

REVIJA ZA FILM  
IN TELEVIZIJO

VOL. 33/LETNIK XLV/SEPTEMBER-OKTOBER/2008/3,30€

# EKRAN



**FOKUS:** ITALIJANSKI POLITIČNI FILM 1968—2008 **GOSTUJOČE PERO:** SLAVOJ ŽIŽEK **EKRANOV**

**IZBOR:** BOB DYLAN IN FILM, TEŽKO JE BITI FIN, M. NIGHT SHYAMALAN, ISILD LE BESCO

IN SVETLANA PROSKURINA NA MESTU ŽENSK **SLOVENSKI FILM:** VEM, VDIH, RETROSPEKTIVA

SLOVENSKEGA FILMA V NEW YORKU **V SPOMIN:** TOMISLAV PINTER **FESTIVALI:** BENETHE

**ZRCALO:** PORTUGALSKI FILM **TEORIJA:** GLEDALCI IN POLITIKA ODPORA **KALIBER 50:**

FILMSKE ŠPICE



# ADRIA

ADRIA AIRWAYS

## Doma nad oblaki.

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



[www.adria-airways.com](http://www.adria-airways.com)



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

## 4 SCENOSLEDNIK

**Odmev Dokufest** (Jurij Meden) **\_4**  
**Filmske razglednice** Sarajevo (Srdjan Vuletić) **\_5** Atene (Alexander Voulgaris) **\_6** Arlington (John Gianvito) **\_7** Vietnam (Paolo Bertolin) **\_8**  
**Spregledano** Moje borovničeve noči (Ana Šturm) **\_9**  
**Portret** Matevž Luzar (Goran Vojnovič) **\_10** Iva Krajnc (Špela Barlič) **\_10**

## 12 POVEČAVA

**Ekranov izbor** Bob Dylan – Odločna demistifikacija z vsem ohranjenim misterijem (Miha Zadnikar) **\_12**  
 Težko je biti fin ali bosanski film po vojni in svetovni slavi (Goran Vojnovič) **\_16** M. Night Shyamalan – Jezne in siceršnje molitve (Dušan Rebolj) **\_18**  
**Fokus** Italijanski politični film 1968—2008: Nesrečna je dežela, ki potrebuje heroje (Matic Majcen) **\_20**

## 30 SLOVENSKI FILM

**V središču** Vem (Stojan Pelko) **\_28**  
 Vdih (Špela Barlič) **\_30**  
**Moj prizor** Steza, ki bolj služi nogam kot očem, ni prava rešitev (Niko Novak) **\_31**  
**Odmev** Retrospektiva slovenskega filma v New Yorku (Joseph Valenčič) **\_34**  
**V spomin** Tomislav Pinter – Slikar modernega časa (Jože Dolmark) **\_37**

## 46 KONTRA-PLAN

**Gostujoče pero** Žrtvovanje in odrešenje: trije kristološki filmi (Slavoj Žižek) **\_46**  
**Teorija** Gledalci in politika odpora – kulturološki premiki v filmski vedi poznega dvajsetega stoletja (Polona Petek) **\_50**  
**Videoteka** Preveliki za male zaslone (Jurij Meden) **\_54**  
**Poslušalnica** Zakaj nekateri niso zanimivi »v živo«? (Miha Zadnikar) **\_55**



8

**Domača scena** Zlata vreden finiš (Vesna) **\_11**



12

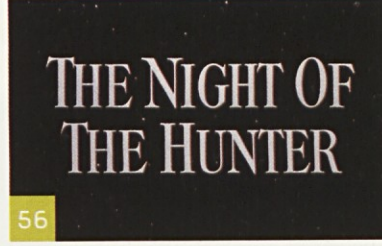
**Mesto žensk:** Surov in nežen obenem – svet Isild Le Besco (Maja Krajnc) **\_24**  
 Dvakrat naokoli – Svetlana Proskurina (Olaf Möller) **\_26**



40

## 40 KINO SVET

**Festivali** Benetke (Simon Popek) **\_40**  
**Zrcalo** Portugalski film (Nuno Sena) **\_43**



56

## 56 KALIBER 50

O malem filmu, ki sanja, da bi bil velik (Zoran Smiljanić) **\_56**



Revijo Ekran, št. julij-avgust, sta podprla: Adria Airways in Tiskarna Schwarz.

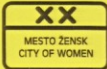
Na naslovnici: *Gomorra* (Gomorra), 2008, Matteo Garrone  
 vol. 33 / letnik XLV / september-oktober / 2008 / 3,30 €

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

## 14. Mednarodni festival sodobnih umetnosti – Mesto žensk

SUROVA SIMBIOZA / ŽIVALI-NARAVA-KULTURA

9. – 17. oktober, Ljubljana in Ptuj



Kinodvor. Mestnikino.  
www.kinodvor.org

Festivalski filmski program v Kinodvoru

SUROVA SIMBIOZA  
RAW SHAMBIOSIS

Petek, 10. oktober, 19.00  
Isild Le Besco: Demi-tarif /  
Polovična cena (Francija,  
2003, 63')

Trije otroci - brat in sestre, ki jih je po očetu zapustila še mati - prepuščeni sami sebi vandro po mestu in naredijo vse, da bi lahko v prvinskem dojemaju sveta ostali sami in se izognili človeškemu »živalskemu vrtu«. Chris Marker je čutno-intimni filmski prvenec Isild Le Besco primerjal z legendarnim Godardovim »Do zadnjega diha«.

Nedelja, 12. oktober, 17.00  
Vera Neubauer: Volнено mesto (VB, 2005, 5'45''), Volneni volk (VB, 2001, 4'15''), Otroški svet (VB, 1984, 15')

Izbor iskrivih animiranih kratkih filmov za otroke, obvezen nedeljski priboljšek za mlajše in starejše užitarje.

Nedelja, 12. oktober, 21.00  
Vera Neubauer: V zraku (VB, 1986, 16'), Krog življenja (VB, 1996, 16'), V živo (VB, 1993, 1'), Minevanje (VB, 1988, 30'), Zadnji cirkus (VB, 2007, 17'), Zmaj in mušica (VB, 1999, 1')

Izbor duhovitih in tankočutnih animiranih filmov za odrasle; od reinterpretacij stare zaveze, greha in smrti, do današnjih odnosov med človekom in naravo.

Ponedeljek, 13. oktober, 21.00  
Isild Le Besco: Charly (Francija, 2007, 95')

Še en pogled »od znotraj« igralko in režiserke Isild le Besco. Nikolas, nesrečen, polpismen 14-letnik zapusti svoje osiromašeno življenje v iskanju morja, predvsem pa samega sebe. Na poti sreča Charly, mlado prostitutko, ki živi v prikolicici. Skupaj skušata prebiti odtujenost, togost in druge vsiljene mehanizme odraslih.

Sreda, 15. oktober, 17.00  
b.h. Yael: Trading the Future / Trgovanje s prihodnostjo (Kanada, 2006, 59')

Dokumentarni video esej, ki raziskuje povezave med judovsko-krščanskim razumevanjem apokalipse in pospešenim onesnaževanjem okolja.

Četrtek, 16. oktober, 21.00  
Irena Salina: Flow: For Love of Water / Tok: v imenu ljubezni do vode (ZDA, 2007, 94')

Dokumentarni film, ki odkriva nepojmljive verižne reakcije onesnaževanja pitne vode – dobrine, ki postaja dostopna le bogatim, medtem ko ostale ne pesti le žeja, temveč tudi lakota. Leto 2008 je nazadnje tudi leto velike svetovne prehrabene krize.

Po projekciji filma Flow: For the Love of Water sledi pogovor z režiserko Ireno Salina; moderatorka: Tanja Lesničar-Pučko. Pogovore bomo organizirali tudi z režiserkama Isild Le Besco in Vero Neubauer.

Filmski program je omogočil Filmski sklad RS.

www.cityofwomen.org

▶▶▶ FSF

11. FESTIVAL  
SLOVENSKEGA  
FILMA

PORTOROŽ – AVDITORIJ  
22.–25. OKTOBER 2008



## ZUNAJ, ZNOTRAJ

Slovensko filmsko pokrajino je kot vsako poletje tudi letos udarila huda suša: na programu multipleksov so se vrtele hollywoodske nadaljevanke in instant komedije, vrata je zaprla dvorana Slovenske kinoteke, Cankarjev dom je zbiral moči za Liffe in novo sezono, Kinodvor se pripravlja na jesensko otvoritev, letošnje neprijetno presenečenje pa je bila tudi menda začasna prekinitev programa v kinu Komuna (ki tudi v času zaključevanja redakcije svoje gledalce obvešča, da »do nadaljnega ni sporeda«). Pod zvezdami je zabrnelo nekaj projektorjev po letnih kinih, mesec avgust je razgibal Grossmannov festival filma in vina v Ljutomeru, sicer pa je bilo nekaj življenja opaženega le v kinu Vič.

Precej bolje se je godilo slovenskemu filmu. Vrstile so se premiere na najpomembnejših festivalih: *Vem* Jana Cvitkoviča in *Vučko* Matevža Luzarja v Locarnu, *Nikoli nisva šla v Benetke* Blaža Kutina v Sarajevu, *Pokrajina št. 2* Vinka Möderndorferja in *Vdih* Igorja Šterka v Benetkah. Podeljevali so mu nagrade (Branko Djurić s *Traktor, ljubezen in rock'n' roll*, Metod Pevec z *Estrellito*, Cvitkovičev *Vem* ...), eminentni newyorški Lincoln Center pa je slovenskemu filmu julija pripravil pregledno retrospektivo. Programski selektor Richard Peña je izbral trinajst po njegovem mnenju najpomembnejših slovenskih filmov, ki so zanj »v času, ko se večina mednarodnih filmskih razprav ukvarja z negativnimi posledicami globalizacije, primer spodbudne in navdihujoče zgodbe o uspehu za druge majhne narode«, in jo naslovil *Film na razpotju*; v prihodnjih tednih bo obiskala še nekaj ameriških in kanadskih mest. O tem posebnem dogodku za *Ekran* iz prve roke poroča Joseph Valenčič. Osebni izbor selektorja je v celoti zaobšel filme Jana Cvitkoviča in Igorja Šterka, kar je vendarle nekoliko presenetljivo, saj sta za svoje avtorske prispevke k zgodovini in sedanosti slovenskega in svetovnega filma požela veliko mednarodnih nagrad in kritiške pozornosti. Tako ju denimo izpostavi vodilna britanska filmska revija *Sight and Sound*, ki je junijsko številko namenila filmskemu zemljevidu »nove Evrope« in *Rezervne dele* Damjana Kozoleta umestila med deset najpomembnejših sodobnih filmov te regije.

Kakšno podobo in kakšne podobe v mednarodnem prostoru kaže slovenski film? Medtem ko se režiserji kinematografij bivše Jugoslavije in Vzhodnega bloka (kamor Zahod teritorialno umešča Slovenijo) soočajo s postsocialistično družbenopolitično realnostjo, z izkušnjo vojne ali nacionalnimi vprašanji, je slovenski film precej neobremenjen s sedanostjo. Je raznolik, zato teže ulovljiv za pisce filmskih študij in akademskih razprav, obenem pa zajema kar široko umetniško svobodo in samostojnost, ki mu prinaša najvidnejše rezultate v tujini, kjer imajo za drznejše (červavno ne vselej do popolnosti prignane) avtorske vizije več poslušal kot med upravniki blagajne slovenskega filma, občinstvom in negodujočimi kritiki, pogosto združenimi v mnenju, da se v slovenskih filmih ne moremo prepoznati.

Medtem ko je v kontekstu sodobne domače kinematografije še vedno najuspešnejši žanr romantične komedije in bukolike, sta največ uspeha v svetovnem merilu dosegla Kozoletov *Rezervni deli* in Cvitkovičev *Odgrobadogroba*, tako po številu nagrad kot gledalcev, ki sta se jim predstavila v festivalski in tudi redni distribuciji. (Zanimivo bi jih bilo prešteti in postaviti ob bok izkupičkom domačih kinematografov.) *Rezervni deli* in *Odgrobadogroba* imata eno skupno točko, tujcem oba govorita o prostoru in času, ki ga živimo v Sloveniji, vendar na radikalno drugačen način. Kozole z jasno, dinamično pripovedjo in filmskimi junaki, vzetimi iz črnokroniške realnosti obmejnega mesteca države sredi tranzicije in na robu Evrope, Cvitkovič s filmskimi podobami prostranega notranjega sveta prebivalcev slovenskega podeželja, ki bolj kot »evropskost« v sebi nosijo »balkanskost«, kakor so slutnjo bivanja onkraj urejenih in otipljivih koordinat interpretirali številni zahodnjaški kritiki in programski selektorji.

Damjan Kozole je v intervjuju, ki bo objavljen v naslednji številki *Ekрана*, ponovil, da že dolgo ne snema več filmov zgolj za slovenskega gledalca in za slovenski trg, ker je ta preprosto premajhen. Pogovarjala sva se o tem, kaj takšno zavedanje pomeni za režiserja in kaj za gledalca, kaj se v prevodu izgublja in kaj dodaja, kako težko je potegniti preprosto črto med iskrenim ustvarjalcem, ki govori tisto, kar najbolje pozna in kar ga najbolj angažira, ter iskalcem potencialno zanimivih, gledljivih in tržljivih tem. Tudi o »odkrivanju« romunskega filma, ki ga ob nesporni pomembnosti nekaterih tamkajšnjih avtorjev, kritikov in opazovalcev družbenih režimov ter vanje postavljenih vsakdanov malega človeka še kako močno poganja tudi politična ideja »nove«, razširjene Evrope. Ta na velikih platnih še posebej rada kaže bedo (zgoraj omenjenih vojn, socializma, nacionalizmov ...), iz katere države »nove« in Vzhodne Evrope vstopajo v krasni novi svet – trdega kapitalizma. Tak pogled utrjujejo tako vlagatelji v produkcijo kot selektorji festivalov, vpliv teh smernic pa sega predaleč za ta uvodnik. Bi se pa o recepciji slovenskega in tudi bosanskega, hrvaškega, srbskega, vzhodnoevropskega filma v tujini lahko razpisali v enem izmed prihodnjih *Ekranov*.

V tem pa vas vabim k branju zapisa Stojana Pelka ob filmu *Vem*, izčrpnega popisa stanja stvari v sodobni portugalski kinematografiji (ki me zelo pogosto spomni na slovensko; če boste prebrali esej kuratorja in direktorja festivala IndieLisboa Nuna Sene, bo vas najbrž tudi, Senova analiza pa odpira še nekaj zanimivih predlogov za snovanje nacionalne filmske politike), *Filmskih razglednic*, obširne napovedi cikla italijanskega političnega filma v Cankarjevem domu in seveda filmske teorije Slavuja Žižka, ki je tokrat znova *Ekranovo Gostujoče pero*.

## DOKUFEST 2008 – STRUP ZA NACIONALIZME

JURIJ MEDEN

V Prizrenu, kulturni prestolnici Kosova, se je med 4. in 10. avgustom odvila sedma izdaja mednarodnega festivala dokumentarnega in kratkega igranega filma Dokufest; dogodka, ki po zaslugi legendarne gostoljubnosti Prizrena in zagnanega programiranja hitro postaja ena ključnih referenčnih točk v regiji na področju angažiranega, inovativnega in na »večjih« festivalih prepogosto spregledanega dokumentarnega filma.

Čeravno v očeh obiskovalca (tujih gostov je bilo letos v Prizrenu prek sedemdeset) balkanska lokacija nehotе proži asociacije na nedavne in še vedno tleče politične zdrahe, je v prvem prizrenskem planu vendarle obča filmska refleksija in internacionalno vprašanje angažmaja; z besedami Thomasa Waugha: nenehno vztrajanje režiserjev dokumentarnih filmov pri poskusih spreminjanja sveta oziroma nenehen poskus spreminjanja sveta prek ustvarjanja dokumentarcev.

Tako se je najzanimivejši programski segment Dokufesta vendarle vrtel okrog perečih političnih vprašanj, pri čemer smo bili deležni nekaj nadvse poučnih lekcij na temo reprezentacije drugega, po možnosti celo tistega na drugi strani puškine cevi.

Čisti presežek in obenem prva nagrada za najboljši film v kategoriji balkanskega dokumentarca: *Informativni razgovori* (2007) mladega bošnjaškega avtorja Namika Kabila, sicer bolj znanega kot scenarista komorne uspešnice

*Pri stricu Idrizu* (Kod amidže Idriza, 2004, Pjer Žalica). Kabil, ki je bošnjaško vojno devetdesetih prevedril v ZDA (vsaj tako trdi v filmu), zdaj doma, v Sarajevu, izvede skrajno preprosto eksperiment, simulacijo pravcatega zaslješvanja. Pred nemirno, na obraze v velikem planu prilepljeno kamero, na vso moč sorodno tisti, s katero je Errol Morris v seriji *V prvi osebi* (First Person, 2001) revolucioniral žanr filmskega intervjuja, Kabil posadi prerez bošnjaške populacije (branjevka, glasbenik, profesor, vojak, begunka ipd.) in jih v ekspresni maniri zasuje z vprašanji o vojni, vse pod »pretvezo«, da želi s tujimi pričevanji zgraditi lastno izkušnjo vojne. Koliko se spominjate vojne? Je o njej težko govoriti? Kolikšno vlogo zdaj, po več kot desetletju, igrata pozaba in spominjanje? Izvlečki zaslješanj so presunljivi. Doživetje vojne se prek izpovedi kakopak izriše kot najskrajnejša izkušnja človeka (civilista in vojaka), vendar nihče izmed prisotnih, med katerimi zgolj po naglasu in označevanju mesecev (prvi ali januar) lahko razbiramo različne etnije, nikoli ne potegne črte med »nami« in »njimi«, nikoli nikamor ne upira prsta, nikoli ne izgovori imena nacionalne pripadnosti, pa čeprav skuša Kabil s svojimi »zaslješvanji« pogosto doseči prav to, svoje sogovornike sprovcirati v opredeljevanja. Ključno spoznanje tega sijajnega dokumentarca je zrela zavest, da so poraženci kakršnekoli in katerakoli vojne vedno vsi udeleženi in/ali prizadeti; da



sta koncepta zmagovalca in poraženca zgolj puhli politični orodji, ki stabilizacijo na dolgi rok zgolj ovirata. Vse preredko spoznanje, vsaj v balkanskem filmu zadnjega desetletja, ki vse prepogosto in včasih navzlic najboljšim namenom vseeno drsi v preprosto (slepo) paradigmo žrtve in storilca.

Seveda je takšno jasno razločevanje na določeni točki – točki, ki še ni zrela za film tipa *Informativni razgovori* – absolutno nujno; kaj se zgodi, če k temu vprašanju pristopiš iz nepremišljene pozicije instantnega humanizma (in sredi trajajočega konflikta), je lepo pokazal izraelski film *To See If I'm Smiling* (2007) režiserke in scenaristke Tamar Yarom, zmagovalec v kategoriji mednarodnih dokumentarcev. Mlada avtorica pred kamero posadi šest deklet iz dežele, edine na svetu, kjer osemnajstletnice državi dolgujejo dve leti obveznega služenja vojaškega roka; služenja, ki seveda vključuje tudi marš po okupiranem Zahodnem bregu in Gazi. Pretežno skrušene, zlomljene, okužene s travmami za vse življenje, Izraelke pripovedujejo o strahotah, ki so jih doživele v uniformi. Vse lepo in prav – ne nazadnje je vsak dokumentarni film, ki glas podeli poprej nemim, vsaj dragocen – vendar na dan kmalu privre prava narava filma, obraz mehkega fašizma, ki se spozablja nad širšim kontekstom predmeta. Palestinski civilisti, ki jih osemnajstletne Izraelke na kontrolnih točkah vlečejo iz avtomobilov, zaslješujejo, posiljujejo s puškino

cevjo, tudi streljajo in nato spirajo drek s trupel, preden jih vrnejo domačim, v filmu nastopajo kot brezimne sence, kot abstrakten vir travme za trpeče vojakinje, prisiljene v teror – posledično (sodeč po filmu edine/prave) žrtve tega terorja. Tamar Yarom, osredotočena na problem ženskega služenja vojaškega roka (film v Izraelu celo nosi naslov *To ni kraj za ženske*), se zdi slepa za dejstvo, da je njen »problem« preprost derivat okupacije palestinskega območja s strani izraelske vojske, pravega problema; določen segment kosovske publike je tako ploskal samo do trenutka, ko je situacijo skušal prevesti na lastno izkušnjo, avtorica, prisotna v Prizrenu, pa je med drugim v zadregi odgovarjala, da filma ni posnela za Palestince (sic!). Vanje bo lahko, kot je grenko pripomnil lokalni cinefil, vrgla z gravuro okrašen kamen, ki ga je prejela za nagrado.

## PRETOK TALENTOV, KAPITALA IN IDEJ

SRDJAN VULETIĆ  
PREVOD: VARJA MOČNIK

Pišem iz Sarajeva – ob zaključku filmskega festivala in tistih najboljših devetih dni v letu, ko lahko mi, ki tu živimo, svoje mesto vidimo v neki boljši, lepši in srečnejši varianti. Vse, ki tu v tem času še niso bili, vabim, da pridejo, zdaj pa se bom posvetil zadevi, o kateri bi rad na kratko spregovoril.

Obstaja namreč nekaj, kar moramo narediti. Nekaj, kar resnično moramo narediti. Takoj bom povedal – moramo ustvariti mrežo podpore distribuciji regionalnih (beri: ex-yu) filmov. Mislim, da je stopnja ignoriranja sosednjih kinematografij dosegla kritično točko in da je prišel trenutek za spremembo.

Na Sarajevskem filmskem festivalu vsako leto prikažejo vrsto filmov iz bivše Jugoslavije. Igralci in režiserji teh filmov prvih nekaj dni drug mimo drugega hodijo kakor mimo kupov kamenja. Ne zato, ker bi obstajala kakšna težava, ne, razlog je banalen – drug za drugega sploh ne vedo, da obstajajo. Iskreno, globoko iskreno, drug za drugega še nikoli niso slišali.

V ta problem sem vključen tudi sam, jaz, ki filme ljubim in resnično želim spremljati dogajanje v kinematografijah Srbije, Hrvaške, Slovenije, Makedonije ... A kljub svoji želji teh filmov pač ne morem najti v kinih, v videotekah, sploh nikjer. In kako naj jutri svoje delo opravljam, kot je treba, če ne vem, ali tu, ob meni, na razdalji par sto kilometrov, mogoče živi nekaj izvrstnih igralcev, genialnih skladateljev in briljantnih snemalcev?

Zakaj je temu tako?

Zakaj državni mediji o nas, sosedih, poročajo kakor o daljnih deželah, kot sta najmanj Mozambik in Gana? Kot da je med nami na deset tisoče kilometrov in ne le nekaj ur lahkotne vožnje z avtom. Namesto da bi imeli širok skupen (filmski) prostor, imamo vrsto majhnih, zaprtih prostorov z malimi bogovi, ki v večini pravzaprav nikoli niso preverjeni na pravi sceni – pred široko publiko.

Po drugi strani vsi filmski delavci v regiji prisegajo na pretok talentov, kapitala in idej (tudi sam verjamem v to idejo in jo močno podpiram, v praksi namreč) in vedo, da gre za zmagovalno kombinacijo. In vsi iščemo koprodukcijki denar pri raznih republiških skladih – pa se kdo vpraša, zakaj teh filmov nikoli ne vidimo v kinih? Kaj ne bi bilo prav videti, kam je šel denar neke države, in na neki način tudi oceniti delo komisij skladov itn. Razmere, v katerih vsi ciljajo na ex-yu denar brez obveznosti, da bi se ti filmi zavrteli v koprodukcijki državah, preprosto niso dobre. A tu se nočem osredotočiti na analizo dela državnih organov, temveč na pobudo, da se regionalni filmi neovirano in ob pravem času odvrtijo pred našimi očmi.

Analizirajmo primer slovenskega filma v bošnjaških kinih (sliši se tudi kot dober naslov za film!):

Popravite me, če se motim, a mislim, da je bil v Bosni in Hercegovini v času po vojni distribuiran samo en in



Ekipa filma *Nikoli nisva šla v Benetke* režiserja Blaža Kutina.

edini slovenski film, in sicer *Kajmak in marmelada* Branka Đurića. Skoraj petnajst dolgih let torej nismo mogli videti ostale množice, posnete v Sloveniji v tem času. Torej, upoštevajoč, da filmi zmerom nosijo določeno občutje, vonj časa in prostora, v katerih so nastali, tukaj nimamo pojma, kakšno je življenje v Sloveniji. Časopisi in televizija nam tega ne morejo zares posredovati, torej je primer izgubljen. Glejte, lansko leto in letošnje sta bili v Sloveniji v znamenju filma *Petelinji zajtrk*. Film je podrl vse rekorde v Sloveniji in to dejstvo bi bilo lahko odličan parameter, da bi po ogledu filma razumeli, kaj pomenita film in kultura v Sloveniji – vendar film ni bil prikazan v BiH ... in nikoli ne bomo dobili neke bistvene informacije o stanju duha nekega naroda v nekem trenutku.

Da ne dolgovezim, ker bom začel še filozofirati – obstaja milijon razlogov, zakaj je treba podpreti nekaj, čemur pravimo regionalna mreža distribucije, ki bo vse filme (tiste, ki ne gredo v re-

dno distribucijo) avtomatično distribuirala po vseh državah bivše Jugoslavije. S tem projektom je treba ustvariti novo publiko, ki se bo začela vračati v kina in bo osvobodena vplivov lokalnih nacionalno-kulturnih koristoljubnežev, ki jim tvornista zaprtost ustreza. In potem je treba projekt širiti, v mrežo uvajati nove države, kajti zmerom neke tu, zraven nas, obstaja živa, aktualna, izjemna kinematografija, ki je ne smemo zamuditi. Kakor sta zdaj na primer Romunija ali Avstrija.

Ne vem, kako bi vse to v praksi delovalo, kdo bi dal denar, mislim pa, da je ideja dobra. Vem, da noben distributor noče izgube, zato si je treba za financiranje tega projekta izmisliti kaj zelo kreativnega. Vsakdo, ki ga želi podpreti, je dobrodošel, tisti pa, ki mislijo, da gre za neumno idejo, naj tega ne sporočajo drugim in naj svoje mnenje obdržijo zase.

Kakorkoli že, lep pozdrav iz Sarajeva – se kmalu vidimo v Sloveniji!

