

Ekran

Revija za film in televizijo

161w.



Letnik XLVII / december - januar 2010/2011 / 5€

Intervju

Juliette Lewis

Kaliber 50

Novi eko-dokumentarci

Zid objokovanja

Rekviem za Filmski sklad

Fokus

Naj filmi 2010

Tehno

Transmedijska produkcija

Televizija

Komedija vérité

Animateka 10

7. Mednarodni festival animiranega filma
6-12 december 2010, Kinodvor, Slovenska kinoteka, Ljubljana
16-18 december 2010, Kino Udarnik, Maribor

- Tekmovalni program • Otroški in mladinski program Slon • Evropski študentski tekmovalni program
- Svetovni jagodni izbor • Retrospektiva avantgardnega animiranega filma • Fokus na Nemčijo • Japonski sodobni kratki animirani film
- Šest celovečernih animiranih filmov • Dve filmski projekciji z živo glasbeno spremljavo (Andrej Goričar in Compagnia d'arte Drummatica (It.))
- Pet likovnih razstav (Slovenski etnografski muzej, Kinodvor, Moderna galerija — Mala galerija in KUD France Prešeren v Ljubljani ter Naskov Dvorec v Mariboru) • Trije avdio-vizualni dogodki (Mediocre, Projekt MonoPoly in Na lepem prijazni)

Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK - Krizno leto očetov
Tamara Langus	3	RAZGLEDNICA - Razglednica z odprtega oddelka Fužine
Gregor Bauman	4	BLIŽNJI POSNETEK
Matic Majcen	8	Intervju: Juliette Lewis Intervju: Robert Guédiguian
Katja Čičigoj	12	FESTIVALI
Dare Pejič	16	Retrospektiva avantgardnega animiranega filma
Katarina Majerhold	18	Stripburger v gibanju Festival gejevskega in lezbičnega filma
Igor Kadunc	20	ZID OBJKOVANJA
Samo Rugelj	23	Res je, Vojnovič ni mladi slovenski Truffaut Rekvjem za Filmski sklad
	26	FOKUS - Najboljši filmi leta 2010
Žiga Valetič	30	KALIBER 50 - sodobni ekozofski dokumentarci
Marko Bauer	40	ESEJ
Jaroslav Skrušný	42	Facebook s človeškim obrazom Ob filmu Circus Fantasticus
Peter Stanković	45	ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH - Zarota
Dejan Ognjanović	48	MALA RUBRIKA GROZE - Satire in satire
Uroš Šetina	52	TEHNO
Uroš Goričan	56	Phil Tippet, starosta vizualnih učinkov Zmagovalci novih ekranov?
Gregor Bauman	58	MUZIKA - Intervju z Warrenom Ellisom
Ivana Novak	62	TELEVIZIJA - Žanr za hec
Matevž Jerman	64	KNJIGARNA
Milan Ljubič	65	130 projektov za uvod v snemanje filmov Kino Pistola
Petra Osterc	65	Poklon Lojzetu Rozmanu
Gorazd Trušnovec	66	Poročila sem se s komunistom
Matic Majcen	68	KRITIKA
Matic Kocijančič	70	Gremo mi po svoje Piran - Pirano
Andraž Jerič	72	Wall Street: Denar nikoli ne spi
Urban Zorko	74	Socialno omrežje
Andrej Gustinčič	76	Američan
Špela Barlič	78	NA SPOREDU
Matjaž Juren	78	Tamara Drewe
Florijan Skubic	79	Klepetalnica
Nina Cvar	79	Ledena past Nič osebnega
Gorazd Trušnovec	80	NAJBOLJ BRANA STRAN - Dosje X

Krizno leto očetov

Gorazd Trušnovec

Za zadnjo letošnjo številko *Ekrana* smo rednejše sodelavce in filmske publiciste zopet zaprosili za osebne sezname »naj« filmov preteklega leta. Preference, ali bodo označeni po vrstnem redu, abecedi, kar tako ali bodo izbrani in razvrščeni po kakšnih drugih kriterijih, smo prepustili vsakemu posamezniku ... Vsak film ima lahko tudi zelo kratko pojasnilo (ali splošnejši tekst o izbiri), lahko je tudi brez njega. Tudi odločitev, ali se omejiti na filme, prikazane v uradni distribuciji pri nas na rednem kinematografskem sporedu, na priložnostnih javnih projekcijah, ali v okviru katerega od številnih filmskih festivalov (tudi v Sloveniji jih je že za dva ducata) ali na filme, prikazane na katerem od festivalov v tujini ali pridobljene po kakšni drugi poti, smo prepustili vsakemu posamezniku. Veljala je samo ohlapna časovna omejitev – v pošte so prišli tako tudi filmi, ki so bili posneti lani, kot recimo film Gasparja Noéja *Enter the Void*, avtorja enega od »favoritov« lestvic najboljših filmov prejšnjega desetletja, ki pa smo ga vendarle zaman čakali, da bi ga bilo mogoče na velikem platnu (kar si tako vizualno inventivna stvaritev nenazadnje zasluži!) pri nas videti vsaj letos.

Vprašanje, ali ima smisel tem seznamom sploh posvetiti ustrezen prostor, se je na uredništvu seveda pojavilo, kot tudi čisto osebni pomislek, da bera letošnje filmske ustvarjalnosti nemara ni bila ravno markantna. Morda kaže na to tudi izrazita heterogenost odgovorov, ki sem jih bil zelo vesel in ki kaže tudi na odsotnost uniformnosti, pluralizem mnenj oziroma samostojno razmišljanje širšega kroga *Ekranovih* sodelavcev, kar se mi zdi zelo spodbudno za slovensko filmsko okolje, nagnjeno k trobljenju v isti (teoretski) rog. No, statistika je vendarle pokazala »določene tendence«; osemnajst anketirancev sta z največ glasovi – in vendar vsak s komaj po štirimi – prepričala filma bratov Coen *Zresni se* (*A Serious Man*, 2010) ter domači fiksijski celovečerni prvenec *Oča* (2010, Vlado Škarf). Po tri anketirance pa so navdušili filmi *Klavnica* (Kinatay, 2009), za katerega je Brillante Mendoza dobil lani v Cannesu nagrado za najboljšega režiserja, pa lanski dobitnik zlate palme na istem festivalu *Beli trak* (*Das weiße Band*, 2009, Michael Haneke), letošnji zmagovalec festivala Sundance *Na sledi očetu* (*Winter's Bone*, 2009, Debra Granik), še en nagrajenec

žirije lanskega Cannesa *Prerok* (*Un prophète*, 2009, Jacques Audiard) ter holivudski *Izvor* (*Inception*, 2010, Christopher Nolan).

Presenetljivo ali pričakovano? Če bi iskali kakšno skupno značilnost filmov, za katere je v tokratnem *Ekranu* očitno obveljal nek vsaj minimalni konsenz, da gre za presežke, potem lahko zelo hitro pridemo do ugotovitve, da so v tej relativno šibki letini izstopali filmi, v katerih so v ospredju tako ali drugače očetje, bodisi skozi popolno oziroma usodno odsotnost, kot pri pretresljivem portretu življenja pod robom revščine na ameriškem podeželju, filmu *Na sledi očetu*, ali skozi šokantno izgubo nedolžnosti mladega očeta, ki skuša zbrati dovolj denarja za poroko v podobno obubožanem filipinskem vele mestnem okolju v *Klavnici*. Za vsaj metaforični boj med očetom in sinom gre tako v resni zaporniški kriminalni drami *Prerok* kot v navidez bombastični holivudski uspešnici *Izvor*. S srhljivo usodnim vplivom generacije »očetov« ter njihovih institucij na mlade potomce v protestantsko-puritanski Nemčiji na pragu prve svetovne vojne se ukvarja *Beli trak*.

In nenazadnje, oba »zmagovalca« letošnjih anket imata v svojem osrčju očeta, očeta v krizi. Protagonist filma *Zresni se* je primoran skozi nekakšno Jobovo preizkušnjo, ki ga odtuji od družine in sina v puberteti, ločeni protagonist intimističnega filma *Oča* pa išče čustveni stik s sinom, pri čemer pa avtor to iskanje preseganja osebne »krize« sopostavi s kriznim položajem lokalnega delavstva, ki mu pripada tudi protagonist. In nenazadnje – mar ni dobesedno »v krizi« tudi oče, protagonist letošnje največje domače uspešnice, filma *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar)? Kot kaže, je torej domača institucionalno podprta filmska produkcija vsaj s tema filmoma povsem v koraku s svetovnimi trendi ...

Preden zaključimo ter zaželimo vsem skupaj boljše prihodnjo filmsko letino, se velja spomniti vsaj še letos preminulih očetov francoskega novega vala Érica Rohmerja in Claudea Chabrola, pa tudi očetov ameriškega novega vala Dennisa Hopperja in Arthurja Penna. Ja, očitno je bilo to res leto očetov. In krize.

Razglednica z odprtega oddelka Fužine

Tamara Langus, foto: Jonas Žnidaršič

»Upam, da bo Diego tam. Morš ga spoznat, boš vid'la. Ziher bo tam!« To je bila popotnica za srečanje z Diegom Menendesom in debata s sopotnico na poti proti letošnjemu Grossmannovemu festivalu filma in vina v Ljutomeru.

Ne, Diego ni latinski zapeljivec, kot bi to morda sklepali zaradi njegovega umetniškega imena, ampak je vsestranski 27-letni fužinski ustvarjalec, ki sicer govori slovenski jezik, a se vam lahko zgodi, da zaradi drdranja in nepoznavanja slenga česa ne boste razumeli. Kljub temu je zelo mogoče, da vas bo v resnici zapeljal s svojim nenavadnim *likom in delom*.

Na Grossmannovem festivalu je pohajal naokrog in gledal filme, a neprestano deloval rahlo nezadovoljen in kritičen do vsega. Včasih je v polivinilasti vrečki prinesel svoje filme in jih prodajal po simbolični ceni. Prepričal me je že naslov *Retard Zombie* (2007). Za nakup njegovega drugega filma, *Fužine nejbhrud: Športni upi* (2010), pa sem se odločila zaradi skromnosti, ki priča o tem, da se vsega loteva zaradi resnične želje in močne volje po delu, ki ga veseli. Pri tem se ne sprašuje, kako bi se dalo nekaj narediti in kje bi dobil denar, ampak dela in na koncu tudi naredi. Na svoj način, kakopak.

Diego prepriča z gorečnostjo. Četudi se zdi vse skupaj precej čudaško, je ravno to tisto, česar marsikomu primanjkuje in kar marsikdo pogreša. Morda nam je ravno zato Diego Menendes tako očarljiv. No, če vam ni, vam pa še bo.

Ker so me na svetovnem spletu presenetili Diegovi bizarni videospoti in posnetki stand-up točk, na kupljenih devedejih pa poleg filmov še dodatni posnetki in bonus material, sem za skupino znancev in prijateljev pripravila zasebni Fužinski filmski festival, kjer smo si ogledali vse stvaritve mladega avtorja. Vseh ducat gostov je bilo na koncu izjemno navdušenih. Ne le nad avtorjem, ki sam piše scenarije, snema, igra, montira in filme opremlja z glasbo in posebnimi učinki, temveč tudi nad filmskimi liki. Če se v komični grozljivki *Retard Zombie* Diego Menendes ukvarja z vprašanjem identitete in z zombiji, nam v igranem dokumentarcu *Fužine nejbhrud: Športni upi* postreže z duhovitimi portreti rahlo zavoženih fužinskih posebnikov, ki pa so skozi Diegovo predstavitev gledljivi in zanimivi ter dajejo vtis o življenju v Fužinah. Še več. Ko gledaš Prleta v filmu, ga želiš spoznati še v realnosti. »*Je to zajebancija? Je tale Prle res tak?*« so vprašanja, s katerimi se ukvarja gledalec. Sama sem se med filmom zavedla, da že celo večnost nisem gledala nenavadnih živalic v živalskem vrtu, in pomislila, da je morda čas za obisk Fužin.



Kot del priprav za ublažitev morebitnega kulturnega šoka sem si ogledala Diegov stand-up nastop v prostorih tovarne Rog, kjer je bil med atrakcijami napovedan tudi Prle. Rog je po Diegovih besedah edino zatočišče njegove stand-up komedije. Drugje naleti na popolno nerazumevanje in odpor. Menda razlog tiči v njegovih »*preveč bolanih forah*«. Srž Diegovega humorja, s katerim si je nabral močno jedro oboževalcev, je v absurdnosti situacije in ne v vsebini, ki je neposvečenemu poslušalcu ob prvem stiku v dobršni meri kriptična in nerazumljiva. Med nastopom si brez zadrege pomaga z zapiski, ki jih svaljka po rokah, in si vzame kaufmanovski trenutek ali dva, da kaj prebere. Čudaškost so stopnjevale občasne intervencije Prleta, ki se je iz prve vrste občinstva oglašal s pomenljivimi izjavami: »*Ej, a veš, kaj je kondukt?*« ali pa »*A je u redu ta obleka?*« Nastop je s kamero dokumentiral eden od protagonistov iz filma *Retard Zombie*, kar je dalo dogodku dimenzijo aktualnosti in pomembnosti. Kdo ve, v kakšnem kontekstu se bodo delčki tega spektakla reciklirali, saj bi se verjetno vsi prisotni strinjali, da tak zaklad ne sme pristati v smeteh. Stand-up večer se je izkazal kot povsem nor in čudaški, kar pa je pri Diegu in njegovem krožku nič manj kot pričakovano.

Na zahtevo publike se že pripravlja repriza zasebnega Fužinskega filmskega festivala, upam pa, da bo Diego kmalu navdušil javnost s kakšno novo poglobitvijo. Do takrat pa vam namenjam le popotnico in priporočilo: »*Spoznajte Diega. Morate videti njegove filme, res!*« Odlična priložnost za seznanitev z mladim fužinskim umetnikom pa se ponuja tudi na Ekranovi spletni strani, kjer je objavljen pogovor z Diegom Menendesom. »*V naših filmih ni prostora za ljubezen in take stvari,*« je povedal in z intervjujem takoj po objavi poskrbel za rekorden dnevni obisk strani www.Ekran.si.

»Nikoli nisem hotela biti
klišejska igralka.«
Pogovor z Juliette Lewis

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

FOR LEFTY

Ko nanese beseda na Juliette Lewis, vsi radi operirajo z označevalcem *vsestranska*. Termin, ki pove hkrati veliko in nič – pravzaprav gre za tisti izmuzljivi občutek, ki te spreleti in navdahne takoj, ko te Juliette ogovori kot starega znanca v eni izmed t. i. gas, food, lodging kantini v smeri proti *nikogaršnji zemlji*. Občudovali smo jo v kulturnih filmih *Rt strahu* (Cape Fear, 1991, Martin Scorsese), *Rojena morilca* (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone) in *Zadnji dnevi* (Strange Days, 1995, Kathryn Bigelow), a na njej ni nič zvezdniskega. Prepriča z odprtostjo, s humorjem in z načinom komunikacije, da se že vprašaš, kdo s kom dela intervju. Včasih prikupno zmedena, na trenutke povsem otročja, a zelo resna, ko nanese beseda na sodelovanje s Scorsesejem ali pisanje pesmi. Veliko (samo)oklicanih zvezdnikov je že sedelo pred menoj, vendar so mnogi izmed njih prišli, bili in odšli, vtis pa je s časom zbledel. Pri Juliette je drugače – od pogovora po njenem koncertu v Gradcu s skupino The New Romantics je minilo že nekaj mesecev, a navdušenje ni popustilo niti za odtenek.

Kam je izginila tista nedolžna deklica iz filma *Rt strahu*? Na odru je zagotovo ni bilo videti, sedi mogoče sedaj tu pred menoj?

Še vedno je veliko nedolžnosti okoli mene, tako na odru kot na filmu. Nedolžnost me na nek način poživlja (smeh). Seveda morate to razumeti v prenesenem pomenu. Kar se filmskih vlog tiče, je vse odvisno od lika, ki ga zahteva scenarij, še bolj, pričakuje režiser, v glasbi pa je stvar toliko bolj intimna, saj sem to samo jaz. Pojem namreč o svojih občutkih, o zmagah in porazih, o ovirah ... Pri filmu se je že zgodilo, da sem karakter na setu – težko bi rekla spremenila – dopolnila, ker sem vživetemu liku dala nekaj svojih izkušenj. Tak primer je recimo *Histerična slepota* (Hysterical Blindness, 2002, Mira Nair). Seveda ne gre za kakšne radikalne spremembe, ki bi posegle v bistvo scenarija, zgolj za odtenke; marsikdaj je to nezavedno in opazim šele ob premieri. V nasprotnem primeru bi se producentom zagotovo zmešalo. V glasbi imam več svobode, ker sem glavna. S skupino The Licks je vsa stvar zvenela bolj agresivno – večkrat sem našo glasbo poimenovala *levje rjojenje* ali *mišičasti rokenrol*. Z »novimi romantiki« ustvarjam glasbo kot kombinacijo mojega ega in alterega – slišimo lahko različne izpovedi, kombinacijo žalostne in vesele Juliette Lewis. Veliko več je ranljivih občutenj, prave surove intimnosti ...

... podobne tisti iz antološke scene *Rta strahu*, ko vam Robert De Niro med dialogom pobalinsko položi prst v usta. Tega menda ni bilo v scenariju?

Res je, ta poteza ni bila predvidena, vendar je bil ves kader dodobra izdelan. Vedela sva, zakaj pri vsej sceni gre, kateri občutki morajo priti na trak, zato sva dialog začinila z nekaterimi sprotnimi reakcijami in odgovori. Robert je pač mojster, ki zna izkoristiti vsak trenutek. V scenariju je pisalo, da se mi mora počasi približati, doseči zaupanje, me osvojiti in poljubiti ... Način je bil prepuščen njegovi iznajdljivosti. Praznega prostora je bilo veliko, rezultat poznate.



Sposobnost improvizacije pride pogosto prav v vsakdanjem življenju, tudi vam na odru, kot rokenrol pevki.

Glasbo redno uporabljam, ko se pripravljam na vloge. Mnogi pravijo, da medija nimata veliko skupnega, vendar je resnica povsem drugačna. Ko sem se na primer pripravljala na vlogo v *Rojenih morilcih*, sem veliko poslušala Jimija Hendrixa. Nocoj ste bili priča premnogim trenutkom, v katere sem se spontano vživela, naj je šlo za interakcijo z glasbeniki ali s poslušalci. Rada izzivam in čakam na reakcijo ljudi okoli sebe, na katero se potem tudi sama odzovem. Okej, na filmu ti kadri, če so režiserju všeč, seveda ostanejo, na odru so del živega spomina. Pesmi so kot scenarij, imajo osnovne parametre, vendar nikoli ne veš, kako bodo izzvenele v živo. Edina razlika med Juliette na filmu in na koncertu je, da na koncertu ne igram.

Preden greste na oder, ali veste, kako boste stvar zastavili, ali zgolj sedete za bobne, jih kasneje zamenjate za mikrofona in se prepustite ...

Vedno poskušam predvideti, kaj me čaka v dvorani, se vživeti v publiko, kakšne pesmi želijo slišati: bolj agresivne ali več bluesa, bolj nežne ali skladbe z mističnim predznakom. Vse te stvari povezujem med seboj, iščem prave rešitve, kako koncert izpeljati od začetka do konca. Včasih program spremenim med samim koncertom, kar ni problem, saj smo s skupino uigrani in znajo slediti mojim muham. Vendar so to bolj osnutki – vem, koliko časa bom na odru, ne vem pa, kam me bo to odpeljalo. S seboj skušam odpeljati tudi poslušalce in rezultat je vedno nepričakovan. Če sem iskrena, najbolj vesela sem obiskovalcev, oni mi dajejo samozavest, zato se vedno potrudim, da s koncerta odidejo zadovoljni ...

Ta občutek privlačnosti prvič pride do izraza prav v filmu, kjer ste igrali pevko – *Zadnji dnevi*. Ne glede na krvavi vsebini ste tako v *Rojenih morilcih* kot Kaliforniji (1993, Dominic Sena) še vedno nosili avreolo čistosti, ki jo mažejo drugi, v *Zadnjih dnevih* pa ste že vrteli kocko in skakali z enega na drugega.

Pri *Zadnjih dnevih* sem že bila oblikovana igralka, saj sem za seboj imela nekaj razvpitih vlog. Do teh dveh filmov me mogoče niti niso jemali resno, četudi sem imela za seboj sodelovanje



Rojena morilca

s Scorsesejem v obdobju *Dobrih fantov*. Mogoče je bil šok po *Dobrih fantih* takrat prevelik, tako da je Martin – povsem zasluženo – zasenčil vse svoje prihodnje projekte in vse nas v zasledbi. Tudi vmes je bilo nekaj dobrih vlog kot v *Kaj žre Gilberta Grapea* (What's Eating Gilbert Grape, 1993, Lasse Hallström), a je šele šok *Rojenih morilcev* prinesel tisti plus, da sem zrela pred kamero, da mi lahko zaupajo močnejše vloge. To me je tudi pripeljalo do filma *Zadnji dnevi*. Tu sem res uživala, saj sem igrala karakter, ki ga živim danes, mislim na glasbeno kariero. Svojo vlogo sem vedno razumela kot celoto. Nikoli nisem hotela biti klišejska igralka, neka površinska hči ali navijačica, vedno sem v liku iskala neke globlje odtenke. Scorsese je to razumel, zato ni zahteval, da igram po scenariju, temveč da v opisu lika odkrijem sebe. Vsak igralec ima nekaj svojega, le odkriti mora, kaj je to. Moj "to" se vedno nahaja *left of the centre*, najsi igram morilko ali skrbno mati.

Mogoče smo vas tudi zato videli kot križanca med (zgodnjo) Patti Smith in PJ Harvey v *Zadnjih dneh*. Danes bi tem notoričnim odtenkom lahko pripisali še Rogerja Daltreya, The Slits, Janis Joplin ...

Vse te glasbenike občudujem, vendar ko pojem ali igram, poskušam misliti le nase, sprostiti svojo energijo – pri glasbi gre za predanost in neobremenjenost. Na vse pesmi sem čustveno navezana, glasbeniki in publika pa so tista inspiracija, ki me žene naprej. Ne smem biti nedostopna. Na odru je vse bolj prvinsko, podobno kot scena v klubu filma *Zadnji dnevi*. Z nastopom smo poudarili dramatičnost dogajanja, hoteli smo dati novo energijo, ki bi film peljala naprej ... *Zadnji dnevi* imajo veliko takšnih preskokov, nepredvidljivih elementov tako kot rokenrol.

Živi nastop v filmu *Zadnjih dneh* je pomenil vaš glasbeni preboj?

Prej opomnik, da se moram ukvarjati tudi z glasbo. Na neki točki življenja sem s *Hardly Wait* dobila občutek, da ne smem zanemariti svoje glasbene plati. Petje in pisanje pesmi sta bili moji skrivnosti, ki ju od tedaj nimam več. Potrebovala sem kar nekaj časa, da sem zbrala pogum in začela javno nastopati. Pri enaindvajsetih še nisem bila pripravljena, danes sem.

Véckrat dobim občutek, da uživate kot filmska zvezda in glasbena antizvezda.

Ni vse tako preprosto. V filmskem svetu sem res bolj prepoznavna, a se nimam za nikakršno zvezdo, zgolj igralko, ki opravlja v pogodbi zapisane dolžnosti. Včasih si privoščim kakšno šalo, vendar vsi vedo, da sem neukrotljiva in da nikomur ne želim nič žalega. V živo ne igram, sem tista oseba iz pesmi, ki jih sama pišem. V zadnjem času se bolj posvečam glasbi, kjer se moram znova in znova dokazovati, predvsem sebi, šele pozneje vsem ostalim. V skupini je neka druga etika, ki jo dopolnjujemo, predvsem pa z njo razbijam osamljenost, saj na odru dobesedno uživam. Ne pojem, da bi bila zvezda, pojem zato, ker to rada počnem, ker je to še ena stran iste Juliette Lewis.

Presenečate tudi po zunanji plati – od kod ideja za divjo dirty glam opravo?

Moj imidž se spreminja iz dneva v dan. Uživam v tem, saj imam razvit občutek za humor. Modnemu svetu postavljam zabavno ogledalo. Rada imam kričeče barvne kombinacije ... V zadnjem času sem zelo dovzetna za majice, ki kažejo popek. Ne vem zakaj, enostavno rada jih imam. Takšna hodim doma, takšna hodim po ulici. Vseeno moram biti praktična. Ker sem veliko na poti, zato visoke pete odpadejo. Rada nosim perje; so kot nebesa na Zemlji ali živalska kultura v urbanem svetu. Véckrat dobim občutek, da se razvijam v urbano žival.

Za razliko od mnogih glasbenih barvik, ki bi rade postale filmske zvezde, je vam uspel protinapad – po uspešni filmski karieri ste vedno bolj prepoznavni tudi v glasbenem svetu.

Nisem ne prva in najverjetneje ne zadnja. David Bowie, Iggy Pop, Tom Waits in Deborah Harry imajo za seboj nekaj odličnih filmskih projektov. Ko sem delala z Omarjem Rodríguez-Lópezom, sem spoznala vizualno plat njegove glasbe – med poslušanjem dobesedno vidiš glasbo, soundtrack nekega neposnetega filma. Mnogi glasbeniki znajo v pesmih spisati scenarij za film; ko dodajo še množico zvokov, vse te slike zaživijo v naših mislih. Poslušajte kakšen album skupine Mars Volta in spoznali boste te divje krajine Omarja Lópeza. Ko snemam filme, poslušam mnoge pesmi, ki mi pomagajo, da se lažje vživim v karakter.



Draga, počakaj, sem na poti



Juliette Lewis na koncertu

Že Sam Peckinpah je hotel posneti film na osnovi albuma Desperado (The Eagles), Sean Penn pa je Springsteenovo Highway Patrolman dobesedno prepisal v The Indian Runner (1991).

Iskanje stičnih točk je zanimivo; glasba marsikdaj filmu pri-pne drugačne perspektive, govori namesto nas. Če tega ne bi bilo, potem Scorsese zagotovo ne bi snemal filme o The Rolling Stones ali Bobu Dylanu. Velikokrat glasba (pesem) vzame igralcu besedo in poudari njegova dejanja. Poglejte kdaj Martinove opombe pri snemanju knjigi – tam je dobesedno pripisano, katero pesem sliši zraven.

Vaše pevske sposobnosti (These Boots Are Made for Walkin') smo prvič slišali v Rojenih morilcih – menda niste bili najbolj zadovoljni z vlogo oziroma načinom, kako ste vlogo odigrali.

Potrebovala sem kar nekaj časa, da sem se filma navadila. Po-navadi dobim občutek že med snemanjem, takrat sem bila povsem prazna. Na setu je bilo vse tako zmedeno, da včasih nisem vedela, kaj Oliver sploh želi od mene. Imela sem popolno svobodo kreiranja lika, celo dialoge sem si lahko sproti izmišljevala, potem pa je prišel Oliver in rekel, naj reagiram na demone, ki jih bodo dosneli zraven avta. Kako, ko pa ne vem, kaj naj predstavljajo, ali snemamo realnost ali fantastiko. Na srečo nekaterih kadrov, kjer se res nisem znašla, niso uporabili. Montaža je bila tista, ki je naredila *Rojene morilce*, brez odlične montaže bi film pogorel. Danes je moje mnenje drugačno – gre za izjemno inteligenten film, satiro, ki je bila pred časom in ki nikoli ne bo izgubila svojega sijaja.

Ste pa zanj prejeli nagrado za najboljšo igralko na festivalu v Benetkah.

Saj res, zdaj se spomnim, da je nisem mogla prevzeti, ker sem bila zaposlena s snemanjem *Košarkarjevega dnevnika* (The Basketball Diaries, 1995, Scott Kalvert).

Kako pa je sicer ustvarjati s t. i. dobrim fantom Martinom Scorsesejem?

Martin je čudovita in razposajena oseba, eden najbolj razgibanih režiserjev, s katerim sem imela priložnost sodelovati. Nikoli mu ne zmanjka energije, hkrati pa je odličen motivator. Zelo rad si predstavlja filme v vsakdanjem življenju – kjerkoli hodi, si ogleduje okolico in pogleduje, kam bi postavil kakšno sceno. Zelo dovzeten je za vse ideje in nikomur ne zapira vrat. Ne boste verjeli, ampak kot režiser sploh ni zahteven. Igralcu pusti veliko svobode, da oblikuje svoj lik. Pri tem ga nezavedno vodi. Šele ko je film končan, spoznaš, koliko svobode si imel in koliko te je pri tem usmeril. Seveda se posveti predpripravi, saj že z zasedbo dobi tisto, kar želi. Martin je bil prvi režiser, ki je v meni odkril moj pravi igralski jaz, moj igralski občutek ter mu dal filmsko legitimnost. Srečo sem imela, da sem ga spoznala na začetku svoje igralske poti, takrat, ko sem sebe na filmu šele iskala. Z njim sem snemala v času, ko še nisem bila prepričana vase, potem je bilo vse lažje. Mnogi odlični igralci te sreče niso imeli.

Juliette Lewis ima stransko vlogo v filmu *Draga, počakaj, sem na poti* (Due Date, 2010, Tod Phillips), ki je pravkar prišel na spored slovenskih kinematografov.

Ideja komunizma ostaja zgolj lepa ideja

Intervju: Robert Guédiguian

Tekst in foto: Matic Majcen

Osrednji gost letošnjega festivala Sergio Amidei v italijanski Gorici je bil Robert Guédiguian, francoski cineast, ki so ga na dogodek povabili z namenom predstavitve njegovega zadnjega filmskega projekta, filma *The Army of Crime* (L'armée du crime, 2009). Naslov se nanaša na del slogana z nacističnega propagandnega plakata iz leta 1944, ki je v Franciji famozno poznan pod imenom Rdeči plakat (L'affiche rouge) in na katerem so okupatorske sile člane uporniške delavsko-imigrantske skupine Missaka Manouchiana označile kot zločince. Guédiguianov film uprizori dogodke o vzponu in padcu te skupine, ki je med II. svetovno vojno organizirano delovala kot uporniška mreža, *Ekran* pa je priložnost izkoristil za nekaj vprašanj o filmski etiki in metodi.

56-letni Guédiguian prihaja iz Marseilla in je režiral okrog 20 filmov, med katerimi so *Na življenje, na smrt!* (A la vie, a la mort!, 1995), *Marius in Jeannette* (Marius et Jeannette, 1997) in *Mesto je mirno* (La ville est tranquille, 2000), ki smo jih videli tudi na nekaterih preteklih izdajah LIFFa.



Na kakšen način ste prvič naleteli na Manouchianovo ime in kaj vas tako fasciniralo pri njegovi življenjski zgodbi?

Missak Manouchian je človek, ki mi je pomagal zgraditi lastno osebnost, ko sem bil še otrok. Predstavljal mi je zgled, ki sem mu lahko sledil, in to iz več razlogov. Najprej zato, ker je bil komunist in internacionalist, ker je bila skupina, s katero je deloval, sestavljena iz poljskih, madžarskih in romunskih judov, 4 do 5 Italijanov, nekaj Špancev in seveda enega Armenca. Vsi ti možje so bili združeni v svojem boju proti zatiranju in imeli so izjemno jasno vizijo prihodnosti, vizijo boljšega sveta v tem izjemno temnem, lahko bi rekli najbolj temnem obdobju v človeški zgodovini. To so stvari, ki jih človeštvo še vedno ni povsem prebolelo. In oni so takrat v tej temi nosili luč, zame so bili pravi borci za človeštvo. Ko sem bil otrok, sem prebral to čudovito Manouchianovo pismo, ki ga je napisal svoji ženi samo nekaj ur pred smrtjo. V njem zapiše: »Umrli bom, ampak ne čutim nikakršnega sovraštva do nemškega ljudstva.« Izreči nekaj takšnega pred strelskim vodom, ko vate puško uperja 24 nemških vojakov, je pravzaprav nekaj, kar človek želi slišati. Še toliko bolj zaradi mojega osebnega porekla – moja mama je Nemka, oče pa Armenec – tako da je to bilo, kot bi moj oče to izrekel moji mami, imelo je izjemno močan učinek name. Zato pripovedujem to zgodbo. In verjamem tudi, da jo je potrebno pripovedovati, ker se jo počasi pozablja. Delavsko gibanje je bilo tisto, ki jo je vseskozi pripovedovalo in jo zagovarjalo, ljudje pa jo v tej dobi močnih identitetnih izpolnitev pozabljajo. Cel svet je v fazi nazadovanja, zato verjamem in zdi se mi dobro, da film služi kot tisti, ki ponudi nasprotni primer, ki je zgodovinskega značaja. In to še toliko bolj v Franciji, ki ima dandanes ta odnos z imigracijo, preko katerega se začenja zelo oddaljevati od idealov francoske revolucije. Jaz pa še vedno mislim, da je bila francoska revolucija nekaj dobrega.

Kako pravzaprav dejstvo, da ste tudi vi, prav tako kot je bil Manouchian, armenskega porekla, spremeni vaš pogled na njegovo zgodbo?

Ni imelo bistvenega vpliva. Sem pa moral zelo natančno izbirati like, ker bi lahko govoril o vseh junakih v filmu. Na Rdečem plakatu jih je bilo 23 in lahko bi naredil ravno toliko filmov. Zato sem takoj izbral armenskega vodjo, njegova 2 judovska prijatelja, Poljaka in Madžara, tako da sem v bistvu povezal zelo različna ozadja. Zagotovo pa nisem posnel filma z armenskega vidika.

Na koncu filma zapišete, da ste si vzeli nekaj svobode pri urejanju zgodovinskih dejstev v filmsko naracijo. Kateri so ti popravki in zakaj so bili potrebni?

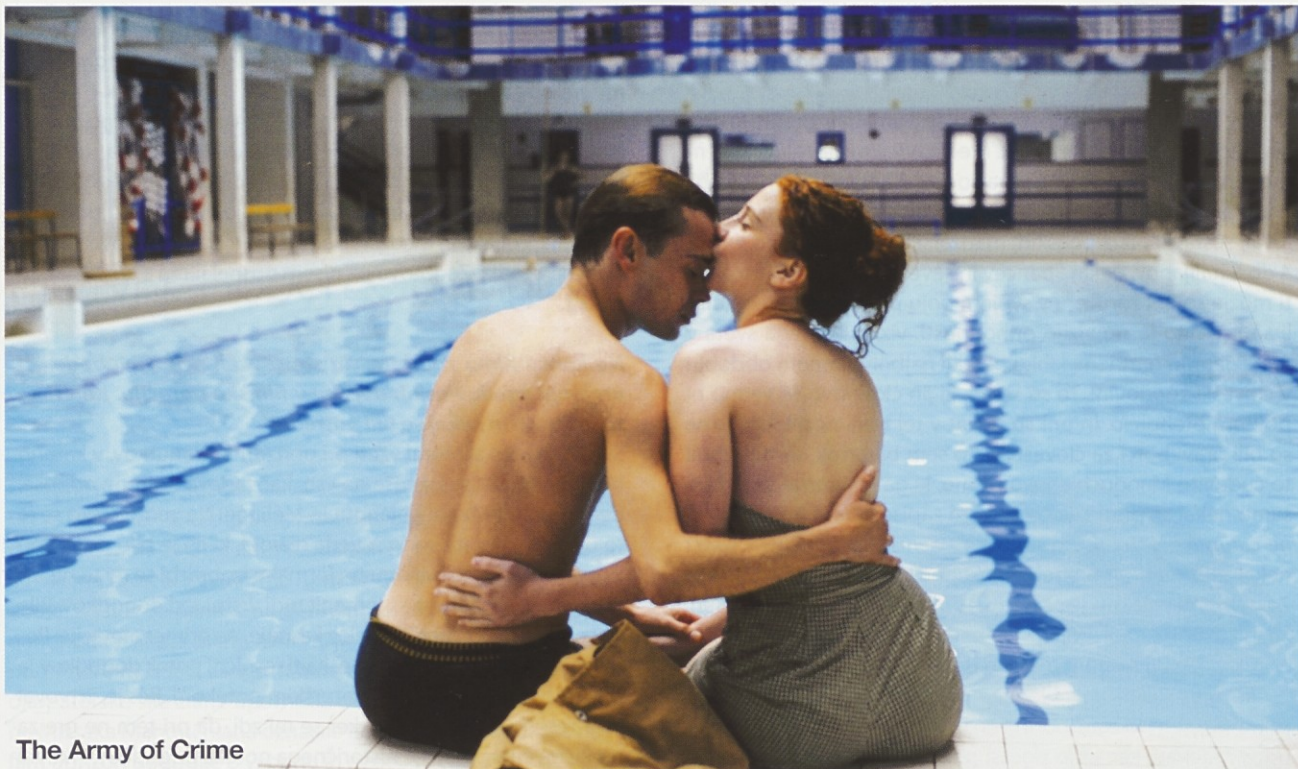
Svobodo sem si moral vzeti pri uprizoritvi trenutkov, v katerih ni bilo prič, kar se nanaša na vse, kar zadeva intimne odnose, denimo med Manouchianom in Mélinée. Ne vemo, kako se je to odvijalo, in zato so to seveda dialogi, ki jih je bilo potrebno ustvariti. Kot zgodovinarju po formalni izobrazbi se mi to ne zdi sporno. Ponekod sem spremenil tudi vrstni red dogodkov. Bile so stvari, ki so se zgodile malce kasneje, na primer aretacije. Potrebno je konstruirati zgodbo, kajti resnični potek dogodkov je pogosto v nasprotju z dramaturškim potekom. Res je, žrtvoval sem resnično kronologijo, ker se mi zdi, da pri tem ne gre za napačne interpretacije historičnega poteka dogodkov. Fiktivni čas pa se mora spoštovati, nisem mogel postopoma aretirati posameznih članov skupine, zato se v filmu nahaja prizor, ko aretirajo vse člane skupaj, kar se v resnici ni zgodilo. Prav zato obstaja več takšnih trenutkov, kjer sem prekršil prvotno kronologijo.

Kakšen Steven Spielberg denimo pri svojih filmih o II. svetovni vojni ne bi niti pomislil napisati kaj takšnega kot opombo k filmu. On bi to prikazal kot povsem objektivno resničnost.

Res je, filmi, ki jih on ustvarja, so del holivudskega filma, ki ima ravno te lastnosti. Bojni prizori v *Reševanju vojaka Ryana* (1998) so, kot pravimo, naturalistični in gledalec verjame, da so resnični. Rekli bi lahko že skoraj, da gre za vojno reportažo, ki je zelo dobro sfabricirana, čeprav se mi vse to ne zdi tako zelo zanimivo. Sam sem bolj evropski, bolj brechtovski. Verjamem, da ko greš v kino, ne moreš ignorirati dejstva, da si v kinu, ampak se tega vseskozi zavedaš. To nam ne preprečuje, da bi bili ganjeni nad videnim, a vseeno ostajamo z eno nogo zunaj. Vseskozi veš, da gre samo za predstavo, in mislim, da je najlepši način ustvarjanja predstave v tem, da ljudem rečeš ravno nasprotno, da naj ostanejo budni. Dober film je tisti, ki ga človek gleda z inteligenco in s srcem. Film se nas ne bi smel popolnoma polastiti. Gre za nekakšno intelektualno iskrenost. Gledalcem odkrito rečemo, to je film, če pa hočete resničen potek dogodkov, si pogledjte zgodovinske knjige.

V *The Army of Crime* je opaziti vpliv Kena Loacha, tudi sami ste že večkrat govorili o njem.

Do Kena Loacha čutim veliko prijateljstvo. Pravzaprav najprej občudovanje, ker je starejši od mene. Zelo so mi všeč njegovi



The Army of Crime

filmi, že davno sem videl *Družinsko življenje* (Family life, 1971), in prijateljstvo, ki ga čutim, se je nadaljevalo vse do danes. Njegov vpliv se pri meni čuti bolj v izbiri téme, v pogledu, in mogoče v zgodbah, ritmih. Filmov ne delava ravno na isti način, vendar vseeno čutim veliko občudovanja do njegovega načina dela. V Parizu sva enkrat imela tudi debato o tem, najin odnos je zelo prijateljski, zelo povezan.

The Army of Crime se ukvarja z začetkom represije, z obdobjem, ko se ljudje začnejo odločati, ali bodo posegli po konformni ali po uporniški drži. Tukaj je torej ponovno, kot v mnogih vaših filmih, v ospredju vprašanje odgovornosti. Kako pa vi dojemate svojo odgovornost kot nekdo, ki ustvarja filme?

