

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO
VOL. 32/LETNIK XLIV/SEPTEMBER-OKTOBER/2007/2, 92€

3EKRAN



FOKUS: KAKŠEN FILM BI POSNELI,
ČE NE BI BILO NIKAKRŠNIH OMEJITEV?

EKRANOV IZBOR: INLAND EMPIRE, GRINDHOUSE, BERLIN ALEXANDERPLATZ **MOJ PRIZOR:**
FERI LAINŠČEK **FESTIVALI:** BENETKE **INTERVJU:** ULRICH SEIDL **ZRCALO:** MLADI KITAJSKI
FILM **V SPOMIN:** ANTONIONI, BERGMAN **TEORIJA:** JACQUES RANCIÈRE **FILMSKE BESEDE:**
ANDREW SARRIS

Kolosej Maribor

Kinodvor

dvorana Slovenske kinoteke

Kino CD

Kino Komuna

Kinoklub Vič

7.–21. november

18.

life



cankarjev dom

Ljubljana, Slovenija 2007

www.cd-cc.si


TOBAČNA
LJUBLJANA
DONATOR

DELO
MEDIJSKI POKROVITELJ



GLAVNI POKROVITELJ

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Putrihov kinematograf – Razstavljeni mehanizem fikcije (Igor Španjol) **-4** Električne podgane sanjajo video sanje (Jurij Meden) **-5** Grossmannov festival filma in vina (Jurij Meden) **-6**

13 POVEČAVA

Ekranov izbor INLAND EMPIRE – Trpljenje Laure Dern (Nil Baskar) **-13** Smrtno varen & Planet terorja – Grindhouse ali užitek mesarjenja (Zoran Smiljanič) **-15** Berlin Alexanderplatz – Intimna epopeja, finale modernizma (Miha I. Zadnikar) **-18**

40 KINO SVET

Festivali Benetke – Angloameriška naveza izpodrinila tretji svet (Simon Popek) **-40** Cinema Ritrovato – Popolni kraj za prvi ali poslednji ogled filma (Koen Van Daele) **-43**

54 KONTRA-PLAN

Teorija Onemogočena pripoved (Jacques Rancière) **-54** **Reality Check** Korektna odslikava družbene realnosti? (Primož Krašovec) **-57**



9



18



42



61

Filmske razglednice Singapur (Ben Slater) **-7** Orašje (Nebojša Popović) **-8**

Spregledano Ofsajt – Ženske v prepovedanem položaju (Špela Barlič) **-9**

Portret Marko Naberšnik (Goran Vojnović) **-10** Asia Argento (Jurij Meden) **-10**

Domača scena Tečaj odpuščanja (Vesna) **-11**

20 SLOVENSKI FILM

Fokus Kakšen film bi posneli, če ne bi bilo nikakršnih omejitev? **-20**

Intervju Mirjana Borčič – Prepuščati film naključju ni dobro (Tina Lešničar) **-34**

Moj prizor Feri Lainšček – Spomenik živim **-38**

Intervju Ulrich Seidl – Med dokumentom in fikcijo (Mateja Valentinčič) **-46**

Zrcalo Mladi kitajski film (Li Hongyu) **-49**

V spomin Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman (Jože Dolmark) **-51**

Branje v temi Zveni kot nekaj iz 20. stoletja (Koen Van Daele) **-59**

Poslušalnica Profesionalno preseganje igralskega ega (Miha I. Zadnikar) **-60**

Filmske besede Teorija avtorja in nevarnosti Pauline (Andrew Sarris) **-61**

Revija Ekran, št. september-oktober, je podprl sponzor Tiskarna Schwarz.



Na naslovnici: Smrtno varen
vol. 32 / letnik XLIV / september-oktober / 2007 / 2,92 €

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; 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 2800 SIT / 11,68 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.

Delavsko-punkerska univerza in Retrovizor
s skupnimi napori predstavljata

FILMSKI KROŽEK 07/08

Tematika prvega semestra letošnjega krožka je
FILMSKA KOMEDIJA

S krožkanjem bomo pričeli v ponedeljek,
22. oktobra ob 19. uri in nadaljevali vsakih
štirinajst dni 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



v sodelovanju s klubom Gromka

DELAVSKO
PUNKERSKA
UNIVERZA

RETROVIZOR



Tudi to
je **muška***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

foto Žiga Kortnik

TEROR IDILE

V »alternativnem« uvodniku prejšnje številke sem zapisala, da v Sloveniji film »z nabojem intelektualne neodvisnosti, svobode, kreativnosti in kritičnosti do okolja, v katerem nastaja, še vedno velja za praznik« – in ta praznik se je po dolgem času pripetil. Na sončni strani Alp, kratki film Janeza Burgerja, je parodija na žanr domačijskega filma (*heimatfilm*), katerega korenine segajo v gorski film iz 20-ih in 30-ih let prejšnjega stoletja, ko se ga je marljivo posluževal tudi nacizem, dokončno pa se je razbohotil na ruševinah povojne Nemčije. S podobami prečudovite gorske narave, kjer živijo pošteni in plemeniti ljudje, je povečeval predvsem družinske vrednote, slogo ter domovinsko zavest. Rečeno drugače: nostalgijo za izgubljenim ruralnim svetom, reakcionarne vrednote in šovinizem. Žanr je veliko priljubljenost užival tudi v Avstriji in Švici, medtem ko ga Slovenci – čudno – nismo nikoli zares uvozili (čeprav *Kekec* ni daleč, *Triglavske strmine* in *V kraljestvu zlatoroga* pa sta domala popolna primerka *heimatfilma*). Morda je bil preveč podoben realnosti, in še vedno je, kot poredno namiguje tudi Burgerjev film. Ta se bere predvsem kot avtorska izjava, komentar slovenskega duha in nestrpnosti, ki se je zajedla v ta naš čudoviti rod in še čudovitejšo grudo. O tem, kako je film nastal in o odzivih nanj, bomo najbrž lahko še kakšno zapisali v prihodnji številki; mednarodno premiero je doživel na filmskem festivalu v Sarajevu, domača pa ga še čaka na 10. festivalu slovenskega filma, ki bo potekal v Portorožu med 11. in 14. oktobrom.

V tej se obeta zanimivo branje na temo slovenskega filma. *Ekran* je preveril, kakšne filme bi snemali režiserji in režiserke, če jim na poti ne bi stale komisije Filmskega sklada, finančne omejitve ali kakršne druge ovire. Seveda gre za provokacijo, za odziv na aktualno situacijo v institucionalni kinematografiji, ki je v popolnem razsulu, a tudi za čisto radovednost. Ob kritičnih odmevih na krizo v produkciji, o kateri se je razpisala večina, se izpiše dvoje: da bi filmarji v drugačnih »okoliščinah« še vedno snemali enake filme (zato, ker na omejitve že zdaj ne pristajajo, ker se jim zdijo potrebne ali pa jih vidijo kot filmu imanentne), nastalo pa bi nekaj epskih in zgodovinskih spektaklov, ki bi se ukvarjali z identiteto slovenskega naroda. Nihče pa ne bi posnel filma o zdrahah na slovenski filmski sceni, čeprav bi tako lahko najbrž nastala imenitna tragikomična kriminalka. A le kdo bi jo gledal ... Kot nefilmarka sem si predstavljala, da ima vsak režiser, režiserka, nekeje v kotičku misli svoj sanjski film – film, ki ga nosi s seboj in si ga želi posneti. Odgovori so me

drug za drugim presenečali. Zahvaljujem se vsem, ki so se povabilu odzvali.

Jesenski *Ekran* piše tudi o najbolj zanimivih filmih iz rednega kinematografskega programa (ob Lynchu in Tarantinu v navezavi z Rodriguezom opozarjamo na oktobrsko gostovanje Fassbinderjeve restavrirane verzije *Berlin Alexanderplatz* v Cankarjevem domu, ki je nikakor ne kaže zamuditi!). *Kino svet* poroča iz Benetk ter bolonjskega kinotečnega festivala Cinema Ritrovato, v Sarajevu smo se pogovarjali z enim najbolj kritičnih avtorjev evropskega filma Ulrichom Seidlom, v *Zrcalu* pa pregledujemo ozadje mladega kitajskega – pretežno neodvisnega in nizkoproročanskega – filma. Poklanjamo se Bergmanu in Antonioniju, ki sta s svojim odhodom avgusta zaprla poglavje evropskega filmskega modernizma. *Teorija* gosti prevod francoskega filmskega misleca Jacquesa Rancièra, v *Filmskih besedah*, ki v tem letniku predstavljajo ameriško filmsko kritiko, Andrew Sarris odgovarja na napad kolegice Pauline Kael iz prejšnjih dveh števil. Rubrika *Slovenski film v Mojem prizoru* gosti Ferija Lainščka, pisatelja, ki je s svojimi romani podložil kar pet celovečernih filmov (*Halgato* [1994], *Mokuš* [2000–2007], *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* [2005–2007], *Petelinji zajtrk* [2007], *Hit poletja* [2007]), k pogovoru pa smo povabili Mirjano Borčič, pionirko filmske vzgoje med mladimi, ki ji Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev letos podeljuje nagrado Metoda Badjure za življenjsko delo.

Prihodnja številka *Ekрана*, zadnja v tem koledarskem letu, bo izšla prve dni novembra in bo predstavila izbor filmov 18. Ljubljanskega mednarodnega festivala ter program *Ekranove Jesenske filmske šole*, ki se bo letos povezala s festivalom, njena glavna tema pa bo raziskovanje »neodvisnosti« neodvisnega filma (več o *Jesenski filmski šoli* na spletni strani revije na začetku oktobra). Še prej pa bo treba v Portorož na FSF, ki so mu tudi letos spremenili datum in ga za povrh povezali z nekakšnim evropskim programom. Pustimo se presenetiti, čeprav je prvo presenečenje že to, da obstaja zadosti slovenskih filmov (po večini gre za z zamudo dokončane projekte iz prejšnjih let), da festival sploh bo. Drugo presenečenje pa bo prisotnost ustvarjalcev in ustvarjalcev na festivalu, ki ga organizira tista institucija, v kateri zmeda in nepravilnosti onemogočajo njihovo delo.

RAZSTAVLJENI MEHANIZEM FIKCIJE

IGOR ŠPANJOL

Kinematografski prostori v galerijah so bili dolga leta ponavadi omejeni na majhne monitorje na hodnikih, v preddverjih v kotih razstavnih dvoran. S časom so si, z razvojem in izboljšavami kvalitete videoprojektorjev, gibljive slike na račun tradicionalnih medijev priborile precejšen del galerijskega prostora. Video instalacije zaprtega kroga, video skulpture in ambientni so, zaradi percepcijskega udobja in novih komunikacijskih razsežnosti, brez težav pridobili ustrezno pozornost občinstva. Filmske projekcije so za povprečnega obiskovalca galerije večji problem. V razstavnih prostorih je največkrat slabo poskrbljeno za udobne sedeže, prezračevanje in zatemnitev, kakovost slike in zvoka nihata, publika nenehno vstopa, izstopa ali kuka za improvizirano zaveso. Ponavadi so filmi daljši in tečejo z zanko, in ko vstopimo, praviloma zamudimo več ali manj začetnega dela, ki se nam ga, ko enkrat pridemo do konca, ne zdi več smiselno gledati od začetka. Projekcije brez zanke niso bistveno boljša rešitev, ker od gledalca zahtevajo še čas za vrtenje traku na začetek. Zato se filmi zdijo daljši, kot v resnici so, in količina ogledu namenjenih del lahko postane neobvladljiva. Problematičnost simuliranja moči kinematografske izkušnje v galerijah lahko utemeljemo z razlikami med učinkom filmskega platna in televizijskega monitorja, od tehnične razlike v oblikah kodiranja vizualne informacije do čisto fenomenoloških predpostavk.

Upravičeno se zdi kvečjemu v primerih, ko umetniki bolj ali manj kritično koketirajo z zabaviškimi in spektakelskimi kodi komercialne kinematografije. Medtem pa poskus koncentrirane recepcije del umetnikov, ki se bolj kakor s kodi kinematografskega dispozitiva igrajo s klasičnim besednjakom filmskega imaginarija in govornice, predvsem z montažo, v galerijskem kontekstu lahko naleti na težave.

Kljub temu se je že pred desetletjem razvila debata o dekonstrukciji in novi obliki »kina po filmu« oziroma o kinu kot razstavni formi, ki je na prestižnih mednarodnih prizoriščih med drugim izpostavila dela Jean-Luca Godarda, Chrisa Markerja, Stana Douglasa, Elije-Liise Ahtila, Dominique Gonzales-Foerster, Pierra Huygheja, Michaela Snowa in Chantal Akerman. Danes se precej tako imenovanih sodobnih umetnikov v svojih delih loteva filmskih podob in kinematografskega dispozitiva – filmska teorija, ki film bere kot simbolno govorico, je prestopila meje filmskega medija in se pojavlja kot pomembna referenca sodobne umetnostne produkcije, utemeljene na kinematografski mobilizaciji vizije v kontekstu kinodvorane. Po drugi strani se vedno več tako imenovanih eksperimentalnih filmarjev pri predstavljanju svojih del odloča za galerijski kontekst – bodisi zaradi omejenosti distribucijskega sistema, ki tovrstne projekte obsoja na festivale, ali zaradi ugodnejših produkcijskih pogojev. Tako so Marko



Peljhan, kolektiv Klon Art, Marko Košnik, Ema Kugler in Miha Knific zasedli slovenske kinematografske prostore, Apolonija Šušteršič, Vuk Čosić, Davide Grassi, Tomaž Tomažin, Narvika Bovcon in Aleš Vaupotič pa so priročne kinematografe inštalirali v razstaviščih.

Produkcija Tobiasa Putriha je v okviru te problematike izjemna. Osredotočena je na primerjave divergentnih trendov v kulturi (industrijo proti avantgardi, geometrijsko strukturo proti ekspresionistični formi in ameriško proti evropski verziji modernizma), utemeljena na kritiki tehnološkega napredka in izpeljana ročno in skromno, največkrat iz kartona, lesa in recikliranih materialov vsakdanje uporabe. Po začetnem raziskovanju ideje »absolutnega kinematografa« se je Putrih posvetil vprašanju funkcije kinematografov in pomena filmskega medija, raznovrstnosti pogledov na gibljive slike, gradnji intimnih filmskih zgodb in problematiziranju izkušnje kinodvorane kot temnega, nevidnega prostora, kjer se obiskovalec znebi lastnega telesa. Zanj nekaj let razstavlja makete kinodvoran, utemeljene na zgodovinskih in utopijskih modelih eksploatacije vizualnega polja, ki nazorno kažejo pregled stoletne tradicije gradnje kinodvoran in so hkrati osebni in intimni odziv na današnje globalizirane in tehnološko dovršene multiplekse.

Tudi v osnovi koncepta njegove

predstavitve na zadnjem beneškem bienalu je ideja gradnje drugačnega, osebnega kinematografa kot enostavnega modela v razmerju do dominantnih globalnih mehanizmov za proizvodnjo spektakla. Medtem ko v Galeriji A+A razstavlja makete, s katerimi raziskuje hipotetične kinematografske prostore, je glavni del projekta, namenjen prostorskemu eksperimentiranju s strukturo, realiziran v parku otoka San Servolo. Zgradba začasnega paviljona je zasnovana kot aluzija na dekorativni stil kinematografskih zasnov Johna Ebersona iz dvajsetih let 20. stoletja. V kinematografu, oblikovanem z biomorfno zaobljenimi lesenimi stenami in stropom, na katerega se projicirajo zvezde in oblaki, predvajajo kuriran izbor avtorskih filmov. Tako povečava makete dvorane hkrati deluje kot razstavni arhitekturni prostor in razstavljeni mehanizem fikcije.

ELEKTRIČNE PODGANE SANJAJO VIDEO SANJE

JURIJ MEDEN



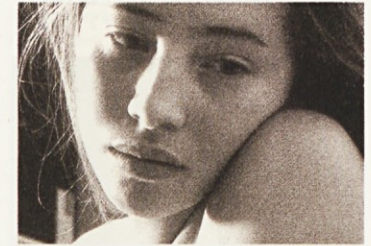
Pod poetično-pomenljivim naslovom, povzetim po kultni zgodbi Philipa K. Dicka, se je v celjskem Mestnem kinu Metropol in okolici med 6. in 8. julijem odvila prva edicija mednarodnega video festivala v organizaciji lokalnih društev 567 in Filter. Glede na dolgo, bogato in mednarodno močno uveljavljeno teorijo in prakso videa kot izraznega sredstva znotraj kontekstov sodobnih umetnosti v domačem prostoru, se pravzaprav zdi nenavadno, da se festival sorodnih programskih usmeritev ni pojavil in obstal že dolgo prej, v organizaciji katerega izmed akterjev, zaslužnih za razcvet in izčrpno refleksijo slovenske video produktivnosti že od ranih osemdesetih dalje (ljubljski video festival Mednarodni bienale video CD je deloval samo v letih 1983–87). Hipen prelet programskih sekcij celjskih Električnih podgan, kjer med štirimi obstoječimi vsebinskimi sklopi najdemo kategorijo »Video, v celoti posnet z mobilnim telefonom«, namiguje, da sta festivalu skupaj z željo po zapolnjevanju praznine in zgodovinskimi osmišljanjem botrovala tudi razcvet in dostopnost sodobnih tehnologij za (re)produkcijo avdiovizualnega. Evolucija s slabim priokusom skrajne utilitarnosti in potrošništva sicer praviloma vodi predvsem v inflacijo in devalvacijo podob z vedno krajšim rokom uporabe, zato je vsak poskus kritičnega vrednotenja pikslastega stanja stvari, kakršnega nedvomno predstavljajo *Električne podgane*, lahko

zgolj dobrodošel. Kot razmišljujoč, kritičen vmesnik se predstavlja tudi festival sam, ki teži k vzpostavljanju »konstruktivne atmosfere« in poziva k dialogu med avtorji, strokovnjaki in širšo javnostjo, pri čemer meri na prepoznavnost videa kot samostojne umetniške prakse, ločene od, na primer, rabe videa v umetniških instalacijah. Pri samostojni obravnavi videa so šle celjske Podgane celo tako daleč, da so bile vse štiri sekcije uradnega festivalskega programa predvajane v temi kinodvorane, z jasno naznanjenim začetkom video predstave, ne pa – na liniji prevladujoče prakse – stisnjene v katodno cev ali žarčene na bele stene galerij in muzejev. Tako so galeristi poudarjali korenine video umetnosti v upodabljalno umetnosti (v nasprotju s splošno sprejeto narativnostjo filma, v kontekstu katerega video lahko šteje le kot novo orodje starega izraza) in poudarjali video inherenten element nenehne gibanja kot posledico tehnološke evolucije video traku iz nenehno tekočega traku za zapisovanje oziroma predvajanje zvoka (v nasprotju s filmom, ki tehnološko izvira iz statične podobe, pri čemer je nato gibanje zgolj derivat oziroma iluzija). O uspešnosti tovrstnega podrejanja maksimi temporalnosti je v Celju presojalo sicer relativno maloštevilno občinstvo, pa zato popestrjeno s številnimi prisotnimi avtorji in domačimi strokovnjaki, tako da živahen diskurz vsekakor ni umanjkal. Zlasti gre Celjane pohvaliti

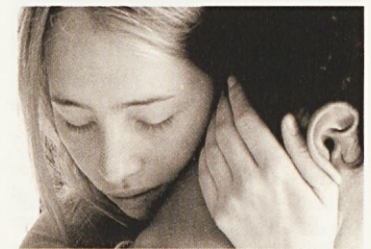
za razumevanje pomena širših kontekstov in neločljive spetosti preteklosti in sedanosti, da bo mogoče kvalitetnejše zakorakati v jutri; kot »avtor v objektivu« se je tako predstavil starosta slovenskega videa Miha Vipotnik, še en ključni akter domače video scene Neven Korda je med festivalom vodil delavnico »uporabnega videa«, pripetili sta se retrospektivi desetih let bolgarskega videa in izbor del študentov ljubljanske ALU, po dvajsetih letih so v Celju v organizaciji festivala na Starem gradu nastopili Laibach, oboroženi z novim setom sijajnih in provokativnih videov za vsak komad z nove plošče. Še beležka za zgodovino: v sekciji debitantov je nagrado za najboljši video prejela zagrebška pisateljica in pesnica Stanka Gjurić za delo z naslovom *Spanje in sanjanje* (Spavanje i sanjanje); posebno omembo v isti sekciji si je zaslužil ameriški avtor Jihyun Ahn za video *Their Circumstances*. V sekciji enominutnih videov je zmagal Norvežan Jan Hakon Erichsen z naslovom *Falling Down*, naš Amir Muratovič je z videom *Povej mi, kaj vidiš* zmagal v kategoriji del, posnetih s prenosnim telefonom, v sekciji »Vse šteje« pa je slavil Poljak Tomasz Plackowski z videom *Anachrom*.

KAR NAENKRAT (À TOUT DE SUITE) FRANCIJA, 2004

režija: Benoît Jacquot igrajo: Isild Le Besco, Ouassini Embarek, Nicolas Duvauchelle, Laurence Cordier, Forini Kodoukaki



Francija, 1975. Bogataška hči Lili se zaljubi v fanta arabskega porekla. Nato nekega dne zavoni telefon: fant ji sporoči, da je s prijateljem ravno oropal banko in nekoga ubil. Lili roparjema ponudi začasno zatočišče v prostornem stanovanju svojih premožnih staršev, nakar skupaj z njima in s še enim dekletom pobegne v Španijo. Mednarodne tiralice pahnejo mladostnike v beg brez postanka, iz Španije v Maroko in nazadnje Grčijo, kjer se morajo ločiti. Lili v Atenah ostane sama, brez denarja in svojega fanta ...



»Vrnili so se filmski spomini: *Bonnie and Clyde* Arthura Penna, *They Live by Night* Nicholasa Raya in *Badlands* Terrencea Malicka. Vendar se ob pisanju scenarija nisem obremenjeval s tem, da mora biti moj film za vsako ceno drugačen. Zanimalo me je, kako naj gledalcu prikažem misli in čustvovanja tega dekleta, ne da bi se zadovoljil s klasičnim filmskim pripovedovanjem.« Benoît Jacquot



Kinodvor, 13. september

ANTOINETTE JADAONE NA MESTU ŽENSK

'PLANO (FILIPINI, 2004/2005), TAKO DOBER OBČUTEK JE BITI ŽIV (IT FEELS SO GOOD TO BE ALIVE, FILIPINI, 2005), TAG ALONG (FILIPINI, 2006, MINI DV, 5'20'')



David Letterman, gostitelj nočnega talk showa, izvablja iz gledalcev salve smeha; v veliki meri gre to pripisati dejstvu, da se sam svojim šalam smeji tako glasno in človek si ne more kaj, da se mu pri tem ne bi pridružil. Kratki filmi filipinske režiserke Antoinette Jadaone prav tako sprožajo smeh, vendar na povsem drugačen način: Jadaone (in njeni liki) ohranjajo povsem resne obraze, ob čemer se gledalec sprašuje, če se režiserka smeji za kamero in ali je njegovo hihitanje sploh na mestu. Upošteva sredstva, ki jih uporablja, in objestnost njenih vizualnih »besednih iger«, bi lahko bila filipinska, ženska, kratkometražna različica Wesa Andersona. Filmi imajo prav poseben čar, ki je neposremljiv; čar, ki presega meje kulture in jezika in ima prav posebne razsežnosti. Njeni filmi sicer govorijo univerzalni jezik, razlogi, ki spravijo občinstvo v smeh, pa so različni, in prav zaradi tega so njeni filmi še bolj zanimivi.



Antoinette Jadaone (1984) je z odliko diplomirala iz filma in avdio-vizualnih komunikacij na University of Philippines. Njena glavna smer sta bila radio in televizija, zato je nameravala uresničiti svoje otroške sanje in postati športna komentatorica. Sanjam se je odpovedala, ko je ugotovila, da je premajhna: če bi npr. intervjuvala košarkarja (najbolj priljubljena filipinska rekreacija), ju kamera ne bi mogla ujeti v isti kader. 'Plano, njen prvi kratki film, ostaja vse do danes najbolj odmeven. Jadaone ne more dolgo posvečati pozornosti eni sami stvari, zato meni, da je snemanje kratkih filmov kot nalašč zanjo.

Cankarjev dom, 8. oktober

GROSSMANNOV FESTIVAL FILMA IN VINA 2007

JURIJ MEDEN

Slovenski Bouches-du-Rhône, vinorodni Ljutomer, je med 6. in 11. avgustom že tretjič zapored gostil mednarodni filmski festival, posvečen tistim odklonom filmske ustvarjalnosti, ki danes sicer zaprašeni ždijo pod pulti videotek, se cmarijo po trdih diskih pravovernih in se nasploh požvižgajo na odobravajoča mnenja tako mainstreamovskega kot akademskega filmskega diskurza. Govora je, kot sebe opredelijo grossmannovci, o »izvirni, skrajni in skrajno zabavni pokrajini neodvisne žanrske kinematografije«, pri čemer je letošnji poudarek tičal na pražanru horrorja in njegovih mnogoterih – slaskerskih, splatterskih, zombijevskih, post-apokaliptičnih, fantastičnih, komičnih, političnih, brezproračunskih, brezkompromisnih in na sploh izmaličenih – obrazih, predvsem evropskih, tako današnjih kot včerajšnjih. Ker Grossmann s svojim manjšinskim poslanstvom v domačem prostoru še vedno predstavlja relativno novost in subverzivno rariteto (če izvenzamemo delovanje notoričnega kluba Retrovizor in nekaj zakrnelih poskusov Ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala k ustanavljanju žanrske sekcije), gre njegovo početje v prvi vrsti pozdraviti in podpreti, da bo lahko nekoč sploh napočil čas za kritično vrednotenje. V zvezi s tem tako le opazka, da pet relativno šibkih in predvsem izrazito nedomiselnih filmov tekmovalnega programa predstavlja bržkone le realen odraz stanja na tem



področju evropske filmske produkcije, dandanes pravem pogorišču v primerjavo z zlatimi šestdesetimi, sedemdesetimi in osemdesetimi, ko je B-žanrska poplava predstavljala enega paradnih konjev pop kulture starega kontinenta. Žirija se je tako odločila za vizualno najbolj impresivnega kandidata, v maniri reklam (tako v smislu polakirane forme kot tudi banalne vsebine) posnetega norveškega slasherja *Hladni Plen* (Fritt Vilt, Roar Ulthaug, 2006). Zavaljo blede tekme za hudega mačka se sicer ne kaže hudovati predvsem zavaljo bogatih in vestno pripravljenih spremljevalnih (koncerti, predstavitev knjig, branje poezij, degustacije vin) in retrospektivnih vsebin festivala. Poleg španskega napihovanja balkanskega karakterja pod nadrealističnim skalpelom Slobodana Šijana (prejemnik nagrade stari hudi maček za življenjsko delo) in preletom čez tekoči trak zloglasne ameriške produkcijske garaže Troma (njen sofer Lloyd Kaufman je filmsko podhranjene v Prekiji razsvetljeval tudi osebno) je največji vtis pustil program čeških znanstveno-fantastičnih filmov iz petdesetih oziroma šestdesetih. Predvajanje s čudovitih novih kopij, opremljenih z angleškimi podnapisi, je set poleg izkazov o pestrosti socialistične filmske produkcije pričal tudi o spoštljivem odnosu, ki ga do svoje filmske dediščine goji Češka danes. Osebni vrhunec festivala: post-apokaliptična, militantno-feministična seksi miniaturna *Konec avgusta*

v hotelu Ozon (Konec srpnja u hotelu Ozon, 1967) v režiji Jana Schmidta in produkciji češkoslovaških vojaških studiev, fetus in prototip Hanekejeve mojstrovine *Le temps du loup* (2003), ki jo Schmidt vseeno gladko poseka v svojem hladu, brutalnosti in pesimizmu. Kot eno ključnih informacij velja za konec omeniti, da je festival odprla (pred)premiera novega celovečernega filma veterana Francija Slaka *Kakor v nebesih, tako na zemlji*. Glede na dejstvu, da je bil film predvajan nedokončan (poleg številnih vizualnih učinkov je manjkala tudi skoraj celotna glasbena spremljava) in z DVD nosilca (film je bil namreč posnet na 16mm filmski trak, pri čemer je temačna, atmosferska fotografija še enega veterana Radovana Čoka ena njegovih pglavitnih kvalit), se bo *Ekran* o njem moral razpisati ob kakšni drugi priložnosti. Zaenkrat le toliko, da smo dočakali izviren domači hibrid Markovičevega *Zbirnega centra* (Sabirni centar, 1989) in Powell/Pressburgerjevega *Vprašanja življenja in smrti* (A Matter of Life and Death, 1946), obenem pa – tudi po besedah avtorja – vsekakor najbolj intimen film Francija Slaka.

POZDRAV IZ
SINGAPURJABEN SLATER
PREVOD: JURIJ MEDEN

Kaj običajno napišemo na razglednice iz oddaljenih krajev? Morda kaj o vremenu. V Singapurju, skratka, zadnjih nekaj tednov močno dežuje. Skorajda ne mine dan, ko z neba ne zbledi luč; ko veter grobo ne zatrese negibnega zraka in se ne prične naliv. Edini dan brez dežja je bil nacionalni dan (9. avgust). Kot po nekem dobro organiziranem čudežu je bil deželi prihranjen pogled na vsakoletno, več milijonov dolarjev vredno spektakularno parado (tudi v živem televizijskem prenosu), okopano v topli vodi. Na ta dan vse od leta 1965 Singapur praznuje svojo neodvisnost. Gre za preplet pretirane lasvegaške zabavlaške estetike s prikazom vojaške moči v slogu Severne Koreje. Singapur na ledu – z orožjem. Demonstracije prikritih vojaških akcij se prelevijo v kopijo risanke *Reševanje malega Nema* (Finding Nemo, 2003, Andrew Stanton), s petsto šolarji, našemljenimi v barvite morske kreature. Na oder je prignano na tisoče statistov, ki pojejo, plešejo, mahajo z neonskimi baklami, lučkami in letečimi zmaji; simbolno pripoved o »vstajenju« države predstavlja lev-riba-mož na kotalkah. Občinstvo v pričakovanju ognjemeta se zdi v enaki meri navdušeno in zdolgočaseno. Nacionalni dan je dejansko odporen na dež. S tem ne želim reči, da lahko država nadzoruje meteorološke pojave; če se bodo oblaki trgali, bo povorka pač šla naprej in nacionalni mit – vzdržnost v brk vsemu – tako zgolj potrjen.

Da bi utekel dežju (ali paradi), greš v kino. Celovečerni film traja ravno prav dolgo, da nevihta mine in se ulice posušijo, ko prideš spat ven. Domačih filmov se praviloma drži slab sloves – trudijo se iskati zgodbe, ki bodo lahko tekmovala z uradno verzijo tega, kaj pomeni »biti Singapurec«. Nesrečnost se tako prelevi v izraz prenesenega pomena, obrabljen od pretirane uporabe. Cela parada nesrečnih, odtujenih Singapurcev, ujetih na filmskem platnu. Vseeno je letošnje leto prineslo nekaj alternativ alternativam in ga potihoma lahko celo označimo za prelomnico v singapurskem filmu. *Nevidno mesto* (*Invisible City*) avtorice Tan Pin Pin, v kinematografih predvajano le nekaj tednov pred nacionalnim dnem, se neposredno ukvarja s problemom zgodovine v tej državi; z boleznijo, ki jo uteleša parada – do skrajnosti in prešerno ne-zgodovinska.

Tan Pin Pin snema esejistične dokumentarce, vendar se ogiba glasu komentatorja ali napisom na ekranu. Njene intervencije so prikrite. Svoje predmete obravnave in rdeče niti (človeške karakterje in zgodbe) raje zgolj skrbno razporeja ter na ta način izvalja duhovite in pomenljive povezave,

pri čemer marsikaj pušča odprto ter tako gledalca prisili k seštevanju (oziroma zgodovinopisju). *Mesto* najbolj odločno spregovori o starih ljudeh in njihovih spominkih. Nekdanji študentski protestnik se oklepa svoje zbirke črno-belih fotografij levičarskih protestov iz poznih petdesetih; dogodkov, ki so bili cenzurirani, ponižani na raven robne opombe in nato prezrti. Ostareli profesor s poškodovanimi možgani, snemalec na ducate kolotov barvne dokumentacije regije v šestdesetih, razkriva, da je večina njegovega dela nepopisanega in zavitega v skrivnost, tako kot njegovi razdrobljeni spomini. Umirajoča Angležinja, sama na postelji, je nekoč za potrebe knjige fotografirala hiše v Singapurju. Vsi prostori, ki jih je videla, so danes razrušeni; njena knjiga je zdaj zbornik praznih prostorov, duhov.

In ko smo že pri tem: teden dni po paradi se je pričel Sedmi mesec. Gre za čas v letu, za katerega taoisti verjamejo, da se takrat začasno vrnejo duhovi njihovih prednikov. Kitajci po vsem svetu ga praznujejo z zažiganjem kadil in »peklenkega« denarja, v Singapurju (in v Maleziji) pa obstaja tradicija zabavanja mrtvih (in živih) po imenu *getai* (oder pesmi) – improvizirani variete v živo, ki vznika na poljih in parkiriščih okrog stanovanjskih četrti in vključuje pesmi v priljubljenem (vendar uradno zatiranem) kitajskem dialektu *hokkien*, objesten humor in smešne kostume. Novi film Roystona Tana *881*, ki je začel igrati nič manj kot na nacionalni dan, slavi to tradicijo kot trpežno ljudsko umetnost, medtem ko se tudi sam staplja z njenimi najbolj kičastimi in sentimentalnimi nagnjenji. Lokalni kritiki so pohiteli in film označili za »komercialnega«, vendar kljub temu ohranja subverzivni rob. Kinematografska bujnost lahko *getai* res predstavi kot nekaj modnega, vendar se – tako kot nelagodni spomini *Nevidnega mesta* – še dolgo ne bo mogel vključiti v parado.

3 NAPOVEDI 7
SLOVENSKA KINOTEKA
2007/2008

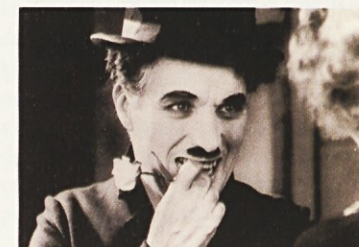
Nova kinotečna sezona se je pričela z Ozujevimi *Potovanjem v Tokio* (Tōkyō monogatari, 1953), ki je tudi nova pridobitev v kinotečnem arhivu. V letošnjem letu bodo predstavljeni še drugi novi nakupi, med katerimi so *Žepar* (Pickpocket, 1959) Roberta Bressona, *Trgo-*



vina za ogrom (*The Shop Around the Corner*, 1940) Ernsta Lubitscha, *Philadelphijska zgodba* (*The Philadelphia Story*, 1940) in *Adamovo rebro* (*Adam's Rib*, 1949) Georga Cukorja ter



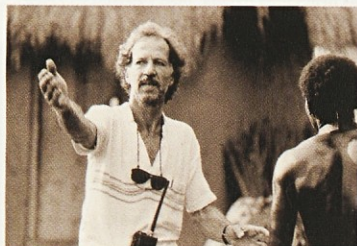
Erotikon (1929) Gustava Machatya. Oktobra bodo na sporedu filmi, v katerih je zaigrala Ita Rina, obeta se tudi cikl filmov, ki so v minulih osemnajstih letih kot zmagovalci zaznamovali Ljubljanski mednarodni filmski festival. Decembra bo Kinoteka v sodelovanju s Cankarjevimi domom gostila slavnostno



projekcijo Chaplinovih *Mestnih luči* (*City Lights*, 1931) in retrospektivo Larsa von Trierja. Z letom 2008, ko se začne predsedovanje Slovenije Evropski uniji, pa bodo v Kinoteki pripravili veliko retrospektivo evropskega filma, poimenovali so jo Evroteka, ki bo vsak mesec predstavila nekaj članic Unije, po besedah programskega oddelka bodo ob tej priložnosti v Ljubljano pripotovala kopije domala vseh evropskih mojstrov.

DokMa 2007

Dokumentarci v Mariboru bodo mestne kinodvorane ponovno odpirali med 2. in 7. novembrom, vrteli jih bodo v Partizanu in Udarniku ter na platnu Prvega odra na Prvi gimnaziji.



Filmski program DokMa 2007 tudi letošnje leto sestavlja pet sekcij. *Veliki dokumentarci* bodo tokrat posvečeni predstavitvi izbora dokumentarnega ustvarjanja Wernerja Herzoga. V okviru *Glavnega programa* se obeta posebna sekcija *GLBT dokumentarni film*. *Posebno slovenski* postaja prvič tudi tekmovalnega značaja, *Tekmovalni medregionalni program* ostaja odprt za avtorje držav, ki niso članice Evropske unije, *Vzporednice* pa bodo ponudile ogledalo geografski zamejenosti pogleda na dokumentarno ustvarjanje.

Spremljevalni program DokMa 2007 tudi tokrat prinaša delavnice Dokumentarci na divanu, strokovna predavanja in okroglo mizo o digitalni prihodnosti dokumentarnega filma. PIFF, društvo preoblikovanja komunikacij, letošnji prodor dokumentarnega filma v Maribor pripravlja v sodelovanju s Pekarno-magdalensko mrežo, Društvom slovenskih filmskih ustvarjalcev in z Društvom slovenskih režiserjev ter Društvom za razvoj filmske kulture.

DokMa 2007 mesto Maribor ponovno umešča na svetovni in regionalni zemljevid dogodkov, posvečenih dokumentarnemu ustvarjanju, samemu občinstvu pa bo približal zgodbe in podobe časa, ki ga dokumentarni film prikazuje na kreativen in avtorsko izviren način, vse premalo prisoten v redni kinematografski distribuciji.

Več na: www.dokma.si

SE VIDIMO V ORAŠJU!

NEBOJŠA POPOVIČ
PREVOD: MOJCA HUDDLIN

Kolikor manjši, tolako večji – bi se lahko glasilo moto številnih filmskih festivalov na ex-yu prostorih, ki so se to poletje nakopičili eden prek drugega, z enakimi ali podobnimi ex-yu oz. regionalnimi filmi, da skoraj ni bilo mogoče dihati. Festivalsko popotovanje, ki je na začetku julija krenilo od Filmskega festivala Srbije v Novem Sadu in se končalo (tako vsaj upam) z Igralskimi srečanji v Nišu, je bilo podobno poštni kočiji z Divjega zahoda, na kateri, po nenadnem banditskem napadu, kočijaž odpre vrata, pomeče ven mrtve, prešteje žive in nadaljuje pot proti novemu festivalu. Kajti Novemu Sadu je sledil Sopot (mesto pod planino Kosmaj, 50 km od Beograda) z enakimi ali podobnim programom, čigar »zvezde« so producenti. Takoj po Sopotu se je začel Festival evropskega filma na Paliću, kamor so, z rutami prek polovice obrazov, vpadli visoki predstavniki Motovuna, da bi pobrali kopije in morebiti še Istvána Szaba, ki je na Paliću prejel nagrado za življenjsko delo in bil nato Motovunu predsednik žirije.

Komaj se je iz Motovuna odkotalila gora filmov, in iz Pule mnogo manjša, a enakih, se je začel Hercegnovi, ki je pred 21-imi leti štartal kot festival filmske režije in nato postal srbsko-črnogorska Pula, da bi se zdaj, ob pomanjkanju časa in črnogorskih filmov za nacionalni festival, vrnil k filmski režiji z ex-yu predznakom, kljub temu da v bližnji Podgorici že leta obstaja nekaj podobnega. Žiriji je predsedoval Jan



Čas sanjarjenja (Almodorások kora, 1964, István Szabó)

Cvitkovič, vendar Slovenija ni imela svojega predstavnika, ker je moral tisti, ki so ga želeli, v Sarajevo, kjer zahtevajo ex-yu premiere. *Jaka stvar!*

V Hercegovnem je zmagal Armin Ognjena Sviličiča in protagonist, izjemno nadarjen Armin Omerović, je moral, zahvaljujoč temu filmu in ex-yu festivalom, prepotovati očetovo rojstno deželo. Izjavil je, da imajo tudi v njegovem rodnem Orašju filmski festival, le da – »teško to tamo ide«. Večina prisotnih v tem trenutku niti ni vedela, kje je Orašje, a so vendarle potočili solzo za še en ex-yu festival. Naprej nisem spraševal. Toda ...

Takšna ex-yu dirka po bivših jugoslovanskih kinematografijah (od katerih ima edino srbska lastnosti kinematografije z letno produkcijo od 10 do 20 filmov) ima dve plati medalje. Na eni strani je dejstvo, da ex-yu filmi, razen častnih izjem, ne bi bili nikoli prikazani v ex-yu kinematografih, če ne bi bilo festivalov z ex-yu programi, na katerih se najbolje vidi, kdo je kje.

Ne da bi negiral to potrebo in brez slehernih pretenzij na kakršenkoli elitizem pa na drugi strani medalje vidim ogromen razkol med ambicijo in municijo. Ambicija je zadržati festival in dokazati, kako na vse manjšem prostoru postajamo vse večji in vse pomembnejši. Municija pa so filmi in ideje. Filmov je enkrat manj, drugič več, v glavnem prvo, idej pa skorajda ni. A ta manko je najpogosteje zapolnjen z dobrim budžetom. Za to je vedno de-

nar. In tako le redki razmišljajo o svežih konceptih, ki bi ob približno enakih stroških zahtevali precej več truda. Zakaj neki, ko pa tudi tako ni slabo: za turizem, za publiko, ki ji ni treba brati podnapisov; regionalni filmi so v glavnem poceni roba, politično korektno jih je imeti na programu, kapne pa tudi kaj denarja za izmučene distributerje in producente. In če pridejo še igralci, ki nastopajo v znanih žajfnicah – tu je radost, ki ogreje večino src! Popolnoma nepomembno je, če v sosednjem mestu niti ne vedo, da je pri vas festival. Kdo jim je kriv, naj pa še oni naredijo enakega! In zato le malokdo razmišlja, da bi zavihal rokave, rajši najjavljajo vedno večje nagrade, ki so letos dosegle tudi do 15.000 evrov za prvo mesto. Redki se zavedajo, da je to zelo nevarna igra, v kateri se bo šlo na izpadanje. Ampak, saj se tu tako ali tako živi na izpadanje.

Zato: se vidimo v Orašju!

ŽENSKÉ V PREPOVEDANEM POLOŽAJU

ŠPELA BARLIČ



Sodobni iranski film, ki je pritegnil pozornost zahodne filmske javnosti že na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja, je še vedno v dobri formi. Tradicijo, ki sta jo v največji meri oblikovala Abbas Kiarostami in Mohsen Makhmalbaf, danes nadaljujejo nove generacije režiserjev, ki pa se vedno bolj razgledujejo po zahodnih tržiščih. Njihovi filmi še vedno ohranjajo kritično ostrino in značilni neorealistični slog, hkrati pa mnogi med njimi postajajo vse bolj komunikativni in žanrsko obarvani. Tudi za najnovejši film Jafarja Panahija, avtorja večkrat nagrajenih festivalskih uspešnic, kot so *Beli balon* (Badkonake sefid, 1995), *Zrcalo* (Ayneh, 1997) in *Krog* (Dayereh, 2000), se zdi, da tokrat nagovarja širše filmsko občinstvo, čeprav v osnovnih potezah ostaja zvest tradiciji svojih predhodnikov. In s tem ni prav nič narobe. V rahlo grenki športni komediji *Ofsajd* (Offside, 2006) na osnovi enostavnega zapleta Panahi lucidno razpre kritiko represivnosti in šovinizma iranske družbe.

Junija 1995 na stadionu Azadi v Teheranu iranski nogometaši brcajo za kvalifikacije za svetovno prvenstvo v Nemčiji. Pred začetkom tekme z Bahrajnom se pred stadionom drenjajo trume razgretih navijačev. Med njimi so pomešane tudi v moške maskirane ženske; v Iranu je namreč ženskam ogled nogometnih tekem po nenapisanem pravilu prepovedan. A mlade Teheranke se ne dajo – oblečene v širo-

ke hlače in razvlečene majice pred vhom na stadion poskušajo predriblati vojake, ki branijo trdnjavo ekskluzivne moške zabave. Videti je, kot da bi bila skrbno načrtovana ofenziva v moške našemljenih navijačih na nogometne stadione iranski nacionalni šport, ki po popularnosti kaj malo zaostaja za nogometom. Kljub dobri pripravljenosti in opremljenosti napadalk vojaki le zajamejo nekaj nadebudnih navijačih, ki jih doleti pripor ob vходу na stadion. Na cedilu ostane nekaj izrazito individualiziranih karakternih kalibrov s cmeravo šolarko na enem in jezиковo možačo na drugem koncu lestvice. Navijaška vnama žensk ni vezana na kakšno marginalno, blasfemično prevratniško gibanje, ampak je razpršena po celotnem iranskem življu in za njo v vsakem primeru stojijo drugačni razlogi.

Medtem ko moški svobodno zganjajo histerijo na stadionu, ženske ždijo v zaprtih, zadušljivih prostorih – v nabasanem navijaškem avtobusu, ki rine proti stadionu, v vojaškem kombiju, ki ob koncu tekme ujetnice pelje na policijsko postajo, v improvizirani ogradi na zgornji ploščadi ob zunanji steni stadiona, kamor jih strpajo vojaki in od koder punce tekme ne morejo gledati, zato pa lahko slišijo vsak žvižg sodnika, vsak zadržan dih in vsak navijaški vzklík. Stojijo v zastraženi ogradi, lepo postrojene ob zidu, in njihova prikrajšanost za privilegije, ki so jih deležni moški, je tako še bolj boleče očitna.

Imajo pa zato študirane mestne punce ostrejši um in hitrejši jezik od naivnih, neukih provincialcev, ki jih fašejo za paznike. V *Ofsajdu* se hkrati odigrata dve pomembni tekmi. Tiste, zaradi katere so vsi tam, nikoli ne vidimo, ne mi ne punce, a na ta račun dobimo najboljše sedeže za ogled dvoboja med ženskami in moškimi, uporništvo in konformizmom, mestom in vasjo, konzervativnim in naprednim. Rezultat je predvidljiv, punce z lahkoto povozijo svoje nasprotnike. Vojaki izpadejo kot popolni bebcí, ki sanjajo o ovcah in domačih pašnikih, nimajo pojma o nogometu in ne znajo artikulirati svojih stališč. Punce celo zvabijo enega izmed njih na svojo stran, ko ga nahecajo, da za njih komentira tekmo, in dobijo bonus točke za fair-play, ko se ena izmed njih po uspešnem pobegu prostovoljno vrne v ujetništvo.

Film je posnet v dokumentarističnem slogu, z naturščiki, v realnem času in na resničnih prizoriščih. Dogodek (nogometna tekma) je resničen, zaplet utemeljen na osební izkušnji (tudi Panahi je bil nekoč zavrnen, ko je hotel na stadion vstopiti s hčerko), liki pa so izmišljeni in zasnovani tako večplastno, da vsak izmed njih (vsaj občasno) vzbuja simpatije. Celó najbolj zadirčen in zakrknjen med vojaki na koncu v avtu popravlja radijsko anteno, da bi lahko punce poslušale radijski prenos tekme. Panahijev pogled skozi kamero je sicer skrajno kritičen, a na nikogar ne kaže s prstom. Človek je zanj v os-

novi dober – če ni, so za to krive okoliščine, v katerih živi. Hoče pokazati, kako ideologija okuži mentaliteto in kako se vsakokrat zgnete z osebnimi vrednotami posameznika v unikatno, neponovljivo zmes. Družbene norme in zakone v filmu vsak interpretira po svoje, od tod tudi izvira absurdnost in posledično komičnost situacije, v kateri se znajdejo protagonisti. Z zelo preprostim in zabavnim zapletom uspe Panahiju izpostaviti veliko problemov iranske družbe, obenem pa je, paradoksalno, v ozadju njegove kritike ves čas čutiti patriotska čustva. Ulični delirij množice po zmagi Irancev, ki dekleta posrka iz policijskega kombija in jim končno ponudi izhod na prostost, pa da koncu filma optimističen ton, prekine kroženje po zaprtih prostorih in odpre pogled v ekstatičen eksterier ter s tem zariše utopično metaforo svobode in enakosti, združenosti pod patriotsko ljudsko himno, ki zaključni kader povleče v odjavno špico.

