

# ENCA

Revija za film in televizijo



Letnik XLVII / marec 2010 / 3,5€

## **Psiho profil**

Martin Scorsese

## **Festivali**

Berlinale, Rotterdam

## **Zid objokovanja**

Slovenski filmski center

## **Kaliber 50**

Neuničljivi filmski kostumi

## **Posvečeno**

J.P. Belmondo

## **Televizija**

Spletne nadaljevanke







Gorazd Trušnovc	2	<b>UVODNIK – Dilema</b>
Martin Marzidovšek	3	<b>RAZGLEDNICA - Naj živi kratki film!</b>
		<b>BLIŽNJI POSNETEK</b>
Špela Barlič	4	Intervju z Miho Knificem
		<b>FESTIVALI</b>
Neil Young	8	Mladost je radost (Rotterdam)
Simon Popek	10	Plesali so 60 let (Berlinale)
		<b>ZID OBJOKOVANJA</b>
Milan Ljubič	12	Odmev na SPP in Osnutek zakona o SFC
Aleš Pavlin	14	Zakon, ki ne bo rešil prihodnosti slovenskega filma
Aleš Blatnik	16	Kaj se lahko slovenska produkcija nauči od filma Mož, ki je premagal Amazonko
		<b>FOKUS – (Dokumentarni) film BiH</b>
Miran Zupanič	18	Ob retrospektivi dokumentarnega filma BiH
Nina Zagoričnik	22	Pogovor s Srđanom Vuletićem in Pjerom Žalico
		<b>ESEJ</b>
Ana Mizerit	24	Tango z Baconom
		<b>PSIHO PROFIL</b>
Zoran Smiljanič	29	Martin Scorsese
		<b>POSVEČENO: J. P. Belmondo</b>
Andrej Gustinčič	34	Od nouvelle vague do le cinéma de papa
		<b>KALIBER 50</b>
Zoran Smiljanič	38	Neuničljivi filmski kostumi
		<b>TEHNO</b>
Uroš Šetina	46	Alica v Burtonovi deželi
		<b>TELEVIZIJA</b>
Tina Bernik	48	Nadaljevanke na spletu namesto na TV
		<b>MALA RUBRIKA GROZE</b>
Tomaž Horvat in Miha Mehtsun	51	Dobrodošli v podzemlje
		<b>MUZIKA</b>
Matic Majcen	53	Keith Schofield
		<b>KNJIGARNA</b>
Matic Majcen	55	Transnacionalni razgledi
Ingmar Bergman	56	Laterna magica
		<b>KRITIKA</b>
Špela Barlič	58	Policijski, pridevnik
Mateja Valentinčič	60	Prerok
		<b>NA SPOREDU</b>
Zoran Smiljanič	62	Knjiga odrešitve
Bojana Bregar	62	Možje, ki strmijo v koze
Sandi Pavec	63	Vsi so v redu
Katja Čičigoj	63	V zraku
		<b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>
Gorazd Trušnovc	64	Živalske ljubezni





# Dilema

Gorazd Trušnovec

Dober teden dni po izidu prejšnje, februarske številke Ekрана me je presenetilo spoznanje, da so se nekateri članki iz revije znašli skenirani na internetu in da si bralci prek spletnih socialnih omrežij pošiljajo te članke oziroma opozarjajo na povezave nanje. Instinktivni občutek hipnega, nelagodnega presenečenja in zakrbljenosti je nemudoma odplaknilo navdušujoče spoznanje, da se v Ekranu očitno objavljajo dovolj zanimivi in vznemirljivi članki, da si jih želijo bralci – predvidevam, da mlajše generacije, dodobra udomačene v novih komunikacijskih kanalih – deliti z drugimi (potencialnimi) bralci. In čeprav v dobi razcveta reproduktivne tehnologije ni ravno raketna znanost, kupiti ali si revijo izposoditi od nekoga, ki jo je kupil, iz nje poskenirati kakšen tekst in ga poslati na anonimni spletni strežnik, je osnovni interes, ki poganja to aktivnost, za vse ustvarjalce revije vendar obenem nagrada in motivacija za nadaljnje delo. Kako že gre tisto? Kopiranje je najvišja oblika komplimenta – pa čeprav se jemlje pojem »kopiranja« povsem dobresedno in je morda na prvi pogled v neskladju z osnovnim ekonomskim oziroma preživetvenim nagibom.

Ali kot so v tej številki Ekрана povedali gverilski ustvarjalci ene izmed domačih spletnih nanizank: »Če narediš tako dober film, da si ga gledalci pošiljajo med sabo, si za promocijo že poskrbel, če se film ne širi sam od sebe, pa po naših merilih preprosto ni dovolj dober.« Za tem, kar se zdi na prvi pogled samo še ena vehementna izjava v filmskem okolju, preplavljenem z vehementnimi izjavami, se v resnici skriva precej globlja dilema, ki prihaja pereče na plano tudi pri aktualnem poskusu ali boljše rečeno pri poskusih formalnega urejanja domače kinematografije. Spremembam na področju uredb in zakonskih aktov oziroma tako Splošnim pogojem poslovanja Filmskega sklada kot predlogu zakona o Slovenskem filmskem centru posvečamo poseben blok v tej in v naslednji številki Ekрана, saj gre za uredbe, ki same po sebi sicer še ne bodo prinesle sprememb, jih pa omogočajo oziroma lahko stimulirajo spremembo sedanjega stanja.

In tu je zdaj ta dilema – kaj in v katero smer spreminjati, korigirati, zamenjevati, izboljševati? Je smiselno podpiranje pasivnosti in samozadostnosti dejavnosti, ki poteka bolj ali manj sama zaradi sebe, larpurlartistično, ali je nemara bolj smiselna podpora tiste ustvarjalnosti, ki je živa, dinamična,

odzivna, provokativna? Ki ima odmev pri gledalcih, za katero obstaja interes pri bralcih? Če smo prejšnji mesec kot pozitivni primer reševanja težav z ureditvijo nacionalne kinematografije navedli avstrijski model za spodbujanje filmske ustvarjalnosti, bi se veljalo k severnim sosedom ozreti še enkrat ta mesec. V vmesnem obdobju so bili namreč objavljeni podatki, da so avstrijski kinematografi v preteklem letu zabeležili rekordni obisk, z 18,4 milijona obiskovalcev (v državi, ki ima 8,3 milijona prebivalcev) je bilo to eno najboljših let v zadnjem obdobju, v letu 2009 pa si je kar 1,45 milijona obiskovalcev ogledalo domače filme. Če se takole, čez palec primerjamo s severnimi sosedi, lahko najprej ugotovimo, da gre posameznik v povprečju na letnem nivoju med dva in trikrat pogosteje v kino kot »naš« kinoobiskovalec, če pa se ozremo h gledanosti nacionalnega filma, pa je razmerje še nekajkrat slabše v našo škodo. Če podatke prenesemo v naše okolje bi to pomenilo, da bi si v lanskem letu slovenske filme ogledalo kakšnih 200.000 gledalcev, dejanski skupni letni izkupiček naše kinematografije pa je desetkrat (!) bolj pičel. Takemu rezultatu se razen v izjemnih letih *Kajmaka in marmelade* (2004) ter *Petelinjega zajtrka* (2008) niti od daleč nismo približali. In če upoštevamo, da se je tudi okoli leta 2000 govorilo o domnevni filmski pomladi, pa tudi to, da je približno znano, kaj bi naj bilo na domačem filmskem »lagerju«, ali lahko naslednji presežek gledalcev, s katerim bi se vsaj približno približali severnim sosedom, pričakujemo enkrat okrog leta 2012?

Pa da ne bomo kukali samo na senčno stran Alp, v pogovoru, ki si ga lahko preberete v nadaljevanju marčevske številke, je Pjer Žalica ponosno opisal lokalno situacijo, v kateri imajo ustvarjalci podporo javnosti, ki obožuje domači film: »Tudi v bosanskem Koloseju se niti en tuji film, vključno z Avatarjem, po številu gledalcev ne more približati domačemu filmu. Nima nobene možnosti.« Obstrukcije, ki se seveda tudi dogajajo in ki jih omenja v nadaljevanju, očitno ne preprečujejo splošne pozitivne klime in konsistentno dobrih rezultatov tako doma kot na relevantnih festivalih v tujini.

V tem ureditvenem procesu, ki smo mu priča, bo vsekakor enako pomenljivo to, kaj se bo sprejelo s konsenzom kot tisto, kar »ne pride v poštev« oziroma kar bodo razne interesne skupine izločile iz prihodnjih pravil igre. Čeprav so uredbe same po sebi le črke na papirju, bomo lahko prav tu našli indice, ali si lahko dejansko obetamo kakšen novi val, ki bo dvignil in omogočil osvežitev kreativnosti in nastajanja filmov, ki si jih bodo gledalci želeli pošiljati med sabo, ali bomo kljub uspešnim primerom v soseski vztrajali v oseki splošnega nezadovoljstva in apatije.



# Naj živi kratki film!

S 32. festivala Clermont-Ferrand (29. januar–6. februar 2010)

Martin Marzidovšek

Presenečeno obstanam pred kinodvorano. Naslednja projekcija je šele čez dobro uro, pred vhomom v dvorano pa je že precejšnja vrsta, ki se bo pozneje vila tudi na ulico mesteca v osrčju Francije, znanega v prvi vrsti po platiščih Michelin. Vsi mrzlično upamo, da si bomo le uspeli priboriti prost sedež, drugi pa se včasih spustijo celo v prepire z biljeterji in skušajo na vsak način priti v dvorano! Ne, ne gre za zadnjo različico »blockbusterske« viže à la *Avatar* ... Naj zveni še tako presenetljivo, a tukaj se lahko zberejo trume cinefilov, ki so pripravljeni prestati lep del hladnega zimskega popoldneva za to, da bi videli kratke filme: igrane, dokumentarne, eksperimentalne, zombijevske, erotične in neodvisne filme z vsega sveta, ki so bili letos ponovno na ogled na verjetno najpomembnejšem festivalu kratkega filma na svetu – Mednarodnem festivalu kratkega filma v Clermont-Ferrandu.

Na kratke filme se pogosto gleda kot na nekakšno inferiorno predstopnjo celovečerni formi, ki naj izven krogov filmskih profesionalcev ne bi imel publike. Mnenje hitro ovrže vsakdo, ki je izkusil katero izmed edicij Clermont-Ferranda, ki že 32 let dokazuje, da gre za format, ki je z drznim in nekonformističnim iskanjem možnosti in meja izraznosti pomembno gonilo sedme umetnosti. Izredna odmevnost in obiskanost festivala kažeta, da izvirne filmske izpovedi ne nagovarjajo le filmarjev in kritikov, temveč tudi občinstvo, ki sicer žal težje dostopa do kratkega filma. Zato so tudi letos priredili *marché du film court* (trg kratkih filmov), kjer večje filmske nacije in posamezni producenti predstavljajo svojo produkcijo ter nagovarjajo žal redkejšje predstavnike distribucije. Ta ostaja za večino producentov še vedno trd oreh in pojav kanalov za spletno distribucijo ter prenosljive multimedijske naprave kot iPhone kljub entuziazmu še niso prava alternativa kinodvoranam in DVD-nosilcem.

Med številnimi sekcijami naj najprej izpostavimo tekmovalne: veliko mednarodno in nacionalno (francosko) ter Lab sekcijo, posvečeno bolj eksperimentalnim filmom. Mednarodni tekmovalni program (78 filmov) in sekcija Lab (42 filmov) sta ponudila odličen pregled nad lansko produkcijo kratkih filmov z vsega sveta. Za uvrstitev na tokratni festival se je potegovalo kar 6.524 filmov iz 107 držav, kar samo po sebi govori o prestižu in svetovni prepoznavnosti tega filmskega festivala. Letošnja bera tekmovalnih filmov je bila kvalitetna in publika je veliko filmov pozdravila z bučnim aplavzom. Morda je bil zato

nekoliko večje presenečenje zmagovalni film mednarodnega tekmovalnega programa *Blue Sofa* italijanskih režiserjev Lare Fremder, Giuseppeja Baresija in Pippa Delbona. Film je namreč publika na zaključni slovesnosti ob prevzemu nagrade Grand Prix izžvižgala. Ja, izkušena publika je tu neprizanesljiva. Zato pa je prišla na svoje, ko je nagrado publike prejel odličen norveški animirani film *Sinna Mann* režiserke Anite Killi.

Na ogled je bila tudi obsežna retrospektiva maroških kratkih filmov, ki je predstavljala razvoj maroške kinematografije in njeno zlato dobo od poznih 50-ih do zgodnji 70-ih let prejšnjega stoletja. Letos je izstopal pregled kratkih filmov o zombijih, vampirjih in drugih nesmrtnih. Po besedah direktorja festivala Jean-Clauda Saurela so v zadnjih letih opazili porast kratkih filmov, ki se dotikajo te tematike, zato so s panoramo želeli opozoriti na ta trend. Naj ob številnih drugih sklopih za konec omenimo še sedem kratkih filmov, ki so se odvrtili ob pozni večerni uri, in to z razlogom. Sekcija z naslovom *Minuit rose* (Rožnata polnoč) je bila namreč posvečena erotičnim filmom, ki so nastali pod taktirko ženskih režiserk in naj bi odražali drugačno – žensko – občutljivost v filmski formi, kjer sicer dominirajo moški. Kljub izrednem zanimanju pri občinstvu in prisotnosti tako režiserk kot igralk pa filmi le niso bili tako navdušujoči, kot je pričakovala mesenosti željna publika ...



SINNA MANN



Pogovor z Miho Knificem

»» Preživeli  
bodo  
najboljši,  
ne  
najlepši. ««



Špela Barlič, foto: Darko Simtič



MIHA KNIFIC JE REŽISER, SCENARIST IN PRODUCENT S KIPARSKO IZOBRAZBO IN FILMSKO SPECIALIZACIJO NA STOCKHOLMSKI ROYAL COLLEGE OF FINE ARTS. V SLABEM DESETLETJU JE SPRAVIL POD STREHO ZAVIDLJIVO ŠTEVILO GIBLJIVIH SLIK RAZLIČNIH FORMATOV – OD VIDEOSPOTOV, OGLASOV, KRATKIH IN ANIMIRANIH FILMOV TER DOKUMENTARCEV DO V ŠVEDŠČINI POSNETEGA EKSPERIMENTALNEGA CELOVEČERCA *NOČ* (2007). NA LANSKEM FSF V PORTOROŽU JE PRESENETIL Z ODLIČNO, V PRIHODNOST POSTAVLJENO MINIATURKO *LOVEC OBLAKOV* (2008) IN ODNESEL VESNI ZA NAJBOLJŠI KRATKI FILM IN SCENOGRAFIJO, NAGRADI PA POSVETIL ŽAL POKOJNEMU DIREKTORJU FOTOGRAFIJE PRI FILMU, VILKU FILAČU.

### **Na ALU ste diplomirali iz kiparstva, nato pa na Švedskem magistrirali iz filma. Zakaj študij na Švedskem?**

Pravzaprav zaradi švedskih filmov. V tistem času sta v kina prišla *Pokaži mi ljubezen* (Fucking Åmål, 1998) in *Lilija za vedno* (Lilja 4-ever, 2002), pa tudi že *Luknja v srcu* (Ett hål i mitt hjärta, 2004) Lukasa Moodyssona. Ti filmi so mi bili blizu. Za Skandinavijo sem se odločil tudi zato, ker se mi je zdelo, da gre za lepo družbo, ki na poseben način – drugače kot pri nas – spoštuje soljudi, še posebej otroke, in se ne obremenjuje z razlikami med ljudmi. To me je pritegnilo. V Stockholmu sem se srečal z delom Roya Anderssona, ki sem ga kasneje spoznal tudi osebno, na snemanju filma *Ti, ki živiš* (Du levande, 2007).

### **Ste se že prej ukvarjali s filmom?**

Že ob koncu študija kiparstva na ALU sem začel delati malo drugačne stvari. Razstavljal sem na primer zgodborise, fotografije s teksti, ki so opisovali, kaj se na fotografiji zgodi. Na avtorski razstavi *Slow motion* v Mali galeriji sem razstavil 4 zaporedne sličice starega 8-mm filma in poskušal ujeti čas, ki ga zaznamo kot podobo. Tudi *Noč* je bila sprva instalacija – v galeriji je bil razstavljen samo scenarij za »nemogoči film«. Potem je Simon Tanšek, direktor fotografije, ta scenarij prebral in predlagal, da bi ga vseeno posneli. Naleteli smo na ugodne okoliščine in v nekaj mesecih smo film posneli.

### **Kaj vas je najbolj gnalo od kiparstva k filmu?**

Tisto, kar mi je pri kiparstvu najbolj manjkalo, je delo z ljudmi. Pri kiparstvu imaš pred sabo model ali pa še tega ne, film pa je skupni rezultat mnogih ljudi, talentov in idej, ki jih kot režiser povežeš v celoto.

### **Vaš prvenec *Noč* je po svoje postmodernistični manifest, avtoreferencialen kolaž različnih citatov in umetniških praks ...**

Za nekoga iz stroke je to postmodernistični manifest, za tistega, ki ne ve, da so dialogi sestavljeni iz citatov, pa je to klasičen film. Lahko se ga gleda neobremenjeno, je pa delan na zaprt način – govori o stvaritvi sami, o porajanju idej, postavlja tudi

vprašanja o času. Zanimive se mi zdijo pasaže, ki se ukvarjajo z vprašanjem, kaj je, če prebdiš več dni – je danes ali včeraj? In kaj je jutri? In ali ni danes včeraj in jutri hkrati ...

### **Čas je nasploh pomembna kategorija v vseh vaših filmih. Zakaj vas čas tako obseda?**

Res, čas je povsod zelo izpostavljen: je četrti igralec v *Noči*, eden glavnih igralcev v *Lovcu oblakov*, v *Srebrni koži* (2009) pa je tisti, ki vlada. Čas je zelo zanimiv, ker je dimenzija, ki je ne moremo spremeniti niti ne razumeti. Razdalja je mnogo jasnejša, na njo imamo nek vpliv, na čas pa ne. Mnogo bolj so nam jasne stvari, ki jih zaznamo s telesom. Čas je zagonetka, na katero nimamo nikakršnega vpliva, in je najbolj povezana s filmom, zato ker ga film ves čas lovi.

### **Iz filma v film se ponavlja tudi neka precej hladna, temačna vizija tako sedanosti kot prihodnosti ...**

To delno narekujejo teme, s katerimi se ti filmi ukvarjajo. Skoraj vsi filmi o prihodnosti so malo temačni. Ljudje smo šli v nekaterih stvareh predaleč. Bojimo se tistega, kar je divje, naravno, neznano, kar človek še ni preoblikoval; civilizacija skuša vse kultivirati. V *Lovcu oblakov* sem na koncu dodal prizor s punčko, ki preživi in je v stripu ni. Ta dodatek je prisposoba, ki temačno vizijo kataklizme obrne v bolj optimistično smer, je sporočilo, da življenje premaga smrt. Ni pravila. Zdaj recimo pripravljam film, ki bo zelo svetel ... Kmalu bo tudi avdicija za film *One Summer Lost*, komedijo o skupini študentov, ki se odpravi na morje iz Ljubljane in konča na Adi Bojani. S tem, ko potujejo vse južneje, se njihovi odnosi spreminjajo in obračajo na glavo.

### **Kaj še pripravljate?**

Snemam film z naslovom *Vztrajanje* (Perseverance), ki pripoveduje o človekovem iskanju lastne pozicije v družbi in uresničevanju njegovih sanj. Gre za sestavljanje mnogih zgodb, ki poskušajo zajeti celoto življenja, od rojstva do smrti, od ljubezni do sovraštva, od sreče do bolečine. Zgodbe so si med seboj zelo različne, ločene z grobimi rezi, a povezane s tem, ko nas določena emocija ali ugotovitev iz ene zgodbe potegne v drugo. Ta film bo brez dialogov, rad pa bi na nek nov način vpeljal »off«, utrdil povezave z recimo napovedjo iz radia, napisom na nagrobniku, s pesmijo ... Posnetih je že pet zgodb, kar nanese približno pol ure filma, ostale še pripravljamo in računam, da bo film končan leta 2011.

### **Videti je, da se radi poigravate s filmsko formo, da gradite na moči podobe ...**

Pri različnih filmih me zanimajo različne stvari. Pri *Noči* nismo imeli denarja in smo se odločili za statično kamero. Premakne se le takrat, ko stoji na tekočih stopnicah, v dvigalu, na vlaku ... Vse skupaj je na koncu delovalo zelo lepo, ker te potem v tistih nekaj prizorih, ko se kamera premakne, kar zaboli. V *Noči* me je zanimala pozicija pogleda, v *Vztrajanju* pa me na primer bolj zanima način pogleda, zato ima raznoliko fotografijo – od super lepih posnetkov do popolnoma 'stresene' kamere, ki gledalca





LOVEC OBLAKOV



naredi nervoznega. Rad se ukvarjam z bolj ekspresivnimi stvarmi, iščem nove načine pripovedovanja.

### **Kaj je tisto, kar za vas naredi dober film?**

Težko rečem, ker so lahko dobri zelo različni filmi, od žanrskih do »umetniških«. Pri nas velja, da je nekaj, kar je težko razumljivo in namenjeno ozkemu krogu, umetnost, žanr pa ne. Ampak na ta način žalimo umetnost samo. Stvar je umetniška takrat, ko jo vidiš in te močno spremeni. Pomembno je, kaj neko delo pusti v gledalca, kako ga spremeni.



VZTRAJANJE

### **Lavec oblakov je nastal po stripu Tomaža Lavriča. Obstaja razlika med snemanjem filma po stripovski ali literarni predlogi?**

V bistvu je povsem enako. Na začetku sem zaradi stripovskega stila nameraval ustvariti bolj »ploščato« podobo, potem pa se je izkazalo, da je scenografija tako dodelana, da bi bilo škoda, da bi jo skrivali. V nekaterih potezah pa sem vseeno želel ostati zvest žanru »stripovskega filma«. Liki so malo bolj karikirani, kot bi bili, če ne bi šlo za stripovsko predlogo. Druga stvar je pripoved iz off-a, ki je prav tako značilna za žanr in je v slovenskem filmu ne vidim prav pogosto.

### **V Lovcu oblakov ste bil tudi scenograf, kar je bilo verjetno že samo po sebi zelo zahtevno delo?**

Zahtevno je bilo v smislu, da je bilo treba vse elemente scene izdelati posebej, da nismo mogli iti kar v neko stanovanje in posneti ... Imeli pa smo to srečo, da smo našli lokacijo, kjer smo na istem mestu lahko snemali tako interier kot eksterier. Sam delam na filmskem setu, kjer je scenografija postavljena tako,

da lahko uporabljáš 360 stopinj, snemaš v vse smeri. Tako si popolnoma umeščen v ta filmski svet in ti ta svet sam odpira nove poglede in vso ekipo z igralci na čelu bolje umesti v filmsko pripoved in čas.

### **Lavec oblakov je poleg izrazite scenografije nasičen tudi na drugih nivojih, na kostumografskem, glasbenem; dialogom je dodan glas iz off-a ... Zakaj ste izbrali tako zgoščen način pripovedovanja?**

Malo zaradi dolžine, ki smo jo tempirali na 15 minut, ker naj bi toliko pač trajal kratek film. Sicer pa je tudi strip tak, da niza informacijo na informacijo, pa tudi mene je zanimal tak ritem pripovedi. Slovenci imamo zelo radi »dolgi« film, z dolgimi, počasnimi prizori, kar pa se mi za film o prihodnosti ne zdi primerno. Ko podajaš stvari, v katere se moraš vživljati, je lepo, če kakšen prizor podaljšaš in stvari poudariš z mirom in s tišino. Če pa prikazuješ nekaj, kar je bližje sanjam in domišljiji, pa se stvari zelo hitro plastijo ena na drugo. V teh 15 minutah je res veliko informacij, ampak zadnji dan sveta je pač pomemben dan ...

### **Atmosfera, ki ste jo ustvarili, je res rahlo sanjska, malo Lynchevska, tudi liki so precej bizarni ...**

Svet postaja vedno bolj bizaren. Preživeli bodo tisti, ki se bodo znali prilagoditi – najboljši, ne najlepši. Zato so liki rahlo poudarjeni, niso pa groteskni. Pri zasnovi likov sem vedno

SREBRNA KOŽA





pozoren na to, da imajo prepoznavne znake, da jih v filmu ne zamenjaš. Tak znak je recimo tetovaža na obrazu lovca oblakov. Zanimivo se mi zdi, da so liki tu dobili neko živalskost ... Kot se v vojni in bedi pokaže prava narava ljudi, se pokaže tudi v tej ekstremni situaciji. Tudi zato so ti liki malo drugačni.

***Je bar, v katerega se zatekajo junaki, nekakšna črna luknja, v kateri je zgoščen preostanek sveta?***

Da, to je mikrokozmos, svet v malem, v katerem je strnjeno vse: notri so živali, ki jih jedo; rastline, ki jih gojijo; cerkveni oltar, ki časti različne vere; stene pa so polepljene z obrazi izgubljenih.

***V Lovcu oblakov ste v glavnih vlogah zasedli profesionalne igralce, v stranskih pa naturščike. Zakaj? Radi delate z naturščiki?***

Izbral sem jih, ker so statisti, pri besedilu ponavadi hitro nastane problem, imajo pa naturščiki velik talent za vživljanje. Za *Vztrajanje* sem posnel veliko zelo dolgih, tudi 20-minutnih situacij, v katerih ljudje igrajo ves čas isto vlogo, in ugotovil sem, da na ta način pride do zelo realnih podob, ker se igralci dejansko začnejo igrati in pozabijo, da jih snema kamera. Včasih tudi obraz naturščika, ki je poseben, naredi večji učinek kot obraz nekega igralca, ki je že »zaznamovan«. Tudi če uporabim igralca, se mi zdi dobro, da se ga ne spozna, da ga povsem spremeniš – potem se tudi on lažje vživi. Veliki igralci znajo odigrati tisoč različnih vlog, pri nas pa ponavadi nekdo enkrat dobro odigra neko vlogo in potem igra samo še to. Škoda se mi zdi, da recimo Peter Musevski, ki je fenomenalen igralec, v filmih vedno igra lik iz filma *Kruh in mleko*, čeprav bi lahko odigral še marsikaj drugega.

***Lahko pod svojimi filmi potegnete črto in v nekaj stavkih strnete teme, o katerih radi pripovedujete? Kakšne zgodbe vas zanimajo?***

Zanimajo me zgodbe, ki so po eni strani intimne, hkrati pa govorijo o človeku, ki so ga razmere in okolje spremenili. Za to pa moraš izbrati neko robno situacijo. Ne zanima me recimo klasičen film o srednjem razredu, ki je pri nas zelo popularen, najbrž zato, ker se ljudje s temi stvarmi lažje poistovetijo. Srednji razred je »vata« – ne bori se niti za bogatenje niti za preživetje. Mene pa zanimata borba in preobrazba. Zanima me, ko človek v neki mejni situaciji pokaže svoj pravi obraz.

***Kako kaže s celovečercem, ki naj bi nastal na osnovi Lovca oblakov?***

Scenarij je že napisan in je zelo obsežen. *Lovec oblakov* je bil mišljen kot nekakšen napovednik za večjo in kompleksnejšo zgodbo. Upam, da bomo kmalu začeli delati na tem.

NOČ, foto: Aljoša Korenčan



# MLADOST JE RADOST: ROTTERDAM 2010

Neil Young (rojen 1971), prevod: Renata Zamida

»Videl boš, težko je res, biti v mislih ozkogled / če si mlad po srcu« – kdo bi nasprotoval modrim besedam Franka Sinatre, posebej če govorimo o festivalu, ki je tako vrhunski, usmerjen v prihodnost in naklonjen eksperimentom kot IFFR – Mednarodni filmski festival Rotterdam, ki je prvi teden v februarju sklenil že svojo 39. edicijo.

Pravijo, da se življenje začne pri 40-ih, vendar lahko pri 39-ih mirno rečemo, da je prvi val mladosti že zdavnaj odplaknilo. In če se, tako kot avtor teh vrstic, še vedno živo spominjate predsedovanja Jimmyja Carterja, leta treh papežev ali panike zaradi vesoljske postaje Skylab, potem se boste po nekaj dneh na rotterdamskem festivalu počutili prav metuzalemsko. Poglejmo razloge.

Z naslovnice ene izmed izdaj festivalskega dnevnika *Daily Tiger* (vsebino pripravlja zasedba energičnih prostovoljcev, ki so videti kot bruci) se smehljata **Christopher Murray** in **Pablo Carrera**, scenarista-režiserja hvaljenega čilenskega filma *Manuel De Ribera*. Oba jih štejeta rosnih 25; Murray, ki je izrazito otroških potez in drobne postave, mora ob vstopu v nočne lokale verjetno pokazati celo osebno izkaznico. Carrera in Murray, rojena leta 1984, sta tipična predstavnika nove generacije filmarjev, ki jih želi Rotterdam privabiti in postaviti na ogled, eden izmed bolj svežih popkov iz tega šopka je zagotovo tudi Xavier Dolan, ki je pri 19-ih posnel enega izmed lanskoletnih Canneskih hitov – *Ubil sem svojo mamo* (*J'ai tué ma mère*). V Rotterdamu sicer nisem uspel videti novega Dolanovega filma niti tistega od Carrere in

Murraya, a kritike izkušenih festivalskih mačkov so bile samo pozitivne, tako da sta zdaj oba na mojem seznamu filmov-kijih-moram-videti.

So pa zato moje zanimanje zbudili drugi trije režiserji, prav tako rojeni po kulturnem *Pobesnelem biku* (Raging Bull, 1980, Martin Scorsese). **Mati Diop** (1982) je ljubiteljem art filmov znana že vsaj od glavne vloge v filmu *35 šilc ruma* (35 rhums, 2008, Claire Denis), pri njej gre očitno za eno tistih ljubosumje zbudajočih kombinacij lepote in talenta: njen kratki, igrano-dokumentarni film *Atlantiques* je poetična in hkrati brutalno realistična zgodba o senegalskih beguncih/iskalcih azila, ki se poskušajo prebiti v Francijo. Diopova prikaže v 27. minutah impresivno večplastnost, njen film je hkrati boleče aktualen v svoji politični tematiki in brezčasen v tem, da z nenehno manipulacijo cinematične sintakse pričara prav poseben, skoraj sanjski svet.

Mati Diop je bila letos ena od treh dobitnic nagrade Tiger za najboljši kratki film v tekmovalni selekciji – skupaj z »veteranom« istega ranga, **Yingom Liangom** (1977), ki je s filmi *Taking Father Home* (Bei yazi de nanhai, 2006), *The Other Half* (Ling yi ban, 2006) in *Good Cats* (Hao mao, 2008) zaslovel kot najbolj obetaven med mladimi kitajskimi režiserji in kot mojster DV formata. Njegov nagradjeni film *Condolences* (Wei wen, 2009) se ukvarja s posledicami tragične avtobusne nesreče, v njem pa Liang obdrži izjemen standard kakovosti svojih predhodnih filmov, še več, možno je, da bo to ostal najboljši film v njegovi karieri. Večji del



Liangovega filma zaobsega osupljiv prizor, posnet v enem samem kadru s statično kamero, v katerem se na desetine ljudi pomika skozi sobo – in skozi posnetek (s prisiljeno milino, ki spominja na filmske farse komedijantskega klasika Prestona Sturgesa) in se površno poklanja ovdoveli, tihi, neskončno dostojanstveni stari dami.

V oči mi je (skoraj dobesedno) padel tudi kratki film **Johanna Lurfa** (1982) z naslovom *Zwölf Boxkämpfer jagen Viktor quer über den großen Sylter Deich 1409* (2009). Naslov (prevedli bi ga lahko kot *Dvanajst boksarjev podi Viktorja čez veliki ribnik na Syltu*) je »pangram«, to pomeni stavek ali del besedila, pri katerem so uporabljene vse črke abecede (v tem primeru nemške). Slovenski ekvivalent bi bil: »V kožuščku hudobnega fanta stopiclja mizar«.

Sicer mi ni jasno, kaj ima naslov opraviti s filmom. Gre namreč za triminutno bombardiranje čutov, sestoječe iz koščkov filmskega traku, ki so zlepljeni iz množice različnih filmskih posnetkov – domnevno izvirajo še iz časa, ko je Lurf delal kot kinooperater. Že po P. J. Proudhonu je vsa (filmska) lastnina kraja, a v tem primeru gre za še posebej drzno kino-tatvino, kjer podobe in zvoki švigajo skozi projektor – in gledalčevo glavo – tako da smo prisiljeni obraze in scene konzumirati brezciljno in z vrtoglavo hitrostjo. Čas bo pokazal, ali je bil Lurf le muha enodnevnica, vsekakor pa si je ime zaenkrat vredno zapomniti.

Za zaključek našega pregleda zanimivih režiserjev, rojenih približno v času poročnega slavja Charlesa&Diane, se ustavimo še pri **Anni Sanmartí** (1981). Njen dokumentarec *The Land Inhabited* (La terra habitada, 2009) je bil eden izmed skritih draguljev festivala, predvajan na odročnem prizorišču v čast filmskemu oddelku katalonske Univerzitet Pompeu Fabra. Film Sanmartíjeve, ki je nastal pod mentorstvom uglednega profesorja Joaquima Jordà, nas popelje na impresionistično, skoraj nemo popotovanje po ruskem podeželju, od St. Peterburga do mongolskega obmejnega področja, kjer opazujemo dnevna opravila plemena Tsataa, pastirjev divjih jelenov. Se sliši kot recept, vreden National Geographica? Niti najmanj! Pristop Sanmartíjeve je zbadljiv in domisel, združuje izjemen smisel za humor (scena z ekstremno poševno biljardno mizo je smešna za crknit) ter izostren občutek za kompozicijo in detajle. Mojstrska montaža (na potovanju so morali posneti ure in ure prekrasnih scen) in hkrati ekonomičnost sta iz filma naredila kompendij kino-epifanije, ki Sanmartíjevo napoveduje kot možno naslednico velikana katalonskega dokumentarnega filma Joséja Luisa Guerína.

Vendar je starost le številka in mladi po srcu imajo ponavadi za seboj že kar nekaj kilometrine. Britanski scenarist-režiser **Justin Molotnikov** postane pri vprašanjih o starosti precej sramežljiv, tako da je skoraj zagotovo na »napačnem« koncu štiridesetih. Nekoliko zapoznili debitant torej, a Molotnikov je svoje večine dolgo pilil s kratkimi in TV filmi. Verjetno je *Crying with Laughter* (2009), njegov prvi celovečerec, v katerem nastopa disfunkcionalni stand-up komik, ki se znajde sredi nasilnega maščevalnega

zapleta, prav zato veliko bolj dodelan, kot bi pričakovali od debitanta.

Potem pa je tu še japonec **Matsumoto Hitoshi**, ki je le dve leti mlajši od trenutnega vršilca dolžnosti v Beli hiši (rojen je bil torej leta, ko je JFK obiskal smrtonosno mesto JR Ewinga), a je poskrbel za najbolj svež in vznemirljivo presenetljiv film letošnjega rotterdamskega festivala. Gre za film *Simbol* (Shinboru), vrtoglavo mešanico med Kafko in Kubrickom, kjer se tip v pižami zbudi med štirimi belimi stenami in dogajati se mu začnejo najbolj čudne reči. Njegova komično-morasta mizerna zgodba se dogaja vzporedno s tisto o upokojenem mehiškem rokoborcu, ki se pripravlja na karierni come-back. Pravo veselje pa se začne šele, ko se vzporedni zgodbi prepleteta ... Do konca navita mojstrovina, zamaskirana v zmešano japonsko grozljivko, ob kateri se mi je vse, kar sem dotedaj videl v Rotterdamu, zazdelo popolnoma zastarelo, ali kot bi rekel Sinatra: »Življenje je razburljivo dan na dan / če ljubezni še ni v tvojem srcu, je na poti vanj«.



