

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 33/LETNIK XLV/FEBRUAR-MAREC/2008/3,30 €

EKRAN



EKRANOV IZBOR: ATENTAT JESSEJA JAMESA, SMRTNE OBLJUBE, 4 MESECI, 3 TEDNI IN 2 DNEVA **FOKUS:** VIKTOR KOSAKOVSKI NA FESTIVALU DOKUMENTARNEGA FILMA **V SPOMIN:** FRANCI SLAK IN MATJAŽ KLOPČIČ **FESTIVALI:** VIENNALE, AMERIŠKI FILMSKI MARKET **ZRCALO:** SODOBNI RUSKI FILM **TEORIJA:** OD SPEKTATORJA H GLEDALCU **ESEJ:** PERSEPOLIS **POSLUŠALNICA:** JOY DIVISION V FILMU NADZOR



ADRIA
ADRIA AIRWAYS

Doma nad oblaki.


Dobrodošli v naš dom nad oblaki. Prestopite prag naše udobno opremljene in sodobne flote z več kot petinštiridesetletnimi izkušnjami. Pričakala vas bo odlična storitev ter prijazno, gostoljubno osebje, ki vas bo varno popeljalo v več kot 25 destinacij po vsej Evropi. In pri tem poskrbelo, da se boste v našem skupnem domu nad oblaki ves čas počutili kot doma.



www.adria-airways.com



ADRIA AIRWAYS
Kuzmičeva 7, SI-1000 Ljubljana
tel.: + 386 (0)1 36 91 000
mail: info@adria.si

A REGIONAL STAR ALLIANCE MEMBER 

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Dokma (Nina Ambrož) **_4**
Animateka (Maja Krajnc) **_5** **Filofest**
 (Urška Kos) **_6**
Filmske razglednice New Delhi (Neel
 Chaudhuri) **_7**
Spregledano 3:10 za Yumo (Jurij
 Meden) **_8**

13 POVEČAVA

Ekranov izbor Atentat Jesseja Jamesa
 (Zoran Smiljanič) **_13** **Smrtne obljube**
 (Christoph Huber) **_15** 2 dni v Parizu
 (Jurij Meden) **_17** 4 meseci, 3 tedni in
 2 dneva (Mathieu Ricordi) **_18**
Fokus Festival dokumentarnega filma:
 Viktor Kosakovski (Denis Valič) **_20**

34 KINO SVET

Festivali Viennale: Avstrijski
 proletarski dokumentarci (Olaf
 Möller) **_34** IDFA: Etika kot nagradno
 vprašanje (Saška Goropevšek, Samo
 Dekleva) **_37** American Film Market:
 Odvisna neodvisnost (Vasja Bibič) **_40**
Zrcalo Zdrava industrija je tista, ki

47 KONTRA-PLAN

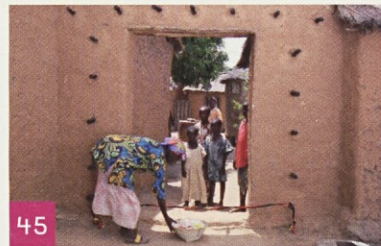
Teorija Od spektatorja h gledalcu
 (Polona Petek) **_47**
Esej Kažipot kaotičnega spomina
 (Svetlana Slapšak) **_50**
Reality Check Michael Clayton:
 Rušilna vest (Dušan Rebolj) **_53**
Branje v temi Poskus opisati film



8



18



45



50

Išče se distributer Grušč 200 (Goran
 Vojnovič) **_9**
Portret Špela Čadež (Petra
 Slatinšek) **_10** Cristian Mungiu (Maja
 Krajnc) **_10**
Domača scena Veseli december
 (Vesna) **_11**

24 SLOVENSKI FILM

V spomin Franci Slak (Varja
 Močnik) **_24** Matjaž Klopčič (Stojan
 Pelko) **_26**
V središču Mokuš (Zdene
 Vrdlovec) **_29** Bankirke (Špela
 Barlič) **_30**
Moj prizor Neme zgodbe (Silva
 Čušin) **_31**

vključuje tudi umetniški trg (Tom
 Birchenough) **_42**
V spomin Umirajoči tretji svet:
 Ousmane Sembene in Edward Yang
 (Simon Popek) **_45**

(Koen Van Daele) **_55**
Čitalnica Podoba misli (Darko
 Štrajn) **_57** Šola risanega filma (Milan
 Erič) **_57** Ko animacija sreča žive (Igor
 Prassel) **_57** Stranpota slovenskega
 filma (Mateja Valentinčič) **_58**
Poslušalnica Navadna enigma ali
 Razkol med pogledom in posluhom
 (Miha Zadnikar) **_59**
Filmske besede Celotna filmska
 enačba (Thomas Schatz) **_60**

Revija Ekran, št. februar-marec so podprli: Adria Airways, Renault, Tiskarna Schwarz in partnerja Muska ter Delavsko-pankerska univerza.

Na naslovnici: Smrtne obljube
 vol. 33 / letnik XLV / februar-marec / 2008 / 3,30 €

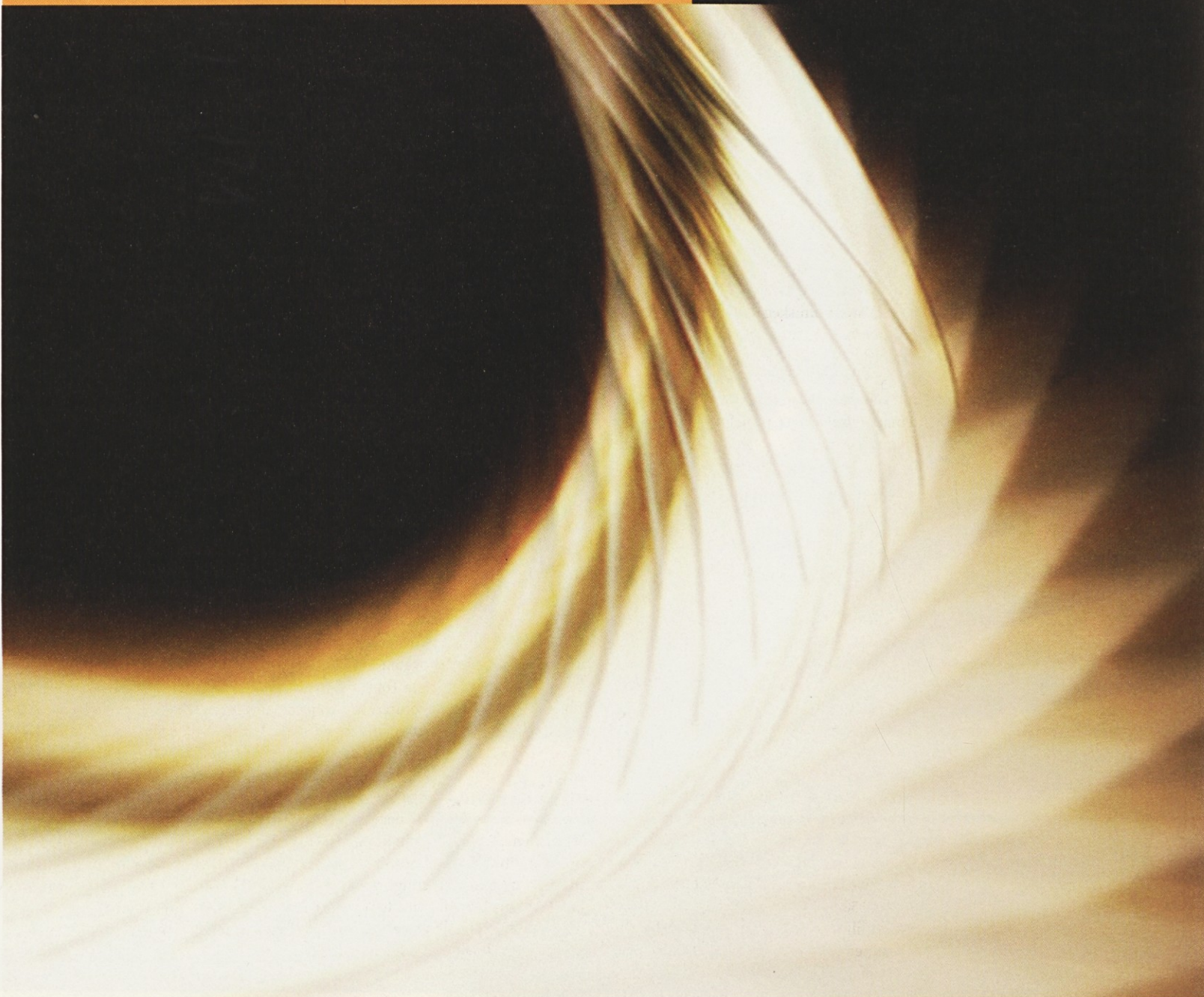
ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Pevec, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; obdelava fotografij Sanja Bračun; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; www.ekran.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 13,20 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.
Koprska 106/d . 1000 Ljubljana
www.schwarz.si . info@schwarz.si



BREZ NASLOVA

Uvodnik prve letošnje številke pišem v Doelenu, festivalskem središču festivala v Rotterdamu. Velikanski kongresni center, v katerem se ob sestankih in tudi bolj neformalnem večernem druženju srečujemo novinarji, kritiki, režiserji, producenti, distributerji, prodajni agenti, selektorji in direktorji festivalov, festivalska ekipa in občinstvo, utripa od silne filmske energije. Tistega filmskega navdušenja, ob katerem se zdi uresničljiva prav vsaka filmska zamisel. O tem se pogovarjamo tudi z od napornega leta 2007 upehano slovensko delegacijo, ki je letos v Rotterdamu še posebej številčna. Dve evropski premieri celovečercercev (*Za vedno* Damjana Kozoleta ter *L ... kot ljubezen* Janje Glogovac) in kratki film *Na sončni strani Alp* (Janez Burger), na (ko)produkcijski tržnici Cinemart *Ofsajd*, novi projekt Igorja Šterka, Nerina Kocjančič s Filmskega sklada se dogovarja za prikazovanje slovenskih filmov na festivalih po svetu, Dane Hočevnar in Jožko Rutar utrjujeta producentske stike, v festivalski filmski pisarni, kjer skrbijo, da druga drugo spoznajo sorodne filmske duše iz vseh koncev sveta, pa imamo tokrat prvič domačo »agentko« Nino Peče. Če ne bi festival trajal le dvanajst dni, bi še sami začeli verjeti, da smo povsem normalna in razvita filmska nacija. Je pa teh dvanajst dni dovolj, da se bomo v Slovenijo vrnili z zalogami zanosa. In dragocenim opomnilom, da onkraj nefilmske Slovenije obstaja filmski svet.

»Vsak narod ima takšno kinematografijo, kakršno si zasluži,« so besede Quentina Tarantina, njegov odgovor na vprašanje novinarja, kakšno mnenje ima o piratskem DVD trgu, na katerem krožijo kopije prav vseh njegovih filmov. »Prav nič nimam proti temu, da ljudje moje filme kupijo od piratov, kljub temu zaslužim noro veliko. Je pa pomembno, da občinstvo z ogledom filmov v kinu podpira domače filmske ustvarjalce.« V Sloveniji vseh Tarantinovih filmov ne moremo kupiti niti na uradnem DVD trgu, piratskega sploh nimamo, režiserjeva trditev o kinematografiji, ki je zdrava le takrat, kadar privzame obliko kroga, sinergije, pa je vendarle povsem prenosljiva na naš prostor. Pove tudi to, da k frustrirajočemu okolju slovenskega filma svoj delček krivde prispeva njegov sleherni člen. Ob novici, da so filmarji naposled dobili zeleno luč za snemanje projektov, ki so v minulemu letu in pol ostajali v predalih in razvnetih glavah, se napeta situacija vsaj na površini umirja. Še bolj pomembna in spodbudna pa je novica, da je *Petelinji zajtrk* Marka Naberšnika in njegovih sodelavcev v zadnjih dneh januarja s 150.000 prodanimi kinovstopnicami potolkel vse rekorde gledanosti slovenskega filma. Čestitke, ob njih pa želja, da bi uspeh *Petelinjega zajtrka* priškrtnil vrata kinematografov še za druge režiserje in režiserke, ki s svojimi filmi stopajo v distribucijo (in produkcijo) v naslednjih mesecih.

V tokratnem *Ekranu* se poslavljamo od Francija Slaka in Matjaža Klopčiča, ki sta s svojima opusoma, a tudi s svojo mogočno prezenco in pronicljivostjo misli neizbrisno zaznamovala zgodovino slovenske umetnosti. »Takšnih ne delajo več. Ne filmov ne režiserjev,« ob tem zapiše Stojan Pelko. Zaboli, ker ima prav, čeprav je res tudi to, da ne Matjaž Klopčič ne Franci Slak ne moreta kar izginiti, kot v svojem intimnem slovesu zaključí Varja Močnik. Vselej se bomo vračali k njunim filmom in besedam, mnoge so zabeležene tudi na straneh *Ekрана*, zato na tem mestu vabilo k listanju starih števil.

Ekranove redne rubrike prinašajo izbor najzanimivejšega iz rednega kinematografskega sporeda: Cronenbergove *Smrtne oblube* in *Atentat Jesseja Jamesa* sta le dva izmed novejših ameriških filmov, ki sta se zelo pogosto znašla na lestvici najboljših minulega leta, na kateri sicer prednjači novi film P. T. Andersona *There Will Be Blood*, nominiranec za kar osem oskarjev, o katerem bo naš ameriški dopisnik Gabe Klinger pisal v naslednji številki. Kljub pozitivno naravnani uredniški politiki pa stopamo v polemiko s filmom *4 meseci, 3 tedni, 2 dneva*, romunskim lavreatom, ki je žel vsesplošno navdušenje, našemu kanadskemu piscu Mathieuju Ricordiju pa je ob natančnem gledanju zastavil predvsem kup vprašanj. *Kino svet* poroča z Viennala, amsterdamske IDFE in filmskega marketa v Los Angelesu, v Zrcalo se gleda sodobni ruski film, o ozadju tamkajšnje filmske industrije poroča v Moskvi živeč dopisnik *Varietyja* Tom Birchenough. K pisanju *Eseja* o animiranem filmu *Persepolis* smo povabili Svetlano Slapšak, vprašanje vesti v filmih slovitega hollywoodskega scenarista Tonyja Gilroya v *Reality Checku* analizira Dušan Rebolj. Rubrika *Teorija* ima novo urednico in pisko Polono Petek, ki se predstavlja z uvodom v letoletno nanizanko sodobne filmske teorije, kjer bodo v središču ključni protagonisti (predvsem) britanske filmske misli. *Filmske besede* pa so tokrat nekoliko skrenile z začrtane poti prevodov eminentnih ameriških filmskih kritikov in se z izsekom iz knjige Thomasa Schatza še nekoliko pomudile pri debati o teoriji avtorja, ki sta jo v letniku 2007 načela Pauline Kael ter Andrew Sarris. Vrača se rubrika *Čitalnica*, napotuje k branju knjige *Podoba misli* Stojana Pelka ter analizi slovenske filmske politike v knjigi *Stranpota slovenskega filma* publicista Sama Ruglja, predstavljamo pa tudi dve knjigi, posvečeni animaciji, slovenski prevod *Šole risanege filma* Borivoja Dovnikoviča ter hrvaško izdajo *Ko animacija sreča žive*.

Z naslednjo številko se obeta nekaj vsebinskih novosti in predstavitev novega, tudi mednarodnega uredniškega odbora.

BUDNI DUHOVI DOKME 2007

NINA AMBROŽ

Čeravno imamo nekaj zamude, bi bilo nedopustno prezreti festival tega – ne le v širši laični javnosti, temveč tudi s strani nacionalnih kulturnih institucij – še vedno zapostavljenega filmskega žanra. Že zato, ker pomeni zgodovinski začetek sedme umetnosti nasploh, dokumentarni film nosi posebno pieteteto.

Na začetku lanskega novembra (2.–7.) se je v Mariboru odvijal četrti mednarodni festival dokumentarnega filma DokMa. Z namenom presejati stereotip, ki enači dokumentarce s potopisi in poljudnoznanstvenimi oddajami o živalih in krajih, si je izbral geslo Vsi smo DokMa. Upravičeno se lahko ponaša s 64 prikazanimi filmi, dobrim obiskom, novimi nagradami za slovensko dokumentarno produkcijo in oživljanjem propadajočih kinodvoran (Partizan, Udarnik) v centru mesta. Omeniti velja tudi zanimivo in progresivno oglaševanje v izložbah mariborskih lokalov (gostinskih, knjigarn itd.), kar nedvomno kaže, da je ob goli promociji organizatorjem še kako mar za okolje, v katerem vztrajajo. Upajmo, da se bo tovrstno subtilno reklamiranje iz obetavnih začetkov razcvetelo v posnemanja vreden vzor in bo kaj podobno kreativnega možno videti recimo v mondenem Portorožu, kjer se je oglaševanje Festivala slovenskega filma minula leta dogajalo precej vaško. Lahko bi ga vsaj turistično tržili, če jim že umetniška vrednost ni blizu.

DokMa 2007 je v sodelovanju z Društvom slovenskih filmskih

ustvarjalcev in Društvom slovenskih režiserjev školjko trikotničarko za najboljši celovečerni dokumentarni film podelila Dimitarju Anakievu za *Srbske žeblje*, za najboljši kratkometražnik pa *Pesmi za dež solza* Marka Cvejića. Zlati lokvanj za najboljši celovečerni slovenski film je med osmimi konkurenti prejel Polona Sepe za *Kamero tukaj in tudi teče*, najboljši kratki domači dokumentarec pa je v skupini trinajstih tekmovalcev postal *Ples besed* Kaje Tokuhise. Ni pretirano pomembno, vendar dve imeni (školjka in lokvanj) nagrad istega festivala, čeprav gre za različni kategoriji, delujeta nekoliko »konfuzno« in se ob zgolj holivudskem oskarju, zlati palmi Cannesa, berlinskem medvedu itn. pač zdita nepotrebni. Morda pa je tudi ta neobičajnost eden od elementov, ki dela DokMo originalno.

Kljub osrednji »roža« obarvani tematiki se je festival začel trdo, tipično moško in črno. Otvoritveni *cinéma vérité* film *Duhovi iz Cite Soleil* (Ghosts of Cite Soleil, 2006, Asger Leth) se odvija na Haitiju, nekdanji francoski koloniji, ki je leta 1804 postala prva črna republika na svetu. Kristof Kolumb jo je 1492. imenoval raj na Zemlji, nekaj stoletij kasneje pa se je spreobrnila v pekel. Pod vladavino prvega sicer demokratično izvoljenega predsednika Jeana Bertranda Aristida v deželi, ki so ji večinoma vladale vojaške diktature, leta 2004, ko sicer doživi tudi državni udar, dominirajo



Čisto buden

kaos, nasilje, neizobraženost in revščina. Danski režiser je filmsko naracijo gradil med bratoma, vodjema tolpa po ugotovitvah Združenih narodov najbolj nevarnega območja na svetu, polmilijonskega Cite Soleila, in francoske humanitarne delavke Lele. V zaniknem getu haitiske prestolnice Port-au-Prince je predsednik, *sic!*, bivši duhovnik, za svojo obrambo in utišanje nasprotnikov tajno novačil oboževane gangsterje, imenovane »chimères« (strahotne pošasti) oziroma duhovi, v smislu mrtvih, ujetih v mizerijo. S spoštovanjem obsedeni Bily, ki si želi postati predsednik, in oče triletne hčerke 2Pac, sanjač in raper, ki si je nadel ime svojega vzornika in hlepi po glasbeni karieri, sta dva iz množice politično izkoriščanih. Po krvi brata, po miselnosti sovražnika, saj je Bily lojalen Aristidu, 2Pac pa ne, v bistvu iščeta le izhod iz bede. Debitantu Asgerju Lethu, ki je pred tem snemal kratke filme in videe, in ko-režiserju Milošu Lončareviču je odlično uspelo prikazati krutost *homo homini lupus* sveta. Brez moraliziranja, pravzaprav ves film prikazuje samo potek dogodkov, ne interpretira in protagonistom ne postavlja nobenih vprašanj, dopušča naravno surovost. Z ročno kamero in občasno skoraj premočnim tresenjem je – ob dobro izbrani glasbi svetovno priznanega Haitčana Wyclefa Jeana – ulična anarhija (Asgerja je vanjo infiltriral oče, ugledni režiser Jørgen Leth, ki je na Haitiju nekaj časa živel)

še potencirana. Določene dileme, kot na primer, od kod je prihajalo orožje, kakšna je bila povezava z Združenimi državami Amerike, kako sta umrla brata, pa ostanejo odprte.

Kot se tudi ne zaprejo oči Alana Berlinerja v vizualno izjemno bogatem in duhovitem filmu *Čisto buden* (2006, Wide Awake). Ob polnoči predvajan (še ena posrečenost DokMe) dokumentarec prikazuje enega od 70 milijonov Američanov, ki kljub aromaterapiji, meditaciji, jogi, pitju zeliščnih čajev, štetju ovčic in hipnozi trpijo zaradi težav s spanjem. Insomniak Berliner se kajpak zaveda, da se bo moral resetirati. Da bi se ob ljubljanskem Kinodvoru, Kinoteki in celjskem Metropolu morale ponovno zagnati mestne (nekomercialne) kinodvorane po Sloveniji, pa očitno zares angažirano skrbi le DokMine duhov(n)e.

Animacija je medij, ki dopušča neomejeno izražanje in poustvarjanje domišljjskega sveta. Vsem avtorjem, ki so bili gostje 4. festivala Animateka (bilo jih je kar 70), pa je – ne glede na to, katere animirane tehnike se pri svojem ustvarjanju poslužujejo – skupen odgovor na vprašanje, zakaj so se odločili ukvarjati prav z animacijo. Ta se glasi: zaradi čarobnosti.

Najeminentnejši gost decembrske Animateke je bil japonski mojster Koji Yamamura, ki je poleg vloge rezidenčnega umetnika zasedal še mesto v mednarodni žiriji, za festival je narisal plakat, v Mednarodnem grafičnem likovnem centru pa se je dogodila njegova prva velika razstava v Evropi. Avtor se je svojega poslanstva zavedal že pri trinajstih, ko je posnel svoj prvi animirani film. Po študiju na tokijski univerzi Zokei se je odločil za delo neodvisnega ustvarjalca in do danes posnel več kot dvajset filmov. Pri ustvarjanju se najraje poslužuje tradicionalne tehnike (uporablja barvni svinčnik in papir) in ne mara scenarijev – ko je vizualna podoba skorajda končana, jo »nadgradi« (z navadno improviziranim) zvočnim posnetkom.

Yamamura pripoveduje univerzalne, včasih malce nelogične (meni, da je animacija primeren medij za izražanje kaotičnih podob, ki jih beseda ne more opisati), vedno pa zelo nenavadne zgodbe. Fantazijski elementi so pravzaprav imperativ njegovega ustvarjanja. Izposoja si jih tudi v knjigah

– v animirano obliko je tako priredil *Starega krokodila* (Toshi wo totta Wani, 2005) Leopolda Chauveauja, *Gora glava* (Atama Yama, 2002), za katero je prejel številne nagrade, pa je nastala na osnovi stare japonske zgodbe rakugo, ki jo je prebiral kot otrok. V slednji se prepletata tradicija in sodobnost – zgodba, postavljena v današnji Tokio, pripoveduje o pripetljaju nesrečnega skopuha, ki mu po nekaj pojedeh česnjevih peškah iz glave požene češnja. Močno ga je navdahnil tudi Kafka – obiskal je Prago in njegov muzej, nato je leto in pol nastajal *Podeželski zdravnik* (Kafka inaka isha, 2007), zadnje in morda najbolj dovršeno delo v njegovem opusu, ki deluje kakor popoln preplet japonskega in evropskega.

Sladokuscem animacije je bilo postreženo še z raznovrstnimi retrospektivami, fokusi na razne nacionalne animirane filme in z vsakoletnim posladkom, svetovnim jagodnim izborom. Ljubitelji zabavnih animacij so se lahko zabavali ob plastelinskih junakih, z nekoliko nenavadno skupaj postavljenimi očmi in z izredno širokimi usti, prepoznavnih za Aardmanove filme, ki so v zadnjih letih postali sinonim za uspešne komercialne filme in reklame.

Četrta edicija Animateke je ponujala nekaj več kot 300 kratkometražnih animiranih filmov, ob njih pa tudi 4 celovečerne: *Kirikou in divje živali* (Kirikou et les bêtes sauvages, 2005),



Živalski svet (Creature Comforts, 1989), Nick Park, studio Aardman

svojevrstno nadaljevanje *Kirikou in čarovnice* (Kirikou et la sorcière) iz leta 1998, s katerim je Michel Ozelot postavil trend uspešnih neodvisnih produkcij dolgometražnega filma, *Družina Christie* (The Christies, 2006), črno komedijo Philla Mulloyja, avtorja, ki se ga je oprijela oznaka *enfant terrible* angleškega animiranega filma, v Cannesu nagrajeni »gibljivi strip« *Persepolis* (2007) Marjane Satrapi in Vincenta Pronnauda ter *Osvobojeni Jimmy* (Free Jimmy, 2006) Christopherja Nielsena, ki skozi zgodbo o slonu, odvisnem od drog, prevprašuje klišeje, značilne za risane filme.

V tekmovalnem programu so se merili filmi vzhodno- in srednjeevropske produkcije, ki kljub visoki kakovosti in dolgoletni tradiciji na drugih mednarodnih festivalih ostajajo skoraj prezrti. Med nagrajenci je zaslužno pristala Špela Čadež, ki je za *Ljubezen je bolezen* (Libeskrank, 2007) prejela nagrado za najboljši študentski animirani film. V svojem drugem delu ostaja zvesta osebnim zgodbam malih ljudi, ki v širši perspektivi delujejo nepomembne, za posameznika pa so neprecenljive; zvesta ostaja tudi lutkam in stop motion tehniki.

Kako pomemben pri animaciji je zvočni posnetek, se je pokazalo v *Črti življenja* (Eletvonal, 2006) Tomecka Duckija, ki jo je za svojo izbralo občinstvo, žirija pa ji je namenila posebno nagrado. Preprosta zgodba, upovedana s pomočjo kolesčkov in

mehanskih tračnic, zaradi glasbene podlage gledalca dobesedno preplavi z emocijami.

Festival Animateka postaja vse bolj pomembna referenčna točka v okviru mednarodnih festivalov animacije, zaslužen pa je predvsem – verjetno ni treba posebej poudarjati, da ima animirani film v Sloveniji kljub zmeraj bolj odmevni domači produkciji marginalen status –, da daje slovenskemu gledalcu (če izvzamemo vzgojno-izobraževalni program Slon) vsaj nekaj dni v letu možnost spoznavanja in odkrivanja sodobne produkcije animiranega filma. Ob zelo bogati programski vsebini in zanimivih obfestivalskih dejavnostih, ki jih odlikuje sproščeno druženje z avtorji, pa naj ne bo odveč ugotovitev, da so se v občasno nepregledni množici animacij (in mestoma ponesrečeno sestavljenih programskih sklopih) »izgubili« avstrijski avantgardni filmi in videi producersko-distribucijske hiše sixpack, kot na primer tudi eksperimentalni filmi Stevena Woloshena, ki je z njemu priljubljeno tehniko, »praskanjem« in poslikavanjem filmskega traku, seznanjal tudi na festivalski delavnici.

Tea

HANNA A. W. SLAK, 2007

V kinematografe prihaja mistična Tea



režiserke Hanne A. W. Slak, o kateri smo pisali že v prejšnji številki *Ekrana*. Pravljíčna zgodba o prijateljstvu med gozdnim dečkom Martinom, ki nima prijateljev, obvlada pa človeku tujo veščino, zna se namreč pogovarjati z drevesi, in deklco Teo, ki pride živet k njegovi družini kot vojna begunka, je bila po mnenju žirije filmskih kritikov na 10. FSF izbrana za najbolši film minulega leta. Film bo v kinematografu Komuna in celjskem Tušu predpremierno prikazan od 7. do 20. februarja, od 21. pa si ga bo mogoče ogledati še v ljubljanskem Koloseju in celjskem Tušu. Distributerji pa zarisujejo *Teino* pot še mimo kinematografov – film bo potoval po šolah in zavodih, dogodile se bodo tudi projekcije na prostem.

Ti, ki živiš

DU LEVANDE

ROY ANDERSSON, 2007

Od 18. pa do 22. februarja se bo na filmskem



platnu Kosovelove dvorane Cankarjevega doma vrtelo najnoveše delo slovenski publiki zdaj že dobro znane legende švedskega filma Roya Anderssona, kateremu smo se prav tako posvetili v prejšnji številki *Ekrana*. *Ti, ki živiš* je tako vizualno kot tudi vsebinsko kontinuiteta Anderssonovih *Pesmi iz drugega nadstropja* (Sångern från andra våningen, 2000). V seriji ohlapno povezanih vinjet cineast z zvrhano mero črnega humorja (in humanizma) znova spregovori o temeljnih človeških emocijah, kot so veselje, žalost, osamljenost, želja po razumevanju, o človeškem obstoju in človeškem obnašanju, o sanjah in skrbeh, o človeški sreči in o nepotešljivi želji po priznanju in ljubezni.

KINO V
PREDAVALNICI

URŠKA KOS

Med 10. in 14. decembrom 2007 je potekal drugi Mednarodni festival študentske filmske in video produkcije Filofest 2007, ki ga organizirajo študentje in študentke Filozofske fakultete v Ljubljani. Festival je imel pester tekmovalni in netekmovalni program, v katerih se je zvrtila paleta raznolikih del z vsega sveta.

Zanimiva in sveža ideja vodstva festivala je, da so se odločili v tekmovalni program uvrstiti neodvisne študentske filme, katerih režiserji so brez akademske filmske izobrazbe. Netekmovalni program pa je namenjen filmom, katerih režiserji so študentje filmskih šol. Tako so torej možnost za ocenjevanje strokovne žirije (in za nagrade) dobili študentje, ki se s filmom ne ukvarjajo »profesionalno«, kar je pohvalno, saj je mednarodnih festivalov filmskih šol kar nekaj. Gre za prvi takšen projekt pri nas, ki bo zagotovo popestril kulturno-umetniško delovanje v okviru študentskega ustvarjanja.

Velika predavalnica na Filozofski fakulteti je tako za teden dni postala kinodvorana, ki je bila od jutra do večera dobro obiskana, saj je verjetno prenekateri študent raje odšel na projekcije filmov kot predavanja. Filmi v obeh kategorijah so bili razvrščeni po žanrskih sekcijah, kar je omogočilo odličn pregled 34 filmov v tekmovalnem programu in 65 filmov filmskih šol. Poseben programski sklop pa je gledalcem ponudil izbor trinajstih filmov partnerskega festivala Les Inattendus



iz francoskega Lyona. Najkakovostnejši izbor filmov je bil v kategoriji animiranega programa, kjer je na koncu zmagal film *Smrt* (2007) slovenskega režiserja Mitje Mančka, ki je očaral s črnim humorjem, vpraskanim na filmski trak. Med dokumentarnimi filmi je izstopala neodvisna Luksuz produkcija, ki je poleg zmagovalnega filma *Balkan Junctions* (2007) prikazala tudi *The Gay Life in Krško* (2007) in s tem dokazala, da fantje in dekleta v Krškem uspešno razvijajo formo dokumentarca. Med vsemi deli pa je izstopal črno-beli film *Frequent Meetings* (2007) Darje Kornjenko iz Estonije, ki je izrabila filmski jezik v najboljši meri, saj je povedala zgodbo brez besed in uporabila zgolj moč slike, ter pri tem bila tako uspešna, da je čutno zgodbo podala povsem brez fizičnega dotika med glavnima junakoma. Film je zaslužno prejel nagrado za najboljši film. Ostali nagrajeni filmi so bili še: *Močvirje* (2007), Luka Puš, za igrani film, *Café la Rochelle* (2007), Tiago Américo, za scenarij, *Terminal* (2007), Mario Gomes, za režijo, Vitomir Vratarič za vlogo v filmu *Voda v obeh* (2005), Jože Baša in *Dead Serious* (2006) Andreja Arsenijeviča, ki si je s svojo eksperimentalno naracijo o ljubezni in smrti prislužil posebno omembo žirije.

Poleg osrednjega filmskega programa je festival ponudil tudi pester spremljevalni program in vsakodnevna večerna druženja. Pripravili so razstavo »Plakati slovenskih oblikovalcev za tuje

filme skozi čas«, izvedli vodena ogleda RTV Slovenija in POP TV, pripravili predavanje o filmski glasbi, predstavili filmsko distribucijo pri nas ter organizirali videodelavnico, na kateri so trije mladi režiserji pod mentorskim vodstvom dobili priložnost posneti enominutni promocijski film festivala. Video so morali posneti v petih urah ter ga nato v naslednjih petih urah tudi montirati. Ob koncu festivala je tako zmagovalni video po izboru občinstva postal *The Lipstick and the Razor* tajvanskega režiserja Simona Changa. Tajvanec iz Prage pa je slavil tudi v kategoriji eksperimentalnih filmov s svojim *Evaporation* (2007), nemirno vizijo sodobnega, migracijskega, globaliziranega življenja, kjer ni vsakdo zmagovalec.

Filofest je z drugo edicijo šele dobro začel svoj obstoj in upamo lahko, da bodo naslednje generacije študentov nadaljevale začetno delo ter tako v prihodnje pripravile še boljši festival in ga dokončno zasidrale na festivalski zemljevid. Prav je, da tudi neodvisni študentski filmarji dobijo priložnost pokazati svoje izdelke pred širšim občinstvom, saj filmi šele takrat zares zazivijo.

UMAZANIJA FILMSKEGA FILTRA

NEEL CHAUDHURI
PREVOD: MAJA LOVRENOV



Zasanjan cinefil ali študent filma pogosto razvije določene vrste obsesije s filmom. To je, ko si želiš, da bi bil to tvoj film, da bi na začetku ti dal luč ideji in da bi tvoj glas oznanil zadnjo klapo. To gotovo ni nepogosta zaposlitev, je pa za večino spremenljiva; pomeni, da se filmi pogosto spreminjajo, obsesija pa ostaja ista. Toda zame je predmet takšne fantazije že dolgo konstanten. Film Woodyja Allena *Manhattan* (1979) sem prvič videl kot študent, sam, v temni projekcijski sobi, s silhueto New Yorka, razprostrto po steni, in Gershwinom, ki je bučal iz zvočnikov. Ko sem se vrnil v svojo sobo, sem vzel diktafon in posnel – kot to stori lik Isaaca (ki ga igra Allen sam) – svoj seznam stvari, ki naredijo moje življenje vredno živeti. Prav pri vrhu, poleg *Lolite* in profiterolov restavracije Casa Piccola, je bil film sam.

V svojih poskusih zadnjih nekaj let, da bi napisal filmski scenarij, sem se pogosto vračal k *Manhattanu*. Sprva sem hlepel po očitnem – duhovitosti (vedno duhovitosti), namenoma bahavem blebetanju, črno-belem filmu v cinemascopu in ljubezenskem prizoru v silhuetah. Kmalu sem se odločil, da je vse to zgolj šminka, da je srce tega filma dejansko notranji monolog pisatelja, ki je v sporu s samim seboj. »Samorefleksiven« je bila beseda, ki smo jo veliko uporabljali pri pouku. In tako sem si privoščil malo solipsizma. Moj protagonist je postal scenarist,

ki ga je iskanje zgodbe prignalo do tega, da je odprl slovar na naključnih straneh, kjer je izbral tri zaporedne besede (kot so jezik, tonik, nocoj) in potem iz njih ustvaril zgodbo. Tudi sam sem prišel do te točke in se odločil za film, filter, umazanija. Bil je zanič zaplet – pisatelj je moral prefiltrirati vso umazanijo, ki je mašila njegovo glavo, da bi našel eno zgodbo, vredno za film. A je delovalo. Uspelo mi je priti do tridesete strani, kjer pisatelj spozna dekle in se pogovarja o tem, kako prirodne so lahko aliteracije. Tisti večer sem šel v kino gledat film Spikea Jonza *Adaptacija* (*Adaptation*, 2002), ki se je seveda izkazal za film o tem, kako Charlie Kaufmann samega sebe vključi v svoj lastni scenarij. Svinja!

Kasneje je vzniknil še en člen v vrsti mojih *manhattanskih* idej, tokrat kot kratek scenarij za fotoroman z naslovom *Pešec*. Med pisanjem sem se končno znašel na bistveni točki. Mesto je prava stvar. Piši o sebi v mestu. Toda kako za boga naj bi našel Manhattan v Delhiju, mestu brez pločnikov in silhuet? Delhijeve hupe so v kakofo-niji prometa in ne v rapsodiji jazzovskega orkestra. Moje ambicije so bile popolnoma neprimerne. Popoln dokaz najdete v prvem filmu, ki sem ga uspel dokončati – v enominutnem videu, ki ni enobarven, ampak pobarvan s smogasto oranžno nočno svetlobo Delhija, in kaže neznanca na ovinkih namesto pare na klopcah v parku. Posneli smo

eno visoko zgradbo, ki pa se ni uvrstila v film.

Toda sanjarjenje vztraja ... Je konec filma. Stojim na Isaacovem mestu nasproti dekleta, čigar obraz je vsakič drugačen (čeprav so se nekatere ponavljale). Ponavadi sledi tole:

NEEL: Ostani. Mislim, da bi morala ostati.

DEKLE: Zakaj? Tega teden dni nazaj nisi govoril.

NEEL: Vem ... a sem si premislil.

Ljubim te. In bi mi bilo ljubše, ko ne bi šla.

DEKLE: O, moj bog, Neel ...

NEEL: Ostani le za trenutek.

DEKLE: Zakaj?!

NEEL: Boš videla ... čez sekundo bodo tu ogromne velike zgradbe in jazz.

DEKLE: Jazz! Zakaj?

NEEL: Ker ... ker bi tako moralo biti.

Nasmehnem se ji.

Dolga tišina, ki ji ne sledi nobena rapsodija.

3 NAPOVEDI 7

FAR EAST FILM 10

VIDEM, 18.-26. APRIL 2008

V drugi polovici aprila se bo Videm, natančneje gledališče Teatro Nuovo in arena



Visionario, prelevil v najpomembnejšo azijsko utrdbo v Evropi. *Far East Film*, filmski festival, na katerem Center za kinematografsko izražanje v Vidmu raziskuje vizualne prostore in sloge Daljnega vzhoda, bo letos dopolnil 10 let.

V proslavitev zgodovinske obletnice ter v iskanju ravnovesja med preteklim in sedanjim so organizatorji pripravili razgiban program (www.fareastfilm.com). V sekcijah *Preview*, *Cult* in *Ponovna odkritja* bo predstavljenih prek šestdeset naslovov, med drugim se bodo na platnih vrтела tudi zadnja dela legendarnih avtorjev Johnnija Toja in Pang Ho-cheunga, ki bo v Vidmu predpremierno predstavljal *Trivial Matter* (Por see yee, 2007). Kakor vsako leto bodo ljubiteljem azijskih filmov ponujena številna sproščena srečanja z gosti/filmskimi ustvarjalci. O neposrednem stiku med občinstvom in protagonisti priča tudi dolgoletno prijateljsko razmerje med Johnnijem Tojem, prvem nagrajencu festivala po izboru občinstva, in Vidmom, ki je že postal prizorišče enega izmed režiserjevih filmov.

Posebej dragocena bo – po obsegu sicer majhna – retrospektiva Shina Sango-ka, na zahodu še neodkritega "Orsona Wellesa orientalskega filma", v kateri se bodo odvrteli štirje njegovi filmi, posneti v petdesetih letih. Kljub filmografiji, ki obsega čez 60 filmov, je Shin mednarodno zaslovel šele leta 1978, ko ga je Kim Jong-il v Hongkongu dal ugrabiti skupaj z bivšo ženo in privedi v Pjongjang, kjer je osem let preživel kot osebni režiser diktatorja - in med drugim ustvaril ideološko predelano verzijo japonske *Godzille*.

REVIZIJA
REVIZIJE

JURIJ MEDEN



3:10 za Yumo, 2007

Štafeto krivde za razglašeno mantro, da je vestern mrtev, ki se po zobeh vlačí že skoraj pol stoletja, si je v tem času izmenjala kopica raznovrstnih protagonistov. Od hollywoodskih producentov, velikih studiev, zibelke tega najstarejšega žanra, ki so na neki točki ugotovili, da vestern ni več rentabilen in omejili produkcijo (za nameček ena največjih finančnih katastrof v zgodovini filmskih produkcij, še vedno podcenjena *Nebeška vrata* [Heaven's Gate, M. Cimino, 1980], sliši na žanr vesterna), do gledalcev, ki jih je kombinatorika vedno istih obrazcev na vedno istih pejsažih počasi začela dolgočasiti. Ko si je v 60ih in 70ih revizija žanra pod zastavo režiserjev nove generacije, ki se ni več otepala pečata avtorstva, izborila avtonomno pozicijo kot domala samostojen žanr, se je že zdelo, da je formula za svetlejšo prihodnost iznajdena; dejansko so bili – kot bo pokazal prerez stanja danes – takrat zares šele položeni temelji za izkoreninjenje te lepe filmske pojavne oblike. In ravno vestern sam, obremenjen z vso svojo zgodovinsko težo in nemalokrat tudi navlako, se dandanes kaže kot največji krivec za to, da so diagnoze o smrti bolj resnične in pravične kot kdajkoli poprej. Za dokazno gradivo je dovolj zgolj ošvrkniti najbolj izpostavljene naslove – v pretežni meri sicer vsaj kakovostne filme –, prek katerih se vestern spravlja k življenju v zadnjih nekaj letih. Kaj druží filme, kot so na primer, po abecedi, *Atentat Jesseja Jamesa* (The

Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, A. Dominik, 2007), *Bilo je nekoč v Mehiki* (Once Upon a Time in Mexico, 2003, R. Rodriguez), *Gora Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005, A. Lee), *No Country for Old Men* (brata Coen, 2007), *Ponudba* (The Proposition, 2005, J. Hillcoat), *Spopad na zahodu* (Open Range, 2004, K. Costner), *Trikrat pokopani Melquiades Estrada* (The Three Burials of Melquiades Estrada, 2005, T. Lee Jones), ne nazadnje tudi, če pokukamo v prejšnje desetletje, *Mrtvec* (Dead Man, 1995, J. Jarmusch), *Neoproščeno* (Unforgiven, 1992, C. Eastwood), *Pleše z volkovi* (Dances With Wolves, 1990, K. Costner) in *Samotna zvezda* (Lone Star, 1996, J. Sayles)? Poleg že omenjenega dejstva, da gre povečini za preprosto dobre filme, je vsem naštetim lastna pogosto že kar nadležna, pompozna zavest o lastni pomembnosti, veličini in poslanstvu; vsak se obnaša kot feniks bičanega žanra, ki na svoja utrujena pleča prevzema nalogo popolne revizije žanra in njegove burne preteklosti hkrati; s perverzno naslado, ki je številni niti ne skrivajo, se vživljajo v paradoksalno vlogo odrešenika in pogrebnika hkrati; pred seboj ne vidijo drugega kot pogorišče (resda veličastne bitke) in za seboj nič drugega kot popot. To bolj ali manj prikrito povečevanje samega sebe curlja tako iz zgodb tega novega vesterna kot tudi – oziroma predvsem – iz načina njihovega podajanja. Kjer je vestern stare šole

svoja velika eksistencialna vprašanja, zlasti vse kompleksnosti družbene pogodbe, kjer individualizem trči ob civilizacijske norme, znal nevsiljivo (in toliko bolj učinkovito) podajati v obliki prispodob, je novi vestern praviloma na ves glas problemski in angažiran; kjer je vestern stare šole – zlasti pod mentorstvom Forda – filmsko formo izbrusil do popolnosti in povzdignil v tisto nemara najzlahnejšo, organsko, neopazno obliko umetnosti, novi vestern praviloma ne zna več posneti preproste prerijske panorame ali partije pokra, ne da bi na debelo podčrtal in s klicajem označil vsak zdrs očesa v globino polja, vsako preznojeno gesto. V tako prepotentno, prenapeto okolje se potem rodi mali vestern *3:10 za Yumo* (3:10 to Yuma, 2007) eklektičnega hollywoodskega avtorja Jamesa Mangolda, sicer priredba B klasike *Ob treh in deset za Yumo* (1957) eklektičnega B avtorja Delmerja Davesa (oboje sicer filmska priredba kratke zgodbe Elmorja Leonarda) in obvisi v vakuumu kritiške recepcije (častne izjeme seveda obstajajo) in temi praznih kinodvoran, pri čemer je z Mangoldovo ekonomično zrežirano in solidno odigrano miniaturo »narobe« samo to, da se obnaša, kot da vestern zares ni mrtev, še več, da se nikoli ni pojavil niti dvom o njegovi vitalnosti. *3:10 za Yumo* (2007) na bistroumen in hkrati preprost način pripoveduje že tisočkrat prežvečeno in navzlic temu nikdar dolgočasno parabelo o vzniku pravega

moškega (vrednega ljubezni ženske in spoštovanja potomca) vzporedno z udomačevanjem »preveč« divjega Zahoda (kjer surovi individualizem hkrati tlakuje pot in se umika višjim koristim skupnosti), pri čemer stavi predvsem na iskrenost (celo razorožujočo naivnost) pri svojem naslanjanju na arhetipe žanra, s katerimi ni navezadnje nič narobe in nikoli nič narobe tudi ni bilo. Kjer je bil pač v duhu svojega časa in škrbastih produkcijskih okvirjev Davesov *Ob treh in deset za Yumo* (1957) mojstrovina filmskega minimalizma, posledičnega suspenza in odrasle obravnave odraslih tem, je Mangoldov priklon zlatim časom pač v duhu svojega časa toliko glasnejši, dražji in pubertetniški. Kleč, kot že rečeno, tiči v njegovi obravnavi vesterna kot nikolidokončane sage, gojišča vedno novih in praviloma vedno užitnih permutacij večnih arhetipov, neizčrpnega žanra, ki je toliko boljši, kolikor manj se ukvarja s samim seboj in kot Farberjev legendarni termit zgolj slepo in v neskončnost širi možnosti lastnega izraza, tako kot sta neskončni prerija in razsežnosti zgodovine. Nemara pa se tu celo skriva avantgardna ost Mangoldovega početja in smo z *3:10 za Yumo* (2007) dobili prvo revizijo revizije žanra.