Marko Nabersnik: Filmski režiser

Ma lo je ljudi, ki jih smeh zaznamuje tako kot Marka Nabersnika. Njegov pristrčen, glasen, iskren in neprivoščljiv smeh odraža predvsem njegovo vedro nprav. Marko sam je celo prepričan, da tudi njegovo ustvarjanje odraža njegovo značajsko lastnost, ki skuša na vse, kar ga obdaja, gledati s pozitivne plati: »Vedno je tako, da te nekaj v življenju pritegne, nekaj pa pač ne. Mene so od nekdaj rade pritegnile duhovite, a v svojem bistvu zelo življenjske zgodbe. Življenje v mojih očeh je tragikomično. Pritegnejo me zgodbe, kjer gredo resni, osebni in čustveni problemi z roko v roki s humorjem.«



Že v obeh njegovih študentskih igranih filmih in televizijskih dramah, za katere je bil večkrat nagrajen tako doma kot tudi v tujini, se je omenjena tragikomičnost vzpostavila kot osnovna značilnost njegovega režijskega izraza. V filmu *Z ljubeznijo* se Gojmir Lešnjak – Gojc, odet v *gas masko*, poda v ropanje svojega skopuškega očeta, da bi hčerki omogočil maturantski izlet, v diplomskem delu *Pavle* pa se šahovski prvak ne more otresti jarma posesivne matere in izživeti svoje prve ljubezni. Tragikomičen pa je v svoji osnovi tudi njegov celovečerni prvenec, *Petelinji zajtrk*, čeprav ob koncu prevladajo nekoliko bolj melanholični oziroma celo žalostni toni. »Mislim, da je v filmu *Petelinji zajtrk* tragikomičnosti na pretek. Čustva se mešajo s humorjem,« pravi Marko, ki je v filmski jezik uspešno pretočil knjigo Ferija Lainščka.

Pot do prvega celovečernega filma je bila seveda dolgotrajna: »Film je zelo nepredvidljiv in čakalne dobe so različne. Tako je pri nas in tako je tudi v svetu. Da se je Petelinji zajtrk prikobacal do kinematografov, so bila potrebna štiri leta. A če pogledam nazaj, je ta proces filmu zelo koristil. Če bi vam dal v branje prvo verzijo scenarija, bi me najbrž vprašali, ali je film, ki ga gledate v kinu sedaj, resnično isti.«

Tudi Markova pot do študija filmske režije je bila precej zapletena. Leta 1973 rojeni Mariborčan je z delom kot novinar in snemalec v zasebnem video studiu leto dni zbiral denar za tečaj filmske režije na New York Film Academy, kjer je potem posnel *The Beginning*, film, s katerim je opravil sprejemne izpite na AGRFT.

Danes je za Markom režija več kot dvestotih televizijskih oddaj (že nekaj let režira Studio City), številnih prireditev, dokumentarnih filmov in televizijskih adaptacij gledaliških predstav, na ljubljanski akademiji pa deluje kot asistent pri predmetu Televizijska režija. O svojem mentorskem delu pove: »Moja želja je, da podprem navdušenje študentov nad filmom in televizijo, ki ga le-ti prinesejo s seboj na akademijo. Posredovati jim želim čimveč svojih izkušenj, saj verjamem, da ustvarjalni prostor gradimo skupaj. Zame je skupna korist pomembnejša od osebne.«

In prihodnost?

»Na srečo mi je uspelo, da je moj poklic tudi moje največje osebno veselje. Zato bom na področju filma in televizije deloval tudi v prihodnje. Upam, da se bom kmalu lahko ponovno soočil s celovečernim filmom. A pogoj za to je scenarij, ki ima duhovito, razumljivo in zanimivo zgodbo.«

Asia Argento: Filmska igralka

V prejšnji številki Ekrana je naš poročevalec z Azurne obale Asio Argento razglasil za Kraljico Cannes; 31-letna italijanska igralka je namreč blestela v kar treh filmih uradnega programa, treh škandaloznih miniaturah, ki so na podelitvah nagrad – kjer Cannes že kar praviloma slavi brezzoba povprečja – kakopak ostale praznih rok. Nadrealni erotični tehnološki triler *Boarding Gate* O. Assayasa, seksualna kostumska spletko *Une vieille maîtresse* C. Breillat, mračni utrinki iz življenja striptiz kluba *Go Go Tales* A. Ferrare. Spisek naslovov, ki jih domači distribucijski katalogi verjetno ne bodo uzrli, ter prekleth avtorskih imen z roba, od koder danes pokonci držijo pojem izvirne filmske ustvarjalnosti, se obenem bere kot tipologija talentov in njihovih



stalnih perverzij, ki jim Asia že skoraj 20 let (z izkupičkom skoraj 50 filmov) radodarno posoja svoje telo. Pikantno se je gledalo že njeno vstopanje na filmska platna: oče, legendarni Dario Argento, patron modernega slasherja in baročnega hororja, je v *Traumi* (1993), svojem ključnem

delu 90. let, šestnajstletno Asio najprej slekel do golega in nato podvrgel torturi sadističnega psihopata ter tako na prestol sladostrastne, trpinčene muze namesto Asiine matere in žene Darie Nicolodi ustoličil hčer. Nič čudnega, če je nato Asia že v rosnih letih svoj bivanjski kreda našla v izenačenju življenja in ustvarjanja ter prepričanju, da je edini obstoječi tabu pojem tabuja samega. Kaj to pomeni v praksi, smo kmalu lahko izvedeli tudi skozi številne druge kanale ustvarjanja; Asia danes namreč ni samo ena najbolj iskanih igralk evropske in severnoameriške neodvisne filmske scene, ki v očeh oboževalcev s pečatom kulturnega, če že ne kar remek dela nadgrajuje stvaritve G. Van Santa, G. Romera, S. Coppole, P. Chéreauja, T. Gatlifa, N. Morettija (poleg rednega delodajalca očeta in že navedenih imen), temveč se ukvarja tudi s fotografiranjem, slikanjem, petjem, pisanjem (scenarijev, pesmi, romanov), leta 2000 pa je – po avtorstvu dveh dokumentarnih filmov, portretov dveh zloglasnih manijakov, svojega očeta in Ferrare – ugriznila s svojim zaenkrat najbolj dovršenim delom, celovečernim režijskim prvencem *Scarlet Diva*. Na pol zaigrana avtobiografija z Asio v naslovni vlogi, neizprosni dokument življenja po hotelskih sobah v krempljih slave, drog, osamljenosti, obsedenosti in zaljubljenosti, je številne razvajene oči pognal na školjko; neki kritik je celo zapisal, da je film videti tako, kot bi ga mala razuzdanka montirala pijana in z vrtnimi škarjami, kar je zares poglavitna odlika te intimne izpovedi, neobremenjene z ničemer razen z ihtavo potrebo po pristnem izrazu. V naslednjem celovečercu *The Heart Is Deceitful Above All Things* (2004), ki ga posname po šokantni avtobiografiji v otroštvu zlorabljenega J. T. LeRoyja, gre tako daleč, da jo med montiranjem sam G. Noé, prijatelj in pregovorni ikonoklast, opozori, naj določene prizore raje izreže. Asia ne posluša in dokonča novo mojstrovino, na katero kinodvorane še čakajo.

TEČAJ
ODPUŠČANJA

VESNA

Bi bilo treba naše šefe poslati na tečaj odpuščanja? Seveda ne mislim na odpuščanje grehov, temveč na na videz preprosto odpuščanje ljudi. Na tisto dejanje, ko šef pokliče svojega podrejenega v pisarno, si nadene obraz žalujočega in mu komaj slišno zaupa, naj pospravi svojo pisarno. Mislim, da našim šefom – za razliko od kolegov iz gospodarstva – to ne gre najbolje od rok, pa čeprav se mi nihče med njimi ne zdi preveč sočutne in usmiljenja polne narave. Leta in leta brez težav trpinčijo svoje delavce, izvajajo vse mogoče pritiske in si zmišljujejo najbolj nore razloge za počasno rast plač, ko bi bilo treba komu le še pokazati vrata, pa se jim kar na lepem zatakne. Obstajajo pa zanimivi primeri, v katerih se zaposleni iz obupa odpustijo kar sami in se prekvalificirajo v kakšno nefilmsko dejavnost. Kdo bi jim zameril?

Tam na Radiu Slovenija so, recimo, odpuščali, preklicevali in preklicevali preklice odpustov. Vse so poskušali, a jim enostavno ni in ni šlo. Kar seveda sploh ni čudno, saj na javnem zavodu RTV Slovenija že dolga leta niso nikogar odpustili. Namesto odpuščanja tam poznajo premeščanje, in vsi, ki bi morali biti odpuščeni, so bili premeščeni. Kar v domačem jeziku pomeni, da še vedno prejema plačo, le delajo manj.

Ko so na Filmskem skladu odpustili nekdanjo direktorico, sem si rekla: Poglej poglej! A spet ni šlo. Seveda, ko pa nimajo nobenih izkušenj in se jim je prvič malce zalomilo. Morda jim bo šlo

v drugo bolje od rok? Če ne, jo bodo pa premestili.

Najbrž bodo podobno storili tudi z bivšim direktorjem Vibe. Izkušnje z RTV Slovenija namreč kažejo, da če ljudi premestiš, ti dajo vsaj mir. Pri tem odpuščanju pa nikoli ne veš. Ljudje se vračajo nazaj, te tožarijo, pišejo v časopise, zahtevajo svoje pravice, delovna mesta in še sto drugih reči. Če jih premestiš, zahtevajo le spodobno mesečno plačo. Mislim, da bi minister v tem trenutku z veseljem pristal na dve spodobni mesečni plači v zameno za malo miru v hiši. Direktor direktorata pa tudi ne bi imel nič proti.

Sem pa v zadnjem času opazila, da je v slovenskem filmu zavlada povsem nova miselnost. Nekoč so vsi po vrsti govorili: »Če mi ne dajo denarja, ne bom posnel filma!« Zdaj pa se je kar naenkrat vse obrnilo in slovenski filmarji snemajo filme le še zato, ker jim nihče ne da denarja zanje. Tako nekako sem razumela Damjana Kozoleta, ki je svoj zadnji film posnel samo zato, ker mu minister ni dal denarja. In potem ga je ministru še posvetil. Podobno se je zdaj odločil še Blaž Kutin; tudi on bo svoj film med drugim posnel zato, ker mu na Filmskem skladu niso odobrili v Cannesu nagrajenega projekta Lara. Potem je tu še neutrudni Mitja Okorn, ki se je tudi že odločil za snemanje filma Član in za oktober že napovedal avdicije, naštel lokacije snemanja in podobno. Držim pesti in upam, da bodo vsi uspeli. Ker potem bomo veselo prepevali: »Bolje filmi iz obupa, kot iz Stanetov'ga kupa!«

Me pa malce skrbijo poletno zaprta vrata naše Kinoteke. Ko sem se tako jezila prejšnja leta, so se vsi zgovarjali, da žal nimajo klime in da bi bilo v kinu za gledalca prevroče. Zdaj so dvorano prenovili in klimo najbrž imajo, vrata pa vseeno zaprejo. V Kinodvoru pa cela dva meseca vrtijo slovenske filme z angleškimi podnapisi za turiste. Zadnjič sem poslušala še direktorja Koloseja Sergeja Racmana, ko je jamral, da bodo morali prodati svoj dragi multipleks, ker mularija samo še z interneta filme pobira. Ob vsem tem me je postalo zelo strah. Že naslednje poletje bo v Ljubljani nastopila velika kriza. Kinoteka bo spet zaprta, turistov bo v Ljubljani že toliko, da bo Kinodvor pokal po šivih, Koloseja pa ne bo več. In kaj potem?

Če dobro pomislim, bi v Ljubljani potrebovali elitno kinodvorano, kjer bi lahko imeli na primer menedžerski ogled filma, v stilu menedžerskih koncertov v Cankarjevem domu. Ker v Kolosej se nikomur, starejšemu od šestnajst let, ne ljubi več, saj za pet evrov poleg filma dobi še vonj kokic in obvezno pogovaranje mlajših gledalcev po mobitelih, glasno komentiranje in vsesplošno hihitanje. Tu pa bi bi za malce višjo ceno, recimo sto evrov, dame lahko oblekle večerne obleke, hodile po rdeči preprogi, pile koktejle ter kazale nove uhane in biserne ogrlice. Za povrh pa bi namesto utrudljivega koncerta klasične glasbe gledale lahkotno filmsko komedijo. Mislim, da so imeli vsi, ki so govorili, da je treba ponuditi filme zahtevnejšemu občinstvu, v mislih nekaj podobnega.

Tako je to. »Vesna, treba se je prilagajati času, v katerem živiš,« so mi vedno govorili. »Če se misliš ukvarjati s filmom, se bogato poroči.« Jaz pa jih nisem ubogala in zdaj sem tu, kjer sem. Jamram, stokam, nergam, tečnarim in križem rok čakam, da se bo kaj premaknilo na bolje. Mislim, da sem slovenski filmar po duši in da mi je bilo vse to že od nekdaj usojeno.

p.s.: Z zadnjim zapisom sem užalila delavce naše Vibe, za kar se jim iskreno opravičujem. Ob tem bi želela poudariti, da moj namen ni bil žaljenje kogarkoli izmed filmskih delavcev in da vse napisano izraža le moje osebno mnenje, ki si ga zaradi narave svojega pisanja in posebne novinarskega žanra dovolim začiniti z malce humorja.

BLAŽ KUTIN, v Cannesu nagrajeni scenarist je v neodvisni produkciji ob tehnični in organizacijski podpori VPK posnel svoj igrani celovečerni prvenec. V dvanajstih snemalnih dneh so avtorji v rahlo gverilskih pogojih med drugim snemali tudi v Benetkah.

SRBAN DRAGOJEVIĆ, režiser kultnih *Ran*, snema po predlogi slavnega srbskega dramatika in scenarista Dušana Kovačevića, svoj novi film z naslovom *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Zgodba filma se odvija leta 1914, v glavnih vlogah nastopajo znani obrazi srbskega filma Lazar Ristovski, Nebojša Glogovac, Zoran Cvijanović, Milena Dravić in Bora Todorović, družbo pa jim dela še hrvaška igralka Nataša Janjić, ki smo jo lahko gledali v filmu *Vse zastoj*.

AVSTRIJSKI REŽISER MICHAEL HANEKE (*Skrito, Učiteljica klavirja*) se je deset let po premieri svojega brzčas najbolj kontroverznega dela *Funny Games* lotil njegove ameriške verzije. V njej bosta zaigrala hollywoodska zvezdnika Tim Roth in Naomi Watts.

MIKE LEIGH, velikan britanskega filma pripravlja novi film v običajni tajnosti. Zaenkrat je znano le to, da bo v njem v eni glavnih vlog zaigrala mlada britanska igralka Kelly Reilly.

FRANCOSKI REŽISER OLIVIER ASSAYAS, katerega film *Čista* smo pred kratkim gledali v Kinodvoru, je v začetku julija končal snemanje svojega novega filma z naslovom *L'Heure d'été*. Glavno vlogo je odigrala trenutno morda največja francoska igralska zvezdnica Juliette Binoche, zgodba filma pa se vrti okoli dveh bratov in sestre, ki se soočajo z izgubo spominov iz otroštva.

AVSTRALSKA REŽISERKA JANE CAMPION skupaj s še sedmimi svetovno priznanimi režiserji iz celega sveta (Jan Kounen, Gaspar Noé, Sean Penn, Abderrahmane Sissako, Gus Van Sant in Wim Wenders) dela na omnibusu, ki bo v ospredje postavil tehnološki napredek in z njim povezan boj za varovanje okolja. Omnibus zaenkrat nosi naslov 8.

NOVI FILM PRIPRAVLJA TUDI PETER JACKSON, ki si je po *Gospodarju prstanov* s *King Kongom* izpolnil otroške sanje. Zdaj se kot kaže vrača k resnejšim temam, saj bo ekraniziral roman Alice Sebold *The Lovely Bones*, ki opisuje deklco, ki potem, ko je bila poslana in umorjena, iz nebes opazuje razpad lastne družine. V glavnih vlogah bosta nastopila oskarjevka Rachel Weisz in nominiranec Ryan Gosling. Snemanje naj bi se začelo oktobra.

OČE PLAYBOYA HUGH HAFNER je odobril snemanje filma o svojem življenju. Film bo režiral rutiner Brett Ratner. George Lucas je medtem potrdil, da se bo četrti film o Indiana Jonesu začel snemati jeseni. Ron Howard in Tom Hanks pa naj bi po *Da Vincijevi šifri* posnela še *Angele in demone*.



TRPLJENJE LAURE DERN

NIL BASKAR

»**N**ekaj je prišlo ven iz zgodbe«, »*Something got out from inside the story*«. S temi besedami, ki jih kmalu po začetku filma čudaška, čarovniška

obiskovalka (Grace Zabriske) pove hipnotizirani hollywoodski zvezdnici Nikki Grace (Laura Dern), se v *INLAND EMPIRE*¹ (2006) najavlja tudi skrivnostna metapripoved, spust filma v film o filmu. To »nekaj«, kar je prišlo »ven«, se – kot lahko razberemo kasneje – nanaša na predzgodovino nikoli dokončanega »prekletega filma« iz drugega časa, poljske drame o preštvu, katere snemanje so zaustavile nepojasnjene smrti v ekipi. Prekletstvo »nečesa« se torej mora – v skladu z zakoni Lynchevega sveta, kjer se prekletstva/prerokbe vselej uresničijo – vrniti tudi v *remaku* izvirnika, v filmu z enigmatičnim naslovom *On High in Blue Tomorrows*, v katerem naj bi zablestela prav vzhajajoča zvezda Nikki Grace. In prekletstvo se vrača: ne zgolj za junakinjo filma (v filmu), ki jo doleti enaka usoda kot predhodnico, temveč za sam film, v katerem je ločnica med realnim, fikcijo in metafikcijo – vsem tistim, kar naj bi film v odnosu do realnosti sploh konstituiralo – sistematično, do temeljev porušena. »Prekletstvo« je torej več kot zgolj serija filmskih »dogodkov« – neizogibne ljubezenske afere, napovedanega umora z izvijačem –, je celo več kot to, kar se lahko trudimo razumeti kot osnovno tematsko prizorišče filma: razpadanje kompozitne osebnosti, ki jo zavzema dejanska protagonistka filma, igralka Laura Dern. »Prekletstvo« filma *INLAND EMPIRE* je v svojem bistvu pravzaprav udejanjanje fantazmatske narave filmske podobe, v kateri so dejanski subjekti (igralka, režiser, pogled) vselej odsotni, saj jih je mogoče opisati in zajeti zgolj zunaj samega filma, z drugačnimi, nefilmskimi sredstvi. In ker je tudi lynchevsko nezavedno strukturirano kot pokrajina, lahko *INLAND* razumemo kot fantazmo

idealnega, intimnega in avtentičnega mesta (Amerike, kot jo projicira spektakel?), *EMPIRE* pa kot nujnost zakona, ki bo to fantazmo ubranil pred vdorom zunanje, sovražne realnosti, a obenem tudi pred lastnim spoznanjem.

A poskušajmo se za hip izogniti prevajanju lynchevske govornice v registre psihoanalize filma. Recimo torej, da ima *INLAND EMPIRE* svoje mesto tudi znotraj določenih konvencionalnih parametrov filmskega dela; zgodovine, žanra, avtorske politike – da ne gre zgolj za montažo atrakcij nezavednega. Začnimo pri tem, da *INLAND EMPIRE*, tako kot celoten avtorjev opus, parazitira na žanru *noir* filma in da s predhodnikoma, *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*, 1997) in *Mullholand Dr.* (2002), zaključuje Lynchevo tridelno avtopsijo Hollywooda. Seveda *noir* v tem primeru ne gre razumeti kot zgolj historično definicijo samoniklega ameriškega žanra, kot jo je denimo podal Mike Davis v svoji lucidni kulturni zgodovini Los Angelesa/Hollywooda *City of Quartz*: »/.../ *noir* je fantastična konvergenca ameriškega tough-guy realizma, weimarskega ekspresionizma in eksistencialnega marksizma – fokusiranih na razkrivanje 'svetlega, krivega mesta' (Welles, v Dami iz Šanghaja, *op. p.*), ki se imenuje Los Angeles.« Mnogo bolj prikladna – na dlani je, da ima Lynchev eksistencializem komajda kaj opravka z razredno politiko *noir* filma – je druga, Žižkova definicija: *noir* ni žanr zase (saj svojo ikonografijo vselej privzema iz drugih virov), temveč je »nekakšen logični operator, ki v sleherni žanr, na katerega ga apliciramo, vpelje določeno anamorfično popačenje«². Takšna hibridna definicija *noir* filma kot specifične operacije, s katero so standardizirani kodi žanra popačeni v nemogočo, frankensteinovsko konfiguracijo, ki zahteva določen »pogled s strani«, se zdi v pričujočem primeru še zlasti ustrezna. V *INLAND EMPIRE* je ta »lynchevski dotik« viden na vsakem koraku, tako v nestabilni pripovedni ontologiji filma,

ki se odreka privilegiranemu, osredičenemu času ali prostoru filma, kot tudi v sami popačeni, digitalno procesirani materiji filmskega sveta, celoti vidnega in slišnega. Takšno popačenje materije razkriva izvorno tujost filma, ki ga poseljujejo s svetlobo umetno oživiljena spektralna telesa. Njegova pošastnost se razkriva kot zatajena, vselej hrbtna plat napredka v tehnologiji filmske podobe: izboljšave v kemičnem postopku registracije, montaža, premična kamera, globina polja, zvočni filmi, barvna fotografija ter naposled sintetično ustvarjene podobe – ves ta tehnološki napredek kot zgolj zaščitna plast, ki filmsko podobo naturalizira in prikrije njeno resnico: vsaka podoba je majhna smrt in vsaka beseda nagrobnik. Zgodovina filma je (tudi) zgodovina zatajevanja ontološke neznosnosti zamrznjene in strašljive narave (fotografske) podobe, ki je vselej poseljena z duhovi, hkrati v sedanosti in preteklosti.

A obenem je zgodovina filma tudi zgodovina utopičnega stremenja k izboljšavi pogleda, k protetičnemu kino-očesu, ki bo naredilo vidno in slišno tisto, kar z »golimi čuti« ni: detajl v mikroskopskem posnetku, upočasnitev/pospešitev gibanja, ki razkrije drugo dimenzijo telesa, izolirani zvok, ki prostore v zunanost polja razpira ali pa jih, nasprotno, zapečati v klavstrofobično zvočno celico, tako pogosto v Lynchevem univerzumu. Postopki, ki vidnemu svetu iztrgajo njegove materialne skrivnosti, in obenem tudi postopki za njegovo denaturalizacijo, za drugačen, včasih celo absurdno humoren, a tudi potencialno nevaren svet. O vsem tem sta nas seveda že dodobra podučila filmski nadrealizem, a tudi zgodovina eksperimentov s filmsko formo v najširšem smislu, ki se je danes dokončno zapisala v dominantno govorico sodobnega filma. Lyncheva popačenja so ekscenčna in radikalna v tem, da so takšni postopki denaturalizacije sčasoma postali osnovna oblika mogočega; vsaka podoba je kontami-



nirana s potencialno mutacijo, vsak koherenten delček pripovedi napoveduje še globlji zdrs v paralelne in nerazločne svetove. *INLAND EMPIRE* je vsaj na ta način, paradoksalno, linearen in celo harmoničen film. Najbolj ustrezno se upodobi kar sam, na samem začetku – s figuro gramofonske plošče, ki bo počasi odvrtila svojo vsebino, vrezano v koncentrično spiralo. Vreznine, ki oddajajo skorajda isti zvok, a so obenem vedno razmaknjene za eno samo paralelno stopnjo. Afekt v pripovedi o raztapljanju podobe ženske v kapitalizmu ima torej obliko centripetalnega gibanja, nenehnega oddaljevanja in približevanja telesa, enkrat zlepljenega s plosko enoličnostjo digitalne podobe, drugič razpetega čez pogled v (pre)bližnjem planu.

V ospredju Lynchevega popačenega pogleda se veda Laura Dern – vsekakor so njene transformacije tisto, kar film določa in narekuje, zato bi bilo treba o njih povedati še veliko več. O naporih, strahu in norosti, ki njen obraz spremenijo v skorajda klasično, otrplo masko groze, da se zazdi celotna okolica zgolj podaljšek njenega obnemelega ekspresionističnega krika. Osebnosti, ki jih skozi film zavzema – igralka in filmski lik, a tudi zgolj anonimno telo, ki prehaja med obema – so inkarnacija vseh lynchevskih trpečih in travmatiziranih ženskih likov, ki se ujamejo v vrtinec brezumnega in slepega nasilja. In bolj kot kardakoli prej ima v *INLAND EMPIRE* to nasilje podobo patriarhalnega reda – paranoičnega, sadističnega in voajerskega moža, a tudi histerične žene, ki v filmu v filmu (ali zgolj v filmu?) junakinjo kaznuje za njene »prestopke«. Lynchevsko nasilje in prvinska groza, ki ga spremlja, vselej prihajata izpod idilične površine

sveta, človeških odnosov in fantazme subjekta. Prav zato je lahko soočenje z grozo mogoče zgolj kot nekakšen transcendenčni dogodek osvoboditve, razpustitve »starega« subjekta in njegove identitete, prihod druge zavesti in biti, ki presega meje izvornega telesa in zavzame mesto »kolektivnega« filmskega bitja – v končni fazi tudi našega pogleda. Lynchevo razumevanje sveta in emancipacije je nedvomno spiritualno in v veliki meri predpolitično, a radikalno v toliko, kolikor njegovo vztrajanje pri izkušnji transformacije ne dopušča možnosti subjektivne notranjosti. Njegova ambicija – če lahko temu tako rečemo – je opisati in obenem producirati nezavedno kot povnanjen, celo kozmološki fenomen: svet (in film) kot kolektivni stroj nezavednega, s katerim nekdo ali nekaj upravlja – vleče za vzvode, predvaja ploščo ali govori nazaj, v nekem nerazumljivem izvornem jeziku. Njegovo »politiko« na koncu rešuje predvsem to, da si je nemogoče misliti, kako bi liberalni kapitalizem iz njegovih »lekcij teme« izpulil kakšno pripravno in uporabno vrednost.

In če je treba njegova vedno bolj abstraktna prizadevanja vseeno postaviti tudi v kanonični kontekst filmske zgodovine, lahko rečemo, da je Lynch kvečjemu naslednik Mélièsa ali denimo Maye Deren, veliko manj pa filmskega nadrealizma – njegovo delo ni šokantno in nevarno v smislu filmične interpretacije produktov nezavednega in njihove prevratniške vpeljave v sfero konsenzualne budnosti, temveč v poskusu, da bi podvojil principe njihovega delovanja, ustvaril repliko-model, ki je nujno redukcionistična, kot so nujno redukcionistični obstoječi modeli materialne realnosti. S svojo gostoto telesnega – če se znova vra-

čamo k protagonistki filma – pa *INLAND EMPIRE* nujno evocira tudi bressonovsko politiko telesa, ki jo razumemo kot popolno zavračanje ločenega psihološkega uvida. Notranjost je v tem primeru materialno in konkretno pozicionirana v telesa, zato se duhovne emanacije Bressonovih likov zdijo kot fizični atribut, kot vidni kondenz duha na njihovi površini. Ko se Mouchette kot kegelj zvali v reko, se zdi, da so pretanjeno ravnotežje njenega duha prevrnili prav nakopičeno trpljenje, dvom in nepredirna skrivnost. In kje je materialnost duha bolj očitna, če ne prav tam, kjer je povsem odstopna: pri Baltazarju, tragičnem, a povsem topem oslu, kjer Bresson demonstrira, kako je moč s sugestivno močjo podobe filma duh usidrati v katekoleli telo – še več, mogoče ga je celo atomizirati in opisovati po korakih, ga iztrgati telesu ali ga vanj ponovno vrniti. Notranjost lynchevske junakinje je podobno materialistična in zgoščena, a s to razliko, da ni več nujno ujeta v telesu, temveč kot obok razpeta okoli samega filma. Njeno »duhovno« se na koncu razkrije kot kvaliteta telesa, v luči katere njene miline ne moremo več razločiti od njenega trpljenja in zavrženosti.

- [1] Vztrajal bom pri izvornem naslovu, ker je slovenski prevod *Notranje zadeve*, milo rečeno, zgrešen in nepotreben. *Inland Empire* – podobno kot *Mullholand Dr.* – pripada konkretni geografiji: [http://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_\(California\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_(California))
- [2] Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Durham, 1993.

GRINDHOUSE ALI UŽITEK MESARJENJA

SMRTO VAREN IN PLANET TERORJA

GRIND (IZG. GRAIND): (Z)MLETI, (Z)DROBITI, BRUSITI, STRUŽITI, ZATIRATI, MUČITI, RAZSEKATI, IZKORIŠČATI, VBIJATI V GLAVO, ŠKRTATI (Z ZOBMI), VTISNITI, DRGNITI, TRETI

ZORAN SMILJANIČ

Grindhouse je popularno ime za ameriške stare, zanikrne, tehnično slabo opremljene, neudobne kinodvorane, kjer so vrteli po dva B filma (*double-bill* ali *double feature*) na predstavo, v družbi s številnimi reklamami in napovedniki. Isti par filmov so vrteli celo noč, na predstave pa so se zgrinjali razni sumljivi tipi in prijateljice noči, ki so se ponoči potikali po mestnih središčih; marsikdo je za ceno ene vstopnice celo noč prespal na toplem, med obiskovalci pa se je znašel celo kakšen nadebuden filmofil. Pred pojavom videokaset so bili *grindhousi* praktično edino mesto, kjer si je bilo možno ogledati različne eksploatacijske neodvisne filmčke, ki so skušali šokirati z ekscesnim nasiljem, seksom, gorjem in gravžem. Nizkopračunski filmi so se trudili prikriti luknjo v žepu, prodajali pa so razne zombije, volkodlake, vampirje, kanibale, sadistične SS nacije, morilske kreature iz vesolja, krvoločne zverine, mutirane insekte, radioaktivna bitja, prsate vreščече blondinke in najrazličnejše kombinacije vse te zalege. Zaradi kroničnega pomanjkanja denarja so tovrstne filme razmnožili le na omejeno število kopij, ki so jih potem vrteli po celi državi. Kopije so kmalu postale sprskane, hreščече, natrgane, mehurčkaste, emulzija je odstopala, film je preskakoval, včasih je – tsk! – izginilo po več minut filma hkrati, pojavljale so se disonance med zvokom in sliko, neredko je film otrpnil v zamrznjenem kadru, potem se je pojavila tista rjava pika, ki se je večala in večala, iz nje se je začelo kaditi, da bi na koncu veselo zagorela. Ampak videti je bilo, da vse to nikogar zares ne moti. *Grindhousi* so svoj vrhunec dosegli v 70.

in začetku 80. let, nato pa so se pojavile majhne črne škatlice z magnetnim trakom, na katerega so stlačili cel film. Kdo bi še hodil v kino, če si lahko slabe filme ogleda doma? Ob zmagovitem pohodu VHS tehnike so *grindhousi* začeli kopneti kot sneg po soncu, na začetku 90. let jih je dokončno pobralo. Nekateri bolj navdahnjeni, lucidni in šokantni filmi so postali kulтни

V dobi tehnične neoporečnosti, visoke spoliranosti, restavracije starih filmov in uveljavljanja hiperločljivega HD standarda smo spet dobili tehničnega pankrta, le da so ga tokrat pohabili lastni starši.

in se obdržali v kolektivnem spominu, veliko večino je pogoltnila tema pozabe.

No, tudi v rajni Jugoslaviji so bile kinodvorane podobne *grindhouse* kinom, le da nismo poznali *double-billov*. V sivih 70. letih, ko je mrak kinodvoran pomenil praktično edini način eskapizma pred svinčnim socialističnim objemom, so nam naši razsvetljeni voditelji milostno dovolili, da si lahko ogledamo praktično vse, kar je prihajalo iz filmskih kašč dekadentnega Zahoda, od velikih hollywoodskih spektaklov, prek avtorskih izdelkov, do obskurnih žanrskih smeti, ki so polnile *grindhouse* (izjema so bili le protisovjetski politični trilerji, praktično vse ostalo je šlo skozi). Paradoksalno, ampak v 70. in 80. letih smo bili na

tekočem s prenekaterimi bizarnimi izdelki, ki jih tudi v ZDA poznajo le največji zanesenjaki. Tudi zamujanje, žvižganje, glasno komentiranje (t. i. 'dobacivanje') gledalcev, katastrofalna kvaliteta projekcij, kjer je bila ostrina slike prej izjema kot pravilo, številne prekinitve (in neznosne Filmske novosti, ki so nadomeščale foršpane) so bili tudi pri nas obvezni sestavni del filmske kulture. Pičlo število zdranih kopij se je do onemoglosti lajnalo po celi državi, za povrh pa si je vsak kinooperater, ki mu je to prišlo na misel, iz filma poljubno izrezal svoj osebni fetiš, kar je povzročalo nepopisen, a nemočen bes opeharjenih poznavalcev, ki s(m)o zaman čakali na svojih pet minut raja (kar sta tako boleče doživeto opisala Giuseppe Tornatore v *Kinu Paradiž* [Nuovo cinema Paradiso, 1988] ter Miha Mazzini v *Operaciji Cartier* [1991, Miran Zupanič in *Sladkih sanjah* [2001, Sašo Podgoršek]).

Quentin Tarantino in Robert Rodriguez sta strnila glavi, zaključila, da so tudi slabi spomini lahko predmet nostalgичnega pogleda, in sklenila, da bosta poustvarila filmsko zgodovino. Posnela sta *double-bill*, ki se je v vsem zgledeval po *grindhouse* kulturi 70. let, prestreljen z reklamami za neobstoječe izdelke in napovedniki za neobstoječe filme. Če je perfekcionista Stanley Kubrick vsako posamezno kopijo svojih filmov pikolovsko nadzoroval in lastnikom kinodvoran tečnaril z natančnimi navodili o predvajanju, sta Tarantino/Rodriguez ubrala ravno nasprotno pot: s svojim filmom ravnata kot svinja z mehomo. Ko smo že mislili, da so tehnično oporečni filmi stvar preteklosti, da se nam to ne more več zgoditi, na, pa smo spet sredi prasketanja, preskakovanja, poškodovanega in zažga-



Smrtno varen



Planet terorja

nega traku, pretemne slike, neostrine, fušanja zvoka in slike in kar je še biserov iz neizčrpne zakladnice kino škarta. Šla sta celo tako daleč, da sta na spodnji rob ekrana vmontirala moteče sence zamudnikov, povratnikov z WC-ja ali gledalcev z bujnimi pričeskami, ki ovirajo pogled na platno. V dobi tehnične neoporečnosti, visoke spoliranosti, restavracije starih filmov in uveljavljanja hiperločljivega HD standarda smo spet dobili tehničnega pankrta, le da so ga tokrat pohabili lastni starši. Tako nekako, kot če bi nekdo svojemu novorojenčku porezal par prstkov, zažgal kožo in mu s serijo šušmarsko opravljenih operacij dokončno skazil videz. Tarantino je iz svoje malhe filmskih trikov spet potegnil novega zajca: lansiral je trend, ki ga bodo horde tarantinovcev kopirale do onemoglosti. Bojim se, da smo priče eksploziji tehnično pomanjkljivih filmov, ki bodo svoje filmofilstvo in insajderstvo dokazovali z uničevanjem lastnih izdelkov.

Seveda pa se dinamični duo ni zadovoljil le z destrukcijo forme, pač pa sta se zavzeto spravila tudi nad vsebino. Njuna filma sta načrtno naivni, skorajda amaterski skropucali, ki se z veseljem ponašata s tenko zgodbo, problematično igro, ceneno glasbo, površno režijo, obupno montažo, kilavo kompozicijo, celo dialogi (kjer je Tarantino vedno briljiral) so pogosto brez soli, prenapihnjene, bombastični, včasih patetični in dolgočasni (z nekaterimi izjemami, a o tem pozneje). Liki so klišejski, vse polno je umetelno zastavljenih, nelogičnih situacij, ki se zanašajo le na trenutne učinke, celota pa gre pri tem nepovratno v maloro. In vse to ni rezultat naključja, neznanja ali pomanjkanja denarja, pač pa plod skrbno premišljenega načrta.

V ZDA je *Grindhouse* (kot se je film sprva imenoval) odprl prvi del *double billa*, Rodriguezov *Planet terorja* (*Planet Terror*), ki je videti kot grozljivka Georgea Romera ali pa že močno upehanega Johna Carpenterja iz 80. let. Sprva je bilo mišljeno, da bi sam Carpenter

prispeval glasbo za film, a se je vsestranski Rodriguez nazadnje odločil, da bo to storil sam. Zgodba pripoveduje o skrivnostnem virusu, ki iz Afganistana pride v Teksas (nov način terorističnega boja proti ZDA?)

Poleg citatov, posvečenih drugim avtorjem, pa Tarantino najraje citira kar samega sebe. ... Pri Tarantinu pač vsak napis, ovitek za LP ploščo, plakat na zidu, replika, vsebuje potencialno (samo)posvetilo.

in ljudi spreminja v zombije. Angažiranemu naboju hitro poide sapa in že smo sredi intenzivne računalniške streljačine, kjer lahko do mile volje uživamo v neskončnih variacijah iztrebljanja zombijev. Telesni sokovi se cedijo v curkih, kri šprica v potokih, raztreščena telesa frčijo po zraku, novim, še kreativnejšim in sočnejšim načinom za ugonobitev zombija ni videti ne konca ne kraja. Lepotici na štrclj odrezane noge namontirajo najprej nogo od mize, nazadnje pa ji kot proteza služi mitraljez, s katerim hodi in strelja. Junaki se med akcijo legitimirajo s klenimi, odrezavimi enovrstičnicami, nato sledi nov krog še bolj histeričnega nasilja. In tako do konca. Pravzaprav nam je vseeno, kdo od junakov bo preživel in kdo ne, saj so tako papirnati in enodimenzionalni, da se jim lahko le smejemo. Vse, kar šteje, je akcija, kjer je očiten Rodriguezov trud, da bi gledalca presenetil z novimi domislicami, ga šokiral in mu zbudil gnus, a mu to le deloma uspe. Vendar je tudi tu dogajanje vseskozi ironično, infantilno, na meji (samo)parodije, tako da gledalec ne more biti zares zgrožen, kot na primer pri nekaterih novodobnih azijskih avtorjih (Miike Takashi, Chan-wook

Park, Kim Ki-duk ...), ki upajo, znajo in tudi gredo veliko dlje, kot to uspe Rodriguezu.

Sledi serija ultrazabavnih, grotesknih in lucidnih foršpanov za namišljene filme, spet v stilu 70. let, pod katere so se podpisali znani režiserji grozljivk. Eli Roth (*Krvavi hostel* [*Hostel*, 2005]) je ustvaril briljantni *Thanksgiving*, kjer nori morilec ubija v maniri priljubljenega ameriškega družinskega praznika, žrtve pa tudi aranžira in servira kot pečene purane. Rob Zombie (*Satanov klan* [*The Devil's Rejects*, 2005]) je odgovoren za *Werewolf Women of the SS*, nacistploatacijski foršpan, kjer paradirajo blondinke v SS uniformah (in brez njih), zabeljen s posilstvi, poniževanjem, mučenjem, medicinskim sadizmom in kar je še bolanih užitek v podžanru, najbolj popularnem v Italiji, kjer se ga je oprijelo ime *sadiconazista*. Edgar Wright (*Shaun of the Dead*, 2004) je posnel *Don't*, kjer nam odvetuje vse živo, tudi ogled svojega filma. Meksploatacijo *Machete* je spet zrežiral Rodriguez, v njem pa nenadkriljivi Danny Trejo barabe obdeluje z ličnim kompletom mačet. Krožijo govorice, da bo iz slednjega nastal prvi celovečerec, v režiji (le koga drugega kot) Roberta Rodriguezza. V omenjenih foršpanih mrgoli filmofilskih poslastic, političnih nekorektnosti vseh vrst, bonus pa je kup znanih igralcev v mikroskopskih vlogah. In najbolj zabavno je, da napovedniki razkrijejo praktično vse, kar bi moralo ostati skrito, poleg tega pa so tako obsceno nasilni, da jih za predvajanje ne bi odobrila nobena cenzorska komisija.

Drugi film je *Smrtno varen* (*Death Proof*) v režiji Quentina Tarantina. Že najavna špica je natančna kopija filmov iz 70. let: kamera v nepretrganem kadru gleda skozi vetrobransko steklo vozečega avtomobila, na katerega je naslonjen par ženskih nog, in medtem ko poslušamo instrumental Jacka Nietzscheja (iz filma *Village of the Giants* [1965, Bert I. Gordon]), se na platnu vrstijo uvodni napisi, sestavljeni iz pretirano veli-



Planet terorja

kih črk (tipografija je *hommage* vesternu *Pat Garrett in Billy the Kid* [1973, Sam Peckinpach]). Ko se izpiše naslov filma, se za delček sekunde zasveti napis *Quentin Tarantino's THUNDER BOLT!*, šele nato ga prekrije uradni naslov *Death Proof*, kar je tudi pogost trik iz sedemdesetih. Takrat so namreč nekaterim filmom, ki se jim je iztekel rok trajanja, spreminjali naslove, jih pod drugim imenom ponovno spuščali v obtok in navnim gledalcem tako pobrali še nekaj fičnikov iz žepa. Trenutek po naslovu – tsk! – film preskoči in prepadeni ugotovimo, da je pravkar izginilo nekaj ključnih imen glavnih igralcev. Kaj takega si lahko zamisli (in uresniči) le Tarantino!

Čeprav se je sicer zelo trudil, da bi posnel »slab« film, mu mestoma to le ni povsem uspelo. Skozi trivialno zgodbo in oguljene situacije pronicajo trenutki resnične navdahnjenosti, intenzivnosti in agresivnosti, ki jemljejo sapo. Akcijski prizori z avtomobili so posneti brez asistenc računalniške animacije in se lahko kosajo z najboljšimi adrenalinskimi prizori filmov iz sedemdesetih, iz zlatih časov, »ko so se pravi ljudje prevračali v pravih avtomobilih«, kot je nostalgčno pribil Kurt Russell v vlogi kaskaderja Mikea. In Tarantino nam kar lepo našteje, kateri filmi so to. V prvi vrsti gre za nepozabni cestni film *Avto smrti* (*Vanishing Point*, 1971, Richard C. Sarafian), kate-rega imajo vsi neprestano na jeziku, še več, celoten zaplet se vrti okoli kulturnega dirkalnega avta Dodge Challenger, letnik 1970, bele barve, s katerim je divjal neustavljivi Kowalski (Barry Newman). Tarantino se pokloni tudi filmom *White Line Fever* (1971, Jonathan Kaplan), *Cannoball Run* (1981, Hal Needham) in *Gone in 60 seconds* (»Stara verzija, ne to sranje z *Angelino Jolie!*«; [1974, H. B. Halicki]). Tudi pokrov Rus-sillovega motorja krasi kovinski kipec Rubber Duck (Gumijasti racman), identičen onemu, ki ga je imel Kris Kristofferson na svojem tovornjaku v Peckinpa-

hovem *Conwoyu* (1978). In pa, registrska številka na Mikovem avtu je Chevy Nova -112-109, kar je seveda tablica, ki jo je imel Steve McQueen na svojem avtu v *Detektivu Bullittu* (*Bullitt*, 1968, Peter Yates). Poleg

«*Za tovrstne filme velja pravilo: bolj ko so neverjetni, bolj jim verjamemo. In obratno, bolj ko so verodostojni, slabši so.*»

citativ, posvečenih drugim avtorjem, pa Tarantino najraje citira kar samega sebe. Svoj film je predoziral s samoposvetili, zaščitnimi znaki in fetiši iz prejšnjih filmov: prekrižane gole ženske noge, kamera v avtomobilskem prtljažniku, ki ga nekdo sunkovito odpre, izrazi kot so »*foot massage*« in »*tasty beverage*«, gostilna Acuna Boys, lažni izdelki, kot so hamburger Big Cahuna, cigarete Red Apple in pivo Chango Beer ... Da se ve, kdo je glavni frajer v mestu. Pri Tarantinu pač vsak napis, ovitek za LP ploščo, plakat na zidu, replika, vsebuje potencialno (samo)posvetilo. Poleg tega so njegovi protagonisti že tradicionalno vsaj verižni kadilci, če že ne narkomani, ki se bašejo z nezdravo hrano, preklinjajo, obilno uporabljajo izraze kot so »*eating pussy*« in »*nigga*«, ter seveda na široko debatirajo o glasbi, filmih in nenavadnih spolnih praksah.

Eden od tarantinovskih zaščitnih znakov je tudi pogovor skupine moških v restavraciji, medtem ko kamera kroži 360 stopinj za njihovimi hrbti. Ponavadi brez rezov, brez velikih planov, vse posneto v enem samem kosu. Tovrstna masovna ekspozicija, kjer scenarist gledalcu predstavi in okarakterizira (tudi po) osem likov hkrati, je zahtevna naloga, ki terjaja veliko znanja, dialoške spretnosti in ekonomije pripovedovanja. Po-

leg tega obstaja nevarnost, da tak prizor zaradi dolžine in obilice podatkov za gledalca izpade dolgočasno. Pa vendar se je Tarantino znal vedno mojstrsko izogniti čerem, in še več, svoje like je suvereno predstavil na nov, nenavaden in svež način. Če imamo njegove dialoge radi ali ne, treba mu je priznati, da je v umetnosti blebetanja postavil nove standarde.

Tokrat je mačistični režiser presenetil z zanimivim preobratom: v središču njegove zgodbe so ženske, osem žensk, ki nastopajo v dveh skupinah po štiri. Spet poslušamo njihove debate o istih rečeh ... glasbi, filmih in seksu. Saj ne da bi punce povedale kaj bistveno novega, toda Tarantino se je zelo potrudil, da bi njegove bejbe zvenele prepričljivo. Zahtevna naloga, ki jo je opravil tako, kot je treba. Punce v filmu res razmišljajo in govorijo kot ženske (potrjeno tudi s strani gledalk nežnega spola). Vendar se je ravno v tej točki ujel v lastno past in točno tu je tudi najšibkejša točka filma. Ženski klepet namreč tako štrli od ostalih delov filma, da se to opazi iz letala. V vsesplošnem tehničnem in vsebinskem primitivizmu so dialoški prizori enostavno predobri, preveč izpljeni in domišljeni, to pa vsekakor ni značilnost ostalih delov filma, niti *grindhouse* estetike. Tarantino si preprosto ni mogel dovoliti, ni se mogel prisiliti, da bi napisal slab dialoški prizor. In s tem je padel v zanko lastne nečimrnosti.

Pozneje, v skoraj polurnem akcijskem prizoru, je spet trdno v sedlu *trasha*. Sicer izvrstno posneta dirka z avtomobili je povsem privlečena za lase. Zakaj? Voznica Dodga Challengerja je imela med vožnjo kup priložnosti, da bi preprosto ustavila avto ali vsaj zmanjšala hitrost in s tem rešila svojo prijateljico, ki je običala na havbi, a tega ni storila. Zakaj? Ker potem to ne bi bil več *grindhouse* film, ki se ne meni za realnost, verjetnost in verodostojnost, ki goni svojo pišmevuhovsko zgodbo, ne glede na to, da predstavlja žalitev za gledalčevo inteligenco. Za tovrstne filme velja pravilo: bolj ko so neverjetni, bolj jim verjamemo. In obratno, bolj ko so verodostojni, slabši so. In *Grindhouse* je najboljši slab film letošnjega leta, ki zbujajo prijetne spomine na slabe stare čase.

Tudi ko sta ga Tarantino-Rodriguez spustila iz svojih krempljev, se mrcvarjenje njunega izdelka ni končalo. Ker v ZDA ni imel omembe vrednega obiska, so ga za evropsko distribucijo temejito predrugali. 191-minutni film so razkosali na dva posamezna dela (kot siamska dvojčka, ki so ju operativno ločili), obema filmoma zaradi minutaze dodali prizor ali dva in, kar je najhuje, zmetali ven večino tistih čudovito odštekanih napovednikov. Kar bomo videli pri nas, sta dva ločena filma, dva kosa iste celote, za katera bo treba plačati dve vstopnici, ne pa *grindhouse double-bill*, ki najbolje deluje in zadane le in samo kot celota. Kar sta začela Tarantino in Rodriguez, so uspešno nadaljevali drugi. *Grindhouse* je film, za katerega se zdi, da je konstantno pod kirurškim nožem, in film, ki venomer spreminja svoj videz. In z vsako lepотно operacijo ga je vse manj.

INTIMNA EPOPEJA, FINALE MODERNIZMA

UVODNO BRANJE V FASSBINDERJEV BERLIN ALEXANDERPLATZ, KI BO OKTOBRA GOSTOVAL NA PLATNU CANKARJEVEGA DOMA. ZGODBA O NEGOTOVEM ŽIVLJENJU, INFLACIJI, BREZPOSELNOSTI IN GARAŠKI LJUBEZNI, OBRAČUN Z NACIZMOM, KAPITALIZMOM IN MODERNIZMOM. O ČASU IN PROSTORU MED ŠOLO ULICE IN INTELEKTUALNO MISLIJO.