Mislim, da je ogromna. Ljudje gredo gledat moje filme in na nek način bom nanje vplival, to pa je velika odgovornost. Izka-

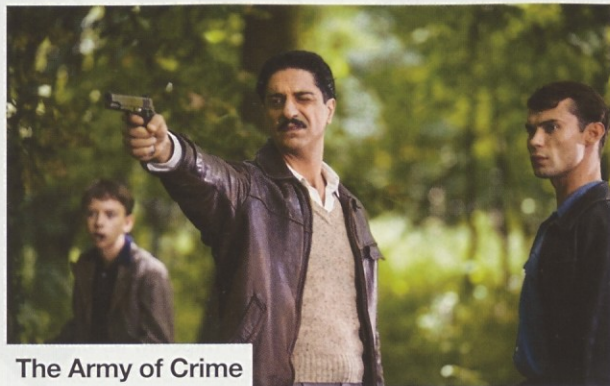
zujem jo na vsakem koraku, ne gre samo za odgovornost nad vsebino filma. Včasih gre za odgovornost glede načina, kako liki govorijo, včasih glede načina, kako pokažemo ljubezenska razmerja. Gre za moralno pozicijo, ki je hkrati svobodna, a tudi odgovorna. Zato se zelo skrbno lotevam filmov, ki jih ustvarjam.

Znani ste tudi po tem, da v svojih filmih v glavnih vlogah praviloma vedno znova uporabite isto igralsko zasedbo, ki vključuje Ariane Ascaride, Gérarda Meylana in Jean-Pierra Darroussina. Kdaj se je sodelovanje s temi igralci pravzaprav sploh začelo?

V bistvu smo ista generacija. Pravzaprav so igralci, s katerimi delam, skoraj povsem iste starosti kot jaz. Z Darroussinom sva na primer rojena samo en dan narazen. Jaz sem tisti, ki je starejši. (smeh) Spoznali smo se že, ko smo imeli kakšnih 22 ali 23 let, in takrat smo precej časa prebili skupaj. Oni so bili v igralskem konservatoriju v Parizu. Imeli smo veliko skupnega, razmišljali smo o istih stvareh, o gledališču, o filmu. Verjeli smo, da gledališče in film nečemu služita, ravno v povezavi s to odgovornostjo, o kateri sem govoril. Več ali manj smo bili tudi otroci delavcev, vsi z leve. Bilo je torej povsem normalno, da so bili liki v mojem prvem filmu moje starosti, potem pa sem vedno snemal filme s tem pristopom. Z nekaj izjemami, ampak zelo redkimi. Na nek način vedno govorim o sebi. Si pa nisem nikoli mislil, da se bo to tako dolgo nadaljevalo. Z njimi sem snemal tudi zato, ker smo vedno bili klapa, na začetku nismo imeli denarja in vse skupaj je bila neke vrste avantura. Takrat si nikakor ne bi mogel misliti, da bom 20 let



The Army of Crime



The Army of Crime

kasneje z njimi posnel 15 filmov, samo v enem jih nisem uporabil. To ni bil nek vnaprej zamišljen načrt, tako je pač naneslo. In kot vedno – tudi v filmu, ki ga snemam zdaj, so glavni liki moje starosti in seveda spet isti igralci. Postali so konstitutivni način tega, kako delam, in danes niti ne bi delal drugače. Bil bi kar nekoliko vznejevoljen, če jih ne bi bilo zraven.

Slišal sem pa, da kljub temu kolegialnemu odnosu nikoli ne dovolite kakršnihkoli igalskih improvizacij na snemanju filma.

Res je, nobene improvizacije ni, scenarij je scenarij in to se spoštuje. Po drugi strani pa pred snemanjem niti ne vadijo ali beremo scenarija. Nikoli. Seveda igralci dobijo pred tem scenarij v roke, vendar se ne usedemo skupaj za mizo, ne beremo ga skupaj in ne komentiramo prizorov. Preprosto snemamo po scenariju, kot je bil napisan. To pa ne pomeni, da jim ne pustim dajati predlogov glede samega snemanja, postavitve igralcev in podobno. Le redko se zgodi, morda enkrat pri vsakem filmu, da je njihov predlog v nasprotju s tistim, kar si sam predstavljam.

Ali je vaš odhod v Armenijo leta 2005, ko ste tam snemali film Armenia (Le Voyage en Arménie), spremenil vaše poglede na ustvarjanje filmov?

Niti ne. Pravzaprav zdaj tja odidem skoraj vsako leto. Zanimivo mi je iti v državo, ki se zelo razlikuje od tistega, kar poznam, čeprav ne grem tja, da bi ljudem tam karkoli povedal. Res, povem jim, kako vidim svoj svet, ampak gre za pravo izmenjavo. Gre za okolje, ki je zelo drugačno, in ljudje tam ne morejo videti stvari, kot jih lahko vidimo v Parizu, Marseillu itd. Dejansko je zelo daleč. In to mi je pomagalo, da sem relativiziral svoja stališča, a hkrati potrdil tisto, kar sem že vedel. Vzpodbuja me, da razumem, kako vidijo svet v Afganistanu, Boliviji, v državah, ki so na različnih kontinentih. Potrebno je iti tja in videti, kaj se dogaja, in to je od mene zahtevalo, da sem še toliko bolj podvomil v svoja prepričanja in da sem relativiziral svoja občutenja ter stališča. Lahko bi rekel, da me to dela malce bolj inteligentnega.



Marius in Jeannette

Lahko razkrijete kakšne podrobnosti o svojem naslednjem projektu?

To jesen smo začeli snemati nov film. V bistvu gre za nekaj, s čimer se že dolgo časa ukvarjam, vsaj tako verjamem. Že dolgo časa nisem naredil filma, ki bi bil tako osredotočen na vprašanje, kaj danes sestavlja delavsko gibanje v Franciji, kaj predstavlja ljudstvo. Naslov je *Les pauvres gens* (Reveži), kar je tudi naslov pesmi Victorja Hugoja. Gre za podoben film, kot je *Marius in Jeannette*, a petnajst let kasneje in tudi precej drugačen v formi. Ne gre za komedijo, temveč za melodramo. Jedro pa tvori moj vidik tega, kaj je danes delavski svet, in način, kako ta razpada.

Kakšen pa je vaš osebni vidik ideje komunizma v času, ko svet pretresa kriza kapitalizma?

Mislím, da ideja komunizma ostaja samo lepa ideja, ki jo je zelo prizadelo vse tisto, kar se je v preteklosti dogajalo v Sovjetski zvezi. Te podobe še vedno ostajajo škodljive. Tudi ko gledam, kaj se dogaja v državah, kot je Kitajska, se mi kar dvignejo lasje. Potrebno bi bilo ponovno zgraditi to idejo, a začeti skorajda z ničle. Gre za preprosto idejo, narediti stvari skupne, kako to storiti, kaj je tisto, kar nam vsem pripada. Morali bi jo spet zgraditi, jo osvoboditi njene umazane zgodovine, da bi se ponovno rodila in da bi jo teoretiki na novo izdelali. Potem bi morala prodreti v javnost, med mase, da bi lahko postala učinkovita tudi v političnem smislu. Ne bi si pa upal spustiti v napovedi.



Armenija

Arnulf Rainer

Vsak film je vrsta plesa

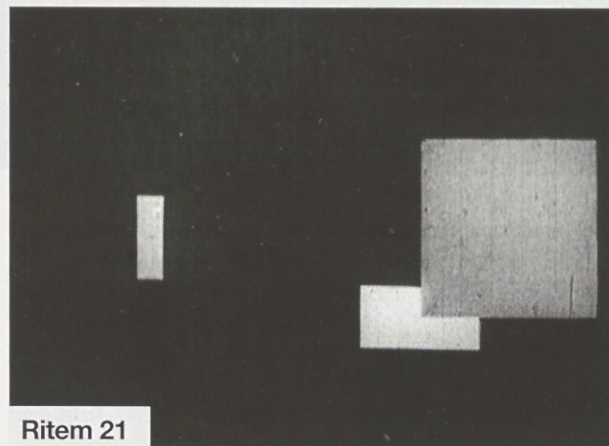
Retrospektiva eksperimentalne in
avantgardne animacije na Animateki 2010

Katja Čičigoj

V sodobni (post post post ...) postmodernej dobi – ta je ob smrti Avtorja v muzeje zakopala še avantgardna gibanja, ki so temeljila na konceptu izvirnega avtorstva, njihov ideal ekscesne novosti pa prikazala kot zgolj eno izmed nenehno ponavljajočih se idej v zgodovini – se zdi gesta obširne retrospektive eksperimentalne animacije morda zgolj kamenček v mozaiku paradoksalnih načinov vstopa avantgarde v institucijo, katere se je tako krčevito otepala. Modernizem in velika utopična avantgardna gibanja notorično veljajo za ključna določila 20. stoletja (pa če sledimo analitiku postmoderne dobe Fredericu Jamesonu, nostalgiku moderne Alainu Badiouju ali mnogim drugim); postmoderna je te utopične projekte s prahom zgodovine pometla v muzeje. In vendar retrospektiva eksperimentalnega in avantgardnega animiranega filma, kakršna se nam obeta na letošnji Animateki, kaže, da so veliki Avtorji (tako živeči kot ne) oz. njihov ustvarjalni potencial še kako živi. Ideja kreativnosti, inovacije in eksperimenta se resda nenehno vrača, kar pa zgolj priča o njeni vitalnosti in nenehni revitalizaciji, ne pa o njeni dolgočasni ponovljivosti. Številčna kuratorska ekipa Animateke je s pomočjo Slovenske kinoteke zasnovala ambiciozen program, ki bo v sedmih celovečernih sklopih prešel mednarodno tradicijo široko razumljene eksperimentalne animacije od njenih začetkov v 20. letih 20. stoletja, prek neoavantgard v 50. in 60. letih (npr. ameriško underground gibanje) do današnjih dni. Retrospektiva tako omogoča nekakšen »tigrov skok« v preteklost (rečeno z Walterjem Benjaminom), ki iz nje potlačene potenciale – velike pionirje animacije, ki redko doživijo obširno distribucijo in medijsko pozornost – ter prek prereza svetovnih prebojev danes pokaže na živo aktualnost eksperimentalnih tokov.

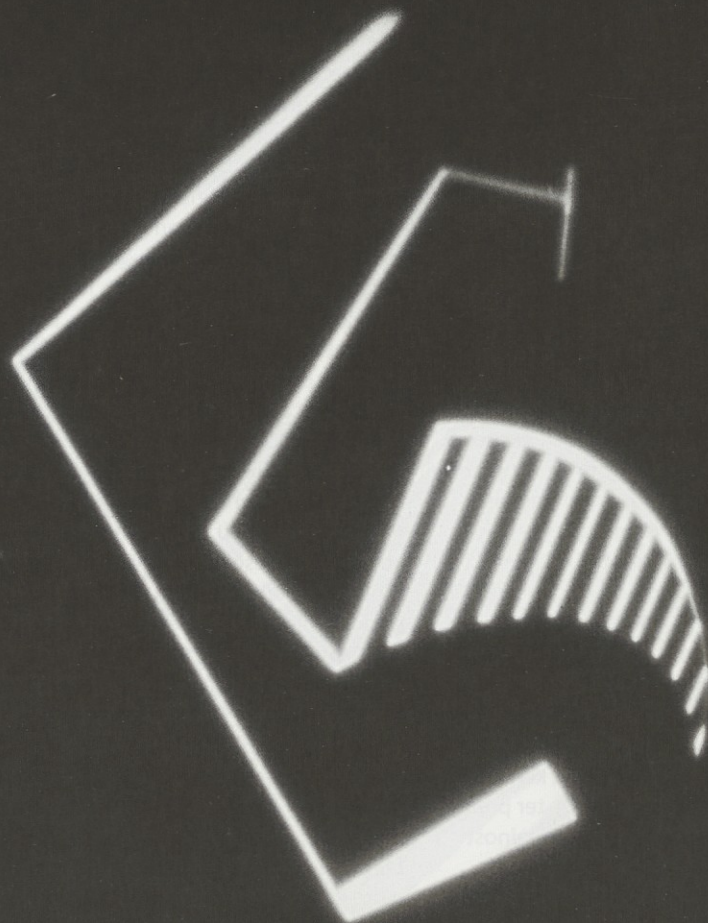
Eksperimentalnost in avantgarda tako dobita pomen, ki presega omejitve na njun splošno priznani zgodovinski kontekst in se nasprotno izkaže za sinhrono kategorijo, ki (soredno kot v drugih strujah umetnosti) vseskozi spremlja glavni, etablirani ali popularni tok ustvarjanja. Obenem pa tudi pričujoča retrospektiva ohranja največjo možno odprtost koncepta eksperimenta in avantgarde – ne zarisuje jasnih meja med avantgardno animacijo in eksperimentalnim filmom, med bolj dostopnimi narativnimi izdelki in abstraktnimi formalnimi ekscesi. Eksperimentalna animacija je tako pojem, ki ne okosteni v definicijo, ampak ostaja »odprti koncept« (v smislu Wittgensteina), kamor po indukciji sodi mnogo členov, ki si delijo določene skupne lastnosti, ne pa vseh. In vendar – shematsko bi lahko zarisali dve osnovni liniji avantgardnih gibanj: tisto, ki teži k formalnim raziskavam medija, k »čistemu filmu« in »abstraktni animaciji«, in tisto, ki ohranja bolj prijemljivo narativno vsebino, s katero pa prinaša glasove prezrtih, marginaliziranih skupin ali uporniških političnih gibanj. Kar oba toka družijo (ponovno v umetni in naknadni teoretski shematiizaciji), pa je namerna ali nenamerna oddaljitev od klasičnih in popularnih narativnih vzorcev filmske industrije in industrije animacije; ter običajno gverilski način produkcije, ki omogoča več svobode za formalno in vsebinsko eksperimentalnost.

Pogled v zgodovino razkrije, da je že v samo rojstvo filmskega medija vpisan razkorak med realističnim narativnim tokom in eksperimentalnim tokom, ki je težil k domišljijijskemu raziskovanju lastnih načinov izraza in katerega pooseblja George Méliès. In vendar – namen njegovih eksperimentov niso bile umetniške ambicije, temveč ekstenzija čarovniške spretnosti za zabavo občinstva. Sam koncept avantgarde oz. eksperimentalnega filma kot umetniške forme ima drug vir – vizualno oz. likovno umetnost. Prav v začetku prejšnjega stoletja so se razni avantgardni tokovi (kubizem, futurizem, suprematizem ...) pod vplivom naraščajoče moči tehnike, ki je pospešila življenje v sodobnih mestih, začeli intenzivno zanimati za možnosti prikaza gibanja. Duchampov Akt, ki se spušča po stopnicah, je paradigmatski primer poskusa prikaza gibanja na dvodimenzionalni površini. Filmski trak kot sredstvo, ki omogoča beležiti gibanje objektov in spraviti v gibanje statične podobe, se tako zdi naravni nasledek. V sodelovanju z Man Rayem je tako Duchamp ustvaril svojevrstni dadaistični **Anemični film** (Anemic Cinema, 1926), v katerem se s pomočjo optičnih iluzij, vrtljive spirale s črtami ter dadaistično absurdnimi besednimi igrami poigra s pogledom gledalca. Mnogo kasneje sta se z naravo pogleda v odnosu do gibljivih podob poigrala tudi Peter Kubelka in Norman McLaren. Prvi je v **Arnulf Rainer** (1960) z utripanjem belih kvadratov ustvaril ekvivalent Malevichevemu suprematizmu na polju animacije: pozornost na likovni objekt kot osnovni element ustvarjanja omogoča njegova odtegnitev gledalčevemu pogledu v trenutkih črnine. Nekaj podobnega je raziskoval utemeljitelj kanadske animacije, sicer na škotskem rojeni Norman McLaren, ki je dejal: »Vsak film je zame vrsta plesa, saj to je film-gibanje«. V svoji **Bleščeči belini** (Blinkity Blank, 1955) je s skoraj



Ritem 21

grafično tehniko graviranja z iglo in nožem na filmski trak nihal utripajoče podobe, ki tudi po izginotju, v odmorih črnine, ostajajo zabeležene na očesni mrežnici gledalca (paslika). Z mojstrsko sinhronizacijo z glasbo pa je McLaren ustvaril svojevrstni »vizualni jazz«. Danes morda najbolj znana popularna animacija, ki v podobe prenaša (klasično) glasbo, je nedvomno Disneyjeva **Fantazija** (Fantasia, 1940, James Algar idr.)



Diagonalna simfonija

– nanjo pa je neposredno vplival sicer šolani akademski slikar in večkratni McLarenov sodelavec Len Lye. V svojih začetnih animacijah je opustil rabo kamere in z barvnimi nanosi posegel neposredno na filmski trak – v **Škatli z barvami** (A Colour Box, 1935) barvne ploskve plešejo v ritmu popularnega francoskega plesa beguine; v retrospektivi pa si bo mogoče ogledati tudi njegovo spiritualistično/animistično **Tusalavo** (1929), v kateri se geometrijski liki (zlasti krogi) preobražajo eden v drugega (naslov pomeni: »stvari se zavrtijo v polnem krogu«) in v pol-abstraktne totemske podobe, navdahnjene s tradicijo prebivalcev iz Samoe, kjer je Lye nekaj časa živel. Če ohranimo v mislih osrednjo preokupacijo v začetku pretežno likovnih ustvarjalcev z inovacijo, ki jim jo je nudil filmski trak – gibanjem – se zdi povezava z glasbo kot časovno umetnostjo par excellence naravni korak, zlasti z iznajdbo zvočnega filma. A že nekatere zgodnje neme animacije razsežnost gibanja ra-

zumejo kot možnost prenosa glasbenih strategij kompozicije in kontrapunkta v vizualno razsežnost: v svoji **Diagonalni simfoniji** (Symphonie diagonale, 1924) je švedski umetnik Viking Eggeling zlasti z diagonalnim gibanjem oživil abstraktne like, ki asociirajo na notna črtovja ali dele glasbenih instrumentov, ter se tako poigral z glasbenimi koncepti variacij in kontrapunkta. Njegov nekdanji sodelavec, sicer tudi kubistični in dadaistični slikar ter šolani glasbenik Hans Richter, je s pomočjo animacije prav tako ustvarjal nemo »vizualno glasbo«: v črno-beli animaciji **Ritem 21** (Rhythmus 21, 1921) je s pomočjo osnovnih elementov likovnega ritma (barvnega kontrasta, velikosti, superpozicije likov ...) na platno prenesel ritem moderne klasične glasbe. Primerov prenosa glasbenih form v vizualni in filmski medij v pričujoči retrospektivi ne primanjkuje: od **Barvnega krika** (Color Cry, 1952) že omenjenega Lena Lyea, ki je s pomočjo animacije na način fotograma, z nano-



Adrift

som barvnih površin in tkanine na film, združil svojo fascinacijo z gibanjem in glasbo s subtilnim političnim angažmajem, ko je na film prenesel pesem o sužnjju, ki beži pred preganjalci na ameriškem jugu. Z živopisnimi abstraktnimi podobami skuša pričarati vtis karibskega karnevala film *Pridi bliže* (Come Closer, 1953, Hy Hirsh), predstavnika ameriškega underground gibanja, ki je projekcije svojih filmov snoval kot svojevrstne happeninge z živo glasbo, zaradi česar je ohranjal nedokončani značaj svojih del prek večkratnih montaž in sprememb svojih filmov. Tudi *Preženite mračne skrbi* (Begone Dull Care, 1949, Evelyn Lambart & Norman McLaren) odlikuje vizualizacija džez-a; z glasbo se je poigravala tudi ameriška abstraktna slikarka Mary Ellen Bute (*Ritem svetlobe* [Rhythm in Light, 1934]), pa tudi poljsko-britanski dvojec Franciszka in Stefan Themerson, ki je z animacijo z zgovornim naslovom *Oko in uho* (Oko i ucho, 1944/45) skušal ustvariti vizualno ustreznico glasbi. Morda najbolj dosledno pa je to uspelo Normanu McLarenu s *Sinkromijo* (Synchromy, 1971), ki že z zapleteno formo nastanka pomeni absolutno sinhronizacijo glasbe in podobe: s pomočjo modulacij svetlobe je ustvaril glasbeno partituro, to pa nato v barvah prenesel še na film. Primerov dialoškega povezovanja animacije z glasbo je tako zelo veliko – na animatčni retrospektivi pa si bo mogoče ogledati tudi slovenskega predstavnika – *Jutro, jezero, večer v Annecyju* (Morning, Lake and Evening in Annecy, 1965, Črt Škodlar).

Optične iluzije in dialog z glasbo sta zgolj dva, pretežno bolj abstraktna načina, s katerima so eksperimentalni umetniki tematizirali razsežnost gibanja. Če preletimo izbrane sodobne animacije, pa lahko zaznamo nek premik od abstraktnih preokupacij z osnovami medija k dekonstrukciji utečenih narativnih vzorcev, ki so postali domena komercialne animirane produkcije; pa tudi k nanašanju na določene formalne konvencije žanra. Te značilnosti lahko odkrivamo od pospešenega popotovanja po krajini norveškega otoka v *Adrift* (Inger Lise Hansen, 2004), prek tematizacije hitrosti z zaustavitvijo podobe drvečega avtomobila v *Dromosferi* (Dromosphäre, 2010, Thorsten Fleisch) do tematizacije eksperimentalnih filmskih »simfonij velemesta« ter digitalne tehnike z analogno animacijo *Metropolis* (2009, Mirai Mizue), ki na milimetrskem

papirju izrisuje geometrijske podobe velemesta kakor v računalniški igrici. Najbolj zgoščeno pa to ironično nanašanje na vprašanja abstraktnosti in figurativnosti, refleksije lastnega medija ustvarjanja in narativnih konvencij, prinaša ruska animacija z zgovornim naslovom *Abstraktno?* (Abstract?, 2009, Aleksej Dmitrijev). Ta se prične kot abstraktna slika in s počasno oddaljitvijo od barvnih površin v detajlu razkriva širšo sliko: povsem prepoznavno in konvencionalno podobo dveh oseb v mestnem okolju.

Abstraktno? kot sežet eksperimentalne animacije tako zgošča temeljni motiv v ozadju eksperimentalnih in avantgardnih praks: z nekonvencionalnimi postopki vzeti pod drobnogled prav te postopke, njihove formalne pogoje in vsebinske, narativne implikacije. Katere so le-te, kakšne so poti in delni zaključki tega natančnega avtorskega preiskovanja medija animacije, se bomo lahko podrobneje prepričali na letošnji retrospektivi, ki bo poleg biserov iz zgodovine in sodobnosti svetovne eksperimentalne animacije gostila tudi okroglo mizo na to temo, na kateri bodo sodelovali tudi nekateri avtorji. Ironično rečeno – v dokaz, da so Avtorji – pa tudi avantgardni in eksperimentalni tokovi – (še) vedno in še kako živi.



Bleščeča belina



Preženite mračne skrbi



Stripburger v gibanju

Dare Pejić

Stripburger, mednarodna revija slovenskega porekla za kulturo in umetnost stripa, praznuje letos svojo polnoletnost. Ob tej priložnosti je mladi režiser Boris Dolenc, ki je na lanskoletnem 12. Festivalu slovenskega filma v Portorožu prejel nagrado vesna za najboljši animirani film (*Palčica*, 2009), dobil idejo po-častiti papirnato revijo s tem, da bi jo spravil v gibanje, da bi jo oživil in razgibal, ji skratka vdihnil dušo, če sledimo etimologiji besede anima, animacija. Ideja je padla na plodna tla, slike in besede pa tudi – in tako je nastal simpatičen polurni omnibus

Stripburger v gibanju v produkciji Foruma Ljubljana, sestavljen iz osmih animiranih filmov po stripovskih predlogah različnih estetskih, avtorskih, tehničnih, vizualnih in konceptualnih izhodišč. V tridesetih minutah se zvrstijo izbrana dela, ki so izšla pri Stripburgerju: *Vlak ljubezni* (Sascha Hommer, Nemčija), *Mesija* (Vladan Nikolić, Srbija), *Veveriček* (Alberto Vazquez, Španija), *Megla* (Damijan Sovec, Slovenija), *8. smrtni greh* (Kaja Avberšek, Slovenija), *Religije* (Matej de Cecco, Slovenija), *Poletna sapica* (Dunja Janković, Hrvaška), *Moški za Malin* (Malin Biller, Švedska). Oživljanje na filmu ne bi bilo mogoče brez kreativne glasbene podlage in glasov, ki so jih stripovskim junakom in junakinjam posodili znani igralci in igralki (Jernej Šugman, Nina Ivanišin, Ana Facchini in Marjan Šarec).

Stripi avtorjev iz različnih dežel ustvarjajo vtis slovenskega porekla. Značilnost tematsko raznolikih avtorskih pristopov v filmu zaznamuje rdeča nit blagohotnega podalpskega pesimizma, ki jih med seboj ločijo povezovalni kadri z izvirnimi kulinaricnimi spretnostmi – kratke animirane filmčke namreč povezujejo še krajši igrani oziroma filmani vložki, ki tvorijo tudi posrečeno najavno in odjavno špico, rdeča nit veznega tkiva pa je priprava, sestava in konzumacija hamburgerja, pač kot nekakšno realno utelešenje glavne sestavne snovi, torej duše, anime. Ljubezenske tegobe, katoliška verica, potrošniška družba, shujšana deklica, krščanski pogojni refleksi osme zapovedi, izkoriščana delovna sila in iskanje pravega moškega za Malin so kratke stripovske vedute, ki v formi kratkih animiranih filmov vadijo smisel za humor. Radikalnost osnovnega zastavka se stopnjuje, od naivnosti na vsebinskem in vizualnem nivoju do kompleksnega, a še zmeraj humorne prikaza deziluzije. Medij animiranega filma se pokaže kot hvaležna nadgradnja stripov, najbolj izstopajoče pri stripih Vladana Nikolića, Kaje Avberšek, Dunje Janković in Malin Biller. Pri konceptu gre vsekakor izpostaviti, da gre za animacijo stare šole, torej za dvodimenzionalne gibljive slike, kar pa nikakor ni hendikep projekta, saj so znali avtorji izkoristiti na primer tudi čisto navadno črtno risbo na šolski karirasti podlogi v maksimalno izrazno korist s pomočjo spretnega asociiranja podob in zvočnih učinkov.

Geografske koordinate avtorjev in avtoric dokazujejo Stripburgerjevo dolgoletno pretočnost v smislu odprtosti tako za domače kot tuje avtorje. Strip s svojo specifično pripovedno formo v nacionalnih hramih kulture ne predstavlja več osmega smrtnega greha, čeprav se ga pri nas še vedno drži sloves nizkokulturne produkcije, medtem ko so mu denimo v Belgiji že zdavnaj posvetili muzej. Strip kot izrazna forma še vedno ostaja najbolj odprt medij za politično satiro, marginalizirane skupine, pacifizem, raziskovanje necenzurirane seksualnosti ter življenja na drugih planetih. *Stripburger v gibanju* predstavlja pri nas enega izmed redkih poskusov oživljanja stripa v svetu gibljivih slik. Tokrat v kratkem formatu in uspešnem prevodu stripovskega jezika v filmski jezik, ki neobičajno poživljajoče vrača vero v moč slike. In idej. Stripburgerjev filmski omnibus skratka dokazuje, da moč stripa lahko zaživi tudi na filmu in tudi pri nas – čas je primeren, da začnejo striparji snemati filme.

Angeli brez kril

26. Festival gejevskega in lezbičnega filma (27. 11. - 5. 12.)

Katarina Majerhold



Razprte oči

V ZDA se kar vrstijo kampanje znanih osebnosti, v katerih pozivajo proti nasilju nad mladimi geji in lezbijkami. Statistike namreč kažejo, da jih v ZDA kar 10 do 20 % stori samomor po zasmehovanju, zastraševanju in nasilju zaradi spolne usmerjenosti. Presenetljivo je tudi, koliko mladih in odraslih še vedno trpi, ker ne morejo svobodno izživeti čustvenega in čutnega življenja zaradi družbenih in religioznih doktrin. Tudi v Sloveniji ni nič boljše, ogromno je zgodb o odkritem in prikritem nasilju ali šikaniranju med sovrstniki, doma in na delovnem mestu, kakor je odkrila raziskava.¹

Je torej čudno, če smo namesto optimističnih ljubezenskih filmskih zgodb priča predvsem tragičnim, kakor smo lahko videli na 26. festivalu lezbičnega in gejevskega filma, ki se je odvil na različnih lokacijah po Sloveniji (v Ljubljani, Celju in Kopru)? Kategorija filmov s prevladujočo tragično zgodbo je obsežna, natančneje jih predstavljamo le nekaj – pomembno je izpostaviti sporočilo in iz tega izluščiti problem ter njegovo odpravo v prihodnosti.

Španski film *Eloïse* (2009, Jesús Garay) je tenkočutno realistična pripoved o prvi ljubezni in bolečem procesu odkrivanja ter priznavanja lastne homoseksualne usmerjenosti. Osemnajstletna Asia (Diana Gómez) leži v bolnišnici v komi. Zadel jo je avto. Ob njeni postelji sta zaskrbljena mama in fant. V nizu flashbackov spoznavamo življenje pred nesrečo: kako skupaj s prijatelji uživa začeto študentsko življenje z obiski predavanj arhitekture in brezskrbnimi zabavami, ljubimkanji in opravljanji. Asia ima tudi fanta Nathaniela (Bernat Saumell).

1 Švab, Alenka in Kuhar, Roman: Neznosno udobje zasebnosti : vsakdanje življenje gejev in lezbijk. Ljubljana, Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije, 2005.



Protitok

A šele ko se odloči, da v njeno življenje vstopi privlačna študentka slikarstva in lezbijka Eloïse (Ariadna Cabrol), za katero pozira, spozna, kaj je do tedaj pogrešala: umetnost, lepoto, poglobljeno razpravljanje in seveda strast. Čeprav se Asia na začetku ljubezenskega razmerja zaradi tega počuti »umazano« (njena mama in prijatelji ne odobravajo homoseksualnosti) in si vzame čas za premislek, spozna, da se ne more več vrniti v zanjo do tedaj »prazno« življenje. Film odlikuje estetska fotografija, izvrstna glasba, dobra naracija in zlasti kemija med mladima igralkama, a se žal, konča tragično.

Italijanski film *Vijoličasto morje* (Viola di mare, 2009, Donatella Maiorca) se odvija na enem od otokov blizu Sicilije v drugi polovici 19. stoletja. Spremljamo resnično ljubezensko zgodbo med Angelo (Valeria Solarino) in Saro (Isabella Ragonese), ki se poznata že od majhnih nog. Na meji odraslosti Angela izpove Sari svojo ljubezen in reče, da se bo poročila z njo. Ko oče izbere Angeli moža, enega od svojih delavcev, se ta očetu upre in reče, da ljubi Saro. Oče jo za kazen zapre v klet. A mama, ki ne more sprejeti hčerine tragične usode, se domisli, da Angelo preobrazijo v sina in s tem rešijo problem lezbične ljubezni. In res, Angelo ostrižejo, ji povežejo prsi, preimenujejo v Angela in poslej živi ter dela kot moški (prevzame celo očetov posel)². Sedaj ni več ovir za poroko in celo za otroka ne; a Sara ob rojevanju umre. Tudi ta film odlikuje tekoča pripovedna nit, izjemno ujemanje med igralkama in neposredni, a stilizirani seksualni prizori. A *Vijoličasto morje* je več kot le ljubezenska zgodba, je zgodba o osebni svobodi in ženski identiteti. O tem, da ženska lahko in mora sama odlo-

2 Kar nekoliko spominja na film *Virdžina* (1991, Srđan Karanović).

čati o svoji usodi – ljubezni, poklicu, življenjski poti, ki si jo je izbrala ne glede na okoliščine. A če gre v *Vijoličastem morju* za to, da si ženska izbere svojo svobodo, svoje mesto ob koncu 19. stoletja in je zavoljo tega pripravljena spremeniti celo spol in svoj *modus vivendi* v svetu, pa se glavni junak v perujskem filmu *Protitok* (Contracorriente, 2009, Javier Fuentes-León) na začetku 21. stoletja podobno bori s svojo vlogo moškega v svetu. Spremljamo zgodbo ribiča Miguela (Cristian Mercado) z nosečo ženo Marielo (Tatiana Astengo), ki skriva svojo gejevsko afero s slikarjem Santiagom (Manolo Cardona). Miguel in Mariela sta ugledna in spoštovana v svoji skupnosti. Morda



Eloise

zato v enem od prizorov prepira med Miguelom in Santiagom glede nujnosti skrivanja njune afere Miguel izjavi, da je to zato, ker pač ni homoseksualec ampak pravi moški, mačo. Ko se Santiago po nesreči utopi, je Miguel tako travmatiziran z zanikano ljubeznijo, da se mu Santiago prikazuje kot duh. Miguel lahko le tako odreši Santiaga, da najde njegovo truplo v morju in se od njega poslovijo v skladu z običaji kraja – s pokopom v morju. Pravzaprav slabo zadoščenje homoseksualni ljubezni kot taki in njeno priznanje, saj se Miguel odloči, da bo nadaljeval življenje z Marielo in s sinčkom. Zdi se, da je ta tragična ljubezenska zgodba kombinacija filmov *Gora Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005, Ang Lee) in *Duh* (Ghost, 1990, Jerry Zucker) s sporočilom, da je homoseksualna ljubezen v okviru prevladujoče družbene paradigme neuresničljiva na tem svetu in da lahko obstaja le kot vmesna postaja ali člen med tostranstvom in onostranstvom.

Ironično je, da tisti, ki bi želeli prikazati eno obliko kot edino pravo formo partnerskega odnosa, pravzaprav povzročajo največje trpljenje, konflikte in smrt. To vidimo na primeru izraelskega filma *Razprte oči* (Einayim Petukhoth, 2009, Haim Tabakman), v katerem se glavni junak Aaron (Zohar Shtrauss), ultra ortodoksen in poročen jud, zaljubi v mladega, prav tako ortodoksnega juda Ezrija (Ran Danker). V mesnico, ki je v Aaronovi lasti, se pred dežjem zateče mlad moški s telefonom v roki. Med moškima se razvije pogovor in Aaron ugotovi, da moški nima ne prenočišča ne službe, zato mu ponudi mesto pomočnika in prenočišče v skladiščni sobici. A kaj kmalu Aaron ugotovi, da se je Ezri pojavil v njihovi skupnosti v iskanju bivšega ljubimca. Za Aarona je življenje polno preizkušenj in nalog vzdržnosti, ki jih mora prestat v očeh boga, medtem ko je za Ezrija življenje radost, kreativnost in svoboda. Ko se

moška odpeljeta iz Jeruzalema, da bi se potopila v kopališče očiščenja, se Aaron prvič sprostí ob Ezri. Vedno resen Aaron, čigar razmerje z ženo je predvsem pusto in polno dolžnosti, tako nenadoma začuti privlačnost do Ezrija. In ko rabin napeljuje, da ljudje govorijo o homoseksualnosti Ezrija in da je bil izločen iz šole zaradi nespodobnega vedenja, ga Aaron brani: »Bog je ustvaril Ezrija, bog pušča Ezrija pri življenju in le Ezri lahko služi bogu na svoj lasten način.« Obdobje sreče med Aaronom in Ezrijo je kratko, ob grožnjah sovaščanov se Ezri zave, da se mora posloviti, Aaron pa naredi samomor. V poanti – »prej sem bil mrtev, zdaj sem živ« (podobno kot glavna



Vijoličasto morje

junakinja v filmu *Eloise*) – v realistični scenografiji in v počasnem rossellinijevskem tempu doseže film neke vrste tiho popolnost, posvečenost življenja bogu v vsakdanjem življenju ter na ta način prenese globoko sporočilo: Kaj ljudje res ne znamo videti in sprejeti ljubezni ter sreče v vseh izkustvenih oblikah; si nekaj takega, kot je vrhovno bitje, resnično želi, da je naše življenje pusto, zgolj polno dolžnosti, notranjih borb in konfliktov, nesrečno in brez ljubezni, veselja, miru, sočutja?

Najbolj zaskrbljujoča je ugotovitev, da se v zadnjih 50 letih razmere za homoseksualno populacijo niso bistveno izboljšale. Kajti na festivalu so bili prikazani tudi filmi kot *Drugače kot ti in jaz* (Anders als du und ich, 1957, Veit Harlan), v katerem imamo opravka z že boleče znanim postavljanjem homoseksualca na pravo pot ... Klaus (Christian Wolff) je mlad moški v povojnem Berlinu, ki ga neznansko privlači prijatelj Manfred (Günther Theil). Ko spozna doktorja Winklerja (Friedrich Joloff), ga ta spodbudi na pot odkrivanja (lastne) homoseksualnosti – tako se poda v svet gejevske nočne scene in elektronske glasbe. A ko družina odkrije njegovo zasebno življenje, se začne standardno poseganje v njegovo integriteto.

Geji in lezbijke so še vedno izpostavljeni enormnim pritiskom, oviram in brezobzirnim napadom v imenu te ali one ideje oz. ideologije, kar odraža vsesplošno p(oz)razno stanje duha naše civilizacije, ki v svoji dvatisočletni zgodovini ni zmogla zagotoviti drugih temeljnih pravic razen tistih na papirju ali pa še teh ne, zato ni čudno, da tako fikcija kot realnost glede istospolnih intimnih zvez (in vsega ostalega, ki se tiče drugega in drugačnega) ne kažeta preveč srečnega in veselega obraza. Zato nasvidenje v naslednji galaksiji – morda (bolj) srečni.

Res je, Vojnović ni mladi slovenski Truffaut

Igor Kadunc



Piran - Pirano

O izboru del, ki jih z uvrstitvijo v izbor za financiranje skupaj z Vibo omogoči Filmski sklad, se je potrebno vedno znova pogovarjati, kajti le tako se bo dosegla transparentnost delovanja in odločanja. Večno spraševanje je in bo, ali je prav, da določeni projekti, ki bi lahko bili financirani, niso dobili denarja, drugi pač! Nikoli pa ne bo prišlo do poenotenja o pravilnosti razdelitve razpoložljivega denarja. Malo verjetno je, da bi filmski delavci rekli, naj proračunska sredstva za filmski program ostanejo raje za druge namene (recimo za lažje financiranje novega gledališča v Mariboru), kot pa da se financirajo za nekatere sporni projekti. Torej moramo izbor vedno gledati skozi projekte, ki denarja niso prejeli. Ni namreč predvideno, da bi sklad sam bil iniciator, producent projektov, ki bi se komu zdeli odlični; sklad lahko samo pomaga pri nastanku vrhunskih filmov, ki jih vsi pričakujemo. Vrhunskih v smislu prodora v svet. Sklad je že uspel pripomoči k nastanku vrhunskega domačega filma, kajti 10 % ogled filma v distribuciji in več kot 530.000 gledalcev ob prvem predvajanju na TV sta izjemna dosežka *Petelinjega zajtrka* (2007, Marko Naberšnik). Tudi rezultati filma *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar) so spodbudni.

Pojavljajo se ideje, da bi morali uveljaviti »intendantski« način izbiranja projektov. Drugi so za izbor po dosedanjem modelu. Prvi razlog za to je, da se praktično ne da vzpostaviti sistema, v katerem bi odločala ena oseba. Kajti javna sredstva

se lahko razdeli le na osnovi in po postopkih odločanja preko razpisov in ocenjevanja na podlagi predpisanih kriterijev ... Drug razlog je strah, da nadljudi pač ni! Takó da je upanje, da bi našli »izbirnika«, ki bi v sebi združeval popolno poznavanje vseh ključnih avtorjev, sposobnosti producentov, ki bi imel za vse sprejemljive svetovno nazorske lastnosti, ki bi bil nevtralen do »društvenosti« tém, obsojeno na neuspeh.

Ostajamo pri sistemu razpisov, strokovnih komisij, kriterijev in direktorjev sklada, ki se bolj ali manj samostojno odločajo med možnim izborom. JE TOREJ PRAV, DA JE KOMISIJA V SESTAVI ČANDER, DOLMARK IN FLAKUS NA OSNOVI PRITOŽBE PRODUCENTA Z DOVOLJ TOČKAMI OČENILA *PIRAN - PIRANO* (2010, GORAN VOJNOVIĆ), IN ALI JE TEDANJI V. D. DIREKTORJA DENIS MIKLAVČIČ RAVNAL PRAV, KO JE V IMENU SKLADA IZDAL ODLOČBO IN PODPISAL POGODBO ZA REALIZACIJO PROJEKTA?

Ljudje in strokovnjaki imamo lahko različna mnenja, vendar pa podtikanja in prehitri zaključki pretijo, da bi jih bralci vzeli za pravilna. Jasno je opredeljeno, kdo je pomagal – ali če hočete – »odmagal« določenim projektom. Teza, da ima Vojnović svoje »javne financije«, je vendarle malo bosa. Če bi Majcen v novembrskem *Ekranu* zapisal, da so zaradi imenovanja v nadzorni svet (NS) sklada s strani določene politične opcije vidne posledice pri naboru filmov, ne bi bilo nič narobe. Vsaka oblast teži po naravi stvari k obvladovanju čim več por delovanja družbe. Samoomejitve so žal redke izjeme.