SIMBOL



# Berlinale 2010: plesali so 60 let

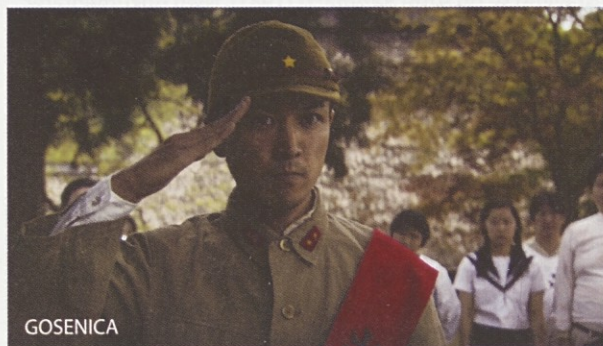
Simon Popek

Šestdeseti Berlinale se je odvil s kopico slavnostnih dogodkov; nekateri so zaznamovali preteklost festivala, drugi ikone nemškega filma, tretji njegovo zgodovino. Restavriranje Langovega *Metropolisa* (1927) je bila že lani novica leta, vsaj za arhivarje in kompletiste. Zdaj film traja 147 minut, toda vprašati se je vredno, ali podaljšana verzija kaj pripomore k homogenosti te znanstveno-fantastične klasike, ki je od nekdaj veljala za presežek predvsem v scenografsko-vizionarsko-futurističnem smislu, precej manj pa v režijsko-scenarističnem. Da je Lang ustvaril vsaj dvajset boljših filmov, je jasno vsakemu ljubitelju Nemčevega opusa in tega občutka ne more popraviti niti zadnja verzija.

Festival se je – poleg hommagea Hanni Schygulli in scenaristu Wolfgangu Kohlhaasu – ob okroglem jubileju v prvi meri poklonil samemu sebi. In to dvakrat, najprej uradni Berlinale, ki je v podsekciji »Zaigraj še enkrat...« zavrtel nekatere filme, ki jih je vrtel od sredine petdesetih let naprej, pa tudi Forum mladega filma, ki je letos praznoval štiridesetletnico ... oponiranja uradnemu programu. Že bežen prelet obeh slavnostnih retrospektiv kaže njuno fundamentalno distinkcijo, namreč da Forum odkriva avtorje ter da jih uradni Berlinale v program uvršča (še) potem, ko so ti tako rekoč kanonizirani. Zdi se, da so selektorji Foruma za pregled »Štiri desetletja Foruma« celo malce pobalinsko izbirali predvsem filme/avtorje, ki so jih sami odkrivali in ki so prag uradnega Berlinala prestopili šele kot uveljavljeni avtorji, češ, poglejte, uradni Berlinale v resnici vizionarsko

sestavlja sekcija Forum. Kar ni daleč od resnice, imena pač ne lažejo: Souleymane Cissé, Hou Hsiao-hsien, Aki Kaurismäki, Chantal Akerman, Nuri Bilge Ceylan in Claire Denis – vsi del letošnje Forumove fešte – so kasneje nastopali v uradnem delu festivala.

Tekmovalni program tudi letos ni ponujal posebnih presežkov, spodobne filme je bilo moč prešteti na eno roko, velikih tako rekoč ni bilo. Moj favorit tekmovalnega dela je bil znan že pred začetkom, mojstri pač ne razočarajo, kaj šele radikalci tipa Kôji Wakamatsu, ki je v svoji karieri obdelal številne anomalije japonske družbe in psihe. Zdaj je s filmom *Gosenica* (Kyatapurâ, 2010) obdelal še enega bolj perečih zgodovinskih problemov, odnos do lastne preteklosti, predvsem skrajnega militarizma za časa japonsko-kitajske vojne tridesetih let in pacifiške vojne. Formalno preprosta in razmeroma asketska struktura pripoveduje zgodbo o vrnitvi poročnika Kurokawe, ki se leta 1940 z bojišč na Kitajskem vrne kot torzo, brez rok in nog. Žena Shigeko (Shinobu Terajima je prejela medveda za žensko vlogo) ga v solzah sprejme v svojo hišo, lokalna skupnost in vojaški aparat pa večkrat odlikovanega Kurokawa razglasita za »Boga vojne« in mu izkazujeta čast na vsakem koraku. Medtem ko radijski poročevalci in vojaški agitatorji vseskozi pozivajo k visoki morali ter totalni podrejenosti cesarju in veličastni japonski armadi, se v hiši Kurokawovih odvija intimna drama; med njuno vsakodnevno rutino (prehranjevanje-spanje-spolnost)



dobiva njuna razsuta zakonska zveza vse bizarnejše odenke. Wakamatsuju se je zdelo vredno odsljikati zgodbo o genezi značaja mladine, ki je v šestdesetih in sedemdesetih letih protestirala proti japonski politični eliti in se organizirala v militantnih skupinah; filmu *Združena rdeča armada* (Jitsuroku rengô sekigun: Asama sansô e no michi, 2007) je kot svojevrsten *prequel* skratka pripel pričujoči film, s katerim naj bi gledalci lažje razumeli dejanja mladine šestdesetih let.

Drugi vrhunec festivala in drugi veliki japonski film je prispeval še en veteran, Yôji Yamada. Njegov *About Her Brother* (Otôto, 2010) je sicer sklepal festival (nisem videl), toda kot se za osemdesetletnega Japonca spodobi, je lani vzporedno posnel še en film, butično, minimalistično ljubezensko pismo *Kyoto Story* (Kyoto uzumasa koimonogatari), ki ga ni naslovil kakšni fizični osebi, temveč



mestu iz naslova, konkretnije kjotski četrti Uzumasa, enemu najstarejših predelov mesta, kjer so nekoč stali mnogi sloviti filmski studii, v katerih so nastale neštete klasike japonskega filma, npr. *Rašomon* (Rashômon, 1950, Akira Kurosawa) ali *Legenda o Ugetsu* (Ugetsu monogatari, 1953, Kenji Mizoguchi). V to okolje, kjer med ozkimi ulicami stojijo številne družinske trgovine in delavnice, Yamada in soredžiser Tsutomu Abe postaviva fiktivno zgodbo o mladi knjižničarki Kjoko, razpeti med dvema moškima. Princip režiserjev je preprost, iskren in navdihujoč, film sta namreč posnela z resničnimi prebivalci četrti, ki v principu igrajo sami sebe. Najprej se predstavijo neposredno v kamero, nakar zasedejo svoje vloge, s katerimi ne odstirajo zgolj



delčka mestne preteklosti, temveč »obračunajo« tudi z japonsko tradicijo, po kateri naj bi potomci postopoma prevzeli družinski posel, kar pa v sodobni in modernizirani japonski krajini vse bolj izginja.

Edini film, ki je prejel dve uradni nagradi (no, dve in pol), je bil ruski *Kako sem preživel poletje* (Kak ya provyol etim letom, 2010) Alekseja Popogrebskega; medveda za moško vlogo sta si razdelila Grigorij Dobrigin in Sergej Puskepalis, medtem ko je snemalec Pavel Kostomarov prejel nagrado za »izreden umetniški dosežek v kategoriji fotografije«, kar je bila brez dvoma *ad hoc* iznajdba žirije, ki je v vizualno impresivni, a malce prazni atmosferski meditaciji, postavljeni v zasneženo rusko tundro, prepoznala presežek.

**HERZOGOVA ŽIRIJA, KI NI IMELA MOŽNOSTI IZBIRE MED PRAV DOBRIMI FILMI, JE NAJVEČJEGA KOZLA USTRELILA S SERVILNO NAGRADO POLANSKEMU, KI GA JE ZA DELO V »TRILERJU« THE GHOST WRITER (IN ZA SEDENJE V ZAPORU) PREPOZNALA KOT NAJBOLJŠEGA REŽISERJA. NO, NAJBOLJŠI FILM FESTIVALA JE PO MNENJU HERZOGA IN KOMPANIJE POSNEL TURK SEMIH KAPLANOGLU, KI JE Z MEDOM (BAL, 2010) POSNEL SKLEPNI DEL SVOJE TRILOGIJE O PODEŽELSKI ANATOLIJI.** *Med* je precej boljši od drugega dela (*Mleko* [Süt, 2008]) in malce manj navdahnjen od prvega (*Jajca* [Yumurta, 2007]). Očitno je Kaplanoglu svoje junake iz filma v film pomlajeval; od odraslega moškega iz *Jajca* je v *Mleku* preko najstnika pristal pri sedemletnem Jusufu, ki z očetom in mamo živi v odročnem gozdnatem predelu Anatolije. Prvi kader filma že sugerira tragedijo; no, vmes smo znova

deležni precejšnje porcije lokalne folklore in tradicionalnih običajev ..., ki jih zahodnjaki ne razumemo, režiser pa se jih ne trudi razlagati. *Med* je krasno posnet film, Kaplanoglu ima slikarsko oko, vrhunski občutek za atmosfero ruralnega vsakdana, fantastično izkorišča realne vire svetlobe, je pa to brez dvoma naporen film, ki gledalcu postavlja več vprašanj, kot pa mu ponudi odgovorov.

Za konec še najboljši film festivala, ki ga je po stari navadi prispeval Forum. *V senci* (Im Schatten) je sedmi film Thomasa Arslana, najbolj konsistentnega sodobnega nemškega režiserja, čigar opus se praviloma spogleduje s turško emigracijo v Nemčiji. Tokrat je Arslan posnel urbano kriminalko, ob kateri je odkrito priznal vpliv francoskih *policierjev* šestdesetih in sedemdesetih let. *V senci* je tako tudi videti; gre za trd, minimalističen proceduralni krimič, pri čemer proceduralni element ne spremlja policijskega dela, temveč kriminalčevo pripravo ropa. Kot se za tovrstne filme spodobi, je junak – tipični sumničavi individualist – pogubi zapisan že od samega začetka. Velik del Arslanove elegantne in mračne kriminalke sestavljajo prizori priprav na rop, preverjanj partnerjev, sledenj tarčam, pogajanj za deleže od ropa itd. In ko v igro stopi še skorumpirani policaj, ki pravilno predvideva akcijo, se »proceduralni delež« filma podvoji in intenzivira. *V senci* je prepričljiv v svoji konsistentni osredotočenosti na človeško naravo, ki osebnih ciljev ni pripravljena podrediti pragmatizmu in konsenzu. V tem smislu je protagonist blizu Melvillovim junakom, Arslanova poanta pa identična »ničevosti človeškega napora« francoskega maestra.

#### NEIL YOUNG – izbor petih z letošnjega Berlinala

1. *The Wolf's Mouth* (La bocca del lupo, 2009, Pietro Marcello)

Poetično tesnoben portret pristaniškega predela Genove je pripoved o neobetavni ljubezenski zgodbi, vzporedno z njo pa film preučuje vpliv preteklosti na sedanost z mešanjem arhivskih posnetkov in digitalnega videa.

2. *In the Shadows* (Im Schatten, 2010, Thomas Arslan)

Sijajni minimalistični *neo-noir* enega najboljših nemških scenaristov-režiserjev prinaša denirovsko predstavo lika, ki ga upodobi nemški igralec s hrvaškimi koreninami Mišel Matičević.

3. *Red Hill* (2010, Patrick Hughes)

Prebrisan neo-vestern, začnjen s ščepci komedije, grozljivke in *policierja*, ki se dogaja v avstralski stepi, je izjemno obetajoč debitantski film scenarista, režiserja, montažerja in producenta Patricka Hughesa.

4. *Congo In Four Acts* (2009, Dieudo Hamadi, Divita Wa Lusala, Patrick Ken Kalala, Kiripi Katembo Siku)

Kvartet kratkih dokumentarcev beleži kruto življenjsko realnost v Demokratični republiki Kongo. Surovo, neposredno in ustrezno mučno.

5. *Double Tide* (2009, Sharon Lockhart)

Eksperimentalni film nekdanjega sodelavca Jamesa Benninga. 2 x 45 minut posnetkov statične kamere: nabiralec školjk ob zori in ob sončnem zahodu. Nenavadno hipnotično.



# Odmev na Splošne pogoje poslovanja FS in Osnutek zakona o Slovenskem filmskem centru

Milan Ljubič

Stanovski kolega Miran Zupanič je v novembrski številki Ekрана opozoril na poziv javnosti, da posreduje svoje pripombe in predloge glede novih Splošnih pogojev poslovanja FS ter hkrati izrazil bojazen, da za večino filmarjev ta poziv ne pomeni veliko. Zmotil se je. Odmev s strani društev in posameznikov je bil večji od pričakovanj.

## PRVA PRIPOMBA

Osebnost sem se »spotaknil« ob 3. člen, ki skladno z Evropsko konvencijo o filmski koprodukciji v avtorsko skupino šteje režiserja, scenarista in skladatelja, medtem ko direktorja fotografije postavi v tehnično in snemalno skupino. Po tej logiki bi skladatelj sodil v zvočno ali glasbeno skupino? Filmska zgodovina nas uči, da je bil prvi in temeljni filmski poklic snemalec. To sta bila v Franciji brata Lumière in v Sloveniji dr. Karol Grossmann. Vsi drugi filmski poklici so nastali pozneje. Avtorska zakonodaja po svetu in pri nas šteje med glavne avtorje filma scenarista, režiserja in glavnega snemalca oz. direktorja fotografije. Videli smo že filme brez namensko ustvarjene glasbe, take dela recimo Haneke, nismo pa še videli filma brez slike. Obramba SPP-jev je zavzela borbeni položaj: »Tako določa Evropska konvencija o koprodukciji!« Tako imamo zdaj v SPP-jih skladatelja v avtorski skupini, tudi če je film brez glasbe, direktorja fotografije pa v tehnični skupini, čeprav je vodilni filmski avtor.

Če berem SPP-je dalje ugotavljam, da je ta akt dokaj skrbno pripravljen in obsežen, a obseg gre na račun ponavljanja, kajti za vsako vrsto filmov se ponavlja celoten postopek, kaj vse mora biti storjeno in zagotovljeno.

## DRUGA PRIPOMBA

Očitno se člani delovne skupine niso povsem poenotili ali pa so drugi organi posegli v besedilo in smisel SPP-jev. Zupanič v Ekranu navaja: »Delovna skupina je zavzela izjemno pomembno stališče, da so vse oblike finančne pomoči posameznim projektom subvencija, kar pomeni, da sklad od producentov ni več upravičen terjati deleža zaslužka iz eksploatacije filma. To je radikalen premik, ki producentom odpira povsem novo razvojno perspektivo.« 87. člen SPP-jev v točki 5. določa: »Za obdobje petih let od dokončanja filma pripadajo vsi prihodki iz eksploatacije filma producentu in koproducentom, ki so dolžni avtorjem filma zagotoviti s pogodbami določene deleže prihodkov.«

Točka 6. pa pravi: »Po preteku petih let od dokončanja filma preidejo distribucijske in eksploatacijske pravice na sklad, ki razporeja prihodke iz nadaljnje komercialne eksploatacije filma skladno z vloženi sredstvi v financirani film, pogodbami med producentom in glavnimi avtorji ter morebitnimi koproducenti.« Stanje se je spremenilo v toliko, da je dosedanje prakso, ko je producent moral od prvih prihodkov dalje deliti denar s skladom, zamenjala nekoliko ugodnejša, ki mu pušča prihodke iz prvih petih let. Nato se film izroči filmskemu skladu (kjer nadaljnjih nekaj desetletij počiva v miru). To ni subvencija, kot trdi Zupanič, temveč zgolj podaljšano posojilo z nekoliko ugodnejšo »odplačilno dobo«.

V spominu se bom vrnil v drugo polovico devetdesetih let, ko je Slovenijo obiskala bavarska filmska delegacija, predvsem sodelavci njihovega filmskega sklada. Vprašali smo jih, po kolikem času mora nemški producent izročiti film in pravice eksploatacije skladu. Nemci so se čudili in nas podučili nekako takole: »Producent dobi denarno podporo, da naredi film. Ko ga posname, naj ga trži, prikazuje, prodaja, izvažajo, pošilja na festivale, če je film dober, skratka, naj za film čim bolj skrbi. Ni stvar države in njenih organov, da skrbijo za filme, zato imamo producente. Naloga države pa je, da ustvarja čim bolj ugodne pogoje, da se filmska ustvarjalnost in dejavnost razvijata.«

## TRETJA PRIPOMBA

Skladovi SPP-ji se torej opirajo na Evropsko konvencijo o koprodukciji. V Uvodu k osnutku Zakona o novem slovenskem filmskem centru pa v peti točki beremo: »Zakon ni povezan s pravno ureditvijo Evropske unije.« Ker so bili SPP-ji sprejeti na nedavni seji nadzornega sveta FS in bo še letos sprejet Zakon o filmskem centru, se sprašujemo: bodo šli SPP-ji še enkrat v usklajevanje z Zakonom o filmskem centru?

Sprašujem se tudi, zakaj se sestavljenci osnutka zakona niso ozirali na nemško prakso delovanja filmskih skladov in centrov, čeprav ima Nemčija zelo dobro organizirane načine financiranja, so pa po drugi strani predstavili institucionalne ureditve filmskih dejavnosti na Češkem, Danskem, v Franciji, na Finskem, Poljskem, v Veliki Britaniji, Romuniji, Irski, Slovaški in na Madžarskem.

## ČETRTA PRIPOMBA

Osebnost ocenjujem, da je poldruga stran Uvoda in Ocena stanja ter razlogi za sprejem zakona nepotrebna in se ne veže na smisel in vsebino predpisa. Če pa avtorji zakona menijo, da je opis daljše zgodovine slovenskega filma potreben, bi se morali bolj potruditi, ne pa spisati skrupucalo, ki je odraz šarlatanskega poznavanja filmske preteklosti. Tako avtor(ji) – ne vemo kdo so, ker niso podpisani – omenjajo drugi slovenski celovečerni film *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak), ne navajajo pa prvega. Navadno začenjamo šteti z ena ... Napake se vrstijo tudi naprej. Državno filmsko podjetje, podružnica za Slovenijo, se je po prvem letu obstoja razdelilo na dva oddelka, za proizvodnjo filmov (Triglav film) in za distribucijo (Raz film). Šele po desetletju delovanja ter po izrednem uspehu filma *Vesna*, se je Raz film preimenoval v Vesna-film. Nesmisel je tudi formulacija, da je »od leta 1956 bila filmska produkcija zakonsko regulirana kot



gospodarska dejavnost posebnega kulturnega pomena, pred tem pa je tri leta vire financiranja iskala v koprodukcijah zlasti z Nemčijo, Italijo, Švedsko in Avstrijo. «V teh treh letih so nastali slovenski filmi *Vesna in Jara gospoda* (1953), *Trenutki odločitve* in *Tri zgodbe* (1955), *Dolina miru* (1956), ki so bili prodani v 54 držav s 56 licencami (Zahodna Nemčija je *Trenutke odločitve* kupila dvakrat). V omenjenih letih so filmi prav tako nastajali z državno podporo, saj o kaki koprodukcijski dejavnosti ne moremo govoriti. Podjetje Triglav film je nudilo zgolj usluge tujim producentom, ki so nastopali kot naročniki, tako zaslužene devize pa so romale v zvezno blagajno v Beograd. Take filmske usluge, ki jim nekateri pravijo koprodukcije, smo delali do leta 1978. To so bile oblike dopolnilnega financiranja in zaposlovanja domačih kapacitet.

»Na Slovenskem so začeli nastajati zametki filmske šole, saj je bil na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo ustanovljen oddelek za filmsko in televizijsko režijo. «Si mar ta šola ne zasluži letnice? Zametki filmske šole so namreč nastali že kmalu po ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost leta 1946, res da zgolj teoretični, s spoznavanjem filmske zgodovine in filmskim seminarjem, leta 1963 pa se je Akademija za igralsko umetnost z zakonom preoblikovala v Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo.

Pa še zgodovinska pripomba k zametkom filmskih zakonov. Res je Zakon o filmu iz leta 1956 opredelil funkcijo filma, a ne gre spregledati Zakona o varstvu domačega filma iz leta 1962 ter zelo kratek Temeljni zakon o filmskem prispevku iz leta 1968, ki obsega dva člena s po enim stavkom. Prvi člen pravi: Republika lahko vpelje filmski prispevek. Drugi člen določa: Filmski prispevek plačuje gledalec filma.

Več ko je bilo v kinu gledalcev, več se je nabralo denarja za domači film. Od tod anekdotična ugotovitev, da ameriški film omogoča financiranje domačega. Tako zbran denar se je stekal v Filmski sklad, ki je deloval pri Republiškem sekretariatu za kulturo, prosveto in znanost (danes so to tri ministrstva). Sklad je imel enega uslužbenca (tajnika Matijoto Potokarja), odločali so člani upravnega odbora iz pretežno filmske stroke, ki jim je predsedoval Rudi Janhuba. Domači film se je financiral z denarjem iz filmskega prispevka.

Rezultat kapitalnega nepoznavanja filmskih razmer pa je trditev, da se je »v začetku 60-ih let Triglav filmu pridružil Viba film, ustanovljen s strani Društva slovenskih filmskih delavcev, in je naslednjih trideset let deloval kot filmsko podjetje z državno subvencijo.« Viba film, ki so ga leta 1955 ustanovili filmski delavci kot podružnico beograjskega UFUS-a, se ni nikoli pridružil nikomur. Nikoli ni deloval kot producersko podjetje z državno subvencijo. 1. januarja 1975 se je Viba filmu pridružil Triglav film. Enovito podjetje je pod imenom Viba film delovalo do 31. 1. 1991, ko je šlo v likvidacijo. S filmskimi projekti je kandidiralo na Filmskem skladu ter odobrene projekte realiziralo. Če je projekt dobila kaka avtorska skupina, slovenska ali katera druga, je prišla k Vibi po tehnične storitve, lahko pa je iste vzela tudi v Jadran filmu ali drugje. Finančni načrt za leto 1990, narejen še po starem v Kulturni skupnosti Slovenije, je predvideval povsem normalno filmsko produkcijo in finančna vlaganja v tehniko.

Nesposobnost takratnega vodstva, samovoljno prerazporejanje namensko odobrenega denarja, neizvajanje letnega plana in nenamenska potrošnja denarja za nakup nove kamere so botrovali stagnaciji produkcije in posledično likvidaciji Viba filma. V času razpada Jugoslavije je tedanje vodstvo Vibe vlagalo denar v sporni hrvaško-srbski film, ki ni bil del slovenskega nacionalnega programa. Ko je bil zadnji dinar (nenamensko) porabljen, je tedanji minister za kulturo rekel »Dovolj!« in zaprl finančno pipo, Viba pa je šla v likvidacijo. »Povečanje števila filmske produkcije« pa ni presegló siceršnjega letnega obsega posnetih filmov. Tu se mi sam po sebi, ob tem in takem pisanju, vsiljuje Zupaničev zapis iz že omenjene številke Ekra: »Ne le politična, ampak tudi strokovna nekompetentnost, ki smo ji v zvezi s tem priča, je preprosto neverjetna.« Kljub temu, da menim, da vse opisano nima zveze z Osnutkom Zakona o filmskem centru, bi pisecem zakona in pristojnim svetoval: če pišete, pišite stvarno in strokovno, sicer majavi temelji ne bodo zdržali trdne stavbe.

#### SKLEP

Ko odštejemo uvodni in sklepni del, to je primere in razlage, imamo pred seboj kratek in jasen, lahko berljiv zakon z 32 členi na 11 straneh (odvisno od velikosti črk in presledkov). Del vsebine se ponavlja s SPP-ji, na primer razlaga pojmov. Kdor je prebral vsaj nekaj filmskih predpisov, zakonov in podobnih aktov, se mora nasmehnuti bombastičnemu naslovu na MMC RTV SLO Osnutek zakona, ki naj bi rešil prihodnost slovenskega filma (14. 2. 2010) **NOBEN ZAKON ŠE NI REŠIL NOBENE PRIHODNOSTI, JE PA LAHKO KORISTEN PRIPOMOČEK. BERE SE BOLJ KOT LEPOTNA KOREKCIJA, PRI KATERI BESEDO SKLAD ZAMENJA BESEDA CENTER.**

Vprašanje pa je, ali bo osnutek prišel skozi državnozbornsko sito in tam delujoče lobije. Ko sem med obiskom v Münchnu vprašal bavorske kolege, kako jim je uspelo dobiti soglasje od televizij, nacionalne in komercialnih ter kinematografov, mi je direktor sklada, sicer poslanec v nemškem parlamentu, ki je funkcijo v skladu opravljal volontersko, dejal: »S političnim konsenzom.« Znotraj parlamenta so se politične stranke poenotile, da bodo model financiranja filma podprle. Danes so na oblasti eni, jutri bodo drugi. Z ugovarjanjem in metanjem polen pod noge ne pridemo nikamor. In kaj se je zgodilo? »Nemški Berlusconi«, televizijski magnat Leo Kirch, ki je imel sedež na Bavarskem in je bil tik pred bankrotom, je pred stečajem nakazal polletno tranšo 3,5 milijona takratnih mark v filmski sklad iz naslova prispevka RTL. Korektna poteza! Sicer bi ta denar končal v stečajni masi.

Simulacija finančnih prihodkov pri Osnutku Zakona je samo delna in pri TV variira za 0,3 milijona €: od 2,7 do 3,0 mio €. Zanimivo bi bilo pripraviti celovitejšo simulacijo, upoštevajoč tudi druge konkretne vire. Če izberemo recimo možno varianto prihodkov od TV, to je 2,7 mio € letno, upoštevajoč načelo, da prispevek iz državnega proračuna ne sme preseči 50 % celotnega letnega proračuna sklada (to bi bilo 1,35 mio €), dobimo seštevek 4,05 mio €, brez drugih virov, za katere ne moremo trditi, da so stalni in stabilni. Je to bistveno več kot do sedaj?



# Osnutek zakona, ki ne bo rešil prihodnosti slovenskega filma

Aleš Pavlin

Naj se v izogib očitkom o subjektivnosti in (ne)kompetentnosti predstavitim: sem diplomirani ekonomist in magister dramskih umetnosti, smer filmologija na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Zadnjih nekaj let na ljubljanskem Inštitutu in akademiji za multimedije (IAM) predavam producentstvo. V petnajstih letih poklicnega delovanja na področju kinematografije sem dodobra spoznal tako produkcijo kot distribucijo in kino prikazovanje. Sem solastnik produkcijske hiše Perfo, ki je bila med kolateralnimi žrtvami prejšnje vodstvene strukture na Filmskem skladu RS. FS je namreč na Pozivu za sofinanciranje realizacije filmov v letu 2007 našemu filmu z delovnim naslovom *Faker* namenil zelo visoko oceno, ga opredelil kot projekt, ki »v slovenski filmski prostor prinaša dobrodošlo osvežitev«, sklep o sofinanciranju filma pa je skupaj z razrešitvijo direktorice odpravil nadzorni svet FS in filmu, ki je imel obetajoča izhodišča in velik komercialni potencial (*Magnifico* v glavni vlogi, pogodbe o kino distribuciji za vse države bivše Jugoslavije ...), zaprl možnost realizacije. Z redko izjemo, ki bolj potrjuje pravilo, uspešnim (v tujino prodanim in distribuiranim) kratkim filmom *E-Pigs* (2009, Petar Pašić), ki je lani na FSF v Portorožu prejel dve vesni, naša produkcijska hiša podpore ne prejema.

## OSNUTEK

novega zakona o Slovenskem filmskem centru (v nadaljevanju Osnutek) je žal precejšnje razočaranje – spominja me na neuspešni poskus Zakona o filmu, ki je prav tako načrtoval odvzem sredstev iz privatnega sektorja, takrat tudi kino prikazovalcem in distributerjem, saj razen posameznih dobrih predlogov in medijskega trušča, ki ga je dvignil, ne prinaša celovitih in kakovostnih rešitev. Ni se moč znebiti vtisa, da gre pri Osnutku ravno za to, kar naj ta ne bi bil – poskus sanacije obstoječega stanja na FS, ki je že vrsto let na meji katastrofe.

Slovenska nacionalna televizija in komercialne televizije naj bi postali partnerji (več o tem kasneje), a le kakšno je to partnerstvo, ko nekomu nekaj na silo vzameš, nato pa mu ponujaš soudeležbo? Še bolj zmotna in zavajajoča pa je trditev, da politika odslej ne bo več vdiralna v film, saj v Osnutku ni zaznati bistvene spremembe v načinu odločanja in sestavi Nadzornega sveta. V sedemčlanski svet namreč vsaj tri člane direktno imenuje obstoječa oblast (dva preko kulturnega in enega na predlog finančnega ministrstva), pa še vsaj enega posredno (predlog RTV Slovenija bo vselej povšeči obstoječi politiki), prav tako pa tudi dva člana na predlog producentovskih

zduženj in drugih interesnih združenj s področja filmskih in avdiovizualnih dejavnosti, saj le-te imenuje vlada, ki zagotovo ne bo imenovala člane, neusklajene z aktualno oblastjo. Kako gojiti zaupanje v nepolitičnost, ko pa trenutna upravljalka FS istočasno zaseda mesto predsednice sveta (najvišjega organa!) koalicijske stranke in se očitno kot predsednica sveta spozna in utegne ukvarjati tako z zdravstvenim področjem (je v nadzornem svetu mariborske bolnišnice) kot s filmskim in morda še kakšnim? Kdo naj še verjame bajkam o nepolitičnosti in ali res nikogar ne moti, kar bi moralo motiti vsakogar? A pojdemo po vrsti.

Očitno je Osnutek nastal predvsem zaradi pritiskov, ki so jih narekovala priporočila Računskega sodišča v okviru Revizijskega poročila iz julija 2009. V razlogih za sprejem zakona namreč predlagatelj polemizira s temi priporočili in predvsem skuša utemeljiti nadaljnji obstoj dosedanje statusne pravne oblike in nadaljevanje poslovanja v obliki javnega sklada in ne javnega zavoda, agencije, ustanove – kot v razmislek priporočila Računsko sodišče. V dobri veri, da predlagatelj to področje pozna bolje, kot pa ga pozna Računsko sodišče, in da zaradi tega vneto zagovarja tovrstno obliko, pa med razlogi in utemeljitvami ni moč pritrđiti trditvi, da bo nov zakon vzpostavil »sistemsko okolje, v katerem bo zagotovljena ne le popolna institucionalna avtonomija, pač pa tudi avtonomija odločanja, neodvisnost pri ocenjevanju projektov, pa tudi, kolikor je mogoče, neodvisnost financiranja«.

A poiščimo v Osnutku najprej kaj pozitivnega. Eden od dobrih predlogov je gotovo ureditev v zvezi z nedokazanimi zaključenimi finančnimi konstrukcijami, po kateri bo moral odslej producent izkazati in dokazati 100 % stroškov, ki jih uveljavlja, in ne le stroške v vrednosti finančnega vložka FS. Če se bo to v praksi dosledno izvajalo, bo transparentnost upravljanja z javnimi financami zagotovo večja.

Odličen predlog, ki razume specifičnost filmske dejavnosti, je tudi ureditev, ki uvaja dvoletno financiranje projektov. Zelo dober je predlog, ki odpravlja deleže prihodkov sklada od eksploatacije filmov po zaključenem projektu, ki naj bi okrepi produkcijski sektor in spodbudili producente k živahnejši dejavnosti na področju eksploatacije filma. A ta predlog je dober bolj na papirju kot v realnosti, ker vemo, da je produkcija slovenskih filmov v veliki večini naravnana izjemno samozadostno, ne ozirajoč se na gledalce, kar tudi rezultira v izjemno nizkem (za evropske razmere katastrofalnem) obisku slovenskih filmov v kinodvoranah.

Morda dober, vendar realno izjemno sporen, je predlog o novem načinu financiranja sklada in predvsem 22. člen Osnutka. Na osnovi tega člena naj bi, kot obrazloži predlagatelj, sklad opravljal svojo osnovno funkcijo, torej »skladanje« sredstev iz različnih virov, in se nameni odvzeti RTV Slovenija 2,5 % celotne letne vrednosti pobranega RTV-prispevka, kar bi zaokroženo naneslo 2 milijona €. V naslednji alineji pa se odloči vzeti še vsem ostalim izdajateljem TV-programov, ki so na seznamu nacionalnih multipleksov prizemne digitalne radiodifuzije in oddajajo na celotnem ozemlju pokritosti multipleksa. Njim naj bi se odvzelo 2 % od prihodkov od oglaševanja in televizijske prodaje. Če špekuliramo, da je imel predlagatelj v mislih Pro



Plus d.o.o. (POP TV, Kanal A) in Prvo TV d.o.o. (TV 3), lahko po javno dostopnih podatkih o prihodkih navedenih podjetij ugotovljamo, da si je predlagatelj naračunal od cca. 55 milijonov € na trgu prisluženih prihodkov odvzeti dober milijon € za financiranje slovenskega filma še od njih. In to poimenovati partnerstvo!

Glede RTV se zdi nelogično, da bi kronično finančno podhranjenemu nacionalnemu javnemu zavodu odvzeli del predvidene pogače in jo preusmerili v financiranje slovenskega filma. In to argumentirati s tem, da je »prikazovanje nacionalne kinematografije dolžnost RTV Slovenija, ne le zaradi kvot, pač pa tudi zaradi celovite ponudbe, ki jo mora zagotavljati«. Glede na navedeno je RTV v primeru, da v nacionalno filmsko produkcijo ne vlaga sredstev, v privilegiranem položaju, saj lahko prek svojega predstavnika v nadzornem svetu sklada vpliva na poslovno politiko oziroma vsebino usmeritev letnega programa in imenovanje strokovnih komisij.

Poglejmo resnici v oči. Za TV predvajanje novih slovenskih filmov ni na trgu nikakršnega interesa, komercialnim televizijam ratinško niso zanimivi, nacionalna pa jih plasira v ugledne termine zgolj zaradi svojega poslanstva. Zato je govorjenje o privilegiranosti le figurativno, ker je stvar že v osnovi precenjena. Račun bi lahko bil sledeč: RTV Slovenija prispeva 2 mio € letno za financiranje slovenske produkcije in zato dobi enega (!) predstavnika v Nadzornem svetu FC in v najboljšem primeru pravico TV predvajanja kakih šestih slovenskih filmov. Recimo, da te pravice ovrednotimo na 3.000 € za film (še to je precenjeno, ker na trgu ni povpraševanja in je realna cena kvečjemu nižja) in na ta način se računica glasi: vložim 2 milijona € za pravice predvajanja šestih (večinoma gledalcem in potencialnim oglaševalcem nezanimivih) slovenskih filmov, kar bi lahko brez tveganja, ob ogledu kupljenih filmov, dobili za slabih 20.000 €. Imam pa ob tem še enega od sedmih predstavnikov v NS, s čimer nisem v privilegiranem položaju.

**TEŽKO SE JE ZNEBITI VTISA, DA MINISTRSTVO, KI OČITNO NE ZMORE ZAGOTOVITI FILMU VEČJEGA LETNEGA PRORAČUNA, IŠČE REŠITEV V PRERAZPOREJANJU SREDSTEV IZ VIROV, KI JIH TAKO ALI DRUGAČE OVLADUJE (Z ZAKONOM O RTV IN Z ZAKONOM O MEDIJIH), NAMESTO DA BI IZBORILO REALNO DRŽAVNO POVEČANJE SREDSTEV ZA FILM IN MORDA ŠE UVEDBO DODATNIH VIROV, KI JIH POZNAJO TUDI DRUGE EVROPSKE DRŽAVE, NPR. PRISPEVKE IZ LOTERIJE, DAVČNE OLAJŠAVE ...**

Še huje je pri komercialnih televizijah, kjer je računica sledeča: vzamemo vam sredstva, ki ste jih pridobili od oglaševalcev, in za to dobite eno mesto v Nadzornem svetu. Pa še to je nedorečeno, komu pripada to mesto, če ima predlagatelj v mislih obe nacionalno pokriti komercialni televiziji; pa tudi če ima v mislih zgolj Pro Plus je ta še zmeraj zgolj eden od sedmih članov. Financer, ki prispeva v blagajno tolikšna sredstva, bi moral imeti po logiki tudi možnost soodločanja. A mesto v NS in njegova realna (ne)moč je le malenkost v primerjavi s ostalimi zamislimi, ki so se zapisale predlagatelju. Ob tem, da namerava s prisilo pobrati del sredstev, ki so ga televizije pridobile z lastnim delom in ne z državnimi subvencijami, si predlagatelj jemlje pravico »preverjanja pravilnosti plačevanja prispevkov« in s tem

»pravico do vpogleda v vsa računovodska in drugo dokumentacijo izdajateljev televizijskih programov, iz katere je razviden prihodek od oglaševanja in televizijske prodaje«.

Nisem dovolj dober poznavalec prava, da bi lahko sodil, ali je skladno z Ustavo, da se zasebni pravni osebi ob davkih, ki gredo v integralni proračun, naloži še dodatno dajatev in ob tem pregleduje finančno dokumentacijo taiste zasebne pravne osebe! In čemu bi taka pravna oseba poslovala uspešno, če bi jo državna klobuta »oglobila« z dajatvijo v projekte, na katere nima vpliva? Za takšen finančni prispevek lahko komercialna televizija posname odlični in hkrati tržno zanimiv film, ki ga lahko plasira v kinodvorane, ujame odmev uspešne kino distribucije pri TV-premieri, proda v tujino sorodnim postajam, trži na DVD-ju in še kaj. In ima pri vsem tem še ves vpliv na vsebino in kakovost izdelka!

