi moškimi fantazijami: »Ti si prva ženska. Ti si mati, sestra, ljubimka, prijateljica, angel, hudič, Zemlja, dom.« V glavnem pa samo ponavlja njeno ime. Vse to ženski, ki jo je sam opisal kot veliko lutko. Ko pa jo hoče poljubiti v vodnjaku, se voda naenkrat ustavi. Nenaden molk ga prestraši in zmede. Sredi baročne lepote iz 18. stoletja je soočen s paketirano ter nedotakljivo lepoto Sylvie in tukaj Marcello postane nemočen, pustolovščina postane jalova in zafrustrirana. V tem slavnem prizoru je poseben čar Fellinijevega filma: podoba Marcella in Sylvie v Fontani di Trevi ima glamur Holivuda in še čez. Hkrati pa gre za površnost ter impotentnost, ki se konča z umikom dveh efermih bitij pred večno, ampak mrtvo lepoto Rima. V srcu te ikonične in z nostalgijo nabite podobe leži poraz.

Srečanje s Sylvio je ena od epizod, iz katerih je film sestavljen. Marcello vodi gledalce skozi mrgoleče prizorišče Vie Veneto, ki jo je Fellini v Cinecittà rekonstruiral in kjer so ali kamera ali množice ali oboje hkrati v nenehnem premikanju. To je Fellinijev sejem nečimrnosti: tračarski novinarji, navdušeni provincialci, zdolgočaseni aristokrati in bogataši, lepe punce na lovu ter paparaci, ki so to ime dobili šele po *Sladkem življenju*, v katerem se Marcellov fotograf imenuje Paparazzo. Gledalec sledi Marcellu v njegovih mučnih odnosih s svojo punco Emmo (Yvonne Furneaux), v prizorih, v katerih Fellinijev pogled na ljubezen kot nekaj krhkega in sestavljenega iz krutosti, iluzije ter vztrajnosti doseže apoteozo čustvene-



ga sadomazohizma in samoodvratnosti. Marcella vidimo na celonočnih zabavah, kjer nam film predstavi utrujeno elito (*»Majhna Eleonora: 80,000 hektarjev in dva poskusa samomora,«* pojasni Marcellova občasna ljubimka, bogata Maddalena, ki jo igra Anouk Aimée), ter na lažnem čudežu, ki se konča s smrtjo enega bolnikov, ki so prišli, da bi jih Devica Marija ozdravila, ali na domači zabavi Steinerja (Alain Cuny), pisatelja, ki skupaj s svojo družino ter intelektualnimi prijatelji za Marcella predstavlja vzor in svetišče. Ampak Steiner odkrije samega sebe kot človeka, ki se življenja boji. To je človek, ki je tudi sam odtujen; posluša zvoke narave z magnetofonskega traku namesto prave stvari.

Steinerjeva usoda razbije občutek lepote obupa v *Sladkem življenju*. Ko ga zadnjič vidimo, sedi mrtev s strelno rano v glavi. Fellini nam hitro pokaže tudi truplo enega njegovih otrok, ki jih je ubil, preden je ubil samega sebe, ter trop paparacov, ki se spustijo na njegovo ženo. Ta dvojni umor ter samomor je kot hladna voda ali klofuta, ki nekako pokvari zabavo, tako za Marcella kot za gledalca.

Nasilna smrt je v *Sladkem življenju* neizogibna, ker nad filmom lebdi duh Wilme Montesi, enaindvajsetletne ženske, ki so jo našli mrtvo na plaži v rimski soseski Ostiji na Tirenskem morju aprila leta 1953. Med dolgo raziskavo so se razkrivale zgodbe o mamilih in orgijah v visoki rimski družbi. Tisk je bil poln obtožb, preklicev obtožb ter preklicev preklicev. Vmešani so bili desni mogočnejši ter otroci vodilnih politikov, filmske zvezde, ambiciozne stenografistke in seveda, paparaci. Z drugimi besedami, zasedba Fellinijevega filma. Družina Montesi pa je branila čast svoje hčerke ter vztrajala pri teoriji, da se je Wilma utopila med tem, ko je iskala olajšanje zaradi kurjega očesa, ki ga je imela zaradi novih čevljev. Ko so izbruhnile zgodbe o seksu in mamilih, je Wilmina sestra Wanda opravila pregled nedolžnosti, da bi pokazala, da je še vedno primerna za zakon. Wilmina smrt do danes ni razrešena.

V *Sladkem življenju* odmeva svet, ki ga je škandal odkril, svet s svojimi trači, z opolzlostjo, voajerizmom ter s strahom

in z zavistjo. Kot je napisala Karen Pinkus v fascinantni knjigi o aferi, *The Montesi Scandal* (2003), je bila Wilma *una ragazza qualunque* – čisto povprečna punca. Pridna hčerka iz srednjega razreda, bralka revij o filmskih zvezdah, pobožna ter domnevno deviška. Bila ja, za večino Italijanov »ena izmed nas«. Občinstvo so fascinirali škandali močnih. To, da takšno življenje privlači njihove otroke, pa jih je prestrašilo. *Sladko življenje* je zarezalo v osnovne strahove srednjega, pa tudi delavskega razreda; strah pred svetom, ki se jim je zdel brez substance in pomena, a hkrati privlačen; svet, ki je vir občutkov nezmožnosti, zavisti ter gneva. Bes gledalcev na milanski premieri ni bil le rezultat užaljenega patriotizma, ker je Fellini podal takšno sliko Italije, v smislu »kaj si bodo tujci mislili o nas?«. Nelagodnost je imela opraviti tudi z lastnim hrepenenjem in s sramom in še posebej s hrepenenjem lastnih otrok iz prve post-fašistične generacije, ki jih njihovi starši niso razumeli. Sam gledalec postane Wilma Montesi, očaran nad bleščečim svetom sladkega življenja. Fellini svoje like ne obsoja ter pusti zgodbo odprto. *»Vsak človek mora najti lastno resnico,«* je rekel režiser med snemanjem filma. *»Zdi se mi nemoralno ... povedati zgodbo, ki ima zaključek. Takoj ko na platnu ponudiš rešitev, izključiš gledalce.«* Vse ostaja odprto. Ne vemo, če je punca z obrazom umbrijskega angela, ki na koncu brezplodno kliče Marcella, simbol novega sveta, ki se poraja med tem, ko stari umira, ali je le bodoča udeleženka sladkega življenja na Via Veneto. Morda je publiko najbolj vznemirilo to, da je film moralen, ampak nikoli moralističen. Ne diktira gledalcu, kako naj bi reagiral, in zato je prisilil gledalca, da pride do lastnih zaključkov. Fellini je gledalca vključil v svoj film in ga potem pustil samega s svojimi željami in strahovi. V tem je *Sladko življenje* eden najbolj nelagodnih filmov. Ko ga gledamo, sedimo v kinu sami z lastno vestjo.



Do zadnje kaplje krvi!

50 nesmrtnih vampirskih filmov

Tina Bernik in Zoran Smiljanić

Filmi in vampirji se imajo radi. Njihova romanca traja že več kot sto let. Po tisočletju tavanja v folklori, grozljivih zgodbah in literaturi so vampirji končno našli svoj idealni dom na filmu. Prvi vampirski film, *Le Manoir du Diable*, je Georges Méliès posnel že leta 1896, do dvajsetih let dvajsetega stoletja, ko je prvo nesmrtno klasiko posnel Murnau, pa je žanr ugriznil skoraj vsako leto. Film je vampirjem na široko odprl vrata in jim omogočil, da so izživel svoje želje in potrebe, kompleksne osebnosti, jim ponudil prostor za razvoj, nove ideje, trende, različne interpretacije in inovacije. Vampirji so na filmu prehodili dolgo pot od klasičnih grozljivk, prek parodij in grotesk, do bolj osebnih vizij (po eni od interpretacij je vampirski film celo Bergmanova *Persona*) ali kultnih izdelkov. Spomnimo se, kako v Coppolovi verziji *Drakule* Gary Oldman očarano zre v sveže izumljene gibljive slike, kot bi hotel reči, ja, to je to, ta medij je kot ustvarjen zame!

Tudi gledalci imamo radi vampirje. Morda zato, ker so bitja nasprotujočih si skrajnosti, ki nam po eni strani s svojo grozljivo pojavo naganjajo strah v kosti, po drugi pa nas s stilom, močjo, bogastvom in inteligenco neizmerno privlačijo. Najbrž tudi zato, ker v sebi združujejo naše najslabše in najboljše lastnosti; so nepopisno kruti, ostudni, nizkotni, kužni, bestialni, nagonski in pohlepni, hkrati pa tudi neizmerno tragični, senzibilni, vzvišeni, hrepeneči in razsvetljeni. Gotovo pa zato, ker prek njih izživljamo seksualne fantazije. Kajti že sam akt sesanja človeške krvi vsebuje vse temeljne attribute (prve) spolne združitve: strast, lakoto, objem, prodiranje, mešanico bolečine in užitka, sesanje, naslado in potešitev, vse skupaj seveda zabeljeno s svežo, nedolžno krvjo. Ja, pod tenčico groze in strahu se skriva slastna seksualna izkušnja, kakršne še nismo doživeli. In ravno ta, skozi čas bolj ali manj prikrita senzualna komponenta je center, gonilo in vrhunec vampirskega žanra, ki nas na vedno nov način zapeljuje in vznburja v mešanici groze in erotike. Ali, kot je pohotno zašepetala Kirsten Dunst v filmu *Intervju z vampirjem*: »I want some more.« Mi tudi ...

Kar nas pripelje do seznama 50 vampirskih filmov, ki so konkretno zasadili zobe v kolektivni vrat. Z izbiro je bil pogosto križ, saj šteje celotni vampirski izkupiček krepko čez tisoč filmov. Na lestvici niso nujno najboljši in najplemenitejši primerki žanra, marsikateri film si morda ni zaslužil svojega prostora pod soncem (okej, pod luno), v družbi klasikov kot so Carpenter, Cronenberg ali Coppola, a o okusih ne bomo razpravljali. Nekaj pa je pri pričujočem izboru gotovo: nobenega od filmov, ki smo jih v uredništvu *Ekrana* (z nasveti so sodelovali še Andrej Gustinčič, Jurij Meden in Gorazd Trušnovec) po letu nastanka uvrstili med petdeseterico, po ogledu ne boste zlahka pozabili. Morda zato, ker je preprosto dober, morda zato, ker je poseben, bizaren, drugačen, morda pa celo zato, ker je tako slab ali absurden. Naj se vam torej pocedi ... kri.



1. Nosferatu: Simfonija groze (Nosferatu: eine Symphonie des Grauens, 1922, F.W. Murnau)

Ker je šlo za neavtorizirano adaptacijo romana *Drakula* Brama Stokerja iz leta 1897, je Murnau lik Drakule preimenoval v grofa Orloka. V nepozabni interpretaciji Maxa Schrecka je Orlok groteskna, podgani podobna figura, ki namesto s prelivanjem krvi srh zbuzja s svojo nemo ekspresionistično-dramatično pojavo in dolgimi, pretečimi kremplji na rokah. Klasika gor ali dol, Stokerjeva vdova je režiserja tožila zaradi kršitve avtorskih pravic, tožbo dobila in ga skoraj spravila na kant.

2. Drakula (Dracula, 1931, Tod Browning)

»Poslušajte jih, otroke noči, kakšno glasbo ustvarjajo,« zanese no pove Bela Lugosi v vlogi privlačnega in prefinjenega grofa Drakule, ki se je v najbolj romantični vampirski zgodbi vseh časov namenil osvojiti srce in dušo device Mine. Citat, s katerim je vampirje opeval Drakula, se je uvrstil na 83. mesto lestvice naj filmskih citatov, ki jo je sestavil Ameriški filmski inštitut.

3. Vampir (Vampyr – Der Traum des Allan Grey, 1932, Carl Theodor Dreyer)

Nenavadni, bizarni, unikatni in neponovljivi križanec med nemim in zvočnim filmom, posnet po romanu Sheridana Le Fanuja *In a Glass Darkly*, ne stavi toliko na zgodbo, pač pa se raje posveča junakovim sanjam in podzvesti. Junak večino časa tava po skrivnostnih hodnikih, se vzpenja po zavitih stopniščih, vežah, skednjih, travnikih, vendar nikamor ne pride oziroma se vrne tja, od koder je začela. Dreyer popelje gledalca na neverjetno potovanje v labirint uma, svet nočnih mor, pretečih senc, nadrealističnih blodenj in srhljivih podob, ki ledenijo kri v žilah. Vrhunec: junak zgroženo opazuje lastni pogreb.

4. Vampir (El vampiro, 1957, Fernando Méndez)

Črno-bela mehiška grozljivka se lahko pohvali s tem, da je verjetno prvi vampirski film, ki je pokazal podolgovate podočnjake. Grof Karola (Germán Robles) je pretanjeni okus pokazal s tem, da jih je najraje zabadal v ženske v seksi spodnjem perilu.

5. Drakula (Dracula aka Horror of Dracula, 1958, Terence Fisher)

Po Frankensteinu je studio Hammer iskal novo ikono groze in izbral Drakulo. Po neverjetnem uspehu filma, ki ga je Fisher posnel za okoli 80 tisoč funtov, v njem pa sta vodilni vlogi odigrala Peter Cushing kot Van Helsing in nepozabni Christopher Lee kot grof Drakula, je do leta 1974 studio sproduciral še osem filmov iz franšize: *The Brides of Dracula* (1960, Terence Fisher), *Dracula: Prince of Darkness* (1966, Terence Fisher), *Dracula Has Risen from the Grave* (1968, Freddie Francis), *Taste the Blood of Dracula* (1969, Peter Sasdy), *Scars of Dracula* (1970, Roy Ward Baker), *Dracula AD 1972* (1972, Alan Gibson), *The Satanic Rites of Dracula* (1973, Alan Gibson), *The Legend of the 7 Golden Vampires* (1974, Roy Ward Baker). Vloga je Leeja tako zaznamovala, da še danes pri katerikoli njegovi vlogi čakamo, kdaj bo teatralno zarjovel in kakšni lepoticci zasadil zobe v vrat.

6. Črna nedelja (La maschera del demonio / Black Sunday, 1960, Mario Bava)

Uradno prvi Bavov celovečerec, ki precej dolguje Murnauovemu *Nosferatuju*, le da je bolj zabeljen s seksom in nasiljem, je bolj kot na vsebini gradil na gotsem črno-belem slogu. Italijanskega režiserja je povzdignil v kultni status, igralko Barbaro Steele, ki je upodobila maščevalno bavarsko princeso, pa okronal za horor kraljico šestdesetih, čeprav sama ta status še danes zavrača.