Ameriška noč

Tudi od sedanje vlade imenovani NS je odraz njihove želje. Ne bomo izvedeli, ali so imeli na MzK pri predlogu sedanjih članov na voljo boljše, vendar manj »njihove«. Tako je pač bilo in bo. Edina dilema je, ali menjavaš ljudi pred ali ob izteku mandata. Redko se zadeva zaustavi na NS, ampak se običajno išče tudi osnove za »kompatibilne« direktorje in za imenovanje strokovnih komisij. Ali so člani lahko samo strokovni ali pa so delno tudi politični, predvsem pa kaj in kako razmišljajo, bo večna debata, ker to niso sodniki pri športih, kjer se rezultati merijo. Ja, lahko so bliže določenim politikom, vendar teza, da bi bili recimo blizu Kresalovi, težko vzdrži preverjanje. Dejstvo je, da je komisija v omenjeni sestavi za razliko od prejšnje v sestavi Ravter, Rudolf in Blatnik, ki ji je pred končanjem postopka izbire potekel mandat (torej niso bili zamenjani!), ocenila, da je projekt *Piran - Pirano* scenaristično dober, da je diplomant AGRFT, ki ni posnel le kratkega filma *Kitajci prihajajo* (2009), sposoben ob preizkušnem producentu uspešno realizirati projekt. Vprašanje, ali bi prišlo do filma, četudi Vojnovič ne bi uspel s knjigo *Čefurji raus!*, je v bistvu abotno. Odgovor bi lahko dali samo vpleteni v odločanje. Pa še pri njih bi verjetno veliko vlogo igrala samocenzura in racio. V zavesti so bržkone imeli informacijo, da je Vojnovič ne le režiser z določenimi sposobnostmi, ampak tudi izjemen pisec in opazovalec dogajanja okoli sebe. Normalno je razmišljanje, da bo popularnost avtorja pomenila tudi večjo gledanost. Koliko pa je to vplivalo na intimno odločitev, da podelijo recimo

za utemeljenost vizije in režijsko eksplikacijo toliko in toliko točk, pa ne bomo izvedeli, ker tega še sami ne morejo presoditi. Ker um ne točkuje po predpisanih kriterijih! Tako tudi ne bomo nikoli mogli izmeriti vpliva dejanja policista Šinkovca decembra 2008 na podane ocene. Tu zraven gre seveda tudi politiziranje o »liberalnem nazoru skesane levice«. Tudi režiserji so bolj ali manj »politične osebnosti«. Godardov zadnji film jo ima celo v naslovu (*Film socialisme*, 2010). Tudi pri nas imamo filme z določenim političnim nabojem, kot so *Angela Vode, skriti spomin* (2009, Maja Weiss), *Otroci s Petrička* (2007, Miran Zupanič) in po mnogih letih film z igralci v partizanskih uniformah. Vse to je del slovenske zgodovine in zgodbe, ki iz tega izvirajo, ne smejo biti prepovedane teme. Odgovora na *Srce v breznu* (*Il cuore nel pozzo*, 2005, Alberto Negrin) na srečo nismo posneli! Na bistveno bolj sprejemljiv način sta na italijansko izrabo »družbenosti« odgovorila »mlada« Vojnovič in Virc.

Majcen izpostavlja problem uveljavljanja novih avtorjev. Sprašuje se, ali je možno, da bi bilo »zaupanje« v mlade (po izkušnjah) režiserje v nasprotju s »tradicionalnimi in na stroki temelječimi dejavniki«. To je ključno vprašanje, na katero morajo ob vsakem izboru ob danem sistemu točkovanja odgovoriti člani komisije in direktor sklada. In vprašanje, ali je konkretni režiser, ki je do sedaj realiziral toliko in toliko kratkih filmov, sposoben posneti povsem konkreten celovečerni film,



Angela Vode, skriti spomin

se je tudi letos pojavljalo v diskusiji na komisijah! Vendar pa bi premočno upoštevanje tveganja, ki ga neizkušeni režiserji prinesejo, pomenilo samo to, da mladi ne bi imeli priložnosti pokazati potenciala. To bi bilo nedopustno! Upam, da tu dileme ni. Potencial »prve generacije poosamosvojitvenih režiserjev« je poznan. Dosegli so veliko in zagotovo niso za odpis. Prihajajoča generacija je tu in samo vprašanje časa je, kdaj in koliko priložnosti ji bomo dali. Torej »zaupanje« mora biti sestavni del odločanja, tudi ob možnosti, da bi »resni kritiki (njihove filme) le stežka spoznali za dobre«. Če se ne motim, tudi prvih filmov novovalovskih režiserjev »resni kritiki« niso pripoznali za dobre. Ali novi režiserji nujno prinašajo nekaj novega, kot so novovalovci? Ne po definiciji! Imamo »upornike« in imamo »odgovorne« režiserje in verjetno še tiste vmes. Ni jih mogoče meriti z enakim metrom, niti se odločati za ene ali druge. Vsak režiser deluje v skladu s svojo naravo. Ljubitelj košarke, tipične ekipne igre, ne bo nikoli izrazil individualist, kaj šele da bi kolegu grozil s smrtjo. So lahko uspešni režiserji s skromno mero ega? Zagotovo, kajti »družbena odgovornost«, da film narediš ne le za svojo dušo, ampak za gledalce, s temo, ki je vredna filmske obdelave, ni in ne more biti ovira, da se ne naredi dobrega filma. Je narobe, da je tudi na osnovi določene »družbene odgovornosti« nastal film, kot je *Petelinji zajtrk* ali *Kajmak in marmelada* (2003, Branko Đurić). Zakaj Naberšnik pri novem projektu *Šanghaj* ni šel v smeri filma *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger)? Zagotovo ne zaradi tega, da bi bil všeč neki »družbi«. Naloga sklada je, da najde ravnotežje med Burgerji, Cvitkoviči, Naberšniki in Hočevarji. Film ni eden, filmov je več!

Drugo vprašanje je, kje je tu Mitja Okorn? Majcen ga uvrsti med mlade režiserje, ki bi z motivi kriminalnega podzemlja, nasilja in necenzuriranega uličnega žargona prelomili s »zaupanjem«. Tu gre za nasprotje v sami trditvi! Kajti tista komisija in direktor, ki bo v svoj izbor uvrstil projekt Okorna, bo zagotovo morala imeti polno mero »zaupanja«. Vendar je zapisa-

na še ena zmeta. Vzrok, da Okorn ni dobil svojega filma po lanskoletnem razpisu, ni nezaupanje. Padel je na takšni banalnosti, kot je pravočasna oddaja popolne vloge. S strani producenta je bilo tudi izredno smelo predvidevati sofinanciranje projekta s strani sklada v višini 3 mio € (s proračunom 5,5 mio €) na razpisu, kjer je bil skupni znesek poziva 3,2 mio. Ob tem, da je bilo do tedaj največje sofinanciranje sklada manj kot 1 mio €. Vendar me je njegov primer spodbudil, da sem v programsko poslovno politiko zapisal, da bi sklad odstopil od politike dodeljevanja denarja vsakemu projektu približno enako malo, ne glede na zahtevnost in odmevnost. A očitno še nismo pripravljeni na to. Ko smo to pričeli letos izvajati, je bil takoj požar v strehi. Lahko z vložkom preko 1 milijona evrov sofinanciramo zahtevne

projekte? Sam mislim, da lahko, če so za to podani močni argumenti. Verjetno Okorn ni sam kriv, da je zaradi gneče na dežurni pošti ob Cesti v mestni log za nekaj minut zamudil predati vlogo za letošnji razpis. Verjamem, da se mu to ne bo več zgodilo!

So pa vloge pravočasno uspeli oddati producenti, ki so se znašli na »pozitivni listi« za izbor. Komisija je pokazala izjemno »zaupanje« avtorjem, ki za seboj še nimajo celovečerca ali pa imajo le enega. Tudi sam sledim temu zaupanju. V program nisem predlagal le enega prvenca, ampak sta že pri izboru s tega področja razpisa dva »nova« avtorja. Nejc Gazvoda z nizkoproročnim filmom *Izlet*, Martin Turk pa se v projektu *Nahrani me z besedami* loteva zahtevne teme odnosov v družini. Vendar je »novinec« tudi Matevž Luzar, ki bo poizkusil nadgraditi svojega *Vučka* (2007). Ali pa ponovno »retrospektivna« *Vandima* Jasne Hribernik. Konec koncev, brez »zaupanja« v novince ne gre pri Naberšniku, ki mu je to šele drugi celovečerec. Ali smo ravnali prav, ker smo jim dali prednost pred Möderndorferjem, Burgerjem, Kutinom ali Slatenškom, ne bomo nikoli čisto izvedeli. V vsakem primeru bomo videli, kaj bodo naredili in kako bodo na to reagirali gledalci, »resni« in neresni kritiki in »strokovna javnost«. Nikoli ali pa z zamudo bomo izvedeli, kakšen bi bil rezultat dela avtorjev, ki niso preskočili praga 70 točk. Bi zavrtnjeni projekti prinesli več? Bi bili uspešnejši? Tveganje zaradi »zaupanja« se mi zdi glede na druge prijavljene projekte sprejemljivo! Iz prijav in predstavitev se vidi, da je v vrsti še nekaj avtorjev, ki si bodo v bodočnosti zaslužili »zaupanje«. Morda je med njimi kakšen Truffaut, ki bo zagrozil Naberšniku. Nekaj, niti približno tako direktnih besed, negodovanja sem že bil deležen. Sicer je tudi Truffaut kasneje posnel čisto »buržujski« film *Ameriška noč* (*La nuit américaine*, 1973). Se je morda sam malo umiril? Je citiranim besedam botrovala mladostna zagnanost? Kakorkoli, letos se bo seznam režiserjev, ki so naredili celovečerni igrani film, podaljšal za 2 imeni ali 4.

Rekviem za Filmski sklad

Samo Rugelj

V prejšnjem *Ekranu* (november 2010) je Matic Majcen v članku z naslovom *Goran Vojnovič, nacionalni projekt* postavil tezo, da bi analiza zgodovine Filmskega sklada RS (ki je na poti ukinitve in transformiranja v Slovenski filmski center) pokazala, da njegova vloga ni bila »objektivno razdeljevanje javnih sredstev za avtonomno umetniško ustvarjanje, temveč tudi tistega institucijskega gatekeeperja – pristranskega filtra, skozi katerega ljudje in kulturni objekti prehajajo po spreminjajočih se ideološko-političnih in (malce bolj konstantnih) nacionalnih vrednotah«. Glede na to, da sem delovanje Filmskega sklada spremljal od njegove ustanovitve leta 1994 in bil v toku letošnjega leta tudi v njegovem nadzornem odboru, sem si o načinu izbora projektov ustvaril drugačno podobo, ki jo bom v pričujočem članku, tudi nekakšnem rekviemu za iztekajoči se Filmski sklad, predstavil s svojo tezo. Morda obe skupaj tvorita dve plati istega kovanca.

Logiko programskih odločitev filmskega sklada skozi njegovo evolucijo bi lahko najlažje strnil v slogan *Follow the money!* (Sledi denarju!), slavno repliko iz filma *Vsi predsednikovi možje* (*All the President's Men*, 1976, Alan J. Pakula), ki jo iz-

reče Globoko grlo, tajni vir reporterjev Boba Woodwarda in Carla Bernsteina, ki sta z afero Watergate razkrinkala Nixona. Te replike v realnosti dejansko sploh ni bilo, niti v knjigi, ki sta jo kasneje napisala novinarja, niti v *Washington Postu*, ko so preskenirali vse številke tega časopisa od junija 1972 do oktobra 1974, ko so pokrivali afero. Stavek je bil pač scenaristov (William Goldman), spada zgolj k filmu in v film, vse to pa se lepo prileže tudi razvoju poslovanja slovenskega filmskega sklada.

Navidezna demokracija

Nadzorni svet Filmskega sklada je institucija, sestavljena iz sedmih članov, ki nadzoruje zakonito poslovanje sklada. To ne pomeni, da lahko neposredno vpliva na delovanje sklada ali njegovih zaposlenih, saj predvsem razpravlja in kasneje odloča o zadevah, ki so v skladu s poslovníkom pripeljane na dnevni red sej nadzornega sveta. Precejšnji del letošnjega leta se je, razen sprejema novih Splošnih pogojev poslovanja (glej tudi *Ekran*, november 2009, op. ured.), pravilnika priznanih stroškov pri produkciji in še nekaj, za potrebe tega članka



Circus Fantasticus

manj pomembnih pravilnikov, njegovo članstvo ukvarjalo s preteklimi zadevami sklada (člani nadzornega sveta, ki so bili v njem že od prej, pravijo, da je bilo lani še huje). Pri tem imam v mislih zavožene filmske projekte, pa tiste filme v sanaciji, nadalje pretekle in že realizirane projekte, za katere bi bilo treba plačati še dodatna sredstva ipd. V večini primerov so bili v vse skupaj vpleteni že desetletje ali še dlje znani producenti. Šlo je za tekoče zadeve, pa tudi za projekte, ki so bili stari že pet let, a se njihova finančna nit še ni povsem odvila oziroma realizirala. Pri tem je pogosto prišlo do kontrastnih mnenj med upravo in nadzornim svetom. Uprava je bila praviloma nagnjena k izplačevanju zaostalih vsot, nadzorni svet je bil v večini primerov do tega zadržan, vendar je potrdil izplačilo v kar veliko primerih.

Že na začetku pomladi, ko se je diskutiralo o operativnih sredstvih za filmsko produkcijo v letu 2010, se je nadzorni svet odločil, da bo, glede na to, da je bila večina letošnjih finančnih sredstev porabljenih s projekti iz prejšnjega leta, v določeni meri zadolžil prihodnja filmska proračuna, kar v določenem obsegu omogoča tudi zakonodaja. Ta predvidena vnaprejšnja zadolžitev, ki ji rečejo tudi »predobremenitev«, naj ne bi bila previsoka, hkrati pa tudi ne prenizka, znašala naj bi nekako dobro polovico enoletnega proračuna filmskega sklada. Razlog za predvideno še-kar-visoko-a-še-zmeraj-nižjo-od-dovoljene-predobremenitve je bil enostaven: Filmski sklad naj bi v toku leta 2010 prenehal s svojim obstojem, se prelevil v novo institucijo, smisel katere naj bi bil začetek poslovanja na novih osnovah. Zmožnost učinkovitega in vplivnega poslovanja take institucije, kot je Filmski sklad, pa je seveda neposredno povezana s sredstvi, ki jih ima novo vodstvo na voljo, zato je ob perspektivi upravljanja dobrega gospodarja logično, da ima nova institucija na svojem startu tudi dober finančni pospešek.

Vse to je veljalo do ene zadnjih jesenskih sej, ko je uprava na podlagi na razpis prijavljenih in ocenjenih projektov na dnevni red predložila bistveno povečanje produkcijskih sredstev za 2010, in sicer na račun prihodnjih proračunov. To je pomenilo precejšen odmik od začrtane strategije, hkrati pa je grob osnutek najboljše ocenjenih projektov kazal na to, da je prijavljenih kar nekaj celovečernih projektov z do sedaj najvišjimi filmskimi proračuni.

Če se zaradi preslabo pripravljene dokumentacije na tej seji o predlogu za povečanje sredstev še ni glasovalo, je predlog uprave v enaki obliki kmalu prišel znova na dnevni red. Kljub burni diskusiji in nizanju različnih argumentov je bilo že na prvi pogled jasno, da se je večina nadzornega sveta odločila podpreti predlog. **Ko je šlo za resen denar, so se glasovi nadzornega sveta skoraj po avtomatiki zložili tako, da so lahko večinsko podprli predlog, ki predvideva več porabe.** Argumenti, da je bilo spomladi odločeno drugače, da to zapira vrata dobremu startu Slovenskega filmskega centra, da se bo na ta način morda v kasnejši fazi podprlo najdražje

večinsko financirane filme v samostojni Sloveniji, da je to v obstoječi situaciji res absurd itn., niso veljali prav nič. Situacijo je vsaj delno rešil eden od članov nadzornega sveta, ki je zvitro predlagal, da naj se z dodatnim denarjem podpre večje število celovečernih filmov (najmanj pet namesto najmanj štiri), s čimer je vsaj delno izboljšal situacijo pri porabi letošnjih filmskih sredstev. Še enkrat pa se je s tem potrdilo naslednje: **V PRINCIPU GRE PRODUCENTSKI KLIKI, KI JE TAKO ALI DRUGAČE POVEZANA TUDI Z ODLOČUJOČIMI STRUKTURAMI NA FILMSKEM SKLADU, BOLJ ZA PORABO DENARJA KOT PA ZA FILME SAME.**

Na papirju je nadzorni svet filmskega sklada pravično sestavljen organ, sedem članov mu daje videz demokracije. V resnici pa ni pomembno, če je znotraj njega kakšna tečnoba, kot sem jaz, ki ga je težko prepričati v kakršnekoli dodatne ali višje stroške. Pomembno je, da so skorajda zmeraj štirje ZA. In dejansko so pri ključnih predlogih, kjer se bolj ali manj meleno razdeljuje nekaj več kot 40 tisoč evrov (o zneskih nad tem odloča nadzorni svet, kaj se dogaja z manjšimi, neposredno niti ne ve), razen izjemoma zmeraj štirje ZA. Argumenti največkrat nimajo kake velike vloge, na žalost pa na to neposredno ne more vplivati niti Ministrstvo za kulturo, saj se, kot rezultat statutov, lahko na skladu odvija politika, ki je povsem v nasprotju s stališči ministrstva. Neodvisnost takih institucij od politike ni po definiciji dobra stvar, vpliv se pač zgolj prenese na neke druge subjekte, recimo finančno vpletene in motivirane v tem smislu.

Navidezno financiranje filmov v javnem interesu

Po natančnejšem pregledu zgodovine Filmskega sklada lahko ugotovimo naslednje (navajam zgolj nekaj najočitnejših spoznanj):

- Stalno višanje proračunov večinsko financiranih skladovih filmov; če so bili do leta 2000 uradni proračuni teh filmov (proračun filma vsebuje finančni prispevek Filmskega sklada, ovrednotene tehnične storitve Vibe in ovrednoteni prispevek koproducenta) na nivoju pol milijona evrov, so z letom 2002 in filmom *Zvenenje v glavi* presegli milijon evrov, leta 2005 z *Ljubljana je ljubljena* presegli 1,4 milijona, s še svežim *Circus Fantasticusom* pa presegli dva milijona (kljub temu je ta pristal v sanacijskem postopku!). Trend se je s prijavami na letošnji razpis še stopnjeval, uprava pa ga ne namerava zaustaviti.

- Število večinsko financiranih filmov se skozi čas ni povečevalo; šestnajstletno povprečje filmov je 2,75 filma na leto (44 filmov v 16 letih), nekaj koledarskih let je imelo pet, celo šest filmov, kaka vmesna leta zgolj po en film, leta 2006 nobenega. Ob tem je v manjšinski režiji, v različnih aranžmajih in tudi zelo entuziastičnih pogojih nastalo še skoraj 1,7 filma letno (27 filmov v 16 letih), ki so bistveno vplivali in sooblikovali slovensko filmsko pokrajino v tem času. Kljub temu se

politika filmskega sklada v tem času do tovrstnih, nižje proračunskih filmov ni kaj dosti spremenila (izven možnosti povračila, ki pa predvideva že posnet film), »manjšinski« filmi so bili podprti s povprečno šest do osemkrat nižjimi zneski kot »večinsko« financirani filmi. Do teh filmov oziroma do potencialno večjega števila slovenskih filmov se je ves čas vodila pasivna politika, ni bilo ciljnih razpisov na to temo (šele letos je bilo znotraj smernic letnega programa na mojo pobudo sprejeto, da se bo podprla digitalna produkcija enega nizko-proračunskega celovečerca), prav tako pa ni bilo nobenega večjega spodbujanja uporabe sodobnih filmskih tehnologij. **Logika financiranja je za »manjšinske« filme zmeraj prihranila manjši del sredstev, čeprav so bili ti filmi v vseh pogledih bolj učinkoviti.** Ti filmi so po svojem pomenu glede na vložena sredstva pogosto štrleli iz povprečja, a do pomembnejšega financiranja in vključitve v osnovni program skoraj nikoli niso prišli. Pomembno je bilo, sploh v obdobju po letu 2003, razdeliti kar se da velike vsote denarja med kar se da malo filmov.

- **Večina producentovskih podjetij je v (so)lastništvu režiserjev;** nekateri režiserji so že takoj ugotovili, da je ključ do porabe javnega denarja za film v rokah producenta, saj ima ta nadzor nad celotnim proračunom, medtem ko režiserji dobijo »samo« avtorske honorarje (za režijo, za scenarij, za montažo, za pravico do priredbe scenarija itn.). Tudi zato so se nekateri režiserji kasneje izvili iz sodelovanja s producenti in ustanovili svoje podjetje (ali pa so ga imeli že od začetka) in tudi zato so klasični producenti lovili prve ali pa zadnje filme nekaterih režiserjev, ki še niso ali niso več bili dovolj podjetni za lasten »biznis«. V obdobju po letu 2000, ko so se producenti v vseh pogledih že »privadili« na poslovanje sklada, je **odobreni projekt režiserju dejansko pomenil možnost, da je realizacijo filma pripeljal na svojo producentovsko podjetje, kar je omogočalo ustrezno kanalizirano porabo javnega denarja.** V tem smislu mi je nek producent, potem ko je prvič prišel do večinsko financiranega filma, zaupal, da dejansko do takrat sploh še ni poznal možnosti za vse, kar se le da elegantne odtujitve čim večjega dela proračuna.

- **Večna prisotnost manjšinskih koprodukcij;** ne glede na povprečno katastrofalen izkupiček iz tovrstnega financiranja so se taka sofinanciranja zadržala ves čas po letu 2000, saj so omogočala relativno nevidne odlive solidnih finančnih sredstev (po nekaj sto tisoč evrov na vsako manjšinsko koprodukcijo), s katerimi se je lahko dodatno zaslužilo z relativno majhnimi naporji. **V obdobju 2000–2010 je sklad podprl kar 16 manjšinskih koprodukcij,** pri katerih je sistem preverjanja porabljenih sredstev slabši kot pri zgolj domačih filmih. Hkrati, to spet poudarjam, kljub desetletnemu apeliranju z različnih strani sklad ni podprl **skoraj nobenega večinsko financiranega nizkoprorračunskega filma,** kar je, kot smo lahko brali v eni prejšnjih števil *Ekrana*, ena od običajnih filmskih politik marsikje po Evropi.

- **Večina denarja se je v času obstoja sklada razdelila med zgolj pet ali šest producentov;** ti so se v tem času naučili učinkovitega lobiranja, pogosto so bili tudi bolj kot uprava sklada seznanjeni z vsemi predpisi sklada in vgrajenimi luknjami ter pastmi v statutih in razpisih, po drugi strani pa jim je kreativno računovodstvo omogočalo primerno porabo javnega denarja ter spretno napihovanje proračunov. V času delovanja sklada se je zamenjalo skoraj nepregledno število članov v različnih komisijah ter komaj pregledno število direktorjev (kar je tudi eden od argumentov proti »ideološki tezi« – le kako bi vsa ta množica različnih ljudi lahko pihala v podoben ideološki rog), glavni producenti večinsko financiranih slovenskih filmov pa so bili in so ves čas isti, pri čemer se lovke njihovih filmov raztezajo daleč čez mandate uprav sklada v zadnjih šestih, sedmih letih. **RESNIČNI ODLOČEVALCI FILMSKEGA SKLADA, Z MANJŠIMI PREKINITVAMI, SO BILI IN SO RAVNO TI PRODUCENTI, KI SO SI USPELI USTVARITI POZICIJE, PREKO KATERE SO LAHKO DOSEGLI IN DOSEGAJO POTRDIČ SVOJIM PROJEKTI.**

- **Usklajevanje novih splošnih pogojev poslovanja Filmskega sklada je trajalo kako leto dni,** najbolj pa so se mnenja, čeprav da se je investicija sklada prelevila v subvencijo, torej za producente bistveno bolj ugodno formo, lomila ravno pri tem, kakšen del proračuna si bodo producenti še lahko odtegnili po novem, ko ne bo več dosedanje provizije. Čeprav bodo po novih pogojih poslovanja producenti upravičeni do vseh prihodkov iz naslova eksploatacije filma, kar lahko bistveno izboljša njihovo finančno uspešnost, so vseeno želeli maksimizirati svoje prihodke že v okviru proračuna filma. Pomembnejša jim je bila upravičenost do prihodkov v okviru produkcije kot pa nova svoboda pri eksploataciji filma. Podobno je bilo s pravilnikom o priznanih in upravičenih stroških, ki je daljši kot najdaljši ponedeljek in mestoma bizaren po vsebini.

- **V šestnajstih letih nobeden od glavnih producentov večinsko financiranih slovenskih filmov, kljub ogromnim vsotam, ki jih je prejel v tem času, svoje dejavnosti ni postavil na spodoben poslovni nivo;** vsi vedno znova pri vsakem projektu začenjajo skoraj z ničle, njihova podjetja so še vedno podobno nestabilna kot ob ustanovitvi, pri vsaki potencialni motnji dotoka denarja se pojavijo grožnje s stečajem ipd., kar vse dokazuje, da je smisel javnega filmskega denarja predvsem v porabi, ne pa v oplajanju v novo kvaliteto.

FILMSKI SKLAD BO KMALU PRETEKLOST (ČEPRAV SE BODO VSE NJEGOVE OBVEZNOSTI PRENESLE NA NOVO INSTITUCIJO), ZATO OBSTAJA ZGOLJ ENO VPRAŠANJE – SE BOMO IZ TE ZGODOVINE KAJ NAUČILI IN BO ZATO V PRIHODNOSTI Z JAVNIMI FILMSKIMI SREDSTVI, POSLEDIČNI PA TUDI FILMI, KAJ BOLJŠE IN DRUGAČE?



Top film 2010

Zemira Alajbegović

Klavnica (Kinatay, 2009, Brillante Mendoza)
The Kids Are All Right (2010, Lisa Cholodenko)
Meek's Cutoff (2010, Kelly Reichardt)
Oča (2010, Vlado Škafar)
Namišljene ljubezni (Les amours imaginaires, 2010, Xavier Dolan)

Špela Barlič

Brez vrstnega reda.

Mammuth (2010, Gustave de Kervern & Benoît Delépine)
Overjena kopija (Copie conforme, 2010, Abbas Kiarostami)
Na sledi očetu (Winter's Bone, 2010, Debra Granik)
Pekel Henri-Georges Clouzota (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot, 2009, Serge Bromberg, Ruxandra Medrea)
Zresni se (A Serious Man, 2010, Joel in Ethan Coen)

Tina Bernik

Božji moške (Des hommes et des dieux, 2010, Xavier Beauvois) – ker je zrežiran tako, da čutiš in vidiš, kot da bi bil zraven, in ker trdi, da pravi mučeniki ne umirajo zaradi boga, ampak zaradi ljudi.

Enter the Void (2009, Gaspar Noé) – ker je smrt ultimativni trip, v *Enter the Void* pa umreš večkrat.

Žeja (Bakjwi, 2009, Chan-wook Park) – ker je odbita vampirska romanca, ki je vse v enem, od hororja do komedije in od drame do trilerja.

Mleko bridkosti (La teta asustada, 2009, Claudia Llosa) – ker je vizualno tako lep, kot so grozljive stvari, o katerih govori.

Unthinkable (2010, Gregor Jordan) – ker gre do konca in ker je teroristični triler, ki je akcijo zamenjal za dramo.

Rezerva: *The Disappearance of Alice Creed* (2009, J Blakeson) – ker je minimalističen in učinkovit ter preprost in zapleten hkrati.

Aleš Blatnik

Po abecedi, ne po preferenčnem vrstnem redu.

Pokvarjeni poročnik: New Orleans (The Bad Lieutenant: Port of Call – New Orleans, 2009, Werner Herzog)
The Disappearance of Alice Creed (2009, J Blakeson)
Pisatelj v senci (The Ghost Writer, 2010, Roman Polanski)
I'm Still Here (2010, Casey Affleck)
Zresni se (A Serious Man, 2009, Ethan in Joel Coen)

Katja Čičigoj

Episode 3: »Enjoy Poverty« (2009, Renzo Martens)

Ne spremeni ničesar (Ne change rien, 2009, Pedro Costa)

Klavnica (Kinatay, 2009, Brillante Mendoza)

Libanon (Lebanon, 2009, Samuel Maoz)

Red White & Blue (2010, Simon Rumley)

Andrej Gustinčič

5 najboljših filmov iz redne distribucije, po abecedi.

Beli trak (Das weiße Band, 2009, Michael Haneke)

Belka (White Material, 2009, Claire Denis)

Prerok (Un prophète, 2009, Jacques Audiard)

Princ Broadwaya (Prince of Broadway, 2008, Sean Baker)

Socialno omrežje (The Social Network, 2010, David Fincher)



Bojan Kavčič

Beli trak (Das weiße Band, 2009, Michael Haneke)

Antikrist (Antichrist, 2009, Lars von Trier)

Prerok (Un prophète, 2009, Jacques Audiard)

Izvor (Inception, 2010, Christopher Nolan)

Alica v čudežni deželi (Alice in Wonderland, 2010, Tim Burton)

Matic Majcen

V abecednem vrstnem redu.

Black Dynamite (2009, Scott Sanders)

Jesus Christ Saviour (Jesus Christus Erlöser, 2008, Peter Geyer)

Overjena kopija (Copie conforme, 2010, Abbas Kiarostami)

Pekel Henri-Georges Clouzota (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot, 2009, Serge Bromberg, Ruxandra Medrea)

Zresni se (A Serious Man, 2010, Joel in Ethan Coen)

Jurij Meden

Moj top 5, po abecedi, mešanica filmov iz redne distribucije in ostalega.

Božji bojevniki (Valhalla Rising, 2009, Nicolas Winding Refn)

The External World (2010, David O'Reilly)

Observe and Report (2009, Jody Hill)

Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre) (2010, Sylvain George)

Stara šola kapitalizma (Stara škola kapitalizma, 2009, Želimir Žilnik)

Simon Popek

Prvih pet po vrsti.

It Felt Like a Kiss (2009, Adam Curtis)

The External World (2010, David O'Reilly)

V senci (Im Schatten, 2010, Thomas Arslan)

The Autobiography of Nicolae Ceausescu (Autobiografia lui Nicolae Ceausescu, 2010, Andrei Ujica)

Mačeta (Machete, 2010, Robert Rodriguez)

Samo Rugelj

Navajam zgolj filme, ki so bili na rednem sporedu.

Izvor (Inception, 2010, Christopher Nolan) & *Socialno omrežje* (The Social Network, 2010, David Fincher) – najboljša filma.

V zraku (Up in the Air, 2009, Jason Reitman) & *Mati in hči* (Mother and Child, 2009, Rodrigo García) – najboljši drami.

Kako izuriti svojega zmaja (How to Train Your Dragon, 2010, Dean DeBlois, Chris Sanders) & *Karate Kid* (The Karate Kid, 2010, Harald Zwart) – filma, ki sem ju po zaslugi svojih otrok letos največkrat videl v kinu.

Gremo mi po svoje (2010, Miha Hočevar) – največji letošnji fenomen.

Zoran Smiljanić

Ker nam je urednik pri izboru letošnjih »naj« filmov omogočil dobršno mero svobode, bom njegov razsvetljeni absolutizem zlorabil in se zadeve lotil na drugem koncu, torej pri najslabših filmih. Kajti ravno te horde ziheraških, umetnih, spoliranih, lepljivih, pompozni in predragih kapitalskih produktov, ki so preplavile naše multiplekse in iz njih izrinile takorekoč vse, kar ne smrdi po dobičku, so najbolj označile (ne samo) letošnje leto. Predstavljam najboljše od najslabših.

1. *Zlovešči otok* (Shutter Island, 2010, Martin Scorsese)

Takoj, ko zapusti varno okolje newyorške Male Italije, se Scorsese iz vzornega odličnjaka prelevi v jecljajočega šolarčeka, ki snov komajda obvlada le za šenkano dvojko.

2. *Robin Hood* (2010, Ridley Scott)

Še en mojster, ki se je priklonil *blockbuster* mentaliteti: lastoročno je zafračkal izvrsten originalni scenarij *Nottingham* in ga predrugačil v holivudski ne tič ne miš pofl. Še *Možje v pajkicah* so bili boljši ...

3. *Avatar* (2009, James Cameron)

Kar nekaj ljudi, katerih mnenje visoko cenim, kuje tole *copy/paste* računalniško igrico v zvezde ...

4. *Sveti Jurij ubija zmaja* (Sveti Georgije ubiva aždahu, 2009, Srdjan Dragojević)

Ko nekdanji jezni mladeniči postanejo državotvorni: velikosrbska propaganda, ki je ne kupijo niti sami Srbi.

5. *Piran - Pirano* (2010, Goran Vojnović)

Naš dečko koji obečava tokrat ni izpolnil visokih pričakovanj. Žal ...

Marcel Štefančič jr.

Bombna misija (The Hurt Locker, 2008, Kathryn Bigelow)

Izvor (Inception, 2010, Christopher Nolan)

Na sledi očetu (Winter's Bone, 2009, Debra Granik)

Srbski film (Srpski film, 2010, Srđan Spasojević)

Zasledovalec (Chugyeogja, 2008, Na Hong-jin)

Gorazd Trušnovec

Izbrani v petih minutah.

Requiem for Detroit (2010, Julien Temple)

Življenje, smrt in novo življenje mesta, države, družbe ...

Namišljene ljubezni (Les amours imaginaires, 2010, Xavier Dolan)

Bang Bang! Novi val za novo tisočletje.

Enter the Void (2009, Gaspar Noé)

Le dvakrat živiš. Mentalni trip par excellence.

Zresni se (A Serious Man, 2009, Ethan in Joel Coen)

Vsak je svoje nesreče kovač.

Red Hill (2010, Patrick Hughes)

Ozplotacijski vestern o genocidni preteklosti.

Dodatek: *Oglaševalci* (Mad Men, 2007-), četrta TV sezona.

Donald Draper v krizi srednjih let?

Mateja Valentinčič

Klavnica (Kinatay, 2009, Brillante Mendoza)

Še eno leto (Another Year, 2010, Mike Leigh)

Babica (Lola, 2009, Brillante Mendoza)

Turneja (Tournée, 2010, Mathieu Amalric)

Oča (2010, Vlado Škafar)

Denis Valič

Brez vrstnega reda.

Oča (2010, Vlado Škafar)

Na sledi očetu (Winter's Bone, 2009, Debra Granik)

Turneja (Tournée, 2010, Mathieu Amalric)

Božji bojevnik (Valhalla Rising, 2009, Nicolas Winding Refn)

Film socializem (Film socialisme, 2010, Jean-Luc Godard)

Useless (Wuyong, 2007, Jia Zhang-Ke)

V vrsti pa stojijo še: *Pisatelj v senci*, *Scott Pilgrim proti vsem* in *Bombna misija*

Zdene Vrdlovec

Izbrani filmi so naštet po abecedi.

Beli trak (Das weisse Band, 2009, Michael Haneke)

Božična zgodba (Un conte de Noël, 2008, Arnaud Desplechin)

Neslavne barabe (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino)

Prerok (Un prophète, 2009, Jacques Audiard)

Zakopan (Buried, 2010, Rodrigo Cortés)

Nina Zagoričnik

Overjena kopija (Copie conforme, 2010, Abbas Kiarostami)
Zaradi teme, ki je del vsega odkar se zavedamo svojega bi-
vanja.

The Tree (2010, Julie Bertuccelli)

Zaradi posebne filmske poetike.

Nostalgia for the Light (Nostalgia de la luz, 2010, Patricio
Guzmán)

Pretresljiva resnica o najbolj mračnem obdobju v Čilu.

The life of Fish (La vida de los peces, 2010, Matías Bize)

Izrazito avtorsko delo mlade čilenske filmske ekipe, ki pripo-
veduje zgodbo o sebi.

Oča (2010, Vlado Škafar)

Ker gre za filmsko poezijo in ta poezija je Vlado sam.

+ *If Buildings Could Talk* (2010, Wim Wenders)

3D film (za Beneški arhitekturni bienale), zelo wendersovska
pripoved o Študijskem centru Rolex v Švici.

Pisatelj v senci



Izvor



Božji bojevnik



Namišljene ljubezni



Overjena kopija



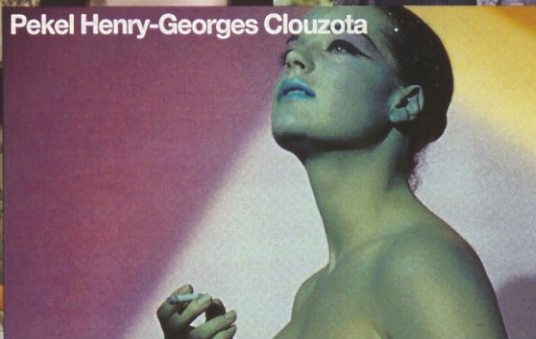
Beli trak



Klavnica



Pekel Henry-Georges Clouzota



Socialno omrežje



Zelena dokurevolucija

50 ekozofskih dokumentarcev zadnjih desetih let
Žiga Valetič

Če je Michael Moore po letu 2002 začel v Busha streljati posmehljive knjige in politične dokumentarce, se je okoljevarstveni tematiki najbolj približal leta 2007 s filmom *Sicko*. Seveda ob predpostavki, da je tudi zdravje človeka – enega večjih gradnikov narave – okoljsko vprašanje. Moore je na široko odprl vrata prezrtemu filmskemu žanru, za katerega je sprva kazalo, da se bo razcvetel v strogo politične smeri. Toda vprašanja hrane, nafte, vode, smeti, kakovosti življenja in podnebnih sprememb so bila večja od finančne in gospodarske krize, čeravno z njo povezana. Celovečerni dokumi so v zadnjih desetih letih v prelomnem zamahu tematizirali neverjetno paleto ekotematik in – upamo si trditi – v bistvo današnjega časa zarežali ostreje in odločneje kot katerikoli drug žanrski ali umetniški filmski trend minule deкаде.

Žal ali pa na srečo – o tem bo čas šele spregovoril – se je glavnina zelene dokurevolucije zgodila v severni Ameriki oz. v Kanadi in ZDA. Vendar ne v Holivudu ali v montažnih studiih visokoproračunskih naravoslovnih TV-mrež, temveč na polju neodvisnega, gverilskega filma, kjer so največkrat kraljevali filmski amaterji, njihova naivnost pa se je kljub pomanjkljivostim v tehničnem znanju izkazala za prednost. Navdih, uvid, prepričanost, etični čut in strokovno podkovanost so prek nekaterih nepogrešljivih izdelkov ponesli do neslutnih višav ter ZDA vrnili nekaj ugleda, ki so ji ga vzeli nizkoleteči bušizmi. Seveda so ekozofski dokumentarci nastajali tudi drugod po svetu in nekaj presežnih zgodb je prispevala tudi Slovenija – vsaj tisti dve Toma Kriznarja in Martina Strela. Vidno je prednjačila tudi Avstrija in s posameznimi predstavniki Nemčija, Francija ter Združeno kraljestvo. Ker so bila osnovna idejna izhodišča zelene miselnosti v tej dekadi že dodobra zastopana, lahko v prihodnje pričakujemo niz vse bolj profiliranih del lokalnega značaja iz drugih regij planeta.

V slovenskem prostoru smo imeli srečo, da sta nas s temi filmi hitro začela zalagati Festival dokumentarnega filma in mariborska DokMa, v zadnjem času pa tudi izolski Kino otok. Poleg tega je Kinodvor postal dragoceni prikazovalec tovrstne tematike, levji delež distributerskega angažmaja pa je na svoja pleča vzelo podjetje Demiurg.

V množici naslovov smo se osredotočili na tiste, ki smo jih videli tudi pri nas, druge pa smo omenil kot dopolnitve posameznih tém.

1. *Addicted to Plastic*

(2008, Ian Connacher)

V tehnično podpovprečnem, a odlično zmontiranem kanadskem filmu so razgalili našo popolno odvisnost od plastike. Na planetu ni organizma, ki bi prebavil plastiko, razkraja se skrajno počasi, nafte zanjo je vse manj, velika večina plastike, ki smo je zavrgli, še vedno nekje leži. Na oceanskih krožiščih je pod gladino več plastike kot planktona ...

2. *Agrarna utopija*

(Sawan baan na, 2009, Uruphong Raksasad)

Počasna oda prvobitnemu poljedelstvu, kjer »živila pridelamo iz zemlje za neposredno zaužitje, medtem ko drugi poklici proizvajajo le dohodek, s katerim si lahko kupimo hrano«. Takšna je definicija iz ust tajskega režiserja, pristaša filma in kmetijstva. Dve družini obdelujeta riževno polje, medtem ko se svet razvija, boj človeških udov z nepredvidljivostjo narave pa postaja kruto prepleten s primežem bank ter potreb sodobne družbe. Pesniško predano.