Težko je torej verjeti, da bo predlagatelju uspelo realizirati visokoleteče zamisli. V Osnutku je sicer še nekaj vprašljivih zamisli, kot recimo definicija »nizkopračunskega filma«, ki je po predlogu v 4. členu Osnutka »*vsak film, katerega usklajena proizvodna cena ne presega povprečne proizvodne cene slovenskega filma v zadnjih desetih letih*«. Namesto primerjalnega obdobja zadnjih desetih let, kjer se je na finančnem področju zgodilo ogromno realnih sprememb, valutnih in cenovnih nihanj ipd., bi bilo smiselno vzeti krajše časovno obdobje, pri katerem bi bila primerjava relevantnejša.

Ena bistvenih novosti Osnutka je tudi prenos razpisa za AV projekte na SCF. S tem naj bi se »še bolje zagotavljala neodvisnost financiranja avdiovizualnih projektov, ki so namenjeni televizijskemu predvajanju in neodvisnih producentov, prav tako pa tudi ločenost od odločanja politike o oblikovanju in financiranju avdiovizualne dejavnosti«. Temu ni moč pritrditi in tudi ni razumljivo z vidika ponudnikov vsebin – neodvisnih producentov, ki so se doslej le srečevali z dvema ločenima centroma odločanja (če sredstev ni odobril FS, so del njih morda lahko pridobili pri AV skladu). S ponujeno »rešitvijo« pa bo moč še bolj skoncentrirana v rokah ozke skupine producentov (v slovenski strokovni javnosti se ustvarja vtis o skorajda že duopolu dveh producentov, obeh izvrstno povezanih z obstoječimi političnimi centri odločanja). Ti bodo po novem v še bolj privilegiranem položaju – sodelovali so namreč tudi pri ustvarjanju novih Splošnih pogojev poslovanja, ki jih je Nadzorni svet FS RS sprejel v začetku februarja 2010.

Zato ne kaže verjeti, da bo Osnutek prinesel kaj več kot veliko hrupa in malo rezultatov. Cilj slovenske filmske dejavnosti bi moral biti kvaliteten in ugleden ter pri domačih gledalcih zaželen slovenski film ter močan in kredibilen direktor SFC z veliko odgovornostjo in možnostjo odločanja, ne pa, kot je nakazano tudi v novem Osnutku, zgolj orodje v rokah Nadzornega sveta. Cilj bi moral biti rast strokovnosti in spodbujanje števila kredibilnih in uspešnih producentov, ki se ne bi več skoraj 100 % napajali le iz davkoplačevalskih sredstev. Tako bi bilo možno »zdinamizirati« filmsko področje, kar naj bi omogočil že Osnutek, pri katerem manjka občutek, da je eden od zapisanih ciljev, »*izboljšanje gledanosti slovenskih del, ki nastanejo s sofinanciranjem sklada*«, tudi resnična želja predlagateljev.



# Kaj se lahko slovenska filmska produkcija nauči iz filma *Mož, ki je premagal Amazonko*?

Aleš Blatnik

Pravijo, da se je treba učiti na napakah drugih. A očitno nam gre to slabo od rok, saj bi sicer domača filmska pokrajina res cvetela – napak je bilo namreč v preteklosti nedvomno narejenih že dovolj. Zato si, ko se lotevamo filmske produkcije, raje oglejmo pozitivne primere in se ravnajmo po njih. Deset točk, ki jih iz filma *Mož, ki je premagal Amazonko* (Big River Man, 2009, John Maringouin) lahko s pridom pobere tudi slovenski filmar:

## 1. Izberite zgodbo, ki se vam ponuja na dlani.

Pri filmu *Mož, ki je premagal Amazonko* je bržkone največje vprašanje, zakaj se je ni lotil noben domači filmar. Zgodba o ekscentričnem Slovcu Martinu Strelu, ki plava po največjih rekah sveta, se je ponujala kot na dlani. A posnel jo je ameriški filmar. Je samo on opazil potencial te fantastične zgodbe ali se je g. Strel morda branil domačih filmarjev? Kakorkoli, namesto da tuhtate, kaj bi snemali, pustite, da zgodba pride k vam. Večina filmarjev ima nezanimivo življenje, zato maksima »Snemajte svoje življenje« ne velja. Poglejte raje naokoli. In upoštevajte nasvet Rogerja Cormana: »Berite časopisne naslove.«

## 2. Snemajte nenavadne zgodbe, zanimive za medije.

Poskusite poiskati kaj nenavadnega. Največji stroški pri filmu so stroški, namenjeni marketingu. Če boste imeli zgodbo, ki bo zanimiva za medije, bodo namesto vas reklamo delali drugi – brezplačno. Zgodba o človeku, ki plava po največjih, najbolj onesnaženih rekah in se pri tem naliva s cvičkom, je točno takšna: pravi magnet za medije, ki jo radi povzemajo.

## 3. Imejte karizmatičen lik.

Snemate lahko dokumentarec o lončarstvu v Mongoliji, a razen kakšnega izobraževalnega programa z zelo omejeno publiko to skoraj nikogar ne zanima. Raje izberite zanimiv lik, ki bo zbudil pozornost pri čim širšem krogu občinstva. O Martinu Strelu imajo ljudje različna mnenja, a nihče ne more reči, da je nezanimiv.

## 4. Ne računajte na državna sredstva.

Ne bodite dolgočasni kot večina akademskih filmarjev. Zgledujte se raje po filmskih upornikih. Nikakor ne računajte na državna sredstva – zapomnite si, do njih kar sami po sebi niste upravičeni, in vaše stokanje v medijih o tem, kako vam država ne

dodeli sredstev, vodi v to, da vas imajo ljudje za prepotentnega nesposobneža, za zgubo. Če dobite sredstva preko kakšnega razpisa, jemljite to le kot dodaten bonus. Nikakor pa nanje ne računajte ali zanje prosjačite. Še manj pa imate pravico do arogantnih zahtev preko medijev, da bi vam kdo moral kako ustreči. Država in davkoplačevalci vam niso dolžni priskrbeti prav nič. V mislih imejte tudi to, da državni mehanizmi ne delujejo nujno najbolje in da se včasih razne programske komisije menjujejo toliko časa, dokler kakšnega večkrat zavrženega projekta končno ne potrdijo, s tem pa seveda lahko odžre sredstva boljšim projektom. Ali se to dogaja naključno ali ne, presodite sami. Naj pa ne bo naključno to, ali boste vi sami snemali film ali ne – za to morate poskrbeti sami.



## 5. Ne računajte na kino.

Nikakor ne mislite, da bo vaš film kdaj predvajan v kinu. Ko danes gledamo filme, je kino zadnji prostor, kjer to počnemo. Filmi se gledajo na televiziji, video napravah, računalniku, celo na mobilnih telefonih. Dosti lažje boste film prodali kakšni televiziji in si tako povrnili stroške, kot pa film uspešno plasirali v kino. Pameten filmar se zato že vnaprej pozanima, kakšen tip filma bi lahko uspešno prodal. Snemanje filmov za kino je rezervirano za velike studije in za naivneže, ki nimajo pojma. Kar pa ne pomeni, da vaš film ne bi bil deležen tudi kakšne



kino predstave, če bi imel res lep sprejem. Le na dobiček iz kina pozabite.

#### 6. Snemajte s poceni tehnologijo.

Bodite gverilski. Snemajte z digitalno tehnologijo. Po možnosti niti ne kupite kamere. Poceni si jo sposodite ali pa najdete celo kakšno tehnično podjetje, ki vam bo opremo posodilo brezplačno in vas tako tehnično sponzoriralo. Tudi če se vaši opremi kaj zgodi, to ne bo velika katastrofa. Pustite drago opremo dragim produkcijam.

#### 7. Pridobite si sponzorje.

Ne pozabite na sponzorje. Če boste izpolnjevali 2. točko (imate zgodbo, ki je zanimiva za medije), boste zanimivi tudi za sponzorje. Lahko vas sponzorirajo kot v 6. točki (z opremo), lahko pa vam priskrbijo logistične storitve, prehrano, garderobo ... karkoli. Presenečeni boste, koliko podjetij je pripravljenih sodelovati tudi pri nekoliko bolj odbitih projektih, še posebej, če so to podjetja, ki vam lahko pomagajo raje s svojimi storitvami in s proizvodi kot z denarjem. V zameno jim seveda ponudite primerno medijsko pojavnost. In ne pozabite jih povabiti na premiero. Slovenski sponzorji Martina Strela so menda leteli celo na premiero filma v Salt Lake City na Sundance.

#### 8. Novačite sorodstvo in prijatelje.

Snemanje filma je naporna zadeva, sploh če so denarna sredstva omejena (in denarna sredstva so *zmeraj* omejena). Celo najbolj znani svetovni filmarji imajo stalen krog sodelavcev, na katere lahko računajo in jim zaupajo. Če ste šele začeli filmsko pot, novačite sorodnike in prijatelje. Zaradi stresa se boste na snemanju skoraj zanesljivo z vsemi skregali, a po drugi strani bodo verjetno to edini ljudje, ki vas ne bodo pustili na cedilu. Pri norih podvigih g. Strela je bil kot organizator angažiran kar njegov sin. Z razlogom.

#### 9. Ne računajte na 'producente'.

Domači 'producenti' (pa tudi večina evropskih, da ne bomo našim delali krivice) se večinoma ne pretegnejo z zbiranjem denarja in z iskanjem investorjev. Ti producenti denar *porabljajo* in se večinoma prijavljajo na razpise ter snemajo zgolj tiste filme, ki so po spletu okoliščin (ali lobiranja) na teh razpisih potrjeni. Kaj snemajo, jim je skoraj vseeno. Film lahko na razpise prijavljate tudi sami, zato bodite raje sam svoj producent.

#### 10. Ustanovite družbo za snemanje pravega filma.

Še enkrat ponovimo 4. točko: Nikakor si ne domišljajte, da ste upravičeni do enega samega evra davkplačevalskega denarja. Namesto tega raje ustanovite družbo prav za potrebe tega filma. Potencialnim 'investitorjem' v vaš film pa ponudite deleže pri projektu. Ljudem bo ideja bolj všeč, kot če jih boste prosili za donacijo. Donacij imajo vsi poln kufer, saj že sedaj svoj denar donirajo filmu posredno preko davkov in niso posebej zadovoljni s tem, kar dobijo v zameno. Tudi če investitorji ne bodo prepričani o finančnem uspehu vašega filma, jim bo morda všeč ideja. Predvsem pa bodo podprli vas osebno in

vašo filmsko energijo. Za to morate imeti izpolnjene skoraj vse prejšnje točke in imeti morate tudi vsaj okvirni poslovni načrt filma.

Svoje partnerje, investitorje v vaš film, sproti obveščajte o poteku projekta, morda jih kdaj povabite na prizorišče snemanja. Nikakor pa jih ne pozabite povabiti na premiero. Če se zgodi, da ne bodo nikoli videli povrnjenega denarja, jim bo za vedno ostal vsaj dragocen spomin na premiero in zavedanje, da so prispevali k uresničitvi zanimive umetniške stvaritve. In tega ne bo nihče obžaloval.

#### Bonus točka: Ne računajte na domači trg – usmerite se v tujino.

Slovenski filmski trg je majhen. Tudi uspešni slovenski filmi (kar je sicer oksimoron) na blagajnah ne prinesejo toliko denarja, kot ga v letu dni ali celo še prej obrne prodajalec bureka pri ljubljanski Kinoteki. Zato si poiščite temo, ki bi bila zanimiva tudi za tuja govorna področja. Če so Američani videli potencial v slovenskem ekscentriku, lahko kaj podobnega odkrijete tudi vi, ali pa temo enostavno poiščite v tujini, če mislite, da so slovenski okvirji za kaj takega premajhni. Slovenski filmar Dražen Štader je svojo dokumentaristično trilogijo o industriji erotike posnel na Japonskem in tudi z novim projektom računa na tuji trg, saj ima zanimivo temo, ki bo filme morda celo prodajala. Upajmo, da mu bo uspelo. S tem bo spodbudil novo generacijo gverilskih filmarjev.







# Tektonski premiki, ki so preoblikovali skupnost

Ob retrospektivi bosansko-hercegovskega dokumentarnega filma

Miran Zupanič



NA 12. MEDNARODNEM FESTIVALU DOKUMENTARNEGA FILMA, KI BO OD 24. DO 31. MARCA V CANKARJEVEM DOMU, BO PRIKAZANA TUDI RETROSPEKTIVA BOSANSKO-HERCEGOVSKEGA DOKUMENTARNEGA FILMA, NAJVEČJA V SLOVENIJI DOSLEJ. OBISKOVALCI SI BODO LAHKO OGLEDALE 44 KRATKIH IN SREDNJEMETRAŽNIH DOKUMENTARCEV VEČ KOT DVAJSETIH AVTORJEV. DOKUMENTARNI PAKET, KAKRŠNEGA NE LE SLOVENSKA, AMPAK TUDI EVROPSKA PUBLIKA ŠE NI IMELA PRILIKE VIDETI. NA LANSKEM FESTIVALU V OBERHAUSNU SO PREDSTAVILI IZBOR 20 DOKUMENTARCEV SUTJESKA FILMA (VEČINO BO MOGOČE VIDETI TUDI V LJUBLJANI), PRI ČEMER SO BILE ŠTEVILNE KOPIJE FILMOV IZ FESTIVALSKEGA ARHIVA, SAJ MNOGE V SARAJEVU NISO BILE DOSEGLJIVE.

Med obleganjem mesta se je namreč studio Sutjeska filma, v katerem je bil arhiv, znašel na nikogaršnji zemlji, na bojišču med branilci in srbskimi silami. Požrtvovalnim filmskim delavcem je uspelo rešiti večino gradiva. Nekaj ga je končalo tudi v srbskih rokah, nekaj zgorelo v požarih. Rešene filme so prepeljali na Televizijo Sarajevo, po vojni pa se je pojavilo vprašanje, kdo pravzaprav sme razpolagati z njimi. Ta problem, ki je trajal skoraj petnajst let in je širši javnosti oteževal dostop do filmov, so razrešili z ustanovitvijo Filmskega centra Sarajevo. Kot naslednik Sutjeska filma začenja zdaj odpirati vrata v dragoceno filmsko dediščino.

V retrospektivo ne bodo vključeni samo dokumentarci Sutjeska filma in njenega predhodnika Bosna filma, ampak tudi drugih producentov: Televizije Sarajevo, Sage, Deblokade, Inka, BHT1 ... Zlasti pomemben je delež produkcijske hiše SAGA, ki je med obleganjem Sarajeva posnela vrsto izjemnih dokumentarcev, za katere je leta 1994 prejela nagrado evropske filmske akademije Felix.

V izbranih filmih odsevajo dramatični tektonski premiki, ki so preoblikovali heterogeno bosansko-hercegovsko skupnost iz arhaične, v preteklosti ukoreninjene, z naravo povezane in z njo bojujoče se skupnosti, v sodobno, industrijsko, navidez homogeno socialistično družbo »bratstva in enotnosti«. Ta se je v začetku devetdesetih let zlomila pod pritiskom nacionalnih, religiozних in civilizacijskih silnic. Filmi spremljajo procese razgradnje starih običajev in kultur, porajanje socialističnega civilizacijskega modela, njegovo problematizacijo in krvave posledice njegovega razpada. Tu se retrospektiva zaključuje, saj zaradi časovnih in organizacijskih omejitev ne vključuje filmov, ki reflektirajo najnovejšo družbeno stvarnost. Zanj so značilne globoke, iz vojne izhajajoče travme, zaenkrat še neprežena etnična razklanost ter šibek ekonomski položaj prebivalcev. Predvsem pa so zdaj vsi narodi Bosne in Hercegovine pred istim vprašanjem: kam in kako naprej?

IN ŠE KRATKA PREDSTAVITEV FILMOV PO AVTORJIH.

*Iztrgana zemlja* (Oteta zemlja, 1954) **Hajrudina Krvavca** prikazuje boj prebivalcev delte Neretve z naravo. Ker rodovitne zemlje primanjkuje, poskušajo kultivirati neplodna področja. Njihovi napori ne dajejo uspehov, šele melioracija, ki jo podpira socialistična skupnost, bo prinesla novo obdelovalno zemljo in boljše življenje.

V sklop propagandnih filmov sodi tudi *Hoo-ruk* **Tome Janića** (1954), ki ob obveznem optimizmu vsebuje mnoge monumentalne posnetke gradnje železarne v Zenici.

*Zgodba o jezeru* (Priča o jezeru, 1955) **Gojka Šipovca** preseneča z empatičnim, vse prej kot oblasti všečnim prikazom posledic industrializacije. Govori o ljudeh, ki bodo zaradi gradnje Jablaniškega jezera izgubili domove, saj bo voda potopila njihove domove in njihovo preteklost.

**Bato Čengić**, veliko ime jugoslovanske kinematografije, bo predstavljen s tremi filmi. *Deset na enega* (Deset na jednog, 1958) je sestavljen večinoma iz fotografij. Dramsko učinkovito prikazuje represalije, ki so sledile vstaji na Kozari leta 1942. Enako drzen v formi in še bolj v vsebini je *Človek brez obraza* (Čovjek bez lica, 1961), v katerem Čengić skozi



prikaz razmer v zeniškem zaporu odpre temo zaprtosti in nadzorovanosti družbe, v kateri se človek spreminja v enoto brez obraza, brez identitete in brez svobode. *Človek z uro* (Čovjek sa satom, 1981) ne izriše le portreta postaranega rudarja, ampak predvsem obtožujočo sliko brezupnega položaja delavstva v delavski državi.

Posebno poslastico predstavljata zgodnja filma **Dušana Makavejeva**. *V nasmehu 61* (Osmijeh 61, 1961) nas bodoči filmski upornik preseneti s propagandističnim prikazom mladinske delovne akcije, ki mu ne manjka svežine in montažnih bravur. *Lepotica 62* (Ljepotica 62) prinaša za



tisti čas drzne podobe razgaljenih deklet na lepotnem tekmovanju.

Pomembno ime med filmskimi propagandisti je **Živko – Žika Ristić**. *Pomlad v mojem mestu* (Proljeće u mom gradu, 1961) je bil posnet ob praznovanju petnajstletnice osvoboditve Sarajeva in vsebuje arzenal politično-propagandne retorike: kadre navdušenih množic, politikov, novih stolpnic, tovarn, cest, hotelov ... V zvoku prevladujeta monumentalna glasba in slavilni komentar. Podobne prijeme uporablja film *Dnevi vredni spomina* (Dani koji se pamte, 1964) o volitvah leta 1963, ki kljub manipulativnim prijemom razkriva številne



podrobnosti o dejanski ravni demokracije. Najbolj spreten je film *Vseeno – eno mesto* (Ipak - jedan grad, 1966), ki na primeru Bosanskega in Slavonskega Broda utemeljuje nepotrebno mejo. Film se zavzema za unitarizem, zaradi katerega je bil istega leta razrešen z vseh dolžnosti drugi človek v Jugoslaviji, Aleksander Ranković.

Med drugačne ustvarjalce sodi **Vlatko Filipović**, izjemen dokumentarist, ki nas vodi k skupnostim, v katerih sta arhaični duh in prastari način življenja še vedno prisotna. *V zavetrju časa* (U zavjetriini vremena, 1965) nas popelje v vas na Bjelašnici, 30 kilometrov od Sarajeva, kjer vaščani živijo brez ceste, brez elektrike in brez stika s svetom. *Žejno polje* (Žedno polje, 1965) predstavi življenje, podrejeno ritmu dviganja in upadanja reke Trebišnjice, ki poplavlja Popovo polje. Kinematični vrhunec Filipovićevega ustvarjanja je zagotovo *Hop – jan* (1967) o skupini delavcev v kamnolomu. Izjemen, likovno in zvokovno dovršen film nam omogoča doživeti lepoto povezanosti in skladnosti ljudi pri delu ter uničujoče posledice, ki jih na njihovih telesih puščajo težki delovni pogoji. *Kako ubiti Griega v Sarajevu* (Kako ubiti Griega u Sarajevu, 1992–1995) prikazuje porajanje ljubezni med mlado pianistko Ireno in dečkom Farisom v surovem okolju obleganega Sarajeva.

Film **Midhata Mutapčiča** *Streha nad glavo* (Sljeme za tjeme, 1964) odlikujejo avtentični portreti in izjave ljudi, ki so s podeželja prišli v mesto in v njem niso dobili stanovanja.

V nasprotju z urbanističnimi načrti so si na črno postavili zasilna bivališča. *Upanje* (Nada, 1970) je film o romarjih v vasi Podmilačje. Tja se steka množica bolnih, ki jim zdravniki ne morejo pomagati, zato upajo na božjo pomoč in čudežno ozdravitev.

**Bakir Tanović** bo predstavljen z dvema filmoma. *Kesonci* (1965) so pripoved o delavcih, ki pod rekami v betonskih zvonovih – kesonih – kopljejo do skal, na katere postavljajo temelje za mostove. V blatu in vodi, pod pritiskom več atmosfer, kar preprečuje vdore vode, a povzroča kesonsko bolezen. Izjemen film, posnet na površini srednjevelike sobe. *Človekovo ime* (Ime čovjeka, 1969) nas popelje v arhaično skupnost, ki v bosanskih gorah živi tako, kot so pred stoletji živeli ljudje v slovanskih zadrugah.

Med najpomembnejše dokumentariste sodi tudi **Vefik Hadžismajlović**. Odlikuje ga dar, da skozi portrete posameznikov ali majhnih skupin osvetli širši družbeni kontekst, pri čemer ga bolj od ideoloških vprašanj zanimajo civilizacijska in občečloveška. *Učenci pešci* (Đaci pješaci, 1966) predstavi otroke, ki morajo iz oddaljenih vasi pešačiti v šole, *Dva zakona* (1969) položaj deklic, ki jim konzervativni starši ne dovolijo obiskovati osnovne šole. Film *V kavarni* (U kafani, 1969) lovi izginjajoči duh orientala, ki je prisoten v starih bosanskih kavarnah. *Sanjači* (Sanjari, 1971) sledi mladoletnikom, ki se klatijo po sarajevskih ulicah in namesto v avantur polnem belem svetu pristanejo na postaji ljudske milice. *Pri kosilu* (Na objedu, 1972) izvirno spregovori o ločenosti od družinskih članov, ki so na delu v tujini. *Premogarji* (Ugljari, 1973) ujame trenutke, ko se otroci spustijo v dnevni kop premoga in si hitijo nalagati kose, ki jih bodo na hrbtih odnesli domov. *Kot da nekdo trka* (Kao da neko kuca, 1977) je film o materi, ki je med 2. svetovno vojno izgubila hčerko Ljubico in še vedno upa, da se bo ta nekega dne vrnila k njej.

*Fasade* (1972) **Suada Mrkonjića** lakonično pokažejo postavljanje panojev v čast kongresu samoupravljalcev, s katerimi zakrijejo razpadajoče hiše in pogled na bedne življenjske razmere njihovih stanovalcev.

**Zlatko Lavanić** v filmu *En dan Rajka Maksima* (Jedan dan Rajka Maksima, 1976) spremlja dan vojvodinskega pastirja gosi. Podobe ravnice in jat gosi prerastejo v izkušnjo popolne samote. *Mojim prijateljem* (Mojim prijateljima, 1993) je Lavanićeva video razglednica iz obleganega Sarajeva. Slika opustošene civilizacije in človečnosti, slika stanja, v katerem je prižgana cigareta eden redkih stikov z izgubljeno normalostjo sveta. Zadnji Lavanićev film *Prometej* (1995) izpričuje avtorjevo duhovitost in vero v moč človekovega duha.

Na retrospektivi bosta prikazana tudi dva odlična dokumentarca **Mirze Idrizovića**. Film *Kasabe* (1977)



energično, duhovito in filmsko učinkovito prikaže preobrazbo, ki jo je v manj kot sto letih doživela bosansko-hercegovaška družba. *La paloma* (1979) je pripoved o ženski in njeni samoti, osrednja tema večine Idrizovićevih filmov.

**Danis Tanović** in **Dino Mustafić** sta posnela in režirala film *Moja mama Šehid* (1992), v katerem predstavlja dečka, čigar mama je umrla pri obrambi Sarajeva

Posnetek *Voda in kri* (Voda i krv, 1993) **Ibrahima Helje** in **Ferida Pašovića** bi težko imenovali dokumentarni film, čeprav učinkuje močneje od mnogih filmov, ko zabeleži grozljive posledice po eksploziji granate med ljudmi, ki so čakali na vodo. Otrokom ogled odsvetujem.

*8. marec* (8. mart, 1993) **Srđana Vuletića** predstavi želje Sarajevčank ob prvem dnevu žena v vojnem Sarajevu. V filmu *Kuril sem noge* (Palio sam noge, 1993) je glavni akter sam režiser. Ko je prekinil študij režije in delal kot bolničar, je bila ena od njegovih dolžnosti, da nosi amputirane ude v krematorij. Izkušnja vojne je temeljito spremenila njegov pogled na svet, zato se zdaj dobro počuti v parku, v katerem so posekali vsa drevesa. V odsotnosti dreves čuti isto praznino, kot jo nosi v sebi.

*Čakajoč paket* (Čekajući paket, 1993) uveljavljenega dokumentarista **Vuka Janića** secira pričakujoče obraze ljudi, ki v obleganem Sarajevu čakajo svoj paket in sporočila od prijateljev, ki so nekje daleč. Beckett v Sarajevu.

**Pjer Žalica** bo navzoč z dvema filmoma. *Otroci kot vsi drugi* (Djeca kao i svaka druga, 1995) subtilno portretira otroke in pokaže posledice njihovega več kot triletnega bivanja v obleganem Sarajevu. Drugi film, pri katerem je kot ko-režiser sodeloval **Miroslav Benković**, so *Slike* (1994). Moški iz uničenega stanovanja reši najdragocenejše, kar je ostalo ... fotografije, ki ženo in njega spominjajo na srečno preteklost.

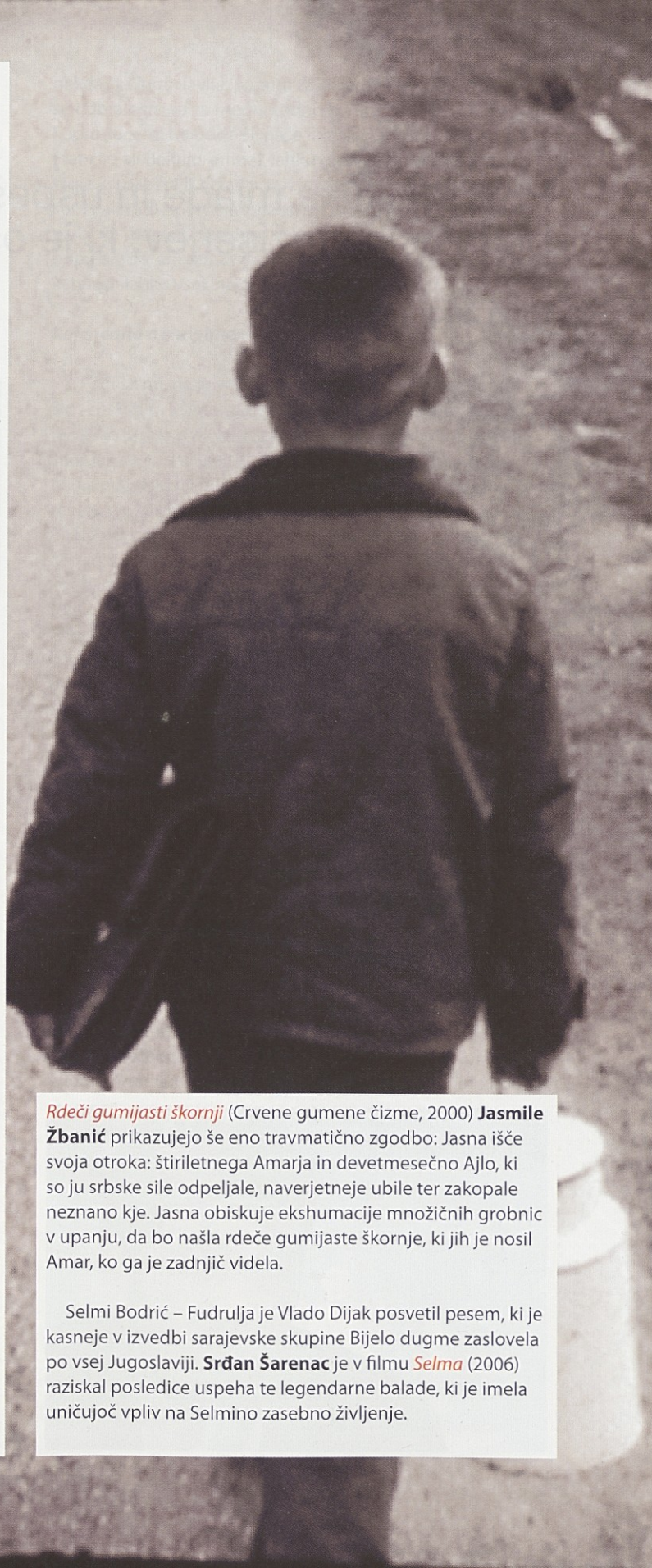
Film *Angeli v Sarajevu* (Anđeli u Sarajevu, 1993), ki ga je režiral **Antonije Nino Žalica** z neverbalnimi izraznimi sredstvi, s sliko, z glasbo in s šumi približa gledalca duhovni dimenziji opustošenega Sarajeva.

*Voda* (1995) **Nedžada Begovića** je kratka epizoda iz ciklusa "Sarajevske zgodbe" o vsakdanjiku filmarja Harisa, ki ima v družini dojenčka. Ena od Harisovih nalog je, da gre vsak dan iskat vodo, saj vodovod v obleganem mestu ne dela več.

**Adis Bakrač** je posnel film *Brezno* (Bezdan, 2000) o povojnem izkopavanju in identifikaciji mrtvih moških iz vasi Hrgar. Stvaren in pošten dokumentarec, ob katerem gledalec težko ostane ravnodušen.

*Rdeči gumijasti škornji* (Crvne gumene čizme, 2000) **Jasmile Žbanić** prikazuje še eno travmatično zgodbo: Jasna išče svoja otroke: štiriletnega Amarja in devetmesečno Ajlo, ki so ju srbske sile odpeljale, naverjetneje ubile ter zakopale neznano kje. Jasna obiskuje ekshumacije množičnih grobnic v upanju, da bo našla rdeče gumijaste škornje, ki jih je nosil Amar, ko ga je zadnjič videla.

Selmi Bodrić – Fudrulja je Vlado Dijak posvetil pesem, ki je kasneje v izvedbi sarajevske skupine Bijelo dugme zaslovela po vsej Jugoslaviji. **Srđan Šarenac** je v filmu *Selma* (2006) raziskal posledice uspeha te legendarne balade, ki je imela uničujoč vpliv na Selmino zasebno življenje.





# Srđan Vuletić in Pjer Žalica

Predstavnika mlade in uspešne generacije bošnjaških režiserjev, ki je osvojila filmski svet.

Nina Zagoričnik

**PJER ŽALICA** JE V SARAJEVU ŠTUDIRAL FILMSKO REŽIJO TER NADALJEVAL S ŠTUDIJEM SCENARISTIKE IN PRODUKCIJE. MED VOJNO JE POSNEL ŠTEVILNE DOKUMENTARNE FILME TER SODELOVAL PRI SCENARIJU ZA PRVI POVOJNI BOSANSKI FILM, *POPOLNI KROG* (SAVRŠENI KRUG, 1997, ADEMIR KENOVIĆ), KI JE BIL UVRŠČEN NA FESTIVAL V CANNESU. PO LETU 2000 JE POSNEL FILME: *MOSTAR SEVDAH REUNION* (2000), *GORI* (GORI VATRA, 2003) IN *PRI STRICU IDRIZU* (KOD AMIDŽE IDRIZA, 2004). TUDI **SRĐAN VULETIĆ** JE KONČAL SARAJEVSKO AKADEMIJO ZA FILM IN GLEDALIŠČE. V ČASU ŠTUDIJA JE REŽIRAL ŠTUDENTSKE GLEDALIŠKE PREDSTAVE IN KRATKE FILME. MED OBLEGANJEM SARAJEVA JE POSNEL 60 KRATKIH IN CELOVEČERNIH DOKUMENTARNIH FILMOV, SVETOVNO SLAVO PA MU JE PRINESEL KRATKI IGRANI FILM *HOP, SKIP & JUMP* (1999). MED ŠTEVILNIMI MEDNARODNIMI NAGRADAMI JE PREJEL TUDI ROTTERDAMSKEGA TIGRA ZA CELOVEČERNI PRVENEC *POLETJE V ZLATI DOLINI* (LJETO U ZLATNOJ DOLINI, 2003).

**Pred kratkim sta vodila delavnice za študente AGRFT; kakšne so razlike oziroma podobnosti med našo in sarajevsko filmsko akademijo?**

**Srđan:** Obstajajo podobnosti, res pa je, da sta obe akademiji v obdobju tranzicije. Polovica študentov študira še po starem programu, polovica pa bo bolonjskem. V teh pogledih smo si sorodni. To je birokratski del problema, tisto, kar nas najbolj



zanima, pa je svoboden in kreativen pretok idej. V 90-ih letih, ko je bila ta komunikacija zaradi vojne prekinjena, ni imela od tega koristi nobena kinematografija. Bolj ko sodelujemo, večje so prednosti študentov in njihovih mentorjev.

**Pjer:** Podobne delavnice, ki so del sodelovanja med Ljubljano in Sarajevom, sva že večkrat uspešno organizirala. Glede na rezultate sva prepričana, da bo v Sloveniji čez pet do deset let nastal novi val cineastov.

**S filmi sta se že uveljavila v svetu, na različnih festivalih sta prejela prestižne nagrade. Kaj in kje trenutno ustvarjata, sredstev najbrž ni veliko?**

**Pjer:** Denarja ni, obstaja le v dogovorih in na papirju, razmere so precej težavne, čeprav imava s Srđanom veliko dela. Trenutno končujem montažo dokumentarnega filma o Plavem orkestru in hkrati začenjam s snemanjem celovečerca, ki temelji na raziskavah tega dokumentarca. Upam, da ga bom dokončal do poletja, jeseni pa v Vojvodini sodelujem pri snemanju filma *Tuja kri* (Tuđa krv). Gre za zgodbo o *folksdojčerjih*, ki se dogaja sredi druge svetovne vojne. Najprej se mi tema ni zdela privlačna, zakaj bi snemal polpreteklo zgodovino, če je sodobnost bolj zanimiva! Nato pa sem ugotovil, da je zgodba celo identična našemu času.

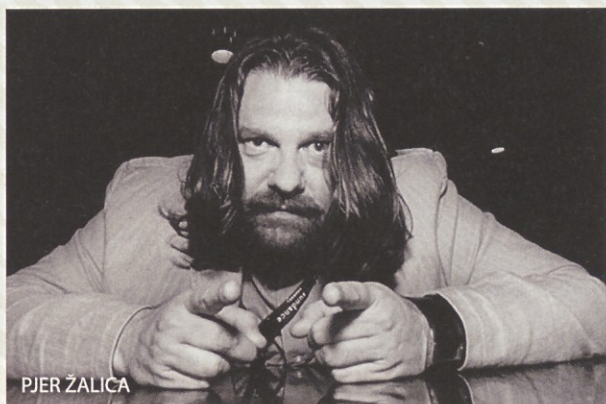
**Srđan:** Razvijam projekt, ki je še v začetni fazi. Seveda ima že izdelan scenarij in je produkcijsko moj najskromnejši projekt doslej. Gre za zgodbo o kršitvi človekovih pravic v Bosni in Hercegovini – za ljudi, ki ne znajo več prepoznati kršitve človekovih pravic. Snemanje naj bi se začelo poleti.

**Sarajevski filmski festival je zgodba o uspehu. Kakšna pa je realna podoba, kaj se dogaja na področju filma?**

**Pjer:** V BiH se s filmom ne ukvarja veliko ljudi, okoli 50, a gre za zelo dinamično skupino, v kateri je poleg naju veliko mladih režiserjev. Veliko obeta na primer Elmir Jukić, znan je po delu v gledališču, na televiziji in po svojih kratkih filmih, pa Aida Begić, ki začenja snemanje novega filma. Imamo odlične študente in podporo javnosti, ki obožuje domači film, število gledalcev domačega filma je nadpovprečno, sploh glede na okoliščine, v katerih se trenutno nahajajo



kinodvorane po svetu. **TUDI V BOSANSKEM KOLOSEJU SE NITI EDEN TUJI FILM, VKLJUČNO Z AVATARJEM, PO ŠTEVILU GLEDALCEV NE MORE PŘIBLIŽATI DOMAČEMU FILMU. NIMA NOBENE MOŽNOSTI.** Na drugi strani pa imamo popolno nerazumevanje kulturne politike ... Seveda se obstrukcije dogajajo na vseh stopnjah, od političnih do finančnih. V politiki ne obstaja zavest o tem, da je domači film del bosanske identitete in hkrati promocija naše dežele. Tudi recesija se pozna povsod. Vendar kinematografija ne bo propadla, nasprotno, snemali smo tudi v obdobju vojne in snemali bomo v obdobju, ko vodijo državo nerazumniki.