7. Kri in rože (Et mourir de plaisir / Blood and Roses, 1960, Roger Vadim)

Z lezbično tematiko je vampirsko sceno prvi razdeležil Vadim. Če boste *Kri in rože* gledali kot eksperimentalni film, ki vam bo čute dražil z gotoko atmosfero, impresivno glasbo (irska harfa) in lepimi vampirkami, potem ste izbrali pravega, če pričakujete krvavo pobijanje, pa niti ne. Film nenazadnje ni zamen naslovljen tudi kot *Umreti od užitka*.

8. Zadnji človek na Zemlji (The Last Man on Earth, 1964, Sidney Salkow)

Zombijevski vampirji, ki so se po planetu razpasli z virusom, na katerega je bil odporen samo en človek, znanstvenik Robert Morgan (Vincent Price), vsako noč trkajo na njegova vrata, ovenčana s česnom in ogledali, in kličejo Morganovo ime, ta pa si čas zanje vzame podnevi in jim vrača milo za drago. Film je posnet po romanu Richarda Mathesona *I Am Legend*, ki je služil kot predloga še dvema pomembnejšima inačicama: prva je *Zadnji človek* (The Omega Man, 1971, Boris Sagal), s Charltonom Hestonom v glavni vlogi, druga pa *Jaz, legenda* (I am Legend, 2007, Francis Lawrence), v katerem kot nezadnji zadnji človek po mestu s palico za golf in psom tava Will Smith.

9. Ples vampirjev (Dance of the Vampires aka The Fearless Vampire Killers, 1967, Roman Polanski)

Obešenjaška črna komedija o znanstveniku in njegovem vajencu, ki se v odročnem transilvanskem gradu udeležita vampirskega plesa, je ostala v spominu po beganju Polanskega med vampirsko zalego in brhko gostilniško hčerko, v katero je zagledan. Slednjo je upodobila njegova poznejša žena Sharon Tate, ena od najlepših holivudskih igralk, ki je dve leti po snemanju filma noseča končala v blaznem plesu Mansonovega kulta.

10. Kraljica vampirjev (Le viol du vampire / La reine des vampires, 1968, Jean Rollin)

Eden od najdrznejših debijev 60. let, ki je Rollina lansiral na vrh evropskih filmskih ustvarjalcev. Pravzaprav gre za dva filma, pri čemer prvi nosi naslov *Posilstvo vampirjev* (Le viol du vampire), drugi, v katerem čudežno oživijo vsi liki, ki jih je Rollin v prvem filmu ubil, pa *Kraljica vampirjev* (La reine des vampires). »Nisem bil prepričan, če bom imel priložnost posneti še en film, zato sem ga, tako kot večina začetnikov, napolnil s toliko podobami in idejami, kot je bilo le mogoče,« je povedal Rollin. Priložnosti ni zmanjkalo, saj je pozneje posnel še več kot dvajset filmov, med njimi polovico vampirskih (*La vampire nue*, 1970; *Le frisson des vampires*, 1971; *La fiancée de Dracula*, 2002 ...).

11. Vampirске ljubimke (The Vampire Lovers, 1970, Roy Ward Baker)

Hammerjev studio House of Horror je lansiral seksi grozljivko, kjer razkošna, senzualna in smrtno nevarna vampirka Carmilla (Ingrid Pitt) zapeljuje atraktivna mlada dekleta in se z njimi zlije v strasten ljubezenski klobčič, mimogrede pa se odkotali še nekaj odrezanih glav. Film, ki je z eksplicitno obravnavo erotike in nasilja premaknil meje žanra, so posneli po knjigi Sheridan Le Fanuja. Že naslednje leto je lezbični podžanr nadaljeval perverzni sladkusec Jesus Franco s filmom *Vampiros lesbos*, Hammer pa je posnel še nekaj erotičnih vampirskih filmov, preden je v zgodnjih sedemdesetih propadel.

12. Blacula (1972, William Crain)

Črni afriški princ (William Marshall) se po pomoč obrne na rasičnega grofa Drakulo, namesto osvoboditve sužnjev pa ga doleti dvestoletni zapor v krsti, v kateri stuhta peklenski načrt, kjer se bodo črni vampirji belcem maščevali za vse zgodovinske krivice. Čeprav mu kritiki niso bili naklonjeni, je film postal

orjaški hit. Že naslednje leto je udarilo nadaljevanje *Kriči, Blacula, kriči* (Scream Blacula Scream, 1973, Bob Kelljan), ki je v 70. letih sprožilo val *blacksploitijskih* hororjev (*Abby* [Abby, 1974, William Girdler], *Blackenstein* [Blackenstein, 1973, William A. Levey], *Doktor Black in gospod Hyde* [Dr. Black and Mr. Hyde, 1976, William Crain], *Ganja in Hes* [Ganja and Hess, 1973, Bill Gunn]...).

13. Kri za Drakulo (Blood for Dracula, 1974, Paul Morrissey)
Popartistična *trash* farsa, v kateri lahko bizarni Udo Kier kot grof Drakula preživi le s krvjo devic. Ker pa jih doma začne primanjkovati, obišče Italijo, deželo vere, tradicije in spolne vzdržnosti pred poroko. Tam naleti na kar štiri prekrasne device, godne za zako(n)l, pa tudi na komunista z glogovim kolom. Za dobro mero pa se v tej »Warholovi« verziji kot *special guest star* pojavi še Roman Polanski, ki je leta 1972 v Italiji snemal film *Che?*.

14. Steklina (Rabid, 1977, David Cronenberg)
Ena prvih Cronenbergovih študij seksa in nasilja, kjer fetišistične fantazije izživlja na liku Rose, ki jo v vampirko spreobrne eksperimentalna operacija po hudi prometni nesreči (kar je kakopak še en Cronenbergov fetiš). Prva izbira za vlogo Rose je bila Sissy Spacek, a se kanadskemu filmarju ni zdelo dovolj seksapilna, zato jo je zamenjal s porno zvezdnico Marilyn Chambers, Spacekovi pa se je oddolžil s plakatom za grozljivko *Carrie* (1976, Brian De Palma), ki ga vidimo v prizoru, ko Rose zapuša porno kino.

15. Martin (1977, George A. Romero)
Intenzivna, realistična, kompleksna in vznemirljiva psihološka drama o mladem fantu, ki je prepričan, da je vampir, pa čeprav se ne boji križev ali dnevne svetlobe. Zelo drugačni Romero,

daleč stran od zombijske franšize. V originalni verziji naj bi film namesto 94 minut trajal kar 70 več, a je ne bomo nikoli videli, saj naj bi bila ta kopija dokončno izgubljena.

16. Nosferatu: Fantom noči (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979, Werner Herzog)
Priredba Murnauove klasike, v kateri kot trpeči Drakula briljira ultračudaški Klaus Kinski. Film krasijo nezgredljiva Herzogova fasciniranost z naravo, hipnotična glasba Popol Vuha in omamna lepota Isabelle Adjani, ki v vlogi Lucy (ki je ponavadi stranski lik) neizogibno prekletstvo ustavi s samožrtvovanjem. Eden najlepših vampirskih filmov.

17. Salem's Lot (1979, Tobe Hooper)
Vampirskemu žanru je svoj piskrček pristavil tudi kralj hororja, Stephen King. Rezultat je več kot soliden, saj King poleg napete zgodbe postreže tudi z eksistencialnimi vprašanji tipa, zakaj in kako nekdo postane vampir. Kot vrsta drugih Kingovih zgodb je tudi ta doživela ekranizacijo, najprej v obliki miniserije, nato pa še kot celovečerni TV-film.

18. Lakota po krvi (The Hunger, 1983, Tony Scott)
Hiperestetizirani, zelo atmosferski in urbani debi Ridleyevega mlajšega brata med drugimi poslasticami premore tudi okusno posnet lezbični prizor med vampirko Catherine Deneuve in vajenko Susan Sarandon. Zapomnili smo si tudi prizor, kjer se David Bowie iz elegantnega mladeniča v nekaj urah postara v betežnega starčka, in pa tuleči finale, kjer se na Deneuve (dobesedno) vsujejo okostnjaki iz omar.

19. Noč strahu (Fright Night, 1985, Tom Holland)
Klasika in kult 80. let, ki razen s posebnimi učinki navdušuje predvsem s kombinacijo groze in komedije, med katerima



manevrira igralska zasedba: William Ragsdale kot fant, ki verjame, da ima za sosedo vampirja, Chris Sarandon kot vampirski sosed in Roddy McDowell kot televizijski ekspert za vampirje, ki pa se mora o njihovem obstoju še prepričati.

20. Lifeforce (1985, Tobe Hooper)

Film, ki bi se sprva moral imenovati *Vesoljski vampirji* (Space Vampires), a je naslov zvenel preveč nizkopračunsko, tako rekoč edwoodovsko, zato so ga tik pred premiero preimenovali v *Lifeforce*, še vedno spravlja v obup svojo glavno igralko. Mathilda May, ki so jo za vlogo vampirske vesoljke izbrali izmed tisoč kandidatkam, se namreč tako sramuje te vloge, da je sploh ne navaja v svojem življenjepis. Patrick Stewart (*Star Trek*) ima s filmom manj težav, saj je bil baje nezadovoljen le z montažo.

21. Blizu teme (Near Dark, 1987, Kathryn Bigelow)

Drugi film letošnje oskarjevke je kombinacija grozljivke in filma ceste: skupina zdolgočasenih vampirjev se prevaža naokoli v zatemnjenem kombiju in mesari ljudi po zakotnih beznicah. Pobijanje tako služi le ubijanju časa, ljubezenska romanca, v katero se z zahodnjaškim navnežem zaplete članica družine, pa ničemur.

22. Izgubljeni fantje (The Lost Boys, 1987, Joel Schumacher)
Čprav bi moral Kiefer Sutherland rokavice nositi zgolj med vožnjo na motorju, ga je padec z motorja, pri katerem si je zlomil roko, obsodil nanje za celotno snemanje filma. Niti ne slab razplet, saj je njegov modni dodatek prispeval k nepozabnemu imidžu uporniškega hedonista, ki jemlje življenje vampirja kot priložnost za večno zabavo. *Teen* vampiriada.

23. Podvrsta (Subspecies, 1991, Ted Nicolaou)

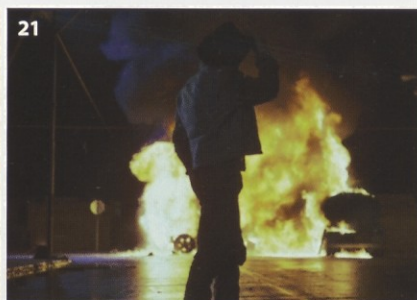
Vampir Radu Vladislas (Anders Hove) se je dolgih sedem let (od leta 1991 do 1998) skozi štiri »*Subspecies*« filme na vse kriplje trudil, da bi povampiril svojo izvoljenko Michele (Laura Mae Tate). Grozljivko z zmerno dozo akcije in klišejev so zavoljo pristnosti posneli v Romuniji, da bi bile vampirske kreature takšne, kot si jih je zamislil Nicolaou, pa so poleg maske uporabili tudi stop-motion tehniko.

24. Drakula (Bram Stoker's Dracula, 1992, Francis Ford Coppola)

V Coppolovi *Drakuli*, ki se od drugih loči tudi po zakonih gravitacije, deluje izsesavanje krvi kot spolna predigra, za stilistično obarvanimi modrimi očali skriti Gary Oldman, pa kot najbolj zaželeni samec v mestu. Ni čudno, da potemtakem s pomočjo Annie Lennox in njene *Love Song for a Vampire* brez večjih naporov zvabi elegantno Mino (Winona Ryder) iz naročja njenega naivnega zaročenca (Keanu Reeves). Ne gre pozabiti niti ognjevit rdečelaske Lucy (Sadie Frost) in seksapilnih vampirskih priležnic (med njimi senzualno šepeta tudi Monica Bellucci) na transilvanskem gradu. Bolj kot za strah in grozo gre za užitek in trpljenje, dokler ju smrt ne loči.

25. Krvava Marie (Innocent Blood, 1992, John Landis)

Marie je lačna dveh stvari, seksa in krvi, a se zatakne, ko se pri seksu zaplete s policistom, pri krvi pa z mafijcem. Film prekipa od energije, akcije, zabave, inteligentnih dialogov ter seveda seksa, krvi in gnusa. V glavni vlogi nastopa hiperaktivna in podivjana Bessonova Nikita, Anne Parillaud.



26. Kronos (Cronos, 1993, Guillermo del Toro)

Ko se v zgodbi o preprodajalcu starin po imenu Jesus Gris (Federico Luppi) in o predmetu, ki v njem prebudi slo po krvi, združijo ameriški okus za grozljivke, mehiška ikonografija, vera in del Torov poetski pristop, grozljivka ne more biti drugega kot drugačna. In to tako, da sta se med latino vampirje pozneje vrnila tudi Tarantino in Rodriguez.

27. Intervju z vampirjem (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994, Neil Jordan)

Tom Cruise si kot Lestat iz literarne sage Anne Rice za hišnega ljubljénčka omisli Brada Pitta, da bi ga potolažil in kratkočasil, pa še Kirsten Dunst. Vendar Pitt, ki z izgubo krvi ni izgubil tudi vesti, Cruisu namesto užitka prinese le križe in težave, Dunstova pa frustriranost v otroško telo ujete ženske. Ker je film posnel Jordan, v njem ne manjka homoseksualnih tonov, vendar pa poljuba med Cruiseom in Pittom žal ne boste videli. Razen seveda na vrat.

28. Nadja (1994, Michael Almereyda)

Estetizirana postmoderna črno-bela *noir* drama je videti kot off-projekt Hala Hartleya. Črnolasa fatalka Nadja (Elina Löwensohn) se potika po sodobnem New Yorku in išče sveže žrtve, dokler v baru ne naleti na Lucy (Galaxy Craze). Ženski se zbližata, končata v postelji in Nadja ji celo pomaga rešiti zakon z zapitim možem (Martin Donovan), kar ji na hrbet nakoplje Van Helsinga (Peter Fonda). Prva vampiriada, ki vključuje menstruacijo. Plus: David Lynch (tudi izvršni producent) kot receptor v mrtvašnici.