MIHA I. ZADNIKAR

Rainer Werner Fassbinder ima več tragičnih obličij. Še najbolj razvpite so njegove delazmožne navade, obsesija s snemanjem in »posebne družinske zahteve« na njem, melodramski talent, droge, alkohol, nasilje, vztrajnost, škandal, biseksualnost, neustavljiva želja po zavrnitvi, totalen sado-mazo cirkus, prezgodnja izgorelost in smrt ... Njegovo zelo posebno popotovanje v svinčena nemška sedemdeseta pa ima uvodno tragično noto, ki jo prepogosto pozabljamo. Mladi Fassbinder je bil izjemno izobražen fant – daleč od kakšnega intelektualiziranja je obvladoval teatrsko-kinsko snov in še marsikaj okoli nje. Bolestni polihistor in poliglota je svojo odrsko kariero začel z identičnim sunkom, s kakršnim je končal filmsko. Pri nepolnih šestnajstih letih je kot srednješolec nekoč ponorel, ko si je ogledoval vaje za Medejo v Münchnu. Bilo mu je dolgčas, mizanscena nemogoča, pa je planil na oder in začel režiserja popravljati v gladki stari grščini. Ves dramski tekst je znal na izust in v petminutnem monologu je podal vse bistvene odtenke, ki so po njegovem umanjkali. Potem je odvihral in se pošteno napil. Med svojim delom česa takšnega ni počel nikoli, vse utapljanje skrbi in lajšanje nevroz je bilo kvečjemu »za zraven«.

Osnovna Fassbinderjeva tragika se dotika intelektualnega področja. Prav v svojih poslednjih delih, med katera gre tudi maratonska filmska nadaljevanja *Berlin Alexanderplatz*, avtor namreč razgali, kako

je bil na tekočem s teorijo. Umetnik, ki je izživel in posnel teoretska razmerja, bolje rečeno: teoretske razmere. Kakor zadnji med modernisti je izkusil, predal, povzročil bolečino, ki jo podeljuje uvid. Pokazal je, da je uvid v umetnosti in teoriji, če in kadar sta »pravi«, enakovreden in enakopraven. Vzgoja na ulici in meščanska vzgoja med knjigami gresta proti enemu in istemu cilju, le da je fant z ulice hitrejši od intelektualca. In Fassbinderjeva temeljna zadrega je bila, da je premogel oboje – tako knjige kakor ulico. Prav zato je bil hitrejši od najhitrejših. Dodatno noto je pri njem zbujala politična situacija – odkriti atentati na kapitalistični sistem niso bili del njegovega notranjega sveta, a se je po zunanjih okoliščinah našel v njem. Opravljati hkrati z nacizmom, kapitalizmom in modernizmom je pretežka naloga za enega samega človeka. Fassbinder je imel partnerje, sodelavke in sodelavce, ki so počeli isto, a je bil veliko ostrejši in kajpak hitrejši od njih. Po intelektualni artistski vokaciji mu je bil najbližji Werner Schroeter, precej obskurnejši avtor, po krivici prezrt »čistilec nemškega untergrunta«, kot so mu pravili, še eden, ki si je zadal nemogočo nalogo, da s tako rekoč postmodernističnim zamahom nadaljuje modernistično poslanstvo, v katerem je vsak izobraženec nevrotik, vsak umetnik pa teoretska figura. Fassbinder je izjemno spoštoval Schroeterja, zavidal mu je, da je z Nemčijo lahko tako mirno in suvereno obračunaval mimo žanra, mimo diegetske jasnosti. Fassbinder in Schroeter sta zagotovo dva obraza ene

in iste zgodbe: namreč, kaj vse mora prenesti Nemčija, kadar gre zares!?

Filmana televizijska serija *Berlin Alexanderplatz* ni bila zamisel s konca sedemdesetih. Fassbinderja je dolgo, že izza gimnazijskih let, mikal roman, v katerem so se kompulzivne pretkanosti in preživetveni načini pletli podobno kakor v vsakem njegovem delu – torej z melodramskimi nagibi, skoz žanrsko podobo, ki kar najbolje pokaže materialistično tkivo medosebnih razmerij. Fassbinderjeva melodrama je tista, ki z intimo takoj in brez odvečnih učinkov in prizorov pokaže tudi čas, njegovo sociologijo in psihologijo. *Berlin Alexanderplatz* je »intimna epopeja«, ki jo je Fassbinder položil v oba časovna segmenta, svojega in pisateljevega. Ne gre za to, da bi ne bilo razlike, celo razlike so razvidne, navsezadnje so del samega romana. Alfred Döblin je svojo knjigo (v slovenščini jo imamo v zbirki Sto romanov, kongenialno in z vso očitno ljubeznijo do mesta Berlin jo je prevedla Rapa Šuklje) snoval kot razliko: kaj se že prvi dan pripeti človeku po imenu Franz Biberkopf, ko po dolgih letih pride iz zapora? Kaj je bilo tam, česar v novem Berlinu ni več? Neprepoznavne razmere, nov svet sili Franza že prvi večer nazaj v arest, v tamkajšnjo varnost. Fassbinderju in Biberkopfu se je tako leta 1980, *on time*, tako rekoč z Reaganom vred, pripetil dvojni Foucault – nadzorovalni in kaznovalni mehanizmi so opravili svoje, zastavili stari čas in osebka pahnili v kruto biopolitično mestno življenje. Fassbinder mora peljati zgodbo o ne-



gotovem življenju, inflaciji, brezposelnosti in garaški ljubezni, obenem pa postavljati še piko na svoj obračun z nacizmom, kapitalizmom in modernizmom.

Döblin je slogovno hvaležen pisec. Kakor je Robert Musil, vzemimo, v svojem epohalnem *Možu brez posebnosti* poln psiholoških odtenkov, natančen pri ozračjih, tako se Döblin obsedeno predaja socialnim, ekonomskim in »kulturnozgodovinskim« nadrobnostim, napaberkovanim podatkom – kakšne barve so vstopnice za kino v tem in tem okrožju, kakšen je vozni red tramvaja št. 15, koliko stane kruh v primeri s pivom, kakšni so honorarji kolporterjev pri tej in tej založniški hiši. Vsakemu pametnemu režiserju bi se med branjem takšnega romana zasvetile oči, češ, v rokah imam pravi pravcati prototip snemalne knjige, ki se pogloblja celo v problematiko mestne osvetljave, Fassbinder pa je to s pridom prebral, razbral in odbral. Döblinu je med snemanjem pridodal Musila, tako da je v razmerju med Franzom in Mizzi tako topel, da lahko mirno spregovorimo o eni izmed najboljših upodobitev medspolne intimne, kar jih pozna zgodovina kinematografije. Franz in Mizzi namreč bivata, v urah in urah maratonskega filma jima Fassbinder soustvari dom, v katerem sta subtilna kamera in mikrofoni. *Berlin Alexanderplatz*, nadalje, zlahka opravi z nostalgijo – to ni Berlin, v katerega bi se kdo hotel vrniti, ga obiskati, nihče ga ne pogreša, pa vendar se mu ne moremo upreti. Kdor koli je bil kdaj v Berlinu, ta bo takoj vedel, za kaj gre, v čem je *point* tega filma. Ne gre

za Biberkopfov ali Döblinov Berlin, nikakor ne, niti za Fassbinderjevega ne, pač pa za Berlin kot tak, za teorijo urbane sociologije, za prodor v mesto, če hočete.

Biberkopf je interpeliran kot berlinski subjekt, v svoj Berlin je poklican prav tako, kakor so ga pred začetkom filma odpoklicali iz zapora. Kličeta ga delo in ljubezen. Kaj bi naj človeka v Berlin sploh klicalo drugega kot delo in ljubezen (do kogar koli oziroma česar koli že)? Berlin je njegov zapor, še bolje – njegova zapor. Tam je samo zato, da ga obdela Fassbinder. Figura ni zbirka režiserjevih preteklih likov, ampak kratko malo nekdo, ki mu je preživeti. Ne da mora preživeti – da *mu* je preživeti. Težava je obča težava Nemčije. Seveda ni nikakršne končne zmage, dobimo kvečjemu totalen pogled v preživetje; zdaj na lepem vemo, da je možno preživeti, tudi ko je človek na tem, da se z veseljem prepusti usodi. Fassbinderjev boj s totalitarizmi je bil izbojevan s totalom. Neusmiljeno iskrena zgodba ne da dihati. Niti Biberkopf niti Fassbinder nimata več časa, delo kliče in treba ga je skončati. Izjemna hitrost snemanja daje svoj tempo tudi umirjenim prizorom. Pri Fassbinderju lahko govorimo o pulzu, kakor ga lahko sproducira v afriških godbah izurjen tolkalec – kakor se začne, v tem tempu se nadaljuje. Tudi tega se je mladi Fassbinder naučil pri teatru – ritem in tempo morata biti postavljena že s prvo izrečeno besedo, že s prvim prihodom pred občinstvo, s prvo prižgano lučjo, s prvo senco čez oči, sicer se sfižita in sta neulovljiva. Neumornost in režijska vnema, ta dodatna

hitrost kajpada ponudi svoje – političen brez politiziranja uspe Fassbinder tvegati s površnostjo, samo da ohrani tempo, samo da se dvigne nov vsakdan, Biberkopfov vsakdan. Nekdo, ki je hkrati reprezentant in odpadnik Nemčije, je kvečjemu Fassbinder sam, tudi njegov vsakdan je klical k delu, ko je v bolestem ateističnem *furiosu* nadgrajeval vsako protestantsko etiko. *Berlin Alexanderplatz* je film o reprezentaciji in odpadništvu, še bolj ko knjiga nas postavi v kožo. Če nas knjiga postavlja v vlogo, nas film v kožo. Fassbinderju se je tik pred smrtjo, ko je blede materi Nemčiji kazalo zelo slabo, posrečilo pokazati, da je dovolj velika. Če že ne za konkretna junaštva, pa vsaj za figure iz njegovih filmov, ki so ji lahko obenem v največji ponos in najhujšo sramoto. Divja misel je naposled res identična intelektualnemu uvidu.

Vsekakor si kaže ogledati celoto filmov *Berlin Alexanderplatz*, ne le njihovo krajšo, klasično kompilacijo. Saj je izvrstna, a ne gre do razsežnosti, o katerih nam je bilo govoriti tukaj. S celoto namreč postane vsakomur, kdor je malo filmsko razgledan, kristalno jasno, zakaj imata med vsemi nemškimi režiserji na nekdanjem prizorišču Berlinala, v Domu svetovnih kultur, dvorani s svojima imenoma samo dva. In zakaj prav ta dva: Friedrich Wilhelm Murnau in Rainer Werner Fassbinder.

KAKŠEN FILM BI POSNELI, ČE NE BI BILO NIKAKRŠNIH OMEJITEV?

PRIPRAVILA: NIKA BOHINC

V nacionalni produkciji je letošnje leto nastal en sam celovečerni film, vsi ostali projekti so bili zaradi zapletov na Filmskem skladu odpovedani ali zaustavljeni, čeprav je Ministrstvo za kulturo denar za priprave in snemanja odmerilo v celo najvišjem letnem znesku doslej. Medtem ko kulturni politiki iščejo pot iz slepe ulice, produkcija stoji. Ekran je v tej frustrirajoči situaciji filmske ustvarjalke in ustvarjalce vprašal »Kakšen film bi posneli, če ne bi bilo nikakršnih omejitev – finančnih, političnih, pričakovanih in navad publike ...?«. Zastavljeno vprašanje je resda idealistično in naivno, glede na aktualno stanje stvari provokativno, a obenem tudi popolnoma iskreno, radovedno. Z odgovori smo iskali popoln kontrapunkt obstoječi blokadi filmskega ustvarjanja. Ne »bega iz realnosti« (česar me je v precej glasnem telefonskem pogovoru obtožil eden izmed povabljenih režiserjev), temveč želje in ideje, ki jih ne more zaustaviti nobena še tako skorumpirana, trda filmska politika, misli, ki se dvigajo nad slovenski film v tem žalostnem obdobju, filme, ki bi jih lahko imeli, če bi bile okoliščine drugačne.

Odgovore je prispevalo 35 režiserk in režiserjev, mlajših in starejših generacij, dokumentaristov, animatorjev in avtorjev igranih filmov. K sodelovanju smo povabili prav vse, ki jih imamo v spominu, opravičujem se, če smo na koga nenamerno pozabili. Povabilu pa se – zaradi pomanjkanja časa, idej ali nezanimivega vprašanja – niso odzvali: Dimitar Anakiev, Jože Baša, Michael Benson, Jan Bilodžerić, Karpo Godina, Jasna Hribernik, Matjaž Ivanišin, Vinko Möderndorfer, Nejc Saje, Sašo Podgoršek, Marko Šantić, Dražen Štader, Igor Šterk, Andrej Zdravič in Miran Zupanič.

Če bi stene govorile ... – proste spise sem nazadnje pisal v četrtem razredu. V Sloveniji se ne da nikoli posneti takega filma, kot bi si želel. Tudi če bi se slučajno zgodilo, da bi ga lahko, bi se že našel nekdo, ki bi to preprečil.

Vinci V. Anžlovar (izsiljena izjava)

Filmski projekt, ki bi ga pod politično-financiarnimi »neomejitvami« predlagal za realizacijo, je *Mit o Krstu pri Savici*, spektakel, zgodovinsko ozadje boja ob nasilnem (frankovsko-bavarskem) pokristjanjevanju Karantancev v 8. stoletju pod vodstvom Valjhuna. Poudarek bi bil namenjen šestmesečnemu obleganju Ajdovskega gradu pri Bohinju, ki ga brani še zadnji trop poganov pod vodstvom Črtomira. *Krst* je eksistencialno jedro slovenske zgodovine in prvi vstop Slovencev v Evropo. Po Antonu Slodnjaku je *Krst* največja pesnitev človeštva. Projekt bi sodil v družbo velikih svetovnih mitoloških zgodb, z močno nacionalno noto in komercialnim učinkom.

Zdravko Barišič

Če ne bi imel nobenih omejitev, bi posnel isti film kot sedaj, ko te omejitve so. To je film *Cirkus Fantastikus*, za katerega sem scenarij napisal že leta 2003. *Cirkus Fantastikus* je film brez dialogov, film občutij, atmosfer, senzibilnosti, nadrealnosti. Film, ki govori o tem, česar ni mogoče povedati z besedami. Česar tudi jaz kot filmski avtor ne znam povedati z besedami. Povem pa lahko prek filma, s svojo filmsko senzibilnostjo. Prek pretakanja filmskega časa in mikroskopskih sprememb energij v posa-

meznem kadru.

Film je strukturiran v devetih poglavjih, od katerih vsako obravnava enega izmed bistvenih elementov človeškega bivanja. Strah, Ogenj, Življenje, Zrak, Ljubezen, Voda, Smrt, Zemlja, Bog. Vsako izmed poglavij predstavlja po eno zelo močno čustveno situacijo, skozi katero je pripovedovana zgodba filma. Hočem definirati osnovne pojme, ne v filozofskem smislu, ampak v filmskem – emocionalnem smislu. Prestaviti gledalce iz zunanjega sveta v stanje meditacije in razmišljanja o bistvu. Narediti film, ki bo pripravil gledalca na pogled v samega sebe. Film kot duhovna izkušnja. Gre torej za poseben, drugačen film.

Cirkus Fantastikus je bil leta 2003 prvič prijavljen na razpis Filmskega sklada in izbran v realizacijo. Razpis je bil kasneje razveljavljen. Drugič je bil film prijavljen leta 2004 in bil ocenjen z največ točkami med filmi slovenskih režiserjev, vendar ni bil sprejet v realizacijo zaradi pomanjkanja denarja. Produkcij-ska hiša Staragara je zato v naslednjem letu za razvoj projekta pridobila sredstva iz programa Media+ in se udeležila več koprodukcijskih marketov (Cinelink v Sarajevu, koprodukcijska marketa v Solunu in Varšavi ter koprodukcijski market v Berlinu). Rezultat tega delovanja je bil, da smo pridobili dva velika evropska koproducenta, in sicer Els Van de Vorst iz Nizozemske (med drugim koproducentka filmov *Plesalka v temi* [Dancer in the Dark, 2000], *Dogville* [2003] in *Manderlay* [2005] Larsa von Trierja, *Oče in sin* [Otets i sin, 2003] Alexandra Sokurova in *Vse za ljubezen* [It's All About Love, 2003] Thomasa Vinterberga) in največjo poljsko produkcijsko hišo Opus Film. S tem smo zagotovili polovico denarja za film iz tujine. V tem času so »eksperti« na Filmskem skladu ugotovili, da

je scenarij za *Cirkus* slab in ni primeren za realizacijo. Priznati moram, da nisem razumel, kako se je lahko prej odlične scenarij v enem letu tako poslabšal. Leta 2006 smo film še enkrat prijavi na razpis Filmskega sklada. Takrat se je z njim zgodilo enako kot z vsemi ostalimi: po direktivi takratnega direktorja Sklada Staneta Malčiča so bili namreč vsi scenariji zavrženi kot preslabi za realizacijo. Od takrat skupaj s svojimi koproducenti čakamo, da bo ljudi na Skladu srečala pamet ali pa da jih bo kdo odstranil z njihovih funkcij in bodo tako nehali uničevati slovenski film.

Janez Burger

Posnel bi točno tak film, kot ga bom posnel. Ne bi pa o tem več javno razglabljal.

Jan Cvitkovič

Nisem prepričan, da bi se moj film »brez omejitev« veliko razlikoval od tistega »z omejitvami«. Do zdaj tako ali tako nisem preveč čutil omejitev, razen finančnih, seveda. Pa tudi te niso bile takšne, da se filma ne bi dalo narediti. Zdi se mi celo, da me problemi, omejitve, polena ... in druge ovire na neki čuden način celo motivirajo. Prihajam namreč iz krajev, kjer človek ne skoči z visokega mosta v deročo reko zaradi denarja, slave, ponosa, idealov ..., ampak zato, ker mu nekdo reče, da si tega ne upa.

Kdo si ne upa?! ... in pljusk!

Nekaj podobnega se mi je zgodilo s *Kajmakom in marmelado*. Pogoji so bili takšni, da je producent, ki so mi ga določili na televiziji, nekaj dni pred začetkom snemanja odstopil. Tudi drugi so mi rekli: »Za tako malo denarja ne moreš posneti filma!«

Kdo ne more?! ... in pljusk!

Mislim celo, da so stvari, ki sem jih naredil pod »dozo inata«, boljše od tistih, ki sem jih delal v »idealnih pogojih«.

Za vse filmske avtorje pa bi uvedel eno posebno omejitev. Da s svojim filmom (distribucijo, prodajo ...) povrnejo vsaj petino vložnega denarja. Če ne – naslednjič ne dobiš denarja od države. Ojoj, malo bi se pri nas potem snemalo. Sem pa prepričan, da bi snemali samo tisti, ki so do zdaj snemali nizkoprodajne (»omejene«) filme. Zdi se mi res butasto, da od davkoplačevalcev vzameš dva milijona evrov in da ti potem nekaj sto ljudi vidi film. Neki novinar je enkrat hotel biti zloben in je napisal, da jaz snemam »družinske filme«. Pisal je, da vedno igramo Tanja in jaz, celo Zala se pojavi, naš pes ... Pa jaz raje vidim, da družina snema film, potem pa ga gleda 150.000 ljudi, kot da mi 150.000 ljudi snema film, ki ga gleda samo družina.

Vsi tisti avtorji, ki se skrivajo za masko umetnosti, bodo rekli, da ni vse v številu gledalcev. Njihovih filmov pač ne razumejo »navadni« gledalci. Se strinjam, ampak ... ali ni malo prevelik luksuz porabiti toliko denarja za njihove eksperimente, ki jih razume (ali se

pretvarja, da jih) samo neki redek, »izbran«, avtorju podoben poznavalec?

Branko Djurić Djuro

Vprašujete, kakšne filme bi posnel, če ne bi bilo nikakršnih omejitev? Z zadovoljstvom vam sporočam, da bolj ali manj takšne, kakršne sem snemal doslej, dela, ki mi jih narekuje človeška izkušnja, dokaj izbrušen socialni čut in tankovestna mera za filmsko posredovanje resničnosti in resnice. Moja temeljna filmska tema, kako mi, kot



ljudje, družba, država, kot človeštvo živimo v političnih skupnostih, še dolgo ne bo izčrpana. Če bi se vaša iluzionistična hipoteza udejanjila, bi nemara nekatere od spodaj navedenih projektov posnel v krajšem času, z več medijskega odmeva in z bistveno boljšim nastopom na domačem in tujih trgih. Kadar bi snemal filme z neumišljeno vsebino, bi lahko z neomejenimi sredstvi deloval bolj neposredno v smislu realizacije tematskega vprašanja, v najdejanju odgovorov in rešitev, pri čemer bi skušal ohraniti boljšo uravnoteženost med višjimi in nižjimi otenki življenja kot takšnega. Navajam nekaj okvirnih tem, ki jih nameram realizirati v naslednjih letih, v kolikor me pri tem ne bo omejila katera od naravnih pregrad. Glede na to, da filmski tisk v Sloveniji mojih filmov v glavnem »ne šmirgla«, dodajam k omenjenim projektom tudi kratek sižejski oris. Trenutno poskušam najti sredstva za montažno obdelavo celovečerca na temo slovensko-italijanskih odnosov z delovnim naslovom *Pax Italiana*. Vse kaže, da pri nas malo koga zanima, zlasti pa ne države, da bi svetu podali celovito resnico o dogajanju na obmejnem ozemlju skozi zgodovino, saj le s težavo zbiram sredstva. Politiki in drugi voditelji naroda si najbrž mislijo, da so sosedje s svojo populistično limonado *Srce v breznu* [Il Cuore nel Pozzo, 2005, Alberto Negrin] pokazali in povedali dokončno resnico. V naslednjih letih bom posnel še zadnji del romsko-slovenske trilogije z naslovom *Opre Roma*, katere prva dva dela, *Pamet v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet* (1983) in *Aven čhavora* (2005) sta vzbudila doma in v tujini precej zanimanja. V bližnji prihodnosti bi rad posnel tudi nadaljevanje *Ovnov in mamutov* (1985), ki tematizirajo vprašanja sodobne slovenske zavesti, psiholoških in socialnih kompleksov ter političnih peripetij.

Naslednjih nekaj celovečercem, ki bodo kombinacija umišljenih in neumišljenih vsebin, filmski eseji v slogu *Trdinovega ravsa* (2005) in *Vivat Kozina* (2007), bom, z omejitvami ali brez, posnel na temo *Duh slovenski*, za katero že več let zbiram gradivo. Potem je tu še vsaj ducat portretnih filmov, ki jih bom posnel za nacionalno televizijo pod generičnim nazivom *Ladja Rembrandt*. Če mi uspe premagati omejitve, bom posnel še *Izgnance*, film z vsebinsko bogatimi in tematsko raznolikimi pripovedmi o življenju in izkušnjah med drugo vojno izgnanih Slovencev. Raziskujem tudi gradivo za *Vrbovanje*, film o pogubnih zvezah

med nekdanjim sistemom in njegovimi informanti, *Društvo malih ljudi*, ki skuša najti pristne stike s fizično prikrajšanimi, a duhovno čilimi in ustvarjalnimi ljudmi, ter eksperimentalni celovečerni film *Sedem pesmi za moje mesto*. Omejitve posebne vrste – primernejša beseda bi bila *omejevalci* – so razni filmski programski sveti in televizijska uredništva, ki so doslej za večino mojih predlogov in scenarijev pokazali bore malo zanimanja. Ko bom naletel na odzivnejše ljudi in gibkejše programske usmeritve, bom, upam, posnel še nekaj celovečernih igranih filmov, med katerimi naj omenim *Šmirante*, ki sem jih scenarijsko zasnoval po lastni povesti o igračkanju usode s človekom, in *Namišljene vrtove*, prav tako po izvirnem scenariju o lovcu, ki mu šele soočenje s smrtjo pokaže prave življenjske vrednote. Za film sem priredil tudi zgodbe Milana Vincetiča z naslovom *Ptičje mleko*, raziskal in pripravil pa sem tudi gradivo za oblikovanje scenarija za film *Vetrinjski prstan* o tragediji vrnjenih domobrancev, pa tudi predlogo za odštekano komedijo *Na njeni travi* po istoimenskem romanu Petra Božiča. Mika me posneti še nekaj filmov na osnovi domačih pripovednih del, kot so Lojzeta Kovačiča *Resničnost ter Matere in hčere* Milana Kleča, in pa še dva ali tri dele novo-meške kronike, ki sem jo začel z *Vetrom v mreži* (1989).

Filip Robar Dorin

Brez omejitev, ha ha

Lepa. Predvidevam, da je kdo od kolegov ali kolegic padel na šaljivo uredniško finto in dejansko pribeležil svoje divje filmske sanjarije. Saj zato pa so resne filmske revije, da malo sanjamo in se

hecamo, če že ne snemamo. Cenim hec, občudujem sanjače.

Zato svečano obljubljam tistim, ki ste si drznili dati duška, tukaj in zdaj: če bom jaz, Miha Hočevar, kdaj slučajno v poziciji režiserja brez omejitev, častim. Če ni nikakršnih omejitev, bo pa ja dovolj za vse. Namesto mojega sanjskega projekta (kdo bo pa to gledu), naredimo cel kup filmov. Vsi snemamo. Vsak od vas dobi neodtujljivo in neomejeno možnost posneti, kar želi. Vse, kar jaz želim v zameno, je, da me imate radi. Že zdaj, ko vam to obljubljam, ne šele potem, ko bom razpolagal s silnimi in neomejenimi sredstvi.*



No, stanje je resno, naj bom resen tudi jaz. Program ni, razpisa ni. Denar je, snema se ne. Z vseh strani letijo očitki, da filmarji samo nekaj sanjamo. Da ne razumemo omejitev našega prostora. Ma ne me basat. Ne samo, da omejitve razumemo in jih že leta upoštevamo, se jim podrejam in jih včasih presežemo – želimo si jih! Naj pa bodo res logične, utemeljene, v prid ustvarjalnosti in filmu v celoti. Pravijo in celo pišejo, da se ne znajdemo, da samo čakamo, kdaj nam bodo davkoplačevalci nasuli milijone evrov, da nimamo pojma, talenta, bla bla bla. Kot da nismo tudi sami vlagali, kot da ne plačujemo davkov, kot da nihče ni pridobil sredstev v tujini, a so šla v nič zaradi domačijskih zdrah. Kot da so rezultati res nični. Kot da ni nič! Na tak način bo res nič, prav kmalu. Kako da še s tistim malo, kar imamo, delamo zanikrno in popolnoma zmedeno, neodgovorno? Smo res krivi zgolj producenti in režiserji, medtem ko so uradniki, dolžni narediti sistem in red, nedolžne, a mogočne in nepriizvorno nezmotljive žrtve nas, nesposobnih?

Še enkrat o omejitvah. Hočem omejitve, hočem logični red. Ne razmišljam o neverjetnih, sanjskih projektih. Želim samo posneti tistih nekaj preprostih zgodb, ki se mi valjajo po glavi. In res si želim, da bi vsi vpleteni končno naredili načrt, kako ustvariti čas in prostoru primerne, a ugodne, pozitivne razmere za filmsko ustvarjanje, za filmsko vzgojo, za uživanje v bogatih filmskih programih, prikazovanih v primernih dvoranih, na primernih nosilcih itd. itd. ... ne pa da vsak zase uveljavlja svoje interese in samo svoj prav, pa čeprav na silo. Če ne znate, se pa spokajte!

Miha Hočevar

Glede na to, da se ukvarjam z animiranim filmom, je moj »sanjski« film res sanjski, saj ni veliko možnosti, da bi ga kdaj uresničil. Gre za celovečerni animirani film v tehniki računalniške 3D animacije. Četudi bi mi uspelo zbrati denar (vsota bi morala biti bistveno višja od denarja, namenjenega povprečnemu slovenskemu filmu), bi se verjetno ustavilo pri organizaciji – saj ga zaradi pomanjkanja kadrov s področja animacije skoraj gotovo ne bi mogel uresničiti v Sloveniji. Trenutno se ukvarjam s podobnim, a bistveno manj ambicioznim projektom (6-minutni film *Cikorja an kafe več*), pa že dve leti vijem

roke in obupujem nad količino dela.

Prihajam iz zasavske knapovske familije. Od majhnega sem vpiljal resnične in manj resnične knapovske pripovedke, ki so se v moji glavi skozi leta izoblikovale v zgodbo: dogaja se na začetku 20. stoletja in pripoveduje o dvanajstletnem dečku, ki je (po tistem, ko njegov oče zapusti družino) primoran delati v rudniku. Rudarjenje še danes velja za enega najbolj napornih in nevarnih poklicev, pred sto leti pa je bila situacija še bistveno slabša. Sploh za dvanajstletnega maminega sinčka, ki se znajde v svetu s povsem svojimi pravili, kjer se mora zapovrh še dokazovati pred mačističnimi rudarji. Ko pa deček nekoč slučajno reši življenje jamskemu škratku Perkmandeljcu, se trda resničnost začne prepletati s pravljničnim svetom podgan in jamskih škrtatov. Vse skupaj seveda eskalira v veliko rudniško nesrečo z eksplozijami, poplavam, zasutimi rudarji ... Dokler obstaja vsaj drobno upanje, da bo film nekoč vendarle posnet, vam ne bom kvaril končnega suspenza.

Temu projektu je vseskozi namenjenih nekaj vijug v mojih možganih, v katerih premlevam najrazličnejše variante. Predvsem se ubadam z vprašanjem, kako bi precej trdo in težko tematiko povedal na zabaven in gledljiv način ter se obenem izognil sladkobnosti. Mislim, da sem na pravi sledi ... zdaj potrebujem samo še sto milijonov dolarjev in stotinjno vrhunskih animatorjev!

Dušan Kastelic

Konec sveta?

Vsaka omejitev jemlje svobodo. Tudi neomejena sredstva, brez finančnih, političnih omejitev, pričakovanj in navad publike ... jemljejo svobodo, nemara celo bolj. V prepričanju o lastni svobodi postaneš ujetnik samega sebe in svoje svobode. V svetu brez omejitev bi se tako še mnogo bolj zavedali lastnih omejitev. Svoboda jemlje svobodo.

Film ni stvar denarja, trenutne politike, omejenih in neomejenih sredstev, včasih celo ni gibljiva slika, če vzamemo *Mesto slovesa* (La Jetée, 1962) Chrisa Markerja, ki naredi film kot zloženko fotografij s pripovedovalčevo narativo (sicer ne vem, ali zaradi finančnih težav). Kljub vsemu pa Markerjev film deluje celo bolj kot »fotoroman«.

In kot sem v pogovoru na canskem filmskem festivalu z Jelko Stergel, Vinkom Möderndorferjem, Metodom Pevcem ... pripomnil ob njihovi zaskrbljenosti v zvezi s slovensko filmsko produkcijo in dodeljevanjem sredstev, češ da letos ne bo posnet noben film ... No, pripomnil sem, da je logika, po kateri se snema le, če so sredstva, bolj ali manj producerska; sicer pa je »delanje filmov« potreba sama po sebi, nekaj večjega kot le prejetje plače, zato se kot potreba uresničuje tudi brez sredstev. Že od nekdaj so filmi nastajali kot želja po predstavitvi avtorske poetike in pogleda na svet. Rekel sem, da se bo že našel nekdo, ki si želi nekaj povedati, in če je želja velika, bo našel pot za izražanje svojih misli.

Naj se vrnem na vprašanje: kakšen film?

Verjetno film, ki se ga lotevam, pa spet ne zaradi tega, ker smo dobili denar, pač pa zato, ker se mi zgodbo, ki ima korenine v stripu *Slepo sonce* Tomaža Lavriča in sva jo z Đorđem Milosavljevičem povezala v celoto ter ji dodala rdečo nit, zdi vredno povedati in pokazati.

Film *Slepo sonce* govori o dvanajstih dneh pred napovedanim koncem sveta v letu 2147, ko na opustošenem planetu životari le še peščica ljudi. V redkih mestih sredi neskončne puščave pod smrtonosnim soncem in nebot brez oblaka živi le še nekaj tisoč postaranih ljudi, ki si z roboti delijo planet. Roboti – odslužene mehanične roke – bivajo v puščavah in se odločijo najti človeka, ki bo popravil kodni zapis o izklopu vseh elektronskih naprav. Izklop sovpada s koncem sveta in je točno določen na dan in uro. Film govori o obupu, upanju in smislu življenja posameznikov na različnih koncih sveta, v situaciji, ko vedo, da se jim bliža izumrtje. Je spoj spominov in linearnega časa odštevanja zadnjih dni sveta, spominov na preteklost, ko se je katastrofa začela. Skozi štiri junake, katerih usode se prepletajo, odkrivamo družbeno ureditev, socialno življenje in zemljevid opustošenega sveta. In srečamo »konec sveta«.

Film, ki nima veliko omejitev ne v jeziku ne v kraju ne v času. Lahko le scenarij, fotoroman ali pravi film.

To, da bi delal neki film le, če bi imel neomejena sredstva, pa mi ni ravno izziv. Pravzaprav ima vsak film

*Hinavci, obrekovalci, nesposiljivci in podobni boste izločeni.

v bistvu neomejena sredstva (le dobiti jih je treba).

Miha Knific

Sedim za računalnikom in razmišljam, kakšen film bi posnela, če ne bi bilo nobenih omejitev. S tem vprašanjem je podobno kot s tistim, »kateri je tvoj najljubši film?«, ki ga prav tako ne maram preveč, ker se je vedno tako težko odločiti le za enega. V mislih se začnem poigravati z različnimi zgodbami, stili in žanri, zamišljam si, katere igralce bi uporabila,

med evropske nacije, ki so sposobne reflektirati svojo zgodovino in se soočiti z lastnimi travmami tudi skozi umetnost. V Sloveniji je bilo sicer nekaj poskusov v to smer, a po mojem prepričanju precej slabotnih. V mislih imam bolj filme kot na primer *Sunshine (A Napfény íze, 1999)* Istvána Szaba ali pa *Pojdi in glej (Idi i smotri, 1985)* Elema Klimova, močne usode posameznikov, ki jih zajame vojna vihra. Toda v vse te načrte krepko dvomim, saj se je Slovincem zalomilo že pri *Dražgoški bitki* v času, ko je bil sistem pripravljen financirati tudi dražje projekte. Za razliko od mnogih

tografije, ostali so ruševine in posamezni avtorji, vse drugo je opustošeno in uničeno. Skratka, situacija je res slaba. Edino, kar bi se mi lahko zgodilo še hujšega, je, da bi prišel nekdo, ki bi mi rekel, da lahko snemam film – brez omejitev.

Damjan Kozole

Mislím, da bi z omenjenimi omejitvami ali brez njih vedno posnel enak film. Morda se sliši čudno, toda zdi se mi, da finančne



katere sodelavce bi si izbrala iz neskončne svetovne ponudbe. Že se mi pojavljajo slike in prizori iz mojega sanjskega filma in kar težko se je odločiti. A ko mi domišljija že čisto podivja in odplava do skrajnosti, mi pogled odtava skozi okno, in kar naenkrat se spomnim, kje pravzaprav živim. Realnost me prisili k pristanku na trdnih tleh in v danih razmerah kmalu ugotovim, da je moja želja čisto enostavna. Najbolj bi si želela posneti sploh še kakšen film. Tak iskren in iz srca.

Urška Kos

Če bi imel neomejeno količino denarja za snemanje filma, bi zagotovo posnel vojni film o dogajanju v Sloveniji v obdobju od leta 1939 do 1947 in poskušal pokazati slovensko zgodovino skozi optiko posameznika, ki jo doživlja. Če kdo misli, da bi večino denarja porabil za pirotehniko, se krepko moti, večina bi šla za scenografijo, kostume, statiste in resno rekonstrukcijo obdobja. Dejstvo, ki priča, da bi tak film zaintegriral tako slovensko kot mednarodno javnost, pa je, da Slovenci nimamo močnega filma, ki bi prikazal vse dileme tega obdobja, kapitulacijo, prisego Hitlerju, Osvobodilno fronto, dogajanje v ljubljanski kotlini, prevlado komunistov in vojne zločine med vojno in po vojni. Vsekakor bi v Sloveniji tak film odprl temo, ki se vseskozi vali skozi slovensko zgodovino: to je narodna sprava. Bojim se, da tako desna kot leva opcija nista zreli za tak film, pa ne samo v prislovični podhranjenosti slovenskega filma, marveč v pritiskih in aspiracijah, ki bi jih najverjetneje doživljal s strani dnevne politike. Šele tak film bi Slovence kvalificiral

slovenskih kritikov pa se mi Pavlovičev *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) po romanu Vitomila Zupana *Menuet za kitaro* ne zdi ravno posrečen film, dosti boljša je njegova črnogorska filmska interpretacija Laličeve *Hajke* (1977). Vsekakor bi bil tak projekt dobrodošel, ne samo v umetniškem smislu, marveč tudi v produkcijskih zmogljivostih, saj bi slovenskemu filmu dvignil ambicije ...

Andrej Košak

Naj takoj povem, da ne znam razmišljati o filmskih projektih brez omejitev, vsaj brez tistih finančnih ne. Že dolgo je tako. To je pač slovenska realnost in prej, ko se s tem sprijazniš, bolje je. V politične omejitve sicer ne verjamem in jih tudi ne čutim, razen tako, da nam onemogočajo realizacije projektov. Ampak to so delali že prejšnji, zdajšnji to počnejo le še bolj silovito in razdiralno. Slovenski film je bil vedno ujetnik frustracij, še najmanj avtorskih. Bolj pa frustracij tistih, ki so odločali oziroma danes odločajo o njem.

Brez omejitev bi bil svet tako ali tako preenostaven, življenje pa preveč komplicirano. Omejitve so pravzaprav – super stvar. Omejitve te silijo, vsaj mene, da greš z glavo skozi zid. Omejitve te tudi prisilijo, da si bolj kreativen, saj je tvoja domišljija vse, kar imaš. Ni nobenih zunanjih pomagal, nobenih bližnjic do učinka. Samo kamera, obrazi, režija. V takšnih situacijah se ne moreš sprenevedati. Preprosto, ali imaš kaj za povedati – ali pa nimaš. Če vse deluje proti tebi, ti pa kljub vsemu snemaš in posnameš film, potem imaš za to najbrž tehten razlog.

Danes pravzaprav nimamo več nacionalne kinema-

omejitve pridejo do izraza le v izjemno visokoproračunski produkciji. Z njo zaenkrat nimam težav in na srečo nič ne kaže, da bi bilo v prihodnje kaj drugače. Podobno gledam na tehnologijo, ki je zame le orodje. Iz klešč in kladiva ne moreš ustvariti snovi za sanje. Ne vznemirjajo me nosilci filmske podobe, ampak tisto, kar se na njih prime. Zato vse svoje filme v nastajanju vedno nosim v glavi in ne v snemalni knjigi, ki je zame le fiksna ideja. Težko si predstavljam, da bi politika, se pravi fiksna ideja, vplivala na moje delo. Če bi me recimo kazensko poslali s transportom v Sibirijo ali na Goli otok, bi prav tako režiral filme v svoji glavi. Za enega gledalca. Kot režiser tako ne bi bil le prvi, ampak žal tudi zadnji gledalec svojega filma. Pričakovanja drugih me ne omejujejo, moja so, vsaj kar zadeva film, osredotočena na ustvarjanje. Vsak naj se sam pri sebi sooča s primerjavo med pričakovani in rezultati. Nisem etnolog, psiholog, sociolog, kaj šele politolog, zato me tudi navade občinstva ne zanimajo. Lahko me motijo med ogledom kakšnega krasnega filma, a zanimajo me res ne. Zanimale bi me le v primeru, če bi bilo za katero od mojih filmskih oseb značilno, da hodi v kino, pa še takrat navade publike zame ne bi štele več kot zvočno ozadje. Poleg tega še vedno ne vem, na koga se sklicujejo tisti, ki radi lajnajo o publiki. Na katera in kakšnega gledalca pri tem mislijo? Ne vem, zakaj se mi vedno, ko slišim koga natolcevati o tem, da dela filme za publiko, zadi, da hoče pravzaprav povedati, da podcenjuje gledalca. Izraz *publika* me spominja na ogabno, med politologi sila priljubljeno definicijo – na *volilno telo*. Publika nima mnenja, je zgolj masa ljudi, ki istočasno sedijo v kinu. Skušam verjeti, da se vsak gledalec zaveda svoje pravice do lastnega mnenja. Zato s svojimi filmi ne nagovarjam občinstva. Svoja

dela raje prepuščam v doživljanje in presojo takšnemu gledalcu, ki se ne pride zlekni v zabaviščni park, ampak je pripravljen aktivno spremljati film. Vsaj zase lahko rečem, da vsak film v kinu doživljam kot posameznik in nikakor kot nekakšna publika. Ljudje se tudi ne zaljubljam kot publika, ampak kot posamezniki z lastnim srcem, z lastno glavo, z lastno bolečino v prsih ali z lastnim občutkom lebdjenja. Pri filmu pa brez zaljubljanja in ljubezni ne gre. Še posebej v trenutkih, ko se kot avtor spopadam z edinimi omejitvami, ki me lahko spotaknejo. Z mojimi lastnimi.

Janez Lapajne

Poskušam si predstavljati popoln film. Direktor fotografije: Nestor Almendros (*Božanski dnevi/Days of Heaven*, 1987, Terrence Malick). Glavna ženska vloga: mlada Monica Vitti ali pa Charlotte Gainsbourg. Glavna moška vloga: mladi De Niro ali pa Joaquin Phoenix. Na primer: zgodba bi bila različica resnične zgodbe, po kateri je bil posnet *Pustinja* (Badlands, 1973, Terrence Malick), deloma tudi *Rojena morilca* (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone), in bi se dogajala na Goriškem v času priključitve Primorske k Jugoslaviji. Glasba: Sonic Youth.

V resnici nisem nikoli razmišljala o filmu brez omejitev. Niti ne bi vedela, kje začeti, predvsem pa ne, kje končati. Spominja me na umetnico Orlan, ki je različne lepote ideale s kirurškimi posegi upodobila na svojem obrazu in postala monstrem. Ne vem, kako je posneti igrani film. Pri dokumentarcih pa je vedno prisotna neznanica, ki je življenje samo, in s tem nepredvidljivim si v bistvu deliš avtorstvo. Kreativno delo je dialog z neznanim. Režiser obrača, film obrne. Režiser išče, ampak na koncu vedno film najde režiserja. Seveda, če film obstaja.

Anja Medved

Nemirne strune
Celovečerni igrani film *Nemirne strune* bi nas popeljal v čas, ki smo ga živeli v naši nemirni preteklosti, saj nas akterji filma vodijo skozi štiri družbenopolitične ureditve: Avstro-Ogrska, Kraljevina Jugoslavija, okupacija pod fašizmom ter nova Jugoslavija, ki je nastala po koncu druge Svetovne vojne. Življenjske usode malih ljudi prikažemo skozi lokalne kulturniške dejavnosti naroda, ki je v preteklosti bolj ali manj suvereno živel v tesni gospodarski in predvsem kulturni povezanosti z deželami srednje Evrope.

Film je saga o glasbeno nadarjeni družini iz Trziča, obrtniško-industrijsko razvitega mesteca pod Karavankami v prvi polovici dvajsetega stoletja, z močno prisotnim socialnim in kulturnim utripom časa, v katerem se dogaja.

V klasični žanrski opredelitvi je film glasbena melodrama, saj na poetičen način predstavi mejne življenjske situacije največjega slovenskega citrarja in boema

Franca Ahačiča, ljudskega pevca in godca, izgubljenega genija z nestanovitnim pustolovskim duhom, ki je s svojimi citrami in lepimi lažmi osvajal tako ženski svet kakor naključne družčine v gostilnah, na svatbah, veselicah in koncertih, po radiu, malo pred smrtjo pa tudi po televiziji.

Njegovo življenje v mladosti je večni beg pred vsakodnevno odgovornostjo, boemstvo, ki ga opravičuje z izjemno glasbeno nadarjenostjo. Že v mladosti so o njem dejali: »Iz njega bo nekoč nastal velik gospod ali velik falot.« Postal je obojega malo. Njegove številne pustolovščine so poznali vsi domačini, vendar je tudi



njih očaral s svojimi citrami in so ga radi vabili v svoje kroge. Kadar je sedel za citre, je bilo vsem jasno, da je tako nadarjenih ljudi na svetu malo.

Njegov odnos do življenja je bil strasten in elementaren, strasti so zmagovale nad razumom, in prav zaradi tega predstavljajo tudi ustvarjalcem filma velik izziv.

Drugo močno filmsko komponento predstavlja glasba, od prvega do zadnjega kadra – živa glasba znanih in manj znanih citrarskih melodij v družbah, ki spominjajo na najboljše čase ameriškega jazza ali blue-sa, seveda na specifičen slovensko-dunajski način.

Tretjo komponento predstavljata čas in prostor dogajanja. V obdobju, ko je dežela dihala evropski prostor, so citre, ta alpski instrument, ki je kasneje postal sinonim za slovensko zaplankanost, polnile slovenski glasbeni prostor ter ga tesno povezovale z Dunajem in Prago, pa tudi Bavarsko, seveda pri ljudeh, ki so jim bile operete in kavarniška glasba osnovna dejavnost in razvedrilo. (Tržič je med obema vojnami postavil na oder kar nekaj operet, ki so privabljale izbrano občinstvo iz Ljubljane in drugih krajev Slovenije.)

Filmska zgodba se odvija med Trzičem, Ljubljano, Dunajem, Prago in Münchnom, kjer se neprestano giblje naš junak, na begu pred odgovornostjo in v iskanju novih melodij, ki jih rojeva svet.

Nemirne strune so hvalnica življenju, nudijo vero in optimizem narodu, ki je ne glede na trpko zgodovino tudi tak – boemsko hedonističen, kurentovsko razpoložen, vsestransko nadarjen in radoživ.

Film temelji na resničnih dejanjih in je vsebinsko usklajen s časom in prostorom, v katerem se zgodba dogaja. Pravi scenarij je seveda med vrsticami, treba ga je izluščiti, od producenta in realizatorja pa je odvis-

no, kako globoko bosta lahko posegla v sam prostor in čas velikih družbenih dogajanj in sprememb (scenografija, kostumografija) ter v katerem planu se bodo ti odvijali.

Posneli ga bomo z malo, veliko ali brez denarja!

Andrej Mlakar

Malenkost pretirano nagnjena k romantiziranju zmerom rada pritegnem kakšno k utopistični misli, sploh ker sem se za življenja in ustvarjanja znašla v realu politične, finančne

in duhovne prevlade potrošniške omejenosti, ki z ognjem in mečem goji, redi in širi popolno brezbrizje do kulture, umetnosti ... pravzaprav do vsega, s čimer dolgi prsti ne morejo polniti nenasitnih trebuškov in žepov brez dna. In po utopiji – ki jo snujem, ko se zdi, da se tisti, ki gojijo, redijo in širijo, in tisti, ki slepo sledijo, niti več ne pretvarjajo, da jim je za umetnost filma ali filmarje sploh mar – ne skakljajo roza samorogi, tu se ne cedita med in mleko, zgolj ljudje, ki to počnejo, in radi, snemajo filme (pozor: množina, in naj poudarim, kako resnično številčna je). Ha, in s projektorja na platno brnijo gibljive slike (traku pa ne konca ne kraja). A publika, tam na sončni strani platna, filme gleda, jih posluša – je res tako že v navadi – in tokrat tudi misli: globoko in široko v filme, v njihovo vsebino, izrazje, njihov kontekst ...

Le kakšna utopija: le skromna harmonija, kje so kozmični transport, hrana v tabletkah in roza samorogi? Je že tako, tokrat sanje niso spektakularne, zelo podobne vsakdanu so, pa tako utopično drugačne.

Ubežati torej omejenemu vsakdanu, onkraj, v film zunaj omejitev ... finančnih. Bljak. Itak. Mogoče onkraj političnih omejitev, omejitev okusa publike? To! Eni pač še hočemo umetnost, ki govori resnico, jo osvetljuje in odseva ... jebiga, res je tudi slovenska filmska realnost ena krepka resnica, in če ji pogledamo v oči, nam kar srce zaledeni. Moje tako zaledenelo srce, ki ga odtajajo misli na film, o filmih, utripa ambivalenco stanja: sem in slovenska in filmarka. In moja romantična utopija bo ostala megastični fiasko sedanjika, če je ne bodo začeli uresničevati ljudje, ki film spoštujejo – ga mislijo onkraj omejitev.

Hej, a kakšen film bi posnela v tej utopiji? Akcija!

Varja Močnik

Ko sem študiral na Akademiji, za študijske filme ni bilo denarja. Tistih nekaj kolutov so že kupili in direktor fotografije je dobil honorar, druge stroške pa so preprosto črtali. Igralce smo prosili, da so preživeli z nami tistih nekaj dni brez plačila, scenografe, kostumografe smo si poiskali med prijatelji. Zahtevna scenografija je bila sestavljena iz elementov, ki smo si jih izposodili, prosili podjetja, da nam kaj podarijo. Izumili smo poseben nosilec, ki je omogočal stabilno sliko sredi vrtljivega prizorišča. Na koncu se je našel denar tudi za zaključni piknik.