## VIENNALE

17. - 19. OKTOBER 2008,  
DUNAJ

Ob skrbno preišljenem izboru najpomembnejših festivalskih filmov tekočega leta filmski festival avstrijske prestolnice slovi po izjemnih retrospektivnih in posebnih programih. Tudi letos so organizatorji dunajski publiki in številnim tujim gostom, kritikom, festivalskim selektorjem, filmskim poslovnežem ... pripravili pravi cinefilski praznik. Če naštejemo le nekaj najbolj intrigantnih programskih sklopov: pregled opusa Wernerja Schroeterja (enega izmed



kjučnih avtorjev povojnega filma in – ob Fassbinderju, Herzogu, Wendersu and Klugu – novega nemškega filma sedemdesetih in osemdesetih let); velika retrospektiva raziskuje mesto Los Angeles (kuriral jo je Thom Andersen, avtor *Los Angeles Plays Itself* [2003]); posvetilo Bobu Dylanu (zavrteli bodo njegova režijska podviga *Eat The Document* [1972] in težko dostopni *Renaldo & Clara* [1978]); posebno pozornost pa namenijo filmski veri v družbene spremembe Američana Johna Gianvita (na sosednjih straneh si lahko



preberete njegovo *Razglednico*, v eni izmed letošnjih številčk pa smo objavili tudi pogovor z avtorjem) ter Miguelu Gomesu, letošnjemu canskemu odkritju iz Portugalske.

RIBA NA  
SUHEMALEXANDER VOULGARIS  
PREVOD: UROŠ ZORMAN

Prvič potujem sam. Od 17. leta zaradi napadov panike nikamor nisem mogel iti sam. Pred nekaj leti sem končal svoj drugi celovečerni film in zadnjih nekaj mesecev potujem po festivalih: Istanbul, Hongkong in zdaj Lizbona.

Ko letalo pristane v Lizboni, postanem živčen, ker vem, da me čaka spoznavanje festivalske ekipe, da bom moral biti priljuden in prijazen. Pošljejo me v hotel, v katerem so sobe poimenovane po hollywoodskih igralcih. Spim v sobi Johna Travolte.

Naslednji popoldan je projekcija mojega filma. Vedno z zanimanjem spremljam reakcije ljudi iz drugih dežel na moje delo. Nekaterim je všeč in ga res razumejo. Postavljajo mi osebna vprašanja in začenjam se počutiti nelagodno. A znova me zapolni upanje. Moram posneti nov film. Dobra projekcija je kakor en mesec pri psihoterapevtu.

Direktor festivala mi naroči, naj si ogledam *Momma's Man* Azazela Jacobsa. V film sem se zaljubil in Azazelu sem se namenil napisati osebno pismo. Že drugič pišem pismo kakšnemu režiserju. Prvič je bilo pred nekaj leti v Torontu, ko sem pisal Toddu Solondzu; a takrat me je bilo preveč sram, da bi mu ga izročil.

Na recepciji ravno nameravam pustiti pismo za Azazela, ko vidim, da stoji zraven mene. Čisto živčen postanem in obrnem se stran. Receptorki rečem: »Lahko tole, prosim, izročite



*Azazelu Jacobsu*, «ona pa odvrne: »Lahko, a je ravno tukaj, če želite, mu lahko izročite sami.« Obrnem se k Azazelu, gleda naravnost vame. Oblečeno ima majico skupine Clash, počutim se malo bolj domače. Rečem si, da slabše ne more biti. Brez besede mu dam pismo.

Zvečer ga srečam v kinu in pove mi, da zelo ceni moje pismo, da mu res nekaj pomeni. Povabi me, naj se mu po projekciji pridružim v nekem klubu.

Tako gledam *Mister Lonely* Harmonyja Korina in se ne morem sprostiti, ker mi po glavi nenehno hodijo misli o tem, da ne morem biti družaben, zamisel, da bi šel v bar, se zdi popolna katastrofa. Po koncu filma se odločim poskusiti. Grem v bar in tam je nabito polno. Ne najdem ga, tako da grem v pristanišče in si kupim nekaj za pod zob. Na poti srečam Azazela s prijateljem in prisilita me, da se jima pridružim. Na koncu sem se imel super. Azazel mi je povedal, da namerava naslednji dan obiskati trg. Reče mi,

da naj tisti, ki se prvi zbudi, pokliče drugega.

Zbudim se zgodaj. Kaj naj storim? Naj ga pokličem? Morda se sploh ne spomni več najinih jutranjih načrtov. Kaj če ga zbudim? A kaj če ga pozneje srečam, pa me vpraša, zakaj ga nisem poklical? Zazvoni telefon. On je. Dobiva se spodaj in greva na sprehod. Trg ga res spravi v dobro voljo. Jaz prihajam iz Grčije in sem tega vajen. Nekdo prodaja značke filmov Woodyja Allena in šaliva se, da bodo, naslednjič ko prideva v Lizbono, prodajali značke najinih filmov. Res sijajen dan.

Ljubosumen sem nanj. Na njegov odnos do samega sebe.

Naslednji dan se vračam domov. Na letalu berem krasno knjigo grške manično-depresivne pisateljice. Nekoč sem jo spoznal in rekla mi je, da moram to knjigo res prebrati. Večkrat me zgrabi panika, a berem dalje. Končam knjigo.

Res sem zadovoljen s sabo. Počasi, korak za korakom.



## 10. AVGUST 2008, ARLINGTON

JOHN GIANVITO  
PREVOD: UROŠ ZORMAN



Spomnim se, kako sem si pred mnogo leti ogledal dokumentarec o Ingmarju Bergmanu, kjer so ga povprašali za definicijo filmskega režiserja. Odgovoril je, da je najboljšo definicijo slišal od »anonimnega« filmarja, ki je rekel: »Filmski režiser je nekdo, ki zaradi vseh svojih težav ne more misliti.« Besede so najverjetneje bile kar Bergmanove, te dni pa se z njimi ne bi mogel bolj strinjati. Kot polno zaposleni učitelj vse bolj cenim poletne »počitnice«, te »počitnice« pa zaradi preobilja administrativnih obveznosti pomenijo, da je dela v poletnih mesecih še bistveno več kakor med poukom. Žene me delovna etika, ki pa jo tlačijo vselej prisotni pritiski kapitalističnega diktata, da se morajo ljudje za preživetje dajati na posodo (medlo, a prijetno se spomnim na film *Very Happy Alexander* [Alexandre le bienheureux, 1968, Yves Robert]).

Pišem iz svojega kaotičnega stanovanja v predmestju Bostona. Je eden redkih dni, ki nisem v sobi za montažo; od konca junija večinoma delam na dokumentarcu, ki sem ga začel snemati pred tremi leti na Filipinih (nastal je dvodelni film, vsak del je dolžine celovečerca). Nameraval sem pisati o nekaterih stvareh z obsežnega seznama opravil, ki me čakajo, a eden od razlogov za današnji glavobol je to, da sem seznam založil. Zunaj razbija poletje. Prav tako razbija v mojih ustih, kjer so mi zadnjič izpulili zob. Filmi (drugih) se zdijo daleč daleč stran.

Rastoča grmada DVD-jev se kopiči na tleh, na mizi, zofi ... darila za deževne dni – *You Have Been Weighed and Found Wanting* (Tinimbang ka ngunit kulang, 1974) Lina Brocke, *Good-Bye* (1971) Katsuja Kanaija, *In Evil Hour* (O Veneno da Madrugada, 2004) Ruya Guerre, *The Traitors* (Los Traidores, 1972) Raymunda Gleyzerja, *Samt Roba Nilssona, Yoshidov Eros + Massacre* (Erosu purasu Gyakusatsu, 1969) ... Nekdo kar naprej kliče, a si ne upa pustiti sporočila. Verjetno teleprodaja. Čez dva dni pride prijatelj iz Londona, ne bi bilo slabo, če bi opral perilo. Na radiu novice prekinejo odlomek pesnika Mahmouda Darwisha, ki je nekoč zapisal: »Čas je, da besede zamenjam z dejanji / Čas, da dokažem svojo ljubezen do domovine in do slavčka: / kajti v teh časih orožje golta kitaro / In v zrcalu vse bolj bledim / Ker za menoj je pognalo drevo.«

Jutri grem spet v montirnico in (kot da me je res treba spominjati) zrl bom v svet, ki je neskončno bolj nevaren od mojega, in vse tiste mnoge mnoge oči, zdaj spremenjene v piksle, ki me gledajo nazaj, ki nekako upajo, da bo skromna prisotnost moje kamere kaj spremenila.

Vaš vdani,  
John

## 3 NAPOVEDI

7

### DOKUMENTARNI FILMI NA MESTU ŽENSK

TRGOVANJE S PRIHODNOSTJO  
(Trading the Future, 2008)

R: b.h. Yael

Video esej *Trgovanje s prihodnostjo* prevprašuje neizogibnost apokalipse in njene posledice za pereča okoljska vprašanja. Obravnava krščanski scenarij o koncu sveta in vleče vzporednice s sekularnim apokaliptizmom ter našim nekritičnim sprejemanjem vizije kataklizmičnega konca. Odločno nemesijski film kljubuje reprodukciji apokaliptičnih podob, ki preplavljajo medije in filmsko produkcijo. Namesto tega črpa iz vsakdanjih in kontekstualnih podob s popotovanj, iz mest in sveta narave, ki jih združuje v eksperimentalne in impresionistične montaže, prepletene z intervjuji in naracijo. Skozi dvanajst poglavij stke kompleksno mrežo idej, v kateri se prepletajo cestni intervjuji ter pogovori z akademiki in aktivisti.

sreda, 15. oktober, Kinodvor



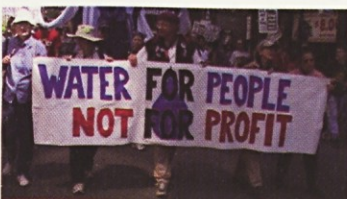
TOK: V IMENU LJUBEZNI DO  
VODE (Flow: For the Love of Water, 2008)

R: Irena Salina

»Voda je speči vulkan globalne problematike 21. stoletja, pred katerim si ne smemo več zatiskati oči. Nepopustljiv in angažiran film nas prisili, da spregledamo največjo nevarnost našega časa – globalno vodno krizo.« (Robert Redford)

Irena Salina niza argumente proti rastoči privatizaciji izginjajočih svetovnih zalog sveže vode z nepopustljivim seciranjem politike, onesnaževanja, človekovih pravic in vzpona tiranskega vodnega kartela. Intervjuji z znanstveniki in aktivisti na pronicljiv način razodevajo hitro poglobljajočo se krizo globalnih in človeških razsežnosti. Film razkriva številne vladne in korporativne krivice grozečega prisvajanja vode, medtem ko se sprašuje, ali si vodo sploh lahko lastimo.

četrtak, 16. oktober, Kinodvor



### DOKMA

2. – 8. NOVEMBER 2008,  
MARIBOR



Kaj je etika in kaj trajnostni razvoj sta osrednji vprašanji, katerima se posveča peta edicija mednarodnega filmskega festivala Dokumentarci v Mariboru – DokMa, ki med 2. in 8. novembrom 2008 ponovno odpira sicer čez leto še vedno zapuščene mestne kinodvorane Maribora. Po slovenski premieri dokumentarnega filma *Mehanična ljubezen* (Mechanical Love, 2007) danske režiserke Phie Ambo, ki se dotika občutljivih vprašanj o čustvenih vezeh med ljudmi in roboti ter odpira etična vprašanja s področja gerontologije in kibernetike, festival DokMa film pošilja tudi v distribucijo po slovenskih kinematografih. Glavni program poleg omenjenega filma dopolnjujejo glasbeni, politični in socialni dokumentarci, ki prevprašujejo različne etične pozicije sveta okoli nas in odnos ljudi do okolja. Posebna sekcija Glavnega programa, imenovana *Eko DokMa*, tako predstavlja filme, ki se po besedah selektorja programa posebne sekcije, mariborskega podiplomskega študenta ekologije Klemna Bizjaka, »osredotočajo na otipljivo in osebno problematiko človeka, s katero bi ljudi ozavestili ter spodbudili neizbežne politične procese, potrebne za spremembe na teh področjih ter nakazali prihodnje priložnosti za razvoj«.

Teoretski del festivala Dokumentarci na divanu že tradicionalno povezuje masterclass in druge strokovne programe festivala z izobraževalnimi programi za dijake, študente in mlade. V tekmovalni kategoriji Posebno Slovenski mednarodna žirija podeljuje nacionalni nagradi lokvanj in zlati lokvanj za najboljši kratkometražni in dolgometražni dokumentarec. V Medregionalnem programu, mednarodni tekmovalni kategoriji, mednarodna žirija tokrat podeljuje nagradi školjka trikotničarka in velika školjka trikotničarka za najboljše kratkometražno in dolgometražno dokumentarno delo mladih evropskih ustvarjalcev.

Rok za prijave filmov v tekmovalna programa in prijave za sodelovanje v izobraževalnih vsebinah je podaljšan do 30. septembra 2008. Več na [www.dokma.net](http://www.dokma.net).

## RAZPIHAVANJE VETRA

PAOLO BERTOLIN  
PREVOD: VARJA MOČNIK

Filmski obisk Vietnama je morda eno najvznemirljivejših potovanj, ki jih v tem trenutku ponuja pokrajina svetovnega filmskega ustvarjanja. Vseeno je, ali smo v Hanoju (prestolnici filma, ki ga subvencionira država in ki stremlji k umetniškemu ustvarjanju) ali v Hošiminhu (nasprotnem polu novih podjetij v zasebni lasti, ki stopajo predvsem preproste komercialne filme), kajti povsod v Vietnamu lahko zares začutimo nežen, a vztrajno naraščajoč veter spremembe. Gre za veter, ki prinaša novo generacijo filmarjev (slednja taisti veter obenem razpihava), katerih glavni klic sta strastna želja in neodtujljiva potreba po pripovedovanju zgodb svojega ljudstva in svoje domovine. A seveda ta nova generacija ni padla z neba. V približno zadnjih dvajsetih letih, od začetkov *doi moi*-ja leta 1986, je Vietnam doživel vrsto radikalnih sprememb na političnem, ekonomskem, družbenem in kulturnem prizorišču. A razvoj na kulturni in umetniški sceni je bil zanesljivo precej počasnejši kakor na ekonomskem področju, kjer je odpiranje tržni ekonomiji ter zasebnim in tujim vlaganjem pripeljalo Vietnam na sam vrh seznama najhitreje rastočih ekonomij na svetu. Zares lahko šele prav zdaj resnično čutimo, da bo novi val zajel obalo filmskega *statusa quo*. Po eni strani lahko, če samo pogledamo plakate filmov v multipleksih – ki kot gobe po dežju rastejo v Hošiminhu in Hanoju –, opazimo vse globljo vrzel med pri mladih priljubljenimi filmi

in tistimi, ki jih producirajo državni studii. Slednji so tako rekoč izginili s trga, ki ga zdaj upravlja vrhovno gospostvo hollywoodske ponudbe in preprostih angleško govorečih filmov, ki jih prikazujejo lokalni distributerji. Komercialni filmi v produkciji lokalnih zasebnih podjetij, v večini posneti na video, so bili kot novotarije privlačni, saj so v preteklem desetletju v sicer zadržano in na neki način togo lokalno produkcijo vpeljali nekaj humorja in zmernega prostaštva. Vendar pa njihov zagon nesporno peša.

Po drugi strani je prostor za razvoj, ki so ga omogočili novi ukrepi na področju zasebnih vlaganj, prispeval tudi k nastajanju novih organizacij, ki zunaj državnih ustrojov vzgajajo in negujejo nove filmske talente. Najpomembnejši in najizvrstnejši primer je TPD oziroma Centre for the Assistance and Development of Movie Talents. TPD je edinstvena organizacija v vsej jugovzhodni Aziji; podpira jo hanojska Ford Foundation, ki se nahaja na gornji terasi mirnega notranjega dvorišča zgradbe iz časa francoskega kolonializma. Je filmska šola, video knjižnica ter prostor za produkcijo in montažo kratkih filmov. Vodi jo Bui Thac Chuyên, tisti, ki se ga bomo morda spominjali kot mentorja bodočega vietnamskega novega vala. Potem ko je leta 2000 v Cannesu prejel nagrado za svoj osupljivi kratki film *Night Run* (*Cuộc xe đêm*), je Chuyen režiral svoj celovečerni prvenec (ki sodi med najboljše filme



Living in Fear

desetletja) *Living in Fear* (*Song trong so hai*, 2005) in se z nesebično vero posvetil vzgajanju in podpiranju mladih prizadevnih filmskih ustvarjalcev. V preteklih nekaj letih je ta predanost že obrodila vrsto obetajočih kratkih filmov. Nekateri izmed Chuyenovih filmarjev že zdaj kažejo povsem očiten talent. Eden izmed njegovih najožjih sodelavcev, Phan Dang Di, je že režiral dva izvrstna kratka filma in za naslednje leto pripravlja snemanje celovečernega prvenca *Bi, Don't Be Afraid*. V istem času, v letu 2009, bomo lahko videli tudi nove filme samega Buija Thaca Chuyena in Doana Minha Phuonga (*Bride of Silence* [*Hat mua roi bao lau*, 2005]), po dolgem pričakovanju pa se bo za kamero vrnil Dang Nhat Minh, čigar zadnji film *The Guava House* (*Mua oi*) je nastal v letu 2000. In vendarle ni vse rožnato. Cenzura še vedno predstavlja največjo oviro svobodnim in nadvse cvetočim

predstavnikom nove vietnamske kinematografije. Povsem očitno je, da so v vietnamskih filmih prepovedani politični podtoni, a tudi občutljive tematike, kot sta seksualnost in nasilje, lahko vzbudijo strahove pred oškodovanjem »zdrave podobe« Vietnama. Kratkemu filmu Phana Danga Dija *When I am 20* (*Khi toi 20*), ki so ga povabili v tekmovalni program 65. beneškega mednarodnega filmskega festivala, niso odobrili pravice prikazovanja zunaj Vietnama. Pomanjkanje trezne kulturne politike ogroža tudi prej omenjeno valovanje: ministrstvo za kulturo je stavbo, ki gosti TPD in tudi hanojsko kinoteko, nedavno prodalo zasebnim investitorjem, ki načrtujejo »novi razvoj« zemljišča, morda v silne višine. Sedanja in neposredna prihodnost vietnamskega filma je polna upanja in pričakovanj, in vendarle to živahno ozračje morda ne bo trajalo dolgo ...

## STE ZA KOS BOROVNIČEVE PITE?

ANA ŠTURM

Zanesljivo kot planeti tudi Wong Kar Wai kroži po orbiti svojega filmskega vesolja. V *Mojih borovničevih nočeh* (My Blueberry Nights, 2007) se znova srečamo s hrepenečimi, razočaranimi in osamljenimi protagonisti, ki so ujeti v vsakdanjost destruktivnih odnosov, travmatičnih čustev in spominov, od katerih se (vsaj nekateri) nočejo ali pa ne morejo ločiti. Srečujejo se znotraj vselej enakih, ponavljajočih se prizorišč, kjer podoživljajo svojo bolečino. V začaranem krogu obsesij se vrtijo, vse dokler jih nekaj, nekdo, ne prisili v metamorfozo odnosa do sebe in sveta, prisili v to, da pogledajo na stvari z drugačne perspektive. Nekako tako se začne tudi preobrazba glavne junakinje v *Mojih borovničevih nočeh*, ki jo v svoji prvi filmski vlogi upodobi pevka Norah Jones. Elisabeth, ki se je pravkar razšla s fantom, se po kolapsu svojega dotedanjega življenja znajde v družbi Jeremyja (Jude Law), lastnika kavarne na Manhattanu. S pogledom skozi zastekljena, z reklamami polepljena in z neonskimi napisi osvetljena okna kavarne ju večer za večerom spremljamo pri pogovorih in malih intimnostih. Gledamo skozi vitrine, priprta vrata in spuščene žaluzije, postanemo nevidni opazovalci dogajanja. Ob borovničevi piti glavna protagonistka premlevata stare spomine in počasi začenjata graditi nove. Vendar Elisabeth, podobno kakor junaki iz predhodnih Kar Waievih filmov, ki so se na odločilni točki vedno razšli ali

odpotovali, pobegne na introspekcijski »road trip« po Wongovi fantazijski Ameriki. Na potovanje, na katerem si želi ponovno (iz)najti samo sebe. Iz krožnice neprijetnih čustev ter klavstrofobičnega nočnega Manhattan se najprej odpravi v Memphis, tipično ameriško popkulturno mesto. Tam se kot nekakšna stranska opazovalka postopno vključi v vsakdanje dogajanje, ki se vrtili okrog lokalnega policajja Arnija (David Strathairn) in njegove *femme fatale*, Sue Lynne (Rachel Weisz), ki svoje preteklosti nekako nista zmožna pustiti za seboj. Prav to pa skuša storiti Elisabeth, ki se iz Memphisa odpravi naprej, v Nevado, kjer se zaposli v casinoju in sreča klepetavo, manipulativno kvartopirko Leslie (Natalie Portman). Elisabeth in Leslie, ki druga drugi nastavita neprijetno ogledalo, se po nekaj partijah pokra v novem jaguarju odpeljeta proti Vegasu. Za trenutek se nam zazdi, kot da smo se znašli v filmu *Thelma in Louise* (Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott). Ni več omejitev, samo še prostrane puščave in modro nebo nad njimi. Tako kot se v filmu postopno širi prostor, se korak za korakom osvobajajo tudi Elisabethina čustva. Z vsakim kadrom so malo bolj odprta, jasna in svetla. Po dolgem potovanju in ducatu razglednic, ki jih medtem pošlje Jeremyju, se vrne v New York. Njuna zgodba pa se, prav tam, kjer se je pred slabim letom dni končala, tokrat začne.

*Moje borovničeve noči* so prvi film



Wonga Kar Waia, posnet v angleško govorečem okolju, z angleškimi (ameriškimi) igralci. Zgodbo, pri kateri je Wong sodeloval s ko-scenaristom, sicer pisateljem kriminalnih romanov, Lawrenceom Blockom, hongkonški cineast tokrat pripoveduje v značilnem ameriškem žanru *road movieja*, v njej pa se ne izogne niti tipičnemu hollywoodskemu koncu. Odhod v Ameriko bi zanj lahko pomenil vrhunec dotedanje kariere, vendar njegova selitev v novo kulturno okolje, iz prenatrpanega Hongkonga na prostrani ameriški srednji zahod, ne pomeni ničesar radikalno novega. Wong Kar Wai v »krasni novi svet« pride s perspektivo umetnika, ki v sicer »arhetipske prostore« ZDA, caféje, casinoje, med mize za poker, pube in puščave, prenese vse svoje stare trike, obsesije in najljubše podobe, od Amerike pa ostanejo predvsem stereotipi. Odšel je v drugo državo in se hkrati ni hotel ločiti od doma, podobno kot eden njegovih junakov v filmu *Srečna skupaj* (Cheun gwong

tsa sit, 1997). Ohranja značilno formo, predvsem osupljiv vizualni stil svojih prejšnjih filmov, ne izgublja občutka za intenzivnost prvih planov, ognjemet barv, lebdeče podobe na platnu in vselej natančen izbor glasbe, elemente, s katerimi nas spretno pretihotapi v zgodbo in podobe na platnu.

Wong Kar Wai, »neonski impresionist«, ostaja eden izmed vodilnih stilistov sodobnega filma. Estetsko podobo svojih mojstrov in je pripeljal do popolnosti, posnel je nekaj najbolj opaznih filmov zadnjih dvajsetih let. Živahni in kaotični *Chungking Ekspres* (Chong qing sen lin, 1994) ga je katapultiral na zahodni zemljevid. Evropsko publiko je nato očaral z zapeljivim *Razpoložena za ljubezen* (Dut yeung nin wa, 2000), veliko navdušenja pa je vzbudil tudi z retrofuturističnim, fantazijskim kalejdoskopom *2046* (2004). *Moje borovničeve noči* Kar Wai dodaja v svoj repertoar filmov za dolge melanholične večere; so dober kos borovničeve pite, ki pa nas pusti lačne za nekaj več.

## Matevž Luzar: filmski scenarist in režiser

»Kaj bi storili, če bi prišlo na vaš elektronski naslov sporočilo oziroma čestitka za nominacijo za oskarja? ... No, mene je zadela kap. Dobil sem namreč takšno sporočilo.«

Tako je 30. aprila letos na svojem blogu zapisal mladi scenarist in režiser Matevž Luzar, potem ko je izvedel, da je njegov diplomski film *Vučko* (2007) eden od petih nominirancev za prestižnega študentskega oskarja. Pred njim je v Sloveniji podoben podvig uspel le Alešu Verbiču leta 1988 za film *Nekoč je bilo*.



Če je v prvem hipu Matevža zadela kap, so ga v naslednjem odkrili slovenski mediji, ki so se seveda ob besedi oskar morali zdrzniti. Dejstvo pa je, da bi se morali že veliko prej. Matevž je namreč svoj izvrstni gren-

ko-sladki kratki film o osamljenem upokojencu, ki na vse pretege išče sogovornika in ga najde v dveh golobradih mormonih, s katerima nazdravi s pelinkovcem in prepeva o lepotah Slovenije, predstavil že v začetku marca. Pred tem je Matevžev prvi igrani film *Prezgodaj dva metra spodaj* (2006), črnokomično pripoved o napačni novici o umirajočem očetu, ki iz tujine pripelje domov robustnega sina z željo, da bi po hitrem postopku pokopal očeta in pobral svojo dediščino, prepotoval ves svet in med kopico mednarodnih nagrad osvojil tudi glavni nagradi na festivalih v Münchnu in Łodzi, dveh izmed največjih in najprestižnejših študentskih tekmovanj, katerih konkurenca in tradicija nedvomno dosegata ali celo presegata študentskega oskarja.

Matevževa pot do rdečih hollywoodskih preprog pa ni bila ravno tako lahka, kot se morda zdi. V prvem poskusu se mu ni uspelo vpisati na AGRFT in je zato dve leti posvetil študiju teologije. A Matevž in Akademija sta kasneje povsem poravnala račune, saj je kar štirikrat zmagal na anonimnem Grossmanovem scenarističnem natečaju v organizaciji AGRFT in bil leta 2003 tudi sprejet na študij filmske in televizijske režije.

Tam je bilo že takoj jasno, da gre za izjemnega scenarista, saj je Matevž že pred študijem sodeloval z Matjažem Ivanišinom, kasneje pa tudi z Martinom Turkom.