GRUŠČ 200



GORAN VOJNOVIĆ

Klasične žanrske grozljivke se praviloma odvijajo v okolju, odmaknjenem od realnega sveta. Včasih je ta odmaknjenost zgolj geografska, včasih gre za potovanje v območje nadnaravnega. V obeh primerih pa se grozljivke dogajajo v bolj ali manj omejenem filmskem mikrokozmosu, kjer seveda vladajo določena stroga pravila. Predvsem zato je naravnost neverjetno, da je uspelo priznanemu ruskemu režiserju Alekseju Balabanovu (njegov najbolj znan film je uspešnica *Brat* iz leta 1997, ki smo jo videli tudi na Liffu) svojo grozljivko postaviti v zelo konkretno realno okolje, v družbeni, politični in časovni kontekst, v katerem njegov *Grušč 200* (Gruz 200, 2007) postane še srhljivejši, in to v prvi vrsti prav po zaslugi tega realnega časa in prostora.

Komunistična Rusija v svojih začetnih izdihljajih leta 1984 je ne samo primeren poligon za psihološka in fizična mučenja, za posilstva in umore, temveč je morbidni industrijski Leninsk, po katerem se iz nešteti dimnikov vali strupeni dim, resnični negativec v tem filmu. Mesto, ki v vsakem trenutku deluje kot najbolj pravšnje in verjetno domovanje filmskih klavcev, sadistov, psihopatov in njihovih žrtev. Balabanovu uspeva gledalca prepričati, da teh odurnežev ni ustvarila bogata domišljija filmskega ustvarjalca, temveč režiserjeva lastna domovina s svojimi zablodami. Ne gre za prefinjene filmske prispodobne, ki s kriki, grozo in krvjo govorijo o večnih življenjskih temah,

temveč režiser pušča gledalca v prepričanju, da gleda socrealistično dramo, surovo naturalistično portretiranje družbe, pogreznjene na samo dno. In to dno je tako umazano, tako ostudno, da gledalca dobesedno spodnaša tla pod nogami. Če se človek lahko spusti tako nizko, da se za človečnostjo v njem izgubi vsaka sled, medtem ko poniževalen odnos družbe še bolj ponižujoče prenaša na soljudi, se smisel njegovega obstoja seveda izgublja. Kaj žene te ljudi naprej v naslednji dan in zakaj sploh vztrajajo na obličju Zemlje, pa so tako grozljiva vprašanja, da je že samo njihovo postavljanje početje, ob katerem gledalca spreletava srh. Balabanovim junakom je namreč popolnoma vseeno, kaj se bo v naslednjem trenutku zgodilo z njimi, saj in sebi ne premorejo niti toliko notranje moči, da bi si zaželeli lastne smrti. V kontekstu filma *Grušč 200* bi bila namreč želja po končanju morije že preveč človeška, že skoraj poetična.

Balabanov v svojem enajstem celovečercu pripoved sicer začne dokaj klasično. Pokvarjen avto v noči sredi hladne ruske goščave in osamljena koč, polna zapitih nasilnežev in verskih fanatikov. A že ideološka debata med zaslepljenim profesorjem komunistične doktrine in sektaško nastrojenim blaznežem namigne na samosvojo naravo tega krutega filma. Ko se po krvavi noči zgodba odpelje naprej po poti za Leninsk in Balabanov začne vanjo vpletati resnične okoliščine

sovjetsko-afganistanske vojne (*Grušč 200* je bilo tajno geslo za trupla mladih sovjetskih vojakov, ki so dnevno na skrivaj prihajala z oddaljenih bojišč), pa film z vsakim prizorom postaja vse bolj nedojemljiv v svoji brutalnosti, komunistični sistem pa dobi podo- bo, ki je tako črna, da je v primerjavi z njim marsikatera druga zloglasna politična ureditev naravnost pravljicična. Če k temu dodamo še vsa naša znanja, domneve in predsodke o sovjetskem komunizmu, Stalinovih čistkah ali razkritih in prikritih jedrskih nesrečah ter podobnem, potem seveda realno ozadje filma postane še realnejše, še prepričljivejše in še grozljivejše. Če pa se je lahko v to, kar nam prikazuje Aleksej Balabanov, spremenil svet, kakršnega je nekoč opisoval Ivan Turgenjev, potem je to zelo zaskrbljujoče dejstvo, ne le za Rusijo in druge nekdanje republike Sovjetske zveze, temveč tudi za vse nas, ki smo sveto prepričani, da ne moremo pasti tako globoko v brezno brezupa.

Grušč 200 vsekakor ni gledalcu najbolj prijazen film, a nikakor ne gre za izdelek, ki bi nagovarjal le ljubitelje mračnejših grozljivk. Na žalost bi bilo rahlo iluzorno pričakovati, da se bo film, kakršen je ta, pojavil na rednem sporedu katerekoli slovenske kinodvorane, pa čeprav na letošnjem Liffu najbrž ni bilo filma, ki bi nudil močnejšo filmsko izkušnjo in ki bi se gledalca močneje dotaknil.

MALA ŠOLA POGLEDA,
DRUGIČ

MAREC - MAJ

S pomladjo, natančneje proti koncu meseca marca, bodo mladi filmski pisci spet brusili pogled, pa tudi peresa, izpod katerih bodo tekle besede o filmu. Na področju filmskega novinarstva in filmske kritike še vedno primanjkuje piscev, zato bomo nadaljevali z lani zastavljenim ciljem iskanja novih in še neodkritih filmskih mislecev, in z ostrenjem kritiškega aparata.

Ekran je revija, ki ne more živeti le na papirju. Zato bomo z *Malo šola pogleda* ponovno poskušali oživiti družbeni in družabni prostor, ki ga zarisujeta film in filmsko. Na ciklično zastavljenih predavanjih, namenjenih mladim filmskim piscem, ki jih zanima profesionalna filmska kritika (pa tudi filmsko novinarstvo, eseji in filmska teorija, intervjuji z ustvarjalci ...), se bodo kot gostje/predavatelji zvrstili domači filmski pisci in publicisti. Vsak izmed njih bo izbral film, po ogledu pa bo skozí analizo filma in analizo prenašanja vidnega »na papir« predstavil svojo optiko gledanja in videnja. Svoj pristop pisanja o filmu nam bodo gostujoči predavatelji – med katerimi bodo Zdenko Vrdlovec, Jurij Meden, Jože Dolmark, Melita Zajc, Nil Baskar, Vlado Škafar, Miklavž Komelj in drugi – približali z obravnavo filmske estetike, kinematografskih elementov, socialno-političnega konteksta ... ter na ta način nadgrajevali osnove filmske govorice, ki smo jih spoznavali že lani. Informacije o programu ter časovnih in prostorskih koordinatah letošnje Male šole pogleda bodo konec februarja objavljene na *Ekranovi* spletni strani (www.ekran.si), kjer bomo zbiralali tudi prijave.

Cristian Mungiu: Režiser

» V s e skupaj je podobno pravljici,« je plaho dejal 39-letni romunski režiser Cristian Mungiu, ko je lani v Cannesu izvedel, da bo za svoj komajda drugi celovečerni igrani film *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* (4 luni, 3 saptamini si 2 zile, 2007) – prvič v zgodovini romunskega filma – odnesel domov jubilejno, šestdeseto zlato palmo.

Že kot otrok je redno obiskoval kinematografe. Od nekdanj ga je zanimalo tudi pripovedovanje zgodb, sanjaril je o pisateljstvu. Na-

zadnje se je odločil pripovedovati zgodbe skozi medij filma in se na ta način upreti domači kinematografiji iz časa Ceausescuja, ki jo je spremljal v mladih letih. Romunski novovolovec se v svojem ustvarjanju strogo drži principa manj-je-več in zavrača



vsakršno spektakularnost. Zgodbe pripoveduje tako, da na resnično podlago riše fiktivne nianse, iz česar nastajajo avtorske alteracije originalnim, resničnim zgodbam. Na filmski trak želi prenašati kompleksnost, ki zadeva življenje slehernika, in ne iracionalnih iluzij. Pri nastajanju filma ima najraje proces pisanja scenarija; takrat se mu zdi, da mora vsaka zapažena – pa naj bo še tako drobna – stvar nekaj pomeniti.

Svojo filmsko pot je Mungiu začel razmeroma pozno. Mesta na Akademiji za film v komunistični Romuniji pod Ceausescujevo vladavino so bila rezervirana za privilegirane, zato je, da bi se ognil sluzenju vojaškega roka, po končani srednji šoli vpisal študij književnosti in jezikov. Po diplomi je pisal za razne revije in v literarnih časopisih objavljaval kratke zgodbe. Leta 1994 je naposled vpisal filmsko režijo v Bukarešti, med študijem posnel osem kratkih filmov (nekateri med njimi so bili tudi nagrajeni), preizkušal pa se je tudi kot asistent režije pri tujih produkcijah, snemanih v Romuniji. Ta izkušnja ga je pripeljala do spoznanja, da želi popoln nadzor nad filmom, in kmalu je posnel svoj prvi celovečerni film *Occident* (2002). V grenko-sladki komediji se osredotoča na vsakdanje življenje in osvetljuje hrepenenje po Zahodu v postkomunistični Romuniji. Film je doživel premiero v sklopu Štirinajst dni režiserjev v Cannesu, preromal več kot 75 mednarodnih filmskih festivalov in prejel kar nekaj nagrad. Pred naslednjim celovečercem je posnel epizodo *Turkey Girl* (Curciani nu zboara) omnibusa *Lost and Found* (2005) in soustanovil produkcijsko hišo Mobra Films.

Mungiujeva življenjska pota riše rodna dežela, ki je močno prisotna tudi v njegovih filmih. V *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* prek zgodbe malih ljudi subtilno portretira poškodovano in demoralizirano romunsko družbo po desetletjih totalitarnega režima. Film, ki ga je posnel v poklon svoji generaciji, odlikuje očičnost vsakršnega ideološkega in političnega moraliziranja. Da bi ga pokazal sodržavljanom, je s kinematografsko karavano prepotoval državo, ki šteje 20 milijonov prebivalcev in le 38 delujočih kinematografov. Tudi v prihodnosti navkljub številnim povabilom, ki so po Cannesu začela na gosto kapljati od raznih ameriških agencij, ostaja zvest sebi in rodni grudi.

Špela Čadež: Animatorka

» N a -

jprej si zamislimo

zgodbo, potem izdelamo lutke

in nato jih počasi in postopoma spravi-

mo h gibanju. Lutka tukaj na filmskem

platnu oživi tako, da jo premikamo in snemamo.

To je zelo zamudno delo. Lutko premaknemo za neke

tri milimetre in posnamemo sličico. Nato jo zopet

premaknemo za tri milimetre v zeleno smer ter naredimo drugo

sličico. In tako rabimo za eno sekundo filma kar štiriindvajset

sličic,« nežno razlaga otrokom Špela Čadež, avtorica dveh zlatih lutkovnih kratkometražnih animiranih filmov, *Zasukanec* (2004) in

Ljubezen je bolezen (Liebeskrank, 2007), diplomantka Akademije za

likovno umetnost v Ljubljani in Akademije medijskih umetnosti v Köl-

nu. Otroci začudeno strmijo v Špelo. »In seveda tega nisem mogla početi

sama, pomagali so mi drugi ani-

matorji. In kadar smo imeli dober

dan, smo posneli celih osem sekund

filma.« Na koncu smo otroke pro-

sili, da v šoli narišejo svoje najljubše

prizore. Ena od risb prikazuje prav

fanta z zlomljenim srcem, ki leži na

operacijski mizi, kot v filmu *Ljubezen*

je bolezen. Čeprav je Špelin film daleč od risanke za otroke, so ga otroci zelo dobro sprejeli. Morda zato, ker so Špeline lutke naravnost ganljive – polne miline, topline in igrivosti, postavljene v človeški vsakdan, ki ga prežema ljubezen. Tako življenje kot ljubezen se kaže s pogledom in manjšim dejanjem, skorajda samo gibom, ki je pri lutkah še toliko bolj nežen in skrbno določen. Vsak gib je premišljen in pripravljen, saj je treba zanj veliko truda. Na nemški Akademiji so Špeli produkcijsko in finančno omogočili, da se je resno podala v dolgotrajno in zamudno delo z aluminijasto žico, penasto gumo, blagom, lateksom, fimo maso, leseno perlo, umetnim kozuhom in usnjem ter kar je še drugih gradiv, ki so bila potrebna, da je Špela lahko nato lutkam vdihnila življenje. Od ideje, oblikovanja, večmesečnega animiranja, montaže in glasbe, je bilo treba za vsakega od filmov leto do dve. K sreči so bili tam pogoji za delo vsaj minimalno ugodni in Špela je ustvarila dve pravi mojstrovini. Filma se ponašata s številnimi predstavitvami na festivalih po vsem svetu in skupno tudi kar sedemnajstimi nagradami. Diplomski film *Ljubezen je bolezen* je nazadnje prejel študentsko nagrado žirije na 4. mednarodnem festivalu animiranega filma Animateka, že pred tem pa požel tudi nagrado za najboljšo animacijo na 35. FICA mednarodnem filmskem festivalu v Algarveju (Portugalska), nagrado za najboljši študentski film na festivalu Animadrid (Španija) in diplomu FIPRESCI na mednarodnem festivalu animiranega filma Balkanima v Beogradu. Nagrade so vsekakor ena od spodbud za nadaljnje delo, še posebno če jih opazijo domače komisije, ki bodo pomembno odločale o prihodnjih Špelinih delih. Po večletnem življenju v tujini se je Špela vrnila v domačo Ljubljano in kljub neprimerljivo slabšim produkcijskim pogojem že razmišlja o novem filmu, ki bo zagotovo prijetno presenečenje.



VESELI
DECEMBER

VESNA

Ko sem tik pred Novim letom odletela na ministrstvo za kulturo, da bi tamkajšnjim gospodom voščila vse najboljše v letu 2008, sem s svojim početjem povsem šokirala ubogega Igorja Prodnika. Obstal je kakor vko-pan, zmedeno je gledal zdaj mene zdaj svojega postavnega varnostnika in ni vedel, koga izmed naju bi prej zadavil.

»Kakšno Novo leto, kakšnih 2008! Se vam je zmešalo?«

Ko sem še naprej vztrajala pri tem, da smo tik pred prazniki, da so se ljudje že odpravili na dopuste in da so restavracije že polno zasedene z raznimi sindikalnimi zabavami, se je obrnil k varnostniku:

»Kaj me gledaš kot kakšen debil! Išči koledar! Hitro! Koledar hočem!«

Ubogi ogromni in nerodni silak se je ponižno spravil k brskanju po predalih in kmalu je na kolenih živčno tipal med množico po tleh razsutih papirjev. Gospod Prodnik pa je histerično hodil gor in dol po pisarni:

»Kakšno Novo leto! Nisem še odstopil s položaja v. d. direktorja Filmskega sklada in zato se november še ne more kar tako končati. Petnajstega novembra bom odstopil, in šele takrat gre lahko leto 2007 naprej. Prej pa ne! Kakšne novoletne zabave, kakšni prazniki! Ne dovolim! Nekdo je delal na svojo roko in tega bom osebno zadavil. Zadavil!«

Med njegovim monologom se je s koledarjem v roki ves prestrašen postavil zraven njegov velikan. Ni

si upal zmotiti velikega šefa in je le zbegano postopal ob govorcu ter mu boječe molil pod nos stenski koledar, na katerem je z velikimi črkami pisalo: december. Gospod Prodnik mu je koledar grobo potegnil iz rok in si ga pozorno ogledoval. V njem je vse močneje kipelo in dvometrski revček se je prestrašeno pomikal stran od njega, jaz pa sem na skrivaj tipala za kljuko vhodnih vrat in le še čakala na pravi trenutek, ko bom lahko zbežala. Gospodu v. d. direktorju je v nekem trenutku dokončno počil film in je začel besno mahati s koledarjem ter z njim udrihati po svojem varnostniku, ki se je stisnil v kot in si z rokami zakrival glavo:

»Kakšen december! Nočem decembra! Prepovedujem december! A ti veš, kaj vse je še treba narediti pred decembrom? A ti, trimetrski nabildani bizgrec, veš, da še nimamo izbranih filmov, da sploh nimamo uporabnih scenarijev, zaprtih finančnih konstrukcij, kooperativne neodvisne strokovne komisije, da še ničesar nimamo, ti bi pa veseli december! Idiot! Lahko je osemnajsti oktober, lahko je tudi tretji november, štirinajsti november, če hočeš, december pa ne more biti in pika!«

Kaj se je dogajalo naprej in kakšna je bila usoda ubogega varnostnika gospoda Prodnika nisem videla, ker mi je na srečo uspelo pobegniti iz njegove pisarne in kmalu tudi z ministrstva za kulturo.

Kljub vsemu temu smo nekaj dni pozneje vstopili v leto 2008, saj je Igor Prodnik najbrž na koncu le moral popustiti moledovanju Janeza Janše, ki si je želel čimprej zavladati Evropski uniji.

A kot sem izvedela pozneje, je v. d. direktorju še pred silvestrskim večerom uspela tudi Misija: nemogoče. Uredil je vse potrebno za snemanje novih treh slovenskih celovečernih filmov. *Prehod* Borisa Palčiča, *Slovenka* Damjana Kozoleta in *Osebnna prtljaga* Janeza Lapajnetja se bodo v letu 2008 drug za drugim posneli in velika kriza slovenskega filma bo nepreklicno končana. Teh filmov, verjeli ali ne, pa ni izbral nekdanji v. d. Stane Malčič, še manj sedanji v. d. Igor Prodnik, temveč v vseh pogledih neodvisna in nesporno strokovna komisija v sestavi

Staš Ravter, Janez Vajčec in Iztok Polanc. Da se je njihova strogo strokovna ocena do potankosti ujemala z osebnimi željami Malčiča in Prodnika, je zgolj slepo naključje in nikakor ne gre dvomiti v samostojnost in suverenost njihove strokovne presoje. A končno oceno omenjene izbire bomo, gledalci, seveda lahko dajali šele po ogledu omenjenih filmov. Mene za zdaj samo zanima, komu lahko potožim, če mi filmi ne bodo všeč, in komu naj čestitam, če bom nad filmi navdušena. Stašu, Janezu in Iztoku? Ali Stanetu in Igorju? Morda Vaskotu? Ali celo Branku Grimsu? Aleksandru Zornu? Zboru za republiko? Janezu Janši?

Omenjeni naj se kar sami med sabo dogovorijo, kdo bo nosil odgovornost in kdo si bo pripisoval zasluge, meni pa naj svojo odločitev, prosim, čimprej sporočijo, da ne bom črnila ugleda, ali pela hvalospesov napačnim ljudem. To se v naši sproščeni družbi res ne bi spodobilo.

Slovenski film je tako nedvomno preživel lep veseli december in prešerno vesel vstopil v leto 2008. Konec leta TV Slovenija tako ali tako deluje kot BBC, saj vsak decembrski teden zvrsti kakšen nov film ali vsaj novo TV dramo (škoda je sicer le v tem, da je po vselem decembru naslednjih enajst mesecev, kar se tiče igranega programa, ponovno na ravni TV Paprike). A resnično veselje je bilo v decembru prešteti gledalce *Petelinjega zajtrka*, ki je postal celo najbolj gledan film v slovenskih kinodvoranah v lanskem letu in zgodovini slovenskega filma nasploh. In medtem ko so vsi filozofirali na temo, kaj je bilo tisto, kar je pritegnilo toliko Slovencev, da so si ogledali slovenski film, je zame odgovor že od začetka ležal na dlani:

Najbolj bran časopis v Sloveniji so Slovenske novice, ki ne govorijo o velikih svetovnih temah, temveč bralce obveščajo, kaj se godi njihovim sosedom. In to Slovence v resnici tudi najbolj zanima.

KONEC JANUARJA SE JE ZAČELO SNEMANJE FILMA PREHOD, režiserja Borisa Palčiča. Gre za film, ki ga je po noveli in scenariju Vladimirja Nardina nekaj let razvijal in pripravljaj pokojni Franci Slak, žalostno naključje pa je pripeljalo do tega, da je film začel nastajati šele po njegovi smrti. Gre za zgodbo o skrivnostni organizaciji ZOM, ki se ukvarja z obvladovanjem človekovih misli in dejanj. V filmu so zaigrali Jure Ivanušič, Iva Krajnc, Matjaž Tribušon, italijanska igralka slovenskega rodu Anita Kravos in znani srbski igravec Svetozar Cvetković.

V DRUGI POLOVICI MARCA BO DAMJAN KOZOLE ZAČEL SNEMANJE svojega najnovejšega filma *Slovenka*, ki bo tudi zaključni del režiserjeve trilogije o slovenski tranziciji, ki sta jo načela že Kozoletova predhodna filma – *Rezervni deli* in *Delo osvobaja*. Glavno vlogo v filmu bo verjetno odigrala ena najbolj obetavnih mladih igralk in nedavna Severjeva nagrajenska Nina Ivanišin.

JANUARJA JE S PODPORO FILMSKEGA SKLADA SVOJ KRATKI FILM VDIH posnel tudi Igor Šterk, ki medtem pripravlja svoj novi celovečerni film *Ofsajd*.

V PRODUKCIJI TELEVIZIJE SLOVENIJA SE BO FEBRUARJA IN MARCA NADALJEVALO SNEMANJE FILMA VAMPIR Z GORJANCEV, ki ga je po istoimenskem priznanem romanu Mateta Dolenc novembra začel snemati Vinci Vogue Anžlovar. V filmu med drugim igrajo Sebastian Cavazza, Gregor Luštek, Inti Šraj, Jonas Žnidaršič, Vlado Novak in Radko Polič, manjša vloga pa je pripadla tudi avtorju litararne predloge.

NA TV SLOVENIJA JE V JANUARJU SVOJ NOVI KRATKI FILM POSNEL MARTIN TURK, v februarju pa mu bo sledil še Marko Šantič. V pripravi je tudi celovečerni film režiserke Maje Weiss o kruti usodi Angele Vode.



POVEČAVA: EKRA NOV IZBOR

POVEČAVA: EKRA NOV IZBOR



THE ASSASSINATION OF JESSE JAMES BY THE COWARD ROBERT FORD

LETOS MINEVA NATANKO STO LET OD NASTANKA PRVEGA FILMA O ŽIVLJENJU IN SMRTI RAZVPITEGA IZOBČENCA JESSEJA JAMESA. DOLGA VRSTA FILMOV GA JE V ZADNJEM STOLETJU OBRALA DO KOSTI. KAJ NOVEGA LAHKO PONUDI ŠE EN VESTERN, KI V KILOMETRSKEM NASLOVU TAKO PROSTODUŠNO RAZKRIJE RAZPLET IN SI ZA NAMEČEK PRIVOŠČI ŠE KARAKTERNO OZNAČITEV PROTAGONISTA?

ZORAN SMILJANIČ

Jesse James je poleg Billyja the Kida najbolj obravnavan, oblegan in opevan izobčenec Divjega zahoda. Na ducate filmov, gledaliških predstav, na stotine knjig in tisoče pogrošnih zveščičev se je napajalo z njegovim mitom, skušalo ponikniti v njegovo skrivnost ali vsaj zaslužiti še nekaj fičnikov z eksploatairanjem njegove zgodbe. Zgodbe, ki je že na koncu 19. stoletja obnorela najprej Američane, pozneje pa še ves svet. Čeprav je bil bandit in morilec številnih nedolžnih žrtev, si je še za časa svojega življenja prislužil malodane soglasno odobravanje in občudovanje širokih množic. Njegova slava je vzbrstela iz cenenih novel, polnih bombastičnih naslovov, ki so šle odlično v prodajo in burile domišljijo bralcev. Pisuni z vzhoda, ki v življenju niso stopili na področja, kjer so se njihovi umotvori dogajali, in niso niti od daleč povohali ljudi ali dogodkov, o katerih so govorili, so popisovali »avtentične« prigode legendarnih junakov Divjega zahoda. Jesseja Jamesa in njegovo tolpo so slavili kot romantične, neuklonljive heroje, ki so se uprli brezobzirni tiraniji in vnebovpijoči krivici. Če njihovi sfabricirani junaki, umetelni dialogi, posiljene situacije in izmišljeni obračuni niso imeli blage zveze z resničnostjo, toliko slabše za resničnost! Ta bralcev tako ali tako ni preveč zanimala. Vsi so zahtevali dramo, romanco, napetost, pogum in akcijo, vse to pa so lahko dobili le skozi obilno zabeljeno fikcijo. Jesse James je tako postal eden prvih *celebrities* takratnega rumenega tiska, uporni rock-zvezdnik, s pištolo v roki namesto kitare, ki je umrl mlad in postal lepo truplo.

Da bi bolje osvetlili domet in globino filma *Atentat Jesseja Jamesa* kot tudi številnih predhodnikov, ki se

ubadajo z žitjem in klitjem omenjenega junaka, si na kratko oglejmo njegovo življenje, tako kot ga opisujejo zgodovinarji in ne pripovedovalci zgodb.

Jesse James (1847–82), duhovnikov sin, je s svojim starejšim bratom Frankom odraščal v Missouriju, državi na jugu ZDA, ki se je kmalu znašla v krvavi državljanski vojni. Brata sta bila med vojno člana Quantrilovih gverilcev, odgovornih za številne zločine nad civilnim prebivalstvom. Po vojni amnestija za gverilce ni prišla v poštev, zato je Jesse James ustanovil tolpo, ki je začela z drznimi ropi bank; zanj velja, da je »izumil« ropanje vlakov, svoje pohode pa je imel za »nadaljevanje gverilskega boja proti Jenkijem«. Boga te izkušnje gverilskega bojevanja je uspešno prenesel v roparsko kariero, zato se je tako uspešno in dolgo izmikal zakonu. Odpor proti osovraženim Severnjakom, pa tudi spretno manipuliranje s tiskanimi mediji so mu zagotovili naklonjenost in podporo lokalnega prebivalstva. Ljudje so ga imeli za sodobnega Robina Hooda, ki jemlje bogatim, da bi dal revežem, o njem so peli pesmi, pojavile so se prve knjige, ki so dvignile njegovo popularnost do nebes. Bil je poročen in oče treh otrok. Njegov padec se je pričel po katastrofalno spodletelom ropu banke v Northfieldu v Minnesoti, kjer so se meščani silovito uprli, tako da so skoraj vsi člani njegove tolpe končali prerešetani ali v zaporu. Jesse, ki med ropom ni staknil niti praske, in Frank sta zapustila nekdanje kompanjone, se za nekaj časa potuhnili, nato pa organizirala novo tolpo in izvedla še nekaj zadnjih ropov. Konec njegove zločinske poti je napočil 3. aprila 1882, v njegovi lastni hiši. Ko je stopil na stol, da bi poravnaval sliko na steni, ga je od zadaj v glavo ustrelil Robert Ford, član njegove tolpe,

ki se je pogodil z oblastmi. Nekaj mesecev pozneje se je oblastem vdal tudi Frank James, in to je bil konec najbolj znane roparske tolpe v ameriški zgodovini. Vse ostalo je legenda.

Prvi film z naslovom *The James Boys in Missouri* (Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson) so posneli leta 1908, sledili so številni drugi, ki so Jamesovo tolpo skorajda brez izjeme prodajali kot pristne ameriške junake. Velikanski uspeh je doživel *Jesse James* (Henry King, 1939) s Tyronom Powerjem in Henryjem Fondom v glavnih vlogah, ki je že naslednje leto dobil nadaljevanje z naslovom *The Return of Frank James* (Fritz Lang, 1940), v katerem so (preživeli) igralci ponovili vloge iz prvega dela. Omeniti velja še filma *I Shot Jesse James* (prvenec Samuela Fullerja, 1949), študijo o bremenu krivde Boba Forda, in pa *The True Story of Jesse James* (Nicholas Ray, 1957), solidni *remake* uspešnice iz leta 1939. V morju smeti in plevela, ki so parazitirali na njegovem mitu, je Jesse James doživljal kar najbolj bizarne pustolovščine; boril se je proti Daltonom (ki jih v življenju ni srečal), spoznal Frankensteina in njegovo hčer, v bolgarskem *Dzhesi Dzeyms sreshthu Lokum Shekerov* (Rangel Vulchanov, 1966) se je pomeril z Lokumom Šekerovim (ne sprašujte me, kdo je to), v filmu *Purgatory* (Uli Edel, 1999) pa se je kot pokojnik znašel celo v vicah. Stvari so se spremenile na bolje leta 1972, ko je radikalni Philip Kaufman posnel zgodovinsko totalno neverodostojno (tako kot vsi pred njim, heh), a briljantno cinično grotesko *Tolpa Jesseja Jamesa in Cola Youngerja* (*The Great Northfield Minnesota Raid*), kjer so Jesseja prvič prikazali kot psihopata in verskega fanatika, ki drugim krađe ideje in jih prodaja kot svoje originalne »vizije«. Dejstev se



še najbolj držijo *Jezdec na dolge proge* (*Long Riders*) Walterja Hilla iz leta 1980, stilistično dovršen film, z neverjetno zrežiranim in skoreografranim prizorom ropa v Northfieldu, ki pa ravno zaradi zgodovinske korektnosti izpade nekoliko prazno, brez prave teže.

In kaj v svoji malhi skriva *Atentat Jesseja Jamesa*, zadnji v seriji filmov o legendarnem izobčencu? S svojimi 160 minutami dolžine kaže, da gre za ambiciozen in epski projekt, s svojim dolgim imenom zavestno imitira in nadgrajuje senzacionalistične naslovnice pogošnih romanov (kar poenostavljen slovenski prevod sicer dobro kamuflira), za razkritjem slovitega umora v naslovu pa se skriva samozavesten, premišljen in preudaren filmski korak, ki bo ljubitelje tradicionalnih vesternov pustil na cedilu. Obvezne sestavine klasičnega vesterna, kot so poskočna akcija, razburljivi prizori zasledovanja, taktične lokavosti in finalni revolveraški obračun pač ne sodijo v ponudbo tega izdelka. Avstralec Andrew Dominik (*Chopper*, 2001) je posnel mračen, počasen, meditativen, poetsko zamaknjen psihološki vestern, malodane brez akcije, v najboljši tradiciji filmov *Kavboj brez miru* (*The Hired Hand*, 1971, Peter Fonda), *Božanski dnevi* (*Days of Heaven*, 1978, Terence Malick) ali *Kockar in prostitutka* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971, Robert Altman). Tudi izbira časovnega okvirja veliko pove o filmu: če so praktično vsi filmi o Jesseju Jamesu, ki kaj dajo nase, v svoj epicenter obvezno postavili spektakularen, kinetično izredno hvaležen rop v Northfieldu, se ga Dominik ogne v širokem loku. Njegov film je svetlobna leta daleč od praktično vsega, kar smo do zdaj videli. V tem filmu še celo strelji iz pištole zvenijo drugače kot v drugih vesternih.

Na Jesseja ne gleda ne s simpatijami niti s prezirom, pač pa z resnobno, objektivno distanco, skozi lično naracijo neznanega pripovedovalca. *Atentat...* je karakterna drama, ki zajema zadnjih sedem mesecev v življenju Jesseja Jamesa, torej v času, ko so vsi člani njegove prvotne tolpe mrtvi ali v zaporu. Zapusti ga tudi njegov zvesti brat Frank, zato se mora Jesse zadovoljiti z novopečenimi roparskimi pripravniki, ki ga lahko vsak hip izdajo oblastem. Obroč okoli njega se neusmiljeno zapira, tudi sam se zaveda, da so mu dnevi šteti. Ves film preveva mučno čakanje na neizogibni konec.

Brad Pitt je Jesseja upodobil kot mitsko figuro, legendo na dveh nogah. Je pokončen, karizmatičen, poduhovljen, avtoritativen in premeten vodja s šarmom klopotače, v družinskem krogu pa ljubeč mož in oče. V isti sapi pa tudi paranoičen, nepredvidljiv, brezobziren, despotski, zastrašujoč in nasilen. Njegov odnos z nezanesljivimi člani tolpe je nezaupljiv, nervozen in negotov. Če se vrnemo na analogijo z rock-zvezdo, se zdi, kot bi gledali Elvisa in njegove pretirano servilne uslužbenke, ki ga za hrbtno obrekujejo in izkoriščajo.

Med njimi izstopa 19-letni Robert Ford (osupljivi Casey Affleck), samovšečen, bolesto ambiciozen in sfantaziran fant, ki je obseden z Jessejem, natančneje s svojo predstavo o njem. Še od otroštva je strastno zbiral in prebiral na kupe pogošnih novel in oboževal fiktivni lik, ki je zrasel v njegovi glavi. Poln občudovanja, zavisti in malikovanja se želi pridružiti njegovi tolpi. Vsakomur, ki ga hoče poslušati, poje hvalnice o svojem šefu: »*Jesse James je večji, kot si lahko predstavljaš!*« Vendar pa v senci svojega idola naleti na sama ponižanja in razočaranja. Takoj ga spregleda Frank James (Sam Shepard), »*fant, nisi iz pravega testa*«,

posmehujejo se mu člani tolpe, vključno z njegovim še bolj butastim bratom Charleyem Fordom (Sam Rockwell), s prezirom pa ga zavrne tudi sam Jesse James: »*Ali hočeš biti tak kot jaz, ali hočeš biti jaz?*« Ravno odnos med njima ustvarja temeljno gibalno filma. Vedno bolj zagrenjen Robert Ford spozna, da je njegova velika ljubezen (tudi s homoseksualnimi podtoni) ostala neuslišana, zato začne na svojega idola gledati z mešanico strahu in užaljenega zaničevanja. Robert se napaja iz istega izvira kot Lee Harvey Oswald, Mark Chapman ali Travis Bickle, torej obsedenci s slavo, ki za lastno potrditev potrebujejo smrt oboževane osebe. Kljub vsemu pa Jesse Roberta ne vrže iz tolpe, ampak stoično prenaša njegovo iritantno prisotnost, še več, tistega usodnega aprila 1882 ga celo povabi v svoj dom. Motivi tovrstnega ravnanja za gledalca niso jasno razgrnjeni in definirani; vsak jih mora najti sam.

Na sredi filma se zgodba nekoliko odmakne od kompleksnega, pa tudi najbolj zanimivega odnosa med Jessejem in Robertom, ter precej časa posveti sekundarnim in zato ne toliko atraktivnim osebam in dogodkom. Številni kritiki, ki so filmu očitali preveliko dolžino, so enotni v mnenju, da bi ta del moral leteti ven, ker je le balast glede na osnovno zgodbo. Ta del, razvejan v številne dramaturške mrtve rokave, slepa črevesa in kapilare, je resda najšibkejši člen filma, vendar skupaj s centralno temo ustvarja gosto tkano tapiserijo epskih dimenzij, ki potrpežljivega gledalca nagradi z redko videno, nepotvorjeno »avtentičnostjo«.

Roger Deakins je dandanes nemara najboljši ameriški direktor fotografije in edini pravi naslednik nesmrtnega Conrada Halla. Deakins, ki je skozi šolo pri bratih Coen zrasel v prvovrstnega mojstra, je v *Atentatu...* ustvaril dih jemajočo kompozicije, tako v širnih panoramskih posnetkih kot tudi v interierjih ali v intimnih detajlih, ko denimo lovi sončne žarke po tleh sobe. Zgodba zase je osvetlitev, še posebej impresiven je prizor nočnega ropa vlaka. Med svetle točke filma zagotovo sodi tudi glasba Nicka Cava, ki je presegel samega sebe iz filma *Ponudba* (*The Proposition*, 2005, John Hillcoat). Njegova glasba je tako zapeljiva, da sem po dolgem času spet segel v žep in si omislil original, namesto, da bi ... eee počel tisto, kar pač vsi počnejo. Na tem mestu bi se rad zahvalil še sosedu Sandiju, ki mi je z dragoceno tehnično asistenco omogočil ogled tega filma.

Kakšen je torej odgovor na vprašanje, ki smo si ga retorično zastavili v uvodu, namreč, kaj novega lahko ponudi film, ki v naslovu razkrije svojo celotno zgodbo?

Preprost. Gre za mojstrovino, enega najboljših filmov o življenju in smrti Jesseja Jamesa.

SMRTNE OBLJUBE

CRONENBERGOVO SOOČENJE Z ŽANROM BOŽIČNEGA FILMA – HLADNO, JASNO, POANTIRANO, INTELEKTUALNO. IN S PRAV POSEBNIM SMISLOM ZA HUMOR.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: LENA BODLAJ

Kanadski režiser David Cronenberg je bil dolgo znan po kontroverznih filmih, medtem pa ga je vsaj odločilna mednarodna filmska kritika povzdignila v mojstra sodobnega kina; povsem zaslužen, kot dokazuje tudi njegov novi film *Smrtne obljuje* (Eastern Promises, 2007). Sicer so opazne nekatere šibkosti scenarija Stevena Knighta, inscenacijsko pa gre za enega bolj izstopajočih filmov leta 2007. Cronenbergova mizanscena je absolutno nezamenljiva: jasna, hladna, poantirana in intelektualna, vendar imajo njegove podobe kljub največji preciznosti neko sugestivno, grozljivo moč – pri vsej razločnosti ostaja del nerazložljivega, kanček tujosti, ki zmede. Kot režiser Cronenberg zariše silnice preproste elegance, ki pa vlečejo v območje vznemirljivih ambivalenc.

Vsaj ambivalentna je tudi percepcija Cronenbergovega zgodnjega dela, ki se grozljivosti loteva še na izzivajoče jasen način. Kot soutemeljitelj podžanra »body horror« je režiser, ki izgleda prej kot kakšen zdravnik specialist, najprej zmedel s šokerji o mutirajočih telesih in dušah, potem je pot vodila od ceneh kanadskih hororjev kot *Mrzlica* (Shivers, 1975), *Steklina* (Rabid, 1977) in *The Brood* (1978) v smer Hollywooda, kjer je po finančnem uspehu hladnega telekinetičnega teror filma *Skannerji* (Scanners, 1981) raslo zanimanje za samovoljnega režiserja iz sosednje države. Finančne konstelacije so se menjale (denar je prihajal iz Hollywooda, Evrope, Kanade, v različnih deležih za različne filme), ampak Cronenberg si je tematsko in stilno ostal zvest – njegovo delo je neogibno zaznamovano z združitvijo skoraj znanstvenega pogleda in globoke fascinacije –, četudi imajo njegovi projekti povsem drugačne zasnove: od (tele)vizio-

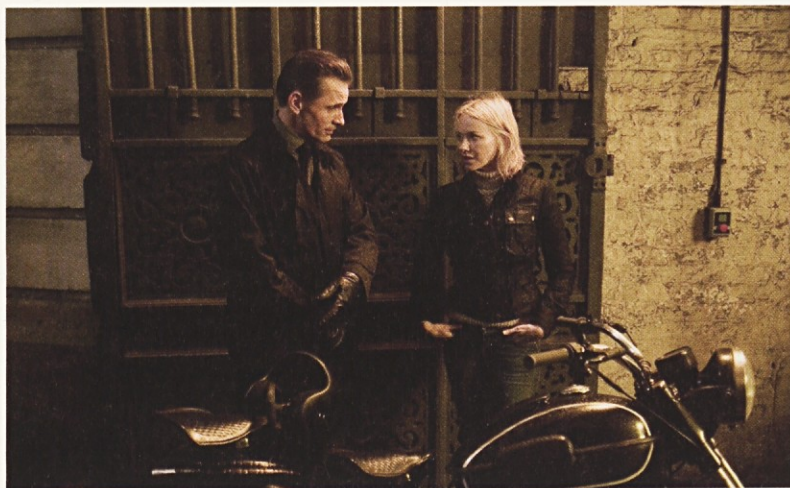
narske špekulacije *Videodrom* (Videodrome, 1983) z njeno eksemplarično kombinacijo medijskih in mentalnih blodenj, ki (mogoče) lahko ustvarijo materijo, od duhovne horor melodrame *Muha* (The Fly, 1986) in ginekološke dvojne igre *Smrtonosna dvojčka* (Dead Ringers, 1988), preko serije nenavadnih priredb literarnih del, med njimi so mojstrovine kot *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991) in *Trk* (Crash) (s katerim je še leta 1995 poskrbel za škandal – vsaj v Angliji), do dvoumnih komercialnih trilerjev zadnjih let. Cronenberg je znal vedno znova presenetiti, kljub temu pa je njegova pisava enostavno nezamenljiva.

Nazadnje je Cronenberg v odmevnem filmu *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005), ki ga je posnel po predlogi stripa, upodobil igralca Vigga Mortesena kot običajnega prebivalca ZDA, ki ga na idiličnem podeželju začne preganjati potlačena morilska preteklost. V konvencijah trilerja in vesterna se je pri tem virtuožno izuril in jih istočasno postavil na glavo: to je monumentalna popolnost Cronenbergove taktike, s katero stvari istočasno odtuji in osvetli – kar, mimogrede, ustvari precejšno mero črnega humorja, kar je podcenjena plat v opusu režiserja, ki v intervjuju tudi takoj poudari: »Še nikoli nisem posnel filma, ki ne bi bil tudi smešen.« V mnogo pogledih zelo šaljiva se mu zdi tudi po duši sorodna londonska kriminalka *Smrtne obljuje*, ki ga je ponovno združila z Mortensenom, s katerim sta eden drugega ponovno prignala do najboljših rezultatov. Tokrat potovanje vodi k ruski mafiji. Dnevnik umrle mlade matere babico londonske bolnišnice Trafalgar (Naomi Watts) v božičnem času privede v osrčje kriminalne združbe. Malomeščanska fasada ruske restavracije skriva glavni štab ruske gangsterske bratovščine »vory v zakone«,

dobrodušni lastnik lokala (Armin Müller-Stahl) pa se ukvarja tudi s trgovino z belim blagom. Njemu in njegovemu nekoristnemu sinu (očarljivo: Vincent Cassel) služi ključna figura filma, ki mu pravijo chauffeur, v resnici pa dela kot njuna desna roka: misteriozni fiktotum Vigga Mortensena skriva marsikaj – četudi tetovaže na njegovem telesu po starem običaju bratovščine pripovedujejo njegovo čisto osebno *history of violence*.

Te tetovaže delujejo kot ustvarjene za nekdanjega pionirja podžanra »body horror«, ampak Cronenberg smehljajoče odkimava, pravi, da snovi ne izbere glede na to, kaj je primerno za njegovo delo. V prvi verziji scenarija so bile tetovaže le mimogrede omenjene, šele pri raziskavi se je pokazalo več: »Če imaš dobro kinokarmo, ti take stvari kar padejo v naročje. Viggo je prinesel neko fantastično enciklopedijo ruskih kriminalnih tetovaž in odkrili smo dokumentarni film *The Mark of Cain* (2007) o neki subkulturi tetovirancev, ki se je razvijala v ruskih zaporih od carskih časov. Zanje je bila tetovaža na kožo napisan dokument in je služila identifikaciji prijateljev in sovražnikov.«

Tako enostavnih delitev pri Cronenbergu ni: dvoumnost je njegov métier. Ime Mortensenove figure si je, kot se za intelektualnega ljubitelja književnosti spodobi, izposodil iz briljantnega šahovskega romana *Lužinova obramba* (1930) enega svojih najljubših avtorjev Vladimirja Nabokova. »Tu sem seveda uporabil tudi njegovo čudovito besedno igro: Lužin zveni skoraj kot angleška beseda *illusion*, to pa še enkrat poudari neoprijemljivost te figure.« Njegova zgodba ima po eni strani močne paralele s pasijonom – »resonanca obstaja,« kima Cronenberg, »ampak ostane v zraku;« po drugi strani pa Mortensenov Lužin v eni najboljših



akcijskih scen zadnjih let odigra brutalen pretep z noži v turški savni. »S krvjo preplavljene tetovaže poudarijo ritualni vidik, z vstopom v bratovščino je seveda za seboj pustil svoje celotno dotedanje življenje, domovino in družino. To ima religiozne prizvoke in veliko čustev. Vsakdanjik zločinskega življenja pa nima nič skupnega s to duhovnostjo, je namreč telesen, nasilen, zelo naporen. In intimen! Zelo intimno je nekoga ubiti z nožem. Ta scena je verjetno tako močna zato, ker v njej najmočneje izstopa kontrast med kriminalno resničnostjo in duhovnimi idejami.«

Kriminalno resničnost naj bi očitno dobro zadel, zadovoljno pripomni Cronenberg: »Prijatelji, ki obiskujejo spletne klepetalnice na to temo, so mi sporočili, da so ruski mafijci zelo zadovoljni s tem, kako smo jih predstavili. Vsekakor jih ne moti, da so predstavljeni kot zločinci – konec koncev to tudi so! Veliko pa dajo na točnost in so se baje hvalili, da je njihova govorica res taka in predvsem, da smo tetovaže prikazali pravilno.«

Skoraj malo nostalgичno doda: »In s tem kažemo tudi izumirajočo kulturo: bratovščina 'vory v zakone' je kot organizacija malo podobna ciganom. Če hoče kdo postati član, se mora odpovedati vsemu. Prepovedano je tudi opravljati pridobitno dejavnost – ker bi potem potrebovali knjigovodje in odvetnike, zaradi česar bi bila povezava z družbo premočna. Pravi 'vory v zakone' tudi ne bi upravljali restavracije kot v filmu, oni so tatovi – restavracijo bi kvečjemu okradli! Na nek način so torej postali passé, izpodrinil jih je novi val ruskih zločincev, ki so zaznamovani s postsovjetskim kapitalizmom in se poživljajo na stari kodeks časti in ideje bratovščine – njihovo razmišljanje je usmerjeno le na dobiček, so pa tudi veliko brutalnejši. V *The Mark of*

Cain 70-letnik, ki je večino svojega življenja preživel v zaporu, pripoveduje, da novih zapornikov, ki se tetovirajo iz modnih razlogov, ne da bi si tetovaže zaslužili in se naučili njihovega pomena, ne razume. Tako ta generacija toži nad svojim izginotjem.«

Bratovščina se vsekakor uvršča med skrivnostne organizacije, ki se v režiserjevem delu vedno znova pojavljajo – od telepatske družbe v *Skanerjih* preko

Kljub največji preciznosti imajo njegove podobe neko sugestivno, grozljivo moč – pri vsej razločnosti ostaja del nerazložljivega, kanček tujosti, ki zmede. Kot režiser Cronenberg zariše silnice preproste elegance, ki pa vlečejo v območje vznemirljivih ambivalenc.

fetišistov na prometne nesreče v *Trku* do futuristične subkulture, ki se ukvarja z računalniškimi igrami, v filmu *eXistenZ* (1999), ki je Cronenbergova razigrana burkaška variacija *Videodroma* in praktično maščevanje za zlorabo njegovih idej po formulah hollywoodske *Matrice*. Režiser zamišljeno pritrди: »Tajna združenja so me že od nekdaj zanimala, to je res, ampak na to je treba gledati splošneje. Mednje zame spada tudi svet pekinške opere s svojimi pravili in rituali, ki za zunanjega opazovalca ostanejo nerazumljivi, v mojem filmu *M. Butterfly* (1993). Vse to ima nekaj eksistencialističnega, ustvarimo si svojo lastno resničnost.«

V resničnosti kritičnega diskurza v novem tisočletju je Cronbergu, to je treba kljub vsemu priznati, skoraj prelepo. Če so bili njegovi zgodnji filmi ob nastanku narobe razumljeni – lep primer je podcenjena, večplastna melodrama *M. Butterfly* – recenzenti zdaj, ravno tudi novemu filmu, pojejo hvalnice. Pri tem so *Smrtne obljube* ob natančnejšem opazovanju neka kšna opomba k *Senci preteklosti*, obravnavajo podobne teme sicer v pristnejšem okolju, vendar z manjšo odločnostjo. Vzrok za to se nedvomno skriva v scenariju Stevena Knighta, ki – verjetno zaradi stavkov iz dnevnika, ki (prvič v katerem koli od Cronenbergovih filmov – morda kot ironična gesta?) zgodbo spremljajo iz offa – spominja na njegov scenarij o družbi londonskih lahkoživk: v *Umazanih lepih stvarih* (*Dirty Pretty Things*, 2002) je Stephenu Frearsu klavrno spodletelo umetni konstrukciji vdihniti življenje. (Ostaja zgolj domneva, da se knjiga podobno bedno bere, kot se gleda njen prenos na platno, torej nekako takole: »Tam stojita: Marija in kurba. Reče ena drugi: 'Tu stojiva. Marija in kurba.'« itd.) Primerjava s Cronenbergovo realizacijo se zdi kot osnovni tečaj politike avtorja: karakteristična formalna inteligenca Kanadčana snov naredi tako tujo in brezdano, da tistih nekaj preostalih hib deluje že skoraj kot namenoma puščene zanke. Kot prefinjeno, suvereno zreducirano žanrsko delo in kot ambivalenten avtorski film imajo *Smrtne obljube* namreč subverzivno noto, ki se ji ni moč upreti: pravzaprav je to božični film z ustrezno dekoracijo vred, ja, celo s pravim prazničnim čudežem – ampak ker gre nedvoumno za božični film à la Cronenberg, ni momenta pomiritve, je le zares potuhnjen happy end.