Ta izkušnja me je naučila, da je z iznajdljivostjo in vztrajnostjo izvedljiva še tako zapletena zamisel. Tehnične, prostorske, časovne omejitve pogosto sprožijo domiselne rešitve, ki iz rutinskega prizora naredijo malo mojstrovino. Najlepsi posnetki nastajajo na robu, ko se dan preveša v noč, ko nismo čisto prepričani, ali je še dovolj svetlobe, zaslonka pa je popolnoma odprta; spreminjamo hitrost teka kamere, podaljšujemo čas osvetlitve, zaradi slabih svetlobnih pogojev nastaja nenavadna, drugačna fotografija. Kadriranje je uokvirjanje, postavljanje meja, in v sliki nas privlači ravno ta rob.

Film lahko posnamem tudi z mobilnim telefonom. Ta ima veliko omejitev: slabo kakovost slike, malo nastavitev, velikost spominske kartice. Vse to je izziv, da razmišljam drugače, da poskušam prelističiti slabosti in narediti drugačen film, kakršnega mi draga tehnologija ne omogoča.

V profesionalni produkciji, recimo na televiziji, smejo biti takšni gverilski pogoji zgolj izjema. Vsak resnejši projekt bi moral dobiti najboljše pogoje, ki jih nacionalna televizija ima: popolno ekipo, filmski trak, off-line montažo, avtorsko glasbo, natančno stereo zvočno obdelavo, barvne korekcije, resno promocijo. Pri dokumentarnem filmu bi morali biti samoumevni honorarji za nastopajoče.

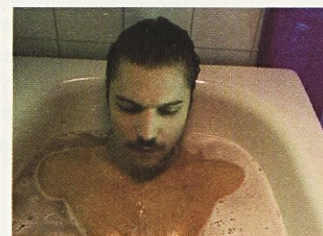
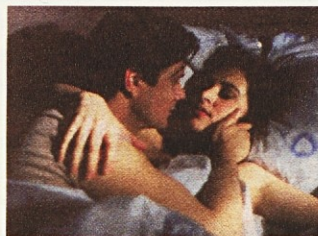
Odraščali smo v dobi, ko smo še verjeli, da lahko pesem, knjiga, film spremenijo svet. Če se odločim, da bom posnel film, je to moja avtorska izjava, in moj cilj je, da doseže veliko ljudi. Na vsakem rezu se sprašujem, ali sem dovolj razumljiv, razmišljam o gledalcu, bojim se, da ga ne bi dolgočasil. In če verjamem v moč filma, se ne smem ustaviti pred političnim pritiskom. Lahko pa si postavim etične in estetske omejitve: ne bom pokazal nekoga, ki si tega ne želi, preveril bom vsako izbrano besedo še v kakem drugem viru, pazil bom, da ne bi bil žaljiv. Sporočal bom z zavedanjem, da je molk včasih zgovornejši od besede, da je moč v nedokončanih stavkih, da pravo vsebino prinese stik vidnega in slišnega. Izogibal se bom temu, da bi sporočal eno samo resnico.

Edina omejitev je šibkost naše misli. Najlepše zgodbe gredo mimo nas, ker jih ne prepoznamo. Ne znamo povezati na videz naključnih drobcev v trdno dramaturško celoto. Med snemanjem, ko imamo v glavi optiko in luči in gibanje kamere in rekvizite in odmor za kosilo, zamudimo tisti trenutek, ki bi lahko

obrnil zgodbo na glavo. Omejitve so le v nas samih.
Amir Muratović

Zakaj potrebujemo vse te ljudi?

Pred leti sem obiskoval newyorško filmsko akademijo. Prišli smo z vsega sveta in na prvi uri filmske režije nam je profesor Adam Stoner položil na srce: »Nikar ne poskušajte za 10.000 dolarjev posneti filmske uspešnice. Izpadli boste bebavo.« In zatem v isti sapi dodal: »Izjeme so vedno mogoče. A to je podobno, kot če bi pustili službo in upali, da se boste preživljali z



loterijo.«

Tudi jaz sem kot najstnik snemal filme za lasten denar, študij v Ameriki sem si plačal sam in zanj več kot leto dni namensko varčeval. Nizkoprorračunski filmi, pri katerih je režiser scenograf, kostumograf, šofer in rekviziter, mame pa kuhajo kosila za ekipo – vse to je del filmskega poklica, ko si na začetku in želiš zakričati: »Poglejte, znam snemati filme!« Tudi Robert Rodriguez, vzor mladih filmarjev, je svoj prvi film posnel za drobiž. A potem ko so njegov talent prepoznali producenti, je vstopil v razvito filmsko infrastrukturo, sodeloval z velikimi ekipami in dobil podporo usklajene distribucije.

In tukaj je bistvo mojega pisanja. Nacionalna kinematografija ni nizkoprorračunski film, kjer ljudje delajo zastonj. To je zgolj sredstvo, da se posameznik dokaže. Nacionalna kinematografija je stroj, ki deluje neodvisno od osebnega imena in priimka režiserja. Nacionalna kinematografija je sestavljena iz množice filmskih ekip, tehnične podpore in uresničevanja filmskega programa.

Pred kratkim sem zaključil s tehnično obdelavo filma *Petelinji zajtrk*. Delo je potekalo na Vibi. Na najdražji mešalni mizi v državi in v najlepše opremljenih prostorih za montažo. V prostorih, kjer bi moral srečevati filmarje, sem bil večinoma sam. Viba žalostno sameva in čaka na čudež. Krivda za takšno stanje je na plečih države in pristojnega ministrstva za kulturo ter peščice samopašnih tiranov, ki zaradi lastnih kompleksov uničujejo slovensko filmsko infrastrukturo. Na to opozarjajo filmski delavci, novinarji, politiki in sedaj še pravniki. Nesposobnost ministra za kulturo Vaska Simonitija skrbi za temačno obdobje. Obdobje, ko aktualna filmska proizvodnja stoji in nas novinarji

sprašujejo: »Kaj bi posneli, če bi imeli na razpolago neomejena sredstva?«

Slovenski filmarji se zatekajo k nizkoprorračunskim filmom, opuščajo se filmske ekipe, filmski poklici izumirajo in zgodbe, ki obsegajo več kot pet igralcev in deset stativov, bodo za naš prostor kmalu neizvedljive. Filma preprosto ne moreš delati sam. Tistim, ki tako mislijo, predlagam, da si ogledajo kakšno zaključno filmsko špico in se vprašajo, zakaj neki so vse tako dolge.

Imeti neomejena sredstva zame pomeni imeti zagotovljeno kontinuiteto nacionalne filmske produkcije.

je in izvajanje javnih razpisov, ki so zakoniti. Upam, da bo članek prebral minister za kulturo Vasko Simoniti, upošteval moj nasvet in pogledal katero izmed zaključnih špic filmskih mojstrov. Kdo ve, morda se potem utegne vprašati, zakaj pri filmu potrebujemo vse te ljudi, in kaj storiti, da ne izumrejo.

Marko Naberšnik

Don Kihnjot in Sancho Panda vračata udarec – ko(z)mična zgodba

Glavna filmska lika sta Don Kihnjot (Sebastian Cavazza) in Sancho Panda (Matjaž Javšnik). Zgodba se začne ob Velikem Poku in konča ob Velikem Stoku našega vesolja.

Don Kihnjot in Sancho Panda sta lika, ki se lahko po mili volji reinkarnirata ali regresirata v katerikoli trenutek neskončne premice časa. Film se začne na Dunajski cesti v Ljubljani. Prometna gneča je huda. Po sredini ceste, med razbeljenim plehom, v katerem se vozijo pridni davkoplavevalci z vsakdanje tlake domov, oblečena v pošvedrane renesančne kostume jahata Don Kihnjot in Sancho Panda s ščitom in kopjem v roki. Don jaha belega konja, Sancho poleg njega jaha osla. Pojeta si svojo najljubšo srednjeveško pesem: »We are from the monkey business, mister, we ride among the bastards like a twister ...« Ko se naveščata neokapitalizma in dolgočasne demokracije, zlezeta v cestni jašek in na drugi strani prilezeta na dvor Borgijcev ravno ob času, ko Lukrecija (Sharon Stone) liže papeževo liziko. (Papeža igra Steve Buscemi.) Tam se za hip zadržita v simpatični orgiji, ko pa jima pride, se zdolgočasita, zato se odpravita na Aristotelovo predavanje o grški komediji, kjer živcirata nekega postav-

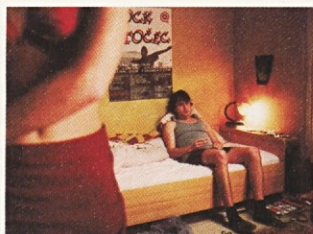
nega mladeniča z imenom Aleksander, in sicer tako, da mu steblo dišeče sivke vtikata vsak z ene strani v eno uho. Aristotel (Radko Polič – Rac) ju ima kmalu poln kufer in ju nažene. Stopita do Olimpa, koder ju pobere Ikarus (Tom Petty) in ju zategne do serijskega morilca, preoblečenega v dobrodušnega, na videz rahlo retardiranega starčka z velikimi brki, ki sliši na ime Albert in jima razlaga nekaj kot relativnostno teorijo. Ker je pač ne razumeta, si Albert (Niko Goršič) vzame čas za podrobnejšo razlago. Zaprosi ju, da vtakneta nos v njegovo rit. Ko to storita, jima Albert reče: »No, vidita, zdaj imamo načelno vsi nos v riti, ampak jaz sem

v njenem naročju, polnem sočutja, se napijeta mleka in zaspita. In spita, spita, spita ... Iz offa se ublenda *Just like Heaven* od Cure in končna špica se v zlatih črkah izpiše prek ustnic Nebeške matere.

P.S. Vse zainteresirane producente prosim, da pustijo svoj naslov v uredništvu *Ekrana*.

Mitja Novljan

V svojem življenju ne gledam na omejitve, ovire in probleme, ampak samo na rešitve. Zato reč za mene besedica BI ne obstaja ... in tako



relativno na boljšem od vaju.« Don Kihnjot in Sancho Panda se spogledata in vidita, da je stari malo čuden, kot da bi pojedel kake čudne kemikalije. Pobereta se. Malo sta že utrujena od zastojne vožnje okoli sonca, zato se odpravita na Luno malo odpočit. Tam zagledata v daljavi na klopici sedet Boga in Hudiča. Bog (Brad Pitt) drži v roki daljnogled, Hudič (Iggy Pop) pa joint. Gledata na Zemljo in se menita. Hudič vpraša Boga: »Hej, stari, a ti je kaj žal, da si ustvaril človeka?« Bog odgovori Hudiču: »Pa ti si res mal naiven. Nisem jaz ustvaril njih, ampak oni mene. In pol sem jaz ustvaril tebe, da mi ne bi bilo dolgčas.« Hudič potegne dimček: »Hm ... Se pravi, da naju v bistvu ni, razen v njihovih glavah.« Bog zmigne z glavo: »Dobr si to zaštek ... Dej mi en dim.« Bog stegne roko proti jointu, Hudič pa jo umakne: »Če mi daš eno črtico, ti dam dim ...« Bog zavije z očmi: »Mater si tečen.« Bog strese bel prašek iz rokava na klopco in naredi dve črtici: »Na!« Ko se ga oba dobro zadeneta, zaslišita za sabo močan hrup. Obrneta se in vidita pristati raketoplan Endeavour. Iz njega izstopi par udomačenih primatov iz Teksasa. Povlečejo pištole. Don Kihnjot in Sancho Panda se skrivata v bližnji krater, da ju nihče ne vidi. Udomačeni primati iz Teksasa obklopijo Boga in Hudiča, ki sta rahlo prestrašena, saj sta ravno v fazi nevrottransmitterske ekspanzije. »You have the right to remain silent!!!« Bog in Hudič dasta roke za glavo in si ne upata več nič reči. Ko jima nataknejo lisice, eden od udomačenih primatov iz Teksasa vzame mobi in ga prisloni na desni uhelj: »Houston ... We got a problem!« Don Kihnjot in Sancho Panda sta zgrožena nad brutalnim kršenjem božanskih in hudičevih pravic. Za nekaj časa imata dovolj Zemlje. Odideta v Hišo vzhajajočega sonca, kjer živi Nebeška mati (Scarlett Johansson), in poiščeta vsak svojo dojko

ne BI posnel, ampak BOM posnel celovečerni film *Član* o edinem preživelcu iz generacije kriminalcev, ki so šli skozi razpad Jugoslavije, osamosvojitve, vojno in pristali v Evropi. Sex, Drugs & Rock And Roll do maksimuma! V glavnem, posnel bom prvi slovenski visokobudžetni blockbuster! In ker spoštujem gledalce, bom naredil resnično čustveno nabit, žalosten in vesel film hkrati!

Mitja Okorn

V večkrat se zalotim, kako zavistno razmišljam o slikarjih ali pesnikih, ki se lahko brezskrbno in brezkompromisno sprehajajo po prostiranih globinah svoje domišljije in ustvarjalnosti ter so ob tem odgovorni le izzivom, ki jih prednje postavljata Umetnost in lastna vest. Potem pomislim na svoj dolg in mučen pohod od Poncija do Pilata, pohod, poln dvomov, gnilih kompromisov, popuščanj in samozatajevanj, ki se največkrat konča z grenkim okusom neuspeha, ali, v najboljšem primeru, z vrtoglavim občutkom praznine. In se zavem, da pretiravam, da se le smilim sam sebi.

Film brez omejitev? Ne, tega ni! Film kot medij je pravzaprav utemeljen na omejitvah, raste iz njih, dajejo mu moč. Od vekomaj se filmarji soočajo s finančnimi mejami, se bojujejo s politično cenzuro in z lenobnim okusom gledalca, ki bi se rad predvsem zabaval in sprostil. Da izrazna moč filma ni premoso-razmerna z vloženi sredstvi, je bilo že večkrat pokazano in dokazano. Prav tako je znano dejstvo, da so številne kinematografije doživljale zlata obdobja prav v času najbolj odkritega in brezobzirnega političnega diktata (pomislimo na vzhodnoevropski film in v tem

okviru tudi na jugoslovanskega). In čeprav je splošni okus prek blagajniškega priliva vseskozi usmerjal filmsko produkcijo, so lahko nastali opusi velikih avtorjev; ti so se mu bodisi dosledno upirali ali pa se zanj sploh niso zmenili.

Meje torej niso problem. Nekaj povsem drugega pa je, ko se meje sprevržejo v svoje najbolj primitivne različice, ko se tragedija izrodi v grotesko in se junaki spremenijo v bedake. Slovenski filmar se ne bojuje proti visoko postavljenim oviram, ki ga silijo v odličnost. Pogreza se v zatohli mlakuži groteske, ki ga peha v obup. Visok proračun res ne zagotavlja kakovosti fil-

ma, a to še ne pomeni, da morajo biti potrjeni projekti sistematično in načrtno podhranjeni, da silijo ljudi, ki od filma živijo, v neprestane eksistenčne krize in življenje na robu, da neizprosno uničujejo dragocene filmske poklice, ki lahko preživijo le ob kontinuirani produkciji, da silijo producente, ki so si priborili projekt, v izmišljene in nerealne proračune, ki se v stiku z realnostjo razpočijo kot milni mehurčki. Zato se s filmom resno ukvarja vse manj ljudi, vse več pa je takih, ki ga razumejo kot svojevrstno popoldansko obrt ali, še raje, ljubiteljsko dejavnost. Kar samo po sebi ni slabo. Veliko bolj problematično pa je spoznanje, da ni nikakršnih kriterijev (in strokovnih avtoritet, ki bi te kriterije vzpostavile), s katerimi bi jasno razmejili ljubiteljsko kinematografijo od profesionalne. Pri nas je vse eno in zato tudi vseeno.

Tudi politični pritiski se v demokraciji zmeščajo, skrijejo za direktorate, sklade (ki skrbijo za »politično korektnost« in jih trenutno vodijo nesposobni aparatčiki) in v meandrih najrazličnejših strokovnih (večkrat nekompetentnih) komisij, ki se bojijo svoje lastne sence in so največkrat same sebi namen. Slovenski in nič manj evropski film bodo zadušili birokratski skladi in njihovi skripti doktorji, ti nosilci in utemeljitelji globalnega okusa, ki je v svojem bistvu plitek, do skrajnosti uniformiran, kratka brez okusa. V tem smislu so tudi pričakovanja povprečnega gledalca v navezi z ratingi gledanosti (dejstvo, da gre pri tem za čisto manipulacijo in da okus določajo centri moči, pustimo na tem mestu ob strani) diktat, katerega končna posledica se kaže v popolnem poneumljenju in skrb vzbujajočem osiromašenju kulture.

Skratka, ne bojim se mej. Nasprotno. Meje motivirajo, zdravijo, poživljajo. Nečesa drugega me je strah.

Bojim se neznanja, neumnosti in primitivizma, ki me vsakodnevno obkrožajo in ogrožajo.

Boris Palčić

Sam kakšnih blaznih ekstravaganc ne nosim v glavi, na splošno me zadnje čase zanimajo bolj intimne zgodbe. Vendar – brez omejitev bi verjetno zagrizel v naslednji dve.

Takoj bi ekraniziral Morovičevo *Bomba la Petrolia*, narkomansko odisejajo po več državah in kontinentih.



Posnel bi tudi film o Parizu, nekaj med *Berlinom* – *simfonijo velemesta*, *Človekom s filmsko kamero* in *F for Fake*, svojevrsten filmski *statement* o meni in mestu. Ta ideja je produkcijsko celo dokaj realistična, potreboval bi enoletno štipendijo – ca. 20.000 evrov –, vse bi posnel z digitalijo, obdelal prav tako. Morebitne mecene prosim, da me poiščejo. Naslov znan uredništvu.

Boris Petković

Lep pozdrav iz Paradane

V svetu seveda ni kinematografije brez omejitev, je pa res, da so v majhni Sloveniji te omejitve večje in so zato spogledovanja z nekakšnim utopičnim filmskim Eldoradom pogostejša. V resnici so takšne ali drugačne omejitve del vsakega ustvarjalnega prostora, vendar spet niso tako enoznačne, kot se zdi na prvi pogled. Že res, da po eni strani omejujejo, vendar po drugi strani vse ovire in omejitve v avtorju sprožajo neki poseben ustvarjalni hormon in borbena energija. Problemi in omejitve imajo pri filmu podobno vlogo kot vitamini v telesu. Dodam še poenostavljeno primerjavo: razvajen otrok se bo navadil zahtevati, medtem ko bo njegov vrstnik, ki je zrasel v pomanjkanju, pri reševanju težav bistveno bolj inventiven. Seveda pa je vse narobe, če poskusite ta osnovni paradoks spremeniti v pozitivno prakso. Ta zmota vodi v načrtno siromašenje slovenskega filma in na mojo grozo jo zagovarja vse preveč pametnih ljudi.

Že dolgo ne pišem zgodb, ki bi presegle uresničljivost v obsegu slovenskih produkcijskih danosti. Finančna samocenzura je neizogibni soavtor slehernega slovenskega scenarija. Treba pa je poudariti, da kulturnopolitična oziroma programska odločitev za

siromašen film ne prizadene samo filmskih avtorjev. Avtorji najmanj potrebujemo drage in tvegane epopeje. Morda imamo še rajši lastne, cenejše zgodbe. Seveda pa bomo Slovenci ostali brez ekranizacij svojih velikih zgodb. (*Alamut*, *Pod svobodnim soncem*, *Pot v Trento* ...) Zato nisem nikoli napisal scenarija o svoji najljubši temi, o Aleksandrinkah. Če bi ga, pa bi šlo približno takole.

Vipavska dolina leta 1927. Ona in on sta še mlado-poročena. Ona doji prvorojenca in se še posebej pozorno in nežno ukvarja z njim. On je medtem na visokem Trnovskem gozdu oziroma globoko v jami Paradana, kjer z drugimi možmi žagajo in sekajo velike bloke ledu. S transportom ledu se vrača v dolino. Ponoči bolj bđita kot spita v tesni postelji. Molčita. Med njima leži otrok, ona spet doji. Do jutra, ko pred hišo pripelje kmečki voz, na katerem je že nekaj deklet. Poslovita se. Stara mati prevzame otroka. Jok. Voz odpelje. V tržaškem pristanišču. Na enem koncu parnika nalagajo led, na drugem se v gosjem redu in sklonjenih glav vkravajajo skromno oblečena dekleta. Parnik zatuli. Noč na Jadranu. Ona se skriva v neki strojniški kot. Stiska si mleko iz prsi. Zliva ga v morje. V Aleksandrijskem pristanišču jo že čakajo posredniki. Hitijo, odpeljejo jo v bogato koptsko družino. In že doji tujega, črnega otroka. Domotožje boli, vendar ne večno. Vzljubi bogastvo in kulturo Aleksandrije in svoje nove družine, vzljubi celo črnega otroka. Nekoč pa zares vzljubi nekoga. Takrat ostane. S parnikom prihajajo pisma in led iz Paradane, domov na Vipavsko potujejo denar in drobne laži. Aleksandrinka se dolgo ne bo vrnila domov. Ko pa se bo, bo drugačna, spremenjena, tuja. V osnovi gre seveda za reinkarnacijo slovenskega mita o Lepi Vidi. Vendar ta mit kljub svojim letom ni etnološko benignen, je kar hud mit, govori o bolečini in dihotomiji materinske in ženske ljubezni. Historična podlaga, moderna tema, zahtevna realizacija – denarja je zmanjkalo že tam nekje na parniku.

Metod Pevec

Še vedno mislim, da je bil Petanov scenarij o razdedinjenju meščanstva dober, čeprav je bil na Filmskem skladu zavržen. Ni zdržal konkurence z aktualnim pornografskim filmom. Čez rob sveta je še kako veljaven tudi za današnjo rabo, ko krivice preteklosti še naprej razjedajo narodovo telo. Kjer sta zamudila dva totalitarna režima, ju je komunizem dopolnil. Rdeči bojevniki so se potrudili izničiti še tisto bore malo, kar je nekdanje tako ustvarjalnega stanu ostalo. Ciljna tarča pa je tudi posledje ostala družina, nekdanje trdna matica pripadnosti dediščini svojih prednikov. V demokraciji lahko zdaj nemo spremljamo uvožene sledi, da smo nekoč imeli tudi svoje meščanstvo, tako kot drugi evropski narodi. Novodobni povzpetniki se poživžgajo na tradicionalne narodove vrednote, kot so poštenost, zvestoba in rodoljubje. Sončne ceste neusmiljeno pehajo vse, ki ne sklonijo že tako

upognjenih hrbtov.

Slovenski film pa medtem brodi po močvirju neke druge brezizhodnosti. Večinoma išče svojo sporočilnost v atrakciji brezupnosti. V globalizaciji, ki polni votli svet brez čustev in kakršnekoli vere v nekaj svetega. V blodnem dimu izgubljenih sanj in lažnega trenutka ugodja lahko sledi samo še črni dan. Izkrivljeno zrcalo našega bivanja je negotova pot v svobodo misli. Kolovoz pač ne vodi samo v Blatni dol in vrlji Šentflorijanci smo vredni sopotniki novodobne avtorske pobude.

Želim posneti film o idealistu, ki v vrtincu mladega kapitalizma doživi namišljen sončni dan, čeprav pri tem neslavno propade.

Avtorske omejitve so samo v naših glavah. Seveda le dokler ne upoštevamo mnenja neke popolnoma nekompetentne strokovne komisije pri Filmskem skladu. Ta še kar naprej po svoji presoji deli in vlada ustvarjalcem slovenskega filma.

Jože Pogačnik

Filmu bi bilo naslov *Short John Silver*. Govoril bi o diaboličnem in prebrisanem otroku.

Otvoritveni prizor je posnet v *teddy-camu*, se pravi iz perspektive najljubše plišaste igračke mojega sina, majhnega in koprnečega kužka, ki pluje z barčico na daljinsko upravljanje čez ribnik Inverleith v Edinburgu. Stvar sva s sinom dejansko preizkusila in se čudovito poigrala z labodi. Ko je neustrašni kužek neslišno plul naravnost proti labodom, so se ti razkropili. Takoj ko jim je obrnil hrbet, pa so se vodne ptice, lačne maščevanja za ranjeni ponos, razvrstile v bojno linijo. In plišasta živalca je morala biti čuječna, pripravljena na protinapad.

Ko sva razmišljala o tej igri in tako raziskovala notranja življenja pogumnih zverinic, sva nehote opazila številne otroške vozičke, ki so jih okrog ribnika potiskale tako mlade kot tudi bodoče mame. Vozičke sva v domišljiji spremenila v ladje. Samo še droban korak je bil nato potreben k spoznanju, da se pred nama nahaja armada požrtvovalnih mater z razvajenimi otroki, ki se v bojni formaciji pomika skozi park.

Videla sva celo organizirano skupino mater z vozički, ki je za ohranjanje kondicije tekala po parku.

Park sva opazovala od zgoraj, kot bi motrila mornariški zemljevid, po katerem se flote ladjevij počasi pomikajo sem ter tja. In naenkrat – kaj je zdaj to? Osamljen, gusarski voziček, ki pluje po svoje. Starinski voziček z velikim kolesjem in starinskimi vzmetmi. Vijuga med zadnjimi, počasnejšimi ladjami, lovci na gusarje. Vidiva spečega otroka v lovcu na gusarje, ovešenega z ropotuljicami, medvedki, slikanicami in sladkarijami. In zagledava otroka v gusarski ladji, ki odpre oko. Samo pretvarjal se je, da spi.

Na videz speči otrok ima okrog glave ovit robec. S počasnimi, preudarnimi gibi si robec potegne na zaprti oko in izpod odeje potihovo privleče gusarsko

pištolo.

Mati za vozičkom se zdi odsotna. Kramlja s svojo sosedo, poslovno žensko. Povsem sta zatopljeni v pogovor.

Z grgrajočim vzklikom, ob katerem zaledeni kri, mali pirat bliskovito stopi v akcijo in naenkrat se zgodi več stvari. Najprej kot jadro zaplapola črna gusarska zastava z všitim belim medvedkom in prekrizanimi kostmi. Ob strani vozička se odprejo majhna vratca, neverjetno podobna odprtina za kanone, in ven pomoli cev pištole. Gusar vstane, zarenči in izzove lovca na gusarje k vdaji. Skozi zrak švistne ropotuljica na niti,



se zapiči v drugi voziček in ga potegne bliže. Omotični otrok v tem vozičku se komaj zaveda dogajanja okrog sebe – od presenečenja celo zajokati pozabi. In Short John, z eno roko na svoji kapuci in z eno nogo na dveh povezanih palubah, se nagne po plen. Drugi otrok lahko samo nemo pomežikne, ko Short John s plastičnim pipcem (ki je vseeno videti prav morilsko) že prereže napeto nit in odsune vozička spet vsaksebi.

S svojimi rožnatimi pestmi se oklene premca vozička, medtem ko rjuhe zadaj vzvalovijo v mogočna dvojna jadra. In ko se v dvojbornik spremenjeni voziček urno oddaljuje, loveč sape vetrov po perfektno izvršenem zločinu, se s pogledom dvignemo nadenj: park se nakodra v orjaško prostranstvo oceana, po katerem proti soncu in oddaljenemu otoku drsi samotna ladja, medtem ko se za njo počasi potaplja kadeča se razbitina njene žrtve.

V velikem planu uzremo obraz Short Johna, na njem mešanica krutosti in zadovoljstva. Izraz se ne spreminja, medtem ko se obraz stara, dozoreva, požene brke in brado, izgubi zobe in močno ogori od sonca. Long John se obrne k prepadeni figuri Jima Hawkinsa, ladijskega pripravnika, ki stoji ob njem. Nežno poboža dečka po glavi.

»Oh,« pravi, »ko sem bil še mlad in imel deset prstov na nogah ...«

Zasuka se in v ritmu pritrkavanja lesene noge odšepa navzdol po palubi.

Jim ga opazuje, v pozoru, brezizrazno. Za njim se oblaki in nebo spreminijo v blazino in posteljo, na kateri leži desetletnik in strmi v svojo roko.

Angus Reid

V Sloveniji pri proizvodnji filmov ni strategije. Pravzaprav je ne more biti. Producent prodaja več filmov, a mu izberejo enega ali nobenega. Razpis je vsako leto sproti in od scenarijev izberejo, kar pač obeta kolikor toliko zanimiv film. Tuji producenti se stalno ukvarjajo z analizo najbolj gledanih in najbolj prodajanih filmov in merijo jakost smeha občinstva pri posameznih scenah komičnih del. Scenarist, ki je prinesel zanimiv scenarij, dobi skupino, ki mu ga pomaga izbrusiti. Preden gre zadeva pred kamero, si dajo veliko več opravka s scenarijem. Sam sem bil v slovenski komisiji za izbiro scenarijev,

ki naj bi šli v realizacijo. Čeprav nisem našel nobenega takega, ki bi bil vreden, da bi ga posneli, so mi rekli, da filmski servis propade, če ne dela filmov, da filmski delavci ne bodo imeli zagotovljene eksistence in da so povprečni filmi tako ali tako »norma«. Če ne bi izbral nobenega, bi bilo to asocialno vedenje do kolegov. Končno sem pokazal na scenarije, po katerih naj bi snemali režiserji, ki so že imeli za seboj uspešne filme. Vendar ni pomagalo. Končni rezultati so bili v okviru »norme«, se pravi nezanimivi.

Kaj ko bi razmišljal strateško? Kateri slovenski film je bil doslej najbolj prodajan? To je *Kekec* (1951, Jože Gale). Čim mu poteče licenca, ga spet odkupijo. Še kar naprej. Kaj lahko izvedemo iz tega? To, da nam manjka epskih tem. Slovenci niso identificirani kot Slovenci, temveč kot levičarji ali desničarji. Epske teme nam bi pri tem pomagale. Recimo *Krpan*. *Krpan* ni bil ne levičar ne desničar, temveč tihotapec. To pa je Slovenec blizu, saj so kot majhen narod vedno morali živeti blizu meje in premagovati absurdnost, ki jo meja prinese s seboj.

Zveni kot šala, če povem, da sem v času svojih začetkov pri filmu kot prvi celovečerni scenarij napisal *Krpana*. Zelo sem se potrudil, da je bil dinamičen in poln filmskih domislic, kar je opazila tudi komisija in mi povedala, da ne gre v realizacijo zaradi enakega razloga kot scenarij Jožeta Galeta (*Krpana* je napisal pred menoj): da je namreč predrag, zato drugi režiserji ne bi prišli do svojih filmov.

Danes vemo, da vse, kar je pri filmu dragega, prevzamejo računalniki, zato tudi ta film ni dražji od drugih. Mislim, da bomo *Krpana* morali posneti.

Mako Sajko

Posneti nameravam družinsko *stop motion* lutkovno animirano televizijsko serijo (26 epizod po 7 minut), ki bi bila spričo svoje izobraževalne naravnosti namenjena otrokom, zaradi duhovitosti in humornosti pa tudi odraslim. Namen animacije je občinstvu predstaviti pomembnost narave in otrokom pokazati, kako lahko sami izdelajo igrače ter druge koristne in uporabne predmete, kako lahko brez nasilja kreativno izkoristijo svoj čas in kako so lahko dejavni v okolju brez novih tehnologij, s preprostimi tisočletnimi izumi, ki počasi izginjajo. Animirana serija bo otroke izobraževala, jih učila zvijač, trikov in

izdelave predmetov. Hkrati bom tudi pokazal nekatere prednosti in pomanjkljivosti uporabe računalnikov in novih tehnologij. Zavedam se, da danes trg narekuje, kakšne naj bodo risanke za mlajše občinstvo – preprosto je v njih preveč brutalnih scen ali neinteligentnih zgodb. Otroci pa so bistri gledalci in imajo avtonomen pogled na svet.

Zgodba. Trinajstletni Fant živi v majhni vasi pod Golim Brdom. Svoj čas preživlja z najboljšim prijateljem Mačkom. Vsako jutro se z Mačkom odpravita na Golo Brdo, na katerem raste častljivo drevo. V drevesu je duplina in v njej stara knjiga, v kateri so načrti za igrače in predmete, ki si jih Fant že od nekdaj želi izdelati. V vsaki sedemminutni zgodbi Fant in Mačkon izdelata igračo oz. stvar, za katero sta dobila načrt v knjigi iz drevesa. Material za izdelavo poiščeta v naravi, če pa to ni mogoče, uporabita čudežno torbico, v kateri so vsi rekviziti, ki jih potrebujeta. Načrt zanima tudi fatalno izumiteljico Gospodično Krt, ki je opremljena z najnovejšo satelitsko in računalniško opremo. V vsaki zgodbi spremljamo tudi njen izum najpopolnejše različice igrače oz. stvari, ki jo izdelujeta Fant in Mačkon. V zgodbi nastopa še komični lik: soseda Aria Histeria BelCasa, ki ima najbolj urejen in najbolj kičast vrt v okolici. Ko gre pri izumu kaj narobe, je ona tam zato, da utrpi vse posledice storjene napake.

Kolja Saksida

D rago občinstvo, sprostite se, ugasnite vse luči, dvignite noge, sezujte čevlje, globoko vdahnite, potem izdahnite, naj vas nič ne skrbi, da vam smrdijo noge in da se niste stuširali ali da se z dotikom roke lepate na soseda, niste v kinu,

nikogar ni okoli vas, niste doma, prav nikogar ni. Najbolje bo, če se kar slečete, kar do golega. Rjuha, na kateri ležite, je čista, bela, platnena in vam hladi telo. Temperatura je prava, toplo je, a ventilator malo pihlja, skozi okno slišite zvok mesta, ampak ni preveč bližu, visoko nad njim ste. Zvoki mesta skladno ustvarjajo melodijo, ki jo prepoznate. Zaprete oči in zagledate znan obraz, ki se z licem nežno dotakne vašega lica, in pred očmi se vam zavrti najlepši trenutek, najlepši stavek, ki je namenjen vam, iskreno rečen za vas, kompliment, pa nasmeh, v sebi začutite, da je srce začelo preskakovati, težak, a vendar lep občutek, ki spaja želodec



grlo in usta. Teče po notranjih organih in se odbija v pete, pa spet do glave, in zaokroži kot topel pot po možganih. Občutek, da te ima nekdo rad in da mu veliko pomeniš. Sledi veliko vzdihljajev in izdihljajev, ki se izmenično stopnjujejo v krik. Spet izdih.

Z iztegnjenimi podplati se odrineš roba postelje. Letiš čez travnik in gledaš to lepo deželico od zgoraj, letiš zelo nizko, z rokami se dotikaš vrhov smrek. Naša Slovenija sploh ni tako majhna, če letiš. Nad kočevskim gozdovi šteješ rjave medvede, pri Cerkljanskem jezeru se ustaviš, sedeš in gledaš, kako sonce tone in kako se barve vode in neba razlikujejo v svoji intenzivnosti. In tak, kot si, gol, okoli ognja divje razteguješ svoje organe, skačeš in kričiš in divje plešeš ples v hitrem ritmu škražatov in vetra. Noč je. Iz gozda te nekdo gleda.

Vdihneš in stopiš na prste in letiš nad dolino Raka, potopiš se v zeleno reko, ki te v hipu odnese daleč po brzicah, zapreš oči, stisneš se in telo je napeto, pada po kamnih in se odbija v skale. Telo pade v vodo. V globoko jamo. Na poti proti gladini se ti okoli vratu začnejo nabirati bele človeške ribice, ki te glodajo in tiščijo k dnu. Nikoli nisem pomislila, da bi bila ta nacionalno pomembna žival lahko videti kot golazen. Pogrezaš se v temo, čisto temo, telo plava v globoki jami, v tišini. Izdihneš.

Zbudi te jok otroka in tebi zelo dobro znan obraz – majhen človek te poljublja po obrazu. Vdihneš.

Če bi lahko posnela film, ki bi se približal dihanju v sanjah, bi bil zame takšen film brez omejitev.

To bi bile ene tistih sanj, ki jih nikoli ne pozabiš, za razliko od vseh tistih, ki se jih nikakor ne moreš spomniti.

Petra Seliškar

Od vseh omejitev so najbolj pereče finančne. Pa ne mislim, da bi avtorji za svoj izraz potrebovali neomejena sredstva. V mislih imam le dostojna sredstva za film. Proračun za povprečen evropski film znaša 2,5 milijonov evrov, v Ameriki imajo filme, ki so posneti za manj kot 10 milijonov dolarjev, že za nizkoprorračunske – pri nas pa delamo filme za približno 500.000 do 700.000 evrov. Vidimo torej, da je naša produkcija patetično nizkoprorračunska in da normalno-proračunskega filma v samostojni Sloveniji zaenkrat še nismo posneli. Finančne omejitve pa seveda vplivajo na samocenzuro avtorjev pri izbiri tem za scenarije: najbolje, da je tema sodobna, naj ne bo scenografsko zahtevna, nobenih posebnih efektov, čim manj statistov itd. Vedno je premalo filmskega traku, slabi pogoji v postprodukciji, o denarju za primerno promocijo filma na evropskem trgu pa lahko le sanjamo. Ko bi enkrat imel en film primerna sredstva za produkcijo – to bi bil praznik! O neomejenih sploh ne sanjamo. Če bi torej imela na voljo normalna sredstva za film, bi se gotovo lotila kake zgodovinske teme: *Pod svobodnim soncem* F.S. Finžgarja, *Bobri* Janeza Jalna, Celjski grofje v tekmi s Habsburžani ... razmišljala pa bi tudi o otroškem filmu, v katerem bi nastopala pravljična bitja iz slovenskih mitov in legend.

Polona Sepe

Že petnajst let je moj sanjski projekt ekranizacija romana *Vnuki* Louisa Adamiča. Leta 1993, ko sem se odpravil v Združene države kot Fulbrightov štipendist, sem roman »slučajno« našel v antikvariatu – na dušek sem ga prebral in takoj vedel, da je to projekt, s katerim se bom ukvarjal v Ameriki. Skupaj s koscenaristom Bobom Schneiderjem sva naredila izvrstno adaptacijo, z Johnnym Deppom sem se dogovarjal za glavno vlogo, producent Mark Johnson (*Rain Man*), ki je želel delati ameriški remake filma *Ko zaprem oči*, pa je pridobil soglasje Paramounta za sodelovanje – skratka, kazalo je, da bodo sanje uresničene. Vendar do realizacije ni prišlo, čeprav je bila takrat tudi Slovenija pripravljena pristaviti lonček.

Zakaj ravno ta projekt? *Vnuki* so manj znano Adamičevo delo, ki ima sijajno zgodbo, postavljeno v dvajseta leta prejšnjega stoletja. V njej nastopa tudi Al Capone z vso menažerijo prohibicije, borznega zloma in proletarske Amerike. To je tudi ena redkih ameriških zgodb, ki avtentično razkriva povezanost ameriških sindikatov z mafijo. Adamič je ta segment zgodovine podrobno raziskal in opisal v *Dinamitu*, eni prvih in temeljnih študij razrednega nasilja v ZDA.

Osrednja zgodba romana in scenarija se giblje okrog usode treh bratrancev tretje generacije slovenskih priseljencev. Njihov ded je leta 1886 umrl kot prva žrtev razrednega nasilja na legendarnem »Haymarketu« v Chicagu. Njihovi očetje so se potili v ameriških rudnikih in jeklarnah – oni pa se odločijo, da

izkoristijo sanjsko deželo za preboj na družbeni vrh. Andy se brezkompromisno vzpenja po mafijski hierarhiji, Jack je voditelj delavskih množic, Peter sanja o uspešni pisateljski karieri. Odnosi med njimi so vse prej kot prijazni, hkrati pa ne morejo drug brez drugega. Ko Jack pristane v zaporu, ga Andy rešuje z mafijskimi podkupninami, s tem pa ga nehote obsodi na smrt – ko pride na svobodo, Jack organizira štrajk v Teksasu, kjer ga likvidira lokalni šerif. Andy ga maščuje, s tem pa si nakoplje sveto jezo mafije. Začarani krog se zapre, ko se Peter zaljubi v Jackovo lepo vdovo, angleško aristokratsko aktivistko Mildred – sledi le še pot navzdol, do zadnjega tragičnega konca.

Vnuki so izjemen žanrski portret slovenskih sanj v ameriškem snu. Odkrivajo poseben značaj slovenskih družinskih razmer, hkrati pa z žanrsko ostrino v stilu *filma noir* razgaljajo Ameriko in ji poleg *Botra*, Joeja Hilla ali Sacca in Vanzettija ponujajo še refleksijo, v kateri so junaki trije mladeniči s Kranjske, »kjer baje še gnoj diši in oken ni treba umivati vsak dan«.

Je pa že tako, da danes v sproščeni »Sloveniji« ne smrdi samo gnoj, ampak tudi filmska politika, zato bodo tudi sanje o *Vnukih* ostale zgolj na papirju, kot so že moji projekti *Ket*, *Prehod* in še marsikateri. Tudi ta film bom pač videl samo jaz. Priporočam pa roman v prevodu Mire Mihelič.

Franci Slak

Če bi lahko ...

Ko je prispelo *Ekranovo* povabilo k pisanju, sem se najprej razveselila. Vsakega povabila se razveselim. Toda minilo je nekaj dni, in čeprav je bilo vprašanje prisotno v mojih mislih med vsakodnevnimi opravki, se nikakor ni hotela poroditi nobena zamisel, kako odgovoriti nanj. Morda pa ni problem v odgovoru, sem pomislila, ko se je iztekel rok, mene pa še vedno ni potegnilo k tipkovnici. Morda pa je problem v vprašanju ... Zato sem si ga na novo postavila po svoje. Namesto »kakšen film« sem se vprašala »na kakšen način«. In domišljija je takoj zagnala turbine. Tako je nastal tale domišljijski prosti spis ...

Če bi lahko, bi snemala film, ki bi ga že v fazi razvoja scenarija in projekta podpirali izobraženi, kompetentni kulturni politiki živahnega uma in daljnovidnih ambicij, strokovnjaki, ki bi se zavedali tako potreb lokalne kulturne pokrajine kot zakonitosti širšega evropskega in svetovnega filmskega prostora. Ob projektu bi stal producent, ki bi suvereno zastopal interese filma in bi zaradi stalnega pretoka projektov v svojem podjetju lahko mirno zagotovil tudi neprekinjen pretok denarja kljub večstopenjskemu financiranju, in to seveda že v fazi razvoja scenarija in projekta, kar pomeni, da bi se lahko brez prekinitve posvetili delu.

Priprave na snemanje bi začeli, ko bi bili s scenarijem zadovoljni in bi bil producent prepričan, da financiranje lahko spelje do konca. Priprave bi potekale skrbno in dovolj dolgo, ekipa bi bila nabrana iz vrste

nadarjenih profesionalcev, ki jih ne bi omejevala ne skrb za materialno izvedbo projekta ne grenila skrb za lastno preživetje, temveč bi jih gnala želja po iskanju skupnega izraza in novih poti, ki bi si lahko medsebojno delili inspiracijo, vedoč, da je vse, kar je za projekt dobro in konstruktivno, tudi mogoče realizirati, ki bi jim bilo plačilo za njihovo delo ne le zagotovljeno, ampak bi že v mesecih priprav samoumevno lahko živeli od dela na projektu.

Tudi igralci bi se lahko posvetili delu v pripravah in jim ne bi bilo treba trgati koncentracije na koščke ter tekati z ene vaje na drugo, s filma v gledališče, ampak



bi lahko mirno preživeli, tudi če bi se posvetili le nekaj projektom letno, in to konsekutivno, ne hkrati.

Ekipa bi krenila v snemanje z občutkom varnosti in povezanosti, saj bi bili za vsemi že meseci skrbnih skupnih priprav. Kljub nepredvidljivosti poteka snemanja zaradi zunanjih okoliščin, kot je na primer vreme, bi snemanje potekalo mirno, saj bi bil tudi organizacijski del ekipe dobro pripravljen, producent pa bi skrbno bdel nad odnosom med predvideno porabo denarja, kakovostjo življenja in dela ekipe na setu ter kvaliteto posnetega materiala. Ekipa in igralci bi bili na setu siti, spočiti in preskrbljeni z vsem, kar bi potrebovali za delo in preživetje, ne glede na to, na kakšni lokaciji bi potekalo snemanje. Vsi bi imeli dovolj časa za svoje delo, saj bi bilo število snemalnih dni realno izračunano in realno financirano.

Po snemanju bi lahko takoj začeli s postprodukcijo, saj bi bili sodelavci kot montažer z asistenti, skladatelj, glasbeniki, oblikovalec zvoka in ostali že med pripravami aktivno vključeni v projekt, ne le v smislu prostovoljnega angažmaja, ampak tudi konkretno pogodbeno in finančno vezani. Režiser bi si lahko po zaključku snemanja mirno privoščil nekajtedenski oddih, vedoč, da je postprodukcija stekla, in se vrnil v montažo spočit, miren in poln novega zagona.

Postprodukcija bi potekala mirno in v realnih časovnih okvirih, postopno, faza za fazo, tako da si sodelavci ne bi trgali projekta napol končanega iz rok v skrbeh za dokončanje in pretesnih časovnih okvirih.

Film bi bil končan, ko bi bil opremljen z vsemi spremljevalnimi gradivi, kot so plakati, internetna stran, screenerji in podobno. Preden bi se podali na svetovne trge in festivale, bi zagotovili prisotnost in podporo prodajnega agenta, ki bi skupaj s producen-

ti modro sestavil načrt za festivalsko in distribucijsko taktiko.

Predstavljati film na trgih in festivalih bi bilo prijetno in vsem v ponos, še posebej zaradi skrbne podpore funkcionarjev kulturne politike, zadolženih za promocijo lokalnega filma v svetu, ki bi na teh dogodkih predvsem skrbeli za promocijo posameznih filmov in njihovih ustvarjalcev, manj pa za lastno promocijo in druženje s starimi prijatelji. Ti funkcionarji bi bili tudi o posameznih filmih dovolj podučeni, da bi tako projekte kot producete in ustvarjalce šarmanтно in z lahkoto plasirali v pogovor s komerkoli na raznih

družabnih dogodkih. In nikoli se ne bi zgodilo, da bi predstavnik velikanskega filmskega koncerna, ki bi se zanimal za distribucijo ali koprodukcijo kakšnega filma, po pogovoru s predstavnikom kulturne politike vprašal režiserja, ali je ravnokar imel opraviti z alkoholikom.

Vsi bi nestrpno pričakovali vsakoletni festival lokalnega filma, ki bi pomenil veselo praznovanje za ustvarjalce in publiko. Nekaj dni festivala bi potekalo v prijetnem vzdušju, tuji gostje bi delili iskrovost in veselje nad novimi filmi z naklonjeno domačo javnostjo in povezanimi filmskimi ustvarjalci, ki bi jih njihovo delo medsebojno navdihovalo.

Lokalna distribucija filma bi bila skrbno pripravljena in podkrepjena z reklamo in medijsko pristnostjo. Publika bi šla v bližnji sodoben kino v vsaki soseski s prijetnim pričakovanjem novega izdelka znanih in priljubljenih ustvarjalcev ali radovedno odkrivat debitante. Kritika bi filme dobrodušno raztrgala ali hvalila z modro distanco, v vsakem primeru pa bi ob branju kritike tako laik kot profesionalc užival v novem, svežem pogledu ali uvidu v film.

Scenarist in režiser pa bi medtem že pripravljala nov projekt, pod skrbnim vodstvom izobraženih, kompetentnih kulturnih politikov živahnega uma in daljnovidnih ambicij ter s sodelovanjem zdaj še malček bogatejšega in bolj samozavestnega producenta.

In vsi bi živeli srečno do konca svojih dni.

Hanna Slak

O filmih, ki bi jih snemal, se raje ne govori javno (pravijo, da prinaša nesrečo, pa še krasno idejo izdaš) - razen ko gre za marketing, ki

že ponuja skorajšnjo, zagotovljeno produkcijo. Zato raje pišem scenarije, kot opisujem, kaj bi rad snemal. Verjamem pa, da bodo moji kolegi imeli kaj povedati na to temo, zato jim z veseljem prepuščam meni namenjen prostor.

Martin Srebotnjak

Če ne bi bilo omejitev, ne bi posnel nobenega filma, kolikor se poznam, zato sem vsem preteklim, sedanjim in bodočim omejitvam globoko hvaležen.

Vlado Škafar

Ko sem dobil *Ekranovo* povabilo, da napišem, kakšen film bi posnel, če ne bi imel nikakršnih omejitev, sem se takoj odzval, saj se mi je vprašanje zdelo izredno enostavno.

Prva ideja, ki mi je prišla na misel, je bila, da bi mogoče moral napisati nekaj, kar bo posebno in bo bralce *Ekрана* navdalo z občudovanjem mojega estetsko odštekaneega pogleda na sedmo umetnost, moj povsem enkratni artizem pa bo ustavil dih vsem prefinjenim in sladokusnim kritikom.