Mnogi pa so se z razlogom spraševali, ali se bo ta nadarjeni mladenič uspel razviti v dobrega režiserja. Številnim odločnim scenaristom to namreč ni najbolje uspelo. A Matevž je že z dokumentarnim filmom *Pop* (2005), ki govori o zaporniškem duhovniku Robertu Friškovcu, nakazal, kar je s poznejšimi igranimi deloma še dodatno potrdil – da zna svoje vselej odlično izpisane zgodbe z občutkom prenesti tudi v svet vizualnih podob.

Življenje po oskarju bi moralo Matevžu prinesiti nove izzive tako na scenarističnem kot na režijskem področju. Trenutno sta v zaključni fazi produkcije dva celovečerca. Za mladinski film *Distorzija* (2007)

Miha Hočevarja je v scenarij pretvoril roman Dušana Dima, sodeloval pa je tudi pri nastanku scenarija za najnovejši film

Damjana Kozoleta *Slovenka*. O svojih naslednjih režijskih korakih Matevž govori s rahlo zadržanostjo, a

ne skriva, da se mu v prihodnosti obetajo resnejši projekti. Tega pa bi se morali poleg njega veseliti tudi vsi ljubitelji dobrih filmov.

## Iva Krajnc: igralka

Ivo

Krajnc je na gledališko sceno zaneslo že v gimnazijskih letih, ko je odrsko kilometrino nabirala v ptujski ljubiteljski gledališki skupini Teater III. Kljub najstniški igralski vnemi je po končani gimnaziji kolebala med študijem medicine in ljubljansko AGRFT. Odločila se je za medicino, a ji je načrte prekrizala ena sama manjkajoča vpisna točka. Zato pa so jo rade volje sprejeli na AGRFT in Iva je bila kmalu primorana priznati, da je bil zasuk usode namig v pravo smer. Še preden je diplomirala, se je zaposlila v MGL in danes je ena najvidnejših in večkrat nagrajenih članic tega ansambla. Ni trajalo dolgo, da se je znašla tudi pred filmsko kamero. V *Varuhu meje* (2002), drznem prvencu Maje Weiss, se je kot krhka, sramežljiva Simona s kanujem in dvema svobodomiselnima prijateljicama spustila po Kolpi, da bi na poti locirala in ozavestila vse meje in mejice, ki ožijo človekovo zavest. Ta projekt je bil zanjo dragocena izkušnja. Omogočil ji je vpogled v magični svet filma, ki jo je popolnoma zasvojil – film se ji zdi v primerjavi s teatrom veliko bolj subtilen. Na drugi strani filmskega platna pa je gledalce popolnoma zasvojila njena brezčasna, klasična lepota in mehka, prefinjena filmska prezenca. Bilo je več kot očitno, da ima kamera rada tako njeno nevsiljivo igro kot skrivnostno, zadržano lepoto, ki diši po časih, ko so filmu vladale aristokratsko elegantne fatalke tipa Grace Kelly. Vloga Simone ni ostala neopažena in Iva je s Festivala slovenskega filma odnesla vesno za najboljšo igralko ter postala Stopova obetavna igralka leta.



Ni čudno, da jo je opazil tudi Matjaž Klopčič, eden tistih prekaljenih starih mačkov, ki so znali vedno znova dokazati, da imajo dobro oko za žensko filmsko karizmo. V njegovi zgodovinsko-fiktivni sanjariji *Ljubljana je ljubljena* (2005) je odigrala glavno žensko vlogo in nevede ujela zadnjo priložnost za delo z eno največjih legend slovenskega filma. Čeprav je občinstvo film sprejelo precej mlačno, je Ivo soglasno oklicalo za novo slovensko filmsko divo. Vloga Marjane ji je poleg tega navrgla tudi nagrado Shooting Star na 56. Berlinalu. Kljub temu je »zvezda v vzponu« ostala trdno na tleh in sprejela celo ponudbo Blaža Kutina za gverilsko nizkoprorračunsko produkcijo srednjemetražca *Nikoli nisva šla v Benetke* (2008), pri kateri so se vsi igralci odpovedali honorarju. Film ji pač še vedno pomeni velik izziv. Kutinov prvenec, v katerem sta z možem in soigralcem Aljošo Ternovškom odigrala mlad par na poti soočenja z izgubo, je bil predstavljen v tekmovalnem programu letošnjega sarajevskega festivala. V istem času pa je Iva v Srbiji že snemala novi film Srđana Karanovića *Besa*, zgodbo o ljubezni med muslimanom in kristjanko, postavljeno na srbski jug. Tokrat ob boku Mikija Manojlovića. Za tako mlado igralko v tako majhni kinematografiji, kot je slovenska, je to kar zavidljiva filmska bera. In ker se za Ivo zares zdi, da nikjer ne zasije bolj kot na filmskem platnu, bi bilo prav, da bi jo lahko gledali še velikokrat.

## ZLATA VREDEN FINIŠ

VESNA

Prav neverjetno je, kakšen zlate olimpijske medalje vreden finiš so uprizorili naši filmski mogotci. Nič, nič, nič in še doooooolgo nič, potem pa ... Človek kar ne more verjeti. Najprej nominacija za študentskega oskarja, potem pa Cannes, Locarno, Sarajevo, Benetke. Slovenski film se bo pred jesenskimi volitvami povsem udomačil na rdečih preprogah največjih svetovnih festivalov. Matevž Luzar, Martin Turk, Jan Cvitkovič, Blaž Kutin, Vinko Möderndorfer in Igor Šterk so, ali pa še bodo, korakali ob največjih imenih svetovnega filma in se borili za najprestižnejše filmske nagrade, doma pa se bodo lahko raznorazni Prodniki trkali po prsah in si lastili zasluge za njihove uspehe.

Vasko Simoniti vrača udarec, bi lahko rekli. On je vsa štiri leta v bistvu vedel, o čem govori, nam pa se je, nasprotno, zdelo, da samo trobezljva v tri krasne in da mu na tem svetu v zvezi s filmom popolnoma nič ni jasno. A Vasko je od nekđaj vedel, da je slovenski film zakon. Le da je hranil najboljše za konec. Za predvolilni finiš. Skrival je svoje adute v rokavu in jih čuval za usodno jesen leta 2008. Za biti ali ne biti.

Drugače si vsega skupaj ne gre razlagati. Kako je v samo nekaj mesecih slovenski film iz popolnega mrka in dobesedno od nikoder priletel naravnost v soj svetovnih festivalskih luči in nemudoma sprožil govorce, da iz Slovenije prihaja nov cunami filmskih mojstrov in, ob katerem bo opevani romunski val le še majhen ubog pljusk ob svetovnih

filmskih obalah.

Vasko je vsa ta leta najbrž zelo dobro vedel, kaj mu za hrbtom pripravljajo slovenski filmski ustvarjalci. Najbrž je naš vseprevečkrat kritizirani kulturni minister bolje od njih doumel, kaj resnično potrebujejo. Že jaz sem nekoč zapisala, da »bolje filmi iz obupa kot iz Stanetovga kupa«, a Vasko je to mislil že veliko pred menoj. Vedel je, da bo, če bo sam le zaprl svojo pipico, kmalu od neke pricurjalo čisto zlato.

In res, najprej je pritekel Kozole s filmom *Za vedno*, potem so na AGRFT udarili z odličnim filmskim paketom, potem so se zmigali še na TV Slovenija in dali priložnost Martinu Turku, iz zapuščine Irene Ostrouška se je vzela Pokrajina št. 2, za slasten konec pa sta dobesedno iz nič nastala še Cvitkovičeva in Kutinova velika mala filma.

Vasko se zato danes najbrž zadovoljno smehlja in si misli, da bomo zdaj tudi vsi mi končno dojeli, kar nam je on štiri leta vztrajno dopovedoval. In sicer

to, da nič na tem svetu za slovenski film ni bolj blagodejno od njegove nenaklonjenosti. On nam je namreč neskončno dobronamerno podaril Igorja Prodnika in Staneta Malčiča, ker je vedel, da sta za njegov master plan potrebna ravno takšna dva kalibra, ravno takšna štrbunkeljna, ki bosta Filmski sklad v hipu odplaknila. Vse to je Vasko dobro premislil in še bolje tempiral. In to je en sam odličen politični piar, vreden Francija Zavrla. Če bi vsi ministri delovali tako premišljeno in strateško kot Vasko, potem ne bi potrebovali Slovenskega tehnika ali Ekspresa. Še Drago Jančar bi lahko šel na dopust.

Nič na tem svetu ni naključje, dragi moji ekranovci. Zapomnite si to. Če resnično želite dobro slovenskemu filmu, boste temeljito premislili, preden boste na volitvah glasovali za spremembe. Zdi se namreč, da se je slovenski film lepo prilagodil izrednemu Vaskovemu stanju. Še več, zdi se, da v tem stanju uživa.

Če verjamete.

V Ljubljani je avgusta potekalo snemanje novega celovečernega filma **IGORJA ŠTERKA** z delovnim naslovom *Ofsajd*. V tem psihološkem trilerju igra Igor Samobor detektiva, ki se postopoma vživlja v zasledovanega morilca in vse bolj prevzema njegovo identiteto. Kmalu tudi njegovo življenje postane vse bolj podobno morilčevemu. Dodajmo še, da je Igor Šterk v začetku leta z Igorjem Samoborjem posnel tudi kratki film *Vdih*, ki ga bo predstavil v tekmovalni sekciji filmskega festivala v Benetkah.

Potem ko so lansko leto v Bovcu snemali hollywoodski spektakel *Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan*, se je v začetku avgusta tam za nekaj dni ustavila ekipa novega filma **DANISA TANOVIČA**, drame, ki nosi naslov *Triage*. V njem ima glavno vlogo hollywoodski zvezdnik Colin Farrel, ki igra vojnega poročevalca, ki se z bojišča vrne domov brez svojega kolega. Manjšo vlogo v filmu je Tanovič dodelil tudi Branku Đuriću, s katerim sta pred leti, prav tako v Sloveniji, posnela oskarjevsko *Nikogaršnjo zemljo*.

Svoj režiserski prvenec pa snema legendarni vojvodinski kantavtor **ĐORĐE BALAŠEVIĆ**. Potem ko sta se pri razvijanju zgodbe za film *Jesen prihaja, Dunja moja* sporekla in kasneje tudi razšla z režiserjem Ljubišo Samardžićem, se je Balašević odločil, da bo kar sam režiral film, ki bo prav tako kot omenjeni Samardžičev film temeljil na njegovih znani uspešnici *Priča o Vasi Ladačkom*. V Balaševićevem filmu, ki bo nosil naslov *Kao rani mraz*, bodo zaigrali tudi Rade Serbedžija, Mira Banjac in Mustafa Nadarević.

Svoj novi film pa je posnel tudi **FRANCIS FORD COPPOLA**. Gre za film *Tetro*, ki so ga aprila in maja snemali v Argentini in ki se ukvarja z rivalstvom umetniške družine italijanskih izseljencev. Glavno vlogo v filmu je odigral igralec in režiser Vincent Gallo, proračun filma pa naj bi znašal za Coppola skromnih 15 milijonov dolarjev.

Mehičan **ROBERT RODRIGUEZ** je s hollywoodskim studiem Paramount podpisal pogodbo za snemanje filma po knjigi Edgarja Ricea Burroughsa *A Princess of Mars*. Gre za znanstveno fantastično avanturo, prvo od enajstih v seriji knjig pisatelja znanega predvsem po liku Tarzana. V knjigi *A Princess of Mars* se poročnik Carter sredi ameriške državljanske vojne nenadoma znajde v ujetništvu na Marsu. Če bo film uspešen, bo najbrž sledila adaptacija tudi drugih knjig iz Burroughsove serije ZF avantur.

Rodriguezov prijatelj in ustvarjalni partner **QUENTIN TARANTINO** pa bo oktobra v Nemčiji začel snemanje drame *Inglorious Bastards*, ki nas bo popeljala v čas druge svetovne vojne. Zgodba se bo vrtela okoli ameriškega časnika (igral ga bo Brad Pitt), ki v boju proti nacistom zbere skupino osmih ameriških vojakov židovskega rodu. Del igralske zasedbe bo tudi Nemka Nastassja Kinski.



# ODLOČNA DEMISTIFIKACIJA Z VSEM OHRANJENIM MISTERIJEM

VEČNO IZMUZLJIV IN SPREMENLJIV ZNAČAJ PORTRETA BOBA DYLANA V FILMU *I'M NOT THERE*, KI KULTURNO IKONO 20. STOLETJA UTELESI V SEDMIH NADVSE RAZLIČNIH OSEBKIH, JE BIL OB PRIHODU V DEŽELO NA SONČNI STRANI ALP PODKREPLJEN ŠE Z GROBIMI PREVAJALSKIMI POSEGI S STRANI DISTRIBUTERJA, KI SO ZAČELI SPREMINJATI IDENTITETO TEGA FILMA KOT UMETNIŠKE STVARITVE.

MIHA ZADNIHAR

**B**ob Dylan nastopi v dokumentarcu *Joe Strummer: Prihodnost še ni spisana* (Joe Strummer: The Future Is Unwritten, 2007, Julien Temple) dvakrat – prvič skoz radio, drugič z imenom, nikdar pa »kot oseba«. Medtem ko je prva pojavnost dokaz o Strummerjevi široki glasbeni izobrazbi in predirnem medijskem udejstvanju, se ob drugi omembi veselo zdrzemo še dodatno. Dylan v njej namreč ne nastopi kot Bob Dylan, Robert Allen Zimmerman, Bobby ali kaj podobnega, ampak kot Woody. Naj prijatelji in prijateljice pokojnega Strummerja, vodje benda Clash, še tako zatrjujejo, da so samega Strummerja klicali Woody zato, ker je bil precej podoben tistemu detlu iz risanke (Woody Woodpecker), se režiser nagne proti Dylanu. Oziroma napelje k Woodyju Guthrieju, kar je v zgodnjem razdobju Dylanovega skrivnostnega življenja eno in isto. Že spet uzremo tisto staro Woodyjevo kitaro, na kateri piše »This Machine Kills Fascists«. »Že spet« pravimo zato, ker se ta kitaro zadnje čase pojavi na filmu precej pogosto. Očitno gre že zelo zares. Kakor koli, uvodoma – in mimogrede – gre priznati, da so Woody Guthrie, Bob Dylan in Joe Strummer prav mična družina, kajne?

Woodyjeva kitaro in slavni napis z nje se močno za blestita tudi v dokumentarcu *No Direction Home – Bob Dylan* (2005, Martin Scorsese) in tam krasno uvedeta Dylanov monolog o osebnih prevarah, ki to niso bile. A o tem malce pozneje. Tretjič pa je Woodyjeva kitaro iz muzeja, iz arhiva preseljena kar v golo fikcijo. Kako se začne film *I'm Not There* (2007, Todd Haynes), v katerem sedem Dylanovih oseb igra kar šestero protagonistov, med katerimi so »ženska«, »črnček« in Richard Gere? Temnopolti mladenič skoči na vlak, v tovorni

vagon, kjer v kotu čemita dva bela bradata popotnika po jugu Amerike. Pobarata ga, kako mu je ime, pa pravi: »I'm Woody, Woody Guthrie.« To so prve besede, ki jih v filmu izreče Bob Dylan. Če smo do konca pozorni, zapazimo, da »afriški Američan« Dylan igra kitaro drugače kot odrasel, pri Toddu Haynesu ima, skratka, tako zamaskirano in obenem razprto kariero, da kot mulo igra z levo, ne pa z desno, kot vemo, da jo je Dylan – do letos, ko je strunarsko dejavnost očitno zapustil – kljub vsej svoji muhavosti vedno igral.

Scorsese najznačilnejše momente iz Greenwich Villagea, kjer se je Bob Dylan prvič začasno ustavil, locira v slavno taverno White Horse. Ključne besede pajaštva in zavezništva položi v usta »folkieju« Williamu »Liamu« Clancyju, ki – slone za šankom – medtem pije pivo. Subtilnost Clancyjeve pojave oziroma Scorsesejeve lokacije je izjemna, saj je taverna White Horse prav posebno – ne le »klasično« beatniško – prizorišče. V njej namreč nahajamo mizo, na kateri je v sredi majhna spominska ploščica, na njej pa piše kratko malo tole: »*Za to mizo se je 9. novembra 1953 pesnik Dylan Thomas napil do smrti.*« Bob Dylan je začel svojo neverjetno kariero le streljaj od kraja, kjer jo je sklenil možakar, po katerem naj bi bil Bob vzel svoj znamenitejši priimek.

Težavno je pisati o Bobu Dylanu, še najtežavneje zaradi hudih nesporazumov, ki jih je zmerom predstavljala njegova oseba. V njegovem primeru se pokaže vsa neustreznost izraza »kontroverzen«. Pri Dylanu ni prav nič »kontroverznega«, z njim razberemo povsem navadno človeško pot, polno laži, potvorb, prekrivanj, kraje, preskokov in neustreznosti. Lepota Haynesovega izvrstnega *I'm Not There* je v tem, da izzove slehernikovo brskanje – Dylanovo življenje in »vloge« niso za

Haynesa prav nič drugega kot »normalizacija« človeškega življenja. Pri njem funkcionira celo underground, pri njem je igra docela nepomembna lastnost, ki jo kaže nadzidati s premikom. Ključni momenti z vlakom, tistim jeklenim mitskim bitjem vseh *americana*, so prikazani kot apoteoza. Haynesov vlak je počasen, zmerom na voljo, dostopen in na robu. Vlak je tako ulica nemogočih razmerij, iz katerih se lahko izvije samo pesnik, ki sovraži še ta izraz. Struktura je zelo »glasbena«, kar samo po sebi ne bi pomenilo ničesar novega, ko bi se z njo ne izluščilo nekaj prebojnega, torej uvid, ki je sprevidel Dylanovo moč. Žanri bi ga ubili, kar dokazuje že politična nespretnost, s katero se je moral soočiti v mladih letih. Z druge strani je Bob Dylan podoben Slavoju Žižku – nekako da se razumeti njuno samozadostnost v rudimentarnem smislu izraza, torej posebne vrste disciplino, s katero ni več »družabne obveznosti«. Ta kruti izraz iz klasične sociologije dobro povzame čisto ves Dylanov napor – to je napor nekoga, ki se skuša izmakniti, s tem da je ves čas v realnosti, na trdnih tleh, neomajen, discipliniran. Dylanova iskrenost je v filmu pograna »na« obličja. Slovenski distributer je precej ignorantsko zgrešil z »obrazi« (precej slikarski termin, kot vemo), saj gre *par excellence* za obličja – in seveda nikakor ne za »obrazce« – kolikor gre pri obličjih za filmične po-tvorbe, ki sestavljajo celoto, ne pa za upodobitve njihovih travm, zapletov, dram. Čeprav distributer, nadalje, film označuje za dramo, je prav dramatično tisto, kar bi to delo ubilo. Haynes se namreč ubada s samim življenjem, podaja uvid, celo teorijo o tem, kaj vse se zgodi človeku, če je aktiven, kreativen, pri tem pa mu življenjsko načelo prejkone predstavlja samo muzično zmuzljivost. Bob Dylan namreč v muziko vnaša tisto, čemur



drugi pravijo življenje, »pravo« življenje pa mora ves čas nekako »krpati«, tako da je za prenekaterega zunanega opazovalca, opazovalko, to življenje natrgano, pod-dimenzionirano, neustrezno, nepremišljeno. On je Judež, izdajalec, prestopnik (žanrov), oseba, ki ne čuti »ničesar« (»Kaj za vraga se ljudje tako obešajo na to ljubezen, na ta seks?«), hkrati pa skozi svojo poezijo (»Ne maram izraza pesnik!«) postavi in zniči vse, kar bi utegnilo vsaj malo obstati. Dylan je nenehoma na vlaku.

Pred desetimi leti je imel podpisani neverjetno srečo. V Washingtonu, DC je namreč uzrl majhne plakate, ki so oznanjali poseben koncert na University of Maryland, torej nekje blizu zadnje postaje washingtonske podzemne. Ta metro ima posebno strašljivo razsežnost, saj je neverjetno čist – nikjer ni nobene grafiti. Tisti večer sta na *campusu* družno in vsak zase nastopila Joni Mitchell in Bob Dylan. Stadionska Dylanova pojava je povsem neprimerljiva z nastopom za 300, morda 400 ljudi. V klubskih razsežnostih zares vidimo, kako izboren performer, kako posebna pojava je Dylan. V uvodnem nagovoru je opozoril na največjo zbirko valjev za mehanični klavir na svetu, ki jo hrani University of Maryland. Po svoji stari navadi ni pozabil dodati, da se je po tonski vaji tisti dan seznanil z zbirko in da precej posnetih del na valjih z začetka XX. stoletja ustreza njegovemu pojmovanju *američana* (američkih reči). Odigral in odpel je par trdih klasičnih del in bil po nastopu tudi na voljo za študentska vprašanja. Pravzaprav nisem mogel verjeti svojim lastnim očem, da sem dejansko pričal večernemu šolskemu pouku za študente in študentke etnomuzikologije in sorodnih ved. Vedel sem, da je v ZDA kdaj pa kdaj v navadi, da »njihove največje« univerze za študentsko populacijo oskrbijo kulturni dan z »njihovimi največjimi« (po navadi z edinim pogojem, da nastopi niso posneti in prenaširoko reklamirani), toda česa tako in-

timnega zares nisem pričakoval. Bil sem v pravem času na pravem mestu – in Dylan je bil podobno zgovoren kot v Scorsesejevem dokumentarcu. Počutil se je varnega, zato je lahko suvereno zvožil tisto, kar se mu je v desetletjih dela tako rado sesuvalo. Zadeva je imela razpon in odziv, kar je muzičistu eden izmed osnovnih pogojev za nemoteno delo. »Bil je tako nebogljen in ranljiv,« je pogosto govorila nekdanja sobojevnica in sopotnica Joan Baez. In ni (bila) edina. Dylan se je občasno rad kje naselil, zato da bi našel odmik za naprej. Za tisti vlak, ki se je premnogim že konec petdesetih zdel arhaična naprava, redki pa ga imajo še danes za prvovrstno sredstvo, in to ne le prevozno, ampak tudi socialno. Vlak ima v življenju in delu podobno vlogo kot radio (ta medij razprtih in preštevilnih še povsem neizkoriščenih sredstev).

*Theme Time Radio Hour* je zelo priljubljena radijska urica, za katero temo (»mraz«, »ljubosumje«, »sreča«, »lakota« ...) enkrat na teden za BBC6 in par američkih postaj izbere Bob Dylan in nanjo suka ustrezne muzike s kar najširših področij, še ponajveč country, jazz, blues, folk, blue grass ... Kompilacija te ali one oddaje ja tačas izšla na dveh dvojnih cedekah, ki se lepo dopolnjujeta tudi z epohalnim kompilacijskim delom *Songs from the Invisible Republic: The Music That Influenced Bob Dylan* in z vsemi albumi, ki so letos pospremili premierno predvajanje pričujočega filma in na katerih samega Dylana izvajajo drugi izvajalci, izvajalke (gl. predvsem *Poslušalnico* v prejšnji številki *Ekrana*). Dylanov radio je eno izmed pojasnil za tistih slavnih ukradenih 400 vinilk, ki jih lastnik ni videl že več ko 40 let in s katerih si je Dylan zgradil svojo lastno, predvsem pa zelo temeljito glasbeno podlago (slavne izjave o tem, kako se je tega in tega štikla naučil od slepe pevke bluesa z južnega konca Chicaga, so seveda plod tega izmaknjene in nikdar vrnjene gradiva, ki se zanj zdi, da je prispelo v prave

roke oziroma da nadaljuje veliko američko tradicijo »prepesnjevanja že upesnjene«). Dylanov radio je časovna mašina s priloženim gramofonom – še najbolj spominja na tiste tunerje in gramofone, ki so jih v šestdesetih in sedemdesetih prejšnjega stoletja radi vgrajevali v gornjo posteljno stranico. Podpisani si ta hip raje ne zamišlja, kaj vse se lahko pripeti, če tak Dylanov radio z gramofonom zaigra v pravi družbi ob pravem času, verjetno pa je reč blizu precej pozabljeni seksualni drami, v kateri tako rekoč ne obstoji neizpeta dimenzija človeškega čustvovanja-umovanja. Domišljajska pripoved (v pomenu *romance* kot pri kakem Nathanielu Hawthorneu) je kajpak Dylanovo daleč najmočnejše orodje, ki se zna zdaj brez velikih in odvečnih besed razpeti v neverjetne tonske širjave (kakor na primer v štiklu *Goin' to Acapulco*), ali pa poda ostroumno, brezkompromisno ritmizirano formo (tako v slavni *Ballad of a Thin Man*). Mimogrede: tenkočutni opazovalci pravijo, da je Bob Dylan čisto vsakič in že desetletja, kadar izvaja svojo davno, nezno kritično balado – klinično bled, tresoč se, tam nekje na robu smrti.

Tudi v tem delu se balada prikaže kot ena izmed ključnih Dylanovih mojstrov. Aludira na čezve »pametnega« britanskega kulturnega žurnalista, ki si drzne brskati po intimi, kar zadeva snovanje, prezenco in občutja. Dylanu ne dopusti tistega, na čemer je osnovana tako njegova »lirika« kakor »epika«, torej skrivnostne opazovalne drže, »oddaljenega pogleda«, s katerim je sposoben svoje zasebno življenje podati v javnost, ne da bi mu pri tem rabile kakšne »dodatne« zgodbe. Dylan ima rad zasebnost, obenem pa reči daje na dlan. Tako ga je navsezadnje zmerom učil tudi guru in tihi zaveznik, v film izjemno dobro vtihotapljeni Allen Ginsberg. Malo je bilo ljudi, ki so v odločilnih momentih Dylanu krili hrbet – Ginsberg je bil v tem vedno zanesljiva oseba. Gradiva za osvežitve





baladne moči s srede šestdesetih je dovolj že v sami filmski zgodovini: Haynes se osloni na dokumentarne posnetke, ki jih je med znamenito britansko turnejo Boba Dylana in The Band opravil ameriški maestro D.A. Pennebaker in jih leta 1967 zmontiral pod naslovom *Ne oziraj se nazaj* (*Dont Look Back [sic]*). Iz tega materiala izhaja tudi baladni skeč o morastem novinarju BBC-ja, ki je Dylana tako odločilno spravil ob živce, da je bila turneja ves čas nekje na robu uspeha (nepričakovani dodatni nastopi, ki jih sami izvajalci niso več zmogli) in klavrnega zloma (vpijete: »izdajalec«, »judež«, »buuuuu«). Struktura filma se pravzaprav sklene v zaključek te turneje, ki pelje neposredno v motociklistično nesrečo in Dylana postavi v prisilno, a še kako prepotrebno nekajletno osamo. Prišel je čas za premislek, in film ga ponudi več ko dovolj.