DVA DNI V PARIZU



JURIJ MEDEN

Ko je berlinski filmski festival lansko leto med napovedmi programa oznanil tudi romantično komedijo *Dva dni v Parizu* (2 Days in Paris), profesionalni režijski debi mlade francoske zvezdnice Julie Delpy (kot režiserka se je uradno najavila že pet let prej z amaterskim, pol dokumentarnim video kolažem *Looking for Jimmy*), so se obrvi kritiške večine, zlasti tistih, očaranih nad inteligentno, humorno in romantično obravnavo najprej mladostne in nato malo manj mladostne ljubezni v dvojcu Richarda Linklaterja *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995) in *Pred sončnim zahodom* (Before Sunset, 2004), privzdignile v neodobravanju nad pričakovanjem, da bo harmonična vizija sožitja med spoloma navzlic geografskim in časovnim prepodom za nazaj naenkrat nepovratno onesnažena. *Dva dni v Parizu* se namreč, že spričo angažirano in pečata, ki ga je Julie Delpy pustila omenjeni sagi, odločno najavlja kot korektiv idiličnega (moškega?) pogleda, ki je zaznamoval Linklaterjev sončni vzhod in zahod. Tem temnim pogledom primerno je bil film pričakan na nož in ožigosan za histerično, proto-feministično, vulgarno, amatersko krotovičenje; ustrašili so se tudi distributerji in pokopan pod težo stereotipnih predsodkov, zmotnih domnev in krivičnih sodb je tako obležal še en filmski vrhunec leta 2007. *Dva dni v Parizu* je na prvi pogled sicer res predvsem (dobrodoločila) variacija na prastaro temo ljubezenskih peripetij, ki se očitno napaja iz vsega neizrečenega in nikoli pokazanega v *Zori* in *Zahodu* (kjer se ta naslova ubadata izključno z opojnim, napol realnim trenutkom prvega in drugega srečanja, *Dva dni v Parizu* vrta izključno po tuzemskem, praviloma profanem, naključnem momentu nekega razmerja), vendar gre obenem za pov-

sem samosvoje delo, ki ga je potrebno – če je to že res nujno – brati v neskončno širših in bolj relevantnih kontekstih. Verbalna iskrivost, ki je kot domala edino poudarjeno sredstvo filmskega izraza naprej poganjala *Zoro/Zahod*, je v *Parizu* še vedno prisotna (čeravno ozemljena, ostrejša, predvsem pa politično ozaveščena – točka, na kateri Linklater s svojimi naivnimi poskusi povsem pogrne), za nameček pa je oplemenitena z elementi zlahtne fizične komedije in komedije absurda, kjer avtorica za navdih posega k sami visoki šoli Jerryja Lewisa (tako kot Lewis v svojem zlatem obdobju se tudi Julie Delpy, mimogrede, podpisuje kot igralka, režiserka, scenaristka, producentka in montažerka; za nameček je za film napisala in odpela še glasbo). Dvoboj med spoloma je v isti sapi zamenljiva metafora za spopad med kulturama (francosko in ameriško), pri čemer je preigravanje že znanih stereotipov tega praskanja sveže in obenem povsem stvarno in toliko, v kolikor se Pariz, znamenito mesto luči, ki s svojo vsiljivo prisotnostjo učinkuje v mnogo pomembnejši vlogi kot le slikovit pejzaž za kulturno in seksualno ravsanje, kaže kot to, kar zares je: vrela zmes bleščečih fasad in zanemarjenih getov, pregovorne odprtosti in novodobne ksenofobije, Evrope in Afrike, preteklosti in prihodnosti. Kot takšen in navzlic temu, da operira skoraj izključno s stereotipi, se *Dva dni v Parizu* kaže kot absolutno izviren in moderen film. Kar nas – niti ne tako nenadno – pripelje do še ene nenavadne romance, ki je filmsko intimo na pionirski način križala s zeitgeistom, in še danes velja za moderno, ne zgolj modernistično. Govorimo o nič manj kot o veliki klasiki Roberta Rossellinija *Potovanje v Italijo* (Viaggio in Italia, 1953), resničnem viru inspiracije za Julie Delpy, o čemer zgovorno priča že gola struktura njenega fil-

ma, ki se dosledno drži dramaturgije in številnih konkretnih prijemov Rossellinijeve obravnave neke ljubezenske zgodbe. Tu je motiv potovanja in tujega okolja, ki osami par in povzroči, da se drugemu pokažeta razgaljena; tu je vloga preteklosti, ki usodno poseže v sedanost (Rossellini poduhovljeno parafrazira Joycea in ljubezenski pretres iz njegovih *Mrtvih*; Delpyjeva se profano nasloni na orgazme, ki jih je doživljala z bivšimi fanti); tu je fizični razhod para v zadnji tretjini filma in še bolj izrazita vloga preteklosti, ki drugič usodno poseže v sedanost (okamneli pompejski ljubimci pri Rosselliniju; erotična plastična lutka pri Julie Delpy); naposled je to čudež, *il miracolo!, le miracle!*, ki ljubimca po vseh prepakah vsaj navidezno združi v vsej ambivalentnosti izkušnje, ki sta jo prestala. Seveda avtorica stori mnogo več, kot pa se preprosto nasloni na italijanskega mojstra. Če modernizem velikega Rossellinija najlepše opiše splošno sprejeta teza, da režiserjev kinematografski univerzum zavestno zavrača odslikavo »realnega« svetla, pa zato predstavlja koncepcijo globoke krize taistega sveta, vsesplošne krize vrednot, ki je nastopila po destrukciji druge svetovne vojne in pod vprašaj postavila vlogo in odgovornost posameznika v prepletu družbe in zgodovine, gre Julie Delpy v svojem »modernizmu« korak dlje: »realni« svet najprej zavrne s preprostim in že skoraj patološkim vrtnanjem po lastni intimi, nakar to navznoter obrnjeno aktivnost (*navel gazing*, kot »lepo« rečejo v angleščini) s pomočjo prisotnosti konkretnega Pariza (nič čudnega, da nastopa tudi v naslovu filma) in v primerjavi z njim abstraktnega Američana **razpotegne** na splošno, univerzalno diagnozo nekega specifičnega trenutka v nekem specifičnem času, tukaj in zdaj. Kar je lastnost le največjih komedij.

IZLET V KOMUNISTIČNI SLUM

POLEMIKA Z VELIKIM ZMAGOVALCEM FILMSKEGA LETA 2007, ROMUNSKIM 4 MESECI, 3 TEDNI IN 2 DNEVA. ZAKAJ HREPENENJA PO POLITIČNI METAFORI NE KAŽE ZAMENJEVATI Z REALIZMOM? KAKO JE BIL PORTRET KOMUNISTIČNE DRŽAVE SPREJET V DOMAČI ROMUNIJI? IN KAJ BI CHRISTIANU MUNGIJU VEDEL Povedati BRIAN DE PALMA?

MATHIEU RICORDI
PREVOD: MAJA LOVRENOV

Uokvirjen med začetno podobo dveh zlatih ribic v akvariju in zaključno podobo svojih protagonistk za steklenim oknom hotelske restavracije se romunski film *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* (4 luni, 3 saptamini si 2 zile) primarno ukvarja z ujetostjo. Glede na to, da je ta celovečerec zadnji dobitnik zlate palme v Cannesu, je to še posebej grobniški tip ujetosti, ki njegovo osrednjo premiso, like in tehniko ujame v fiksno politično bolezen in izrine narativno razsežnost, umetniški presežek in kompleksen svetovni nazor, pri čemer ves čas oži možnosti namenoma privzete težnje k realističnemu filmu. V bistvu bi lahko dogmatsko ukvarjanje filma s prav tovrstno ujetostjo prepoznali kot še eno vejo v rodovniku cannske zlate palme, ki je v novem tisočletju svoje korenine zasadila posebej v posvečeno varovanje prenatrpane množice filmov, ki obravnavajo znana kontroverzna vprašanja. Med zadnjimi nagrajenci Cannesu so *Fahrenheit 9/11* (2004) Michaela Moora, ki je sestavil tog kolaž novic in pristranskih intervjujev, da bi enostavno ponovno potrdil naraščajoče razočaranje nad ameriško notranjo in zunanjo politiko pod vodstvom Georgea Busha, *Slon* (Elephant, 2003) Gusa Van Santa, ki je uporabil nacionalno tragedijo najstniških streljanj na šolah kot osnovo za odmaknjeno vajo v epruvetiranju civilnega razdejanja, pri čemer se je izognil vsaki sociološki preiskavi, in *Veter, ki trese ječmen* (The Wind that Shakes the Barley, 2006) Kena Loacha, psihološko nezapleten odgovor na britanski imperializem z namigi na trenutno situacijo na Bližnjem vzhodu. *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* se uvršča med te filme v rovu morbidnosti in

grobe antropološke razstave, ki s pridom izkorišča politično korektna stališča, ki iščejo krivico pri totalitarnih institucijah/vladah in najdejo pravico pri ljudeh, ki živijo v teh razmerah.

Režiser Christian Mungiu v filmu sledi bridki preizkušnji dveh študentk, Otilie in Gabriele, ki se odvijeta znotraj 24-ih ur v bivši komunistični Romuniji, ko poskušata urediti ilegalen splav za Gabrielo. Sledeč vizualnim sredstvom, ki začnejo in končajo to pro-

V bistvu bi lahko dogmatsko ukvarjanje filma s prav tovrstno ujetostjo prepoznali kot še eno vejo v rodovniku cannske zlate palme, ki je v novem tisočletju svoje korenine zasadila posebej v posvečeno varovanje prenatrpane množice filmov, ki obravnavajo znana kontroverzna vprašanja.

ceduro, so situacijska naključja na poti do splava in trpljenje, ki temu sledi, tisto, kar ujame like in grob zasnutek njihove zgodbe v še eno osnovno razkazovanje bolečine na platnu, kar naj bi pričalo o celotnem režimu in njegovi senci, in to zgolj zato, ker je njegova zgodba postavljena v primeren časovni okvir. Med posnetkoma akvarija in okna restavracije Mungiu svoje občinstvo postavi v kletko klišejske uprizoritve še ene

ponovitve ženskega mučeništva, kar boste prepoznali, če ste videli karkoli od danskega provokatorja Larsa von Trierja, to pa pomeni, da je poleg splošnega depresivnega stanja zastoja v razvoju režiser opredelil Otiliino osebnost kot pasivno in ustrežljivo žrtev, ki hote prevzame najtežji udarec bede na platnu, pri čemer zamenja sočutje z zavestnim situacijskim suženjstvom. Režiser Otiliinemu statusu žrtvenega jagnjeta veselo prida še religiozni podtekst, na primer ko Otilia zapusti svoje sostanovalce v študentskem domu med razpravo o religiozno obarvanih romanih *Pesem ptic trnovk* in *Vzhodno od raja*, ali pa njen mučno dolg podvig na večerji, kjer jo po opravljenem splavu posedejo na sredo mize, z obeh strani pa jo z besedami obmetavajo pokroviteljske patriarhalne figure, kar spominja na da Vincijevo *Zadnjo večerjo*. Drugi križi, ki jih mora nositi Otilia zaradi napak svoje prijateljice in, če verjamemo pohvalam, ki jih je film dobival, tudi komunizma, verjetno vključujejo to, da sede v avto neznanca in z njim baranta glede izvedbe splava, po dolgovem napadu na koncu privoli v spolni odnos z njim in tvega zakonski pregon zaradi svojih opravkov z raznimi hoteli, kjer naj bi opravili splav, na koncu pa se sredi noči znebi zarodka v nevarni zakotni ulici.

Taka ustrežljivost je bolj v skladu s pritlehnim hrepenenjem Mungiuja po politični metafori kot s kakršnimkoli človeškim razvojem ali vložkom z Otiliine strani; ta je le marioneta za režiserjevo preračunljivo približevanje malomeščanskim umetniškim konceptom razsvetljenja s soudeležbo pri izkazovanju škandala, krutosti in slabih življenjskih razmer drugih. Brian De Palma se je posmehoval takim obredom obi-



skovanja slumov v *Be Black Baby*, temeljni sekvenci svojega filma *Hi, Mom!* iz leta 1970, kjer so beli pripadniki meščanskega razreda zaradi občutka krivde prisiljeni prisostvovati avantgardni interaktivni gledališki postavitvi, kjer so osramočeni, oropani in fizično napadeni, le da predstavo zapustijo zavedeni v misli, da vedo več o izkušnjah Afroameričanov – nepristna trditev, ki jo glasno razlagajo v kasnejših intervjujih pred kamero. De Palmovo satirično razkrivanje tovrstnega hinavskega diskurza, ki je oviral napredek v rasnih odnosih v ZDA, odkriva podobne pasti v *4 mesecih, 3 tednih in 2 dneh*. Namesto da bi dejansko poskusil preučiti kompleksno dinamiko in vzajemne družbene vplive na delu v komunistični državi in njenem propadu, kar je filmu očitalo veliko Romunov, nekoč živečih v družbi, ki naj bi bila tu popisana, se Cristian Mungiu zadovolji z enostavnim laskanjem občinstvu in njihovim čustvom visoke moralne izgube ob situacijski stiski neznačajnih ljudi v oddaljenih, zanemarnjenih krajih.

Oblikovna sredstva *4 mesecev, 3 tednov in 2 dni* sledijo njegovemu ideološkemu izkoriščanju in neobčutljivosti. Mungiu zameša konceptualno praznost z narativnimi elipsami, surove šokantne tehnike z realističnim filmom in običajna žanrska ozadja, ki jih najdemo v trilerju, z dejanskim občutkom za prostor in čas. Glede na to, da snema dogajanje iz dokaj oddaljenih kotov v dolgih kadrih, je jasno, da cilja na realistično mizansceno. Toda realistična težnja, delno jo je opisal pariški novinar Henri de Parville v smislu Lumièrove estetike kot »naravo, ujeto na delu«, je težnja nezavednega opazovalca do fizičnega obstoja

in gibanja, ki se odvija pred kamero. Tak pristop, če zanemarimo surrealistični simbolizem v *Pozabljeni* (Los olvidados, 1950) Louisa Buñuela ali estetsko »konstruirano« uprizoritev oktobrske revolucije v filmu Sergeja Eisensteina *Oktober, Deset dni, ki so pretresli svet* (Oktjabr', Desjat' dnei, kotorye potrasli mir, 1928), mora pustiti, kot to potrjuje Siegfried Kracauer o Lumièru, neposredujočemu objektivu, da ujame najmanj obvladljive trenutke, minljive zmešnjave in razpadajoče vzorce, ki so dostopni le nezavedni kameri.

Tovrstna filmska težnja mora priti opremljena s pravim navdušenjem za to, kar je prikazovano, kot tudi z zaupanjem, da je posneta podoba fascinantna sama po in v sebi; prepričanja, ki se zdi, da manjkajo Christianu Mungiuju, saj se zaradi njegove režijske tehnike gledalec stalno zaveda kamere prek neskladnih tresljajev roke v večini posnetkov in večkratnih podob z neostrimi subjekti v prizoru vrhunca, kjer se mora Otilia znebiti Gabrielinega splavljenega otroka in se zdi, da beži pred kamero, ki se trudi, da bi vsaj delček nje ohranila v kadru. Namen pogoste pozornosti, ki jo Mungiu pritegne na svojo snemalno napravo, je dodati grobot h goli konceptualizaciji, prav tako kot uporaba elipse pripomore k pretvarjanju filma, da je v bistvu sugestivno delo z varljivo enostavno površino. Elipse izkoristi za to, da pomaga filmu, ki je prepoln vsebine in dejavnosti, tako da izreže dejanja, na katera je mogoče sklepati iz prihodnjih trenutkov, ponavadi na način, ki se osredotoča na dramske vrhunce idej in dogodkov, na katere namiguje. Mungiujev prikaz Otilie, ki se slači pred izvajalcem splava po tistem, ko so razpravljali o plačilu v naravi, in rez na njeno golo

telo, ki kot mrtvo leži v banji, polni vode, lahko štejemo za elipso, toda odstranitev dejanskega spolnega akta, ki ga nadomesti podobno pornografska podoba njenega žrtvovanega telesa, ki išče čistost, se zdi shematično. Drezanje občinstva z Otiliinim trpljenjem je *raison d'être* filma in njegove pretveze o realnem času nimajo nobenega pomena razen vaje v sledenju dogodkom mučnega dneva; ker ne pokaže njenega osrednjega dejanja žrtvovanja, film zamenja svojo lastno miniaturno izvedbo za stilistični pogled, ki se mu ne zdi lasten.

Zgoraj sem omenjal obrede obiskovanja slumov, ki jih satirizira De Palma in so jih množično prakticali privilegiranci od časov viktorijanskega Londona, kjer so bili v modi izleti z omnibusom v najrevnejše okrožje mesta Whitechapel in jih prostovoljno daruje film *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva*. Ti virtualni obhodi deprivilegiranih, namenjeni temu, da bi se meščanstvo počutilo bolj »avtentično«, zgodovinsko nikoli niso vključevali več kot začasne in površinske zaveze svojih udeležencev. Da se taka praksa razširi na umetnost, ki naj bi bila transcendentna in vir družbenega razsvetljenja, je sramota, ki ji ne bi smeli izkazovati časti, še najmanj pa v Cannesu.

OBČUTEK, DA MORAŠ POSNETI FILM, SICER BI LAHKO TUDI UMRL

VIKTOR KOSAKOVSKI JE EDEN NAJVIDNEJŠIH IN NAJZANIMIVEJŠIH AVTORJEV SODOBNEGA SVETOVNEGA DOKUMENTARNEGA FILMA. NJEGOV OPUS BO PREDSTAVIL FESTIVAL DOKUMENTARNEGA FILMA, EKRAN PA PIŠE O NJEGOVEM AVTORSKEM KREDU, NJEGOVI NEIZPROSNI KRITIKI NEODGOVORNEGA FILMANJA IN O LJUBEZNI DO SVETA, KI SPREMINJA DOKUMENTARISTA (NE PA DOKUMENTARIST SVETA).

DENIS VALIČ

V zadnjem desetletju se je položaj dokumentarnega in nonfiction filma radikalno spremenil in iz določene perspektive se celo zdi, kakor da doživljata enega najsvetlejših trenutkov svoje zgodovine. Obseg produkcije se je namreč z udejanjenjem in širjenjem digitalne revolucije ter odločnejšim nastopom televizije v vlogi producenta drastično povečal, oba omenjena dogodka pa sta pripeljala tudi do večje raznovrstnosti posnetih del in do rojstva novih oblik. Težko je sicer reči, ali je prav slednje spodbudilo večje zanimanje najširše javnosti ali pa je bil proces obraten in je torej povečano zanimanje pripeljalo do živahnejšega dogajanja na področju dokumentarnega in nonfiction filma. A kakorkoli že, nesporno ostaja, da se je interes javnosti dramatično povečal, predvsem za »nove« oblike samorefleksivnega dokumentarca in televizijskih resničnostnih oddaj¹, kar je dokumentarnemu oz. nonfiction filmu omogočilo, da je prvič v svoji zgodovini stopil iz sence narativnega igranega filma. Kljub številnim nesporno pozitivnim tendencam, ki smo jim v zadnjem desetletju pričla na področju dokumentarnega in nonfiction filma, pa ni malo takih, ki opozarjajo, da so te pravzaprav privedle le do inflatornega napihnjenja, medtem ko se je sama kakovost del razvodenela. Med glasnejše kritike današnjega stanja se je v zadnjih dveh letih prebil tudi ruski dokumentarist Viktor Kosakovski, ki je v svojih sodbah nadvse oster in neizprosni. Prepričan je, da se danes mladi vse prepogosto in prelahka odločajo, da bodo postali avtorji. Sam je prepričan, da bi moral posameznik v sebi sprva začutiti »resnično nujno, da nekaj posname. To je kot bolezen. Občutek, da moraš

*posneti film, sicer bi lahko tudi umrl.*² Nenaklonjen pa je tudi nadvse agresivni vlogi, ki jo je v produkciji dokumentarnega in nonfiction filma prevzela televizija. Tako je v enem izmed svojih, v zadnjih letih resnično številnih javnih nastopov³ prav televizijo obsodil za nizko raven kakovosti sodobnega dokumentarca. Očita ji namreč, da je zlorabila svoj položaj, saj se ni omejila na vlogo producenta, pač pa si je prilastila vlogo avtorja in pričela diktirati, kaj in kako se bo snemalo. Ostre in neizprosne besede, ki pa imajo svojo težo.

Zagovarja torej neko temeljno odprtost do tistega, kar se dokumentarist loti posneti, dejstvo, da mora biti primarno dokumentaristovo občutenje dvom oziroma negotovost, ki se šele skozi sam ustvarjalni proces, prek spoznavanja tistega, kar snema, izkristalizira v neko gotovost.

Viktor Kosakovski je namreč danes nesporno ena osrednjih figur svetovnega dokumentarnega filma, avtor, čigar inovativnost in brezkompromisnost dosegajo le redki sodobni dokumentaristi. Največjo težo njegovim besedam pa daje dejstvo, da je svoj današnji status dosegel z nepopustljivim vztrajanjem v neodvisnosti, tudi za ceno skromnejših možnosti za uresničenje ustvarjalnih stremeljenj. Zvest svojim načelom se dela sicer loti šele takrat, ko neka ideja v njem resnič-

no dozori in ko v sebi začuti tisto silovito potrebo po ustvarjanju. A tudi takrat ni pripravljen na kompromise, zato se svojih projektov vedno loti izključno v lastni produkciji (Kosakovski sicer priznava, da tudi njemu delo omogoča predvsem televizija, a sodelovanje z njo začne šele po zaključku svojega projekta, z denarjem, pridobljenim s prodajo pravic za televizijsko predvajanje, pa se loti novega: televizije torej nikoli ne pripusti zraven že v fazi produkcije). Tako je v svoji nekaj manj kot dvajsetletni karieri, ki jo je po študiju na moskovski filmski šoli, zaključil ga je leta 1989 in inavguriral z dvema kratkima filmoma, posnel le pet celovečernih in dva srednjemetražna dokumentarca. A količinsko skromnost povsem odtehta relevantnost njegovega opusa. Kosakovski je namreč že s svojim prvencem *Belovi* (Belovy, 1993), sublimno odo preprostosti življenja, prežeto z globokim humanizmom, ustvaril eno temeljnih, celo prelomnih del sodobnega dokumentarnega filma.

A preden si podrobneje ogledamo njegova dela, bi radi opozorili še na dva momenta, ki sta, ob sami njegovi ustvarjalnosti, prav tako ključna za celostno predstavitev avtorske pozicije Viktorja Kosakovskega. V prvi vrsti je to dejstvo, da je, tako kot pri večini velikih avtorjev iz zgodovine filma, tudi pri njem refleksija lastnega početja integralni del njegovega ustvarjalnega procesa in tako vseskozi prisotna. Nič manj pomembna pa ni njegova zaveza temu, da svoje vedenje in lastne izkušnje posreduje mlajšim avtorjem. Tako je v zadnjih nekaj letih resnično veliko javno nastopal ter svoje izkušnje delil z mladimi na številnih delavnicah in seminarjih.⁴

V tem kontekstu gre razumeti tudi njegova »pra-



Tri ljubezni (I Loved You), 2000



Sreda

vila« dokumentarnega filma. Čeprav so jih skušali nekateri publicisti primerjati s pravili danske Dogme oziroma z njihovo »Zaobljubo čistosti« ter tako govorijo o nekakšni »dokumentaristični Dogmi«⁵, pa pravila, ki jih je zapisal Kosakovski, nimajo manifestnega značaja in kot taka niso bila nikoli niti objavljena ne predstavljena. Iz njih je mogoče razbrati osnovne poteze avtorjevega *creda*, razmišljanja o formi dokumentarnega filma in njegovega intimnega odnosa do nje, o poziciji, ki jo zavzema do medija in do sveta, ki ga prek njega opazuje. Če zanemarimo dejstvo, da Kosakovski z njimi nastopa vedno iz strogo individualistične pozicije (tudi zato o kakšnem širšem gibanju, za katerega bi ta pravila predstavljala nekakšno izhodišče, ne moremo govoriti), pa o njihovi »nedogmatični« naravi zgovorno priča tudi dejstvo, da jih je Kosakovski v naslednjih letih dopolnil, modificiral in preimenoval: iz osmih pravil je nastalo deset napotkov za mlade dokumentariste. Prav tako pa je Kosakovski že na začetku dal vedeti, da njegova pravila oziroma napotki nimajo zavezujočega značaja, da jih nikakor ne gre razumeti kot imperativ, ki se ga je treba strogo držati, pač pa kot nekakšno izhodišče, ki ga nato posamezen cineast prilagodi lastnemu ustvarjalnemu procesu.

Pojavlja se več zapisov teh pravil/napotkov, a noben od njih nima »uradnega« značaja (saj se Kosakovski sam pod te zapise nikoli ni podpisal). Poleg tega se zapisi med seboj tudi razlikujejo. V najbolj zgoščeni obliki bi jih lahko zapisali tako:

1. Ne loti se snemanja filmov, če lahko živiš brez tega.
2. Snemaj zgolj takrat, ko hočeš nekaj pokazati, ali ko

hočeš, da bi ljudje nekaj videli.

3. Dovolj, da te film, medtem ko prek njega odkrivaš svet, spremeni.
4. Posnemi le tisto, kar hkrati ljubiš in sovražiš, oziroma tisto, pri čemer se ne moreš opredeliti, ali to ljubiš ali sovražiš.
5. Pri snemanju se zanašaj na instinkt in intuicijo, ne na razum.
6. Življenje je neponovljivo in nepredvidljivo, zato ne sili ljudi, da se ponavljajo.
7. Osnovni temelj filma so kadri, ne zgodba.
8. Pri dokumentarnem filmu je zgodba pomembna, a še bolj je pomembno gledalčevo zaznavanje. Zato razmišljaj o tem, kaj bo gledalec občutil, kot bo gledal tvoje posnetke.
9. Dokumentarni film je edina oblika umetnosti, kjer ima vsak estetski element skoraj vedno tudi etične implikacije in obratno: vsak etični moment lahko zadobi estetsko dimenzijo.
10. Ne sledi mojim pravilom. Poišči svoja.

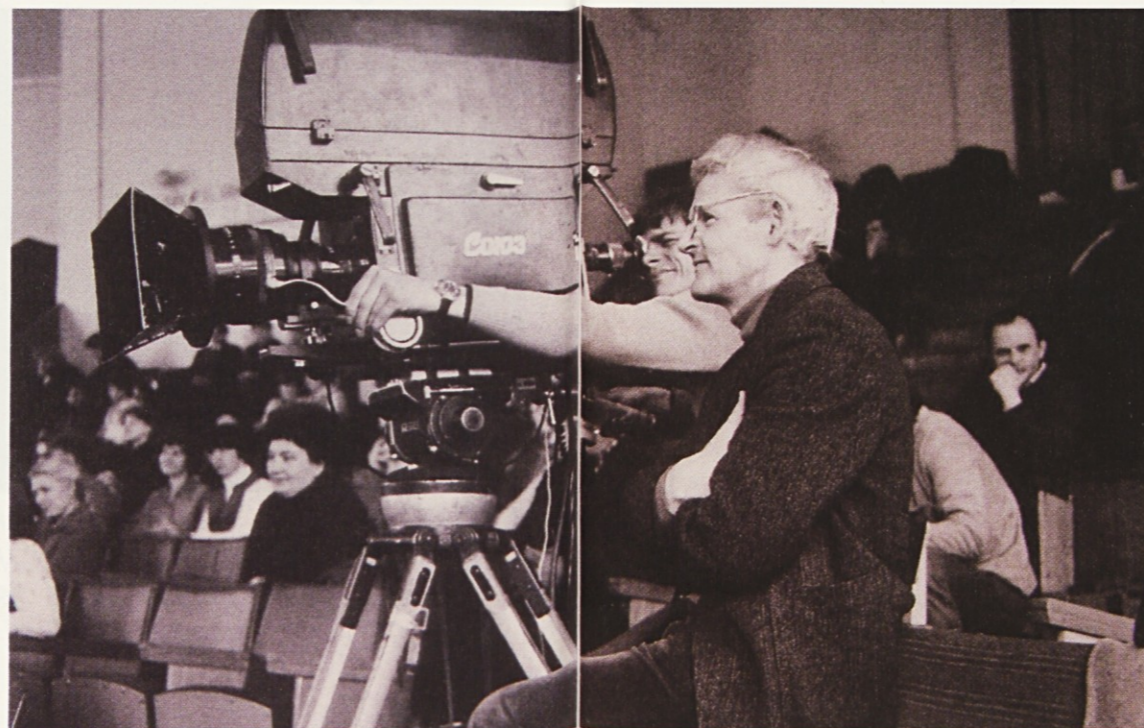
Že na prvi pogled je očitno, da so le redka pravila samoumevna in takoj razumljiva, medtem ko je večina njih malce ekscentričnih, tudi enigmatičnih ali vsaj dvoumnih. So zgolj nekakšno izhodišče, ki potrebuje dodatno razlago, zato jih ne moremo jemati kot avtonomen, zaključen manifest. Prav tako pa je povsem razvidno, da niso nastala artificialno, kot programske smernice, pač pa da predstavljajo povzetek avtorjevih razmišljanj o dokumentarnem filmu, ki je temeljno in tesno vezan na njegovo prakso, na sam ustvarjalni proces, kakršen je na delu pri Kosakovskem.

Drugo pravilo je tako vezano na njegovo prepri-

čanje, da je film primarno vizualna umetnost, kar se jasno odraža tudi v njegovih delih. Tako v filmih Kosakovskega ni komentarjev, ki bi pripovedovali zgodbo, saj režiser to počne izključno s podobami. V tem pogledu bi se morda lahko zdel nekakšna izjema oziroma posebnost film *Tishe!* (2002), v katerem je Kosakovski podoba prvič pogosteje komentiral z glasbeno opremo, saj je sicer večkrat poudarjal, da se to njegovo pravilo nanaša tako na film kot celoto kakor tudi na posamezne kadre. Sicer pa se v svojih delih strogo drži prepričanja, da mora cineast govoriti s podobami, medtem ko naj z besedami pripoveduje pisatelj. Naslednja tri pravila bi se lahko povezala v nekakšno celoto, saj v njih iz treh različnih vidikov spregovori o temeljni etični poziciji dokumentarista. Po njegovem prepričanju dokumentaristova naloga ni, da reši svet oziroma da ga spreminja, pač pa mora svetu oziroma tistemu, kar snema, pustiti, da spremeni njega. Zagovarja torej neko temeljno odprtost do tistega, kar se dokumentarist loti posneti, dejstvo, da mora biti primarno dokumentaristovo občutenje dvom oziroma negotovost, ki se šele tekom samega ustvarjalnega procesa, prek spoznavanja tistega, kar snema, izkristalizira v neko gotovost. Svet mora spreminjati dokumentarista, ne pa dokumentarist sveta, zato sta pri snemanju pred razumom pomembnejša instinkt in intuicija. S šestim pravilom poudarja nujnost, da je vsak kader dokumentarnega filma pristen. Prepričan je namreč, da ljudi, ki jih nekdo snema, ne bi nikoli smeli siliti v to, da bi neki prizor ponovili, pa čeprav se je zdel še tako izjemen. Delo dokumentarista je, da opreza, potrpežljivo čaka, da se stopi z okoljem, v katerem snema, da ga občuti in da je v vsakem trenutku pripravljen na



Tishe!



Tri ljubezni (I Loved You), 2000



Svjato

snemanje. Nesporno je namreč, da so najboljša dela tista, ki premorejo neponovljive podobe, podobe, ki so na neponovljiv način ujele neponovljive trenutke življenja. Sam pravi, kar je nekako povzel v osmem pravilu, da najprej razmišlja o tem, kaj bi lahko gledalec občutil ob določenem kadru, posnetku, nato pa samo dramaturško strukturo svojega dela gradi okrog teh občutenj in ne okrog neke vnaprej predvidene zgodbe. Skratka, povsem očitno je, da so se ta pravila porodila iz njegovega razmišljanja o lastni dokumentaristični praksi, da so tesno in temeljno zavezana tej praksi, da so organsko vpeta vanjo. Zato Kosakovski vztrajno ponavlja, da jih gre razumeti le kot nekakšne napotke, ki jih mora nato avtor prilagoditi svojemu ustvarjalnemu procesu oziroma si ustvariti svoje.

Ta organska vpetost v ustvarjalni proces pa se seveda zrcali tudi v samih njegovih delih. Zato ni presenetljivo, da se že za celovečerni dokumentarni prvenec *Belovi* zdi, kot da jim dobesedno sledijo, pa čeprav se je prvi zapis teh pravil pojavil šele po avtorjevi intervenciji na londonski šoli za film in televizijo, ki jo je imel leta 2003. V tem izjemnem dokumentarcu o preprosti ruski podeželski družini, pravzaprav bratu in sestri, ki sama živita na kmetiji, se je namreč osebam približal s tako odprtostjo, da je na filmski trak ujel enega najbolj neposrednih in pristnih zapisov preprostega vsakdanjega življenja, kar smo jih videli v zgodovini filma.

Na tem mestu moramo opozoriti, da Kosakovski vse svoje filme snema sam (tudi montira), in prav to mu je omogočilo, da se je resnično stopil s to družino, postal skorajda njen član. Tako je lahko ujel resnično najbolj pristne trenutke življenja, tudi tiste najbolj tragične, a je pri tem vseskozi ohranjal etično držo, saj si nikoli

Delo dokumentarista je, da opreza, potrpežljivo čaka, da se stopi z okoljem, v katerem snema, da ga občuti in da je v vsakem trenutku pripravljen na snemanje. Nesporno je namreč, da so najboljša dela tista, ki premorejo neponovljive podobe, podobe, ki so na neponovljiv način ujele neponovljive trenutke življenja.

ni dovolil, da bi ogrozil dostojanstvo oseb. Njegova podoba te ruske podeželske družine, še posebej v trenutku, ko prideta na obisk brata, je tako živa, da nam v hipu priključ v spomin najveličastnejša dela ruskega literarnega realizma 19. stoletja, še posebej Dostojevskega. Pa čeprav v filmu ni narativne linije, ki bi ji

Kosakovski sledil. No, vsaj v konvencionalnem pomenu besede ne. Morda bi lahko rekli, da sledi dramaturgiji, ki jo pišejo emocije. V tem pogledu se zdi njegov dokumentarec svetlobna leta daleč od klasičnega dokumentarnega filma, ki teži k temu, da gledalcu nudi izčrpno informacijo o videnem. Kosakovski ne pozna komentarja, prav tako pa k eksplikaciji ni usmerjeno niti sosledje podob. Iz te perspektive je še posebej zanimiv prizor z reko, ki se pojavi na samem začetku filma in ki gledalca precej zmede, saj Kosakovski ne takrat ne kasneje z ničemer ne pojasni, zakaj se reka pojavi in v kakšnem razmerju z njo so liki. Tako gre ta prizor pripisati njegovemu prepričanju, da naracijo ustvarjajo emocije in ne zgodba sama. Nenavaden je tudi izbor glasbe, ki je v klasičnem dokumentarcu praviloma izbrana tako, da podoba komentira ali izpostavi neke poudarke v njej, tu pa se zdi, kot da prihaja iz povsem drugačnega konteksta. Nekaj podobnega pa se zgodi, ko se njegova kamera med pogovorom brata in sestre nenadoma z njiju preusmeri na neko staro družinsko fotografijo. Kosakovski z ničemer ne pojasni ali vsaj namigne, kdo je na fotografiji in kdaj je bila posneta. Pogovor brata in sestre se namreč ne prekine, se ne preusmeri na sliko oziroma je z ničemer ne pojasni. Zato pa ta fotografija v prizor vnese neko časovno in sentimentalno dimenzijo.

Že njegov naslednji film, *Sreda* (1997), je bil v šte-

vilnih pogledih pravo nasprotje *Belovim* in zdi se celo, da bi morda lahko zanikal katero izmed pravil. Ena prvih sprememb, ki jo lahko opazi gledalec, je bistveno bolj dinamična kamera, tista največja pa je morda v tem, da je tokrat sam Kosakovski veliko bolj prisoten, saj večkrat poseže v dogajanje, slišimo njegov glas, pa tudi posnete osebe ga pogosto neposredno nagovorijo. A glede na vsebino to niti ni večje presenečenje. Kosakovski se je v *Sredi* namreč podal na ulice rodne mesta, Sankt Peterburga, ter poiskal osebe, ki so bile rojene na isti dan kot on sam. Čeprav smo namignili, da bi ta film utegnil kršiti katero izmed njegovih pravil, pa vseeno ne bi mogli reči, da kakor koli odstopa od njegovega temeljnega creda. Tako se Kosakovski nič manj ne stopi z okoljem, v katerega je vstopil, kar mu omogoči, da poišče njegovo najbolj pristno podobo. In čeprav ljudi na neki način razgalja, mu ti povsem zaupajo. Zgovoren je prizor, v katerem mlada ženska – edina, ki se prek celega filma večkrat pojavi – v bolnici rojeva otroka. Ko se neposredno po rojstvu zboji, da bi morda lahko bilo kaj narobe z otrokom, se ne obrne k zdravniku, da bi ga zaskrbljeno povprašala, ali je vse v redu, temveč k Viktorju. Kosakovski si je v izhodišču sicer zastavil, da bo posnel osebe, rojene na isti dan kot on sam, toda film kot celota daleč presega to omejeno izhodišče. Kosakovskemu je prek spraševanja o sebi in lastnem svetu uspelo ustvariti ostro, natančno

in iskreno podobo sodobne ruske družine nekaj let po razpadu sovjetskega imperija. A takšna so pravzaprav vsa njegova dela: v izhodišču skromno zastavljena, kot celota pa ponudijo podobo, ki to izhodišče daleč presega. V tem pogledu sta morda še najbolj reprezentativni njegovi zadnji deli, *Tishe* (2002) in *Svjato* (Svyato, 2005). *Tishe!* se je pričel kot instinktivna odločitev, da bo vsak dan snemal skozi okno svoje sanktpeterburške pisarne, kot celota pa je nekakšna meditacija o sodobnem ruskem vsakdanu, medtem ko se je *Svjato* začel kot nekakšen očetovski eksperiment, v katerega je vključil svojega najmlajšega sina, kot celota pa je postal presunljivo delo o osamljenosti in samoprepoznavanju. A tak način dela je Kosakovskemu pisan na kožo, in čeprav bi mu sodelovanje z bogatejšim producentom omogočilo velikopoteznejše projekte, se mu ne namerava odreči, saj bi to pomenilo, da se odreka svoji neodvisnosti in svobodi.

- [1] John Conomos: »Errol Morris and the new documentary«, *Senses of Cinema*.
- [2] Maxine Baker, *Documentary in the Digital Age*, »Victor Kossakovsky: The Dogme from St. Petersburg«, Focal Press, 2006.
- [3] Na amsterdamskem festivalu dokumentarnega filma IDFA leta 2006, predavanje v sklopu programa Masterclass.
- [4] Med njegovimi pomembnejšimi intervencijami lahko omenimo gostovanje na britanski UK National Film and Television School iz leta 2003, leta 2006 je na Mednarodnem festivalu dokumentarnega filma v Amsterdamu, v sklopu njihove IDFAcademy, vodil posebno delavnico in t. i. master class, istega leta pa je nato za amsterdamsko De Balie vodil delavnico Any Media Documentary.
- [5] Maxine Baker, *Documentary in the Digital Age* (2006).

GOL V SEDLU, POBESNELI BIK

VARJA MOČNIK

Franci Slak je izginil. Poleg različnih osebnih razlogov, ki bo trujejo moji žalosti, gre za še posebej žalostno in čudno dejstvo, saj se za Francija ob vsakem srečanju zdi, kakor da je samo enkrat, že zdavnaj, nekoč na začetku svoje filmske poti, močno zajel sapo, vzel silen zalet – in od takrat naprej leti z neverjetno hitrostjo in močjo po skrajno razburkani, negotovi in nič kaj premi poti, zanj večpasovni avtocesti slovenskega filmskega prostora.

Franci je čudežni perpetuum mobile. Zadeva je v slovarjih pojasnjena kot imaginarni stroj, ki nepretrgoma opravlja delo, ne da bi potreboval dodatno energijo. In Franci se res zdi prav tak – ko ga gledaš od blizu, vidiš, da svojega delovanja ne omogoča z vnosom hrane, energije, temveč si ga zagotavlja z nekakšnimi skrivnostnimi postopki in pretvarjanjem nekkih drugih energij. Zmerom ga vidim z galono kave, stalno cigareto med prsti (in z zippom v žepu), in – ker prej omenjeni substanci energijo le osredotočita, po mnenju mnogih celo jemljeta – predvsem prepojenega z veliko ljubeznijo do filma, do filmske umetnosti. Nad njim in v njem mogočna želja, hrepenenje po ustvarjanju. In čeprav naj bi perpetuum mobile lahko obstajal samo v idealnih pogojih, kjer ni izgub energije in ne trenja, v popolnem vakuumu, Franci, paradoksalno, svoj pogon in zagon ohranja v povsem neidealnem okolju, kjer so izguba energije in trenja vremenska stalnica, če ne sociološko-psihološka podlaga filmarjevega biva-

nja. Franci svoje energije ne izgublja: nenadzorovano jo škropi naokrog in jo razdaja kot neusahljivo, vsem namenjeno dobrino. In Franci je v nenehnem trenju z okolico – v pozitivnem, ustvarjalnem pogledu z enako in drugače mislečimi, a tudi negativno, uničujoče: prav nikoli in na noben način se ne izogiba trenjem s tistimi, ki v ožjem (filmskem) in širšem (ljubljskem, slovenskem) okolju z raznoraznimi metodami (z besedo 'metoda' nekoliko laskam ignorantskim, omalovažujočim osebkom) teptajo, dušijo in ovirajo sleherno napredno misel in svobodno voljo. A vakuum je Franci ustvaril: kakor balonček, varovalno blazino. Pomaga mu premostiti premnogokrat sovražno, nečisto, nerazumevajočo in nerazumljivo okolico, omogoči mu obvladati mir in jasnost lastnih misli, a ga tudi vedno za pol koraka oddalji od vseh nas, iz vsega in vseh naredi okolico, naj bo še tako bližnja.

Čeprav si nisva ne vem kako blizu, je Franci zmerom nekje naokrog, zmerom prisoten, zmerom v bližini. A prav vsa srečanja s Francijem so razburkani trenutki, iztrgani iz neznačilno ovinkaste in razvejene poti perpetuum mobile, so blisk in gromska strela.

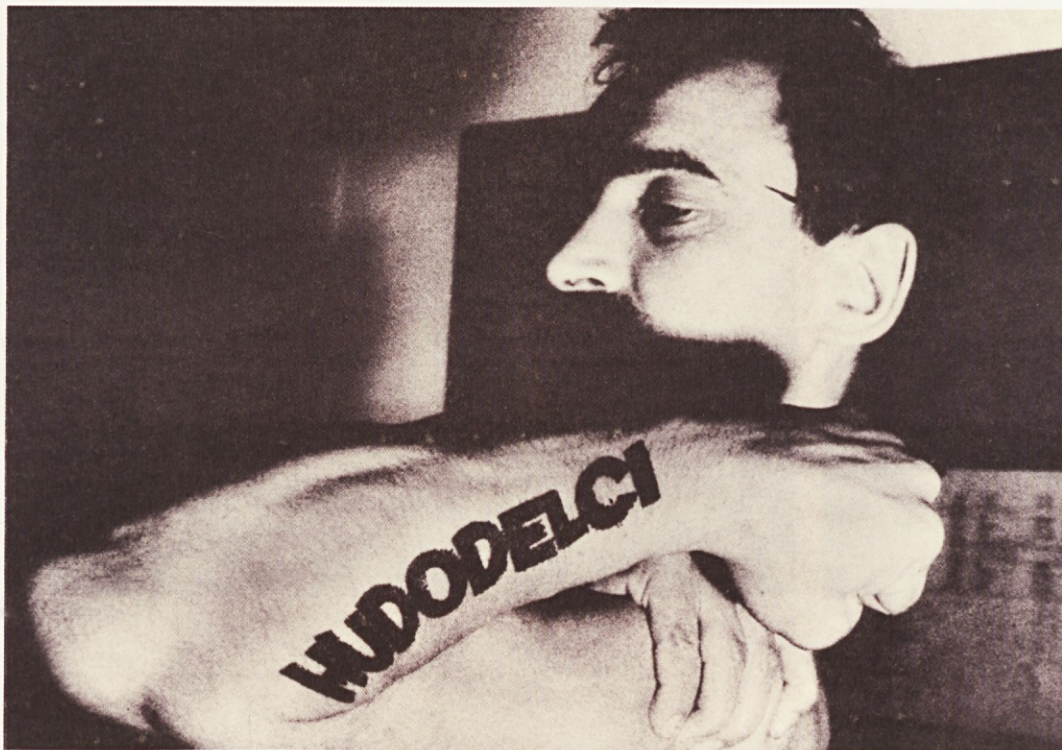
Bliskovita srečanja se zgodijo doma, na cesti, pri delu (v pisarnah in na filmskih lokacijah), na institucijah slovenskega kulturnega prostora, na divjih žurjih in, seveda, v kinu. Franci je namreč eden tistih pomembnih filmarjev, ki jih redno srečamo v kinu – ne samo na platnu, temveč na sosednjem sedežu (na tem mestu moram enako spoštljivo omeniti še dva sloven-

ska avtorja, ki dajeta tehtnost slovenskemu filmu, dva, ki jima ogled filmov na velikem platnu še vedno pomeni najvišje in najgloblje doživetje: žal tudi nedavno preminulega profesorja Klopčiča in še vedno, hvala bogovom filmskim, *alive'n'kicking* profesorja Godino; in se tudi njima zahvaliti, da sta).