29. Odvisnost (The Addiction, 1995, Abel Ferrara)

Študentka filozofije Kathleen Conklin (Lili Taylor) mučita Nietzsche in Heidegger, vendar pravo eksistenčno stisko spozna šele po vampirjevem ugrizu. Guardianov kritik Peter Bradshaw je film postavil na prvo mesto lestvice naj filmov vseh časov. Čeprav se Christopher Walken s svojo vampirsko izpovedjo pojavi le za hip, v spominu še najbolj ostane prav on. Večno sestradani velemestni vampirji so v resnici narkomanski odvisneži.

30. Od mraka do zore (From Dusk Till Dawn, 1996, Robert Rodriguez)

Film, ki je na pol poti zamenjal žanr; brata Gecko (Tarantino in Clooney) po krvavem ropu banke zbežita v Mehiko, tam pa iz kriminalke brez opozorila padeta naravnost v grozljivko, oziroma bar Titty Twister, ki je poln krvoločnih vampirjev. Med njimi blesti tudi prelestna Salma Hayek (kot Santanico Pandemonium), ki je film ovekovečila z razgaljenim plesom in kačjim modnim dodatkom, ime pa je dobila po mehiškem filmu *Satanico Pandemonium* (1975). Komično, groteskno, stripovsko in zelo, zelo mesarsko.

31. Habit (1996, Larry Fessenden)

Tako nizkopračunski film, da je moral Fessenden, režiser, scenarist in glavni igralec, z dna skrinje v trgovini lizati krvave

sledi mesa ter se poleg tega mučiti še s sadomazohističnimi igrigami, v katere ga je vpletla vampirska Anna (Meredith Snaider). Bizarnost: film je remake istoimenskega izvirnika iz 1982, v katerem sta prav tako nastopala Fessenden in Snaiderjeva.

32. Vampirji (Vampires, 1998, John Carpenter)

»Ubil sem svojega očeta, zato nimam težav s tem, da ubijem tudi vas, oče,« obvesti sarkastični Jack Crow (James Woods) duhovnika, kaj ga čaka v primeru, če ga ugrizne vampir. Crow je fanatični lovec na vampirje, ki ga je najel sam Vatikan. Njegov moto je: Bog ti bo pomagal, ko si boš pomagal sam. Carpenter je izjavil, da je film posnel zato, ker ga je spominjal na vestern.

33. Rezilo (Blade, 1998, Guillermo del Toro)

Wesley Snipes je pol vampir, pol človek, ki je pobral najboljše od obeh vrst, torej se zna pretepati in ima za povrh še zlato srce. Pravim vampirjem to seveda ni všeč, zato se spravijo na denj. Trumoma. In on jih pobija, prav takotrumoma. Ker eno *Rezilo* ni bilo dovolj, da bi jih vse sesekljal, so posneli še dve nadaljevanji: *Rezilo II* (Blade II, 2002, Guillermo del Toro) in *Rezilo: Trojica* (Blade: Trinity, 2004, David S. Goyer). Vendar je tudi po vseh treh delih vampirjev še vedno kot pečka.

34. Vampirjeva senca (Shadow of the Vampire, 2000, E. Elias Merhige)

Režiser filma-v-filmu je tako obseden z avtentičnostjo priredbe Murnauove klasike, da za vlogo grofa Orloka najame pravega vampirja, ki mora tako odigrati dvojno igro – vlogo igralca Maxa Schrecka in Nosferatuja, ki naj bi ga igral Schreck. S pravim Willemom Dafoejem in Johnom Malkovichem, ki pokažeta, kaj se zgodi, ko snemanje filma začenja postajati resničnost.

35. Lovec na vampirje D – Sla po krvi (Vampire Hunter D-Bloodlust, 2000, Yoshiaki Kawajiri, Jack Fletcher)

Anime z dušo, v kateri vampirsko vrsto redči osamljeni križanec med človekom in vampirjem po imenu D. Bogata in originalna mešanica gotskega horrorja, futuristične fantazije, samurajskega filma, vesterna in kakopak vampirskega filma, animacijski užitek za oči in dušo, pa tudi poslastica za vampirske romantičke. Tole je drugi del, ki je po mnenju mnogih boljši od prvega (*Vampire Hunter D*, 1985, Toyoo Ashida, Carl Macek).

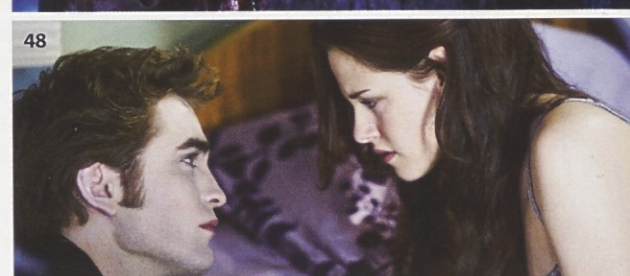
36. Kri: Zadnji vampir (Blood: The Last Vampire, 2000, Hiroyuki Kitakubo)

Slabo uro dolga ubijalska misija v šolarko zakamufliranega dekleta, ki kot del skrivne organizacije z mečem sekla vampirje, je tako navdušila Tarantina, da je po liku glavne junakinje Saye oblikoval podobo morilske telesne stražarke Chiaki Kuriyama v *Ubila bom Billa* (Kill Bill: Vol. 1, 2003, Quentin Tarantino).

37. Težave vsak dan (Trouble Every Day, 2001, Claire Denis)

Film, v katerem se mesu in krvi ne more upreti fatalka Beatrice Dalle. Srhljivka naj bi v Cannesu dva gledalca spravila v tak šok, da sta omedlela. Grafični prizori kanibalizma, malo manj na-





zorni prizori masturbacije ter seksualni fetišizmi in frustracije so bili očitno preveč celo za vsega hudega vajene Francoze.

38. Kraljica prekletih (The Queen of the Damned, 2002, Michael Rymer)

Da bi se spočil od napornega *Intervjuja z vampirjem*, Lestat za dvesto let zaspi v grobnici, ko pa se zbudi, presenečen ugotovi, da se je svet od 18. stoletja precej spremenil. Sklene, da se bo priključil vsesplošnemu trendu hlastanja za slavo in postane pravi pravcati rock zvezdnik. Po Romanu Anne Rice, a brez Toma, Brada in Kirsten.

39. Drakula: odlomki iz dnevnika device (Dracula: Pages From a Virgin's Diary, 2002, Guy Maddin)

Vampirski *homage* nememu filmu, v katerem namesto besed govorijo podnapisi, ples in podobe, oziroma stilizirana črno-bela fotografija. Baletna adaptacija Stokerjevega romana, v kateri so za vlogo Drakule, da bi bila bizarnost še večja, angažirali kitajskega igralca Weiija Qianga Zhanga.

40. Podzemlje (Underworld, 2003, Len Wiseman)

Prvi del šminkerske trilogije o boju med vampirji in volkodlaki, ki sta mu sledila še *Podzemlje: Evolucija* (Underworld: Evolution, 2006, Len Wiseman) in *Podzemlje: Vzpon likanov* (Underworld: Rise of the Lycans, 2009, Patrick Tatopoulos), v njem pa je vso pozornost ukradla v oprijeto črno usnje odeta Kate Beckinsale, ki je s seksi pozami in borilnimi veščinami, s katerimi je mlatila tako volkodlake kot vampirje, postala zaščitni znak podzemske sage.

41. Van Helsing (2004, Stephen Sommers)

Ne najbolj posrečen akcijski pogled na lik Van Helsinga, ki je ponavadi igral le stransko vlogo, a se je tokrat s Hughom Jackmanom prebil v prvi plan. Visokoproračunska CGI misija iztrebljanja zla, kjer vampirji in volkodlaki padajo kot v računalniški igrici, se za Jackmana konča v Transilvaniji, kjer ga poleg Drakule čaka še bonus – Kate Beckinsale.

42. Nočna straža (Night Watch aka Nochnoy Dozor, 2004, Timur Bekmambetov)

Temna in svetla stran Moskve, v kateri celo vampirji delujejo kot mafijci, med njima pa nočna straža, zaradi katere noč še ni prekrila dneva. Stilizirana akcijska grozljivka, ki je bila sprva načrtovana kot miniserija, a je na koncu zaživela na velikem platnu, Bekmambetov pa je z njo tako impresioniral Angelino Jolie, da je nastopila v njegovem zadnjem filmu (*Iskan* [Wanted, 2008]), a ne prej, dokler ni posnel še nadaljevanja *Nočne straže*, *Dnevna straža* (Day Watch, 2006).

43. BloodRayne (2005, Uwe Boll)

Tako slab, da bi bil lahko celo genialen; nič boljše kot režiserju ni šlo niti igralcem (Kristanna Loken, Michael Madsen, Geraldine Chaplin, Udo Kier, Michelle Rodriguez, Ben Kingsley). Po računalniški igri posnet absurden horor filmskega ekscentrika, ki bo, če bo šlo tako naprej, od Eda Wooda prevzel naziv

najslabšega režiserja. Še prej, že to poletje, pa bo s prisotnostjo počastil Grossmannov filmski festival v Ljutomeru.

44. Ultraviolet (2006, Kurt Wimmer)

Tale tehno triler je sicer svetlobna leta daleč od vampirskih klasik, je pa zato zagotovo zmagovalac v predstavitvi modnih trendov. In za to je, jasno, potrebna manekenka, ki se že leta trudi biti tudi igralka – Milla Jovovich, ki je s kričeče obarvanimi lasuljami, usnjenimi kompletki in motorjem navdihnala vsaj Britney Spears, (za glasbeni videospot *Toxic*), če že ne koga drugega.

45. Ledeni vampirji (Frostbiten, 2006, Anders Banke)

Prva švedska vampirjada, ki bi jo lahko uporabili kot osnovnošolski učbenik z navodili, česa vampirji ne smejo početi in kaj smejo, ponuja zabavo s skandinavskim občutkom za humor in ameriškim smislom za špricanje krvi in gnus. Rdečeoki vampirji, ki se preganjajo znotraj polarnega kroga, so dobili že naslednje leto ameriško žlahto v filmu ...

46. 30 dni noči (30 Days of Night, 2007, David Slade)

... v katerem zdrsi izolirano mestoce na Aljaski vsako leto za mesec dni v temo. Kot da to ne bi bilo dovolj, se na prebivalce ob mrku spravijo še vampirji, ki začnejo v grlenem lomljenju posebej zanje izumljenega jezika enomesečno pogostitev s človeškim mesom, prebivalci, ki jih poskušata obvarovati zakonca Oleson (Josh Hartnett, Melissa George), pa enomesečni boj za preživetje do odrešilne zore. Sam Raimi se je odločil, da bo film, ki temelji na stripu, samo produciral, režijo pa je prepustil Davidu Sladu, ki je navdušil s psihodramo *Prepovedan sadež* (Hard Candy, 2005).

47. Vampirski ljubezen (Låt den rätte komma in, 2008, Thomas Alfredson)

Ne samo film o ljubezni med vampirsko deklico Eli (Lina Leandersson), ki ne more premagati sle po krvi, in dečkom Oskarjem (Kåre Hedebrant), ki ne more premagati svoje potrebe po družbi, ampak kompleksna drama o osamljenosti, vrstniškem maltretiranju ter moralnih in življenjskih odločitvah. Čustvena in mrakobna skandinavska grozljivka, ki boli bolj zaradi psihičnih udarcev, ki jih povzročajo ljudje, kot zaradi ugrizov, ki jih povzroča lačna vampirka.

48. Somrak (Twilight, 2008, Catherine Hardwicke)

Po romanih Stephenie Meyer posneta filmska saga, ki je s *Somrakom* in *Mlado luno* (Twilight: New Moon, 2009, Chris Weitz) obnorela najstniško populacijo. Potem ko so dekleta v prvem delu padala samo za rahitičnim rdečeokim vampirjem Edwardom (Robert Pattison), v drugem norijo še za z mišicami obdarjenim volkodlakom Jacobom (Taylor Lautner), čeprav imata oba oči le za blede Bello (Kirsten Stewart). Tretji del, *Twilight: Eclipse*, prihaja v kinematografe že letos.

49. Žeja (Thirst, 2009, Chan-wook Park)

Ker je film posnel režiser *Starega* (Oldboy, 2003), ne preseneča,

da je tudi ta poln norosti, trpkega humorja, pa tudi romantike in (sadamazohistične) bolečine. Poetični, brutalni, bizarni, tragični in komični odbitek o vampirskem duhovniku, ki se podvrže medicinskemu eksperimentu in svoje prekletstvo v dobri veri uporabi za slab namen – da reši žensko, ki ne potrebuje reševanja. Meseno poželenje je lani nagradila žirija v Cannesu.

50. Boj za kri (Daybreakers, 2009, Michael in Peter Spierig)
Avstralski sci-fi horror nas prestavi v ne tako daljno prihodnost, kjer je človeško vrsto izpodrinila vampirska, ki zaradi prenaseljenosti trpi lakoto, pardon, žejo. Nebogljivi človečki s(m)o tako s svojo življensko tekočino postali zgolj produkt za prehranjevanje vampirjev. Kar je izredno primerna teza za zaključek tegale seznama.



50

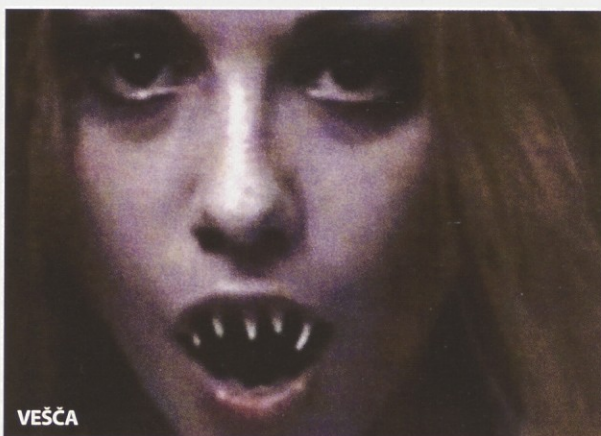
Dodatek: lokalne infuzije

Vešča (Leptirica, 1973, Đorđe Kadijević)

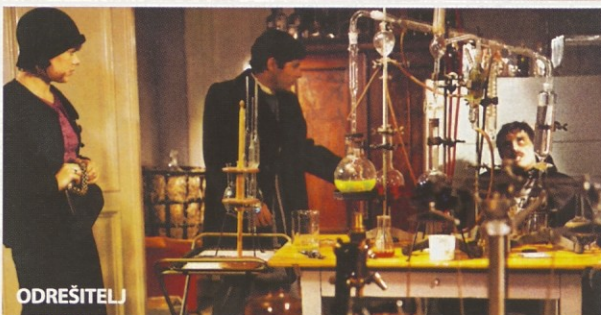
Kulturna jugoslovanska grozljivka – ena prvih nasploh – ki temelji na ljudskem izročilu (pripoved o Savi Savanoviću) oziroma slovanski mitologiji. Nepotešena naslovna junakinja pokaže in uporabi našpičene zobe v srbskem ruralnem zakotju, »etno obarvan« film, ki avtentično zamesi belo moko in rdečo kri, pa še danes ponuja lekcijo, kaj je mogoče doseči z minimalnim proračunom in brez posebnih učinkov (gre za enourni, delno barvni TV-film), s spretnimi montažnimi postopki ter evokativnimi zvoki in kamero – režiserja so samoupravno osveščeni kritiki obtožili celo »filmskega terorizma«. Kot žanrska dosežka je med ex-Yu filmi nujno omeniti vsaj še hrvaškega *Odrešitelja* (Izbavitelj, 1976, Krsto Papić) kot alegorijo komunistično-birokratske represije ter *Polno luno nad Beogradom* (Pun mesec nad Beogradom, 1993, Dragan Kresoja) kot, hm, zamolčano alegorijo post-komunistične represije med zadnjo vojno na Balkanu.