Vendar sem se po hitrem razmisleku postavil v situacijo, da me v svojo razkošno pisarno povabi mogočni (ameriški) producent in reče: »*The sky is the limit!*«

V taki poziciji pa vprašanje ni bilo več enostavno in je naenkrat zahtevalo temeljit razmislek. Prepričan sem, da bi se ob srečanju z mogočnim studijskim producentom počutil kot najboljši ostrostrelec, ki ima najboljšo puško, ampak le en metek, s katerim mora zadel tarčo, sicer ne bo premagal sovražnika. Zato mora biti želja velika in metek premissljeno uporabljen. Tako kot pri ostrostrelcu je tudi pri filmu, pri vsakem filmu. Pri filmu, kjer ni omejitev, pa še toliko bolj, saj »*the sky is the limit*« pomeni veliko denarja, veliko denarja pa pomeni veliko odgovornost. Seveda se moraš vsakega filma najprej lotiti zato, ker vanj resnično verjameš in hočeš izraziti tisto, kar moraš in želiš. In kombinacija velike želje po ustvarjanju z veliko odgovornostjo je bila usodna že za marsikaterega filmarja. Tako v dobrem kot tudi slabem smislu. Zato bi se mogoče moral najprej vrniti k osnovam: zakaj sem se sploh odločil za ta poklic? Odgovor je enostaven. Zato, ker si želim pripovedovati zgodbe, ki jih razume cel svet.

Kam torej segajo moji spomini o zgodbah, ki bi si jih želel posneti na film? In katere so tiste zgodbe, ki jih brez mogočnega producenta ne bom posnel nikoli?

V času, ko sem obiskoval licej v Trstu, nam je profesorica slovenščine predavala, da je prva svetovna vojna v slovenski literaturi zelo slabo obravnavana. *Doberdob* Prežihovega Voranca je predstavila kot edini roman, ki prek pisateljve osebne izkušnje opisuje prvo bojno linijo in izredno pogumno, a nesmiselno bojevanje in umiranje vojakov na avstrijsko-italijanski

fronti v času prve svetovne vojne. Začel sem prebirati ta roman in bil navdušen. Očarali so me liki, dogajanje, obdobje, ki ga opisuje, ti veliki in mali narodi, ki so bili vključeni v zgodovinski dogodek. Predvsem pa me je pretreslo, da se je to, kar je pozneje spremenilo človeštvo, dogajalo tukaj, na kamnih in pod drevesi, pod katerimi sem se tudi sam sprehajal.

Nekaj let pozneje sem v kinu gledal *Tanko rdečo črto* (The Thin Red Line, 1998) Terrencea Malicka. Navdušen sem bil nad njegovo predstavo vojne in ljudi v njem. To ni le film o vojni, ampak o ljudeh, ki v vojni odraščajo, umirajo, ljubijo, trpijo.

nekdaj fascinira zdaj že pregovorna balkanska tragikomičnost, ki je tem bolj smešna, kolikor bolj je krvava.

Po drugi strani me na neki način preganja misel Abdulaha Sidrana, da je največja pomanjkljivost filmskih ustvarjalcev v osnovi prav nepoznavanje življenja, s čimer se moram, žal, večkrat močno strinjati. Zato bi si želel nekoč posneti film, ki bi skozi namišljeno zgodbo spregovoril o resničnem življenju na povsem življenjski način. Pravzaprav bi si želel življenje samo, v različnih oblikah, spraviti v formo celovečernega in dramaturško urejenega filma.

Goran Vojnović

topom zagotovili svoje mesto na barki. Otroka bi bila brezmadežno čista, oba bi bila obdarjena z angelsko pravičnostjo in bi se brez težav sporazumevala z vsemi bitji, ki bi jih srečala na svoji poti po planetu.

Ne vem, koliko bi bil film dolg, saj bi se mala angelčka v otroški podobi želela pogovoriti prav z vsemi živalskimi vrstami – tako tistimi na zemlji, kot tudi tistimi pod površjem, pod vodo in v zraku. Tudi samo odločanje o tistem edinem paru posamezne vrste, ki lahko – zaradi prostorske omejenosti – pride na ladjo, bi bilo včasih precej dolgotrajno, predvsem pa za otroka – ki bi na tej odgovorni poti seve tudi odrasla v dekle in v fanta – zelo stresno in obremenjujoče.

Nekatere bolj sočutno razvite vrste bi ju resda že same pričakale z lastnim izborom, ki bi ga bilo treba le na kratko preveriti – na primer, ali je izbrani par res dovolj zdrav in vzdržljiv za naporno zibajoče potovanje in tudi dovolj kompatibilen za kasnejši razplod. Pri drugih, recimo da bolj civiliziranih vrstah, pa bi se preizkusi in pozneje neizogibna debata lahko zavlekli dolgo v noč.

Naj dodam, da bi – predvsem ob nekaterih edukativno bolj neznanih ali drugih filmsko bolj zanimivih vrstah – nekaj časa posvetili tudi njihovem načinu bivanja, kvaliteti njihove socialne mreže in kakovosti organizacije življenja samega.

Včasih se celo deklica in fantič ne bi ujela v izбору – to bi bilo predvsem ob tako imenovanih dramaturških preobratih – in bi tako najprej spremljali, kako prepričujeta drug drugega, potem bi se seveda uspela dogovoriti, da naj v takih primerih enkrat odloči eden, drugič pa drugi. Pa bi še vseeno kdaj prišlo do tako različnih mnenj, da bi z zadnjo besedo moral odločiti Noe, ki bi bil morda takrat pol zemeljske oble daleč. Še sreča, da imamo za take primere – in te čase brez mobifonov in interneta – filmarji na voljo tako imenovane elipse, ki bi krajšale to epopejo – kadar bi se samim avtorjem (ne potencialnim gledalcem, katerih navade in pričakovanja se nas tukaj ne dotikajo) morda zadržala malce dolgozevna. Zanimarili pa ne bi niti elementov fantastike, če bi nam bila filmska zgodba tako bolj všeč.

Skratka, nekaj takega bi v teh časih poskusil posneti in ob tej priliki bi seve tudi nujno poskrbel, da bi bili vsi soustvarjalci in vsi sodelujoči pri filmu tudi primerno, a pošteno nagrajeni.

Zoran Živulović



In če združim ta dva spomina in občutke, ki sem jih doživel ob branju *Doberdoba* in gledanju *Tanke rdeče črte*, je odgovor na dlani. Če bi imel možnost snemati film, kjer ne bi imel nobenih omejitev, bi si želel narediti film o prvi svetovni vojni po Vorančevem *Doberdobi* na način, kot je Malick predstavil vojno v *Tanki rdeči črti*. Takšen film bi želel delati kot režiser in gledati kot gledalec. Vendar je zaradi svoje zahtevnosti in velikega proračuna, ki ga potrebuje, težko izvedljiv brez mogočnega producenta ... In vendar ostajam optimist.

Martin Turk

Svoboda denarja in sanj

Želim si, da bi mi po 23-ih letih ukvarjanja s filmom »nekdo« na račun nakazal 120.000 evrov in me pustil za tri leta pri miru. Ker bi mi zaupal, me ne bi vprašal niti za idejo filma, niti za scenarij, niti s kakšno tehniko bo narejen, niti za ekipo, za žanr, za nič. Imela bi svobodo za vse. In čas, plačani čas. Čez tri leta bi mu dostavila 120-minutni film, svoj najboljši.

Maja Weiss

Za začetek naj povem, da zaenkrat še nisem posnel celovečerca po svojem scenariju. Še vedno pa si želim nekoč posneti film, pri katerem se ne bi ukvarjal s takšnimi ali drugačnimi omejitvami. Želim si le posneti film, ki bi ga tudi sam rad (večkrat) gledal. In upam, da se bo v bližnji prihodnosti to tudi zgodilo. Čeprav so nam – vsaj finančne – omejitve verjetno vcepljene nekam v hrbtenjačo ali male možgane. Saj drugače – brez upanja – skoraj ne gre ...

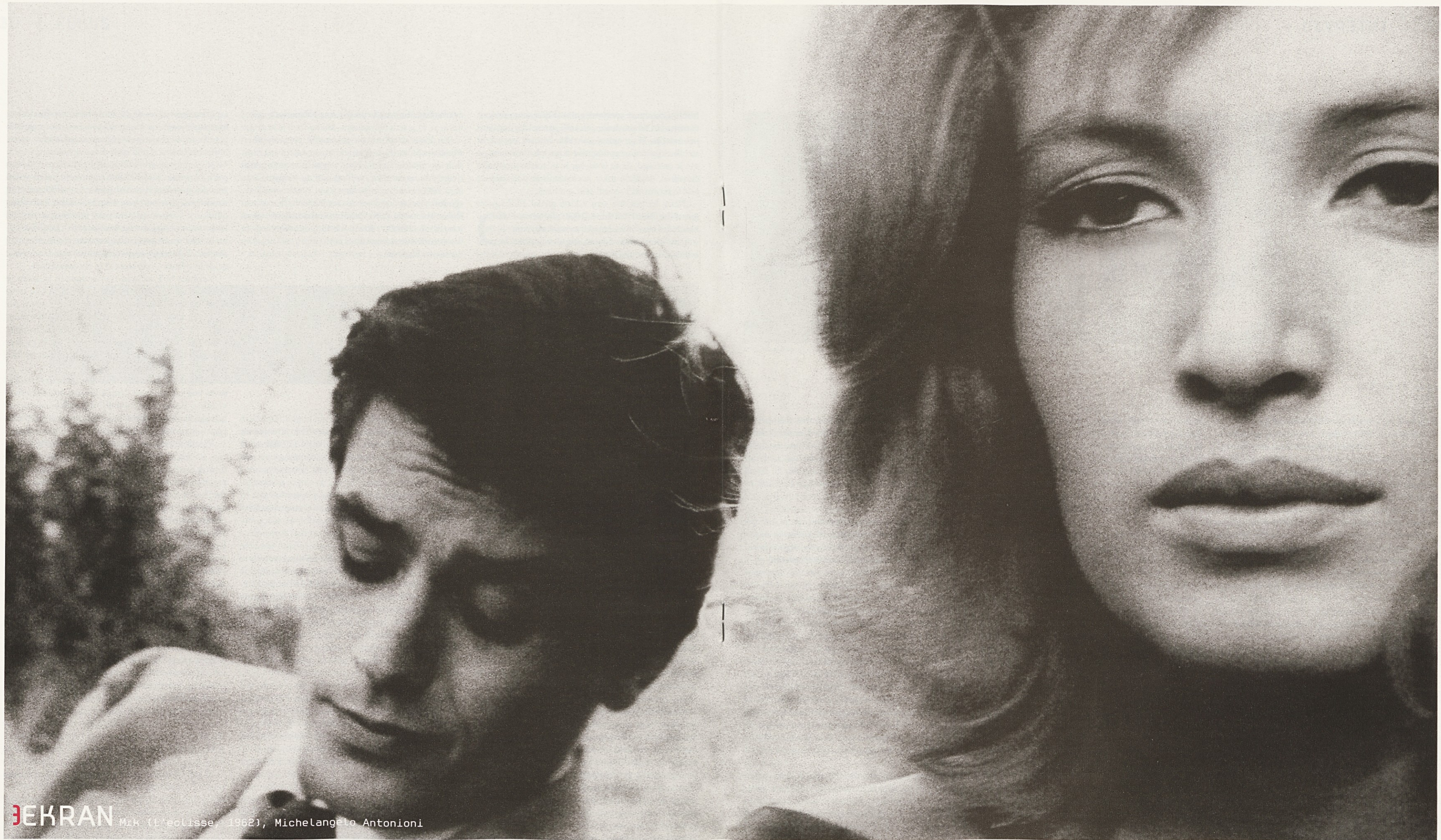
Torej ...

Ker se mi zdi vprašanje »Kakšen film bi posneli, če ne bi bili nikakršnih omejitev?« precej hecno, naj opozorim, da poskuša biti tak tudi odgovor.

Če ne bi bili nikakršnih omejitev, bi ta čas posnel fantastično-utopično pravljico o Noetovi barki.

V glavnih vlogah bi v filmu nastopili očak Noe, par otrok in raznovrstne živali.

V filmu bi ves čas deževalo in bilo bi veliko muzike (za veliko, celo neomejeno veliko denarja morda tudi v stilu mjuzikla). Noe bi gradil barko, deklica in fantič pa bi z očakovim blagoslovom hodila po svetu in izbirala živalske pare, ki naj bi si pred vesoljnim po-



PREPUŠČATI FILM NAKLJUČJU NI DOBRO

SPOZNAVANJE O FILMU, POSEBEJ ČE JE PRIDOBLENO NA OSNOVI KRITIČNE PRESOJE, DOPOLNJUJE GLEDALČEV SPOZNAVNI SVET, GA OZAVEŠČA, BOGATI IN SPREMINJA, JE PREPRIČANA MIRJANA BORČIĆ, FILMSKA PEDAGOGINJA IN PUBLICISTKA.

TINA LEŠNIČAR

V svojih številnih člankih, knjigah in učbenikih se je zavzemala za sistematično razvijanje otroške ustvarjalnosti, spodbujala izobraževanje učiteljev ter mentorjev za filmsko vzgojo in postavljala nove temelje sodobne medijske pedagogike na Slovenskem. Prva leta od ustanovitve je v *Ekranu* urejala rubriko o vzgoji in kinoamaterizmu ter sooblikovala tematske številke v revijah *Problemi* in *Film*. Pri dvainosemdesetih letih jo je nagrada Metoda Badjura za življenjsko delo – prejela jo bo na letošnjem Festivalu slovenskega filma v Portorožu – spodbudila, da je pohitela z oddajo svoje nove knjige z naslovom *Filmska vzgoja od leta 1955 do 1980 – Spominjanja in pričevanja*.

Je vsebina vaše najnovejše knjige še skrivnost?

Seveda ne. Ta knjiga je malo drugačna od prejšnjih. Zadnja leta mi je veliko ljudi reklo, arhivi propadajo, ljudje umirajo, dediščina se izgublja, Mirjana, ti se spominjaš, zberi svoje spomine. Ker nimam ravno zgodovinske žilice, se mi je porodila zamisel, da bi uredila knjigo intervjujev. To sem povedala Janezu Bitencu, s katerim sem sodelovala kot vodja oddelka za filmsko vzgojo v Pionirskem domu, in nad idejo je bil navdušen. Nekaj tednov za najinim pogovorom je umrl. Odločila sem se, da se moram tega dela lotiti čimprej in se nekako oddolžiti Bitencu za vse, kar smo skupaj lepega doživeli. Tako sem v zadnjih dveh letih zbrala okoli 50 sogovornikov, ki gojijo v odnosu do filmske vzgoje različne pristope. Povezala sem jih s skupnim vprašanjem o njihovem prvem srečanju s filmom. V knjigo sem vključila tudi svoj članek z naslovom *Pregled filmske vzgoje na Slovenskem do leta 1980*. Čla-

nom sosveta Vitku Musku, Toniju Tršarju, Francetu Brenku, Joviti Podgornik in Vladimirju Kochu, ki so bedeli nad ustanovitvijo revije *Ekran*, sem v knjigi posvetila poseben sklop. To so bili borci, vsak na svojem področju. Dodala sem tudi seznam ljudi, ki so se v teh letih na ta ali oni način pojavljali v filmski vzgoji. Hotela sem pokazati, da je bilo to nekoč veliko gibanje, ki ni zajemalo samo učiteljev, filmskih kritikov ipd.

Zdaj so na potezi nova imena, a zdi se, da šolski sistem za filmsko vzgojo nima več takega posluha. Saj ga nikoli ni imel.

Pa vendar v svoji knjigi Z glavo ob zid ugotavljate, da je bila zlata doba filmske vzgoje v 60-ih in 70-ih letih?

Najprej moram opisati zgodovinsko ozadje. Med brskanjem po moskovski in frankfurtski knjižnici sem odkrila, da začetki filmske vzgoje segajo v leta po prvi svetovni vojni. V iskanju novih vrednot se je oblikovalo gibanje, organiziranih je bilo vse več kongresov. Posebej v Sovjetski zvezi so bili na tem področju napredni. Delali so po enakih metodah kot mi pozneje, v petdesetih. V dvajsetih letih je NEP (novi ekonomski plan, op. a.) odprl tržišče in prihajalo je vse več uvoženih filmov. Ameriški film je zavzemal novo pozicijo, čeprav še ne prevladujejo. Bil je poceni, zato so ga vsi kupovali. Leta 1955 je tudi pri nas popustila cenzura. Do takrat je imela evropska kinematografija velik odpor do vsega, kar je bilo ameriško. In v tem času zavze-manja za zaščito pred ameriškim filmom je pobuda za filmsko vzgojo padla na plodna tla.

Pri nas je zibelka filmske vzgoje pri Vesna filmu, ki je začel na veliko uvažati tuja filmska dela. Za film-

sko vzgojo smo se zavzemali tudi strokovnjaki pri reviji *Film*, njen glavni urednik Vitko Musek, Božidar Okorn – Čiči, Marjan Maher in odgovorna urednica Mija Štefe, ki se je za tisto, v kar je verjela, znala res dobro boriti. Potem so naše pobude prišle do Zveze prijateljev mladine in Zveze kulturnih organizacij. In zadihali smo lažje.

Vaše delo na področju filmske vzgoje je bilo pionirsko. V Zagrebu ste študirali slavistiko in pozneje tesno sodelovali s kolegi s celotnega jugoslovenskega območja. Kakšni so bili ti začetki?

Mislím, da smo načrtali neko osnovo, na kateri bi lahko gradili današnji pobudniki. Ni jim treba začeti znova. Res je vmes zazijala velika praznina. Zamenjali so se svetovalci na šolskem zavodu. Tisti, ki so delali takrat, ko smo se mi zavzemali za filmsko vzgojo, so nam bili zelo naklonjeni. Zavod za šolstvo je organiziral veliko seminarjev za izobraževanje učiteljev, na katerih sem predavala tudi sama. Muskovsko zavze-manje za izobraževanje učiteljev o filmu je botrovalo ustanovitvi dopisne delavske univerze Univerzum, kjer smo pripravljali metodična navodila za učitelje. Ko sem bila urednica na uredništvu za film, smo pripravili trinajst knjižic, tudi s pomočjo jugoslovenskih kolegov, Dejana Kosanovića, Ranka Munitića, Anteta Peterlića, Stjepka Težaka, Miroslava Vrabca in Branka Belana.

Pobudnik filmske vzgoje v Jugoslaviji je bil Dušan Makavejev, ki je leta 1955 skupaj z Milenkem Karanovičem ustanovil Jugoslovanski filmski center. To je Sloveniji odprlo vrata v mednarodni filmski prostor. Z Makavejevom sva sodelovala tudi pri UNESCO-vem programu Film in mladi, v mednarodnih povezavah



Foto: Rok Marčan



Ziriranje otroških filmov v Ljubljani. Z leve Borko Radešček, Tanja Premk, Toni Tršar, Mirjana Borčič

slovenske in tuje otroške ustvarjalnosti.

Hrvaška in Bosna sta imeli filmsko vzgojo za učitelje tudi na fakulteti, in sicer v okviru kroatistike. Težak in Ivo Zalar sta se ukvarjala z metodiko v Zagrebu, Vrabc pa v Banjaluki. Potegovali smo se za to, da bi pri nas uvedli šolanje pedagogov za filmsko vzgojo na filozofski ali pedagoški fakulteti. Ko se je začelo usmerjeno izobraževanje v srednjih šolah, je bil uveden predmet umetnostna vzgoja in znotraj tega so predavali tudi o filmu. Napisala sem učbenik *Osnove filmske umetnosti*, pri katerem sem se zelo trudila, da bi ga učenci ob koncu leta pustili na policah in ga ne bi zavrgli.

Kljub različnim institucionalnim pobudam in zavzemanju posameznikov za vključitev filma v šolski kurikulum se zdi, da je filmska vzgoja v mrtvem teku. Nekateri opozarjajo na pomanjkanje zanimanja, že ko gre za filmske abonmaje ...

Veste, vsi smo tako neučakani. Vsaka stvar potrebuje svoj čas. V Sloveniji je bilo za vsako zadevo potrebnih od 4 do 5 let. Tudi ko smo mi prvič organizirali abonmajsko gledanje filmov v Pionirskem domu, sprva ni bilo zanimanja. Na koncu smo imeli 5000 abonentov. Sestavljanja abonmajev sem se učila na Dunaju (na referatu za mlade), kjer so v 50-ih in 60-ih letih prejšnjega stoletja v tem pogledu naredili zelo veliko.

Pomembno je pridobiti na svojo stran tudi učitelje same. S tem smo se zelo sistematično ukvarjali. V prvih letih abonmajev smo za vsakega pripravili obsežna gradiva, skripta s pedagoškim namenom nakazovanja novih možnosti pristopa k filmu. Res je, da smo bili takrat velika skupina zanesenjakov.

Imeli smo klub ljubiteljev filma, kjer nas je bilo na začetku šest. Ko so hoteli klub že ukiniti, sem se zelo zavzemala, da nam pustijo še malo časa. Na koncu se je nabralo 70 ljudi in dvorana je postala pretesna. Klub je postal prostor izmenjave mnenj.

Debate so zabelili tudi sami avtorji filmov, ki ste jih pripeljali med klubovce. So se vabilom radi odzivali?

Še raje kot slovenski režiserji so k nam prihajali režiserji iz Jugoslovanskega prostora. Makavejev, Vatroslav Mimica, Miroslav Antić, Živojin Pavlović. Na eno teh predavanj je prišel tudi Werner Herzog. Srečala sva se na projekciji njegovega filma v Nemčiji in na moje vprašanje, ali bi prišel v Ljubljano na eno

Filmska vzgoja mora pripraviti gledalca, da je sposoben sam dojemati svet in svoje življenje ter z njim upravljati.

naših srečanj, je odgovoril pritrdilno. Prinesel naj bi *Fata Morgano* (1971) in *Tudi skratje so pričeli majhni* (Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970). Potem mi je prišlo na misel, da filmov najbrž ne bo mogel kar tako spraviti čez mejo. Poslala sem nekakšno garantno pismo, ki ga je on nato kazal na meji. Carinik je rekel, da ga spusti, le če se bo vračal takrat, ko bo on v službi, v izogib obojestranskim težavam. Ker je tak dogodek prerasel našo malo dvorano, smo se tedaj preselili v Klub poslancev.

Film so v šolah nekoč in še danes omenjali zgolj znotraj umetnostno naravnanih predmetov in tudi v povezavi s književnostjo.

Film je v izobraževalni sistem od nekdaj vstopal skozi stranska vrata. Mnogim slavistom, ki so film vpeljevali skozi književnost, na primer Stanku Šimencu, je to tudi dobro uspevalo. Nekateri pa menijo, da literatura in film ne gresta skupaj. Določeni književniki na film gledajo kot na banalizacijo literature. Menijo, da bo film profaniziral sistem. Razmišljali smo celo, da bi film lahko poučevali v okviru likovne vzgoje. Saj je na neki način likovno snovanje in tako lahko film preusmeriš zgolj od razlage vsebine k vizualnemu. Težko si je predstavljati, da bo film kdaj samostojen predmet v šolah. Lahko bi ga poučevali pol leta v okviru umetnostne vzgoje. Zato je pomembno, kako ga podaš v tem času, ki ti je namenjen. Ljudje si zapomnijo.

Zakaj predmet vzgoja za medije ni pravi način za podajanje vzgoje o filmu?

Že v Pionirskem domu smo prišli do spoznanja, da medijska vzgoja ni pravi način za poučevanje o filmu. Imela je prizvok zaščitništva pred slabimi vplivi, reklamami, časopisi ... Nas je pri filmu zanimala oblika, ki deluje primarno. Zato smo se zavzemali, da bi poučevali avdiovizualno vzgojo, ki sicer lahko vključuje vse, tudi ples, glasbo ... Film skozi književnost se dotika predvsem zgodbe in ideje dela, ne predvideva pa analize specifične giblivo zvočne slike.

Kaj vse je filmska vzgoja? Na kakšen način ste k njej pristopili vi?

Poznamo več pristopov k filmski vzgoji. Sama sem svojo prvo skupino otrok začela spontano poučevati



Z leve proti desni režiserja Žika Bogdanović, Dušan Makavejev, (ne)znanec in Mirjana Borčić na jugoslovanskem zveznem seminarju za filmsko vzgojo leta 1963



Na demonstraciji učne ure filmske vzgoje v Zlinu

leta 1957, šele pozneje smo k temu začeli pristopati organizirano. Takrat so mi otroci sami kazali pot. Opazila sem, da jih ne moreš pred ničemer obvarovati, lahko pa v njih spodbujaš občutljivost do filma, do umetnosti in posredno do življenja. Seveda pa morajo imeti neko predznanje. Začela sem s pogovori o filmu. Vsak je imel svoje mnenje in svoj občutek o filmu. To je bila opozicija poučevanju *ex-cathedra*. V 45 minutah smo si pogledali kratek film in o njem govorili. Nato smo si ga ogledali še enkrat in takrat so se nam misli uredile. Tak pristop sem pozneje vpeljala tudi v metodiko poučevanja filma. Skozi te pogovore sem tudi spoznala neko generacijo.

V Sloveniji smo razvijali umetniško izražanje otroka skozi kratko filmsko formo, pristopali smo bolj neformalno. Razlikovali smo se od načina, ki so ga zastopali drugod po Jugoslaviji. Tako smo z novim pristopom, ki je otroku puščal več svobode in ni toliko vključeval posredovanja odraslih, obveljali za Novo ljubljansko šolo. Del filmske vzgoje pa je tudi bolj praktičen, filme smo začeli z mladimi tudi ustvarjati.

Katera pa so prava leta za začetek pogovorov o filmu?

Ko sem bila pri dopisni Delavski univerzi, smo sodelovali že z vzgojitelji v vrtcih. Pripravljali smo jim gradivo za vstop otroka v svet filma in jim tudi dobavljali kratke animirane filme na super osmički. Otroci so navajeni na en vzorec animiranega filma in to jih lahko uniformira. Lahko jim okrni čustveni svet. Zato smo se trudili, da bi jim prikazali čim bolj različne stile animiranih filmov. V osnovnih šolah smo se lotili pouka z vajami, da bi razvili večino gledanja. Kot trening opažanja, povezovanja stvari. Otrok do desetega leta interpretira stvari na svoj način. Lotili smo se afektivne metode, otrok izhaja iz prvega ob-

čutka, ali mu je nekaj všeč ali ne. Spodbujali smo jih z vprašanji, kaj jim ni všeč in zakaj. Tako smo razvijali sposobnost gledanja in vrednotenje ter vzgajali kritičnega gledalca.

Sodelovali ste tudi pri Deseti muzi, filmskih delavnicah za otroke. Kako je potekalo mentorsko delo?

Že v Pionirskem domu smo prišli do spoznanja, da medijska vzgoja ni pravi način za poučevanje o filmu. Imela je prizvok zaščitništva pred slabimi vplivi, reklamami, časopisi ... Nas je pri filmu zanimala oblika, ki deluje primarno.

Na področju razvijanja otroške ustvarjalnosti smo bili zelo močni. V komisiji Desete muze smo se odločili, da otrok ne bomo vnaprej omejevali s temami, na katere naj posnamejo filme, saj smo ugotovili, da so si tako ideje preveč podobne. Mislim, da je bil ravno to razcvet našega pristopa. Seveda otrok nismo pustili, da blodijo, pač pa smo jih z vprašanji usmerjali, da so sami izčistili idejo, kaj pravzaprav hočejo. Tudi pri montaži nismo popuščali, čeprav smo se morali soočiti z očitki, da otroci niso zmožni samostojno zmontirati svojih filmov. Mi smo trdili nasprotno: če ima otrok jasno idejo, jo bo znal tudi urediti, sestaviti, seveda z enostavnimi sredstvi. Vedno sem menila, da je ravno montaža duša otroka. Montaža je čustvo. Spominjam se nekega dečka, ki se je celo leto izogibal montaže. Posnel je filmček, vendar ga do montažne

sobe nismo spravili. Po prepričevanju se je le lotil dela in se s končanim filmom vrnil že čez slabo uro. Ta film je pobral veliko nagrad na festivalih otroškega filma, ker je ljudi očaral s svojo spontanostjo. Dečka je vodila močna ideja.

Kje ste se za delo z otroki urili vi?

Od leta 1960 do 1980 sem se udeleževala raznih evropskih pedagoških posvetov. Eden večjih je potekal ob filmskem festivalu v Mannheimu, tja so prišli psihologi, sociologi, predavatelji – to je bila zame visoka šola, veliko znanja sem pridobila od svojih strokovnih kolegov. Bili smo kot razširjena družina. Tudi na festivalih otroškega filma v Frankfurtu in Zlinu sem se veliko naučila.

Leta 1989 ste pisali članek z naslovom Nihče nima pravice poneumljati otrok! Poročilo s Frankfurtškega festivala filmov za otroke, ki je namenjal posebno pozornost otroškemu gledalcu kot osebnosti. Pisali ste, da so se predvajani filmi obračali stran od velikih spektaklov, naivnih tem in preprostih oblikovnih rešitev.

Film je lahko akcija ali pa čustvo. Prva zbuja napestot, spodbuja k tekmovanju in ne razvija razmišljanja. Pri filmih, kjer so osebe čustvene, pa otrok postavlja vprašanja. Postavlja se v enake situacije, v katerih se znajdejo junaki, in razmišlja, kako bi se odzval sam. Film za otroke se mora dotakniti njihovega čustvenega sveta. Veliko ljudi misli, da tudi akcija pozitivno vpliva na otroka. Ne vem pa, ali je akcija vedno rešitev, tudi v poznejših letih. Mladega človeka je treba pripraviti, da se bo opredeljeval do dobrega in slabega. Akcijski filmi so površni in jih nimam rada. Ritem akcijskega filma ni ritem evropskega človeka. To je lahko hujše kot sam prizor nasilja.



Otvoritev razstave poljskega filmskega plakata v organizaciji revije Ekran v sodelovanju s federacijo filmskih klubov Poljske



Mirjana Borčić in Tone Sluga – ob dvajsetletnici Ekрана

V svojih knjigah ste opozarjali tudi na izkoriščanje filma za dosego gospodarskih, političnih in ideoloških ciljev. Na sublimna sporočila, ki vsiljujejo mlademu človeku določene vrednote. Izrazite primere naj bi našli v ameriški kinematografiji.

Vedno sem se borila proti predsodkom. Tudi kadar rečemo 'ameriški film', je to predsodek, saj vsi ameriški filmi niso enaki. Opozarjala sem na komercialne filme. Ob teh otroci izgubljajo identiteto. Predvsem me moti spodbujanje stereotipnih predstav in nestrpnosti. Ko si te filme pogledaš večkrat, postaneš bolj pozoren in opaziš, kako hitro in spretno podtikajo svojo miselnost. James Bond, na primer, predstavlja varuha kapitalističnega sistema, ki ga ogrožajo temnopolti, židovski, sovjetski antagonisti. To so predsodki. Za razliko pa naj umetniški film ne bi negoval predsodkov, narejen je bolj predrzno, prinaša novosti.

Zadnje čase s pozornimi očmi gledam kriminalke. Vse imajo dobro režijo, dobre igralce in s tem privabljajo pozornost. Vendar ni več boja med dobrim in zlom, pač pa je dobro hkrati tudi zlo. Ustvarjajo veliko nezaupanje v ljudi in negativistično gledanje na družbo. Včasih smo se ob gledanju kriminalk počutili varne, ker so vzbujale zaupanje v policiste. Opazila sem tudi, da nekateri filmi za vsako ceno poudarjajo družino – z veliko začetnico. Ni vedno tako, da je treba držati skupaj. Tudi mafijske družine držijo skupaj. Opazila sem tudi veliko poudarjanje vere. Molijo pred vsako jedjo. Stvari se dogajajo zaradi božje volje. Nič nimam proti vernikom, ampak se mi zdi to tudi neke vrste manipulacija. Kmalu za bogom je lahko tudi politika. To ni pot v svobodo. Manipulacija je bolj opazna kot kdaj koli prej. Filmska vzgoja mora pripraviti gledalca, da je sposoben sam dojemati svet in svoje življenje ter z njim upravljati.

V tistem učbeniku, ki je ostal na policah, ste zapisali tudi to, da vsak družbeni sistem določa usmeritev lastne kinematografije. Odprte družbe, ki grade svojo moč na svobodnem, ustvarjalnem človeku, dajejo prednost umetniškemu filmu. Kako se potemtakem pokaže današnja družba?

To sem verjetno pisala v sedemdesetih letih. V splošnem se mi zdi, da je danes družba razslojena kot

Film skozi književnost se dotika predvsem zgodbe in ideje dela, ne predvideva pa analize specifične gibljive zvočne slike.

še nikoli. Umetnost in znanost sta tisti, ki prinašata svetlobo, že od nekdaj je tako. Umetnost ne bi smela nikoli pristajati na klišeje! V sedemdesetih smo dobili veliko dobrih filmov. Režiserji so bili iskalci oblike. Sovjetska zveza, Madžarska, Poljska, Češka – to so bili filmi! Nekaterih v matičnih državah sicer niso smeli predvajati, videli pa smo jih na festivalih. Družba določa, vendar umetnost podira ovire. Če je vse dovoljeno, se potemtakem ni treba upirati. Vendar si moramo postaviti nove cilje, stremeti k njim.

Kako gledate na dejstvo, da je danes zaradi tehnološkega napredka in dostopnosti snemalne opreme lahko filmar vsak?

Včasih gledam te filme in se kar zgrozim. Tolažim se s tem, da bo mogoče kvantiteta dala kvaliteto. Prepuščati snemanje filmov slučajnosti, ni dobro. Otroka je treba navajati na film v zgodnjih letih in nadgrajevati znanje. Ni nujno, da vsak otrok takoj poprime za kamero, ustvarjalnost in odnos do filma se razvijata

tudi skozi debato. To je osnova filmske vzgoje prihodnjih filmskih ustvarjalcev in tudi kritikov.

Kako ste vsa ta leta vzdrževali svojo strast do filma?

Verjetno iz trme. Velikokrat so me malo zbadali, kaj pa se greš s to filmsko vzgojo, hočeš vzgojiti dive? Film sem imela zelo rada od mladih nog. Enajstletna sem organizirala klub za izmenjavo sličic s filmskimi igralci. Največ sta jih zbrali Majolka in Rapa Šuklje, ki sta bili moji sosedi. Pozneje, na fakulteti v Zagrebu, sem prišla v močno skupino ljubiteljev filma, nekateri so postali filmski delavci, drugi filmski kritiki.

V svoji novi knjigi sogovornike sprašujete o njihovem prvem srečanju s filmom. Kakšen pa je bil za vas ta usodni trk?

Ah, ko smo se s starši vračali z dopusta, smo se ustavili pri stricu v Splitu in zvečer šli na čevapčiče. Že to je bil dogodek zase! V restavraciji na vrtni je bila razprostrta rjuha, na kateri so prikazovali *Pevca jazza* (Sonny Boy, 1927, Alan Crosland). Stara sem bila pet let in film me je popolnoma očaral.

Prejeli ste veliko priznanj; leta 1975 vas je Josip Broz Tito odlikoval z Redom zaslug za narod s srebrno zvezdo, leta 1999 ste dobili tudi bronasto plaketo SLKD. Kaj vam pomeni nagrada Metoda Badjure?

Pomeni mi neskončno veliko. Ves čas sem se oočala z očitki, da delam nepotrebne stvari. Velikokrat sem pomislila, da sem se res trudila zaman, in se bala, da bo moje delo ostalo neopazeno. Ko me je poklical Igor Koršič, sem bila zelo presenečena. Veliko sebe sem vložila v svoje delo in ta nagrada je lep zaključek moje kariere.

SPOMENIK ŽIVIM

EKRAN TOKRAT GOSTI FERIJA LAINŠČKA, PISATELJA, KI JE S SVOJIMI ROMANI PODLOŽIL KAR PET SLOVENSkih CELOVEČERNIH FILMOV: HALGATO (1994) IN MOKUŠ (2000 – 2007) REŽISERJA ANDREJA MLAKARJA, TRAKTOR, LJUBEZEN IN ROCK'N'ROLL (2005–2007) BRANKA DJURIČA, PETELINJI ZAJTRK (2007) MARKA NABERŠNIKA IN HIT POLETJA (2007) METODA PEVCA.

FERI LAINŠČEK

Letos so spet posneli film po mojem romanu. Gre za roman *Vankoštanc*, katerega dogajanje je postavljeno v šestdeseta leta prejšnjega stoletja, posvetil pa sem ga svojemu pokojnemu očetu. Že sama misel, da bodo morali ustvarjalci filma *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* na neki način rekonstruirati čas mojega najzgodnejšega otroštva in za filmsko rabo seveda tudi materializirati del v literaturo položenega spomina, se mi je zdela neznansko vznemirljiva. Ob iskanju povsem fizičnih ostalin na terenu sem se jim zato z veseljem pridružil. Čeprav sem pravzaprav dokaj natančno vedel, kam se odpravljamo, smo potem naleteli na nekaj, kar nas je resnično osupnilo.

V moji rojstni vasi, v Dolencih na Goričkem, smo našli hišo s celotnim gospodarskim poslopjem, ki se je že več desetletij nihče, razen zmikavtov, ki so raznesli drobni inventar, ni niti dotaknil. Na vzdanem kmečkem štedilniku je še stal značilen emajlirani lonček, v katerem si je nekdo predavnimi leti še zadnjič pogrel mleko, in na polički je še stala bela porcelanasta skodelica z velikimi rdečimi pikami. A to, kar je bilo potem v tisti naši res kar pogrebni tišini še posebej zgovorno, je bila metla.

V predprostoru, ki mu v teh krajih po domače rečemo »gang«, je nekdo ob hrastovo mizo prislonil sir-koveto metlo z lesenim ročajem. Nemi dokaz, da je metla vsa ta dolga leta res stala tam, da je niso premaknile

pritlehne živali, ki so gotovo kdaj lezle tam notri, niti veter, ki je vsekakor kdaj našel pot skozi razbite šipe, je bil ročaj. Pod težo lastnega naslona se je bil namreč že ukrivil v tak lok, kot bi ga bila medtem neizprosno napenjala neka nevidna tetiva časa in ga zdaj že res do konca zategnila.

Priznati moram, v tistih trenutkih, ko ni nihče našel pravih besed, ali pa se je morda vsak zamaknil v kak svoj dotik s preteklostjo, me je postalo strah za mojo rojstno vas. Za kraj torej, obstoj katerega, če rečem z besedami Evalda Flisarja, edini dokazuje, da od nekod res prihajam in da potemtakem nisem le fikcija. Prešinila pa me je tudi neka druga podoba iz pravzaprav navdse podobnega doživetja.

Bilo je lani, ko sem po nekaj letih spet obiskal Andovce, vas v slovenskem Porabju na Madžarskem. Ko sem se namreč ustavljal v dolinici v središču vasi, sem nemalo začuden ugotovil, da so medtem na hribu proti vzhodu povsem brez sledu izginile cele tri domačije. Šele po sprehodu sem potem ugotovil, da kmetije pravzaprav niso izginile, le travnike, ki jih ni nihče obdeloval, je medtem preraščalo grmičevje. Ali pač, spremenilo se je zdaj že v gozd, ki povsem zakriva nekdanji pogled in razgled.

In zakaj prav Andovci kot asociacija?

Kraj, ki je danes najmanjša vas v slovenskem Porabju na Madžarskem, je pravzaprav sosednja vas teh njihovih Dolencev, le da vmes že od daljnega leta 1920



Feri Lainšček na snemanju filma *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*

poteka državna meja. V vasi so vse do srede 19. stoletja živeli podložniki monoštrske cistercijske opatije. Kraj je bil tudi sicer znamenit, prvi v Porabju je imel, recimo, gostilno, še v prejšnjem stoletju pa je štel 350 prebivalcev. No, življenje na robu in pa politična situacija na Madžarskem in v Sloveniji (ki naj bi skrbel za svoje zamejstvo) so napravili svoje. Leta 2000 so šteli Andovci samo še 58 prebivalcev. Takrat so v vasi postavili svojevrstno in pomenljivo znamenje tej usodi in ga poimenovali »spomenik živim«. Imena prebivalcev, ki so v tem času živeli v Andovcih, so vklesali v kamnito ploščo in jo postavili v središče vasi. Danes, ko to pišem, je sedem prebivalcev s kamnitega seznama že med pokojnimi, rodil pa se je samo eden.

Bojim se, da tudi Dolence čaka enaka usoda. Slovenija, ki je svoje zamejstvo na severovzhodu praktično že pustila na cedilu, verjetno ne bo kaj posebej čuteča niti takrat, ko se bo tudi na njenem obrobju grmičevje začelo spreminjati v goščo.

PLES Z VOLKOVI

Niti v sanjah nisem pričakoval, da bo ponatis mojega romana *Namesto koga roža cveti* pritegnil toliko bralcev, še manj pa sem kajpada predvideval, da bo tak reprint znova zganil tudi tista čudna vprašanja, na katera sem nekoč že odgovarjal in bil prepričan, da je

celo kaj zaleglo. Pa vendar – vse bolj očitno je, da se ni med tem prav nič spremenilo – vsemu lepemu in prijetnemu se znova dodaja čudenje in tudi dvom, ali je lahko taka pisateljska izkušnja sploh resnična, pričevanje pa verodostojno. Nekateri so torej še zmeraj prepričani, da je moj odnos do Ciganov romantičen, njihova skupinska podoba v romanu in filmu, ki je bil posnet po njem, pa idealizirana.

No, otroštvo sem seveda res preživel v majhni in odmaknjeni gorički vasi, ki se ji je že nekoč davno pritaknil zaselek Mali Šalovci, v katerem živi manjša ciganska skupnost. Življenjske navade teh Ciganov so bile že tisti čas pravzaprav zgledne, toda njihova etnična zaznamovanost je bila kljub temu tako zelo očitna, da sem to že zgodaj v otroštvu opazil in se seveda tudi začel spraševati, zakaj je temu tako.

Ciganski otroci, s katerimi sem se družil, se namreč po moje niso kaj posebej razlikovali od vrstnikov, ali pa so bili morda celo bolj srčni in tovariški, pa vendar jih je večina pogledovala po strani, ali pač zviška. Biti Cigan je torej že samo po sebi pomenilo nekaj slabega in tak odnos se mi je zdel že kot otroku krivičen. Hvala bogu, edino, da je imela moja pokojna mati tako veliko srce in je tudi sama Cigane doživljala drugače kot vaška večina. Čeprav smo bili doma zelo revni, ni pred njimi nikoli zaklepala vrat, ko so prihajali prosit, hodila sva k njim celo na obiske in jim včasih kaj skromnega odnesla, zato mirno lahko rečem, da so jo

resnično sprejemali kot nekakšno redko prijateljico in so to tudi cenili. Navsezadnje pa se je to potrdilo tudi na njenem pogrebu, ki se ga je udeležila praktično vsa ciganska skupnost iz Malih Šalovcev, in ta izraz spoštovanja me je globoko ganil, obenem pa tudi razveselil in poučil.

Zaradi vsega tega me seveda ni bilo potem niti malo strah, če mi je kdaj kdo grozil, da me bodo Cigani odnesli, oziroma se mi to sploh ni zdela neka strašna kazen. Že dovolj zgodaj mi je bilo namreč dano, da sem se jim približal, jih spoznal in z lastno izkušnjo razkrinkal neko kolektivno laž, ki bi me seveda zlahka zavedla in zastrupila, kot je na žalost zastrupila mnoge. Mati pa mi je ob tem pomagala razumeti, da drugačnost ni nujno nekaj slabega in da strpnost ni povezana le z razumom, temveč predvsem s srčno dobroto. Roman *Namesto koga roža cveti*, ki je v moje pisateljsko življenje sicer prinesel veliko lepega, pa tudi tako ali drugače vznemirljivega, seveda skuša kar se le da verodostojno spregovoriti predvsem o tem. Je torej literarna predelava teh zgodnjih otroških vtisov in je v svojem bistvu pravzaprav veliko bolj realističen in resničen, kot se zdi na prvi pogled.

Že kmalu po prvem natisu, predvsem pa seveda po filmu in televizijski nadaljevalki *Halgato*, sem ugotovil, da se s tem mojim pričevanjem dogaja nekaj, na kar pravzaprav nisem niti upal računati. Cigani so ga namreč sprejeli za svojega. Iz njihovega življenja in iz-

ročila ukradeni liki, simboli in miti so se tako na neki način zopet vrnil k njim in se zlili z njihovim svojiskim doživljanjem sveta. Meja med fikcijo in resničnostjo se je tako počasi povsem zabrisala in celo marsikaj, kar je bilo res izmišljeno, se zdi danes resnično. A če se zdaj vrnem na začetek – prav v tem zblizanju in taki osredičenosti pripovedovalčevega pogleda najverjetneje tiči razlog za nejevero in pomisleke na drugi strani.

Paradoks, zaradi katerega gredo večini še danes na živce, je namreč položen že v počelo njihovega imena. Grška beseda *Atsinganos*, iz katere je pozneje nastalo tudi »po slovensko« *Cigan*, pomeni namreč »nedotakljivi«. Čeprav so šli na pot v prvem tisočletju po Kristusu in se v teh krajih pojavili že v 14. stoletju, so za zmeraj ostali prišleki in na neki način tudi tujci. Iz Indije so namreč prinesli s seboj tako strahovito drugačen pogled na svet in tak vrednostni sistem, da se zahodna ljudstva ob njih niso le odkrito zgražala, ampak so jih tudi zdušno sovražila. Bili so potepuški psi, turški pomagači in v nekaterih državah še v 19. stoletju celo sužnji. Karel III. jim je prepovedoval izražanje v materinem jeziku, Marija Terezija pa uporabo priimkov in medsebojno poročanje. Še na začetku prejšnjega stoletja so jim v mnogih evropskih deželah odvezemali otroke in ženske prisilno sterilizirali, Adolf Hitler pa jih je, preprosto, pobijal. Tudi komunistični režimi, recimo, na Madžarskem in v Romuniji, so jih siloma razseljevali in jih skušali na vse pretege »razciganiti«.

Njihov izvirni greh je bilo kajpada nomadstvo.

Potrebno je bilo veliko strogih zakonov in brutalnih sankcij, da so se končno le nekako ustavili in jih je bilo mogoče vsaj za silo prešteti ter nadzirati. Toda tudi s tem njihova drugačnost seveda še zdaleč ni bila odpravljena ali pač ozdravljena. Njihov odnos do zasebne lastnine, ki je v skladu s svojim nepisanim izročilom niso razumeli kot kako zveličavno vrednoto, je bil za večino še zmeraj problematičen. In tako je še tudi zdaj in tu. Pred meseci se je komentatorju nekega uglednega dnevnika zapisalo, da bo Slovenija dokazala svojo pripadnost k demokratični Evropi šele, ko bo dokončno rešila romsko vprašanje. Zlovešča dikcija takega novinarskega namiga, ki je pravzaprav terjal, naj bomo, za božjo voljo, še enkrat bolj papeški od papeža, je seveda že vnaprej vedela, da taki tudi zares bomo.

T. i. dokončna rešitev romskega vprašanja po naše verjetno res lahko pomeni le dosledno izenačenje v dolžnostih in obveznostih ter popolno odpravo vsakršne drugačnosti. Cigani pa nam bodo res ljubi šele takrat, ko bodo čisto in povsem taki, kot smo mi. Redki kolumnisti, ki bodo premgli še kaj duha, jim bodo takrat rekli Slovencejni. Stari Cigan pa se bo obračal v grobu. Tisti stari Cigan namreč, ki mi je pred leti dejal: »Prisilili so nas, da smo se zaustavili. Nikoli pa ne bodo razumeli, da to ni dobro ne za njih in ne za nas.«

ANGLO-AMERIŠKA NAVEZA IZPODRINI LA TRETJI SVET

»RAZSTAVA FILMSKE UMETNOSTI«, KAKOR BENEŠKI BIENALE SLAVNOSTNO IMENUJE SVOJO ENAJSTDNEVNO MANIFESTACIJO, VSAKO LETO ZAKLJUČI FESTIVALSKI GRAND SLAM. ČE GA PRIMERJAMO S TENIŠKIM, HITRO UGOTOVIMO PAR DISTINKCIJ; PRVIČ, DA NE GRE ZA VELIKO ČETVERICO, TEMVEČ ZA VELIKO TROJICO, IN DRUGIČ, DA NAJSTAREJŠI NI TUDI NAJŽLAHTNEJŠI.

SIMON POPEK

Ravno obratno. Benetke, ki so letos praznovale 75. obletnico nastanka (in »šele« 64. izdajo), med sveto trojico brez dvoma kotirajo najnižje, tako po vplivnosti in pomenu nagrad kot po infrastrukturi, ki bi se je, milo rečeno, sramoval vsak lokalni vzhodno-evropski filmski dogodek. Vem, da se bom ponavljal, toda vsako leto znova me osupne dejstvo, da je festivalsko dogajanje na Lidu med političnim prerekanjem o pomembnosti, videzu in ceni nove festivalske palače zamejeno na pet centralnih prikazovalskih prostorov, med katerimi si zgolj dva zaslužita naziv kinodvorane. Drugače svetovne premiere in kandidate za zlatega leva predvajajo v priložnostnem (sponzorskem) šotoru, aluminijastem hangarju in smrdljivi *grindhouse* dvorani, v primerjavi s katero je bil nekdanji kino Sloga videti kot Sala Grande. Vse to med drugim omenjam, ker smo v »kinu« pod šotorom po dolgih letih končno dočakali pristno avdiovizualno izkušnjo na relaciji tehnika–narava. Med ogledom zadnjega filma Anga Leeja so se planeti, kot kaže, poravnali, zvezdne konstelacije pa sijale kot malokdaj, kar je prineslo presežek filmske impresije in realističnega zvoka; z neba se je gromoglasno ulilo ravno v trenutku, ko dež namoči Leejeve junake, kar je viden napredek v primerjavi s prejšnjimi leti, ko beneškim vračem vremenskih razmer nikakor ni uspelo uskladiti z magijo na platnu.