PJER ŽALICA

### **Omenili ste mlajše avtorje, kaj pa veteranski cineast Ademir Kenović, puljski zmagovalec ...**

**Pjer:** Veliko sodelujemo z Ademirjem, smo v isti produkcijski hiši. Trenutno se ukvarja s producentstvom in ne z režijo, na akademiji je kot eden najbolj relevantnih bosanskih producentov prevzel Oddelek za producenstvo. To je novost na naši akademiji. Nedžad Begović je pred kratkim posnel nov film, ki je tik pred premiero. Žal so nekateri starejši cineasti že pokojni, na primer Bata Čengić, zato je trenutno v ospredju srednja generacija režiserjev, del katere sva tudi midva, pa Danis Tanović, vsi pa smo v pričakovanju najmlajše, ki je že na pohodu ... V prihodnjih petih letih prihaja veliko novih imen. Z ene strani gre za novo kakovost, z druge strani pa so ti mladi pokazali, da je študij na sarajevski akademiji, kjer smo diplomirali tudi mi, ustvarjalen, da gre za kontinuiteto daljšega systemskega študija, ki daje odlične rezultate.

### **Koliko je trenutno filmskih festivalov v Bosni?**

**Srdan:** V Banjaluki imamo festival kratkega dokumentarnega filma, pa Mediteranski filmski festival v mestecu Široki Brijeg, zanimiv festival je v Stolcu, podoben Motovunu, pravi mali Woodstock ... Vsi so manjši od sarajevskega, ki je v širši regiji največji, kar je seveda velik uspeh za Sarajevo.

**Pjer:** Res gre za festival filmskih zvezd, po drugi strani pa ima močne poslovne vezi, ki so pomembne za avtorje iz regije

nekdanje Jugoslavije, pa tudi za sosednje dežele, ustvarja se dobra osnova za mednarodno komunikacijo ... Ameriški koproducenti ne bodo šli naše filmske produkcije gledat v Francijo ali Belgijo, ampak lahko gledajo bosanske filme in filme iz sosednjih držav v Sarajevu. Ozračje je odlično. To so spoznali tudi slovenski cineasti in prav oni so med vsemi najbolje izkoristili prednosti festivala. Torej ne gre le za pop parado, ampak za resen večdimenzionalen festival, na katerem lahko vsak najde svoje mesto.

### **Kaj menita o sodobnem slovenskem filmu?**

**Pjer:** Zdi se mi, da je v zadnjih petih letih izgubil svojo sled. Slovenski film je imel zlato obdobje, pred desetimi leti se je veliko pisalo o njem, Filmski sklad je normalno deloval, snemali ste raznolike filme. Kontinuiteta je pomembna, ta output, ki je bil normalen, šest do osem filmov letno; danes pa ste kljub temu, da ste del Evropske unije, da imate višji življenjski standard v primerjavi z Bosno, v kaotični situaciji. Zapirajo vam festivale, sklad ne deluje, kot bi moral, vsi kritizirajo trenutno situacijo. To opažam tudi v Srbiji in na Hrvaškem, samo v Bosni deluje pozitivna filmska komunikacija. Snemanje filmov brez mednarodnih koproducentov in široke komunikacije danes skoraj ni več mogoče. Če tega ni, tudi projektov ni. Preveč ste se zaprli v Slovenijo. Dovoljšen dokaz, da s slovenskim filmom nekaj ni v redu, je, da na leto posnamete le par filmov, to je premalo!

**Srdan:** Treba je ukrepati že zaradi odličnih avtorjev z mednarodnimi uspehi. Menim, da ne obstajajo niti slovenska, hrvaška, srbska ali bosanska kinematografija, ampak gre bolj za fanatične avtorske individualce kot za filmsko industrijo. Slovenija je bila med vsemi najbližja, da to ustvari, vendar ji v kritičnem trenutku, ko je Filmski sklad nehal normalno delovati, to ni uspelo. Ker pa ste Slovenci urejeni in znate v pravem trenutku umiriti žogo, ostajam optimističen, bolj kot slovenski kolegi, ki sem jih srečal in ki gledajo na trenutno situacijo kot na brezizhodno.



PJER ŽALICA



# Tango z Baconom

Ana Mizerit



Oktober 1971 je v Grand Palais v Parizu potekala otvoritev prve retrospektivne razstave irsko-angleškega slikarja Francisa Bacona. Razstavo si je ogledal tudi Bernardo Bertolucci, ki se je v Parizu pripravljaj na snemanje *Zadnjega tanga v Parizu* (Ultimo tango a Parigi, 1972). Ob Baconovih neposrednih podobah, stopnjevanih do skrajne duševne napetosti, ki so vsaj na prvi pogled zaznamovane z občutkom absurdnosti, žrtve in smrti, je Bertolucci videl nekaj, kar je spremenilo celotno predstavo o tem, kako bo omenjeni film potekal. V navdušenosti je pred začetkom snemanja na ogled razstave povabil tudi glavno zvezdo Marlona Branda, da bi mu pokazal, kaj bo vodilo, muza novo nastajajočega filma. Želel je, da je glavni lik Paul kakor ena izmed Baconovih figur, ki na obrazu kažejo vse, kar se dogaja v njihovem drobovju.<sup>1</sup>

Bertolucci nam tako že kmalu po začetnih minutah filma v misli prikljče najrazpoznavnejši motiv Baconovega slikarstva – v kriku razprta usta. Prizor se odvije v kopalnici kavarne, kjer gresta glavna igralca z rahlo pozornostjo, a nejasnim zavedanjem o svoji bodoči vpletenosti, že drugič drug mimo drugega. Tu se Jeann sooči z nekoliko odbijajočo figuro starke, ki umiva svojo zobno protezo in jo nato groteskno vstavi v usta, pri čemer je izrazito poudarjen pogled na zobe. Dogodek v Jeanne vzbudi zavedanje o starosti in razkroju. Podoba starke spominja na veliko brezzvočno odprtino ust kričeče pestunje, ki jo je Bacon

naslikal leta 1957.<sup>2</sup> Obenem pa odprta usta pri Baconu niso nujno vedno mišljena kot krik, sam namreč pravi, da ga je vedno močno ganilo ravno gibanje in oblika ust ter zob. »Pravijo, da



so v njih najrazličnejše seksualne implikacije, in zmeraj me je zelo obsedel dejanski videz ust in zob ... vseč sta mi, lahko bi se reklo, lesk in barvnost, ki prihajata iz ust ... »<sup>3</sup> Poudarek na stih

1 WITEHEAD, W. John. Besieged by the Past – The return of Bernardo Bertolucci, *Gadfly*, avgust 1999, str.4.

2 Gre za študijo pestunje v filmu 'Oklepnicna Potemkin' iz leta 1957. Motiv krika pa ponovi še v številnih variacijah kričega papeža in drugih figur. Na razmišljanje o človeškem kriku ga navede tudi slika Pousina *Pokol nedolžnih otrok* iz leta 1630-31 in knjiga z barvnimi risbami ustnih bolezni, ki jo je kupil leta 1935 ali 1936. SYLVESTER, David. *Surovost stvarnega: intervjuji s Francisom Baconom*, Ljubljana: Studentska založba 2005, str. 35.

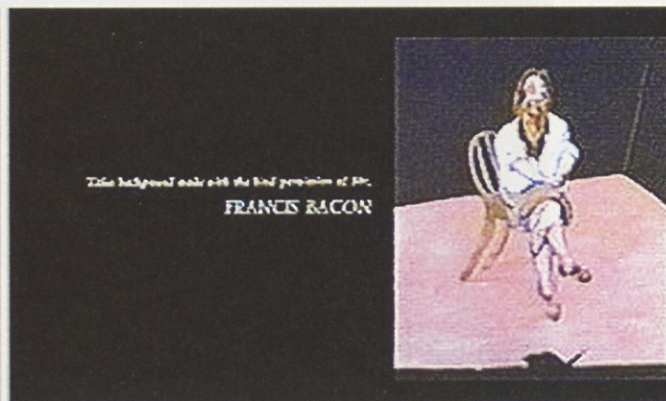
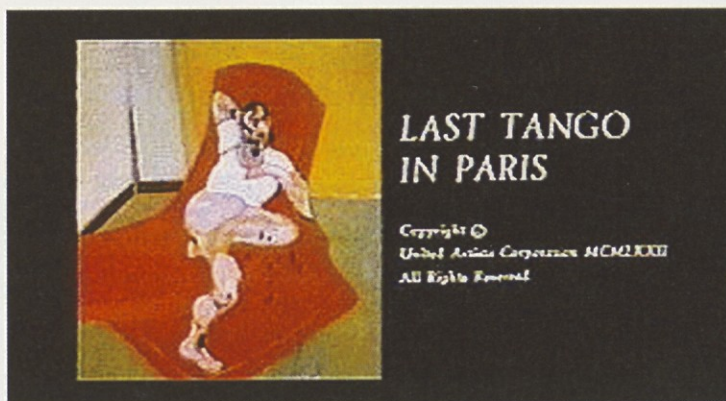
3 Prav tam, str. 50.



in zobeh bi tako lahko tudi v prigodi iz kopalnice implicitno razumeli kot namigovanje na bodočo seksualno vpletenost s po naključju mimoidočim Paulom.

Bertolucci namerno vstopanje v Baconov slikarski svet sicer napove že v uvodni špici, v kateri zagledamo dva portreta, ki delujeta kot aluziji na glavna filmska lika Jeanne in Paula.<sup>4</sup> Na prvem portretu vidimo moškega, oblečenega v spodnje perilo, ki sproščeno leži na rdečem, oblazinjenem ležišču, medtem ko

se manjkajoča pripovednost zgodbe preselila v dogajanje znotraj telesa samega. Na ta način človeško telo postane vir gibanja, ki želi v krču pobegniti pred samim seboj.<sup>8</sup> V teh deformacijah vidi Bacon silovitejše predočenje ali ustvarjanje videza človeka, ujetje skrivnostnosti videza znotraj skrivnostnosti njegove ustvaritve. V *Zadnjem tangu* bi vizualno primerjavo, ki lahko v podobnem pomenu zrcali stanje posameznikov, iskali v igrah svetlobe in sence na obrazu igralcev, zlasti Paula. Eden izmed očitnejših prizorov, kjer svetlo-temni kontrast na obrazu pripoveduje ali



je ženski portret sedeč, s prekrizanimi rokami in nogami, veliko bolj tog in zadržan, kar se vsaj na začetku filma odraža tudi v odnosu med obema glavnima igralcema. Na sebi ima naslikan bel plašč in kratko krilo, tako oblečena pa se v začetku filma pojavi tudi Jeanne. Paulov rjavi površnik pa lahko zasledimo na številnih drugih Baconovih slikarskih podobah, predvsem na njegovih avtoportretih.<sup>5</sup> V določenem trenutku Bertolucci obe slikarski platni in obenem tudi figuri prikaže v jukstapoziciji, ju na videz združi, poveže v skupni prostor, ki tako poleg portretov postane tretji izpostavljen prisotni in pomensko prav tako močno izraziti element pri napovedi filmske zgodbe.<sup>6</sup> Gre seveda za prazno pariško stanovanje, ki v filmski zgodbi združi oba lika.

Obe omenjeni slikarski deli prikazujeta tipično baconovsko figuro, ki lahko sedi na stolu, leži na postelji, čaka ali zgolj jè, saj ne pripoveduje nobene zgodbe in tudi sama ni opazovalec, je zgolj "navzoči".<sup>7</sup> V obeh portretih je prisotno tudi Baconovo prepletanje ilustracijskih in močno sugestivnih iracionalnih lis, s katerimi poda vse utripanje nekega človeka, da se zdi, kot da bi

podkrepi dogajanje znotraj osebe, je izpoved Paula v trenutku, ko ta prične pripovedovati zgodbo svojega otroštva, s katero delno prekrši lastno pravilo o popolni anonimnosti med njim in Jeanne. Medtem ko govori o svojem otroštvu, grobem očetu pijancu, mami, ki so jo aretirali golo, se sence na njegovem obrazu stalno spreminjajo. Zakrivajo mu usta, prečkajo obraz, so temne, črne, globoke. Sence si na obrazu ustvarja tudi sam, s premikom prsta in z orglicami, ki jih drži v roki.

Bertolucci poizkuša prikazati deformacijo Baconovih figur tudi v uporabi odsevne površine ogledal, ki pogosto ne zrcalijo jasnega odseva, ampak izkrivljajo pogled. Baconova ogledala so namreč lahko vse, kar želite – razen odbojne površine, kot pravi Deleuze.<sup>9</sup> Tak je tudi vtis, ki ga dobimo ob odsevu počenega ogledala, v katerem se Jeanne ugleda, ko prvič vstopi v pariško stanovanje. Pravzaprav je odsev v ogledalu prisoten vsakič, ko se Jeanne in Paul najdeta v prostoru stanovanja, ter tako ustvarja vtis o nekem postopnem prehodu njune raztopitve v brezoblični podobi. Ogledalo je torej mogoče razumeti kot materialno strukturo, v kateri se telo lahko skrči ali razpotegne zato, da bi prečkalo skozi njega in pobegnilo pred samim seboj.<sup>10</sup>

Efekt deformiranja figure je poleg ogledala – ter svetlobe in sence – v filmu večkrat dosežen s podobo, ki je prikazana skozi mlečno brušeno steklo. Steklo te vrste se v filmu pojavi na vratih telefonske govorilnice, v vratarnici, kjer hišna lastnica

4 To sta *Portret Luciana Freuda* in *Študija za portret (Isabel Rawsthorne)*, oba iz leta 1964.

5 Na primer *Avtoportret* iz leta 1972, *Tri študije za avtoportret* iz leta 1972, pa iz leta 1974, 1976, 1978.

6 Sliki sta bili prikazani skupaj tudi v katalogu, ki je izšel ob retrospektivi v Parizu. KOLKER, Robert Phillip. *Bernardo Bertolucci*, London, 1985, str. 128.

7 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*, Continuum, 2004, str. 13. Russel to figuro imenuje tudi prisluškovalec. RUSSEL, John. *Francis Bacon*, New York and Toronto Oxford University Press 1979, str. 14.

8 DELEUZE 2004, str. 15.

9 Prav tam, str. 18.

10 Prav tam, str. 32, 50.



Jeanne izroči ključ stanovanja, pa skozi mlečno brušeno steklo vhodnih vrat, kjer se Jeanne in Paul prikažeta, tik preden skupaj izstopita iz stanovanjske hiše, potem ko se je zgodila njuna prva anonimna seksualna izkušnja. Na nek način se v tistem trenutku njuni vlogi zamenjata. Paul, ki izstopi prvi, deluje brezskrbno in razbremenjeno v nasprotju z Jeanne, ki ob izstopu spodvije roki k telesu in vidno zaskrbljena odhiti proč. Steklena pregrada se vzpostavi tudi med hotelsko sobarico, ki po samomoru Rose

beži pred Paulom in njegovo razkrito ljubeznijo. Z rešetkami balkonske ograje je zamejeno zvito telo umirajočega Paula. In nenazadnje lahko kot omejeno okolje razumemo že v uvodni špici napovedani prostor, ki združi figuri na slikarskem platnu. To je hermetično zaprto stanovanje, kjer si Paul in Jeanne v nasprotju z zunanjim svetom ustvarita svet po lastnih pravilih. V tem izolirnem zatočišču je Bertolucci poustvaril ukrivljenost neosebni Baconovih interierov, v katerih ta osami ali zadržuje



čisti krvave madeže v kopalnici, in Paulom, ki odsotno posluša njeno govorjenje.<sup>11</sup> Za hip njuna obraza zamrzneta v pogledu na drugo stran mlečno brušenega stekla, tako da se nam prikažeta kot nejasen obris, ves sestavljen iz iracionalnih lis, ki se strdijo v obraz. Kamera ju nikoli ne prikaže skupaj, ampak vedno ločeno, vsakega na svoji strani te steklene pregrade.

Bertolucci v *Zadnjem tangu* na podoben način – z deljeno kompozicijo – velikokrat razdeli ali izolira osebe, tako kot tudi Bacon pogosto razdeli svoja dela v slikarske diptihe ali triptihe. V filmu je ta delitev prikazana še z vertikalnimi linijami, vratnimi odprtini ali pa s hkratnim pogledom v več prostorskih planov, kjer je vsaka oseba prikazana v svojem prostoru. Tak je na primer pogled na tri vratne odprtine, v katerih stanujejo hotelski prisluškovalci, ki z zanimanjem spremljajo prepir med Rosino mamo in Paulom. Element izolacije je v filmu tudi dvigalo z rešetkasto strukturo, v katerega se zapre Jeanne, medtem ko

človeške figure z namenom, da jih skrbno preiskuje. Bacon vidi interiere na svojih delih ne kot portrete danih sob, ampak kot možnost, v katerih še stopnjuje človeško obliko.<sup>12</sup> Omenjeni triptih preveva močna oranžna barva, ki je bila izbrana tudi kot barva filma *Zadnji tango v Parizu*. Razstavo v Grand Palais si je namreč ogledal tudi glavni snemalec, direktor fotografije Vittorio Storaro, ki ga je predvsem pretreslo delo *Triptih – študije po človeškem telesu*, za katero se je zdelo, da je kot nekakšen manifest filma: »Videti je bilo pisatelja s scenarijem, pa okroglo sobo, kjer se dva ljubita. Tam je bila tudi filmska kamera in kritik.«<sup>13</sup> Na triptihu pa je bila neizogibno opazna tudi oranžna barva, ki prevlada v ozadju brezprostorja in je vplivno obarvala tudi svetlobno razpoloženje filma ter ga označila za 'oranžni film'. Topli oranžni toni so namreč prisotni preko celotnega filma, še posebej pa so izraziti v stanovanju, kjer se tujca/ljubimca srečujeta. Storaro je pomen oranžne barve povezal z barvo zahajajočega sonca ali moškega principa, ki je v zatonu svojih moči, ki umira, s čimer se poistoveti tudi usoda v filmu prikazanega Paula.

Bacon, ki velja za velikega kolorista pravi, da edino s silovitostjo barve lahko poustvari silovitost same resničnosti, ki pa je obenem

11 Kamera se ne more izogniti krvavim madežem na steni in steklu, ki nam dajo čutiti občutek izgube. Omenjeno stopnjevanje občutka naslika tudi Bacon v delu *Kri na tleh* iz leta 1986, kjer na tleh prazne sobe prikaže le curek krvi. Obenem pa nas prizor samomora v kopalnici spomni tudi na osebno izgubo Francis Bacona. Njegov ljubimec Georg Dyer stori samomor v kopalnici pariškega hotela tik pred otvoritvijo retrospektivne razstave v Grand Palaisu. Le dva meseca po njegovem samomoru Francis Bacon naslika serijo 'črnih' triptihov, med njimi tudi *Triptih v spomin na Georga Dyerja*.

12 Russel 1979, str. 75.

13 Nuytten Bruno, *JULY Serge, Il était une fois... Le dernier tango a Paris*, ARTE France, Folemour Production 2004.



tudi silovitost sugestij znotraj same podobe<sup>14</sup> Ta silovitost dojemanja je mogoča le v povezavi z določenim področjem živčnega sistema, s katerim tekstura barve komunicira bolj nasilno kot karkoli drugega<sup>15</sup> Deleuze v tej akciji prepozna histerijo, ki na tak način postane umetnost, saj je ravno histerija slike in ne histerija slikarja ta, ki nastane ob omenjenem napadu<sup>16</sup> Bacon pove, da mora biti slikar pri iskanju te resničnosti vse bolj iznajdljiv, še več, na novo mora iznajti realizem ter ga naplaviti nazaj na živčni sistem, saj v slikarstvu ne obstaja več kaj takega, kot je naravni realizem. Glavni razlog v slikarjevi primoranosti k povrnitvi intenzivnosti resničnosti vidi v izpopolnjenem realizmu, ki ga prikazuje film oziroma tehnika filmskega snemanja in ostale oblike mehanskega podajanja stvarnosti.<sup>17</sup> Tako se poraja vprašanje, ali je silovitost sugestij v *Zadnjem tangu* dovolj močna, da prodre v naš živčni sistem in nas sooči z resničnostjo življenja; je občutek nasilja dovolj močan, da povzroči histerijo? Je to histerija hišne lastnice, ki v filmu vsili svojo prisotnost z



nenadnim in s krčevitim stiskom roke in z vztrajnim, zblaznelim režanjem pospremi Jeanne v stanovanje, kjer se bo pričela njena silovita izkušnja stvarnosti, ali »ko bo ponižanje postalo sijaj, groza življenja pa zelo čisto in zelo intenzivno življenje,«<sup>18</sup> kakor Deleuze opiše učinek histerije na Baconovih platnih. Za histerijo lahko označimo tudi Paulov emocionalni eksces ob nenadzorovanem besednem izbruhu, ki se zgodi v ključnem trenutku zgodbe, ko se ob truplu žene končno sooči z realnostjo. Šele tu se konča Paulova želja po begu, ki jo uresničuje v krču anonimne seksualne izkušnje. Po tem dogodku lahko stanovanje zapustita ter pričneta ljubezen in vse ostalo, kakor se izrazi Paul. Tako je histerija obenem prikazana v uvodu in zaključku vstopa v njun hermetično zaprti svet.

14 Sylvester 2005, str. 82.  
15 Russel 1979, str. 21.  
16 Deleuze 2004, str. 52.  
17 Sylvester 2005, str. 176.  
18 Deleuze 2004, str. 52.



Tudi figure, ki na Baconovih platnih »kopulirajo ali se parijo – kakor vam je ljubše«<sup>19</sup>, pomenijo izolacijski pripomoček, s katerim se izogne reprezentaciji, naraciji, ilustraciji, preko katerega osvobodi figuro, da ostane zvesta resničnosti, ne da bi pri tem pripovedovala zgodbo.<sup>20</sup> Deleuze take odnose poimenuje za 'matters of fact' kot nasprotje inteligibilnim odnosom. Gre le za spajanje občutkov. Tak je tudi odnos med Paulom in Jeanne. Tudi med njima ni nobene pripovedi, nobene identitete, sta le instinkt in občutek. Paul: »Ne ti ne jaz nimava imen. Tukaj ni nobenih imen. Ne kje živiš, ne od kod si. Ker tukaj ne rabiva imen. Pozabila bova vse, vse ljudi. Vse čisto vse« in »Rjovenje je boljše od imena.« V nekem trenutku Paul v krču in mimiki izdavi glas, ki je zvok kruljenja, bljuvanja. Bi to lahko bil zvok, ki si ga predstavljamo uhajati iz ust Baconovih naslikanih figur? V trenutku, ko mu Jeann pove svoje ime, ga ustrelji. Ona njegovega imena ne ve in zato lahko reče, da tega človeka ne pozna. Tako tudi smrt postane le občutek.

*Zadnji tango v Parizu* pomeni odločilen preobrat v Bertoluccijevem ustvarjanju, obenem vplivno odmeva tudi širšo spremembo, ki se je pojavila v kinematografiji. Je eden izmed prvih filmov modernističnega režiserja sedemdesetih let, ki je naznanil konec modernizma. Mogoče ga je razložiti na



19 Sylvester 2005, str. 102.  
20 Deleuze 2004, str. 3.



različne načine, preko psihoanalize z Ojdipovim in Elektrinim kompleksom, zanimiva je razlaga T.J. Klina, v kateri se pojavi še en antični junak, Orfej. Razumeti ga tudi kot poizkus, ki analizira jezik seksualnosti v revolucionarnih terminih, pristop, na katerega je vplival Herbert Marcuse ob prebiranju Freuda. Jasno je bilo tudi stališče feminizma, ki je v filmu obsojalo prevlado patriarhalnega in ponižanje žensk. Še več, Bertolucci naj bi v filmu ustvaril mešanico vplivov slikarstva, Verdijevih

melodram in ameriške glasbene komedije.<sup>21</sup> Obenem pa naj bi film vseboval avtobiografske elemente. Po Bertolucciju naj bi se film namreč izvorno porodil iz njegove želje: »*Da bi srečal žensko v praznem stanovanju in ne bi vedel, kdo je. Rad bi se srečal znova in znova, ne da bi spraševal ali bil vprašan. Zadnji tango je posledica te osebne in verjetno banalne obsesije.*«<sup>22</sup>

Tudi Baconu misel na snemanje lastnega filma ni bila tuja. V intervjuju z Davidom Sylvestrom pove: »*Mislil, da bi morda celo naredil film; lahko bi naredil film iz vseh podob, ki so se mi nabrale v možganih, ki jih imam v spominu in jih nisem uporabil ... Lahko bi naredil film, ampak to bi bilo le še bolj zapleteno, ker mi nikoli ne bi uspelo najti tiste podobe, ki jo lahko naredim s slikanjem.*«<sup>23</sup> Zanimivo bi bilo videti ta film!

#### OB 70-LETNICI BERNARDA BERTOLUCCIA



FRANCIS BACON,  
DVE FIGURI, 1963

21  
22  
23

Prav tam, str. 137.  
Whitehead 1999, str. 3.  
Sylvester 2005, str. 141.



# Psiho profil

# Martin Scorsese

Zoran Smiljanić

Ko je Martin Scorsese leta 2007 iz rok Spielberga, Lucasa in Coppole končno prejel oskarja za najboljšega režiserja, je na odru nervozno zajecjal: »Ste... ste dvakrat preverili kuverto?«. Kot da še vedno ne more verjeti, da se mu to res dogaja. Čeprav je bil pri 65 letih eden najbolj pomembnih in vplivnih režiserjev na svetu, je deloval kot otrok, ki je v roke dobil dolgo zeleno igračo. In če kaj povezuje njegove stilske in vsebinsko silno raznorodne filme, je to naivni pogled otroka, ki v temi kinodvorane očarano zre v magične podobe na platnu. Kljub številnim vzponom in padcem tega nedolžnega pogleda ni nikoli izgubil. Nikoli se ni prenehal čuditi. Zato ga imamo radi.

## Osebna izkaznica.

Ameriški režiser, scenarist, producent, igralec, dokumentarist in filmski zgodovinar. Ustanovitelj World Cinema Foundation, neprofitne organizacije, ki se posveča ohranitvi in varovanju svetovne filmske dediščine.

## Mali Italijan.

Rojen 1942 v New Yorku, v tretji generaciji Italo-Američanov. Odraščal v četrti Mala Italija na Manhattnu. Bil je bolehen otrok, še posebej ga je pestila astma, zato sta





ga starša pogosto peljala v kino, kjer je postal obseden od filmov. V zgodnjem otroštvu so globok in trajen vpliv nanj naredili epski zgodovinski spektakli, potem pa kriminalke, vesterni, melodrame in muzikali, pozneje je odkril še italijanski neorealizem, novi val, azijsko kinematografijo ... »Ko se spominjam svojega otroštva, pogosto mešam med dogodki, ki so se zares zgodili, z matinejskimi predstavami, s filmi Johna Forda ali Samuela Fullerja.«

### Mafija in cerkev.

Odraščanje v Mali Italiji je potekalo med tema dvema skrajnostima, kar je na njem pustilo globok pečat in kar bo



postalo gojišče idej za prihodnje filme. Pri 14 letih je hotel postati duhovnik, a so filmi, rock, dekleta in mladostniške tolpe pretehtali, zato se je vpisal na newyorško univerzo, kjer je vse bolj gravitiral proti filmu. Pri tem ga je spodbujal profesor Haig Manoogian, kateremu je posvetil film *Pobesneli bik* (Raging Bull, 1980). Študiral je skupaj z Brianom De Palmom, s Harveyjem Keitelom, z Michaelom Wadleighom (ki je pozneje zrežiral *Woodstock*) in Mardikom Martinom (s katerim sta napisala več scenarijev).

### Prvi kratki filmi.

*What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* (1963), 9-minutni film o obsedenem pisatelju, *It's Not Just You, Murray* (1964), napol izmišljeni portret njegovega strica in *The Big Shave* (1967) mračna komedija, v kateri je Scorsese nastopil v vlogi mladeniča, ki se pri britju najprej malce poreže, nato se vse bolj intenzivno mesari, nazadnje pa si z britvijo prereže vrat. Samopohabljanje je metafora za vse bolj destruktivno vietnamsko vojno, saj je alternativni naslov tega filma *Viet '67*.

Kdo to trka na moja vrata?

Po nekaj neuspešnih poskusih, ki so se raztegnili na štiri leta, je debitiral z napol avtobiografskim celovečercem *Who's That Knocking at My Door* (1967). Harvey Keitel je J. R., delavec iz Male Italije, ki se zaljubi v izobraženo dekle iz boljše družine, vendar je silno razočaran in razdvojen, ko izve, da dekle ni več nedolžno, saj se to ne sklada z njegovo katoliško vzgojo, ki uči, da so dekleta »ali angeli ali kurbe.« Čeprav v

embrionalni fazi je Scorsese že nakazal zametke nekaterih značilnih elementov in tém, ki bodo pozneje postale njegov zaščitni znak.

### Corman, Kristus in Cassavetes.

V začetku 70. let se je preselil v Los Angeles, kjer ga je neodvisni producent Roger Corman najel, da posname *Nevarno dekle* (Boxcar Bertha, 1972), zgodbo o sindikalistih iz časa depresije. Končni izdelek je čudna mešana solata socialne angažiranosti, ljubezenske zgodbe in izbruhov bizarnega nasilja, ko Davida Carradina na koncu pribijejo na vagon kot Jezusa. Film ni bil všče ne Cormanu (ki je mislil, da bo to nadaljevanje njegovega eksploatacije *Krvava mama* [Bloody Mama, 1970]), ne oboževalcem (ki so se že zgrinjali ob novem režijskem upu), še najmanj pa Scorsesejevemu mentorju in prijatelju, Johnu Cassavetesu, ki je svojega varovanca pograjal, »naj neha snemati tuja sranja«, in ga spodbudil k bolj osebnim projektom.

### Prvi preboj.

Scorsese si je Cassavetesove besede vzel k srcu in posnel zelo osebne *Ulice zla* (Mean Streets, 1973), kjer spet nastopa Harvey Keitel kot J. R. (ja, isti Italo-Američan kot v prvencu, kakopak Scorsesejev alter ego), razpet med ideali in resničnostjo, ki se odloči, da bo odrešil Robera De Nira (Johnny Boy) iz krempljev lokalnih oderuhov, a se njegov načrt katastrofalno sfiži. Scorsese je v tem filmu našel avtorski glas in suvereno lansiral svojo filmsko govorico: občutek za življenje na ulicah Male Italije, gostobesednost, grobi dokumentarni slog, brzostrelna montaža, divje vožnje s kamero, eklektični rock soundtrack, problematični protagonist, ujet v katoliške predstave o krivdi in odrešitvi, mačizem, ekscesno nasilje in še posebej tista značilna nervozna intenzivnost, živčna predrznost in agresivna neposrednost.

### Kralj New Yorka.

Sledil je nov presenetljivi obrat v toplo in feminizirano zgodbo o vdovi, ki išče srečo, v filmu *Alice ne živi več tukaj* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974), ki velja za njegov najmanj osebni film. Takoj zatem pa se je Scorsese vrnil na domači teren New Yorka in eksplodiral s testosteronskim *Taksistom* (Taxi Driver, 1976), svojim najboljšim filmom in enim najboljših filmov vseh časov. *Taksist* je trda, zaostrena, pretirana, napihnjena in groteskna verzija že tako radikalnih *Ulic zla*, kjer se vsak posamezni element tesno prilega celoti, ki tiktaka kot tempirana bomba: psihotični, sociopatski in obsedeni antijunak Travis Bickle, »*God's lonely man*«, »*nobody who dreams of being somebody*«, ki spet hoče biti odrešitelj, postane pa angel uničenja; do bolečine iskren scenarij Paula Schraderja; agresivna pulzirajoča glasba Bernarda Herrmanna (ki je umrl kmalu po koncu snemanja); izjemna fotografija Michaela Chapmana, polna mračnih podob, močnih kontrastov, halucinantnih barv in kompliciranih premikov kamere; serija izvrstno napisanih in



briljantno odigranih stranskih likov, s 13-letno prostitutko Iris (Jodie Foster) na čelu; nepozabni prizori (npr. ko De Niro odpelje Cybill Shepherd na prvi randi v porno kino) in slovite enovrstičnice (»You talkin' to me?«); New York kot mesto iz pekla; osupljivo brutalen finalni obračun, posnet z vrtoglavim kombiniranjem počasnih in pospešenih posnetkov, in nenazadnje, subverzivni finalni *twist*, ki je mnoge gledalce, pa tudi del kritike, zapeljal v nekritično odobravanje De Nirovega pokola, kot da gledajo Charlesa Bronsona v eksploataciji *Paul Kersey ne oprošča* (Death Wish, 1974, Michael Winner). *Taksist* je l. 1976 prejel Zlato palmo v Cannesu, nove slave pa je bil deležen pet let pozneje, ko je še en *nobody*, John Hinckley, skušal impresionirati Jodie Foster z atentatom na Ronalda Reagana.

### Padec in ponovni vzpon.

Scorsese se je na krilih uspeha spet obrnil za 180 stopinj in ugriznil in visokoproračunski muzikal *New York, New York* (1977), nostalgično stilistično bravuro v maniri holivudskih glasbenih spektaklov (à la *Zvezda je rojena*), ki je hkrati tudi študija moške paranoje in negotovosti. Nasprotja, ki jih je v isto vrečo stlačil Scorsese, so bila prehuda in film je katastrofalno pogorel. Scorseseja je neuspeh tako potrl, da se je zatekel v kokainsko omamo, kar je spodkopalo njegovo že tako krhko zdravje, zato je konec 70. let večinoma preživel v bolnici. Čeprav o tem obdobju nerad govori, je Scorsese priznal, da mu je življenje rešil Robert De Niro, ki ga je prepričal, naj se znebi mamil in posname film o divjem in avtodestruktivnem boksarju Jaku La Motti, z naslovom *Pobesneli bik*. Ker je bil prepričan, da ne bo nikoli več režiral, se je filma lotil fanatično in strastno, kot bi šlo za zadnji film obsojenca na smrt. In to se filmu še kako pozna. Ekstremni film ekstremnih situacij o ekstremnem človeku (»You fuck my wife?« sprašuje bolesto ljubosumni La Motta lastnega brata) je bil nominiran za osem oskarjev, vključno s tistim za najboljši film in režiserja, kipce sta prejela De Niro za glavno vlogo in Thelma Schoonmaker za montažo, Scorsese pa je odšel domov praznih rok.

### Idiotska leta.

Osemdeseta so prinesla razmah neusmiljenega komercializma in mnogi režiserji »novega Holivuda« so se čez noč znašli v nezavidljivem položaju, ko stare zasluge niso več štele, novih trikov pa še niso obvladali. Tudi Scorsese se je zavedal, da se je njegova kariera znašla na prelomnici, zato je tvegala z dvema komedijama: prva je *Kralj komedije* (The King of Comedy, 1983) komična verzija *Taksista*, druga pa *Idiotska noč* (After Hours, 1985), za drobiž posneta groteska, ki se zgodi v eni sami noči. Oba filma sta sicer požela dokaj naklonjene kritike, a sta finančno skrahirala. Pri naslednjem filmu, *Barva denarja* (The Color of Money, 1986) je Scorsese zaigral na gotove karte: iz filma *Hazarder* (The Hustler, 1961, Robert Rossen) je iz 25-letnega spanca obudil lik Fast Eddieja Felsona (Paul Newman, ki je za vlogo prejel oskarja) in za dobro mero pripeljal še vzpenjajočo





se zvezdo Toma Cruisea. Spretno posneta zgodba, skoraj popolnoma oropana tipičnih scorsesejevskih elementov, je požela velik komercialni uspeh, vendar so se tokrat nad njo zmrdovali kritiki. Hja, saj že naslov filma pove, za kaj gre. Scorsese je uspeh hitro unovčil in posnel dolgo načrtovani projekt, avtorsko, kontroverзно in 'blasfemično' *Zadnjo Kristusovo skušnjava* (The Last Temptation of Christ, 1988), ki je z opisom Jezusove poroke z Marijo in njegovimi halucinacijami na križu dvignil precej prahu med verniki po celem svetu. Scorsese ni hotel provocirati, ampak se je spopadel s temelji vere in duhovnosti, to pa so vprašanja s katerimi so prestreljeni praktično vsi njegovi filmi. Kljub vsemu temu in odličnem soundtracku Petra Gabriela je film nekako ploščat, programski, brez surove in prekipevajoče energije, ki je krasila njegove prejšnje filme. Drugi preboj.