Vinopiri: Blutvajnšpricer saga (2006, Vitomir Kaučič)

Izvirni slovenski prispevek k žanru, v katerem so izprijeni vampirski aristokrati prišli na okus in radi srkajo samo kri z nekaj promili alkohola. In ko zmanjka turistov, se lotijo pijanih podložnikov. Morbidno-veseljaška »heimat« vampirijada, postavljena v vinorodno panonsko deželo Vulgarijo. Neumorna preleška produkcija, ustrezno poimenovana Plan 9, napoveduje premiero nadaljevanja na letošnjem Grossmannu z naslovom *Vinopiri: nova pizdarija* (2010, Vitomir Kaučič). Kot častno domačo polomijo lahko izpostavimo še TV priredbo kultnega romana Mateta Dolenca, *Vampir z Gorjancev* (2008, Vinci Vogue Anžlovar).



VEŠČA



ODREŠITELJ



VINOPIRI - NOVA PIZDARIJA

Rdeča: barva spola v videoizsekih

Razstava v galeriji Photon

Mojca Kumerdej

Rdeča, najtoplejša v barvnem spektru, je kot čutna zaznava, ki jo povzroča elektromagnetno valovanje v frekvenčnem razponu med 630 in 700 nm, na samem robu človeške vidne zaznave. Nižjih frekvenc – infrardeče – oko več ne zaznava. Tudi pomensko rdeča simbolizira robove in skrajnosti. V zgodovini izginulih in obstoječih kultur je povezana z intenzivnimi čustvi in stanji: z jezo, strastjo in nasiljem, s seksualnostjo, ljubeznijo ter z grehom in s sramom, v različnih pomenskih odtenkih, od totalitarizma, demokracije in anarhizma, pa tudi z oblastjo. Nianse rdeče na človeškem obrazu razkrivajo psihofizična stanja. Zardevamo od zaljubljenosti in sramu, pordelost kaže prekipevanje zdravja ali telesno obolelost, rdečilo na ustnicah lahko vzbuja poželenje ali pa gnus, starodavni bojevniki so si z rdeče premazanimi obrazi krepili samozavest in verjeli, da z vizualno podobo načenjajo moč nasprotnikov. Rdeča je barva življenja in smrti. V japonski in indijski kulturi so v rdečo oblečene neveste, v mnogih afriških kulturah je rdeča povezana s smrtjo. Rdeča je kri, ki kroži po telesu in življenje ohranja, rdeča je kri, ki iz telesa odteče in z njo življenje ugasne. V naravi so rdeči tako zreli plodovi kot ugašajoče listje jeseni.

Razstava video del osmih avtoric v galeriji Photon se rdeče barve loteva skozi perspektivo ženskega spola. Dve avtorici jo uporabita v tekstovni strukturi. Ana Grobler, ki je naslov videa *Super Ultra* prevzela iz oglaševalskih sporočil za higienske vložke, se kritično loteva sodobnih načinov tabuiziranja menstrualne krvi. Paleolitske venere, ki so verjetno reprezentirale simbole ženske seksualnosti in plodnosti, so bile »brezsramno« premazane z rdečo okro, kasneje, in prav nič drugače ni danes, pa menstrualna kri predstavlja stanje nečistosti, ki naj bi ga ženska z ultra tankimi vložki skrila pred pogledom drugega. Druga slovenska umetnica, Duba Samolec, v delu *Airport Revisited* rdečo tekstovno strukturo na ekranu uporabi za osrediščenje ženskega subjekta kot tudi drugih, slabo zastopanih družbenih skupin. Brazilka Kika

Nicolela se v delu *Ecstasy Poem* loteva minevanja s sočasno projekcijo obrazov igralko Liv Ullmann iz dveh Bergmanovih filmov. Oko sicer ne zaznava izjemno počasnega gibanja obeh podob, zato pa rdeče ozadje prvega posnetka tridesetletne igralko učinkuje vabljivo, medtem ko rdeča na drugem, šestdesetletnem igralkinem obrazu deluje razdiralno. Videoma *Flux* in *Ophelia* je skupno dvojce: ženska, oblečena v rdečo obleko, in pa njen konec – smrt. Avtorici *Fluxa*, Kika Nicolela in Suzy Okamoto žensko v rdečem kot ranljivi subjekt v odnosu do trdega okolja narativno prepeljeta do njene utopitve, v *Opheliji* pa nemška umetnica Iris Selke žensko kot žrtev moškega diskurza, nemo in mrtvo že na začetku položi na površino odnašajoče reke. V video performansu *Folly & Error*, v katerem ženski v skupnih rdečih spodnjicah kot eno samo, podvojeno telo, ponavljata gibanje v rdeči komplementarni zeleni pokrajini, se Američanka Michelle Handelmann navezuje na Baudelairovi ekscesni dvojčici, kuratorica razstave, avstrijsko slovenska umetnica Evelin Stermitz pa v videu *Red Velvet* rdečo prikaže kot abstraktno, spreminjajočo se haptično površino, ki skozi spreminjajoče se odtenke in gube sproža asociacije na seksualnost in intimne telesne frakture in površine.

Najbolj subtilno se je rdeče z abstraktnim pristopom lotila italijanka Barbara Agreste. V poetičnem in asociativno razprtem videu *Rain* na bujno vegetacijo kaplja rdeči dež – dež, ki prinaša mehko erozivno uničenje. Prav *Rain* med vsemi predstavljenimi videi s preseganjem deklarativnosti in že nič kolikokrat uporabljenih kritičnih komentarjev vsebuje tudi pomensko najširši spekter rdeče. Sicer pa na razstavi prevladujejo pomensko temnejši rdeči odtenki, medtem ko intenzivnejše in svetlejše rdeče nianse, ki presegajo (samo) žrtvovanje, smrt in razkroj, umanjajo.

Razstava »RDEČA: barva spola v video izsekih« je v galeriji Photon na ogled do 11. junija. <http://bit.ly/9l87Bo>



Svetloba v globini duše

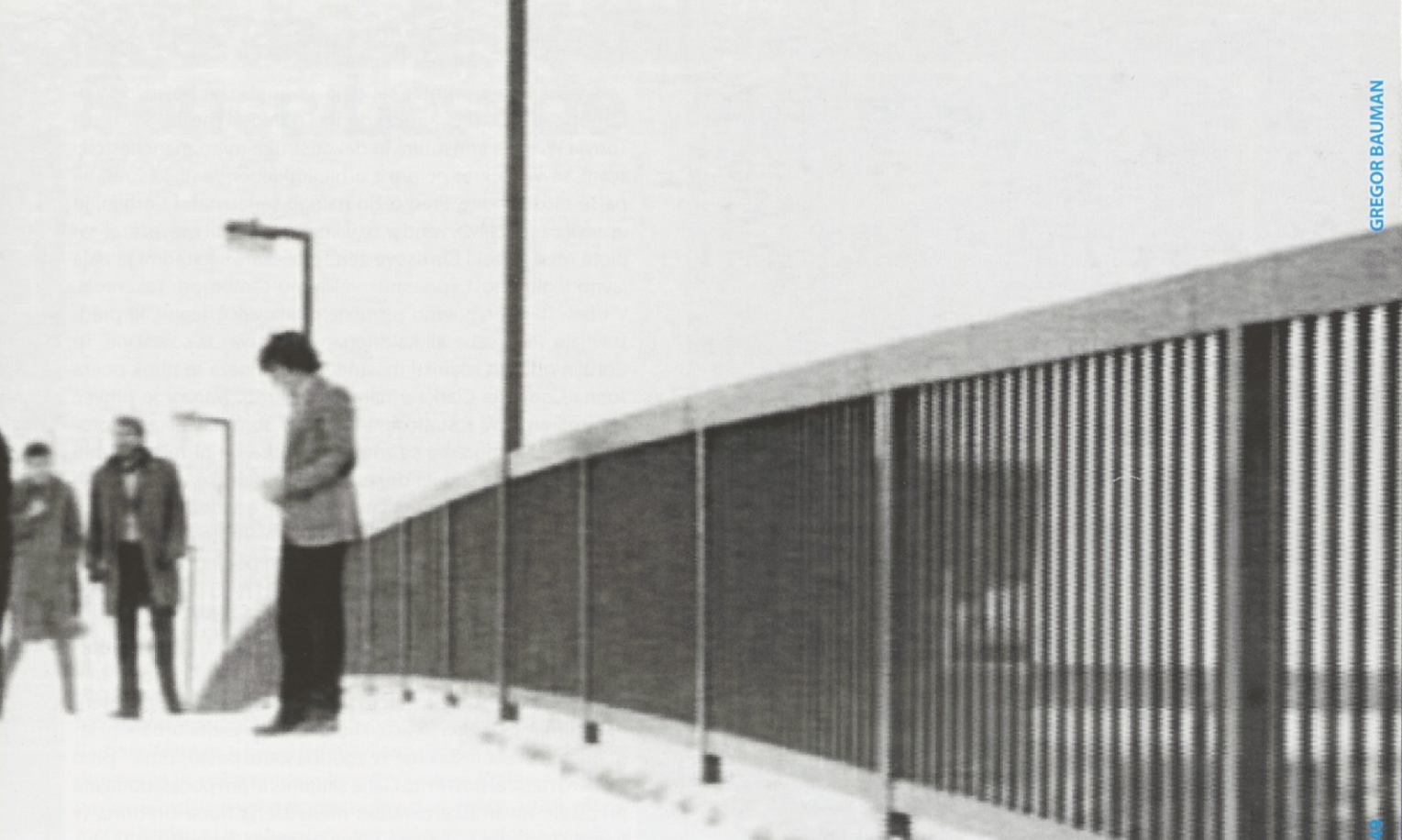
Kako ima film rad Joy Division

Gregor Bauman

»Najraje imam zvezdo, ki je mrtva, saj mi tako ne more pokvariti načrtov, ki jih imam z njo,« je v začetku osemdesetih, nekaj let po usodnem 18. maju 1980, dejal impresario Tony Wilson. Prav okoli njega je Michael Winterbottom zgradil omnibus 24-urni žurerji (24 Hour Party People, 2002) in tako (ponovno) sprožil histerijo vsega, kar vsaj malo diši po Manchesteru, od fabrikantov Joy Division pa tja do notoričnih Happy Mondays. Vendar uvodni citat odpira povsem novo poglavje, ki za seboj potegne enega temeljnih pogledov na Joy Division in lana Curtisa samega: »Ali so Joy Division kot zvezde obstajali že pred tragičnim dogodkom?« Črno beli (grobozrnati) video *Atmosphere* kot tisti radikalni rez Winterbottomovega filma odlično sovпада s smrtjo postrenesanih sanj, kamor je Paul Morley plasiral »urejeni kaos« in posmrtni mit lana Curtisa. Pravzaprav

ne preseneča, da je video podpisal fotograf Anton Corbijn, režiser »Touching from a distance« biografije *Nadzor* (Control, 2007), ki je imela celo to čast, da je premiero (17. maja) doživela v Cannesu. Tako je svoj pohod začela točno tam, kjer se je – primerjalno – začel konec lana Curtisa, umetnika, ki ni bil pripravljen uspeti za vsako ceno. Curtis namreč ni bil zvezda pred smrtjo, pravzaprav se je bal, da bo to postal – zvezdniško avreolo mu je prinesel samomor in založba (Factory), ki je sam mit in rojstvo »novega reda« znala povzdigniti nad kariero. »Ko legenda postane dejstvo, objavi legendo,« nas uče v filmu *Mož, ki je ubil Liberty Valancea* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962, John Ford), posvojeni citat, sicer redno na meniju Tonyja Wilsona. Dokumentarni film *Joy Division* (2007, Grant Gee) je tisti, ki je mit soočil z dejanskim in nudi odgovore na zamolčano in preslišano v fiktivnem, ki legendo spusti nazaj na ulice in v podzemlje Manchesterja in prepriča v vsem.

Nekaj let po smrti/razpadu je namreč postalo jasno, da bo skupina preživela ravno z osveževanjem svojega opusa, nikoli »končnega« priveska v sobivanju emocionalnega in zgodovinskega. In zgodovini, kot že tolikokrat doslej, ne moreš obrniti hrbta, zato se najdemo v praznem (med)prostoru, kako razumeti, če sploh, globino »zvoka in vizije«, predvsem pa se soočiti z (najverjetneje) nikoli zaključenim vprašanjem,



ali so fantje pravzaprav razumeli sami sebe oziroma koliko so razumeli dotik z razdalje med lanom na vokalni in preostalo trojico v zaledju. Winterbottom in Corbijn se temu izogibata v velikem loku, četudi v nekaterih kadrih grobo skicirata ta zapleten proces. Grant in Jon to izhodišče večkrat prav namerno poudarita, (tudi iz izključenih kadrov na DVD-ju lahko vidimo, da sta zgodbo Joy Divison očistila vse nepotrebne mitske navlake). To sugerira tudi Tony Wilson v komentarjih filma *24-urni žurerji*. Soočimo se s povedanim, da je vsak izmed preostalih članov skupine (Bernard Sumner, Peter Hook, Stephen Morris) delovanje skupine videl in razumel povsem drugače kot lan Curtis – takratni konflikti sicer niso bili usodni, a so bili za odrom še kako prisotni. Danes sicer razmišljajo o naivnem, o fazi, skozi katere gre večina skupin, vendar so bili znotraj skupine vedno v stanju pripravljenosti ... V tej fazi se lahko spomnimo kadra iz *24-urnih žurerjev*, kjer Tony ob zvokih Blue Monday podčrta spomin, da so redki bendi, ki po smrti glavnega avtorja preživijo ali se celo vrnejo z uspehom. Po vsej logiki bi se (filmska) pripoved na tej točki zaključila, vendar se zaradi vsega »mitskega« šele začne. Pri tem ne mislim na vsa ugibanja o zadnjih trenutkih lana Curtisa, tudi ne na film, ki se je vrtil na televiziji, ne na ploščo, ki je končala na gramofonu, temveč na odsotnost želje, da se zgodba pove po ustaljenih principih mainstream marketinga. Temu konceptu sta – ob pomoči *consigliereja* Petra Savilla – režiser Grant Gee in scenarist Jon Savage znala poiskati primerne odgovore – tako sta se približala tistemu, kar so Joy Divison dejansko bili.