Brez programskih škandalov seveda tudi letos ni šlo; duhovita, sicer pa skrajno resna, zdaj že tradici-

onalna alternativa uradnim nagradam, imenovana *Ridateci i soldi* (Vrnite nam denar), nekakšna variacija na ameriške robide kot opozicijo oskarjem, je prvo nagrado (lesen pokal, napolnjen s simboli evrske valute) že pred začetkom podelila direktorju Marcu Müllerju, ki je v konkurenci za nagrade med dvaindvajsetimi kandidati pripustil kar deset *mainstream* ameriških oziroma angleških filmov in s tem po njihovem mnenju »prodal« festival. Dominacija angloameriške naveze pa vendarle ni bila povsem nepravilna programska izbira (Müller je ameriški film postavil ob bok azijskemu kot trenutno najvitalnejšemu centru), sploh v primerjavi s preostankom tekmovalnega sporeda. Wes Anderson je posnel solidno, sebi lastno trparijo, imenovano *The Darjeeling Limited*, zgodbo o treh bratih, ki v Indiji iščejo izgubljeno duhovno vez; Novozelanec Andrew Dominik je v za moj okus pretirano stiliziranem, a natančno rekonstruiranem in tekočem vesternu (155 minut!) *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* presahlemu žanru vrnil kanček upanja; Tony Gilroy je iz Georgea Clooneyja v trilerju *Michael Clayton*, obsodbi brutalne korporacijske logike, končno naredil igralca, medtem ko sta Brian De Palma (*Redacted*) in Paul Haggis (*In the Valley of Elah*) v zavest Holivuda končno pripeljala iraški problem. Prvi z »neposrednim« pristopom, v formi fingiranega dokumentarca oziroma z rekonstrukcijo televizijskih poročil, drugi s »posrednim«, z vojno kot oddaljeno destruktivno silo, katere posledice junaki čutijo po

vrnitvi v domovino. Pri De Palmi (prejel je nagrado za režijo) je rdeča nit eden najhujših incidentov ameriške vojske, posilstvo petnajstletne deklice v Samari in posledična eksekucija celotne družine. »Mediji«, s katerimi nam De Palma prinaša sliko, so televizijska poročila, intimni video dnevniki vojakov in nadzorne kamere v vojaški bazi na robu Samare, govorijo pa nam to, kar povečini že vemo: da so ameriški vojaki nasilni in nenačitani idioti brez moralnih standardov, da vojska prikriva tovrstne incidente in da je vojna grda stvar, ki človeka pahne v najhujša dejanja.

Paul Haggis je po patetični in kriminalno precenjeni *Usodni nesreči* (*Crash*, 2005) lahko le napredoval, zato golo konstatiranje, da je *In the Valley of Elah* boljši, ne pomeni veliko. Film o zločinu ameriških vojakov v civilnem okolju je razmeroma klasično povedana zgodba o zapriseženem patriotu (*Tommy Lee Jones*), ki po 120. minutah izgubi vse ideale in ameriško zastavo razobesi obrnjeno na glavo, kar naj bi simboliziralo državo, kjer vlada kaos.

Če je Andrew Dominik z *Jessejem Jamesom* ameriškemu paradnemu žanru skušal vrniti ugled, potem naj mimogrede omenim, da so bile Benetke letos preplavljene z retrospektivnim vesternom. Za največji uspeh Müllerjevega štiriletnega mandata osebno štejem vzpostavitev vzporedne, odlično programirane in informativne sekcije *Skrita zgodovina italijanskega filma*, ki je v četrti izdaji prinesla pregled italovesterna šestdesetih in sedemdesetih let. Če je bil izbor približ-



Lust, Caution



Gruz 200

no tridesetih filmov presenetljiv zavoljo demokratične participacije karseda širokega nabora imen (razen Sergia Corbuccija je bil vsak režiser predstavljen samo z enim filmom, med njimi celo tisti, ki so posneli le en vestern in jih nikakor ne pomnimo po njih, npr. Nando Cicero, Riccardo Freda, Lucio Fulci) in zadržanosti do predstavitev nekaterih najbolj slovitih del (razen *Djanga* [1966, Segio Corbucci] in *Tepepe* [Giulio Petroni, 1968] tako rekoč niso prikazali monumentov), je bilo naravnost šokantno imenovanje sekcije. Splošno znano dejstvo je, da so termin »špageti vestern« skovali Američani in da je vseskozi nosil izrazito slabšalen predznak, medtem ko so režiserji ob kulinarčni oznaki dobesedno noreli, zato pejorativno poimenovanje retrospektive v domovini *vesterna all'italiana* zveni kot namerna Müllerjeva provokacija.

Zlati lev je šel drugič v treh letih v roke Angu Leeju, tokrat za *Lust, Caution*, politični triler, križan z elementi melodrame, scenografsko razkošno, generalno pa dokaj zadržano zgodovinsko fresko, postavljeno v čas japonske okupacije Kitajske leta 1942, ko se razvije romanca med Yeejem (Tony Leung), japonskim simpatizerjem, vodjo kitajskih kolaboracionistov in vplivno politično figuro v Hongkongu in Šanghaju, ter Jiazhi (Tang Wei), nekdanjo članico študentskega odporiškega gibanja in aktivno revolucionarko, katere naloga je s čari omrežiti Yeeja in izdajalca domovine pripeljati pred puške upornikov. Lee s *flashbacki* malce preskakuje v času, drugače pa lepo tekoča, a slabo

prekravljena drama odraža čas Leejeve ameriške legionarske izkušnje in nekonfliktnega pristopa do zgodovinsko pomembnih tem.

Popolno nasprotje Anga Leeja je novi film Alekseja Balabanova *Gruz 200*, divji, anarhični, šokantni primerek politično nekorektna filmarije, ki v tej obliki, kot kaže, ni bil sprejemljiv za precej krotke standarde letošnje uradne Mostre. *Gruz 200* po dolgih letih iskanja in spogledovanja s tretjerazrednimi kriminalkami in novodobno rusko komercialo znova kaže režiserjev pravi obraz, interes za skrajni naturalizem, averzijo do idiličnih predstav domovine in njeno neolepšano kritiko, pa čeprav je film postavljen v leto 1984, obdobje pred perestrojko in čas vse bolj krvavega sovjetskega konflikta v Afganistanu, ko se je zdelo, da se je večini ljudi v razpadajočem komunističnem imperiju zmešalo.

Nekje med ruralno Rusijo in propadlimi ter napol zapuščenimi industrijskimi konglomerati se v hiši žganjekuha ob približno istem času najdeta lokalni policijski kapetan Žurov in leningrajski akademik in militantni ateist Artem. Slednji družbene anomalije predvsem analizira, medtem ko jih prvi, frustrirani in sadistični Žurov, proizvaja. Ko mu pot prekriža adolescentni rokarski parček, se prične njegov amoralni in vse bolj blazni *freakshow*: v želji po dekletu najprej ustrelji hlapca žganjekuha, zločin naprti slednjemu, nato posili deklo (hčer njemu nadrejenega oficirja) ter jo odpelje v stanovanje svoje dementne in napol nore

mame, kjer jo priklene na posteljo in se nad njo izživlja. Ko Žurov izve, da se je truplo dekletovega fanta vrnilo z bojišča, ji ga dostavi direktno v posteljo! Naslov filma pomeni uradno definicijo vojaka v krsti, ki se iz afganistanske fronte vrača domov. Balabanov trdi, da je film posnel po resničnih dogodkih, kar ne zmanjšuje ali povečuje brutalnega realizma, križanega z elementi črne komedije; film zdrži predvsem zaradi Balabanove konsistentnosti v portretiranju amoralnosti sistema in sklepne katarze, brez katere bi se vsa zadeva lahko znašla v polju stripovskega surrealizma.

Gruz 200 je bil najboljši film letošnje Mostre, tesno za njim bi postavil še dve diametralno nasprotni stilistični ekshibiciji, *I'm Not There* Todda Haynesa, drzno, dinamično, malodane eksperimentalno »biografijo« Boba Dylana, ter preprosto lirično impresijo *En la ciudad de Sylvia* (V Silvijnem mestu) katalonskega režiserja Joséja Luisa Guerina. Oba sta tekmovala za nagrade, *I'm Not There* je prejel celo dve, posebno nagrado žirije in pokal Volpi za Cate Blanchett v vlogi Boba Dylana. Če ste presenečeni, da je ženska odigrala moškega (in za to prejela nagrado), potem naj izdam še drugo posebnost Haynesovega filma: Dylana v sedmih inkarnacijah igra šest igralcev (Christian Bale dvakrat), med drugim Richard Gere in temnopolti desetletnik Marcus Carl Franklin. Vsak uteleša eno izmed pevčevih ustvarjalnih obdobj, nihče pa se ne imenuje Zimmerman ali Dylan, temveč nosijo fiktivna imena, zato bi nepoznavalec utegnil imeti težave z



I'm not There



En la ciudad de Sylvia

razumevanjem, kar pa ni poanta filma; *I'm Not There* ni tradicionalen biografski film, temveč teoretska vivisekcija večno konfliktna in kontradiktorna osebnosti, križanec med Burroughsovimi literarnimi »izrezki« in postmodernističnim pastišem. Todd Haynes je skušal ujeti in predstaviti predvsem Dylanov mit, njegov način razmišljanja, odnos do politike, poslušalcev in bližnjih, skratka ujeti Dylana kot pop kulturno institucijo dvajsetega stoletja.

Razmeroma všečen film je posnel tudi malo znan, a cenjen Katalonec Guerin. *En la ciudad de Sylvia* ni ravno *mainstream*, je pa režiser, čigar dosedanja opus meji na definicijo eksperimentalnega filma, čustvene registre vendarle prilagodil širšemu občinstvu. *Sylvia* je urbana impresionistična minimalka o mladeniču, študentu slikarstva, ki v Strassbourgu pred umetniško akademijo zagleda dekle, za katero je prepričan, da jo je spoznal (in se vanjo zaljubil) pred šestimi leti. Sledi ji po mestu, ona mu vseskozi uhaja, in ko jo na travmaju končno ogovori, izkusi usodo klasičnih Antonionijevih junakov, občutek praznine in izigrane usode. Ljubitelji dinamične naracije bodo takrat že zdavnaj zbežali iz kina, rahločutnejši pa bodo uživali v sugestivni zvočni kulisi, igri svetlobe in senc ter v malih, vsakdanjih detajlih (klošarji, natakariji, mimoidoči, afriški ulični prodajalci ...), ki jih v izobilju najdemo tudi v opusu Otarja Iosselianija.

Ken Loach (*It's a Free World*) je kot vedno progresivno *zeitgeistovski*; dve leti po širitvi Evropske unije je že obdelal problem delavskih migracij, predvsem Vzhodnoevropejcev (in še posebej Poljakov), ki se v iskanju boljšega dela in zaslužka množično selijo v Anglijo. Angie (njeno ime očitno sugerira splošno stanje

angleškega proletariata), deklasirana socialna delavka, po zadnjem ponižanju in izgubi službe s prijateljico Rose ustanovi agencijo za iskanje in rekrutiranje poceni delovne sile, kamor se v želji po priložnostnem ali stalnem delu stekajo pogrešljivi in eksploatirani ostanki tretjega sveta in »druge Evrope«, predvsem Čehi, Poljaki, Rusi in Ukrajinci. Scenarij je Loachu znova spisal Paul Laverty (in zanj prejel nagrado), kar v praksi pomeni, da je družinski faktor neločljivo vtkan v obravnavani družbeni kontekst (Angie je mati samohranilka, njen sin je problematičen in nasilen, starši jezni, ker se mu ne posveča dovolj ...). Novost je Loachevo negativno portretiranje osrednjega delavskega junaka; Angiejina dejanja postajajo moralno vse bolj vprašljiva, za boljši zaslužek je pripravljena kršiti zakon, uporabljati silo in zavreči prijateljstvo z Rose. Njena socialna stiska pri radikalnih odločitvah ne igra več nobene vloge, Angie se je – sklepna katarza gor ali dol – hitro asimilirala s podobo »Evrope dveh hitrosti«.

Z dokumentarci Benetke letos niso bile prav radodarne. Vseeno omenimo dva presežka, *L' Aimée* Arnauda Desplechina, skromno, a iskreno družinsko vinjeto o stari družinski hiši, ki jo oče sklene prodati. *L' Aimée* ni le film o hiši, temveč o družini Desplechin in očetovi mami Thérèse, ki je umrla 18 mesecev po njegovem rojstvu. Pred selitvijo oče in sin iz predalov potegneta stare fotografije in rekonstruirata družinsko kroniko 20. stoletja. Čeprav se oče mame ne more spomniti, se skozi njune pogovore izkaže, da o njej prek dokumentov in pričevanj družinskih članov ve več, kot bi pričakoval. Lep, čustven in duhovit film.

Harmut Bitomsky je ena najboljše varovanih skriv-

nosti nemškega (dokumentarnega) filma, veteran, čigar filmografija šteje prek dvajset naslovov. S filmom *Staub* (Prah) se je lotil fenomena ... prahu, najmanjše materije, iz katere je moč ustvariti filmskega junaka. V tem primeru antijunaka. Sliši se skoraj bizarno, posneti film o prahu, toda režiserjeva proceduralna natančnost, ki spominja na dela sonarodnjaka Haruna Farockija, pa sociološka analiza in filozofska lucidnost navdušujejo na vsakem koraku. Bitomsky postopno razkrije celotno »kulturo prahu«, izkaže se, da se z na videz nepomembno nadlego ne ukvarja le armada posameznikov in entuziastov, temveč številne znanstvene in industrijske veje, saj ne povzroča le higienskih in zdravstvenih, temveč tudi estetske, logistične in vojaške probleme. Boj s prahom je Sizifovo delo, pravi režiser; nikoli se ga ne bomo v celoti znebili, med nami je in med nami bo ostal. A po drugi strani, zaradi prahu se zgošča vlaga in nastajajo oblaki, zaradi prahu so nastala osončja in planeti in samo zaradi tega peklenska čka je nebo nad nami modro.

POPOLNI KRAJ ZA PRVI ALI POSLEDNJI OGLED FILMA

KAKO JE FILMSKI SVET POČASTIL 30. OBLETNICO CHAPLINOVE SMRTI, KAJ VSE POLEG CASABLANCE JE MICHAEL CURTIZ, KDO POZNA RAFFAELLA MATARAZZA IN ZAKAJ SO LAHKO MELODRAME BOLJ DOKUMENTARNE OD DOKUMENTARNEGA FILMA – POROČILO IZ CINEMA RITROVATO 2007.

KOEN VAN DAELE
PREVOD: VARJA MOČNIK

V dobrodošlici na 21. edicijo festivala Cinema Ritrovato sta direktor Bolognske kinoteke Gian Luca Farinelli in njen predsednik Giuseppe Bertolucci zapisala, da je »prevelik odmerek preteklosti, ki ga vsako leto ponudimo, enakovreden velikim plemenskim obredom očiščevanja ali voyages en Italie, ki jih je moral vsak evropski intelektualec v 18. in 19. stoletju opraviti najmanj enkrat v življenju.« Mislím, da je primerjava več kot primerna. Zaobjame duh tega edinstvenega in dragocenega dogodka za cinefilske filmske profesionalce z vsega sveta. Ker prihajam iz države, ki s filmsko dediščino ravna mačehovsko, je zame vsakoletno, ritualno popotovanje v Bologno kakor nujno potrebno potovanje v toplice, kjer si napolnimo baterije in odpremo obzorja.

»Prevelik odmerek« iz uvoda pa poskrbi tudi za določeno mero nezadovoljstva in povzroči nekaj glavobolov pri načrtovanju urnikov. Tudi če si urnik sestavim iz najmanj šestih celovečercerov na dan, zmerom razočarano spoznam, da mi je usojeno zamuditi velik delež ponujenih filmov. Argument, da je tovrstna težava stvarnost, s katero se soočamo na večini sodobnih mednarodnih filmskih festivalov, je komajda tehten. Drugače kakor na »supermarket festivalih« so tako rekoč vsi filmi, prikazani v Bologni, – v več pogledih – vsaj »zanimivi«. In, drugače kakor na običajnih filmskih festivalih – kjer obstaja, če film zamudimo, velika možnost, da ga bomo lahko ujeli na naslednjem festivalu ali DVD-ju –, je pomemben delež projekcij na festivalu Cinema Ritrovato izjemna priložnost, da te dragulje sploh vidimo.

Eno izmed bistev Cinema Ritrovato je cinefilski

užitek *ponovnega* ogleda filmov. Ne na kopijah slabe kakovosti, temveč v vsem njihovem sijaju: na prvobitnih (pogosto restavriranih) kopijah, projiciranih v razmerah, ki so domala enake izvorni izkušnji gledanja. V tem pogledu je Cinema Ritrovato tudi popolno okolje za ponoven ogled tistih filmov, ki si jih videl že večkrat, umetnin, ki so ukoreninjene v kolektivno zavest. Mislím, na primer, na Chaplinovega *Dečka* (The Kid, 1921), s katerim se je letošnji festival odprl. Prikazali so nam restavrirano kopijo, narejeno iz originala prve generacije, ki ustreza verziji, namenjeni predvajanju leta 1921. Pred tem so nam zavrtili še en režiserjev dragulj, *The Idle Class* (1921), in zatem nekaj prizorov, ki jih je Chaplin leta 1971 izločil iz prvotne verzije *Dečka*. Po udeležbi na otvoritvi – izvorno glasbo je pod taktirko maestra Timothyja Brocka v živo odigral orkester Teatra Comunale – sem prepričan, da bo odslej vsak ogled *Dečka* zgolj inferioren. Zato lahko rečem, da sem si mojstrovino ogledal zadnjič.

Razočaranje ob nemoči, da bi si ogledal vse filme, ki jih hočeš videti, kot bi trenil zamenja celovit občutek čistega užitka – zaradi možnosti listanja po navdušujočih straneh filmske zgodovine, pri katerem te vodi učeni umetniški direktor festivala Peter von Bagh. Von Bagh programa festivala ne sestavi sam, k pripravi različnih sekcij in retrospektiv povabi vrsto strokovnih gostujočih kuratorjev. A finski profesor, filmski zgodovinar, kritik in kustos programov je dejansko telo in duša Cinema Ritrovato, saj sestavi vse samostojne kosce mozaika, ki predstavlja zgodovino filma. Drugače kakor toliko drugih festivalskih direktorjev (umetniških ali splošnih) ga redko uzmemo zunaj kinodvoran. A če ga srečamo, je to v glavnem

takrat, ko hitro stopa od kinov Lumière 1 ali 2 proti Cinema Arlecchino; ne le da bi neki film predstavil, temveč da bi dejansko sedel in si film ogledal. Von Bagh veruje v umetnost filma in se zanjo bori.

Vzemite za primer Michaela Curtiza, »režiserja, katerega talent in neverjetna produktivnost zbuja veličansko radovednost pri vsakem cinefilu« (von Bagh). Iz njegove ogromne ameriške filmografije (tudi če pustimo ob strani plodno evropsko produkcijo, je v Združenih državah posnel več kot sto celovečercerov) je Cinema Ritrovato prikazal sedem filmov, ki jih je Curtiz ustvaril med letoma 1926 in 1935: dva nema, štiri zvočne in enega, ustvarjenega na prehodu v zvočno ero. So ti filmi najboljši izmed štiridesetih, ki jih je posnel v tistem času, ali ne, tega ne vem. A lahko rečem, da mi je šest filmov, ki sem jih videl (*The Third Degree* [1926], *Good Time Charley* [1927], *The Case of the Curious Bride* [1935], *The Cabin in the Cotton* [1932], *The Strange Love of Molly Louvain* [1932], *Jimmy the Gent* [1934]), zbudilo silen apetit po tem, da bi jih videl še več (žal sem moral zamuditi Curtizov najiminenitnejši spektakel *Noah's Ark* (1929), ker se je edina projekcija odvila hkrati s projekcijo filma *A Man to Remember* (1938, Garson Kanin), za katerega je von Bagh napovedal, da bo »eno najbolj nepozabnih prese- nečenj programa«). Zgodbe pripoveduje z neverjetnim tempom – slogovno filmsko (živahno, dinamično, hitro, drzno in nikoli omahljivo pripovedovanje) in tudi verbalno (Cagney kot Jimmy duhoviči z nedoumljivo hitrostjo). Sarris je napisal, da »kadar govorimo o značilnem filmu Warnersov iz tridesetih in štiridesetih let, navadno govorimo o značilnem Curtizovem filmu tistega časa«. Zdi se, da materialni dokazi, ki nam jih

MED DOKUMENTOM IN FIKCIJO

POGOVOR Z ULRICHOM SEIDLOM, ENIM NAJBOLJ SRDITIH KRITIKOV SODOBNE POTROŠNIŠKE DRUŽBE, KI NADALJUJE ŽLAHTNO TRADICIJO AVSTRIJSKE DRUŽBENOKRITIČNE UMETNOSTI.

MATEJA VALENTINČIČ

Na letošnjem sarajevskem filmskem festivalu so avstrijskemu režiserju, scenaristu in dokumentaristu Ulrichu Seidlu posvetili retrospektivo. Njegova filmografija ni prav obsežna, je pa pomembna, saj pripada izumirajoči vrsti sodobnih režiserjev, ki jih bolj kot denar in uspeh zanimajo realni družbeni problemi. Resnici na ljubo je treba povedati, da smo tri njegove filme videli tudi na Liffu: v prvi polovici 90. let film *Računati je treba z izgubo* (Mit Verlust ist zu rechnen, 1992) – zanj Seidl sam pravi, da je njegov najboljši –, kasneje pa še *Živalsko ljubezen* (Tierische Liebe, 1995), mučni dokumentaristični vpogled v intimo ljudi, ki so človeški dotik zamenjali s pasjim, ter igrani celovečerec *Pasji dnevi* (Hundstage, 2001), nič manj mučno vivisekcijo predmestne eksistencialne in emocionalne izpraznjenosti. Sadomazohistični odnosi, nasilje, seks, odtujenost so stalnice Seidlovega opusa kot posledica degradacije posameznika na raven (samo)zadovoljujoče se živali v trgovskih centrih, ki so postali novodobne »katedrale duha«. Pes s svojo popolno eksistenčno in čustveno odvisnostjo od človeka je izvirno seidlovska metafora »*condition humaine*« nasploh. Ulrich Seidl se ne boji obravnavati tematik, ki se jih drugi izogibajo. »Poskušam brez strahu opazovati življenje,« pravi. »Vsi moji filmi so rezultat mojega humanističnega pogleda na svet, tudi ko vznemirjajo, provocirajo ali šokirajo ... Kritični niso do posameznika, temveč do družbe. Vendar sam ne premorem ideologije, s katero bi popravljal svet.« V Sarajevu so poleg nekaterih dokumentarcev prikazali tudi dva njegova zadnja filma: *Import Export* (2006), ki je bil letos v glavnem tekmovalnem prog-

ramu canskega festivala, in enominutni filmček *Bratje, bodimo veseli* (Brothers, Let Us Be Merry, 2006), v katerem gola moška masturbirata na kavču, medtem ko se v ozadju sliši *Pesem sužnjev* iz Mozartove opere *Zaide*. Na vprašanje zakaj, si odgovorite sami.

V vaših filmih je meja med igranim in dokumentarnim zelo tanka, saj naturščiki nastopajo tudi v vaših igranih celovečercih, zato me zanima, kakšen je vaš način dela?

Vsi moji filmi imajo dokumentarističen značaj.

Ne verjamem, da bi s filmi lahko spremenili svet, na žalost, lahko pa spremenimo zavest ljudi. S filmi se lahko dotaknem gledalcev, jih vznemirim, ustvarim konflikt v njih samih in v odnosu do drugih.

V mojem zadnjem, *Import Export*, se na primer precejšen del zgodbe dogaja v geriatrični bolnišnici, kjer so pacienti resnični pacienti v tej ustanovi. Pridružili so se jim igralci, s katerimi smo potem improvizirali scenarij. Po eni strani sem imel določene predstave, kako naj bi vse skupaj izgledalo, po drugi strani pa so se nekatere stvari kar zgodile. Vedno si želim, da se na snemanju zgodi kaj, kar ni predvideno.

Če govorimo o stilističnih posebnostih, opazimo tako v vaših dokumentarcih kot v igranih filmih

nekajsekundne negibne posnetke protagonistov, ki nepremično strmijo v objektiv, kot da bi jih fotografirali. Kakšno funkcijo imajo te podobe? Ali gre za t. i. V-efekt, potujitveni učinek?

S temi *tableaux* hočem doseči trenutke magije. Ko junaki gledajo naravnost v kamero, se srečajo s pogledi gledalcev, pri čemer se drug drugemu zazrejo v oči. To povzroči neko nelagodje in daje pripovedi poseben ritem.

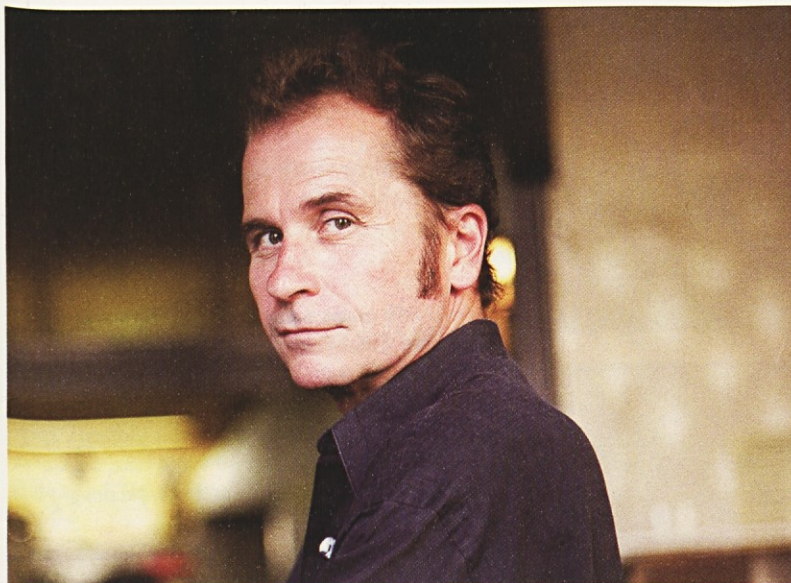
Kaj razumete pod pojmom »staged reality«, zaigrana realnost?

Stvari jemljem iz realnosti in jih prikažem skozi lastne oči. Se pravi, da resničnost preoblikujem skozi lastne ideje, percepcijo, pri tem pa ohranim njeno avtentičnost.

Rekli ste, da ste snemali na način Dogme, še preden je bila Dogma izumljena. Zanima me, kdo je vplival na vaše filmsko ustvarjanje.

Vsekakor Jean Eustache, francoski režiser iz 70. let, Werner Herzog, tudi Pasolini, Erich von Stroheim, avstrijski režiser iz časov nemega filma, Buñuel in nasploh evropski film zadnjega pol stoletja.

Kaj pa vaš odnos do Avstrije? V filmih je ne prikazujete preveč prijazno. Sploh pa obstaja močna kritična tradicija umetnikov, kot so Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek in drugi, ki imajo podobno kot vi težave z domačijsko mentaliteto, medtem ko je v Sloveniji, na primer, Avstrija pogosto romantizirana kot idilična deželna čistoče, urejenosti in reda ...



Import Export

V avstrijski mentaliteti je, da bi naredili stvari lepše, kot so v resnici. Jaz pa s svojimi filmi družbi zgolj držim ogledalo, ji kažem bolno, pobruhana podoba, kar ljudem seveda ni všeč. Mislim, da bi morali biti umetniki kritični povsod, saj si vsaka država želi olepšati videz.

V nekaterih vaših dokumentarjih, predvsem pa v dveh igranih filmih, Računati je treba z izgubo in Import Export, se pojavlja motiv meje, zlasti meje med bivšim Vzhodom in Zahodom. Zakaj?

Zato ker je meja nekaj, kar vpliva na naša življenja, vpliva na življenja ljudi v vzhodni Evropi in v Evropi nasploh. Ko je bil v vzhodni Evropi komunizem še na oblasti, so vsi v Avstriji in na Zahodu kričali, da mora zid pasti. Takoj ko so se meje odprle, pa so se začeli bati teh Vzhodnjakov, ki se bodo priselili in jim vzeli delo. Problem je natanko tak, kot je prikazan v *Import Export*. Vzhodna Evropa si želi biti kot zahodna. Vendar ne gresta skupaj, ne gre za izmenjavo, vzhodna Evropa se hoče le čim prej vključiti v kapitalistični sistem. Žal. In čeprav ni več fizične meje med Vzhodom in Zahodom, kot pred dvajsetimi leti, obstajajo številne druge meje med ljudmi, s čimer se vsak dan znova soočamo v življenju.

Drug opazen motiv v vaših filmih je določena migracija, sovraštvo do žensk ... V *Import Export* junakinjo, mlado ukrajinsko medicinsko sestro, pošljete skozi celo vrsto ponižanj pri iskanju dela v Avstriji. Višek poniževanja pa se zgodi v prizoru vzporedne zgodbe v filmu, ko se očim drugega glavnega lika, mladega brezdelnega Avstrijca, na

njunem »poslovnem« potovanju po Ukrajini v hotelski sobi verbalno izživlja nad mladoletno prostitutko, ki za par evrov stori prav vse, kar ji ukaže ... Nekaj ljudi je celo zapustilo dvorano.

Zakaj poniževanje žensk? Zato, ker se resnično dogaja. Pri izbiranju igralcev sem z veliko ženskami, igralkami in naturščicami, govoril o nasilju v družini. To je bila vedno tema, ki je splavala na površje. Nasilje nad ženskami, tujci, socialno deprivilegiranimi je prisotno tako na Zahodu kot na Vzhodu. Mislim, da je v *Import Export* dovolj jasno, kje so moje simpatije.

Realnost je vedno hujša, kot je prikazana v mojih filmih.

Če spregovorimo nekaj besed še o dokumentarjih ... Danes smo videli tri vaše segmente iz filma Stanje nacije: Avstrija v šestih poglavjih (*Zur Lage: Österreich in sechs Kapiteln*, 2002). Zanima me, kje ste našli te ljudi, ki se zdijo tako normalni, ko pa odprejo usta, iz njih začnejo bruhati frustracije, rasizem in ksenofobija?

Ni jih bilo lahko najti, čeprav veliko ljudi v Avstriji razmišlja podobno. Ko smo delali ta film, je bila na oblasti ekstremna desnica, ki jo je podpiralo 30 odstotkov volivcev. Vendar je bilo zares težko najti ljudi, ki bi javno izrazili svojo nestrpnost pred kamero. Navsezadnje pa je vse le vprašanje časa: kako najti prave okoliščine, prave igralce ali naturščike, včasih pri tem pomagajo srečna naključja. V *Stanju nacije* sem imel

v mislih »spiralo rasizma«. Hotel sem zbrati čim več rasističnih izjav avstrijskih državljanov. Zanimivo pa je, da mi ni uspelo dobiti niti enega emigranta, ki bi bil rasističen do emigranta druge narodnosti, čeprav vsi vemo, da v Avstriji Arabci ne marajo Turkov, Turki ne marajo Kurdov ... A nihče od njih noče o tem govoriti.

Kakšen je vaš odnos do religije? Kako je na vas in na vaše ustvarjanje vplivalo dejstvo, da sta menda vaša starša želela, da bi postali duhovnik?

Odraščal sem v zelo religioznem okolju. Vso svojo adolescenco sem preživel v uporih proti religioznim normam. Moja družina je bila zelo patriarhalna in verna. To so moje korenine, in ne glede na to, koliko časa bom živel, teh korenin ne bom mogel izruvat. Vendar so me naredile tudi močnejšega. Ko se proti nečemu bojuješ, se ozaveš, postaneš močnejši. Mislim, da je cerkev veliko lagala, veliko pa je povedala tudi resnic.

Bi lahko rekli, da so vaši filmi nadaljevanje tega najstniškega protesta proti patriarhalnim in religioznim shemam?

Mislim, da ne. S filmom *Jezus, ti veš* (Jesus, Du weisst, 2003) bi lahko naredil zelo jezen in nestrpen pamflet proti cerkvi. Lahko bi se iz nje zares ponorčeval. Ampak na srečo sem že prešel to fazo. Pa tudi druge teme so zame veliko pomembnejše.

Kako pa ste sploh lahko posneli tiste precej šokantne prizore v bolnišnici za onemogle v *Import Export*, z ostarelimi, dementnimi pacienti? Kako vam je uspelo prepričati zdravstvene oblasti, da so

Živalska ljubezen



Računati je treba z izgubo



Pasji dnevi



Jezus, ti veš

vam odobrile dovoljenje za snemanje?

Bilo je zelo težko in dolgo je trajalo, preden smo dovoljenje dobili. Film za bolnišnico ni bil problematičen zaradi pacientov, ampak zaradi osebja, ki odseva negativno podobo zdravstvenih delavcev, čeprav osebje v filmu igrajo profesionalni igralci. Pojavile so se govornice, da so ti starci kot pacienti bolnišnice zlorabljeni, da so vseskozi drogirani ... A film je bil pisan na kožo ljudi, tako da je snemanje potekalo povsem naravno.

So ljudje zaradi vaših filmov pogosto užaljeni? Kaj pravijo vaši naturščiki, ko se vidijo na velikem platnu, brez šminke, v psihično in fizično razgaljujočih, skoraj obscenih situacijah?

Pogosto imajo gledalci povsem drugačne vtise od tistih, ki v filmih igrajo oziroma nastopajo. Ti, ki igrajo, nimajo nobenih težav, ker vedo, da ima vse, kar vidijo, nekaj opraviti z njimi samimi, da so takšni, kot v resnici so. Probleme imajo bolj gledalci in kritiki, ki ne poznajo tega sveta. Ne poznajo tega miljeja, ne vedo ali ne morejo verjeti, da so ti ljudje prav takšni, kakršne prikazujem. To mi uspe le tako, da postavim ne-profesionalne igralce v vloge in zgodbo, ki je del tega, kar so oni sami. Ne morem jih prisiliti v neki prizor, če sami tega nočejo, ker to ne bi bilo resnično.

Ko sem gledala vaše filme, sem se spraševala, zakaj vse posnamete v tako specifičnem okolju nižjega srednjega razreda, predmestja ... Vaši junaki so marginalci, posebneži, proletarci, malomeščani. Za vse pa se zdi, kot da so pasivne žrtve potrošniške družbe ...

Zato, ker je v tem nekaj resnice. Moji filmi nastavljajo zrcalo potrošniški družbi, so njena kritika. Seveda obstajajo tudi drugi sloji družbe, jaz pa kažem tistega, ki je v Avstriji najbolj masoven. Množice so tudi tiste, katerih glas se dandanes najbolj sliši.

Rekli ste, da imajo težave z gledanjem vaših filmov tisti gledalci, kritiki, ki tega okolja ne poznajo in jih zaradi svoje brutalnosti šokira, se jim gnusi ... Ampak tudi vi sami ne pripadate temu okolju;

Kot režiser se moram znati približati ljudem in jih prepričati, da mi pokažejo tisto, česar komu drugemu morda ne bi pokazali. Jaz poznam te ljudi, rad jih imam, z njimi se spoprijateljim, povabijo me na svoje domove, še preden začnemo snemati.

opazujete ga in nam ga kažete zelo kritično, objektivistično, da ne rečem neusmiljeno ... Lahko bi rekli, da je v vaših filmih na delu določen voajerizem.

Jaz sem voajer, opazujem ljudi, vendar ne delam razlik med njimi, ne postavljam meja med različnimi sloji družbe, ne zdi se mi, da je kakšen sloj družbe boljši od drugih ali v prednosti pred drugimi. Ne norčujem se iz teh ljudi, kažem jih zgolj takšne, kakršni so. Nekateri živijo zgolj v svojih lastnih svetovih. In ko vidijo drugačno okolje, ne morejo verjeti, da je res takšno; to

komentirajo nekako v smislu: ali so ti ljudje res tako neumni, da ne vedo, kakšni so videti na platnu? Zaradi takšnih predsodkov in moraliziranja pa se izkažejo za neumnejše od protagonistov mojih filmov.

Toda realnost v vaših filmih ni zgolj brutalna, je ekstremno brutalna.

Realnost je vedno hujša, kot je prikazana v mojih filmih.

Eden vaših zame najbolj krutih filmov je dokumentarec Živalska ljubezen. Kako ste prišli na to idejo, kako vam je sploh uspelo najti ljudi, ki so se bili pripravljene tako čustveno kot intimno razgaliti v obupanem hlastanju po ljubezni, sprejetosti, človeškem dotiku, po vsem tem, za kar so prikrajšani po eni strani iz osebnih, po drugi pa iz socialnih razlogov?

V vsakem vlemestu, sploh pa na Dunaju, je na sto tisoče ljudi, ki imajo hišne ljubljence. Moraš pač govoriti z njimi, jih vprašati, ali bi hoteli nastopiti v filmu. To je moje delo. Kot režiser se moram znati približati ljudem in jih prepričati, da mi pokažejo tisto, česar komu drugemu morda ne bi. Jaz poznam te ljudi, rad jih imam, z njimi se spoprijateljim, povabijo me na svoje domove, še preden začnemo snemati. V nasprotju z vami ali z mano se jim tisto, kar potem vidijo na platnu, zdi normalno. To je pač njihova realnost.

Zdi se mi, da v vaših filmih ni veliko upanja ... V igranem filmu Pasji dnevi junaki na primer živijo pasje življenje, besno se grizejo med sabo, njihova eksistenca je zreducirana na raven živalskih potreb ...

Toda življenje večine je takšno. To ni izjema, to je pravilo. Ljudje se ločujejo, otroci so sami, tako pač je. Obstajajo statistike, koliko je ločitev, menjavanja partnerjev, nasilja v družini ... Razlika je le v tem, da si lahko to nasilje v vsakdanjem življenju v Pasjih dnevih ogledamo od blizu.

Torej zgolj prikazujete realnost ali s svojimi filmi skušate vzbuditi zavest o uničujočih posledicah potrošniške družbe, v kateri živimo?

Ne verjamem, da bi s filmi lahko spremenili svet, na žalost, lahko pa spremenimo zavest ljudi. S filmi se lahko dotaknem gledalcev, jih vznemirim, in tu so neke posledice. Ustvarim konflikt v njih samih in v odnosu do drugih. Kar lahko dosežem s filmi, je, da ljudje začnejo na svet gledati z drugimi očmi.

OBDOBJE BREZ GENERACIJE

MLADA KITAJSKA KINEMATOGRAFIJA, REDNA GOSTJA MEDNARODNIH FILMSKIH FESTIVALOV, IMA SVOJE PROTAGONISTE MED AVTORJI NEODVISNEGA FILMA. V KAKŠNEM MILJEJU TA NASTAJA, KAKO SE JE RAZŠEL S TRADICIJO IN KAKŠNE OVIRE MU STOJIJO NA POTI DO GLEDALCA POROČA EKRA NOV KITAJSKI DOPISNIK.

LI HONGYU
PREVOD: IDA HIRŠENFELDER

Zahodni gledalci, ki spoznavajo kitajski film, pogosto naletijo na besedo »generacija«. Režiserji, kot so Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang in drugi pripadajo »peti generaciji«; Jia Zhangke, Lou Ye, Zhang Yuanze pa so predstavniki »šeste generacije«. Na tak način jih namreč običajno poimenujejo tudi kitajski akademiki in filmski kritiki. Na hitro povzemimo razloge za to. Od kulturne revolucije do začetka 90-ih let prejšnjega stoletja sta se kitajska filmska produkcija in filmski izobraževalni sistem še vedno največkrat zgledovala po sovjetskem vzoru. Večina filmov in filmske industrije je bila plod diplomirancev edine specializirane visokošolske ustanove za film, Pekinske filmske akademije. Po končanem študiju je filmske ustvarjalce državni mehanizem razposlal v različne državne studije. Vendar omenjena akademija za dodiplomski študij na oddelku režije novih kandidatov ni sprejemala vsako leto. Ko se je leta 1978 ravno dobro končala kulturna revolucija, je bilo na omenjeni oddelku sprejetih 28 študentov, in ravno ti so po diplomii oblikovali srž »pete generacije« filmskih režiserjev. V letih 1985 in 1987 je bilo na oddelku sprejetih 27 študentov, ki so pozneje predstavljali »šesto generacijo«. Seveda se je vsaka »generacija« skladala s trenutnimi družbenimi spremembami in kulturnim kontekstom celinske Kitajske. Danes pa mlade kitajske kinematografije nikakor ni več možno posplošiti na neko »generacijo«.

Od sredine 90-ih let prejšnjega stoletja smo bili na področju celinske Kitajske priča uvozu ogromnih količin evropskih in ameriških filmov v VCD formatu. V naslednjem desetletju je seveda sledila tudi populari-

zacija DVD-jev, ki so postali glavni nosilci promocije filmov. Čisto na začetku so prevladovali filmski žanri tipa ameriškega popularnega komercialnega filma, zelo kmalu pa se je pojavilo tudi mnogo evropskih in azijskih umetniških del, ki so kultivirala številne filmove. Nedvomno je bila velika večina ploščkov piratskih, zato so zaradi smešno nizke cene pripomogli k dokaj široki popularizaciji teh filmov. Pred tem je imelo kitajsko občinstvo zelo redko priložnost videti kakovostne tuje filme, kar velja še toliko bolj za umetniški film, saj so si cel spekter klasičnega filma lahko ogledali zgolj študentje filmske akademije.

Na začetku 21. stoletja so številne univerze začele ustanavljati oddelke in izobraževalne programe, povezane s filmom in televizijsko produkcijo. Široka uporaba tehnologije digitalnega videa (DV) je vedno večjemu številu mladih ponujala priložnost, da posnamejo svoje nizkoprorračunske filme. Kriteriji za pridobitev naslova »filmski režiser« so se znižali; režiser ni bil več zgolj nekdo, ki je diplomiral na filmski akademiji. Tako je do opuščanja opredeljevanja »generacij« prišlo zelo spontano. Danes mnogo mladih snema filme, kar posledično vpliva tudi na zniževanje družbenega položaja in ugleda kitajskega filma v širši javnosti.

Druga težava kitajskega nacionalnega filma je postopno krčenje trga. Od leta 1995 dalje so uvoženi filmi povzročili desetkratno razpolovitev državnega filmskega dohodka. Hollywoodske komercialne uspešnice, kot so na primer *Begunec* (*The Fugitive*, 1993), *Resnične laži* (*True Lies*, 1994) in *Titanik* (1997), so ena za drugo zasedale prva mesta pri prodaji vstopnic v kinematografih. Od leta 2000 je Kitajska članica Svetovne trgovinske organizacije, kar je povzročilo razpo-

lavljanje letnega proračuna, tako da se je letna kvota uvoženih filmov povzpela na dvajsetkratni delež. Kinematografi seveda mnogo raje predvajajo komercialne filme, ker z njimi lahko omogočajo tehnično bolj kakovostne filmske projekcije in dober zaslužek.

Poleg konkurence hollywoodskih uspešnic pa kitajski nacionalni film ogrožajo tudi lastne sistemske težave. Sistem filmske cenzure je namreč za kitajske filmarje kot kronično srčno obolenje. Potencial kitajskega komercialnega filmskega sistema je precej omejen. Eden od vzrokov za takšno stanje je vsekakor lokalizacija kapitala in tehnologij. Poleg tega se zaradi restriktivnih političnih predpisov mnogo kitajskih komercialnih filmskih žanrov ne more zares razviti. Na primer: v kriminalkah je prepovedano prikazovanje poškodb policistov, vojni filmi morajo ustrezati uradni interpretaciji zgodovine, prepovedana je politična satira, pa tudi pornografska burka. Že če bi želeli prikazati najpreprostejše drobce družbene realnosti, bi naleteli na preveč ovir, ki bi se jim morali izmikati. Tako je praktično edini preostali žanr, s katerim kitajski komercialni film lahko vstopi na mednarodno prizorišče, ravno bojevniški kung-fu film.

Mladi pragmatični filmarji zato trenutno največ snemajo nizkoprorračunske neodvisne filme. Dobra stran takega pristopa je svoboda, saj se jim ni treba podrežati trivialnim cenzorskim proceduram, pomanjkljivost pa je v tem, da imajo zelo omejene distribucijske možnosti. Skoraj samoumevno je, da večino teh filmov lahko opredelimo s kategorijo umetniškega filma. Ker v glavnem nimajo potrebne cenzorske licence, tudi nimajo nikakršne možnosti predvajanja v kitajskih komercialnih kinematografih. (Naj omenim, da Kitajska še zdaj, po številnih poskusih in polomih, ne premore svoje kinoteke. Uradna izjava se glasi nekako v smislu: ker nekaj sto milijonov kmetov sploh nima kinematografov in ne morejo gledati filmov, se ob tem res ne moremo ozirati na peščico mestnih prebivalcev in zadovoljevati njihovih visokoletečih zahtev.) Najodličnejše izmed teh filmov lahko pogosto vidite tudi na filmskih festivalih po Evropi. Deveturni dokumentarec *Zahodno od tirov* (Tiexi Qu, 2003) režiserja neodvisnih dokumentarnih filmov Wanga Binga je na primer prejel veliko nagrado na francoskem festivalu dokumentarnega filma v Marseillu in na japonskem mednarodnem festivalu dokumentarnega filma v Yamagatu. Za izdelavo dokumentarca je porabil tri leta časa in pičlih 20.000 evrov produkcijskih sredstev. Liu Jiayin, ki je magistriral na oddelku za literaturo na Pekinški filmski akademiji, je s filmom *Oxhide* (2005, Niu Pi) leta 2006 na Berlinalu – forum novega mednarodnega filma – prejel filmsko nagrado Caligari in nagrado FIPRESCI. Stroški tega filma so znašali približno 2000 evrov, v kar je vključen tudi strošek nakupa digitalne videokamere. Liu je film posnel s pomočjo staršev kar na svojem domu. To pa še niti ni najcenejši film. Profesor Cui Zi'en s Pekinske filmske akademije pogosto porabi le piškavih 200 evrov in največ en

Zahodno od tirov



teden snemalnega časa. Večina njegovih neodvisnih produkcij se tematsko ukvarja s homoseksualnostjo, ki je še vedno velik tabu. Njegovi filmi ne odsevajo sedanjosti, ampak pripovedujejo optimistično zgodbo o situaciji na Kitajskem čez deset let.

Režiserji najboljših neodvisnih filmov si lahko z udeležbo na mednarodnih filmskih festivalih in z nagradami povrnejo del produkcijskih stroškov, nekateri pa se lahko nekaj časa s tem denarjem celo vzdržujejo. Leta 2004 je 27-letni Ying Liang namenil 3000 evrov za snemanje svojega celovečernega prvenca *Taking Father Home* (Bei Yazhi de Nanhai, 2006), za katerega je kasneje na Tokyo FILMeX prejel posebno nagrado žirije, ki je znašala 5000 ameriških dolarjev. Pozneje je za isti film prejel eno za drugo še štiri nagrade na filmskih festivalih, med njimi tudi nagrado SKYY na mednarodnem filmskem festivalu v San Franciscu (10.000 dolarjev). Yang Heng je neodvisni televizijski ustvarjalec, ki je leta 2006 porabil 3000 evrov za snemanje svojega prvenca *Betelnut* (Bing Lang) in prejel nagrado novi val (30.000 ameriških dolarjev) na korejskem mednarodnem filmskem festivalu v Pusanu. Takšna nagrada avtorju omogoča kritje dveletnih življenjskih stroškov brez dodatnega dela, zato se lahko popolnoma poglobi v pisanje svojega novega scenarija.

Selektorji evropskih filmskih festivalov, ki pridejo v Peking, lahko vsako leto v povprečju prejmejo več kot 50 novih filmov (dokumentarnih in fikcije). Približno 30 odstotkov teh filmov je prestalo pregled cenzorjev, ostali pa nastajajo v neodvisni produkciji. Večina jih žari od strasti, vendar ne dosegajo visoke kvalitete, zares odličnih je seveda le peščica. Celotne filme, ki

so jih odobrili cenzorji, kitajska javnost le težko vidi, ker v komercialnem pogledu ne prepričajo lastnikov kinematografov. Izjema so zgolj filmi v režiji slavnih režiserjev velikega formata.