Franci je najprej, morda kronološko gledano, oče moje sošolke v srednji šoli, potem prijateljice. Od tod *blitzkrieg* družinskega življenja in vpogled v Francijev domači delovni prostor, ki ga polnijo kupi filmskih knjig, scenarijev, plakatov, fotografij, kaset, nagrad, raznih predmetov. Nepregleden kaos, neusahljiv prostor zanimanja.

Franci je moj profesor. V času mojega študija na Akademiji mentor za montažo. Tudi tu se srečujeva na kratko, pogosto nepričakovano (pričakovana srečanja – predavanja se zgodijo le redko, saj Franci pripravlja, snema, montira film), a srečanja so zmerom intenzivna, močna. Blisk in gromska strela, a vedno osredotočena – najsibo predavanje o osnovnih načelih montaže (režije) ali pogovor ob pisanju scenarija, nastajajočem ali že narejenem filmu. Vselej konkretno, usmerjeno, pomoč v prenekateri obliki. Predvsem pa Franci podaja znanje in vedenje o, odnos do in dojemanje filmske umetnosti kot širokega in razvejenega polja umetniškega izraza. Uči nas o neposrednosti, iskrenosti, duhovitosti in pogumu le-tega.

Delovno s Francijem sodelujem kot s producentom. Suva nas, zbada, poriva in popelje do končne zmage – filma. Žal so nastali filmi zmage v pogledu



Hudodelci



Butnskala

ustvarjalnega, a v finančnem pogledu porazi, saj je Franci vse preveč ustvarjalec filmov in ne krotilec denarja. Franci je producent v prvinskem pomenu besede,

je nosilec volje in želje po ustvarjanju novih del, po uživanju v novih filmskih stvaritvah. In v tem pogledu je Franci tudi producent številnih filmov, ki niso zapi-

sani v njegovi filmografiji – skrajno nesebično namreč z vsemi močmi, trdom, sredstvi (srčnimi in materialnimi) podpira voljo in željo mladih (in starejših ...) filmarjev: režiserjev, scenaristov, piscev, igralcev, organizatorjev festivalov ... skratka, vseh filmskih zanese-njakov; in tudi raznoraznih ne-zgolj-filmskih pobud v duhu svobode misli in izraza.

Samo enkrat s Francijem sodelujem tudi kot z režiserjem, pri njegovem, žal, nerealiziranem projektu *Klet*. S filmom smo že globoko v pripravih, ko tedanje vodstvo Filmskega sklada projekt zaustavi. Velika izguba za marsikaterega soustvarjalca, gromozanska izguba za slovenski film. Film bi bil, v slogu Francijevega ustvarjanja, duhovita refleksija o sodobnem svetu, predvsem pa o filmu, filmski zgodovini, filmskemu izrazu. Škoda.

In letos poleti kot igralec na hitro osvetli moj televizijski film *Bankirke*. In tudi tam ostane za vedno.

Ne nazadnje (pravzaprav kot prvo in zadnje in zmerom vseprisotno) je Franci ob vsakem srečanju filmski režiser, filmski ustvarjalec, filmar. In ker je film tisto, kar prežema in riše vse njegovo zgoraj omenjeno bivanje in delovanje, hkrati pa taisto bivanje in delovanje prežema vsak meter filma, ki ga Franci posname, se priklonim Avtorju v polnem pomenu besede. Filmskemu avtorju raznolikih vrst, žanrov in oblik filmov: igranih, dokumentarnih in animiranih, namenjenih kinu in televiziji, kratkih in dolgometražnih, dram, komedij, trilerjev ... In vsi izdelki nosijo močan, povsem avtentičen pečat moža, ki stoji za njimi – drznega, neustrašnega, pristnega, v svojem izrazu iskrenega filmskega udnika nepojenljive moči in nepopustljive volje.

Moram izkoristiti priložnost, moč tiskane besede, in na tem mestu pozvati vse pristojne in odgovorne, da svoje delo posvetijo izdelavi spodobnih filmskih kopij Francijevih mojstrskih del in primerne prenose na elektronske medije (žal enako velja tudi za pomembne opuse drugi avtorjev), saj vendar hočemo zgodovino umetnosti filma sprejemati v vsej njeni barvitosti, svetlobni razgibanosti in jasnosti izraza!

S Francijem se iz oči v oči zadnjič srečava v Portorožu, na letošnjem še kako nesrečnem festivalu slovenskega filma. Čeprav je videti zelo šibak, po svoji navadi švistne skozi avlo Avditorija, ustavi se le toliko, da mi stisne roko. Stisk roke bi lahko zdaj, v retrospektivi, v maniri smrtnikov po srečanju s smrtjo drugega, tolmačila in dojemala kot zadnji pozdrav, poslednje slovo. A pri Franciju tovrstna interpretacija sploh ni mogoča: stisk roke lahko pomeni samo: »Gremo! Naprej!«

Tudi v sedanosti tvoje odsotnosti se srečava skoraj vsak dan.

Franci Slak ni izginil. Franci izginiti ne more več.

TAKIH NE DELAJO VEČ

STOJAN PELKO

Ne filmov ne režiserjev. Najteže umljiv paradoks, s katerim nas sooča slovo Matjaža Klopčiča, je dejstvo, da se nam pionir filmskega modernizma na Slovenskem kaže kot nekdo »iz stare šole«. Kako je torej mogoče, da so najdrznejši formalni in vsebinski poskusi razpiranja meja medija gibljivih podob stari petdeset let – in da njihova kristalna svežina ter ledena ostrost posameznih rezov ni niti za fotogram otopela od tedaj, ko jih je mladi avtor enkrat za vselej shranil v kinematografski dispozitiv, v tisto specifično temo med objektivom (kar je) in subjektivom (kar vidim). Če nas je kaj naučil modernizem, tedaj nas je prav tega, kako temeljno je naša percepcija realnosti pogojena s samimi mehanizmi percepcije, kako njena mehanična reprodukcija ne more ostati brez posledic za samo realnost. Walter Benjamin je zato lahko govoril o optičnem nezavednem in o tem, kako so kinematografski mehanizmi razpočili našo realnost: morda so res prikovali naš pogled, a so zato razgnali vse naše temnice in odprli možnost neslutnih potovanj.

V filmu *Na papirnatih avionih* (1967) se trenutek sneženja v sliki nadaljuje v sneženje same slike: v kristalizacijo filmskega gibanja nazaj na njegove osnovne zamrznjene »snežinke«, na *fotograme*. Moški glas nas s svojo ljubezensko izpovedjo najprej povede nad hiše in ulice mesta, kombinira mehko letenje nad strehami

in statične fotografije, vrhunec pa doseže z »razkosanjem« obraza in telesa ljubljene na serijo statičnih fotogramov. A šele ko se zadnji od teh premakne, ljubljena pa oživi, razumemo, da ni šlo za zločin, temveč za visoko pesem o ljubezni, ki je morala spet vse staviti na odsotnost gibanja, da bi lahko ujela tisti mrežnici neujemljiv trenutek, ko uspe niz negibnih sličic proizvesti gibanje, vdahniti življenje, izreči ljubezen. Zato je lahko Klopčič na vprašanje, kaj ga priteguje, kaj privlači, morda celo obseda, odgovoril: »*Komaj opazni odtenki strašno naključnih dejanj, ki jih skoraj nikdar ne opazimo.*« Narediti nevidno vidno je bistvo sublimne umetnosti – a šele modernizem si je za kaj takega upal zarezati v platno, razstaviti realnost, ustaviti filmski trak.

V tem je radikalnost novovalovskega modernizma *Na papirnatih avionih*: v najbolj intimnih trenutkih tega najbolj intimnega filma je Klopčič svoj medij gibljivih podob razgradil na serijo statičnih fotografij – in se v tej najbolj razdiralni drži najbolj radikalno približal jedru filma, ki je v tem, da *ujame čas*. Bližje ko je negibnosti zamrznjenega časa, bolj ostro sega v samo jedro strastnega vzgibanja sveta. In bolj ko gremo nazaj skozi Klopčičev opus, bolj se nam kot ključni za njegovo arhitekturo vizije kažejo prav prizori takšnih odbleskov dobe, odkruškov medija, iskrenja duha in bleščečega avtorstva. Če jih kombiniramo še z dnevnikiškimi zapiski, ugotovimo, da pogosto sovpade-

jo z avtorjevimi najbolj intimnimi spomini: »*Ne bom pozabil, kako so me starši tedaj peljali iz kina. Rahlo je snežilo. Pravljična moč obetov, ki jih je sprožalo belo sneženje: vse je ostajalo odprto, novo*«, se v *Filmih, ki jih imam rad* spominja prvega ogleda *Čarovnika iz Oza* (*The Wizard of Oz*, 1939, Victor Fleming).

Kdor je videl njegove filme, je zelo fizično občutil, da so sestavljeni iz posameznih podob (in zvokov). Lepota teh prizorov je, da vsaka njihova podoba, kot *fraktalni drobec*, nosi s seboj to izkustvo radikalnega razdora, dekonstrukcije. Ko jo vidite posamično, objavljeno v reviji (kot na sredini tokratnega *Ekrana*) ali razstavljeno na monografski razstavi (kot ob Klopčičevem prejemu nagrade Metoda Badjure pred leti v Portorožu), obstaja realna nevarnost, da se vam bo ob vsaki od teh podob ponovno odvrtel cel prizor, sestavil cel film, *re-konstruirala realnost*. Naj gre za veliki plan oči Milene Zupančič ali beneško veduto, za polje nad Blegošem ali strehe ljubljanskih nebotičnikov – vse te podobe nosijo na sebi pogled tistega, ki lahko – kot *Iztrebljevalec* (*Blade Runner*, 1982) Ridleyja Scotta – suvereno zatrdi: *Videl sem reči, o katerih se vam še sanja ne*. Na nas in naših očeh je, da v teh, času ukradenih podobah prepoznamo najlepše med zgodbami, kar se jih je pripetilo slovenskemu filmu v minulemu stoletju. Če bomo dovolj pozorno gledali, bo to zares *Zgodba, ki je* – in ti momenti ne bodo nikoli izgubljeni kot solze v dežju.

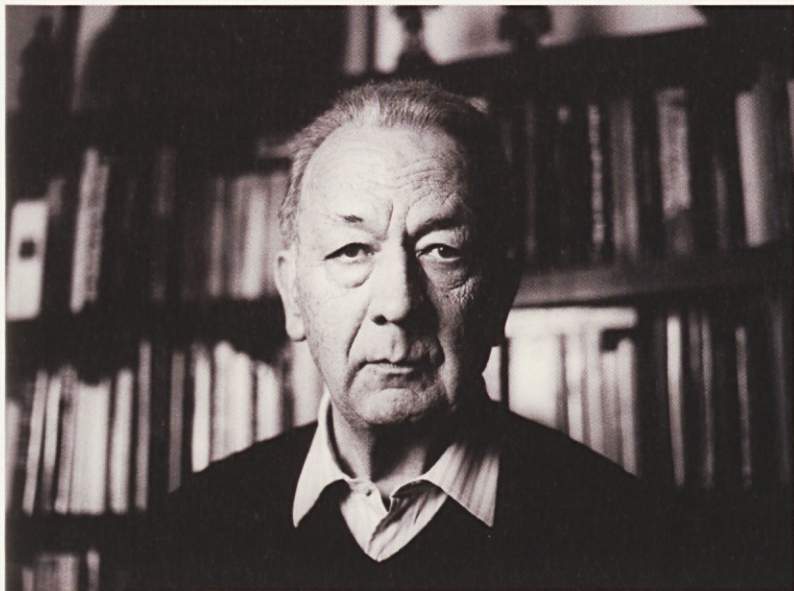


Foto: Jože Suhadolnik



Cvetje v jeseni

Naša generacija, ki je modernizem lahko le občudovala, njegova sporočila pa si kot *post-fordovske* telegrame (pri čemer naš Ford ni delal avtomobilov, ampak vesterne) pošiljala po (elektronski) pošti, je ravno prav stara, da je lahko poštarje moderne še srečevala na ulici, na festivalih, za katedrom, v Kinoteki ali v čitalnicah kulturnih centrih. *In smo jim sledili ...*

Prav nič metaforično ne mislim tega, temveč čisto dobesedno: spravite se tik za petami, kot senca, tistemu, ki vas zanima – pa boste iz postanka med dvema njegovima korakoma: roke, ki gre skozi lase; hitrosti sape in beganj pogleda najbolj natančno razbrali, kdo je ta človek in kaj mu hodi po glavi. Storite to isto z njegovim delom: vrinite se v njegove odstavke, zlezite med reze njegovih podob, reflektirajte njegove sence ... pa boste prišli na sled mojstru.

Če ste v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja tako stopili za hrbet Matjažu Klopčiču, za hip postali njegova senca, tedaj je pred vami hodil gospod s klobukom in dežnikom, ki si otrasa plašč po vstopu v nekdanji Francoski kulturni center na nekdanji Titovi (zdaj Slovenski). Vidim kavalirja, ki je poljubil roko dami, preden se je iz Pordenona odpravil na pohod po Paladijevih vilah – in jih potem postavil v *Gospodični Mary* (1992). Vidim figuro, ki je v kinotečni temi pogosto pritegnila več pogledov kot dogajanje na platnu – in tako postal tisto, kar so nekoč v pariški palači Chaillot zanj bili Vidor, Eisenerjeva, Resnais ...

Vidim tudi eno samo floppy disketo, ki je potovala

na uredništvo *Ekrana* in nazaj v Rožno dolino vsakič, ko je bilo treba oddati nov članek – ker je imel gospod režiser težave s sejvanjem ... Si predstavljate? Na eni disketi je bilo vse, kar je Matjaž Klopčič kdaj zapisal za *Ekran*, čisto vsa poglavja serije esejev »Kako razumeti film?«, ki so se potem skupaj s spominskimi zapiski zgostila v izjemno knjigo *Filmi, ki jih imam rad* (Slovenska kinoteka, 1998).

Zaradi specifične fraktalne narave njegovih modernističnih podob spomin nanj ni le kinematografski, ampak je dobesedno *topografski*: niso le njegove podobe temeljno zaznamovane s kraji, kjer je snemal (Blegoš, Benetke, Ljubljana); temveč so predvsem kraji, kjer je snemal, za vedno zaznamovani z njegovimi podobami. Na Bledu si želiš, da bi se še kdaj odprla kakšna streha, da bi videl naravnost nebo: v beneški cerkvi *Frari* gledaš na Assunto hkrati z očmi duhovna in svetovljana, predvsem pa ne moreš prek Tromostovja, ne da bi na enem samem, palimpsestno zgoščenem prizorišču hkrati šel po sončni strani ulice (1959), letel na papirnatih avionih (1967) in prečkal ljubljeno Ljubljano (2005). To pomeni ujeti čas: kristalizirati ga v trenutek, zgostiti ga v podobo – in jo projicirati nazaj v prostor, da lahko *preči dobo*. Podoba pride iz dobe, a ostane tudi še po njej. Tako dobimo prav kinematografsko specifične bloke *prostora-časa*. To pomeni *poslati čas na pot*.

Izidor Cankar, čigar potopis *S poti* je Klopčič upo-

dobil v filmu *Iskanja* (1979), takole piše na prvi strani: »Težko si je misliti večjo razliko, nego je med ljubljanskim septembrskim jutrom in benečanskim septembrskim večerom. Zrak se mi vtihotaplja v sobo kakor lepa godba v srce, kadar sem obupal nad samim seboj in se povprašujem, čemu sem na svetu. In vendar je tudi današnje ljubljansko jutro bilo lepo, kljub tisti mrzli mokroti, ki peče oči.«

Lahko bi rekli, da je ves Klopčič v tem Cankarjevem uvodu. Natančneje, v treh stavkih tega uvoda so skrite tri osnovne premise, ki Klopčičevo umetniško gesto delajo vredno najvišje umetnostno-zgodovinske presoje. Delovno bi tem trem premisam lahko rekli *svetovljanstvo, svetobolje in svetloba*.

SVETOVVLJANSTVO

Na prvi pogled nemišljivo velika razlika med ljubljanskim jutrom in beneškim večerom je v resnici le način, kako se dve točki spneta v eno in isto daljico – in kako nemerljivo postane primerljivo. Morda je razlika med jutrom in večerom res velika, toda posledica te primerjave je, da so Benetke bližje Ljubljani: pet ur z vlakom, dve in pol z avtomobilom, en sam hipen rez s filmskim trakom ... Klopčičevo *svetovljanstvo* je v prvi vrsti prav v tem, da domnevno periferno, celo provincialno Ljubljano vpenja v daljice, katerih druga stran meri v Benetke in Pariz, Rim in Grčijo, Dunaj in Berlin. Merilo pa kar naenkrat niso več prostori, tem-

Fotografije: Arhiv Slovenske kinoteke



Na papirnatih avionih



Strah

več časi: jutro tu, večer tam; doba krize in čas razcveta; mlado in Stari; potres in razsvetljenje. Iz te vpetosti v časovne daljice, ki s svojim svetovljanstvom presegajo lokalne prostorske okvirje, so se rodili tako različni filmi, kot so post-maturantski potopis *Zadnja šolska naloga* (1961) in mojstrska *Iskanja*, findsièclovska destrukcija potresa v *Strahu* (1974) in urbana rezistenca *Sedmine* (1969), poklon Paladiu v *Gospodični Mary* in številni eseji o svetovnih režiserjih (Ophülsu, Lubitschu, Vidorju, von Sternbergu ...). Klopčič svetovljan potuje z ladjo, gondolo, kočijo in vlakom, na svoji poti pa preči dobe, ne krajev.

SVETOBOLJE

Toda kdo je človek, ki se odpravlja na pot? Kateri obraz slutimo za zarošenim oknom kupeja ali orošenim očesom kamere? Drugi Cankarjev stavek, ki nam pomaga pri tej vse prej kot formalni utemeljitvi, govori o zraku, ki se vtihotaplja v sobo kakor lepa godba v srce, in o *obupu nad samim seboj*, ko se človek vpraša, čemu je na svetu. Ta svetobolna razsežnost je sestavni del šarma Klopčičevih podob, le da jo moramo razumeti skoraj dobesedno: *svet boli*, toda šele ta bolečina je pogoj, da ga hočemo narediti boljšega. Svetobolje tedaj postane želja po boljšem svetu, *da bi bilo svetu bolje*. Zato mora najprej boleti; zato je Klopčičevo svetobolje angažirano, je moderen boj za emancipacijo modernizma, je neizprosni spopad, ki lomi srca na obeh straneh. Če v Klopčičevem opusu kdo uteleša to bolečo, do srca segajočo emancipacijo, tedaj je to Milena Zupančič: ta želja ne lomi le Žaslerce (*Vdovstvo Karoline Žasler*, 1976) in razpoči srca Meti v

Cvetju v jeseni (1973), temveč, ne nazadnje, vodi tudi roko Karle, ko se v *Iskanjih* z eno samo veličastno gesto odišavi in pokriža hkrati. Ni boljšega sveta brez trpljenja, ni strasti brez pasijona, nam sporoča Klopčič, ki je v ta namen pripravljen do trpečega fragmenta prignati celo sam svoj medij, razpreti gibljive slike na fotograme (kot to stori s serijo fotografij ljubljenja v modernistični etidi *Na papirnatih avionih*), besede pa na prafaktorje (v eskapadi natakara v *Gospodični Mary*).

Klopčič modernist ve, da se lahko lepa godba prihtotapi v srce le tako, da medij, v katerem je suvereno doma, prižene do njegove skrajne meje – in se s tem približa tistim ustvarjalcem, ki so to počeli s svojimi izraznimi sredstvi, zaradi česar jih je Klopčič vedno iskreno občudoval: arhitekt Plečnik, slikar Petkovšek, pisatelj Kocbek ...

SVETLOBA

Prav ta vrhunska imena slovenske umetnosti pa nas vodijo k tretji Klopčičevi prvini, k njegovi svetlobi. Vsi omenjeni umetniki so prav iz »mrzle mokrote, od katere pečejo oči« znanli ustvariti tisto specifično prepoznavno noto, zaradi katere je navsezadnje tudi ljubljansko jutro bilo lepo, morda tisti hip najlepše na svetu: znali so ujeti Ljubljano in postaviti NUK, naslikati sliko *Doma*, napisati *Črno orhidejo* ... Tudi Klopčič svetovljan in Klopčič modernist je doma v mestu Ljubljani, gospod arhitekt Klopčič pričinja svojo pot *Na sončni strani ulice* in se vedno znova vrača k *Ljubljani Ljubljani*. Svojemu mestu namenja posebno svetlobo, jutranje meglice z Barja pripelje

v sam center, sledi toku reke, vsake toliko se vrne v Tivoli, da preveri, če je še vse po starem, najraje pa se s panoramskim *travellingom* sprehodi po strehah, ki jih ozvoči z jazzom šestdesetih let. Klopčič arhitekt dograjuje svoje mesto z medijem, ki je v celoti zapisan ravno svetlobi.

V tej specifični arhitekturi vizije, v dialektiki svetlobe in sence, ki jo najdemo tako na steni sobe ljubimcev v *Gospodični Mary* kakor v vsaki posamični lekciji profesorja na AGRFT in tekstih pisca *Ekrana*, se spenjajo niti, ki smo jih prek Cankarja iskali pri Klopčiču: jutro je ljubljansko, godba sega naravnost v srce, od mokrote pečejo oči ... Matjaž Klopčič je od vseh slovenskih režiserjev znal najbolj mojstrsko spojiti svetovljanstvo, svetobolje in svetlobo. Zato so ga nagrajevali v Pulju in Ljubljani, gledali v Cannesu in Benetkah, o njem pisali v *Cahiers du cinéma* in *Positif*u, mu prirejali retrospektive v Montrealu in La Rochelle. Dvājseto stoletje je bilo njegovo. Zato ga je naša generacija neizmerno potrebovala: da se za nas spominja prihodnosti, da – kot v Kubrickovi *Odiiseji 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) – za nas spaja monolite civilizacije s pogledom onstran časa. Ni nam bilo težko imeti rad *Iskanj* – toda potrebovali smo čas, da odrastemo za *Zgodbo, ki je ni* (1967). Vedeli smo, za kaj gre v *Sedmini*, toda kot da bi se morali vsi skupaj malo postarati, da bi znali ceniti vso radikalnost novovalovskega modernizma filma *Na papirnatih avionih*.

Danes vemo, da takih ne delajo več. Ne filmov ne režiserjev.

MOKUŠ



ZDENKO VRDLOVEC

V zgodovini slovenskega filma ni prepovedanega ali kakor koli »bunkeriranega« filma, vsaj ne takšnega, ki je nastal s pomočjo državnih oziroma javnih sredstev. Edina izjema je *Maškarada* Boštjana Hladnika, ki je bila zaradi homoerotičnih prizorov cenzurirana in deset let ni dobila dovoljenja za javno predvajanje v integralni obliki. Res je tudi *Mokuš* šele po sedmih letih prišel v kino, toda tej »zamudi« ni botrovala nobena cenzura. Preden je prišel v kino, je bil *Mokuš* edini film, ki je bil dvakrat prikazan na festivalu slovenskega filma (lani in leta 2000), med eno in drugo festivalsko »premiero« pa je režiser Andrej Mlakar ta svoj film hotel javno zažgati, ker se je kot producent »uštel« v stroških, ki mu jih Filmski sklad ni hotel »pokriti«. Sanacije *Mokuša* se je lotila šele uprava Filmskega sklada, ki ji je načeloval Stane Malčič, tudi sodelavec pri produkciji tega filma. S to sanacijo so bili torej poravnani »stari računi«, toda podobno kot »sanacija« cerkve v filmu ni preprečila »vesoljnega potopa«, tudi Skladova sanacija ni mogla preprečiti, da film ne bi potonil v slovenski art kinomreži.

Mokuš je po *Christophorosu* (1985) in *Halgatu* (1994) Mlakarjev tretji film, ki ga je prav tako kot *Halgato* posnel po romanu Ferija Lainščka in s svojim igralskim odkritjem, Romom Jožetom Krambergerjem (ta je v *Halgatu* igral Bumbaša) v vlogah cigana Barabe in Satana. Toda Kramberger niti ni edina (oziroma je samo najbolj opazna) skupna točka med obema filmoma, čeprav gre v *Mokušu* za povsem druge stvari kot v *Halgatu*. *Mokuš* je zgodba o župniku Urskem, ki je poslan v zakotno faro Mokuš, kjer

ponovi greh svojega predhodnika, župnika Talaberja. Posledice Talaberjevega greha so bile tako fizične kot metafizične: rodil se je slepi otrok, ki ni mogel biti krščen in je zato še po petnajstih letih ostal Mali, kot so ga klicali, in ki so ga tudi prepustili »mestu greha«, tj. zapuščeni in razpadajoči cerkvi, kjer je stanoval in komuniciral z angeli. Prav ta zapuščena in razpadajoča cerkev pa je tudi najvidnejše znamenje »metafizične« posledice Talaberjevega greha – krajani so se namreč odvrnili od vere in krščanskega Boga, nekateri celo tako zelo, da so v novem župniku, Urskem, videli hudiča (kovač mu je že ob prihodu v *Mokuš* na podplat pribil kopito), ali pa so mu hoteli preprečiti, da bi »klical Boga«, ker da jim je tudi brez njega dobro.

Ime Talaberjevega greha je Magda in prav ona je tista »globlja« skupna točka med *Mokušem* in *Halgatom*: kakor je bila namreč mlada knjižničarka Iza v *Halgatu* »usodna« za romska polbrata, Pištija in Halgata, tako Magda »zapelje v greh« oba župnika, Talaberja in Urskega. Le da Iza ni bila takšna zapeljivka kot Magda, zato pa je bila bolj realna. Tista Magda, s katero je župnik Talaber »storil greh«, je že morala biti realna, toda v filmu obstaja le kot »legendarna« ženska, o kateri Urskemu pripoveduje gostilničar Lenščak, in kot tista, ki jo »je vzela megla«. Megla je neki zbris realnosti, bitja lahko v njej hipoma izginejo ali pa iz nje vzniknejo kot duhovi, fantomi ali natanko tako, kot se Magda pojavi v halucinaciji Urskega. Preden je Magda lahko zapeljala župnika Urskega, jo je torej v obstoj priklicala njegova želja, ki pa je – najbrž že po nujnosti krščanskega imaginarija pripovedi – seveda zanikana oziroma pripisana

Magdi: ta namreč o sebi reče, da si želi župnike ugrabiti Bogu. V Lanščakovi pripovedi je bilo res videti, da je Magda zapeljala Talaberja, župnik Urski pa je že sam tisti, ki jo najprej halucinira, nato jo pa še res najde v neki samotni hiši. Toda Urski je videl Magdo samo v svoji halucinaciji, kako torej ve, da je ta realna ženska v tej samotni hiši Magda? Ker mu ona sama to reče. Ampak če je ta realna ženska res Magda, kako je mogoče, da je identična tisti, ki jo je videl Urski v svoji halucinaciji, gledalci pa smo jo videli v Lanščakovi pripovedi? Enostavno zato, ker v *Mokušu* pač ne gre za logiko realistične pripovedi, marveč za »logiko poslednje kristusovske skušnjave« (v Scorsesejevem filmu imenovane Magdalena), skušnjave spolnosti, ki s težo greha muči in mami katoliške duhovnike. Ko se tej skušnjavi po župniku Talaberju vda še župnik Urski, ta ponovitev greha priključuje manjšo apokalipso v obliki potopa, v katerem izgine vsa fara razen cerkve (da po takšni »katastrofi« ostane samo bela cerkvena na hribu, to je že simbol, ki ga prepuščam krščanski eksegezi). Čeprav dejanskega učinka potopa pravzaprav ni videti, saj je bilo že prej v *Mokušu* več vode kot hiš. Ta navzočnost voda pa ni rabila le finalni vlogi »apokalipse«, marveč tudi »utekočinjenju« meje med realnim in imaginarnim, sedanjim in preteklim, vero in nevero, božjim služabnikom in hudičem; prav to »utekočinjenje« meje, ki v pripovedi včasih doseže skoraj popolno nerazločljivost med fantazmatskim in realnim, je verjetno tudi glavna kvaliteta tega filma.

BANKIRKE



ŠPELA BARLIČ

V času, ko slovenski film velja za hudo redko in pri vrhovnih kulturnih mecenih ne preveč čislano kulturno dobrino, se je RTV Slovenija odločila, da je december mesec za razvajanje slovenske govornice besede lačnih filmskih navdušencev. Nacionalka nam je v pičlem mesecu dni zrolala domala vso igrano TV produkcijo preteklega leta. Tako smo lahko v decembru najprej videli *Belo gospo* Siene Krušič, teden zatem *Sonjo* Janeza Burgerja, potem *Kakor v nebesih, tako na zemlji* Francija Slaka in na starega leta dan še *Bankirke* Varje Močnik. Od kod iznenada taka vnema za predvajanje slovenskih TV filmov, je znano le odgovornim za sestavo programa, televizijski gledalci, ki domačemu filmu že tako niso pretirano naklonjeni, pa so po takšnem maratonu najbrž utrujeni omahnili v naslanjače in preklopili na bolj kozmopolitske kanale. Kar je škoda, še posebej za mlajšo generacijo filmskih ustvarjalcev, ki se prav skozi televizijsko produkcijo najlaže predstavijo širši publiki. Tako so tudi *Bankirke*, srednjemetražni prvenec Varje Močnik (*Otroci na cesti, Desperado Tonic*), kar nekam neopaženo zdrsnile mimo, čeprav gre za film, ki v marsičem presega standardni TV izdelek. Film, posnet na lokaciji in na filmski trak, vzame v precep novo dinamiko družbenih odnosov v negotovih časih naše polpretekle zgodovine.

Varja Močnik zapakira scenarij Barbare Kelbl in Irene Krčelić v malce bizarno, nadrealistično, stilizirano formo s humornim zamahom nad resno temo. Pišejo se zgodnja devetdeseta, severna jugoslovanska meja se je nedolgo tega pomaknila nekaj kilometrov južneje, Tito že dobro desetletje puha havanke na drugi strani mavrice, na izpraznjeno mesto vrhovnega ko-

lektivnega božanstva pa se je usedla nova blaglasna mantra: Denar. In medtem ko je denar postal smisel vsega, kar je in bo, večina preživlja dneve v strahu, da ga ne bo dovolj niti za kruh in mleko. To so časovno-prostorske koordinate *Bankirk*, ki jih uokvirajo že retro scenografija in uporaba zastarele grafike v špici ter ostrih grafičnih ločilih, ki štejejo dneve v tednu. Mikrolokacija, v kateri se opredmeti ta družbeni kontekst, je prostor, kjer se vse vrtilo okoli denarja – banka, ki se zvija v porodnih krčih tržne ekonomije. V njej ne potekajo več ne vplačila ne izplačila, stranke pa še kar vztrajno stojijo pred okencem in bančne uslužbenke še vedno prihajajo na delo. Zaprte v pustem, praznem, socialistično depresivnem delovnem okolju delujejo kot laboratorijske miške v nekakšnem družbenem eksperimentu. Če ne bi bilo ostrih grafičnih rezov med posameznimi sekvencami, sploh ne bi vedeli, da čas še teče, čeprav je jasno, da v ta počasni, v preteklost zazrti mikrokozmos skozi majhne razpoke že vdira zunanji svet, ki se giblje v novem, hitrejšem ritmu. Njegovi znanilci so hektične računalniške igrice, zdravju in športu zavezan življenjski slog, ki ga v pisarno tiho-tapijo izdajalski radijski valovi, ter hiperaktivne, koketne instant karieristke, »uspešne poslovne ženske«, ki svoje kolegice iz nekega drugega časa pehajo v neizprosni delovni ritem. Zvočni vdori iz zunanosti so postavljeni v ironični kontrapunkt s statiko, ki jo ujame slika; na ta način duhovito poudarek s kritično noto posrečeno oplazi obe zgodovinski obdobji, ki trčita skupaj v enem samem kadru.

V prvem delu filma se uslužbenke komaj kaj premaknejo in kamera jih lovi v statične ali zelo počasi gibljive kadre, pogosto z rahlo privzdignjene perspektive, ki zrcali njihovo nepomembnost in ujetost v ab-

surdno situacijo. Bolj ko tonejo v brezdelje, bolj hlapi njihovo samospoštovanje, mehča se morala, izginja medsebojna solidarnost, v nastalem vakuumu pa se vse bolj živahno razraščata zahrbtnost in nevoščljivost. Čas je izpraznjen smisla in neopazno odteka v prazno. V tej absurdni situaciji se vrtijo štiri ženske različnih družbenih provenienc, starostnih skupin in življenjskih stilov, predvsem pa vsaka s svojo osebno psihološko prtljago. Razpored značajev je zasnovan dovolj konfliktno, da se v mučni situaciji, v katero so liki postavljeni, izživi sebičnost človekovega samoohranitvenega nagona, obenem pa je količina frustracij pri vseh vpletenih tako enakomerno dozirana, da se na neki točki posamezne frustracije naposled medsebojno izničijo. Po eni sami ob steklenici vina prečuti noči se odnosi restavrirajo. Dogajanje dobi pospešek, bančne uslužbenke iz svojega na novo odkritega bratstva in enotnosti izčrpajo voljo za akcijo in se na koncu celo prelevijo v bankirke, tranzicijske robinhoodke, ki se na svoj utopičen način lotijo reševanja socialne nepravilnosti. V svoji hladni, v prevladujoče modro-zelene tone odeti, stilizirani estetiki *Bankirke* naposled najdejo tudi nekaj človeške topline. Na neki način so na TV ekrane prišle ravno ob pravem času – dovolj zgodaj, da je njihov milje še tako prisoten v naši kolektivni zavesti, da lahko ujamemo ostrino njihovega kritičnega naboja, in z dovolj distance, da je zgodba lahko podana skozi prizmo humorja, ki se mu mirne vesti nasmejemo. Nemara pa bi vseeno bolje sedle ob kakšni drugi priložnosti kot ob novoletni večerji. Kolikor seveda ne gre za premišljeno načrtovan, eminenten termin, ki je *Bankirkam* zagotovil najvišjo gledanost v zgodovini slovenskega filma ...

NEME ZGODBE



SILVA ČUŠIN

V *Estrelliti* so trije kadri, ki so zame en prizor. Prizor traja toliko kot violinška skladba, ki jo Dora posluša po pogrebu svojega moža. Te tri kadre v snemalni knjigi opisujejo trije zelo prozaični stavki, ki so zgolj deskriptivni in niso zelo pomembni. V tem prizoru se v dobesednem smislu praktično ne dogaja nič. Samo čas teče. Vendar čas na filmu k sreči teče drugače kot v gledališču. Lahko si vzameš več nekega notranjega časa, kar je meni zelo všeč. Tak prizor pa ni samo stvar tistega trenutka, v resnici mora biti pripravljen že veliko prej, igralec mora na snemanju samo sprožiti tisti občutek, ki ga je pripravil, »pogruntal« že prej, tako da v tistem trenutku pred kamero – če se le da – sploh ne igra, ampak preprosto je. Ta prizor je ena sama misel, vendar mora v tem času skozi moje telo in skozi mojo misel praktično vse *njeno* življenje. In se mi zdi, da je to mogoče na filmu dobro narediti, ker ti v bistvu kamera pogleda v dušo – dobesedno. In če v tistem trenutku v sebi nosiš pravi občutek, je vsak stavek odveč. Vse pride v oči, vse je na telesu – to me je vodilo v teh kadrih. Če pa ni ničesar v ozadju, je lahko tak prizor zelo prazen. Mene je iritirala ta notranja zgodba, ki sem jo želela povedati, ki sem jo želela »biti«. Ta notranja zgodba mora biti res tako dodelana, da ti o njej pred kamero sploh ni treba premišljevati, ampak se zgodba samo pojavi. Toda v tej samoumevnosti je v resnici veliko dela od prej – to so vsi pogovori z režiserjem, vsa premišljevanja, vse tiste violinske glasbe, ki sem jih en mesec poslušala v avtu, da sem jih znala že skoraj na pamet. Na ta način je nastalo ozadje, volumen tudi za tiste preproste stavke, ko rečem »trideset let«, da vem, kaj teh trideset let v resnici pomeni. Ko sem slišala

»kamera«, sem bila vedno že pripravljena, skoraj kot bi bilo treba samo še pritisniti na gumb, da se je sprožila prava emocija. Med snemanjem, znotraj kadra, se temu vnaprej pripravljenemu stanju samo prepuščam. Režiser pa je tisti, ki mora to stanje voditi oziroma korigirati. Jaz sem, denimo, zelo odvisna od režiserjev. Ves čas sprašujem, ves čas sem negotova. Domišljija mi takrat ne nese daleč naprej, obvladam samo tisto stanje, ki ga pripravim prej.

Igralec seveda ne more imeti za vsak prizor, za vsako situacijo ustrezne osebne izkušnje, vendar se ji s poslušanjem in pozornostjo v pripravah lahko zelo približa. Pomembno je, da si kot igralec dovolj prožen in odprt, da si lahko takšna stanja priklješ in se vprašaš, kaj bi bilo, če bi bilo. Če uporabljaš neke osebne izkušnje, jih moraš tudi pravilno prilagoditi in jih nikakor ne smeš uporabiti neposredno. V tem prizoru je res pomembna telesna počasnost, otrplost, vendar o tem nisem posebej razmišljala, emocije in telesne reakcije so se pojavile hkrati, kot eno in isto. Je pa res, da znam igro omejiti tudi samo na določen del telesa. Če je v bližnjem kadru samo glava, potem spodnji del lahko počiva. Kadar je neki prizor pristen in živ, ko je res narejen »v nulo« – to začutim, to je tedaj, ko prepro-

sto sem, zato bom to težko opisala. Mene takrat nekaj dobesedno zaboli v drobovju, tega res ne znam bolje povedati. Mogoče je to podobno erotičnim občutkom – ne veš, kaj je, ampak veš, da je. Morda pri tem pride tudi do delne izgube zavestne kontrole. Pomembno je, da igralec kljub temu ostane na stežaj odprt. Ne maram, da se zadeve ponavljajo, rada imam nove stvari, in do teh prideš samo, če si odprt. Če nisi odprt, je na odru ali pred kamero preveč tebe in premalo igralca. Saj jaz sama nisem zanimiva, tudi za Doro sem si sebe samo sposodila, ampak posodila sem se pa stoprocentno. Še nekaj je pomembno: igralec mora imeti rad čustva, prav dobesedno, rad moraš biti senzibilen, rad se moraš v to spuščati. Saj tudi glasbenik, ko igra, lahko tako noter pade, da nima pojma, kaj se dogaja. In to gre lahko do nebes. Jaz v teh vznemirjenjih uživam. Na koncu so vse dobre igre, vsi dobri prizori videti zelo preprosto, ampak pot do njih je pa svinjska, ni druge besede. Pa nikdar zaradi teksta! Naučiti se tekst in ga dobro povedati, to je najlažje. Tekst navsezadnje v vsakem primeru sam po sebi »pride ven«, težje je, ko moraš na filmu iz sekunde v sekundo pripovedovati nemo, brez besed.



ČAS, DA SE ZAVEMO, KAJ PRAVZAPRAV HOČEMO

ČE SE V NEMČIJI (IN KAJPAK ŠE MARIKJE DRUGOD) ČLOVEK NE MORE OTRESTI OBČUTKA, DA SE POSKUŠA VSO ZGODOVINO LEVIČARSKEGA GIBANJA ZANIKATI, MINIMIZIRATI NJEN POMEN ALI VSAJ ODRINITI V ZGODOVINSKO SLEPO ULICO, SO SE V AVSTRIJI LOTILI RAVNO NJENE REKONSTRUKCIJE.

OLAF MÖLLER

PREVOD: ANDREJA KUHELJ

Prizori, ki ob tem vzniknejo na dan, dajejo slutiti, zakaj se nemara neradi spominjamo teh utopij in celo povsem realnih dosežkov družbeno/političnih gibanj in bojev: preveč je bilo izgubljenega, zapravljenega, prevečkrat na plakatih iz 20. let beremo zahteve, ki bi jih morali danes znova izobesiti, potem ko so bile vmes že izpolnjene.

Projekt ob pravem času, bi lahko rekli, kot je bilo prej ali slej očitno vsakomur, ki si je na Viennalu 07 ogledal retrospektivo levičarskega filma iz obdobja prve avstrijske republike. Po svoje jo je napovedala že mini retrospektiva na Viennalu 05, še ena, monografsko obarvana – o delu Albrechta Viktorja Bluma – pa je bila prikazana na Diagonalah 06.

Obiskovalci proletarskega kina so nemara tudi opazili, da imajo pred seboj podobe življenja s filmom, ki je bilo povsem drugačno od sodobnega filmskega diskurza: šlo je za efemerne podobe, ki vidno napotujejo na kontekst svojega nastanka, brez vsakršne težnje po brezčasnosti, pogosto brez naslova in celo brez podpisa avtorja: film kot družbena praksa, kot del vsakdanjika, v katerega se kdaj prikrade tudi umetnost, čeprav ni njegov namen.

Ob vsej mogočnosti in ekskluzivnosti retrospektive – kot gledalec si se na trenutke lahko čutil resnično obdarjenega – pa je šlo vendarle komaj za del odkrite filmske zakladnice, projekta, ki ga je za Avstrijski filmski arhiv pripravil Christian Dewald in ga vsa ta

leta tudi vodil. Vsaj tako pomembne kot retrospektiva pa so tudi spremljevalne izdaje: dvojni DVD *Proletarisches Kino in Österreich* (prvi prinaša igrane, drugi dokumentarne filme), s čimer je nekaj teh del postalo dostopnih širšim množicam, in obe knjižni izdaji, ki sta nastali v okviru projekta: *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik* ter *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker*. Kot lahko razberemo že iz naslovov knjig, so avtorji projekt razdelili na dva dela: prvi se je ukvarjal s filmsko reprezentacijo levičarskega gibanja in delavskega vsakdanjika, kakor tudi z rekonstrukcijo proletarskega filmskega ustvarjanja v Avstriji od leta 1918 do 1933/34 – torej od razglasitve republike 12. novembra 1918 do februarjskih bojev (12.–15. februarja 1934), zadnjega koordiniranega upora proti avstro-oziroma stanovskemu fašizmu. Temu toku sledi tudi dokumentarni DVD, z vsemi protislovnimi orisi odločilnih dogodkov, vendar brez tistih obrobnihih zgodb (telesna kultura/šport, praznovanja itd.), ki so dale festivalskemu programu nekako prazničen, vedrejši ton. Drugi del projekta pa je bil posvečen ustvarjanju Fritza Rosenfelda, nemara najpomembnejšega filmskega kritika prve republike (pisal je predvsem za dunajski časopis *Arbeiterzeitung*), ki je leta 1934, z nekajletnim postankom v Pragi (1934–1939), emigriral v London. Pri pripravi prvega dela retrospektive in izdaje na DVD-ju je Dewald sodeloval z Michaelom Loebensteinom iz Avstrijskega filmskega muzeja, projekt Rosenfeld pa sta nase prevzela Brigitte Mayr in

Michael Omasta iz družbe SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien; kdor pozna avstrijsko filmsko-kulturno krajino, si lahko misli, kakšno emocionalno vrednost je moral imeti projekt, če je združil tako rekoč vse pomembnejše ustanove na področju filma.

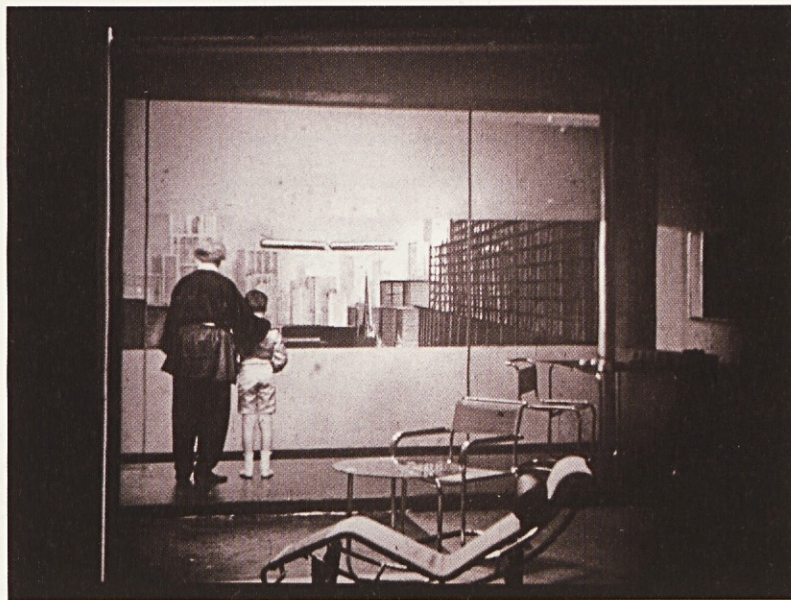
Od osemnajstih predstav na Viennalu jih je bilo enajst posvečenih prvemu delu projekta (od tega tri

Prizori, ki ob tem vzniknejo na dan, dajejo slutiti, zakaj se nemara neradi spominjamo teh utopij in celo povsem realnih dosežkov družbeno/političnih gibanj in bojev: preveč je bilo izgubljenega, zapravljenega, prevečkrat na plakatih iz 20. let beremo zahteve, ki bi jih morali danes znova izobesiti, potem ko so bile vmes že izpolnjene.

monografskemu pregledu del Franza Rossaka), preostalih sedem pa filmu, ki ga je Rosenfeld cenil in se zanj boril, od Viktorja Trivasa, njegovega monumentalnega filma *Neimandsland* (Nikogaršnja zemlja, 1931), prek Renéja Claira in Olge Preobraženske do Luciana Emmerja (pred dvema letoma so se poklonili



1. Mai 1930. Die Maifeier der kommunistischen Partei, Avstrija, 1930



Die vom 17er Haus, Avstrija, 1932

tudi Alexisu Granowskemu). Tako prvi kot drugi del retrospektive sta pri tem suvereno, v dialektiki *piece de resistance*, vnašala razpoke v zgodovinski, prostorski in politični okvir projekta.