Čeprav se je skozi neprijazna 80. leta prebil z nekaterimi zanimivimi izdelki, je svojo udarno formo spet dosegel šele leta 1990 s filmom *Dobri fantje* (Goodfellas), z vrnitvijo v Malo Italijo, kjer opisuje roparsko in morilsko kariero treh gangsterjev nižjega ranga (Ray Liotta, Joe Pesci, De Niro), ki se na koncu sesuje v prah in pepel. Virtuozni film furioznega ritma, ki mojstrsko manipulira s čustvi gledalcev, je pet let pozneje nadgradil s *Kazinojem* (Casino, 1995), z mozaikom o lasvegaški mafiji, ki dolgo žanje gore denarja, potem pa sledi padec bibličnih razsežnosti. V režiserjevem komentarju na DVD-ju je ob mučnem prizoru na koncu filma, kjer Joeja Pescija živega zakopljejo, resignirano, skoraj opravičujoče izjavil, da je to njegov zadnji prizor z nasiljem in da tega ne misli več snemati.

#### Zanr, kostumi in verstva sveta.

Po *Dobrih fantih* je De Niro Scorseseja prepričeval, naj posname remake trilerja *Cape Fear* (1962, J. Lee Thompson) in režiser je nazadnje popustil, če ne zaradi drugega, pa zato, da prijatelju vrne uslugo. *Rt strahu* (1991) je neenakomeren izdelek, kjer Scorsese očitno ni ravno »na svojem«, vse polno je filmskega zatikanja, šolskih in celo amaterskih rešitev, kakršnih pri njem nismo vajeni. Pa vendar je do skrajnosti potenciran slog in De Nirova bombastična interpretacija psihopata Maxa Cadyja privabila gledalce in Scorsese si je za pas zataknil še en presenetljivi hit. Kredit je zafračkal za subtilno kostumsko »dramo manir« *Čas nedolžnosti* (The Age of Innocence, 1993), ki opisuje življenje newyorških aristokratov 19. stoletja, natančneje, kako so s perfidno uporabo družbenih pravil, norm in obredov preperečili prepovedano ljubezen med Daniel Day-Lewisom in Michelle Pfeiffer. Film je izgubil denar, ravno tako kot *Kundun* (1997), mladostni portret 14. Dalaj Lame, ki je še en stilistični in dramaturški zasuk v neznanu ter presenetljivo spokojen in meditativen film. Politično, moralno in etično sicer pravoveren, a kljub temu filmsko nekoliko pust izdelek.

#### Novo tisočletje in prekletstvo oskarjev.

*Med življenjem in smrtjo* (Bringing Out the Dead, 1999), tako

mračna komedija, da meji že na tragedijo, nadaljuje tradicijo *Idiotske noči* in velja za enega Scorsesejevih najšibkejših filmov. Tudi z epsko ambicioznim spektaklom *Tolpe New Yorka* (Gangs of New York, 2002) ni imel sreče: v rimskem studiu Cinecittà posneti film so zaznamovale težave s financiranjem, zamude in pričkanje med Scorsesejem in Harveyjem Weinsteinom, šefom Miramaxa. Čeprav je režiser trdil, da ni pristajal na kompromise, se zdi cel film en sam velik kompromis. V njem je prvič zgolj pripovedovalec, prizori nasilja pa so degradirali v akcijske prizore, brez značilne drznosti in ostrine. Kot bi se njegove besede, izrečene ob *Kazinu* (da je opravil z nasiljem), spremenile v prekletstvo, ki ga je oropalo avtorske potence. Za film je prejel svoj prvi Zlati globus, zato so mnogi pričakovali, da bo dobil tudi oskarja, vendar so kljub desetim nominacijam *Tolpe* ostale brez enega samega kipca. Scorsese je v španoviji z Miramaxom (nekateri so rekli, da je nastavljal še drugo lice) posnel *Letalca* (The Aviator, 2004), še eno razsipno ekstravaganco o ekscentričnem milijonarju, pilotu in filmskem mogulu Howardu Hughesu, in tradicionalno ostal brez oskarja.

#### Končno!

Leta 2006 se je triumfalno vrnil s kriminalko *Dvojna igra* (The Departed), s katero se je še enkrat podal v varne vode organiziranega kriminala. Finančno najbolj uspešen film Scorsesejeve kariere mu je (na splošno navdušenje, pa tudi olajšanje) prinesel oskarja za režijo, ki se mu je tako dolgo izmikal. Nekateri kritiki so mu rekli kar oskar za »življenjsko delo«, drugi so se zmrdovali nad dejstvom, da je oskarja dobil za film, ki je remake hongkonškega trilerja *Peklene zadeve* (Mou gaan dou, 2002, Wai-keung Lau in Alan Mak), kar je nevredno režijske legende. Oskarja je pa le dobil.

#### Zloveščí otok.

Osvobojen oskarjevega mlinskega kamna okoli vratu je sproščeno zadihal in se podal v novo filmsko pustolovščino na *Zloveščí otok* (Shutter Island, 2010), v psihiatrično bolnico za zločince, ki skriva strašno skrivnost. Glede na to, da je imel *Zloveščí otok* najuspešnejši otvoritveni vikend med vsemi Scorsesejevimi (in DiCaprijevimi!) filmi, pa mojster filmske magije verjetno še ni izčrpal vseh trikov. **Več o filmu *Zloveščí otok* v prihodnji številki Ekрана!**



POBESNELI BIK

#### Izbrani dokumentarci in drugo.

*Street Scenes*, 1970: neodvisni film o protivojnih demonstracijah.  
*Italianamerican*, 1974: intervju z mamo in očetom o družini in koreninah.

*American Boy: A Profile of Steven Prince*, 1978: intervju z domišljavim prodajalcem orožja iz *Taksista*.

*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, 1995: štiriurni dokumentarec o ključnih momentih in ustvarjalcih ameriškega filma.

*My Voyage to Italy*, 1999: poklon italijanskim filmskim vplivom.

*Blues*, 2003: segment *Feel Like Going Home*.

*Brez poti domov* (No Direction Home, 2005): dokumentarec o Bobu Dylanu.

*Bad*, 1987: videospot Michaela Jacksona.

*New York Stories*, 1989: segment *Life Lesson*.

#### Rockumentarci.

Michaelu Wadleighu, kolegu iz študentskih dni, je pomagal pri montaži dokumentarca *Woodstock* (1970). Zraven je bil tudi ob izteku obdobja hipijev, ko je leta 1976 v San Franciscu posnel poslovilni koncert skupine The Band, vključno s kupom gostov-prijateljcev (Bobom Dylanom, Neilom Youngom, Joni Mitchell ...) z naslovom *Zadnji valček* (The Last Waltz, 1978). Scorsese ni hotel ničesar prepustiti naključju, zato je koncert posnel s sedmimi kamerami, z vrhunskimi direktorji fotografije in z natančno, 300-stransko snemalno knjigo. A naključja so se kljub temu dogajala: od tega, da mikrofona pevca Robbieja Robertsona večino koncerta ni deloval, do zloglasne kepice kokaina, ki je visela z nosu Neila Younga (in jo je Scorsese lastoročno retuširal na negativu). Leta 2006 je z 18 kamerami posnel koncert Rolling Stonesov v New Yorku in ga zapakiral v film *Shine a Light* (2008), ki ga zlobneži imenujejo »geriatrski rock«. Scorsese je skrbno pazil, da ne bi od blizu ujel Jaggerjevega uvelega obraza ali Richardsove nagubane roke.

#### Vsi Scorsesejevi možje.

Igralci Robert De Niro (skupaj sta posnela 8 filmov), Harvey Kietel (5 filmov), Joe Pesci (3), Victor Argo (6), Harry Northup (6), Murray Moston (5), Frank Vincent (3), Daniel Day-Lewis (2) in Leonardo DiCaprio (4 posneti in dva v pripravi).

Scenarist Paul Schrader (*Taksist*, *Pobesneli bik*, *Zadnja Kristusova skušnjava* in *Med življenjem in smrtjo*) in Nicholas Pileggi (*Dobri fantje* in *Kazino*), montažerka Thelma Schoonmaker in direktorja fotografije Michael Ballhaus in Michael Chapman.

#### Izbrane vloge:

*Ullice zla*: morilec, ki ustrelil De Nira v vrat.

*Taksist*: nervozni potnik, ki namerava ustreliti ženo z magnumom 44; mož, ki sedi ob vhodu v Palantinov volilni štab in opazuje Cybill Shepherd.

*Pobesneli bik*: mož, ki se na koncu pogovarja z La Motto.

*Okoli polnoči* ('Round Midnight, 1986, Bertrand Tavernier): Goodley.

*Sanje* (Dreams, 1990, Akira Kurosawa): Vincent Van Gogh.

*Kraljevstvo morskega psa* (Shark Tale, 2002): Sykes (glas).



Andrej Gustinčič

# Belmondo vs. Belmondo

*Od nouvelle vague do le cinéma de papa*



Ob začetku kariere je bil Jean-Paul Belmondo eden najbolj nadarjenih in obetajočih igralcev svoje generacije. Deset let kasneje pa so kritiki že pisali, da je véliki francoski igralec, za katerega so mislili, da bo Belmondo, postal Jean-Louis Trintignant. Sam Belmondo pa je medtem art zamenjal z akcijo in postal največja zvezda francoske kinematografije. LANI SMO GA NA MINI-RETROSPEKTIVI NOVEGA VALA V CANKARJEVEM DOMU LAHKO VIDELI V FILMIH *DO ZADNJEGA DIHA* (À BOUT DE SOUFFLE, 1960, JEAN-LUC GODARD), *NOREMU PIERROTU* (PIERROT LE FOU, 1965, GODARD) IN V *ŠPICLJU* (LE DOULOS, 1962) JEAN-PIERRA MELVILLA; ZDAJ PA IMAMO MOŽNOST VIDETI DRUGO STRAN BELMONDA V ZBIRKI FILMOV, KI JIH JE IZDAL A.G. MARKET NA DVD-JU. Čeprav je postal obraz novega vala, se je po mednarodnem uspehu akcijske komedije *Mož iz Ria* (L'homme de Rio, 1964, Philippe de Brocca) preoblikoval v akcijsko zvezdo. Zapustil je svet Godarda, de Sice in Chabrola, da bi postal uspešni mednarodni tekmelec Clintu Eastwoodu, Seanu Conneryju, in Charlesu Bronsonu. Kot da je ponotranjil staro razdelitev med »art« in »mainstream« filmom; med *nouvelle vague* in tistim, kar so režiserji novega vala s prezirom imenovali *le cinéma de papa*. Veliki uspeh akcijske komedije *L'animal* (1977, Claude Zidi) z Raquel Welch je kritike v Franciji privedel do vprašanja, ali so Belmondo, Alain Delon in Louis de Funes uničili francosko kinematografijo.

V svojih zgodnjih filmih je bil Belmondo živa provokacija. V njegovi naravi je bilo nekaj nagonsko neubogljivega, neprilagodljivega, predrznega in uporniškega. V *Do zadnjega diha* deluje kot človek, ki mu motor teče prehitro. Kamera ga zasleduje od Marseillesa do Pariza, po ulicah, pisarnah, v hotelski sobi svoje ameriške ljubice (Jean Seberg), v nenehnem gibanju; suh, dolgih nog in rok, kot z električno nabita žica. Njegov Michel Poiccard je bil tat, parazit, egoist, morilec, občasni romantik, duhoviti psihopat in človek, ki bi lahko zrušil civilizacijo: »Poznaš Williama Faulknerja,« ga vpraša punca, on pa odgovori: »Ne, kdo je to? Si spala s njim?« Dal je kri in meso Godardovim idejam. Bil je proti družbi že samo s tem, da je sploh ni opazil. Pauline Kael ga je razglasila za najbolj vznemirljivega filmskega igralca po Marlonu Brandu.

V *Ženska je ženska* (Une femme est une femme, 1961) je dal Godardovemu ljubezenskemu pismu Anni Karini nekaj ostrine. Bil je vezni člen v *Norem Pierrotu*: utelesil je meščana pod nadzorom svoje ambiciozne žene in tasta, intelektualnega, romantičnega izobčenca ter samomorilskega divjaka, z obrazom, pobarvanim v modro. Enako domače se je počutil z revolverjem v roki kot sedeč v banji, ko je svoji hčerki bral zapiske Ellie Faure o Velásquezu. V enem hipu je lahko o sebi rekel, da »osamljeni moški vedno preveč govorijo«, in v naslednjem začel metati hrano na goste elitne zabave v izbruhu burkaste komične anarhije. Bil je vir nenehne intelektualne in čustvene iznajdljivosti. Filmu je dal človeško dimenzijo, glamur in bil popolnoma usklajen z režiserjevimi nemiri in nepredvidljivo živahnostjo.







SIRENA Z MISSISSIPPIA

Verjetno najboljšo vlogo mu je dal Jean-Pierre Melville v filmu *Duhovnik Léon Morin* (Léon Morin, prêtre, 1961). Kot Morin je vso svojo intelektualno in emocionalno energijo zлил v črno duhovniško haljo, da bi ustvaril lik nedotakljivega in nedoumljivega duhovnika, v katerega se zaljubi lepa in osamljena vdova (Emmanuelle Riva). Opazovati njegov notranji boj med aroganco in človečnostjo skozi majhne spremembe v gibih, skozi nianse strogosti obraza in glasu; videti ga, kako skoči kot naelektrjen, ko se ga ona končno dotakne, pomeni gledati igralca, ki nam odkriva vse plasti lika, ki ga igra. Dober je bil s Sophio Loren v *Ciocari* (La Ciociara, 1960, Vittorio De Sica) kot mladi antifašist, ki ga izobrazba in temperament ločujeta od vasi, v kateri je odraščal, in z Jeanne Moreau v *Moderato Cantabile* (1960, Peter Brook) po romanu Marguerite Duras, enem najbolj popularnih primerov »art film glamurja« svojega časa, pa še v svojih zgodnjih filmih s Henrijem Verneuilom: kot mladi pijanec v *Koraku v zimo* (Un singe en hiver, 1962) in kot pragmatični francoski vojak, ki je prepričan, da bo preživel propad Francije vse do hipa, ko ga ubijejo v *Week-end à Zuydcoote* (1964). V *Dvojnem obratu* (À double tour, 1959, Claude Chabrol) pa je briljanten kot rušitelj meščanskih laži in iluzij.

Njegova živahnost se čuti tudi v *Možu iz Ria*, v katerem je nekje med pustolovskim junakom starega kova in Jerryjem Lewisom. Gledalci so plačali, da bi gledali Belmonda-kaskaderja, kako skače iz helikopterjev, pleza po strehah ali drvi po ulicah v pregonih, ki jih je snemal z ekipo legendarnega francoskega kaskaderja Rémyja Juliennea. Ko ga gledamo v Verneuilovi kriminalki *Strah nad mestom* (Peur sur la ville, 1975), kako teče po strehi drvečega metroja, nas ni več zanimal junak, ki ga igra Belmondo, ampak spoštujemo zvezdnika. Njegovi akcijski filmi so postali dokumentarci o igralcu in razvil se je poseben odnos med njim in gledalci. S svojim obrazom iz ljudstva in brezskrbno fizičnostjo je postal nori Jean-Paul ali dobri stari Belmondo, na katerega se vedno lahko zaneses. »bil je zvezdnik, ki je garal za svoje gledalce in je bil pripravljen tvegati za njih,« je napisala filmska zgodovinarica Ginette Vincendeau.

Zavedal se je neuspeha Yvesa Montanda in Alaina Delona v Hollywoodu in ni imel ambicij snemati filmov v Ameriki. V tem pogledu je bil realist: »Bil sem na naslovnici *Lifea* kot veliki francoski ljubimec. Ampak lahko vam jamčim, da izven *Greenwich Villagea* ne vedo, kdo sem.« Njegova igra pa je postala ritual: samozavestno vedenje, šarmaten nasmeh in način kazanja s prstom, ko je izrekel nekaj pomembnega. Njegova predznost





se je počasi začela spreminjati v samovšečnost. Še vedno je igral antiavtoritetne junake, ampak v kontekstu filmov, v katerih je lahko uživala vsa družina. Dobili smo igralca, ki razburja s svojo drznostjo in z mediteranskim šarmom. Gledalci pa smo izgubili razburljivost, ki jo čutimo, ko igralec ustvarja lik pred našimi očmi.

Po svojem komercialnem uspehu Belmondo ni popolnoma zapustil kolegov iz novega vala. V Truffautovi *Sireni z Mississippija* (La sirène du Mississippi, 1969) igra bogataša, ki ga tako očara ledena fatalka Catherine Deneuve, da se ji pusti zastrupiti. V *Staviskyju* (1974) pa sta mu scenarist Jorge Semprun in režiser Alain Resnais dala eno njegovih najboljših vlog: ruskega žida Sergeia Alexandrea Staviskyja, goljufa, čigar poneverbe so bile ključne za padec leve francoske vlade v tridesetih letih prejšnjega stoletja in razdelile Francijo. Belmondo, Semprun in Resnais iz Staviskyja naredijo ne samo ujetnika lastnih tveganih načrtov ter antisemitizma tistega časa, ampak tudi ujetnika luksuzne inscenacije filma in časovne dislokacije, ki gledalcem odkrije junakovo tragično usodo, preden jo razume on sam. Že ko ga vidimo prvič, v ozkem hotelskem dvigalu, je Belmondo ujet, pa tudi ko vpije na tiste, ki kopljejo po njegovi preteklosti. Igralec pokaže malega človeka, ki se skriva pod eleganco. Poda nam sliko človeka, ki načrtuje, fantazira, počne vse, da bi do zadnjega diha zanikal dejstvo, da se njegov svet ruši. Ko pa to spozna, postane v hipu poseebljenje obupa.

Na žalost pa zbirka Belmondovih filmov, ki je odslej naprodaj v slovenskih trgovinah in videotekah, ne samo izključuje skoraj vse njegove pomembnejše vloge, ampak se izogne tudi njegovim najboljšim akcijskim filmom. Ni *Moža iz Ria* ali *Vlomilca* (Le Casse, 1971, Henri Verneuil) niti *Strahu nad mestom*. Z izjemo *Norega Pierrota* in blede pustolovščine *Cartouche* (1962, Philippe de Broca) se zbirka osredotoči na filme iz časa, ko je že bil velika zvezda akcije in komedije. Naslovi namigujejo na to, kar lahko pričakujemo, med njimi so *Veličastni* (Le magnifique, 1973, Philippe de Broca), *Nepopravljivi* (L'incorrigible, 1975, Philippe de Broca) ter *As vseh asov* (L'as des as, 1982, Gérard Oury). V komediji *Veseli prazniki* (Joyeuses Pâques, 1984, Georges Lautner) igra dobro situiranega in pohotnega meščana, ki lovi osemnajstletno Sophie Marceau z vso koleričnostjo Lousia de

Funesa, ampak brez njegove komične domiselnosti. Medla komedija *Nepopravljivi* se norčuje iz njegove moškosti. V *Asu vseh asov* pa rešuje malega žida med berlinsko olimpiado leta 1936. *Legionarji* (Le morfalous, 1984, Henri Verneuil) je utrujena pustolovščina, v kateri junak ne zmore veliko več kot le svoj slavn nasme. Nekateri od filmov v zbirki pa niso slabi. *Misija pravice* (L'Alpagueur, 1976, Philippe Labro) je napeta minimalistična kriminalka, v kateri se Belmondo kot redkobesedni in sproščeno profesionalni lovec na glave, ki opravlja naloge, preveč umazane za policijo, meri s sijajnim Brunom Cremerjem kot tatom in morilcem. *Veličastni* je presenetljivo robata in temačna parodija Jamesa Bonda. V *Policistu na robu zakona* (Le marginal, 1983, Jacques Deray) pa da Belmondo francoski pridih tipični zgodbi o neortodoksnem policajcu v slogu Harryja Callahana. Za razliko od Umazanega Harryja živi v prostornem in elegantnem stanovanju pokojnih staršev. Ko ga ljubica vpraša, če je srečen, ji odgovori: »Je bilo Ludviku XVI všeč v Versaillesu? Nisem prepričan. Živel je pač v očetovem domu. Jaz nekaj dam na tradicijo.« Belmondo se je tukaj dokončno ločil od začetkov s Chabrolom in Godardom. Liki odločnih policajev srednjih let, ki jih je igral, bi z zadovoljstvom lovili asocialnega in amoralnega malopridneža iz *Do zadnjega diha*.

Leta 2008 je Belmondo posnel *Une homme et son chien* (Francis Huster), svoj prvi film po možganski kapi pred sedmimi leti, ki je paralizirala desno polovico njegovega telesa. Precej bled remake filma *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) je bil pri gledalcih in kritikih v Franciji slabo sprejet. Gledalci so baje jokali; pa ne zaradi zgodbe, ampak ker so težko prenašali staro, krhko in napol hromo različico nacionalnega junaka. Nekateri so napadli režiserja, ker naj bi Belmonda izkoristil na groteskni način. Ampak Belmondo je hotel, da ga njegova publika vidi takšnega, kakršen je. »To sem jaz brez posebnih učinkov,« je rekel karizmatični Belmondo, ki mu tudi v tej polomiji z enim prizorom uspe zasenčiti preostanek filma. Charles, nezaželen stariček, ki ga igra Belmondo, izgubi svojega psa. V elegantni restavraciji poskuša pojasniti, kaj se je zgodilo, in naenkrat zavpije: »Moj pes!« (»Mon chien!«). Krik tega sivega, krhkega, a še vedno impozantnega gospoda je hkrati jezen, komičen in nepričakovan. Za hip nas spominja na tistega Belmonda, ki nas je znal presenetiti in pretresti.

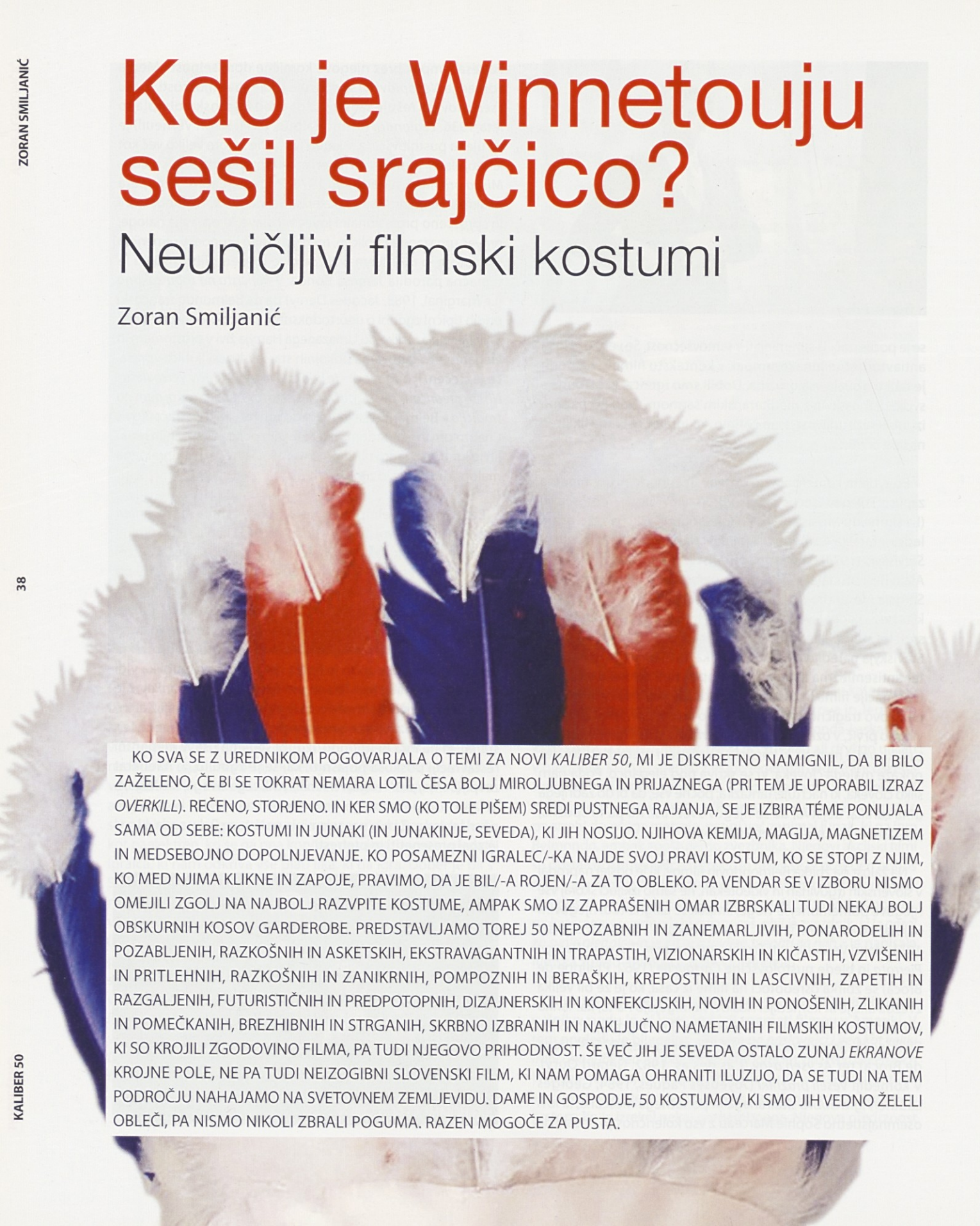




# Kdo je Winnetouju sešil srajčico?

## Neuničljivi filmski kostumi

Zoran Smiljanič



KO SVA SE Z UREDNIKOM POGOVARJALA O TEMI ZA NOVI *KALIBER 50*, MI JE DISKRETNOST NAMIGNIL, DA BI BIL ZAŽELENO, ČE BI SE TOKRAT NEMARA LOTIL ČESA BOLJ MIROLJUBNEGA IN PRIJAZNEGA (PRI TEM JE UPORABIL IZRAZ *OVERKILL*). REČENO, STORJENO. IN KER SMO (KO TOLE PIŠEM) SREDI PUSTNEGA RAJANJA, SE JE IZBIRA TÉME PONUJALA SAMA OD SEBE: KOSTUMI IN JUNAKI (IN JUNAKINJE, SEVEDA), KI JIH NOSIJO. NJIHOVA KEMIJA, MAGIJA, MAGNETIZEM IN MEDSEBOJNO DOPOLNJEVANJE. KO POSAMEZNI IGRALEC/-KA NAJDE SVOJ PRAVI KOSTUM, KO SE STOPI Z NJIM, KO MED NJIMA KLIKNE IN ZAPOJE, PRAVIMO, DA JE BIL/-A ROJEN/-A ZA TO OBLEKO. PA VENDAR SE V IZBORU NISMO OMEJILI ZGOLJ NA NAJBOLJ RAZVPITE KOSTUME, AMPAK SMO IZ ZAPRAŠENIH OMAR IZBRSKALI TUDI NEKAJ BOLJ OBSKURNIH KOSOV GARDEROBE. PREDSTAVLJAMO TOREJ 50 NEPOZABNIH IN ZANEMARLJIVIH, PONARODELIH IN POZABLJENIH, RAZKOŠNIH IN ASKETSKIH, EKSTRAVAGANTNIH IN TRAPASTIH, VIZIONARSKIH IN KIČASTIH, VZVIŠENIH IN PRITLEHNIH, RAZKOŠNIH IN ZANIKRNIH, POMPOZNIH IN BERAŠKIH, KREPOSTNIH IN LASCIVNIH, ZAPETIH IN RAZGALJENIH, FUTURISTIČNIH IN PREDPOTOPNIH, DIZAJNERSKIH IN KONFEKCIJSKIH, NOVIH IN PONOŠENIH, ZLIKANIH IN POMEČKANIH, BREZHIBNIH IN STRGANIH, SKRBNOSTNO IZBRANIH IN NAKLJUČNO NAMETANIH FILMSKIH KOSTUMOV, KI SO KROJILI ZGODOVINO FILMA, PA TUDI NJEGOVO PRIHODNOST. ŠE VEČ JIH JE SEVEDA OSTALO ZUNAJ *EKRANOVE* KROJNE POLE, NE PA TUDI NEIZOGIBNI SLOVENSKI FILM, KI NAM POMAGA OHRANITI ILUZIJO, DA SE TUDI NA TEM PODROČJU NAHAJAMO NA SVETOVNEM ZEMLJEVIDU. DAME IN GOSPODJE, 50 KOSTUMOV, KI SMO JIH VEDNO ŽELELI OBLEČI, PA NISMO NIKOLI ZBRALI POGUMA. RAZEN MOGOČE ZA PUSTA.





**1. Otroške avtodirke v Benetkah** (Kid Auto Races at Venice, 1914, Henry »Pathé« Lehrman)  
V tem kratkem filmu je Charlie Chaplin prvič predstavil potepuha, enega najbolj prepoznavnih in priljubljenih kostumov vseh časov. Legenda pravi, da si je kose obleke v trenutku navdiha na hitro nabral iz studijske garderobe, ostalo je zgodovina. Kljub ponošenemu polcilindru, zmečkanemu suknjiču, vrečastim hlačam in prevelikim čevljem je Chaplin pikzigmarski pojavi vdahnil nekaj čudežno aristokratskega. Modni dodatek: sprehajalna palica.

**2. Modri angel** (Der blaue Engel, 1929/30, Josef von Sternberg)  
Kabarejska pevka Lola Lola (Marlene Dietrich) je z razkazovanjem spodnjega perila in 15 cm gole kože na stegnu sprožila izbruh dolgo zatajevanih strasti pri profesorju (Emil Jannings) in tudi pri milijonih gledalcev. Modni dodatek: podvezice (štrumpanteljni). Posnemovalci: Helmut Berger v *Somraku bogov*, Charlotte Rampling v

inženirjem naročil, naj za Jane Russell izdelajo posebni konusni modrček, ki ima košarici ločeni, visoko dvignjeni in usmerjeni vsaksebi. Kljub temu, da modrčka v filmu niso uporabili, je marketinški prijem privabil v kinodvorane reke gledalcev. Tolažba: globoko dekoltirana heroína jezdi na konju v divjem drncu.

**5. Bila si najlepša** (You Were Never Lovelier, 1942, William A. Seiter)

Prelestna Rita Hayworth, oblečena le v prosojno čipko in nič drugega. Igralka je blestela tudi v črni satenasti obleki v filmu *Gilda*, kjer je roke dvigovala tako visoko, da smo se bali, da bo kaj pogledalo ven. Sem rekel bali? Goreče molili, pa nismo bili uslišani.

**6. Nekateri so za vroče** (Some Like it Hot, 1959, Billy Wilder)  
Kostumi, ki rešujejo življenja: Tony Curtis in Jack Lemmon sta se na begu pred mafijo zatekla k ženskim oblekam in



*Nočnem portirju*, Madeline Kahn v *Vročih sedlih* in Liza Minnelli v *Kabaretu*.

**3. V vrtincu** (Gone with the Wind, 1939, Victor Fleming)  
»Ne, ne!« govori Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), toda njena senzualna škrlatno rdeča obleka kriči nekaj povsem drugega. Rhett (Clark Gable) je razumel sporočilo, zato jo dvigne v naročje in odnese v spalnico. Kaj se je potem zgodilo z obleko, ne izvem. Modni poudarek: serija na gosto posejanih gumbkov, s katerimi bo imel Rhett precej sladkega dela.

**4. Izobčenec** (Outlaw, 1941, Howard Hughes)  
Kostum, ki ga nismo videli: Hughes je svojim letalskim

čevljem z visoko peto. Modni dodatek: Sugar Kane (Marilyn Monroe) in njen ukulele. Pred njima je bil transvestit že Cary Grant v filmu *Bil sem vojna nevesta*.

**7. Casablanca** (1942, Michael Curtiz)

Le Humphrey Bogart jih je znal nositi: dežni plašč Burberry, ravno prav nakrivljen klobuk in obvezna cigareta (pa naj minister za zdravje reče, kaj hoče). Potomstvo: v *Bledoličnem ubijalcu* ga je imitiral Alain Delon, v *Pink Panterju* pa parodiral Peter Sellers.

**8. Gospod Hulot na počitnicah** (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953, Jacques Tati)  
Značilno, rahlo naprej nagnjeno silhueto gospoda Hulota





sestavljajo klobuček, pomečkan dežni plašč, prekratke hlače, ki razkrivajo pisane nogavice, in seveda pipa z dolgim ustnikom. Modni dodatek: nihče ga ne opazi.

### 9. *Shane* (1953, George Stevens)

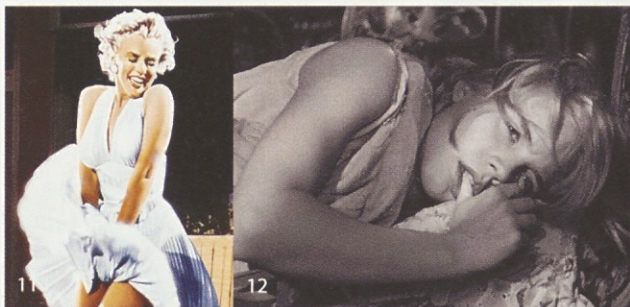
Legendarni komplet iz jelenovega usnja, ki ga je nosil *ultracool* Alan Ladd. Tudi sam sem bil trdno prepričan, da bom nosil tako oblačilo, ko bom velik, a se nekako ni izšlo po mojih pričakovanjih. Dodatek: umetelno okrašen pas za pištolo. Posnemovalca: Old Četrhend v *Winnetouju* in Jon Voight v *Polnočnem kavboju*.

### 12. *Baby Doll* (1956, Elia Kazan)

Film je populariziral perverzno, skoraj pedofilsko spolno srajco, kar mu je nakopalo kup težav s cenzuro in s cerkvijo. Dodatek: Carroll Baker v spanju seslja palec.

### 13. *Kačja koža* (The Fugitive Kind, 1959, Sidney Lumet)

Marlon Brando nosi suknjič iz kačje kože kot znamenje uporništvu in nekonformizma. Ledino je oral že šest let prej z usnjeno jakno in z motociklistično opravo v *Divjaku*. Posnemovalca: dobrih 30 let pozneje je *snakeskin* suknjič v filmu *Divji v srcu* oblekel Nicolas Cage in na provokacijo



10. *Klič U za umor* (Dial M for Murder, 1954, Alfred Hitchcock) Lepota tega filma ni v posameznem kostumu, pač pa v kontinuiteti, kjer kostumi nazorno ilustrirajo psihični razkroj junakinje: sprva nosi Grace Kelly oprijeto živordečo obleko, ki postaja sčasoma vse bolj temačna in široka, nazadnje pa konča v neuglednem plašču, popolnoma ne vrednem igralko, ki je slovela po eleganci in okusu. Še en nepozabni Hitchcock: James Stewart v *Vrtoglavic* odpelje Kim Novak v brezskrbni šoping, ki se spremeni v obsedeno stilsko preobrazbo, dokler dekle ne postane na las podobno njegovi fatalni Madeleine.

11. *Sedem let skomin* (Seven Years Itch, 1955, Billy Wilder) Kostumograf William Travilla je Marilyn Monroe oblekel v osmih filmih in težko je izbrati najlepšo obleko, toda ta je res nekaj posebnega. Na znameniti promocijski fotografiji ji je krilo odpihnilo še malce višje kot v filmu. Modni akcent: piš zraka skozi podzemne rešetke.

nekega punka (»Izgledaš kot klovn v tem neumnem rekeljcu.«) zabrusil, da gre za »simbol njegove individualnosti in vere v osebno svobodo«.

### 14. *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik)

Kanček stila in elegancije v depresivni, mračni in tesnobni Sloveniji konec 50. let, pa čeprav kot halucinacija falirane gledališke igralko (Duša Počkaj). Modni dodatek: krste.

### 15. *Zajtrk pri Tiffanyju* (Breakfast at Tiffany's, 1961, Blake Edwards)

Pariški modni oblikovalec Hubert de Givenchy je princesko Audrey Hepburn oblekel v popolno ozko črno obleko in dolge rokavice, angelski obraz pa ji je uokviril s petimi vrstami draguljev in z mini tiaro. Ekscentrični dodatek: pol metra dolg ustnik za cigarete.





**16. Za prgišče dolarjev** (Per un pugno di dollari, 1964, Sergio Leone)

Najbolj znani pončo na svetu je Clint Eastwood osebno kupil v prodajalni na bulvarju Santa Monica. Dodatek: ugasli cigarilos v kotičku ustnic.

**17. Pred milijon leti** (One Million Years B.C., 1966, Don Chaffey)

Pojma nismo imeli, da so praženske izgledale tako dobro in da so nosile tako seksi krpice. Stilski dodatek: dinozaver. Oboževalec: plakat z Raquel Welch iz tega filma je visel v celici Tima Robbinsa v *Kaznilnici odrešitve*.