Poleg magistralne igre Cate Blanchett, ki prevzame najtežje momente v Dylanovem življenju in si zato tudi nadene ime Jude Quinn, poleg cele vrste izbornih vložkov vseh drugih Dylanov, velja za finale izpostaviti Aliasa, gospoda B., s katerim se spopade Richard Gere. Podpisanemu se zdi tole kar najboljša Gerova vloga do zdaj. Momenti, v katerih zasledimo tudi antologijski prizor, v katerem pes zapusti človeka, obrobneža, neznanca, zgubljenca, osamelca, nas postavijo v mično dvojnico – mestece iz XIX. stoletja praznuje noč čarovnic, obenem pa se pred nami razprostere tudi pahljača iz Peckinpahovega epohalnega dela *Pat Garrett in Billy The Kid* (Pat Garrett & Billy The Kid, 1973). Gere je torej hkrati na maškaradi, na snemanju in še daleč proč od oči javnosti. Slog, ki ga ubere Haynes, je tukaj magično realističen – živalski vrt odpre svoja vrata, tako da se med kavboje in prestrašene žene pomešajo žirafe, okoljevarstvenik Dylan pa prejme zaveznika v najmanj pričakovanem osebkku. Kajpak ga ta na koncu spet posadi na vlak.

*I'm Not There* celo podzemlje z drogami, poceni

spremljevalkami in nadležnimi intelektualci predstavi kot neobhoden avditorij, kot nekaj, skoz kar se je »treba prebiti«, da naposled najdemo samega sebe. Črno-bela fotografija, iz katere je zdaj razbrati zrno zdaj spet vsako nadrobnost posebej, se močno naslanja na omejenene in tudi manj znane posnetke iz šestdesetih. Čas senčnih lutk, diaprojekcij, igre s svetlobo in zvokom je danes čas vsakogar, ki živi zares in si ne daje opravka z banalnostmi kapitalistično organizirane družbe. Haynes je tukaj alternativec, treba mu je postaviti le še teorijo, da bo njegova slogovno gibka pripoved o naših različnih življenjih prejeta prepotrebno veljavo.

Slavni ljubljanski Kolosej se je odločil, da biografski film o Bobu Dylanu prikaže v pasjih dneh. Z 10. julijem je začel na Viču, šel malo v BTC, pa spet nazaj. Zadeva s pasjimi dnevi je sicer imela nekaj dylanovske teže, a je bila v bistvu povsem deplasirana. Zdi se, kot da bi se kdo delal norca, oziroma spominja na tiste izvrstne dokumentarce (na primer o Črnih panterjih), ki jih hrvaška televizija prikazuje ob petih zjutraj razdrobljeni peščici obubožanih in razžaljenih intelektualcev brez spanca. *I'm Not There*, delo Todda Haynesa, je kratko malo prepomembno, da bi ga odpravili kar tako, s poletjem. Seveda podpisani apelira, da si film ogleda čim več ljudi, a ne more pozabiti, kako so ga prikazali letos pozimi v Berlinu: Subtilno, ravno v času po festivalu, na treh dobro izbranih lokacijah, med katerimi je samo ena film prikazovala v sinhronizirani različici. Tudi izviren naslov so ohranili, čeprav Nemčija, kot vemo, rada germanizira tudi to: *I'm Not There* je silno pomemben Dylanov štikl, zelo ključen za razumevanje njegovega življenja, dela, pa tudi pričujočega filma. Navsezadnje ga je za filmske potrebe naravnost osupljivo, primerno za današnji čas, odpel Thurston Moore s svojimi Sonic Youth. Poleg interpretacije, ki jo je lani – sicer v zunajfilmskem kontekstu – s triom Jamieja Safta izvedel veliki glasovni mag Mike

Patton, gre za največji kreativni spomenik Dylanu v zadnjem času. Haynesov film se pri nas kliče, oh, *Bob Dylan: 7 obrazov*. Poleg aluzije na sedem smrtnih grehov je to kajpak še zgrešena, pa čeprav reklamna poteza. Nagovarja neko imaginarno zainteresirano množico, ki jo bo film z vso svojo odločno poetiko, ovinki, kritiko ZDA, glasbene industrije, z vsem aparatom, ki opozarja na današnjo regresijo poslušanja, z vsemi mitskimi prizori, kakor je, denimo, tisti, kjer se Bob sreča z Woodyjem Guthriejem – na smrt dolgočasil. V dvorani je viselo pet, deset, včasih dvajset osebkov, ki so se zdaj krohotali zdaj tiho navduševali, predvsem pa so se pustili peljati – Haynesu se je namreč posrečilo, da je ustvaril izjemno muzikalno filmsko strukturo. Pri tem je še najmanj pomembno režijsko dejstvo, da sedem Dylanovih obličij igra šest ljudi, od katerih je eden tačas že preminil (Heath Ledger), eden ženska (Cate Blanchett, ki je bolj Dylan, kot je to on sam!), eden pa črnček (Marcus Carl Franklin). No, navsezadnje, kaj ta delitev »po rasi in spolu« poudari v Dylanovem primeru? Nočemo zganjati odvečnega elitizma, toda kdo, nadalje, sploh še ve, kaj Richard Gere kot ostareli, osamelci Bob počne dobesedno sredi inscenacije filma *Pat Garrett in Billy The Kid*? Kdo sploh še prepozna vse tiste ameriške spake? Mar dijakinje? mp3jevci?, vrla občica kmetavzarija? Kdo razloči, zakaj se folkiji obnašajo do Dylana tako, rokerji pa drugače? Ali kakšno težo ima dokumentirana Dylanova izjava na nekem londonskem žuru, ko na lepem skulirano vzklikne: »Oh, look, Brian Jones of that groovy cover band!« Programska poteza pa taka ... in ... film ni nobena »drama/dokumentarec«, ampak nekaj čisto drugega, vsekakor eno boljših, najbolj sofisticiranih del o zamolčani, le delno razvpiti zgodovini ZDA. In o vseh nas, ki še hlepimo po življenju v vseh njegovih obličjih.

# TEŽKO JE BITI FIN ALI BOSANSKI FILM PO VOJNI IN SVETOVNI SLAVI

BOSANSKI FILM JE V ZADNJIH LETIH NAREDIL VELIK, SKORAJ BI LAHKO REKLI ZGODOVINSKI VSEBINSKI KORAK, KO JE OD AVTORJEM VEDNO PRIVLAČNIH IN NA ZAHODU Z ODPRTIMI ROKAMI SPREJETIH VOJNIH ZGODB PREUSMERIL SVOJO POZORNOST NA MEDNARODNO MANJ ATRAKTIVNO, A ZATO NIČ MANJ BOLEČO BOSANSKO POVOJNO SEDANJOST.

GORAN VOJNOVIĆ

**T**u ne mislim na nekatere najuspešnejše bosanske »nevojne« filme, kjer ima vojna še naprej zelo pomembno ali celo glavno vlogo. Z zlatim medvedom nagrajena *Grbavica* (2006) Jasmile Žbanić se, recimo, ukvarja s travmami žensk, posiljenih v srbskih taboriščih, in težavnim odraščanjem njihovih otrok, katerih očetje so neznani zločinci, ki so se nekoč nečloveško znašali nad njihovimi materami. V tem filmu ima namreč vojna vsaj tako pomembno vlogo kot povojna stvarnost. Ne da bi hotel kakorkoli oporekati moči in kakovosti *Grbavice*, je dejstvo, da je ravno vojna – in s tem seveda tudi politična – tematika botrovala njeni odmevnosti in uspehu v Berlinu.

Temeljni film tega novega in za prihodnost bosanskega filma morda odločilnega ustvarjalnega obdobja je po mojem mnenju film *Pri stricu Idrizu* (Kod amide Idriza, 2004) Pjera Žalice. To je miniaturna mojstrovina o Fuketu, ki pride k svojemu stricu, da bi mu popravil boiler, a se v nekdaj domačem okolju znajde med kopico zaradi vojne načetih in tudi sesutih medčloveških odnosov, ki jih je treba zakrpati ali celo na novo zgraditi. Tudi pri Žalici in njegovem izjemnem scenaristu Namiku Kabilu igra vojna pomembno vlogo (stric Idriz žaluje za v vojni padlim sinom), a jo zasenci njuna želja po ukvarjanju z vsakdanjostjo in z usodami navadnih bosanskih ljudi. Njuna vojna zgodba namreč ni v ničemer posebna (nešteto Bosancev je v vojni izgubilo bližnjega), za Žalico in Kabila je vojna le neločljiva plast sedanjosti bosanskih ljudi, ki jo tako prefinjeno razgaljata pred nami.

Kar Žaličev film loči od vojnih filmov in tudi od

*Grbavice*, je njegova tematska univerzalnost. Če so vojni filmi (na primer oskarjevska *Nikogaršnja zemlja* [2001] Danisa Tanovića) nezamenljivo bosanski in filmsko odsevajo neki določen neskončno tragičen zgodovinski trenutek, se Žalica ukvarja z izrazito splošnimi in dandanes povsod po svetu prisotnimi težavami najrazličnejših ljudi. Njegov film bi bilo mogoče celo iztrgati iz bosanskega okolja (pri tem bi sicer izgubil skoraj ves svoj čar, a vendarle). Žaličeva

*Teško je biti fin Srđana Vuletića je torej do neke mere tipični predstavnik novejših bosanske kinematografije, ki ni več le kinematografija velikih zgodb in močnih političnih sporočil, temveč je lahko tudi neobremenjena in v lastno gnezdo zagledana ter hkrati tudi spodbudna, simpatična in lahkotna.*

in Kabilova zgodba o odtujenih ljudeh, ki ponovno najdejo poti drug do drugega, bi se lahko odvijala tudi v Sloveniji. V Južni Koreji, Tanzaniji ali Argentini. To pa je že lastnost, ki jo je pred Idrizom premogel redko kateri bosanski povojni film.

*Teško je biti fin* (Teško je biti fin, 2007) Srđana

Vuletića je v tem pogledu nedvomno Idrizov naslednik. Zgodba o taksistu in drobnemu kriminalcu (Saša Petrović), ki se po neuspelem roparskem podvigu skupine, s katero redno sodeluje kot ovaduh bogatašev, odloči, da bo postal boljši človek in se dokončno odpovedal prevarantstvu, krajem in podobnim prekrškom, je seveda dodobra začinjena z bosansko povojno stvarnostjo; vojna vseskozi odmeva v ozadju, a je ta odmev tudi pri Vuletiću, tako kot pri Žalici, le izraz zavedanja o posledicah vojne v današnji Bosni.

Srđan Vuletić je sicer eden ključnih bosanskih režiserjev mlajše generacije, ki pa se je v svetu veliko bolje odrezal s svojima kratkima filmoma z vojno tematiko kot pa z dvema celovečercema, ki se odvijata v povojnem Sarajevu. Tako je z že skoraj kulturnim filmom *Hop, Skip & Jump* (2000), ki je nastal v slovenski produkciji in po slovenskem scenariju (Zdravko Barišič), osvojil nagrado v Berlinu, nato pa je napisal še scenarij za kratki film *10 minut* (10 minuta, 2002) Ahmeda Imamovića, ki je osvojil nagrado Evropske filmske akademije. Vuletićev celovečerni prvenec *Poletje v zlati dolini* (Ljeto u zlatnoj dolini, 2003) je bil nagrajen v Rotterdamu, a ta žanrsko obarvana zgodba o fantu, ki mora odplačati visok dolg pokojnega očeta, ni odmevala tako močno kot njegovi kratki deli. Bosanskemu filmu je Vuletić sicer prinesel sodobnejši režijski pristop in opazen dinamični duh nove generacije, ki jo zaznamuje predvsem soundtrack Eda Maajke, ter že prej omenjeno koketiranje z žanrom. Zdelo se je, da je s filmom *Poletje v zlati dolini* Vuletić poskušal na film ujeti tega jeznega in uporniškega mladostnega duha, ki ga je v tistem času bolj ali manj poosebljal



Edo Maajka, a mu v tem ni v popolnosti uspelo.

V filmu *Teško je biti fin* je zato še toliko bolj opazen odmik v neko simpatično ležernost, dramaturško se Vuletić naravnost trudi, da njegov film ne postane preveč dramatičen, temveč ob vsakem prelomnem trenutku, ki bi lahko zgodbo zapeljal v to smer, postreže z neobremenjeno komiko, z lahkotnostjo in predvsem z optimizmom, ki močno preveva ves film.

Ta optimizem, ki je tako močno udaril na plano ob koncu filma *Pri stricu Idrizu* (prav ta rahlo »bollywoodski« konec Žaličevega filma je mnogim kritikom še danes trn v peti) je pri Vuletiću sicer bolj zmerno doziran, a še vedno povsem jasno izpostavljen kot avtorjevo osebno stališče. Vuletić že skoraj opeva dobro v človeku in na koncu odločno pokaže, da je tudi v današnji Bosni prostor za dobre ljudi in dobra dejanja.

Nasploh je optimizem bosanskih filmov o povojni Bosni zelo zanimiv pojav. Pomislimo samo na konec *Grbavice* in na veselo prepevanje dijakov v avtobusu, ki odhaja na šolsko ekskurzijo. Znana uspešnica Kemala Montena *Sarajevo*, ki jo po uvodnem zadrževanju začne prepevati tudi glavna junakinja, se nadaljuje čez odjavno špico, le da glasove šolarjev zamenja glas znanega sarajevskega kantavtorja izredno prijetnega in toplega glasu.

Podobno navdihujoč je zaključek filma *Nafaka* (2006) Jasmina Durakovića, ko se glavni junaki na splavu spustijo po Miljacki in nakažejo, da obstaja možnost za drugačen, boljši svet.

Vsi ti optimistični zaključki pa so vsaj malce nenaadni, če količkaj poznamo trenutno stanje v Bosni in Hercegovini. Stalni politični napetosti, vse večji etnič-

ni razcepljenosti in neskončni gospodarski krizi se namreč še vedno bolj poda prispevka z impresivnega konca Tanovičevega prvenca. V njem vojak obleži na mini, ki bo eksplodirala v trenutku, ko se on premakne. Vsi ga zapuščajo, spušča se noč, kamera pa se ob nežni sevdalinki dviguje visoko v zrak. Vojakova usoda, ki ponazarja usodo njegove domovine, je le navidezno negotova, predvsem pa zelo pesimistična. Danis Tanović je v neprekosljivi zaključni sekvenci svojega izrazito vojnega filma podal daleč najbolj realno in iskreno sliko povojne Bosne. To je namreč država, ki še vedno leži na mini.

Medtem pa Žalica, Žbaničeva, Vuletić in nekateri drugi bosanski avtorji (k njim bi lahko prišteli še Antonia Nuića in Ognjena Sviličića ter njuna hrvaška filma z bosansko tematiko *Vse zastoj* [Sve džaba, 2006] in *Armin* [2007]) svoje realistične filme, v katerih se močno zavedajo in odgovorno lotevajo črne stvarnosti, ob koncu skoraj brez izjeme izrazito začijo z optimizmom. Ta je nedvomno odraz neke vrste svetovnega nazora avtorjev in posebnega stanja duha med bosanskimi ustvarjalci, še bolj pa specifičnega dožemanja filma v težko ranjeni domovini, njegovega vpliva pri navadnih ljudeh in njegove vidne vloge pri reformiranju bosanske družbe.

Ti filmi so torej v mnogočem tudi odraz želje bosanskih avtorjev, da bi v prvi vrsti nagovorili bosanske gledalce. Število gledalcev nekaterih bosanskih filmov v zadnjih letih je namreč prav neverjetno, če upoštevamo nerazvit sistem distribucije in žalostno stanje kinodvoran v državi. Če so prve nepregledne množice gledalcev v kina popeljali oskarji in zlati medvedi ter

preobrazba Sarajevskega filmskega festivala v enega največjih filmskih dogodkov v Evropi, potem je pri novejših filmih opazno zavedanje avtorjev, da za njihova dela obstaja resnično številčna publika, ki z zanimanjem pričakuje vedno nove filme. Največji svetovni festivali torej niso več glavni in edini cilj vsakega bosanskega filma. Prej bi lahko rekli, da bosanski režiserji premišljeno ohranjajo ljudi v domačih kinodvoranah.

*Teško je biti fin* Srđana Vuletića je torej do neke mere tipični predstavnik noveše bosanske kinematografije, ki ni več le kinematografija velikih zgodb in močnih političnih sporočil, temveč je lahko tudi neobremenjena in v lastno gnezdo zagledana ter hkrati tudi spodbudna, simpatična in lahkotna. Vuletićev film nedvomno nosi veliko humano sporočilo, ki pa v prvi vrsti ni več namenjeno mednarodni skupnosti, politično občutljivim žirijam in festivalskim selektorjem, temveč predvsem njegovim someščanom.

V tej skromnosti pa je skrita tudi neka nova lepota bosanskega filma. *Teško je biti fin* je sicer ne premore v tolikšni meri kot nepozabni stric Idriz, a še vedno nosi v sebi nekaj sorodnega šarma in humorja.

# JEZNE IN SICERŠNJE MOLITVE

ZAKAJ *DOGODEK* GLEDE NA PREJŠNJE FILME M. NIGHTA SHYAMALANA PRINAŠA NEKAJ NOVEGA?

DUŠAN REBOLJ

**I**mplikacije osrednjega motiva *Dogodka* (The Happening) ta film izvzemajo iz vsebinskih okvirjev, ki jih je s svojimi doslejšnjimi stvaritvami začrtal režiser in scenarist M. Night Shyamalan. V naslednjih vrsticah bom skušal to trditev nekoliko osvetliti.

## FILMAR VERE? DELNO.

Preden je Shyamalan začel svoj niz filmov o paranormalnem – poleg *Dogodka* ga sestavljajo še *Šesti čut* (The Sixth Sense, 1999), *Nezlomljivi* (Unbreakable, 2000), *Znamenja* (Signs, 2002), *Vas ob gozdu* (The Village, 2004) in *Podvodna deklica* (Lady in the Water, 2006) – je napisal in režiral dva celovečerca: *Praying with Anger* (1992), ki ga je posnel še kot študent Univerze v New Yorku in v katerem je odigral tudi glavno vlogo, ter *Wide Awake*, ki je s triletno zamudo dočkal premiero šele leta 1998. Oba sta (menda napol biografski) pripovedi o spoprijemanju adolescentov z vero v božje oziroma njenim pomanjkanjem. *Praying with Anger* je zgodba o Devu, Američanu indijskega porekla, ki se odpravi na matični podkontinent »odkrievat korenine« in spotoma ponotranji ljudsko moдрost, da je k hindujskim božanstvom mogoče moliti v vseh čustvenih stanjih, razen v brezbriznosti. Dev po več izkušnjah trenja med domačo kulturo ter kulturo prednikov pride v osebno krizo in spozna, da vse njegove molitve k bogovom starih zaznamuje jeza. Glavni junak filma *Wide Awake* je enajstletni Joshua – tako kakor Shyamalan je potomec zdravniške družine in gojenec katoliške akademije za fante –, ki se odloči, da bo poiskal boga in se prepričal, ali je z dedkom, ki ga je pogubil kostni rak, vse v redu.

Povrnitev »izgubljene vere« se kot poglavitni vse-

binski element ponovi vsaj še v dveh Shyamalanovih filmih – v *Znamenjih* je Mel Gibson Graham Hess, protestantski župnik, o katerem ni povsem jasno, ali je vero v boga izgubil ali je z njim le skregan, v *Podvodni deklici* pa se Paul Giamatti kot Cleveland Heep, oskrbnik stanovanjskega kompleksa in nekdanji zdravnik, otepa eksistencialnega obupa, ki ga je obšel, ko mu je vlomilec pobil ženo in otroke. Tako se marsikomu utrne sklep z zgolj omejenim dometom; namreč da je Shyamalan v prvi vrsti filmar vere. Toda če si podrobneje ogledamo, k čemu Shyamalanova vera napotuje oziroma k čemu in za kaj Shyamalan v svojih filmih ter pripadajočih čustvenih stanjih *moli*, se nam razkrije izjemno konsistenten opus, ki je, kakor sem zapisal, doživel resnejši prelom šele z *Dogodkom*.

Jedrnatno povedano, rdeča nit Shyamalanovega dela, zlasti naštetih filmov o paranormalnem, je *red*. Ne glede na vse druge stiske in dileme glavnih protagonistov – mnogi od njih se res vsaj spotoma ukvarjajo s problemi vere in skepse – so Shyamalanove pripovedi pred *Dogodkom* usmerjene k razkritju neke kozmične ureditve, infrastrukture smisla, na kateri počiva svet protagonistov. Zaključni »zasuki«, ki so postali Shyamalanov zaščitni znak – od teh je še vedno najlegendarnejše ozaveščenje Brucea Willis, da je ves *Šesti čut* pretaval mrtev in s prestreljenim želodcem – so pravzaprav preskoki, razširitve pripovedne perspektive, v kateri nenadoma uvidimo koordinatni sistem zgodbe. Nekoliko drugačno formulacijo te metodologije nam je v *Podvodni deklici* jasno in glasno sugeriral sam Shyamalan – v njegovih filmih se zgodba razkrije šele na koncu. Razkritje reda namreč ni nič drugega kakor povezava izpahnjenih anekdot v enotno pripoved.<sup>1</sup>

## ZGODBA

Prav razmislek o *Podvodni deklici* bo najjasneje ilustriral tisto, kar je Shyamalan počel pred *Dogodkom*, in to, kar je z njegovo stvaritvijo zavrgel. Glede na idejno zasnovo *Podvodne deklice* in njegovih prejšnjih stvaritev bi le stežka mislili, da Shyamalan s tem filmom ni reflektiral lastnega dela. Pristop, ki ga je ubral, je hudo nesubtilen. Junakinji (upodobila jo je Bryce Dallas Howard, sicer tudi nosilka glavne ženske vloge v *Vasi ob gozdu*) je dejansko ime Story. Je pripadnica rase »narf«, morskih nimf, ki človeštvu že od pamtveka narekujejo »scenarij«, recimo zgodbo usode, in s tem preprečujejo konec sveta. Story mora s pomočjo Clevelanda Heepa najti točno določenega pisatelja – izkaže se, da gre za Vicka, prebivalca v kompleksu, ki ga Heep oskrbuje – in ga navdihniti. Knjiga, ki jo bo napisal pod tem navdihom, bo preobrazila svet, saj bo neki deček, ki ga bo ganilo njeno sporočilo, postal blagohoten ameriški predsednik (*sic*). Mimogrede, Vick te preobrazbe ne bo dočkal, saj bo njegova knjiga – imenovala se bo preprosto *Kuharica* (The Cookbook) – nekega bralca tako razjezila, da ga bo za kazen ubil.

Tudi samo Storyjino poslanstvo se mora dovršiti po vnaprej določenem scenariju. Pomagati ji mora skupina likov – razlagalec simbolov, zdravilec, čuvar in ceh (ceh kot združenje rokodelcev). Cleveland Heep mora razbrati, kateri stanovalci kompleksa ustrezajo tem vlogam. Po pomoč se zateče h gospodu Farberju, vsega naveličanemu filmskemu kritiku. Ta v svojih napovedih popolnoma zgreši, njegova kritiška kariera pa se zaključi med čeljustmi krvočnega in zlega bitja, ki želi preprečiti, da bi Story dokončala nalogo. Izkaže se, da je pravi razlagalec simbolov Joey, fantek, ki namige o pravi identiteti Storyjinih pomagačev dešifrirati iz



Dogodek



napisov na škatlah kosmičev.

Vsebinsko lahko torej obtožimo klišejskosti, sentimentalnosti, svete preproščine ali kar debilnosti, a pri tem se nas mora vztrajno držati občutek, da je vse skupaj namerno. Shyamalan z vpeljavo lika gospoda Farberja, načinom njegove ukinitve ter dejstvom, da je v vlogo mesijanskega pisatelja postavil kar samega sebe, kričeče izjavlja: »Tukaj komentiram svoje filme, pa tudi film na splošno.«

Ko Farber na zapuščenem hodniku sreča zverino, ki se je vtihotapila v zgradbo, se spomni ustaljenih pravil hollywoodskega pripovedništva in si skuša dopovedati: »Če v zgodbi še ni bilo preklinjanja, golote, pobijanja in smrti na splošno, se nesimpatični lik za las reši, kasneje pa izvemo, da ga je doživetje izučilo.« Shyamalan pri svojem obračunu s kritiki nekoliko goljufa. Njegov očitek je, da je kritiška kategorizacija umetnosti neverjetno arogantna, saj da nihče ne more zagotovo uganiti tuje motivacije. Toda če bi Farber vedel, da je zgolj lik v filmu, v katerem Shyamalan komentira lastni motiv vpeljave kozmičnega reda – torej reda, ki z ozaveščenjem povesi vse, kar dotlej velja za samoumevno – in hkrati obračunava s kritiki – če bi torej imel na voljo toliko informacij, kolikor jih je imel vsak gledalec *Podvodne deklice*, kritik ali ne –, bi mu bilo krvavo jasno, da nima nobenih možnosti za preživetje.

Med umetniško stvaritvijo in, denimo, bibličnim stvarjenjem sveta ni bistvenih razlik – v obeh primerih gre za organizacijo materije v skladu s samovoljnimi avtorskimi vzgibi in kapricami. Lahko bi tudi rekli, da je usoda vseh Shyamalanovih protagonistov odkrivanja lastnih »avtorjev«.

### KONČNO O DOGODKU

Če povzamemo: Shyamalan je do *Dogodka* filmal pripovedi, ki šele na koncu razkrijejo lastne predpostavke, lastno logiko, lasten red. Ta red se skozi pripovedi kaže v bolj ali manj pretanjenih namigih, protagonisti pa so z njim pogosto, a ne vedno, v »vernem« odnosu. Narativa se vedno giblje od neozaveščenosti k ozaveščenosti, od nesmisla k smislu oziroma pomenu, tudi od prekletstva k odrešitvi ali, če si dovolimo še bolj religiozen izraz, k zveličanju.