Najstarejši film retrospektive (in na DVD-ju), *Wien: Das Leichenbegängnis des Reichstagsabgeordneten Franz Schumeier* (1913, pogreb parlamentarnega poslanca Franza Schumeierja na Dunaju), dokumentira nemara prvo proletarsko množično manifestacijo tedaj še cesarske Avstrije. V drugem delu so se avtorji retrospektive odločili slediti Rosenfeldovi karieri po begu pred fašizmom in vključili filme iz 50. let (v prvi polovici petdesetih je med drugim za *Arbeiterzeitung* napisal nekaj člankov o razvoju filma v svoji novi domovini).

Samo na retrospektivi pa smo lahko videli mali bisser, fascinanten amaterski film brez naslova, posnet z osmičko nekje med letoma 1942 in 1944, na katerem je odprava s čolni po Donavi prisiljena k pristanku: na platnu vzniknejo še zadnji ostanki proletarskega sloga življenja (Peter Grabher, potomec levičarskih prednikov, je za festival prispeval ta lep filmski spomin svojih prastaršev). Nekatero dokumentarno posnetke, med drugim *Internationaler kommunistischer Demonstrationstag am 6. März 1930. Die Wiener Kundgebung* (1930, dunajsko zborovanje ob mednarodnem dnevu komunističnih demonstracij) ali na primer *1. Mai 1930. Die Maifeier der kommunistischen Partei* (1930, prvomajsko praznovanje komunistične

partije), je Dewald izbrskal v arhivih dunajske policije (oba omenjena sta iz letopisa »Polizeijahresschau 1930«) – mimogrede smo lahko izvedeli, da so posnetki političnih prireditev, namenjeni poznejši identifikaciji udeležencev, komaj kaj mlajši od filma samega. Kot bogat vir sta se izkazala tudi sovjetska tednika *Sovkino Journal* in *Sojuskino Journal* – pri drugem so dobili

Pa vendar: kdo so bili ti ljudje, ki se zlivajo z množico, se za hip ločijo od nje, da bi ugnali kako norčijo, pomahali, se nasmehnili v kamero, včasih nagajivo, včasih preprosto od sreče, dvignili stisnjeno pest 'Rdeča fronta!', v dobri veri, da bo jutri lepše ...

večino posnetkov o februarjskih bojih in njihovih posledicah. In potem je tu še *Der Kampf der Gewalten. Ein Drama zur Arbeit* (1919), delo reakcije, kjer je delavec prikazan kot nesposoben poskrbeti za svoje interese, industrialec pa kot razumevajoč in dober ... – delo nekega Norberta so vizionarsko vključili tudi v DVD-kompilacijo.

DVD-izdaja vključuje vse proletarske igrane filme iz časa prve republike: natanko štirje so, kratki film *Wiener Kinder* (Dunajski otroci, 1927), potem

fragment celovečernega debija Kurta Bernhardta *Namenlose Helden* (Brezimni junaki, 1924) in dva samostojna celovečerca, nekoliko bled izdelek Franza Rossaka *Das Notizbuch des Mr. Pim* (Beležnica g. Pima, 1930) in še kar zanimiv poskus špekulativne fikcije Arturja Bergerja *Die vom 17er Haus* (Stanovalci s sedemnajstice, 1932); z izjemo Brezimnih junakov so bili vsi posneti za predvolilne namene. Ni ravno veliko, poleg tega filmi niso najbolj prepričljivi, pomanjkanje produkcijskih sredstev je več kot očitno, da o igralskih talentih ne govorimo – vsi (Albrecht Viktor Blum, Leo Lania, Johann-Alexander Hübler-Kahla, Ernö Metzner) veliki (staro)avstrijski igralci so že odšli, večinoma v Nemčijo, kjer so bili pogoji ob vsej povojni bedi vendarle nekaj boljši (je torej nemški proletarski film v bistvu avstrijski proletarski film?).

Rossak je bil tako edini *auteur* delavskega filma – hkrati pa človek, čigar delo pokaže srž problematike proletarskega filmskega ustvarjanja v tedanji Avstriji: obračanje po vetru (tudi) zaradi strukturnega primanjkljaja. Poenostavljeno povedano: čeprav so se vsi zavedali propagandnega potenciala filmskega medija, nihče ni bil pripravljen zares vlagati vanj. In ker levičarskih produkcijskih hiš skorajda ni bilo, so morale stranke oziroma organizacije naročiti materiale pri meščanskih, ki so seveda dostavljale obrtniška dela po planu, brez vsakega agitatorskega duha. Rossak, na primer, je s svojim talentom služil tako levici kot desnici; po anšlusu se je poskušal kot naci in se celo



Zweiwöchentliches Journal Nr. 11, Sovjetska zveza, 1932



Der Gewerbe-Festzug, Avstrija, 1929

predstavljal kot Pg. (Parteigenosse), čeprav NSDAP ni hotela imeti opravka z njim (odkril je nišo za zaposlitev pri Reichskolonialbundu); po letu '45 pa je bil znova levičar in se poskušal odkupiti za svoja rjava leta ...

Kar seveda ne pomeni, da v skoraj vedno anonimnih filmih (vsaj danes jih niti ni več mogoče pripisati določeni produkcijski hiši) ni opaziti določenih teženj oziroma da iz pripovedi ne bi mogli razbrati določene politične barve. Gustav Meyer-Film, na primer, je v svojih poročilih o dveh ključnih dogodkih prve republike, požigu dunajske sodne palače 15. julija 1927 (*Der Brand des Justizpalastes in Wien*, 1927) in skorajšnjem spopadu med levimi in desnimi milicami v dunajskem Novem mestu 7. oktobra 1928 (*Der 7. Oktober*, 1928) zavzel zmerno liberalno držo: film o požigu sodne palače med drugim omenja tudi povod teh dogodkov, tako imenovani schattendorfski proces, ki ga Fox Film v poročilu o istem dogodku (*Wien am 15. und 16. Juli*, 1927) namerno zamolči in ponuja sumljivo razlago zgodovinskega ozadja (očitno desno stališče); *Sovkino Journal Nr. 51/160* (1927), v katerem so bili uporabljeni v glavnem Mayerjevi materiali, pa v svoji neprimerno bolj ostri interpretaciji dogodek umesti v širši kontekst in že napove bližnjo revolucijo...

Pa vendar: kdo so bili ti ljudje, ki se zlivajo z množico, se za hip ločijo od nje, da bi ugnali kako norčijo, pomahali, se nasmehnili v kamero, včasih nagajivo, včasih preprosto od sreče, dvignili stisnjeno pest

»Rdeča fronta!«, v dobri veri, da bo jutri lepše, tudi zaradi njih, nakar se znova potopijo v tok množice, ki jih navdaja z upanjem; ki v trenutku, ko se nasmehnejo, pozdravijo v kamero, vedo, da jih bodo njihovi prijatelji

Prav ta droben trenutek vedno znova razkriva, kaj si želijo ti ljudje: isto pravzaprav, kar si mnogi, ki se ne morejo ali nočejo več dojemati kot del množice, želijo danes ali bi si morali želeti – in mogoče ob tem pridemo do spoznanja, kako zelo odtujeni smo ne samo od teh ljudi, ampak tudi od svojih lastnih želja, svoje sreče.

telji in tovariši lahko kmalu videli na platnu, ne nujno v kinodvorani – kjer so te filme prikazovali bolj redko, kar jim je na Viennalu '07 v kinu Metro dalo nek perverzno-dekadentni šarm –, pač pa v delavskih klubih, na zaprtih predstavah, h katerim so vabili na hitro raztreseni letaki? Filmi na DVD-ju o tem ne povedo veliko, še največ morda igrana filma *Das Notizbuch des Mr. Pim* in *Die vom 17er Haus*, ko največkrat v vmesnih prizorih odstirata podobe vsakdanjika v stanovanjskih kompleksih, delo socialnih služb, užitek v športu in igranju; in vendar podobno tudi dokumentarni filmi, ki

življenje odmerjajo po kapljicah, kot pikantni posnetek veselice v *Das dritte Volksfest des Republikanischen Schutzbundes der Ortsgruppe XVI. auf der Ruinenwiese beim Schloß Wilhelminenberg* (1925), kjer so se še res znali zabavati, ali posnetek eksperimenta Rudolfa von Labana *Gewerbefestzug* (1929), ki prikazuje koreografijo umetnostne obrti na ulici (s plesnozgodovinskega vidika neprecenljiv), pa šarmantno-enciklopedični *Das städtische Bäderwesen Wiens (Sommerbäder 1.+2. Teil)* (1924) o dunajskih mestnih kopališčih, ali z vidika športne zgodovine zares fascinanten posnetek z delavskih zimskih olimpijskih iger *Bilder von der 2. Arbeiter-Wintersport-Olympiade Mürzzuschlag 1931*.

Kar pri vsej množici filmov, ki jih je Viennale ponudil na ogled, najbolj gane, pa je občutek odtujenosti od teh ljudi, njihovega sveta, njihovih predstav sreče: njihovega sveta ritualov pogosto sploh več ne razumemo (kult zastav zmedenega gledalca pušča z mešanimi občutki), naprežanje telesa pa deluje včasih res hudičevu naporno ... ampak zakaj se vedno smejijo, ko kdo na množični telovadni prireditvi pade iz koreografije, sledi svojemu lastnemu ritmu? Prav ta droben trenutek vedno znova razkriva, kaj si želijo ti ljudje: isto pravzaprav, kar si mnogi, ki se ne morejo ali nočejo več dojemati kot del množice, želijo danes ali bi si morali želeti – in mogoče ob tem pridemo do spoznanja, kako zelo odtujeni smo ne samo od teh ljudi, ampak tudi od svojih lastnih želja, svoje sreče.

ETIKA KOT NAGRADNO VPRAŠANJE

POROČILO Z MEDNARODNEGA FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA V AMSTERDAMU. V PRVEM PLANU SO BILE ČLOVEŠKE ZGODBE, KI JIH V RAZLIČNIH RAZMERJIH SOUSTVARJATA SOČUTJE DO DEPRIVILEGIRANIH, BOLNIH, REVNIH, OBARVANIH IN OSTALIH »DRUGIH« TER INTERES POLITIKE IN FILMSKEGA POSLA.

SAŠKA GOROPEVŠEK
SAMO DEKLEVA

Ze lani napovedana selitev festivalskih lokacij je zaznamovala jubilejno, dvajseto izdajo Mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA), ki se je po novem odvijala okoli Rembrandtovega trga. Dvajset let po tistem, ko je Ally Derks kot direktorica festival zasnovala z eno tekmovalno sekcijo, imenovano Movies That Matter, se lahko najbrž samo staroste filmskokritičnega posla vprašajo, ali množica žirij in kategorij pomeni, da nekateri filmi niti niso tako zelo pomembni. Ally Derks ohranja festivalsko programsko usmeritev k filmom iz kategorije »človeških zgodb« oziroma »human interest stories«, ki jih v različnih razmerjih soustvarjata sočutje do deprivilegiranih, bolnih, revnih, obarvanih in ostalih »drugih« ter interes politike in filmskega posla.

Oboje v konjunkciji oblikuje socialne zgodbe s kančkom sočutja, ki so včasih daleč od socialno zavедnega. Ker festival IDFA datumsko zajema tudi mednarodni dan boja proti aidsu, je moč dokumentarnega filma pri spodbujanju prodaje in potrošništva na festivalu najbolj izražena prav v dokumentarjih človeških zgodb. Tako so filmske podobe včasih le eden od pristopov h gledalčevi izkušnji, njen pomembnejši del pa je zbiranje prispevkov in prodaja simbolnih artiklov fundacij, ki zbirajo sredstva na račun obolelih otrok. Spodbujanje potrošništva skozi prodajo človeških zgodb je seveda tesno povezano z manipulacijo gledalca, kar pa odpira vprašanja etičnega v filmskem ustvarjanju. Avtorski pristop je najbrž tisto gonilo, ki

lahko preseže žanrske omejitve in ekonomske determinante, vnaprej določene s produkcijskimi pogoji, in v ospredje postavi umetniško – estetsko, etično in spoznavno – izkušnjo. Največkrat to stori tako, da svojo etično dilemo, prisotno ob nastajanju dokumentarnega filma, avtor najde tudi v subjektu in jo tako vcepi v film.

Britanska dokumentaristka Kim Longinotto, nagrajena s cansko palmo za film *Sisters in Law* (2005) in z britansko nacionalno nagrado BAFTA za film *Divorce Iranian Style* (1998), kot opazovalka predstavlja sočutje in etične dileme svojih subjektov. Svoj novi dokumentarec *Hold Me Tight, Let Me Go* (2007), za katerega je prejela tudi posebno nagrado Joris Ivens žirije IDFA, je posnela na povabilo producenta Rogerja Graefa, specialista za kriminalistiko v britanskih neigranih televizijskih formah in člana nadzornega odbora šole Mulberry Bush, v kateri je film tudi posnet. V njem Longinottojeva opazuje otroke z vedenjskimi motnjami, vključene v dveletni izobraževalni proces, skozi katerega se odvajajo agresivnih in nasilnih izpadov ter učijo novih vedenjskih vzorcev, ki bi jim omogočili postopno integracijo v običajne izobraževalne institucije in družbo.

Film se na zahtevo producenta nanaša na legendarni francoski dokumentarni film o vzgoji otrok *Biti in imeti* (*Être et avoir*, 2002) Nicolasa Philiberta, ki so si ga ogledale množice učiteljev in je postal vzorčni model za pedagoge. Kot je nastopajočim v filmu povedala

režiserka Longinotto, je snemala film o otrocih, ki ga bodo gledali odrasli, da lahko zaradi tega morda kdaj drugače ravnajo v odnosu do svojih otrok. V izobraževalni instituciji, ki ima dvakrat več zaposlenih kot gojencev, s fizičnim posredovanjem skušajo vzpostaviti možnost dialoga. Vzgojitelji otroke držijo trdno za roko, dokler se ne umirijo in so se pripravljene pogovarjati. Naturalistični posnetki kažejo vse plati življenja v vzgojnem centru. Podobno kot njen francoski vzornik se režiserka v vzgojnoizobraževalni proces ne vključuje neposredno, čeprav prisotnost kamere zagotovo vpliva nanj. Nekateri otroci pred kamero nastopajo ali pa se pred njo odpirajo, kakor se vzgojiteljem še niso. Razkrivajo se osebne zgodbe iz njihovega kratkega otroštva, v odnosih s starši, ki otroke med procesom obiskujejo, pa tudi vzroki za čustvene travmatske izkušnje, zaradi katerih so otroci razvili tako nasilne oblike vedenja.

Ob tematskih podobnostih, torej predstavljanje izjemnega pedagoškega dela v zaprtem okolju, do katerega gledalec sam nima neposrednega dostopa – pravzaprav gre za *hommage* izjemni šoli, sta se Graef in Longinottojeva po francoskem predhodniku zgledovala tudi pri organizaciji snemanja filma – dolgoročno spremljanje z minimalno filmsko ekipo –, ki sta jo pri *Hold Me Tight, Let Me Go* sestavljali Longinottojeva in tonska mojstrica Mary Milton. Kljub nekaterim vizualnim podobnostim, npr. z izbiro statičnih kadrov, posnetih iz roke, se je Longinottojeva zavestno odmaknila od svojega predhodnika. Stični kadri se pri



Encounters at the End of the World



Mechanical Love

njej ne končajo ob neprijetnem trenutku – ko otroci pljuvajo, brcajo in udrihajo po vzgojiteljih –, ampak v njih vztraja do meje gledalčeve čustvene vzdržljivosti. Kamera aktivno sledi dinamičnim pedagoškim procesom in ne dopušča prostora za diskreten umik, ki ga zaznamujejo panoramski posnetki pri Philibertu. Gledalčevo priložnost za odmik od čustveno napete vsebine nadomeščajo umirjeni kadri čistilk, ki skozi ves dan pospravljajo za burnimi gojenci.

Številna etična vprašanja odpira tudi film *Mechanical Love* (2007) danske režiserke Phie Ambo, nagrajene skupaj s Samijem Saifom za celovečerni dokumentarni film *Family* (2001) na festivalu IDFA 2001. V njenem zadnjem mednarodnem koprodukcijem dokumentarcu, tudi uvrščenem v osrednji tekmovalni program festivala, danska filmska ekipa prodira v svet naše resničnosti in naše prihodnosti. Predstavlja generacije ljudi in androidov, genoidov ter drugih replikantov. Babice in dedki v domovih za ostarele v Nemčiji, Italiji in na Danskem se soočajo z robotki, ki slišijo na ime Paro, s ponavljanjem pa se lahko »privadijo« tudi na izbrano novo ime. Plišaste robotske igračke, ki se odzivajo na glas in dotik lastnika, so novi medicinski pripomočki za spodbujanje možganske odzivnosti ostarelih ljudi, izumil jih je japonski znanstvenik Takanori Shibata. Na drugem koncu sveta se japonski profesor Hiroshi Ishiguro v razvojnem laboratoriju robotike s skoraj filozofskega stališča ukvarja z vprašanji repliciranja človekove osebnosti, mimike in fizičnega videza

ter ustvarja robotsko kopijo svoje družine.

Film *Mechanical Love*, ki bi mu po izboru tematike lahko rekli poljudnoznanstveni dokumentarec, predstavlja tudi japonske raziskave na področju razvijanja genoidov, človeških replikantov. Toda to bi bila preveč površna oznaka, film namreč odpira vprašanja, ki si jih človek ne zastavlja vsak dan (morda tudi nikoli), in se vizualno, zvočno in tematsko podaja v detajle, ki jih pozna le malo ljudi. Drobcji emocij, ki jih predstavljeni posamezniki razvijejo do strojev, nadomeščajo manjkajoče polje čustev do soljudi ali drugih živih bitij. To je tudi tema filma, ki prevprašuje, zakaj je človek človek in katere lastnosti delajo človeka. Japonski znanstvenik Hiroshi Ishiguro preverja, ali njegova mimika in karakteristike, ki jih vgradi v svojega replikanta, lahko podajo odgovore na vprašanja o lastni biti. Režiserka Ambo stilistično zoperstavlja detajle robotov in panoramske totale s posnetki narave, z menjavami obenem vzpostavlja in presega delitev na umetno in naravno. Kot je režiserka povedala po projekciji filma, imajo roboti takšna in toliko čustev, kolikor jim jih pripišemo ljudje v svojem odnosu do njih, podobno kot velja za domače živali. Njeno izjavo bi lahko prevedli v tezo filma, da pravzaprav predstavlja človeška čustva do robotov – od uporabnika do kreatorja.

Ljudje, ki so skeptični do uporabe tehnologije v zdravstvene namene, so v filmu ostali nezastopani – morda tudi zato nekaj odzivov iz občinstva, ki je pogrešalo negativna ali vsaj zadržana stališča do predstavitvene tematike. Režiserka je naravno našla v

nenaravnem, toplino v hladnem, osebnost v stroju. V mehanskih proizvodnih procesih sestavljanja robotov na tekočem traku ali v laboratoriju raziskovalca, ki v namene svoje raziskave žrtvuje celo odnos do lastne hčerke, opazujemo hladen, umeten izvor robotov. V razgretih diskusijah inženirjev in kreatorjev ter v toplih ali frustriranih odnosih uporabnikov do »zdravstvenih« robotov pa z režiserko najdemo toplino človeškega izkustva. Ta človeška čustva so naravna. Vprašanje, ki si ga profesor Ishiguro ne zastavi, zastavi pa mu ga režiserka, je, ali pri deklici stik z očetovim replikantom lahko pusti trajne posledice.

Posledice travmatske izkušnje kanibalizma sredi zasneženih Andov raziskuje francoski film *Stranded* v Urugvaju rojenega režiserja Gonzala Arijona, ki je prejel tudi nagrado Jorisa Ivensa za najboljši celovečerni dokumentarec festivala IDFA 2007. Mehiški režiser je za novo rekonstrukcijo zgodbe o urugvajski ragbi ekipi, ki je pred 35-imi leti po letalski nesreči preživela 10 tednov ujetništva v neprehodnem gorovju, uporabil posnetke s tiskovne konference ob odkritju preživelih, njihova osebna pričevanja na kraju nesreče in igrane prizore, v katerih nastopajo njihovi sinovi.

Igrani dokumentarec je Arijon naslovil po istoimenskem filmu o antropološki odpravi v Afriko, med katero je nizozemska ekipa naletela na afriško kanibalistično pleme, saj je za snemanje svojega filma namenoma kupil kamero, s katero so bili posneti prizori nizozemskega antropološkega dokumentarca. Zgodba o



Stranded



Hold Me Tight Let Me Go

kameri po besedah Petra van Buerena, filmskega kritika pri časopisu *De Volkskrant*, napotuje na enega prejšnjih festivalov IDFA, na katerem je bil štiriurni film v nedokončani verziji prvič predvajan ter po dveh urah in štiridesetih minutah prekinjen na točki, ko je objokani režiser stopil pred občinstvo in povedal, da je na tem mestu poglavarka plemena svojim pripadnikom

Spodbujanje potrošništva skozi prodajo človeških zgodb je seveda tesno povezano z manipulacijo gledalca, kar pa odpira vprašanja etičnega v filmskem ustvarjanju.

naročila, da ubijejo, skuhamo in pojedjo kamermana.

Gonzalo Arijon se je snemanja dokumentarca o kanibalizmu lotil spoštljivo in dostojno, zagotovo pa ne gre zanikati spektakla v njem, zato bi težko izpostavljali avtorjevo etično dilemo ob ustvarjanju. Arijonov projekt je bil zamišljen in predstavljen kot film o kanibalizmu že leta 2005 na IDFA »pitching« Forumu pred areno potencialnih koproducentov in sofinancerjev. Z nakupom »kanibalske kamere« je za promocijske namene še dodatno vzpodbujal vrvenje kaotičnih in etično vprašljivih govoric o kanibalističnem filmskem projektu. Tako je etično vprašljiv tudi njegov učinek.

Med pomembnejšimi filmi osrednjega tekmovalnega programa z avtorsko etično samorefleksijo je bilo nedvomno Herzogovo vnovično »iskanje konca sveta, dokler ta še obstaja«, v filmu *Encounters at The End of the World*. S svojim zadnjim filmom je Herzog prvič sploh tudi osebno obiskal festival. Njegov film starejšega datuma *Človek grizli* (*Grizzly Man*, 2005) je bil uvrščen v retrospektivni program najboljših filmov po izbiri občinstva ob 20-letnici festivala IDFA.

Kot pravi Herzog sam, se je odpravil na Antarktiko, da bi si поблиže ogledal, od kod so prispeli fascinantni podvodni posnetki njegovega prijatelja, glasbenika in znanstvenika Henryja Kaiserja, ki jih je uporabil v filmu *Divje modro onostranstvo* (*The Wild Blue Yonder*, 2002). Modrina omenjenih posnetkov Herzoga prepriča, da gre na Antarktiko, kjer ga preseneti, da je Antarktika videti pravzaprav kot malomeščanska lunarna baza, podobna sivim nakupovalnim središčem z bowling centrom. Herzoga fascinirajo le njeni prebivalci. Polna je sanjačev, večnih popotnikov in ekscentričnih znanstvenikov, ki razmišljajo – podobno kot on sam – o metafiziki in robu človeškega izkustva. Skupaj z njimi se v ledeno pokrajino odpravlja iskat fascinantne filmske podobe.

Panoramske posnetke zamrznjenega roba sveta podlaga z donečo klasično in ljudsko glasbo bolgarskega izvora ter značilno lastno off naracijo, ki povezuje podobe v splet osebne izkušnje, resničnosti in fikcije, v katerem se stapljajo informacije praktične in mitske vrednosti. Dramatizirani prizori, ki jih po

Herzegovih navodilih odigrajo kar nastopajoči sami (glacieristi leže na ploskvi poslušajo pokanje ledu, voznik največjega avtobusa na svetu ponosno boža gume svojega vozila ipd.), začinjijo film s karakternim humorjem najdenih protagonistov. Etično razsežnost zapolnjuje tudi presunljiva zgodba samomorilskega pingvina, korakajočega v gotovo smrt proti planinam v središču ledene plošče, stran od njegove jate in stran od morja, ki ga hrani, čeprav je Herzog s producenti pred odhodom izpogajal, da film o Antarktiki nikakor ne bo film o živalih in da v njem ni prostora za te kosmate ptice. Tudi pingvini iščejo rob našega sveta, celo za ceno gotove smrti.

Herzog je na javnem pogovoru v okviru programa IDFAcademy poskrbel za provokativen javni napad na dokumentarne filmske ustvarjalce, ki vneto zagovarjajo *cinema verité* pristop. Prikazovanje igranih prizorov in podajanje neresničnih izjav zanj ne pomeni laži, temveč intenziviranje resničnosti. Morda bi torej festival IDFA, tudi ob letošnjih zapletih, ki so spremljali objavo njegovih rezultatov, lahko premislil svojo tradicionalno nagradno igro, ki spremlja glasovanje občinstva – v njej gledalci iščejo in najdejo nepravilno oziroma »fake« dokumentarec – in občinstvu postavil druga vprašanja.

ODVISNA NEODVISNOST

VASJA BIBIČ

American Film Market (AFM) v Los Angelesu je največji filmski sejem neodvisnega filma. V luksuznih hotelih Loews in Le Merigot na hollywoodski plaži v Santa Monici se ga je udeležilo 8343 sodelujočih iz 70 držav, ki so ponujali več kot 3700 filmskih naslovov (od tega 537 novih), s katerimi je bilo dnevno ustvarjeno kar 100 milijonov dolarjev prometa. AFM je povozil druge sejme in festivale tudi po številu projekcij: vsaki dve uri se je zvrstilo kar 30 projekcij, skupaj 900!

Producent sejma je Independent Film & Television Alliance (IFTA), ki jo šaljivo imenujejo tudi »Združeni narodi filmskih podjetij«, koalicija 180 sicer medsebojno konkurenčnih neodvisnih producentov, prodajnih agencij, distributerjev, televizij in finančnih družb, ki skupaj ustvarijo 400 filmov in 4 milijarde dolarjev prometa letno, od tega dobre tri četrtine prodaje (3,1 milijarde dolarjev) zunaj ZDA: 67,78 odstotkov v Evropi, 13,99 na azijsko-pacifiškem območju, 8,45 v Južni Ameriki in 9,78 odstotkov na drugih teritorijih (Avstralija, Kanada, Južna Afrika, Bližnji vzhod ...). Zanimive so tudi cene, ki jih prodajalci dosežejo za posamezen film na posameznem tržišču: Kitajci denimo plačajo za film od 3000 do 30.000, Slovenci od 500 do 10.000, Italijani od 30.000 do 450.000, Japonci od 40.000 do 600.000, Brazilci od 15.000 do 200.000, Rusi od 20.000 do 300.000 dolarjev ...

Predsedniški mandat IFTE je tik pred začetkom sejma za dve leti zasedel nihče drug kot dobri znanec iz Ljutomera, Tromin šef Lloyd Kaufman, sicer guru low budgeta, parodije studijskih žanrov in one-man-band filmov. Kaufman je tudi edina oseba in Troma

edino podjetje, ki ga na AFM-ju nikakor ne morete zgrešiti, saj s svojimi freakshowi in zombi lutkami straši po vseh hodnikih in barih hotela Loews (tokrat je promoviral *Poultry Games: Night of the Chicken Dead* [2006]). Njegov eksces na portalu YouTube, kjer je razvpiti predvolilni spot za kampanjo Hillary Clinton razkosal s svojim video prispevkom (»limuzinski liberalisti so dobili toliko denarja od filmskih studiev in telefonskih družb, da jih naša problematika zagotovo ne bo zanimala,« je ob tem izjavil Kaufman). Kot se bo pokazalo v nadaljevanju, je IFTA varno zleknjena v politično korektnost in le upamo lahko, da bo Kaufmanovo predsedovanje odprlo tudi bolj radikalne perspektive.

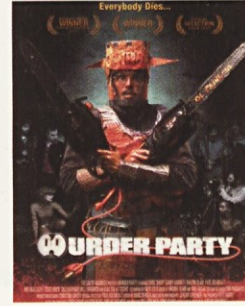
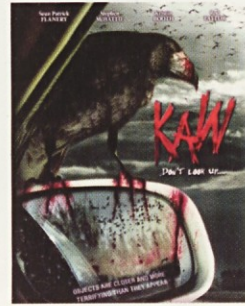
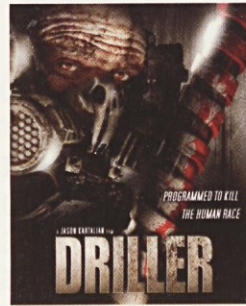
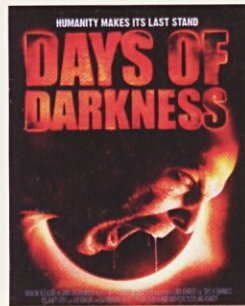
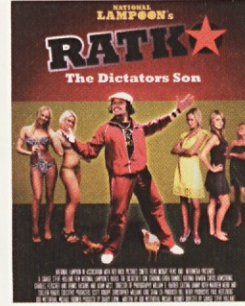
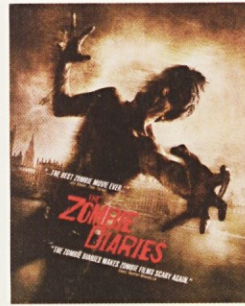
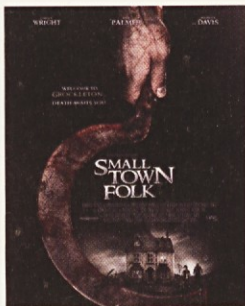
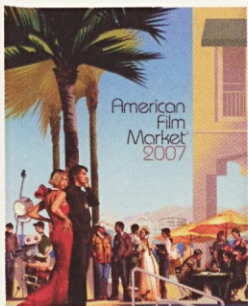
Kaufman zastopa in predstavlja prav tisto vrst neodvisnega filma, ki ga IFTA v svojem programu najraje zamolči: ekstremne nič- in nizkoprorračunske žanrske filme, ki v skladu s tradicijo B filmov ob pomanjkanju denarja največ energije vložijo v kreativni naslov, bleščeče, izvirne plakate, oglase ter direktno DVD distribucijo (na policah AFM-ja: *Bigga Than Ben: A Russian Guide to Ripping Off London* [Suzie Halewood, 2008], *I'm Omega* [Griff Furst, 2007], *Transmorphers* [Leigh Scott], *Hollywood Singing and Dancing* [Mark McLaughlin], *Mama I Want to Sing* [Charles Randolph-Wright], *The Fantastic Water Babes* [Jeff Lau Chun Wai], *Tsunami Beach Club*, *The King of Kong: A Fistfull of Quarters* [Seth Gordon, 2007], *Kill Buljo* [Tommy Wirkola], *How to Live With a Wegan Without Killing Them* [Thomas A. Koch, 2004] ...). Ob številnih medijskih informacijah, da gre za poslovno najbolj ogroženo neodvisno vrst (dobro naj bi se tržili samo še »visokoprorračunski projekti in mali alter-

nativni filmi«), pa se nismo mogli načuditi, da je prav tovrstna produkcija zasedala še vedno vsaj 90 odstotkov vseh izložb na letošnjem AFM-ju.

Ker gre za semenj ali tržnico, na kateri so v ospredju številke, estetika pa postranska zadeva, je IFTA v tem kontekstu priskrbela tipično ameriško definicijo pojma neodvisnosti filma: »Neodvisen je vsak film, ki je bil financiran z najmanj 51 % denarja, ki ne izvira od filmskih studiev oziroma majorjev. V zadnjih letih se termin 'neodvisni film' zmotno uporablja za filme, ki nimajo konvencionalne vsebine, ki so filmi 'z robom' in so znani tudi kot 'specialitete' ali 'art-house' filmi. Resnici na ljubo je treba povedati, da sega diapazon neodvisnih filmov od visokoprorračunskih filmov, kot sta npr. *Gospod in gospa Smith* (*Mr. and Mrs. Smith*, 2005, *Doug Liman*) in *Punčka za milijon dolarjev* (*Million Dollar Baby*, 2004, *Clint Eastwood*), do majhnih alternativnih projektov.«

Vendar se IFTA istočasno legitimira tudi kot vodilna sila ameriškega kakovostnega filma, saj poudari, da je od 25 zadnjih dobitnikov oskarja za najboljši film prejelo kar 15 neodvisnih produkcij filmov (od *Ghandija* [Gandhi, 1982, Richard Attenborough] do *Dvojne igre* [The Departed, 2006, Martin Scorsese]). Z umestitvijo svojega filmskega poslanstva v kategorijo oskarjev IFTA trdi, 1. da »indiji« delujejo znotraj prostora, ki ga določajo studii ter majorji, in 2. da je znotraj tega prostora možna tudi kreativna in umetniška neodvisnost.

Kritika programa IFTE nam bo v soodvisnosti z glavnimi temami AFM-ja v nadaljevanju izhodišče za osvetlitev položaja, v katerem je danes (predvsem) ameriški neodvisni film.



1. Zgornja definicija ne vključuje distribucije filmov. Večino izmed 15 od zadnjih 25 dobitnikov oskarjev so distribuirali majorji, ki so (sovražno?) prevzeli vsa ključna neodvisna distributerska podjetja: *New Line* s strani *Warnerja*, *Miramax* s strani *Buena Viste*, *Gramercy*, *October/USA Films* in *Good Machine* s strani *Universala* ..., drugi studii pa so ustanovili lastne specializirane »art-house« divizije na novo (*Fox Searchlight*, *Sony Classics* ...).

2. Kategorija neodvisnega filma ne pomeni samo »51 % financiranja, ki ne izvira od filmskih studiev oziroma majorjev«, temveč razmerje med kapitalom in delom ter denarjem in kreativnostjo. Stavka scenaristov, ki se je začela 7. novembra 2007, ko je bil AFM na vrhuncu, je začela frontalni spopad med kreativnim kadrom in producenti na ekonomski ravni z naslednjimi zahtevami:

a) DVD: podvojitve višine *royalties* (udeležba avtorjev pri prihodku od prodaje). Stara pogodba predvideva zgolj 0,3-odstotno stopnjo, ki so si jo izbojevali s stavko leta 1988; b) novi mediji: scenaristom *royalties* za prodajo prek interneta, mobilnih telefonov ipd. sploh niso priznani; zahtevajo 2,5 odstotka; c) resničnostni šovi: scenaristi, ki sodelujejo v produkciji šovov za producente, formalnopravno sploh niso scenaristi, temveč samo pomožno osebje. Zahtevajo spremembo svojega položaja v pogodbah; d) animirani film: producenti trdijo, da je scenarij storyboard (in ne scenarijska osnova, na kateri storyboard sploh nastane), scenaristi zahtevajo za svoje delo status scenarija.

Podpora scenaristom s strani igrskega sindikata (še posebej z nekoliko presenetljivim bojkotom podelitve zlatih globusov) napoveduje nadaljevanje dra-

matičnega dogajanja tudi v letu 2008. Bodo bojkotirali tudi hollywoodsko svetinjo, oskarje? Ker se konec junija izteče »kolektivna pogodba« tudi igralcem in režiserjem, se zastavlja vprašanje, ali bodo ti dogodki vplivali na industrijo le v okviru sindikalnih finančnih zahtev ali pa gre za frustracije širših razsežnosti, ki bodo povzročile bolj radikalne spremembe razmerij med produkcijskim managementom in kreativnim segmentom delovne sile?

Ker stavkajo tudi kreativci neodvisnih filmov, je strah na strani njihovih producentov: producent mora film najprej prodati, da ga bo sploh lahko posnel. Šele s pogodbeno zagotovljeno distribucijo v zadostnem številu držav in medijev mu investitorji, banke in zavarovalnice odobrijo denar za projekt. In če nima scenaristov, režiserjev in igralcev, neobstoječega filma ne more prodati.

In četudi so za kupce takšni filmi vedno »maček v žaklju«, so bili najbolj prodajani filmi zadnjega AFM-ja še neobstoječi: *Against All Enemies* (Robert Redford), *The Burning Plain* (Guillermo Arriaga); *The Informers* (scenarist Bret Easton Ellis), *The Road* (adaptacija Pulitzerjeve nagrade Cormaca McCarthyja, John Hillcoat), *In the Electric Mis* (James Lee Burke, Tommy Lee Jones), *Righteous Kill* (Robert de Niro in Al Pacino).

3. IFTA se v svojem programu ne dotika digitalizacije tradicionalne verige produkcija-distribucija-prikazovanje, ki je bila poleg stavke druga glavna tema AFM-ja. To pomeni spregled ključnega potenciala, ki ga nove tehnologije nudijo neodvisnim, ne glede na njihovo finančno konstrukcijo: pospešena digitalizacija kinematografov (samo v Veliki Britaniji naj bi jih

bilo že čez 300). Z ukinitvijo fizične digitalna distribucija kinematografom namreč nevtralizira največji distribucijski strošek (izdelava filmskih kopij, fizično podnaslavljanje, transportni in servisni stroški, skladiščenje ...).

Precej upanja pa vzbujajo novi digitalni mediji in najbrž ni naključje, da so prav pogajanja v zvezi z njimi predmet sedanje in bodočih stavk. *Video on Demand* (izposoja za določen čas – virtualna video-teka), *Internet Delivery* (prikazovanje filma na spletu v odprtem sistemu z opcijo trajnega ali začasnega downloada filma), *IP TV* (zaprt sistem, virtualna inačica plačljive TV/pay TV), *Mobile Content* (mobilna telefonija) ...

Neodvisna scena že ima svojega glavnega igralca: portal *Jaman* za ceno 4,99 ameriških dolarjev omogoča legalen trajni download, začasnega, ki vključuje tudi reklame, pa omogoča brezplačno.

Dokončanje digitalizacije celotne verige produkcija-distribucija-prikazovanje je velika priložnost za neodvisne produkcije. Če IFTA še deluje znotraj tradicionalnih medijev kinematograf-video-televizija, pomenijo novi mediji dostopnost in priložnost za doseg množičnejšega občinstva. Upajmo, da bo to priložnost izkoristila tudi čedalje bolj množična politično, ekonomsko in estetsko nekorektna neodvisna produkcija, ki ima z digitalizacijo celotnega procesa veliko priložnost, da se osvobodi elitizma festivalov na eni in digitalne piratizacije na drugi strani.

ZDRAVA INDUSTRIJA JE TISTA, KI VKLJUČUJE TUDI UMETNIŠKI TRG

TOM BIRCHENOUGH

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Svojem rekordnim uspehom na blagajnah je film Timurja Bekmambetova *The Irony of Fate. Continuation* (Ironija sudby. Prodolženje) v novo leto 2008 vstopil z dokazom, da ruska domača filmska industrija cveti. V zgolj enem mesecu po premieri 21. decembra in z rekordnim številom kopij (1050), kar je brez primere v lokalni industriji še od časov Sovjetske zveze, je zaslužil več kot 50 milijonov dolarjev. Ob proračunu 5 milijonov dolarjev, tudi če vštujemo izdatne stroške za oglaševanje in promocijo, sta tako lahko Konstantin Ernst in Anatoli Maksimov, producenta pri glavni ruski televizijski postaji Prvi kanal, več kot zadovoljna.

Ideja posneti ohlapno nadaljevanje klasičnega filma Eldarja Rjzanova iz leta 1975, ki se vsako novo leto zavrti na ruski televiziji in si je pridobil več kot kulturni status pri gledalcih, je bila očitno odločilna. V veliki meri zato, ker sta njegova zgodovina in odnos do Rjzanovega filma – s ponovnim nastopom nekaterih glavnih igralcev iz zgodnejšega dela – pritegnila gledalce, še posebej tiste starejše generacije, ki mogoče niso bili v kinu dobršen del desetletja. Če dodamo še precejšnjo promocijsko moč Prvega kanala, v smislu oglaševanja po celi državi, in Bekmambetovo ime, se je zdel uspeh zagotovljen.

Gre za ekipo, ki je v bistvu vodila preporod ruske mainstreamovske filmske industrije vse od uspeha Bekmambetove *Nočne straže* (Nočnoj dozor) leta 2004, ki mu je dve leti kasneje sledilo nadaljevanje *Dnevna straža* (Dnevnoj dozor), oboje posneto po popularnih domišljijjskih romanih Sergeja Lukjanenka. Ta dva filma, ki sta vstopila v svetovno distribucijo v dogovoru s Hollywoodom, prvim te vrste na ruskem trgu,

KAKO JE RUSKA KINEMATOGRAFIJA PREŽIVELA TRANZICIJO IZ 90. LET V NOVO TISOČLETJE IN KAJ JE TA PRINESLA? KAKO SE FILMSKA INDUSTRIJA, KI FILMOLJUBOM VSAK TEDEN POSTREŽE S TREMI DOMAČIMI PREMIERAMI, SOOČA S SVOJO KVANTITETO IN KOLIKO JE V NJEJ PROSTORA ZA KVALITETO? KDO SO KLJUČNI PROTAGONISTI SODOBNEGA RUSKEGA FILMA? ZA EKRAN TOKRAT POROČA MOSKOVSKI DOPIŠNIK REVIEJE VARIETY.

sta ujela občutek nove energije v ruskem filmu, ki je brezsravno koketiral z mladostniškim občinstvom s pomočjo množice posebnih učinkov, hitre montaže in umeščanja izdelkov. Ni bilo naključje, da je pred tem Bekmambetov eno desetletje delal v oglaševalski industriji, po tem ko je leta 1994 posnel nizkoproročni in festivalsko priznan *Peshawar Waltz* (Pešavarskij val's), ki je prinesel rezultate pri impresivno nizkih stroških.

Nočna straža je zaznamovala dejanski pojav producentsko gnane industrije v Rusiji kot tudi uspešen preporod ruskega filma kot takega na lokalni ravni. Toda ali ta in Bekmambetovi nadaljnji filmi (nedavno, v času med ruskimi produkcijami, je bil dejaven tudi v Hollywoodu) naznanjajo velike spremembe v lokalni produkciji, je popolnoma drugo vprašanje.

Vlaganje v filmsko produkcijo je od takrat samo naraščalo, nekaj ga je prišlo iz podjetij v pričakovanju dobička, ki se je komajda kdaj dejansko uresničilo. Druga podpora je privzela skorajda »nečimrni« pogled, kjer so zasebni denar namenili projektu brez upanja in kakršnegakoli načrta, da bi se jim denar povrnil. Z vse bolj radodarnim financiranjem države – do enega milijona dolarjev podpore za uveljavljenega režiserja in nekaj manj kot polovico te vsote za prvence, na videz brez kake potrebe po odplačilu državnega vložka – je več kot dovolj denarja na trgu in več lokalnih izdaj, kot jih trg zares lahko prenese.

Ali je to zdrava klima ali ne, je nekaj, kar bo pokazal le čas. Za zdaj ob treh do štirih premierah ruskih filmov na teden obstaja tveganje za tisto, kar je neki producent imenoval »kanibaliziranje« trga, brez koordinacije splošnih strategij; rezultat je, da jih več-

na ne gre nikamor, za nekatere pa se zdi, da se niti ne pričakuje, da bi kam šli. Z državno podporo in/ali zasebnim financiranjem se zdi, da so nekateri vlagatelji potencialno imuni na blagajniško uspešnost. Še vedno neobrzdana stopnja piratstva očitno ne pomaga, uradnih pobud, ki bi to regulirale, pa je odločno premalo; namesto tega so se nekateri izmed glavnih producentov sprijaznili s pirati in se dogovorili za obojestransko ugodne pogoje pri uskladitvi izdaj glavnih filmov.

Zdaj vsaj lahko govorimo o ruski filmski »industriji«, v nasprotju z devetdesetimi, ko je bila stopnja produkcije dramatično nizka, dela, ki so se pojavila, pa so bila prej izjema kot pravilo. Pogosto se zdi, da so slonela na goli odločenosti nekaterih posameznikov, še posebej peterburške produkcijske hiše Sergeja Seljanova CTV, ki je spravila na dan popularna *Brata* (Brat, 1997, in Brat 2, 2000) Alekseja Balabanova s pokojnim Sergejem Bodrovom ml. v mogočni vlogi, ki je postala zgled epohe 90-ih, kot tudi Bodrovov lasten režijski prvenec *Sestri* (Sjostry, 2001) in še nekatere izdelke visoke kakovosti, vključujoč filma *Kukavica* (Kukuška, 2002) in *Transit* (Peregona, 2006) Aleksandra Rogožkina.

Taki filmi so privabljali mednarodno festivalno pozornost, toda glede na razmere na lokalnem prikazovalskem trgu v Rusiji jih je domače občinstvo videlo bolj malo, razen s časom na televizijskih ekranih. Pojav novih ali posodobljenih platen po državi, v glavnem v multipleksih, seže okoli pet do šest let nazaj, in se zdi, da se bo po zmernih ocenah nadaljeval vsaj še naslednjih pet let.

Ni dvoma, da je rusko občinstvo po naravi zvesto



Two in One



Alexandra

ruskim filmom, če in ko jih imajo priložnost videti. To je bil tudi dejavnik na širši politični fronti z različnimi političnimi silami, ki so v zadnjih letih zagovarjale politiko kvot, usmerjeno proti Hollywoodu, bolj nedavno kot del širšega antiameriškega vzdušja v državi. Toda to ni preprečilo hollywoodskim studiem, da ne bi gledali na Rusijo in v doglednem času tudi na nekatera sosednja ozemlja bivše Sovjetske zveze kot na enega od najhitreje naraščajočih trgov na svetu.

Glede na to, da je bil leta 2007 skupni zaslužek od prodaje kart na bivših sovjetskih ozemljih okoli 565 milijonov dolarjev, skoraj stokrat več kot pred desetimi leti, so spremembe dramatične. Dober primer je kariera režiserja Nikite Mihalkova. Od zmage z oskarjem za najboljši tujejezični film leta 1995 s *Sleparskim soncem* (Utomljonnje solncem, 1994) je postal glavna uradna figura ruskega filmskega sveta, vodja ruske Zveze filmskih ustvarjalcev in direktor moskovskega mednarodnega filmskega festivala.