Uspela sta ohraniti zdravo distanco do izoliranosti, s katero ali znotraj katere so Joy Divison (največ zavoljo Curtisovega značaja) zgradili »kult,« kasneje pa meje tega kulta razširili do neslutnih višin. Za zidovi temnih tonov, za poudarjeno hermetičnostjo njihove glasbe se je namreč skrivala nedolžna lepota, ki jo igrana filma s pretiranim poudarjanjem (zlasti) mita močno destabilizirata. Najlepšo ilustracijo predstavlja citat Jona Savageja: *»Punk je omogočil, da javno rečeš: 'Fuck you!' Vendar nekako ni zmožal naprej. To je bila preprosta fraza besa, ki je redefinirala rokenrol. Prej ko slej se najde nekdo, ki hoče več od te fraze, ki hoče reči: 'I'm Fucked!' Joy Divison je bila prva skupina, ki je uspela v tem – izkoristili so energijo in enostavnost punka, da so izrazili bolj kompleksna občutja.«* Namesto »distance« so fantje vedno težili k prijateljstvu, pri tem pa vzpostavili odnos do banalnosti in površnosti. V igranih filmih je teh motivov le za vzorec, pa še tu moramo biti pozorni (zanimivo, da se kot »statement« ne pojavi pakt, da bo Joy Divison obstajal samo v tej postavi in nobeni drugi, poudari pa se podpisovanje »krvave« pogodbe z založbo Factory).



V vseh treh portretih skupine je imel najlažje delo Winterbottom, ki pripoveduje zgodbo o ljudeh mesta. Skozi oči Tonyja Wilsona konstruira in dekonstruira mit o manchesterški sceni, se velikokrat poigra z urbanimi legendami, ki so se ali pa se niso zgodile. Pred težjo nalogo se je znašel Corbijn, jo opravil zadovoljivo, vendar se v linearni zgodbi prevečkrat zaplete med zapiski Curtisove žene Deborah, s katerimi je dala javno legitimnost »prvemu« velikemu samomoru rokenrola. V obeh filmih najdemo resnične oblikovalce scene, ki predstavljajo sami sebe ali kakšnega »bad guya« iz soseščine. Tu Corbijn odlično izkoristi mestnega posebnega in punk poeta Johna Cooperja Clarka v naravni velikosti. *Nadzor* je preveč kontroliran film, s statičnimi elementi soroden slikam (fotografijam). Ne moremo se znebiti občutka, da ni želel izgubiti nadzora in tako sprejel dokumentarne beležke, s katerimi je v prostor postavil hermetični izsek konca sedemdesetih, kot so ga razumeli tisti, ki so bili takrat tam – preostali pa moramo dokumentarno igro interpretirati na podlagi že zgrajenega mita. Če smo nekoliko zlobni, imamo pred seboj estetsko elementarni umetniški film za telebane, za vse tiste, ki bi radi enciklopedične podatke, pa se jim ne da brati knjige ali prebrskati Wikipedije. S tem ni nič narobe, vendar pripoved v malenkostih pade tudi na tem izpitu. Izredno izpeljan dokumentarni film *Joy Division* je tisti, ki obračuna z vsemi urbanimi legendami. Grant in Savage se zgodbe lotita postopoma – pred kamero najprej postavita člane skupine, ki jim počasi dodajata preostale tovarniške tovariše: menedžerja Roba Grettona (v beležki zasledimo datume nikoli izpeljane ameriške turnee), producenta Martina Hanneta, genija nad geniji, brez katerega najverjetneje mit o Joy Division ne bi zaživel v tej razsežnosti, ki jo poznamo danes, mecena Tonyja Wilsona (na TV Grenada vidimo, da so fantje igrali Shadowplay, ne Transmission, kot nas prepričuje Corbijn) in grafika Petra Savilla, ki je dal skupini zunanjo podobo, od frekvenc z ugašajočih zvezd (Unknown Pleasures) do kontroverzne upodobitve »shranjenega« Jezusa Kristusa v grobnici (Closer). V Guardianu se je samo zapisalo: »A MUST-SEE«. Dejansko so druge besede odveč – film ponotranji karizmo vseh protagonistov, ki so bili na usodni petek, 4. junija 1976, priča koncertu Sex Pistols ter se manj kot štiri leta kasneje znašli pred vprašanjem življenja in smrti, mita ali dejstev, med ljubeznijo in atmosfero ... Do tja (točke brez povratka) pridemo s pomočjo številnih ekskluzivnih posnetkov iz privatnih arhivov. Enkrat za vselej se soočimo z nevidnim oziroma (namerno) prezrtim v igranem. Vsekakor dokument, ki zahteva nekaj več časa (ogledov), da zgodbo lahko sestavimo v celoti. In Love Will Tear Us Apart Again ... Kot že tolikokrat doslej.

Sence besede

Matevž Rudolf

Leta 1983 je Stanko Šimenc izdal knjigo *Slovensko slovstvo v filmu*, v kateri je analiziral vseh 35 do tedaj posnetih filmskih adaptacij slovenskih literarnih del, ter podal izjemno uporabno bibliografijo vseh kritičskih zapisov o obravnavanih filmih. Razen maloštevilnih člankov od takrat ni izšla nobena izvirna ali prevedena razprava, ki bi se celostno ukvarjala s to tematiko. Zato je toliko bolj razveseljivo, da smo pred kratkim dobili izvirno monografijo z naslovom *Sence besede* avtorice dr. Barbare Zorman, v kateri je objavljena sinteza njene doktorske disertacije in nekaterih strokovnih člankov. Knjiga nosi podnaslov *Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*, pri čemer se bralec, ki je seznanjen s tematiko, nemudoma vpraša, v čem se pričujoča monografija razlikuje od Šimenčeve študije, saj oba avtorja obravnavata ekranizacije iz približno istega časovnega obdobja. A že bežen pogled v *Sence besede* nam da vedeti, da Zormanova pri obravnavi poseže po sodobnejših metodoloških aparatih ter svoje analize spretno vpenja v najnovejša družbena dognanja.

Prvo poglavje nas na kratko seznani z različnimi modernimi pristopi v preučevanju filmskih adaptacij, drugo pa prinaša opis osnovne metodologije, ki temelji na principih kognitivne naratologije in se osredotoča na preučevanje fiktivskih likov. V tem kontekstu analiza preučuje razlike med bralčevim doživljanjem literarnih junakov v izvirnem besedilu ter gledalčevim vrednotenjem filmskih likov v ekranizaciji, iz česar avtorica izpeljuje bistvena dognanja študije.

Po teoretičnemu delu se avtorica poglobljeno loti posameznih adaptacij, ki jih glede na opisano metodo razdeli v tri sklope. V prvem obravnava adaptacije iz petdesetih in šestdesetih let, kjer ugotavlja, da je v procesu izbora literarne predloge za podlago filmske pripovedi opazen očiten vdor ideologije (*Na svoji zemlji*, *Balada o trobenti in oblaku* ...). V drugem sklopu se posveti obdobju filmskega modernizma v začetku šestdesetih, kjer je čutiti vpliv politike avtorjev in večjo subjektivnost filmskih junakov (*Ples v dežju*, *Grajski biki* ...). Zadnji razdelek pa obravnava očiten porast ekranizacij klasične slovenske literature v sredini šestdesetih in začetku sedemdesetih let



(*Samorastniki*, *Na klancu*, *Cvetje v jeseni* ...). Takšen nenavaden porast t. i. filma dediščine Zormanova pripiše posledici sočasnih razmer v jugoslovanski kinematografiji, ki so nastale po političnem zatrtju jugoslovanskega novega vala.

Časovna zamejitev (1948–1979) je po avtoričinem mnenju določena z najplodnejšim obdobjem literarnega vpliva na film, pri čemer postavlja v ospredje filme, odmevnejše v kritičski refleksiji, izpusti pa mladinska dela, kjer se je naslanjanje na literaturo izkazalo za posebej plodovito (*Kekec*, *Sreča na vrhovi* ...). Eksplicitno ni pojasnjeno, zakaj se študija omeji prav z letom 1979. V osemdesetih letih je število ekranizacij res močno upadlo, a kmalu po letu 1979 so nastale pomembne adaptacije (npr. *Na svidenje v naslednji vojni* (1980), *Deseti brat* (1982), *Boj na požiralniku* (1982) ...), ki bi jih bilo nemara vredno vključiti v analizo. Izkaže se, da se avtorica posveti le 14 adaptacijam (od 36 v tem obdobju, kot to navaja v prilogi). Na tak manko opozarjamo predvsem zato, ker objavljene analize v slovenski prostor prinašajo svež pogled v ta segment zgodovine slovenskega filma, zato si bralec zaželi še nadaljnjih študij.

Glede na to, da gre za znanstveno monografijo, pa ne moremo mimo nekaterih pomanjkljivosti, s katerimi se srečamo že ob prvem branju. Gre predvsem za nedoslednosti v imenskem kazalu (v katerem bi bili zelo priročni tudi filmski naslovi) in nekatere napake v bibliografiji. Že pri obravnavi *Rdečega klasja*, recimo, v bibliografiji ni najti nekaterih virov, iz katerih so podani posamezni citati. Poleg tega pa bralcu otežuje preglednost tudi abecedna (ne)urejenost na nekaterih mestih v bibliografiji. Knjiga v okviru univerzitetne založbe, z recenzentskim pregledom in s podporo Javne agencije za knjigo si takšnih pomanjkljivosti ne bi smela privoščiti.

Kljub »tehničnim« spodrsrlajem prinašajo *Sence besede* nove poglede v razmerja med slovensko literaturo in filmom ter mestoma bistveno nadgrajujejo Šimenčovo delo. Predvsem pa prinaša monografija v slovenski prostor nekatere temelje za sodobnejši in strokovnejši pristop k filmskim adaptacijami, na katere smo (pre)dolgo čakali.

Greva

Nina Cvar

LETA 1999 USPE SAMU MENDESU V *LEPOTI PO AMERIŠKO* (AMERICAN BEAUTY, 1999) EKRANIZIRATI ENO BOLJŠIH KRITIK DISTINKTIVNE KULTURE AMERIŠKEGA PREDMESTJA; PREMIŠLJENA IZBIRA IGRALSKE EKIPE IN NEKATERI NEPOZABNI PRIZORI, PODPISANI S HUDOMUŠNO PIKROSTJO, KI STA JO V SODOBNI ANGLOSAKSONSKI KINEMATIČNI PRODUKCIJI MORDA VEŠČA LE ŠE NEONAIRJU ZVESTA BRATA COEN, MENDESU OMOGOČITA USTVARITI MINUCIOZNO ABSTRAHIRAN DIAPAZON AMERIŠKE KULTURNE KOLEKTIVITETE.

Mendes, ki je svojo poklicno pot začel kot (britanski) gledališki režiser, k teatru pa se kontinuirano vrača, se v svojih, doslej petih posnetih celovečercih, ukvarja z raznovrstnimi problematikami sodobne zahodne kulture, še najraje pa ameriške. Vizualizacije le-teh se loteva prek različnih zornih kotov. Na sledi v filmsko vidno polje često vnaša tematiziranja različnih desetletij: od recesijsko-depresivnih tridesetih let v *Poti v pogubo* (Road to Perdition, 2002), pa vse do vzpostavljajoče se »Pax Americane« petdesetih let v po brechtovski distancirani *Krožni cesti* (Revolutionary Road, 2008), v kateri je gledalec priča mukotrpnemu razkrivanju tragičnosti patriarhalne družbe t. i. težke moderne.

Pa vendar se Mendesovo seciranje fenomenov ameriške kulture ne odvija znotraj linearnega časovnega kontinuuma. Kar dva filma, že omenjeno *Lepoto po ameriško* in »iraškega« *Marinca* (Jarhead, 2005) – gre za karikiran pastiš »vietnamskih« vojnih filmov, kot so na primer *Popolna bojna oprema* (Full Metal Jacket, 1987, Stanley Kubrick), *Apokalipsa zdaj* (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola), *Lovec na jelene* (The Deer Hunter, 1978, Michael Cimino) in *Vod smrti* (Platoon, 1986, Oliver Stone) – Mendes vstavi v devetdeseta leta minulega stoletja. Navkljub diskontinuiranemu fokusu na posamezne, tako rekoč arhetipsko-paradigmatske premike v širši ameriški kulturi, so prvi štirje Mendesovi filmi variiranje enega in istega motiva – dekonstruiranja mitologike ameriškega sna.

Na nek način sledi dobitnik oskarja za najboljšo režijo *Lepoto po ameriško* temu tudi v svojem zadnjem filmu *Greva* (Away We Go, 2009). A Mendes se v zgodbi o paru v zgodnjih tridesetih letih, Veroni (Maya Rudolph) in Burtu (John Krasinski), ki pričakujeta svojega prvega otroka, želi izmakniti značilnemu, resnobnemu filmskemu diskurzu obravnave nekaterih stalno ponavljajočih se tematik v svojem opusu.

Zgodbo o mlademu paru, ki se mora ob prihajajočem materinstvu soočiti z nekaterimi bistvenimi eksistencialnimi vpra-

šanji, pri čemer sta ključni zlasti tisti o življenjskem slogu in definiranju kraja, zlasti pa koncepta doma družine, skuša Mendes reprezentirati kot bolj ali manj lahkoten mozaik cestnih dogodivščin »filma-cesta«.

Izbira tovrstnega, sicer izjemno priljubljenega holivudskega žanra, vsekakor ni naključna. Cesta ima v ameriški kulturi prav poseben status, saj gre za svojevrsten simbol, ki na emblematičen način izraža mitski prehod notranjega samo-iskanja oziroma prehoda, čemur pa smo priča prav v pričujočem filmu, za katerega je moč reči, da tematizira simbolno formo prihajajočega materinstva. Na tej sledi Mendes dinamiko mladega para raziskuje prav z njegovim popotovanjem po različnih koncih Severne Amerike, pri čemer ga sooča z različnimi tipi življenjskih slogov, sočasno izrisujoč še razglednico ameriške kulture oziroma družbeno-politične krajine.