Pripoved *Dogodka* se v tem pogledu ne naslanja na kakršne koli skrite predpostavke. Govori o množičnem izbruhu samomorilskih dejanj med prebivalstvom severovzhodnih ZDA. Srednješolski učitelj naravoslovja Elliot Moore (Mark Wahlberg) se z ženo Almo (Zoëy Deschanel), prijateljem Julianom (John Leguizamo) in Julianovo hčerko Jess (Ashlyn Sanchez) pred Dogodkom iz Philadelphie zateče na podeželje, vendar se samomori kmalu razširijo na vse redkeje poseljena območja. Elliot se postopno dokoplje do sklepa, da samomore povzročata nevrotoksin, ki ga v ozračje spuščajo rastline, ki v bližini zaznajo prisotnost večjih skupin ljudi. Vegetacija se je začela braniti pred človeškim svinjanjem.

Elliot je kot praktikant znanstvenega mišljenja do dobra seznanjen z osnovnimi predpostavkami sveta, v katerem biva, in te predpostavke ostanejo do konca filma trdno na mestu. Ker je po prepričanju ekolog, mu ni tuja niti zamisel o rastlinski samoobrambi. Nad lastnimi spoznanji je tu in tam šokiran, a ta šok ni posledica krhanja temeljev njegovega svetovnega nazora, pač pa gre kvečjemu za presenečenje nad radikalno izpeljavo resnic, v katere tako ali tako že verjame. Stara floskula se glasi, da je človeštvo virus – v *Dogodku*

virus pač naleti na nenadejan imunski sistem. Da gre za spopad med vrstami, Shyamalan poudari z vpeljavo lika gospe Jones, ostarele rovtarke, h kateri se proti koncu filma zatečejo Elliot, Alma in Jess (Julian podleže toksinu). Navadno bi bila podoba samotne ženske, ki si sama prideluje hrano in ne mara stikov s civilizacijo, metafora za harmonično sožitje med človekom in ostalim življenjem. Bila bi potrditev, da je človek v naravi pod določenimi pogoji vendarle doma. A ko zapiha veter in se gospa Jones brutalno pokonča, dojamemo, da je razkol popoln.

Če nas je Shyamalan doslej dražil z možnostjo obstoja nepriznanih, pravljicnih svetovnih ureditev, nas v *Dogodku* straši z možnimi implikacijami reda, ki ga priznavamo.

[1] Shyamalan je vse filme od *Wide Awake* do *Podvodne deklice* naphal z namigi na razplet oziroma zasuk. Na bližino sledov »kozmičnega reda« marsikdaj namigne z rabo živo rdeče barve. Tako se rdeča barva v celotnem *Šestem čutu* pojavlja le v prizorih, ki vsebujejo nadnaravne prvine. V *Znamenjih* ima invazija nezemljanov eno samo pripovedno funkcijo (tu hočem reči, da je kot katalizator razpleta popolnoma zamenljiva s katero koli drugo katastrofo): ko morilski vesoljec napade družinsko domovanje Grahama Hessa, lahko ta poveže sinovo astmo, hčerino obsedenost z natakanjem svežih kozarcev vode in bratovo zaletavo igranje bejbola v dokaz, da mu je skozi usta umirajoče žene, ki jo je z džipom prepolovil vaški veterinar, spregovoril sam bog. Shyamalan se je zasuku v *Dogodku* po lastnih besedah izognil tudi zato, ker so bili gledalci zaradi lovljenja namigov in ugibanja o koncih vse manj pozorni na druge vidike njegovih filmov.

## NESREČNA JE DEŽELA, KI POTREBUJE HEROJE: 40 LET ITALIJANSKEGA POLITIČNEGA FILMA

ČE FILMSKA ZGODOVINA V SVOJIH UČBENIKIH ITALIJANSKI FILM TAKOJ PO DRUGI SVETOVNI VOJNI ZVESTO ENAČI Z NEOREALISTIČNIM GIBANJEM, POTEM ČAS PO LETU 1968 V PODOBNI MERI ZAZNAMUJE STRM VZPON POLITIČNEGA FILMA. ŠTIRIDESET LET NJEGOVE EVOLUCIJE BO RAZČLENILA OKTOBRSKA RETROSPEKTIVA V CANKARJEVEM DOMU, HKRATI PA VELJA PROTAGONISTE IN NJIHOVA TEMELJNA DELA UREDITI V SMISELNO CELOTO.

MATIC MAJČEN

**T**eme, ki so zaznamovale tradicijo italijanskega političnega filma od leta 1968 dalje, sicer niso bile nikakršna novost. Čeprav je večina avtorjev, ki jih uvrščamo v to kategorijo, črpala svoj navdih iz revolucionarnih pariških dogodkov maja '68, pa je vendarle bilo ob tem nemogoče prezreti bogato dediščino, ki jo je, ne toliko slogovno, ampak predvsem tematsko, podedoval povojni neorealizem. Konkretni družbenopolitični »tukaj in zdaj« se je namreč slabi dve desetletji po Rosselliniju, Viscontiju in de Sicu ponovno aktualiziral na vsebinski ravni, to pa je dejstvo, ki še zdaleč ni samoumevno. Ko namreč film na bolj osnovni ravni postavimo v sfero političnega in se sleherni izdelek pokaže bodisi kot takšen, ki zakriva (iluzionistična hollywoodska tradicija) ali razkriva (refleksija produkcijskih pogojev) izprijena družbena razmerja, pusti slednja polovica svoj podpis kvečjemu skozi radikalnejšo avantgardno produkcijo, ki na ta način zavrača obstoječe tradicije. Metoda, ki jo je privzel italijanski film, je torej kompromisna: oprijemljivemu družbenemu referentu nadeti klasično narativno sporočilno formo, ki je hkrati prežeta s prvoosebni avtorskim pečatom, prav ta pa delo iztrga iz rok reportažnega in ga uvrsti v območje umetniškega diskurza.

Ko si je Bernardo Bertolucci leta 1964 zastavil nalogo posneti prvi italijanski film, ki bi govoril neposredno o politiki, takrat še nikakor ni mogel vedeti, da bodo štiri leta pozneje naslov tega filma, *Pred revolucijo* (Prima della rivoluzione), uporabili na naslovnici enega večjih francoskih dnevnikov, da bi s temi

besedami nazorno predstavili burno dogajanje pred izbruhom na ulicah Pariza. Ob nastanku filma je bil Bertolucci še zgolj mlad avtor, željan reflektirati svojo osebno politično dilemo, razpetost med buržoazno provincialno družinsko ozadje in marksistično misel, ki je vedno bolj prevevala njegovega duha. Ni treba posebej poudarjati vpliva, ki ga je, predvsem v simpatiziranju s komunistično stranko, nanj imel Pier Paolo Pasolini, praktično družinski prijatelj in človek, ki je Bertolucciju dal priložnost opravljati asistentska dela na lokaciji snemanja filma *Berač* (Accatone, 1961). In če je s svojim političnim prvencem preroško napovedal prihodnje dogodke, je kasneje, maja leta 1968, še enkrat zadel duh časa, ko je ravno ob pariških izgredih snemal film *Partner* (1968), shizofren pogled na revolucijo in kulturo tistega obdobja. Ta je v svoji prepletenosti godardovske avantgardne estetike in radikalnih političnih sporočil postal eden najbolj pristnih dokumentov vznesenosti in množične evforije v času konzervativnega zloma, njegova neposredna naslovitve gledalca ob koncu filma pa v svoji dandanes redko videni mladostniški zanesenosti njen najčistejši izraz. V posnemanju Godarda, svojega mentorja onstran meje, je šel celo tako daleč, da je v svojem prepričanju o pomembnosti novega vala z novinarji začel govoriti francosko in razglasil ta jezik za edino pravo izrazno sredstvo filmske govornice. In če je sam majski upor predstavljal konfrontacijo med mladostjo in ostarelim, med prihodnostjo in preteklostjo, inovacijo proti avtoriteti, se je vzporedno s tem v Bertoluccijevem opusu začela serija del, ki sestavljajo niz trajno padajoče očetovske avtoritete. V naslednjih filmih bo figura očeta

označena za izdajalca (*Pajkova strategija* [Strategia del ragno, 1970]), zabodena z nožem (*Konformist* [Il conformista, 1971]), ustreljena (*Zadnji tango v Parizu* [Ultimo tango a Parigi, 1972]) in brutalno zaklana z vilami (*Dvajseto stoletje* [Novecento, 1976]).

Prav *Pajkova strategija* predstavlja najbolj prefinjen primer prepletanja osebnega z družbenim, a hkrati tudi (in to je njegov največji narativni dosežek) sedanjega in preteklega. Ni bilo zaman Bertoluccijevo opozarjanje, da je obravnava zgodovinskih in političnih tem v filmu izključno stvar sedanjosti, pa naj bo ta še tako dobro zamaskirana pod krinko preteklega. Film se sooči z atmosfero nostalgčnosti po bleščečem času fašizma v italijanski družbi in se osredotoči na trenutke, ko je družbeno pomenljiv dogodek že globoko v preteklosti, a ga je treba »za nazaj« umestiti v simbolne zgodovinske tokove. Čas, ko se dvigajo spomeniki, pišejo učbeniki, zadnji trenutki, ko je še možno razkriti resnico lažnih herojev, preden je zacementirana v hladnem marmorju za večno izrezljanih slavošpevov. Prisotno je mojstrsko prehajanje med preteklostjo in sedanjostjo: akter s počasnimi koraki stopi v senco in se že v naslednjem trenutku kot silhueta reinkarnira v svojega med vojno umrlega očeta, naenkrat se zaslíši glas preteklosti, ki preprosto zaživi v telesih potomcev kot nekakšno genetsko nezavedno. Postavimo temu ob bok še njegov naslednji film, *Konformist*, in vanj vključen oris patološke psihološke konstitucije, ki služi kot argumentacija fašističnih temeljev družbe. Življenje glavnega akterja Marcella (Jean-Louis Trintignant) je označeno z dekadenco, družinsko disfunkcionalnostjo, travmatičnim otroštvom in moralno izprijenostjo



Preiskava o neoporečnem državljanu

ter pripelje do večnega iskanja nadomestnega očeta, katerega figuro in smisel najde samo v podrejenosti fašistični stranki. Okoliščine, ki so botrovale nastanku teh del, so dandanes na italijanskem področju nezamisljive. Bertolucci je na primer *Pajkovo strategijo* naredil za nacionalno televizijo RAI in je imel kljub subverzivnosti tematike popolnoma proste roke v

ustvarjalnem procesu. In prav to je pripeljalo do neverjetnega dejstva, da je film, četudi ni zašel v kinodvorane, videlo 20 milijonov ljudi, to pa je številka, ki ji kakšen *Konformist* ni bil niti blizu, še več, z njo se niso mogla primerjati niti najpopularnejša dela Sergia Leoneja in Federica Fellinija iz tistega obdobja.

Zlato obdobje političnega filma v Italiji, zgodnja se-

demdeseta, je zaznamoval impresiven seznam avtorjev in njihovih del, ki ustvarjajo korpus kompaktnega tematskega okvira. Elio Petri je pripadnik delavskega razreda, čigar filmi odražajo nekakšen *huis clos*, brezizhoden položaj individuuma, soočenega z absurdnostjo institucionalne strukture. V *Preiskavi o neoporečnem državljanu* (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1970) zloraba moči morilca – policijskega načelnika (Gian Maria Volontè) ni razkrinkana, pač pa skorumpirana struktura izvršilne oblasti priskoči na pomoč v ohranjanju njegovega položaja, da je v komičnem obratu prisiljen vzkliskniti: »Priznam svojo nedolžnost!« *Delavski razred gre v raj* (*La Classe operaia va in paradiso*, 1971) niza nevrotične velike plane oznojenega in umazanega Volontèjevega obraza in s tem oriše zamajano razsodnost manualnega delavca, ki je ob zavesti o živi fatalnosti položaja proletariata v marksistični enačbi priveden na rob norosti, medtem ko v *Lastnina ni tatvina* (*Proprietà non è più un furto*, 1973) prikaže kapitalistično lastnino kot bolezen sodobne družbe ter obenem legalne in nelegalne načine njene akumulacije označi kot moralno enakovredne. Francesco Rosi, otrok Neaplja in predvsem v svojih zgodnjih delih neorealizmu najbolj naklonjen avtor, s svojim filmskim univerzumom uradnikov, funkcionarjev, mestnih svetnikov, politikov, gospodarstvenikov in birokratov analitično razloži delovanje političnih mehanizmov, manifestacij moči, prebojev interesa. Vsak film ponazori, kako po tej neusmiljeni poti blede idealizem, ki je vsakič znova izpodbijan za lažjo, podkupovanjem, umorom. V *Zadevi Mattei* (*Il Caso Mattei*, 1972) je dobronamerna vizija italijanskega razvoja, postavljena v povojni čas neokapitalističnega razmaha in okolje naftnih multinacionalk, zrušena v spletkarstvu teorije zarote. *Roke nad mestom* (*Le Mani sulla città*, 1963) vržejo luč na korupcijo v nepremičninskih poslih, drugje spet na mafijo (*Salvatore Giuliano* [1962], *Lucky Luciano* [1973]), vojsko (*Ljudje proti* [Uomini Contro, 1970]), beloovratniški terorizem (*Odlična trupla* [Cadaveri eccellenti, 1976]), vlado in cerkev (*Jezus se je ustavil v Eboliju* [Cristo si è fermato a Eboli, 1979]) ... Marco Bellocchio je medtem opravil svoj izrazito osebno motiviran napad na vrsto različnih institucij, od družine v *Pesteh v žepu* (*I Pugni in Tasca*, 1965), katoliškega internata (*V imenu očeta* [Nel nome del padre, 1972]), tiska (*Dajte pošast na naslovnico* [Sbatti il mostro in prima pagina, 1972]), vojske (*Victory March* [Marcia trionfale, 1976]) – seznam, ki se z obravnavo katoliške cerkve razprostre čez prelom stoletja do obravnave katoliške cerkve v *Uri religije* (*L'Orà di religione*, 2002). Ne pozabimo ob tem še avtorjev, kot so Damiano Damiani, Paolo in Vittorio Taviani, Pier Paolo Pasolini v svojem poznem obdobju, Lina Wertmüller (kot osamljena ženska figura v tipično neženski družbi), in izriše se bogato jedro del, prek katerega si je predvsem Gian Maria Volontè kot reden in najbolj karizmatičen igralec ustvaril status resnične ikone političnega filma



Odlična trupla



Zadeva Mattei

v sedemdesetih letih.

Ni dvoma, da je takšen umetniški izbruh svoj motiv črpal v aktualnostih, ki so tisti čas polnile naslovne strani časopisov. Z obratnim sorazmerjem filmskega vzpona se je namreč italijanski gospodarski čudež šestdesetih let začel rušiti skozi serijo negativnih ekonomskih trendov in razkritih korupcijskih škandalov, družbeno realnost navadnih državljanov pa je začel krojiti strah pred terorizmom. Napadi so se vrstili celo desetletje: na Piazzii Fontana v Milanu (1969), v Brescii (1974), na vlaku med Firencami in Bologna (1974), vrh pa sta predstavljala ugrabitev in umor Alda Mora, nekdanjega predsednika vlade in vodje Krščanskih demokratov, s strani Rdečih brigad leta 1978. Še en lep dokaz, da so skrajno negativni družbeni pojavi izvrstna podlaga za filmsko kontemplacijo. Lik terorista v italijanskem filmu prav tako ni bil nič novega (začeni z De Bosiovim *Il terrorista* [1963]), čeprav je res trajalo kar precej časa, da se je izvil iz stereotipnih podob in privzel humano obliko na filmskem platnu. Brez izjeme je bil že na prvi mah orisan in označen kot okrutni nasilnež brez emocionalne razdvojenosti, dokler ni *Udarec v srce* (Colpire al cuore, 1983) Giannija Amelia ostrim kritikam navkljub razbil ustaljene percepcije. Gre za delo, kjer so napadalci prvič »udomačeni«. »Nimajo treh glav ali pa vampirskih zob ... naučili so se izgledati kot normalni ljudje.« Ne ostajajo več neka eksterna, temačna sila, pač pa imajo svoje vzroke za ekstremno početje, tudi argumentirane na način, ki vsaj delno zavrača enostransko obsojanje tovrstnega nelegalnega političnega angažmaja. Prav ta ponotranjenost pa še enkrat več izide iz ojdipskega trikotnika. Zdaj je študentska generacija revolucionarnega leta '68 zasedla mesto očetov, soočiti pa se mora s svojim naraščanjem, ki je izrazito apolitičen in moralističen. Izmed vseh realnih dogodkov je predvsem Morova ugrabitev

služila kot motiv za nastanek cele vrste filmskih del, ki so podoživljala te za Italijansko družbo tako travmatične teme. Nedavni Bellocchijev *Dobro jutro, noč* (Buongiorno, notte, 2003) tematsko razraste prav iz semen, ki so zasejana v Ameliovem delu. Tostran terorizma skozi to prizmo sestavljajo osebne in psihološke dileme, ki spremljajo povzročeno nasilje, s paranojo, stresom in moralno razdvojenostjo kot vsakodnevni spremljevalci neskončne igre skrivalcin.

Nad italijansko filmsko industrijo so prerodu političnega filma navkljub dolgo visele temne sence. Statistično gledano so se prav v tem obdobju začeli strmi padci števil v vseh kategorijah. Vedno manj kinodvoran v državi, zmanjševanje števila prodanih vstopnic (ki se med leti 1975 in 1979 prepolovi!), zmanjševanje števila posnetih filmov (z 294 leta 1968 na 98 leta 1978), da ne omenjamo cen vstopnic, ki se v tem obdobju zaradi inflacije praktično podvojijo. Dolgoročni trend je kasneje pokazal, da so prav ti padci povzročili, da je delež domače produkcije padel z vrhunca v zgodnjih sedemdesetih (61 odstotkov) na 47 odstotkov leta 1980 in je do leta 1993 dobesedno potonil, ko se je ustalil na 13 odstotkih in je ameriški film preplaval (tudi) italijanski trg. Jasno je bilo predvsem to, da so razmere, v katerih so omenjeni avtorji ustvarjali, predmet nenehnega poslabševanja z velikim vprašanjem nad možnostmi ponovne renesanse, kot je bila tista v začetku sedemdesetih.

Obdobje osemdesetih in devetdesetih let je za italijanski film bržkone sinonim velikega mednarodnega uspeha, saj so tako Bernardo Bertolucci (za *Zadnjega kitajskega cesarja* [The Last Emperor, 1987]) kot tudi Giuseppe Tornatore (*Cinema Paradiso* [Nuovo cinema Paradiso, 1988]), Gabriele Salvatores (*Mediterraneo* [1991]), Roberto Benigni (*Življenje je lepo* [La Vita

è bella, 1997]) za svoja dela osvojili oskarje, poleg dodatnih nominacij za Giannija Amelia, Ettoreja Scolo, Francesca Rosija ter filmov *Poštar* (Il Postino, 1994, Michael Radford) in *Malèna* (2000, Giuseppe Tornatore). Naenkrat smo v času, ko angleški režiser posname italijanski film, in to ne kjerkoli, pač pa v pristnem sredozemskem okolju, z igralci, ki uporabljajo neokrnjene dialekte iz odročnih obmorskih vasic, prav takšen film pa potem požanje slavo – v Los Angelesu, srcu ameriške filmske industrije. In prav to je, vsaj glede političnega filma, terjalo svojo ceno, kajti v ospredje je vstopil trend obravnavanja političnega na bolj površen, nezainteresiran način, zgolj kot podlaga melodramatskih ali komičnih karakternih prepletanj, ki se praviloma ne sprašujejo o resničnih vzrokih prikazanih dogodkov. A takšen film, katerega najbolj opazna recentna predstavnika sta bržkone *The Best of Youth* (La Meglio gioventù, 2003, Marco Tullio Giordana) in *Moj brat je edinec* (Mio fratello è figlio unico, 2007, Daniele Luchetti), je vendarle potrebno strogo ločiti od zapuščine »resnega« političnega filma po vzoru klasikov 70-ih let.

Svež veter je medtem vendarle zapihal s prihodom skupine filmarjev *auteurjev*, daljnih potomcev *commedie dell'arte*, kot so Maurizio Nichetti, Carlo Verdone, Massimo Troisi, Daniele Luchetti in Nanni Moretti. Predvsem slednji je v filmih, kot so *Miša je končana* (La Messa è finita, 1985), *Rdeča parabola* (Palombella Rossa, 1989) in *April* (Aprile, 1998), zmes osebnega in političnega vpejal v nove, postmodernistične termine refleksije produkcijskih pogojev. V političnofilmskem diskurzu spet drugje v ospredje stopi tema priseljavanja, ki je filmske elaboracije doživela v zgodnjih delih Mattea Garroneja in najbolj odmevno v Ameliovem *Lamerica* (1994).

Če so stvari nekako tekle svojo pot, potem je tre-





Aligator



Dobro jutro, noč

ba reči, da so bile spremembe, ki so se zgodile takoj po prelomu stoletja, popolnoma nepričakovane. Še preden se je leto 2001 začelo kristalizirati kot prelomno v svetovni geopolitiki, je Italija obstala šokirana ob dogajanju med protiglobalizacijskimi protesti v Genovi. Svet so obkrožile podobe, ki so same po sebi govorile o nezaslišanem nasilju vojske in policije, ki je kulminiralo 20. julija s smrtjo mladeniča po imenu Carlo Giuliani. Ob robu dogodkov je nastala kopica predvsem reportažno naravnanih filmskih del in eno izmed njih, *Another World is Possible* (Un mondo diverso è possibile, 2001), je zagotovo vredno omembe. Gre za pust video dokument, ki v odsotnosti globlje vsebinske in metodološke komponente ne preseže ravni tako pogosto vidjenih televizijskih posnetkov s prizori z ljudmi nabitih ulic. Kljub vsemu pa je to filmsko delo, pod katerega se je bilo pripravljenih podpisati 33 eminentnih italijanskih ustvarjalcev, med njimi tisti, ki so soustvarjali vzpon političnega filma v sedemdesetih (Bellochio, Damiani, Pontecorvo, brata Taviani) kot tudi znani obrazi poznejše generacije (Salvatore, Luchetti, Marco Tullio Giordana). Če ne drugega, je to vsaj služilo kot priznanje, da so dogodki v Genovi julija 2001 znova ustvarili pogoje za obuditev Godardove izjave o fotografiji kot goli resnici in filmu kot prostoru, kjer se le-ta reproducira 24-krat na sekundo.

Očitno je Genova bila motivacija in znak, da so se politični filmarji spet pripravljali množično lotiti dela. Če gre verjeti Morettiju v *Aligatorju* (Il Caimano, 2006), potem je bila ta tišina umetno ustvarjena, in čeprav je ime grobarja medijske svobode na ustnicah vseh, se je snemanja političnega filma dandanes zaradi samocenzure pripravljen lotiti samo kakšen *grindhouse* avtor, ki po zaporedju nesrečnih naključij pristane sredi produkcije politično opozicionalnega filma. Temeljna težava Morettija in družčine je seveda ta, da

je Silvio »Il Cavaliere« Berlusconi svojo politično moč dobil prav prek megalomanskega medijskega vpliva in tako vzel glas kritičnim konkurentom. »*Trideset let pa nobenega filma o Berlusconiju!*« so besede, manifestirane v *Aligatorju*. Sklicujoč se na dokumente, ki razkrivajo njegove »propagandne« metode, ta molk resnično še zdaleč ni naključen. Pravzaprav je neverjetno, kako daleč je na neki točki segel – omenimo dejstvo, da je bil leta 2004 film *Citizen Berlusconi* (2003, Andrea Cairola, Susan Gray), ki razkriva marsikatero zamolčano dejstvo za premierovim stampedom po italijanski demokraciji, v sumljivih okoliščinah umaknjen s festivala v Oslu, da bi ga šele pozneje, kljub pritiskom italijanskega veleposlaništva, vendarle predvajali. Verjetno je dovolj zgovoren podatek, da Maurizio Fantoni Minella v svojem pregledu italijanskega političnega in socialnega filma do leta 2004 (*Non riconciliati: Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*) na 200 straneh le enkrat omeni Berlusconijevo ime, pa še to ni ravno v kakšni neposredni povezavi s konkretnim filmskim izdelkom.

*Aligator* je trenutek v italijanskem filmu, ko se eksplicitno artikulira nostalgija za zlatim obdobjem političnega filma. Trenutek je iz več razlogov nadvse primeren. Najprej zato, ker sta takoj po tistem, ko je *Aligator* dobro ogrel politično angažirane obiskovalce kina, prav letos filmsko Evropo stresli dve izstopajoče ostri filmski deli, *Gomorra* Mattea Garroneja, ki daje vpogled v sodobne mafijske združbe in je odnesla veliko nagrado na festivalu v Cannesu, ter *Il Divo* Paola Sorrentina, zgodba o sedemkratnem predsedniku vlade Giuliu Andreottiju, ki je z istega festivala domov prinesel nagrado žirije. Drugi razlog pa tiči v tem, da sta bila ta dva ustvarjalca rojena prav v izdihljajih revolucionarnega leta 1968 in tako simbolično zaznamujeta okroglo številko, ki jo je film skozi dela njenih

predhodnikov že pretekel.

Politični film v Italiji je tako sklenil polni krog in njegova štiridesetletnica je dejansko vredna proslave. V luči te tradicije je izredno razveseljivo dejstvo, da je bil sam Andreotti, danes 89-letni senior, po ogledu filma naravnost razjarjen nad perspektivo, skozi katero ga v filmu predstavlja avtor izrazito mlajše generacije. Mar ni to najlepši dokaz izpolnitve poslanstva, ki si jo je tovrsten umetniški izraz zadal že na samem začetku pred štirimi desetletji? Takšen film je svojo prepričljivost vedno gradil na neposredni naslovitvi na nosilce politične moči in s tem na reviziji mitov o družbenih temeljih, vedno je bil *j'accuse*, trdno umesčen v aktualno družbeno sfero, kljub temu da je pod kostumi preteklega to pogosto zelo dobro zakrival. Apel gledalcem v Bertoluccijevem *Partnerju* danes odzvanja kot ponovno uporaben niz stavkov, le da z njim filmarji, kot so Moretti, Garrone in Sorrentino, kličejo svoje kolege, da je pot odločnejši in necenzurirani artikulaciji političnih mnenj znova odprta, možna in v času današnje ponovne renesanse fašizma celo nujna: »Samo ozrite se okrog sebe, poleg vas ali dve vrsti naprej, tam je ... vohuni za vami – vaš *Giacobbe* (vaš notranji revolucionarni dvojnik op. a.). *Kajti imate ga tudi vi, on je tisto, kar hočete biti. Zato se ga bojite in se mu izogibate, zanikate njegov obstoj. [...] Kako bi bilo, če bi se vsi naši Giacobbeji združili v mafijo, v stranko, v vojsko, in bi se borili proti našim sovražnikom? Bodite pogumni in poskusite najti svojega Giacobbeja, ko boste odhajali iz kinodvorane.*«

Generacije so se zamenjale, pogoji so se spremenili, zamisel in izvedba pa nedvomno še vedno ostajata enaki.