Medtem ko je *Sleparsko sonce* izšlo v izjemno majhnem obsegu zaradi golega manka delujočih kinodvoran, je bil njegov naslednji projekt iz leta 1998, *Sibirski brivec* (Sibirskij cirjul'nik), zelo draga mednarodna koprodukcija, ki ji v veliki meri ni uspelo doseči pričakovanih rezultatov zunaj Rusije. Kljub temu je v Rusiji s podporo vrhunske promocijske kampanje leta 1999 vodil na lestvici obiskanosti in zaslužil 2,5 milijona dolarjev, in to z distribucijo na le tridesetih kopijah. Danes bi film takega kalibra izšel na več kot 500 kopijah in zaslužil vsaj desetkrat več na blagajnah. Njegov najnovejši film *12*, lokalni remake filma *12 jeznih mož* (12 Angry Men) Sidneyja Lumeta iz leta 1957, je ob svoji premieri lansko leto zaslužil spoštljivih 7 milijon-

ov dolarjev ali nekaj takega, pri čemer moramo upoštevati, da je to zapleten film in ne nujno popularna zabava – Lumetov zaplet dobi lokalne poudarke, saj je obtoženec iz Čečenije. Njegova letošnja nominacija za oskarja za najboljši tujejezični film je gotovo povečala njegov profil, medtem ko Mihalkov končuje nadaljevanje *Sleparskega sonca*, ki svoje like popelje naprej od

Večina takih filmov, ki hočejo biti blockbusterji, ne uspe doseči zelenih rezultatov doma in redko prečkajo mednarodne meje, še celo ko gre za festivale. Vprašanje kvantitete pred kvaliteto na produkcijski sceni, kjer vsako leto posnamejo več kot sto filmov, večino s kakim elementom državne podpore, ostaja ključnega pomena.

časov stalinističnih zatiranj v tridesetih letih v drugo svetovno vojno.

Videti je, da bosta obe deli poskušali ubesediti inteligentni mainstream in ne popolne vizije art filma, a si tudi ne bosta prizadevali za odločno komercialen status, ki do danes še vedno obvladuje večino ruskega trga. Večina takih filmov, ki hočejo biti blockbusterji, ne uspe doseči zelenih rezultatov doma in redko prečkajo mednarodne meje, še celo ko gre za festivale. Vprašanje kvantitete pred kvaliteto na produkcijski

sceni, kjer vsako leto posnamejo več kot sto filmov, večino s kakim elementom državne podpore, ostaja ključnega pomena.

V tem segmentu »križancev« je s svojim domišljnim filmom *House of Fools* (Dom durakov), povezan s čečenskim konfliktom iz leta 2002, tudi brat Mihalkova Andrei Končalovski, ki ima za sabo precejšnje izkušnje v Hollywoodu. Režiserjev zadnji film *Glamour* (Glajanec) iz lanskega leta pa je cilj na lokalni komercialni trg z relativno omejenim uspehom.

Širše vprašanje je, ali ruski režiserji poskušajo prodreti na mednarodni trg – in kaže, da ni vedno tako. Koprodukcije z Evropo ostajajo redke celo pri art filmu, produkcijska industrija pa se pogosto zdi enostavno prezaposlena z ukvarjanjem s hitro rastočim lokalnim filmskim (in še posebej televizijskim) trgom, da bi posvetila veliko pozornosti mednarodni dejavnosti.

Toda izstopata vsaj dve izjemi. Sergej Bodrov st., ki je v svojih časih delal v Hollywoodu, je zabeležil uspeh na blagajnah in pomembne mednarodne prodaje s filmom *Mongol*, prvim delom načrtovane trilogije o življenju Džingiskana, ki je imel večinoma azijsko zasedbo in je sledil vzorcu različnih sodobnih kitajskih zgodovinskih epov z razkošnimi pokrajinami in prizorišči.

Še ena figura, ki dela s polno paro, Pavel Lungin, je tudi nekako napol izgnanec, saj je večino prejšnjega desetletja živel in delal v Franciji. To mu ni preprečilo, da ne bi pogosto snemal v Rusiji. Po režiserjevih tragično satiričnih črtah v *The Wedding* (Svad'ba) iz leta 2000 in *Roots* (Bednye rodstvenniki) iz leta 2005 ter priznani televizijski nadaljevanki po Gogoljevih *Mrtvih dušah* je njegov zadnje delo *The Island*



Prosto plavanje

(Ostrov, 2006) popeljalo Lungina v popolnoma novo smer, v temačen in zahteven spopad z ruskim pravoslavjem, ki je predstavil tako režiserja kot glavnega igralca Pjotra Mamonova v novi, neznani luči.

Toda nasprotje med komercialnim in bolj resnim filmskim svetom ni absolutno, saj se je 9th Company (9 rota) Fjodorja Bondarčuka, drama o človeških posledicah sovjetskega napada na Afganistan, leta 2005 izkazala za izrazit blagajniški uspeh. Bondarčuk, še en režiser, ki se je učinkovito uril v ruskem oglaševalskem poslu v devetdesetih (seveda z jasno kulturno dediščino svojega očeta, klasičnega sovjetskega režiserja), je postregel z velikopoteznim akcijskim filmom, toda z močnim razvojem likov, za katerega se sprva ni zdelo verjetno, da bo pritegnil občinstvo – pa ga je. Njegov trenutni projekt, dvojna filmska adaptacija *The Inhabited Island* (Obitaemyj ostrov) bratov Strugatski, je videti določen za podobno visokopromovirano izdajo v toku naslednjega leta.

Vseeno pa 9th Company ni uspelo doseči veliko v mednarodni distribuciji: zgodovinske epopeje različnih vrst se zdijo bolj privlačne začimbe za mednarodno občinstvo kot taka moderna hrana.

Toda ruska kinematografija po svetu še vedno ostaja najbolj znana po svojih art filmih z impresivnim naborem starejših režiserjev, ki so še vedno močni, kot tudi novo generacijo, ki se je pojavila v tem desetletju in nadaljuje tradicijo, a jo hkrati prilagaja svojemu času.

Odeška veteranka Kira Muratova je sicer zdaj lahko formalno v Ukrajini, a snema filme v ruščini in

se kvalificira za moskovsko financiranje. Po sušnih devetdesetih v Ukrajini je v tem desetletju posnela skoraj en film na leto, kar je več kot impresivno za sedemdesetletno režiserko, in požela kritiško pozornost; nazadnje je prejela nagrado ruskih kritikov za *Two in One* (Dva v odnom) iz leta 2007. V Peterburgu Aleksej German st. dela veliko počasneje, kdo ve, ali po svoji naravi ali zaradi stalnega slabega zdravja, in po *Hrustal'jov, moj avto!* (Hrustal'jov, mašinu!, 1998) je občinstvo dolgo čakalo, da bo dokončal *Hard to be a God* (Trudno byt' bogom), ki je tudi adaptacija romana bratov Strugatski.

Ni naključje, da je glede na nekolikanj dinastično tradicijo ruskega filmskega sveta Germanov sin, Aleksej ml., sledil očetovi art smeri s festivalsko priznanimi deli, kot sta *Zadnji vlak* (Poslednyj poezd, 2003) in *Garpastum* (2005). Dinastični element se je izkazal tudi pri Ilji Hržanovskem (sinu slavnega animatorja Andreja Hržanovskega) in njegovem rotterdamskem nagrajencu iz leta 2005 4, delu, ki je bilo dovolj temačno in kontroverzno, da so zavlačevali z njegovim lokalnim dovoljenjem za prikazovanje.

V Peterburgu deluje tudi Aleksander Sokurov, uveljavljen kot najbolj znan režiser še posebej v Evropi; njegovi ruski producenti imajo prednost skoraj zagotovljenega koprodukcijskega financiranja iz Evrope, tak je sloves Sokurova. Režiser se na videz brez truda giblje od intimnih družinskih dram, kot sta *Mati in sin* (Mat' i syn, 1996) in *Oče in sin* (Otec i syn, 2003), do bolj ambicioznih projektov, kot sta *Ruski zaklad* (Russkij kovčeg, 2002), posnet v enem samem nepretrganem posnetku, in *Sonce* (Solnce, 2004) o japonskem

koncu druge svetovne vojne. Lansko leto se je podal še v eno smer, v obravnavo Čečenije z *Aleksandro*, kjer v izjemni in presenetljivi naslovni vlogi nastopi operna diva Galina Višnevskaja, ki je prejela tudi mnogo lokalnih nagrad.

Sokurov na splošno velja za kreativnega naslednika Andreja Tarkovskega, čigar dediščina gotovo označuje delo Andreja Zvjaginčeva. Njegova *Vrnitev* (Vozvraščenie, 2003) je dobila glavno nagrado na Beneškem filmskem festivalu leta 2003, zmaga, ki je bila v lokalnem kontekstu priznana kot preporod ruskega art filma nove generacije. Zvjaginčev je nadaljeval z *Izgonom* (Izgnanie), ki je Konstantinu Lavronenku (tudi prevladujoči lik v *Vrnitvi*) prinesel nagrado za najboljšega igralca v Cannesu leta 2007.

Oba filma Zvjaginčeva sta umeščena v čuden, nedefiniran svet, ki je nekako zelo ruski v duhu a hkrati popolnoma nedefiniran z lokacijami, na katerih je posnet, na koncu je zgolj raba ruščine tisto, kar film ozemlji, medtem ko se vizualni elementi načrtno izogibajo vsemu, kar spominja na prepoznavno ali specifično lokacijo.

To je zavesten poskus stilizacije, ki se zelo razlikuje od nekega drugega vidika nove generacije režiserjev, za katero se zdi, da ji je naturalizem – kar redkej pojav v preteklem desetletju – v krvi.

Istega leta, ko je Zvjaginčev prejel nagrado v Benetkah, si je *Pot v Koktebel* (Koktebel', 2003) Borisa Hlebnikova in Alekseja Popogrebskega prislužil najvišjo nagrado na moskovskem filmskem festivalu. *Pot v Koktebel*, film, ki je prežet z resnično življenjskim občutkom za sodobno Rusijo, še posebej njeno podeželsko prebivalstvo in okolje, je začrtal smer skoraj novemu stilu filma, takemu, ki močno črpa iz evropskega konteksta – in na žalost ne blesti na lokalnih blagajnah, kjer se družbena in art dela vse bolj borijo, da bi našla pravo nišo.

Hlebnikov in Popogrebski sta sicer ostala pri istem producentu, Romanu Boriseviču, ki si zasluži vse pohvale za svojo podporo filmskega stila, ki je komajda komercialno spodbuden, a sta šla vsak svojo pot; prvi je dve leti nazaj posnel *Prosto plavanje* (*Svobodnoe plavanie*), drugi pa leta 2007 *Simple Things* (*Prostye veščiči*). Oba sta zbrala pomenljivo kritiško in festivalsko hvalo in pokritost. In oba režiserja sta globoko v snemanju svojih naslednjih filmov, ki ponovno temeljita na skromnem in zelo človeškem prikazu njune dežele in življenja njenih prebivalcev.

Navezujoč se na humanistične tradicije sovjetskega filma šestdesetih let dela obeh režiserjev opomnijo vsakega gledalca, da obstaja pomemben del sveta zunaj metropol Moskve in Peterburga. In da v industriji, ki jo vse bolj obvladujejo komercialne skrbi, ostaja prostor za manjši film, ki, ko je uspešen, govori daleč bolj sugestivno o Rusiji danes – z vsemi njenimi negotovostmi in protislovji. Če širša filmska industrija ostane zdrava, bi moralo biti dovolj prostora za bolj specifičen, včasih umetniški del trga.

UMIRAJOČI TRETJI SVET: EDWARD YANG IN OUSMANE SEMBENE

SIMON POPEK

Pretoliko leto je znova vzelo nekaj pomembnih cineastov. Slika je bila podobna vsakokratni »letini«; par gigantov, množica statistik v smislu zgodovinske relevantnosti ... in peščica pomembnih ustvarjalcev, ki so za nekatere pomembni, za večino pa precej manj. Predvsem za množične, pa tudi številne specializirane medije sta v letu 2007 preminila samo dva režiserja, Bergman in Antonioni. Ker sta umrla na isti dan, 30. julija, se je nekaj dni zdelo, kot da je film najpomembnejša stvar na svetu in filmski modernizem šestdesetih let najpomembnejše obdobje sedme umetnosti. O njih so pisali vsi, poznavalci, laiki, rumeni tisk. Njuna sočasna smrt je bil »dogodek«, ki mu v filmskem svetu že dolgo ni bilo para. Brez dvoma sta odšla velikana, toda kaj se zgodi, če skoraj istočasno odhajajo enako pomembni, celo kanonizirani cineasti, ki imajo to nesrečo, da prihajajo iz t. i. tretjega sveta in da so v svojih filmih govorili o tretjem svetu? In kaj se zgodi, če v naši bližini umreta tudi za slovenski prostor pomembna in prepoznavna avtorja, kot sta Bato Čengić, legenda črnega filma in eden najbolj duhovitih avtorjev nekdanje Jugoslavije, ter Zoran Tadić, režiser, ki se je v nekdanj skupnem prostoru najbolj suvereno ukvarjal z žanrom trilerja, pa tega nihče niti ne opazi?

Samo dober mesec pred Antonionijem in Bergmanom sta se poslovila Ousmane Sembene in Edward Yang, ne samo pomembna »regionalna« avtorja oziroma režiserja, ki sta tematizirala in problematizirala okolje, v katerem sta živela (Sembene »črno« Afriko, Yang Tajvan), temveč *de facto* revolucionarna avtorja s kopicco posnemovalcev. Vsak po svoje



Edward Yang



Ousmane Sembene

sta v lastnem (in širšem) okolju afirmirala (Sembene) in reafirmirala (Yang) film kot kritično izrazno sredstvo, prekinila določeno tradicijo in svoji domovini postavila na filmski zemljevid. Edina vidnejša razlika med njima je bila, da je Sembene kot »oče afriškega filma«, prvi temnopolti režiser podsaharske Afrike in senegalske kinematografije, vrsto let deloval tako re-

koč sam, medtem ko je Yang pri vzpostavitvi tajvanskega novega vala ustvarjal v okviru močne generacije mladih režiserjev (Ko I-Chen, Hou Hsiao-hsien ...). Zakaj njunega slovesa skoraj nihče ni opazil in ustrezno obeležil? Je problem njuna maloštevilčna filmografija? Yang je podpisal »samo sedem celovečercjev in en omnibus, Sembene devet celovečercjev (med njimi



En, dva

Zamorka



je *Zamorka* [La noire de ..., 1965] enurni film) in peščico kratkometražcev, kar bi vendarle (kljub primerjavi z veliko bolj produktivnima Bergmanom in Antonionijem) morale zadostovati za resno obravnavo nedvomno konsistentne serije del.

Na tem mestu lahko še tako razglabljam o pomenu njunih opusov, na koncu bomo vedno prišli do istega zaključka, Bergman in Antonioni sta pripadala tradiciji evropskega art *mainstreama*, Sembene in Yang okolju brez podobne tradicije, vpliva in šarma. Še več, do okolja, v katerem sta živela, nista bila zgolj kritična, temveč sta to kritičnost ponavljala – in poglabljala – iz filma v film. Sembene je bil v domovini tako osovraženi, da njegovih filmov niso le prepovedovali (*Ceddo*, 1977) je bil nepredvajan skoraj polno desetletje), temveč mu denarja niso dali niti Francozi, ki so od konca šestdesetih let do začetka osemdesetih podpirali senegalsko produkcijo. Pač ni ustrezal nacionalnim in regionalnim interesom; v ospredje je postavljali ženske like in nasilje nad njimi, zaničeval patriarhat, nasilno islamizacijo Afrike in njene brutalne metode (obrezovanje žensk in informacijska blokada v filmu *Moolaadé* [2004] sta simptomatična primera), kar v deželi, kjer je 80 odstotkov prebivalcev muslimanov, zveni kot izzivanje usode.

Malce bolj subtilen je bil v kritiki domovine Edward Yang, samostojni izgnanec, ki se je šolal in kot računalniški inženir več kot desetletje živel v ZDA, nakar se je v začetku osemdesetih vrnil na Tajvan ter posnel vrsto filmov na temo nacionalne identitete, osamljenosti, odtujenosti in vse večje obsedenosti z denarjem znotraj ekonomskega buma osemdesetih in devetdesetih let. Yanga je dobesedno formirala zgodovina Tajvana in priseljencev s Kitajske. Iz rodnege Šanghaja se je z družino leta 1949 preselil na Tajvan, kjer je vseskozi poslušal očitke o identiteti, napakah očetov in zasvojenosti z zahodnjaško pop kulturo. Vse to smo kasneje našli v njegovih filmih, obeh mojstrovinah (*Svetel poletni dan* [Guling jie shaonian sha ren shijian, 1991] in *En, dva* [Yi Yi, 2000]), pa tudi ostalih, morda manj izrazitih, a nič manj kompleksnih analizah sodobne tajvanske družbe. Odveč je poudarjati, da so bile vse intimne zgodbe, osebni in družinski problemi iz filmov *That Day*, *On the Beach* (Haitan de yitian, 1983), *Taipei Story* (Qingmei Zhuma, 1985) ali *A Confucian Confusion* (Duli shidai, 1994) zgolj zrcalo vse bolj razkrojene tajvanske družbe. In odveč je izpostavljati, kako so Yangovi filmi brez izjeme nosili avtobiografski pečat.

OD SPEKTATORJA H GLEDALCU – USODNO RAZPOTJE FILMSKE VEDE

PRVI DEL NANIZANKE O SMERNICAH SODOBNE FILMSKE TEORIJE, KI JO ZA EKLAN PRIPRAVLJA POLONA PETEK, PREDAVATELJICA FILMSKIH ŠTUDIJ NA UNIVERZI V MELBOURNU. AVTORICA SE NA SVOJI AKADEMSKI POTI POSVEČA PREDVSEM POSTSTRUKTURALISTIČNI FILMSKI MISLI, FEMINISTIČNIM IN PSIHOANALITIČNIM PRISTOPOM K FILMSKI TEORIJI, PA TUDI GEOPOLITIČNIM, SOCIALNO-EKONOMSKIM, DEMOGRAFSKIM IN KULTURNIM SPREMENBAM V EVROPI TER NJIHOVI MANIFESTACIJI V FILMSKI UMETNOSTI.

POLONA PETEK

Poskrbeti za serijo besedil, ki naj bi v okviru neke publikacije delovala kot zadeva z repom in glavo in kot taka bralcem ponudila nekakšen vpogled v dogajanje na področju filmske vede kot akademske discipline, je delikatna naloga. Pisec bo namreč, razumljivo, uporabil osebno optiko oziroma princip selekcije, ki bo v končni fazi verjetno povedal marsikaj o njegovem odnosu do filmske vede, ne bo pa nujno podal izčrpne ocene stanja na tem področju humanistike. In bolj ko se bo večal časovni presledek med izidi posameznih številčk publikacije, večja bo piščeva želja, da bralcu obdrži pred očmi omenjeni rep in glavo, s tem pa se bo seveda povečala nevarnost, da pisec napiše svojo verzijo vélike zgodbe filmske vede, v kateri ni prostora za mnogokrat dosti zanimivejše, četudi ne vedno odmevne, digresije.

Osumljenka priznava krivdo. V tej in naslednjih številkah letošnjega *Ekrana* vam bom, s pomočjo odlomkov iz peščice vplivnih esejev tujih avtorjev, res ponudila svojo zgodbo o akademskem ukvarjanju s filmom. Natančneje, ponudila vam bom serijo besedil, ki bodo orisala eno od genealogij tega področja humanistike – genealogijo, ki je najbolj temeljno znamenovala moje lastno ukvarjanje s filmom; genealo-

gijo, ki se vrtili okrog skupka sorodnih, a ne sinonimnih pojmov spektatorja, občinstva in gledalca; in, kar je najpomembnejše, genealogijo, ki po mojem mnenju najbolj neposredno vodi v situacijo, v kateri se filmska veda kot univerzitetna panoga nahaja danes.

Protagonist te zgodbe je kameleon, ki se je ljudem, ki se s pisanjem o filmu ukvarjajo v univerzitetnih vodah, doslej pokazal v treh preoblikah – kot spektator, občinstvo in gledalec –, ob tem pa je zveza med temi tremi pojmi pogosto ostala precej nejasna. Pravzaprav bi bilo še točneje reči, da se je teoretikom doslej običajno zdelo, da med njimi ni nikakršne oprijemljive povezave. K temu prepričanju je pomembno prispevala Judith Mayne s svojo leta 1993 objavljeno monografijo *Cinema and Spectatorship*.¹ V tem delu je Maynova ponudila jasno definicijo razlike med spektatorjem (*the spectator*) kot interpretacijsko pozicijo, ki jo s svojimi pripovednimi in slogovnimi mehanizmi proizvede vsak film zase, in gledalcem (*the viewer*) kot konkretno osebo, ki si neki film ogleda v kinodvorani ali na domačem televizijskem zaslonu. Njena intervencija je bila nadvse dobrodošla, saj je uvedla uporabno in funkcionalno terminologijo, ki je pojasnila, da takrat precej kritizirani teoretiki tako imenovanega filmskega aparatura in s tem povezanega pojma spektatorstva

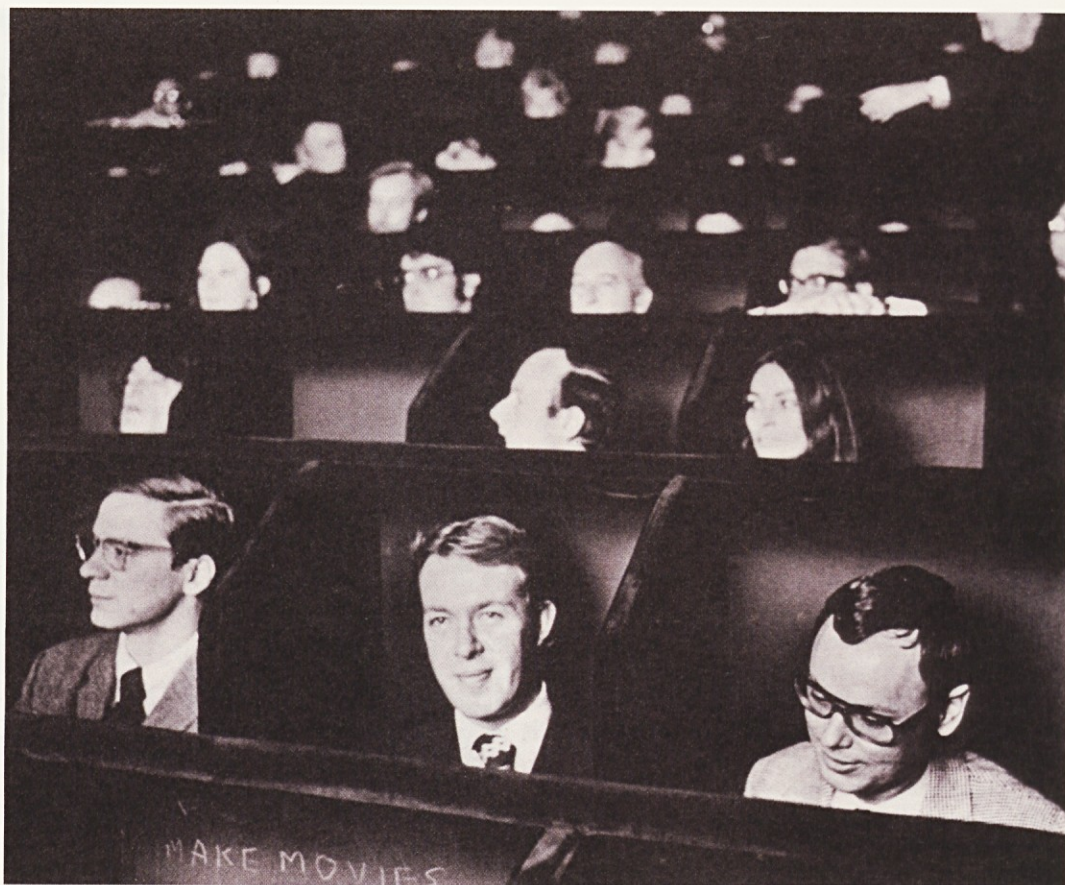
(*spectatorship*) nikoli niso pisali o gledalcu iz mesa in krvi, temveč jih je vedno zanimal zgolj teoretski spektator. Hkrati pa je Maynova s tem utrdila vtis, katerega posledice je v filmski vedi mogoče čutiti še danes, namreč da gre pri ukvarjanju z gledalcem in s spektatorjem za analitsko razpotje, na katerem se raziskovalec mora odločiti, katero pot bo ubral. Če jo bo mahnil na levo, se bo znašel na empirični in v devetdesetih letih manj uhojeni stezi, ki ga bo pripeljala h konkretnemu gledalcu oziroma k njegovi običajni, kolektivni manifestaciji – občinstvu. Lahko pa se raziskovalec drži desne, konceptualno vsaj na videz zahtevnejše stezice, ki se v velikem krogu izogne dejanskim filmskim publikam in vodi naravnost v abstraktno razglabljanje o filmu in njegovem spektatorju.

Na začetku sedemdesetih let se je slednja možnost, ki ji bo več prostora namenjenega v naslednji številki *Ekrana*, očitno zdela privlačnejša oziroma primernejša času in takratni akademski atmosferi. Obilno podkrepļeni s takrat razvpito lacanovsko-freudovsko psihoanalizo, so Jean-Louis Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey in drugi, ki jih danes upravičeno štejemo za pionirje akademskega študija filma, filmski vedi pridobili ugled verodostojne in sofisticirane humanistične discipline.² Razvili so kompleksno (psiho)

analitsko paradigmo, tako imenovano teorijo filmskega aparatusa, sredi katere je dominirala podoba narcisističnega spektatorja, ki z vsakim (klasičnim hollywoodskim) filmom podoživi ojdipovsko shemo socializacije. S tem so teoretiki aparatusa seveda tudi vrnili uslugo diskurzu, na katerem sta temeljili njihova prepričljivost in odmevnost, saj so njihove filmske analize dodatno potrdile koherentnost psihoanalitskega modela psihosocialnega razvoja oziroma identitete. Subjekt psihoanalize in spektator filmske vede sta se tako spojila v neločljivo celoto oziroma zmagovalno kombinacijo, na osnovi katere so se naslednjih nekaj let gradile številne akademske kariere, še številnejši pa so bili na tej metodologiji temelječi eseji, zborniki in monografije. (V *Ekranovi* britanski »soimenjakinji«, ugledni reviji *Screen*, v tem času ni izšlo skoraj nič, kar bi lahko označili kot alternativo tej metodološki paradigmi.)

Evforiji je seveda morala slediti kriza, za kar bi verjetno zadostovalo že dejstvo, da se je čedalje bolj rutinska raba psihoanalitske šablone izkazala za dolgočasno, predvidljivo in vse prej kot vznemirljivo. A zasičenost akademskega tržišča z enolično ponudbo navsezadnje sploh ni bila tako pomembna, saj so očitki segli še mnogo dlje. V osemdesetih in devetdesetih letih je v areno filmske vede usekalo nekaj intervencijskih strel, ki so bile za teorijo aparatusa usodne, saj so jo bolj ali manj dokončno razglasile kar za slepo ulico filmske vede. Prve so se oglasile feministke, ki so opozorile na to, da je model spektatorja falocentričen. Ob Kaji Silverman in Mary Ann Doane, avtoricah najvplivnejših feminističnih kritik teorije aparatusa,³ je celo Laura Mulvey ponovno razmislila o svoji prvotni tezi in, v soglasju s Silvermanovo, Doanovo in mnogimi drugimi, prišla do zaključka, da spektator filmske vede ponavlja zablodo psihoanalize, v kateri ženska kot subjekt ne obstaja oziroma je o njej mogoče razmišljati samo kot o slepi pegi tega psihoanalitskega (in) filmskega modela.⁴

Tako imenovanim simptomatičnim analizam, ki so jih izvajale feministke in ki so si torej prizadevale model falocentričnega spektatorja dopolniti s feministično oziroma žensko alternativo (*the spectatrix*), so sledili ugovori s še dveh pglavitnih front (ki seveda nista ostali popolnoma ločeni). Na eni strani so glas povzdignili predstavniki queer teorije, ki so feministični kritiki dodali opozorilo, da je psihoanalitski model spektatorstva falocentričen ne le v tem, da privilegira moški spol kot psihosocialno in torej tudi spektatorsko normo, temveč tudi v tem, da je heteronormativen. Po njihovem mnenju je teorija aparatusa spektatorjev odnos do filma teoretizirala s pomočjo pojma želje (*desire*), ki se napaja v patriarhalno opredeljeni razliki med spoloma, vse druge (queer) oblike želje pa je ta model zanemaril oziroma popolnoma ignoriral. Na drugi strani so se oglasili zastopniki postkolonialnih študij, ki so teoretike aparatusa obsodili, da jih daje tudi »barvna slepota«. Teoretizaciji spektatorja



»Nevidni kino« po načrtu Petra Kubelke v Anthology Film Archives, New York, med leti 1970 in 1974

naj bi manjkala vsakršna reflektivnost, kar zadeva rano oziroma etnično pripadnost; spektator klasične teorije aparatusa je bil (naturalizirano) bel.⁵

Filmski teoretiki v osemdesetih in devetdesetih letih so torej pogumno opozarjali na pomanjkljivosti orodja lastne discipline. To je sicer ponavadi hvaljevredna in konstruktivna poteza, ki z identifikacijo pomanjkljivosti omogoči popravke in izboljšave. V filmski vedi pa so se stvari malo bolj zapletle. Zlasti delo afriško-ameriške teoretikarke bell hooks, ki mu bo posvečeno besedilo v tretji številki letošnjega *Ekрана* in ki je kritiko teorije aparatusa artikuliralo z najagresivnejšim tonom, je pripomoglo k temu, da se je samokritika sprevrgla v žaganje veje, na kateri so sedeli filmski teoretiki.⁶ Že omenjena monografija Judith Mayne, ki je izšla eno leto po objavi najodmevnejšega besedila bell hooks, je tako izzvenela manj kot povzetek stanja na področju študija spektatorstva in bolj kot epilog temu žanru filmske teorije. *Cinema and Spectatorship* ni revitalizirala akademske debate o spektatorju, temveč je prilila olja na ogenj piscev, ki so se oznake »filmski teoretik«, v veliki meri prav zaradi slepih peg in zablod spektatorstva, otepali kot hudič križa.

Gre za teoretike, ki so se filma lotili z disciplinarnim predznakom kulturologija (cultural studies) ali komunikologija (media and communication studies) in ki jim je bilo povsem jasno, katero pot naj izberejo na prej omenjenem razpotju, začrtanem v delu Judith Mayne. Spektator jih ni niti najmanj zanimal. Raziskovanja filma (in drugih oblik vizualnih medijev oziroma kulture) so se lotili z optiko, ki je bila popolnoma osredotočena na konkretne gledalce in njihove gledalske prakse, ki po mnenju teh piscev vedno bolj ali manj odstopajo od interpretacijske pozicije, ki jo je identificiral pristop teoretikov aparatusa. V tem smislu so torej raziskovalci, kot je David Morley – čigar delo bo tovrsten študij filma zastopalo v četrti številki letošnjega *Ekрана* –, začeli izvajati tisto, kar je z zahtevo po razmisleku o »nasprotujočem pogledu« (*the oppositional gaze*) artikulirala hooksova. Tako kot slednji se je tudi kulturologom in komunikologom pojem spektatorja zdel omejen, elitističen in, v najboljšem primeru, zastarel in neuporaben. V duhu demokratičnosti – gesla teh akademskih disciplin, ki mu je seveda, vsaj načeloma, težko kar koli očitati – so ti teoretiki svojo pozornost odvrnili od pozicije spekta-

torja (ki lahko sprejema ideološke norme, ki mu jih vsiljuje film, in ki je tako ali tako noben gledalec ne okupira dosledno) in jo obrnili k občinstvu.

Verjetno najbolj pozitivna posledica tega premika je bila radikalna razširitev obzora filmske vede, ki jo je teorija aparatusa omejila na razglabljanje o klasičnem Hollywoodu in njegovih sodobnih dedičih, torej o filmih, za katere se je zdelo, da dejansko producirajo spektatorjevo interpretacijsko pozicijo. Z opuščanjem fokusa na tovrstne izdelke se je arzenal filmov in drugih vizualnih artefaktov, o katerih bi akademski pisec lahko kaj povedal, neznansko povečal. Ob hollywoodskih klasikah iz štiridesetih in petdesetih let se je na repertoarju akademske analize znašlo vse, kar je nekega raziskovalcu pač padlo v oči – od azijskih, bližnje-vzhodnih in afriških filmov do spregledanih avtorjev (in zlasti avtoric) zahodnih kinematografij, od avantgarne filmske produkcije do televizijskih žajfnic. Poglobilo in razvejalo se je tudi razumevanje tega, kako različne publike konzumirajo različne filmske izdelke. Ko so začele izhajati akademske razprave o tem, zakaj ljudje fanatično gledajo *Izganjalko vampirjev* (*Buffy the Vampire Slayer*, Joss Whedon, 1997–2003), ali pa zakaj se občinstvo še dobrih trideset let po premieri udeležuje »sing-along« projekcij *Grozljive filmske predstave* (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975), in to našemljeno v kostume svojih najljubših likov iz filma Jima Sharmana, je akademska srenja očitno priznala, da imajo tudi med filmskimi gledalci »vsake oči svojega malarja«. Narcisistično-ojdipovski spektator teoretikov aparatusa se je zdel dokončno in definitivno mrtev.

Ta povečana demokratičnost in odpor do domnevnega snobizma teoretikov aparatusa (ki naj bi si bili lastili vlogo prosvetljalcev, ki so edini spregledali elegantne, a demagoške mehanizme klasičnega pripovednega filma) pa sta imela še eno, daljnosežno in precej manj produktivno posledico. Razpoteje, orisane v monografiji Judith Mayne kot izhod iz terminološke zmede, se je spreverglo v disciplinarno vojno, ki se bolj ali manj nadaljuje še danes.

Izvajalcem empirično naravnanih študij je treba priznati, da v mnogočem bolje razumejo družbeni pomen filma, torej njegovo vlogo v javnih sferah. Hkrati pa je ta struja akademskega študija filma, v želji, da bi se izognila privilegiranju teoretikovega pogleda in v analizo zajela čim več odzivov konkretnih gledalcev, radikalno transformirala žanr filmske analize.⁷ V komunikoloških in kulturoloških znanstvenih publikacijah o filmu so statistične tabele in grafični prikazi odgovorov intervjuvanih občinstev nadomestili obširne in retorično elegantnejše akademske interpretacije izbranih filmov. Fascinacijo s hipnotično zamaknenostjo spektatorske pozicije, ki naj bi jo stimuliral ogled filma v zatemnjeni kinodvorani, je izpodrinilo ukvarjanje z legalnimi in nelegalnimi kanali cirkulacije filmov ter z mnogoterimi načini njihove apropiacije, ki jo te oblike distribucije in recepcije omogočajo. Raziskovalec je

obdržal le še privilegij, da povzame ugotovitve svojih etnografskih raziskav, pri čemer so v ospredje stopile politično-ekonomske dimenzije posameznih filmov in tehnološke inovacije, ki spreminjajo ustroj in vlogo filmskega medija, čedalje manj pa se tem raziskovalcem zdijo pomembni vsebina, struktura in slog filmov. Seveda pa še vedno obstajajo akademiki, ki se etikete »filmski teoretik« ne otepajo in ki se jim prav to, kar bi na kratko lahko poimenovali estetika in psihologija filma – torej to, kar lahko po njihovem mnenju najbolje opiše rafinirani in izobraženi akademski pisec, ki mu za to ni treba anektirati nekaj tisoč gledalcev –, zdi pomembnejše od suhoparnih »tržnih raziskav«, ki naj bi jih izvajali komunikologi in kulturologi.

Film je torej postal predmet akademskega raziskovanja, ki si ga, ne ravno složno, deli več družboslovnih disciplin. Na levi stezi, ki postaja čedalje bolj razhojena, saj s svojo družbeno-ekonomsko ozaveščeno optiko privablja ne le čedalje več raziskovalcev, ampak tudi kapital iz neakademskega družbenega sektorja, se drenjajo komunikološki in kulturološki pisci, ki po mnenju teoretikov z desne, trenutno manj popularne stezice o filmu, sploh ne govorijo. Slednji – ki prisegajo na estetiko in psihologijo filmskih besedil, torej na filmski tekst, ne pa kontekst, kot pristen in legitimen predmet obravnave v filmski vedi – pa s svojimi »ezoteričnimi« projekti, ki razen večanja kulturnega kapitala že uveljavljenih avtorjev nimajo razvidne tržne vrednosti, postajajo ogrožena akademska sorta. Filmsko vedo z lastnega terena – oziroma s terena, ki bi glede na to, da mu parametre določa film, lahko bil njen – čedalje bolj izpodrivajo druge discipline. Intelktualna privlačnost njihovih analiz je očitno stvar okusa; ni pa dvoma, da so ti pristopi za njihove izvajalce, trenutno, in to v vseh pogledih, donosnejši.

Ali bodo gledalci, občinstva in družbeno-politično-ekonomski konteksti pokopali filmsko vedo kot avtonomno, institucionalizirano akademsko disciplino, ki je to – s pomočjo spektatorja! – postala šele pred nekaj desetletji? Se bo nadaljeval trend, zaekrat opažen predvsem na univerzah v zahodnem svetu, kjer filmsko vedo, kot nekakšen kuriozum druge polovice dvajsetega stoletja, na svojih oddelkih v »butičnih« predmetih z miniaturnim številom študentov čedalje pogosteje poučujejo druge humanistične discipline, ki so zaenkrat bolj uglašene s (kapitalističnim) duhom časa in s tem, kako se vanj vklaplja film? Na zgornja vprašanja še ni treba odgovoriti pritrilno. Rešitev se ponuja tam, kjer je večina teoretikov dandanes morda niti ne pričakuje več ali pa se jim zdi, da rešitve tam ne more biti – namreč v iskanju produktivnega, interdisciplinarnega neksusa med paradigmi spektatorja, občinstva in gledalca, ki ga bo ponudil sklepni esej v letošnjem letniku *Ekrana*.

- [1] Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, London: Routledge, 1993.
- [2] Glej Jean-Louis Baudry, »Cinéma: effets idéologique produits par l'appareil de bas«, *Cinétique* št. 8, 1970 (prevedeno v angleščino kot »Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus«, *Film Quarterly* let. 28, št. 2, 1974/75, str. 39–47); Jean-Louis Baudry, »Le Dispositif«, *Communications* let. 23, 1975 (prevedeno v angleščino kot »The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality«, *Camera Obscura* šr. 1, 1976, str. 104–128); Christian Metz, »The Imaginary Signifier«, *Screen* let. 16, št. 2, 1975, str. 14–76; Christian Metz, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1977 (prevedeno v angleščino kot *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Bloomington: Indiana University Press, 1982); Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* let. 16, št. 3, 1975, str. 6–18 (prevedeno v slovenščino kot »Vizualno ugodje in pripovedni film«, v: Ksenija H. Vidmar (ured.), *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije*, Ljubljana: ISH – Institutum Studiorum Humanitatis, 2001, str. 271–281).
- [3] Mary Ann Doane, *Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press, 1987; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- [4] Laura Mulvey, »Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema,' Inspired by *Duel in the Sun*«, v: E. Ann Kaplan (ured.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York: AFI Film Readers & Routledge, 1990, str. 24–35.
- [5] Glej, med drugim, Jane Gaines, »White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory«, *Cultural Critique* let. 4, 1986, str. 59–79 (ponatisnjeno v: *Screen* let. 29, št. 4, 1988, str. 12–27); Richard Dyer, »White«, *Screen* let. 29, št. 4, 1988, str. 44–64 (esej je bil kasneje razširjen v monografijo *White*, London in New York: Routledge, 1997); Michele Wallace, »Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film«, v: Manthia Diawara (ured.), *Black American Cinema*. New York in London: Routledge, 1993, str. 257–271.
- [6] bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press, 1992.
- [7] Manj radikalno varianto obrata k občinstvu najdemo recimo v delu Toma Gunninga, ki se je sredi osemdesetih let začel ukvarjati s študijem recepcije v prvem desetletju obstoja filmskega medija. Gunning občinstev, ki jih preučuje, seveda ni mogel anketirati, zato je njegovo empirično delo omejeno na raziskovanje različnih arhivov, ki vsebujejo podatke o reakcijah in odzivih prvih filmskih publik, retorično pa so njegove publikacije bližje tekstom tradicionalne filmske vede. Glej, na primer, Tom Gunning, »The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator [sic] and the Avant-Garde«, *Wide Angle* let. 8, št. 3–4, 1986, str. 63–70.

KAŽI POT KAOTIČNEGA SPOMINA

OBISK IRANSKE FEMINISTIČNE GIMNAZIJE IZPOD GOSTUJOČEGA PERESA ANTROPOLOGINJE IN BOJEVNIC ZA ČLOVEKOVE PRAVICE SVETLANE SLAPŠAK. RAZMIŠLJANJA OB ANIMIRANEM FILMU PERSEPOLIS.

SVETLANA SLAPŠAK

Marjane Satrapi riše in piše o istem mestu, obdobju in okoliščinah kot Azar Nafisi, avtorica knjige *Prebiranje Lolite v Teheranu* (2005). Generacijska razlika med avtoricama je majhna, samo 14 let: Marjane je rojena leta 1969, Azar 1955. Azar je šolana v Angliji, je profesorica ameriške književnosti, Marjane je šolana v francoski šoli v Teheranu in danes živi in dela v Franciji. Skupno obema ženskama je predvsem to, da sta iransko družbo in njeno tragično novejšo zgodovino uspeli prikazati tako, da je danes postala del vsakdanjika ogromnega števila žensk po vsem svetu, točka refleksije položaja žensk, podatkovna baza, ki si jo ženske delimo globalno, saj smo vse, ki ju poznamo, končale iransko feministično gimnazijo.

Obe avtorici pristopata k skoraj neprebavljivi temi uničevanja človeških in posebej ženskih pravic skozi obdobje skoraj tridesetih let, v kulturi, ki jo poznata, občudujeta, imata radi. Obe avtorici prevzemata žanrsko obliko, ki je v svetovni književnosti žensk priznana kot najbolj prilagojena in primerna za umeščanje ženske identitete v zgodovino – avtobiografijo. Obe avtorici avtobiografskemu pristopu dodajata ironijo, samoironijo, humorno distanco, litoto kot splošno figuro opisovanja grozot. Naziv *Persepolis* je sarkastična aluzija na nacionalno napihnjeno podobo slavne iranske preteklosti, *Prebiranje Lolite v Teheranu* pa samo drug uspešen način, da se karnevalizira resnost teme. Marjane Satrapi in Azar Nafisi organizirata svojo poetiko okrog smeha, najbolj učinkovitega sredstva proti represiji, lastni patetizaciji, izgubljanju ženske identitete: poetika iranskih avtoric je subverzivna. Obema

avtoricama so pametni zahodni kritiki (in kritičarke) zamerili, da pripadata meščanskemu sloju, da je torej njuna podoba iranske družbe slikana iz »ptičje«
perspektive: to se dogaja slepemu kulturnemu kolonizatorju, ko ni sposoben niti hvaležnosti, da avtorici pišeta v najbolj znanih zahodnih jezikih. Azar in Marjane prihajata iz družin intelektualcev, javnih osebnosti,

*Čeprav bi to lahko bila privlačna interpretacija, strip ni risan tako, da bi aludirala na otroške risbe: nasprotno, kulturni »vpis«
stripa je na eni strani v stari perzijski umetnosti, na drugi pa v tradicionalnem iranskem tekstu.*

uglednih posameznikov. Ne ena ne druga ne obžalujeta svoje usode, nasprotno, kritizirata vsakršne znake plehkega potrošništva, površnost, željo za dobičkom. Ideje avtoric so progresivne, razsvetljenke, emancipatorne. Nista, tako kot mnogi na Zahodu, pozabili pozitivne energije revolucij, ateizem se jima zdi naraven izbor. Neusmiljeni sta do new agea in hipokrizije. Morda je prav ta prelepi anahronizem najbolj privlačen element njune umetnosti predstavljanja. Podobe in kondenzirani tekst Marjane lahko primerjamo z opisi Azar, ki so pogosto vpleteni v književne teorije – saj se dopolnjujeta. Ilustrirani roman Marjane pa ima, za razliko od spominske proze Azar, narativno-fikcijsko osnovo. Točka razhajanja je v mediju in performativni

realizaciji: proza Azar še ni prenesena v film, zgodba o otroštvu in odraščanju iz stripa Marjane je postala celovečerna risanka. V prvem primeru ob prenosu v film avtorica ne bi imela glavne besede, v drugem pa ista avtorica »prevaja«
iz enega medija v drugega. S to primerjavo sem pravzaprav želela samo podčrtati izjemno prisotnost kulturnega konteksta, ki sta ga avtorici ustvarili za mednarodno publiko. *Persepolis* torej ni osamljen fenomen, temveč del kulturne produkcije, ki danes v svetu nosi oznako *iranske ženske*. Obvezane/obvezani smo, da jih nosimo v spominu in zavesti, da na njih referiramo, ne le zaradi preteklosti in sedanosti, temveč tudi zaradi možnih bodočih strahot, ki grozijo Iranu. Na osnovi primerjave, ki jo lahko izpelje vsak bralec/bralka obeh avtoric, lahko izluščimo antropološke konstante in kulturne paradigme, in te tvorijo sistem, interpretativno jedro pojma *iranske ženske*, ki ga bomo verjetno morale/morali upoštevati tudi kot etično orientacijo. Tako močnega primera feminističnega načela, da je privatno javno oz. politično, v svetovni feministični produkciji že dolgo nismo imeli.