V tej sodobni različici mita o Odiseju, ki ga navsezadnje posodablja tudi režiserjev poskus vzpostavitve identifikacije z dvojino oziroma množino, smo tako priča uspešnemu izogibanju omami spektakelske reprezentacije, saj pripovedni način ni pompoz, temveč prej izkazuje pretenzije po minimalizmu »indie« komedije, začinjene z elementi melodrame, in nvsiljive, mehko krhke fotografije. A ravno Mendesovo prehanje med obema žanrskima krajiščema, kar se mu je izvrstno posrečilo v *Lepoti po ameriško*, se tokrat izkaže za eno od težav danega filma. Navkljub dobrim scenarijskim nastavkom deluje valovanje med obema žanroma prej ponošeno kot inovativno, k čemur pa ne nazadnje prispeva še režiserjeva težnja, da je pri (sicer) esencialističnem prikazu intimnega vsakdana tridesetletnikov na vsak način všečen in avtentičen, kar pa film zapelje nikamor drugam kot izumetničenosti naproti, z odsotnostjo značilne Mendesove drže »brezdlakavosti« na njegovih že posnetih filmskih podobah.



Na poti

Portret neke bližine

Špela Barlič

Jasmila Žbanić je pred štirimi leti kot režiserska novinka zmagala na festivalu v Berlinu s pripovedjo o materi, ki je svojo mladoletno hčerko prisiljena soočiti z dejstvom, da je plod medvojnega posilstva. Po *Grbavici* (2006) ostaja tudi v svojem drugem celovečercu na znanem terenu, med na prvi pogled pokrpanimi fasadami hiš in duš, ki prikrivajo travme iz preteklosti. *Na poti* (Na putu, 2010) se sicer ukvarja s prebojem nove religioznosti in z njenim vplivom na intimo, a se teme prvenca dotakne tako s pritajenimi vojnimi posledicami, ki se prenašajo tudi na nove generacije, kot tudi z vprašanjem materinstva. Če Esma (Mirjana Karanović) v *Grbavici* ni imela izbire glede tega, s kom bo imela otroka, jo zbegana Luna (Zrinka Cvitešić), ki ji partner Amar (Leon Lučev) mimogrede prebегne v vrste ortodoksnih muslimanov, ima.

FILM NA POTI POSKUŠA V PRVI VRSTI DOGNATI, KJE SO MEJE LJUBEZNI, TODA POGLED ZA ENOSTAVNO NARACIJO RAZKRIJE KOMPLEKSNO, PRECIZNO RAZDELANO OZADJE. ČE JE V PRVEM PLANU LJUBEZEN IN SE V DRUGEM PLANU BIJE IDEOLOŠKI BOJ MED TRADICIONALNO ZMERNIMI BOSANSKIMI MUSLIMANI, KI OB VERSKIH PRAZNIKIH MIRNE DUŠE TRKAJO Z DOMAČO RAKIJO, TER ORTODOKSNIMI, POD BRADAMI IN ČADORJI SKRITIMI VEHABIJAMI, KI SO SE PO BOSNI RAZPASLI V ZADNJEM DESETLETJU, SE NAPOSLED PREBIJEMO DO ZNANIH TEMELJEV. Iz intimne zgodbe pademo skozi družbeno tkivo, ki razpre presek aktualne versko-družbene problematike, na koncu pa zadanemo ob isto kost kot pri *Grbavici* in domala vseh novodobnih filmih iz balkanske regije: ob skelet vojne travme.

Vojne je sicer že lep čas konec, toda stare vrednote so porušene, podoba sveta kot preluknjana žoga pušča na vseh koncih in krajih, identitete so zamajane. Razprte vojne rane so odlično gojišče za ideološke bakterije, ki stjujejo kri in otopijo bolečino, a tudi okužijo in prestrukturirajo osebnost. Včasih do te mere, da se celo dolgoletna ljubimca ne prepoznata več. Vera se v odnos med Luno in Amarjem prikrade kot prefrigana ljubica, ki najprej ponudi ramo za jokanje, čez čas pa Amarja popolnoma okupira. Luna in Amar imata podobni izhodišči, a se z realnostjo soočata vsak na svoj način. Film ju ujame prav tu – na poti, sredi procesa, med iskanjem in spraševanjem, ki ne pripelje do dokončnih odgovorov, le nakaže smer, v katero se znajo dogodki odviti v prihodnosti.

Jasmila Žbanić ne ponuja jasnih rešitev, niti ne komentira dogajanja, le razumevajoče opazuje vpletene strani. Kljub

temu, da na vehabije večinoma gledamo iz Luninega zornega kota, ni sledi obsojanja, le občutenje razlik. Na eni strani imamo neobremenjeno individualistko, ki si svoje meje rada določa sama, na drugi pa rigidni svet strogih pravil, ki pomaga postaviti meje tistim, ki tega ne zmorejo sami. Razkorak med svetovoma je poudarjen z Lunino živahno in individualizirano kostumografijo na ozadju srhljivo uniformne črnine čadorjev, z izrezovanjem Lune v bližnjih planih in njihovim kontrastiranjem s skupinskimi posnetki vehabij v širokih planih, ki dajejo kolektivu prednost pred posameznikom, ter z izbiro lokacij, ki skačejo med urbanim utripom sodobnega Sarajeva in pastoralno, izvenčasovno scenografijo vehabijske komune na obali Jablaniškega jezera.

Scenarij je natančen in domišljen, z jasnim dramaturškim lokom in življenjskimi liki. Celo za stranskimi osebami je čutiti zgodovino in male posebnosti, ki dajejo slutiti, da se za vsako izmed njih odpira nov film. Klasična pripovedna struktura je s perfekcionistično dodelanostjo največja odlika, hkrati pa tudi največja hiba filma. Zadržana, odmaknjena, skrbno premišljena poetika pušča občutek odlično pripravljene in po standardih izvedene študije, ki ji ni mogoče v ničemer oporekati, a ji manjka tisto nekaj več, kar filmskemu svetu daje živost in režiserjev osebni pečat. Temu se Žbanićeva najbolj približa z nekliškim prikazom ljubečega razmerja med Amarjem in Luno. Z detajli, kot so Lunin poslovilni skok v Amarjev avto, s posnetki njegovega smrčanja in komična straniščna scena, brez kiča in sladkobnosti z naklonjenostjo izriše portret neke bližine. To pa tudi ni lahka zmagata.



Ulrich Seidl: Uvoz-izvoz

Realnost združene Evrope

Mateja Valentinčič

»Nočem, da bi se stvari zdele lepše, kot so, da bi bilo gledalcu lažje. Vzbujati nelagodje je včasih prav delo umetnika. Seveda pa meje obstajajo tudi zame. Meje glede tega, kaj in kako želim nekaj prikazati (obstajajo stvari, za katere nisem prepričan, da jih hočem pokazati). Vendar to izhaja iz mojih lastnih prepričanj in občutkov, ne iz obzira do gledalca.«

Ulrich Seidl¹

Na Ulricha Seidla, enega najbolj brezkompromisnih kritikov sodobne potrošniške družbe in srednjeevropske buržoazne zatohlosti, iz katere po eni strani vznikajo Fritzli, po drugi strani pa umetniki, kot so Kafka, Bernhardt, Bachmann, Jelinek ali Haneke, so se že od njegovega celovečernega dokumentarnega prvenca *Dobre novice: O kolporaterjih, mrtvih psih in drugih Dunajčanih* (1989/90) lepile oznake kot provokator, mizantrop, cinik, voajer, družbeni pornograf, ki so se z vsakim naslednjim Seidlovim filmom le še stopnjevale. Seidl, ki je v dvajsetih letih posnel sedem filmov, dva igrana celovečerca, *Pasje dneve* (Hundstage, 2001) in *Uvoz-izvoz* (Import/Export, 2007) ter pet celovečernih dokumentarcev, se nikoli ni izogibal neprijetnih tem: odtujenosti, socialne in čustvene deprivacije v zahodni družbi izobilja ter vseh odklonov, ki iz nje izvirajo, od ksenofobije, nasilja, seksualnih perversij, religioznega fanatizma, medčloveške krutosti itn. Njegove kritike je najbolj zmotilo, da Seidl v svojih filmih inscenira realnost na način, ki briše mejo med igranim in dokumentarnim. Praviloma namreč snema na realnih lokacijah z naturščiki, ki se pred njegovo kamero v nelaskavih okoliščinah razgaljajo v vsej svoji psihofizični in socialni ranljivosti, kar v gledalcih, postavljenih v položaj voajerjev, vzbuja precej nelagodja. To napeljuje na misel, da je v potrošniški družbi spektakla eden največjih tabujev ravno reprezentacija neestetiziranega telesa, ki gledalce neizogljivo asociira na staranje in smrt. VELIK DEL FILMA *UVOZ-IZVOZ* JE SEIDL POSNEL V RESNIČNI GERIATRIČNI BOLNIŠNICI Z AVTENTIČNIMI PACIENTI V RAZLIČNIH FAZAH DEMENCE, KAR JE V AVSTRIJSKI JAVNOSTI PODŽGALO VAL OGORČENJA, ČEŠ DA GRE ZA NEETIČNO ZLORABO IN IZKORIŠČANJE REALNIH LJUDI, KLJUB TEMU – KOT PRAVI REŽISER V INTERVJUJU – DA JE BILO PRIDOBITI FORMALNI PRISTANEK PACIENTOV ZGOLJ STVAR BIROKRACIJE.

»Kot režiser sprejemam odgovornost za to, kako portretiram ljudi. Vprašanje je, ali portretiram ljudi na način, ki jim omogoča ohraniti dostojanstvo. Mislim, da nisem dosegel samo tega, temveč sem jim prek teh portretov nekaj dostojanstva celo vrnil. Ali pač umirajoči niso vredni, da bi jih prikazali? Ali so preveč grdi in/

ali ubogi? Tisti, ki tako mislijo, imajo očitno slabo vest, ker se zavdajo dejstva, da so za to odgovorni. Kar sem prikazal na geriatriji, namreč da vsi ti ljudje nazadnje končajo tako, da umirajo sami in zelo osamljeni, je odgovornost družbe, torej vseh nas. Dejstvo, da to sprejemamo, je škandal.«

Film *Uvoz-izvoz* pripoveduje zgodbo Olge, mlade ukrajinske samohranilke in medicinske sestre, ki odide s trebuhom za kruhom v Avstrijo, ter Paula, brezposelnega Avstrijca Olginih let, ki se z očimom Michaelom odpravi v nasprotno smer, na Slovaško in v Ukrajino montirat zastarele igralne avtomate in avtomate za žvečilne gumije. Seidl, ki je po *Dobrih novicah* (Good News, 1990) tematiko emigrantov, predvsem pa razmerja med evropskim vzhodom in zahodom obdelal tudi v dokumentarnem celovečercu s pomenljivo ironičnim naslovom *Računati je treba z izgubo* (Mit Verlust ist zu rechnen, 1992), v filmu *Uvoz-izvoz* s paralelno montažo sledi zgodbama obeh protagonistov, ki se sicer nikoli ne srečata. Forma naracije povsem ustreza vsebini filma, saj hoče Seidl pokazati vzporednice med obema zgodbama, ki sta le dve plati, dva anonimna obraza iste ekonomije.

Uvoz-izvoz se začne s tipično seidlovskim statičnim kadrom moškega, ki se sredi zime pred betonskim blokovskim naseljem trudi vžgati motor, ki v filmu deluje kot metafora Olgine in Paulove eksistence v mrtvem teku. Oba se v mizernem socialnem okolju trudita ponovno zagnati svoje življenje, poiskati službo, najti smisel in svoj prostor pod soncem. Seidl nas, potem ko pokaže materialno revščino na Vzhodu, zaradi katere je Olga, ki noče prodajati svojega telesa po internetu, pravzaprav prisiljena emigrirati, sooči z duhovno revščino na Zahodu, ki jo utelešajo tako odjemalci internetnega seksa kot malomeščanska avstrijska gospodinja, ki Olgo odpusti brez razloga, ter brezsrčno zdravstveno osebje v geriatrični bolnišnici, kjer Olga končno dobi delo čistilke, še najbolj pa Paulov očim Michi, odvrtno samovšečen vulgarni, ki misli, da je frajer zato, ker je iz Avstrije.





Seidlu uspe z nizanjem šokantnih prizorov izrisati sliko čustveno opustošene, moralno pavperizirane družbe tako na postsocialističnem Vzhodu kot kapitalističnem Zahodu, kjer sta seks in nasilje v razcvetu, porno industrija in varovanje pa edini panogi, kjer sploh še zaposlujejo. Poleg čiščenja seveda. Poniževanje je leitmotiv filma *Uvoz-izvoz*, ki sta mu oba protagonista kot žrtvi socialnih in ekonomskih razmer vseskozi podvržena ali pa sta mu priča. Na Olgo že v Ukrajini bevska nemško govoreči potrošnik internetnega seksa, ker ne razume takoj njegov ukaz (*»Vtakni si prst v rit!«*), v Avstriji nanjo kriči smrkavec v družini, pri kateri dela, da mu je ukradla GSM-aparat, njegova mati pa brska po njenih stvareh in jo odpusti zato, ker jo pač lahko, medtem ko jo na geriatriji zaradi njene lepote in mladosti nadleguje zavistna sestra, ki ji takoj pove, da je že mogoče bila v Ukrajini tudi ona medicinska sestra, toda v Avstriji je samo čistilka. Nič bolje se ne godi Paulu, ki prestopi grotesken tečaj za varnostnika, a kmalu izgubi nočno službo v trgovskem centru, ker ga napade in poniža skupina najstnikov. Na še bolj grotesknem tečaju zavoda za zaposlovanje mu povejo, da je treba v čakalnici čakati vljudno in ponižno. Vrhunec pa Seidl prihrani za sceno Michijevega poniževanja prostitutke v hotelski sobi v Ukrajini, kjer Michi Paulu demonstrira moč denarja.