Neodvisni dokumentaristi si zato zaslužijo toliko več spoštovanja, saj njihovi filmi zelo težko dobijo kakršenkoli finančni prihodek, hkrati pa snemanje dokumentarnega filma v primerjavi s fikcijo predstavlja tudi večje tveganje. Njihovi filmi pogosto obravnavajo kulturno revolucijo, antirevizionistično gibanje ter podobna zgodovinska in politična vprašanja. Govorijo tudi o aidsu, drogah in sorodnih družbenih problemih, za katere so uradniki izredno občutljivi in jih odprto klasificirajo kot tabu. S snemanjem tovrstnih tem toliko hitreje doživijo vmešavanje državne mašinerije. Avtorji so ponavadi tudi stalno ali vsaj polovično zaposleni, zato da z zasluženim denarjem financirajo snemanje iz lastnega žepa. Motivirata jih njihova iskrena ljubezen do filma in želja po izražanju lastnega mnenja o družbenih problemih.

Neodvisne filme najpogosteje predvajajo v manjšem krogu gledalcev, na primer v univerzitetnih kampusih, v barih in zasebnih knjižnicah. Trenutno je na celinski Kitajski tudi nekaj neodvisnih kinodvoran, ki pogosto prejemajo borna sponzorska sredstva od poslovnih ali samih umetnikov. Poleg tega se je razvilo tudi nekaj sorazmerno dozorelih festivalov; na primer pekinški festival kitajskega dokumentarnega filma, nankinški festival kitajskega neodvisnega filma in multikulturni vizualni festival v Yunnanu (YUNFEST). Javno predvajanje neodvisnih filmov je, grobo rečeno, še vedno prepovedano s strani uradne politike, zato so taka prizorišča pogosto pol javne in pol zasebne narave. Letošnji YUNFEST je bil na primer močno oviran s strani politike, zato so ga nazadnje izvedli brez gledalcev, zgolj v krogu filmskih ustvarjalcev in komisije.

Veliko kitajskih filmofilov zato prisega na ogled neodvisnih filmov na piratskih DVD-jih. Ko je francoska založba MK2 izdala Bingov *Zahodno od tirov* na DVD-ju, se je na kitajskem trgu razširil predvsem s pomočjo piratskih kopij. Taki filmi pritegnejo pozornost nekaterih domačih strokovnih časopisov in maloštevilnih javnih medijev, ki objavljajo novice o neodvisnih filmih in njihovih protagonistih. Državne institucije se neposredno ne vmešavajo v njihovo delo, vendar občasno izrazijo svoje nezadovoljstvo.

Lani je režiser Ning Jie kot prvi od mladih kitajskih režiserjev uspel posneti komercialno uspešen film. Njegov prvi nizkopračunski fikcijski celovečerec je bil delno posnet z DV in delno s HD tehnologijo. Leta 2005 je bil vključen v hongkonški izobraževalni program, ki je botroval snemanju njegovega drugega, HD filma *Crazy Stone* (Fengkuang de shitou, 2006), za katerega je porabil 300.000 evrov produkcijskih sredstev. To je črna komedija, ki obravnava tematiko kraje in zločina. Posrečeno imitira stil Guya Ritchieja, ki ga pomeša s primesmi kitajske družbene stvarnosti. Film je bil deležen široke pozornosti medijev, ki so ga

imenovali »prvi resnični žanrski film celinske Kitajske«. Zaslužek od prodaje vstopnic je zgolj na področju Kitajske presegel dva milijona evrov, Ning Jie pa je na osnovi takšnega uspeha s producentsko hišo Warner Bros. podpisal pogodbo za tri filme.

Na področju komercialnega filma kitajska vlada postopno priznava pomembnost vloge, ki jo pri tem igra logika trga. Filmski uradi pogosto vzamejo korejsko filmsko predlogo, ki je bila v matični državi izjemno uspešna, in jo priredijo po svoje. Merilo uspešnosti nekega filma je zato postalo mesto, ki ga dosega film na lestvici zaslužka od prodaje kart. Cenzorsko ocenjevanje pa s tem počasi postaja vedno bolj prilagodljivo. Čeprav imajo uradniki o *Crazy Stone* še vedno negativno mnenje, so ga vseeno spustili v obtok. V obdobju po letu 1990 se vsi pomembni ustvarjalci iz sveta kitajskega filma neprestano trudijo ugovarjati uradnim političnim izjavam in skušajo spremeniti način nadzora nad filmom. Trudijo se predstaviti film kot kulturno dobro in ne zgolj kot orodje ideološke propagande in vzgoje. Na te pobude se je uradna politika vedno burno odzvala, a kitajski filmski ustvarjalci dobro razumejo, da je spreminjanje njihovega delovnega okolja dolgotrajen proces.

Ekonomski razvoj in tehnološki napredek bo, kot kaže, pomagal kitajskemu filmu pri njegovi evoluciji. Današnji mladi kitajski filmarji se bodo z večjimi filmskimi produkcijami resnično srečali šele v zrelih letih, ko bodo, upamo, deležni sorazmerno sproščenih ekonomskih ustvarjalnih razmer. Prihodnje generacije mestnih otrok, rojenih po letu 1990 in že od zgodnjega otroštva seznanjenih z internetom ter video jezikom, ki ga uporabljajo za zabavo, sporazumevanje in izražanje s pomočjo digitalnih kamer ali celo telefonov, se bodo nedvomno izpopolnile v filmske ustvarjalce brez zadržkov.



Taking Father Home

A IN B: V POKLON DVOJE MAESTROM

DA ZMANJKA ČRK DO Z-JA JE POGOST ŽIVLJENSKI POJAV

JOŽE DOLMARK

Michelangelo Antonioni je bil mednarodno najbolj znan italijanski režiser, čeravno istočasno najmanj hollywoodski. V nasprotju s kolegom Fellinijem, ki ni nikdar zapuščal ljubljeneh studijev Cinecittà, je odšel v Ameriko in posnel epohalni film o študentskih nemirih koncem šestdesetih let (*Kota Zabriske* [Zabriske Point, 1970]). Posnel ga je po svoje, ujel je realnost in ameriški pejzaž v svojem stilu in poetiki. Antonioni je obdeloval mrtvi čas in vse tisto, kar bi klasičen ameriški film prepuščal prostorom onkraj kadra. Njegov kino je od *Krika* (Il grido, 1957), *Avanture* (L'avventura, 1960) in *Noči* (La notte, 1961) vedno čista geometrija podobe, nekaj podobnega kakšni Modrianovi sliki. Lahko stavimo, da take slike ne bi postavil v svoj salon noben hollywoodski producent.

Filmski čas je pri njem dolg, ker upošteva vse neskončne tišine in skuša s svojimi dolgimi slikarskimi kadri posredovati dejstvom izpraznjenosti, določeno tesnobo bivanja, občutenje sodobnega nelagodja. Antonioni je bil eden redkih sodobnih cineastov, ki je s svojim stilom povsem označil marsikatero premiso modernosti sploh.

Svet zunaj v meglah in meglicah ob obrežjih reke Pad, nasipi in skromne ribiške barake ter zapuščene mondene plaže. Svet znotraj z osamelimi mestnimi predeli zaspane rojstne Ferrare, abstraktni prostori, iz katerih se prebija melanholija in ki nakazujejo statično atmosfero. Vse to je antonionievski univerzum, iz katerega odmevajo kakšen pritajeni ton violine, krik fazana ali topi zvok teniške žogice. Antonioni bo ostal slikar vse svoje življenje, vedno bolj fasciniran s skriv-

nostmi horizontov, vzburljivostjo meja in vznesenostjo vsega tistega, kar je onkraj oblakov.

Ob vsem tem ga bodo vedno najprej vznemirjali odnosi, ki ljudi vežejo s prostori bivanja, z domačimi zavetji, z njihovimi domovi. Odnos med intimnostjo in vesoljem.

Filme je začel snemati kmalu po vojni in se v njih vedno držal določenega prepričanja, da sledi spreminjanju sodobnega sveta in svojemu lastnemu spreminjanju. Soočal se je z zgodovino zadnjih štirih desetletij, budno spremljal stanja njenih protagonistov in beležil odzive njihovega bivanja znotraj njenih zapletenosti. Morda pri svojem delu ni bil nikdar zgodbar s preprostimi rešitvami, nikdar v njem ni ponujal hitrih odgovorov, temveč je kvečjemu postavljaval premnoga vprašanja, za katerimi so vedno ostajala bolj skrivanja kakor direktna odkrivanja, bolj želja po nakazovanju mnogoterih smislov sodobnega sveta. »Zmerom gledam na človekovo čustvovanje in skupek njegovih misli, ki ga ob tem vodijo, da nekaj počne na svoji poti v srečo ali smrt,« je nekoč zapisal in imenovali so ga za neorealista ljudske duše, ker je v svojem delu prvenstveno slikal negotovost ljudi, njihovo nezmožnost komuniciranja, njihova lebdenja po robovih sveta in izgubljanja njihove identitete.

Antonioni je v svojem delu vedno sledil realnosti, ki kakor da beži pred pogledom, ki bi omogočal njeno boljše razumevanje in presojo. Od tod tudi nekakšna konfliktnost, ki se kaže iz njegovih zvočnih slik, razpetih med ambicijo, da bi videle svet v vsej njegovi kompleksnosti in med iskanjem skritih vzgibov reči in ljudi (osnovna tema *Povečave* [Blow-up, 1966]), kar naj bi nakazovalo nekakšno resnico našega bivanja in

bistvovanja sploh.

Neuspešno iskanje lastnega jaza (*Krik*), ženski obraz tesnobe zaradi izgubljene ljubezni in zapravljenega življenja, izginotje in medsebojna oddaljenost (*Avantura*). Tu je Antonioni kakor Beckett v Godotu začrtal kinematografski modernizem v podajanju odtujitve, mrtvega, težkega in nerazumljivega časa znotraj vesplošne eksistenčne izpraznjenosti, kjer se ne ve več, kam kdorkoli gre, in kjer ne obstaja več nikakršna mreža tradicionalnih psiholoških odnosov. Zatem pa že naslovi filmov sami govorijo o metafizičnem pejzažu: zakonska kriza, intelektualna izpraznjenost ter profesionalna brezizhodnost para v ozadju neke fešte (*Noč* [La notte, 1961]), nelagodnost stanj, ki še niso bila dovolj izčiščena od vrtoglavega plesa protagoniste med dvema ljubeznima (*Mrk* [Leclisse, 1962]). V *Rdeči puščavi* (Il deserto rosso, 1964) se izrisujejo podobe vedno bolj dehumanizirane in globalne civilizacije, kjer si ljudje znotraj novodobnega proizvodno-komunikacijskega hrupa nimajo več kaj reči, kjer mutirajo na poti v neko povsem mehanizirano življenje. Prvi režiserjev barvni film močnih ekoloških podtonov in naravnost parajoč krik o sodobnem globalizacijskem razkroju.

S *Povečavo* Antonioni leta 1966 doseže enega vrhov svojega kinematografskega prepričanja v podajanju dogodkov, ki so presegli premise realnosti. Zaprt v svoji temnici skuša fotograf zaman povečati posnetek, s katerim bi se dalo dokazati umor, ki ga je nevede posnel: bolj ko se trudi, bolj mu resnica polzi iz razvijalca in fiksirja. Težavno lovljenje realnosti in dokazljivosti. V *Koti Zabriske*, zanj paradoksalno posneti s Carlom Pontijem za MGM, Antonioni v ozadju plane-

tarnih študentskih nemirov sugestivno izriše neusmiljeni potrošniški svet, ki se je lotil goltati tisto najbolj sveto, kar naj bi bili lastni otroci.

Ko v finalu pogled Darie Halprin doseže, da eksplodira bogataška vila na skalovju, se ob akordih Pink Floydov (»Careful with that axe, Eugene«) simbolno razleti tudi statusni in nepravilni svet. Ko Mark Frechette z ukradenim aviončkom preletava in snubi dekle, ki se vozi z avtomobilom čez kalifornijsko puščavo izgleda, da je ljubezenski stik tehnološko-medijski in ne potrebuje besed. Spet gre za staro antonionijevsko nekomunikabilnost, tokrat dokončno potolčeno na najbolj kinematografski način, brez potrebe po besedah. Kakor te ne bodo potrebne niti v *Poklic: reporter* (Profession: Reporter/The Passenger, 1975), v središču krize (zamenjanih) identitet oseb, ki so presegle vsakdanjost v zaključku filma, v dolgem kadru-sekvenci osamljenosti nekega od boga pozabljenega trga v španski provinci.

Ves Antonionijev genij je v tem sporočanju z ogolelimi slikami, ki so po svoji ekspresivni moči tako daleč od slehernega klišeja, v njegovem povsem čistem abstraktnem talentu, ki zavrača vzročno-posledične montažno-pripovedne veščine s tekom dolgih in likovno premišljenih kadrov-sekvenc. Tak postopek omogoča nenehno in boleče brskanje po času brez nepotrebne govoričenja v šivanju natančnih prostorskih atmosfer. Protagonisti pridejo v prostor, ko so pripravljene za nas in za zlitje s časom, in ga zapustijo šele tedaj, ko iz trenutkov in prostorskih geometrij zazvenijo neki oddaljeni ljudski smisli. To pa je nekaj, kar v eksistenco vnaša dvom in je temelj nekega novoveškega pogleda na svet. Te dileme bodo prisotne tudi v zelo avtobiografski *Identifikaciji neke ženske* (Identificazione di una donna, 1982), v samoizpraševanju o moškem in režiserju sredi ženskega sveta ter filmu samem. Antonioni nas je vedno zavajal s tistim temeljnim: kdo smo in kako smo sami s seboj in v odnosu z drugimi. V to prizadevanje je vključil vso samosvojo filmsko pisavo, refleksijo o modernem svetu in o lastni vlogi v njem. V *Avanturi* kamera zapusti protagoniste, ko se ti oddaljijo iz njenega vidnega polja, da bi na koncu *Povečave* samo še spremljali mimično igro tenisa brez žogice, ki jo vseeno slišimo, slišimo tope udarce ob geometrijsko napete mrežice. Neskončno iskanje udarcev v nestabilna mesta človeških stanj. To naj bi bilo življenje, neko perfidno tehnološko moderno življenje. »Invece si deve andare nudi per gli boschi,« kot sta temu rekla italijanski kantavtor Battiatto in pogosti Antonionijev scenarist-pesnik Tonino Guerra, sicer



Michelangelo Antonioni

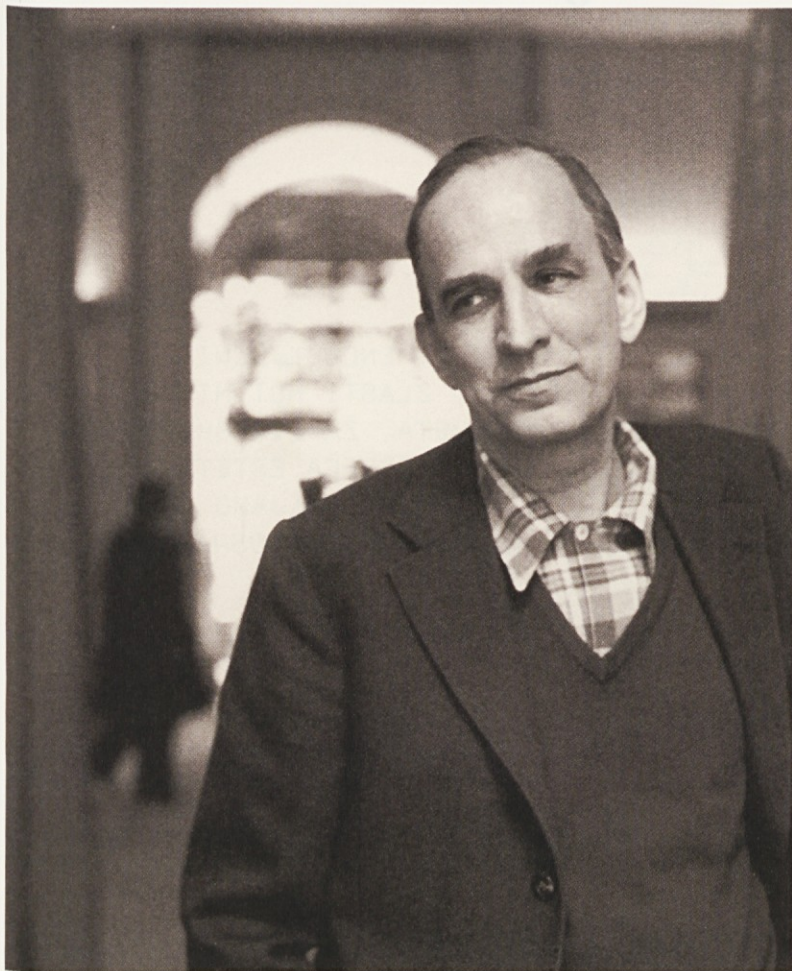
tudi soscenarist zadnjih evropskih filmov Tarkovskega, ki je hudo bolan pred smrtjo zapisal, da bi odšel popolnoma bos v gozdove, pa ni mogel, ostalo mu je samo to, da je z bosimi nogami zaznal sončno toploto balkonskih ploščic sanatorija, kjer je umiral, in tisto malo vznemirljive rose jutranje trave pred zgradbo brez vrtnitve.

In kaj ima z vsem tem drugi veliki filmski pesnik človeške duše? Pisal se je Ingmar Bergman in tiste Antonionijeve žogice, pa Tarkovskega bose noge so nekako hotele, da je umrl na dan Michelangelovega zemeljskega izginotja. Samo na prvi pogled različni umetniški karieri, samo na prvi pogled nekaj tisoč kilometrov med njima, morebiti nekaj razlike med severom in jugom, med protestantsko in katoliško kulturo ter tega, kar je Marguerite Yourcenar tako lepo rekla

ob misli na prekrasno naturalistično slikarstvo zgodnjih nizozemskih renesančnih slikarjev v primerjavi s spoštljivim idealističnim redom južnih mojstrov: »Nebo v Flandriji je pogosto nizko in megleno, tisto v Neaplju pa je visoko in turkizno bistro.« In od tod ves čudno različen svet. Naj bi bil razumljiv, menda? To je zapisala na tistih nekaj prekrasnih straneh majhnega romana *Anna, soror*.

Z Bergmanom je film pridobil legitimno mesto v kulturi našega časa in presegel tisto osnovno prekletstvo, ki se vleče iz njegovih pionirskih časov, da so mu vedno pripisovali samo nekakšno sejmarsko-zabavno poslanstvo za široke delavske mase. Njegovo ime je pripomoglo k temu, da je kino postal ena najbolj rafiniranih umetnosti dvajsetega stoletja.

Bergmana sta po vsej verjetnosti strogo zaznamovali družinsko patrihalna in svetovnonazorsko



Ingmar Bergman

luterantska kultura severa. Zgodaj je odšel od doma in se našel v strogem strindbergovskem teatru, korak do filma v povojni Švedski je bil samo stvar naključja in zaupanja, ki si ga je s svojim talentom in resnim pristopom do dela hitro pridobil. Svet in zgodbe, ki jih je kanil zaupati tudi drugim, pa so izhajale iz ostro začrtanega kierkegaardovskega sveta določene realnosti in njenega videza, skritega bistva in pripadajočega pojavnega posnetka; iz tistega torej, kar je bilo vedno srž njegovega filmskega podajanja s formalnimi naslombami na tradicijo francoskega poetičnega realizma (Julien Duvivier, Marcel Carné), naturalistično tradicijo skandinavskega nemega filma in velikansko izrazno lekcijo nemškega ekspresionizma.

Začeni s *Krizo* (Kris, 1946) Bergman v prvem povojnem letu začrta osnovne ikonografske obsesije medčloveške povezanosti, danosti in iluzoričnosti fe-

nomenoloških pojavnosti, nasilja in zatajitve želenega ter razkrojevanje osnovnih zakonskih vezi. Po nekaj na prvi pogled frivolnih komedijah nravi (*Moje poletje z Moniko* [Sommaren med Monika, 1953], *Nasmeh poletne noči* [Sommarnattens leende, 1955]), se mednarodno uveljavi z metafizičnimi spraševanji o človeku in njegovi neizbežni smrti (*Sedmi pečat* [Det Sjunde inseglet, 1957]), o človeku in njegovi smrtni uri (*Divje jagode* [Smultronstället, 1957]) in o človekovemu nasilju in odpuščanju (*Deviški vrelec* [Jungfrukällan, 1960]). Na začetku šestdesetih sledi trilogija *Onkraj zrcala* [Såsom i en spegel, 1961], *Obhajanci* [Nattvardsgästerna, 1962] ter mitski *Molk* [Tystnaden, 1963], ki začenjajo serijo Bergmanovih kammerspiel filmov, globoko zasidranih v tematskih naslednjih strindbergovske dramaturgije, vendar neverjetno smelo oblikovanih z modernim filmskim pristopom dolgih kadrov

v bližnjih planih.

Ljudska ogolelost, zaprti in zadušljivi prostori brez izhoda, neizmerna geometrija človeškega obraza, ki se v njegovih slikah počasi in boleče sklanjajo znotraj intimnih motenj med imaginarnim in realnim, med mesenim in duhovnim, med užitkom in dolžnostjo, med ljubeznijo in sovraštvom. Vse to se magistralno izvrši v *Personi* (1966), v vrhunskih variacijah na temo dvojnika in neizmerljivih globinah duše ob neizprosnih soočenjih med Liv Ullmann in Bibi Anderson v nabitem teku filmskega časa, pa tudi kina kot fantazmagoričnega dvojnika realnosti. Leden in goreč film obenem o vrtoglavem izmenjevanju dveh ženskih duš, o subtilnem teritoriju, ki ga je Bergman venomer obvladal do mučne onemoglosti.

Sledi nekaj filmov, v katerih se avtor spogleduje z nihilizmom, z raztelesenji in razkoreninjenimi nadlogami nezavednega, ponižujočimi ljudskimi stanji in vsem tistim, kar generira imaginarij kot izvir laži in zlaganosti, terorja in negacije. V *Volčji uri* (Vargtimmen, 1968), *Sramu* (Skammen, 1968) in *Strasti* (En passion, 1969) se tako izrisujejo mračne podobe umetnika, ki je kanil pred svojimi, sosednjimi in nekimi božjimi vrati pomesti z vso pervertirano nesnago tega sveta — s pomočjo umetnosti in njene drže, ki je vedno samo v opozorilo in ni nikdar prvenstveno reševala nikakršne zmede taistega sveta. V tem občutju — z glavo in petami — vsakodnevne ljudske bede, ki pelje po poteh agonije in ne meri toliko na vedrino nebesnega upanja, je Bergman vseskozi ateist, čeravno vsepoprek govori o bogu in odpuščanju in je nato prispeval dve sublimni stvaritvi te vrste, *Krike in šepetanja* (Viskningar och rop, 1972) ter avtobiografski *Fanny in Alexander* (Fanny och Alexander, 1982), dve zreli mojstrovini o ljudskih preprostostih in ponižnostih.

Kaj nam torej ostane od teh dveh mojstrov? Morda samoizpraševanje o tem, kaj smo razumeli v tem božjem svetu in s čim smo se ves čas ukvarjali, da bi bili vredni nekega osnovnega dostojanstva. Večji del našega otroštva so nas vzgajali v strahospoštovanju pred grehom in stranpotmi, v sprotnem priznavanju povsem običajnih napak, čakajoč na odpuščanje in milost. Na drugi strani pa je modernost za časa naše mladosti rušila tabuje in obljubljal nekaj ljudske solidarnosti in poštenja. Kaj se je pravzaprav zgodilo z nami, gospoda Antonioni in Bergman, zdaj ko bomo s to ubogo zemljo ostareli tudi mi, nepozabni otroci vajinih sanj in vajinih svaril?

ONEMOGOČENA PRIPOVED

JACQUESA RANCIÈRA MARSIKDO POZNA KOT ENO KLJUČNIH IMEN AKTUALNE KONTINENTALNE FILOZOFIJE, ZLASTI KOT MISLECA POLITIČNEGA V POGOJIH SODOBNEGA SVETA. ZA FILMSKO MISEL POSTAJA ZANIMIV, ODKAR SE VSE BOLJ POSVEČA ESTETIKI IN TUDI EKSPPLICITNO FILMSKI TEORIJI. PREDSTAVLJAMO PRVI DEL UVODNEGA ZAPISA V NJEGOVO KNJIGO *KINEMATOGRFSKE PRIPOVEDI*.

JACQUES RANCIÈRE
PREVOD: UROŠ ZORMAN

»Kino v splošnem slabo ravna s priligami. In »dramsko dogajanje« je tam napaka. Zaplet je že na pol odločen in na poti ozdravitve. Resnična tragedija je v napetosti. Grozi vsem. Je v zavesi in v kljuki vrat. Z vsako kapljo črnila lahko vznikne pod peresom. Raztopi se v kozarcu vode. Na vsaki stopnji je vsa soba zasičena z napetostjo. Dim iz cigare v pepelniku se vali kot grožnja. Prah izdaje. Na preprogi se razkazujejo zlovešče arabeske in naslonjala sedeža se tresejo. Trpljenje je zdaj v krhkem, tekočem stanju, čeprav pod lediščem. Čakanje. Še vedno nič ne vidimo, a nekam je že padel tragični kristal, iz katerega bo nastal blok napetosti. Njegov val narašča. Koncentrični krogi. Potuje od releja do releja. Sekunde.«

»Zazvoni telefon. Vse je izgubljeno.«

»Zdaj bi čisto zares že tako radi izvedeli, ali se na koncu poročita. A filmov, ki bi se slabo končali NI, in natanko ob predvideni uri zakorakamo v srečo.«

»Kino je resničen. Zgodba je laž.«¹

V teh vrsticah Jeana Epsteina se razgalja problem, ki se postavlja že s samim pojmom kinematografske pripovedi. Vrstice, ki jih je leta 1921 spisal mladenič pri štiriindvajsetih letih, pod naslovom *Bonjour cinéma* pozdravljajo umetniško revolucijo, katere nosilec je po njegovem kino. Jean Epstein to revolucijo jedrnato povzame z besedami, ki na videz ovržejo že sam predmet te knjige: kino je v primerjavi z umetnostjo zgodb enako kakor resnica proti laži. Ne onemogoči le otročjega pričakovanja konca pripovedke s poroko in kopico otrok. Onemogoči »pripoved« v aristotelskem

smislu – razporeditev nujnih ali verjetnih dejanj, ki z urejeno zgradbo zapleta in razpleta osebe vodijo iz sreče v nesrečo ali obratno. Ta logika razporejenih dejanj ni opredeljevala le tragične pesnitve, temveč tudi samo idejo umetniške ekspresivnosti. Zdaj je ta logika nelogična, nam pravi mladenič. Zanika življenje, ki naj bi ga posnemala. Življenje ne pozna zgodb. Ne pozna dejanj, ki bi bila usmerjena k ciljem, temveč le situacije, odprte v vse smeri. Ne pozna dramskega stopnjevanja, temveč dolgo, nepretrgano gibanje, sestavljeno iz neskončnosti mikrogibanj. Ta resnica življenja je končno našla umetnost, v kateri se lahko izrazi: umetnost, pri kateri je um, ki si izmišlja udarce usode in konflikte volje, poslušen drugemu umu, umu stroja, ki noče nič in ne sestavlja zgodb, temveč le beleži to neskončnost gibanj, ki ustvarja stokrat bolj mučno napetost kot vsako dramsko obračanje usode. V izvoru kina je »skrupulozno pošten« umetnik, umetnik, ki ne vara, ki ne more varati, ker samo beleži. A to beleženje ni več tista identična reprodukcija stvari, v kateri je Baudelaire videl negacijo umetniške invencije. Kinematografski avtomatizem spor med tehniko in umetnostjo razreši tako, da spremeni sam status »realnosti«. Ne reproducira stvari takih, kot se ponujajo pogledu. Posname ji take, kot jih človeško oko ne vidi, take, kot bodo v stanju valov in vibracij, preden se lahko kvalificirajo za objekte, osebe ali dogodke, ki jih je moč prepoznati po njihovih opisnih in narativnih lastnostih.

Zato lahko umetnost gibljevih podob poruši staro aristotelsko hierarhijo, ki je privilegirala *mythos* – racionalnost dogajanja – in razvrednotovala *opsis* – čutni učinek predstave. Ni preprosto vizualna umet-

nost, ki bi si po zaslugi gibanja priključila pripovedno zmožnost. Tudi ni tehnika vizualnosti, ki bi nadomestila umetnost posnemanja vizualnih oblik. Je odprt dostop do notranje resnice čutnega, ki ureja spore o prvenstvu med umetnostmi in čuti, ker na začetku ureja veliki spor misli in čutnega. Če kino razveljavlja stari mimetični red, je to zato, ker v temelju razrešuje vprašanje *mimesis*: platonsko obsodbo podob, nasprotje med čutnim posnetkom in vzorcem v mislih. Tisto, kar mehanično oko vidi in prepriša, nam pravi Epstein, je materija, enaka duhu, nematerialna čutna materija, sestavljena iz valov in atomov, ki ukinja celotno nasprotje med varljivimi videzi in bistveno resničnostjo. Oko in roka, ki sta poskušala reproducirati prizore sveta, dramatika, ki je raziskovala skrivne razsežnosti duše, pripadajo stari umetnosti, ker pripadajo stari znanosti. Popisovanje gibanja s svetlobo domišljijско snov poveže s čutno snovjo. Izdajalsko zahrbtnost, zločinsko zlobo ali tesnobo melodram poveže z lebdenjem prašnih delcev, dimom cigare ali arabeskami na preprogi, ki jih zreducira na intimna gibanja nesnovne snovi. Taka je nova dramatika, ki je s kinom našla svojega umetnika. Misel in stvari, zunanost in notranost so vpletene v isto teksturo, ki je nerazločljivo čutna in duhovna. »Udarci amperov« na čelo vtisnejo misel in ljubezen platna »ima tisto, česar vse do zdaj ni imela še nobena ljubezen: pravo mero ultravioličnega«.²

Ta predstava je očitno iz nekih drugih časov. A oddaljenost lahko merimo na več načinov. Prvi je nostalgičen. Ta ugotavlja, da se je kino, razen v zvesti trdnjavi eksperimentalne kinematografije, že davno izneveril lepemu upanju na pisanje svetlobe, ki intim-



Boris Konstantinovich Bilinsky, skice kostumov za film *Le Lion des Mogols* (1924, Jean Epstein)

no navzočnost stvari postavlja nasproti pripovedim in junakom minulih dni. Mlada kinematografska umetnost se ni samo zopet povezala s staro umetnostjo zgodb. Postala je njena najzvestejša čuvarica. Ni le uporabila svojih vizualnih zmožnosti in eksperimentalnih sredstev za ilustracijo starih zgodb o navzkrižjih želja in ljubezenskih preizkušnjah. Ponudila jih je za obnovev cele vrste reprezentacij, ki so jih književnost, slikarstvo in gledališče izčrpale. Obnovila je tipične zaplete, izrazne zakonitosti ter stara ganljiva sredstva, vse do dosledne ločitve žanrov. Nostalgija torej kaže na nazadovanje kinematografije, ki ga pripisuje dvema pojavoma: zvočnemu filmu, s katerim so se končali poskusi jezika podob, in hollywoodski industriji, ki je kinematografske ustvarjalce zreducirala na ilustratorje scenarijev, ki so iz tržnih razlogov temeljili na standardizaciji zapletov in identifikaciji z liki.

Drugi način je pokroviteljski. Nedvomno, pravi, smo danes daleč od teh sanj. A tako je preprosto zato, ker je bila to samo majava utopija. Bila je v skladu z veliko utopijo dobe, z estetskimi, znanstvenimi, političnimi sanjami o novem svetu, v katerem bi se vse materialne in zgodovinske tegobe razkrojile pod vladavino bleščeče energije. Od devetdesetih let 19. do dvajsetih let 20. stoletja je ta paranznanstvena utopija o materiji, ki bi se razkrojila v energijo, navdihovala tako simbolistične sanjarije nematerialnih pesnitev kot sovjetski načrt izgradnje novega družbenega sveta. Pod pretvezo opredelitve bistva umetnosti na osnovi njenega tehničnega ustroja nam je Jean Epstein predal zgolj eno izmed različic velike pesnitve o energiji, ki jih je njegova doba prepevala in ilustrirala na tisoč načinov: v simbolističnih manifestih à la Canudo in futurističnih manifestih à la Marinetti; simultaneističnih pesnitvah Apollinaire in Cendrarsa o veličastnosti neona in radia ali pesnitvah o transmentalnem jeziku Hlebnikova; dinamizmu ljudskih plesov à la Severini in dinamizmu kromatičnih krogov à la Delaunay; z Vertovovim kino-očesom, Appievo scenografijo ali svetlobnim plesom Loïe Fuller ... Epstein je pesnitev o misli, ki jo vtiskujejo udarci amperov, in o ljubezni, obdarjeni s pravo mero ultravioličnega, spisal v cesarstvu te utopije o novem električnem svetu. Umetnost, ki ne obstaja več, je pozdravljaj iz preprostega razloga, ker nikoli ni obstajala. Ni naša, a tudi njegova ni bila: ne tista, ki se je odvijala v dvoranah njegovega časa, in tudi ne tista, ki jo je sam ustvarjal – in v kateri je tudi sam pripovedoval zgodbe o nesrečnih ljubeznih in drugih srčnih ranah, kakor so to znali v starih časih. Pozdravil je umetnost, ki je obstajala le v njegovih mislih, kino, ki je bil samo ideja v glavah.

Ni nujno, da bi bilo pokroviteljstvo kaj boljši učitelj od nostalgije. Kaj natančno je ta preprosta stvarnost kinematografske umetnosti, h kateri nas napotuje? Kako se vzpostavi povezava med tehničnim mehanizmom proizvodnje vidnih podob in načinom pripovedovanja zgodb? Teoretikov, ki so skušali umetnost gibljivih podob vzpostaviti na trdni osnovi njenih

lastnih sredstev, ni manjkalo. A lastna sredstva včerajšnje analogne naprave in današnje digitalne naprave so se izkazala kot enako ustrezna za snemanje ljubezenskih preizkušanj ali poplesovanja abstraktnih oblik. Le v imenu neke ideje umetnosti lahko vzpostavljamo zvezo med tehničnim mehanizmom ter tem ali onim tipom pripovedi. *Kino*, tako kot *sliskarstvo* ali *književnost*, ni preprosto ime neke umetnosti, katere postopke bi lahko deducirali iz njene materije in njenega lastnega tehničnega ustroja. Je, tako kot velja za ostale, ime umetnosti, katere pomen preči meje umetnosti. Morda bi bilo za boljše razumevanje treba še enkrat pogledati vrstice iz *Bonjour cinéma* in idejo umetnosti, ki jo vključujejo. Staremu »dramskemu dogajanju« Epstein nasproti postavi »resnično tragedijo«, ki je »tragedija napetosti«. Teme tragedije napetosti ni mogoče zvesti na samodejno napravo, ki na trak zapisuje intimni obraz stvari. V moči strojnega avtomatizma prepozna nekaj čisto drugega – dejavno dialektiko, pri kateri ena tragedija prevlada nad drugo: grožnja cigare, izdajstvo prahu ali zlovesča moč preproge nad tradicionalnimi narativnimi in ekspresivnimi veriženji pričakovanja, nasilja in strahu. Epsteinovo besedilo v bistvu izvaja odupodabljanje [*dé-figuration*]. Film gradi z elementi drugega filma. In to kar nam opisuje dejansko ni eksperimentalni film – resnični ali izmišljeni – narejen kot dokaz o moči kina. V resnici – to izvemo v nadaljevanju – je film vzet iz nekega drugega, melodrame Thomasa Harperja Incea z naslovom *The Honour of His House*, v kateri igra zelo priljubljen igralec tistih dni Sessue Hayakawa. Epstein je pripoved – teoretsko in poetično – ki nam opisuje izvirno moč kina, vzlet iz telesa neke druge pripovedi, iz katere je izbrisal tradicionalne narativne vidike, zato da je ustvaril drugo dramaturgijo, drugi sistem pričakovanj, dejanj in stanj.

Tako se enotnost kino eksemplarično razpolovi. Jean Epstein pozdravlja umetnost, ki v prvinsko enotnost znova združuje dvojnost življenja in fikcije, umetnosti in znanosti, čutnega in miselnega. A to čisto bistvo kina se vzpostavi, šele ko delo »čistega« kina vzame iz filmske melodrame. Ta način tvorjenja pripovedi z neko drugo je vse prej kot ideja tistega obdobja. Je konstitutivno izhodišče kina kot izkušnje, kot umetnosti in kot ideje umetnosti. Je tudi izhodišče, s katerim se kino vpisuje v protislovno kontinuiteto s celotnim redom umetnosti. Izdelava filma iz delov drugega je nekaj, kar so od Jeana Epsteina vse do danes počele tri osebe, ki jih je kino posedel za isto mizo: cineasti, ki »uprizirajo« scenarije, pri katerih morda niso imeli nič zraven, gledalci, pri katerih je kino narejen iz mešanice spominov, kritiki in cinefili, ki iz sestavin komercialne fikcije gradijo delo čistih plastičnih oblik. To delata tudi avtorja dveh velikih pregledov, ki sta hotela povzeti moč kina: Deleuze v svojih dveh zvezkih *Cinéma* in Godard v osmih poglavjih *Histoire(s) du cinéma* (1988–1998). Ti dve deli gradita ontologijo kina, utemeljeno z jemanjem iz

celotnega *korpusa* kinematografske umetnosti. Godard teorijo o podobi ikoni utemeljuje s sposojanjem čistih plastičnih posnetkov iz funkcionalnih podob, ki nosijo uganke in čustva hitchcockovih del. Deleuze uvede svojo ontologijo, pri kateri so kinematografske podobe dvoje v enem: so stvari same, intimni doživljaji univerzalnega postajanja, in postopki umetnosti, ki dogodkom sveta vrača moč, ki jim je bila odvzeta z neprosojnim zaslonom človeških možganov. A dramaturgija te ontološke vrnitve poteka, kot dramaturgija izvora pri Epsteinu ali Godardu, z jemanjem primerov iz fikcije. Jeffova zlomljena noga v *Dvoriščnem oknu* (Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock) ali Scottijeva vrtoglavica v *Vrtoglavic* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) utelešata »odpoved senzomotoričnega sistema«, s katerim se podoba-čas iztrga podobi-gibanju. Pri Deleuzeu je tako kot pri Godardu na delu enaka dramaturgija, ki je značilna za analizo Jeana Epsteina: prvotno bistvo kinematografske umetnosti je pozneje vzeto iz domišljijjskih del, ki ga povezujejo s staro umetnostjo zgodb. A če je ta dramaturgija skupna tako vznesenemu pionirju kina kot njegovemu streznjenemu historiografu, sofisticiranemu filozofu in ljubiteljskim teoretikom, je to zato, ker je zgodovini kina kot umetnosti in kot objekta misli konsubstancialna. Pripoved, s katero kino govori svojo resnico korenini v zgodbah, ki jih pripovedujejo njegova platna.

Substitucija, ki je na delu v analizi Jeana Epsteina, torej nikakor ni mladostna iluzija. Ta pripoved o kinu je konsubstancialna z umetnostjo kinematografa. A to še ne pomeni, da je bila rojena skupaj z njo. Če je dramaturgija, ki jo Jean Epstein presadil v kinematografsko napravo, prišla vse do nas, je to zato, ker je prav toliko dramaturgija o umetnosti na splošno kot o kinu posebej, ker je bolj lastna estetskemu *momentu* kina kakor posebnostim njegovih tehničnih sredstev. Kino kot ideja umetnosti je obstajal pred kinom kot tehničnim sredstvom in posebno umetnostjo. Z nasprotjem med »tragedijo napetosti«, ki razkriva intimno teksturo stvari, ter konvencijami »dramskega dogajanja« se mlada kinematografska umetnost postavi nasproti gledališki ropotiji. Pa vendar je kino to nasprotje sprejel prav od gledališča, kjer je na oder stopilo v času Maeterlincka in Gordona Craiga, Appie in Meyerholda. Dramatiki in gledališki režiserji so vzpostavili nasprotje med notranjo napetostjo sveta in aristotelsko razporeditvijo prizorov. Učili so tudi, kako to tragedijo odvzeti iz telesa starih zasnov. In mamljivo bi bilo »tragedijo napetosti« Jeana Epsteina izpeljati iz »negibne tragedije«, ki jo je trideset let pred njim iz Shakespearjevih zgodb ljubezni in nasilja želel prenesti Maeterlinck: »Tisto, kar slišimo za kraljem Learom, za Macbethom, za Hamletom, na primer – skrivnostni spev neskončnosti, grozečo tišino duš ali Boga, večnost, ki bobni na obzorju, usodo ali pogubo, ki jo notranje zaznamo, čeprav ne moremo povedati, kako jo prepoznamo – mar si ne bi mogli tega, z ne vem katero zamenjavo vlog, približati, obenem pa bi

igralce oddaljili? [...] Pomislil sem, da stavec v svojem naslanjaču, ki samo ždi pod lučjo; poslušaj, ne da bi jih poznal, vse večne zakone, ki vladajo okrog njegove hiše; si razlaga, ne da bi razumel, kar je v tišini vrat in oken in v drobnem šumu svetlobe; ki je predan prisotnosti svoje duše in svoje usode; ki rahlo poveša glavo, ne da bi prav vedel, da vse sile tega sveta posegajo in bdijo v njegovi sobi kot skrbna hišna [...] in da ni zvezde na nebu ne sile duše, ki bi se ne menila za veke, ki se spusti, ali misel, ki vzleti – pomislil sem, da ta negibni stavec dejansko živi globoko življenje, bolj človeško in bolj splošno, kakor ljubimec, ki zadavi svojo ljubico, zmagoslavni vojskovodja ali 'zakonec, ki maščuje svojo čast'.³

Samodejno oko kamere, ki ga slavi *Bonjour cinéma*, ne dela ničesar drugega kot »negibni pesnik« Maeterlinckove domišljije. In metaforo o kristalu, ki jo bo Gilles Deleuze prevzel od Jeana Epsteina, najdemo že pri teoretiku simbolistične drame: »Kemik v posodo, za katero se je zdelo, da vsebuje le bistro vodo, spusti nekaj kapljic skrivnostne tekočine in že se kristalna gmota vzdigne vse do roba ter nam razkrije vse tisto, kar je bilo raztopljeno v posodi, v kateri naše nepopolne oči niso zaznale ničesar.«⁴ Maeterlinck je dodal, da potrebuje ta nova pesnitev – pri kateri iz tekoče zmesi privrejo neverjetni kristali – dotlej še nevidenstvo in izraznimi sredstvi prejšnjih dni, temveč nečloveško bitje, ki bi bilo podobno voščnim lutkam iz muzejev. Vemo, da je ta android v gledališču dočkal svoje srečne dni – od *Übermarionette* Edwarda Gordona Craiga do gledališča mrtvih Tadeusza Kantorja. A ena od njegovih možnih utelešenj je tudi bitje iz celuloida, katerega »mrtva« kemična materialnost zanika živo mimiko igralca. Prav filmski posnetek predstavlja oživitve Maeterlinckove negibne osebe pod lučjo, ki so ji cineasti, narativni ali kontemplativni, znali podeliti kar najbolj raznolike utelesitve.

Se nadaljuje.

Prevedeno iz knjige *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, zbirka La librairie du XXI^e siècle, Pariz, 2001.

[1] Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Éditions de la Sirène, Pariz, 1921; *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Pariz, 1974, str. 86.

[2] Prav tam, str. 91.

[3] Maeterlinck, »Le tragique quotidien«, v: *Le Trésor des humbles* (1896), Éditions Labor, Bruselj, 1998, str. 101–105.

[4] Prav tam, str. 106–107.

KOREKTNA ODSLIKAVA DRUŽBENE REALNOSTI?

OD FILMA SE TOKRAT OBRAČAMO K TELEVIZIJSKEMU MEDIJU IN SE SPRAŠUJEMO, KAKO JE KONSTRUIRANA TELEVIZJSKA REALNOST TER KAKO DOSLEDNO REPREZENTIRA DRUŽBO IN KULTURO SODOBNEGA ČASA. OBJAVLJAMO NEKAJ MISLI NA TEMO INFOTAINMENTA IN KRITIČNIH ODZIVOV NANJ.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

Infotainment naj bi, kot namiguje ime, združeval informacije in razvedrilo. Gre za dve stvari, ki sta (bili) v klasičnih programskih shemah (če se omejimo le na televizijo in pustimo časopisne, radijske, internetne in ostale oblike infotainmenta ob strani) strogo ločeni. Tako smo imeli pred pojavom infotainmenta na eni strani informativne oddaje, v katerih so gospodje v suknjičih in kravatah ter gospe v kostimčkih z resnimi pričeskami in resnimi glasovi brali resne novice: poročila o vojnah, kriminalu in vsakdanjih dejavnostih različnih gospodarskih in političnih subjektov, ki sta jim bila na koncu dodana še šport in vreme. Resnost teh oddaj je bila, poleg podobe voditeljev in voditeljic, zagotovljena tudi s strogim časovnim razporedom – začenjale so se točno, z odštevanjem sekund na ekranu, prav tako so bili posamezni prispevki časovno odmerjeni z lekarniško natančnostjo, brez improvizacij in eksperimentiranja –, umirjeno držo napovedovalcev in napovedovalk, s strogo omejeno govorico telesa ter z razporeditvijo in izbiro pohištva v studiu (luči, ki mečejo belo svetlobo, stoli, ki silijo k vzravnemu sedenju, enobarvne mize, podobne pisarniškim ...). Vsebina resnih informativnih oddaj je bila, na kratko, poročilo o delu gospodarstva. Tako smo v njih izvedeli, kateri parlament je sprejel kateri zakon, kateri politik je podpisal kateri sporazum, kateri direktor je podpisal katero pogodbo in katera velesila si je pokorila katero malopridno državo. Tisto, kar večina delavcev v terciarnem sektorju dela sama ob koncu meseca in večina projektnih delavcev po zaključenem projektu, so za delavce v gospostvenem sektorju počeli novinarji – namesto njih so vsak večer šteli, koliko ljudi so pobili, koliko dobička so pobrali, koliko kriminalcev so zaprli ... Kot prvi zametek infotainmenta, ki je bil od nekdaj del resnih informativnih oddaj in ki zamaje to preprosto shemo, lahko tako štejemo spektakularna

poročila o naravnih in družbenih katastrofah (orkani, potresi, požari, prometne nesreče, izlitja nevarnih snovi, zrušitve mostov ...).

Na drugi strani so zabavne oddaje, ki nastopajo kot nasprotje informativnih in so od njih strogo ločene. Tako so voditelji in voditeljice zabavnih oddaj oblečeni bolj pisano in sproščeno, govorijo v pogovornem jeziku in včasih celo v dialektu, stojijo ali sedijo na kavčih ali foteljih, ogromno mahajo z rokami ... Pohištvo v studiu je v živih barvah, prav tako svetloba luči. Vsebina zabavnih oddaj vključuje glasbo, kuhanje, modo, ljubezen in hobije. Od resnih oddaj jih ločujeta še dve pomembni značilnosti: zabavne oddaje vključujejo humor in večsmerno komunikacijo. V resnih oddajah je komunikacija med novinarji in občinstvom enosmeren tok – novinarji občinstvu le posredujejo informacije –, medtem ko zabavne oddaje vsebujejo tudi telefonske klice (najpogosteje v oddajah svetovalnega ali prerokovalnega tipa) in neposredno udeležbo občinstva (denimo v kvizih in drugih nagradnih igrah). Tako da imamo lahko za drugi prototip infotainmenta vključevanje terenskih anket in reportaž o vsakdanjih tegobah ljudstva – kjer je beseda prepuščena tudi navadnim ljudem (najbolj značilna primera sta oddaji *Tednik* in *Preverjeno*) – v programski prostor, rezerviran za informativne vsebine.

Infotainment je torej pojav, ki briše meje med informativnimi in razvedrilnimi oddajami in pomeni mešanje obeh. Značilno je, da je infotainment obravnavan skoraj izključno s pozicije informativnih oddaj in posledic, ki jih ima zanje mešanje z elementi zabavnih oddaj, skoraj nikoli pa ne z obratne perspektive, ki bi jo zanimal vpliv informatizacije na zabavni program – kot da bi proces infotainmenta potekal le v eno smer, kot vdor zabavnega programa v informativnega in ne kot mešanje obeh. Prav tako je značilno, da so učinki infotainmenta skoraj vedno prikazani negativno, kot

škodljivi. Skratka, mešanje informacij in razvedrila naj bi slabo vplivalo na informativni program, medtem ko obratnega procesa bodisi ni ali pa ni tako pomemben.

Običajne kritike infotainmenta lahko razdelimo na dva osnovna tipa: na konservativne in radikalne. Konservativna kritika govori s pozicije starega ideala objektivnega novinarstva. Gre za včasih že prav naporna kokodakanja izvedencev in izvedenk za novinarsko etiko, ki opozarjajo na nižanje standardov, tabloidizacijo, in ki so zaskrbljeni nad propadanjem starih novinarskih vrednot (natančnosti, resnicoljubnosti, nevtralnosti ...). Za njih infotainment združuje nezdružljivo – svete informacije in profano razvedrilo, meščansko racionalnost in ljudsko prostaštvo. Zato si prizadevajo, da bi z zaklinjanjem klasičnih novinarskih vrednot in načel novinarske etike ohranili oba svetova ločena ter tako imeli na eni strani informacije, po katerih svoje trgovske in politične dejavnosti uravnava racionalen meščan in odgovoren državljan, in na drugi, strogo ločeno, razvedrilo za množice, ki vsebuje vse, kar je iracionalnega: nebrzdano uživanje, glasbo, naslajanje ob nasilju ...