**18. Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1967, Arthur Penn)  
Čeprav je bila hiپی moda ob koncu 60. let na vrhuncu, ji je primat začasno prevzela gangsterska moda, ki je obnorela mladino po celem svetu. Baretke, kakršno je nosila Faye Dunaway, so šle za med. Modni dodatek: toča krogel.

**19. Barbarella** (1968, Roger Vadim)

Prababica vseh seksi ZF-kostumov. Pohvalno je tudi, da Jane Fonda ne nosi le enega samega kostuma, kot je to v navadi pri ZF-filmih, ampak zamenja cel kup izvirnih *kinky* kreacij. V temle najbolj znanem kostumu, ki je tudi zaščitni znak filma, so strateška področja na telesu Jane Fonda prekrita z lahko odstranljivo prosojno plastiko, kar je nedvomno zelo praktična domisljica modnih kreatorjev 21. stoletja. Fetiš: moški angel.

**20. Bilo je nekoč na Divjem zahodu** (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone)

Leone je bolje od vseh ameriških kolegov uporabil *dusterje*, do tal segajoče plašče, ki jih nosijo trije morilci na začetku filma. Estetiziral jih je tudi Walter Hill v *Jezdecih na dolge proge*.





**21. Goli v sedlu** (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper)  
Mitska figura kontrakulture, novodobni kentaver, ki ima namesto kopit kolesa: Peter Fonda kot Captain America z ameriško zastavo na čeladi, rezervoarju motorja, na sprednji in hrbtni strani jakne. V sedlu svojega motorja sedi v slovitih črnih usnjenih hlačah in kavbojskih škornjih. Manj znano je, da so se mu zaradi hlač noge obarvale rožnato, zato je bil ves nesrečen in se ni upal kopati v bazenu s člani ekipe. Modni privesek: Dennis Hopper.

**22. Patton – Jekleni general** (Patton, 1970, Franklin J. Schaffner)  
Militantni šik. Modni dodatki: kolt in bikovka.

ta revolucionarna moda trajala le nekaj let. Modni dodatek: voljna Pam Grier v postelji.

**24. Strašilo** (Scarecrow, 1973, Jerry Schatzberg)  
Kostum in pol: potepuh Max Millan (Gene Hackman) sleče debel plašč, pa jopico, eno, dve, tri srajce in še dve majici, zadnje pa pusti na sebi, torej nosi vsega skupaj osem kosov oblačil. »Bolj zmrznjene sorte sem,« prizna, toplo zaviti v odejo.

**25. Zardož** (1974, John Boorman)  
Tako slab ZF-kostum, da je že dober.

**26. Teksaski pokol z motorko** (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper)



**23. Veliki polet** (The Super Fly, 1972, Gordon Parks, Jr.)  
V prvi polovici 70. let so t.i. *blacksplotation* filmi predstavili vrsto stilsko dovršenih, vizualno osupljivih, barvno pretanjenih in ubranih urbanih kostumov, ki so jih večinoma nosili črni dilerji, zvodniki in gangsterji. Finančno blagostanje, ki je izviralo iz omenjenih dejavnosti, so pretopili v sijajne, unikatne in izvirne modne kreacije, med katerimi izstopajo dizajnerski krzneni plašči in kučme, škornji na zadrgo z debelimi podplati in visokimi petami, beli klobuki širokih krajev, hlače na zvonec, košate afro frizure ter seveda dragoceni nakit, od zlatih zob do umetelnih verižic s križem, pripravnim za snifanje kokaina. Škoda, ker je

Eden najbolj nezaslišanih kostumov: retardirani Leatherface (Gunnar Hansen) nosi mesarski predpasnik in kravato, na obrazu pa masko iz ustrojene človeške kože, sneto z obraza njegove žrtve. Učenci: Freddy iz *More v ulici brestov* in Buffalo Bill iz *Ko jagenjčki obmolkejo*, ki iz človeške kože šiva obleko.

**27. Annie Hall** (1977, Woody Allen)  
Nova ženstvenost: Diane Keaton tiči v izključno moških oblačilih. Modna muha: Woody Allen.

**28. Globina** (The Deep, 1977, Peter Yates)  
Nepozabna bela majica Jacqueline Bisset, ki odlično izgleda



tako pod vodo kot tudi nad njo. Primerni modni dodatek: orjaška jegulja.

**29. Električni jezdec** (The Electric Horseman, 1979, Sydney Pollack)

Robert Redford je okrašen kot novoletna jelka, kar mu ni v posebno veselje. Dodatek: milijon dolarjev vreden žrebec.

**30. Osmi potnik** (Alien, 1979, Ridley Scott)

Najboljši od številnih »man in the rubber suit« kostumov. Kljub temu Scott aliena nikoli ni pokazal v celoti, saj se je zavedal, da bi izpadel neprepričljivo ali celo smešno. Aliena



je ustvaril švicarski konceptualni umetnik H. R. Giger.

**31. Pobesneli Max 2: Cestni bojevnik** (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller)

Postapokaliptično redizajnirana policijska uniforma iz prvega dela, ozaljšana s francoskim ključem in s škripajočo opornico za poškodovano koleno. Okrasni element: dingo. Fetišisti prihodnosti: črno usnje so nosili tudi Kurt Russell v *Pobegu iz New Yorka*, Arnie v *Terminatorju* in tudi številni trdi fantje, s katerimi ni dobro zobati češenj.

**32. Lov za izgubljenim zakladom** (Raiders of the Lost Ark, 1981, Steven Spielberg)

Indiana Jones (Harrison Ford) je pravzaprav prikrit



superheroj: ko predava na faksu, je oblečen v konzervativno obleko z metuljčkom, ko pa se odpravi v divje in eksotične dežele, obleče svoj značilni kostum, po katerem ga poznamo. V civilni obleki je nesposoben, v kostumu vsemogočen. Okrasni element: bič.

**33. Brata Blues** (Blues Brothers, 1980, John Landis)

Prečiščena črno-bela eleganca, ki si sposoja od črnske mode. Malce omejena, a odločna brata Jake in Elwood Blues nosita črne obleke, ki jih nikoli ne opereta, ter klobuke in očala, ki jih nikoli ne snmeta. Dodatek: zalizci in bele nogavice. Asketski tradicionalisti: *Stekli psi* in *Možje v črnem*

in, nenazadnje, Amiši iz filma *Priča*, ki se prav tako oblačijo v črno-bele obleke brez gumbov in v prekratke hlače. Vse ostalo je napuh.

**34. Vaba** (Cruising, 1980, William Friedkin)

Sadomazohistična uniforma iz underground subkulture gejevskih barov in nočnih klubov, kjer prevladuje črno usnje, škornji, zakovice, zadrge, jermeni, pasovi in oficirske šapke. Mini slovarček, s katerim Powers Boothe razsvetli Ala Pacina: svetlomoder robček v levem žepu pomeni, da hočeš *blow job*, v desnem, da ga ponujaš; zeleni robček v levem žepu pomeni, da si *hustler*, v desnem, da si *buyer*; rumeni levo pomeni, da ponujaš *golden shower*, v desnem, da ga sprejemaš, rdeči pa, da si lovilec ali metalec *fistinga*.





**35. Dobrodošli, gospod Chance** (Being There, 1980, Hal Ashby)  
Gospodar in služabnik v eni osebi: shizofreni Peter Sellers je našel popolno ravnovesje med višjim in nižjim družbenim slojem. Modni dodatek: hoja po vodi.

**36. Brazgotinec** (Scarface, 1983, Brian De Palma)  
Gangsterski latino look osemdesetih: kakor se Tony Montana (Al Pacino) vzpenja po mafijski hierarhični lestvici, tako postajajo njegove obleke vse bolj drage, prestižne, pompozne ... in smešne. Modna zapoved: razgaljene dlake na prsih. Značilni mafijski styling smo občudovali tudi v *Nedotakljivih*, *Dobrih fantih*, *Kazinoju* in *Sopranovih*.

**39. Modri žamet** (Blue Velvet, 1986, David Lynch)  
Obleka, zaradi katere se ubija: Frank (Dennis Hopper) je tako obseden s temnomodro žametno obleko (in z istoimensko pesmijo), da ugrabi sina in moža Isabelle Rossellini, samo da bi zadovoljil svoje morbidne fetišistične fantazije. Modni dodatek: odrezano uho.

**40. Umri pokončno** (Die Hard, 1987, John McTiernan)  
Bruce Willis hitro najde razlog, da se sleče do spodnje bele majice, v kateri potem paradira skozi cel film. Majica postaja zaradi umazanije in potu vse bolj umazana, dokler ni na koncu skoraj povsem črna. Estetski dodatek: kri.



**37. Ed Wood** (1994, Tim Burton)  
»Daj mi svoj pulover iz moherja in dobila boš vlogo v mojem filmu,« je kandidatki predlagal najslabši režiser vseh časov. Slaba stran moherja je odpadanje dlak, kar je na svoji koži (natančneje jeziku) občutil Jack Nicholson, ko se je v filmu *Dva Jakea* spoprijel s strastno Madeleine Stowe in pokasiral polna usta muck.

**38. Obupano iščem Suzano** (Desperately Seeking Susan, 1985, Susan Seidelman)  
Madonna, kraljica *second hand* konfekcije, je v tem filmu plasirala svoj novi stil oblačenja. Modni dodatki niso zgolj dodatki, pač pa ključni del imidža: plastične zapestnice in ogrlice na kilo, sončna očala, čipkaste rokavice, religiozni nakit, trakovi in pentlje v lasih ... Madonno je plonkala Melanie Griffith v *Čudovitem dekletu*.

**41. Prvinski nagon** (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven)  
Izmed več sočnih oblek, ki jih v filmu nosi Sharon Stone, se je kazalec ustavil na elegantni beli mini obleki brez rokavov in z visokim ovratnikom, ki jo je Sharon izbrala za zaslišanje na policijski postaji. Modni dodatek: brez hlačk.

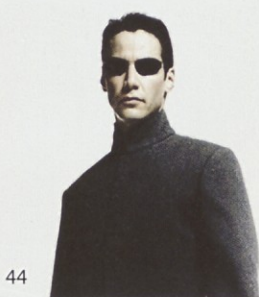
**42. Edward Škarjeroki** (Edward Scissorhands, 1990, Tim Burton)  
Kombinacija mumije, Frankensteinja in pankovca, s škarjami namesto rok. Estetski dodatek: premišljeno pozicionirane brazgotinice na obrazu Johnnyja Deppa.

**43. Priscilla, kraljica puščave** (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, 1994, Stephan Elliott)  
Bizarna turneja treh *drag queen* performerjev po avstralski puščavi. Kostumografa Lizzie Gardner in Tim Chapell sta za njune načičkane, kičaste, nabuhle in ekstravagantne kostume prejela oskarja. Dodatek: pavje in nojevo perje v neomejenih količinah.





43



44



45



46

**44. *Matrica*** (The Matrix, 1999, Andy in Larry Wachowski) Neo (Keanu Reeves) je oblečen v asketski temen dolg plašč prečiščenih linij, ki je sicer nekoliko neroden za pretepanje, a izgleda kot šus. Malce spominja na meniško kuto – no ja, saj je Neo neke vrste križar prihodnosti. Dodatek: ultratanka očala, ki jih je posebej za film izdelalo dizajnersko podjetje za očala Blinde Design..

**45. *Erin Brockovich*** (2000, Steven Soderbergh) Julia Roberts je nedvomno preveč seksi za malo odvetniško pisarno, a njeni delovni rezultati so neizpodbitni. Srajca: če ni odpeta, je pa prozorna.

je res prekrasna, toda od spredaj deluje, kot bi visela na obešalniku. Akcent: ploske prsi.

**49. *Elizabeta: Zlata doba*** (Elizabeth: The Golden Age, 2007, Shekhar Kapur) Kraljica, manekenka in ptica v eni osebi. Vlada se tudi z glamurjem. Dodatek: razkošni brokat.

**50. *Seks v mestu*** (Sex and the City, 2008, Michael Patrick King) Seksa je bolj malo, je pa zato toliko več oblek. Med snemanjem filma so imele junakinje na razpolago hangar s tisoč oblekami, kar so mokre sanje vsake sodobne ženske,



47



48



49



50

**46. *Blondinka s Harvarda*** (Legally Blonde, 2001, Robert Luketic) Elle Woods (Reese Witherspoon) je avša v roza kompletih, odvisna od blagovnih znamk in dizajnerskih cunjic. Ja, ja, samo na prvi pogled. Modni dodatek: cucek čivava, v popolnem stilskem sozvočju z lastnico.

**47. *Borat*** (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, 2006, Larry Charles) Neverjetno neokusne fluorescentno zelene kopalke z naramnicami in z nago kosmato ritjo. Naravni modni dodatek: onesnažena reka. Tudi v *Brünu* je Sacha Baron Cohen nosil huronske kreacije, ki združujejo gej in oberkainer look.

**48. *Pokora*** (Atonement, 2006, Joe Wright) Na spletnem portalu revije *Time* so uporabniki izbrali tole smaragdno satenasto obleko, ki jo nosi Keira Knightley, za najlepší filmski kostum vseh časov. Hmm ... Od zadaj

ki (rada) kaj da nase. Urbane, samostojne, uspešne snobinje si lahko brez finančnih omejitev privoščijo vse, kar jim srce poželi: najboljše, najlepše in najdražje obleke, čevlje in modne dodatke. Modni oblikovalec: Manolo Blahnik.

**Dodatek:** modna avtoriteta Jožica Brodarič, ki sem jo konzultiral za potrebe tega članka, je opozorila, da na seznam obvezno sodijo tudi naslednji filmi, ki so zelo pomembni zaradi zgodovinskih ali trendseterskih razlogov:

- *Povečava* (Blow-Up, 1966, Michelangelo Antonioni): Film velja v modnih krogih za kulturnega, ne samo zaradi *stylingov* v času »*swinging sixties*« Londona, ampak tudi zaradi nastopa legendarne manekenke Veruschke.
- *Veliki Gatsby* (The Great Gatsby, 1974, Jack Clayton): Z izjemno kostumografijo charleston obdobja (prejel tudi oskarja za kostumografijo).
- *Ameriški žigolo* (American Gigolo, 1980, Paul Schrader): Prvi filmski angažma Georgia Armanija.
- *Moja Afrika* (Out of Africa, 1985, Sydney Pollack): S svojim kolonialnim modnim stilom (nominacija za kostumografijo).

Hvala, Jožica!





# Alica v Burtonovi deželi

Uroš Šetina



Tim Burton, eden najbolj znanih ekscentrikov, ki od vsega začetka deluje znotraj holivudskega sistema, si je po mnogih letih priboril proračun, s katerim je lahko posnel lastno različico 145 let stare literarne klasike Lewisa Carolla *Alica v čudežni deželi* ter nadaljevanja *Alica v ogledalu*.

Film *Alica v Čudežni deželi* (*Alice in Wonderland*, 2010, Tim Burton) ni neposredna knjižna priredba, temveč povsem nova pustolovščina, ki nekoliko spominja na inačico Petra Pana v *Kljuki* (Hook, 1991, Steven Spielberg). V Burtonovi različici je *Alica* (Mia Wasikowska) stara 19 let, ko se po desetih letih zopet vrne v pozabljeno Čudežno deželo. Po snidenju z Norim klobučarjem (Johnny Depp) in starimi znanci izve, da potrebujejo njeno pomoč pri strmoglavljenju Srčne kraljice (Helena Bonham Carter), ki je odvezla krono svoji dobrohotni sestri Beli kraljici (Anne Hathaway) in zdaj ustrahuje prebivalce Čudežne dežele.

Burton meni, da v primerjavi z njegovo vsem ostalim priredbam primanjkuje pripovedne dinamike. V njih *Alica* tava skozi serijo absurdnih zgodb in srečuje čudne like enega za drugim brez pravega konteksta. Zato je v svoji različici poskušal likom (skozi enostavnejšo osebno zgodbo kot osnovo za posameznikovo »norost«) podati globljo utemeljitev.

## ZELENO, KI TE SOVRAŽIM ZELENO

Burton je pred tremi leti podpisal pogodbo z Disneyem za režijo dveh filmov v 3-D tehniki (drugi bo celovečerna različica kratkometražne risanke *Frankenweenie*, ki jo je posnel v osemdesetih, ko je bil animator pri Disneyu). Ker gre za visokopračunski film, bi bilo popolno zapostavljanje najnovejše tehnike – Burton se sicer ne navdušuje nad digitalno tehnologijo – nespametno in nenazadnje potratno, zato se je snemanja lotil eksperimentalno.

Posebne učinke so zaupali podjetju Sony Pictures Imageworks, ki se je proslavilo z oskarjem za posebne učinke filma *Spider-Man 2* (2004, Sam Raimi). Ker je Imageworks sodeloval pri dveh Zemeckisovih filmih (*Polarni vlak* [*The Polar Express*, 2004] in *Beowulf* [2007]), so sprva uporabili enako tehniko zajemanja gibov, nakar je režiser vso v tej tehniki posneto gradivo zavrgel, rekoč, da je videti čudno, in se odločil za tradicionalnejšo kombinacijo zelenega platna in animacije. To je bil prvi film, ki ga je snemal pred zelenim platnom, ki omogoča lažjo kompozicijo igralcev v računalniško ustvarjeno okolje. Ta pristop pa je mentalno zahteven tako za igralce kot za režiserja in ekipo, saj morajo praznino zapolniti s svojo domišljijo. Če gre za 40-dnevno snemanje posnetkov, ki bodo predstavljali 90 % filma, pa lahko vpliva celo na fizično počutje. Burton si je zaradi prekomernega vpliva zelenega platna na očala namestil vijolične leče.

V naravni podobi in kostumih vidimo le tri igralce (Wasikowska, Depp in Hathaway). Cepetaj (Matt Lucas) in Cepetin (Crispin Glover) sta resnični glavi spojeni z animiranima telesoma, česar na filmu menda še nismo videli. Srčna kraljica pa je zlitina najrazličnejših tehnik, ki so jih nato dodatno deformirali. Po besedah nadzornika animacije Davida Schaubja je bilo najtežje ustvariti lebdečega mačkona (Stephen Fry). Ukvarjali so se z

vprašanjem, kako bi maček lahko prepričljivo lebdel. Poleg tega so morali ugotoviti, kako izraziti različna čustva, saj mu obraz ves čas krasi širok nasmeh. Med glasovi ostalih animiranih likov so britanski veterani Michael Sheen, Alan Rickman in Christopher Lee.

Sama Čudežna dežela je skoraj v celoti ustvarjena digitalno. En sam (arhitekturno čudovit) del kulis je resničen, in sicer v prizoru, ko stopi *Alica* po stopnicah v Čudežno deželo.

## PRETVORBA V 3-D

Lani decembra je James Cameron na srečanju 3D Entertainment Summit v Los Angelesu izjavil, da ne odobrava Burtonove odločitve posneti *Alico* z 2-D kamerami z namenom kasnejše pretvorbe v 3-D. Producent Richard Zanuck pravi, da je odločitev padla po ogledu primerjalnih testov obeh načinov, ki so ga prepričali, da so popolnoma nerazločljivi. Poleg tega bi snemanje z okornimi 3-D kamerami zahtevalo večjo ekipo in precej več denarja. V kinematografe po svetu so film poslali v treh različnih formatih (Disney Digital 3-D, IMAX 3-D in običajni 2-D).

Zaključimo z mislijo Anne Hathaway, ki pravi: »*Ker ta svet nima pravil, vidimo mnogo različnih in posamičnih potez, likov in karakterizacij, ki se skozi Tima nekako združujejo. S tem dobimo neomejeno raziskovanje domišljije. To je po mojem mnenju bistvo knjige in duha, ki ga je Tim prinesel k filmu.*«





# Nadaljevanka namesto filma, splet namesto televizije

Tina Bernik

Spletna nadaljevanka v slovenskem prostoru ni nekaj, kar bi se začelo s *Prepisanimi*, ki jih te dni po scenariju Jonasa Žnidaršiča snema portal Vest.si, ali *Dnevnom ljubezni*, ki je premiero doživel oktobra lani, ampak je tlakovce februarja 2006 položila ekipa entuziastov Zkotelzo, ki je poleg snemanja promocijskih in glasbenih spotov skovala *Mesto petelinov*, spletno komedijo, v kateri se – v režiji »tistega, ki v času snemanja ni v kadru« – ob popivanju, debatah o seksu in seksi dekletih petelinijo trije študentje: Glory (Nejc Hodnik), Femator (Vasja Femec) in Janime (Jan Zrimec).

»Mesto petelinov je naš poskusni poligon. Posneli smo eno epizodo, za katero smo mislili, da je zadnja. In tako je bilo z vsako naslednjo. Snemanje filma je za nekoga brez vaje tako naporen proces, da po objavi potrebujemo več mesecev pavze. Potem pa na ulici ljudje zlijejo na nas toliko navdušenja, da vse skupaj spet dobi smisel in se lotimo naslednjega dela,« opisuje Femec ustvarjanje do decembra 2008. »Da se je ustavilo ravno pri magični številki devet, je zgolj naključje. Ko se streznimo od proslavljanja diplom, se bomo verjetno spet lotili snemanja.« Medtem si lahko spletni gledalci krajšajo čas z *Dnevnom ljubezni*, humoristično nadaljevanko, ki jo ustvarjata produkcijski skupini DSJ.Crew (Niko Zagode, Luka Marčetič, Miha Rainer) in KNPro (Črt Kocjančič, Marko Ružič), scenarij in režijo zgodbe o Anžetu in Simonu, ki bolj kot o seksu razmišljata o zaljubljenosti, pa ima v rokah Marčetič: »S snemanjem se ukvarjam približno osem let in po nešteto kratkih filmih in znanstvih sem se odločil zbrati ekipo in

z današnjo tehnologijo ustvariti nekaj, česar tukaj še nimamo. Od vedno sem si želel narediti film, ampak po vrsti naključij je prišlo do spletne nadaljevanke.«

## BREZ PRAVIL IN BREZ HONORARJEV

»Traja od pet do deset minut, je brezplačna in kadarkoli na ogled. Format je v tujini že uveljavljen in deluje. Ker gre za novost, so najpogostejše pritožbe, da je prekratka, kar pa je le kompliment,« strne lastnosti nadaljevanke Marčetič, ki jo snema sproti: »Najprej smo imeli v načrtu posneti vse hkrati, a smo se na koncu odločili drugače. Trenutno smo posneli štiri dele od 12 in po pavzi pripravljamo petega. Predvajamo jo na dva tedna, za en del pa potrebujemo do en teden dela, tako da je to najbolj primeren razmik med epizodami, ki se, dokler ne damo na splet nove, pogledajo in razširijo.« Čeprav bi krajši deli mogoče lahko izhajali pogosteje, je s petminutno epizodo skoraj toliko dela kot s sedemminutno.«

In če Femec pravi, da bodo razliko med TV, kjer je treba upoštevati zakonitosti, in internetom, kjer zakonitosti sploh ni, nazorneje pokazali v naslednjem delu *Mesta petelinov*, Marčetič te razkriva že zdaj: »Pri snemanju spletne nadaljevanke postaviš svoja pravila. Televizija ima veliko bolj profesionalen in večinoma enak pristop. Uporabljajo se ogromni studii, gradijo se lastni prostori, postavijo se luči, priskrbijo se dovoljenja za snemanja, dela ogromno ljudi, ki so za vse plačani ... Mi smo sami določili, kako bomo snemali – trenutno amatersko – in bo ostalo tako, vse dokler ne bo nekdo odgovoren za, pretiravam, deset različnih del. Sicer pa poskušamo delati čim bolj tako, kot to delajo v industriji.«

Ekipo *Dneva ljubezni* sestavlja pet ljudi, »vsi sposobni na različne načine, od kamere in fotografije do igranja v gledališčih in postprodukciji«, v pomoč pa jim včasih priskočijo prijatelji, ki so »sposobni na drugih področjih, na primer kakšen prijatelj ali dva za zvok in muziko. Ta se spet ne snema v studiu, ampak doma v sobi prek računalnika, kot tudi celotna nadaljevanka. Improviziramo s tistim, kar imamo.« Pro bono, seveda, in iz lastnega užitka. Avdicije za igralce niso imeli, tako da je zasedba enaka kot pri njihovih prejšnjih projektih, vse stranske vloge, v katerih so se doslej med drugim pojavili Ana Dolinar, Pia Zemljič, Jonas Žnidaršič in Boštjan Gorenc-Pižama, pa iščejo prek znanstev.

Ekipa Zkotelzo pri vsaki epizodi izkoristi povprečno 10 »žrtev«, ki priskočijo na pomoč pred kamero in za njo, v stranskih vlogah pa »tudi proti svoji volji« nastopajo njihovi prijatelji in punce. »Sčasoma nam je začelo zmanjkovati prijateljev in smo začeli vabiti kar ljudi z ulice in raznih zabav. Na srečo imamo oko za to, kdo se bo dobro odrezal pred kamero,« o castingu razlaga Femec, ki opaža, da je večina novincev zelo presenečena nad resnostjo snemanja. »Mnogi mislijo, da veliko improviziramo in da je stvar narejena, že ko se postavimo pred kamero. Ko pridejo na snemanje, pa jim postane jasno, zakaj včasih potrebuješ en dan, da posnameš minuto filma. Ogromno je ponavljanja kadrov,





včasih kar malo konkuriramo Kubricku – menimo, da vsi igrajo nadpovprečno dobro glede na to, da je večina brez izkušenj. Na dan snemanja dostikrat ni več pomembno, kako dobro igraš, ampak ali imaš čas. Veliko igralcev smo našli tik pred začetkom snemanja, včasih pa snemamo s popolnimi neznanci.«

### PREDNOSTI IN SLABOSTI

»Pozitivna stran je svoboda izražanja in izpeljevanja idej. TV ima svoje zakone, ki se jih na spletu ni treba držati. Nam je to samo hobi. Še vedno delamo izpite in služimo denar, zato je ta format enostavnejši,« prednosti opisuje Marčetič, o svobodi spletnega izražanja pa enako meni tudi Femec: »Smo sami svoji gospodarji, kar pomeni, da nam ni treba poslušati nikogar, ki bi se vtikal v naš scenarij. V tem pogledu zagotovo živimo bolj sproščeno od televizijskih sotrpinov.«

Kljub temu bi bili sponzorji in oglaševalci dobrodošli. A kot pravi Femec, vsak, ki je že kdaj izdal šolski časopis, ve, da je iskanje sponzorjev enako rezanju žil. »Zato smo se odločili, da z iskanjem sponzorjev ne bomo niti poskusili, in smo raje napadli potencialne oglaševalce. Kot poceni snemalna sila s svežimi idejami in z zvesto publiko smo pred sabo videli kar svetlo prihodnost, potem pa smo ugotovili, da je bil tovrstni oglaševalski trg popolnoma nepripravljen na naše internetne vizije. Podjetja pri nas v internetu še vedno vidijo breme namesto priložnosti. V

tem pogledu je TV kot preizkušen medij, ki deluje že desetletja, v ogromni prednosti pred nami.« Marčetič priznava, da se glede sponzorstva niso nikoli pozanimali, ker poskušajo biti za prvi projekt čim bolj svobodni in samostojni: »Zaradi sponzorstva se je treba prilagajati in tega trenutno ne potrebujemo. Se mi pa zdi, da bi bilo težje, ker ima splet manj gledalcev kot TV. Televizijo imajo vsi. Z dvema pritiskoma na daljinskem upravljalniku prideš do zelenega programa. Računalnika ne znajo uporabljati vsi in zaradi tega izgubiš nekaj generacij. Zato je naša ciljna publika ožja, torej večinoma mladi.«

### GLEDANOST, PROMOCIJA IN STROŠKI

»Nadaljevanko promoviramo prek družabnih omrežij, kot so Facebook, Twitter, Tumblr in YouTube, na katerem jo tudi predvajamo. Nikoli pa je striktno ne silimo ali agresivno promoviramo, saj samo obveščamo, da obstaja, in ponujamo gledalcem možnost spremljanja novic prek omenjenih strani. Promociji trenutno ne namenjamo denarja, imamo pa načrte za prihodnost,« o promoviranju Dneva ljubezni, ki stavi tako na žensko kot moško publiko med 18. do 24. letom starosti, pravi Marčetič, ki kljub mladostniški vsebini sliši pohvalne komentarje tudi od starejše publike: »Zaenkrat imamo okoli 20.000 ogledov na epizodo, ampak gledanost raste z vsakim novim delom, saj vedno več ljudi spozna, da obstaja. Mislim, da bomo šele proti koncu dosegli vrhunec.«





PREPISANI

»Če narediš tako dober film, da si ga gledalci pošiljajo med sabo, si za promocijo že poskrbel, če se film ne širi sam od sebe, pa po naših merilih preprosto ni dovolj dober,« promocijo razumejo ustvarjalci Mesta petelinov, ki z eno epizodo prek vseh distribucijskih kanalov (blog, YouTube, DVD-izdaja revije Joker) dosežejo celo več kot 50.000 gledalcev – po njihovih besedah starih od 12 do 70 let oziroma tistih, ki bi radi videli nekaj svežega v slovenskem filmu in imajo vsaj kanček smisla za humor. Tega imajo poleg navdušenja dovolj tudi sami, saj bi bilo drugače vprašanje, ali bi glede na trud in stroške še vedno vztrajali: »Če bi natančno vedeli, koliko časa porabimo, bi nas tako zamorilo, da bi nehali. Kako snemajo na televiziji, ne vemo, verjetno pa vržejo dosti denarja za stvari, ki jih mi sploh še nismo videli. Recimo za opremo. Kot nam je znano, ljudje na TV z nanizankami denar zaslužijo, mi pa ga izgubimo.« Tudi Dan ljubezni ne živi le od ljubezni, a Marčetič pravi, da so stroški, ki jih pokrivajo iz lastnih, študentskih žepov, minimalni, saj jih namenjajo samo hrani in pijači.

#### PREPISANI IN PRIHODNOST

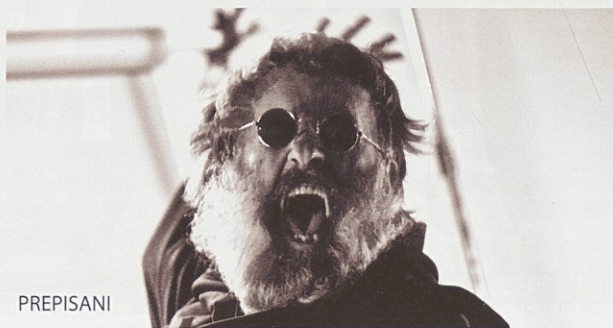
V primerjavi z Mestom petelinov in Dnevom ljubezni Prepisani, ki jih snema portal Vest.si, niso izdelek, ki bi nastajal iz ničtih sredstev, saj bodo stroški celotne produkcije znašali okoli 130.000 €, kar Jani Sever še vedno razume kot nizkoprorračunski projekt. Nadaljevanke, ki nastaja v režiji Klemna Dvornika, bo imela 30 delov, dolgih približno 10 minut, ki jih bodo posneli pred začetkom predvajanja na spletu, v njej pa bodo poleg najboljših, ki so med okoli 50 kandidati prepričali na avdiciji, v vidnejših vlogah nastopili znani slovenski obrazi. Med njimi bodo najpomembnejše od več kot 80 likov igrali Sebastian Cavazza, Katarina Čas, Jure Godler, Jonas Žnidaršič, Gojmir Lešnjak, Matjaž Tribušon, Lado Bizovičar, Aljoša Ternovšek in Dragan Živadinov, vendar pa ti, če gre sklepati po besedah Severja, ne bodo najvišji strošek produkcije, saj so znižali honorar – »a ne zato, ker gre za internet, ampak zaradi ideje, zgodbe in ekipe«.

Sever o distribuciji, promociji, vlagateljih in morebitni televizijski prihodnosti nadaljevanke, ki jo snemajo, zdaj še noče govoriti, medtem ko ustvarjalci Mesta petelinov komedijo ponosno odstopijo vsem, ki jih za to prosijo: »Gea TV nas je že večkrat predvajala, drugače pa na TV ne gledamo kot na medij, kjer se cedita med in mleko. Mesto petelinov živi na internetu in

tu se tudi super počutimo.« Marčetič odgovarja, da še niso imeli načrtov ali ponudb za prodajo nadaljevanke, ne on ne Femec pa ne izključujeta naslednjih podvigov. Pri prvem se »lahko zgodi kakšna nanizanka znotraj naše nanizanke«, pri drugem pa zagotovo ne bodo nehali s tem, »ker nam je v užitek zabavati publiko ne glede na vrsto izdelka«.



MESTO PETELINOV



PREPISANI

**Mesto petelinov (2006–):** [www.zkotzelo.si](http://www.zkotzelo.si). Ekipa: Nejc Hodnik, Vasja Femec, Jan Zrimec. Število delov: 9, dolžina: 5 do 13 minut, gledanost: 50.000 na del. Distribucija: blog, YouTube, DVD-izdaja revije Joker, Gea TV.

**Dan ljubezni (2009–):** [www.danljubezni.com](http://www.danljubezni.com). Ekipa: Niko Zagode, Luka Marčetič, Miha Rainer, Črt Kocjančič, Marko Ružič. Predvideno število delov: 12, dolžina: 5 do 10 minut, gledanost: 20.000. Distribucija: YouTube.

**Prepisani (2010–):** [www.prepisani.si](http://www.prepisani.si). Ekipa: Klemen Dvornik (režija), Jonas Žnidaršič (scenarij), Vest.si (producent).



PREPISANI



# Mala rubrika groze

Tomaž Horvat in Miha Mehtsun

Dobrodošli v podzemlju filmske umetnosti, na kultni in besni strani svetovne kinematografije, legendarno zanemarjene v našem podalpskem prostorčku. V Mali rubriki groze vas bomo seznanjali s kinematografijo groze, gnusa in šoka – od najnovejših izdelkov do neizogibnih klasik, od mojstrov in do ostudkov, od subtilnih psiholoških grozljivk do eksplozivnih brizgajočih krvavic. Torej s filmi, ki radi kršijo in brcajo ustaljene estetske norme in tabuje, se ne menijo za politično korektnost ali »dober okus«, kot nam ga vsiljuje establišment. Zato pa ob pravilnem branju (in gledanju) ponujajo neke vrste nujno osvobajajočo družbeno samorefleksijo in subtilno krvavo kritiko, ki prihaja iz besnega entuziazma njihovih avtorjev. In prav zato so tako pomembni, prepotrebni spodbud in promocije, še posebej v našem malem filmskem okolju, dojemljivem za pasti plehke komercializacije ali snobovskega artizma.

Film je lahko tudi orožje, vzemi ga in nameri ...

## Peklenska zemlja

Prva grozljivka iz Pakistana, ki je objadrala skoraj vse relevantne žanrske festivale po svetu in bila več kot dobro sprejeta. *Peklenska zemlja* (Hell's Ground/Zibahkhana, 2007, Omar Khan), prvenec filmskega zgodovinarja in sladoledarskega mogula, je koproducirala kulturna britanska DVD-založba Mondo Macabro, specializirana za odbito kinematografijo Azije. Rezultat je mešanica *Teksaškega pokola z motorjo* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper), Romerovih zombijev, *Zle smrti* (The Evil Dead, 1981, Sam Raimi) in še kakšnega klasika s pakistanskim pridihom. Za žanr predvidljiva zgodba s presunljivo dozo gravža in gorja je narejena na način, ki se je ne bi sramovala nobena nizkoporačunska produkcija v filmsko razvitejših deželah.

Sledimo skupini mladcev, ki se odpravi na rock koncert izven prestolnice Islamabada, ki jo pesti skrivnostna kuga. Mularija se na to ne ozira preveč, odloči se celo ubrati bližnjico. Napaka (in kliše) brez primere. Toda pot skozi gozd, v katerem naenkrat obtičijo, ponuja veliko morbidnih čudes in postane pravi vrtiljak, na katerega se spleča usesti. Pričakajo jih nori avtoštopar, zombiji (med njimi celo prtilikavec) ter klavska družina z monstroznim Babyjem – pakistanskim Leatherfaceom na čelu, ki ruši in reže vse pred sabo. In to na kakšen način! Oblečen v krvavo burko in z ogromnim koničastim buzdovanom namesto motorke je

eden impresivnejših negativcev v grozljivkah, ki jih je avtor tega spisa videl v zadnjem času. Film na svojevrsten način odlikuje veliko referenc na islamsko kulturo, česar bi si želeli še več. Vsekakor prekaša večino sodobne holivudske produkcije, ko se ta loteva podobnih žanrskih tem »slasher« ali »izgubljeni v gozdu«. Navkljub pričakovanemu zapletu (in razpletu) filma je njegovih dobrih 75 minut res zelo kratkih. Ni časa za dolgovezenje ali ambiciozno kvazi filozofijo. In ni zanimivejšega načina za spoznavanje muslimanske kulture. Pozdravljamo najavljeno nadaljevanje, z željo po večjem poudarku na liku Babyja.