# SUROV IN NEŽEN OBENEM – SVET ISILD LE BESCO

ISILD LE BESCO, KI SE PO BESEDAH J. HOBERMANA PONAŠA Z ENIM NAJBOLJ EKSTOTIČNIH OBRAZOV, KAR JIH JE UZRL FILM, SO PRED LETI OZNAČEVALI ZA DIVJEGA OTROKA ALI PA VZHAJAJOČO ZVEZDO FRANCOŠKE KINEMATOGRAFIJE. DANES JE PO ŠTEVILU ODIGRANIH VLOG ŽE KAR FILMSKA VETERANKA, ČEPRAV JIH ŠTEJE KOMAJ 25 ...

## MAJA KRAJNC

Omenimo le nekaj najbolj odmevnih: kot 14-letnica je doživela svojo prvo spolno izkušnjo na filmskem platnu v kratkem filmu Emmanuelle Bercot *Devica* (La Puce, 1999); kot usodna ženska je nase opozorila pri 18-ih z glavno vlogo v *Robertu Succu* (2001) Céderica Kahna, takrat je prvič snemala z Benoîtom Jacquotom (*Sade*, 2000) in postala njegova muza; sledila sta *Kar naenkrat* (À tout de suite, 2004) in *The Untouchable* (L'Intouchable, 2006), ki ji je v Benetkah prinesel prestižno nagrado Marcello Mastroianni za najboljšo mlado igralko.<sup>1</sup>

Pri 23-ih se je igralka postavila za kamero in posnela svoj prvi igrani film. Ko ga je videl Chris Marker (sicer njen boter), je izkušnjo primerjal s tisto, ki jo je s prijatelji doživel ob Godardovem *Do zadnjega diha* (À bout de souffle, 1960) – češ da filmska umetnost vse od omenjenega Godardovega prvenca naprej ni doživela takšne revolucije, takšne inovativnosti. Morda je malce pretiraval, vendar pa je Isild Le Besco s svojim igranim prvencem *Polovična cena* (Demi-tarif, 2003), uro dolgim in nekoliko nenavadnim, predvsem pa zelo neposrednim portretom otroškega sveta, posnetim v duhu francoskega novega vala, v filmsko umetnost prinesla svežino – tako v izbiri nenavadnega predmeta kakor tudi v nenavadnosti načina, na katerega ga obravnava.

Na prvi pogled *Polovična cena* deluje sicer precej grobo, kakor lepljenka na hitro posnetih video beležkah intime treh majhnih junakov, a režiserka se otroškega sveta loteva artikulirano in kompleksno, brez senti-

mentalnega nostalgичnega prizvoka, vendar tudi ne z distance, kot je k svetu zapuščenih otrok v *Nobody Knows* (Dare mo shiranai, 2004) s prizadete distancirane pozicije odraslega pristopil cineast Kore-eda. Isild Le Besco otroški svet ponotranji, ob beleženju samosvojih junakov se spominja lastne otroške zavesti oziroma jih portretira skozi spomin lastne otroške zavesti. Na trenutke celo surovo, z otroško neprizadetostjo bdi nad očesom kamere. Ta deluje kakor tih, opazujoč – a vseeno sokriv pri vseh dejanjih – četrti člen otroškega tria oziroma tega podaljša v kvartet. *Polovična cena* deluje kakor posnet s »perspektive otroške zavesti«, film pa je bil tudi dobesedno posnet z otroške perspektive, saj je s kamero med otroki švilgal režiserkin brat Jowan.

Scenarij je napisala že pri šestnajstih. Do njegove realizacije je preteklo sedem let – kljub prestižnemu statusu vzhajajoče francoske zvezde noben producent ni bil voljan sprejeti projekta. Tako je takrat 23-letna Isild lastno stanovanje spremenila v »studio«, starejši brat je poprijel za kamero, mlajši je bil postavljen pred njo, materi pa je bila dodeljena vloga producentke. Tudi montaže v zaključni fazi projekta se je polotila avtorica sama.

Trije majhni junaki, po letih postrojeni od sedem pa do devet, ki se predstavijo v *Polovični ceni*, se zdijo kakor neločljivi siamski trojčki, rojeni sicer različnim očetom: najmlajša in na pol molččca Leo (Cindy David), Romeo (režiserkin bratec Kolia Litscher) in najbolj temperamentna oziroma najbolj jezikava najstarejša Louna (Lila Salet). Znajdejo se v otroku precej

nenaravni situaciji – zapusti jih mati, katere telefonski klici prihajajo zelo redko, tako da otroci, prepuščeni sami sebi, živijo v prav tako skorajda zapuščenem stanovanju sredi Pariza, kjer stradajo, se prehranjujejo z ukradenimi sladkarijami, hodijo v šolo, medtem pa si ves čas soglasno prizadevajo prikriti situacijo, v kateri so se znašli, pred zunanjim svetom.

Kamera jih beleži, medtem ko se igrajo, ko se na pol goli podijo zunaj, da bi se prehladili in jim zato ne bi bilo treba v šolo, ko zdolgočaseni ponoči ždijo v kinodvoranah, kamor se pretihotapijo, ker je doma hladno. Kamera nežno počiva na objokanih obrazih, tudi ko se zdi, da solze ne bodo usahnile. Otroci v filmu delujejo popolnoma naravno, kakor da sploh ne bi igrali – v nekem intervjuju je avtorica razložila: »Štirikrat so prišli k meni in z mano v svojih kostumih živeli tri dni. Pomembno je bilo, da sem izbrala otroke, ki so si film želeli posneti tako močno kot jaz. Mislim, da dobra igra izhaja iz vzajemne potrebe režiserja in igralca. Kot avtorica želim, da so moji igralci takšni kot jaz, kadar igram – popolnoma predani.«

Režiserka v filmu nastopi z glasom v *offu* – otroški vrvež, smeh in jok vsake toliko prekrijejo nežno izrečene, skorajda zašepetane besede, ki retrospektivno pripovedujejo grenko zgodbo trojice. Struktura filma deluje po principu asociativne logike avtoričinega lastnega bledega spominjanja in podoživljanja otroštva skozi portret trojice in njihovega sveta, ki bi ga lahko poimenovali »realnost za pol cene«.

Filmske mislece in krojače mnenja kakor tudi publiko je *Polovična cena* polariziral ... bolj kot bi lahko



Polovična cena



Charly

bila hvaljena kompleksnost strukture in na trenutke krut, a nenavaden in inovativen pristop k obravnavanemu predmetu, letijo očitki ne ravno redkim in v veliki večini neprijetnim prizorom otroške golote, za katero se zdi, da sploh ne nastopa v vlogi golote, ampak je le del otroškega sveta, svobode, naivnosti. Podobno reakcijo, polarizacijo mnenj, žanje tudi *Charly* (2007), drugi igrani celovečerec Isild Le Besco.

Tudi tega se je lotila podobno kot poprejšnjega, torej na nenavaden, svojstven način, le da otrok zdaj odrasča, se emancipira, skuša se odtrgati od staršev, zapustiti varno zavetje doma in ustvariti svojo neodvisno celico, prvič izkusiti spolnost.

Na prvi pogled *Charly* pripoveduje povsem enostavno zgodbo, vendar gre za kompleksen in ambiciozen film, ki ga gradijo dolgi posnetki, velikokrat brez dialoga, občutena odsotnost glasbe, groba, minimalistična, pa vendarle čutna mizanscena.

Like zarisujejo drobni detajli: 14-letni Nicholas (spet ga odigra avtoričin brat, Kolia Litscher, fant malce eksotičnega, vsekakor pa posebnega obraza, zmedenega pogleda in nežnih, polnih ustnic) v šolskih klopi velja za lenuha, doma – živi kot rejenc pri ostarelem paru – pa je, bolj kot ne, v napofo. Ko ga učitelj vpraša o načrtih za prihodnost, se odloči oropati starše in »štopati« do morja. Inspiracija vzklje s knjigo, dramo Franka Wedekinda *Pomladno prebujenje* (Frühlingserwachen, 1891), in razglednico, poslano z Belle-Îla, ki služi kot zaznamni trak v knjigi – oboje je učitelj pozabil v kavarni, kjer sta se pogovarjala. Ko pristane v Nantesu, Nicholas apatično obsedi ob cesti.

Po naključju sreča mlado prostitutko Charly (Julie-Marie Parmentier), ki ga vzame pod svoje okrilje. Zdi se, da ima nadnaravno moč, da v dečku prepozna ranljivost. Kaj kmalu ga grobo vpelje v svojo dnevno rutino, ki je sestavljena iz čiščenja, hranjenja in spanja,

*Mislim, da dobra igra izhaja iz vzajemne potrebe režiserja in igralca. Kot avtorica želim, da so moji igralci takšni kot jaz, kadar igram – popolnoma predani.*

omejenega na majhno prikolico zunaj mesta.

Medtem ko je treba Nicholasove želje in misli »razbirati« v minimalnih, negotovih premikih, predstavlja v svoji nenavadnosti privlačna Charly s svojo prezenco osrčje filma. Z »domačno« govorico, kako je treba postoriti to in ono, zapolnjuje majhen dnevni prostor prikolice. Njen govor, kretnje, njena energija odražajo popačeno mladost, ki se je zaradi nesrečnega, mladostniku tujega življenja bizarno spremenila v niz uniformiranih pravil; ta ji dajejo občutek, da ima svoje življenje pod nadzorom.

Majhna prikolica tako predstavlja metaforo navidezne uniformiranosti oziroma nadzora, ki gradi dekletovo osebnost, vanjo je pahnen osamljeni in izgubljeni Nicholas. Majhen prostor postane velik za oba. Na samem začetku je njuna komunikacija omejena na

minorne dialoge, sestavljene iz skopih vprašanj, ki jih zastavlja ona, in njegovega zmeraj enakega odgovora: »*Sais pas.*« Iz dneva v dan vsak na svoj način drobita premike, majhne odmike od zakoličenih »prikoličnih« pravil. Po nekaj dneh kot ponavadi sedeta k zajtrku, ki ga tokrat pospremi boralne vaje oziroma igra pasaže iz že omenjene Wedekindove drame *Pomladno prebujenje*, katere osrednja tema je odrasčanje dečka. Ko zgodba narekuje udarce, Nicholas nežno udarja Charly z žlico po nogi. Ona imitira kričanje, on jok.

Transcendencija, edini nežni odmik od dosledno načrtane in na trenutke mučne preprostosti naracije in sicer kohezivne mizanscene, so nekaj sekund trajajoče »blazinice«, dotiki nadčutnosti, ki zarežejo v »realnost«, skoncentrirano okrog kuhinjskega korita. Sklepamo lahko, da gre za vizualizacijo mladostnikovih sanj, podzavest, ki jo avtorica pretresljivo upodobi s klobučarji, meduzami, ki za nekaj sekund preplavijo platno, morskimi psi, mroži in akvarijskimi ribami. Zdi se, da se zmeraj vrača k vodi; v *Polovični ceni* nas z nekajsekundno zaveso vodnih mehurčkov spusti v otroški svet, na enak način ga tik pred odjavno špico zapustimo. Z vodnimi podobami Isild Le Besco gradi nekakšen most med otroško zavestjo in mladostnikovo podzavestjo, ranljivima svetovoma, ki ju razgalja v svojem avtorskem opusu.

[1] Glej portret Isild Le Besco v *Ekranu* (april-maj 2007).

# DVAKRAT NAOKOLI

O SVETLANI PROSKURINI, V MEDNARODNIH VODAH PREPOGOSTO PREZRTI RUSKI CINEASTKI, IN NJENIH PORTETIH »NOVE RUSIJE«, O ODNOSU Z ALEKSANDROM SOKUROVIM, VEČ KOT DESETLETJE TRAJAJOČEM AVTORSKEM MOLKU IN, NE NAZADNJE, O NJENIH NEUSPEŠNIH POSKUSIH LOČITVE UMETNOSTI OD ZASEBNEGA.

OLAF MÖLLER

PREVOD: MAJA LOVRENOV

Zagotovo je znak preporoda ruske kinematografije, da se kar nekaj tistih avtorjev, ki so prihajali do svoje veljave v zadnjih letih ZSSR, le da bi hibernirali v naslednjem desetletju suše, zdaj zbuja in ponovno vzpenja, čeprav počasi. Žalostno je, da jih skoraj nihče ni zares čakal: mednarodna filmska kultura se je zdela še kar zadovoljna z mojstrom Aleksandrom Sokurovim in njegovo ogromno, raznovrstno produkcijo – in niso ravno pogrešali ruske kinematografije kot take; občasno je bilo čutiti celo neke vrste olajšanje, da se ni bilo treba ukvarjati z njo: hladna vojna in način, na katerega je vplivala na kulturno občutljivost tukaj, sta poskrbela za to odtujenost od celotnega kinematografskega konteksta ...

Brezbrižnost, s katero je bil sprejet izjemen celovečerni povratek Svetlane Proskurine *Remote Access* (Udaljonij dostup) v Benetkah leta 2004, je skoraj simptomatična: kaj narediti z njim, kam in kako ga umestiti na »zemljevid«? Da so, čeprav v še tako majhni meri, poudarjali, da je učenka Sokurova, zagotovo ni pomagalo, kakor ni pomagala intimistična hladnokrvna diskretnost njenega stila niti njegov poseben način presejanja običajnih kategorij predalčkanja filmov po žanrih, stilu, itd., niti moteča natančnost, s katero je naslikala modernistični skupinski portret »novih Rusov« v monokromatičnih barvah ... Ob tem povejmo, da četudi so *Remote Access* ignorirali v prid – pogosto odličnih – filmov, ki so se bili bolj pripravljene razkazovati, je ta film – njegova hladnokrvnost, somnambulen tempo, ledeniške podobe v nenavadnih odtenkih, v zamrznjeni bež, sveži zgodnjepomladni zeleni in zračni svetlo sinji, kot tudi presunljiva prisotnost Dane Agiševe – ostal v mislih presenetljivo veliko glav; preveč poseben, da bi ga kar tako sprejeli, preveč edinstven, da bi ga pozabili.

Naslednji film Svetlane Proskurine *The Best of Times* (Lušče vremena goda, 2007), ki je sprožil pravočasno retrospektivo na mednarodnem filmskem festivalu v Rotterdamu letos, je le razjasnil tisto, na kar je *Remote Access* že namigoval: ne le da se vrača k svoji

obrti v filmu in fikciji, ampak se vrača tudi k svojemu majhnemu opusu pred dvanajstletnim obdobjem relativne tišine in na novo misli vsak film posebej – ter prek tega morda premišluje o (ne)zveznosti med poznim SZ in današnjo kapitalistično surovo Rusijo.

Veliko se govori o prijateljstvu in zelo občasnem sodelovanju med Svetlano Proskurino in Aleksandrom Sokurovim – delala je na scenariju za *Ruski zaklad* (Russkij kovčeg, 2002) –, toda zagotovo ni, kot prepogosto namigujejo, njen učitelj, mentor, vzornik ali karkoli podobnega. Težko je reči, ali obstajajo kakšni mentorji ali vzorniki zanjo (in zakaj bi sploh morali obstajati?), toda obstaja učitelj Ilija Averbah in tu je tudi igralec in bivši mož Viktor Proskurin, čigar prisotnost – mrka možatost z vso svojo ranljivostjo – jasno oblikuje njene prve štiri filme. Ob povedanem je Proskurinovo fascinatno poslušati, saj v svojem načinu govora o življenju in filmu ter načinu analiziranja svojega lastnega dela včasih zveni skoraj kot Sokurov, ko hrepeni po duhovnosti, ki je očitno odsotna na površini vseh njenih del razen enega – *Reflection in a Mirror* (Otraženie v zerkale, 1992). Če obstaja Bog v njenih filmih, je v razpokah ali zunaj kadra, je predmet hrepenenja, ki je nedosegljiv.

Rojena 27. maja 1948 v Krivcu (Novgorodska Oblast) kot Svetlana Kolganova je najprej študirala dramo na leningrajskem Inštitutu za gledališče, film in glasbo, potem pa si je našla službo pri Lenfilmu, kjer je delala kot asistentka Ilije Averbaha, kar jo je vodilo k vpisu na nadaljevalni študijski program režije in scenaristike. Svoje desetletje vajenstva in učenja je dovršila s kratkim filmom *Parent's Day* (Roditel'skij den, 1982). Takrat je bila v svojih tridesetih in vse njeno dotedanje življenje se pokaže na filmu – kakor tudi njeno delo z Averbahom, zdaj že nekoliko pozabljenim mojstrom napetih, psihološko zapletenih dram, katerih vzdušje pridušenega obupa, zatrtih krikov in vznemirjenih šepetanj popolnoma povzame – ko jih gledamo za nazaj – drugo ledeno dobo SZ, tj., leta od Brežnjeva do Andropova.

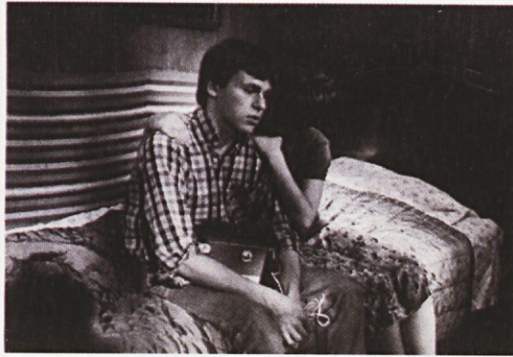
*Parent's Day* (njeno edino delo, podpisano s de-

kliškim priimkom) je predvsem študija anksioznosti: oče (Viktor Proskurin) se skuša soočiti s tem, da se bo kmalu srečal s hčerko, plodom prejšnjega življenja in ljubezni, ki je ni videl že celo večnost, medtem ko se njegova nova žena počuti ogroženo zaradi te preteklosti, čustev, spominov in vprašanj, ki jih to srečanje začneja prebujati v tem moškem. Zgodba in njeni podtoni so precej averbahovski – režija pa niti ne toliko: ta moteč občutek oddaljenosti v podobah – neradoveden, a empatičen – da, to je protislovje, svet Svetlane Proskurine je le to – ta čuden občutek, da gledaš skozi čisti drobec ledu, zaradi česar barve žarijo malo premočno, da bi bilo prijetno, ta potreba po narativnih luknjah in nenadnih grčah v strukturi.

Briljanten 77-minutni zgoščeni celovečerni prevenc *Playground* (Detskaja ploščadka, 1986) razvije stilizme filma *Parent's Day* v zgodbi, ki je v primerjavi z resnostjo kratkega filma videti skoraj lahkotna: najstniška romantična drama, ki se spremeni v zgoščeno kriminalko. Uglašen tip osvaja napol nedostopno punco v parku, zaljubita se z ironičnim izkazovanjem trmaste do nerodne nonšalance, le da bi se kmalu preselila skupaj. En od njunih sosedov je policist, drugi ropar; prisotnost obeh je mogoče čutiti, še posebej ko prvi opazi, da drugi poskuša povleči fanta v svoje podvige (vlome, rope, obožene rope ...). Nedeljski popoldanski izleti postanejo novačenja, obiski na poti domov iz službe pa postopoma neuradna zasliševanja z rahlo zavitim opozorili ... Ta igra mačke z mišjo nudi Proskurinovi obilo možnosti, da razdela še eno posebnost svojega stila: način, kako razčleni prizore do vznemirjujoče jasnosti – medtem ko imajo podobe nekaj zapečatenega na sebi, vse so istovrstne, a hkrati svojevrstne – pa prizori, ki jih gradi z njimi, in posledično filmske konstrukcije kot take dajejo občutek odprtosti ter krhkosti in hkratne trdnosti, kot pajčevina. V jedru vsega je stanovanje mladostnikov, njegova struktura: pritličje, okno s pogledom na dvorišče in vrata približno nasproti, ki se odpirajo na hodnik, tako da lahko praktično vsakdo v vsakem trenutku dejansko vstopi v odrejeni zasebni prostor para in ga



Remote Access



Playground



Reflection in a Mirror

krši – vrata se odpirajo mimogrede in okna so tam, da se sosedsko pokuka notri, kajne? V svojih naslednjih dveh filmih *Accidental Waltz* (Slučajni val's, 1990) in *Reflections in a Mirror* je začela vse bolj odločno delati s potujočo, tavajočo kamero in dolgimi, pogosto neodvisnimi kadri, ki poudarjajo prozorno, prosojno, minljivo naravo njenih prostorov, kjer zasebno in javno prepogosto postaneta neudobna celota in nikomur ni popolnoma za verjeti. Celo zrela zelena poletja, ki obliva *Playground*, v bistvu barva vsega tega obdobja, včasih močnejša včasih šibkejša – pri čemer je modra barva njenih sedanjih filmov –, je videti vedno bolj bolestna, kot plesen ali snet.

*Remote Access*, še eno mešanico kriminalke in najstniške romantične drame, lahko gledamo kot variacijo *Playground*, ponovni premislek njegovih idej in spremenjene družbenopolitične klime. *Remote Access* za izhodišče celo vzame linijo, ki jo zgodnejši film zavzre: ko fant osvaja dekle v parku, reče, da dandanes ljudje zmenjujejo po telefonu, ampak da je on še stara šola in dvori puncam v živo; 17 let kasneje mlada ljubimca le govori po telefonu, in ko se hočeta končno videti, eden od njiju umre. Fant je nekako vpleten v resno sumljive posle – njegov najboljši prijatelj se zdi bolj izvrševalec, on večinoma sledi življenju mesečnika s široko odprtimi očmi. Punca je hči pravega novoruskega para – oba starša sta zaposlena z zakonitimi šeststoterimi službami (nista ravno v oligarhični ligi, ampak blizu) –, ki preživlja svoje dneve, hrepeneč po čemerkoli že, in jo preganja ideja, da ji bo moški, ki ga bo ljubila, govoril z glasom, ki ga sliši v svojih sanjah. Srečata se – ne da bi karkoli v dramaturgiji in ritmu sploh namigovalo na to – tu ni nobene usode – po telefonu, potem ko je že vsaj pol filma mimo: ona je začela delati kot telefonistka na vroči liniji, da bi pobegnila nekam stran, medtem ko on, no, išče olajšanje – in se izkaže za Glas.

Medtem ko se *Playground* izteče v dolgem, lagodnem in skoraj nemem pregonu, pri čemer ropar umre na železniški ranžirni postaji, v *Remote Access* fant nenadoma izgine v puku gorečega zraka in jekla

– avtomobilska bomba. In medtem ko je *Playground* izris stanja udobne paranoje, kjer vsak skrbi za vsakega, ga obišče in preveri, je *Remote Access* bolj podoben rentgenu družbe nasilno ločenih sfer in sfer znotraj sfer, družbe, ki je videti vsa trdna, v bistvu pa je porozna in razjedena – stvari lebdi (s tem da sta pred leti fantovi mama in sestra utonili v nesreči s čolnom ...), so negotove in spremenljive. Karkoli je končno, je na zunanji strani. Recite temu duhovni film o odsotnosti boga. Imenujte ga realizem nove Rusije.

*Accidental Waltz* in *The Best of Times* sta podoben par: oba sta študiji ženskega staranja in želje; zgodnejši je bolj počasna medigra, samo razpoloženje z občasnimi dogodki, drugi pa je obsesivno gnan, občasno skoraj abstrakten, in kljub svoji površinski senzualnosti dokaj intelektualen esej o tem, kako lahko želja grdo zagode realnosti in vsem načinom, kako se je spominjamo.

Že začetek določi nadaljnji ton filma *Accidental Waltz* (ki ga je, tako kot *Playground*, napisal veliki Pavel Finn): kamera več minut nepretrgoma tava po dvorišču ter ustvarja ambient in nič drugega kot to, pri čemer skoraj dodekafonsko zvoneča glasba poudarja v bistvu materialistično naravo celega podviga – to je delo tekstur. Seveda obstaja zgodba – ženska v štiri-desetih z ekscentričnimi muhami in kapricami objokuje izgubo svojega ljubčka, ki se bo poročil z njeno nekdanjo prijateljico; uteho išče v zapeljevanju nekega mladeniča, svojega podnajemnika – toda tako povzemanje se zdi veliko preveč literarno, preveč vsakdanje –, stvari se tu ne razvijejo, pač pa vznikajo, spreminjajo svojo prisotnost; to je kot tihožitje postajanja. Človeštvo je videti kot popolnoma perverzno izrastek narave, njegov glavni smisel na Zemlji dvom in kaos. Plast bledeh senc – premalo svetlobe v tistem kotičku mesta – daje zgodnji zeleni Proskurinove boleštni odtenek sive.

*The Best of Times* je enako farsično potovanje skozi desetletja, ki se začne nekje v 60-ih letih in se konča v današnjih časih. Le ena stvar ostane nespremenljiva: objekt želje. Šest igralk igra dve ženski v treh življenj-

skih obdobjih, medtem ko moškega, ki ga obe ljubita, igra en igravec, katerega videz se ne spreminja, ne glede na starost lika. Da bi bile stvari še bolj begajoče, imata moški in ena od žensk isti vzdevek, Valja (skrajšava za Valentin in Valentina); tudi igralki, ki so predstavljale različna obdobja, so bile izbrane tako, da je videti, kot da si lika počasi izmenjujeta fizične lastnosti: bizaren odnos, ki ga obe ženski razvijeta ob skrivnostni smrti »njunega« moškega, ju preobrazi v celoto. Ljubezen ju je obsodila drugo na drugo – medtem ko bi ženski v *Accidental Waltz* radi bili z nekom, sta ženski v *The Best of Times* obsojeni na večno tovarštvo. Vse to v živi morsko-poletni modri, v belih odtenukih, ki brišejo spomine, in pomirjujočih žarkih rumene – vsakdanje pusto za razliko od *Accidental Waltz*, ki je v svojih radodarnih gestah rasti proti razkroju dajal občutek razkošnosti.