3. *Ambasadorji Črne gore* (2008, Gregor Šubic)

Režiser Gregor Šubic in scenarist Borut Rubinič iz Društva za opazovanje in proučevanje ptic, oba biologa, sta s filmom o redkih črnogorskih pticah posnela enega od vrhuncev slovenske naturalistične dokumentaristike. Balkan kot arhetipski pojem miselne zaostalosti se – morda ravno zaradi te »primitivnosti« – izkaže za prostor neprecenljivih kotičkov neokrnjene flore in favne. Potrpežljivo posneto z nemotoriziranimi letali in s sončno energijo, česar se visokoproračunski filmi pač ne poslužujejo, a se jim to tudi pozna.

4. *Climate Refugees*

(2008, Michael P. Nash)

Nash, ameriški lrec z lucidno kataklizmičnim smislom za življenje na Zemlji, je posnel že igrana filma o ljudeh, ki živijo v senci nafte ter o »neuspelem« samomoru v Nebraski. S svojim prvim dokumentarcem se odpre pretnji stotin milijonov klimatskih beguncev ter političnim in vojaškim zadregam, na katere se Pentagon že izdatno pripravlja. Še en preplet izjav politikov, strokovnjakov, aktivistov ter posnetkov z vsega sveta, ki poetični filmski esejizem zamenja z nazornimi opozorili.

5. *A Chemical Reaction*

(2009, Brett Plymale)

Beležka o uspehu male skupnosti iz mesteca Hudson v Quebecu, ki ji je zaradi povezanega delovanja uspelo dobiti tožbo proti proizvajalkam dermatološko problematičnih pesticidov za gojenje trave. Motor filma predstavljajo Paul Tukey, okoljski manijak, kot ga je poimenovala besna industrija, debitantski režiser Brett Plymale in dr. June Irwin, ki je sprožil lokalno kampanjo, zgled za stotine podobnih po Kanadi in ZDA.

6. *Colony*

(2009, Carter Gunn, Ross McDonnell)

Že Einstein je svaril, da bi v primeru izginotja čebel kmalu sledi-

lo izginotje človeške vrste. Čebelarstvo kot branža brez prihodnosti – ne, brez sedanjosti! Še en čarobni prvenec.

7. *Človek grizli*

(Grizzly Man, 2005, Werner Herzog)

Zgoščen izbor več kot sto ur izvirnih posnetkov Timothyja Treadwella, ki je šel z namenom, da bi preučeval medvede na Aljaski, živet tako rekoč med nje. Leta 2003 je njega in njegovo dekle ubil in požrl grizli, znova presežni Herzog pa se ob razgaljanju Treadwellove trinajstletne zapuščine uspešno sprašuje, kaj človeka prižene do skrajno tveganega raziskovanja.

8. *Črno zlato*

(Black Gold, 2006, Marc in Nick Francis)

Tu črno zlato ne pomeni nafte, temveč kavo. Osrednja tema je (ne)pravična trgovina oziroma postanki kave na poti od etiopskega kmeta, ki za pridelani kilogram dobi 0,15 evra, do našega kapučina, ki ne porabi niti stotine črnega kilograma. Razkorak v bednem zaslužku pridelovalca in preprodajalcev se počasi razkrije kot nedvoumen dokaz, da afriški skok iz revščine še zdaleč ni v interesu WTO.

9. *Darfur: vojna za vodo*

(Dar Fur: War for Water, 2008, Tomo Križnar in Maja Weiss)

Križnar ima za sabo dolgo pot, ki ga je po številnih knjigah pripeljala do dokumentarističnih podvigov, povezanih z velikimi osebnimi tveganji, a bilo je samo vprašanje časa, kdaj si bo filantrop poleg političnega oprtal še ekološko breme. Nubam je sledila darfurska humanitarna katastrofa, za katero oba avtorja pričujeta, da ne izvira zgolj iz človeškega kaosa, temveč še bolj primarno – iz podnebnih sprememb oz. naglega širjenja puščav. Glede na to, da je Tomo pustil v Afriki na desetine malih kamer, pričakujmo nove dokumentarne zapise iz regije ...

10. *Darwinova nočna mora*

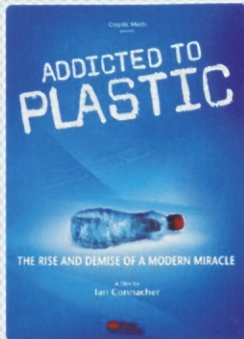
(Darwin's Nightmare, 2004, Hubert Sauper)

Zelo verjetno je, da nilski ostriz, ki ga dobite v vsaki boljši ribarnici, prihaja iz Viktorijinega jezera v Tanzaniji. Na kakšen način je pridobljen in kako ob jezeru in v okolici ribjih predelovalnic životarijo in umirajo sirote, prostitutke, delavci, brezdomci ter ruski piloti, pa ne bi hoteli zvedeti, če ne bi bilo tako etično sporno, da vam drugega niti ne bi preostalo. Sauper je še eden od avstrijskih šokumentaristov, ki so s kamero zarežali globoko v črno srce sodobne civilizacije in povedali shrljivo zgodbo.

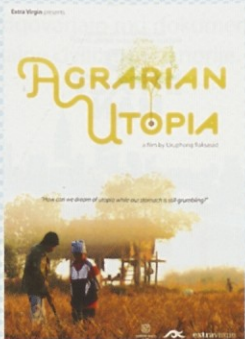
11. *Doba neumnosti*

(The Age of Stupid, 2009, Franny Armstrong)

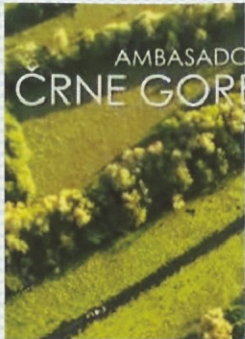
Armstrongova je filmarka z malo izdelki, a velikim srcem in drzno pametjo. Z *Doba neumnosti* so njeni producenti postavili nov mejnik v financiranju filmov; nastanek filma so namreč omogočili posamezniki, ki so prispevali med 500 in 35.000 funti, z enako mero aktivističnega navdih pa se je razširjala tudi vest o filmu. Gledamo mešanico dokuja in futuristike, kjer se v apokaliptični eri leta 2055 narator Pete Postlethwaite sprašuje, zakaj se na začetku stoletja nismo odzvali na grožnjo



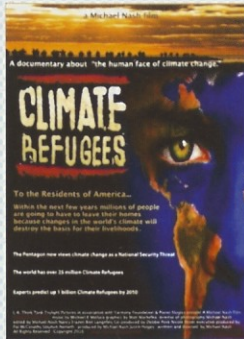
01.



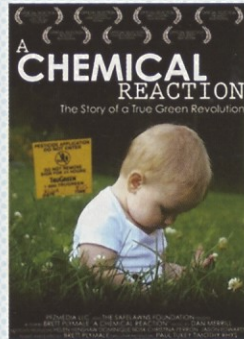
02.



03.



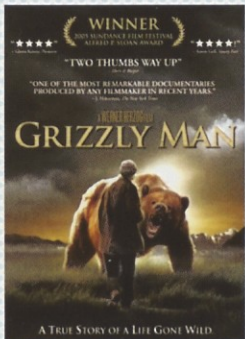
04.



05.



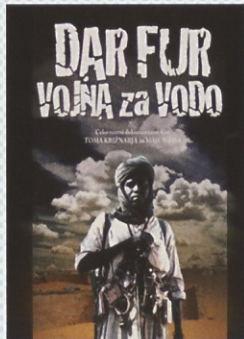
06.



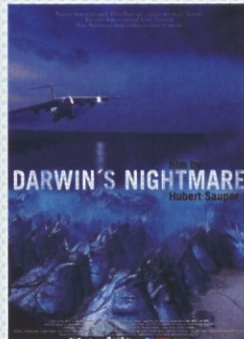
07.



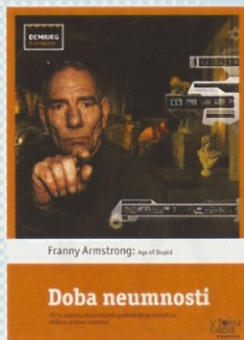
08.



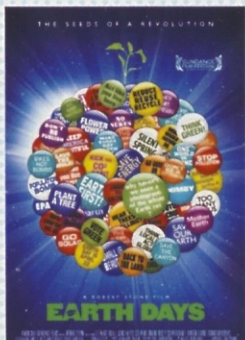
09.



10.



11.



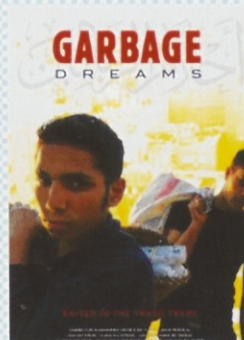
12.



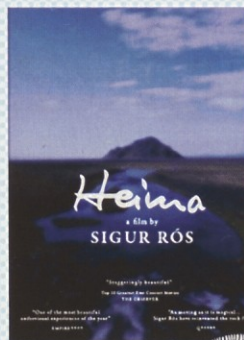
13.



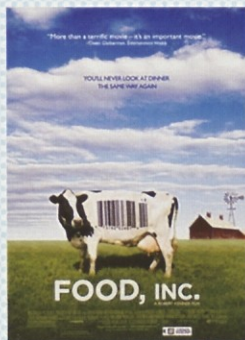
14.



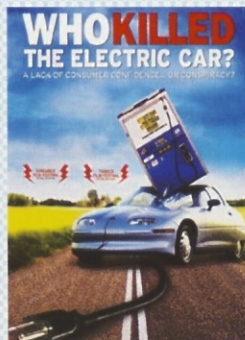
15.



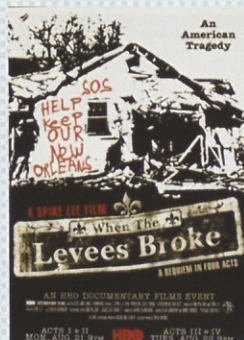
16.



17.



18.



19.



20.



21.



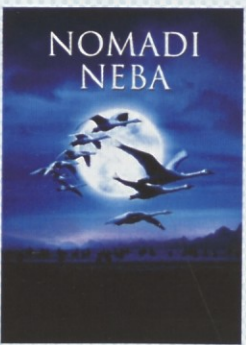
22.



23.



24.



25.



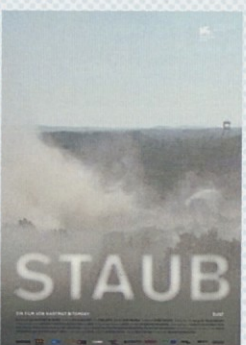
26.



27.



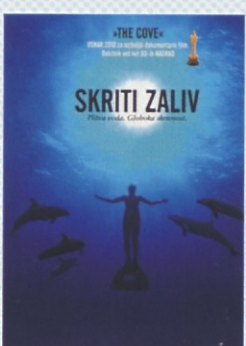
28.



29.



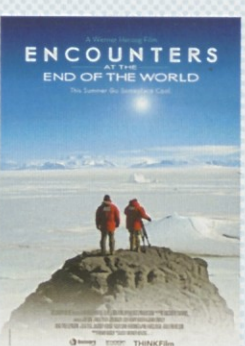
30.



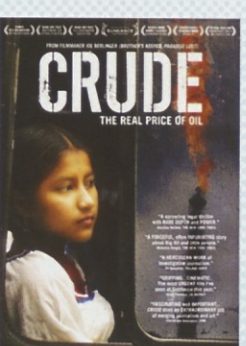
31.



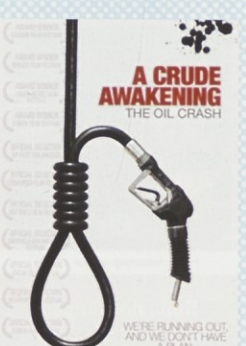
32.



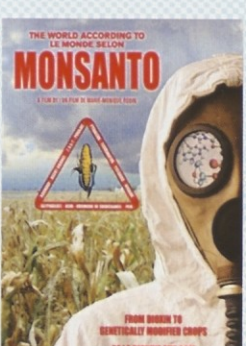
33.



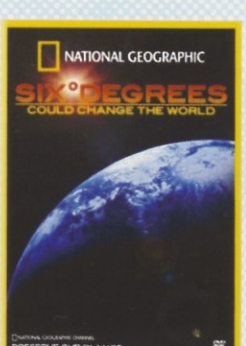
34.



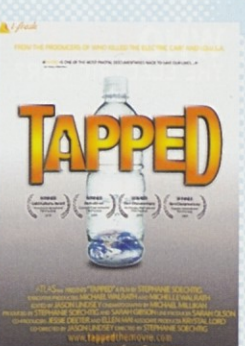
35.



36.



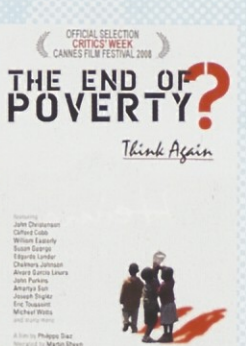
37.



38.



39.



40.

podnebnih sprememb. Odgovarjajo mu dokumentarni arhivi o hromečem vzdušju aktualne civilizacijske norije.

12. *Earth Days*

(2009, Robert Stone)

Ob tem historičnem ekodokuju postane jasno, da so naravovarstvena gibanja in dogodki, kot je denimo dan Zemlje, redki ostanki *flower-power* gibanja, ki še tlijo tudi ko so hipiji postali japiji, pankiči pa tajkuni. Izbrušeni dokumentarist Robert Stone prikaže osnovno motivacijo za razglasitev dneva Zemlje 22. aprila leta 1970, ko je Amerika izgledala tako, kot izgleda današnja Slovenija, obsežno vizualno gradivo pa se presunljivo vrača še dlje v preteklost, do korenin okoljevarstvenih gibanj v zgodnjih 50., pa tudi v kasnejša desetletja zamujenih potez, ki smo jih presedeli ob mikromehkih Oknih. En dan je pač premalo, en film morda dovolj.

13. *Earth Keepers*

(2009, Sylvie Van Brabant)

Če se v filmu *Be the Change* (2008, David Chernushenko) znajdemo med ekoaktivisti v formalnih in polformalnih urbanih skupnostih, ki na prvi pogled spominjajo na mešanico krščanskih sekt in kontrakulturnih gibanj, *Earth Keepers* gradi na kopičenju navdiha za aktivistično življenje brez čaščenja malikov ali zabavnih substanc. Spremljamo namreč mladega quebeškega aktivista, ki poišče navdih pri sedmih ekovizionarjih in ekovizionarkah. Navdihujejoče.

14. *Fuel*

(2008, Joshua Tickell)

Ko je Bush priznal ameriško odvisnost od nafte, je verjetno hotel povedati, da se v vsakem človeku skriva Američan. Na njegovo izjavo je trznil predavatelj in esejist Tickell, ki je vsestranskemu angažmaju dodal še celovečerni doku in prejel nagrado občinstva v Sundanceu. Vrata v film so se mu lahko odprla le zaradi poglobljenega poznavanja tematike ter razumevanja pop kulture, od koder je k snemanju privabil niz igralcev in glasbenikov. Toda ti so zgolj začimba v kolažu strokovnih intervjujev, arhivskih poudarkov, nazornega nizanja tehnoloških rešitev za prihodnost in sugestivne naracije Joshue Tickella, protinaftne bombe na dveh nogah.

15. *Garbage Dreams*

(2009, Mai Iskander)

Življenje egipčanskih zbiralcev smeti je prepričalo izkušeno kameramanka, da se je lotila snemanja samostojnega dokuja. Šestdeset tisoč ljudi, ki živijo od (zbiranja in recikliranja) gore smeti na obronkih Kaira, je v primerjavi z milijardno populacijo, ki jo v knjigi *Planet slumov* oriše Mike Davis, le lokalni vzorec, ki ga lahko multipliciramo na globalno okolje. Gledalec obsedi v družbi treh najstnikov, ki sanjajo o drugačnem življenju. Iskanderjeva je dejstvo, da je newyorško smetišče najbolj voluminozen dosežek človekovih rok, zgolj preslikala v severno Afriko.

16. *Heima*

(2007, Dean DeBlois)

DeBlois, ki je kot scenarist in režiser dve desetletji nastavljal jadra vetrovom animacije (*Palčica*, *Mulan*, *Lili in Žverca*, *Kako izuriti svojega zmaja* ...), je pravljичno utopičnost v filmu *Doma* predal v roke naravi in glasbi. Doku prikaže turnejo islandske *folk rock* ambientalne skupine Sigur Rós po odprtih prizoriščih križem Islandije. Vizualni in zvočni hvalospjev umetniški spontanosti ter preprostemu življenju mogoče ni najboljša reklama za propadlo državno gospodarstvo, je pa gotovo ena najbolj poetičnih upodobitev sodobnega človekovega sožitja z vodo, zemljo, zrakom in dihaajočimi.

17. *Hrana, d. d.*

(Food Inc., 2008, Robert Kenner)

Večkrat nagradjeni doku se, podobno kot *Food Fight* (2008, Christopher Taylor) ali *King Corn* (2007, Aaron Woolf), dotika ključne tematike iz osrčja ekozofske misli: hrane. Kenner, vaje dolgotnega dokumentarnega tematiziranja rodne Amerike, je znanje strnil v srhljivem pogledu na supertehnološko pridelavo hrane v ZDA, ki se ne ozira na nikogar: ne na kmete ne na proizvodne delavce ne na potrošnika, da o živalih in rastlinah ne govorimo. Kombinacijo farmerskih zgodb, korporativnih zarot, bančnih pritiskov in konzumerskega hlastanja po hitri hrani vežejo dinamično zasnovane grafike, ki gledalce prepričajo, da ZDA pač niso zgled, ki bi mu bilo vredno slediti v prehranskem smislu.

18. *Kdo je ubil električni avtomobil?*

(Who Killed the Electric Car?, 2006, Chris Paine)

Začne se z uprizorjenim pogrebom vozila, ki ga izpelje skupina zaljubljenecv v električne avtomobile General Motorsa. Ob koncu 90. let so jih vozili po Kaliforniji, po nekaj letih pa sta jih politika in sodstvo, dolarsko spečana z naftno industrijo, umaknila iz obtoka. To je zadovoljne uporabnike tihih in ekološko manj spornih vozil pahnilo v nejevero, zato so sprožili resno, dokumentirano, a neuspešno kampanjo za ohranitev teh vozil. Deset let kasneje, ko že najbolj zadržnjeni republikanci priznavajo, da bodo čez pol stoletja nafta kurila le še letala, je potreba po alternativnih vozilih postala nuja prihodnosti. Paine že pripravlja nadaljevanje: *Maščevanje električnega avtomobila* ...

19. *Ko so nasipi popustili: Rekvijem v štirih dejanjih* (When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts, 2006, Spike Lee)

Spike Lee se je rodil v Atlanti na jugu ZDA, le dve državi stran od New Orleansa. *Nasipi* govorijo o neučinkovitosti Busheve administracije po vetrnem in vodnem razdejanju orkana Katrina, o témi torej, ki je kot nalašč za režiserja s kontinuiteto zgodb o rasni nepravilnosti, revščini in kriminalu. Dva dela, 255 minut.

20. *Kruh naš vsakdanji*

(Unser täglich Brot, 2005, Nikolaus Geyrhalter)

Inovativni Geyrhalter, čigar filmografija in starost obetata še marsikateri podvig, nas brez komentarja in brez sodbe, v ritmu tekočih trakov popelje v svet evropske nutricionistične mašinerije. V hladnem tehnicističnem zamahu smo priča nememu

nadrealizmu programskega nadzorovanja življenja, rasti in eksekucije.

21. Mi hranimo svet

(We Feed the World, 2005, Erwin Wagenhofer)

Še preden je naslednji Avstrijec, Erwin Wagenhofer, tik pred zlomom borze posnel film *Denar, sveta grobar*, je že imel pod streho nekoliko kaotičen, pa vendar pomenljiv doku o sodobni proizvodnji hrane – o posameznikih ter korporacijah, ki so v te procese vpleteni. V širokem geografskem loku je prikazal izrivanje malih ribičev, živinorejcev in poljedelcev s strani multinacionalk, ki si pod pretvezo poslovne uspešnosti ponosno delijo priznanja za dobičke, naravo pa izkoriščajo daleč onkraj obnovljivih zmožnosti. V imenu potrošnika!

22. Mož, ki je premagal Amazonko

(Big River Man, 2009, John Maringouin)

Martinova zgodba je pač večja od slovenskih zvočnikov, zato je njegov zadnji maratonski podvig, dvomesečno plavanje po Amazonki, posnel Američan in vso stvar zapakiral dovolj duhovito in ganljivo, da je z njo dvignil prah celo na Sundanceu. Več kot gledljiv doku z nekaj nepotrebne insceniranosti, ki lucidnega učitelja klasične kitare ter ljubitelja ravno prav zavrete kapljice prelevi v ekobojevnika težke kategorije. Oziroma lahke, odkar pazi na to, kaj je ...

23. Neprijetna resnica

(An Inconvenient Truth, 2006, Davis Guggenheim)

Al Gore je leta 2006 dodatno podkuril pod dokumentarističnim kresom, ki ga je v začetku desetletja zanetil Michael Moore. O njegovi iskreni zavezi marsikdo dvomi, predvsem zato, ker je ocena Nobelove komisije, da je tako rekoč lastnoročno izpeljal premik v zavedanju podnebnih sprememb, seveda pretirana. Toda romantično drzen, šolsko zamaknjen in politično afirmativen film je nastal na podlagi več kot tisočih predavanj, ki se pač niso zgodila sama od sebe.

24. No Impact Man

(2009, Laura Gabbert & Justin Schein)

Družinica iz Manhattana se odloči, da bo eno leto živila tako, da za seboj ne bo puščala nobenih škodljivih vplivov. Pravzaprav se za to odloči mladi oče brez službe in perspektive, ki je iz finančnih razlogov primoran živeti skromneje in varčneje. Projekt se začne iz primarnega gona in naivne nevednosti kot mikro eksperiment, nato pa smo dvanajst mesecev priča nič kaj enostavni preobrazbi družinskega in prijateljskega kroga ter ireverzibilnih medčloveških odnosov. »Neškodljivi« navdih je lovke sprva razširil na internet in knjigo, zdaj nastaja igrani film.

25. Nomadi neba (Le peuple migrateur, 2001, Jacques Perrin, Jacques Cluzaud, Michel Debats)

Prekaljeni igralec Jacques Perrin je kot režiser v *Nomadih neba* stopil ob bok mlajšima kolegom, ki imata s snemanjem narave več izkušenj od njega, z naracijo pa je pokazal, da je glavna kakovost igralcev pravzaprav neigranje. Film, posnet »iz pti-

čje perspektive«, je nastajal tri leta, v njem pa prvič tudi sami letimo ob pticah, ki brzijo proti tisoče kilometrov oddaljenim gnezdrom. Unikati.

26. Otročki

(Babies, 2010, Thomas Balmes)

Antropološki dokumentarist se odpravi na štiri celine – v Mongolijo, Namibijo, Tokio in San Francisco – kjer opazuje štiri dojenčke od rojstva do prvih korakov v svet. Izbere si družine, v katerih bodo otroci brez dvoma ljubljeni, a obenem pokaže, da prava ljubezen ne sovpadajo z revščino, bogastvom, boleznijo ali zdravjem. Zakaj ga umeščamo med ekološke dokumentarce? Ker smo del narave in ker na dojenčkih stoji današnji, podnebno nepredvidljiv svet. Nostalgija po prihodnosti.

27. Pet pred dvanajsto

(The 11th Hour, 2007, Nadia Conners, Leila Conners Petersen)

Sestri Conners pred sodelovanjem s soavtorjem ter naratorjem Leonardom DiCapriom nista ustvarili nič omembe vrednega, so pa vsi trije prijetno presenetili. Čvrsti intervjuji s težkokategorijni okoljevarstva gledalcu tlorisno orišejo vzroke in posledice podnebnih sprememb, vse pa je podprto z izbranimi vizualizacijami in s politično agendo. DiCaprio kot bodoči demokrati Ronald Reagan?

28. Popotovanje cesarskega pingvina

(La marche de l'empereur, 2005, Luc Jacquet)

Svetovna uspešnica francoskega porekla, ki je občinstvo (pri) vabila kar v multikine. Herzog se je v *Srečanjih na koncu sveta* poslal, da je gostiteljem na Antarktiki moral zagotoviti, da ni prišel snemat še enega filma o pingvinih. V svojih »frakih« so res bolj gosposki in fotogenični od mrožev in tjulnjev, toda Lucu Jacquetu je vseeno treba priznati, da je iz njihove karizme iztisnil vse, kar se je dalo.

29. Prah

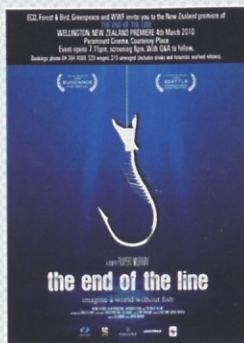
(Staub, 2007, Hartmut Bitomsky)

Kritik, urednik in direktor Deutsche Filma ter Nemške filmske in televizijske akademije je med drugim posnel film o najmanjši in poleg zraka najbolj vseprisotni stvari – prahu. Esej poljudne znanosti je eden najboljših zgledov, kaj ločuje avtorske dokumentarce od produkcije gigantskih TV-mrež. Prah si in v prah se povrneš.

30. Sidrišče

(The Anchorage, 2009, Anders Edström, C. W. Winter)

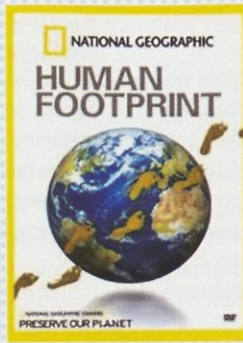
Avtorja sledita principom »pripovednega kina«, ki naj zgodbo ustvarja s snemanjem in ne z vnaprej določeno scenaristično kreacijo. V *Sidrišču* snemata žensko, ki živi na enem od otokov Stockholmskega arhipelaga – njen vsakdan ter jutranji obred skoka v hladno morje. Ne gre za voajerstvo, temveč za filozofijo življenja, ki jo bolj kot besede upovedujejo zvoki in gibanja narave.



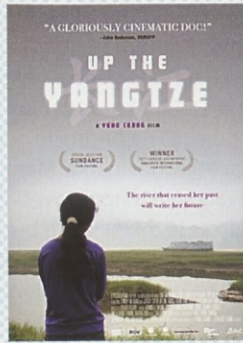
41.



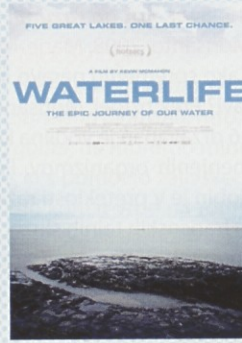
42.



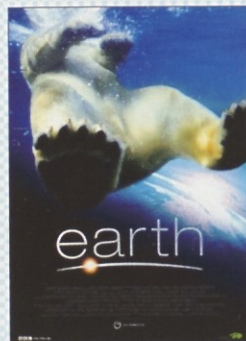
43.



44.



45.



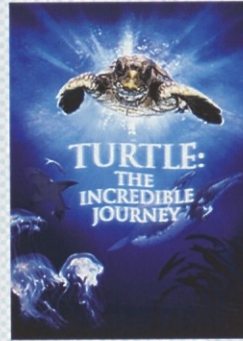
46.



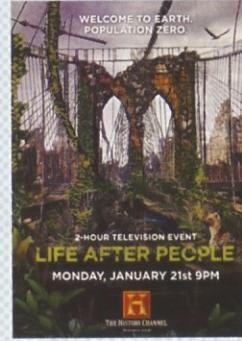
47.



48.



49.



50.

31. Skriti zaliv

(The Cove, 2009, Louie Psihoyos)

Richard O'Barry se opiše kot »krivega« za globalno priljubljenost delfinov, saj je bil glavni trener petih živali, ki so v 60. letih igrale Flipperja v priljubljeni istoimenski nanizanki. Pol stoletja kasneje je O'Barry še vedno zaljubljen v delfine, le da je njegova ljubezen grenka in trpka. Odkrije namreč, da v zalivu japonskega mesteca Taiji vsako leto zaradi mesa pobijejo na tisoče delfinov v krvavih masakrih. Kljub diverzantskemu razkritju nihče ne ukrene popolnoma nič ... Po oskarju režiser Psihoyos že snema doku o vrstah, ki izginjajo.

32. Sladka trava

(Sweetgrass, 2009, Lucien Castaing-Taylor)

Poslednji rančarji iz okrožja planin Absaroka-Beartooth v Montani vsako leto gonijo ovce skozi hribovite in nemalokrat nevarne predele. Pristop k temi je antropološki, fenomenološki, z golim prikazom trdega sobivanja človeka in živali, ki iz industrijskega sveta domala izginja. Kar se je še včeraj zdelo kruto in za časom, je danes nostalgija in čista poezija.

33. Srečanja na koncu sveta

(Encounters at the End of the World, 2008, Werner Herzog)

Herzog se tokrat odpravi na Antarktiko in z zanj značilno naracijo v polomljeni angleščini ustvari tople filmski esej stare šole. Križanje intervjujev, starih posnetkov in podvodnih prizorov

potapljačev pod ledom poteka v tako očarljivem potopisnem tonu, da se tudi led in čarobni svet pod njim zdita kot središče sveta.

34. Surov

(Crude, 2009, Joe Berlinger)

Ob ogledu tega dokuja se razblinijo vprašanja, zakaj levičarski oblastniki v južnoameriških državah podžaljavajo nafto in naravne vire. Surov govori o dolgoletni tožbi Ekvadorcev proti ameriškemu korporativnemu gigantu Chevronu, ki je naftne vire počrpal tako, da je za sabo pustil deželo brez pitne vode. O mučnih sodnih procesih malih južnoameriških skupnosti proti nenasitnim korporacijam ZDA obstajata še dva divja filmska zapisa: *Bananas!** (2009, Fredrik Gertten) in *The Coca-Cola Case* (2009, Carmen Garcia in German Gutierrez).

35. Surova budnica: naftni zlom

(A Crude Awakening: The Oil Crash, 2006, Basil Gelpke in Ray McCormack)

Od leta 1900 se je človeška populacija na ramenih nafte povečala iz poldruga milijarde na skoraj sedem milijard ljudi, kot trdi stroka, pa je črnega zlata v zemlji le še za nekaj desetletij. Nepričakovano pomenljivi intervjuji ter nazorni posnetki nas vodijo po vsem svetu, svetu nafte.

36. *Svet, kot ga razume Monsanto* (The World According to Monsanto, 2008, Marie-Monique Robin)

Kako spremeniti naravo in jo – spremenjeno – vsiliti nazaj naravi? Prek trupel. Monsanto je s 17.500 zaposlenimi prisoten v 46 državah in je vodilna korporacija na področju gensko spremenjenih organizmov. Francoska novinarka Marie-Monique Robin je v preteklosti razkrivala sledi tatov človeških organov in francoskih tajnih služb, zato se je tokrat lahko brez zadržkov spopadla tudi z Monsantom in njegovimi »patenti« ter s težnjami po globalni dominaciji na področju pridelave prehrane.

37. *Šest stopinj bi spremenilo svet*

(Six Degrees Could Change the World, 2009, Ron Bowman)

Bowman, eden od kreativnih motorjev dokumentaristične sekcije National Geographica, je v podobo pretopil to, kar je britanski novinar in esejist Mark Lynas najprej objavil v knjigi *Šest stopinj* – praktične špekulacije o podnebnih spremembah, stopinjo za stopinjo temperaturnega povišanja. Pri NG so imeli avtorji na voljo dovolj gradiva o mejnih primerih, ki nam že danes pokažejo, kakšni podnebni pojavi in posledice bi se v primeru radikalnega segrevanja namnožili. Minus šest stopinj bi bila poleti ravno pravi ohladitev, toda ob zadnji ledeni dobi je bila povprečna temperatura na Zemlji točno toliko nižja od današnje.

38. *Tapped*

(2009, Stephanie Soechtig, Jason Lindsey)

Že Mark Twain je rekel, da imamo viski za pitje, vodo pa za bojevanje – a film ne prepriča le v smotrnost prebiranja smeti, temveč vas spravi v zadrego, ko boste na Petrolu žejni kupovali vodo ali pa vzeli plastenko v roke na konferenci ob izidu knjižnega hita z okoljevarstveno vsebino. Mimogrede, večina stekleničene vode ni nič drugega kot voda iz pipe.

39. *Tok: v imenu ljubezni do vode*

(Flow: For Love of Water, 2008, Irena Salina)

Drugi film igralka francoskega rodu Irene Salina o preprosti spojini brez barve, vonja, oblike in okusa. Vodne vire so državna gospodarstva po svetu začela prepuščati podjetjem, ki v prvi vrsti stremijo za dobički ob stekleničenju vode. Salina nas sooči z dolgo vrsto krivic, ki niso bile storjene le ob onesnaževanju vode, temveč tudi ob korporativnem odrekanju pitne vode lokalnemu prebivalstvu z namenom proizvodnje gaziranih pijač.

40. *The End of Poverty?*

(2009, Philippe Diaz)

Dokumentaristika lahko kot najbolj učinkovito orožje sodobnega aktivizma zaobjame tudi tako širok pojem, kot je revščina. Pri naraciji mu je pomagal Martin Sheen, ob številnih intervjujih, ki dodobra razpletejo zgodbo o globalnem gospodarstvu, ki ga diktira Washington, pa niso ostali ravnodušni niti kritiki v Cannesu.

41. *The End of the Line*

(2009, Rupert Murray)

... ali *Druga stran trnka* se sprašuje, kam izginjajo ribe. Pravzaprav se tega ne sprašuje režiser, ampak tradicionalni ribiči, predelovalci in prodajalci rib, ki niso vpeti v masovni ulov, kakršnega brez nadzora in potrebnih soglasij prakticirajo novodobne superlovilne ladje. Poglobljeni doku pri svoji temi nima konkurence, kot je nimamo mi v vojni z ribami. In s samim seboj.

42. *The Garden*

(2008, Scott Hamilton Kennedy)

Ko je Los Angeles v začetku 90. let zajel val uličnih nemirov, je na pogorišču teh dogodkov zrasel največji mestni vrt v ZDA. Po dvanajstih letih praktičnega in simbolnega negovanja tega vrta s strani ljubiteljskih vrtničarjev se je lastnik posesti odločil, da nadenj pošlje buldožerje. Aktivisti in film so v domačem mestu dobili podporo številnih zvezdnikov in oskarjevo nominacijo. Prihodnost bo vrtničarska.

43. *The Human Footprint*

(2007, Nick Watts)

Bolj kot na izpovednem avtorstvu temeljijo filmi National Geographica na splošnem znanju, karkoli to pomeni. No, *Človeška sled* je vendarle drugačna, saj vse človeško početje kvantitativno ovrednoti z vidika vpliva dejanj na okolje. Koliko porabi človek embalaže, goriva, elektrike, stekla, papirja, plastike, plenice, koliko poje mesa in popije mleka? Zabavne, a natančne scenografije, enakovredne umetniškim instalacijam Mateja Andraža Vogrinčiča.

44. *Up the Yangtze!*

(2007, Yung Chang)

Chang, ki si filmsko pot tlakuje z avtorskimi ekodokuji, je v najbolj odmevnem izdelku doslej prikazal mlada dekleta in fante, ki so kot ladijsko osebje pospremili zahodne turiste na zadnjo vožnjo po Jangceju, na katerem bo kmalu začela nastajati največja hidroelektrarna na svetu. Ta mladina v razcvetu življenja je Kitajska v malem: tiha, marljiva, kolektivna, žalostna in upajoča. Elektrarna bo preselila dva milijona ljudi.

45. *Waterlife*

(2009, Kevin McMahon)

McMahon je v dvajsetih letih na ogled postavil deset dokujev, ki tako kot pri Joeju Berlingerju (*Surov, Some Kind of Monster*) nihajo med okoljskimi témami in glasbo. V *Vodnem življenju* je z objektivom lovil podvodje in nadvodje Velikih jezer, ki spajajo Kanado in ZDA. Ni pa mu bilo treba loviti dokazov o izdatni kemični onesnaženosti jezer, saj so vsepovsod. Grenko-epski zamah utripa ljudskega življenja ob vodi.

46. *Zemlja*

(Earth, 2007, Alastair Fothergill & Mark Linfield)

Planet Zemlja je veleuspešna televizijska serija in paradni konj Disneyjevega nasledstva sanjskih dokumentarcev. Film, ki je kompilacija najboljšega od najboljšega, je seveda očarljiv in

barvit, osupljiv in solzav, hkrati pa diši po milijonskih investicijah, vloženih v človekovo »približevanje naravi«, ki gledalca pasivno omamlja v domačem kavču.

47. Zemlja – naš dom

(Home, 2009, Yann Arthus-Bertrand)

Arthus-Bertrand je tisti fotograf, ki je, podobno kot naš Matevž Lenarčič, poslikal Zemljo od zgoraj, iz »božje perspektive«, leta 2009 pa je svoje slike nadgradil še s filmom *Home*, v celoti na voljo na medmrežju. Posnetki iz zraka iznad 54 držav se osredotočajo na medsebojno povezanost težav, s katerimi se danes spopada planet. Ideja pod vso slikovno krasoto: za radikalno spremembo življenjskega sloga imamo na voljo le še deset let.

48. Zemljani

(Earthlings, 2005, Shaun Monson)

Tudi Joaquin Phoenix se je vpisal med igralce, ki so kot nara- torji odigrali svojo vlogo pri ekodokujih, tokrat ob spremljavi Mobyjeve glasbe. Režiser Shaun Monson raziše vgrajeno pripadnost človeških bitij naravi in ostalim živim bitjem, v indijanskem duhu »bitja smo le nit v tkanini življenja«. Morda celo prvi iz niza dokumentarcev, ki se gledajo kot zbirka najlepših trilerjev vseh časov.

49. Želvino osupljivo potovanje

(Turtle: The Incredible Journey, 2009, Nick Stringer)

Če so migracije ptičev našle filmsko zavetje v *Nomadih neba*, migracije pingvinov v *Popotovanju cesarskega pingvina*, mroža in polarnega medveda pa v *Arktični zgodbi*, ne moremo mimo večletnega potovanja glavate karéte, ki s pomočjo zalivskega toka prekrizari severni Atlantik in se na koncu vrne na rodno Florido. A želvi na poti preti nova, prehranska nevarnost: varljiva plastika, ki so je morska križišča polna. Potrpežljivo snemanje, namenjeno potrpežljivim ljudem, četudi najmlajšim.

50. Življenje po ljudeh

(Life After People, 2008, David de Vries)

Kaj bi se dogajalo z ostanki civilizacije, če bi ljudje naenkrat izginili? Kulni dokumentarec Davida de Vriesa, nekakšnega televizijskega Rolanda Emmericha, ki je film zgradil na posebnih učinkih, izjemno navdušenje gledalcev nad izginotjem človeške vrste pa je producenta spodbudilo, da so kasneje pripravili še nanizanko v dvajsetih delih. Plevel torej prerašča stavbe, divjad naseljuje velemesta, železni mostovi in stolpi pa padajo zaradi rje. Začne se z urami, dnevi, tedni in meseci, konča z leti in stoletji ...



Od
22. novembra
na rednem sporedu.

Oča

Vlado Skafar

Prvi slovenski film v izboru Mednarodnega tedna kritike na Beneškem filmskem festivalu.



Od
24. novembra
na rednem sporedu.

Jaz bi tudi Yo, también

Alvaro Pastor in Antonio Naharro



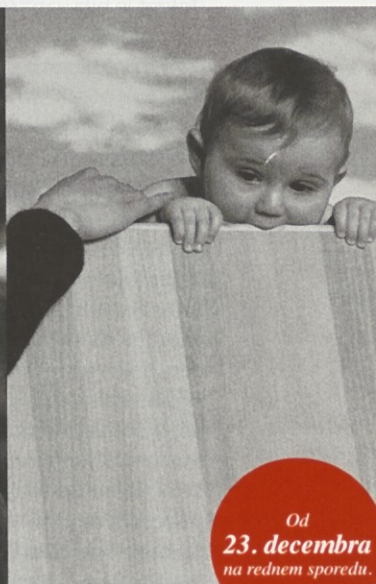
Od
3. decembra
na sporedu
Kinobalona.

7+

Carobno srebro Julenatt i Blåfjell

Katarina Launing in Roar Uthaug

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



Od
23. decembra
na rednem sporedu.

Ricky

François Ozon

MARKO BAUER

FACEBOOK S ČLOVEŠKIM OBRAZOM

Nekaj se je zgodilo z avtorstvom David Fincherja, če ni več prvi razlog, zaradi katerega se gre naproti filmu, pod katerega je podpisan. Že pri *Benjaminu Buttonu* (2008) alias Forrest Gumbu¹ je bila odločilnejša premisa Scotta Fitzgeralda, katere zgodovina prek filma *Tako je ljubka* (She's So Lovely, 1997) očeta in sina Cassavetes sega vsaj do Platonovega Politika. Tokrat je bila vaba vprašanje: kaj lahko korporativni film s potencialnimi 500 milijoni gledalcev pove o facebooku mimo konvencij biografije oziroma feljtona? Kot je videti, komaj kaj.