Persepolis strip in *Persepolis* animirani film delita usodo redkih stripov, ki so preživeli ekranizacijo in postali dobre animacije. Slavni predhodnik uspešnega prenosa je nedvomno risanka *Maček Fritz* (Fritz the Cat) po stripu Roberta Crumba (1972). Čeprav se avtor stripa Crumb in režiser Ralph Bakshi o mnogočem nista strinjala in je bil Crumb do risanke zelo kritičen, se iz današnje perspektive zdi, da je Bakshi uspel dati junakom in junakinjam slavnega underground stripa šestdesetih let novo življenje. K zaslugam prištevamo tudi to, da je bil *Maček Fritz* prva ameriška risanka, ki



je dobila oznako »X«! Animacija *Persepolis* ima ob dejstvu, da jo je ustvarila ista avtorica, ki je naredila tudi strip, še eno prednost: izjemno grafično preprostost risbe stripa, gibe, ki so pogosto – vsaj ko gre za upodobitve množice – podobni tekstilnemu vzorcu, in linearnost prostora. Zelo majhni detajli so dovolj, da strip dobi dinamičnost, ki jo je zlahka mogoče prenesti na film. Grafični minimalizem stripa sledi vzorom mnogih minimalističnih stripov in tudi risank, kot je denimo *South Park*. Čeprav bi to lahko bila privlačna interpretacija, strip ni risan tako, da bi aludiral na otroške risbe: nasprotno, kulturni »vpis« stripa je na eni strani v stari perzijski umetnosti, na drugi pa v tradicionalnem iranskem tekstilu. Ko gre za tekst, je *Persepolis* Bildungsroman in obenem precizen antropološki opis vedenja, navad, telesne držbe, diskurzov (z ilustrativnimi citati). Življenje ulice in življenje doma, intimnost in javna podoba, tipi komunikacije, panorama okoliščin odrasčanja v Teheranu so monumentalni. Že samo detajl babičinih prsi, ki dišijo po cvetju jasmina, pa cvetovi, ki izpadajo iz babičinega nedrčka, ko se zvečer sleče za spanje, je vreden antropološke raziskave, a na srečo ostaja poezija. Marjane piše o sebi, od obdobja osnovne šole, prvih pravil o nošenju rute. Njeno življenje in življenje njene družine, prijateljev, sorodnikov, znancev in sosedov se projicira na »veliki ekran« družbenih sprememb v Iranu, od vladavine samozvanega šaha Reze Pahlavija pa vse do sredine devetdesetih let dvajsetega stoletja, ko jo starši prepričajo, da mora zapustiti Iran. Strip je torej nastal iz močne potrebe, da se za spomin fiksirajo obdobje, kontekst in liki, ki so za vedno ločeni in odmaknjeni, svet, ki obstaja samo drugod. Avtorica se konstruira

kot *drugo*, zahvaljujoč svojemu delu, ki proizvaja dvojno lojalnost: do kritično obravnavanega spomina in do kritično obravnavanega »receptorja« spomina *drugega*. Grafična enostavnost risbe Marjane Satrapi s tem dobiva legitimnost poetike: to je učbenik, ki je poenostavljen, da bi ga bolje razumeli, in obenem simbolna mapa, ki ponuja kažipote za lasten kaotičen spomin.

Ko gre za tekst, je Persepolis Bildungsroman in obenem precizen antropološki opis vedenja, navad, telesne držbe, diskurzov (z ilustrativnimi citati). Življenje ulice in življenje doma, intimnost in javna podoba, tipi komunikacije, panorama okoliščin odrasčanja v Teheranu so monumentalni.

Kaotičnost spomina se v tekstu, podobno kot v prozi – kratkih zgodbah ruskega pisatelja Danila Harmsa – realizira kot arbitrarnost pričakovanih, »logičnih« zapletov. Razlika v stopnji arbitrarnosti je očitna: dogodki iz osebnega življenja so arbitrarni, brez pričakovane konca, dogodki na širšem družbenem planu (zgodovina) pa neizprosno logični v najhujši od pričakovanih oblik (masakri, vojna, tortura). Osebnostno življenje junakinje, njena emotivna rast prek otroštva, deklitstva, prve ljubezenske avanture, zakonske zveze, ločitve in samostojnosti, pa je vpisano v dobro defini-

ran kulturno-socialni model, ki je možen samo v urbanem okolju. Osnova identitete je visoka kultura, ki je utemeljena kot temeljna družinska kvaliteta. Starša Marjane sta »dobro situirana«, kar pomeni, da materi ni treba delati, a blaginja ni namenjena ne razkazovanju ne nesmiselnemu nakupovanju in »zabavi«: denar se vlaga v šolanje, potovanja, morda emigracijo, ki je vedno na horizontu pričakovanih. Marjane se v otroštvu posveča knjigam, premišljevanju o Marxu in Bogu (ki se razlikujeta predvsem v stopnji skodranosti las in brade). Marjane je edinka in hčerka, a njena emancipacija je osnovni cilj družinskih naporov in splošnega vlaganja. Največja kriza identitete in neposredna nevarnost smrti sreča Marjane med najstniškimi bivanjem na Dunaju, kjer ne zmore dojeti temeljnega nesporazuma z Evropejci: čeprav so njeni znanci dovolj osvobojeni, da so lahko homoseksualci ali komunisti, čeprav so vsi iz njene generacije globoko politično angažirani, nihče ne nosi s seboj takšne »prtjlage« kulturne in intelektualne obsedenosti z lastnim izgrajevanjem. Tisto, kar je običajno za teheransko elito, v kateri Marjane ni izjema in ne izstopa, se na Dunaju oblikuje kot nepremostljiva družbeno-kulturna razlika med sebičnostjo in malomeščanstvom na eni in osamljenostjo koloniziranega na drugi strani. Tako Marjane sreča in razume osnovni očitek, ki ga južnjaki z vseh možnih primarnih lokacij gojijo do katerega koli okolja v Evropi: mrzlost duš, nezanimanje za drugega, eksploatacija. Ni prostora za dvom vase, ni svobode samostojnega odločanja in bogastva refleksije vseh možnosti: *drugega* opredeljuje samo uspeh oz. neuspeh. Šele po vrnitvi domov Marjane pričakuje eksuberanca izbora možnih identitet, ki se začne s po-



skusom samomora, konča pa s propadlo zakonsko zvezo. Samo en element družbeno-kulturne adaptacije manjka v Teheranu terorja, grozot, skrajnega verskega totalitarizma: konvencije. Tisti nevidni in težko opredeljivi sovražnik, ki je Marjane v Evropi skoraj stal življenja, se kaže, paradoksalno, kot nenadomestljiv prostor svobode v Teheranu. Družina funkcionira kot zaščitna celica v družbi, v kateri ni mogoče pasti skoz luknje socialne mreže, če le obstaja ta celica. V majhni lastni sobi si Marjane lahko dovoli kakršen koli eksperiment s svojo identiteto. Njeno postdunajsko obdobje v Teheranu je morda najbolj fascinanten del njene zgodbe, saj neposredno povezuje različne totalitarne sisteme in ponuja odgovore o znosnosti, denimo, socializma: če v totalitarni družbi manjka patriarhalnost kot konstitutivni element in kot osnovni mehanizem prenosa ideologije iz javnega na privatno področje, se na zasebni ravni odpira prostor svobode, ki je posebej ugoden za ženske. Če ideološki hipertekst negira oz. kritizira patriarhat, ni rečeno, da bodo antipatriarhalne vrednote in prakse široko sprejete v vsakdanjiku. Najbolj receptivni za novo ideologijo pa bodo ustvarjali nepatriarhalno strukturirane družine in tako odpirali možnost osebne kreacije identitete. V primeru, ko ni nobene komunikacije oz. sprejema vladajoče ideologije, negiranje patriarhata lahko postane simbolni znak upora na zasebni, težko nadzorovani strani življenja. Družina Marjane, del brzkone ozkega sloja teheranskega prebivalstva, postane center ne samo osebnega dela na identiteti, temveč prava politična celica, v kateri se vsak dan debatira, komentira, raziskuje dneva, lokalna in globalna politika. Zunanji pritisk in navidezna »shizofrenija« takšnega življenja, kot jo

Marjane imenuje, omogoča odločitve o lastni osebnosti, ki so enostavno nepredstavljive za večino mladih žensk v Evropi. Vsi v družini pa se zavedajo, da za mlado osebo to nikakor ne more biti zadnja postaja: Marjane se mora vrniti v mrzlo in sebično Evropo in

Marjane Satrapi ni zgolj kulturni fenomen dekonstrukcije kolonializma, feministična ikona, temveč je tudi izjemen primer nomadizma kot osnovne sodobne intelektualne in antropološke oblike obstajanja mislečih. V pojem nomadizma Marjane Satrapi vnaša izkušnjo večnega drugega, strah pred izjemno krhkostjo nomadske identitete, in obenem neskončni optimizem o preživetju mislečih.

zgraditi nekaj, kar tam imenujejo »uspeh«, v Teheranu pa neomejeno in načelno neogrožano zunanje življenje. Marjane nikoli več ne bo imela možnosti, da bi se posvečala aktivnosti, ki jo od nekdaj imenujemo filozofija: materialno neodvisno premišljevanje brez omejitev družbenih konvencij. To je bilo možno v njeni sobi v Teheranu, ni pa možno v Evropi. Njena politična misel bo omejena na misljo pojasnjevanja Irana, njena intelektualnost bo dobila en kanal komunicira-

nja, eno profesionalno možnost, ki jo bo primerno in uspešno izkoristila. Nikogar v Evropi ne zanima, da bi poslušal, kako teheranske intelektualne elite razmišljajo o Bogu, družbi, komunizmu ali kakšni drugi globalni temi: zanima jih Irankino pričevanje o Iranu, ki je seveda visoko »sexy« tema. Maščevanje Marjane je torej v tem, da v stripu in v risanki pove vse ostalo, kar ni v predvidenem kolonialnem modelu radovednosti. Zapeljevanje je nujno kot način prenosa nezaželenih informacij, in popularni obliki, kot sta strip in risanka, sta morda edini način, kako informirati samozaveznega, samozadostnega, nadutega kulturnega kolonizatorja. Perverzna eksotika sodobne iranske družbe – v kateri ob urah risbe na univerzi študentkam kot model ženskega telesa ponujajo žensko telo, pokrito s čadorjem, v kateri nore hišne zabave prekinja policija, device v zaporih posilijo, preden jih ubijejo, družinam pa pošljejo malce denarja kot »doto« za simbolno poroko posiljevalcev in mrtve hčerke – razburja evropsko domišljijo in krepi ostanke evropske državljanske zavesti. A skupaj s tem sporočilom, ki ga resni zainteresirani lahko dobijo tudi drugod, Marjane v zabave lačne evropske možgane pretihotapi še marsikaj drugega. Tragični dogodki in groza obkrožajo neizčrpno domišljijo lastne svobode, osamljenost znotraj družine ne obstaja, smešno zamenja obup, ironija nadomešča socialno paralizo.

V intervjujih Marjane Satrapi vedno najdemo neko noto melanholije, potopljene med korozivno ironijo in distanco intelektualke. Ob cvetovih jasmina v babilonem nedrčku imata strip in animacija še vrsto takšnih trenutkov poetične tišine, praznega, ki se hitro polni s pomeni, do eksplozije: čist zrak ob Kaspijskem morju, preden za vedno zapustiš nesrečno domovino, je nekaj, kar bo vsem, ki so strip brali in risanko gledali, ostalo kot neizpolnjeno hrepenenje do konca življenja. Življenje na Zahodu je misija, žrtev, posvečenost dekonstrukciji kolonialne imaginacije in plehke superiornosti, tudi dekonstrukciji patriotizma: takšnega, ki bi ga Zahod rad vpisal vsem, ki – kot sarkastično pravi George Brassens – »niso imeli sreče, da bi se rodili tukaj«.

Marjane Satrapi ni zgolj kulturni fenomen dekonstrukcije kolonializma, feministična ikona, temveč je tudi izjemen primer nomadizma kot osnovne sodobne intelektualne in antropološke oblike obstajanja mislečih. V pojem nomadizma Marjane Satrapi vnaša izkušnjo večnega drugega, strah pred izjemno krhkostjo nomadske identitete, in obenem neskončni optimizem o preživetju mislečih. Na primeru teheranskega preživljanja se morda lahko učimo o prihodnosti Evrope, Zahoda in tudi vsakega drugega kraja, kjer kot večina živijo, kot pravi George Brassens v že omenjenem šansonu, »imbécili, ki so rojeni – nekje«.

RUŠILNA VEST

O ZNAČAJU IN IMPLIKACIJAH VESTI V FILMU MICHAEL CLAYTON TER DRUGIH STVARITVAH TONYJA GILROYA

DUŠAN REBOLJ

APOKALIPTIČNA VEST

»Zavedel sem se, da sploh nisem stopil skozi vrata naše ogromne in mogočne odvetniške firme, ampak iz riti organizma, kate-rega edina funkcija je izločanje strupa, streliva, defolianta, ki ga večji, močnejši organizmi potrebujejo za uničevanje čudeža človeštva. Da sem že največji del svojega življenja prekrit s to oblogo dreka in da se bom njenega smradu in madeža najverjetneje otepal vse do smrti.«

Tako se odvetniški as in manični depresivec Arthur Edens (Tom Wilkinson) zaupa sodelavcu Michaelu Claytonu (George Clooney), ko ga le-ta pride iskat na policijsko postajo. Edens je priprt, ker se je sredi zaslišanja o primeru, v katerem zagovarja kemično družbo U-North, slekel do golega in začel rjové izpovedovati ljubezen eni od tožnic. Njegov zlom delno izvira iz vednosti, da so njegovi klienti, izdelovalci ljudem nevarnega herbicida, zavestno zamolčali podatke o smrtonosnosti svojega izdelka, sam Edens pa epizodo interpretira predvsem kot posledico mističnega uvida v »pravo« naravo dela, ki ga opravlja. Še več, njegovo razodetje – in apokalipsa v prvi vrsti pomeni razodetje, ne konca sveta – ni samo vpogled v razmerja med kapitalom in pravom, temveč osvetljuje problem zla kot takega.

Edens v svoji viziji uzre napad korporativnih plenilcev na »čudež človeštva«, torej na neko pristno, neskaljeno, sveto človeškost. Glede na postavitev prispevkov – sovražniki človeštva so označeni z atributi organskosti in presnavljanja, človeštvo pa je »čudežno«

– lahko zaključimo, da gre v nekem smislu za razdor med naravnim in božjim, med naravno kavzalnostjo in božjo čudežno intervencijo (kolikor je čudež božja prekinitev naravne kavzalne verige). Drugače povedano, božje stvarstvo, zapleteno v lastno mehansko divjanje (žretje, izločanje), živi v sovražnem nasprotju z lastnim stvarnikom. Kanal, po katerem slednji občasnno intervenira v svojo poblaznelo stvaritev, in zadnja utrdba njegove prisotnosti v človeku je vest.

Vest je izrazu primerno dejansko »vest«, »novica«. Vedno »se oglasi«, »potrka«, prinese neko vedenje, razodene. Hkrati pa je travmatična, »kljuva«, saj je njeno delovanje – spomnimo se, da govorimo v prej zastavljenem teološkem kontekstu – diametralno nasprotno naravni kavzalni mehaniki. Če ji kdo prisluhne, je nujno moteča za naravno okolje.

Edens je v filmu figura takšne apokaliptične vesti. Njegovo doživetje je toliko bolj živopisno, ker je »kemično nestabilen«, a tudi če odštejemo ekstatično podobe, izkazuje vse bistvene simptome. Je neverjetno nadarjen branilec, pravdni genij z enciklopedičnim poznavanjem zakonov. Delo ga umešča v samo ožilje ekonomskega in političnega, torej naravnega, sistema. Njegovo mehaniko ima v mezincu in je hkrati njen zagnan udeleženec. A ko ga kresne po glavi spoznanje o napadenem »čudežu človeštva«, odpove na celi črti ter postane nezanesljiv člen naravne kavzalne verige.

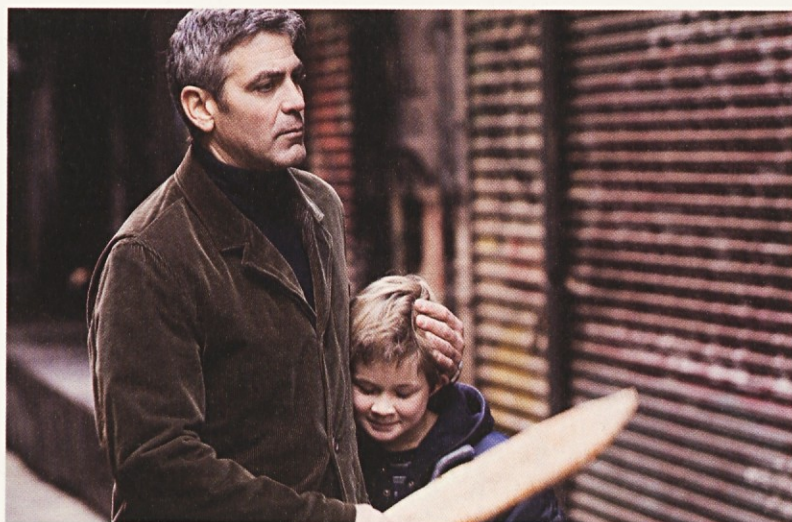
Njegova zagata je jasno opredeljena. V kadru, ki najpomembneje začrta problemsko polje filma, sledimo Edensu, ki dezorientirano tava po manhattanskih ulicah. Po nekaj krožnih posnetkih gomazečih množic se mu pogled ustavi na digitalni oglasni deski, na kateri se ravno vrtila reklama za U-North. Oglas je animaci-

ja, ki prikazuje, kako zelena bilka, U-Northov logotip, počasi vzklije iz podlage. Edens je soočen s svojim glavnim problemom – brezumnim, organskim klijem, nebrzdano, požrešno rastjo, ki venomer srka in se napaja. Sovražnik ni nihče drug kakor koruptivna, goltanju predana, mehanska narava. Naravno stanje pa teži k odpravljanju neravnovesij. Ko hoče Edens spraviti v javnost dokumente, ki dokazujejo U-Northovo seznanjenost z nevarnimi lastnostmi njihovega herbicida, ga plačanci družbe zavratno umorijo.

HIŠNIK

Michael Clayton in Arthur Edens sta po Edensovih besedah »hišnika«, odpravnika umazanih poslov, oskrbovalca presnovnih sistemov prej omenjenih, človeštvu sovražnih organizmov. Clayton še posebej. V njuni matični firmi sploh ni zaposlen kot pravdni odvetnik, temveč kot »fikser«, kot razreševalec tistih zagat firmine klientele, ki jih ni mogoče urediti po striktno zakonitih poteh. Skrbi za opuščanje tožb proti kleptomanskim soprogam, za ustavljanje pregonov ilegalno priseljenih varuš, za lajšanje krivdne odgovornosti pri prometnih nesrečah in tako dalje.

Ko se Edensu utrga, firma najprej zadolži Claytona, naj ga potegne iz stratosfere in ga postavi na realna tla, saj je bil pred leti prisoten pri prvem Edensovem psihičnem zlomu, pa tudi pri poznejšem okrevanju. Toda Edens se ne pusti prepričati, da je njegovo razodetje zgolj bolezenskega izvora. Na tej točki najdemo v filmu nov namig, da se dejansko dogaja razcep med predvidljivo kavzalno mehaniko – med *business as usual* – ter apokaliptičnim vdorom nečesa anomič-



nega, ne- oziroma nad-naravnega. Ko Clayton Edensu zabrusi: »Naj bo občutek še tako dober, ti veš, kam pelje,« mu ta odvrne: »Motiš se. Občutek je tako dober prav zato, ker ne vem, kam pelje.« Njuno razmerje se vse do Edensovega umora ne spremeni. Edens vihravo sledi svojemu novoodkritemu poslanstvu, Clayton pa ga iskreno zaskrbljeno skuša integrirati nazaj v naravno mehaniko.

Claytonova drža je vseskozi stoična. Zelo dobro se zaveda zakonitosti in omejitev sveta, v katerem deluje. Ve tudi, da Edensove ocene stanja držijo, da je U-Northov primer »v kurcu«, da »sucks«, toda to nima nobene teže v primerjavi z aksiomi in nepremakljivo usodnostjo mašinerije, v kateri sta z Edensom udeležena že veliko predolgo, da bi lahko v hipu rekla: »Zapik. Zdaj se ukvarjam s čudeži.« Claytonova preživetvena strategija ni ukinjanje osovražene igre, temveč natančno poznavanje in izrabljanje njenih pravil. Tej miselni usmeritvi sledi tudi, ko tolaži sina (ta še vedno goji naklonjenost do strica, ki je do grla in čez zadolžen narkoman): »Ti [za razliko od strica] že ne boš eden tistih ljudi, ki se vse življenje sprašujejo, zakaj se okrog njih kar naprej usuva drek iz neba.«

Clayton po Edensovem umoru najde dokaze, da je Edens razpolagal z informacijami, ki so ogrožale U-North, vendar ne stori ničesar, saj je retroaktivni molk o poslilih odvetniške firme eden od pogojev njegove nove zaposlitvene pogodbe. Šele ko se za las izmakne atentatu – ko uslužbenka U-Northa, ki opravlja podobno delo kakor on, izve, da se je dokopal do Edensovih dokumentov, naroči še njegov umor – si izmisli načrt, po katerem lahko zašije vodstvo U-Northa, ne da bi moral zaradi tega izgubiti službo. Tako dovrši

tudi funkcijo skesanega apostola, ki potem, ko je že zatajil svojega križanega učitelja, vendarle »stopi na pravo pot«. Toda hkrati vsaj delno rehabilitira svoje ideološko obzorje. Mesijanska pozicija se v filmu kljub vsemu izkaže za pogubno. Dokler si vezan na organsko presnavljanje, je edina možna emancipacija, da se znaš izmikati padajočemu dreku.

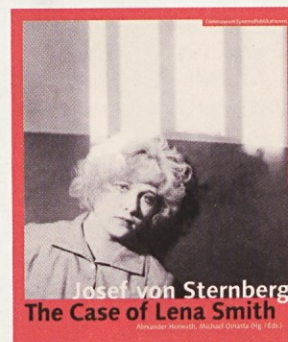
SKLEP – PATOLOGIJA VESTI

Filmi, posneti po Gilroyevih scenarijih, so polni likov, katerih zaseben vrednostni čut je v neposrednem konfliktu z zakonitostmi okolja, v katerem se gibljejo. *Dolores Claiborne* (Taylor Hackford, 1995) se izmika kazni za umor moža, ki ga je pred leti samoiniciativno ugonobila, ker je posiljeval njuno hčer. V filmu je upodobljeno dolgoletno rivalstvo med njo in tožilcem, ki ne verjame, da je nedolžna. *Extreme Measures* (Michael Apted, 1996) je zgodba o zdravniku, ki postane zaradi odkritja zločinskih praks poklicnega kolega trn v peti delovanju vse bolnišnice. Jason Bourne se v *Identiteti*, *Premoči* in *Ultimatu* (The Bourne Identity, 2002, Doug Liman; The Bourne Supremacy, 2004, Paul Greengrass; The Bourne Ultimatum, 2007, Paul Greengrass) spopada z organizacijo, ki ga je ustvarila. Njegova novoodkrita identiteta, ozaveščenje, je sovražna antiteza strukturi, katere podstat so skrivnosti in pozaba. V *Hudičevem odvetniku* (Devil's Advocate, 1997, Taylor Hackford) pa vest dobi naravnost kozmološke posledice. Od tega, ali se bo glavnemu junaku Kevinu Lomaxu uspelo okleniti božjega plamenčka v sebi in se odvrniti od mika mesenih, torej naravnih, požrešnih apetitov, je odvisno, ali bo Satan deležen na-

raščaja ter zémske vladavine ali ne. V vseh navedenih filmih so dejanja vesti ali že njena prisotnost presenetljiv vdor v neki ustaljen in predvidljiv red ter oploditev le-tega s pravičnostjo oziroma dobroto. Toda vest ni tako enoznačna. Zaradi svoje nadsvetnosti in totalnosti skriva neverjeten potencial za zatiralsko enoumje. Ta potencial se še posebej čudovito razvije v Fincherjevem *Sedem* (Se7en, 1995). John Doe je odrešeniški lik, ki se, obsijan z apokaliptično lučjo, navdahnjen z uzrtjem božje volje, loti prevzgoje tipizirane, brezimnega Mesta. Njegovi umori so didaktične uprizoritve, izkazi trdne, nepopustljive volje, katere vir ni samo soroden, temveč istoveten z virom prebujenja Arthurja Edensa. In prebujenje je za oba usodno. Oba je treba odstraniti.

To dejstvo povsem jasno kaže, da je osnovna poteza vesti – onkraj vseh vrednotenja tega, kaj vsaka posamezna vest narekuje – motečnost, rušilnost. Vest se v okoljsko tkivo zajeda kot tujek, kot virus, in zato je v najbolj dobesednem pomenu patološka. Film *Michael Clayton* se v končnem seštevku pridružuje tej diagnozi.

POSKUS OPISATI FILM



KOEN VAN DAELE
PREVOD: VARJA MOČNIK

Začne se z opozorilom: »S časom in zaradi številnih selitev so nekateri originalni negativi filma, ki ga boste gledali, izgubili ali pa so se izgubili. Nekateri smo lahko obnovili z izdelavo internegativne kopije iz pozitivov, kadar so ti še obstajali. Pri drugih, popolnoma nevidnih, pa se zanašamo na inteligenco, dobronamernost in domišljijo gledalcev, da jih bodo obudili v življenje.« Sliši se skoraj kakor uvodni napis pri rekonstrukciji izgubljenega filma. A pravzaprav nas Boris Lehman pripravlja na film, ki si ga bomo ogledali: *Poskus opisati sebe* (Tentatives de se décrire, 1989–2005), 16-milimetrski film na petih filmskih kolutih, še eno monumentalno nadaljevanje avtorjevega življenjskega avtoportretnega opusa.

Boris Lehman je poseben in edinstven filmar. Umetnik, rojen leta 1944 v Lozzani in živeč v Bruslju, je do zdaj ustvaril več kakor 400 filmov. Rokodelec je, ki vse svoje filme napiše, zrežira in sproducira, in jih tudi spremlja. Če je le mogoče, z njimi potuje, jih previdno razpakira in pregleda, predstavi in projicira, in jih potem odnese nazaj domov. Od leta 1995 je njegova prisotnost na projekcijah pogoj. Če hočete torej videti Lehmanov film, morate povabiti njega. Ali drugače: če naročite katerega izmed njegovih filmov, ne dobite samo filma, ampak tudi priložnost, da o njem spregovorite z avtorjem (ki v večini svojih filmov pravzaprav tudi nastopa).

Lansko leto je Lehman pripotoval na otok filma v Izolo, kjer je predstavil *Poskus opisati sebe* (Tentatives de se décrire, 2005), ki so ga prikazali v okviru Silvanove kino šole. »Jaz sem prizorišče filma« je bil moto druge lekcije Vlada Škafarja (kuratorja šole).

Čeprav ne gre za enega izmed Lehmanovih citatov, bi prav lahko šlo.

Z besedami filmarja je *Poskus opisati sebe* film o reprezentaciji, film o tem, kako s filmskimi sredstvi opišemo sebe in drugega. A postopno v filmu začne prevladovati tematika izgube. Ne le izguba filmskih kolotov in negativov, temveč tudi prijateljev, mladosti, življenja. Kakor je pripomnil eden izmed avtorjevih prijateljev, potem ko je *Poskus opisati sebe* videl že desetič: »Nismo večni, namenjeno nam je izginiti, in o tem govori tvoj film. O izginjanju.« Izginiti, nehati obstajati. A Lehman je v enem izmed odmorov med koluti pojasnil: tovrstne izgube ne vidi kot nekaj tragičnega, marveč zgolj kot življenjsko dejstvo.

Pri koncu petega koluta filma *Poskus opisati sebe* avtor opiše enega izmed kadrov, katerega negativ se je izgubil za vedno: »Tri minute tišine za Johna Cagea.« Vse, kar je ostalo od kadra, sta dve fotografiji: prva, na kateri se Lehman in Cage smejeta, in druga, na kateri glasbenik sedi in nemo strmi. Ko gledamo fotografiji, slišimo režiserja, ki se o izgubljenem posnetku pogovarja s prijateljem: Cage je nemo gledal v kame-ro, medtem ko je dvesto ljudi (zunaj vidnega polja) gledalo njegov nastop, ki ga je Lehman snemal. Ta triminutni posnetek je »na neki način izgubljena mojstrovina«, pravi Lehman. »Ga ne bi mogel nadomestiti s triminutnim posnetkom sebe v tišini,« se sprašuje njegov prijatelj. Filmar predlog zavrne, saj trdi, da bi bil to le slab pastiš. »Te tri minute tišine so bile povezane z Johnom Cageom.« Kakor so bile Cageove 'neme' skladbe povabilo k poslušanju in izostritvi naših čutov, je Lehmanov odsotni, izgubljeni posnetek – in njegova odločitev, da ga zamenja z negibnima fotografijama,

medtem ko posnetek opiše na zvočnem zapisu – povabilo h gledanju.

Poleg tega te tri minute tišine spominjajo na 'mi-nuto tišine', s katero izrazimo spoštovanje umrlemu. Torej nas Lehman za triminutno tišino morda prosi, da bi žalovali za edinstvenim skladateljem, ki ga ni več med nami; da bi žalovali za izvornim nastopom v živo, ki ga ni mogoče ponoviti in ne rekreirati; in da bi žalovali za izgubo filma, ki je zabeležil ta edinstveni dogodek. Mrtvih ne moremo oživiti, in tudi ne tistega, kar ne obstaja več. Filmar lahko le prikljče v spomin in obudi tisto, kar je nekoč bilo. Vsakdo izmed nas si lahko le predstavlja, kakšen je bil videti izgubljeni film.

Lehmanovi filmi so namenjeni predvajanju s filmskega traku, kolut po kolut. Video ali DVD kopija ne bo nikoli zadostila edinstvenosti Lehmanovega projekcijskega rituala. Namesto surogatne digitalne verzije filmski ustvarjalec ponuja zvestemu občinstvu svoj *Poskus opisati sebe* tudi v obliki knjige. Poleg integralnega besedila in fotogramov so v knjigi eseji o filmu, ki so jih spisali prijatelji. Tistim, ki so film videli, knjiga predstavlja več kakor spominek. Ne gre za predimenzionirano fetiš knjigo z blestečimi fotografijami in maloštevilnimi idejami, temveč za povabilo k srečanju drugačne vrste in k natančnemu branju filma. Žepni format knjige namiguje na njeno uporabnost. Prav tako, sestavljena iz kolotov, skoraj roti, da jo bere »kolut po kolut«.

Ne morem si pomagati, da se ne bi spraševal, kako bi knjigo bral in gledal, če bi bili izgubljeni vsi negativi in pozitivni 16-milimetrskih kopij filma *Poskus opisati sebe*. Bi si lahko – prav kakor pri izgubljeni Cageovi mojstrovini – na osnovi besed in slik v knjigi pred-



Trnjeva pot Lene Smith

stavljal celoten film? Bi inteligenca, dobronamernost in domišljija – kakor predlaga Lehman v svojem uvodnem napisu – zadostovale za ponovno ožvitev zvokov in slik?

Izgubljeno mojstrovino sta poskušala Avstrijski filmski muzej in SYNEMA ponovno oživiti z objavo knjige *The Case of Lena Smith*. Film *Trnjeva pot Lene Smith* (The Case of Lena Smith, 1929) je eden izmed osmih nemih filmov Josefa von Sternberga, izmed katerih štirje veljajo za izgubljene. Leta 2003 je filmski zgodovinar Komatsu Hiroshi v starinarni na Kitajskem odkril sto metrov omenjenega filma. Odlomek so preteklega julija ob priložnosti predstavitve knjige prikazali na festivalu Cinema Ritrovato v Bologni. Pičle štiri minute konca prvega koluta celovečernega filma podžgejo našo domišljijo. Videti je, kakor da ta *pars pro toto* vsebuje vse tematske sestavine drame o mladi ženski s podeželja, ki odide v mesto, kjer jo ogoljufa establišment in kjer se bori proti zatiralnemu razrednemu sistemu cesarskega reda. Dinamično posnet prizor, poln čudovitih kompozicij, prelivov in prefinjenih dvojnih ekspozicij, se odvija v dunajskem zabaviščnem parku Prater. Vsak pristaš avtorske teorije bo v teh podobah videl pečat velikega mojstra vizualnega sloga, kakršen je bil von Sternberg. Glavno junakinjo (Esther Ralston) najdemo sredi vrtinca atrakcij zabaviščnega parka. V hitrem zaporedju vidimo gugalnice in vrtljake, lutkovno predstavo Punch in Judy, pol-

žensko, stražnika, ki naši junakinji s cigareto preluknja balon, in njeno neodobranje, lebdečo žensko in posledično demonstracijo čarovnikove »moči nad mlado gospo iz občinstva«.

Zelo mikavno je potegniti zaključke, ki temeljijo na fragmentarnih informacijah. Vrzeli v opusih *avtorjev* je prikladno zapolniti s predpostavkami, ustvarjenimi na omejenem in delnem znanju (da bi potrdili že uveljavljene zamisli o določenem filmskem ustvarjalcu). V tem pogledu intervencije Kevina Brownlowa med zgoraj omenjeno prezentacijo nismo mogli napačno razumeti. Dal je duška svojemu globokemu nezaupanju filmski teoriji, ki ne temelji na dejstvih, in naglasil potrebo po filmsko-zgodovinskem raziskovanju. In prav v tem je, po mnenju Brownlowa, velikanska vrednost nove knjige.

Prelepo oblikovana knjiga vsebuje obilico informacij. Srž publikacije (ki obsega približno polovico izmed več kakor 300 strani) je natančna rekonstrukcija von Sternbergovega zadnjega nemega filma. Urednika Horwath in Omasta pojasnita, da uporabljata dve različni metodi rekonstrukcije. Najprej uporabita štiri prvotne tekstualne vire, da rekreirata zgodbo filma: izvirne mednapise avstrijske verzije; popolne mednapise nemške verzije; nadrobno kontinuiteto filma, ki jo je kader po kader zapisal tedanji filmski kritik Takada Masaru in ki so jo izvorno objavili leta 1929; in odlomke iz tako imenovanega »končnega scenarija« sce-

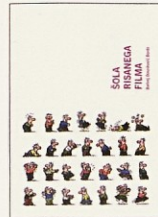
narista filma (Jules Furthman). Dobra grafična postavitve štirih besedil omogoča ustrezen pregled, idealen za potrebe primerjave. Druga metoda rekonstrukcije zahteva nekoliko več »ponovne uporabe domišljije«. Vključene so fotografije iz filma, povečave filmskih sličic iz edinega preživelega odlomka, scenografije, popoln »sinopsis po sekvencah« iz leta 1928, reprodukcije strani iz prej omenjenega »končnega scenarija« ter citati iz Sternbergove avtobiografije in drugih besedil. Vse to je postavljeno ob linearen opis vsebine in tako pojasnjuje ali ilustrira potek zgodbe filma.

Drugi zanimivi kosci sestavljanke so faksimile promocijske knjižice filma, ki je izšla pri berlinskem časopisu *Film-Kurier*, in najpomembnejše recenzije filma, tedaj natisnjene v ameriškem tisku. Poleg vseh primarnih virov ter kratkih biografij igralcev in ekipe pa knjiga vsebuje tudi serijo člankov vodilnih filmskih zgodovinarjev, ki predstavijo in analizirajo kontekstualne in tudi preživele tekstualne informacije: študiji kritičnega sprejema filma v Weimarski republiki (Gero Gandert) in Franciji (Franz Graf) ter članek najditelja edinega preostalega odlomka filma, Komatsa Hiroshija. Da bi bila »slika popolna«, so v knjigi objavljeni še trije sijajni eseji, ki so jih podpisali Alexander Horwath, Janet Bergstrom in Michael Omasta. Naj ne pozabim, da se knjiga primerno začne s pismom uredniku, ki ga je preteklega februarja napisala von Sternbergova vdova. Z omembo vseh teh postavk bogate vsebine knjige hočem le poudariti, da je natanko zaradi večplastne obravnave – predstavitve, analize in interpretacije vseh razpoložljivih dejstev – ta konkreten *poskus opisati film* več kakor uspel.

»Želim si, da bi za vsak izgubljeni film obstajala taka knjiga,« je zaključil Brownlow. Če si predstavljamo, da bi imel vsak izgubljeni film knjigo, kakršna je ta, bi utegnili filmska teorija in kritika resnično potrebovati revizijo.

Tentatives de se décrire: un film de Boris Lehman, Yellow Now – Côté cinema, Crisnée, 2006.

Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith, uredila Alexander Horwath & Michael Omasta, Österreichisches Filmmuseum & SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, Dunaj, 2007.



PODOBE DELEUZA V PELKOVI MISLI

O knjigi: Stojan Pelko: *Podoba misli*, Študentska založba, Ljubljana 2006

Stojan Pelko nam v knjigi *Podoba misli* posreduje neizrecno navodilo za branje Deleuza. Neizrecnost »navodila« je učinek samih besedil, za branje katerih gre. Prav gotovo danes to navodilo ne bi moglo biti podobno tistemu, ki bi ga utegnil kdo napisati leta 1983 – če bi si namreč kdo kaj takega tedaj sploh drznil. Deleuze je takratno intelektualno javnost presenetil s knjigo *Podoba-gibanje*, ki se je vpisala v razmerje filozofije in filma (slednje je v tistem času dozorelo za artikulacijo); knjiga je najprej v zadevni francoski javnosti sprožila dvome ter kritične pomisleke, še najbolj pa je proizvedla nejasno opredeljeno zadrego, češ ali je mogoče tako misliti film in »upodabljati« filozofijo? Kajpak je v prvih reakcijah šlo tudi za čudenje in/ali fascinacijo nad tem, da je Deleuze – takrat že jasno prepoznan za enega najproduktivnejših vodilnih mislecev 20. stoletja – sploh utegnil videti toliko filmov, da ne govorimo o tem, da filmov ni samo videl, ampak jih je podrobno premislil, kar je sugeriralo samo besedilo. Vmes je seveda minilo že kar veliko časa – in ne pozabimo, da je slabi dve leti za prvo knjigo sledilo nadaljevanje *Podoba-čas* –, Deleuzova intervencija na področju refleksije filma pa se čedalje bolj kaže kot mejnik v teoriji filma ali kot vrh nekega obdobja, ko je podoba kot koncept z Deleuzom nepovratno zapadla filmu v bergsonovski perspektivi. Le-ta je večji del stoletja čakala na končno genialno razpoznavo, ki je je bil zmožen Gilles Deleuze.

Denimo, da teh nekaj prvih asociacij, ki mi jih je sprožila Pelkova knjiga, lahko ponudimo kot okvir, v katerega umestimo sicer ne prav zlahka umeštljivo pisanje. Prvo poglavje uvede avtorjeva lucidna začetna opazka o pomenu Deleuzovega stavka, označenega z besedo *povsod*, *partout*. Skratka, Deleuze je bil uvidel, da je tematika podobe misli skupna vsemu njegovemu delu, da je navzoča »povsod«, torej v vseh besedilih in ne samo v znamenitih dveh »filmskih študijah«. Pelko bralcu s tem »povsod« odpre vstop v univerzum Deleuzove filozofije in tako opravi

delo, za katerega ga je usposobil njegov večletni ter podrobni študij Deleuza. Nemara se mu je pojasnilo, da mora biti razmerje zunaj-znotraj (teksta, okvira, polja, konstrukcije subjekta ...) povsem vpleteno v pisanje »o« Deleuzu, če naj bo to pisanje sploh smiselno; možno je samo kot spoj dveh (ali več) tekstualnih tokov. S to »metodo« je Pelku uspelo pokazati na umeščenost Deleuzovega filmskega diskurza, ali drugače: na umeščenost tako rekoč vsega njegovega filozofskega opusa v razmerje s filmom, ki je proizvedlo kompleksnejši pojem podobe. Pelko v nekakšnem so-govoru z Deleuzom demonstrira, kako pomembno je bilo pri tem Deleuzovo branje Nietzscheja in posledično doje-manje Prousta, pa Baconovih slik ... in predvsem, kako je na osnovi vsega tega opravil svoje pojav Godarda.

V naslednjih poglavjih Stojan Pelko jasno pokaže, da je Deleuzov prispevek prav v svoji unikatnosti lahko izhodišče za mišljenje podobe v vrsti mnogoterih kontekstov: seveda tudi kakega slovenskega gledališča, vsakršne literature in slikarstva, pa seveda filmskih pojavov, kot so npr. dogma ali Peter Greenaway. Skupaj z Žižkom Pelko poudari tisto, kar vsakomur, ki je prebral »kaj Deleuzovega«, ni prav hitro razvidno: da je »Deleuze veliko bližji psihoanalizi in Heglu«, kot se zdi v nekaterih akademskih krogih. Dodatni presežek Pelkove knjige pa je njegovo izvirno zapisano branje vrste filmov, ki so nam tako ali drugače opredelili misli.

DARKO ŠTRAJN

ŠOLA RISANEGA FILMA

O knjigi: Borivoj Dovniković *Bordo: Šola risanega filma, 2 koluta*, Kino!, Ljubljana 2007

Torej, kaj bi dejal povprečni bralec, ko bi vzel v roke knjigo *Šola risanega filma*? Ko bi prelistal to lično oblikovano, z duhovitimi ilustracijami opremljeno knjižico Borivoja Dovnikovića, priznana hrvaškega karikaturista in avtorja risanih filmov, bi rekel vsaj: »Zanimiva knjiga.« Morda bi se z nostalgijo spomnil na otroštvo, ko se je spraševal, kako risani liki na filmu oživijo, kako je to sploh mogoče.

In kaj bi o taisti knjigi porekel mladi nadebudni ljubitelj stripov in animira-

nega, ki morda tudi sam kaj nariše in ga nadvse mika, da bi tudi on poskusil z risanim filmom, pa ne ve, kje in kako začeti? Prav gotovo bi rekel: »To! To iščem že od nekdaj! In to v slovenskem jeziku!«

Da, tokrat smo zahvaljujoč Društvu za oživiljanje zgodbe Dva koluta in Društvu za širjenje filmske kulture Kino! dobili priročnik za risani film, in to takega, ki je res imeniten, nekaj posebnega. Njegov ustvarjalec je svetovno uveljavljen karikaturist in avtor po svetu večkrat nagrajenih risanih filmov, eden glavnih v zagrebški šoli risanega filma, soustanovitelj zagrebškega festivala animiranega filma, priznani pedagog in mentor. Zagrebška šola in z njo tudi Borivoj Dovniković Bordo so v svetovno produkcijo animacije v 60. in 70. vnesli svež veter z mnogimi inovacijami; tako v likovnem kot v produkcijsko-tehničnem smislu. Posebnost pričujoče knjige je v nadvse nazornem podajanju vsebine, torej napotkov za izdelavo risanega filma, tistega, ki nastane s pomočjo svinčnika, pastela, oglja, akvarela, akrila in tako dalje. Pred našimi očmi se na 175 straneh razgrnejo vse bistvene skrivnosti, posebni triki, tajni recepti, zamolčana znanja, likovni in tehnično-produkcijski postopki, potrebni za izdelavo risanega filma. Skozi kratka poglavja nas uvede v skrivnostni svet oživiljanja risbe – od tega, kako in kje začeti, kaj uporabiti, kako ustvariti gibanje, različna gibanja, kaj narediti, da pada dež, sneg, da teče voda, da grmi in bliska, kako hodi človek, teče pes, šelesti listje, kako narisati čim manj risb in ustvariti čim boljše gibanje, kako animirati govor, kako z reflektorji osvetliti risbe, kako delati vožnje in prelive, zatemnitve, dvojne ekspozicije, kako povezati realno posnet in risani film, kako narediti snemalno knjigo, posneti glasbo, montirati zvok in sliko, seznaniti pa nas tudi s strokovnimi izrazi in pojmi.

A najdragocenejša plat knjige so ilustracije, duhovite risbe, ki natančno vizualno pojasnjujejo težko predstavljljive likovne in tehnične postopke. So tako zabavne in humorne, da bralca pritegnejo že same po sebi, pred našimi očmi se odvijeva risanka že samo z listanjem strani te knjige.

Prvič je bila izdana leta 1983, zato je vezana na tehnološke postopke film-

ske produkcije na celuloidnem traku. Takrat pri snemanju risanih filmov še niso uporabljali računalnikov, zato je obenem tudi dragocena informacija o analogni filmski tehnologiji, ki se umika digitalni računalniški produkciji in postprodukciji. A vendarle so tudi principi v osnovi enaki, in če vemo, kako nastane risani film pri analogni filmski produkciji, lažje razumemo, kako je to mogoče narediti z digitalno tehnologijo.

V času, ko nam ta tehnologija omogoča, da lahko animirani film izdelamo na domačem računalniku (včasih je bil za to potreben specializiran filmski studio), in v času, ko se prav zato mnogi nadebudni mladi ustvarjalci podajajo v tako avanturo, je ta knjiga izvrsten priročnik, vodnik in biblija, ki nas odpelje v zlahkno kreativnost risanega filma.

MILAN ERIČ

KO ANIMACIJA SREČA ŽIVE

O knjigi: Marcel Jean: *Kad animacija susreće žive*, zbirka *Kvadrati sekunde*, Udruga 25 FPS, 2007, Zagreb.

Kje so meje definiranja filmskih žanrov? Kako dolgo bomo še morali razvrščati filme po zastareli tipologiji, ki ločuje animacijo od filmskega snemanja in dokumentarni film od igranega? Do kdaj bomo morali definirati animirani film na osnovi sintetiziranega premikanja sličice po sličico? Odgovore na ta in druga vprašanja, ki napeljujejo k tezi o hibridizaciji filmskih žanrov, prek tekstov o evlucijskem razvoju tehnik rotoskopije in piksilacije ter tehnološkem razvoju digitalne podobe (teoretsko definiranje pojma kompozitne slike), najdemo v zadnji knjigi kanadskega cinefila Marcela Jeana. Jean, ki predava zgodovino in estetiko animiranega filma na montrealški univerzi, je v knjigi objavil tudi relevantne tekste dveh quebeških kolegov, Marca de Bloisa iz Quebeške kinoteke in Pierra Héberta, eklektičnega avtorja eksperimentalnih in politično angažiranih animiranih filmov, ter pogovore z avtorji animiranih filmov Zbigniewom Rybczynskim, Raoulom Servaisom, Chrisom Ladrethom, Michèle Cournoyer, Wendy Tilby in Georgesom Schwizgeblom.