Radikalna kritika infotainmenta s konservativno deli negativno mnenje o tem pojavu, a ga drugače utemeljuje. Za radikalne medijske kritike infotainment pomeni prevlado spektakla, ničevih podob, ki hipnotizirajo in pasivizirajo občinstvo, ga priklepajo pred televizijske ekrane in spodbujajo k potrošniškemu obnašanju. Infotainment v tej perspektivi velja za tehniko dominacije. Blišč podob in cenena zabava omamljata ljudstvo, ki mu je čedalje bolj vseeno za vojne, revščino in onesnaževanje okolja. Infotainment tako skrbi, da množice ostajajo pasivne in nedovzete za politične in socialne probleme ter da se ne upirajo.

Zadnja izmed prevladujočih interpretacij infotainmenta je managerska. Ta sicer do infotainmenta ni neposredno kritična – prej gre za nekakšno cinično



resignacijo. Po tej interpretaciji se je treba pač sprijazniti s svetom, v katerem vse, tudi informacije, postaja blago in kjer je vse naprodaj in podrejeno ustvarjanju dobička. Temu se je preprosto treba prilagoditi, saj drugače na trgu ni mogoče preživeti. Po tej interpretaciji je mešanje informacij z zabavo nujna posledica komercializacije medijskega prostora, saj je mehkejša, zabavnejša novice lažje prodati.

Seveda so vse tri interpretacije napačne.

Njihova največja težava je, da se ukvarjajo predvsem z distribucijo, skoraj nič pa s produkcijo novic. Zanima jih le razmerje medijske vsebine – javnost (prvi dve) ali medijski produkti – odjemalci/potrošniki (tretja), ne pa tudi kako novice nastajajo. Zanimarjanje analize

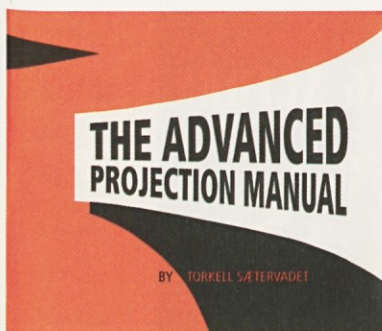
procesa produkcije novic odpira prostor za različne vnažajske konstrukcije, ki produkcijo izpeljujejo iz distribucije. Tako iz konservativne kritike infotainmenta sledi, da se infotainment zgodi, ker pri novinarjih padajo profesionalni standardi in ker (zaradi lenobe, površnosti ali neumnosti) kršijo etična načela. Takšna kritika razloge za pojav infotainmenta išče v napačnem vedenju in psiholoških pomanjkljivostih producentov novic. Pri tem spregleda ogromne spremembe v produkcijskih razmerjih, do katerih je v zadnjih nekaj letih prišlo v medijskem polju. Predvsem gre za zbijanje stroškov. Tako pripravnštvo ni več uvajanje v novinarsko delo, temveč le še eden izmed načinov zniževanja stroškov dela (tako dobimo podplačana ali neplačana pripravništva brez mentorjev, kjer novinarji začetniki že delajo »zares«, a obenem niso zares tudi plačani). Drugi način zbijanja stroškov je drastično zniževanje plačil in nadomeščanje stalnih zaposlitvev s pogodbenimi, kar povzroči spremembo strukture poklica novinarja, ki ni več vseživljenjska kariera,

ampak čedalje bolj le vmesno obdobje med diplomom ter bolj donosnimi in zanesljivimi poklici. Učinki teh sprememb so, da novinarsko delo namesto formiranih, profesionalnih novinarjev opravljajo začasni mladi dninarji brez izkušenj, ki svoje delo obenem še »hibridizirajo«: v novinarsko pisanje vključujejo elemente PR-ovskega in oglaševalskega, do politikov in direktorjev ne pristopajo več kot neizprosni preiskovalci, temveč kot potencialni iskalci zaposlitve ... Tudi med novinarji samimi zaostreni delovni pogoji uničujejo celovsko solidarnost in postavljajo posameznike drugega proti drugemu v razmerja konkurenčnosti in tekmovalnosti. Težava tako ni v pomanjkanju etike ali volje do resnice, temveč v organizaciji medijskega pol-

ja; ne v posameznih novinarjih ali urednikih, temveč v njihovih medsebojnih družbenih razmerjih.

Radikalna kritika, po drugi strani, čeprav je do neke mere hvalevredna, napačno ocenjuje razmerje med »surovim materialom« novinarstva in novicami, ki so produkt procesa njegove »predelave«. Kritike medijskega spektakla so ponavadi vulgarno marksistične: mediji naj bi izkrivljali družbeno realnost v skladu z interesi vladajočega razreda. Družba, kot jo vidimo v medijih, naj bi bila tako prevara, slepilo, instrument dominacije. Iz tega sledi, da bi morali mediji korektno »reprezentirati« družbeno realnost, sporočati resnico o družbi javnosti, brez prikrivanja, izkrivljanja in zakrivanja. Kljub svoji eksplicitni radikalnosti takšna kritika implicitno vsebuje stari dobri Habermasov model racionalne komunikacije – le dobro in korektno informirana javnost lahko in mora odgovorno sodelovati v političnem življenju –, pri čemer pozablja, da je »meščansko rezoniranje« zgodovinsko specifičen pojav, ki je poleg tega še konstitutiven za reprodukcijo nekega določenega tipa gospodarstva – razsvetljene meščanske (kapitalistične) družbene ureditve. Radikalna kritika bi bila torej utemeljena, če bi infotainment nastopil v 19. ali prvi polovici 20. stoletja – takrat bi res oviral participacijo javnosti pri izvajanju klasičnega liberalnega gospodarstva. A danes so razmere drugačne. V času kulturalizacije vseh družbenih polj, v času prevlade afektivnega, »nematerialnega« dela, v času »kognitivne« produkcije (kjer je, vsaj v »razvitem« svetu, poudarek na oglaševanju, promociji, marketingu, mreženju in ne več toliko na sami materialni produkciji, ki je bolj ali manj premaknjena v »tretji« svet) so »lifestyle« informacije – kje zvečer vrti ta hip najpopularnejši DJ, kakšni so modni trendi za ta letni čas, katero multi-kulti etnično restavracijo je absolutno treba preveriti – za razred kreativcev prav tako pomembne, kot so bile za klasične industrijske kapitaliste informacije o nihanju cen surovin ali gradnji novih železniških povezav. Infotainment je morda bolj zabaven od klasičnih informativnih oddaj, a ni nič manj resen – informacije o modi, kulinariki in glasbi so za družbo, ki presežno vrednost iztiska pretežno iz simbolne produkcije, precej resna zadeva.

Mediji torej, tudi in predvsem ko se gre do infotainment, dokaj korektno odslkavajo družbeno realnost. To spoznanje je presežek tretje, resignirano cinične interpretacije infotainmenta nad prvima dvema. A pri tej interpretaciji se zaplete pri razliki med obliko in vsebino novic. Oblika novic, ki jo prinese infotainment (kratki teksti, veliko grafičnega gradiva, žive barve, poudarjena poetična funkcija jezika), je verjetno res neizogibna – a to je po drugi strani trend, ki so mu množični mediji sledili že od svojega nastanka in ki je postajal močnejši z vsako tehnološko inovacijo (barvna fotografija, digitalna fotografija, digitalni tisk, internet ...), a to ni nujno slabo in tudi ne determinira vsebine novic. Ta je, kot vedno, stvar razrednega boja v ideologiji.



The Advanced Projection Manual: Presenting Classic Films in a Modern Projection Environment, Torkell Sædervadet, Norveški filmski inštitut in Mednarodna zveza filmskih arhivov (FIAF), Oslo/Bruselj, 2006.

KOEN VAN DAELE
PREVOD: VARJA MOČNIK

Kot nekomu, ki sestavlja filmske programe, mi je bilo vedno eno glavnih vprašanj oziroma skrbi: kdo bo film projiciral? Sestaviti vznemirljiv program, po svetu poiskati najboljšo razpoložljivo kopijo, poiskati lastnike pravic, se pogajati in pravice urediti, zagotoviti, da kopije na načrtovane projekcije prispejo varno in pravočasno, storiti vse potrebno, da se projekcij udeleži številčno in radovedno občinstvo, projekcije po najboljših močeh dopolniti s spremno literaturo, pogovori ... vsa prizadevanja postanejo čista izguba energije, časa in denarja, če ob »trenutku resnice« filmski/a operater/ka svojega dela ne opravi dostojno.

Dobra filmska projekcija je predvsem transparentna. Projekcija, pri kateri gledalec ne opazi, da je film projiciran, pri kateri ob gledanju prizora vidimo in slišimo tisto, kar so režiser in njegova ekipa videli in slišali, ko so ga snemali. Najboljši operaterji so tisti, ki gledalce prepričajo, da ne obstajajo. Paradoksalno si njihov cilj po anonimnosti resnično zasluži uvrstitev – če ne v otvoritveno pa vsaj – v zaključno špico. Se spominjate Vinka? Zmerom mi je bila všeč njegova navada »izstopa iz teme«, ko je svojim gledalcem v Kinu Kompas prikazal znameniti diapozitiv in z njim oznanal, da on projicira film, ki si ga bodo ogledali. Vedno sem se počutil kakor v letalu, kjer nam pilot zaželi dobrodoščilo in se nam predstavi, da nas potem, samozavestno, popelje onkraj Atlantika.

»Le z znanjem, izkušnjami in fingerspitzgefühlom lahko zagotovimo, da postane filmski operater za občinstvo povsem neviden.« piše norveški strokovnjak Torkell Sædervadet v svojem – dolgo pričakovanem in lani končno objavljenem – *Advanced Projection Manual*, ki v podnaslovu tudi razkriva svoj namen: *Presenting Classic Films in a Modern Projection Environment*.

FILMSKA PROJEKCIJA: ZVENI KOT NEKAJ IZ 20. STOLETJA ...

NEKOČ JE PROJICIRANJE FILMOV VELJALO ZA PLEMENIT IN UGLEDEN POKLIC. DANES GA OBRAVNAVAMO KOT PRECEJ NEPOMEMBEN ELEMENT NA KONCU DOLGE PRODUKCIJSKE IN PRIKAZOVALNE VERIGE INDUSTRIJE ZABAVE.

Sam bi trem zgoraj naštetim pogojem za opravljanje dela dodal, da moraš za kvalifikacijo dobrega operaterja film ljubiti, skrbeti zanj, ga spoštovati in prevzeti popolno odgovornost. Odgovornost do občinstva z »nevidnostjo«; do ustvarjalcev filma z natančnim upoštevanjem tehničnih/umetniških odločitev, ki so nastale v času ustvarjanja (projiciranje v predvidenem formatu slike, v primernem zvočnem formatu itn.); in odgovornost do filmske dediščine (s tem mislim na skrbno ravnanje z občutljivimi kopijami, ki potujejo skozi težke, surove »stare« stroje, s katerim preprečimo škodo in obrabo).

V sodobnem kontekstu multipleksov in digitalnega se sliši, kot da pišem o staromodni stvari 20. stoletja. Redko vidimo ljudi teči iz dvorane, da bi se pritožili zaradi rahlo (ali celo ne zgolj rahlo) neostre slike; ali zaradi slabo pozicionirane slike. Razen Kinoteke in Kinodvora imamo v državi le peščico kinov, kjer filma, posnetega in namenjenega projiciranju v formatu 1.66 : 1, ne bi projicirali v mnogo bolj obreznem formatu 1.85 : 1 (ki je pravzaprav eden izmed le dveh formatov, za projiciranje katerih so opremljeni sodobni kinematografi). Nisem še srečal gledalca, ki bi zaradi tovrstne okrnitve filma zahteval povračilo za kupljeno vstopnico. Ko sem prejšnji vikend srečal prijatelje in se poskušal spomniti, kdaj smo se srečali prvič, sem se nenadoma živo spomnil našega srečanja: bili smo na projekciji izjemno slabe video kopije filma *Zadnji vlak* (Poslednji poezd, 2003) Alekseja Germana ml. v kinu Vič. Med ljudmi tovrsten odnos pogosto velja za odnos omejenega strokovnjaka, *fahidijota*. A predstavljajte si, da bi se uslužbenci muzeja odločili na novo okviriti in obrezati Mono Liso in s tem odrezati – recimo – njene roke in del čela. Nekako si ne morem predstavljati obiskovalca Louvra, ki si ne bi zapomnil tega novega uokvirjenja.

Časi, v katerih je Jonas Mekas v *The Village Voice* leta 1969 objavil svoj *Warning Note to the Projectionist at the Museum of Modern Art* (»Svarilo filmskemu operaterju v Muzeju sodobne umetnosti«) – v njem je z maščevanjem grozil operaterju, ki se je v projekcijski kabini pogovarjal med projekcijo ruskega nemega filma –, so resnično daleč. Danes ni nihče presenečen, če moramo med projekcijo intimnejšega, ne prav glasnega filma poslušati eksplozije iz akcijskega filma, ki igra v sosednji dvorani našega multipleksa.

Nekoč je projiciranje filmov veljalo za plemenit in ugleden poklic. Danes ga obravnavamo kot precej nepomemben element na koncu dolge produkcijske in prikazovalne verige industrije zabave. V kontekstu, kjer nas napeljujejo v verovanje, da gre le za pritisk na nekaj gumbov v osrednji nadzorni kabini, se zdi pristni operater ogrožena, izumrla vrsta.

Razlog za neobčutljivost gledalcev na dobro ali slabo projekcijo leži deloma seveda tudi v oblikovalcih javnega mnenja (kritikih, kustosih programov ...), ki niso dojemljivi za tehnološko dimenzijo filma in se je ne zavedajo. Pogosto zato, ker o tem niso izobraženi.

Četudi je torej »namen knjige *The Advanced Projection Manual* filmske operaterje in tudi tehnike oskrbeti s tehničnim vodičem za projiciranje klasičnih in sodobnih filmov s sodobno opremo« (Sædervadet), referenčni tehnični vodič in projekcijsko enciklopedijo toplo priporočam vsem profesionalnim kustosom filmskih programov, kritikom, zgodovinarjem ali preprosto vsem cinefilom, ki film jemljejo resno: kot umetnost in kot tehnologijo. Da bi povsem doumeli umetnino, moramo razumeti tudi tehnologijo, ki je omogočila njen obstoj, da lahko razumemo, zakaj in kako je filmski ustvarjalec uporabil tehnološka sredstva svojega časa.

PROFESIONALNO PRESEGANJE IGRALSKEGA

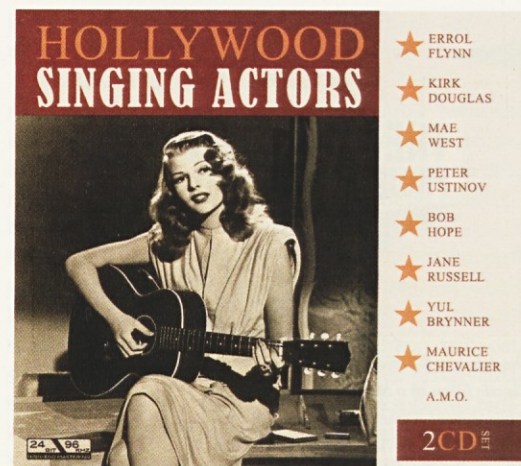
MIHA I. ZADNIKAR

Kompilacije so prepredle naš svet. Komajda še nekako ustrezajo nakupu CD albuma, po navadi so dovolj poceni, in v kopici nakradene ter popečene muzike dajejo vtis »izvirnika«. Seveda so tudi kompilacije večidel nakradene in popečene, pa še okus vsiljujejo. So ceneno blago, ki spretno krmari med zakonskimi akti s področja avtorskih in izvajalskih pravic. Z druge strani so nekatere med kompilacijami neobhodne, saj prinašajo raritete, ki jih ni najti niti na medmrežju. Še tako prizadevno guglanje se tako skrjuje pred gesto kakšne ostarele dame, ki snovalcem te ali one kompilacije za mali denar in natisnjeno osebno ime ponudi gradivo iz svoje zbirke plošč iz šelaka. Tako je hamburška gramofonska starinarina Hella Schwarz pričujočim kompilatorjem ponudila kar precejšnje število posnetkov, ki pričujejo, kaj je holivudarska smetana počela v prostem času ali med snemanji, pa je potem šlo na film ali pa tudi ne.

Današnje postmoderne egomanske ambicije, spričo katerih režirata že vsaka igralka, igralec, ki imata sedem minut časa in jima tehnologija to omogoča, nimajo nikakršne zveze s starim načinom, pri katerem je standard v glavnem toku zahteval vseznalstvo – igra, muzika, ples, deklamacije, koreografija in še kaj. Malokdo je seveda zmožgal slediti standardu, ki je bil zapisan globoko v anale družbe United Artists in ga je poosebljala figura Charlesa Chaplina, malokdo je zmožgal umno taktizirati s svojim premnogim talentom, kakor je to počel Orson Welles. Standard je bil previsok, Holivud ga kot tak ni mogel požreti, a je v svojih še tako povprečnih glasbenih izdelkih, kakor so jih kdaj pa kdaj podale zvezde, vendarle poskrbel

za prikladno profesionalno držo. Seveda gre za del ameriškega mentalnega pristopa, ki nima nikakršne zveze s Holivudom, pač pa izvira iz »noro« celostnega pristopa k muziki. Radio, snemanja, redna vaja, nastopi »v živo« so *obligatum* že domala sto let. In to se pozna zelo na široko. Vzemimo kateri koli glasbeni žanr, vzemimo utrujene muzičiste s slabim dnevom sredi evropske turneje – kar vsi po vrsti, velika večina, kar jih pride iz ZDA, še tisti najpovprečnejši izvajalke, izvajalci in bendi bodo s profesionalnim pristopom zakrili vsak kiks, pustili »vtis«, ki nekako nima zveze z morebiti ponesrečeno izvedbo, a vendarle kaže na neko temeljno resnost. Ta je zmerom tudi resnost, ki zadeva občinstvo. Kaže na nekakšen boj, napor, evocira *pridobitništvo* v osnovnem smislu izraza: kako koga dobiti na svojo stran?

Najboljše gradivo na temle dvojnem albumu je prispevek tistih, ki nikakor niso znali peti. Morda zato, ker je tako prikrito, odmaknjeno, težko dosegljivo, postavljeno nekam za velike vloge? Malo že res, ampak občudovanja vreden je prav napor, ki ga »nepeski« igralec vloži v to, da kljub izrazitemu neznanju nekako le poda svojo točko, in da to postori do konca profesionalno. Pustimo torej v nemar nastope Yvesa



Hollywood Singing Actors

2 x CD, Membran Music 2007, www.membran.net

Montanda ali Doris Day, zakaj onadva sta bila pevca, ta album se spleča imeti zaradi Silvine Mangano, Mae West, Marlona Branda in ... Petra Sellersa. Oni so tisti, ki dajo od sebe vse. Resda gre vse tudi mimo in nikakor ne dosega prezence, kakršno so omenjeni zmogli pred kamero in z igralskim govorjenjem, pa vendar je njihovo petje šarmantno. Z njim ne zamajejo nobene čustvene sheme, z njim se ne morejo postavljati, pevsko ne povedo ničesar – še prepoznali jih ne bi po glasu – ampak so se le šli tele malce spodobnejše *karaoké*. Presegli so sami sebe, se našli v mediju, ki mu niso bili kos, in skozenj pokazali nonšalanco. Oni in še kdo (Kirk Douglas, recimo) se nikakor ne pretvarjajo, da znajo peti, in prav to nelagodje jih dela neponovljive. Brando hlina romantiko, Sellers se spakuje do obisti, ko imitira latino. Ves čas je razglašen, a ves čas *enako*. Takšen pristop poznamo med glasbenimi improvizatorji, in vsaj za Petra Sellersa lahko zapišemo, da to tudi je. Igra in muzika si nista nikdar in nikjer tako blizu kot ravno v improvizaciji.

In takšne pevske vloge dajejo ceno še tako cene ni kompilaciji. Poleg njih se ves drug, še tako pevsko šolan Holivud zdi kot naključno popevanje na gospodinjki radijski postaji.

TEORIJA AVTORJA IN NEVARNOSTI PAULINE

ČLANEK PAULINE KAEEL »KROGI IN STAROKOPITNEŽI« V NAŠI PREJŠNJI ŠTEVILKI JE BIL ŽOLČNI NAPAD NA KRITIŠKO ŠOLO TEORIJE AVTORJA, KAKRŠNO POZNAME IZ DELA ANDREWA SARRISA IN REVIJ MOVIE TER NEW YORK FILM BULLETIN. G. SARRIS NA ČLANEK ODGOVARJA S PRIČUJOČIM PRISPEVKOM. GDČ. KAEEL JE IMELA S SVOJIM SESTAVKOM BESEDO CELO ČETRTLETJE, ZDAJ BESEDO ZA PRAV TOLIKO ČASA PREDAJAMO G. SARRISU.

ANDREW SARRIS
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Pazite, da pri avtorju poiščete *njegov* pomen, ne svojega.

John Ruskin, *Sesame and Lilies*

Te skice se imenujejo *silhuete*, deloma zato, da bi s poimenovanjem takoj opozoril, da jih jemljem s senčne strani življenja, deloma zato, ker tako kot sence niso neposredno vidne. Če vzamem v roke kako silhueto, ne naredi name nobenega vtisa, mi ne da nobene jasne predstave. Šele ko jo dvignem visoko na steno in potem opazujem, ne slike neposredno, temveč tisto, ki se pokaže na steni, šele tedaj jo vidim. Slika, ki vam jo želim tukaj prikazati, je tudi notranja slika, ki postane vidna šele tedaj, ko jo pogledam skozi zunanost. Zunanost morda sama po sebi nima nič vpadljivega, toda šele ko s pogledom prodrem skozi, odkrijem notranjo podobo, ki je tista, ki vam jo želim prikazati: notranja upodobitev, ki je preveč bojazljiva, da bi postala vidna navzven, ker je stkana iz najizbranejših razpoložljivih duše.

Søren Kierkegaard, *Ali – ali* (Študentska založba, zbirka Claritas, Ljubljana, 2003, str. 125–126, prevedel Primož Repar)

I. TEORIJA AVTORJA

Nekatere zmotne predstave o teoriji avtorja, ki so se prikradle na strani *Film Quarterly*, so zdaj, kot kaže, med kritiki na Zahodni obali postale sveta resnica. Ernest Callenbach, denimo, v pomladni številki l. 1963 takole povzame največje intelektualno vrenje znotraj filmske kritike prejšnjega desetletja: »Leta 1957 je François Truffaut v pariškem mesečniku Cahiers du cinéma reviji predlagal 'politique des auteurs' – politiko kritike, usmerjene predvsem na režiserje, zlasti na izbrane režiserje, ki so se s stilno individualnostjo v očeh skupine okrog Cahiers kvalificirali kot 'auteurs' – ustvarjalci v osebnem smislu, kot to velja pri drugih umetnostih.« Tukaj bi popravil le manjše kronološko odstopanje. François Truffaut »politike avtorjev« prvič ni oznanil leta 1957, temveč v januarški številki Cahiers leta 1954 v članku z naslovom »Une certaine tendance du cinéma français«, naj poudarim »du cinéma français«, ne du cinéma américain. Zato je Callenbachova pokroviteljska izjava: »V svoji domovini je ta politika vodila k številnim nenavadnim sodbam, posebej o ameriških filmskih ustvarjalcih: prav Samuel Fuller, Nicholas Ray in Otto Preminger postanejo bogovi v tem novem panteonu,« hudo izkrivljanje besed. Panteon z le tremi stebri je zares panteon bedaka. Callenbach je v svojem hitrem pregledu oziroma enostranskem preletu strani Cahiers du cinéma spregledal bogove panteona, kot so Robert Bresson, Luis Buñuel, Charles Chaplin, Jean Cocteau, Aleksandr Dovženko, Carl Dreyer, Sergej Eisenstein, Robert Flaherty, D. W. Griffith, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Kenji Mizoguchi, F. W. Murnau, Max Ophuls, Jean

Renoir, Roberto Rossellini, Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, Jean Vigo in Orson Welles.

Tukaj je nekaj neizpodbitnih dejstev za zbegane kritike in morebiti zavedene bralce *Film Quarterly*: leta 1958 so Cahiersovi kritiki glede na svoj panteon režiserjev objavili seznam dvanajstih največjih filmov vseh časov: Murnavova *Zora* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927), Renoirjevo *Pravilo igre* (*La Règle du jeu*, 1939), Rossellinijevo *Potovanje v Italijo* (*Viaggio in Italia*, 1954), Eisensteinov *Ivan Grozni* (*Ivan Groznyj*, 1944), Griffithovo *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1915), Wellesov *Mr. Arkadin* (1955), Dreyerjeva *Beseda* (*Ordet*, 1955), Mizoguchijeva *Legenda o Ugetsu* (*Ugetsu monogatari*, 1953), Vigojeva *Atalanta* (*L'Atalante*, 1934), von Stroheimova *Svatbena koračnica* (*The Wedding March*, 1928), Hitchcockov *V znamenju kozoroga* (*Under Capricorn*, 1949), Chaplinov *Gospod Verdoux* (*Monsieur Verdoux*, 1947). Istega leta je Truffaut navedel deset največjih živečih režiserjev: Chaplin, Renoir, Dreyer, Rossellini, Hitchcock, von Sternberg, Buñuel, Bresson, Gance, Lang, Callenbachovih bogov iz panteona – Fullerja, Raya in Premingerja – začuda ni na teh seznamih. Nikakor ne zanikam, da so v Cahiers naklonjeno pisali o teh treh režiserjih. So, za to so imeli tudi dobre razloge. Nedopustno pa je nenehno izkrivljanje nasprotnih kritičnih stališč, ki smo mu priča v *Film Quarterly*. Preveč preprosto je odpraviti sistem kritičnih vrednot, ki vključuje stotine režiserjev, z izpostavljanjem dveh ali treh, ki se ti slučajno zazdijo »nenavadni«. Pri reviji, ki je domnevno posvečena »filmski razgledanosti«, je neodgovorno tudi ustvarjanje vtisa, da vsi kritiki in pisci za Cahiers, *Movie*, *Film Culture* in *The New York*

Film Bulletin sledijo isti »misli« in delijo isto estetsko teorijo. Zdajle pišem za *Film Quarterly*, mar zato že sledim »misli« *Film Quarterly*? Upam, da ne.

Okus je morebiti v sorazmerju z obsegom. Če si ogledamo konkreten primer, pomladna številka *Film Quarterly* 1. 1962 je bila naslovljena »Posebna številka o Hollywoodu«. Na naslovnici je fotogram iz *The Exiles* (1961) Kenta Mackenzija – pogled od zadaj, skupaj s smetnjaki. Po tem nemikavnem začetku revija steče s prevzvišenim uvodnikom »Turn On! Turn On!« – zahodnoobalnim nadaljevanjem »Stand Up! Stand Up!« Lindsaya Andersona. Nato nam postrežejo z ustrežno pompozno naslovljeno »razpravo«: »Personal Creation in Hollywood – Is It Possible?« Potrotniki so ugledne avtoritete o osebnem ustvarjanju: Fred Zinnemann, John Houseman, Gavin Lambert, Irvin Kershner, Kent Mackenzie, Pauline Kael in Colin Young. Arthur Knight priskoči s hvalisanjem New Hollywood Museum, institucije, za katero že v prvih načrtih ni bilo mišljeno, da bi bila enako uporabna kot podobne institucije v New Yorku, Londonu in Parizu. Albert Johnson ima intervju s Hubertom Cornfieldom in Paulom Wendkosom ter bralcem uspe priskrbiti nekaj novih informacij, kar v *Film Quarterly* sicer ni ravno pogosto. Podobno plodna je tudi analiza kariere Abrahama Polonskega, ki jo opravi William Pechter. Joseph Anderson sklene razdelek s članki s primerjavo Kurosawovih *Sedmih samurajev* (Shichinin no samurai, 1954) in *Sedmih veličastnih* (The Magnificent Seven, 1960) Johna Sturgesa – milo rečeno ambivalentno primerjavo. Anderson o Kurosawi in imitatorju Johnu Sturgesu: »V tem primeru veliko pomembnih razlik izhaja iz tradicionalnega hollywoodskega pogleda na stvari in pri primerjavi Sedmih veličastnih s Kurosawovim filmom se razkrijejo nekatere fiksne ideje, ki zavirajo ameriško filmsko ustvarjanje.« Anderson o Johnu Fordu in imitatorju Kurosawi: »Vendar Sedem samurajev svojo obliko dolguje ameriškemu vesteru – kar Kurosawa sam priznava – posebej Johnu Fordu. Kurosawa je črpal iz tujih vplivov. Brez ameriške kinematografije ne bi bilo Kurosawe.« Ameriška kinematografija je na straneh *Film Quarterly* dobra skoraj samo za to: da Kurosawa in drugi bogovi ekspreso panteona črpajo iz nje. Naj poudarim, da Kurosawa dolg do Forda »sam priznava«. Ali bi v *Film Quarterly* sploh pisali o Fordovem vplivu, če ga ne bi razkril Kurosawa? Dvomim. V preostanku te patetične »hollywoodske številke« najdemo običajno količino filmskih recenzij (tri) in kratkih ocen v rubriki »Entertainments« (deset). Nobenih filmografij. Nobenih raziskovalnih člankov. Niti zabavljaških prispevkov, za katere bi pričakovali, da bi jih Hollywood vzpodbudil pri mrakobnih akademikih. Dejansko nič razen vere, upanja in priporočil.

Nasprotno pa v ameriški številki *Cahiers du cinéma* decembra 1955 najdemo članke Maxa Ophulsa (Hollywood, petite île), Erica Rohmerja (Redécouvrir l'Amérique), Jacquesa Rivetta (Notes sur une révolu-

Orson Welles med snemanjem filma *Polnočni zvonovi* (Chimes at Midnight, 1965)



tion), Andréja Bazina (Evolution du Western), Clauđa Chabrola (Evolution du film policier), Jeana Domar-chajda (Evolution du film musical), Pierra Kasta (Thou-sand and Three), Henrija Mercillona (Où en est l'éco-nomie du cinéma américain?), Aldriana Scotta (His-tory of the Black List), Harryja Purvisa (Mémento du dialoguiste hollywoodien). *Pièce de résistance* številke je slovar (takrat) sodobnih ameriških režiserjev s fo-tografijami, biografskimi in filmografskimi podatki ter kritično oceno njihovih karier – vsega sto petdeset imen, od katerih je šestdeset podrobno obdelanih. V šestdeseterici so: Robert Aldrich, Laslo Benedek, John Berry, John Brahm, Richard Brooks, Frank Capra, Charles Chaplin, George Cukor, Michael Curtiz, Jules Dassin, Cecil B. DeMille, Edward Dmytryk, Allan Dwan, Richard Fleischer, John Ford, Samuel Fuller, Tay Garnett, Edmund Goulding, Henry Hathaway, Howard Hawks, Stuart Heisler, Alfred Hitchcock, John Huston, Elia Kazan, Gene Kelly, Henry King, Henry Koster, Fritz Lang, Mitchell Leisen, Joseph Losey, Leo Mc-Carey, Joseph L. Mankiewicz, Anthony Mann, Lewis Milestone, Vincente Minnelli, Robert Montgomery, Arch Oboler, Joseph Pevney, Otto Preminger, Richard Quine, Nicholas Ray, Mark Robson, Robert Rossen, Robert Siodmak, Douglas Sirk, Josef von Sternberg, George Stevens, John Sturges, Preston Sturges, Jacques Tourneur, Edgar G. Ulmer, King Vidor, Raoul Walsh, Charles Walters, Orson Welles, William Wellman, Billy Wilder, Robert Wise, William Wyler in Fred Zinnemann. Več je režiserjev v nebesih in na zemlji, kot si jih sanja *Film Quarterly*jevo modrijanstvo. Aja, naslovnica: nič manj kot Marilyn Monroe od spredaj – v prizoru iz *Sedmih let skomin* (The Seven Year Itch, 1955), ko ji veter dviguje krilo. Ob pogledu na ti dve hollywoodski številki eno ob drugi, od začetka do konca, bi moral vsak nepristranski opazovalec priznati, da so pri *Cahiers du cinéma* bistveno bolj omikani, razgle-dani in dovtetni. Razlika med pogledom na Holly-wood *Film Quaterly* in *Cahiers* je razlika med navad-nim odštevanjem in diferencialnim računom. Če bi uredniki in kritiki *Film Quaterly* kinematografijo naj-raje obsekali, je to njihova stvar, a potem ni nobenega razloga za razpravo. Ne moremo pričakovati, da bi bili ljudje, ki menijo, da je le deset filmov na leto vrednih ogleda, pripravljeni na vrednotenje več sto del.

Moja obramba teorije avtorja je zato globinska obramba. V zadnjih dveh letih sem na vse mogoče načine zagovarjal zgolj to, da je teorija avtorja najbolj učinkovita metoda za klasifikacijo kinematografije – pretekle, sedanje in prihodnje. Teorija avtorja pa ven-dar nikoli ni bila mišljena kot okultističen ritual. Kot sem zapisal v svojem prispevku »Notes on the Auteur Theory in 1962« (Film Culture, zima 1962/3): »Žal so se teorije avtorja nekateri kritiki oprijeli kot bližnjice do filmske razgledanosti. Z 'ali vidiš ali ne' držo do bralca si lahko posebej len kritik s teorijo avtorja prihrani napre-zanje z izražanjem in razlaganjem. Najslabše kri-tike teorije avtorja so dejansko še bolj brez pomena kot

neposredne recenzije vsebine, ki v ZDA veljajo za kri-tiko. Brez potrebnih raziskav in analiz se lahko teorija avtorja izrodi v snobovsko mlatenje prazne slame, ki ga poznamo iz prodaje slik.«

Raziskovanje in analiza sta ključna za zdravo avtor-sko kritiko. Če se lotite Raya – Nicholasa ali Satyajita – morate, preden lahko postanete avtoriteta za katerega od njunih filmov, videti vsa njuna dela. Po določenem številu filmov se izoblikuje vzorec in govorimo lahko o Rayih, Ophulsu, Renoirju, Mizoguchiju, Hitchcocku, Chaplinu, Fordu, Wellesu, Dreyerju, Rosselliniju, Mur-nauu, Griffithu, von Sternbergu, Eisensteinu, von Stro-heimu, Buñuelu, Bressonu, Hawksu, Langu, Flahertyju, Vigoju, tako kot govorimo o umetnikih in avtorjih na drugih področjih. Ker je teorija avtorja teorija vzorcev, ki se nenehno spreminja, se nikoli ne bi zavzel za nepremično, ptolemajsko konstelacijo režiserjev. Le po ponovni oceni na tisoče filmov bo imel kateri koli osebni panteon dokaj objektivno vrednost. Ovredno-tenje teorije avtorja je velik zalogaj, ki mu nikoli bomo ugledali konca. Medtem pa bo naša navada zbiranja naključnih filmov v režiserskih sklopih našim zanam-cem priskrbela vsaj poskus klasifikacije.

Razprava o teoriji avtorja bi se morala ukvarjati z otenki, ne skrajnostmi. Preučevanje kinemato-grafije prek režiserjev ni nič revolucionarnega. Celo družbenozavedne filmske zgodovine Rotha-Griffith-Lindgren-Jacobs-Kracauer-Sadoul-Aristarco-Knigh-tove družčine priznavajo vlogo režiserja v določenih obdobjih in na določenih krajih, večinoma v daljni preteklosti in daleč stran. Od teh odličnih gospodov se ločim s svojim pojmovanjem filmske zgodovine kot ustvarjalne poti režiserjev.

Svoje stališče sem pojasnil v pomladni številki *Film Culture* l. 1962:

»Kronološka razdelitev kinematografije v zgo-dovinska obdobja ohranja tisto, čemur bi lahko rekli piramidna zmeta številnih filmskih zgodovinarjev. Pri tej zmoti na zgodovino kinematografije gledajo kot na proces, pri katerem izkušeni obrtniki svoje celuloidne zidake polagajo na eno samo piramido, ki se vzpenja k eni sami najvišji točki, naj bo to realizem, humani-zem, marksizem, žurnalizem, abstrakcionizem, ali celo eroticizem. Režiserje vrednotijo predvsem glede na njihove 'prispevke' k evoluciji utopične kinemato-grafije, ki je prilagojena utopični družbi. Ko enkrat pride do vpeljave nove forme, nadaljnje izboljšave nimajo več vrednosti. Če je Murnau poznal premik kamere, zakaj bi cenili Ophulsa? Ker se je velik del tehničnih dosežkov, vključno z zumom, uveljavil do konca obdobja nemega filma, so začeli zvočne filme ceniti skoraj izključno zaradi družbene vsebine. Na bruselskem glasovanju leta 1958, ki je bilo verjetno zadnji vzdihljaj piramidnih kritikov, so se v prvo dva-najsterico uvrstili le trije zvočni filmi, med njimi sta bila filma *Velika iluzija* (La Grande illusion, 1937, Jean Renoir) in *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948, Vitto-rio De Sica) očitno izbrana zaradi vsebine, medtem ko

je *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles) verjetno dobil podporo tako pri privržencih forme kot politične vsebine. (Omenim lahko, da se je ob nedav-nem glasovanju revije *Sight and Sound* pokazal rastoč vpliv novih francoskih kritikov in ustvarjalcev.)

Sistem vpeljevanja novosti piramidne zgodovine običajno zatrjuje, da so nemi režiserji iznašli oblike, medtem ko so zvočni režiserji izpopolnili stile, in v pi-ramidnih zgodovinah, zlasti tistih, ki so usmerjene k realizmu, veljajo stilisti za kinematografske zajedavce. To bi morda lahko razložili s tem, da je stiliste teže analizirati kakor iznajditelje in da je vsaj na videz lažje opredeliti Eisensteina kot Hitchcocka. Dejansko pa so kritiki, ki so površni pri Hitchcocku, običajno površni tudi pri Eisensteinu.

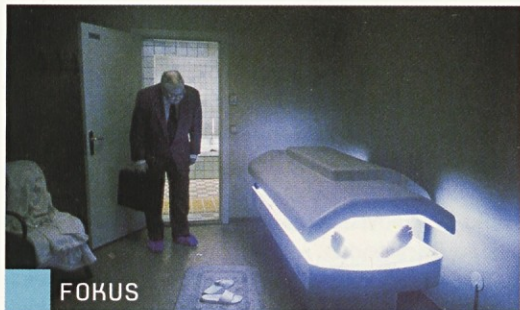
Ena izmed težav piramidnega pristopa je v tem, da so njegovi temelji zelo togi; še posebej neme kla-sike so trdno obdane s spoštljivostjo. Tedaj je skoraj enako težko spodkopati Pudovkina, ne da bi premak-nili Eisensteina, kot kritizirati Stalina, ne da bi vzeli veljavo Leninu. Ker je nova kritika nujno revolucio-narna, je za nove kritike lahko koristno, če povsem raztreščijo piramido in začnejo s tistim, kar poznajo neposredno. Nadaljnja ovira piramidnih zgodovin je v tem, da zavračajo odklone od najvišje točke, tudi ko gre za priznane mojstre. Vsekakor je pri piramidnih zgodovinah najosupljivejše prav število režiserjev, ki naj bi nazadovali, se osramotili, prodali, umaknili iz realnosti, izogibali odgovornosti in drugače zašli. Jasno, nekateri režiserji po vseh merilih nazadujejo. Ne moremo resno zagovarjati trditve, da je René Clair iz leta 1962 enakovreden Renéju Clairu iz leta 1932. Pri piramidnih kritikih je nadležno njihovo moralno ogorčenje. V napadu na Hitchcockove hollywoodske filme v reviji *Sequence* je Lindsaya Andersona, kot kaže, zmotil že razkošni hotel, ki ga je režiser izbral med londonskim obiskom. Morebiti je najbolj never-jeten piramidni napad vseh časov Kracauerjeva kritika nemških režiserjev, ker naj bi bili preveč ezoterični za množice.

Kaj je torej lahko alternativa piramidi? Predlagal bi obrnjeno piramido, ki je navzven odprta, da lahko sprejme nepredvidljiv razpon in raznolikost posa-meznih režiserjev. Časovno obdobje kinematografije lahko nato razdelimo v obdobja ustvarjalnih poti njenih režiserjev, vsakemu pa poleg splošne kolektivne skrivnostnosti kinematografije dopustimo tudi pravi-co do osebnih skrivnostnosti. Obrnjena piramida ne zahteva novega manifesta. Kritiki in filmski ustvarjalci zadnje desetletje že stopajo po tej poti. Zgodovina kot biografija se kaže v vse bolj pogostejših retrospektivah in popularizaciji kultov režiserja.«

Se nadaljuje.

The Auteur Theory And The Perils Of Pauline, prvič objavljeno v *Film Quarterly*, zv. 16, št. 4. (poletje, 1963), str. 26–33.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



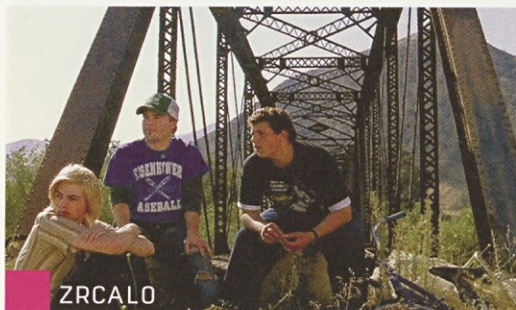
FOKUS

FOKUS:

19. LIFFE: Roy Andersson, Otar Iosseliani, mladi romunski film

SLOVENSKI FILM:

10. festival slovenskega filma



ZRCALO

KINO SVET:

Viennale

ZRCALO:

Ameriški neodvisni film



SLOVENSKI FILM

REALITY CHECK:

Lezbični in gejevski film

TEORIJA:

Jacques Rancière



NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 2.800 sit/11,68 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

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

REVIJA EKRAN
METELKOVA 6
1000 LJUBLJANA

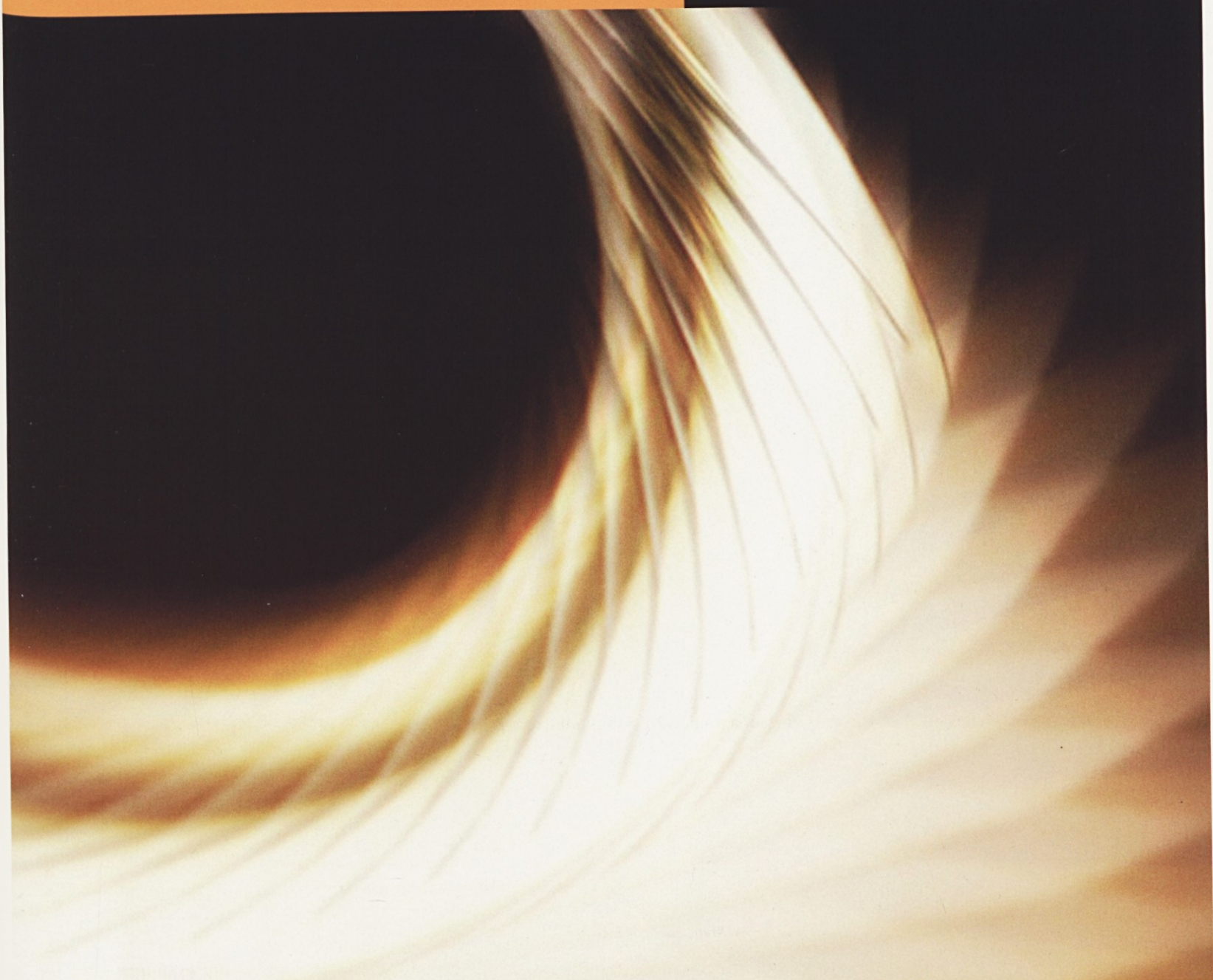


SCHWARZ



vaše ideje na papirju

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



DS

186 642/2007



920071123,4

COBISS 0

CITY OF WOMEN

Smej se glasno! 3 - 13 Okt 2007

Filmski program na 13. Mednarodnem festivalu sodobnih umetnosti - Mestu žensk



Nedelja, 7. oktober, 18.00,
Galerija Škuc // **Humor dela**

V okviru mednarodne produkcije, ki obravnava prekerno delo, bodo potekale projekcije video filmov.



Ponedeljek, 8. oktober, 20.00, CD-Kosovelova dvorana // **Večer filmov festivala Flying Broom**

Pelin Esmer: The Play/Igra
(Turčija, 2005, 73')

Dokumentarni film o turških ženah v gorski vasi v južni Turčiji, ki želijo napisati in odigrati igro svojih življenjskih zgodb.



Zeynep Arisoy: Fat Woman in the Land of the Thin/Debela ženska v deželi suhih
(Turčija, 2007, 14')

V filmu gledajo ženske na svet z zornega kota svojih življenj, izkušenj, sreče in žalosti, vendar znajo vedno najti način, da se nasmehnejo.



Torek, 9. oktober, 18.00, CD-Kosovelova dvorana
Antoinette Jadaone: Plano (Filipini, 2004/2005, 2'17")
It Feels So Good To be Alive (Filipini, 2005, 2'49")
Tag Along (Filipini, 2006, 5'20")
Poigravanje z menjevanjem vlog majhne deklice, ki se vede kot odrasla oseba.

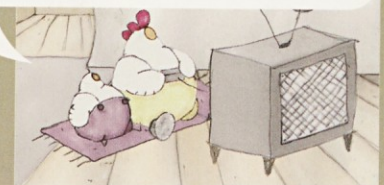
Dunja Kukovec, Aleksandra Keka Čalič: Brute figure
(Slovenija, 2007, 45')
Amaterski eksperimentalni film o brezdomkah in ženski literaturi; premiera.

Sreda, 10. oktober, 18.00, Kinodvor
Andrina Mračnikar: Der Kärntner spricht deutsch/Korošec govori nemško!
(Avstrija, 2006, 60')

Film o avstrijski zgodovini, ki jo pripovedujejo ljudje, ki jih prej o tem skoraj nikoli niso spraševali. Po projekciji sledi pogovor z režiserko, moderatorka: Tanja Lesničar-Pučko.

Četrtek 11. oktober, petek 12. oktober, sobota 13. oktober, 16.00-19.00, CD-M1
Girlswholikeporno - delavnica

Vloga žensk v pornografiji je bila vedno pred kamero. Tokrat hočemo biti za in pred njo in želimo snemati porno filme. In ne zgolj to: spodkopati hočemo podobo naše seksualnosti, ki jo je skonstruirala pornografska industrija. Ustvarjati hočemo pornografijo, ki ruši seksizem spolov. Udeležba je brezplačna. Prijave sprejemamo na workshop@cityofwomen.org



Sobota, 13. oktober, 18.00, Kinodvor
Animateka na Mestu žensk: Slon, program animiranih filmov za otroke

Izbor kratkometražnih animiranih filmov, ki bodo v last tako odraslim kot otrokom.