## Demoni

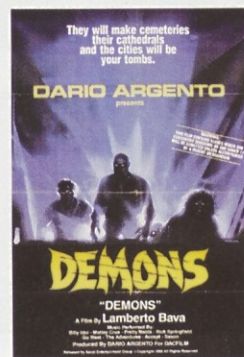
Iz pokopališč si bodo naredili katedrale, iz mest vaše grobove ... *Demoni* (Dèmoni, 1985, Lamberto Bava) so čista klasika. Malokomu, ki je v osemdesetih vsaj občasno obiskoval videoteko, se jim je posrečilo izogniti. *Demoni* so imeli vse, kar smo si mulci želeli videti na ekranu. Odvratni stvori, kri, akcija, motorji, divja glasba in dobre bejbe, ki so dobro umirale. Ni čudno, da je film postal tak video hit, čeprav si ga je bilo nujno ogledati v kinu ...

Vse se začne na predstavi novega kinematografa v zahodnem Berlinu, kjer se kajpak rola grozljivka, na katero se odpravi mlada Cheryl s svojo prijateljico. V preddverju je na ogled tudi maska iz filma, s katero se neka druga gostja po nesreči ureže. Rana ji kar ne neha krvaveti in kmalu se med predstavo na stranišču začne spreminjati v čekanasto slinastega, krvi željnega demona, ki lahko okuži še druge. Seveda ima film na platnu podoben zaplet, ta pa demonski izbruh povezuje z neko Nostradamusovo prerokbo. Groza se s platna preseli med sedeže in pravi urnebes se začne. Edino upanje ujetih v kinu so divji in zadeti motoristi, ki naredijo več škode kot koristi. Klavnica preskoči v drugo prestavo. George je na koncu pravi junak, vihteč katano na motorju, ob spremljavi glasbe Accept ... Film ni ravno mojstrovina, karakterji so neizdelani, scenarij luknjičast, učinki gravža predimenzionirani, ostaja pa nepozaben košček evropske kinematografije. Scenarij je napisal legendarni Dario Argento, ki je film tudi produciral. Čez leto dni je sledilo manj uspešno, a dostojno nadaljevanje, kjer pridejo demoni iz TV-ekrana. Logično.

## Takut: obrazi strahu

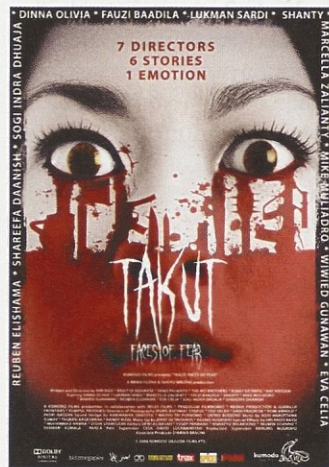
Nova indonezijska produkcijska hiša Komodo Films, ki sta jo ustanovila stara mačka Brian Yuzna (trilogija o Re-Animatorju) in San Fu Maltha (*Črna knjiga* [Zwartboek, 2006, Paul Verhoeven]), je za svoj prvi celovečerec *Takut: obrazi strahu* (Takut: Faces of Fear, 2008) zbrala sedem mladih režiserjev, ki se predstavijo s šestimi srljivimi zgodbami. Poleg dokaj cenениh računalniško animiranih sekvenc jih povezuje skupna tema: strah.

Rako Prijanto, sicer bolj znan po komedijah in dramah,





poskrbi za primeren uvod z dinamično in vizualno atraktivno štorijsko mladenci, ki po nesreči zagreši grozljiv zločin, in o njegovem trudu, da bi nemarno dejanje prikril. Učinkovito in mestoma zares strašljivo, kljub malce prisiljenemu koncu. Druga zgodba je dokaj predvidljiva moralka Ririja Rize o izzivalnem dekletu, ki na krut način spozna, da se iz verskih tradicij ne gre norčevati, sledi pa ji podobno premočrtna (vendar neprimerno bolj krvava) pripovedka Raya Naoana o voajerističnem čistilcu, ki ga njegovo nagnjenje stane življenja. Četrta zgodba, ki jo je režiral Robby Ertanto, prihaja izpod peresa Briana Yuzne in je tudi najbolj zabavna v zbirki. V njej užaljena mladenka priključne nad bivšega fanta prekletstvo, in to ravno v trenutku, ko si



po televiziji želi ogledati *Re-Animatorjevo nevesto* (Bride of Re-Animator, 1990, Brian Yuzna).

Če za prve štiri zgodbe velja, da so precej tipične za horror omnibuse in za klasične grozljivke nasploh, kjer se vsaka napaka ali pregreha kaznuje bodisi z usodnim razkritjem nečednosti ali z nadnaravno intervencijo, se zadnji dve lotevata modernejših tem. Zombijevska epizoda Raditye Sidharte sicer postreže z nekaj napetosti in krvi, a je v bistvu le vaja

v slogu, simpatičen, a hitro pozabljen hommage Romerjevemu filmom. Zato pa na koncu čaka bomba v obliki Dare, slastno bizarne in nasilne zgodbe o kanibalizmu, gurmanstvu in torturi, nabite s čudaškim vzdušjem in s črnim humorjem, kjer se v multipraktiku srečajo *Delicatessen* (1991, Marc Caro in Jean-Pierre Jeunet), *The Untold Story* (Bat sin fan dim ji yan yuk cha siu bau, 1993, Danny Lee in Herman Yau), *Avdicija* (Ôdishon, 1999, Takashi Miike) in *Žaga* (Saw, 2004, James Wan). Režiserja Kimo Stambol in Timo Tjahjanto, znana pod imenom Mo Brothers, sta že posnela celovečerno različico pod naslovom *Macabre* (2009).

Kot celota je *Takut* več kot vreden ogleda, zaradi kratkosti epizod tudi manj posrečene niso dolgočasne. Kljub bogati tradiciji B-filmov je Indonezija povprečnemu ljubitelju žanra precej neznana, zato *Takut* predstavlja odlično priložnost za razširitev obzorij. Za vse, ki bi radi na hitro pobrskali po zgodovini, priporočamo vsaj še *Queen of Black Magic* (Ratu ilmu hitam, 1978, Liliek Sudjio), *Mystics in Bali* (Leák, 1981, H. Tjut Djali), *The Warrior* (Jaka Sembung, 1981, Sisworo Gautama Putra) in *The Devil's Sword* (Golok setan, 1984, Ratno Timoer).

### Utelešenje zla

José Mojica Marins je za drobiž posnel prvo brazilsko grozljivko, č/b ekstravaganco *At Midnight I'll Take Your Soul* (À Meia-Noite Levarei Sua Alma, 1964), v kateri je nastopil v vlogi Coffin Joeja.

Zé do Caixão v izvorniku je grobar, ki prezira religijo in ustaljeni red, verjame le v nasledstvo krvi, zato išče idealno žensko, ki mu bo z rojstvom potomca omogočila nesmrtnost. Poleg filozofskih monologov ga veseli tudi mučenje in pobijanje vseh, ki mu želijo prekrizati načrte. Ponovno se pojavi v nadaljevanju *This Night I Will Posses Your Corpse* (Estra Noite Encarnarei no Teu Cadáver, 1967), ki poleg Joejevih značilnih umovanj in krutosti ponudi tudi barvno sekvenco pekla, ki je videti, kot da bi ušla iz nočne more Jodorowskega. Pri domačih kritikih sta filma (podobno kot Marinsovi bolj eksperimentalni in družbeno kritični izdelki) naletela na nerazumevanje in obsojanje, čeprav so se Marinsu v bran postavili kalibri, kot so Glauber Rocha, Luís Sérgio Person in Anselmo Duarte, kmalu pa so mu oblasti prepovedale ustvarjati (k temu je najbolj pripomogel spolnosti in mamil polni *Awakening of the Beast* [O Ritual dos Sádicos, 1970]), tako da se je bil nekaj časa prisiljen preživljati s snemanjem porno filmov. Kljub preganjanju je Coffin Joe postal brazilska horror ikona številka ena, v tujini pa je Marins pridobil kulturno občinstvo, še posebej v Evropi, kjer je postal reden gost festivalov.

*Utelešenje zla* (Encarnação do Demônio, 2008) predstavlja uradni zaključek trilogije o bogokletnem grobarju. Je prvi v celoti barvni film iz serije, za razliko od prvih dveh, ki se dogajata na podeželju, pa se Joe tokrat po prestani zaporni kazni poda na ulice São Paula. Seveda se ponovno ukvarja s svojimi obsesijami, poleg tega pa še najde čas, da izrazi gnus nad kriminalom in policijskim nasiljem (ni naključje, da je Marinsov lik še posebej popularen med revnimi Brazilci). Tako lahko uživamo v doslej daleč najbolj nazornih nasilnih prizorih, ki jih z bogatejšim proračunom podprti Marins neženerano nudi na ogled: žigosanje, obešanje na kavlje, skalpiranje, uživanje lastnega mesa, potapljanje v sode s človeškim drobovjem in šivanje v svinjska trupla so le nekatere od njegovih domislic. Še bolj pa šokirajo podobe, ki nam predstavijo Joejeve more in halucinacije, od srečanj z žrtvami iz prvih dveh filmov preko grotesknih (a obenem neustavljivo privlačnih) prikazov trpečih duš v vica do deliričnega ljubezenskega prizora v krvi, ki ga lahko označimo kot *Angelsko srce* (Angel Heart, 1987, Alan Parker) na meskalinu. Triumfalna vrnitev enega najbolj samosvojih, brezkompromisnih in atraktivnih avtorjev, genialna zmes klasične gotske grozljivke z modernimi torture porn prvini, s ščepcem Nietzscheja in LaVeya, vse skupaj pa prekuhan v brbotajočem koktejlju najnevarnejših halucinogenov.





# Keith Schofield:

## trije udarci fantomskega tria

Matic Majcen



Spletna zbirališča ljubiteljev glasbenega videa so bila koncem minulega leta domala enotna v konsenzu, da med najobetavnejše ustvarjalce te kratke forme vizualnega ustvarjanja uvrsti novo ime, Keith Schofield. A še preden je taista skupnost spoznala, kdo to sploh je, se je (znotraj malce bolj obrobnihi umetnostnih praks to niti ni tako zelo nenavadno) dolgo živelo v zmoti glede identitete tega skrivnostnega osebk. Ko je namreč glasbena skupina Death Cab for Cutie leta 2007 prejela nominacijo za grammyja za DVD-kompilacijo videospotov *Directions*, se je na njem, pod videospotom za pesem *Jealousy Rides with Me*, znašlo ime Keith Schofield. To ne bi bilo nič nenavadnega, če se ne bi med dodatki na ploščku znašel tudi kratek intervju z režiserjem, ki ga je večina gledalcev s tem prvič spoznala »na štiri oči«. Ampak taisti posnetek je razkril, da sploh ne gre za eno osebo, pač pa za ustvarjalni kolektiv, ki ga sestavlja kar trojica piflarjev: KEITH Haverbrooks, Eric SCHOman in Jeff MayFIELD, katerih zlogi sestavljajo psevdonim domnevnega režiserja.

Ko se je ta interpretacija dodobra ustalila (še celo na Wikipediji je do sredine minulega leta tičala ta razlaga), se je kasneje z vse večjo medijsko izpostavljenostjo vendarle izkazalo, da je bila to zgolj potegavščina, nekakšen preizkus, kako dolgo bo mogoče javnost vleči za nos. No, koncem leta 2009 je postalo jasno, da gre za enega samega človeka, 30-letnega Kalifornijčana, s tem pa tudi to, da je njegov renomé dokončno presegel anonimnost pisnega označevalca, in predvsem, da je postal eno najbolj obetajocih imen v industriji.

Način, na katerega je Schofield prišel do te pozicije, je na prvi pogled povsem preprost: z izvrstnimi videospoti, ki temeljijo izključno na izvirnih, prebrisanih idejah. S tem v mislih ga lahko brez večjih težav označimo za otroka Spleta 2.0, pripadnika generacije, ki namesto visokih proračunov, drage snemalne opreme, računalniških animacij in spolirane vizualne podobe svojo kreativno žilico raje uveljavlja preko novih spletnih medijev, z nizkoproročunskimi produkcijskimi in zanje značilnimi estetskimi prijemi ter s preizkušanjem metod, ki bi njegovim glasbeno-vizualnim izdelkom zagotavljali čim daljše življenje na spletnem komunikacijskem kanalu. Od njegovih dosedanjih nekaj več kot 15 videov so predvsem trije tisti, ki so režiserjevo ime ponesli visoko nad povprečje.

*Toe Jam* (2008), video za elektro-pop skupino The BPA (Brighton Port Authority; ime, pod katerim se sicer skriva Norman Cook, bolj znan kot Fatboy Slim) najbolje ponazori Schofieldov pristop k ustvarjanju, ki je povsem v skladu z novo spletno filozofijo: kot prebijajoči režiser ustvariti nekaj provokativnega in zabavnega hkrati ter skrb, ali bodo televizijske postaje video vrtele ali ne, raje nadomestiti z naslednjim vprašanjem: *Kako doseči, da bi nekdo na spletu ravno ta video priporočil svojemu prijatelju?* In nagci, ki sestavljajo video za *Toe Jam*, so se izkazali za popolno rešitev, saj je prav v virtualnem okolju ta po kriteriju gledanosti (oz. »klikanosti«) postal pravi pravcati fenomen. Videospot uprizarja gole mladce in mladenke, ki v video estetiki 70. in 80. let (nekako v slogu *Vročih noči* [Boogie Nights, 1997] Paula





Thomasa Andersona) preko črnih cenzurnih trakov na prsih in genitalijah oblikujejo splošno poznane elemente. Igralci plešejo po natančno izdelani koreografiji in s tem tvorijo najprej enostavne oblike, kot so puščice in trakovi, kasneje pa vse bolj zapletene, kot so veliki smeški, ali pa uprizorijo kar legendarno računalniško igro *Pong* z žogico, ki se odbija z ene na drugo stran zaslona. **VIDEOSPOT LAHKO OZNAČIMO ZA PARODIJO MEDIJSKE CENZURE, KI SICER MOTEČE TRAKOVE NA POVRŠINI PODOBE UPORABI KOT USTVARJALNO DEJANJE V OBLIKI KLASIČNO KOREOGRAFIRANE PLESNE SEKVENCE.** Zapuščina Busbyja Berkeleyja, morda? Če je mojster v svojem večnem prebivališču izvedel, na kakšen način novodobni mulci pervertirajo njegovo umetnost, se je zagotovo nekajkrat obrnil v grobu.

V naslednjem videu za pesem *Let Love Rule* Lennyja Kravitzja v remiksu skupine Justice (2009) je Schofield uporabil povsem preprosto, a nič manj genialno idejo. Kot vemo, ima vsak celovečerni film na koncu odjavno špico v obliki napisov, ki počasi lezejo od dna proti vrhu zaslona, v kakšnih žanrskih izdelkih kar preko zaključnega filmskega dogajanja. Kaj pa, če bi ti napisi postali del diegetskega dogajanja? Če bi, na presenečenje filmskega junaka samega, postali ovira in iritacija pri odvijanju njegovega vsakdanjega, pofilmskega življenja? In to se tudi zgodi: glavni igralec se ob njih spotika, nanje postavlja

predmete, se nanje obeša, motijo ga pri branju časopisa, za nameček pa ostali ljudje prav *njega* krivijo za dejstvo, da se napisi sploh premikajo po njihovem realnem prostoru. Video kot tak je predvsem poklon žanrskim filmom 80. let, z vsemi klišeji in za lase privlečenimi narativnimi prijemi, ki jih Schofieldu uspe skozi vizualne citate zajeti v vsej njihovi plehkosti. Seveda pa ne gre pozabiti, da je izdelek praktično takoj, ko je izšel, postal klasik znotraj kanona glasbenega videa.

In to nas pripelje do Schofieldovega zadnjega dela, novembra predstavljenega *Heaven Can Wait* Charlotte Gainsbourg (morda je manj znano, da igralka ob filmski goji še glasbeno kariero in da je leta 2009 izdala svoj tretji album) in Becka. Videospot predstavlja neke vrste galerijo režiserjevih mizanscenskih in fotografskih zamisli, saj uprizori 50 prizorov, sestavljenih iz fotografij večinoma neznanega izvora, ki jih je Schofield hranil v svojem osebnem arhivu kot zamisli za njegovo bodoče delo. Rezultat, podobno zabaven kot njegovi prejšnji videi, pa s tem lahko beremo kot *hommage* nadrealističnim poskusom, ki nekoliko spominjajo na slog Michela Gondryja in pristajajo predvsem Beckovemu ironičnemu vizualnemu slogu. Videospot je bil na spletni strani Antville (eni izmed najreferenčnejših za to področje) razglašen za najboljši video leta 2009.

Schofield je uspešen tudi v oglaševalski industriji, saj je za svoje vizualne izdelke prejel že več nagrad, med katerim najdemo tudi zlatega leva z oglaševalskega festivala v Cannesu. Režiser je v intervjujih že večkrat namignil, da bi se utegnil kmalu preizkusiti tudi v celovečernem filmu. Čeprav bi – roko na srce – večina tistih, ki je že do sedaj prepoznala njegovo delo, bila povsem zadovoljna že s tem, da nadaljuje svoj niz videospotov in oglasov, ki navdušujejo s tistim, kar se v narativnih pajčevinah dvournega celovečerca pre pogosto izgubi – *ideje* v svoji prečiščeni, samostojeci in nepretenciozni obliki, ki jih lahko tako neposredno prikaže samo kratka vizualna forma.





# Transnacionalni razgledi

Matic Majcen

S pomembnimi dogodki v evropski in svetovni geopolitiki koncem 80-ih let ter z vzporedno potekajočimi procesi globalizacije, ki so začeli vse bolj posegati v način funkcioniranja filmskih industrij, so se tudi filmske študije začele soočati z novi izzivi. **KONCEPT NACIONALNE KINEMATOGRAFIJE SE JE ZAČEL KAZATI KOT POMANJKLJIV, NA SCENO PA JE STOPILA NOVA PARADIGMA, IDEJA TRANSNACIONALNEGA, S KATERO SO V OSPREDJE STOPILI POJMI KOZMOPOLITIZMA, HIBRIDIZACIJE, DECENTRIRANJA IDR.**, ter vrsta metodoloških prehodov: iz elitističnega v popularno, iz teksta v družbeni kontekst, iz osredotočanja na produkcijske procese k financiranju, distribuciji in prikazovanju. To je nekoč perifernim objektom in lokacijam v tovrstnih študijah omogočilo, da so postali aktivni soudeleženci v procesu tvorjenja filmske zgodovine, kar je posledično začelo spreminjati tudi razgled po svetovnem filmskem zemljevidu.

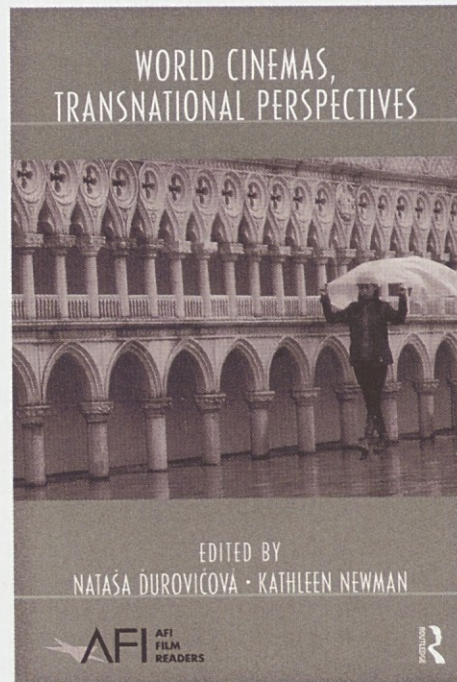
*World Cinemas, Transnational Perspectives*, zbornik besedil referenčnih avtorjev na temo svetovne kinematografije, predstavlja naslednji korak v rafiniranju, a tudi preizpraševanju osnovnih konceptov, na katerih paradigma temelji. Knjiga ne ponuja toliko posameznih študij primera z novim konceptualnim aparatom, temveč v prvi vrsti prav problematizacijo teh prijemov, katerih uporabnost in ustreznost dandanes še vedno ni popolnoma dorečena. Čeprav Mette Hjort denimo pravi, da filmski transnacionalizem nedvomno tvori prihodnost filmskega ustvarjanja, pa je na drugi strani, kot ugotovi Yingjin Zhang, za popolno opustitev koncepta nacionalne kinematografije še bistveno prezgodaj.

**OB PREBIRANJU PRISPEVKOV V KNJIGI PA VZNIKNETA PREDVSEM DVE BISTVENI VPRAŠANJI.** Najprej soočenje z dejstvom, da je film pravzaprav vedno bil transnacionalen – v svojem nemem obdobju zaradi odsotnosti govornega jezika še toliko bolj – le da je v luči petih faz razvoja svetovne kinematografije, kot jih našteje Dudley Andrew, ta nova, »globalna« faza v marsičem drugačna od tistih prejšnjih. Kot drugo pa, da se sam označevalec »transnacionalno« kot enotna označba uporablja vse preveč splošno in da je to čas, ko ga je potrebno izbrusiti, razdeliti in definirati vse pojavne oblike in poteze, ki se znotraj njega pojavljajo. Eno takšnih delitev izvede Mette Hjort, ki našteje devet pojavnih oblik filmskega transnacionalizma. Pojavljajo se nepričakovani, nelogični lokalni odzivi, kot je denimo kung fu film v Zimbabweju (pojav opisuje prispevek Lesley Stern),

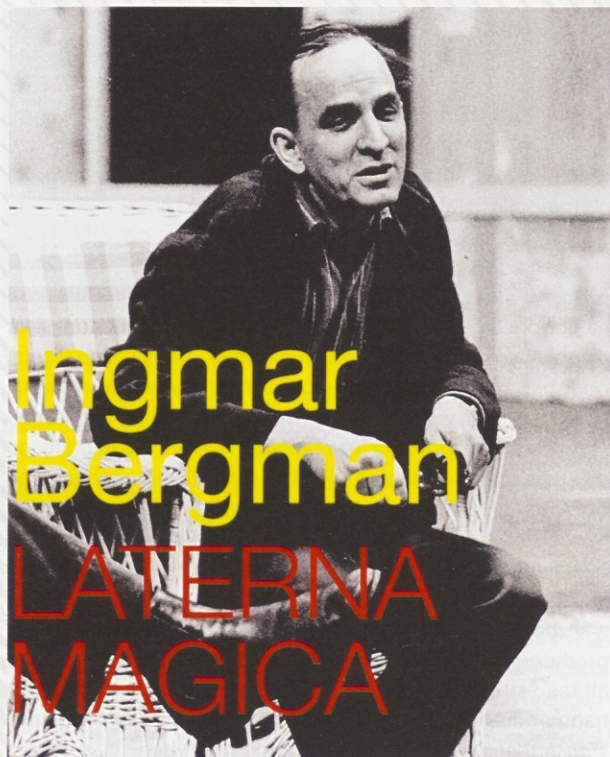
retrospektivno pa se kot pomembna začnejo prikazovati določena filmska dela, ki prej morda niso bila deležna tolikšne pozornosti. Fredric Jameson tako izpostavi Wong Kar-Waijev film *Srečna skupaj* (Chun gwong cha sit/Happy Together, 1997) kot primer hibridne filmske prakse ter znanilca novih oblik filmskega izražanja, Jonathan Rosenbaum pa razkrije daljnovidnost Tatijevega *Playtime* (1967), ki je že davno tega preroško napovedal čeri sedanjega, globalnega reda stvari. Nekaj tako nepojasljivo resničnega pa v današnjem času prikazuje *Svet* (Shijie/The World, 2004, Zhang Ke Jia), film, ki je na podoben način daleč pred svojim časom. Rosenbaum sicer razpravlja o dvojnem obrazu, ki ga filmski transnacionalizem, podobno kot tudi širši procesi globalizacije, v praksi privzema: na eni strani vse več prekomejnih filmskih produkcij, večplastnih identitet in možnosti povezav z informacijsko tehnologijo, po drugi pa smo gledalci razdeljeni na različna regionalna, ciljna občinstva in DVD-regije. Prav te Nataša Đurovičová v knjigi označi kot »kognitivni anti-zemljevid«, v katerega se umesti gledalec z daljinskim upravljalcem preko izbire jezika menijev in podnapisov.

V zborniku ne umanjka niti študij s področja vzhodne Azije, predvsem kitajske in hongkonške kinematografije, ki že tako ali tako služita kot eksemplarična modela najrecentnejših transnacionalnih trendov. Dodana vrednost knjige *World Cinemas, Transnational Perspectives* je bržkone prav v tem, da obenem predstavlja tudi dober uvod v problematiko transnacionalnega in se s tem razkriva kot privilegirana vstopna točka v aktualne diskusije na to temo.

Nataša Đurovičová, Kathleen Newman (ur.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York, London: Routledge. 368 str.







Prevedla: Lea Kozman

Ko sem bil star deset let, sem bil zaklenjen v mrtvašnico bolnišnice Sophijin dom. Enemu od hišnikov v bolnišnici je bilo ime Algot. Bil je okorno velik, imel je kratke, rumeno-bele lase, kot žoga okroglo glavo, bele obrvi in ozke, bistre modre oči. Roke je imel debele in modrordeče. Algot je prevažal trupla in rad govoril o smrti in mrtvih, o smrtnem boju in navidezni smrti.

Mrtvašnica je imela dva prostora, kapelo, kjer so se svojci še zadnjič poslovili od svojih dragih, in zadnjo sobo, kjer so trupla po obdukciji uredili.

Nekega sončnega zgodnjepomladnega dne me je Algot zvabil v zadnjo sobo in potegnil rjuho z nekega pravkar pripeljanega trupla. Bila je mlada ženska s temnimi, dolgimi lasmi, polnimi ustnicami in okroglo brado. Dolgo sem jo gledal, medtem ko je bil Algot zaposlen z drugimi stvarmi. Nenadoma sem slišal tresk. Zunanja vrata so se zaprla in ostal sem sam z mrtvimi, z lepo mlado žensko in petimi ali šestimi drugimi trupli, ki so ležala naložena na policah ob stenah, za silo pokrita z rjuhami z rumenimi madeži. Razbijal sem po vratih in klical Algota, a ni pomagal. Bil sem sam z mrtvimi ali navidezno mrtvimi, vsak trenutek bi se lahko dvignil kdo od njih in se me oklenil. Sonce je sijalo skozi mlečno bele šipe, tišina se je kopičila nad mojo glavo, kup, ki je rastel do neba. Srce mi je razbijalo v ušesih, težko sem dihal in globoko v želodcu in na koži sem zmrzoval.

Usedel sem se na pručko v kapeli in zamižal. Bilo je grozno, nadzorovati si moral, kaj bi se lahko zgodilo tik za hrptom ali

tam, kamor nisi gledal. Tišina je prekinilo zamolklo kruljenje. Vedel sem, kaj to je. Algot mi je povedal, da mrtvi preklemsko prdijo, zvok ni bil posebej strašljiv. Zunaj je šlo mimo kapele nekaj postav, slišal sem njihove glasove, videl sem jih skozi zastekljena okna. Na svoje začudenje nisem kričal, ampak negibno molčal. Sčasoma so izginili in glasovi so zamrli. Prevzela me je močna želja, ki je žgala in me dražila. Vstal sem in vleklo me je proti sobi z mrtvimi. Mlada ženska, s katero so se ravno ukvarjali, je ležala na leseni mizi sredi prostora. Potegnil sem stran rjuho in jo razgalil. Bila je popolnoma gola, razen obliža, ki je segal od grla do sramnice. Dvignil sem roko in se dotaknil njene rame. Slišal sem govoriti o mrtvaški hladnosti, ampak dekletova koža ni bila hladna, bila je vroča. Premaknil sem roko do njene dojke, ki je bila majhna in ohlapna, s črno, pokonci stoječo bradavico. Na trebuhu je rastel temen puh, dihala je, ne, ni dihala, ali so se usta odprla? Videl sem bele zobe, razkrivali so se pod krivino ust. Premaknil sem se tako, da sem lahko videl njeno spolovilo, ki sem se ga želel, vendar nisem upal, dotakniti.

Zdaj sem videl, da me je opazovala izpod na pol zaprtih vek. Vse je postalo nejasno, čas se je ustavil in močna svetloba je postala močnejša. Algot mi je govoril o sodelavcu, ki se je hotel pošaliti z mlado medicinsko sestro. Pod odejo v njeni postelji je položil amputirano roko. Ko sestre ni bilo k jutranji molitvi, so jo šli iskat v njeno sobo. Sedela je gola in žvečila roko, s katere je odtrgala palec in ga potisnila v svojo luknjo. Zdaj bom jaz prav tako zblaznel. Vrgel sem se ob vrata, ki so se sama od sebe odprla. Mlada ženska mi je pustila uiti.

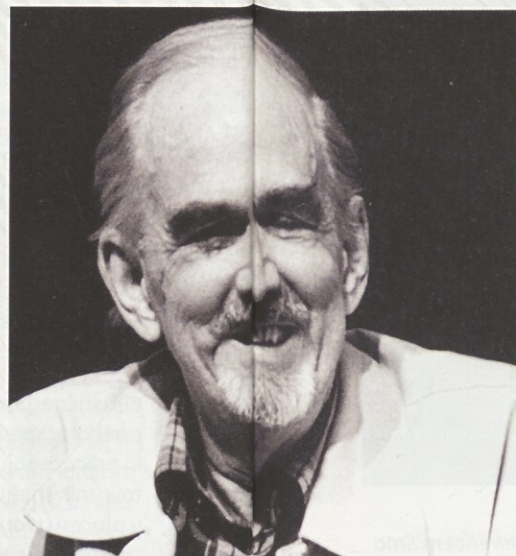
Že v *Volčji uri* (Vargtimmen, 1968) sem poskušal prikazati ta dogodek, vendar mi ni uspelo, in sem vse izrezal. Ponovi se v uvodu *Persone* (1966) in dobi svojo končno obliko v filmu *Kriki in šepetanja* (Viskningar och rop, 1972), kjer mrtvi ne more umreti, ampak mora strašiti žive.

Duhovi, hudiči in demoni, dobri, zli ali samo zlovoljni. Pihali so mi v obraz, me dregali, zbadali z iglami, me vlekli za pulover. Govorili so, sikali ali šepetali, razločni glasovi, ne preveč razumljivi, ampak nemogoče je bilo, da se zanje ne bi zmenil.

Pred dvajsetimi leti sem imel operacijo, nepomemben poseg, a vendar so me morali uspavati. Zaradi napake sem dobil premočno narkozo. Šest ur mojega življenja je izginilo. Ne spomnim se nobenih sanj, čas je prenehal obstajati: šest ur, šest mikrosekund ali večnost.

Operacija je bila uspešna: v celem svojem zavestnem življenju sem se boril z mučnim in neveselim odnosom do boga. Vera in nevera, krivda, kazni, milost in poguba so bile neizogibna dejstva. Moje molitve so smrdele po strahu, prošnjah, preklinjanju, hvaležnosti, zaupanju, sovražnosti in obupu: Bog je govoril, Bog je molčal, ne preženi me od Tvojega obraza.

Pri operaciji izginule ure so dajale pomirjajoče sporočilo: rodiš



se brez namena, živiš brez smisla, smisel je življenje samo. Ko umreš, ugasneš. Biti se spremeni v ne-biti. Ni nujno, da se med našimi vse bolj muhastimi atomi zadržuje Bog.

Ker nosim v sebi stalen nemir, ki ga moram nadzorovati, čutim strah pred nepredvidenim, nepredvidljivim. Moje opravljanje poklica tako postane zelo natančno upravljanje neizrečenega. Posredujem, organiziram, ritualiziram. Obstajajo režiserji, ki materializirajo svojo lastno zmedo, iz te zmede v najboljšem primeru ustvarijo predstavo. Zaničujem te vrste amaterstvo.

Nikoli se ne udeležim drame, jaz prevajam, ponazarjam. Najpomembnejše: moji lastni zapleti tu nimajo mesta, razen če so ključ za skrivnosti besedila ali nadzorovani impulzi za igralčevo ustvarjalnost. Sovražim nemir, nasilnosti, čustvene izbruhe. Moja vaja je operacija na prizorišču, urejenem za ta namen. Tam vladajo samodisciplina, čistost, svetloba in tišina. Vaja je resno delo, ne zasebna terapija za režiserje in igralce.

Zaničujem Walterja, ki ob enajstih dopoldne nastopi nekoliko okajen in izbruha svoje osebne zaplete. Gnusi se mi Teresa, ki pridvi in me objame v oblaku potu in parfuma. Najraje bi pretepel Paula, tega bednega pedra, ki pride s čevlji z visoko peto, čeprav ve, da bo cel dan tekal po odrskih stopnicah. Preziram Vanjo, ki se pojavi natanko minuto prepozno, z razmršenimi lasmi, neurejena in sopihajoča, naložena s torbami in vrečkami. Razdraži me Sara, ki je pozabila svoj izvod

igre in ima vedno dva pomembna telefonska klica. Želim imeti mir, red, prijaznost. Samo tako se lahko približamo brezmejnosti. Samo tako lahko rešimo uganke in se naučimo ustroja ponavljanja. Ponavljanje, živo, utripajoče ponavljanje. Vsak večer ista predstava, ista predstava, a vseeno na novo rojena. Kako naj se pravzaprav naučimo dovoljenega, sekundo trajajočega rubata, ki je tako nujno potreben, da se predstava ne spremeni v mrtvo rutino ali nevzdržno samovoljnost. Vsi dobri igralci poznajo skrivnost, povprečni se morajo tega naučiti, slabi se tega nikdar ne naučijo.

Moje delo je torej upravljanje besedil in delovnega časa. Odgovoren sem za to, da dnevi niso videti vse preveč brez smisla. Nikoli nisem oseben. Opazujem, zaznavam, ugotavljam, nadzorujem. Sem igralčeve nadomestne oči in ušesa. Predlagam, privabljam, vzpodbujam ali zavračam. Nisem sproščen, impulziven, sodelujoč. Tako je samo videti. Če bi za trenutek dvignil masko in povedal, kaj v resnici čutim, bi se moji tovariši obrnili proti meni, me raztrgali in vrgli skozi okno.

Kljub maski se ne pretvarjam. Moja intuicija mi govori hitro in jasno, popolnoma sem prisoten, maska je filter. Nič zasebnega, kar ne spada zraven, se ne sme prebiti skozi. Nemir je obvladan.

Dlje časa sem živel skupaj s starejšo, izredno nadarjeno igralko. Norčevala se je iz moje teorije čistosti in trdila, da je gledališče umazanija, pohota, besnenje in zloba. Rekla je: Edina

dolgočasna stvar pri tebi, Ingmar Bergman, je tvoja strast za zdravo. To strast moraš opustiti, zlagana je in sumljiva, postavlja meje, ki jih ne upaš prestopiti, kot doktor Faustus Thomasa Manna bi moral poiskati svojo sifilitično vlačugo.

Mogoče je imela prav, mogoče pa je bilo to romantično čekanje pod vplivom pop umetnosti in uživanja drog. Ne vem, vem samo, da je lepa in genialna igralka izgubila spomin in zobe in pri petdesetih umrla v psihiatrični bolnišnici. To je dobila za svoje izživetje.

Umetniki, ki se znajo izražati, so sicer nevarni. Njihove domneve nenadoma postanejo moderne, to je lahko pogubno. Igor Stravinski je rad izražal svoje mnenje. Veliko je pisal o interpretaciji. Ker je nosil v sebi vulkan, je pozival k zmernosti. Srednje nadarjeni so ga brali, in mu odobravajoče prikimali. Tisti, ki v sebi niso imeli niti kančka vulkana, so dvignili svoje taktirke in skrbeli za zmernost, medtem ko je Stravinski, ki ni nikdar živel, kot je učil, dirigiral svojo lastno *Apollon musagète*, kot da bi bil Čajkovski. Mi, ki smo pozorno prebrali, smo poslušali in se čudili.