Marcel Jean, ki v osnovi prisega na Bazinov definicijo filmske umetnosti

kot objektivne realnosti, v knjigi poskuša na novo definirati pojem animiranega filma, saj »se naš odnos do podob nenehno spreminja, v preteklosti je pomenilo videti tudi verjeti, danes je to stališče nemogoče«. Z razvojem sodobne tehnologije (digitalna fotografija, računalniški programi za obdelavo slike, 3D-oblikovanje, *motion capture* ...) je odnos med animirano in posneto (fotografirano) podoba postal tako prepleten, da smo priče zgodovinski mutaciji (Jean postavi tezo, da animacija »kontaminira« klasično posnet film). Za ilustracijo te trditve avtor analizira kratki film kanadskega avtorja Chrisa Landretha *Ryan* (2004), ki predstavlja šolski primer tako glede mutacije podobe kot tudi žanra (Landreth svoj film definira kot *documation*, računalniško animirani dokumentarni film). Zgodovinsko gledano je najbolj pomemben avtor, ki je omajal temelje definicije žanrov, Norman McLaren, predvsem z arhetipskimi animiranimi filmi v tehniki piksilacije *Neighbours* (1952) in *A Chairy Tale* (1957) ter s *Pas de deux* (1967), v katerem giba dveh baletnikov, posnetih na črnem ozadju z manipulacijo v optični kopirki, pridobijo grafično upodobitev. Poljak Zbigniew Rybczynski je z neprekinjenim eksperimentiranjem naredil niz filmov, v katerih je virtuozno kombiniral filmske posnetke in animacijo (najbolj znan je njegov *Tango* [1980]). Celo poglavje knjige je posvečeno rotoskopiji, tehniki animacije, pri kateri na osnovi vnaprej posnetih vsebin prerišujejo sličice na drugo podlago in s tem ustvarijo iluzijo gibanja. Med avtorji, ki so v tehniki rotoskopije ustvarili antologijske filme, Jean izpostavlja Wendy Tilby in Amanda Forbis s filmom *When the Day Breaks* (1999) ter zgodnje filme Michèle Cournoyer in Georgesa Schwizgebla. Knjiga je obenem poklon vsem pionirjem (od Émila Reynauda in Georgesa Mélièsa, prek Arthurja Melbourn-Cooperja do Jamesa Stuarta Blacktona in Segunda de Chomóna), ki so v svojih igranih filmih uporabljali trike, s katerimi so spreminjali podobe med fotografami in s tem kot prvi ustvarjali (animirano) filmsko iluzijo.

IGOR PRASSEL

STRANPOTA SLOVENSKEGA FILMA

O knjigi: Samo Rugelj: *Stranpota slovenskega filma: zapisi o kinematografiji 2000 - 2007*. Knjižna zbirka *Premiera*; št.64 *Modra Premiera*, Umco, 2007.

»To je knjiga o tem, kaj bi se dalo v zakulisju slovenske kinematografije spremeniti na bolje. Posledično bi bili veliko boljši tudi slovenski filmi,« zapiše na začetku knjige Samo Rugelj, ki članke s področja filmske publicistike že vrsto let objavlja v *Sobotni prilogi Dela*, v slovenskem medijskem prostoru pa je znan kot izdajatelj in urednik brezplačnih revij *Premiera* in *Bukla* ter knjižne zbirke *Premiera*, v kateri so doslej izšle tudi štiri njegove samostojne knjige, še več pa v soavtorstvu.

Samo Rugelj izhaja iz prepričanja, da smo bili v zadnjih desetih letih v Sloveniji deležni »neučinkovitega porabljanja javnega filmskega denarja, ki je ves čas na meji kraje ali celo prek nje,« (str.166). Ni proti subvencijam, ampak proti načinu njihove porabe, saj bi s preudarnim investiranjem (FS, Viba, TVS) po njegovem lahko posneli pet do sedem filmov na leto, pri čemer bi Filmski sklad moral poskrbeti za vsaj dva prvenca letno. Izkazalo se je namreč, da so bili t. i. gverilski filmi, nastali iz zasebne pobude, ki jih je FS podprl šele kasneje, pri občinstvu prepoznavnejši in bolj gledani od večine institucionalnih projektov. Rugelj iz prve roke opiše, kako je komisija za povečave pri FS, katere član je bil tudi sam, zapravila 170.000 evrov za, kot pravi, »skoraj nič en domači družbenokulturni učinek«. Loti se kritike za Slovenijo neučinkovitih balkanskih koprodukcij, statusa Vibe, ki bi ga bilo treba spremeniti, da bi omogočal nekomercialno podporo tudi filmom, ki nastajajo mimo Sklada, razmišlja o tem, kako poostri nadzor in povečati odgovornost producentov, ki bi morali biti v pogodbah med drugim zavezani tudi k izdaji svojega filma na DVD-ju. Na področju reproduktivne kinematografije je naklonjen vzpostavitvi mreže digitalnih predvajalnikov, ki bi jih kinocentrom sofinancirala kar država, ker naj bi to pospešilo lokalno produkcijo in povečalo število neameriških filmov in kinodvoranah. V članku *Zakaj zasebni kapital ne najde poti v slovenski film*



Rugelj našteje nekaj možnih ukrepov, ki bi lahko vzpodbudili investitorje v vlaganje v produkcijo. Na prvem mestu je davčna olajšava za vlaganje v kulturo. Namesto obdavčitve kinovstopnice in DVD-jev Rugelj predlaga, naj se raje določi, kakšen odstotek od svojega prihodka mora posamezni subjekt vložiti v domačo produkcijo. Tretji predlog pa je finančno nagrajevanje gledanosti – za vsakega gledalca evropskega filma dobi njegov slovenski distributer 0,6 evra, če distribucijo subvencionira kakšna evropska filmska institucija.

In tu smo že pri bistvenem vprašanju, kako priti do takšnega modela kinematografije, ki bi omogočal zasebnemu in javnemu sektorju čim bolj konstruktivno koeksistenco v smislu kar največje raznolikosti filmske ponudbe pri nas. Samo Rugelj je kot ekonomist in podjetnik, založnik, prišel do zaključka, kot previdno pravi v članku *1001 film ali tegobe založbe, ki nesubvencionirano izdaja filmske knjige*, da bo »paradoks tržnega kapitalizma na primeru knjig morda pokazal, da lahko raznovrstnost cveti le ob predpostavki, da se vsi akterji (zlasti knjigarne) ne obnašajo izključno tržno,« (str. 192). Pri branju knjige *Stranpota slovenskega filma* se včasih zazdi, da avtor lahko spet v hipu pozabi, da isti paradoks velja tudi na področju filma. Ko v članku *Ob prvi petletnici revije Premiera razglablja o javnem in zasebnem*, citira režiserja Janeza Lapajneto, ki je ob otvoritvi drugega (!!!) art kina v Ljubljani kmalu po ustanovitvi prvega menda rekel, da je »Kinoklub Vič privatni kino v javnem interesu, Kinodvor pa javni kino v privatnem interesu, saj ga upravlja srenja, ki se ima za edine poznavalce filma, pri tem pa se niti malo ne ozira na javni interes.« Treba bi se bilo vprašati, kaj sploh je javni interes? Je v javnem interesu, da se v privatnem art kinu premierno vrtijo državno subvencionirani art filmi, ki jih potem, ko se gledalsko iztrošijo, distributerji dajo na voljo še javnemu art kinu, ki je prav tako odvisen od teh distributerjev, saj je sam zgolj prikazovalec. Pri čemer je prav država ustanovila art kino in art mrežo po Sloveniji, v katero vlaga sredstva iz kulturnega tolarja. Kar me spominja na nekaj, čemur v ekonomiji rečejo sovražni prevzem oziroma po domače, da je večja riba požrla manjšo, še preden je ta sploh zapla-

vala. Da med distributerji in Kolosejem obstajajo tesno soodvisne poslovne vezi, pa seveda ni skrivnost. Na strani 177 Samo Rugelj v komentarju k predlogu obdavčitve kinovstopnice kot enega od možnih izvenproračunskih virov slovenske kinematografije našteva negativne učinke takšnega ukrepa, ki bi po njegovem povzročil bankrot nekaterih kinoprikazovalskih podjetij, hkrati pa bi udaril tudi distributerje, saj bi se zvišal komercialni prag, pri katerem se spleča za naš trg uvoziti in pripraviti film za predvajanje, zaradi česar bi bila ponudba zahtevnejših filmov osiromašena, »s čimer bi bilo njihovo predvajanje omejeno na državne in paradržavne institucije, ki se ne soočajo z zahtevami kapitala ...« Art mreže – subvencionirane ali ne – povsod funkcionirajo ravno kot alternativa kinocentrom, ki so v osnovi namenjeni zabavi in dobičkom, kar seveda ni nič narobe, dokler pustijo živeti tudi drugim. Raznovrstnost, kot Samo Rugelj ve iz lastnih izkušenj, cveti takrat, ko se vsi akterji ne obnašajo izključno tržno. Sploh v tako majhnem prostoru.

S knjigo *Stranpota slovenskega filma* je pravzaprav težko polemizirati, ker ob člankih z izjemo *Zgodb s slovenske filmske scene*, ki so v zadnjih dveh letih izhajale v *Premieri*, ni navedenih letnic in publikacij izvirnih objav. Tako da občasne kontradikcije in uporaba funkcije copy-paste še dodatno zmedejo bralca, ki ne ve, ali gre za napako v kronologiji ali za progresijo avtorjevih stališč. Knjiga je najbolj vredna branja tam, kjer avtor izhaja iz svoje lastne podjetniške izkušnje, ko opozarja na napake institucionalne ureditve slovenske kinematografije, čeprav se zdi, da prave ekonomske analize, kaj bi pomenil davek na kinovstopnico na eni strani in olajšave za vlaganje v film na drugi, sploh nihče še ni naredil.

»Slovenski režiserji letijo visoko, hkrati pa nimajo letališč. Nimajo baze. Nimajo gledalcev. Nimajo naroda s filmsko zavestjo,« zapiše Rugelj. Še dobro, da kljub temu ciljajo visoko. Ali kot je rekel Kozole v knjigi: »Naj zaradi tega tudi jaz delam slaboumne filme?« Vsi čakamo na Rugljev napovedani doktorat na temo Model slovenske kinematografije.

MATEJA VALENTINČIČ



Music from the Motion Picture
Nadzor (Control, 2007), Anton Corbijn

Nadzor (Control, 2007, Anton Corbijn) je – po pričakovanjih – ostro razdelil filmsko in glasbeno kritiko. Filmska je do dela zadržana, glasbena je navdušena. Celo tisti protagonisti filmske kritike, ki jim gre po navadi zaupati (tako na primer Marcel Štefančič, Jr.), so zgrešili »smoter« pelikule: videti je, kakor da niso nikdar zares prisluhnili bendu Joy Division. Ta gledano z zgodovinske distance »naši« generaciji pomeni prav toliko, kolikor so »prejšnji« pomenili The Doors. Svoje pesnike imata revolucija in psihoanaliza, svoje pesnike ima seveda tudi rock. In najboljši pesniki se v rocku pojavijo tedaj, ko je treba opraviti kaj pomembnega, v našem zgledu sprejeti, povzdigniti in odvreči punk. *Aufhebung* Iana Curtisa že kot tak ne more biti predvidljiv oziroma, če smo natančnejši: tudi filmskemu gledalcu, gledalki, ki si nista na »ti« z gradivom Joy Division, mora napor, kakor ga skozi film odstre ozek izbor pesmi in Curtisova izbrana kulturna izobrazba, povedati, da zgodba ni vsakdanja, torej tudi ni in ne more biti – nepredvidljiva. Živel jo je zelo navaden človek in nikakršna enigma. Podpisani je prepričan, da bi morala biti zgodba o Ianu Curtisu teje mentaliteti tukaj še posebej blizka, še več, prepričan je tudi, da bi bil bend

Joy Division obnorel Ljubljano prav podobno kakor nekaj kasneje Nick Cave (v Berlinu in NYC 50 osebkov, v Ljubljani prenapolnjene Križanke), ko bi se bil med turnejo pojavil tukaj. Dobro, morda štiri leta kasneje. Ampak takrat pa dejansko.

Diapazon med Davidom Bowiejem, Kraftwerk, Iggyjem Popom, The Buzzcocks, Roxy Music, The Killer, Supersister, Pištolami ... se razteza skozi tale »kinski album«. Na njem je odločen arzenal namenjen tudi Joy Division, slišimo, naj se to sliši še tako obrabljeno, »film« Curtisovega življenja. Temu življenju ne moremo reči »bogato«, rečemo mu lahko »dobro izbrano«, v natanko tistem pomenu, v kakršnem bi bilo nemogoče imeti Curtisova »zbrana dela«, kajti njegova zbrana dela so slej ko prej in že *ab ovo* – izbrana. Album je poseben. Ker nosi s seboj ključna dela, je to jasno že po produkciji: ključna dela so ključna tudi zato, ker se slišijo dobro. Bend, ki deluje, deluje tudi po produkciji – v tem je blišč in beda posnete glasbe. Od tod toliko mitov, kajti marsikdo ni imel finančnih možnosti in podpore upičene okolice. Joy Division so imeli vsaj slednje.

Kadar hoče rock bend podati mejno sporočilo, tedaj se nekoliko upočasni,

NAVADNA ENIGMA ALI RAZKOL MED POGLEDOM IN POSLUHO

MIHA I. ZADNIHAR

usede. Z vedenjem, da bend deluje, da poje, verjetno pride tudi pravi čas za sporočilo. Joy Division so to sporočilo Iana Curtisa prebrali in ga podprli z vso vnemo. Njihov vodja in pevec je odšel ravno pravi čas – takšen je bil njegov paket, toliko je imel konsistentnega. Morda pa filmsko kritiko moti prav konsistenca, ki je – kinematično razvajeno vzeto – nekako prekratkega diha, prej spominja na mojstrski dokumentarec kakor na odigrano bravuro ... Glasbena kritika tega razločka ne more vsrkati, ni vpisan v register njegovega, posebnega tipa konsistence: Ta gre v ključnih momentih »čez«, ne gre se več vsakdanje kulturne vojne – zato vidi Franza Schuberta, ki nikdar ni slišal javne izvedbe nobenega od svojih del, tam prav blizu, kjer se pne figura Iana Curtisa. *Povedal je!* – magičen vzklík, ki ga doumeta tako »klasič« kakor »alternativec«, takšno zapažanje je podobno celo v vsakem glasbenem »žanru« (ob njem je delitev na »rokerje« in »jazzarje«, vzemimo, naravnost abotna in odveč). Res pa je, da tedaj deluje tudi *depresija*. In zdaj smo pri odločilni razrešitvi dileme, zakaj je *Nadzor* »muskontarjem« toliko bliže kot »filmarjem«. Gre za izjemno preprosto dramaturško, poetsko dejstvo (dejstvo poetike), po katerem je *depre-*

sija v filmu laže prenašati kakor v muziki. Pri filmu je zmerom česa dovolj »naokrog«, da so obvladljiva, »normalnostna« tudi težka dela. Pri *Nadzoru* pa se je t. i. depresivna, počasnejša, malce težja muzika zalezla tudi v samo režijo. Ne le da čemi v scenariju, igri, glasbi, Anton Corbijn je naredil veliko delo predvsem zato, ker je »glasbeno depresijo« predstavil po filmsko. Morda zato, s kančkom ironije, ker je fotograf? Tako renegatskega pristopa mu filmska kritika vsekakor ne more odpustiti. Včasih pa takšnega pristopa niti dojeti (še) ne zmore. S takšnimi pristopi se rojevajo miti, vemo iz zgodovine človeštva. A brez skrbi, glasbeniška družba je preiskrena, da bi Joy Division kdaj postali »pop-rock« bend. Oziroma: oni so to že davno bili, za vsakogar, ki jih je slišal. *Nadzor* je stvar posluha.

CELOTNA FILMSKA ENAČBA

THOMAS SCHATZ
PREVOD: UROŠ ZORMAN

TEORIJO AVTORJA, O KATERI STA SE ZADNJE ŠTIRI ŠTEVILKE PREREKALA ANDREW SARRIS IN PAULINE Kael, TOKRAT ZAKLJUČUJEMO S SPISOM THOMASA SCHATZA, KI JE PREPRIČAN, DA STUDIJSKEGA SISTEMA NI MOGOČE ZAOBJETI Z VLOGO POSAMEZNIKA KOT (IZ)KLJUČNEGA USTVARJALCA. V NASLEDNJI ŠTEVILKI PA SE VRAČAMO K ŽLAHTNI TRADICIJI AMERIŠKE FILMSKE KRITIKE.

»K o sva leta 1951 z Davidom [Selznickom] ob zori hodila po zapuščenih hollywoodskih ulicah, sem poslušal, kako moj najljubši filmski šef ruši mesto, ki ga je pomagal zgraditi. S filmi, je rekel David, je konec. Hollywood je že postal mesto duhov in si je neumno prizadeval kazati znake življenja ...

A zdaj, ko se je hrup polegel, kaj je Hollywood bil?«
Ben Hecht, 1954

Padec studijskega sistema je moral sprožiti vprašanja kot Hechtovo: »Kaj je Hollywood bil,« in odgovorov je bilo na pretek, a ne ravno ustreznih. Sam Hecht je odgovoril tako kot toliko njegovih kolegov iz industrije, z anekdotičnimi, samoljubnimi spomini, prežetimi s sovraštvom do sistema in »filistejcev«, ki so ga nadzorovali – ter Hechtu plačevali do 5000 dolarjev na teden za njegove scenaristične usluge. Hecht je bil seveda bistveni del tega sistema, čeprav tega ni tako dojemal, in njegovi spomini povedo več o odnosu vzhodnih piscev do prioritet in oblastniških struktur filmske industrije kot o hollywoodskem filmskem ustvarjanju. Hechtov odgovor je prinesel še en dejavnik, ki ga velja upoštevati, skupaj z nešteto drugimi intervjuji in avtobiografijami, kritičnimi študijami in ekonomskimi analizami. A nakopičeni dokazi nikakor niso dovolj za izračun in naš občutek o tem, kaj je Hollywood bil, je ostal nejasen vtis, fragmentaren in protisloven, prej mitološki kot zgodovinski.

Da bi to spremenili je skupina kritikov in zgodovinarjev v šestdesetih in sedemdesetih razvila »teorijo filmske zgodovine«, ki je temeljila na predstavi o re-

žijskem avtorstvu. Ko je iz pepela studijske dobe vzniknil novi Hollywood, so zagovorniki »teorije avtorja« razglašali, da je bil stari Hollywood kinematografija režiserjev. Razglašali so tudi, da so bili edini filmski režiserji, vredni kanonizacije kot avtorji umetniki, tisti, katerih osebni stil je vzniknil iz določenega nasprotovanja studijskemu sistemu v celoti – razčlovečevalo, klišejski, dobičkaželjni mašineriji hollywoodskih studijskih tovarn. Glavni zagovornik avtorstva je bil Andrew Sarris, ki je v svoji ključni študiji *The American Cinema – Directors and Directions, 1929–1968* studijskemu šefu podelil vlogo hrusta v hollywoodskem epskem boju in ameriško filmsko zgodovino omejil na ustvarjalne poti nekaj deset herojskih režiserjev. S preoblikovanjem sklepa režiserja Georgea Stevensa, da je z izoblikovanjem industrije »filmski ustvarjalec postal zaposleni, tisti, ki je imel dovolj časa za skrb za poslovne podrobnosti, pa je postal vodja studia,« je Sarris razvil svojo lastno popreproščeno teorijo, ki je slavila režiserja kot edinega dobavitelja *filmske umetnosti* znotraj industrije, ki jo preplavljajo pisuni in dobičkarji. Zaključne besede njegovega uvoda so povzele vse: »Z njim [režiserjem] se ne bi bilo vredno ukvarjati, če ne bi bil sposoben iz svojega denarno naravnane okolja od časa do časa skoraj čudežno potegniti sublimnega izraza.«

S samim avtorstvom se ne bi bilo vredno ukvarjati, če ne bi bilo tako vplivno, če ne bi filmske zgodovine in kritike učinkovito zadrževalo v podaljšanem obdobju mladostniške romantike. A bliže ko si ogledamo hollywoodska razmerja moči in hierarhijo v studijski dobi, njegovo delitev dela in proces produkcije po tekočem traku, bolj nesmiselno se pokaže presojanje filmskega

ustvarjanja ali filmskega stila znotraj logike posameznega režiserja – oziroma *katerega koli* posameznika pravzaprav. Tukaj sta bistvena stil in avtoriteta – kreativni izraz in kreativni nadzor – in res je imelo nekaj hollywoodskih režiserjev nenavadno veliko avtoritete in določen stil. John Ford, Howard Hawks, Frank Capra in Alfred Hitchcock so dobri primeri, a omeniti moramo, da je bil njihov privilegiran položaj – zlasti njihov nadzor nad razvojem scenarijev, izbiro igralcev in montažo – bolj rezultat njihove vloge kot producentov kakor režiserjev. Tako avtoriteto so si pridobili le s komercialnim uspehom in le filmski ustvarjalci, ki niso pokazali zgolj talenta, temveč tudi, da lahko dobičkonosno delujejo znotraj sistema. Ti ustvarjalci so bili za studie morda res vedno »naporni«, a nič bolj kot največji zvezdniki ali pisci. In nazadnje, sodelovanje je bilo mogoče, ker so »opravili svoje delo«, kot je temu rekel Ford, in nato prešli k naslednjemu projektu. Dejansko so svoja najboljša in najkonsistentnejša dela naredili s preračunanimi zvezdniki za določen studio, vselej v simbiozi z avtoritativnim studijskim šefom.

Pomislimo na Fordovo sodelovanje z Darrylom Zanuckom pri Twentieth Century-Fox pri vrsti filmov s Henryjem Fondom: *Mladi Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), *Bobni vzdolž Mohawka* (Drums Along the Mohawk, 1939) in *Sadovi jeze* (The Grapes of Wrath, 1940). Ali Alfreda Hitchcocka pri snemanju filmov *Uročeni* (Spellbound, 1945) in *Razvpita* (Notorious, 1946), dveh psiholoških dram, za kateri je scenarij napisal Ben Hecht, za svoje evropsko odkritje Ingrid Bergman pa pripravil David Selznick. Ali Howarda Hawksa, ki je za Jacka Warnerja delal *Imeti ali ne* (To Have and Have Not, 1944) in *Veliki sen* (The



Frankensteinova nevesta



Veliki sen

Big Sleep, 1946), dva neusmiljena trilerja z Bogartom in Bacallovom, prežeta z Warnerjevim stilom. To so bili prvovrstni hollywoodski filmi, a nič bolj enkratni od ostalih zvezdniško-žanrskih izdelkov, ki so jih izvedli rutinski pogodbeni režiserji; na primer horor filmov studia Universal z Borisom Karloffom, ki jih je zrežiral James Whale, ali biografskih filmov s Paulom Munijem, ki jih je za Warner režiral William Dieterle. Pri Whaleu in Dieterleju redko kdo poudarja njun stil ali umetniškost in oba bi bila brez studijskih sredstev ter sistematičnega produkcijskega procesa izgubljena. A to ne zmanjšuje celovitosti filmov kot *Frankensteinova nevesta* (Bride of Frankenstein, 1935, James Whale) ali *Louis Pasteur* (The Story of Louis Pasteur, 1936) in *Življenje Emila Zolaja* (The Life of Emile Zola, 1937, William Dieterle).

Kakovost in umetniškost vseh teh filmov nista plod zgolj individualnega človeškega izraza, temveč spoja institucionalnih sil. V vsakem primeru se je »stil« pisca, režiserja, zvezdnika – ali celo direktorja fotografije, umetniškega direktorja ali kostumografa – zlil s produkcijskimi postopki in upravno strukturo studia, njegovimi sredstvi in naborom talentov, pripovednimi izročili in tržno strategijo. In končno je bil vsak posamezni stil le modulacija uveljavljenega studijskega stila. Pomislimo na Jimmyja Cagneya v *Državnem sovražniku* (The Public Enemy, 1931, William A. Wellman), ki se opoteka po tisti temni, premočeni ulici po vrhuncu s strelskim obračunom z rivalskimi gangsterji, ko zre ravno mimo kamere in si mrmra: »Nisem tako žilav,« nato pa z obrazom navzdol pade v jarek. To je bil moment podpisa studia Warner Bros., pripovedno-

kinematografska epifanija, ko so se zvezdnik in žanr in tehnika zlili v idealni izraz studijskega stila, letnik 1931. Drugi studii so imeli enako razpoznavne stile in momente podpisa, ki so vključevali različne zvezdnike in vrste zgodb ter različni »način videnja«, tako v tehničnem kot ideološkem smislu. Na temni, premočeni ulici lahko pri MGM, na primer, pričakujemo bleščeče, optimistično praznovanje življenja in ljubezni – Mickey Rooney v še eni vlogi Andyja Hardyja, ki se trudi namestiti streho na svoji kripti, medtem ko je njegovo dekle vse bolj premočeno; ali ples med lužami in petje v dežju Genea Kellyja. Pri družbi Universal je nočna nevihta najverjetneje naznanjala nekaj bolj mračnega: grof Drakula v lovu za plenom, mogoče, ali dr. Frankenstein, ki udarec strele uporabi za kakšen grozovit poskus.

To so izolirani pogledi na širši vzorec, tako na platu kot zunaj njega. Vsak vrhunski studio je izdelal repertoar pogodbenih zvezdnikov in pripovednih obrazcev, ki so jih izpopolnjevali in nenehno znova pošiljali v obtok. Warner je v tridesetih, na primer, enega za drugim izstrelili urbane kriminalke s Cagneyem in Edwardom G. Robinsonom, angažirane biografske filme s Paulom Munijem, zakulisne muzikale z Dickom Powellom in Ruby Keeler, mečevalske epe z Erroloom Flynnom in Olivio de Haviland ter v nenavadnem naspotju z moški načeli studia vrsto »ženskih filmov« z Bette Davis. Ti zvezdniki in žanri so bistveno zaznamovali Warnerjev stil v obdobju depresije in okrog njih so se izoblikovala organizacijska načela za celotno delovanje – od newyorške pisarne do studijske tovarne na drugi strani celine. Bili so sredstvo za utrditev trženja in prodaje, učinkovitost in ekonomičnost pro-

dukcije kakšnih petdeset filmov letno in razlikovanje Warnerjeve kolektivne produkcije od konkurence.

Glavni arhitekti studia so bili njegovi izvršni direktorji, kar so takrat opazili skoraj vsi hollywoodski poročevalci. Med najbolj prekanjenimi poročevalci je bil Leo Rosten, ki je v globinski študiji *Hollywood – The Movie Colony*, izdani leta 1940, razmere opisal takole: »Vsak studio ima osebnost; vsak proizvod studia ima posebne poudarke in vrednote. In na koncu nas vsota osebnosti studia, skupni vzorec njegovih izbir in okusa, privede do njegovih producentov. Kajti producenti so tisi, ki utrdijo preference, predsodke in usmeritve organizacije ter s tem filmov, ki jih producira.«

Rosten ni govoril o »nadzornikih« in »pridruženih producentih«, ki so kontrolirali posamezne produkcije, niti o pionirskih »filmskih mogotcih«, ki so nadzirali ekonomsko politiko iz New Yorka. Govoril je o studijskih izvršnih producentih, kot so bili Louis B. Mayer in Irving Thalberg pri MGM, Jack Warner in Hal Wallis pri Warner Bros., Darryl Zanuck pri Twentieth Century-Fox, Harry Cohn pri Columbiji, in glavnih neodvisnih producentih kot David Selznick in Sam Goldwyn. Ti moške – in vselej so bili moške – so letni proračun, ki ga je določila newyorška pisarna, prevedli v program posameznih filmov. Usklajevali so delovanje celotnega obrata, vodili pogajanja o pogodbah, razvijali zgodbe in scenarije, si ogledovali dnevne posnetke med snemanjem, nadzorovali montažo, vse dokler film ni bil nared za pot do newyorških dvoran. To so bili moške zoper katere je v odprtem pismu časniku *The New York Times* aprila 1939 bentil Frank Capra, ko se je pritoževal, da »danes približno šest producentov obdeluje 90 odstotkov scenarijev in montira



Državni sovražnik



Mladi Lincoln

90 odstotkov filmov«. In to so bili možje, ki jih je F. Scott Fitzgerald opisal na prvi strani *The Last Tycoon*, hollywoodskega romana, ki ga je pisal tik pred smrtjo leta 1940. »Hollywood lahko brez razmišljanja sprejmete, kot sem storil sam,« je pisal Fitzgerald, »ali pa ga odpravite z zaničevanjem, ki ga hranimo za tiso, česar ne razumemo. Tudi razumeti ga je mogoče, a le v obrisih in po koščkih. Manj kot pol ducatu mož je uspelo celotno filmsko enačbo zadržati v svojih rokah.«

Ko je Fitzgerald pisal ta odlomek, je imel v mislih Irvinga Thalberga, in težko bi našli primernejši opis njegove vloge pri MGM. Prav tako ne bi mogli najti jasnejše in bolj zgoščene formulacije našega cilja: izračunati celotno filmsko enačbo, zabeležiti tisto, kar so Thalberg in Zanuck in Selznick in bore malo drugih nosili v svojih glavah. Po prekopavanju na tone arhivskega materiala iz različnih studiev in produkcijskih hiš sem postal trdno prepričan, da so bili ti producenti in studijski voditelji najbolj napak razumljene in podcenjene osebe v ameriški filmski zgodovini. To delo na nek način predstavlja prizadevanje, da bi znova premislili njihove prispevke k hollywoodskemu filmskem ustvarjanju; a ne bi rad pretirano poudarjal njihovega pomena ali napeljeval k napačnemu razumevanju svojega lastnega stališča. Hollywoodska delitev dela se je razširjala daleč v upravne in tržne vrste, tako da nas izločanje producenta ali kogar koli drugega kot umetnika ali vizionarja ne more pripeljati nikamor. Prav bi bilo, da se spomnimo francoskega filmskega kritika Andréja Bazina in njegovega svarila zgodnjim pristašem avtorstva, ki so filmsko zgodovino pretvarjali v kult osebnosti. »Ameriška kinematografija je klasična umetnost,« je zapisal Bazin leta 1957, »zatorej v njej

občudujemo tisto, kar je najbolj občudovanja vredno – ne zgolj nadarjenosti tega ali onega filmarja, temveč genialnost sistema.«

Četrto stoletja smo potrebovali, da smo začeli ceniti ta vpogled, da smo v »klasičnem Hollywoodu« videli natanko to: obdobje, v katerem so različne družbene, industrijske, tehnološke, ekonomske in estetske sile ujele občutljivo ravnotežje. To ravnotežje je bilo polno navzkrižij in se je ves čas spreminjalo, a štiri desetletja je bilo dovolj stabilno, da je lahko zagotavljalo trden sistem produkcije in porabe ter s tem veliko količino del z enotnim stilom – standardnim načinom pripovedovanja zgodb, od fotografije in montaže do strukture zapletov in tem. Te različne sile je v ravnovesju vzdrževal studijski sistem v celoti; »studijska doba« in klasični Hollywood vsekakor opisujeta isti industrijski in zgodovinski pojav. Te sile so se stekale v samih studiih, od katerih je bil vsak posebna variacija hollywoodskega klasičnega stila ...

Filmi so bili »vertikalna« industrija v tem, da je bila končna oblast v rokah lastnikov in najvišjih korporativnih funkcionarjev v New Yorku. A newyorška pisarna ne bi mogla delati filmov, niti ne bi mogla zapovedovati zanimanja občinstva in okusa javnosti. In ne glede na poskuse usmerjanja produkcije in trženja je filmsko ustvarjanje ostalo tekmovalno in ustvarjalno početje. V celotni sliki je bilo vodstvo na Zahodni obali ključ do delovanja studiev – s tem ko je povezovalo ekonomska in ustvarjalna sredstva družb ter denarno politiko prenašalo v ustvarjalno prakso. To je zahtevalo tesno sodelovanje z New Yorkom in občutek za tržno usmeritev družbe, a tudi jasno zavedanje studijskih sredstev in močno interakcijo z najpomemb-

nejšimi filmskimi ustvarjalci, ki so bili na voljo, zlasti režiserji, pisci in zvezniki.

Studijsko filmsko ustvarjanje zaradi različnih vložkov in tveganj vsakega od ključnih igralcev ni bilo toliko proces sodelovanja kot pogajanj in boja – ki je občasno spominjal na oborožene spopade. A nekako je delovalo in delovalo je dobro. Navsezadnje je pri klasičnem Hollywoodu najbolj presenetljivo to, da so tako raznolike in nasprotno sile lahko tako dolgo obdržali v ravnovesju. Novi Hollywood in komercialna televizija zelo jasno kažeta, kaj se zgodi, ko ravnovesja ni več, in nas opozarjata na to, kako produktiven, učinkovit in kreativen sistem smo izgubili v petdesetih. Studijski sistem je bil nekaj genialnega, če bomo to razumeli, bomo morda nazadnje lahko spoznali, kaj je Hollywood bil.

Iz knjige Thomas Schatz: *The Genius of the System – Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, Pantheon, New York, 1988.

Delavsko-punkerska univerza in Retrovizor
s skupnimi napori predstavljata

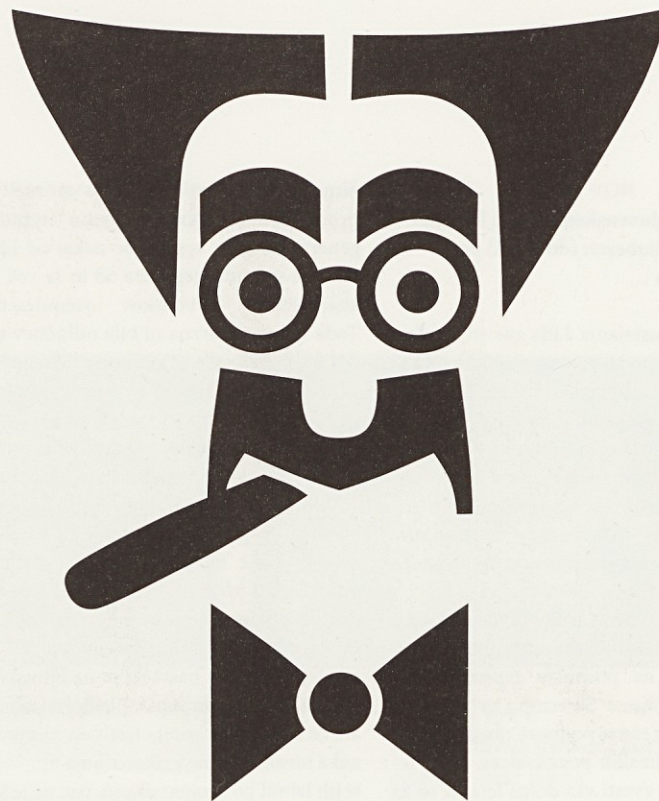
FILMSKI KROŽEK

07/08

Tematika prvega semestra letošnjega krožka je
FILMSKA KOMEDIJA

Filmski krožek poteka vsak drugi ponedeljek
ob 19. uri v Klubu Gromka na Metelkovi.

Podrobnejše informacije in urnik na voljo tukaj (od
oktobra dalje): dpu.mirovni-institut.si, www.retrovizor.si,
prijave na krožek sprejemamo na: dpu@mail.mirovni-institut.si



DELAJSKO
PUNKERSKA
UNIVERZA

RETROVIZOR

v sodelovanju s klubom Gromka

A photograph of a man with a beard and a headband, playing a double bass. The lighting is dramatic, with strong highlights on his face and hands against a dark background. The man is shown in profile, focused on his instrument.

Tudi to
je **muška***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

foto Žiga Koritnik

EKRAN, NOV.-DEC. 2007

Festival slovenskega filma: Petelinji zajtrk ali ljubezen (do filma) po slovensko

V času nastajanja Liffa me je izredno motilo, da so nekateri kot naučeni verz iz šolskega berila ponavljali frazo: "Saj je vse lepo in prav, program je še kar, za organizacijo mednarodnega festivala vemo, da je zahtevna, ampak festival nima identitete, prepoznavnosti!" Če so komentari hoteli zveneti bolj strokovno, pa se je slišalo: "Festival nima izdelanega programskega profila!"

Po sedemnajstih letih, potem ko smo Liffe spravili do slovesa najboljše blagovne znamke na področju reproduktivne kinematografije v Sloveniji, za kar ima največ zasluga sama podpora obiskovalcev, nespornih filmskih poznavalcev, ki so festivalu ostali zvesti vsa dolga leta in so za sabo potegnili še tisoče drugih, sem se odločila prispevati k realizaciji festivala slovenskega filma, in glej čudo!! V Ekranovi oceni festivala se pojavi enak očitek: FSF nima lastne prepoznavnosti, ni pojem dobre blagovne znamke! Če ne bi bila psihično trdna na tleh, bi pomislila, da se dogaja nekakšna zarota proti meni, saj je jasno, da ko ti kritiki nimajo česa bolj oprijemljivega očitati, ti vržejo naprej nekaj tako ohlapnega, kot je nedorečen programski profil oziroma ne-prepoznavnost festivala.

Človeku je kar nerodno, v tako strokovni publikaciji, kot je Ekran, pojasnjevati, da je identiteta Festivala slovenskega filma pač nacionalni filmski program, da festival druge identitete enostavno ne more imeti. Sicer jo lahko nadgrajuje, kar smo letos naredili z uvedbo mednarodnega programa evropskih filmov in koprodukcij, vendarle pa je osnovna programska zasnova pregled in nagrajevanje nove slovenske AV produkcije. Kot rečeno, nima se smisla čuditi nad močjo usode, ki se ji očitno ne da ubežati in jo pravzaprav izzove vsak sam, s svojimi odločitvami. Vpeljevanje organizacijskih in programskih novosti, drugačnih konceptov predstavitve filma, zasukov v razumevanju vloge festivala seveda največkrat najprej povzročijo nerazumevanje, če ne že kar zavračanje. Pred osemnajstimi leti je bilo vzpostavljano prvega mednarodno priznanega filmskega festivala v skorajda nepredvidljivo zaprti (kontrolirano odprti) Sloveniji drzna avantura, ki bi vsekakor spodletela brez zadostne količine vztrajnostnih značajskih momentov, osnovanih na ravno pravšnji dozi teorije

filma, začinjeno z manjšo pozno uporništvu, prilegajočo se zgodovinskemu trenutku generacije, ki je vpila vase nekaj od liberalizma legendarnega leta 68 in še več od anarhističnih prebliskov osemdesetih. Toda nič manj drzna ni bila odločitev voditi festival slovenskega filma v tako napeti situaciji, ko je Filmski sklad prejudiciran za konflikt z vsem in vsakomer, ne glede na to, kako konstruktivno držo želiš zavzeti do slovenskih filmskih ustvarjalcev.

Odločitve glede trajanja festivala, oblikovanja programskih sklopov in timinga na žalost ne morejo biti vselej načelne odločitve v idealnih pogojih, pač pa so dostikrat iznajdljivo prilagajanje danim možnostim, številnim omejitvam, ki jih letos, zahvaljujoč nastavkom na Filmskem skladu, res ni bilo malo. Najboljša oblika ali, če hočete, identiteta festivala ni nikdar neka idealna forma prikazovanja filmov, ki si jih izbral po svojem okusu, pač pa je kar najboljša reakcija na ovire, na katere naletiš pri pripravah prireditve, za katero stojiš zato, ker si uspel/a selekcionirati nekaj od filmov, ki so te prepričali.

Ali drugače povedano: če ne bi bilo koncem osemdesetih Wendersa, Kaurismakija, Altmana, Rivetta, Von Trierja, Chabrola, Resnaisa, Jarmusha, Spikea Leeja, pa tudi Saure, Morettija in še mnogih drugih, se tudi meni ne bi dalo ustanjavljati nekih mednarodnih festivalov in preskakovati prostorskih, finančnih, organizacijskih ovir. Ampak so bili filmi, ki so bili vredni truda, in če ne bi bila prepričana, da je slovenska kinematografija vredna festivalske podpore, se mi prav gotovo ne bi ljubilo kandidirati za direktorico festivala, ki se ga že nekaj let drži smola in največkrat po krivici ne prav dober sloves, saj kljub uspehom v tujini doma ne najde prav dosti medijske podpore. Ob vsej pomoči preteklih izkušenj mi je bilo tudi vnaprej jasno, da ni čarobne formule, po kateri bi lahko dobil glavni zadetek na tem lotu domačega filma: imeti zadovoljne avtorje in filmarje na eni in zadovoljiv obisk na drugi strani. Še posebej, ker gre za tekmovalni festival, in še posebej, ker imamo samo eno vesno za najboljši film, eno za najboljšo igralko, najboljšega režiserja, scenarista, montažerja ... in čisto nič drugače ne bi bilo, če bi si avtorji kar sami med sabo porazdelili nagrade. To sicer tudi zakonsko ni omogočeno, in četudi bi zakon spremenili, bi to pomenilo dokončen razpad sistema.

Naj zaključim posplošeno razmišljanje in pojasnim konkretne okoliščine za nastanek prej omenjenih neidealnih pogojev.

1. Termin festivala je bil prestavljen z za Portorož vsekakor primernejšega septembrskega termina na oktobrskega zaradi krize poslovanja na Filmskem skladu, ki je v skladu s Pravilnikom festivala in Aktom o ustanovitvi FS organizator FSF. Kriza je nastala s skorajda enkratnim odstopom treh ključnih kadrov: v.d. direktorja (odstopil je na seji nadzornega sveta 8. junija), vodje finančne službe ter vodje pravne službe (ki sta bila tako ali tako samo v začetnem pogodbenem razmerju). V ponedeljek, 11. junija, je mene, četrto od sedmih zaposlenih na Skladu, čakalo nepodpisano obvestilo o odpovedi delovnega razmerja, in to kljub aprilskemu imenovanju za direktorico FSF ... In organizator Festivala slovenskega filma je Filmski sklad!

(O tem obstaja kot dokaz moja izjava v Delu, objavljena junija letos.)

2. Novi v. d. direktorja Denis Miklavčič je moral čimprej kadrovske zagotovitve poslovanje Sklada in je takoj sklenil z mano novo pogodbo in uredil moje statusno razmerje znotraj Sklada v odnosu do vodenja FSF, česar prejšnja uprava ni mogla storiti vse od začetka aprila dalje, s čimer mi je bila končno zagotovljena pravna podlaga kot pooblaščen osebni, katere odgovornosti kar najstrožje opredeljuje Pravilnik festivala. Brez tvorstne pravne podlage je nemogoče voditi postopke izbire sodelavcev, podpisovati pogodbe, nemogoče je bilo izvesti javno naročilo za izvajalca festivala ipd. Šele julija smo bili toliko »konsolidirani«, da sem imela vsaj osnovno strokovno pravno pomoč ter vodjo finančne službe za izvajanje finančnih tokov.

3. Trajanje festivala:

Po mnenju avtorice članka in tudi nekaterih ustvarjalcev je bil festival po nepotrebnem razvlečen čez cel teden (naj mi bo oproščena še ena reminiscenca na dvotedensko trajanje Liffa, ki je bilo prav tako za mnoge v začetku predolgo, nato pa se je vedno bolj potrjevalo za ravno pravšnje dolžino glede na način financiranja tega festivala, ki se je v glavnem črpal iz lastnih sredstev). Tudi ta zakaj ima svoj zato.

Seveda prvič zato, ker je bilo večje skupno število filmov; več je bilo slovenskega celovečernega programa, dodan je bil mednarodni program evropskega filma, skupaj okoli 60 filmov. Šlo je za združitev mednarodnega in domačega programa, pri čemer je bil program slovenskih filmov načrtovan za podaljšan vikend, od četrtega do nedelje, vendar pa se je to izkazalo za nerealno in dvakrat problematično:

- prvič zato, ker filmarji niso bili za-

dovoljni z nobeno drugo uro začetka projekcije kot tam nekje med sedmo in osmo zvečer in

- drugič, ker smo v Avditoriju zasedli še edini prosti oktobrski termin, ki pa je bil tudi termin dni slovenskih pravnikov, ki so bili tam točno med 11. in 14. oktobrom, ko je bil prvotno planiran slovenski del FSF. En mesec pred začetkom festivala ni bilo mogoče rezervirati ene hotelske sobe v tem terminu, kaj šele dobiti kapacitet za dvajset filmskih ekip!

Kar pa se tiče zaključne prireditve!

Draga Mateja, strinjam se, da bi bil zaključek lahko manj bučen, pa tudi mestoma manj banalen in bolj zrelo spoštljiv, toda nikomur s čisto vestjo ni bilo treba zardevati zaradi nje.

Kako čudno je, da pri nas tako težko razumemo neškodljivo parodijo, še težje pa izrazimo spoštovanje nekemu.

Mislím, da sem dovolj kvalificirana, da lahko izrečem oceno, da je organizacija filmskega festivala izredno stresno in zahtevno operativno delo, ki pa nosi v sebi veliko zadovoljstva, če sodelujoči ne držijo fige v žepu. Tega je bilo vsekakor letos v Portorožu veliko preveč, da bi odgovorni lahko izšel iz te bitke osebno neprizadet.

Morda pa se je splašalo, če bomo lahko enkrat tudi za FSF rekli tako kot danes za Liffe, da predstavlja dobro blagovno znamko. Ampak dobre blagovne znamke ne ustvariš čez noč, zanjo je treba trdo delati več let, včasih v popolnem nasprotju z začetnimi popotnicami.

Samo še to: vsak se sam odloči, koliko si bo zadal bremena odgovornosti, toda kako bo to breme nosil, ni več samo njegova stvar! Verjetno bi večina na mojem mestu vrgla puško v koruzo in odšla čim dlje od FS, vendar si v tem primeru upam z največjo gotovostjo trditi, da slovenski filmi letos ne bi imeli festivala. Kar bi bila še ena zapravljen priložnost v korist slovenskega filma. Mediji imajo ogromno moč in s tem veliko odgovornost, zato ponavljati, da je slovenski film sinonim za slab film, kot je še enkrat zapisano na koncu članka Mateje Valentinčič, pomeni večjo škodo za slovensko kinematografijo in, ob letos zelo solidnem nivoju realiziranih filmov, neprimerljivo bolj trden dokaz za netaktnost kot pa bučna zaključna festivalska zabava.

JELKA STERGERL

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



EKRANOV IZBOR

EKRANOV IZBOR:

Ni prostora za starce, There Will Be Blood

INTERVJU:

Pere Portabella



KINO SVET

SLOVENSKI FILM:

L ... kot ljubezen, Za vedno

KINO SVET:

Četrta generacija kitajskega filma v Rotterdamu, Svetlana Proskurina



POSLUŠALNICA

TEORIJA:

Laura Mulvey: gledalec kot proizvod oziroma efekt teksta

POSLUŠALNICA:

Bob Dylan v filmih Martina Scorseseja in Todda Haynesa



NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 13,20 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA

Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: revija.ekran@guest.arnes.si
Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30



Novi twingo. Poraba: 4,3 - 5,9 l/100 km pri mešanem ciklu. Emisija CO2 113 - 140 g/km. Silka je simbolčna.

ILUNA TBWA

1511 Ljubljana

Renault Nissan Slovenija, d.o.o., Dunajska 22.

TWINGO SLOVENIJA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
DS
186 6422008
920081141,1
COBISS



www.renault.si



NOVI TWINGO. ČUTITE KAKO VAM UTRIPA SRCE?