Razlog je še en, bolj patološki. Filmi o talentiranih gospodičih so romantične komedije za tiste, ki ne zmorejo preboleti lastne podgenialnosti. *Socialno omrežje* (The Social Network, 2010) je *Dobri Will Hunting* (Good Will Hunting, 1997, Gus Van Sant), kjer up najde oziroma iznajde voljo, naj bo dobra ali kakršnakoli že, je, tehnično gledano, Good Will Building. Pri tem ga toliko zanaša v hawkovski univerzum-univerzo dialogov (zlasti uvodni) in elitizma, katerega kod [code] je bolj rigorozen, bolj neusmiljen od Družbinega – harvardski se razleti, ko bolj fevdalski oz. aristokratski izmed bratov Winklevoss popusti –, da ga je težko brati drugače kot apoteozo lika in dela Marka Zuckerberga. Sleherni akter odpade kot postranski/kolateralen v trenutku, ko se zazdi, da ovira širjenje stvari. Pri-poved vztraja pri enačaju: Zuckerberg je facebook. Do obetavnejše smeri, ko bi ovira postal prav on², nikdar ne pride.

V imenu morale oziroma nje dilem nastopa – kaj drugega – psihologija; kot korektiv, kot reforma. Kakšen soundtrack

1 Iz peresa je zrasel kolibri.

2 S čimer ni mišljen vzklík: »O bog, ustvaril sem pošast!«, temveč prej okoliščina, da nekaj takega neizogibno presega namene kogarkoli.

poudarek tu, kakšen pogled tam, najizraziteje tisti Zuckerbergovih pravnih zastopnikov. Umetniški svobodi pri prenašanju biografskih podatkov v naracijo znese do samodejnosti klišeja, da je fant omrežje ustvaril samo zato, da bi ga punca, ki jo je na začetku izgubil, ob koncu dodala kot prijatelja. Morala je tako kujava, da za Zuckerbergovo zmagoslavje ne zadoštuje že to, da se je na svojo normalnost tako ponosno dek-le pridružilo facebooku, ki je vmes postal kod normalizacije. Slogan filma je bolj formalen, manj farški: vsak član je njegov prijatelj, vsaj dokler ostaja pri zgornjem enačaju.

Mark Zuckerberg je glede tvorcev *Socialnega omrežja* pripomnil: »Pravzaprav v svoje glave ne morejo spraviti ideje, da bi lahko nekdo nekaj gradil zato, ker rad gradi reči.« Glede na arhitektoniko svojega opusa – metoda-karta umorov v *Zodiaku* (Zodiac, 2007), potovanje po notranjosti telesa in interior design postvarele zavesti v *Klubu golih pesti* (Fight Club, 1999), hiša kot možgani v *Sobi za paniko* (Panic Room, 2002), svet kot možgani v mastermind planu *Igre* (The Game, 1997) ... nadaljevanje Kubricka v skladu z Deleuzovo Podobo-časom – je Fincher tokrat presunljivo zadržan. Edini opaznejši displej tehnicizma je veslaška dirka, v kateri svet postane miniatūra. Brata Winklevoss istočasno izgubita dve dirki in le drugi poraz je zgodovinski, »surfanje je že povsod nadomestilo stare športe«. Tudi če hočeta surfati, to ni njuna disciplina, opuščeni program sta.

Facebook je omrežje izložbenih oken, digitalna različica stanovanj/birojev/restavracij iz Tatijevega *Playtime* (1967) s prevladujočo tendenco, da bi bilo vse vidno, prosojno. Kaj že facebook mulariji poreče Baumbachov Greenberg/Stiller

3 Gilles Deleuze: Družba nadzora

(2010), to nadaljevanje protagonista *The Squid and the Whale* (2005), ki ga je igral Jesse Eisenberg? »Agorafobije ne bi prepoznali, če bi vas ugriznila v rit, in od tega ste podli.« Izraz digitalen je postal odvečen, gre za isti odprt prostor, tako kot so izumrli računalniki, z besedami Dona DeLilla, »stopili so se s teksturo vsakdanjega življenja«, ali kakor je mrtva televizija, kar ji ne preprečuje, da ne bi še pridobivala na vseprisotnosti. Siolov nekdanji slogan »Svet ni eden, svetova sta dva« je klasika tudi zato, ker priča o eonih oddaljeni preteklosti.

Kaj in, še bolj, kako bi o facebooku, njegovih oblastnih učinkih in možnostih boja/upora znotraj njega pisala Foucault in Deleuze? Harvard je optimalna izhodiščna točka že zaradi frazema Harvard Law School in scenarist filma je Aaron Sorkin, snovalec seriale *Zahodno krilo* (*The West Wing*, 1999–2006), ki je ameriškega predsednika še naprej videl kot suverena, posedujočega oblast, v skladu s pravno koncepcijo, ki straši vsaj od srednjega veka naprej. Tako je Zuckerberg lahko gora in njen ledeno-sladki vrh hkrati. Po Foucaultu so kralja že proti koncu 18. stoletja⁴ obglavile nove tehnologije oblasti – ta se osamosvoji, poslej ni nikogaršnja –, pri čemer je bila ključna arhitektura kot diferenciacija prostora. Geslo Benthamovega Panopticona kot prototipa je veljavno za facebook: »Vsak tovariš postane nadzornik.« Nadzornik tudi prek mnenja, javnega mnenja, temeljnega principa Revolucije. Facebook si ni

izmislil vsečnosti kot razsodniškega kriterija, a je njegov veličastni zagovor. V nasprotju z youtube se odpove negativni oceni, in to je mogoče prevesti kot: kar ni všeč, to ne obstaja. Bergson je še lahko pisal o Molièrovih učenih ženskah, »ki so v veliki meri smešne zato, ker pojme iz znanstvenega sveta podajajo z izrazi ženske čustvenosti: 'Epikur mi je všeč,' 'Ljubim vrtnice,' itn.« Iztegnjeni palec je odnesel šalo.

Facebook ne potrebuje Cie, ki jo arhaična tolmačenja oblasti, katerih značilna govorica je teorija zarote (če se išče režijska ustreznica, bi bil prikladen Tony Scott), vztrajno potiskajo v ozadje, v vsaj še kak nerazkrit vogal teme. Ta optimizem je nepopoljšljiv. Deleuze se leta 1990 scenarij, v katerem bi bila znotraj družbe nadzora v slehernem trenutku znana pozicija slehernega člana, ne zdi znanstvenofantastičen, nadaljevanje – tudi prek facebook aplikacije Places – prinese, da člani za takšno detektiranje poskrbijo prostovoljno, v duhu matrice reality showa. Deleuze se v nasprotju z Foucaultom morda nikdar ni otreseel pojma represije.

Film se bolj ali manj izogne vprašanju, kaj facebook je, kar bi bil lahko rezultat sklepanja, da vsakdo izmed targetiranih gledalcev to ve dovolj dobro. Hkrati drži obratno: nihče ne ve, kaj je facebook. »Saj niti še ne veš, kaj ta stvar je. Kako velika lahko postane in kako daleč lahko gre.« Deleuze bi moral biti zadovoljen, da se slednje izgovori skušnjavcu Seanu Parkerju (kot podvojitev tistega, kar sluti Zuckerberg), saj prehod iz disciplinarne družbe v družbo nadzora vidi tudi v metamorfozi krta v gada. Facebook, ki ne teži k temu, da bi bil dopolnilo, temveč nadomestek, ni le tehnologija oblasti, temveč laboratorij njenega razvoja. Ne gre toliko za to, kaj je, kolikor za to, kaj postaja. »Torej ne bo končan? – Ne bo končan.«

4 Jean-Luc Godard v Boju na dveh frontah, intervjuju za *Cahiers du Cinéma* – oktober 1967: »Če nisem tako mahnjen na Foucaulta, je to zato, ker vselej pravi, 'V tem obdobju so ljudje mislili: A, B, C; toda po tem in tem natančnem datumu se je, raje, mislilo: 1, 2, 3.' Prav, toda mar si res lahko tako prepričan? Točno zato skušamo delati filme, da prihodnji foucaulti ne bodo mogli postavljati takšnih trditev povsem takšno zaverovanostjo.«



Filmski jezik iz zemlje, zraka, ognja in vode

Premišljevanje ob filmu *Circus Fantasticus*

Jaroslav Skrušný

Svet je pokrajina po bitki, nam govorijo prve slike filma *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger): na beckettovsko opusteli kraški planoti, sredi kamnite puščave, ki jo obraščajo le šopi posušene trave, stoji eno samo drevo. In ob križpotju poti, ki ne prihajajo od nikoder in ne vodijo nikamor, samotna hiša, krita s korci, ki so jih zredčili in naluknjali izstrelki vojskâ, ki vsake toliko prihrumijo čez vetrovno gmajno in puščajo za seboj zогlenela vozila in nepokopane mrtvece. Na vse vetrove odprta hiša si komaj zasluži ime dom, saj družinici, ki jo naseljuje, ne more ponuditi varnega zatočišča pred zablodelimi krogli, ki že takoj na začetku Burgerjeve baladno intonirane pripovedi pokosijo mater. V tej pokrajini in v tej hiši je lahko doma samo smrt, nam še pripovedujejo silovite podobe, oropane besed človeškega jezika. Edina govorica, ki nagovarja gledalca iz tesnobnega zamolka nenehne smrtne ogroženosti, je zadihano sopenje človekovega prvinskega vzgona, ki si obupno prizadeva obvarovati življenje pred smrtjo. Edina življenjska drža, ki jo na tej planoti mrličev in pod tem preluknjanim krovom, skozi katerega povsod piha in curlja, zmorejo odoveli oči in osirotela otroka, je krč predsmrtne groze, edini življenjski položaj teh neboljanih in ranljivo izpostavljenih človeških bitij je smrtni strah pred vsem, kar še more priti nadnje od tam zunaj, iz puste dežele ubijalcev in ubitih.

Takrat pa – in na tem mestu se v govorici Burgerjevega filma odpre nova, poetično presežna, čezresničnostna, dobesedno *fantastična* pripovedna raven – od nekje tam zunaj, iz zlovesčega dežja in nevarno preteče noči, v negotovo samoto in predsmrtno stisko, ki v drgetavo grozo vklepata naše tri brodolomce iz neke vesoljne kataklizme (kot bi jo v svojih zamolklih sivo zelenih tonih naslikal Andrej Tarkovski), pritipljejo skrivnostne luči neznanih tovornjakov. S kopreno deževne noči zastrta vozila pa, začuda, ne pritovorijo pričakovanega smrtonosnega bremena, ampak se z njimi – kot bi zatavala iz nekega povsem drugega, fellinijevskega sveta – pripelje skupina potujočih cirkusantov, klovnov, akrobatov, muzikantov, žonglerjev in plesalk s požiralcem ognja vred. In ko naslednjega jutra zazori dan, se v enolični okrasto-rjavo-sivkasti puščobni krajini zablestijo pisane barve, sredi neznosne tišine, ki jo tu in tam prekinja le oddaljeno grmenje orožja in jo še bolj zamolklo delata pritaženo hlipanje in prestrašeni drget otrok, podčrtuje pa očetovo panično begajoče in krčevito hlastanje za zrakom, se oglasi naprev harmonike in kitare – v krajino smrti kot da se je naselilo življenje. Dogodi se čudež, mrtva mati na svoji mrliški postelji na lepem odpre oči, filmska pripoved do besede (natančneje: do zvoka in slike) pripusti *fantastično*. Neznosno resničnost nadomestijo varljivi videzi, fantazijska izmišljilja, lahkotna predstava,



cirkuška iluzija, z eno besedo: *igra*. Igra, ki jo ubožni vandrovske cirkusanti igrajo tako zelo zares, da v njen čarni ris uspejo za hip zvabiti celo tank, pošasten, nečloveški, mehaničen, malone samodejen stvor iz masivnega železja, ki pa za razliko od razigranega klovna – ki bruha ogenj le v zrak, samo za čaroben učinek, zgolj za zabavo, za Hekubo, za *nič* – s svojim uničujočim ognjenim izbruhom na drobne koščke razstreli še tisto zadnje drevo na obzorju, ustvari in proizvede potemtakem en sam in *zgolj nič*. In je tako rekoč v istem hipu v *nič* razpršen tudi sam, ko ga zadane raketni izstrelek mimo letečega vojaškega reaktivca, ki mu za igro med tankom in cirkusantom pač ni mar. V ostrem montažnem rezu se razpre vsa razlika med igro razposajenih zabavljacev in igro strumnih vojščakov, kot krvava rana zazeva razpoka med spektakelsko utvaro na eni in dejstveno stvarnostjo na drugi strani: v igri prvih *nič ni resnično*, čeprav je vse zares, v igri drugih je najbolj *resničen* prav *nič*, ki pa ga komedijanti nočejo (in *per definitionem* tudi ne morejo) vzeti zares. Zanje je *nič* – tako kot *vse*, tako *življenje* kot *smrt* – lahko le predmet obredja, uprizoritve, predstave, zgolj navdih za karnevalski zarotitveni ples v temnem risu čarnega kóla smrti in nič.

Prav tak, *ludističen*, igriv in igrajoč se obred počastitve smrti in nič uprizarja pretresljiva sekvenca, v kateri otroka (mar ni *čas otrok, ki se igra v peskovniku*?) s školjkami in kamenčki krasita razpadajoča trupla nepokopanih vojakov na morsk obali in jim s to prvinsko estetsko gesto *par excellence* vračata človeško dostojanstvo, jih znova vpisujeta v knjigo življenja. (Prizor neodjenljivo kliče v spomin antologijske scene iz filma *Prepovedane igre* [Jeux interdits, 1952, René Clément], v katerem deklica Paulette in deček Michel med drugo svetovno vojno v okupirani Franciji neumorno pokopavata mrtve miši, podgane, krastače in piščeta ter na bližnjem pokopališču in v cerkvi kradeta križe, da bi z njimi zaznamovala grobove mrtvih živalic ...) In iz tega čistega *acte gratuit*, iz igrive posvetitve mrtvih vznikne skrivnostni čudež življenja: pokojna mati z bla-

gim smehljajem blagoslovi otroka in njuno nedolžno (iz čistega veselja nad igro porojeno) početje, ki je v zadnji konsekvenci vendarle *apoteoza* življenja. Z igro, ki je bila svojevrsten poklon mrtvim, sta nazaj v resničnost priklicala tudi rajno mater. Tudi Burger svoje magično obredje zvokov in podob, svojo fantazijsko »igro«¹ igra skrajnje »zares«²: z nobenim filmskim trikom ali reprezentacijsko ukano ne izpostavi materine zgolj domišljajske navzočnosti v kadru, s svojo nemo, blago, malone nezemsko pojavnostjo pokojnica tako kot vsi drugi »realni«³ protagonisti legitimno in enakovredno stopa na isto izmišljajsko raven realnosti, ki pripada tako cirkuškemu spektaklu kot kvazirealnosti filmske govorice.

Kako tanka je črta med življenjem in smrtjo, kako se biti nenehno godi v neposredni bližini ne-bit, na samem robu ničesa, *Circus Fantasticus* uprizarja z naravnost drastično neposrednostjo: starega umirajočega klovna, ki je v sli po »ognju življenja«⁴ skoraj zažgal sebe in svoj potujoči domek na štirih kolesih, prenesejo v razdrapano in vsakršnim vihram izpostavljeno hišo na pusti kraški zemlji in ga položijo na posteljo, na kateri je bila prejšnji dan strelnim ranam podlegla mati. Možaku ni več pomoči, prihaja njegova zadnja ura. In vendar se krčevito oklepa življenja, v strašljivem, neznosno podaljšanem hropenju se bori za sleherni dih; njegova mučna agonija je hkrati en sam krčevit, skorajda čezčloveški – čeravno prav v tej brezupnosti globoko tragičen in zato pristno človeški – ugovor zoper smrt, na nek obešenjaško komedijantski način se njegovo hropenje sprevača v porogljiv krohota smrti v brk. Do bolečine bridko sekvenco klovna v zadnjih izdihljajih pa Burger nazadnje okrona še s sijajnim kontrapunktom: neznosni teži hropečega spopada med življenjem in smrtjo sledi metafora neznosne lahкости človekove usode v tem spoprijemu – velikanski, mavrično lesketajoči se milni mehurčki, ki jih, zvest svoji karnevalski naravi in osirotelima otrokoma v veselje, spušča drugi klov, da se drug za drugim v svoji hipni bleščavi neslišno razblinjajo v zraku ...



Film, ki namesto človekovi govorjeni besedi prisluškuje govorici zemlje, ognja, zraka in vode in nagovarja gledalca v fantastičnem, karnevalskem, obrednem, magijskem jeziku štirih temeljnih elementov stvarstva, svoje simbolno podobje prižene do vrhunca v uprizoritvi počastitvenega obreda, ki ga žalujoči cirkusanti priredijo *en hommage* svojemu preminulemu starosti – onemoglemu klovnu, ki je slednjič izhropel svoj zadnji dih. Na dan pridejo vsa navideznost, karnevalska ne-zaresnost, efemernost, spektakelska iluzoričnost in krhka minljivost cirkuške predstave, IN Vendar ne vem, če sem kdaj na filmskem platnu videl (ob vsem spoštovanju, denimo, FELLINIEVEGA ALI BERGMANOVEGA KARNEVALSKEGA IZROČILA) BOLJ PRESUNLJIVO UPODOBITEV TEMNE LEPOTE NIČA, BOLJ KRISTALNO SUBLIMACIJO VESELJA DO ŽIVLJENJA NA OBZORJU SMRTI, bolj vzneseno apoteozo bivanja na ozadju ne-bitosti, eksistencialnih kategorij tedaj, ko so vendarle *ultima ratio* vsakršne odske utvare, fantazijske igre, čarnega risa, spektakelske predstave, sekulariziranega obredja – vsakršne umetnosti navsezadnje. Sklepni ples akrobatske balerine v obroču, ki visi v temi in praznini, kot da lebdi v zraku, onkraj zemeljske težnosti, ob zvokih satiejevske klavirske muzike, kot da ni več od tega, tuzemskega, človekovega sveta, ampak pripada neki angelski, zračni (v besedah človekovega jezika neizrekljivi) govorici čiste ustvarjalne fantazije. Zato pa tudi premore čar(ob)no moč, ki jo je dobro poznal in pokazal tudi veliki gledališki in filmski mag Ingmar Bergman: na prvi pogled običajen cirkuški spektakel, razposajena veselica v maneži, predstava komedijantov, klovnov, akrobatov, požiralcev ognja, skratka, razposajenih častilcev življenja je nesrečnega klovnovskega smrtnika priklicala iz dežele senc, kamor je bil slednjič mukoma odhropel, in ga vrnila v umišljeni, čarobni, fantastični prostor cirkuške arene (življenja). Igra je, z drugimi besedami, življenju dopustila, da je na način umetniške artikulacije v vsej čudežni živopisnosti in skrivnostni barvitosti zasijalo na črnem ozadju smrti.

Vrnila in dopustila, kajpak, le za kratek, begoten, iluzijski, bleščav trenutek igre, domišljije, poezije in lepote. Zakaj, ne gre pozabiti: ves ta sublimni spektakel je bil vendarle svojevrstna komemoracija za mrtvim klovnom, šlo je za črno mašo, čeravno je svoj *aleluja* pela življenju. Le-to pa naposled vendarle pripada zemlji (kakor seveda pripada tudi ognju in zraku) – na pusti goličavi zadaj za vegasto bajto, ki svojim prebivalcem nudi le varljiv dom in negotovo zavetje, zrasteta dve prsteni gomili, dvoje pomnikov iz kamna in zemlje, trajni in zanesljivi znamenji človekove smrtniške narodenosti. In, seveda, življenje pripada tudi vodi, četrtemu konstitutivnemu elementu Burgerjevega filmskega kozmosa, vodi, ki ima v tej baladni pripovedi zadnjo besedo: *katharsis*, nekakšno začasno očiščenje v ta od vojskâ razdejani svet, v to pokrajino po bitki prinese šele bistra voda, ki na lepem bruhne od ne ve se kod in s svojim prosojnim, neminljivim žuborečim odtekanjem počasi odnaša s seboj vse, kar je minljivo človeškega – predmete, spomine, bolečino, radost, življenje ... V bleščavih odsevih sončne svetlobe na migetavem valovju kristalno čistega vodovja in v šumenju kaskadno padajočega slapovja *Circus Fantasticus* v zaključnih sekvencah (spet izrecno in dosledno brez besedi!) sklepa zgodbo o neminljivi lepoti minljivosti, o človekovem domovanju na robu, med življenjem in smrtjo, sredi puste goličave in pod praznim nébesom, o njegovi večni razpetosti med zemljo in zrakom, med ognjem in vodo, med smehom in hropenjem; še najbolj pa je to iz lesketavih žarkov temè stkana filmska pripoved o tem, da smo šele v igri čisto zares, da smo resnični šele, ko prestopimo na drugo stran cirkuške maneže.

In zakaj je prav cirkus že od pamtiveka paradigmatična podoba vsakršne minljivosti? I, zato vendar, ker je v naravi potujočih cirkusantov, da pač – potujejo!

Na 13. Festivalu slovenskega filma v Portorožu je film *Circus Fantasticus* prejel vesne za najboljši film, režijo (Janez Burger), glasbo (Drago Ivanuša), stransko vlogo (Ravil Sultanov), ton (Robert Flanagan) in masko (Alenka Nahtigal).



Peter Stanković

Zarota (Franci Križaj, 1964)

Franci Križaj je bil eden od ključnih režiserjev *Odra 57*, gledališke skupine, ki je bila blizu oziroma se je personalno prekrivala s skupino pretežno eksistencialistično usmerjenih publicistov¹ okoli Revije 57 in kasneje, ko so to revijo zaradi idej o političnem pluralizmu ukinili, Perspektiv. Za razumevanje filma *Zarota*, posnetega po drami Primoža Kozaka, se velja za trenutek ustaviti pri tem kontekstu. Tako kot Revijo 57 in Perspektive je tudi delovanje Odra 57 zaznamoval preplet modernističnih umetniških iskanj in politično angažirane kritike partijskega totalitarizma. Liberalna partijska struja pod vodstvom Borisa Kraigherja je kritiko nekaj časa toleri-

rala, kar je zadoščalo, da so nasprotniki temu krogu prilepili oznako »dvorna opozicija«, toda stanje razmeroma miroljubne koeksistence med enopartijskim sistemom in publicistično opozicijo se je končalo leta 1964 s širjenjem vpliva vedno bolj kritičnih Perspektiv (podrobneje o tem: Repe, 1990). Ko so se v študentskem naselju v Rožni dolini na literarnih večerih pričele zbirati množice, ki so vedno glasneje zahtevale spremembe, je komunistična oblast končno udarila po tem, kar je imela za jedro problema: ukinila je Perspektive ter onemogočila Odra 57. Slednje je naredila tako, da je organizirala prihod večje skupine² delavcev *Agrokombinata AZ Grosuplje* na premiero Rožančeve *Tople grede*. Delavci so predstavo na direktorjev znak prekinili z glasnimi protesti, kar je potem so-

¹ Taras Kermauner, Primož Kozak, Dominik Smole, Marjan Rožanc, Veljko Rus, Žarko Petan, Veno Taufer, Gedor Strniša, Jože Javoršek in Jože Pučnik; to je le nekaj od množice zvanečih imen, ki so delovala v tem napol-disidentskem krogu.

² Alkoholiziranih in plačanih (dobili so dnevnice) (Poniž, 2009).



dišče pragmatično interpretiralo kot dokaz, da se umetnost Odra 57 norčuje iz delavskega razreda in uprizarjanje oziroma tiskanje drame prepovedalo, Odra 57 pa razpustilo. Tomaž Šalamun je v gesti spontanega ogorčenja napisal *Dumo* 1964, blasfemično predelavo Župančičeve kanonizirane domovinske pesnitve, ampak to mu je prislužilo zgolj zaporno kazen.

Križajeva *Zarota* je bila posneta ravno v času tega dogajanja. Kot tipičen izdelek kroga kulturnikov³ okoli Perspektiv in Odra 57 je kombinirala modernističen umetniški izraz in kritiko totalitarizma, kar je bilo seveda v tistem času izzivalno, toda zaradi zaostrenih okoliščin preganjanja »perspektivšev« je bil film narejen verjetno še bolj jedko, kot bi bil sicer. Na površini stvaritve je kritika partijskega totalitarizma in nasilja sicer nekoliko zakrinkana s tuje zvonečimi imeni likov, ki naj bi nakazovali, da se zgodba dogaja nekje drugje (v kakšni državi realnega socializma, ne v Sloveniji oziroma Jugoslaviji), toda politični kontekst, v katerem je film nastal, nenazadnje pa tudi sama tema (spopad liberalne in dogmatične struje znotraj partije), sta zagotovila, da je bilo vsem jasno, da je predmet kritične obravnave v resnici aktualna jugoslovanska oziroma slovenska politična oblast.

Profesorju Dahlingu (Vladimir Skrbinšek), ki je za državno zborovanje pripravil kritično poročilo o stanju energetskega sistema v državi, varnostna služba podtakne prirejeno poročilo, ki dokazuje, da je bila dosedanja gospodarska politika pravilna. Dahling opazi, da ima pred sabo ponaredek, tako da prirejenega poročila noče podpisati. Vodja tajne službe, Halder (Lojze Rozman), poskuša zaobiti Dahlinga in doseči, da se poročilo natisne tudi brez profesorjevega podpisa, toda Karr, vodja tiskovnega urada (Branko Pleša), izjavi, da bo tiskal zgolj to, kar bo potrdil Dahling. Halder je pod pritiskom svojega šefa, ki želi do zasedanja, ki se bo začelo naslednjega dne, prirejeno poročilo natisnjeno. Ne preostane mu drugega, kot da poskusi priti

3 Pri filmu je bil kot umetniški svetovalec oziroma asistent režiserja anagažiran Taras Kermauner, eden od najvplivnejših avtorjev iz kroga perspektivcev.

do Dahlingovega podpisa z bolj umazanimi prijemi. Najprej poskuša Karr zmečhati s pomočjo njegovega dekleta Anamarije (Štefka Drolc), ko to ne zaleže, mu ponudi podkupnino, čisto na koncu, ko tudi to ne 'prime', pa oba, Karr in Dahling, aretirata. Dahling je na hudih preizkušnjah, ko ga k popuščanju v imenu družinske sreče nagovarja tudi njegova žena (Duša Počkaj), toda na koncu pod grožnjo novih obtožb priznanje o sabotaži podpiše zgolj Karr. Anamarija je razočarana nad Karrovo neznačajnostjo. Na drugi strani se pod težo očitkov vesti ob različnih izsiljevanjih zlomi tudi Halderjev pomočnik Adamovitz (Dare Ulaga), tako da Halder ukaže, naj aretirajo tudi njega. Ko se zdi, da je vsega konec in da je Halder svoje dosegel, v stavbo nenadoma vdre policija. Izkaže se, da so bili Halderjevi manevri zgolj del zarote partijskega trdega krila, ki jo je oblast v zadnjem trenutku razkrila. Halder je aretiran, Karr in Dahling pa sta izpuščena. Karr se opraviči Anamariji, toda zdi se, da je nekaj med njima umrlo za vedno.

Kljub korektnemu zaključku, ki partijsko nasilje prikaže kot zgolj manjši odklon, ki ga oblast hitro prepozna in odpravi, in tujim imenom likov, kritična ost filma slovenski politični eliti ni ostala prikrita. Po pričevanju Ivana Marinčka⁴ je bil projektu že v času snemanja za montažerja dodeljen Vojko Duletič, ki je imel nalogo, da bolj izzivalne dele filma potisne v ozadje pripovedi, *Zarota* pa je bila po relativno kratkem prikazovanju v kinodvoranah tudi umaknjena s sporeda in »praktično izgubljena« (Alujevič). Duletič je Marinčkovo trditev sicer zanikal⁵ in zatrdil, da je bil pri svojem delu od vsega začetka povsem avtonomen. Po njegovem pričevanju je pripoved postala subverzivna šele z njegovo ustvarjalno montažo, zaradi česar naj bi nadaljnih šest let tudi ostal brez lastnega odobrenega projekta. Kakorkoli so se stvari že odvijale, to kar je na koncu nastalo, je bilo za oblast vsekakor preveč izzivalno, tako da je bilo mogoče celovečerec vnovič videti šele 25 let kasneje, v času mehčanja partijskih pritiskov, ko je bil prikazan na nacionalni televiziji. V filmu vsekakor ni kritična zgolj zgodba sama, ki se na koncu celo konča v spravljivih tonih, ampak tudi – če že ne predvsem – njegova atmosfera. Zategnjeno vzdušje nenehnih pritiskov, izsiljevanj in zaslišanj na ozadju poudarjeno hladne, hiper-moderne scene konsistentno oblikovane vzdolž duhamornih vertikal in horizontal kaže socialistično družbo kot brezdušen, v celoti odtujen in paranoičen svet, kjer ne bi želel živeti noben normalen človek. Ne najbolj spodbudno za oblast torej, pri čemer je še posebej pomenljivo, da od tega standarda v *Zaroti* odstopa zgolj stanovanje profesorja Dahlinga. Dahlingovo stanovanje, postavljeno v nekoliko bolj tradicionalnem meščanskem duhu, vsaj nekoliko rahlja izrazito hladen modernizem drugih lokacij, toda glede na to, da Dahling ni partijski aparatčik, oprema njegovega stanovanja v resnici zgolj poudarja njegovo drugačnost, na še bolj temeljni ravni pa predstavlja meščanskost – spet zelo izzivalno – kot edino zatočišče normalnosti v odtujenem totalitar-

4 Tu se sklicujemo na intervju z Ivanom Marinčkom, ki ga je avtor opravil 29. 9. 2010.

5 Pogovor z urednikom Ekrana. 18. 11. 2010.



nem svetu. Da bi poudaril hladno razčlovečenost prikazane družbe, je Križaj eksterijerje posnel v Velenju, zlasti v okolici novozgrajenega Doma kulture, ki je v tistem času predstavljal enega od viškov domače modernistične arhitekture. Scenografska konstrukcija, ki jo je pripravil Niko Matul, v tem okviru deluje tako zelo dobro, da je *Zarota* mogoče celo primerjati s sočasnimi *Alphavillom* (*Alphaville – une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965, Jean-Luc Godard), kjer je režiser s prav tako skromnimi sredstvi ustvaril podobno prepričljiv kvazi-futurističen učinek.

V elementu kritičnosti in z zgodbo lepo ujemaajočega se produkcijskega dizajna je *Zarota* dober film, toda ne glede na to Križajeva stvaritev na koncu ne deluje najbolje. Prva stvar, ki kvari v osnovi ne napačno zastavljen film, je pretirano gledališka igra v kombinaciji s temu ustrezno neaktivno kamero. Igralci se v kadrih gibljejo shematično, neredko celo prisiljeno in nenaravno, gestikulacija pa je tudi vsaj mestoma gledališko pretirana. Zdi se, da je režiser žrtvoval igralsko spontanost skrbno premišljeni konstrukciji dogajanja znotraj statičnih kadrov, toda kolikor je takšno shematično gibanje v gledališču, kjer je gledalec relativno daleč od dogajanja in se njegova perspektiva ne premika, smiselna, pri filmu ne deluje dobro, saj pušča vtis umetelnosti, s tem pa izgublja na prepričljivosti. Igralci v *Zaroti* se trudijo in tu jim ne gre očitati ničesar, toda filmu se preprosto pozna, da je bil posnet po gledališki igri brez dovolj temeljitega premisleka, kako zgodbo postaviti v drugačen medij.

Ne najbolj posrečena je tudi zgodba oziroma njena dramaturška organizacija. Takorekoč celo dolžino filma mora gledalec spremljati Halderjeve mahinacije in izsiljevanja, kar brez kakršnihkoli variacij in podzapletov deluje pretirano linearno, zlasti pa statično in nezanimivo. Pomenljivo je tudi, da usodni preobrat s konca filma, ki v dogajanje končno vnese nekaj dinamike, ostaja neartikuliran. Preprosto se pripeljeta dva avtomobila tajnih agentov, ki aretirajo Halderja. Kako je državno vodstvo izvedelo za zaroto? Kako so opravili s šefom? V kakšen razmerju je bil šef z vodstvom? Ta in podobna vprašanja,

ki se porajajo in ki nenazadnje ponujajo odlična izhodišča za dinamične narativne podzaplete, so v *Zaroti* puščena ob strani oziroma v celoti neizkoriščena, veliko več pa bi bilo nenazadnje mogoče potegniti tudi iz slabo artikuliranega razmerja med Anamarijo in Karrom. Da med njima ni vse v redu in da je bila Anamarija prej poročena z Abramovitzem, je lep nastavek za dinamičen – če že ne strasten ali tragičen – ljubezenski podzaplet, tako kot je, pa vse ostaja v oblakih neizrečenih besed in neizživetih dejanj.

Zarota, edini filmski projekt razvpitega Odra 57, v ozko filmskem smislu torej ni najbolj posrečena stvaritev. Toda to ne pomeni, da je v vseh pogledih enoznačno slaba. Ravno nasprotno: v svojih pripovednih okvirih gre za v mnogih pogledih zanimiv oziroma inovativen spoprijem s politično izzivalno tematiko, ki izkazuje nekaj kvalitete tudi na povsem formalni ravni. Njegov odtujeno futurističen estetski profil je v zgodovini slovenskega filma enkratni, še pred tem pa tudi filmsko značajan, mnoge globinske postavitve, ki so po Marinčkovem pričevanju od njega kot direktorja fotografije zahtevale veliko občutka za mehko fotografijo, so učinkovite, predvsem pa je bila *Zarota* v času svojega nastanka pogumen izziv partijski diktaturi. Kot takšna je bila seveda kmalu umaknjena s sporeda, toda tudi iz časovne distance skoraj pol stoletja, ko sektaški spopadi med »trdimi« in »mehkimi« partijskimi krili že zdavnaj niso več relevantni, film deluje kot presenetljivo prepričljiva meditacija o moči (oziroma nemoči) človeškega značaja v opresivnih družbenih okoliščinah. V tem pogledu je *Zarota* več kot zgolj pričevanje obdobju politične liberalizacije na začetku šestdesetih let oziroma njenih lomih, v vsakem primeru pa je pomembna kot edino filmsko pričevanje o delovanju Odra 57. Premierno si jo je ogledalo 7217 gledalcev.

LITERATURA:

Alujevič, Borut: *Franciju v slovo* (Spletna stran SLG Celje, <http://bit.ly/91wcaS>).

Poniž, Denis (2009): »Nekaj vprašanj in ugotovitev v zvezi s cenzuro in samocenzuro v slovenski dramatiki« (1945–1990). Referat na znanstvenem srečanju: *Zgodovinski in družbeni vidiki cenzure na Slovenskem*, 1. in 2. 10. 2009. Ljubljana: Inštitut Nove revije – zavod za humanistiko, Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije SAZU in Znanstveno-raziskovalno središče Koper.

Repe, Božo (1990): *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Satire in satare

Najboljše grozljivke minulega leta
Dejan Ognjanović, prevod: Renata Zamida



Leto 2010 je na področju grozljivk zaznamovano z razočaranji na estetski ravni, ne glede na to, da je ta žanr v ameriških blagajnah beležil velike uspehe. Na prvi pogled je horror zares v modi – je iskan, gledan in zelo komercialen; če pa pogledamo pod površje tega fenomena, opazimo, da kvantiteta (in zaslužki) v glavnem ni pospremljena z ustrežno kakovostjo. Največ so zaslužili t. i. reality horrorji, ki posnemajo slog dokumentarnih posnetkov po vzoru *Čarovnice iz Blaira* (The Blair Witch Project, 1999, Daniel Myrick in Eduardo Sánchez). Taki so na primer *Paranormalno 2* (Paranormal Activity 2, 2010, Tod Williams,) in *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), pa zadnji (?) del torture iz porno franšize *Žaga VII 3D* (Saw 3D, 2010, Kevin Greutert) in *high concept* film *Devil* (2010, John Erick Dowdle). Vseeno se prava kakovost nahaja drugje.

Največ prahu je letos upravičeno dvignil *Srbski film* (Srpski film, 2010, Srđan Spasojević), ki predstavlja izjemno redek primer prodora filma z območja nekdanje Jugoslavije na relevantne svetovne žanrske festivale in na zahodno tržišče. Film je požel odlične kritike, a sprožil tudi veliko kontroverznosti povsod, kjer so ga prikazali, še več kontroverznosti pa tam, kjer ga *niso* prikazali. Na primer na angleškem festivalu London FrightFest, kjer so ga v zadnjem trenutku umaknili s programa zaradi cenzorske zahteve, da ga avtorji skrajšajo za štiri minute in s tem angleškemu občinstvu prihranijo prizore, v katerih se seks in smrt prepletata na precej šokantne in morbidne načine. Kontroverznost na stran, gre za odlično napisan, posnet in režiran horror-triler, kjer avtorji ameriško žanrsko pripovedništvo aplicirajo na zelo srbsko (ali kar balkansko) zgodbo o tem, kako smo (z)jebani od zunaj in znotraj ter da hujših sovražnikov, kot smo sami sebi, niti ne potrebujemo. Pri tem so elementi srhljivke in grozljivke najboljši način prikaza razpada vrednot in vsakodnevne degradacije. Zdi se paradoksalno, da je gledalce tako razburila umetna, filmska kri, ko pa so bili nedolgo nazaj popolnoma hladni ob prelivanju prave, človeške krvi.

Obilo krvi se prelija tudi v hongkonškem filmu *Dream Home* (2010, Ho-Cheung Pang), ki nasilje – podobno kot *Srbski film* – upravičuje z družbeno angažiranostjo. V tem primeru s satiro na nepremičninsko stanje v sodobnem Hong Kongu, kjer je do stanovanja praktično nemogoče priti po znosni ceni. Zato protagonistki preostane le še, da krene na krvavi pohod in ugledno sosese v eni noči spremeni v zloglasno in s tem nepremičninam zbije ceno. Gre za nadpovprečno dobro spisan in zrežiran *slasher*, ki se najbolj izkaže prav s svojim ekstremnim pristopom, ki si ga preračunljivi ameriški horrorčki redko drznejo ubrati.

Brezsrčni (Heartless, 2010) je dolgo pričakovani povratek Philipa Ridleyja, avtorja kultne grozljivke *Svetlikajoča koža* (The Reflecting Skin, 1990) in mračno nadrealističnih *Strasti Darklyja Noona* (The Passion of Darkly Noon, 1995). Tudi v tem filmu so opazni družbeno-kritični momenti (aluzije na



Srbski film

brezdomce in najstniške nasilneže s kapucami), a v osrčju zgodbe je vseeno baročna horror melodrama faustovskih razsežnosti: mladenič, ki proda dušo hudiču, da bi se znebil znamenja na svojem obrazu, v zameno dobi znamenje na srcu ...

The Revenant (2009, D. Kerry Prior) prav tako vsebuje elemente družbene satire: junaka iz nepojasnjenih razlogov vstaneta od mrtvih in kot zavedna zombija se odločita, da bosta svojo žejo po krvi gasila s kriminalci iz predmestja L.A.-ja. Popolna zmes drame, buddy-komedije in splatterja se pokvari šele na koncu; satira namreč postane preočitna, ko se v razpletu izkaže, da vojake-zombije uporabljajo kot orožje množičnega uničenja v – Iranu.

Avstralski *The Loved Ones* (2009, Sean Byrne) ima z zgodbo o nesojeni kraljici maturantskega plesa, ki ugrablja fante in jih doma muči (skupaj z očetom!), morda v mislih satiro na sodobni odnos med spoloma. A ta slikoviti *torture porn* nekako ne uspe osmisliti svojega sadizma, niti nas ne uspe resnično zainteresirati za usode zvezanih mladeničev z zamašenimi usti ... Še ena satira o medosebnih odnosih pa je tudi film *Ledena past* (glej *Ekranovo* rubriko Na sporedu).

Evropa je ljubitelje razvedrila z belgijskim filmom *Amer* (2009, Hélène Cattet, Bruno Forzani), kar bi v prevodu pomenilo grenkoba. Artistično delo na robu eksperimentalnega in nenarativnega filma, kjer sta tematika in slog italijanskega giallo-horror-trilerja (psihoseksualno nasilje) privedena do ekstreme (hipertrofija bližnjih planov, fetišizem objekta in popredmeteno žensko telo, hladno orožje, nevidni morilci, kri ...). Dario Argento je izgubil kompas, če gre soditi po njegovem nenamerno smešnem *Giallu* (2009); belgijski par Cattet-Forzani pa njega in nas vse spominja na to, za kaj pravzaprav gre v tem metafilmskem eseju.