Danes Svetlana Proskurina pove, da je mogoče njena najhujša napaka do zdaj, da ni ločila svojega zasebnega življenja od umetniškega; kar pomeni: stvari med njo in Proskurinom so postale zmedene. Njuno zadnje sodelovanje in zadnje delo njenega prvega obdobja je postalo refleksija o tej zadušljivi simbiozi, a hkrati njen upravičeno najboljši film doslej – *Reflection in a Mirror*. Viktor Proskurin igra slavnega gledališkega igralca Viktorja, ki se bliža koncu svoje kariere in ga preganja lik, ki ga je ustvaril na odru. Viktor se prelevi v igralca in njegove stvaritve – pri čemer ostane malo od moškega, ki je bil izvor tega lika. Svet, skozi katerega prehaja, je bolj spomin z duševno krajino kot karkoli »resničnega«. Kaj pa je sploh bilo »resnično« v poznih 80-ih in zgodnjih 90-ih v sovjetski/ruski družbi, kinematografiji? Zanimivo je primerjati *Reflection in a Mirror* z, recimo, zadnjim monumentalnim delom Marlena Hucijeva *Infinitas* (Beskonečnost, 1992) ali *Swan Lake – The Zone* (Lebedinoo ozero – zona, 1990) Jurija Ilijenka; vsi so alegorije o zamrznjenem času. Človek se sprašuje, kakšno bi bilo spremljevalno delo Svetlane Proskurine k temu njenemu filmu.

## INEKS

ZAPIS OB NOVEM KRATKEM FILMU VEM REŽISERJA JANA CVITKOVIČA, KI JE ŽE ZAČEL POT PO SVETOVNIH FILMSKIH FESTIVALIH, JESENI PA PRIHAJA TUDI V DOMAČE KINEMATOGRAFE.

STOJAN PELKO

S pominjam se, da sta nam brata Coen v Cannesu razlagala, da sta posnela *Millerjevo križišče* (Miller's Crossing, 1990) v gozdu zato, ker je narava v svojem večnem spreminjanju vedno ista – in ti pač ni treba skrbeti za scenografijo. Gozd je gozd. A vsakič, kadar so se resni filmski avtorji zazrli v večno naravo, v *univerzalno*, se jim je nekje zadaj zgodilo, da so se morali do zadnjega detajla in še daleč čez lotiti *interierja*: zato sta Coena izdelala posebej velike stole, da so junaki bili videti manjši; zato je po uprizarjanju »zemlje pred človekom« Kubrick moral notranjost vesoljske postaje v *Odiseji 2001* (2001: A Space Odyssey, 1968) domisliti do zadnjega čipa – in zato se tudi Cvitkovičevo soočenje z univerzalnostjo minevanja, torej časa, lahko zgodi le na ozadju neverjetne scenografske mašine.

Vprašanje, ki se ob tem soočenju zastavlja, je vprašanje *ineksa*. Vedno me je fascinirala ta oznaka iz snemalnih knjig, *in-ex*, ki je direktorju fotografije dala vedeti, da bo moral v enem posnetku spojiti dvoje: *interier* in *eksterier*, *znotraj* in *zunaj*. Ni šlo le za to, da se z enim gibom kamere premakneš skozi okno ali vrata in temu primerno prirediš vse, od optike do luči, ampak sem v tem gibanju videl filmsko spremeno slovitega Moebiusovega traku: začneš na notranjem pasu in brez reza ali trganja traku se znajdeš na njegovem zunanjem obodu – ali obratno. Tako pravzaprav nikoli ne veš čisto natančno, ali je bila notranjost pogoj uvida zunanosti ali zunanost svojevrsten izvid notranjosti. Dilema *interier-eksterier* bi torej kaj lahko pisali tudi *im-ex*: impresija ali ekspresija? Je to, kar vem o svetu, posledica zunanjih vtisov, ali je moja podoba sveta v resnici le moja najbolj intimna projekcija? V resnici se prav skozi pojem *ekstimnega* najbolj približamo neločljivosti teh dveh dimenzij v umetnosti: kar je najbolj intimno, je v svoji univerzalni razsežnosti do srhljivosti povnanjeno, vsem postavljeno na ogled.

Ob gledanju Cvitkovičeve kratke mojstrovine se mi je ves čas zastavljalo prav to vprašanje: se mu je tako

na široko razprl svet v njegovi univerzalnosti, da ga je znal zgostiti v metaforičen mehanizem? Ali pa je prav nasprotno, ravno zato, ker se je zaprl v garažo in gradil iz tega, kar je imel pri roki in v glavi, prišel na sled veliki skrivnosti časa? Le on ve odgovor – in zato ga ponosno postavlja v naslov. On ve, jaz ne vem. Vem pa nekaj drugega: da prav zaradi te ireduktibilne napetosti med dvema dimenzijama, med *zunaj* in *znotraj*, med *intimo* in *ekstimo*, Cvitkovičev film sodi v tisto poglavje filmske zgodovine, ki pri Deleuzu nosi naslov »Film, telo in možgani, misel«, ali še krajše, v *mentalni film, film misli*.

Zakaj?

Ko Deleuze piše o Kubrickovi *Odiseji 2001*, opozarja, da črni monolit tam spaja kozmična in cerebralna stanja: je znamenje sovpadanja treh nebesnih teles, Zemlje, Sonca in Lune, a tudi vir treh mentalnih stanj: živalskega, človeškega, mašinskega. Lahko bi rekli, da hoče Kubrick zelo neskromno odgovoriti na vprašanje, kaj je bilo *pred* človekom in kaj bo *po* njem, vsak moment prehoda pa označi s pojavnostjo črnega monolita kot svojevrstnega *zrcala te pasaže, kristala časa*. Cvitkovič te najbolj ekstimne trojnosti v strogi kronologiji svojega filma ne skriva: pred mano, moškim, je bila ženska; za mano, očetom, ostaja otrok.

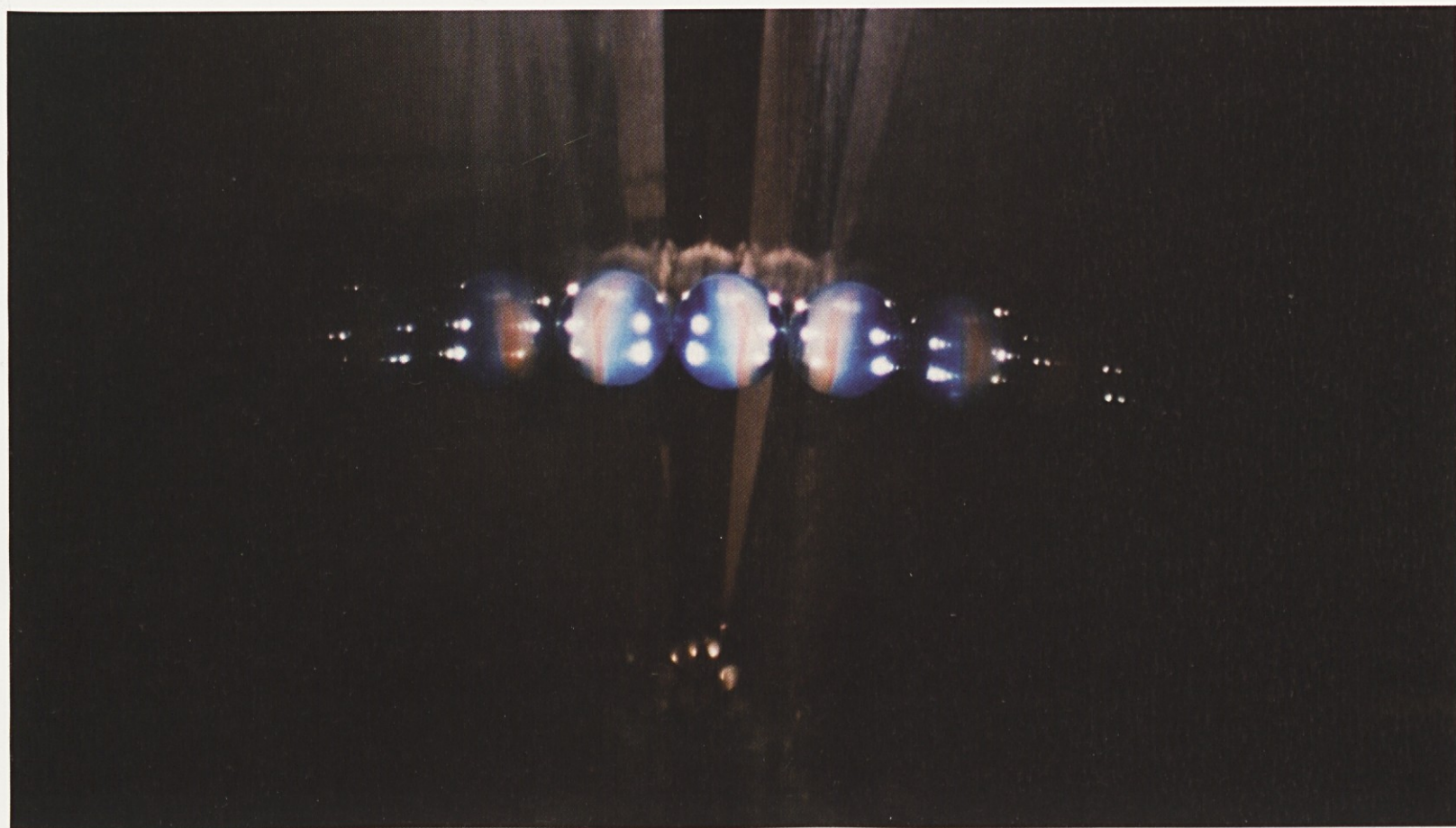
Če pozorno pogledate, boste tudi v njegovem filmu trikrat imeli občutek, da imamo opravka s *planetarno razsežnostjo*: prvič, ko se še nemo vrti plošča, ki bo vse skupaj pognala; drugič, ko se frnikola kotali med steklenima stenama; in tretjič, ko otrok na koncu vrti po rokah pomarančo. Rotacija Zemlje, ledena Luna, oranžno Sonce. A vsako od teh kozmičnih, eksternih stanj je hkrati zelo natančna upodobitev intimnega, notranjega: plošča zavrti nostalgični spomin preteklosti, vrteča kroglica se nevarno podvaja v sedanosti, oranža iz rok prikliče sonce na horizontu časa. Vsako iniciacijsko potovanje, pravi Deleuze, je *hkrati* potovanje po svetu in raziskovanje možganov, vsaka *Odiseja* je hkrati antična in znanstveno-fantastična. A ključna je naslednja poanta:

»Identiteta sveta in možganov, avtomat, ne tvori celote, temveč prej mejo, membrano, v kateri se stikata *zunaj* in *znotraj*, ki ju dela prisotnega enega za drugega, ki ju sooča ali se z njima spopada. *Znotraj* je psihologija, je preteklost, je vrtenje celotne psihologije globin, ki razganja možgane. *Zunaj* je kozmologija galaksij, je prihodnost, je kroženje vsega nadnaravnega, zaradi česar raznese svet. Obe sili sta sili smrti, ki se prepletata, izmenjujeta in na koncu postaneta nerazločljivi. (...) Svet-možgani je strogo neločljiv od sil smrti, ki predirata membrano z obeh strani.« (Podoba-čas, str. 268).

Vse to najdemo tudi pri Cvitkoviču: *zunaj* in *znotraj*, spomin in planet, arheološko brskanje po globinah psihologije in zaključni veliki pok smrti! In avtomat, ta neverjetni tinguelyjevski avtomat, ki je ravno identiteta sveta in možganov, zunanosti in notranjosti, čisto ekstimno, popolni *inex*. Za odgovor na vprašanje, kaj hudiča je vendar ta človek, kaj je bilo pred njim in kaj bo za njim, Cvitkovič tako ne potrebuje več ne opičjih človečnjakov ne inteligentnih računalnikov, celo glasbe ne, ne Straussa ne Wagnerja, ampak mu v čisti tišini vse do velikega poka zadostujejo ženska, moški, otrok – in avtomat. Kinematografski avtomat.

Prav ta neverjetna iznajdba, s katero je človek končno ugledal svoje lastne misli in jih projiciral v svet, mu tudi omogoča, da s finalnim panoramskim posnetkom, ki gre od sončne orazne do sonca na žarečem obzorju, pokaže, da je, kot ob Kubrickovi *Odiseji* zapiše Deleuze, »*sprava možna v neki drugi razsežnosti, z regeneracijo membrane, ki pomiri zunaj in znotraj, ki rekreira svet-možgane kot celoto v harmoniji sfer*«. V tej četrti dimenziji se pri Kubricku srečata sfera s fetusom in zemeljska krogla, maternica in mati Zemlja, otrok in planet.

Če se izvijete skušnjavam, da Cvitkovičev film bere te kot opozorilo pred globalnim segrevanjem (če se bo led stopil, nas bo vse pobilo) ali new-agevske teorije kaosa (eno peresce lahko zamaje svet), in ga poskusite brati kot film o življenju in smrti, tedaj se vam zna zgoditi, da mu boste po nekajkratnem gle-



danju priznali to, kar je (v istem poglavju o filmu in misli) Deleuze pripisal Resnaisovemu filmu *Ljubezen na smrt* (*L'Amour à mort*, 1984): da gre za enega najbolj ambicioznih filmov v zgodovini. Kar ve Jan, slutimo

vsi – a tako enostavno pokazati smrt zna le malokdo. Ko je na svojega junaka na koncu avtomata pogledal skozi cev, nas je vse naredil za smrtne. In ko je po velikem poku na steni ostal le madež, je k antologiji boleče

konkretnih filmskih abstrakcij po belem mleku na temnih stopnicah (*Kruh in mleko*, 2001) in črni temi zasutega groba (*Odgrobadogroba*, 2005) dodal še eno mojstrovino, rdečo kot kri.

# VDIHNITI NEDOUMLJIVO, IZDIHNITI BOLEČINO



ŠPELA BARLIČ

**D**a se je že prekaljeni dolgoprogaš Igor Šterk po tistem, ko je pod streho spravil tri celovečerce – *Ekspres*, *Ekspres* (1996), *Ljubljana* (2002) in *Uglaševanje* (2005) –, odločil za snemanje kratkega filma, se morda zdi nenavadno, a Igor navrže le preprosto pojasnilo: »V nekem trenutku sem pač dobil idejo za kratek film z naslovom *Every Breath You Take in zgradbo v dveh nivojih – na enem teče zgodba, v drugem planu pa je ves čas dihanje. V tem filmu nikoli nisem videl celovečerca. Če dobim idejo, ki se mi zdi v redu, pač naredim film in se mi ne zdi pomembno, ali je kratek, srednji ali pa dolgometražni.*«

V prvem planu filma, ki je naknadno dobil še slovenski naslov *Vdih*, gre torej za zgodbo: za očeta in hčer po prometni nesreči, ki je pogoltnila preostala dva člana družine. Oče (Igor Samobor) in hči (Enya Belak) se na krizno situacijo odzivata zelo različno. Oče skuša bolečino potisniti v stran, jo zapakirati v kartonasto škatlo in jo skupaj z ženinimi oblekami poslati na drug konec sveta. Hči šele začenja dojemati, kaj se je zgodilo, išče krivca za nesrečo in lepi instant obliže na praznino, ki je nenadoma zazevala v njenem življenju. V različnem dojetanju situacije se preživela do onemoglosti izčrpavata v konfliktu. V ozadju tega pripovednega vozla pulzira druga plat filma, na katero napeljuje že naslov. Druga za drugo se nizajo podobe dihanja: vzdih, izdih, respiratorji, zadrževanje sape, puhanje cigaretne dima – celo sopihajoč pes najde svoje mesto med temi preprišnimi asociacijami. Enakomerni ritem dihanja vizualno povzema kontrastna fotografija, seveda pa motiv dihanja komunicira tudi s pripovednim tokom. »Dih je nekaj tako

imanentnega v našem življenju ... Seveda se ga ne zavedamo, pa vendar ves čas dihamo. V nekih mejnih situacijah pa se zaveš, da šteje vsak dih, ki ga človek naredi v življenju,« povzame Igor.

Čeprav se je Šterk tokrat odločil za večjo pripovedno zgostitev, se je pri oblikovanju zunanje podobe filma načelu »manj je več« na daleč izognil. Podobno kot pri *Uglaševanju* je resničnost, kot jo vidi Šterk skozi objektiv kamere, skrajno stilizirana. Vsak kader je estetsko nasičen in tako skrbno uravnotežen, da je skoraj samozadosten. Družinske drame se odvijajo v zamegljenih globinah, mehanična, protibolečinska kopulacija se izvrši v razpadajoči, z bleščečo belino napolnjeni industrijski hali, silhueta glavnega junaka pa se na koncu razblini v gosto črnino, skozi katero se zasuce dim njegove poslednje cigarete. Z vsakim Šterkovim novim filmom so njegove podobe bolj sfirizirane, bolj sterilne, bolj hladne, medsebojne odnose protagonistov pa vse bolj našira nezmožnost komunikacije. Med nežno sopihajočim *Ekspresom* in trdim, težkim *Vdihom* se je pač zgodilo novo tisočletje, in če sledimo Šterkovim filmskim razmišljanjem, to ni bila sprememba na bolje.

Se je pa v novem tisočletju Šterku zgodila neka druga, bolj prijetna sprememba. Na festivalu v Rotterdamu je pred nekaj leti spoznal romunsko-srbskega scenarista in režiserja Sinišo Dragina (*Vsak dan nas Bog poljubi na usta* [In ficcare zi Dumnezeu ne saruta pe gura, 2001]), s pomočjo katerega je zdaj zakrivil že tretji scenarij. »Tolikokrat sem spraševal različne ljudi za mnenje o mojem scenariju, pa so vedno samo skomignili z rameni ali podali neke generalne opazke, jaz pa sem hotel, da mi scenarij pomagajo obdelati, da predla-

gajo neke konkretne rešitve v tekstu. S takimi komentarji si nisem mogel pomagati. Siniša pa je zelo direkten, takoj pove, kaj se mu zdi dobro in kaj ne. Poleg tega ima sijajno sposobnost, da se prepusti moji viziji in išče rešitve znotraj teksta, rešitve, ki tekstu pomagajo. Čeprav moji filmi niso filmi njegovega notranjega občutenja, niso filmi, kakršne bi naredil sam, ni nikoli skušal od zunaj vsiliti nekega koncepta, ki ne bi bil del tega filma,« komentira sodelovanje Igor. Za kratki film je scenarij najprej napisal sam, a ga je Dragin ocenil precej neusmiljeno. Šterku je pomagal izluščiti bistvo in graditi znotraj osnovne ideje, velik del prvotne zgodbe pa sta med predelavo zavrpla.

10-minutna miniatarka zdaj potuje na festival v Benetke, kjer se bo v tekmovalnem programu kratkih filmov Corto Cortissimo s še 17 drugimi filmi potegovala za eno od treh nagrad. Medtem pa scenaristični dvojec Šterk-Dragin pod Šterkovo režijsko taktirko že spravlja skupaj nov projekt, tokrat spet celovečerec. »Na nek način je bil ta kratki film ena dobra vaja za celovečerec, saj so isti tako glavni igravec kot glavna produkcijska ekipa. Celu v zgodbi se najdejo neke čisto majhne stične točke. Mislim, da imamo tokrat res lep scenarij,« še pove Igor. In glavno vlogo bo spet zaupal Samoborju: »Zelo težko pišem scenarij, če nimam pred sabo obrazov. Kot pri oblikovanju scenarija za kratki film mi je bilo tudi pri pisanju scenarija za celovečerec že po 14 dneh jasno, da glavno vlogo lahko odigra le Igor Samobor. Za tako vlogo vidim samo njega, kot sem tudi pri *Ekspresu* takoj vedel, da je to lahko samo film z Gregorjem Bakovičem.«



# STEZA, KI BOLJ SLUŽI NOGAM KOT OČEM, NI PRAVA REŠITEV



Fotografija iz filma *Vem*.

NIKO NOVAK

**L**e tisti, ki zna mižati, je sposoben videti. Mižiš in gledaš. Najraje vodo. Voda se oglašča različno. Kdaj kot tiho žuborenje, ko se preliva iz tolmunca v tolmun, kdaj kot neme srebrne kapljice, ki poska-kujejo po vodni gladini prek malih slapov, pa vse do hrumenja bele pene. Spet drugič ponavljajoči se brzigi fontane s svojimi žvižgi koketirajo z ljudmi, ki si v njej hladijo otekle noge. Morje. Mižiš in gledaš. Prednost mižanja je v tem, da lahko sedanost vidiš enako natančno, kot lahko vidiš v preteklost in prihodnost. Vidiš stvari, barve stvari, stavbe, spomenike, gledaš ceste, luči, vrtove, kuhinje, mize in stole, prte, jedilni pribor, postelje, okna, gledaš skozi okna, pa zopet vodo, pa kamen in drevo.

Les imamo radi. Ob pogledu na kos lesa, desko, posekano deblo ali samo ob vonju lesa začutimo fiziološko ugodje. Obide nas, da bi se lesa dotaknili, ga vzeli v roke, potežkali, si ogledali letnice in iz njega nekaj ustvarili. Lesa ni težko obdelovati, če ga zgrabiš s prave strani. Če tega ne storiš, bo delo težavno in ne bo ti uspelo.

Enako rad buljiš v riti karibskih plesalk, vendar to nima pretirane veze s poslom, za katerega si bil poklican.

Kako bereš (gledaš) scenarije!? 1. Prebereš. 2. Premižiš. Mižiš dolgo. Najbolje pred spanjem. Zgodi se, da boš težko zaspal. Ob posteljo si nastavi manjši blokec in lučko s petindvajsetvatno žarnico. Ne več. Prav ti bosta prišla za zapisovanje. V nasprotnem primeru boš precej premižanega pozabil. Zjutraj malomumnosti izločiš. Če ti čas dovoljuje, proces ponavljaj, dokler ne boš videl celote. Potem se lahko združiš s

piscem. Najraje v prijetnem okolju s prijetnim osebjem. V nasprotju s civiliziranim pojmovanjem, kjer je režiser glavni, primitivni človek verjame, da smo si na nevtralnem terenu enaki. Ponavadi traja, da prebijeta led. Prebijanje ledu je časovno izmerljivo. Traja 3–4 enote. Nato lahko začneš molčati. Brenčanje telefona utišaš s tipko utišaj. Sediš. Gledaš v človeka, ki ti je dal spisano v branje. Gledaš njegove barve, gibe rok in tike, ki jih pisec ponavadi ima. Primerjaš svoje barve z njegovimi. Skupaj gledata v barve in oblike pohištva, slik po stenah, v barve zidov. Keramične ploščice so vsakič lepše. Tudi barve fug so pomembne. Včasih se zgodi, da je pisec preveč navdihnjen od lastnega pisanja; krili z rokami, govori v prisposodobah, citira in recitira. V misli ti hodijo Matija Gubec, Notredamski zvonar in mladi Werther. Vprašaš se: je ta pisec genij ali Onjegin Jevgenij? Veš, da je njegov umetno zgrajen ego močnejši od tvojega umetno zgrajenega ega. V takšnih primerih velja osnovni zakon, pridobljen z branjem Azijcev, ki pravi: »Poslušaj in kimaj.« To, da moraš sogovorca gledati v oči, veš. Kadar se ti zdi, da je to pretežko, ga glej naravnost med oči, v začetek nosu. Razlike ne bo opazil. Ko se mu prikrađe nasmeh, veš, da je pol dela opravljenega. Če te samo za trenutek prešine misel, da bi bil ta človek lahko tvoj prijatelj, se boš veselil naslednjega snidenja. Pred spanjem osvoje-no obnoviš. Tudi ta proces je priporočljivo ponavljati!

Estetika v človeškem okolju ima velik psihohigienski pomen. Lahko deluje stimulatивно na vse aktivnosti človeka. Vnos estetskih elementov osveži in navdihne človeka. Tmuren in grd ambient deluje depresivno in destimulira človeško aktivnost. Prevedeno v filmski jezik to pomeni, da lahko z različnimi posegi

vplivamo na ustvarjalce, kar gre filmu samemu v prid. Zavračaj kruta pravila in slepo sledenje razumevanju časa. Funkcionalnost ni dovolj. Steza, ki bolj služi nogam kot očem, ni prava rešitev.

Pri nastanku produkta, ki mu pravimo film, sodeluje veliko duš. Zmes različnih ljudi, ki ji pravimo ekipa, ima en skupen cilj – posneti. Rutinirani mali in veliki obrtniki. Z njimi piješ kavo, kažete si žulje, z njimi čakaš, krvaviš in vedriš. Vsak opravlja svoje delo. Med njimi so brodolomci na mirnem morju, ujeti med dvema nevihtama, pisci scenarijev, ljubitelji umetnosti, vodljivi misleci, egomani, tihe miške, glasni, lepi, grdi, čudaki, veseli in žalostni ljudje, ljubitelji in zamahovalci, žejni, siti, s katerimi deliš postelje nekih trideset snemalnih dni. Nekaj jih vzameš za svoje. Ljudje, ki ljudi igrajo, (naj) te ne zanimajo preveč. Z njimi bodi previden, neopazen, a prijazen. Bolj naj te zanimajo ljudje, ki jih ljudje igrajo. Njihovi poklici, hobiji, hibe, želje in motivi, žene in ljubice, higiena in mentalno zdravje. Tvoje delo bo opravljeno. Lepo se boš oblekel in z ljudmi boste ploskali drug drugemu. Morda boš o tem nekega dne napisal par vrstic.

Zdaj moram iti. Bog me ima še vedno rad, a me noče peljati na letališče. Koga naj pokličem?



**EKRAN** Samo enkrat se ljubi, 1981, Rajko Grlić

# FILM NA RAZPOTJU: AMERIKA PREDVAJA SLOVENIJO

POROČILO IZ RETROSPEKTIVE SLOVENSKEGA FILMA, KI JE POLETI GOSTOVALA V NEW YORKU. KAKO SE SLOVENSKI FILMI VIDIJO IZ PERSPEKTIVE ČEZ LUŽO? KAKŠNI SO BILI ODZIVI AMERIŠKEGA OBČINSTVA IN MEDIJEV, KDO JE POŽEL NAJVEČ NAVDUŠENJA IN KAM VSE BODO ODPOTOVALI KOLUTI PRED NJIHOVIM POVRATKOM V DOMAČI ARHIV?