»Zunanje meje so padle, toda notranje so ostale in te kažem jaz«, pravi Seidl, ki je z nedvoumno naklonjenostjo ponižanemu in obubožanemu Vzhodu že na začetku devetdesetih let posnel sijajni dokumentarni celovečerni film *Računati je treba z izgubo*. V njem avstrijski upokojenec na drugi strani meje z nekdanjo Češkoslovaško išče sebi primerno ženo in gospodinjo, ki pa se po dolgem spoznavanju in dvorjenju na koncu odloči, da svoje osebne svobode kljub težkemu življenju ne bo zamenjala za potrošniški konformizem. Seidl, mojster vivisekcije »normalnosti« vsakdanjega življenja, s sočutjem portretira tako Paula, ki se mu upira očimovo prostaško obnašanje, kot Olgo, ki edina pokaže človečnost do geriatričnih pacientov v bolnišnici. *Uvoz-izvoz* je sicer igrani film, ki pa mu avtentičnost obeh protagonistov, večine stranskih likov in prizorišč, kot sta (nad)realistični slovaški romski geto in prav takšna avstrijska geriatrična ustanova, kamor družba odlaga odvečne marginalce, med katerimi je danes vse več starostnikov, nikakor ne daje vtisa voajerističnega ekshibicionizma, temveč doku-fikcije.



Seidlovo insceniranje realnosti – potujitev resničnosti skozi fikcijo – je njegov avtorski način, da prodre v nelagodje realnega, ki ga v filmu *Uvoz-izvoz* morda najbolje ilustrira prizor, v katerem medicinska sestra, ki jo igra Maria Hofstätter, zabiča Olgi, da se kot čistilka ne sme dotikati pacientov, sama pa se umirajočih starčkov – verjetno po stanovski doktrini – dotika zgolj z rokavicami. Kot da so smeti.

Seidl, ki zase pravi, da je humanist in moralist, v filmu *Uvoz-izvoz* razgalja realnost t.i. družbene in ekonomske integracije nove Evrope kot ceneno razprodajo, nespodobni striptiz, ki je v njegovih filmih več kot le pogost motiv, že kar stilna figura. Ena najbolj nepozabnih scen v filmu je prizor pustne zabave v geriatrični bolnišnici, ki ga Seidl razkadrira v statične, fotografske portrete dementnih pacientov, našemljenih v klovne, ki nepremično strmijo v kamero in gledalcem vračajo pogled ob šlagerju, da so srečni tisti, ki lahko pozabijo, kar ne morejo spremeniti. Ulrich Seidl je eden tistih, ki ne more in noče pozabiti, zato se uvršča med peščico izrazito političnih evropskih filmskih avtorjev.

»Vem, da me vidijo kot resnega in zahtevnega, vendar skušam vedno najti humor in melanholijo. Če mi uspe s svojimi filmi ljudi nasmejati in se jim v naslednjem trenutku smeh zatakne v grlu, če sem v tem uspešen, potem sem srečen.«

Intervju Mateje Valentinčič z Ulrichom Seidlom z naslovom *Med dokumentom in fikcijo* je bil objavljen v Ekranu, september-oktober 2007.



Mleko bridkosti

Denis Valič

Čeprav se naša doba rada ponaša s tem, da obema spoloma omogoča enake možnosti na vseh področjih družbenega udejstvovanja, pa stanje »na terenu« pogosto kaže povsem drugačno sliko. Tako so danes cineastke še vedno ne prav pogost »pojav«, kaj šele da bi bile kolikor toliko enakovredno zastopane. Nenazadnje je bila Kathrin Bigelow sploh prva ženska, ki je v nekaj manj kot 80-letni zgodovini akademskih nagrad prejela oskarja za režijo. Res je sicer, da je hollywoodska filmska industrija še vedno trdnjava neokonservativizma in da je položaj v domeni neodvisnega, avtorskega filma vsaj nekoliko boljši. A vseeno nas je v zadnjem desetletju prijetno presenetil svež obrat, ki so ga v sodobni avtorski film prinesle južnoameriške kinematografije. Iz držav, ki jim zahodnjaški stereotipi pripisujejo v družbene pore vrasli patriarhat in mačizem, se je v zadnjih desetih, petnajstih letih pojavilo skoraj toliko ženskih režiserk, kot jih je premogla vsa povojna evropska kinematografija (no, seveda pretiravamo, a če bi šteli le relevantne cineastke, bi v tej oceni našli ščepec resnice). Argentinke Lukrecia Martel, Ana Poliak, Albertina Carri, Lucía Puenzo in Celina Murga, če omenimo le nekatere, Čilenki Marcela Said in Alicia Scherson, Perujčanka Claudia Llosa, Venezuelka Mariana Rondón in verjetno še katera. Predvsem argentinski film je bil spolno dodobra prevetren, kar mu je prineslo drugačno senzi- bilnost in nekakšno širino.

Eno lepših odkritij, ki jih je prinesla ta vstaja latinskoameri- škah režiserk, je gotovo perujska režiserka Claudia Llosa. Pozor- nost mednarodne javnosti je pritegnila z magičnim, a hkrati tudi surovim prvencem *Madeinusa* (2006), v katerem senzibilno prepleta več dotikajočih se tem, od trka duha polne tradicije in agresivne, a votle moderne dobe, agresije obče družbenega nad intimo posameznika, kolonialne preteklosti, do obdelave motiva tujca, ki vstopi v skoraj hermetično zaprto občestvo. Cla- dia Llosa je tudi v svojem drugem celovečercu, nenavadnem, a na trenutke brutalnem in hkrati tudi osupljivo lepem *Mleku bridkosti* (La teta asustada, 2009), nadaljevala svoje razmišljanje o bizarnih srečanjih starega in novega perujske družbe, z miti in legendami prepojenega ter na racionalnosti temelječega sveta, travmatične preteklosti, kot dediščine vojaških diktatur, in zbegane sedanjosti, ki se ne zna znebiti te travmatične prtljage preteklosti. *Mleko bridkosti*, ki so mu na berlinskem festivalu dodeli zlatega medveda in nagrado FIPRESCI, ob tem pa je prejel tudi številne druge mednarodne nagrade, bi zaradi navdušujoče prodornosti in natančnosti njegove upodobitve določenega obraza sodobne perujske družbe, lahko označili celo za nekakšno antropološko-zgodovinsko študijo, seveda posredovano preko intimno-lirične izkušnje.

A to je nekako pričakovano. Claudia Llosa je namreč navdih za svoje delo našla v akademski razpravi Kimberly Theidon z naslovom *Entre Prójimos*, v kateri obravnava 12-letno obdobje najbolj intenzivnih konfliktov med levičarsko revolucionarno gverilo in vladnimi represivnimi silami. Takrat so oborožene enote v svojo vojaško strategijo vključile množično posiljevanje žensk. Sprva predvsem na podeželju, konec osemdesetih pa so spopadi in z njimi množična posilstva dosegli tudi Limo, glavno mesto Peruja. Llosa je na osnovi pričevanj, ki jih je Kimberly Theidon zbrala v svoji knjigi, ter njene študije tovrstnega nasilja sestavila zgodbo o mladi ženski, Fausti, ki naj bi bila v otroštvu deležna »mleka bridkosti«: v perujski ruralni družbi se je v tistem obdobju uveljavilo prepričanje, da so žrtve množičnih posilstev preko dojenja svojo travmatično izkušnjo prenesle tudi na svoje otroke, največkrat rojene prav kot sad teh po- silstev. Fausta je v sebi res nosila to »bolezen«, a dobila je ni preko dojenja, pač pa jo je prevzela kot travmatično duhovno dediščino perujske ruralne družbe, ujete med paralizirajoči strah in rigidno tradicijo, ki ji ni dovoljevala, da bi se s tistim, kar se je zgodilo, soočila.

Ti dogodki so tako pristali v kolektivno nezavednem, izražali pa so se preko tovrstnih vraževerij in legend. Llosa gledalcu nazorno pokaže vso tragičnost Faustine ujetosti v to duhovno tradicijo, saj si takrat, ko umre njena mama, v strahu pred more- bitnim posilstvom (vse, kar je prihajalo od zunaj, zunaj njunega doma, njunega malega družinskega nukleusa, je bila grožnja) v vagino zatlači krompir. LLOSA NAM ŽIVLJENJE RURALNE DRUŽ- BE IN NJEN DUHOVNI HORIZONT ŽIVO TER NATANČNO PRIKAŽE PREKO ŠTEVILNIH RITUALOV, KI POLNIJO NJEN VSAKDAN. PRAV TAKO POTRPEŽLJIVA PA JE TUDI PRI SPREMLJANJU FAUSTE NA NJENI POTI DO »OZDRAVITVE«, KATERE SLUTNJA NASTOPI TAKRAT, KO SE PRIČNE FAUSTA V STIKU Z MESTOM, URBANIM OKOLJEM, OSVOBOJENIM VRAŽEVERJA, OSVOBAJATI OKOV TRADICIJE. *MLEKO BRIDKOSTI* JE LEPO, V MAGIČNI REALIZEM UJETO, A TUDI MALCE MRAČNO DELO.



Enotni v prepričanju: »Nočem biti kot vsi drugi.«

Ob filmu Vsi drugi

Katja Čičigoj

KATJA ČIČIGOJ

»Hotela sem posneti film o detaljih v partnerskem odnosu, ki jih drugim ne moreš zaupati,« je o svojem drugem celovečercu *Vsi drugi* (Alle Anderen, 2009) dejala mlada režiserka, scenaristka in producentka Maren Ade. »Če bi jih prijatelji vprašali, kaj se je zgodilo na Sardiniji, ne bi mogla iskreno odgovoriti.«

»Nič posebnega,« bi se verjetno glasil odgovor – in iz zunanje perspektive bi se res zdelo tako – iz perspektive vseh drugih, dolgočasnih buržujev, kot jih vidi mladi par na počitnicah na Sardiniji. »Nočem biti kot vsi drugi,« pravi neodvisna glasbena producentka Gitti. Njen negotovi partner, neuspešni arhitekt Chris, pa se zgolj navidez strinja z njo: čeprav se sam upira »diskretnemu šarmu buržoazije«, se ne more izmakniti tihemu dik-tatu družbene norme. Tako normo življenja v dvoje prepozna v srečnem mladoporočenem paru, njegovem prijatelju in noseči ženi, ki postavita pod vprašaj krhko razmerje glavnih likov.

Režiserka, ki jo uvrščajo v t. i. »berlinski krog« večkrat sodelujočih režiserjev pri nizkoprorračunskih realističnih filmih o kočljivih temah, je po prvem celovečercu *The Forest for the Trees* (Der Wald vor lauter Bäumen, 2003), ki obravnava zgodbo mlade učiteljice v soočenju s tujim okoljem in z agresivnimi učenci, hotela ustvariti nekaj »povsem novega«. Vendar že površni premislek obeh filmov razkrije njeno fiksno idejo: s skoraj dokumentaristično naracijo nakazati psihološke rane, ki jih pusti preigravanje razmerij moči (med učiteljico in otroci oz. v paru); te segajo od obsesivne navezanosti na nekoga (sosedo oz. partnerja) do tesnobne odtujenosti od vseh (v tujem okolju oz. znotraj para). Sadizem iz širšega okolja razreda in soseske preide v intimo para.

Najbolj krut pa je v psiholoških igrah subtilni način njihovega podajanja, ki s prebijanjem žanrskih konvencij dogajanje iz filmske fiktivnosti vpne v realnost. Skoraj novovalovski verizem doseže predvsem z ročno kamero, z igro s časom, ki s pripuščanjem statike in tišine v vidnost doseže vtis realnega časa dogajanja, z vsakdanjimi, nedramatičnimi dialogi, h katerim sta z improvizacijami pripomogla tudi izjemno prepričljiva (sicer gledališka) igralca Birgit Minichmayr in Lars Eidinger.

V ZDA je to tehniko med prvimi uporabljal John Cassavetes. Njegov film *Ženska pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1974) je bil avtorici v zavestni navdih pri snemanju filma, kot tudi Antonionijeva *Noč* (La notte, 1961, Michelangelo) in Bergmanovi *Prizori iz zakonskega življenja* (Scener ur ett äktenskap, 1973). Sorodno tem diagnozam partnerskih odnosov je tudi Ade s študijo zavestno nekonvencionalnega para sondi-

rala premike v partnerski dinamiki svoje generacije, za katero je značilno prav zavestno odmikanje od (buržoazne) norme, ki pa pomeni neogibno primerjavo z njo. Za današnjo generacijo to pomeni tudi fleksibilno redistribucijo vlog moči med spoloma. Čeprav bi lahko film s prikazom propada fleksibilnega modela, v katerem feminilni partner zaradi manjvrednostnih kompleksov (neuspešne kariere) požene prej neodvisno partnerko v obupni poskus samospremembe k njemu bolj vsečni feminilni družici, kaj hitro zapadel v moraliziranje o potrebi po ohranjanju konvencionalne delitve vlog med spoloma, se z nenehnim spodmikanjem tal paru film temu spretno izogne. Kot tudi afirmaciji nasprotno fleksibilne pozicije: par prave kemije ne najde niti na začetku, ko ona uči njegovo nečakinja nasilnih igrice, on pa pestuje nečaka; niti na sredi, ko se ona spremeni v naličeno gospodinjo, on pa z njo kruto manipulira; niti na koncu, ko zблиžanje para daje slutiti vrnitev k izhodiščni sproščenosti recipročnosti. Ta ostane zgolj na ravni slutnje, ki vključuje tudi svoje nasprotje: zavest o apriorni nemožnosti popolne recipročnosti.

FILM Z NENEHNIM PREMEŠČANJEM PARTNERSKIH VLOG V SADISTIČNIH IGRAH PSIHOLOŠKIH MANIPULACIJ GLEDALCU NE PONUDI VARNE IDENTIFIKACIJE S KATERIM IZMED PARTNERJEV. Nasprotno, s skrajno problematičnimi liki spretno secira problematičnost vsake situacije medčloveške intimne interakcije, ki ostane nerazrešena v odprtem koncu. »*Pekel so (vsi) drugi ljudje*,« bi lahko parafrazirali Sartra; njegova partnerka Simone de Beauvoir pa je bila prepričana, da »med spoloma ni recipročnosti«. Film Maren Ade kaže, da to drži ne glede na to, kateri med spoloma si lasti dominantno pozicijo. Vselej gre za boj, »razmerje moči,« kot se je izrazila režiserka. Recipročno ostaja zgolj (v grenkih pogledih Chrisa in Gitti v zaključnem kadru prisotno) spoznanje o nemožnosti recipročnosti.