(odlomek iz knjige)

*Avtobiografija Laterna magica je življenjski obračun Ingmarja Bergmana, neprizanesljivo iskreno in intimno delo kulturnega režiserja, ki obenem razgalja nekaj občečloveškega, nekaj, čemur bi lahko rekli duševni obraz Evrope 20. stoletja. Knjiga je pravkar izšla pri založbi Modrijan.*



Knjigo lahko naročite na številki 080 23 64

www.modrijan.si

Modrijan



# Semantika, začetni tečaj: etika in zakon po romunsko

## Policijski, pridevnik

Špela Barlič

Še desetletje nazaj bi si bilo težko zamisliti, da bo v obrobni vzhodnoevropski državi z do tedaj mednarodno neprepoznavno kinematografijo v pičlih nekaj letih zrasla močna generacija mladih režiserjev, ki bo Romunijo trdno zasidrala na cinefilskem zemljevidu. Novi romunski film poraznega gmotnega stanja države in dediščine totalitarne preteklosti ni razumel kot oviro za ustvarjanje, ampak kot laboratorij za razvoj sveže filmske estetike, ki bo kos refleksiji domače postrevolucionarne družbene realnosti. Dolga leta brutalne diktature so nahranila generacijo nerealiziranih in kreativno frustriranih talentov in po nekaj letih zatišja po koncu revolucije so na sceno udarili Cristi Puiu (*Smrt gospoda Lazarescuja* [Moartea domnului Lazarescu, 2005]), Catalin Mitulescu (*Kako sem preživel konec sveta* [Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii, 2006]), Cristian Mungiu (*4 meseci, 3 tedni in 2 dneva* [4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007]) Cristian Nemescu (*Sanje o Kaliforniji* [California Dreamin'/Nesfârșit, 2007]) in mnogi drugi. Njihov zaščitni znak je postala asketska estetika na grotesko meječega hiperrealizma s skoraj dokumentarno montažo, z dolgimi, statičnimi, na oguljenih, z ikonografijo socialistične preteklosti zaznamovanih lokacijah posnetimi kadri, umirjenim ritmom, minimalno uporabo glasbe in s humorjem, ki rad potegne na črno. Romunski filmarji so našli primeren izraz za kritiko lastne družbene realnosti, tisto, kar jih še posebej odlikuje, pa je njihova sposobnost, da skozi lokalne zgodbe spregovorijo globalno in dregnejo v temeljna vprašanja človeštva.

Eden močnejših predstavnikov romunskega novega vala je

tudi Corneliu Porumboiu, ki je že leta 2006 s prvencem *Smo imeli revolucijo ali ne?* (*A fost sau n-a fost?*) izkazal posebno afiniteto do definicij, statičnih kadrov, časovnih krožnic in lucidnega, suhega humorja, izpeljanega iz naravne absurdnosti romunskega postsocialističnega vsakdana. Takrat se je v družbi dveh obrabljenih očitidcev in nervoznega TV-voditelja spraševal, če je majhno neimenovano mesto zaznalo kak zametek revolucionarnega vrenja, še preden je Ceausescu zapustil vladno palačo. Odgovorov in utemeljitev je toliko, kot je sodelujočih v pogovoru, spomini skozi čas mutirajo, zgodovina pa je v vedno manjši meri stvar dejstev in v vedno večji meri stvar posameznikove interpretacije.

Definicije so izmuzljiva in hitro pokvarljiva roba, a ko so enkrat zapisane v knjigah, zakonikih in slovarjih, jim je vedno težje oporekati. Prav tega podviga pa se loti policaj Cristi (Dragos Bucur), glavni junak Porumboiujevega drugega filma *Policijski, pridevnik* (Politist, adj., 2009). Porumboiu tudi tu ostaja zvest asketski estetiki in subverzivnim humorim prebliskom prvenca: ekonomičnost izraza pod varljivo preprostostjo skriva ostre kritične bodice. Na prvi pogled skromno zastavljen in posnet scenarij se ob končnem obratu izkaže za kompleksno sociološko parabolo, uperjeno proti tranzicijski okostenelosti in inertnosti sodobne romunske družbe.

**POLICIJSKI, PRIDEVNIK JE PRAVZAPRAV NEKAKŠNA ANTI-KRIMINALKA; PREISKAVA PREPRODAJALSKO-HAŠIŠARSKÉ NAVEZE NAMREČ NA FILMU ŠE NIKOLI NI BILA VIDETI TAKO KRIMINALNO NEKRIMINALNA, ZLOČINCI TAKO ZLOČINSKO NEZLOČINSKI,**



## PREISKOVALCI PA TAKO NAVELIČANI, ZDOLGOČASENI IN NEZAINTERESIRANI ZA PREDMET SVOJE PREISKAVE.

Ne le zato, ker mladi policist na zasledovalni misiji zalezuje tako smešno neškodljivo tarčo, kot je suhljati najstnik, ki med glavnim odmorom s prijatelji na šolskem dvorišču tu in tam kakšnega »spoha«, ampak predvsem zaradi zagatno nedinamičnega načina, na katerega Poromboiu podaja svojo enostavno urezano pripoved, olajšano vsakega odvečnega okraska ali pripovedne digresije – način naracije, ki utegne bolj nervozne med gledalci tako spraviti ob pamet, da bodo klonili, preden se dokopljejo do velikega finala, ki z nespremenjeno dinamiko in minimalizmom



iz oči v oči v besednem dvoboju sooči tako zagonetni kategoriji, kot sta zakon in osebna etika.

Skoraj vseh začetnih devetdeset minut filma kamera zgolj sledi zasledovalcu – policistu, ki po mestnih ulicah zasleduje srednješolca z nezdravimi in s po črki zakona kaznivimi kadilskimi navadami. Dolgi, statični kadri se vlečejo v neskončnost, medtem ko resnobni Cristi sključenih ramen brezvoljno visi po mestnih vogalih in preži na svojo žrtev. Kamera zre na mladega prestopnika z objektivne distance, nikjer ni videti, da bi se dogajalo kaj sumljivega. Nenehno ponavljanje ustvarja vtis, da čas odteka v prazno, oropan smisla, in se vrti v zankah ponavljajočih se špijonaž, v katerih se nič ne zgodi, in boleče neučinkovitih birokratskih procedur. Cristi namreč ne čaka le med zasledovanjem, ampak tudi pred raznoraznimi pisarnami in laboratoriji, med katerimi se pretakajo poročila in ostale oblike odvečne birokratske solate. Mesto je sivo, betonsko, zataknjeno v času, nad cvetočimi fasadami visi težko nebo. Celotna mizanscena kar kliče po zapolnitvi praznine, po iskanju smisla, ki bi napolnil Cristijeva prizadevanja.

Nobenega suspenza in akcije, le dobra mera dolgčasa, ki na drugi strani ponuja odlično priložnost za razmislek in kontemplacijo. V Cristiju se vse bolj razrašča dvom v upravičenost lastnega početja. Nepomemben prestop, ki bo ob vstopu Romunije v Evropo povsem dekriminaliziran, zna v družbi, ki bi morala biti že zdavnaj v tranziciji, a se sploh noče nikamor premakniti, mladeniču hudo zakomplicirati življenje. Cristi ga želi zaščititi, zato s pazljivo natančnostjo sestavlja poročila in pazi na vsako zapisano besedo. Besede imajo v njegovi družbeni

sredici namreč neverjetno moč: vsaka šteje, vsaka lahko pomeni razliko med svobodo in odvzeto prostostjo, med svetlo in temno prihodnostjo. Vendar pa je Cristi pripadnik mlajše generacije, človek zdravega razuma, ki je v usedlinah pokopanega sistema zavohal perverzno logiko slepega sledenja zapisanim besedam in razvil moralno averzijo do zakonov, ki jih je že davno tega povozil čas; ena prvih lastovk nove realnosti, ki že predolgo ždi v čakalnici zgodovine, ker se stari gardi miselno otopelih, na togost ideoloških interpretacij in nezainteresirano, brezvoljno delovanje navajenih predstojnikov in predstavnikov državnega aparata še vedno zatika v grlu. Generacije Ceausescujevih mladincev pač nihče ni naučil misliti z lastno glavo in slediti lastnim moralnim imperativom. Zanje je črka na papirju zakon, Cristi pa ima doma ženo, ki mu v zabavnem pogovoru o besedilu banalne popevke razloži, da imajo besedne zveze lahko tudi drugačen pomen od dobesednega.

**CRISTIJEVI DVOMI SE PEGRIZEJO NA PLANO V KONČNI POANTI, KI ZAŠPILI BECKETTOVSKO KROŽENJE OKROG NIČA IN PONUDI V GLODANJE DOBRO OBLOŽENO SEMANTIČNO KOŠČICO. POTRPEŽLJIVI BODO OB KONCU FILMA RESDA PŘIBLIŽNO TAKO UTRUJENI IN NAVELIČANI KOT GLAVNI JUNAK, A NAGRAJENI S PRESENETLJIVIM VRHUNCEM, V KATEREM SE ENA NA ENA SPOPADETA ZAKON IN NARAVNI ETIČNI ČUT.** Čakanju na kakršenkoli dogodek sledi statična končna sekvenca obmetavanja s pomeni besed, v kateri Cristi zadržano izrazi svoje pomisleke, načelnik pa privleče na plan slovar in zmedeno artikulirane Cristijeve misli zariba s porcijo definicij iz zakladnice slovarskih gesel. Le pri pretkanih Romunih lahko slovar postane minsko polje, dobesedno citiranje zakonov pa najbolj razburljivi del filma, v katerem jasno definirana črka zakona dotolče spontano oblikovan glas zdravega razuma in človekove notranje etike. Če je zakon na strani države, potem je etika tokrat na strani kriminalca, ki tako poleg svojega zaščitnika postane glavni filmski pozitivec.

*Policijski, pridevnik* je semantična antikriminalka in Čakajoč Godota po romunsko hkrati. Svojo snov zajame iz konkretne družbeno-politične aktualnosti z geografskim poreklom, da bi spregovoril o bistveno bolj temeljnih, kompleksnejših vprašanjih, ki segajo daleč onkraj romunskih meja. V zaključni sekvenci je nekaj moteče grotesknega. Diktature je konec, ostajajo pa skriti in veliko perfidnejši centri moči, ki še naprej žonglirajo s človeškimi usodami. Jezik zna biti hud tiran.





# Prerok ali Boter po francosko

Mateja Valentinčič

Jacques Audiard je v nekem intervjuju dejal, da ga je v *Preroku* (*Un prophète*, 2009) zanimalo predvsem, kako pokazati notranjost junaka, njegovo doživljanje, kar je v čistem žanrskem filmu redko. To je prav tisti presežek, zaradi katerega se v *Preroku* zlahka identificiramo z njegovim junakom, pa čeprav je v resnici antijunak, ki napreduje po hierarhični lestvici organiziranega kriminala. Audiard, sicer ugleden scenarist, ki ima kot režiser za sabo pet celovečercerjev in kup cezarjev, francoskih nacionalnih filmskih nagrad, je zanimiv v širšem prostoru kot nekdo, ki nadaljuje zlahtno tradicijo francoske kriminalke, ki sta jo v avtorskem smislu s svojima opusoma najbolj zaznamovala Henri-Georges Clouzot in Jean-Pierre Melville. Pred *Prerokom*, ki je daleč najboljši Audiardov film doslej, je posnel uspešni prvenec

*See How They Fall* (*Regarde les hommes tomber*, 1994) o maščevanju umorjenega prijatelja, ki so mu sledili še trije pri občinstvu in kritiki nič manj uspešni žanrski izdelki: *Diskretni junak* (*Un héros très discret*, 1996) z Mathieujem Kassovitzem v naslovni vlogi, za katerega je dobil nagrado za najboljši scenarij v Cannesu, *Read my Lips* (*Sur mes lèvres*, 2001) z Vincentom Casselom in Emmanuelle Devos kot partnerjema pri ropu ter film, ki smo ga kot evropsko art uspešnico videli tudi pri nas, *Ko je zastalo moje srce* (*De battre mon coeur s'est arrêté*, 2005), nekoliko pretenciozen in »realistično« izumetničen remake filma *Prsti* (*Fingers*, 1978, James Toback) z Romainom Durisom na mestu Harveya Keitela, ki pa mu manjka ravno tista substancialna introspektivnost, ki jo je Audiardu tako sijajno uspelo pričarati v *Preroku*.

Pa vendar je kiminalna drama *Ko je zastalo moje srce*, ki je med drugim dobila srebrnega medveda v Berlinu in britansko BAFTO za najboljši tuji film, v kontekstu pisanja o *Preroku* pomembna v toliko, kolikor razgrinja osrednjo Audiardovo temo v *Preroku*: odnos oče-sin kot različico heglovske figure samozavedanja duha v dialektiki hlapca in gospodarja. V filmu *Ko je zastalo moje srce* Niels Arestrup igra avtoritarnega patriarha, postaranega kriminalca, ki je v nepremičniškem biznisu že davno preteklost, ki pa ima z emocionalnim izsiljevanjem vso oblast nad sinom, za katerega predpostavlja, da mu absolutno služi. Sin, sicer tudi sam nasilni brutalnež, ki s kiji in podganami iz skvotov preganja ilegalno naseljene emigrante, je razcepljen med slabim očetom in mrtvo materjo, nekdanjo koncertno pianistko, po kateri je podedoval tudi zaradi očeta nerealizirani potencial, nadarjenost za glasbo. Audiard, za katerega je film libidinalna mašina, razreši junakov konflikt tako, da ga pusti v služnostnem odnosu, le da mu zamenja gospodarja, medtem ko se v *Preroku* junak Malik El Djebena s trdim služenjem sam vzpostavi kot gospodar in na koncu simbolno ubije sadističnega »očeta«, korziškega mafijskega dona, ki ga prav tako srhljivo uteleša igralec Niels Arestrup.

Če je *Ko je zastalo moje srce* intimna, libidinalna univerzalna, freudovska zgodba, pa je zgodba *Preroka* ne le izvirnejša, ampak tudi bolj francoska in družbeno relevantnejša, saj se posredno dotika tako problematike marginaliziranih francoskih muslimanov, ki množično





naseljujejo francoske zapore, kot korupcije v zaporniških ustanovah, ki jih namesto paznikov obvladujejo kriminalci.

**PREROK JE ZAPORNIŠKA DRAMA, DVEINPOLURNA SAGA O KOMAJ POLNOLETNEM, NEPISEMENEM ARABCU IN NJEGOVM PRESENETLJIVEM VZPONU Z DNA VSE DO MOČI IN SOCIALNE PREPOZNAVNOSTI.** Malik El Djebena, ki mu je zapor edina socializacija, umor, v katerega ga prisili korziška mafija pod grožnjo njegove lastne smrti, pa iniciacija v odraslost, začne svojo resnično kriminalno kariero šele v zaporu, v katerem se za nadzor borita dve etnični skupini: manj številni, a bolje organizirani Korzičani in pa Muslimani,

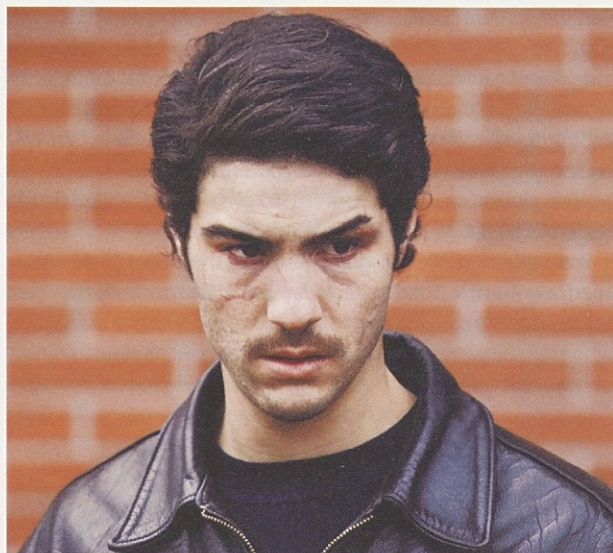


ki so tudi v zaporu »drugorazredni državljani«. Malik je prisiljen umoriti arabskega sojetnika, ki je obremenilna priča proti korziškemu donu, kar mu zaradi zvez slednjega z upravo zapora celo uspe in tako pristane pod zaščito Korzičanov, čeprav zgolj kot njihov »služabnik«. Tahar Rahim je kot Malik El Djebena sijajen, saj v skoraj vsakem kadru nosi težo prizora, prav tako je Niels Arestrup kot korziški don nadvse prepričljiv v nenadnih nasilnih izbruhih besa. Edina vzgoja, ki jo je bil Malik kdajkoli deležen v svojem mladem življenju, je vzgoja za kriminal v zaporu, kjer se brez svojcev in družinskih vezi tipični odpadni produkt družbe končno nauči brati in se zavedati samega sebe in pravil igre v družbi,

kjer je človek človeku volk. Zapor se tako v Audiardovem filmu zazdi kot klavstrofobično zrcalo družbe, v kateri bolj civilizacijsko sprejemljive načine represije kot oblike regulacije družbenih razmerij nadomesti brutalnost gole fizične moči in ustrahovanja.

Audiard je svoj film najprej hotel nasloviti »Vsak nekomu služi«, na koncu pa se je namesto dolgočasnega opisa odločil za metaforični, pomensko bogatejši naslov *Prerok*, kar je v skladu tudi s samo formo filma. Audiard svoj pripovedni realizem in naturalizem dogajanja začini z nadrealističnim pojavljanjem duha Malikove žrtve, umorjenega Arabca, kar lahko razumemo le kot hipostazirano vest Malika, ki kljub ciničnemu okolju, v katerega je vržen, ne izgubi povsem svoje človeškosti. Zakaj navsezadnje *Prerok*? Ker ve, da bo preživel, ker hoče preživeti, ker se je naučil, kako preživeti, ker si je s služenjem gospodarju pridobil voljo do moči, prvi pogoj v boju za preživetje ne le znotraj zapora, temveč v družbi nasploh. Surrealistični dogodek s prometno nesrečo z jeleni na cesti, kjer je prvič v zvezi z Malikom omenjena beseda prerok, pokaže, da si je v zaporu izostril čute, da se je iz na smrt prestrašenega, neizobraženega, zanemarjenega, oklevajočega mladostnega delikventa, ki so ga sodni mlinci za napad na policista zašili za šest let, prelevil v nevarno žival s preživetvenimi instinkti roparice.

Čeprav ves čas simpatiziramo z glavnim antijunakom, ki se mu uspe z nevarno dvojno igro dvigniti iz položaja umazanega Arabca, ker mu uspe nekaj doseči, pa čeprav na napačni strani zakona, nam Audiard s tematizacijo institucionaliziranega nasilja, ki po nazornem prikazu brutalnosti spominja na film *Lakota* (Hunger, 2008, Steve McQueen) ali na *Smrtne oblube* (Eastern Promises, 2007, David Cronenberg), nedvoumno daje vedeti, da je »happy end« v filmu, izpustitev Malika kot novega mafijskega botra iz zapora, zgolj začasna stopnja v karieri kriminalca, ki nikoli ni imel možnosti, da bi mu uspelo v družbi. Tragično nadaljevanje se zdi neizbežno.





## Knjiga odrešitve



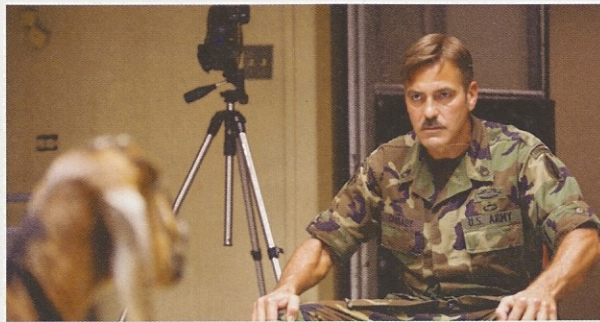
Postapokaliptični film *Knjiga odrešitve* (The Book of Eli, 2010, Albert in Allen Hughes) ima vsaj deset naglavnih grehov.

Prvič, videti je kot film, ki ga je financirala katoliška cerkev, saj gre za čisto versko propagando. Eli (Denzel Washington) je mož na sveti misiji z zadnjim izvodom biblije, s katero misli odrešiti svet. Seveda samo z lepo besedo ne gre, zato je božji človek dobro založen tudi z orožjem, po principu zob za zob in oko za oko. Drugič, Denzel je za človeka, ki naj bi bil že mesece, mogoče leta na poti in ki za preživetje ubija mršave mačke (seveda s pomočjo CGI-ja), absolutno preveč rejen. Tretjič, film je zaplet in osnovno premiso dobesedno prepisal iz knjige *Cesta* Cormaca McCarthyja, na veliko pa je kradel drugemu *Pobesnelemu Maxu* (Mad Max 2: The Road Warrior, 1981, George Miller). Četrtoč, Gary Oldman igra glavnega negativca s hudičevim kompleksom tako nekompetentno, da gre za njegovo daleč naslabšo vlogo. Petič, akcijski prizori so v najboljšem primeru povprečni, pa še to s pomočjo računalniške animacije. Bog pomagaj filmu, ki se tako zanaša na CGI. Šestič, kaj nam sploh še ostane za konec, če junak že do polovice filma opravi z več kot polovico negativcev? Nič, v drugi polovici vpeljejo umetne zaviralne momente, kjer barabe junaka ujamejo, ga mučijo in zasmehujejo, a ga ne ubijejo. Zakaj? Skrivnostna so božja pota. Sedmič, ker se sveti Denzel kot pijanec plota drži zapovedi »ne nečistuj«, ostaneta Mila Kunis in Jennifer Beals nedotaknjeni, mi pa opeharjeni. Osmič, nikoli ne pojasnijo, kako to, da Denzel preživi toliko strellov. Je mogoče v resnici Lazar? Devetič, končni *twist* je tako privlečen za lase, da se ga Bog usmili. In desetič, teološko vprašanje: če je Bog dovolil ali celo sam povzročil apokalipso, ki je izbrisala večino prebivalstva in zemljo spremenila v pekel, kjer človek žre človeka-brata, le kako potem od preživelih pričakujejo, da bodo sledili njegovi besedi in nauku?

Brata Albert in Allen Hughes, na kolena in zmolita 23 očenašev in zdravamarij v pokoro. Odpusti jima, Gospod, saj ne vesta kaj delata! Amen.

Zoran Smiljanić

## Možje, ki strmijo v koze



Vojaške satire so izgledale že bolje, na primer v filmih *M.A.S.H.* (1970, Robert Altman), *Kavlju 22* (Catch-22, 1970, Mike Nichols) in seveda v obeh *Napihnjenicah* (Hot Shots!, 1991/1993, Jim Abrahams). Pa vendar, *Možje, ki strmijo v koze* (The Men Who Stare at Goats, 2009, Grant Heslov) imajo na svoji strani nekaj zaveznikov. Pohvalijo se lahko z izvrstno igralsko zasedbo. Ewan McGregor v vlogi novinarja Boba Wiltona nekam omahljivo prepričuje, da je ločitev zadosten razlog, da se človek odpravi v Irak dokazovat svojo moškost s poročanjem o vojnih grozotah. K sreči Bob naleti na veliko atraktivnejšo priložnost za Pulitzerjevo nagrado, ko v hotelskem baru prepozna Lyna Cassadya (George Clooney), protagonista iz ene svojih preteklih reportaž. Lyn naj bi bil pripadnik tajne vojaške organizacije t.i. psiho-operativcev, ki so v preteklosti odkrivali alternativne načine boja brez dejanske uporabe sile. Bob se pridruži čudaškemu Lynu na vožnji po puščavi, med katero izvemo nekaj glavnih faktov o začetkih projekta *Jedi bojevniki*. Jeff Bridges je v najboljši formi kot hipijevsko razsvetljeni poveljnik čete vojakov Nove zemlje. Kevin Spacey kot nemoralni povzpetniški vojak je čudovito zloben in kar škoda se zdi, da je na platnu njegov čas tako omejen. Tudi Clooney kot mladi perspektivni "bojevnik miru" je mnogo prepričljivejši kot tisti iz drugega tisočletja. Slikoviti in z odlično glasbo dopolnjeni *flashbacki* sestavljajo boljši del filma, ki ima rahlo *coenovski* priokus. Domiselna parodija na ameriški način nereflektiranega sprejemanja in predelave *new-agevskega* duhovnega kiča v vojaške namene pa zvabi kakšen nasmešek na obraz tudi pri bolj zahtevnem gledalcu.

Kar v resnici dela največ težav režiserju, sicer igralcu s pestro zgodovino epizodnih vlog, je konsistenca. Nit pripovedi se mestoma stanjša do nesmisla, kar postane posebej opazno v drugi polovici filma, ko iraška »misija« obstane na točki med brezglavim beganjem po puščavi in čakanjem na razplet, ki je, ko se naposled uresniči, očitno privlečen za lase. Škoda, saj bi kaplja ali dve scenarističnega znoja več *Možem, ki strmijo v koze* zlahka zagotovila mesto med boljšimi komedijami lanskega leta.

Bojana Bregar

## Vsi so v redu



Uvodne sekvence filma *Vsi so v redu* (Everybody's Fine, 2009, Kirk Jones) predstavijo priprave ovdovelega očeta, ki pričakuje obisk štirih otrok. Oče Frank (Robert De Niro) poskrbi, da je zelenje okoli hiše lično urejeno, priskrbi sveže meso, pri neukem prodajalcu nabavi kakovostno vino, nakupe pa zaključi z novim žarom, ki ga sestavlja pozno v noč. Ampak do veselega snidenja vendarle ne pride, vsi otroci obisk odpovejo, kar Franka očitno prizadene. Zaveda se, da družinske vezi niso več tako močne, kot so bile poprej, ko jih je skupaj držala pokojna žena. Zato se odloči za skrivnostni pohod, kjer bo na vratih presenetil vsakega izmed svojih zasedenih otrok. Kot spoznamo kasneje, je Frank na svoja sinova in hčeri kar močno pritiskal. Gnal jih je naprej, verjel je, da njegovi potomci lahko posežejo po zvezdah. In tudi so. Prva hči je uspešna v marketingu, druga je uspešna plesalka, tudi sinova sta dobro situirana. Eden je znani slikar, drugi naj bi bil uspešen dirigent. A resnica je drugje, Frank kmalu spozna, da v družinskem krogu zaupanja ni več mesta zanj, in z grenkim priokusom ugotovi, da so njegovi obiski prej breme kot veselje. Tako zanj kot za druge.

Film se dokaj optimistično loti seciranja družinskih vrednot, pokaže na krivo vlogo avtoritarnega očeta pri vzgoji otrok, želi moralizirati o zaupanju in odtujenosti. A zaradi slabo zastavljenega scenarija, dolgočasnega koncepta in neprepričljive fabule, celoten poskus izpade kot le še ena turbno povprečna drama o družinskih tegobah. Kljub temu, da se z vsakim izmed otrok gledalec lahko vsaj malo identificira, liki ne pritegnejo zanimanja, gledalca pustijo ravnodušnega in ob vsem tem tudi vprašanje, kje je pogrešani sin, ne vrta v male možgane tako močno, kot so si avtorji verjetno želeli. Filmu precej manjka tudi na drugih področjih. Režija deluje dolgočasno in neizvirno, dialogi so brez ostrine, nekateri vložki pa delujejo zgolj kot mašilo prostega traku. Dejstvo, da gre za predelavo starejšega italijanskega filma *Stano tutti bene* (1990, Giuseppe Tornatore) prej straši kot kaj drugega, saj gre za dokaz, da je izvirnost na drugi strani luže trenutno na precej nizki ravni.

Sandi Pavec

## V zraku



»Kdo za vraga si ti?« odgovarja razjarjeni odpušeni delavec Ryanu Binghamu (George Clooney), enako pa se sprašuje tudi sam, s prvoosebno pripovedjo o svojem življenju, ki pa je bolj beg pred vprašanjem kot odgovor. Identiteto je zamenjal z lastno filozofijo: »Osební odnosi so najtežja prtljaga v vašem življenju.« Sam potuje z lahkim kovčkom in odpušča ljudi, ki so postali pretežka prtljaga za delodajalce, dokler ni v osebnem življenju odpuščen tudi sam.

»Ryanovo življenje je prisodoba današnjega časa,« pravi režiser filma *V zraku* (Up in the Air, 2009), Jason Reitman. Kakor v *Hvala, ker kadite* (Thank You for Smoking, 2005) in *Juno* (2007), je tudi tokrat postregel s komentarjem družbe v obliki neodvisne, a širšemu občinstvu dostopne komedije, ki premika meje žanra, kot sam označuje svoje filme. Film *V zraku*, posnet po romanu Walterja Kirna, je njegova nova uspešnica z neklíšejskimi dialogi in alternativnim *soundtrackom* na aktualno temo. Realizem podkrepijo formalni prijemi – montaža izpovedi resničnih ljudi, ki so zaradi ekonomske krize ob službo, ter poroka, posneta kot *home video*, kar daje vtis resničnosti in domačnosti.

Domačnost je tudi perspektiva filma – antikonzformistični konzformizem, v prejšnjih dveh Reitmanovih filmih uperjen k problematizaciji tobačne industrije ali k promociji pro-life drže, tu služi zagovoru družinskih vrednot. Legitimna osebna prepričanja so podana tako enostransko, da bo tudi opredelitev gledalcev odvisna od njihovih prepričanj. Problematičen pa je njihov način podajanja: zgodba nima klíšejskega srečnega konca, a se ne more ogniti sentimentalnemu moralizmu. Resnične izpovedi odpuščenih služijo čustveni identifikaciji gledalcev, ne pa žanrsko prebojni potujitvi, ki bi pod vprašaj postavljala fiktivno naracijo. Delujejo kot *reality show*, kar zastavlja problem ekonomske eksploatacije trpljenja ljudi. Z jadranjem na valu ekonomske krize film najde stično točko s svojim junakom, ki služi na račun odpuščanja delavcev.

Zgodba o Ikarvem padcu sodobnega človeka in o potrebi po trdnih koreninah tako ostaja nepretenciozna mešanica komedije in drame, ki zadovolji publiko in kritike. A prav zato ostaja razpeta med njihovimi pričakovanji – in obvisi »v zraku«.

Katja Čičigoj



# Živalske ljubezni

Gorazd Trušnovec

V PREJŠNJEM EKRANU SMO V RUBRIKI *KALIBER 50* PREDSTAVILI NAJHUJŠE ŽIVALSKÉ SMRTI NA FILMU. DA BI POPRAVILI VTIS, OBJAVLJAMO SEZNAM FILMOV, KI SE UKVARJAJO Z LJUBEZNIJO DO ŽIVALI. TEMATIKA JE NAVDIHOVALA NAJVEČJE SVETOVNE CINEASTE, NEKAJ NAŠTETIH DEL JE CELO OVENČANIH Z ZLATIMI PALMAMI. NAJ BO TO SKROMNI PRISPEVEK K »UPANJU PO VSEBINSKO OPTIMALNEJŠEM RAZUMEVANJU VEČNO OBČUTLJIVEGA SOBIVANJA RAZLIČNIH BIVALNIH VRST«.

**Svinjak** (Porcile, 1969, Pier Paolo Pasolini). V eni od dveh zgodb potomec naci-industrialcev (Jean-Pierre Léaud) v parodiji na Godarda in Resnaisa obupa nad človečnostjo in nad aktivistično zaročenko ter se »zbliža« s prašiči, ki ga nazadnje požrejo.



VSE, KAR STE VEDNO ŽELELI ZVEDETI O SEKSU

**Vse, kar ste vedno želeli zvedeti o seksu** (Every Thing You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid To Ask, 1972, Woody Allen). Gene Wilder kot Dr. Ross, ki se zaljubi v ovčico po imenu Daisy. Na ženine pritožbe zdravnik odvrne: »To je samo moja pacientka, ki misli, da je ovca«. Modni dodatek: podvezice.

**Rožnati plamenci** (Pink Flamingos, 1972, John Waters). Snežno bela kokoš je med občevanjem zmečkana med dvema telesoma. kateri organi so bili vse vpleteni v dejanje, ni čisto jasno, premore pa razvpiti film tudi šokantnejše prizore.

**Wedding Trough** (Vase de Noces, 1974, Thierry Zéno). Kontroverzni belgijski eksperimentalni film, provokativno črno-belo avantgardno delo, ki se pojavlja tudi pod naslovom *The Pig Fucking Movie*. Ne brez razloga. Ena zadnjih javnih projekcij ponekod prepovedanega filma je bila pred dvema letoma na festivalu v Locarnu.

**Oče gospodar** (Padre padrone, 1977, Paolo in Vittorio Taviani). Južnjaška uteha: v najbolj dinamični sekvenci filma o brutalni vsakdanjosti odraščanja na Sardiniji mali Gaviano opazuje, kako pastir v sosednji obori zgrabi skalo in pristopi k oslu, nekaj živahnega pa se medtem dogaja tudi v kokošnjaku ...

**Balada o Narajami** (Narayama-bushi kô, 1983, Shohei Imamura). Kaj je močnejše - prvinski nagoni ali človeška pravila, humanost ali boj za preživetje? V enem od prizorov vaški bebbček Risuke opreza za pari, ki kopulirajo, nato pa se razburjen spravi nad privezanega psa. Pes malce cvili, ampak stočno prenese zadevo. Očitno ne prvič.



MAX, LJUBEZEN MOJA

**Max, ljubezen moja** (Max mon amour, 1986, Nagisa Ôshima). Življenje diplomatov je polno odrekanja za višje dobro, tako da si osamljena in zadržana žena enega od njih (Charlotte Rampling) omisli ljubimca – šimpanza. Mož skuša z diskretnim šarmom buržoazije sprejeti ta *ménage à trois*.

**Léolo** (1992, Jean-Claude Lauzon). Med žrtvami moškega dokazovanja v tem grotesknem karnevalu frustracij je tudi mačka. Ta je pomotoma zamijavkala namesto Tie Carrere tudi v mainstream komediji *High School High* (1996, Hart Bochner).

**Živalska ljubezen** (Tierische Liebe, 1995, Ulrich Seidl). Mojstrski dokumentarec o dislociranih naklonjenostih in ujetosti v kletko eksistenčne praznine, kar naj bi bilo eno in isto. Patologija avstrijske sodobnosti pred Priklopilom, Fritzlom & co.

**Zoo** (2007, Robinson Devor). Estetiziran, lirčno poduhovljen dokumentarec o gostoljubni farmi v okolici Seattla, na kateri je Kenneth Pinyan, družinski človek, pri združitvi s konjem utrpel tako hude notranje poškodbe, da je izkrvavel pred prihodom v bolnišnico. Policijska preiskava je ugotovila, da živali na farmi niso bile trpinčene.



# EKRAN

Revija za film in televizijo

nekaj naslovov iz prihodnjih številok:

- Set-jetting v Sloveniji
- Hibridizacija kulturnih vsebin
- André Bazin: Kaj je film
- Vampirske TV-serije

## DARILO ZA NOVE NAROČNIKE:

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

Knjigo prejmejo vsi novi naročniki, ki se na Ekran naročijo do vključno junija 2010.

Pohitite, zaloge so omejene!



Peter Zobec  
**OD DALEČ IN BLIZU**  
*Pogovori z Mirjano*

Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepošto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 številok (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poštšina (poštšina za 10 številok znaša 7€, za tujino 15€).

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

### NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

#### Fizične osebe

Ime in priimek .....

naslov: .....

pošta in kraj: .....

elektronski naslov .....

telefon.....

Datum in podpis(žig) .....

#### Pravne osebe

Naziv .....

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite) ....DA....NE



5.3.

DEMIURG & Company



Chris Bell: Bigger Stronger Faster\*

### Boljši močnejši hitrejši

Režiserji: MALCOLM MCKEISS, George W. Bush, Nicki Degen, Carl Lewis, Ronald Reagan, Babe Ruth, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Tiger Woods in drugi.



# MLADINA + DVD

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS DVD

186 642 2010

920101018,2 COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je **več kot 230 različnih naslovov!**

Dodatne informacije in naročila: [www.mladina.si/trgovina/dvd/](http://www.mladina.si/trgovina/dvd/)

»Za vas imam le eno besedo: nepredvidljivo. To je vse. Lahko jo le štirikrat ponovim. Nepredvidljivo, nepredvidljivo, nepredvidljivo, nepredvidljivo.«

Marcel Štefančič, jr.

12.3.

CÉCILE DE FRANCE JULIE DÉPARDIEU

LE MARIAGE DE PATRICK BRUEL

LUDIVINE SAGNIER MATHIEU AMALRIC

**SKRIVNOST**

film CLAUDEA MILLERIA

PO FOTOGRAFIJI PHILIPPA GRIMBERTA

www.mladina.si

19.3.

**URO**

**PODKANKO**

NICOLAI GLEBE BRODICH ANE DANILO TORP AHMED ZEYAN

FILM STEFANA PAL DOARKENA

www.mladina.si

26.3.

**13 T ZAMETI**

CELIA BARRILAN

Usodna številka. Smrtnonosna krogla.

DEMIURG & Company

Mladina + DVD:

**7,80 EUR**

Vsi štirje DVDji v spletni trgovini [www.mladina.si](http://www.mladina.si):

**20,00 EUR**

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

**16,00 EUR**