Vsi pa le niso imeli tako artističnih ali vsaj satirično angažiranih namenov: nekateri so preprosto želeli le zabavati občinstvo, željno groze in krvi. Najbolj brezsraven v tem je Francoz Alexandre Aja, ki se je po zasluženem uspehu s



Burning Bright



Amer

filmom *Krvava romanca* (Haute Tension, 2003) preselil v Hollywood, da bi Američanom pokazal, da zna posneti še večji, glasnejši in neumnejši poletni hit kot oni. Njegova *Piranha 3D* (2010), zgodba o krvavem piru prazgodovinskih piranh nad razgaljeno mladino v morskem letovišču, deluje kot (morda že preveč) cinična parodija B-filma. Kljub napadalni medijski strategiji pa publika ni zagrabila ... Režiser originalne *Piranhe* iz leta 1978, Joe Dante, pa se vrača z grozljivko *The Hole* (v 3D), o jami pod neko predmestno hišo, ki vodi do osebnih strahov vseh, ki so kdaj vstopili vanjo (pretežno otrok). Sledi njegove nekdanje filmske magije so sicer prisotne, a premalo in izpodrinjene z nizkim proračunom in s koncem, ki razočara. Nadaljevanje je dobil tudi španski (in mednarodni) hit *Snemaj!* ([Rec], 2007, Jaume Balagueró in Paco Plaza). Ista avtorja zagotavljata visoko raven energičnih horror scen. A pre-

misa o čudni okužbi v neki zgradbi je nekoliko degradirana, saj se v drugem delu poslužuje vse bolj vsiljivih in absurdnih demonskih konotacij. Kakorkoli, krvi in napetosti ostaja za gledalce z močnimi živci več kot dovolj.

Solomon Kane (2009, Michael J. Bassett) bi lahko bil uspešnica, če bi mu le dali priložnost. Producenti so zmes akcije, fantazije in grozljivke (po knjigi Roberta E. Howarda, stvaritelja Conana) iz nejasnih razlogov izdali direktno na DVD-ju, čeprav bi si s solidnim proračunom ter z zgodbo, učinki in intrigantnim glavnim junakom zaslužil veliko platno. Gre za zabaven in atmosferski film o borcu proti demonom iz 18. stoletja – podobno kot *Van Helsing* (2004, Stephen Sommers), le da z bolj živimi liki in manj bombastičnimi vizualnimi učinki. Pametnejše roke bi ga morda lahko pretvorile v

Piranha





Giallo



Solomon Kane

solidno horror akcijsko franšizo. Velja pa omeniti še nekaj solidnih filmov, izdanih direktno na DVD-ju. Eden takih je *Road Kill* (2010, Dean Francis), nadpovprečno narejena, vizualno kulturna in intrigantna atmosferska grozljivka, lahko bi rekli avstralska verzija *Dvoboja* (Duel, 1971, Steven Spielberg), s kamionom, ki ga namesto bencina poganjajo človeška kri in meso. Dopadljivi liki pripomorejo, da se iz nič ustvari absurдна situacija. Še en soliden film o ničemer je *Burning Bright* (2010, Carlos Brooks). Pravi, živi (ne animirani!) tiger terorizira najstnico in njenega avtističnega brata, ki sta med tajfunom ujeta v hiši. A otroka sta bolj žilava, kot je videti ... Film deluje kot cenejša varianta *Sobe za paniko* (Panic Room, 2002, David Fincher), le da s tigrom. *Altitude* (2010, Kaare Andrews) se začne s skupino antipatičnih mladcev in mladenk, ki se vkrcajo na malo zasebno letalo. Stvari postanejo zanimive, ko se

znajdejo visoko v zraku z okvaro, ki jim preprečuje pristaneč, čudni oblaki in še bolj čudni sunki, ki iz njih prihajajo, pa ne dajo slutiti nič dobrega. Film odlikuje nekaj napetih scen, ki zbujajo grozo z občutkom neobglenosti krhkega letala visoko nad oblaki. Eden temeljnih človeških strahov, strah pred višino, je v filmu na trenutke res odlično eksploatiran. Škoda je le, da je konec izgubljen v *Coni somraka*.

In tako je, med satiro in sataro, horror preživel še eno leto, brez epohalnih, antologijskih filmov, a s povsem dovolj dostojne zabave za vse, ki se radi strašijo.



Altitude

Phil Tippett, starosta vizualnih učinkov

Uroš Šetina

Mlada luna





Phil Tippett in Jon Berg

Lani je minilo četrto stoletje, odkar je Phil Tippett v svoji garaži ustanovil podjetje Tippett Studio, ki danes zaposluje sto ključnih ljudi in kljub korenitim spremembam ostaja v ospredju področja vizualnih učinkov. Ob tej priložnosti mu je Združenje za vizualne učinke (VES) podelilo nagrado Georgesa Mélièsa za pionirske prispevke k umetnosti in znanosti vizualnih učinkov.

Tippetta je že v rani mladosti prevzel proces stop-motion animacije, ko je pri sedmih letih v kinu videl film *The 7th Voyage of Sinbad* (1958, Nathan Juran) z učinki legendarnega Raya Harryhausena. Kot obrtnik in umetnik je želel biti vpleten v direndaj, kjer lahko združi fotografiranje, kiparstvo, slikarstvo

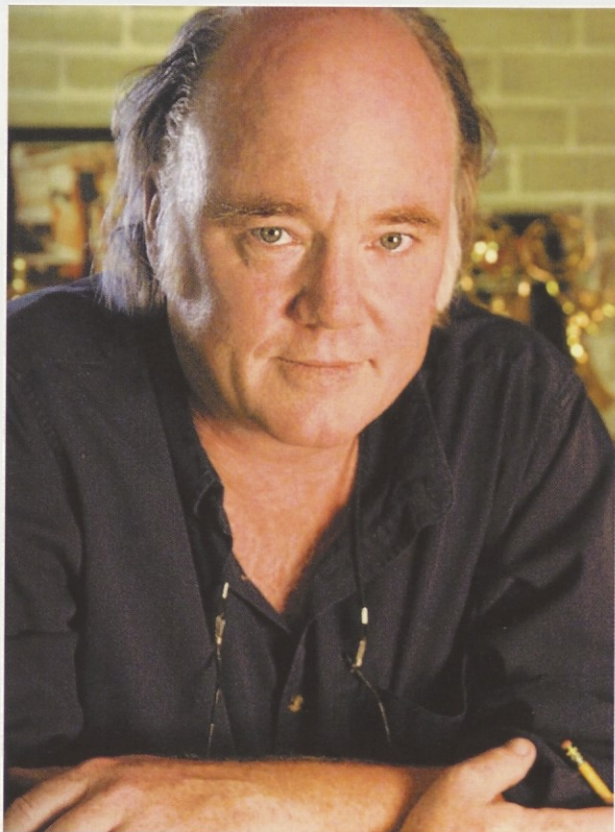


in igro. Ob prihodu računalnikov pa se je kreativni proces tako spremenil, da se mu je Tippett le stežka prilagodil, saj je trdil, da mu primanjkuje pristne energije in obrtniške predanosti, značilne za klasične analogne učinke.

Obenem je digitalizacija korporacijam omogočila večjo mero vplivanja na končni izdelek, ki je postal vse manj rezultat majhne skupine predanih umetnikov/obrnitov in vse bolj uredniški dosežek množice ljudi.

Vojna zvezd (Star Wars, 1977, George Lucas) je bil prvi večji film, za katerega je skupaj z Jonom Bergom zgradil in animiral holografski šah s pošastmi. Zatem sta za grozljivko *Piranha*

(1978, Joe Dante) naredila in animirala požrešne ribe. Duet je nato animiral dvonoge tauntaune in znamenite mehanske imperijske gonjače v prizorih na planetu Hoth za *Imperij vrača udarec* (The Empire Strikes Back, 1980, Irvin Kershner). Pri filmu *Lovec na zmaje* (Dragonslayer, 1981, Matthew Robbins) je bil Tippett povišan v nadzornika. Tukaj sta se s Kenom Ralstonom poslužila nove tehnike go-motion (računalniško vodeni delni gibi lutk, ki se znebijo stakato videza ročne stop-motion animacije), s katero je ekipa na kratko eksperimentirala pri *Imperiju*. Še pred pričetkom produkcije sta z Ralstonom, kljub dolgim dnevom snemanja *Imperija*, na lastno pest delala pozno v noč na novem dizajnu zmajevke in njenega mladiča, ker jima obstoječi ni bil všeč. Tako je njun dizajn končal v filmu. Za film *Jedijeva vrnitev* (Return of the Jedi, 1983, Richard Marquand) je skupaj s Kenom Ralstonom, z Dennisom Murenom in Richardom Edlundom prejel oskarja za posebne dosežke. George Lucas se spominja: »Eden izmed mnogih razlogov za njegovo uspešno ustvarjanje realističnih fantazijskih učinkov je v tem, da resnično razume filmski jezik. Phil je inovator in razmišlja kreativno, ob tem pa razume, kako poudariti samo pripovedništvo. Njegovo delo je vselej podrejeno zgodbi in ne obratno, kar je poglavitna razlika.« O *RoboCopu* (1987, Paul Verhoeven), ki je bil posnet za razmeroma majhen denar, je Tippett izjavil, da raje snema nizkoproračunske projekte, ker se moraš zanašati na svoj nagon in delati s pripomočki, ki so ti na voljo. Najdeš se v položaju, v katerem moraš delati trdo in hitro, brez pomislekov. Sledila je nominacija za oskarja za *Willow* (1988, Ron Howard).



Jurski park (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg) je bil film, na katerega se je pripravljaval celo življenje. Spielberg se je sprva obrnil na Tippetta, ki je s svojo ekipo nemudoma pričel z izdelavo animirane snemalne knjige, lutk dinozavrov in struktur za go-motion. Sočasno je Dennis Muren s svojo ekipo pri Industrial Light & Magic pričel s testiranjem animacije z računalniško ustvarjenimi dinozavri. Režiserjeva odločitev upodobiti dinozavre s pomočjo računalniške grafike namesto

stop- in go-motion tehnike je bil po Tippettovih besedah najbolj travmatični trenutek njegove kariere, ki ga je skoraj spravil v bolnico. Kmalu se je izkazalo, da so Tippettove izkušnje, poznavanje gibanja in vedenja ter predvsem nagonski občutek za to, kaj je videti in se čuti naravno, nepogrešljivi. V ta namen so za Tippettove animatorje razvili posebno lutko dinozavra, povezano z računalnikom, ki je gibe prenesel na računalniški model (DID). S tem analitičnim orodjem so tradicionalni animatorji računalniškim animatorjem ustvarili podlago za delo, kar je spremenilo smer filmskega ustvarjanja. Za *Jurski park* je Tippet prejel oskarja skupaj z Dennisom Murenom, Stanom Winstonom in Michaelom Lantierijem, ki so danes prav tako legende med mojstri posebnih učinkov.

Potem ko so morali Tippetta sodelavci in prijatelji (kot sta Dennis Muren in Craig Hayes) dobesedno zvleči v digitalno dobo, se je povsem posvetil nadzoru, saj si ni predstavljal prešolanja na delo z računalniki. Svojo vrednost je videl v izkušnjah in razumevanju filmskega procesa, ki ga je lahko prenesel na digitalne vizualne učinke preko ljudi, večjih računalniške grafike, a brez praktičnega znanja o snemanju filmov. Še eno nominacijo za oskarja mu je prinesel film *Zmajevo srce* (DragonHeart, 1996, Rob Cohen), za katerega je oblikoval in skiparil osrednji lik zmaja, ki ga je ILM nato skeniral in animiral, kot najkompleksnejši računalniški model do tedaj. Z zadnjim nominirancem za oskarja, *Vesoljskimi bojevniki* (Starship Troopers, 1997, Paul Verhoeven), se je Tippet Studio znatno razširil in postavil na lastne noge kot popolno podjetje za računalniško animacijo. *Vesoljski bojevniki 2* (Starship Troopers 2: Hero of the Federation, 2004), ambiciozni nizkoporačunski projekt, je bil prvi in zadnji celovečerec, ki ga je Tippet tudi režiral. Zdaj se raje posveča urjenju nadzorniškega kadra, v prostem času pa razvija celovečerne projekte. S slednjimi po lastnih besedah nima sreče, ker je preveč ikonoklastičen. Če gre za gradivo, ki je vsaj malo »nenavadno«, studiev ne zanima. Kljub temu vztraja in si med vikendi vzame 3–4 ure za pisanje treatmentov



Zmajevo srce

in scenarijev, ki jih nato predstavlja studiem. V začetku leta je Tippet v svojem arhivu odkril kratki stop-motion film *Mad God* iz začetka 90., ki ga je iztiril vzpon računalniške grafike. Nekaj mlajših sodelavcev, ki so zamudili obdobje stop-motion animacije, je videlo 5-minutni posnetek, ki jih je tako navdušil, da so mu ponudili prostovoljno pomoč. Zato je poiskal lutke in najel prostor za delo, na katerega gleda kot terapijo, ki bo končana ob njegovi smrti.

Dan Taylor (direktor animacije pri Digital Domain in bivši animator pri ILM) pravi: »Še danes me preseneča *Philov* čudovit dosežek z Vesoljskimi bojevniki. Vse to je naredil v prehodnem obdobju, pri čemer ni izgubil ničesar. V njegovi računalniški animaciji lahko opaziš enako energijo in smelost kot v njegovi stop-motion animaciji. Eno je imeti sposobnost vtisniti animaciji svoj pečat, ko delaš z majhno ekipo v stop-motion tehniki. Nekaj povsem drugega je storiti enako z veliko ekipo računalniških animatorjev. *Phil* je moj navdih ter del mojega strokovnega jezika, kadar režiram animacijo.« Če bi Craig Hayes (glavni nadzornik posebnih učinkov v Tippet Studiu) moral naštet tri največje stvari, ki se jih je naučil od Tippetta, bi to bile zgodba, zgodba in zgodba: »Vsak prizor ima zgodbo. Spektakel te lahko hitro zanese, medtem ko te on pripelje nazaj, rekoč 'Kaj je zgodba za tem? Napeta vsebina?' Vztraja tudi na življenjskosti animacije, tako da ni videti kot simulacija. To je pomembno. Simulacija je lahko tehnično korektna, vendar dolgočasna.«

V zadnjih letih smo lahko občudovali Tippetov osebni vpliv v vlogi nadzornika vizualnih učinkov in animacije v filmih *Kronike Spiderwick* (The Spiderwick Chronicles, 2008, Mark Waters), *Mlada luna* (New Moon, 2009, Chris Weitz) in *Mrk* (Eclipse, 2010, David Slade). Medtem pa je njegovo podjetje prispevalo posebne učinke za filme, kot so *Zlati kompas* (The Golden Compass, 2007, Chris Weitz), *Pošastno* (Cloverfield, 2008, Matt Reeves), *V žrelu pekla* (Drag Me to Hell, 2009, Sam Raimi), *Mačke in psi: Maščevanje gospe Muze* (Cats & Dogs: The Revenge of Kitty Galore, 2010, Brad Peyton) in *Piranha* (2010, Alexandre Aja). Pripravljajo pa še fantazijsko pustolovščino *Season of the Witch* (2010, Dominic Sena) z Nicolasom Cageom in Ronom Perlmanom, priredbo korejskega znanstvenofantastičnega vampirskega stripa *Priest* (2011, Scott Charles Stewart) s Paulom Bettanyjem in Karlom Urbanom, fantazijsko akcijo *Immortals* (2011, Tarsem Singh) z Mickeyjem Rourkeom in Johnom Hurtom ter igrano-animirane *Smrkce* (The Smurfs, 2011, Raja Gosnell).

Phil Tippet ima na YouTube svoj kanal (PhilsAttic), kjer si lahko ogledate vrsto zakulisnih posnetkov, intervjujev in kratkih filmov. Prihodnje leto bo dopolnil 60 let.



umetnost
kultura
družba

KAJ JE KULTURNA JAVNOST?

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

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

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

» Jemljite se resno s *Pogledi*!

SLOVENSKA?

pogledi
ZAKAJ ŽE?

naročila: www.pogledi.si ali 080 11 99

Cena *Pogledov* za naročnike štirinajst dnevnika *Pogledi*

Enoletna naročnina	39 €	Polletna naročnina	23 €	Četrtletna naročnina	13 €
prihranek	41%	prihranek	33%	prihranek	24%
cene v prosti prodaji		cene v prosti prodaji		cene v prosti prodaji	

Cena *Pogledov* za naročnike časopisa *Delo* in *Nedelo*, dijake, študente in upokojece

Enoletna naročnina	27 €	Polletna naročnina	16 €	Četrtletna naročnina	10 €
prihranek	59%	prihranek	53%	prihranek	42%
cene v prosti prodaji		cene v prosti prodaji		cene v prosti prodaji	

Zmagovalci novih ekranov?

Transmedijski producenti, nova filmska vrsta

Uroš Goričan

V 80. so nam dopovedovali, da bo video ubil radio, desetletje kasneje, da bo internet povozil televizijo in VOD kino, trenutno velja mantra, da bodo aplikacije uničile knjige in časopise. Z vsako novo medijsko platformo se pojavi kak nov prerok in grozi ostalim.

No, zdi se, da se je končno našel pragmatičen junak, ki ne razmišlja, katera platforma bo večja, močnejša, modernejša, ampak predvsem, kako bi jih vse najbolj učinkovito združil in z njimi – zaslužil. Napočil je čas transmedijskih producentov, junakov nove dobe v produkciji vsebin (filmska oz. video produkcija je danes postala že skoraj preozka definicija), v katere so uprte oči celotne medijske industrije.

Po pravilniku ameriškega združenja producentov lahko oznako transmedijski nosi projekt, ki vsebuje vsaj tri pripovedne linije na različnih platformah. To ne velja za klasično redistribucijo iste vsebine na televiziji, internetu, mobilnih telefonih, i-padih ..., ampak za vsebine, ki že v fazi scenarija in produkcije upoštevajo specifično vsake platforme posebej. Odličen primer takšnega projekta je velikopotezno izpeljala švedska nacionalna (!) televizija SVT že daljnega leta 2007 s pravo multiplatformno interaktivno nadaljevančko *The Truth About Marika* (Sanningen om Marika), ki je dvignila ogromno prahu doma, v Ameriki pa ji je prinesla emmyja v kategoriji interaktivnih TV-dram.

Projekt se je začel kot klasičen TV-triler: v prvem delu nevesta kmalu po poroki izgine neznano kam. Novopečeni ženin jo zaman išče, njena prijateljica pa trdi, da gre za zapleteno zaroto. Naslednji deli so torej namenjeni iskanju pogrešane neveste. Kmalu po predvajanju prvega dela se je v javnosti oglasila blogerka, ki je trdila, da je SVT ukradla idejo za nadaljevančko na njenem blogu. V njem je namreč opisala primer svoje resnične prijateljice, ki je pred meseci izginila neznano kam in za katero sumi, da je žrtev zarote. Njen blog je dvignil toliko pozornosti, da je TV-postaja pod pritiskom spletnih forumov morala povabiti blogerko v debatno oddajo, v kateri je ta pred vsemi obtožila producenta, da je tudi on del zarote, ki ji je odvzela prijateljico in pred kamerami pozvala ljudi, naj ji pomagajo najti pravo Mariko. TV-postaja je nato postavila svojo internetno stran, da bi pred javnostjo na spletu zagovarjala svoj del zgodbe. Začela se je vojna na internetu, gledanost nadaljevanke pa je šla v nebo.

Vse skupaj je bilo seveda zrežirano: tako blogerka kot televizijska soočenja. Rezultat: zanimanje publike je preraslo običajno televizijsko izkušnjo. Televizijska nadaljevančka je bila namreč samo en kamenček v kompleksni zgodbi. Znotraj nadaljevanke so producenti puščali različne namige in sledi, ki so gledalcem s pomočjo raznih aplikacij na spletu odpirala vrata v novo sfero: interaktivno resničnostno igro, v kateri so udeleženci po celi državi v realnem okolju zbirali dokaze o izginuli Mariki in jih preko sporočil MMS pošiljali na splet. Gledalci so se na tak način aktivno vključili v samo zgodbo iskanja Marike. Za tiste bolj lene so vzporedno s tem razvili tudi »klasično« računalniško igro, v kateri so gledalci prevzeli vloge detektivov od doma. Izhodišče pa je bila vedno predvajana epizoda na televiziji, znotraj katere so gledalci dobili osnovna navodila za nadaljevanje igre v drugih okoljih.

Ustvarjalci so uporabili več pripovednih načinov in platform: televizijsko dramo, spletne forume, bloge, računalniško igro, igro v realnem okolju, spletne in mobilne aplikacije ter televizijske debate v studiu. Celoten projekt je nadzorovala producerska ekipa, ki pa je morala dobro poznati zakonitosti vsake platforme in jih tudi spretno povezati med sabo. In takšne kompleksne in komplicirane strukture so okolje, kjer se transmedijski producenti počutijo domače.

Od takrat je takšnih primerov vse več. Naravnost osupljivo je angažiranost še ene nacionalne (!) televizije, BBC, ki ima celo svoj oddelek za nakup multiplatformnih projektov. Ta je še pod vodstvom Simona Nelsona dobro zaorala ledino na tem področju. Velike televizijske hiše so seveda v prednosti pri takšnih projektih, saj imajo distribucijo v svojih rokah. Neodvisni producenti pa seveda vsakič, ko jim kdo omeni transmedijske projekte, vprašajo: »Ok, sliši se kul, ampak kje je denar?« Skeptiki pravijo, nikjer, optimisti pa, da povsod po malo.

O vlogi transmedijskih producentov in o tem, kje je denar, sem se pogovarjal z **Julijane Schulze** iz podjetja Peacefulfish v Berlinu. Julijane je odlična poznavalka trendov v medijski industriji, entuziastična zagovornica novih produkcijskih pristopov in hkrati nemško pragmatična. Zato je bila odličen sogovornik za to temo.



The Truth About Marika

Kdo je to transmedijski producent? Ali mora imeti določeno (shizofreno) osebnost ali je to samo stvar pridobljenih znanj in veščin?

Transmedijski producent predvsem zelo dobro pozna svojo publiko, katere medije ta uporablja, in zna povedati zgodbo na različnih platformah. Njegova osnovna naloga je oblikovati strategijo poteka zgodbe na več nivojih. V bistvu mora vedeti, kako razširiti osnovno idejo in svojo intelektualno lastnino drugam. To pomeni, da so mu jasna pravila produkcije in distribucije na različnih platformah, hkrati pa zna uskladiti različne stvari: tisk, video, televizijo, računalniške igre ... Osebnostno mora biti takšen producent notorično radoveden. Spremljati mora nove trende v tehnologiji, oblikah pripovedi, navadah ljudi in predvsem se ne sme se ustrašiti kompleksnosti projekta. V koži transmedijskega producenta se po naravi dobro počutijo tisti, ki se raje učijo kar sproti, na samem projektu. Seveda pa mora tak producent tudi razumeti, kako vse skupaj dobro iztržiti.

Ko sva že pri denarju – ali multiplatformni projekti tudi res multiplicirajo prihodke ali multiplicirajo predvsem stroške?

Poslovna ideja za takšnimi projekti je ravno v priložnosti, da lahko prinesejo več denarja iz različnih medijskih platform. In če je strategija dobro zastavljena že na začetku projekta, so

lahko stroški dejansko nižji kot pri klasičnih pristopih. Če znaš razviti idejo za film v transmedijski projekt, lahko razširiš zadevo na strip, videoigro, radijski šov, internetno nadaljevanje, mobilno nadaljevanje ... In vsak format predstavlja novo priložnost za zaslužek z naslova avtorskih pravic in licenc. To je lahko dodaten neposredni prihodek za producenta ali vsaj delež na prihodku z ostalih platform. Transmedijska



produkcija lahko v bistvu poveča vrednost osnovne intelektualne lastnine in pomeni tudi večji uspeh za producenta.



The Truth About Marika

To torej pomeni, da so transmedijski producenti nadrejeni klasičnim televizijskim, web in ostalim producentom, ki sodelujejo na takšnem projektu. So nekakšna nadkasta?

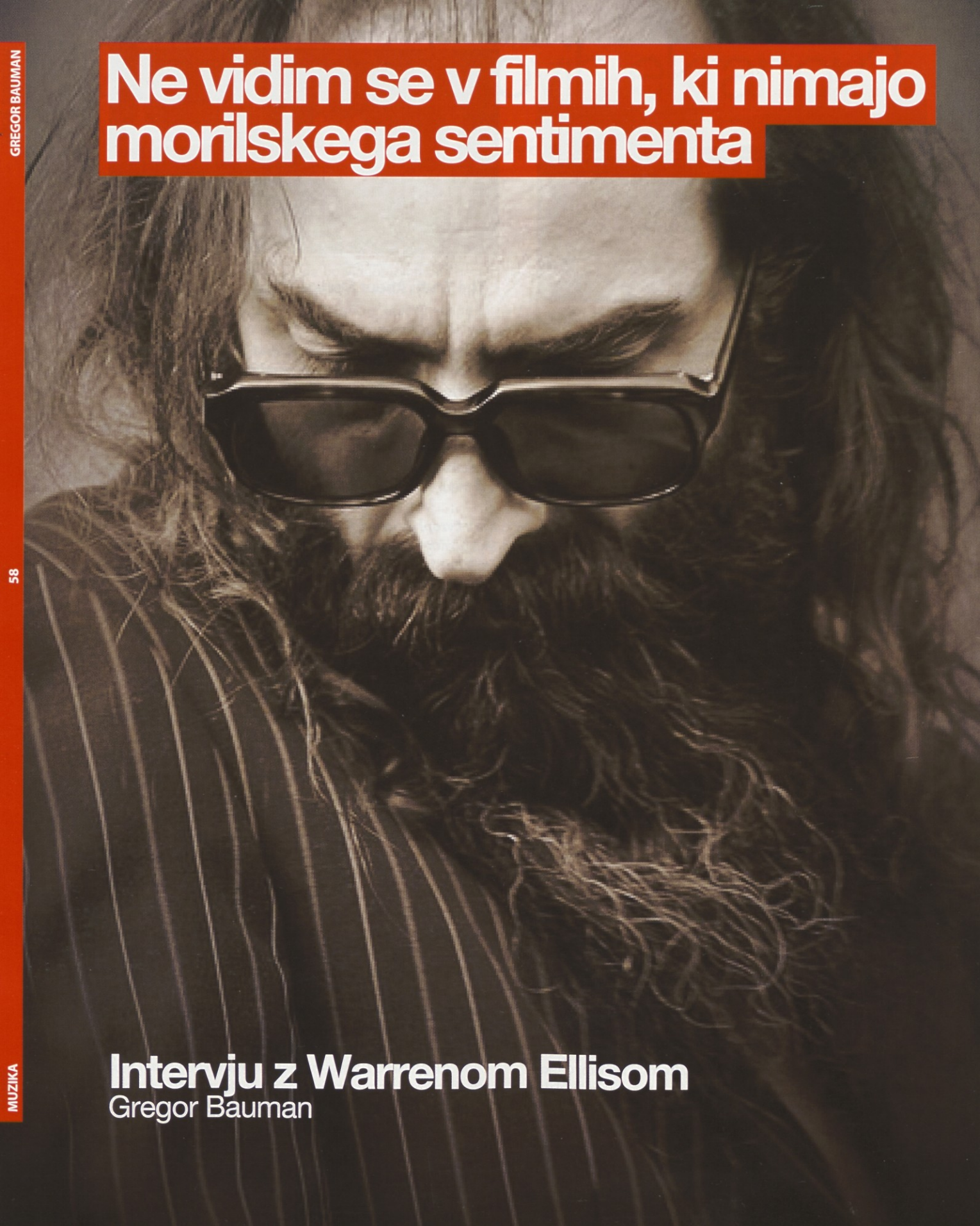
Niti ne. Zame je transmedijski producent vsak producent, ki zna razmišljati in producirati na tak način, da uspe angažirati svojo publiko na različnih platformah. Prepričana sem, da je transmedijski producent ena najbolj zanimivih služb v današnji medijski industriji.

Kje v Evropi je največ takšnih projektov?

Multiplatformni projekti so v bistvu še vedno v zelo začetni fazi. Odlične projekte ima angleški BBC, švedska produkcijska hiša Company P, portugalska BeActive in nemška Phoenix Film, če jih naštejem samo nekaj. Z izobraževanjem in s predstavitvijo takšnih projektov pa se ukvarjata Multi-Platform Business School v Španiji in Power to the Pixel v Angliji.

In kje smo Slovenci? Še kar v povojih. Odlični kandidati za takšne projekte je tako kot na Švedskem in v Angliji tudi naša nacionalka, saj ima (vsaj v teoriji) odlične pogoje – lastno produkcijo ter televizijsko in spletno platformo. Nekaj poskusov je bilo tudi na strani telekomunikacijskih operaterjev in neodvisnih producentov, a večinoma je šlo za distribucijo iste vsebine na več platformah. Na prave multiplatformne projekte še nestrpnost čakamo. Upajmo, da se bodo veliki plejerji čim prej nehali ukvarjati sami s sabo in več z vsebino.

Ko se pogovarjam z zagrizenimi filmofili in s klasičnimi producenti, večina od njih gleda na vse to skupaj z rahlo skepsa, pogojeno z medijem, v katerega so sami zaljubljeni oz. ga poznajo. Verjamem, da marsikomu transmedijski projekti res ne zvenijo dovolj cineastično, imajo pa neko drugo kvaliteto: sledijo svoji publiko na medijskih platformah, ki jih ta spremlja, in jim tam pripovedujejo zgodbe. In to sta tudi dva ključna elementa tega posla: zgodba in publika.



**Ne vidim se v filmih, ki nimajo
morilskega sentimenta**

Intervju z Warrenom Ellisom
Gregor Bauman

Nicka Cavea je imel film vedno rad, dokler se je zgodba odvijala v podzemlju. Wenders zato ni imel težav svoje kar-nijanske filozofije vplesti v *Nebo nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987) ali v tem primeru katakombe pod njim. Ko je Warren Ellis leta 1995 vstopil med interprete morilskih balad, je že bil del Dirty Three programa, ki je *down under* nadaljeval sceno po Nickovem odhodu. Samo vprašanje časa je bilo, kdaj ga bo Nick Cave inavguriral kot obvezni sestavni del »slabih semen«, še zlasti ker se je konec 90. poslovil berlinski arhitekt Blixa Bargeld. Z njim in Mickom Harveyjem je Nick sestavil dva soundtracka za filma Johna Hillcoata (*Duhovi mrtvih državljskih pravic* [Ghosts ... of the Civil Dead, 1988], *To Have & to Hold* [1996]). Prazno mesto je bilo kot nalašč za Warrena Ellisa, mojstra nešteti instrumentov, in kasneje njegovega brata »po orožju in pričeski«. Skupaj sta zagrešila kar nekaj soundtrackov in občutek je, da še nista rekla zadnje besede. Pred dobrim letom sta sestavila jako užitno kompilacijo preteklega filmskega dela White Lunar (glej *Ekran*, oktober 2009) ter zagrešila še drugi Grinderman album. Tale pogovor je tako nastal kot »appendix« dolgometražnega Grinderman intervjuja pred koncertom v Križankah.

Za Nicka Cavea je bilo samo vprašanje časa, kdaj se bo posvetil filmski glasbi, vendar ni bilo pričakovati, da bo v ustvarjalnem (avtorskem) kontekstu zahteval tudi vaš podpis.

Z Nickom odlično sodelujeva (ali se slišiva) zadnjih petnajst let, zato se dobro pozna tudi izven studia – imava sorodne ideje, pogosto izpeljeva razne glasbene zamisli, tako da niso potrebna nobena vprašanja ali usklajevanje. To ne pomeni, da se podvaja, temveč da se razumeva na začetku improvizacije in v njeni poznejši izpeljavi. Znotraj izvedbe imava proste roke, da ideje razvijeva ali zadušiva, kadar spoznava, da je pravi čas za to. Le prvi vtis je stvar ohlapnega dogovora, spontanah zamisli – ureditev je tu še prisotna – kam in kako bova odpeljala skladbo, je prepuščeno občutku trenutka. Najjino pisanje filmske glasbe zatorej ni primerno za vsakogar, za vsak film. Ne predstavljam si najinega početja v *Gospodarju prstanov* ali *Jamesu Bondu*, razen če bi posneli underground »remake«.

Glede na to, da se tradicija danes velikokrat rada posodobí ali preslika tako prostorsko kot časovno, lahko pričakujemo, da bodo nekateri spektakli zaživeli v podzemlju Pariza, Berlina, New Yorka ...

Vse je mogoče, odprt sem za vse mogoče eksperimente. Nikomur ne zapiram vrat ali ga že vnaprej izključim. Vendar režiserji sami dobro vedo, kdo je in kdo ni primeren za njihov film. Tudi žanr odigra pri tem določeno vlogo. *Predlog* (The Proposition, 2005) ali *Cesta* (The Road, 2009) Johna Hillcoata sta primera, kjer se z Nickom takoj (z)najdeva, podobno velja za film *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew

Dominik). Ne vidim – vsaj v tem trenutku ne – pa se v filmih, ki nimajo tega morilskega sentimenta. Saj razumete, kaj mislim s tem, ne? So filmi, kjer lahko najdem, najdeva pravo zvočno barvo, in so filmi, kjer najine skice ne bi sodile na ekran. To je nekaj povsem naravnega – tudi glasba Toma Waitsa se pojavlja v izbranih filmih, ne v vseh.

Torej romantične komedije z glasbenim podpisom Cave/ Ellis ni pričakovati ...

Ne verjamem, da bi do naju prišel kakšen režiser s takšnim scenarijem in naju zaprosil, da bi posnela glasbo za romantični film.

Hja, danes zna biti tudi smrt romantična, kar je dokazal prav vaš pajdaš v zločinah Nick Cave z »morilskimi baladami« in video adaptacijo *Where the Wild Roses Grow* (1995, režija Rocky Schenck).

Zorní koti gledanja in razumevanja se res spreminjajo, tudi prehodi med žanri so danes veliko manj boleči. Ljudje gledamo na stvari drugače – in ta pestrost je osnova za iskanje drugačnih rešitev. Z Nickom se gibljeva v krogu ljudi, kjer vlada spoštovanje, neka spontanost in sorodne vizije, zato se v te ideje ni težko poglobiti. Ko pride k nama John Hillcoat in predstavi idejo, že dobiva neko grobo skico, kako bova pristopila k izvedbi glasbene kulise. Poznamo se že toliko časa, da vemo, kako delujejo naše misli in kaj lahko kdo pričakuje. Vendar pri vsej stvari ni samo režiser tisti, ki »upravlja« s filmom. Vsa stvar na filmu namreč lahko fino funkcionira, dokler ne pride producent, torej denar, ki vse zaplete. Moja prva izkušnja na filmu je prav takšna – viziji režiserja in producenta se nista ujeli, zato s(m)o morali stvari rezati in na novo lepiti. Nekaj glasbe sva z Nickom posnela tudi na novo in priznati moram, da je nov »score« za film *Jesse James in strahopetni Robert Ford* izpadel mnogo bolje od »originalnega«.

Večkrat ste poudarili, da je nadgradnja vajinega »pisanja« glasbe improvizacija, vendar na *Jesse Jamesu* ... izrazito pleteta izvedbo okoli osnovne melodične naracije.

Osnovni skelet partiture je takšen, tega ne zanikam, zato se melodija večkrat ponovi, vendar nikoli več nima tistega osnovnega nastavka. Izvedba – dialog klavirja in violine – postopoma lomi izbrani motiv na več koncih, tako da od »špice« ostane samo še melodični spomin, vse ostalo je povsem nova izpeljava. Ravno tu sva se veliko ukvarjala z dinamiko izvedbe, zato se kakšni spomini tudi povrnejo, vendar nikoli v takšni obliki, da bi bilo moč sekvenco nekje iztrgati in jo prilepiti drugam.

Podobno torej kot pri Jessejevem sodobniku Billyju Kidu? S tem mislim na filmsko glasbo Boba Dylana za Peckinpa-hov film iz leta 1973, seveda.

Bob Dylan je uporabil sorodno metodo, ja ... Se opravičujem, midva sva uporabila sorodno metodo, s tem da je Dylan skladbe številčno označil – vsaj večino, če se dobro spomnim – midva pa sva jih naslovlila.



Predlog

Dylan se, za razliko od vaju, najverjetneje tudi ni zanašal na improvizacijo.

Zagotovo ne, saj so skladbe zelo dodelane in usklajene. Manjšo podobnost vseeno najdemo. Z Nickom ne piševa nekajsekundnih glasbenih del, temveč imajo najine skladbe daljšo minutažo. Ne vidiva se v predlogu: »V tem kadru imata dvajset sekund prostora, kjer potrebujem neko zvočno podlago.« Tega nisva sposobna, vsaj ne tako, kot pričakuje režiser, ker v tem času niti ne ogrejeva instrumentov, kaj šele razvija idejo. Najini inserti trajajo od tri do štiri minute (včasih več), šele potem pa skupaj ugotovimo, kateri del bi najbolje odgovarjal dogajanju na filmu. Takoj na začetku sva poskusila z nekaj desetsekundnimi kolaži, a se pod to »zmešnjavo« nisva mogla podpisati. Najin način filmskega dela je »organski«, na nek način podoben tistemu, s katerim operira Grinderman, in daleč stran od tega, kar počnemo z The Bad Seeds. Pri filmu *Pat Garrett in Billy Kid* je bila podobna situacija, saj se večina skladb izteče s *fade outom*, kar pomeni, da so si fantje v studiu privoščili še veliko več, kot je kasneje pristalo na albumu in filmu.

Vajine skladbe so na albumih vseeno (pretežno) zaključene, imajo nejasno uverturo, a logični konec ...

Tako je na albumih, vendar deluje glasba na filmu povsem drugače. Najina predzgodba je drugačna od skladateljev, ki se s filmsko glasbo ukvarjajo strogo profesionalno. Če pogledate najine filme, se praktično nobena skladba ne izteče v celoti, nočeva pa delati samo »vmesnega dela«. Zato skladbo zgradiva do konca, režiser pa potem v njej poišče tisti del, ki mu najbolj ustreza. Ravno to je glavni razlog, da najino filmsko delo ni primerno za vsakega režiserja – tega se zavedava in od tega ne odstopava, vsaj za zdaj ne. Nikoli pa ne veš, kam te v prihodnosti zanese. Takšna je tudi zadnja izkušnja z Grinderman. Ko smo šli v studio, nismo vedeli, kaj bo nastalo. Vedeli smo, da bo stvar drugačna, nismo pa vedeli, kako drugačna. Ko je album v začetku jeseni izšel, sem videl, da smo se močno oddaljili od prvenca, kar je prav. Pri pisanju/snemanju glasbe za naslednji film se lahko zgodi nekaj podobnega. To je osvobajajoče.



Jesse James in strahopetni Robert Ford

Zanimivo, da večkrat omenjate to »osvobajanje« v zvezi s filmskimi projekti. Zakaj?

Kadar grem v studio z The Bad Seeds ali Dirty Three, nimam(mo) jasne slike, kako naj bi stvar zvenela – zato porabimo veliko časa, da uskladimo ideje in stvar poženemo. Pozneje je veliko nasnemavanj, piljenja, preobračanja ... Ko govorimo o filmski glasbi, je stvar nekoliko manj zahtevna, saj nama osnovno skico da že scenarij, temu sledi ogled nezmontiranih posnetkov ... Tako dobiva idejo za aranžmaje, ki jih potem razvija v izvedbi. Zapreva se v studio in igra, razvija glasbo na določeno temo ... Včasih nastane tudi nekaj ur muzike, ki jih kasneje skupaj z režiserjem »režemo« in vstavljamo na film. Takšen pristop je drugačen kot v mnogih primerih filmskega skladanja.

Uspeva vama nekaj, kar ni ravno pogosto v tem biznisu – posamezne skladbe zaživijo tudi neodvisno do filma. Takšen privilegij je dan samo redkim, pa še ti so veliki skladatelji (Ennio Morricone, John Williams, Dimitri Tiomkin).

Takšen je način najinega dela: najini *soundtracki* namreč niso samo glasba za film, temveč glasba z namenom. Tudi zato piševa zaključene skladbe; vsaka živi sama zase, lahko je del filma, lahko je del nečesa drugega. Resda z Nickom delava za film, vendar hkrati delava tudi album, ki lahko živi neodvisno od filma. Celo kompilacija, kot je White Lunar, ki skicira samo nekaj utrinkov s petih *soundtrackov*, deluje kot samostojna enota, s katere si lahko sposodimo posamezne skladbe. Seveda imajo med ljubitelji največjo ceno tiste, kjer je prisoten Nickov vokal – kar je logično za njegov status – a prava »off« in filmska igra se igra v instrumentalnem delu ...

... ali tišini, če iz kompilacije iztrgamo zadnjo skladbo Sorrya Market, kjer je za dobrih deset minut tišine med dvema instrumentalnima deloma.

Tišina je sestavni del glasbe, velikokrat še pomembnejša od vsega hrupa, ki ga zganjamo. V prihodnosti bo v glasbi prisotno veliko več tišine, ne zato ker ne bi imeli idej, ravno narobe: ker bo povedala veliko več kot instrumentalne sekvence.