Kako izuriti svojega zmaja



Ni bilo treba prav dolgo čakati na prvi film, ki bo vizualno, z vsemi vrtoglavi poleti na ukročenih zmajih, posnemal Cameronovega *Avatarja*. Da gre očitno za risanko (produkcija: DreamWorks Animation), prvenstveno namenjeno otrokom, ali pač »animirano družinsko pustolovščino«, kakor to generično označujejo tržniki, seveda ne preseneča, ampak film *Kako izuriti svojega zmaja* (How to Train Your Dragon, 2010, Dean DeBlois in Chris Sanders) vseeno ponuja nekaj zanimivih interpretativnih izhodišč, poleg posrečenih vizualnih cukrkov, h katerim je kot »svetovalec« prispeval tudi hišni snemalec bratov Coen, Roger Deakins.

Zgodbo o trku civilizacij je, podobno kot *Avatarja*, možno brati na več načinov, najbolj očitni pa je kot na dlani. Vikinško pleme na otoku nekje v severnem morju se neprestano sooča z napadi plenilskih zmajev – obramba domačega ognjišča je prvinska patriotska naloga vsakega prebivalca, vendar je mali in nerodni najstnik Viki, poglavarjev sin, mačističnemu očetu pri obrambi plemena in na bojnih pohodih pretežno v napoto. Ko se zbliža z Nočnim besom, nevarnim in poškodovanim zmajem, ki zasilno pristane in obstane nedaleč od vasice, v njem odkrije svojevrstnega partnerja oziroma ključ do »medkulturnega« spoznavanja, razumevanja in sožitja.

Ker predstavljajo zmaji konstantno grožnjo vikinški »nacionalni varnosti« in premorejo strahotno »orožje za množično uničevanje« in ker je Viki tisti šibki sin svojega očeta, ki se mora šele dokazati, in ker mu na koncu uspe opraviti to, kar je očetu na več bojnih pohodih spodletelo, torej premagati in si podrediti »malopridno civilizacijo«, je jasno, kje smo. Zmaji so v bistvu čisto krotki in pripravljeni na »medkulturno« sodelovanje, samo znebiti se je bilo treba grdega grdega diktatorja (oziroma ga zvabiti iz globoke votline, v kateri je ždel in teroriziral okolico), ki jih je silil v vse tiste podlosti, pa bodo v sebi lahko odkrili notranjega vikinga. »Inside every gook, there is an American trying to get out,« je v Kubrickovi *Popolni bojni opremi* polkovnik podučil vojaka Jokerja. Prizorišča se menjajo, čas mineva, ideologija ostaja ista: animacija *Kako izuriti svojega zmaja* je pač samo fantazijska razrešitev aktualne, iraške travme.

Petra Osterc

Robin Hood



Začetek je bil obetaven: Ethan Reiff in Cyrus Voris sta napisala revizionistični scenarij *Nottingham*, kjer sta tradicionalno zgodbo obrnila na glavo: nottinghamskega šerifa sta predstavila v pozitivni luči, Robina Hooda pa kot barabo. Ko je projektu prikimal še Ridley Scott, je kazalo, da bomo dobili film, ki bo superiorno prekosil tisto MTV-neumnost s Kevinom Costnerjem in se pomeril z najboljšim primerkom podžanra, *Robin Hood in Mariana* (Robin and Marian, 1976, Richard Lester).

Napaka. Scott je zahteval temeljite posege v zgodbo in scenarij je krepko predručal *hitmaker* Brian Helgeland, za njim ga je mrcvaril dramatik Paul Webb, nazadnje pa še Tom Stoppard, ki je dramaturške luknje krpal, ko se je snemanje že pričelo. Že sprememba naslova iz inventivnega *Nottinghama* v ziheraškega *Robina Hooda* lepo ilustrira, da se kanijo ustvarjalci prilizovati kar najširšemu občinstvu in lesti v rit vsem okusom. Tako je nastala še ena pravljica o rojstvu legende, ki pa je v prav ničemer ne problematizira: Robin je postaven, pravičen in pogumen, v naročje pa mu same od sebe padajo dobrine, kot so zvesti prijatelji, posestvo, plemiški naslov in ljubezen v obliki (za srednji vek malce preveč emancipirane) Mariane, da bleščečih zmag sploh ne omenjamo. Tako popolnega junaka že dolgo nismo videli. Še Shrek premore več psihološke globine.

Da ne bom preveč kritičen, zadeva je sicer povsem užitna, tekoča in posneta v značilnem ridleyjevskem vizualno razkošnem slogu, ki gledalca crklja in zlahka vzdržuje njegovo pozornost, a brez tiste surove energije in usodnosti, ki sta jo premogla *Gladiator*, pa tudi *Nebesko kraljestvo*. Kljub visokemu produkcijskemu sijaju ostaja *Robin Hood* okužen s kompromisi in deluje bolj kot pilot za prihajajočo TV-nanizanko kot pa film.

Razočarala je tudi velika finalna bitka, ki naj bi nas osupnila in prikovala na sedeže, a se malopridna francoska vojska še pred začetkom spopada znajde v povsem podrejenem položaju, prepuščena na milost in nemilost junaškim angleškim lokostrelcem in konjenici. Popolna suspenzija suspenza. Zato to ni bil enakopraven boj, pač pa mesarsko klanje. Pa še klanje ni bilo, saj bitka deluje tako prijazno in neškodljivo kot akcijski prizori iz *Ksene*. Še en prispevek k neznanski lahкости pobijanja. Film zamujenih priložnosti.

Zoran Smiljanić

Perzijski princ: Sipine časa



Kljub temu, da snemanje filmov po predlogah računalniških igrice zdaj še ni rodilo prav navdušujočih rezultatov, nas je po pestrem naboru igričarskih flopov vseeno doletela še ena poletna preizkušnja za razbeljene možgane. Tokrat se je projekta lotil Jerry Bruckheimer, proslavljeni producent *Piratos s Karibov*, ki se je v navezi z režiserjem Mikeom Newellom namenil v film prelitati računalniško igrico, ki smo jo žulili vsi odraščajoči v zgodnjih devetdesetih, ko domači računalnik tudi za socialistična gospodinjstva ni bil več prehuda eksotika.

Perzijski princ: Sipine časa (Prince of Persia: The Sands of Time, 2010) po kratki ekspoziciji, v kateri izvemo, kako si je princ Dastan (hečno mišičasti Jake Gyllenhaal) prislužil mesto v kraljevi palači, krene v napad na sveto mesto Alamut, ki bojda kolaboracionira s kraljevimi sovražniki. Alamut po nešteti Dastanovih saltih, prevalih in skokih v globino končno pade, princ pa za nagrado dobi jezikavo princeso Tamino (Gemma Arterton) in družinsko potegavščino, ki ga iz junaka spremeni v ubeznika. Med bežanjem pred družinskim srdom svojo pozornost preusmeri na bajeslovno bodalo, s katerim je mogoče upravljati čas in bi v rokah hudobca, ki se želi polastiti prestola (arabsko kvintesenčni Ben Kingsley), v trenutku pogubil svet.

Vsa ta fantazijska godlja predstavlja precej hud zalogaj za odrasle možgane. Film, ki nezgrehljivo diši po računalniškem izvoru, pošteno draži zdravo pamet. Čeprav se glavnega junaka še posebej zagnano trudi portretirati kot čisto navadnega človeka (niti ne modrokrvnika, ampak - za bolj silovito identifikacijo - celo navadno, z ulice pobrano in posinovljeno siroto plemenitega srca), ta bolj spominja na kakšnega superheroja, ki opičje poskakuje in binglja med zidovi in strehami puščavskih kasbahov.

O kakšni sledi mentalne stimulacije tu seveda ni mogoče govoriti. Ljubitelji lika in dela najbolj gibčnega med princji najbrž ne bodo razočarani nad njegovo gimnastično predstavo, za vse ostale pa dvomim, da bodo uspeli domišljijški prag znižati do te mere, da jih ne bo motilo vsaj to, da jim štorijo o perzijskem princu prodaja četita dvakrat prepečenih Angležev s pretiranim očesnim make-up-om in z gledališko kostumografijo.

Špela Barlič

SLOVENIJA –
DRŽAVA PARTNER

**MOTOVUN
FILM
FESTIVAL**

12 26/07-30/07
2010

DOBRODOŠLI NA BRDO FILMOVA / DOBRODOŠLI NA GORO FILMOV
/ WELCOME TO THE MOUNTAIN OF FILMS

Ekran

SLOVENIAN
FILM FUND
FILMSKI
SKLAD
REPUBLIKE
SLOVENIJE
JAVNI
SKLAD

Hrvatski
audiovizualni
center
Croatian Audiovisual Centre

ISTARSKA
ISTRIANA

MEDIA

Logo of the European Union

Basen

Gorazd Trušnovec

O Borisu Zaharoviču Šumjackem¹ (1886–1938) se pravzaprav ne ve veliko, dokumentacija o njem je bila, tako kot o številnih drugih najprej zaslužnih, potem pa zavrženih državljanov, izbrisana iz arhivov, tisto, kar se o njem ve, pa si v teh časih le zasluži vsaj kratek povzetek.

Šumjackij je začel kariero kot boljševik, partijski funkcionar, član Osrednjeazijske celice Centralnega komiteja v Sibiriji, vendar je bil v bistvu tragična osebnost – veliki, nerazumljeni duh sovjetskega filma, bi se reklo, en tak idealist po srcu, postavljen na napačen položaj. Ampak saj vemo, kam vodijo poti, tlakovane z dobrimi nameni.

Čeprav ni imel izrazitih referenc, ga je Stalin leta 1930, po preobrazbi sovjetske filmske industrije, ki je šepala zaradi kronične finančne podhranjenosti, ustoličil za sekretarja Sojuzkina, svoje pristojnosti pa je Šumjackij tri leta pozneje razširil kar na vso državno produkcijo, mednarodno izmenjavo, distribucijo in prikazovanje. Položaj mu je dal krila, brez resnih izkušenj se je začel vmešavati v vsebino in estetiko filmov, nadzorovati je hotel vse vidike ustvarjanja, pisal je kritične in analitične filmske eseje, izdal nekaj knjig ... Čeprav se je Šumjackij prvenstveno spraval na Leva Kulešova in njegove montažne principe, ki naj ne bi bili v službi prave ideološke linije, je postal kolateralna žrtev pravzaprav Sergej Ejzenštejn s svojim nesrečnim projektom *Bežin log* (1936). Ampak pustimo to.

Vedno večjim pristojnostim, ki si jih je Boris Zaharovič jemal, pa je sledila vedno večja odgovornost, in Stalina je še kako zanimalo, kaj se dogaja z »našo najpomembnejšo umetnostjo«. Šumjackij ni bil tako neumen, da ne bi videl, kako se mu je pred nosom, pod taktirko planskega gospodarjenja, namesto optimistične kreativnosti in zdinamizirane produk-

cije razpasla birokracija in kako se od filmarjev vedno bolj pričakuje, da se ukvarjajo z administracijo in organizacijo namesto z ustvarjanjem. Rezultati so bili, posledično, vedno bolj kilavi.

Velika, odrešilna ideja Borisa Zaharoviča je bil sovjetski filmski center, generalno reformiran državni inštitut, agencija, pravzaprav mali studio po vzoru tistih pravih, holivudskih, ki so, čeprav s krivo vero, po svoje vendarle služili ljudstvu. Z njim se je hotel izogniti mrzli klimi, nadzoru in nemilosti

ljubljenega vodje, v katero je padel zaradi – kljub vse večjim stroškom – odsotnosti resnejših rezultatov lastnih podvigov.

Šumjackij se je v težkih trenutkih pritoževal, da ga sovjetski filmarji ne razumejo, da pljuvajo po njem v medijih (seveda v tistih, ki niso bili pod nadzorom njegove dolge roke) in da ne sprejemajo njegovih vizionarskih reform, na kar je Stalin s smrtonosno lakoničnostjo odvrnil: »Ampak to so vendar edini filmarji, ki jih imamo.«

Sovjetska filmska industrija je pod ekspertnim vodstvom Borisa Šumjackega opazno hiralala, zaostajala je celo za skromno produkcijo povprečne kapitalistične države na gnilem Zahodu. Statistika je kajpak mati vseh laži, vendar pa je bilo Šumjackemu vseeno težko prirejati dejanske rezultate, partijskemu pedigreju in oblastništvu navkljub. Kot je ugotovila *Pravda*, je bilo leta

1935 od načrtovanih 130 celovečercv končanih le 45 filmov, leta 1936 od načrtovanih 165 le 46 celovečercv, leta 1937 pa je njegova klika pričakovanja že v osnovi znižala nekako na polovico, torej na 62 filmov, vendar jim je celo znotraj tega plana uspelo končati le 24 celovečercv – pa še v to kvoto so bile vštete sanacije »iz prejšnjih programov«.

To je sodu končno izbilo dno, Stalin ga je dal 8. januarja 1938 aretirati, *Pravda* pa ga je že naslednji dan denuncirala kot prevarantskega lopova in saboterskega zarotnika. Po kratkem izgnanstvu v rodno Sibirijo je bil pol leta pozneje Boris Zaharovič Šumjackij ustreljen.



1 Vir: Taylor, Richard in Christie, Ian: *Inside the Film Factory: new approaches to Russian and Soviet cinema*. Routledge, 1991.

EKRAN

Revija za film in televizijo

Preberite v dvojni, poletni številki:

- Festivali: Grossmann, Motovun
- Set-jetting v Sloveniji
- Trend: film 'blanche'
- Živojin Pavlović

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 junija 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 prepošto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 števil (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poština (poština za 10 števil znaša 7€, za tujino 15€).

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

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

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

Datum in podpis(žig)

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

4.6.

JEFF BRIDGES KAREN ALLEN

MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS DVD
186 642 2010

920101018,5

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

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

»Junija se afere preselijo v filme. Na srečo. Konec ni nujno srečen, toda pred koncem se imajo vsi fajn. Tudi najslabši. Okej – še posebej najslabši.«

Marcel Štefančič, jr.

MOŽ
Z ZVEZDE

11.6.

北野武
TAKESHI
KITANO
SONATINA

»Prava mojstrovina gangsterskega filma!« (FIMIA)

DVD

FIMIA

18.6.

SONJA SAVIČ, RADE ŠERBEDŽIJA, MILENA DRAVIČ



UNA PO ROMANU MOMA KAPORJA

1984
Miloš Radivojević
UNADEMIURG
& Company

24.6.

DEMIURG
& Company

Alex Gibney: GONZO: The Work and Life of Dr. Hunter S. Thompson

GONZO: Življenje in delo
Dr. Hunterja S. Thompsona

Pripovedovalec: Johnny Depp

Mladina + DVD:

7,80 EUR

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

20,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in
Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIMIA

DVD
VIDEODodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/

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