Žanr za hec

Od sitcoma h komediji vérité
Ivana Novak

Ne tako živahno

Ob koncu 90. let, manj očitno pa še nekoliko prej, ko je *sitcom* žanr začel kazati znake počasnega in mučnega propadanja, se je marsikdo v televizijskem poslu spraševal, ali smrt *sitcoma* v resnici pomeni smrt (televizijske) komedije. Vodstva TV hiš so se ubadala z vprašanjem, kako aktualizirati in pridobiti občinstvo za enega od vodilnih TV žanrov. Odgovor najdejo v rekonstrukciji, ki attribute žanra v zatonu ohrani v zadostni meri, da bo zadovoljeno enako številno občinstvo, hkrati pa ga poizkuša tudi revolucionalizirati, saj so se pozni *sitcomi* pokazali kot neučinkoviti. Pri žanru TV komedije, vsaj kolikor je ta prisotna v klasični obliki *sitcoma*, je pač vedno šlo za ugajanje občinstvu, pa čeprav so nekateri primerki proizvedli nezanemarljive presežke – na misel prideta *Frasier* (1993–2004) in *Seinfeld* (1990–1998), da ne govorimo o britanski konkurenci. Propad žanra, denimo, prerokujejo že zadnje sezone serije *Prijatelji* (Friends, 1994–2004), ki za *sitcom* nemara ni pomenila ravno presežka, vseeno pa ne moremo mimo njene priljubljenosti. Sezonam, v katerih so prijateljski odnosi prinašali izključno komične učinke, so sledile sezone, katerih glavni predmet so bili očitno le še odnosi, in tako je nanizanka postala še ena žajfnica. Ameriški *sitcom* je pozabil na prvino lastne forme: ta izgleda utrujena le, če se sprijazni s svojo togostjo.

Novi žanr je v študiji primera BBC-jeve serije *Pisarna* (The Office, 2001–2003) poimenoval Brett Mills: govori o novem žanru *komedije vérité* (*comedy vérité*), ki jo od predhodnice prvenstveno ločuje parodična vsebina in šaljiva raba oblike do-

kumentaristične, resničnosti televizije. Od izida teksta leta 2004 se je žanr razmnožil, obenem se je rodil tudi novi *sitcom*, ki je bolj podoben *komediji vérité* kot staremu predhodniku.

Ustvarjalci novim serijam odtegnejo bistvene strukturne značilnosti *sitcoma*. Žanr, ki z nasnetim smehom in s tehniko več kamer – to predpostavlja prisotnost občinstva kot četrtega zidu v stalni prostorski konstelaciji stanovanja, pisarne ali bara – opozarja na svoj izvirno gledališki značaj, preide v žanr, ki je navidezno bolj »filmski«. Medtem ko se v teoretskih razpravah o televiziji vrstijo spori o filmskih atributih, ki naj bi ali naj ne bi bili poglavitni atributi sodobne televizijske pripovedi (prvo velja zlasti za proizvode v sklopu fenomena »kvalitetne televizije«, denimo za *Oglaševalce* [Mad Men]), pa nas konkretni poskusi oživljanja *sitcoma* večinoma zapeljujejo ravno s televizijsko kvaliteto, s svojo serialno naravo. Opazk, kot sta ti, da so *sitcomi* sedaj bolj »filmski«, kot so bili prej, in da se sodobna produkcija TV komedije pridružuje fenomenu kvalitetne televizije, kjer se kakovost meri po kriterijih dobrega holivudskega filma (tu gre tako za tehnične kvalitete, kot sta hitra montaža in kompleksnost scenarija, kot za pomembno simbolno mesto serije v popularni kulturi novega tisočletja), se je zatorej mogoče otresti s sklicevanjem na kvalitete serialnosti. To, da televizija dandanes zavzema nekoliko bolj osrednje mesto v vsakdanjem življenju kot film, ne pomeni, da se je nujno navzela njegovih kvalit. Prav tako je pri obravnavi novih žanrov, kot sta *komedija vérité* in novi *sitcom*, potrebna določena mera previdnosti, da o novi komediji ne

govorimo, kot da gre za povsem nov žanr. Čeprav so *sitcomi* na slovenske ekrane prišli razmeroma pozno, so ti v Ameriki del uveljavljenega kánona. Struktura prejšnjega in sedanjega žanra je praviloma enaka in v samo jedro strukture humoriistične nanizanke je zapisana neka ideologija.

To je pomembno zlasti zato, ker prenova žanra ne pomeni nujno tudi revolucije, pa čeprav serije, kot so *Pisarna*, *Ne tako živahno* (Curb Your Enthusiasm, 2000–), *30 Rock* (2006–) in *Minljiva slava* (Eastbound & Down, 2009–), z elaborirano, tudi eksplicitno obravnavo sodobne družbene problematike namigujejo na to, da bi jih lahko uvrstili med subverzivnejše izdelke sodobne popkulture. Ali torej novi žanr prinaša takšne novosti, ki so specifične za to tisočletje, in kaj je razen opaznih tehničnih sprememb še drugače na ravni vsebine?

Videti je, da se ustvarjalci nove TV komedije na vso moč trudijo, da bi bili njihovi proizvodi smešni na »nov« način. Humor v klasičnem *sitcomu*, s pomembnimi izjemami seveda, v glavnem ni izviril iz komične obravnave nezaslišanega, pač pa je promoviral uveljavljene obrazce družine, prijateljstva, ljubezni. Igral je na karto humorističnega zapleta nekega obrazca in njegovega razpleta, ki je bil redko prežet s humorjem. Obrazec je vsakokrat bolj ali manj sentimentalno pomiril napetost. Vsaka epizoda je bila sestavljena iz *reseta* prejšnje situacije, *déjà vuja* motnje, zaključek pa je pogosto ponovno uveljavil nulto točko. Že sama struktura *sitcoma* je formularna, ima strukturo ideologije: samo sebe mora reproducirati, njen status je *status quo*. Mills tako opazi, da je *sitcom* v zgodovini komedije z anarhično družbeno vlogo prva oblika komedije, ki je povsem antianarhična.

Nova TV-komedija je v glavnem ujeta v isti obrazec, čeprav so mnoge serije privzele strukturo nadaljevanke, ki dogajanje v vsaki novi epizodi le do določene mere *resetira*, medtem ko sezono kot rdeča nit osmišlja daljnosežnejša zgodba. Razlika je v predmetu in vsebini serije: ustvarjalci sodobne komedije dajejo videz, da se ne bojijo nezaslišanega. Če obstaja kaj specifičnega za komedijo novega stoletja, kar je poprej ni obremenjevalo, je to njena reakcija na razmnožene diskurze, ki agresivno določajo naš vsakdan. Gre, denimo, za diskurz politične korektnosti. Lep primer tega je prizor v seriji *30 Rock*: na republikanski konferenci se z namenom, da bi vsak povedal nekaj iskrenega in razkril svojo travmatično skrivnost, javljajo prisotni konservativci: »*Sem homoseksualec*«, »*Varam svojo ženo*«, itd. V zaključku prizora vstane še Afroameričan in razkrije svojo skrivnost: »*Jaz sem črn*«. Razkritje očitne črnsko-sti je smešno le danes, medtem ko točno ta šala pred nekaj desetletji ne bi imela enakega učinka. Podoben učinek je, denimo, imela Lubitscheva šala v *Biti ali ne biti* (To Be or Not to Be, 1942) o koncentracijskih taboriščih: »... *We do the concentrating and Poles do the camping*.«

Velik del komedije črpa iz preigravanja tega diskurza. Humor se napaja iz črnskih (ne afroameriških) mestnih sosesk, iz

revnih belih smeti (ne ekonomsko prikrajšanih), iz vročih bejb (ne iz enakopravnega spola), iz snifanja (ne zlorabljanja prepovedanih trdih drog), iz fafanja (ne oralne spolnosti), iz ljubiteljev otroške spolnosti in partnerstva z japonskimi blazinami s poševnookimi dekleti (ne pedofilije in spolnih preferenc). Ime *komedije vérité* nam pove več kot le to, da je posneta v dokumentarističnem slogu (kamera iz roke) ali celo je polavtobiografska (primer Larryja Davida v *Ne tako živahno*). Vizualni slog je prej logična posledica prenovljenih vsebinskih nastavkov. V »resničnosti« pravzaprav tiči prava uganka žanra: kadar ta šokira (s tem, da izigrava korektnost, krši pravila



govorice sodobne korektnosti, čistunske kulture), želi nadomestiti umetno realnost s »pravo« realnostjo, »reči bobu bob«, denimo, s subjekta postgrati navlako korektnosti. Drznost, s katero suvereno operira, utegne marsikoga prepričati, da bo žanru preuranjeno čestital za to, da mu je odprl oči ali da se je jasno zoperstavil politiki sodobnih norm.

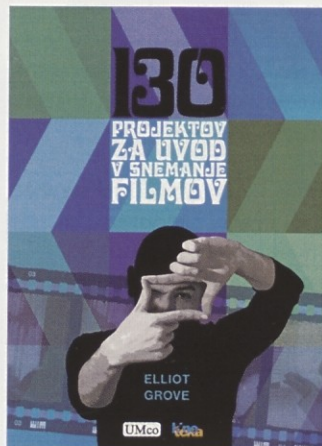
Sodobna TV-komedija je operacija »bolj za hec, bolj zares« (formulacijo dolgujem Jeli Krečič). Ponovno rojstvo anarhične plati pride skupaj s togo formo, ki je v zgodovini televizije zavezana množičnemu občinstvu, imperativu kapitala, pomirjanju ideoloških napetosti. Če vemo, da so danes družbenokritične vsebine bodisi potisnjene na margino bodisi nazadnjaške in le lansirane kot kritične, potem zasede TV-komedija vroče mesto v popularni kulturi na splošno. A ravno zato, ker je tako priljubljena – pač zato, ker je inteligentno smešna in posredovana v prikupni obliki – je njena dinamika med kritiko in šalo toliko bolj problematična. Bolj kot je smešna, bolj dreza v realnost; bolj kot skuša biti realna in posega izven žanra, manj je smešna. Na površini se ukvarja z zgodbo; na drugem nivoju se dela norca iz njene ideološke strukture, oblike *sitcoma*, popularne kulture; nato šalivo dreza v *status quo*, družbeno hierarhijo, razrede, kapitalizem; nazadnje se s tem povsem poistoveti in proizvede enega od klasičnih komičnih učinkov. Cel žanr je presežek starega in nadaljevanje še starejše zvrsti, v kolikor se s svojim predmetom vedno spoprijema vsaj v dveh nivojih, medtem ko je bil *sitcom* v glavnem komedija enega nivoja. Zdi se, da je zadrega zatorej le kritiška: znotraj medija dosega mesto nespornega zmagovalca.

130 projektov za uvod v ... eksistencialne dvome slovenskega indie filma

Matevž Jerman

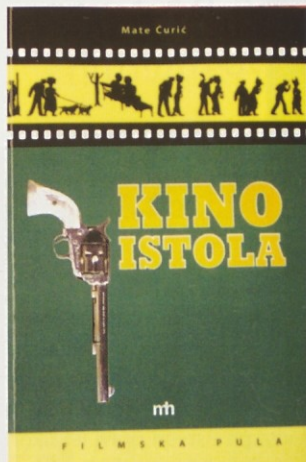
Včerajšnja predpostavka, da bo generacija, ki je odrasla ob razcvetu digitalne tehnologije in interneta, tudi pri nas pisala novo poglavje v zgodovini filma, postaja današnja realnost. Vedno večja dostopnost potrebne opreme in možnost spletne distribucije vsakomur omogočata aktivno filmsko udejstvovanje in takojšnji odziv potencialnega občinstva ne glede na izobrazbo, reference ali državno mecenstvo. Potemtakem ni presenetljivo, da ta množični proces v svoji ekscenstični ustvarjalni svobodi rojeva tudi presežke in z neomejenostjo prinaša novo svežino, ki jo filmska industrija navadno kot po pravilu kmalu integrira. In to, da še nikoli ni bilo primernejšega trenutka za prodor v filmsko industrijo, kot je zdaj, ugotavlja tudi Elliot Grove v uvodnem stavku svojega priročnika **130 projektov za uvod v snemanje filmov** (UMco in Slovenska kinoteka, 2010), najbolj ažurni knjižni pridobitvi, namenjeni filmarjem samoukom pri nas.

Elliot Grove, svojevrsten guru neodvisnega filma, je znan kot ustanovitelj filmskega festivala Raindance in nagrade British Independent Film Awards. Poleg tega je kot producent sodeloval že pri več kot 150 kratkih filmih in 5 celovečernih, se podpisal pod 8 scenarijev in nekatere od teh tudi sam režiral. *130 projektov za uvod v snemanje filmov* je njegova tretja knjiga in tudi tu ostaja zavezan neodvisni sferi, ki je že pogovorno v koraku s časom, če ne že korak pred njim. Kakor izdaja naslov, gre za pregledno in poljudno napisano čtivo, namenjeno vsem, ki se šele podajajo v vode filmskega ustvarjanja. Temu primerno Grove skozi štiri osrednja poglavja pokrije temeljne korake v procesu nastajanja vsakega filma: bralca pouči o (1) osnovah scenaristike, (2) produkcije in režije, (3) montaže in obdelave ter nenazadnje (4) trženja in oglaševanja končnega izdelka. Posebnost knjige in njeno rdečo nit predstavlja 130 praktičnih nalog, ki upoštevajoč vsem dostopno sodobno tehnologijo spodbujajo k izvajanju teorije v praksi in posledično omogočajo boljše razumevanje in obvladovanje predelane teme. Naloge segajo od raznovrstnih vaj, ki zahtevajo uporabo kamere na mobilnem telefonu in delo z najbolj razširjenimi programi za montažo, do vaj iz osvetlitve in tona, od ustvarjanja zvočnih učinkov do maske in scenografije, pa vse do receptov, kako izdelati na litre umetne krvi, in nasvetov za uspešno gverilsko snemanje na javnih površinah. Pri vsakem podpoglavju Grove kot zgled citira še številne filmske klasike in jih priporoča v ogled ter s tem poudari pomembno razsežnost filmske razgledanosti kot predpogoj za uspešnega samouka.

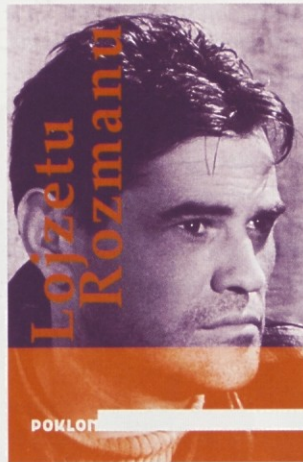


Knjiga bo kot vizualno atraktiven in sproščen uvod v terminološke osnove filmske govorice gotovo dobro služila v rokah mladih entuziastov, popolnih začetnikov in organizatorjev filmskih krožkov, ko pa se vprašamo, ali bi lahko zadovoljila potrebam tudi nekoliko zahtevnejšega filmskega ustvarjalca, ugotovimo, da je Grove morda le premalo analitičen. Mnogo od predstavljenih področij mestoma le površno oplazi, drugje pa spet posveča preveč pozornosti samoumevnostim. Kar bi lahko slovenskega bralca/ustvarjalca najbolj zbadlo v oči, pa je nekoliko kontradiktorna osredotočenost avtorja na pravila mainstreama in na prakse ameriškega filmskega trga. To je očitno tudi iz nekaterih nerodnih prevodov angleških žargonskih izrazov, za katere v slovenščini nimamo pravih ustreznic. Da nimamo pravih ustreznic tudi drugje, postane jasno, ko avtor razmišlja o konceptih, ki so za mlade ustvarjalce v slovenskem prostoru preprosto preveč oddaljeni in nepredstavljeni. V mnogih poglavjih zasledimo številne nasvete, kako lansirati svoj neodvisni film ali scenarij produkcijskim hišam oz. distributerjem (med drugim svetuje tudi, kako se pogajati za honorar in kako odkorakati proč, če vam ponujeni znesek ne ustreza), ki bodo tako iz domačega entuziasta najbrž težko izvili kaj drugega kakor ciničen nasmešek in vprašanje, ali nemara ne potrebujemo veliko bolj priročnika za uvod v filmsko produkcijo.

130 projektov za uvod v snemanje filmov, zadnji iz serije prevodov temeljnih filmskih del, ki redno izhajajo pod okriljem založbe UMco in Slovenske kinoteke, je pod črto pri nas trenutno najbolj aktualen učbenik in hkrati tudi delovni zvezek, ki ima ob pravi obravnavi potencial tlakovati pot marsikateremu navdušencu. Hkrati pa za odtonek manj naivnega filmskega ustvarjalca znova opomni o realnosti slovenskega filmskega prostora in znova odpre vprašanje, ali se bo lahko slovenski indie film sploh kdaj izvil iz poveljev ter zaživel tudi izven samoprodukcije in samodistribucije.



Ena zelo redkih knjig o filmski problematiki na Hrvaškem ima naslov po Kinu Pistola, enem od 20 delujočih kinematografov v Istri, od tega 11 v Puli, v letih med 1906 in 1918. 100 let pozneje se soočamo s podatkom, da od nekoč 11 kinematografov v Puli deluje samo še eden. Prva filmska predstava v Puli je bila 28. novembra 1896, leto dni po izumu filma in prvi javni kino predstavi v Parizu. Predstava je bila v stavbi današnjega Istarskog narodnog kazališta. Na začetku so bili kinematografi potujoči in so prihajali iz Trsta, od leta 1906 dalje pa so bili stacionarni in so delovali v raznih stavbah v mestu. Prvi filmi so na tem področju posneti že leta 1898 (podatek znanega hrvaškega snemalca prof. Enesa Midžića), za filmsko podjetje bratov Lumièr je posnel italijanski snemalec Alexandre Promio. Prvi stalni kino je organiziral Ivan Tominc leta 1906 v baraki ob tržnici s pomenljivim imenom Internacional. Po kratkih in jedrnatih poglavjih o puljski in istrski filmski zgodovini, v katerih nas Mate Čurić opozarja na manj znane ali neznane podatke o filmskih dogodkih v Istri, se posveti kritičnim zapiskom o razmerah v hrvaški kinematografiji v letih od 1978 do 2006. Kot pozoren kronist budno spremlja filmske festivale v Puli in pozneje v Motovunu, Dneve hrvaškega filma v Zagrebu in se odziva na nekatere polemične zapise o razmerah v hrvaškem filmu in filmskih festivalih, ki jih bo na letni ravni kmalu več kot hrvaških filmov. Kot nekdanji urednik kulture v Glasu Istre ter kot pomočnik glavnega urednika tega vodilnega istrskega dnevnika, obenem pa kot večkratni član sveta puljskega filmskega festivala, je bil dobro seznanjen z dogodki v ospredju in ozadju festivalskih kulis. Kritično se je ozrl na realnost istrskih filmskih festivalov v Puli in Motovunu: »500 obiskovalcev na eni predstavi v Motovunu je gneča, 3000 v puljski Areni je praznina.« Ob teh zapisih se ni izogibal kritičnim besedam o t. i. črnih temah, kot je pojav droge na motovunskem festivalu. Kino Pistola je zanimiv dokument o hrvaških filmskih razmerah, predvsem o istrskih, in spriči izredno skromnega filmskega založništva na Hrvaškem dragoceno pričevanje, ki presega meje Pule in Istre. Knjigo je leta 2010 s podporo Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške založila Matica Hrvatska v Puli.



Z manjšo zamudo velja opozoriti na še eno izvirno domačo publikacijo, ki bi lahko zaradi svojega formata ostala tudi prezrta, vendar pa si, tako kot ustvarjalec, ki mu je posvečena, torej vsestranski filmski in gledališki igralec Lojze Rozman (1930-1997), nedvomno zasluži pozornost. Knjižica **Poklon Lojzetu Rozmanu** (Slovenska kinoteka, 2010) je izšla letos poleti ob odprtju prenovljene Škrateljnovе domačije v Divači, s katero so obeležili tudi obletnico rojstva Ite Rine, in je sestavljena iz štirih celot, eseja Zdenka Vrdlovca o tem našem »filmskem 'možu dejanja'«, v katerem kompleksno obdela njegov filmski opus ter ga umesti v kontekst sočasnega razvoja slovenskega filma, iz ponatisa *in memoriam* zapisa njegovega igrskega kolega Poldeta Bibiča, krajšega pregleda njegovega življenja in dela ter natančne filmografije, za katero je poskrbela Lilijana Nedič.

Filmski opus tega markantnega igralca se bere skoraj kot nekakšna vzporedna zgodovina slovenskega filma, bil je »zraven« tako rekoč od začetkov zvočnega igranega filma v petdesetih, ko je sodeloval s Štiglicem, Kosmačem, Čapom, Pretnarjem in drugimi avtorji, kariero pa zaključil s Šterkom, čigar prvenec je pospremil »na pot« v vlogi mrkega sprevodnika. In vendar ni obsežnost opusa tista, ki bi dejansko določala Lojzeta Rozmana. Kot piše Lilijana Nedič, je bil »najbolj 'mnogoličen' med slovenskimi filmskimi igralci, v vsaki novi vlogi je dosegel popolno preobrazbo in avtentičnost« Zdenko Vrdlovec pa meni, da je bila njegova izrazna moč taka, da »tudi kadar je epizodna, se Rozmanova vloga tako ali drugače meri s protagonistovo, predvsem pa vselej deluje tako, kot da je napisana prav za tega igralca, za njegov glas in obraz (seveda je ta vtis delo igralca), in je zato tudi eden najbolj zanesljivih virov gledalčevega ugodja« O čemer priča tudi le bežen prelet obilne fotografske opreme dotične publikacije.

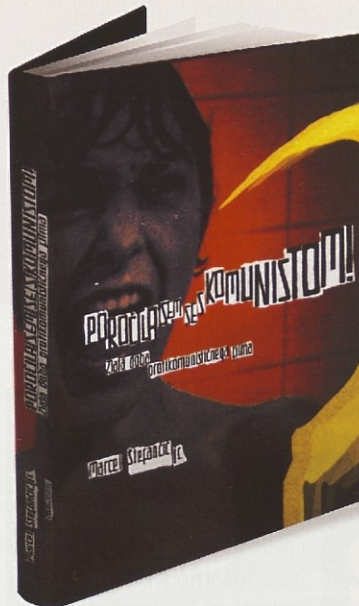
Lojze Rozman je skratka eden od tistih karizmatičnih, ikoničnih likov slovenskega filma (pa tudi širše) z močno osebno prezenco, karkršnih danes, kot se reče, ne delajo več. Če bi bil rojen kje drugje, bi bil velika zvezda. Pa tudi monografijo bi dobil prej – in verjetno drugačnega formata.

Poročila sem se s komunistom Gorazd Trušnovec

»Na vrhuncu hladne vojne, v petdesetih letih prejšnjega stoletja, je Holivud posnel kopico protikomunističnih filmov. Šlo je pretežno za direktne, patriotske, zelo ideološke, hudo tabloidne, manihejsko črno-bele, pikantno naslovljene propagandne trilerje.« Tako vpelje zapis na zavihku najnovejšo knjigo Marcela Štefančiča jr. **Poročila sem se s komunistom** (Go-Partner, Logatec, 2010) s podnaslovom *Zlata doba protikomunističnega filma*. Seveda, v prvi vrsti in na prvi pogled gre za garaško študijo o žanru, ki je danes večinoma zdrsnil v pozabo oziroma v obskurnost, naslovi filmov kot so *Rdeča grožnja*, *Potovanje v svobodo*, *Pošast iz Budimpešte*, *Srp ali križ*, *To ni čas za rože*, *Rdeča Donava* itd. pa poskrbijo kvečjemu za kakšno privzdignjeno obrv ali seminarsko nalogo.

A stvari niso tako preproste, Štefančič izdela izčrpen zgodovinski oris in ustrezno kontekstualizira družbene razmere, ki so pripeljale do razcveta tega žanra. Z eruditsko zagnanostjo razkriva absurde in paradokse, fanatizem in zablode, secira sprego medijev in politike, oblastnih struktur in množic – na eni in na drugi strani »Železne zaves« , še preden je ta sploh obstajala (in ko je Sovjetska zveza tudi v očeh številnih Američanov veljala za nič manj kot realizirano utopijo na zemlji – pač na račun Potemkinove tradicije, ki so se ji pustili zapeljati tudi številni intelektualci, umetniki in diplomati). Knjiga pri naša mešanico esejističnega pristopa in kritične študije, ki ob stalnem vračanju k filmu priča o umazanih zakulisnih igrah, zgodovinskih preganjavicah in prevarah, manipulacijah in inscenacijah, igrah in iluzijah, o težkem, mučnem in napetem zgodovinskem obdobju, ko so družbe na eni in na drugi strani pravzaprav sproti proizvajale več zgodovine, kot so je bile sposobne prebaviti, oziroma o zgodovinskem obdobju, ki se je odvijalo kot prvorazredni filmski material.

Knjiga *Poročila sem se s komunistom* se ne omeji na tiste uvodoma omenjene žanrske izdelke, ampak odkrije podobne ideološko-propagandne principe v protijaponskem in protinacističnem filmu, pa v bibličnih spektaklih, radioaktivnih znanstvenofantastičnih smeteh, filmih o Korejski vojni, »prvi vojni proti komunizmu«, in celo v opusu Alfreda Hitchcocka. Zraven smo tudi Slovenci, vsaj posredno, od Matta Cvetiča, huliganskega potomca izseljencev v jeklarskem Pittsburgu, ki je kot eden od protagonistov Hooverjeve gonje dočkal svojih pet minut slave kot megalomanski ovaduh, po čigar zgodbi so posneli film *Bil sem komunist za FBI* (I was a Communist for the FBI, 1951, Gordon Douglas). Pa do opazk, da je »dokumentarec Ljubljana pozdravlja osvoboditelje iz 1946 enak ponaredek kot fotografija izobežanja zastave na Iwo Jimi.«



Bizarne anekdote in rafalne povezave so nadgrajene z avtorjevim širokim vpogledom in duhovitimi preskoki na druga področja, ogromno je citatov in navzkrižnega nanašanja, avtor poglobljeno raziše celoten družbenopolitični in popkulturni kontekst, na tej osnovi pa ustvari pravi leksikon določenega obdobja. Nekatere vzporednice, ki jih izpostavi Štefančič, so naravnost osupljive, in dragocenost te študije je predvsem v vztrajnem razkrivanju ideoloških mehanizmov. Če izpostavimo samo tistega najbolj očitnega: McCarthyjeva Kongresna komisija za protiameriške dejavnosti, ki je inkriminirala na tisoče Američanov, osumljenih simpatiziranja s komunizmom, je uporabljala skoraj identične argumente in utemeljitve za svoj obstoj kot organizatorji stalinističnih procesov, le predznak je bil nasproten. (No, vseeno pa desetini milijonov žrtev Stalinovega terorja ne kaže enačiti s skupino žrtev makartizma, kljub temu, da so bili principi delovanja v določenem obdobju srhljivo podobni na eni in na drugi strani.) Avtorjeva teza, h kateri se neprestano vrača in z njo tudi zaključuje knjigo, je ta, da sta komunizem in kapitalizem (na skrivaj) ves čas zaljubljen drug v drugega, da sta neločljiva, da »drug brez drugega ne moreta« .

Podobno kot v Štefančičevi monumentalni študiji *Zadnji film* (UMco in Slovenska kinoteka, 2007), avtor tudi tu dosledno uporablja slovenske prevode izvirnih naslovov filmov, kar pomeni, da je treba preživeti branje s palcem, zatakne-nim v filmografijo na koncu knjige. Sploh glede na to, da je v knjigi omenjenih vrtoglavih 850 filmov, a ta ocena je le približna, raje gre za kakšnega več. Ampak presežek ni v količini, ampak kakovosti, poglobljenosti, analitični introspekciji, duhovitosti in čistem bralskem užitku ob jezikovni in intelektualni gibkosti. Po šestdesetih knjigah enega najbolj plodovitih slovenskih *non-fiction* publicistov tako obvisi v zraku samo vprašanje: Kako je mogoče, da ta luciden stilistični mojster še ni prejel nagrade za najboljšo esejistično knjigo ali kakšne druge nacionalne nagrade?

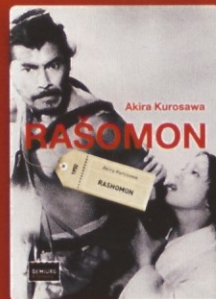
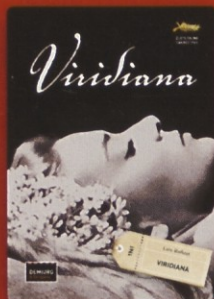
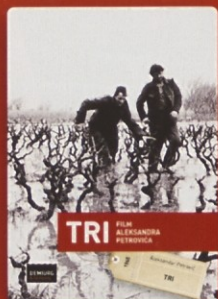
NEKOREKTNI DOKUMENTARCI, LEGENDARNE KLASIKE IN KULTNI ART FILMI NA DVDJIH.

Novoletne promocijske cene za več kot 50 filmov!

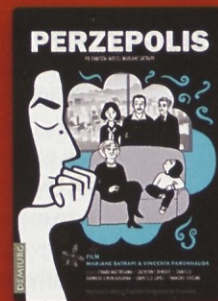
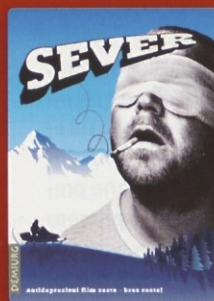
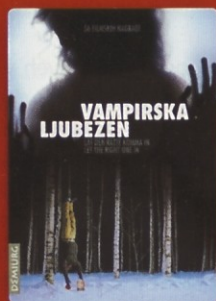
Od 1.12. 2010 do 3.1. 2011 na spletni trgovini

<http://trgovina.demiurg.si>, v Kinodvoru in knjigarni Sanje

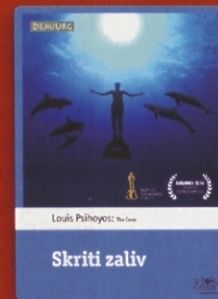
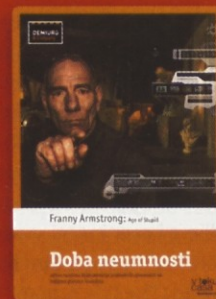
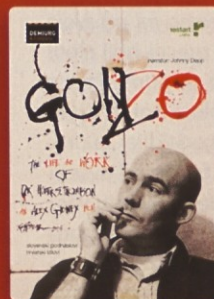
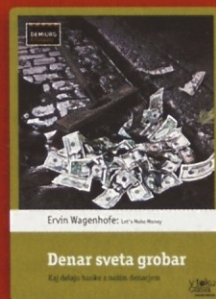
LEGENDARNI
KLASIKI



KULTNI ART
FILMI



NEKOREKTNI
DOKUMENTARCI



7,00 EUR
posamezni film



21,00 EUR
4 filmi za ceno treh



4,00 EUR
vsak nadaljnji film



DEMIURG
www.demiurg.si



PO PROMOCIJSKIH CENAH LAHKO KUPITE
VEČ KOT 50 NASLOVOV!
Vse cene vključujejo 20% DDV

Psihoanaliza za mlade

Gremo mi po svoje

Matic Majcen

68

KRITIKA



Slovenski »pop« filmi, torej tisti, ki ciljajo na najširši spekter občinstva in med katere nedvomno spada tudi *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočevar) so v našem prostoru pogosto sprejeti s kategoričnim zavračanjem s strani kritiške srenje. Ob tem pa ravno zaradi tega odmikanja kritiškega pogleda ostane prezrto marsikatero zanimivo branje filma, ki – tako tudi v primeru Hočevarjeve mladinske komedije – pod krinko površinskeosti razkriva izjemno bogat in predvsem odprt filmski tekst, naklonjen nekaterim na prvi pogled nepričakovanim interpretacijam.

Slovenska kinematografija je s filmom *Gremo mi po svoje* dobila drugačno vrsto komedije, takšno, ki precej bolj sledi sodobnim trendom tega žanra in ravno zato so primerjave z oddaljenimi slovenskimi klasiki mladinskega filma, kot so *Kekec* (1951, Jože Gale) ali *Poletje v školjki* (1985, Tugo Štiglic) za pravično umestitev filma neustrezne. Hočevarjev film je predvsem po svoji narativni strategiji mnogo bolj soroden novemu valu ameriške komedije s koreninami v neodvisni produkciji, zato ima več kot s katerikoli slovenskim filmom skupnega denimo z *Življenjem pod vodo* (The Life Aquatic With Steve Zissou, 2004, Wes Anderson) ali filmom *Napoleon Dynamite* (2004, Jared Hess). Vse tri omenjene filme zaznamuje določena narativna ohlapnost, nezainteresiranost za klasično, na postopni gradnji komičnega učinka strukturirano pripoved, kjer je ta učinek skozi serijo epizodnih prijemov in karakternih prigod porazdeljen tokom celotnega filma. In četudi skuša biti Hočevarjev

film od omenjenih dveh v tem precej bolj všečen, je bistveno to, da tak film vpelje drugačno stanje gledanja, ki ga bolje opišemo s *feel good* namesto tradicionalnega *laugh out loud*, njegova uspešnost pa se prej opisuje s kriterijem gledljivosti kot pa huronske smešnosti. Gledalčev užitek ne izhaja toliko iz nekega globalnega zapleta in njegova razrešitve na samem koncu, temveč že iz samega dejstva, da dobesedno bivamo, se družimo in vztrajamo s temi všečnimi filmskimi liki, ki temeljijo na neposredni toplini in pristnosti. Če bi tak film umeščali v Bazinov dihotomijo režiserjev, ki verujejo v podobe in režiserje, ki verujejo v realno, bi ga nagnili globoko v slednjo stran, zaradi nepodrejanja narativni strukturi še s toliko večjo gotovostjo.

Prav ta učinek realnega sobivanja naredi iz filma *Gremo mi po svoje* nekakšen fiktiven vodič po psihoanalitskih temah, prirejen za mladinsko občinstvo, že skorajda nekakšen srednješolski učbenik v osnove psihoanalitske vede. V njem najdemo celo vrsto elementov, ki načenjajo vprašanje nezavednega: zvesto izpeljane sanjske sekvence, ki privzemajo mnoge značilnosti dela sanj po Freudu (vključno s premeščanjem, zgoščevanjem, potlačenimi vsebinami, izpolnitvijo želje, simboliko, somatskimi vplivi), deški upor očetovski avtoriteti, spolno fantazmo ter soočanje z organskimi procesi narave kot notranjimi dramami psihičnega aparata. Če lahko film obravnavamo s tega vidika, potem kaj hitro uvidimo, da Hočevar najstniškega obdobja ne dojema kot statično stanje, portretirano z vidika odrasle, mo-



ralizirajoče avtoritete, temveč kot izrazito dinamično, minljivo in dramatično obdobje, nemalokrat začinjeno s pogovori o seksu in vulgarnim diskurzom. *Gremo mi po svoje* se za razliko od marsikaterega slovenskega mladinskega filma ne kaže kot reguliran, avtoritativen diskurz, temveč je naturalistični diskurz resnice, kar znotraj javno financiranega filma še zdaleč ni pravilo, in za to si zasluži Hočevar vse priznanje. To se nanaša tudi na potrošniško naravnost Hočevarjevih najstniških subjektov. Ti niso v ničemer oropani sodobnih navad, od uporabe mobilnih telefonov, igranja iger, zbiranja sličic, mrzličnega hlastanja za čipsom, niti se film ne poskuša postavljati naproti temu. Ob pogledu na te otroke ni nobenega dvoma – gre za izrazito postmoderno mladino, odraslo z računalniškim in televizijskim medijskim diskurzom. A simbolika za njihovim delovanjem je bistveno bolj daljnosežna, kot je očitno na prvi pogled. Fantova vizija z dedkom, ko mu ta prerokuje, da bo spremenil svet, se najprej zdi kot prazno govoričenje izkušenega starostnika. Pa vendar – ali ne predstavlja romanje treh tabornikov na vrh gore svojevrstno uresničitev te prerokbe? Metaforični pomen njihovih dejanj izdaja njihovo velikopoteznost, saj je že samo romanje na goro nabito z bibličnimi referencami, le da fantje za razliko od Mojzesa krščanstva ne sprejmejo, temveč ga kot pljunek prek rame odvržejo iz interpretativnega repertoarja njihovega osmišljanja realnosti. In to za povrh storijo še z recitiranjem, prežetim z ironijo, tem osrednjim postopkom postmoderne umovanja.

Pot, ki jo *Gremo mi po svoje* ponuja kot rešitev sodobnih dilem človeštva, torej pride v obliki nekakšnega metafizičnega naturalizma, ki zavrača kakršnokoli spiritualno podrejanje višji, fiktivni sili. Popeljimo to interpretacijo še korak dalje. Mar je možno *Gremo mi po svoje* brati kot alegorijo novonastale komunistične družbene ureditve? Taborniška skupina v filmu se v obliki majhne komune začne osvobajati kapitalističnih spon, vladajočih sodobni civilizaciji, materialistična izpeljava pa povsem ustreza komunistični ekonomiji – hrano si, če sledimo govoru o siru, jabolkah in vampih, očitno priskrbijo sami, iz narave, pri bližnjih kmetih, torej so, če odštejemo izlete v trgovino, samosvoji in samozadostni. Poskrbijo tudi za redefinicijo opisovanja svojih dejanj v bolj »skupni« model – ne govorijo več o krajih, temveč preko vpeljave pojma rabutanja napeljujejo na skupno last naravnih dobrin. Starešinski lik (Jurij Zrnc) predstavlja še zadnjo oviro na poti do resnične izpolnitve pojma skupnega, ki pa do konca filma vendarle pade, tako da lahko besede iz pesmi Nike Manevski, ki kolektivno podrejanje tabornikov slepi s frazami o individualni osvoboditvi, kot so »sam svoj kraj!«, »vsak po svoje!«, dokončno zaživijo.

V celotnem filmu zasledimo samo dva simbolna elementa, ki predstavljata stik tabornikov z urbano civilizacijo. Najprej avtomobil, ki poškodovanca pripelje na rob Alp in ki je v osrčju narave pravzaprav videti kot povsem izgubljen artefakt neke oddaljene drugosti. Drugi stik pa je most, ki ga vidimo v prizorih, ko kurir prenaša blago v tabor. Gre za zelo pomenljiv prizor, sploh zato, ker se zdi, da ti posnetki nimajo druge funkcije (če odštejemo humorni učinek), kot da poudarjajo pomembnost te rutine hoje čezenj. Še posebej v oči zbode šibkost te povezave med taborom in civilizacijo, ko se kurirju venomer tresejo noge pod nogami, njegov pogled v brezno pa je tako zanj kot za gledalca v prvoosebni posnetku, grozeč. Gre za najbolj uspelo metaforo v filmu, ki daje vedeti, da je človekova vez s potrošniškim načinom mišljenja in s kapitalizmom, kot smo ga poznali pred krizo, vedno šibkejša in da bo sodobna civilizacija, če ne zdaj, pa kaj kmalu morala poiskati alternativne načine bivanja.

Da bi *Gremo mi po svoje* predstavljal resen alegoričen premislek o možnosti komunistične izpolnitve, bi bržkone v neki točki potreboval prekinitev te vezi z ostalo družbo, ki bi prebivalce tabora prisilila, da v polni meri zaživijo kot samostojna skupnost. A film, ki predstavlja tako raznovrsten tekst – poleg omenjenih prikritih branj tvori povsem soliden prispevek žanru slovenskega mladinskega filma in zraven še turistično razglednico iz osrčja slovenskih Alp –, že sam po sebi dokazuje, da ni primeren samo za nabiranje gledalcev v kinih, temveč si zasluži tudi večje pozornosti analitičnega očesa.

Fašisti raus!

O filmu Piran - Pirano
Matic Kocijančič

Celovečerni prvenec mladega scenarista in režiserja Gorana Vojnovića je tudi prvi slovenski film, ki se resneje sooča s problematiko povojnega nasilja v naši deželi. Tega se loti z domiselnega izhodišča: poslučuje se izrazito osebnih zgodb, ki so pomenljive po sebi; njihova umestitev v (po)vojni čas jih ne tvori, ampak zgolj zasluče v nepričakovano smer.

Ta strategija ustvarja kontrast z veliko zgodbo, ki okviri usode protagonistov. Napetost med intimnim in historičnim je v svojih najuspešnejših filmskih manifestacijah sposobna zamajati ustaljena zgodovinska prepričanja in etnične predsodke, kar je razvidno tudi kot ena izmed poglavitnih režiserjevih tendenc. Ne po naključju. Strategija orisa večjih zgodovinsko-političnih problemskih sklopov z marginalnimi usodami, ki se jih dotikajo le v bežnih srečanjih, je namreč izraziti trend sodobnega filmskega ustvarjanja sploh (v prejšnji številki *Ekrana* smo lahko brali članek Špele Barlič o opusu Elie Suleimana, ki na podoben način tematizira usodo palestinskega naroda).

Piran - Pirano (2010) odlikuje predvsem nekaj zanimivih scenarističnih zamisli, med katerimi izstopa alegorična igra z Veljkovim (Mustafa Nadarević) paničnim strahom pred vodo. Gre

za ostarelega bosanskega partizana, ki je v mladosti sodeloval pri osvoboditvi mesta, v njem pa ga je nato zadržala ljubezen do Slovenke Anice (Nina Ivanišin). Veljkov odpor do morja, ki ga je povzročil način usmrtnice njegove družine, Vojnović spretno poveže z junakovim iskanjem izmikajoče se identitete Pirančana. Ta centralna točka filma preko večplastne simbolike na izviren način zastavlja gledalcu vprašanje, kaj pomeni biti doma.

Aničin očenaš za »sovražnika« v enem izmed zadnjih kadrov filma nas sicer spomni na podobno sceno v *Katinu* (Katyn, 2007, Andrzej Wajda), vseeno pa z utemeljitvijo junakinje, da ostaja komunistka in ateistka, prikaže simpatično iskren odtenek bežnega metafizičnega preseganja logike naših in vaših, ki je v *Katinu* dosežen s prekinitvijo molitve pri besedah: »Odpusti nam naše dolge, kakor tudi mi odpuščamo svojim dolžnikom.«

Nagrada za najboljši scenarij, ki jo je film prejel na letošnjem FSF, prikrito sporoča, da so režiserski posegi v naracijo zgolj v drugem planu. To je na začetku neopazno, sčasoma pa postane moteče, predvsem zaradi razvlečene minutaže filma, ki se



brez potrebe približa dvema urama. Nekaj scen je zrežiranih celo izrazito nespretno. Prizor v zapuščenem stanovanju, kjer se mlad Italijan Antonio (Francesco Borchini) skriva pred krvoločnimi partizani, ni le klišejski, ampak je v podobni strukturi ponovljen kar trikrat. Prvič, ko se skriva pred celo enoto, drugič, ko se skriva pred partizanko Anico, in tretjič, ko se skupaj z Anico skriva pred »komandantom« (Peter Musevski). Vsakokratni odmev tega prizora je izrazito predolg. Cinefile bi utegnili zmotiti tudi scena, v kateri Antonio uprizarja igranje na klavir brez dotikanja tipk, razpet med željo igrati in strahom biti slišan. Motiv je namreč preblizu antologijskemu prizoru iz *Pianista* (The Pianist, 2002, Roman Polanski).

Film nakaže ambicijo za umestitev v širši mednarodni kontekst »spravnih« projektov, med katerimi je v zadnjih letih najbolj prepričal omenjeni *Katin*, ki ga je posnel sin enega od oficirjev, umorjenih v Katinskem gozdu. Vojnoviču je treba priznati, da je kot prvi slovenski režiser pokazal (še vedno) tabuizirano brutalnost, ki je pogosto spremljala zmagoslavne pohode osvoboditeljev, ni pa v primerljivi luči osvetlil fašističnih zločinov, ki so tej nasilnosti – vsaj do neke mere – botrovali. Flashback tehnika, ki nam omotično zariše poboja Aničine in

Veljkove družine, se kot edini pravi (režijski) poseg izkaže za zgrešenega. Zasenči in abstrahira namreč tisto, kar bi moralo biti prikazano najbolj konkretno in eksplicitno. Partizanski teror se dogaja tukaj in zdaj, fašistične likvidacije pa izpadejo kot samostojne akcije razjarjenih kmetov v šestnajstem stoletju nekje na obrobju Transilvanije.

Tudi tu bi se avtor lahko zgledoval po *Katinu*, ki poleg duhovnega presežka deluje katarzično prav zaradi dokumentarističnega soočenja z nasiljem, za katerega ne terja maščevanja ali kakršnega koli poplačila, obenem pa ne pristane na vsebinsko ali estetsko mistificiranje sovjetske morije.

Vojnovič je dokazal, da je poln zanimivih idej, ki so prevedljive v tekoč filmski jezik, četudi mu ta odločen korak v prvem poskusu še ni povsem uspel. Film očara in nasmeje občinstvo s svojo okvirno zgodbo, medtem ko s prikazovanjem povojnega Pirana, ki je tako po vsebini kot po trajanju osrednji del filma, pogosto izvleče napačne karte. Pri bodočih projektih mu je želeli predvsem več režijske drznosti, kar v privlačnem vizualnem horizontu uspešnice *Čefurji raus!* ne bi smel biti prevelik problem.

Wall Street: Denar nikoli ne spi

Andraž Jerič



Ko je Oliver Stone pred dobrimi dvajsetimi leti posnel prvi *Wall Street* (1987), je hkrati ustvaril dvoje: po eni strani je želel povedati, da je turbokapitalizem 80. let, ki se je pravzaprav šele takrat končno zavedel svoje prave moči, bolna in nena ravna ideologija, po drugi strani pa je prav z likom Gordona Gekka (Michael Douglas), poosebitvijo sistema samega, ustvaril kompleksno nasprotje takšni posplošeni definiciji. Razlog za takšno diskrepanco med idejo in njenim nosilcem je prav v njeni črno-belosti; kapitalizem res ni tako dober, kot ga vidi Gekko, a tudi on sam ni tako slab, kot bi rad na prvi pogled pokazal Stone.

Tedanja situacija je bila seveda drugačna, čeprav je okostje sistema isto. Še več; če je bil Gekko takrat mutacija, anomalija, nekakšen *übermensch*, je zdaj le še eden izmed mnogih, enak med enakimi. Seveda se sistem ni spremenil – institucionaliziral se je! Ali kot pravi Gekko: »*Pohlep ni več samo dober, zdaj je legaliziran.*« V prvem delu smo tako priča še prelomnemu zgodovinskemu trenutku, ki pa do drugega že zvodeni v zgodovino samo. Kapitalisti so takrat prvič uvideli zmoto, ki so jo kategorično ponavljali vse od padca fevdalizma: kapital ni ustvarjen, ni prislužen ali izgubljen, je preprosto prenešen iz ene perspektive v drugo. »*Kot čarovnija,*« pravi Gekko, ko pravzaprav citira Baudrillarda – vrednost slike na njegovi steni ni nič drugega kot iluzija, ki počasi postaja resnična. Bolj kot je resnična, bolj si je ljudje želijo. In bolj kot si je ljudje želijo, večja je spet iluzija. Prav ta razkorak, ki tu nastane med Baudrillardovo in Marxovo idejo simbolne vrednosti, je razkorak med preteklostjo in novim reaganovskim kapitalizmom. Tudi ta je le še igra senc, ki z realnostjo pravzaprav nima nobene veze več.

Prvi *Wall Street* je bil tako otrok časa, materializirani *zeitgeist*, ki pa je pravzaprav prav s svojo pojavo – ironično? – navdihnil generacije mladih *brokerjev*, ki so vsi želeli postati novi Gordon. Ta je torej kot nekakšno opravičilo na dveh nogah pravzaprav ustvaril resničnost, katero je sam že hkrati tudi kritiziral, in s tem (kot vsak *pravi* moderni protagonist) uspešno brisal meje med resničnostjo in umetnostjo. In kdaj bi bil boljši trenutek, da *Wall Street* znova premeri sodobnost, če ne zdaj, v času baje največje finančne krize v skoraj sto letih? Te krize niso ponesreči poimenovali tudi »kriza vrednot« – ampak o kakšnih vrednotah je tu govora? Stone je v prvem filmu nakazal, da prostora zanje ni, edino pravilo je pravilo prostega trga, na katerem si vreden le toliko, kolikor si močan. Zato se ob ogledu drugega dela (brez številke, a podnaslovljenega z *Denar nikoli ne spi*) spraujemo, odkod ta prestrašeni korak nazaj? Gekko se iz zavora vrne kot skrušeni Don Kihot in kot siva eminenca prepušča sceno evolviranim naslednikom, ki so stopili na njegovo mesto (med njimi v prvi

vrsti odlični Josh Brolin), in idealističnim japijem nove generacije v podobi njegovega zeta (Shia LaBeouf). Gekkova filozofija se je tako v nekaj letih iz osebne prelevila v državno, če ne celo svetovno. Zdaj stoji na suhem, po državi predava mladim generacijam ekonomistov prihodnosti, medtem ko pusti velikim ribam, da se pobijejo med sabo. Zdi se, da je Stone brez kakršne koli zgodovinske distance ubral nekakšno apologetsko pot, podobno kot je to storil z bivšim predsednikom Bushem v svojem prejšnjem filmu *W.* (2008) – tako kot je on le lutka korporacij, torej gospodarskih in vojaških interesov, postane Gekko v drugem filmu le še nevidna figura na igrišču kapitala, ki nekako resignirano, skoraj z obžalovanjem opazuje sesedanje sistema, ki ga je pomagal graditi tudi sam. Seveda ne dopusti, da ga ta kar tako izpljune, a vidi se, da je nostalgik – pogreša svet, kakršen je bil pred dvema desetletjema. In nekako se ne znebimo občutka, da ga pogreša tudi Stone, češ, mogoče je bil takrat kapitalizem res ogaben koncept, ampak pogledajte, kakšen je šele zdaj! Tem »novim« kapitalistom ne prizanaša v ničemer, kakor je Gekku prizanašal v prvem delu, ampak jim kot ogledalo postavlja prav njega, njihovega vzornika, učitelja, *filozofa*. Morda največja napaka, ki si jo je Stone dovolil, je prav ta, da je rešitev za »krizo vrednot« namesto v temeljitem preizpraševanju našel v preprostem vračanju k starim vrednotam. Če so »mladi« kapitalisti pokvarjeni, ker so sledili staremu zgledu Gordona Gekka, je ta zdaj povsem



drug človek, spremenila sta ga zapor in osamljenost. A ravno ta za lase privlečena katarza, ki se zdi dandanes (in se je zdela že leta 1987) tako nepotrebna, meče pesek v oči preprostem sporočilu prvega *Wall Streeta* – da kapitalizem pač ni zgolj in samo Gordon Gekko. Čakamo torej na *Wall Street 3*?



Pozabite na dobo vodnarja. Dobrodošli v dobi piflarja.

Socialno omrežje Davida Fincherja
Urban Zorko

Bi si ogledali biografski film o piflarju z načrtom? O piflarju, ki vklopi ves svoj *geekovski* potencial, se prilepi na monitor, žveči pico in zaradi posedanja pridela kvečjemu kakšen heme-roid? Bi si ogledali film o piflarju, ki je spremenil svet?

Za mnoge ni dvoma. Ustanovitelj Facebooka, Mark Zuckerberg, je vse v enem, *wunderkind*, stvarnik ene največjih virtualnih pokrajin, internetni guru, računalniški genij, institucija, film in reklama za ta film obenem, inkarnacija ameriškega sna in milijarder po naključju. Zadnjo oznako mu je v naslovu knjige, po kateri je prirejen scenarij *Socialnega omrežja* (The Social Network, 2010, David Fincher) prilepil pisec Ben Mezrich. V dokaj ameriški zgodbi o (navidez) z neba padlih milijardah so poleg njega takoj po izidu knjige tudi filmski producenti zavohali varni vložek. Razumna računica: doslej je film po svetovnih dvoranah že več kot podvojil osnovni proračun petdesetih milijonov.

Na to misijo so poslali izkušena mačka, režijo je prevzel David Fincher, pisanje scenarija pa Aaron Sorkin, ki sta se, predvsem slednji, znašla pred težavno nalogo: narediti zanimiv (ali vsaj dobičkonosen) film, o dokaj nefilmičnih letih računalničarja, kronanega s svetovnim uspehom. Resnično, *dramatizacija*.

Film izgoreva v želji, da bi v Marku Zuckerbergu odkril rock zvezdo in nas popeljal na nepozabno pot v slavo, droge, razvrat, med izdano prijateljstvo, neuslišano ljubezen ... Tistega malo seksa je več v (mestoma izmišljenih) slovenskih podnapisih kot v filmu, ščepec droge pobožno krasi 5 cm² odpetega dekletovega dekolteja (pač, film je namenjen najširšemu občinstvu) in, ah, ljubezenska zgodba – neprepričljiva, postranska, neizdelana in na koncu z junakovim osveževanjem spletnega profila izbranke tudi posiljeno melodramatična.

»Želel sem si, da o meni ne bi posneli filma, dokler sem živ,« je dejal Zuckerberg. Film je v (promocijsko razumljivem) fingiranju njegove biografije v veliki meri vezan v ris dejanskosti (liki, okvirni dogodki). Izmišljeni so tisti mali medosebni konflikti, vmesne sive cone, ko pametnjakovič, glavni junak, čim manj sedi za monitorjem. A sedi vseeno, če ne za tipkovnico, pa v stresanju hiperpametnega sarkazma – za mizo doma, za mizo v odvetniški pisarni, za mizo v študentski sobici, za mizo v podjetju, za mizo v sejni sobi Harvarda, pa tudi na kavču in v predavalnici. Toliko sedi (če bi se sprehajal naokoli, verjetno ne bi ustvaril Facebooka), da še film občasno pozabi nanj in se (tvegano) zaljubi v kakšnega od stranskih likov, ki, za razliko od Marka, živijo svoje življenje tudi v eksterierjih. Prav tako ne gre zameriti nekaterim ameriškim kritikom (predvsem računalničarjem), ki so

film označili za *antigeekovski*, piflofoben. Sodeč po videnem, režiserju (kot bi se jim ta želel maščevati za nefilmska življenja) res niso najbolj simpatična vrsta ljudi.

Sicer tokrat ne prevpijoča Fincherjeva režija je ljubezen do stilizacije vendarle potešila v dramaturško zablodelem prizoru veslaškega tekmovanja Zuckerbergovih nasprotnikov, dvojčkov Winklevoss. Tam režiser z uporabo t. i. *tilt shift* optike (oz. učinka) izdela sekvenco, ki zaradi selektivnega fokusa deluje kot modelček, igračasto. To lahko razumemo v smislu zanimive režiserjeve ironije: Kdo pravzaprav igra igrice? Računalniški piflarji, ki služijo milijone (in spreminjajo svet), ali stare elite, ki veslajo proti toku? V tematizaciji novih elit digitalne dobe, temeljnih premikov finančnih in vrednostnih osi, je film tudi najuspešnejši.

Resda ima *Socialno omrežje* dovolj humornih dialogov, a to je tudi film, ob katerem se gledalca (opremljenega s primernim naborom sodobnih vrednot) loti slaba vest, češ tako mlad, pa že milijarder. To je, končno, naporen film o napornem junaku, kajpada aktualen, z iskrivimi dialogi, z dovolj dobro, četudi emotivno krampasto režijo, z dobro igro, s scenarijem, ki je Sorkinov (pač, v dani situaciji) verjetno edini (kvaliteten) mo-



žni izhod. Nelahka, še kar nekako opravljena naloga na malce nefilmsko tematiko ...

Ti pomisleki bledijo ob edinstveni (popolnoma brezplačni) promociji, ki je je film deležen – radovedni žilici vsakega štirinajstega Zemljana: »Kdo je stvarnik sveta, v katerem živijo vsi moji prijatelji?« Nadaljnja usoda družabnega omrežja Facebook postaja tudi usoda tega filma, prilike o neki genezi.

Osamljeni človek v prazni sobi

Američan Antona Corbijna
Andrej Gustinčič

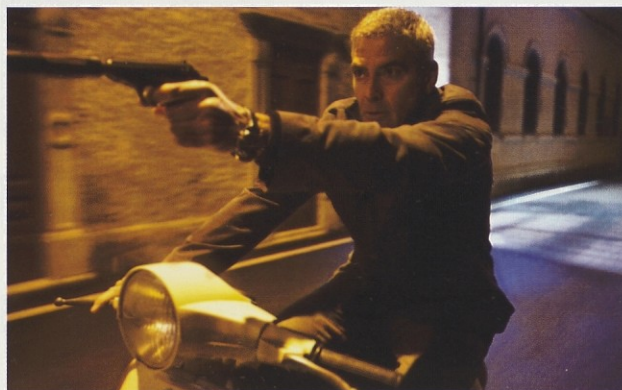


Srhljivke o poklicnih morilcih imajo vgrajene konstante. To so filmi o samotarjih ali, če parafraziram Jean-Pierra Melvilla, filmi o osamljenih moških v praznih sobah. Junaki teh filmov so ljudje, za katere je profesionalizem ne samo način, ampak tudi smisel življenja. Zato se filmi toliko ukvarjajo s proceduro atentata ter z orodji morilske obrti. Lahko rečemo, da je od-tujenost teh junakov popolna: stiki z ljudmi, čustva, ljubezen predstavljajo le nevarnost. Konflikt, ki nastane, je med izolaci-jo in prebujanjem človečnosti v posamezniku. To je spopad v človeku, ki se je izključil iz vsakdanjega življenja in za katerega je samota običajno stanje, s potrebo po ustvarjanju neke du-hovne, če ne dejanske domovine. Filmski poklicni morilec je človek, ki se v bistvu boji življenja in je sebe izključil iz njega. Po navadi hoče opraviti še zadnjo nalogo, *one last hit*, in se po-tem umakniti s scene. To, da ga na koncu ponavadi poskušajo ubiti lastni šefi, samo potrjuje, da je človek, ki živi v svojem la-stnem svetu, ločen od življenja okoli sebe, obsojen na propad.

Jack (George Clooney) v filmu *Američan* (The American, 2010, Anton Corbijn) je puškar. Pripravlja orožje, ki ga upo-rabljajo morilci. Če je sam tudi atentator, v filmu ni jasno. Je pa tudi vseeno, ker tako strokovno in neusmiljeno ubija svoje nasprotnike, da bi to lahko bil tudi njegov poklic. Na begu je. Skriva se pred skrivnostnimi Švedi v Castelu del Monte v italijanski pokrajini Abruzzo. Tu pripravlja puško za atentatorko, katere naloge ne pozna, ampak začne sumiti, da je njena tarča on. Hkrati se zaljubi v prostitutko dobre-ga srca, ki jo igra prelestna in simpatična Violante Placido ter začne sanjati o normalnem življenju. Švedi ga najde-jo, Jack pa mora uporabiti vse svoje znanje, da bi preživel.

V svojem prejšnjem filmu, dolgočasnem in hudo precenje-nem *Nadzoru* (Control, 2007), je Anton Corbijn pokazal, da obvlada šablone »art« filma in ustvaril drugorazredno imita-cijo filma *Mati in kurba* (La maman et la putain, 1973, Jean Eustache). *Američan* pa je antologija elementov mednaro-dnega trilerja, ki je bil popularen v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja in se je zadnje čase ponovno vrnil na velika platna. V filmu kot po dolžnosti sledijo podobe osamljenega profe-sionalca: Clooney, sam, posnet v profilu na trajektu pozimi; na robu postelje prostitutke v rdeče osvetljeni sobi; sam za mizo v baru v skrajnem kotu kadra. In seveda ga vidimo, kako sam v prazni sobi sestavlja orožje. Dialogi so tudi tradicional-ni: »Ti si dober človek, ampak imaš skrivnost,« mu reče ljubica; »Ne moreš dvomiti v pekel,« mu reče simpatični duhovnik, »To je mesto brez ljubezni.«; »Predvsem ne ustvarjaj prijateljstev,« mu reče šef, »Nekoč si to vedel.« Počnem tisto, kar znam do-bro početi, pa je Jackov moto. Filmski turizem (Švedska, stare ulice Castela del Monte) in lepe ženske so na svojem mestu.

Tudi Clooney. On ni Alain Delon ali Charles Bronson ali Alan Ladd, ki so vsi igrali variacije na to vlogo. To je George Cloo-ney: šarmanten in simpatično neikoničen. Je čeden in inteli-genten »navaden« človek. Za razliko od zgoraj naštetih igral-cev nima sposobnosti že samo s svojo navzočnostjo povedati



vsega, kar moramo vedeti o liku. V enem prizoru sedi v baru, medtem ko se na televiziji odvija *Bilo je nekoč na divjem zaho-du* (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone), v katerem je Henry Fonda s hladnokrvnim ubojem otroka pretresel gledal-ce. Tako kot Fonda v Leonejevem filmu tudi Clooney na za-četku *Američana* počne nekaj, kar od njega, ali katerega koli zvezdnika, ne bi pričakovali. Ampak je znak površnosti filma ter neprimernosti Clooneyja za to vlogo, da njegov zločin ne vpliva na naše občutke do njega. Ostane tradicionalni filmski junak, za katerega navijajo gledalci, brez moralnega konflikta ali nelagodnosti. Clooney enostavno nikoli ne deluje prepri-čljivo nevarno ali grozeče. Tako kot *Američan* nasploh. Film je spreten, lepo posnet, nesubtilen in nežaljav. Tisto malo globi-ne, ki je ima, je inherenta tej vrsti filma. Pove svojo skromno in neizvirno osrednjo zgodbo z izrabljenim profesionalizmom.





Tamara Drewe

Stephen Frears – *Moja lepa pralnica* (My Beautiful Laundrette, 1985), *Nevarna razmerja* (Dangerous Liaisons, 1988), *Kraljica* (The Queen, 2006) – se nikoli ni maral ponavljati. S *Tamara Drewe* (2010), adaptacijo romana v stripu britanske striparke in ilustratorke Posy Simmonds, ki je prav tako ohlapna, modernizirana priredba romana Daleč od ponorelega sveta (Far from the Madding Crowd, 1874) Thomasa Hardyja, je svoji eklektični filmografiji dodal še pastoralno dramomedijo. Tamara Drewe je duhovita in subtilno satirična pripoved o grdem račku z velikim kljunom, ki se z nekaj rinoplastične čarovnije transformira v fatalno vaško skušnjavko. Naslovna junakinja, ki je po mnenju svojih navdušenih občudovalcev po novem videti hudo dobro v hudo premajhnih hlačkah, se vrne v rodni kraj na angleškem podeželju ter postane tarča moškega poželenja in ženske zavisti. Njena mična podoba v zaspani vasi sredi zaobljeno valujočih gričkov sproži verigo pripetljajev, med katerimi se le redki končajo srečno.

Najmarkantnejša točka filma je prav njegov čudaško temačen finale, ki radikalno zasuka ton prej lahkotno čebjlave komedije. Arkadična, sončna, zasanjana, kosmato ozelenjena podeželska pokrajina, ki jo Frears slika z opojno romantiko angleške pastore, je za skupino tujcev, ki v njej iščejo počitek in hrano za utrujeno domišljijo, podoba raja iz turističnega kataloga – vse dokler sami ne postanejo igralci v zgodbi, ki jo kreirata kronično z dolgočaseni najstniški nadlegi, za kateri je rajski pokrajina le brezmejno polje dolgčasa.

Tragika, v katero se izteče serija pripovednih niti z množico stranskih likov, ki so v resnici vsi po vrsti intrigantnejši kot naslovna junakinja, izhaja iz dejstva, da Frears postavi svoje junake – v tem primeru intelektualce višjega srednjega razreda – tja, kjer v resnici nimajo kaj iskati. Na kmetiji je prostor za poljsko fizikuro, molzne krave in praznične goske v pričakovanju bridkega konca, ne pa za intelektualno napihovanje, karieristično komolčkanje, ljubezenske intrige in mačistične fantazije sivoglavih moških o romantičnih razmerjih z mlajšimi ženskami. Kontrast med liki in zanje nenaravnim okoljem, ki zlagoma postaja vse bolj očiten, se razblini v dramatičnem vrhuncu, kjer ruralni raj, ki ne more več prenesti pocaste žajfnice svojih vase zagledanih gostov, naveličano dvigne roge, zatopota s kopiti in surovo pomen dra zdrizasti meščanski šoder. Duhovito, slikovito in ironično. Z zelo britanskim koncem.

Špela Barlič



Klepetalnica

Internetni, mozoljasti triler *Klepetalnica* (Chatroom, 2010, Hideo Nakata) se začne po pričakovanjih – s protagonistovim vstopom v klepetalnico. Veliko presenečenje za gledalca, Nakatin orgazmičen as v rokavu naj bi bil otipljiv, vizualni konstrukt spletne sobane, ki je pred nas postavljena v realistično nedomiselnim maniri kakor dejanska izba, zamejena s štirimi stenami, zavarovana z vrati na geslo (spletni pedofilil!) ter posuta z nekaj lesenimi stolicami, s katerih drug v drugega večino časa boljši pet nezadovoljnih najstnikov iz Londona. Kakopak luzerjev s problemi, ki jih definirajo/determinirajo. Pravzaprav razen teh ekskluzivnih in preprostih označevalcev (sem depresiven, sem osamljena, sem perverznej, sem sociopat ...) ni ničesar, kar bi pričevalo o tem, da gre za verjetne ljudi, za like s človeško izkušnjo. Kar gledamo, je pet klepetajočih, raznorodnih tablic, posutih s skromnimi ščepci nedeljske psihologije, ki so med seboj v šibki ali nični interakciji. Seveda, problem nastane, ko želi Nakata pokazati na disrepanco med tem, kakšni so liki v resnici (introvertirani, presrani), in tem, kakšni naj bi bili v klepetalnici (aktivni, odločni). Toda nasprotja zaradi njihove enoznačnosti ni. Že tako popreproščena narativa je s konstantnim manevriranjem med obema realnostma naposled zreducirana na patetični boj med mehki problemi oziroma liki, torej med tistimi, ki imajo možnost za odrešitev, in med tistim fatalističnim antagonistom, ki je nima. Ker je pač sadistični sociopat, jebi ga, tip je preprosto prestopil tisti fini rob, ki ga tokrat označuje vzburjenje ob ogledu spletnih samomorov. Zakaj, kako in kdaj – pod površino nam Nakata nikoli ne da pokukati.

Končni žebelj, ki dokonča *Klepetalničino* krsto, pa je ravno režiserjev kronski dragulj, se pravi fizičen prikaz klepetalnice same. A tudi ta se, razen posrečene finte ali dveh, ne izkaže za nič drugega kot za niz dolgočasnih soban, ozaljšanih z razmahano estetiko, katerih zakonitosti niti za milimeter ne odstopajo od pravih, »realnih«. In to celih enajst let po *Matrici*, ljubi bog.

Že stari dobri Arnheim je zakoreninil postulat, da se idej, ki so vizualno neizrazljive, pač ne snema v filme. Katere so te, na koncu odločita režiserjeva vizija in iznajdljivost. Nakata ju je tokrat nekje izgubil. Želimo mu, da se vrne na Japonsko. Tam se je še napajal pri dojkah njune sladkobe.

Matjaž Juren



Ledena past

Sredi nove smučarske sezone na naša velika platna prihaja grozljivka, ki je luč sveta zagledala že ob začetku prejšnje. Kljub temu pa se bodo vsi ljubitelji nazorno prikazanih grozljivk in najbrž tudi navdušeni smučarji prav gotovo razveselili filma *Ledena past* (Frozen, 2010, Adam Green). Ob ogledu omenjenega filma se nisem mogel znebiti občutka, da bi ga prav gotovo lahko posneli tudi pri nas, z našim filmskim proračunom in na enem od naših številnih smučišč. Kakorkoli že, režiral ga je multidisciplinarni avtor, včasih glavni vokalist v heavy metal bandu, pa DJ v slavnih klubih, še vedno pa občasno nastopa kot stand-up komik. Glavne tri vloge je Green dodelil mladim igralcem (Emma Bell, Shawn Ashmore, Kevin Zegers), ki so se do sedaj kalili predvsem v televizijskih nadaljevankah.

Film ima vse karakteristike stare dobre grozljivke: najstnike in njihovo nepremišljeno ravnanje (čeprav se obratovalni čas smučišča že zapira, prosijo žičničarja, naj jih vendar pusti še enkrat na sedežnica, na zadnjo vožnjo); zaplet, ki ga povzroči stranska vloga (žičničar pozabi na naše junake na sedežnici); stopnjevanje grozljivosti (sedežnica pet dni ne bo obratovala); in seveda – iz bližnjih gozdov pridejo na lov lačni volkovi). Prvi junak se tako po nekaj urah zmrzovanja nepremišljeno in z mrzlimi ter neogretimi nogami vrže s sedežnice. Ob tem lahko nazorno vidimo grozljive posnetke odprtega zloma obeh nog, kmalu zatem pa še precej realistični prikaz napada tropa volkov na nemočnega človeka. Vseeno ne izostane uspešno plezanje predzadnjega smučarja s sedežnice, njegov odhod po pomoč in obenem beg pred volkovi ter zelo dolgo čakanje edine preostale smučarke na ustavljeni sedežnici na takšno ali drugačno odrešenje.

Ne glede na to, da je film *Ledena past* zelo prepričljiva grozljivka, je odvisna od dialogov, saj je omejena na interakcijo največ treh oseb, ki so zaradi majhnega operativnega prostora (beri: smučarske sedežnice) preveč omejeni s fizično akcijo. Neizogibno je, da se z bližanjem konca tipične grozljivke zmanjšuje število junakov, in tu moramo biti odkriti in priznati, da je film v teh delih precej šibek. Sama grozljivost ne more rešiti filma pred objektivno oceno, da ima precej neizkoriščenega prostora. Seveda želimo vsem tistim navdušencem nazorno prikazanih grozljivk obilo užтков med krvavimi prizori. Ti pa tako ali tako vedo, kako se taki filmi končajo ...

Florijan Skubic



Nič osebnega

Urszula Antoniak, poljska režiserka in scenaristka, v celovečernem prvencu *Nič osebnega* (Nothing Personal, 2009) s presenetljivo zrelo avtorsko poetiko naniza iskrene, mestoma tudi trpke, a venomer nevsiljive filmske podobe medosebnih odnosov sodobne družbe. Z Daniëlom Bouquetom, direktorjem fotografije, in odlično igro Lotte Verbee ter Stephena Ree, uspe režiserka pričarati nenavadno pristno atmosfero prepletanja dveh središčnih motivov: (po)bega od spon frenetično nasičenega vsakdana in intimnega zbližanja dveh neznancev, katerih življenjski poti prekrži eno od tistih nenadejanih, a vselej usodno katarzičnih srečanj.

Minimalistična zgodba, vendar simbiotično uglasena s kadri raznovrstnih vizualno-zvočnih elementov, posnetkov narave, ki gledalčev fokus uglašujejo s spreminjajočimi se notranjimi stanji naslovnih likov, filmski pogled usmerja v dinamiko vzpostavljanja intimnega razmerja. Četudi si slednje sprva niti ne želi biti, se vendarle zgodi, vendar ne na način, kot nam ga slika večinska popularna kultura. Pravzaprav Urszula Antoniak vznikajoč odnos med Anno in Martinom izriše postopoma, z dobršno mero potrpežljivosti, pa tudi s ščepcem enigmatične življenjske ironije, pri čemer gre nenavadno pristno vez med protagonistoma prej pripisati obojestranskima osebnima preobrazbama kot pa zavestni odločitvi po vstopu v ljubezensko razmerje.

Postopnost izgrajevanja intimne vezi med dvema, ki jima življenje ni priznalo, ustreza tako njuni začetni »tabula rasa« značajski poziciji kot tudi narativni organizaciji filma, sestavljeni iz posameznih poglavij, med seboj ločenih z mednapisi. Vendar dramaturški lok, čeravno se izteče v nežno, skorajda brez dialogov vizualizirano zgodbo zbližanja tujcev, ki se jemljeta takšna, kot sta, le postavlja identifikacijski primat na središčni ženski lik. Skozi Annino popotovanje se namreč ekranizira prevpraševanje eksistence jaza v razmerju, ki nikoli ni fiksno, temveč je vselej obrnjeno k neskončnemu prehajanju in minevanju.

Zdi pa se, da nestalnost nadosebne topike, v danem primeru emancipatorno izpovedane z ženskega zornega kota, Urszula Antoniak z ekipo posname na sledi svoje pripadnosti srednjeevropski tradiciji judovskih, slovanskih in nemških kulturnih tokov, pri čemer prav razmerje med Anno in Martinom srmežljivo aludira – seveda v maniri Barthesove smrti avtorja – na znamenito Bubrovo »jaz-ti« človekovo naravnost v svetu.

Nina Cvar

Dosje X

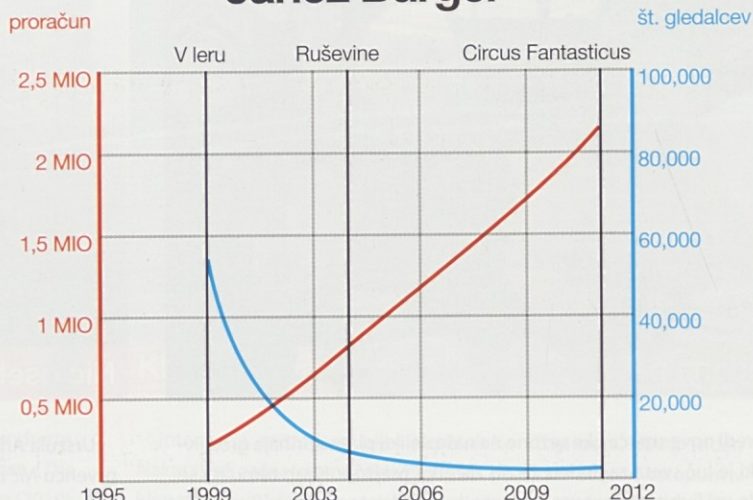
Gorazd Trušnovec

»Potencial 'prve generacije poosamosvojitvenih režiserjev' je poznan. Dosegli so veliko in zagotovo niso za odpis,« pravi v tokratnem Ekranu direktor Filmskega sklada Igor Kadunc. »V principu gre producerski kliki, ki je tako ali drugače povezana tudi z odločujočimi strukturami na Filmskem skladu, bolj za porabo denarja, kot pa za filme same,« pa meni član njegovega nadzornega sveta Samo Rugelj. Kdo od njiju ima (bolj) prav?

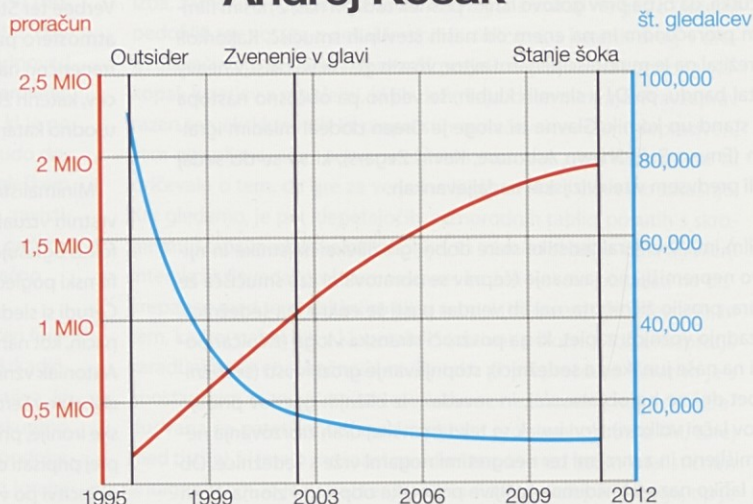
Ker pove ena slika menda toliko kot tisoč besed, odpiramo generaciji rojeni v šestdesetih na čast Ekranov »Dosje X«. Gre za grafični prikaz, kako so se skozi čas gibale višine proračunov in število domačih gledalcev posameznih filmov. Gre mar za naključje, da imajo vsi obliko črke X? Sklep prepuščamo bralcem, na uvrstitev v naš »Dosje X« pa že čakajo novi kandidati.

(Vir podatkov: Filmski sklad RS in TV Slovenija. Ocena predvidenega števila gledalcev za zadnje izdelke omenjenih avtorjev temelji na razpoložljivih podatkih in na že videnih filmih.)

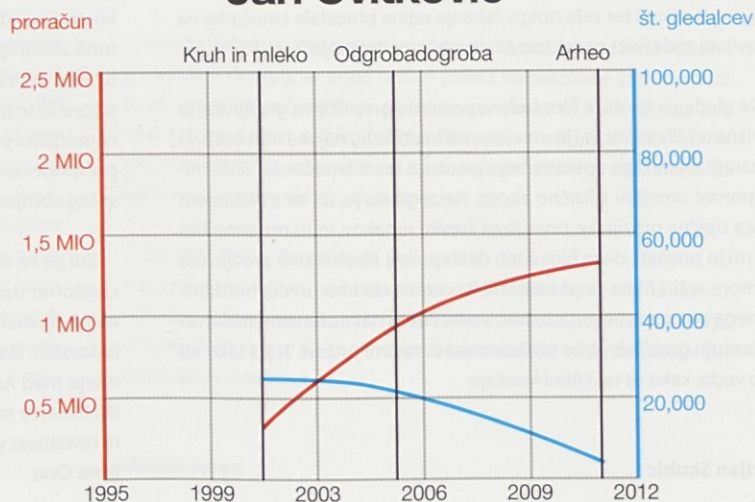
Janez Burger



Andrej Košak



Jan Cvitkovič



Ekran

Revija za film in televizijo

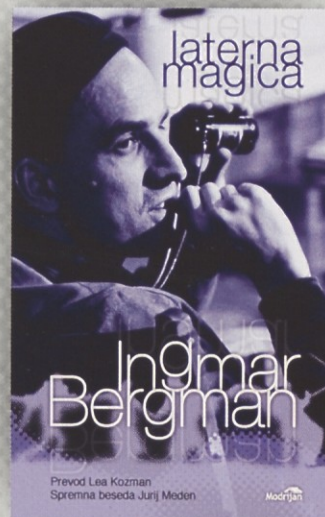
Februarska številka izide 3. 2. 2011!

POSVEČENO: Lionel Rogosin
SCENA: Vilmos Zsigmond v Ljubljani
TELEVIZIJA: Minljiva slava
ESEJ: Enter the Void

DARILO ZA NOVE NAROČNIKE

Ingmar Bergman, Laterna magica (Modrijan, 2009)

Knjigo prejmejo vsi novi naročniki, ki se na Ekran naročijo do konca leta 2010
Pohitite, zaloge so omejene



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 poštine.
Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

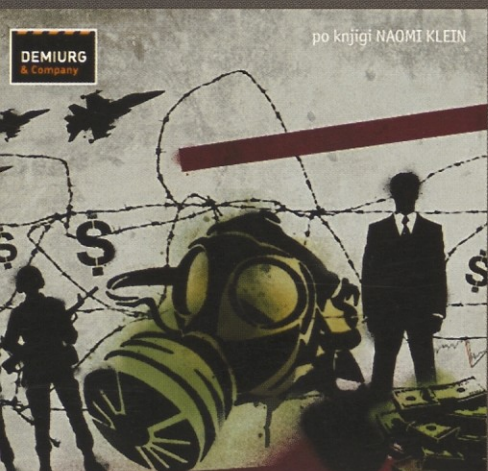
Fizične osebe

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)

3.12.



Michael Winterbottom, Mat Whitecross:
The Shock Doctrine

Doktrina šoka

»Kako je sodobni svet padel v brutalni, različni, fundamentalistični kapitalizem...«
Marcel Štefančič jr., Mladina

v toku
časa

MLADINA

DS

186 6422010



920101018,10

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: trgovina.mladina.si

»Šok izgublja doktrino, ljudje izgubljajo človečnost, čistilci izgubljajo čevlje, Božiček izgublja trg – vse trdno in stalno se razblinja. Srečno Novo leto!«

Marcel Štefančič, jr.

10.12.



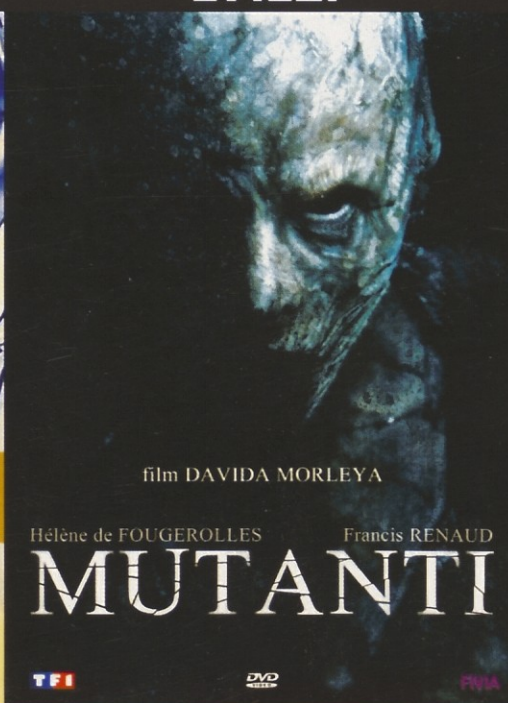
ČISTILCI ČEVLJEV

1946

Vittorio De Sica

SCIUSCIA

17.12.



film DAVIDA MORLEYA

Hélène de FOUGEROLLES

Francis RENAUD

MUTANTI

TF1

DVD

FIVA

23.12.



DUDLEY MOORE
JOHN LITHGOW

Božiček

Bo Božičku uspelo rešiti enega najlepših praznikov za otroke pred umazanimi rokami poslovneža?

DVD

FIVA

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

FIVA

DVD
VIDEO

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