JOSEPH VALENCIČ

Slovenski film je redek pojav. Obstaja jih manj kot dvesto. Slovenija ima obilo talentov, a omejena sredstva, zato je filmska produkcija zahteven podvig. Zdi se majhen čudež, da je sploh kak celovečerec dokončan, kaj šele kak pomemben ali uspešen film. Da je Sloveniji sploh uspelo ohraniti nacionalno kinematografijo, je izjemen dosežek.

V zadnjih letih se slovenski filmi vse pogosteje pojavljajo na mednarodnih filmskih festivalih, toda izjemno težko si je ogledati kak slovenski film zunaj Evrope. Le en ali dva slovenska celovečerca prideta do vsakoletnih festivalov v Severni Ameriki – če sploh. Starejših filmov ne vidiš nikoli. Zato ima *Slovenski film na razpotju*, izbor filmov, ki trenutno potuje po Združenih državah in Kanadi, prav posebno vrednost. S tem pregledom pomembnih slovenskih filmov se je filmsko društvo Film Society of Lincoln Center namenilo dokazati, da v neodemokratski pokrajini Vzhodne Evrope obstaja še kakšno inteligentno filmsko življenje, poleg Emirja Kusturice in romunskega novega vala.

»V času, ko se mnogo razprav o mednarodni kinematografiji osredotoča na negativne vidike globalizacije, ta retrospektiva klasičnih in sodobnih filmov oriše razveseljujočo in navdušujočo slovensko zgodbo o uspehu,« je rekel Richard Pena, programski vodja Film Society of Lincoln Center. »Ta nova retrospektiva prinaša duh in vitalnost slovenskega filma.«

En teden dolga retrospektiva predstavlja drugi del štiridelnega pogleda na kinematografije nekdanje Jugoslavije. Lanskega oktobra je Film Society mestu New York ponudil festival hrvaškega filma, ki je bil dobro sprejet. Pena je slovensko predstavitev organiziral s pomočjo Irene Kovarove, neodvisne filmske kustosinje. Dodatno podporo sta ponudili Alenka Suhadolnik, generalna konzulka v New Yorku, in Nerina T. Kocjančič, vodja promocije in trženja na slovenskem Filmskem skladu.

»Slovenski Filmski sklad je odigral bistveno vlogo pri dejavnejši mednarodni promociji slovenskega filma in spodbujal koproducijske sporazume z drugimi članicami evropske skupnosti,« je dodal Pena. »Pomagal je tudi ustvariti novo generacijo filmarjev, pri čemer je podprl več kot dvajset režijskih prvencev.«

Odrptje retrospektive *Slovenski film na razpotju* se je zgodilo 16. julija 2008 v centru Lincoln. Izbor je obsegal trinajst filmov, ki so pokrili produkcijo Triglava, prvega večjega slovenskega filmskega studia, vse do generacije mladih umetnikov, ki so vzniknili po osamosvojitvi. Marko Naberšnik, režiser *Petelinjega zajtrka* (2007), slovenske uspešnice na blagajnah leta 2008, je predstavil dve predvajanji svojega filma in odgovarjal na vprašanja. Slovensko-ameriški filmar in spodaj podpisani pisec Joseph Valencič je predstavil nekaj filmov ter ozadje njihovih produkcij in režiserjev.

Vsak izbrani film je bil na neki način pomemben za slovensko kinematografijo. Zastopano je bilo naj-

boljše delo skoraj vsakega pomembnejšega režiserja, pa tudi filmi, ki so si prislužili priznanje tako kritike kot občinstva. Beseda »križišče« je bila ustrezen opis slovenskega filmskega opusa na dveh ravneh, zemljepisni in zgodovinski. Kot narod so bili Slovenci vedno edinstveno umeščeni na stičišče različnih evropskih narodov. V edinstveno slovansko kulturo so vnesli vplive iz svojega okolja. Kot neuvrščeni Jugoslovani so se slovenski filmski umetniki relativno prosto gibali med demokratičnim tržnim Zahodom in totalitarnim Vzhodom. Oba svetova sta se v Sloveniji prekrivala, koprodukcije pa so v državo prinesle tudi tuj talent in kapital. Slovenski filmski strokovnjaki so širili svoja obzorja v Parizu, Lódžu in drugod.

Z osamosvojitvijo države leta 1991 je bila slovenska kinematografija spet na razpotju. Kmalu je na sceno prišla nova skupina filmarjev, ki so jih izurili cenjeni režiserji 60-ih in 70-ih let. New York, Kalifornija, Indija in Japonska so bili le avionski let daleč. Prve ženske so zasedle režiserske stolčke. Ti relativno mlajši talenti – vsi pod petdeset – so začrtali novo smer slovenskega filma.

Program centra Lincoln je sledil temu razvoju, začeni z *Vesno* (1953), prvo romantično komedijo v hollywoodskem stilu in prvim zmagovalcem puljskega festivala, ter *Dolino miru* (1956), prvo slovensko mednarodno uspešnico, ki jo je režiral boter slovenske kinematografije France Štiglic. Slovenija je k razburljivi jugoslovanski sceni 60-ih in 70-ih let prispevala šte-



Vesna



Dolina miru

vilne filme in režiserje. Veliko novih tokov evropskega filma 60-ih je v Slovenijo prišlo zgodaj. *Ples v dežju* (1961) in *Na papirnatih avionih* (1967) sta deli režiserjev Boštjana Hladnika oziroma Matjaža Klopčiča, ki sta se učila pri francoskih mojstrih. Vzdušje, ambivalenca in resnoba *Plesa v dežju*, ki velja za najboljši slovenski film doslej, so dejansko služili kot šablona za slovenske filme do osemdesetih let. (*»Uboga Slovenija,«* je zapisal neki newyorški kritik.) *Splav meduze* (1980) Karpa Godine se je odtrgal od prejšnjih stilov ter postal prvi in verjetno edini slovenski postmodernistični film. S *Ko zaprem oči* (1993) je Franci Slak ponudil novo interpretacijo starih tem ter premislil nemirno in negotovo obdobje pred in po imploziji Jugoslavije. *Outsider* (1997) je bil prva komercialna uspešnica v neodvisni Sloveniji.

Nova generacija slovenskih režiserjev je prišla do svoje veljave v novem tisočletju z zmagami na manj pomembnih festivalih v Združenih državah in Evropi. *Pod njenim oknom* (2003, Metod Pevec), *Varuh meje* (2002, Maja Weiss), *V leri* (1999, Janez Burger), *Rezervni deli* (2003, Damjan Kozole) in *Sladke sanje* (2001, Sašo Podgoršek) so narejeni s tržno občutljivostjo, da bi v kinodvorane privabili več gledalcev in povečali svoje možnosti za mednarodno distribucijo. *Petelinji zajtrk* je podrl vse rekorde gledanosti. Skrbno načrtovana tržna akcija Marka Naberšnika je že zgodaj ustvarila zanimanje za opazno *cameo* vlogo znane pop pevke.

V retrospektivi pa ne najdemo del režiserjev Jana Cvitkoviča in Igorja Šterka, čigar posebnjaški film iz leta 1996, *Ekspres, Ekspres*, je bil razglašen za prvega v sedanjem novem valu slovenskih filmov. Animirani filmi in dokumentarci, mogoče najbolj dodelan in učinkovit izraz slovenske kinematografije, bodo morali počakati na drugo predstavitev.

Retrospektiva centra Lincoln dokazuje, da je lahko filmska bera majhnega naroda enako učinkovita oziroma impresivna kot bolj znana dela večjih narodov. Slovenski filmi so bili nepravilno prezrti. Ta program jim prinaša ponovno in veliko prepozno pozornost in mogoče več pozornosti Sloveniji kot centru filmske produkcije.

Retrospektiva prav tako namiguje, da bi prva slovenska globalna uspešnica prav lahko kmalu prišla na prizorišče. Ne pričakujte še enega *Titanika* (Titanic, 1997, James Cameron) ali *Troje* (Troy, 2004, Wolfgang Petersen), ki ju je slovensko občinstvo naredilo za najdobitkonosnejša filma vseh časov. Skromna sredstva izključujejo zgodovinske drame ali računalniško obdelane kostumske filme, zato bo film verjetno podoben neodvisnemu celovečercu ameriškega tipa. Večina teh filmov 21. stoletja so bolj ali manj neodvisne produkcije, financirane iz množice virov, predvsem slovenskega Filmskega sklada.

Staviti gre, da bo prodorni film ljubka komedija ali intimna drama. Slovenski filmarji kažejo neizpodbiten talent za oboje. V recenzijah večine filmov iz nabora

centra Lincoln tako kritiki kot blogerji uporabljajo pridevnike, za katere se zdi, da padejo v tri kategorije: lirčno, počasno, prismojeno.

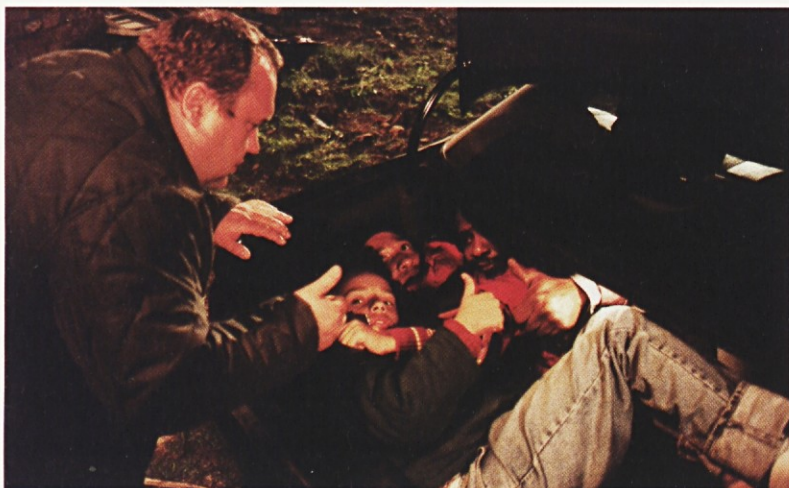
»Če lahko zatohli, depresivni romunski filmi osvobijo svet filmskih festivalov,« piše kritik tednika *Village Voice* Vadim Rizov o *Petelinjem zajtrku*, »zakaj ne lahkoten, všečen portret življenja v majhnem mestu, zgrajen okoli pijanskih vragolij in tihe romance?« Zdi se, da so newyorškim kritikom bolj všeč novejši filmi retrospektive.

Ko sem vprašal, kako razložiti mednarodni uspeh na videz veliko bolj zahtevnih romunskih filmov, je Marko Naberšnik pomislil, da mogoče nekateri obiskovalci čutijo perverzno užitek ob gledanju razkroja in depresije.

»V Sloveniji nismo imeli nobenega razkroja. Naše življenje je zelo podobno življenju v Avstriji,« je rekel Naberšnik. »V Romuniji so ljudje res slabo živeli, in to lahko čutite v njihovih filmih. Zato so tudi zanimivi za festivale.« Slovenija, meni, v svoji kratki zgodovini ni bila izpostavljena tolikim skrajnostim.

»V Sloveniji pa nič, niti ene stvari,« je dodal Naberšnik. »Od 80-ih naprej nismo imeli takih velikih dramatičnih dogodkov. V Sloveniji je vojna trajala le deset dni, veste?«

Med vsemi filmi v izboru centra Lincoln je doživel *Petelinji zajtrk* največjo obiskanost, ki jo je Naberšnik osebno še povečal. Podal je jedrnate, jasne in informativne odgovore v angleščini. Joseph Valenčič je



Rezervni deli



Petelinji zajtrk

bil povabljen iz Clevelanda v Ohio, mesta z največ Slovenci zunaj Slovenije. Njegovi informativni uvodi so vsak film postavili v kontekst dogajanja v Sloveniji in v evropskem filmu tistega časa, skupaj s kritičnim in javnim sprejemom ter kratkimi predstavami vsakega režiserja in glavnih igralcev. Naberšnik in Valenčič sta sodelovala tudi v radijski oddaji o *Petelinjem zajtrku* in slovenskih filmih, ki so jo lahko slišali po vsej državi.

Slovenska retrospektiva je privabila ljudi, ki uživajo v filmu. Še bolj pomembno je, da je pripeljala tudi tiste, za katere je pomembno, da vidijo slovenske filme. Veliko obiskovalcev je bilo teoretikov, ki so imeli redko priložnost preučevati filmska dela nekdanje jugoslovanske republike, npr. profesorica na Columbia University Vojislava Filipcevic, predstojnik filmskih študij na City University of New York, dr. Jerry Carlson, in podiplomski študent na Columbia University, Dean Vuletić, ki končuje disertacijo o kulturni politiki Jugoslavije v 50-ih letih.

Bilo je tudi precejšnje število Slovencev, Hrvatov, Makedoncev in Srbov, ki živijo na newyorškem območju. Med slovenskimi gledalci so bili devetdesetletni umetnik Bogdan Grom in slovenska veleposlanica pri Združenih narodih Sanja Štiglic z očetom Tugom, sinom režiserja Franceta Štiglica in glavnim igralcem v *Dolini miru*. Razstava plakatov z Metelkove je bila predstavljena v galeriji poleg prizorišča filmske retrospektive Walter Reade Theater.

Skoraj tri tedne pozneje se je festival preselil v Cleveland Institute of Art Cinematheque in postal dogodek za clevelandsko slovensko skupnost. V štirih zaporednih nedeljah v avgustu so prikazali osem filmov z uvodnimi nagovori Josepha Valenčiča. Sponzor retrospektive je bila Slovenska narodna podpora enotna, največja slovenska organizacija v Združenih državah. Valenčič je pripravil sprejem med dvema otvoritvenima filmoma, *Vesno* in *Dolino miru*, s pokušino vina in slovenskim harmonikarjem. Otvoritev 10. avgusta so oglaševali v slovensko-ameriških časo-

pisih in radijskih oddajah. Projekcijo *Vesne* je obiskalo okoli 160 ljudi, večinoma ameriških Slovencev, otrok glavnega toka imigrantov, ki so se ustalili v Clevelandu na začetku 20. stoletja, pa tudi političnih in ekonomskih emigrantov, ki so prispeli v Cleveland po drugi svetovni vojni.

Tako v New Yorku kot Clevelandu so se *Vesna*, *Dolina miru* in *Petelinji zajtrk* izkazali za najbolj priljubljene pri občinstvu. Tudi *Sladke sanje*, *Rezervni deli*, *Pod njenim oknom*, *V leri*, *Varuh meje* in *Splav Meduze* so imeli svoje navdušence. Neka ženska v clevelandskem občinstvu je prisostvovala premieri *Doline miru* v Sloveniji leta 1957. Okoli sedemdeset let starega clevelandskega gospoda je zanimalo, kje je zdaj zvezda *Vesne* Metka Gabrijelčič.

Člani občinstva v obeh mestih so spraševali po DVD-jih filmov iz slovenske retrospektive. Gledalci niso mogli razumeti, kako je mogoče, da teh filmov ni bilo mogoče videti zunaj Slovenije ali obiskurnih festivalov. Na žalost sta v Združenih državah trenutno na voljo le dva filma, *Ko zaprem oči* in *Rezervni deli*. Mogoče jih bo na ameriškem trgu na voljo več z razvojem novih medijev.

Do takrat pa bo trenutni program slovenskih filmov zadnja takšna retrospektiva za kar nekaj časa. V zadnjih letih smo lahko videli pregledne nedavnih slovenskih filmov in del Damjana Kozoleta. Od 80-ih let je bilo tu in tam skupaj prikazanih nekaj klasikov.

*Slovenski film na razpotju* je bila edina celovita retrospektiva, ki je prečkala Atlantik. Po Clevelandu načrtujejo projekcije v Bostonu, Washingtonu in Vancouveru. Nato se bodo mojstrovine slovenske kinematografije vrnile v svoje trezorje v Ljubljani. Nekaterih dolgo časa ne bomo videli na ameriških platnih. Ko se vrnejo, lahko upamo, da bodo del še večje retrospektive, ki bo predstavila najboljše slovenske filme, ki šele pridejo.

# SLIKAR MODERNEGA ČASA

V SPOMIN TOMISLAVU PINTERJU (1926–2008)

PINTER JE BIL VRSTO LET VODILNI IN MEDNARODNO UVELJAVLJEN HRVAŠKI DIREKTOR FOTOGRAFIJE, FILMAR, KI JE PRI NAS IN NA PROSTORIH BIVŠE DRŽAVE TER V TUJINI POL STOLETJA NEUTRUDNO POUSTVARJAL IZREDNE FILMSKE PODOBE.

JOŽE DOLMARK

Začel je v prvih povojnih letih v studiih Jadran filma v Zagrebu, kjer je šel skozi klasično in trdo vajensko šolo, da bi tako kmalu dozorel v senzibilnega in inovativnega mojstra lovljenja premikajočih se filmskih svetlob.

Prvi celovečerec je posnel, po dobrem desetletju prakse s kratkim in dokumentarnim filmom, šele leta 1960 (*Kota 905* režiserja Mateja Relje), da bi zatem kmalu postal najbolj zaposlen direktor fotografije v vsej Jugoslaviji in se uveljavil kot izvrsten snemalec mnogih najbolj reprezentativnih del avtorske hrvaške (*Prometej z otoka Viševica* [Prometej s otoka Viševice, 1964] Vatroslava Mimice, *Rondo* [1966] Zvonimira Berkovića, *Breza* [1967] Anteja Babaje) in srbske (*Tri* [1965] in *Zbiralci perja* [Skupljači perja, 1967] Aleksandra Petrovića, *Pravo stanje stvari* [1964] Vladana Slijepčevića) kinematografije v šestdesetih. V tistih letih je posnel številne finančno majhne in skromne projekte, pa tudi najdražja jugoslovanska filma iz kategorije partizanskega megaspektakla: *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića in *Sutjesko* (1973) Stipeta Delića.

Pinter je v svoji karieri nato posnel blizu sto filmov z režiserji vseh generacij najrazličnejših estetskih prepričanj. Zlasti pomembno je njegovo sodelovanje z mladimi režiserji t. i. »praške šole« koncem sedemdesetih in v osemdesetih letih (*Samo enkrat se ljubi* [Samo jednom se ljubi, 1981] in *V žrelu življenja* [U raljama života, 1984] Rajka Grlića, *Petrijin venec* [1980] Srdjana Karanovića, *Zaton* [Suton, 1982] Gorana Paskaljevića, *Zbirni center* [Sabirni centar, 1989] Gorana Markovića), z ostalimi režiserji v teh letih (*Nokaut* [1971] Bore Draškovića, *Timon* [1973] Tomislava Radića, *Hiša* [Kuća, 1975] Bogdana Žižića, *Tamo in natrag* [1978] Aleksandra Petkovića, *Novinar* [1979] Fadila Hadžića, *Gazija* [1981] Nenada Dizdarevića,

*Kiklop* [1982] Antuna Vrdoljaka, *Manifesto* [1988] in *Mister Montenegro* [Montenegro or Pigs and Pearls, 1981] Dušana Makavejeva, *Ples na vodi* [Bal na vodi, 1986] Jovana Ačina, *Gluhi smodnik* [Glui barut, 1990] Bate Čengića, *Praznik v Sarajevu* [Praznik u Sarajevu, 1991] Benjamina Filipovića, *Svetovno čudo* [Svjetsko čudovište, 2003] Gorana Rušinovića) ter s priznanimi tujimi režiserji (*Beneški trgovec* [The Merchant of Venice, 1969] Orsona Wellesa, *Stepski volk* [Steppenwolf, 1974] Freda Hainesa, *Privatni grehi, javne vrline* [Vizi privati, pubbliche virtù, 1975] Miklósa Jancsa, *Maska smrti* [Mask of murder, 1985] in *Lepo sanjaj, moja draga* [Destroying Angel, 1987] Arneja Mattssona, *Crusoe* [1989] Caleba Deschanela in *Landslide* [1992] Jean-Clauda Lorda).

Še posebej dragoceno je Pinterjevo sodelovanje s slovenskimi filmarji, ki so se mu za dolgoletno soustvarjanje in veliko mero prijateljstva ter človeškega angažmaja oddolžili zlasti v nesrečnih devetdesetih letih in mu pri nas nudili nekakšno delovno pribežališče, za kar je čutil neizmerno hvaležnost. Pinter je že prej začel sodelovati z Matjažem Klopčičem, za katerega je posnel nekaj dokumentarcev, zlasti pomemben pa je njegov prispevek v celovečercih (*Strah* [1974], *Vdovstvo Karoline Žašler* [1976], *Iskanja* [1979], *Dediščina* [1984], *Ljubljana je ljubljena* [2007]), kjer najdemo enkratno harmonijo razkošne vizualne mizanscene in senzibilnih svetlobnih učinkov, po čemer sta si bila Pinter in Klopčič neverjetno blizu.

Sicer pa je Pinter v slovenskem filmu podpisal še nekaj izrednih fotografij in s tem posebej prispeval k profesionalnemu in estetskemu vrednotenju snemalske kulture pri nas: *Ko zorijo jagode* (1978) Rajka Ranfla, *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) Živojina Pavlovića, *Umetni raj* (1990) Karpa Godine, *Do konca in naprej* (1990) in *Zrakoplov* (1992) Jureta Pervanja, *Peter in Petra* (1994) Franceta Arka, *Carmen* (1995)

Metoda Pevca, *Rodoljub* (1998) Tuga Štiglic, *Mokuš* (1999) Andreja Mlakarja ter tv-seriji *Junaki petega razreda* (1995) in *Moj prijatelj Arnold* (1997) Borisa Jurjaševića.

Pinter je bil skozi ves svoj opus zelo dovzeten za eksperimentiranje s svetlobo, z možnostmi, ki so mu jih ponujala izrisovanja različnih objektov in ostalih pripomočkov, z magijo v uporabi barvnih valerjev; pa vendar je bil ves njegov inovativni snemalski pogum venomer izrazito v skladju z mizanscensko-scenografskimi rešitvami, s spoštovanjem do igralčeve fizične pojave in skrivnosti na njegovem obrazu, kar je bila, *suma sumarum*, vedno čarobnost zgodbe gibajočih se slik znotraj enigmatičnosti časa. To vedenje in takšna profesionalna zavzetost ter človeška pripadnost čarodejstvu kina so ga skorajda plemensko povezovali s soustvarjalci, filmarji, ki so ga vedno in povsod neizmerno spoštovali ter se mu klanjali. Sam pa je bil preprost filmski slikar, po značaju humorna človeška dobričina, ki se je vsakič znova z užitkom razdajal v druženju s somišljeniki, sanjači in zaljubljeni v gibljive slike. Bil je polstoletna priča in nekakšen kohezivni amalgam v vseh tegobah med različnimi ljudmi in njihovimi filmskimi sanjami na teh naših zapletenih prostorih polpreteklega skupnega časa. Zategadelj Tomislav ni bil samo vrhunski umetnik svetlobe in slike, ni bil samo filmar, ki je neizmerljivo mnogo prispeval k začetkom, razvoju in mednarodni uveljavitvi modernega filma na naših prostorih, ni bil samo borec in sanjač, ki »ni nikoli spuščal kamere iz svojih rok«, temveč izreden kolega, ki se je uspeval neverjetno večje prilagajati režiserskim vizijam in tako heterogenim hotenjem različnih avtorskih individualnosti. Tako so nastala dela, ki jih je konec koncev vendarle povezovala neka skupna prefinjena likovno-filmska občutljivost modernega časa ter temu primerna eksistencialna ambivalentnost naših krhkih bitij in naših odnosov do ne



Zbiralci perja



Strah

samo filmske lepote.

Tu ne gre le za estetiko, gre po vsej verjetnosti tudi za moralo, kakor je nekoč to lepo zapisal Godard. Verjetno je že res, da je ena največjih kvalitiet umetniškega dela ali umetniške izvedbe (pa naj bo v Pinterjevem primeru tudi pogojno samo filmska fotografija) njena preprostost in brezčasnost. Enostavno rečeno: Tomislavovi filmi so videti, kakor da so narejeni včeraj: *Rondo*, *Breza*, *Tri*, *Zbiralci perja*, *Samo enkrat se ljubi*, *Nasvidenje v naslednji vojni*, *Vdovstvo Karoline Žašler* ... so brezčasovno narejeni filmi za večnost, so nekaj izredno kompleksnega in težko prevedljivega v naš običajni semantični svet. So tudi nekaj neskončno takega, kar bo vedno blagodejno delovalo na gledalce, dišalo po prijetnih dimnih oblačkih pipe, ki jo je pihal izredno fin gospod in mojster, človek, ki ni nikoli omahoval pohvaliti in veseliti se uspeha drugih. Človek, ki je našel čas, da je v Zagrebu odšel na snemanje *Sofijine izbire* (*Sophie's Choice*, 1982) in se priklonil Néstorju Almendrosu, kar je bilo težko storiti komu drugemu ali kakšnemu nadobudnemu študentu. Človek, ki se je v Cannesu leta 1967 solidarno družil s švedskim snemalcem Jörgenom Perssonom za dolgim šankom Carltona, ko sta čakala na morebitno priznanje. Nista ga dočakala in niso ga polnokrvno dočakali ne Petrovičevi cigani ne Widerbergova Elvira Madigan. Nič zato.

Polno ti hvala za vse, gospon Pičo.

## PINTER O SEBI IN SVOJEM DELU

### O delu

»Šel sem skozi vse vajenske faze poklica v studiih Jadran filma. Ko so mi zaupali kamero, sem najprej snemal drobne reči, potem dokumentarce, pa kratke filme in v tej smeri nekaj let naprej. To je bila za tisti čas običajna učna praksa, s katero si nabiral izkušnje, pre-

den si samostojno stopil pred željen izziv, ki je pomenil posneti celovečerni film. Seveda pa sem izkoristil vsak prosti čas in potoval do Trsta, Pariza ali Londona, da bi videl nove filme in bil na tekočem. Redno sem prebiral *American Cinematographer* in se tudi na ta način trudil, da sem ostajal v stiku z novostmi v stroki. Spomnim se, da sem tako zelo hitro v Parizu videl *Lolo* (1961, Jacques Demy), črno-bel film v cinemascopeu, ki ga je posnel Raoul Coutard na začetku novega vala v sijajni difuzni svetlobi in ki je name zelo vplival. Tako sem sproti opazal, da se na vsakih deset let dogajajo velike spremembe v tehniki: prihajale so nove emulzije, boljši objektivni, manjše kamere, bolj kakovostne laboratorijske obdelave. Vedno sem bil zelo pozoren na tehnološke inovacije, ki so omogočale kreativnejše delo. Ljudje, ki so znali te izboljšave izkoristiti v svojem ustvarjanju, so bili vedno moji vzori, od Josepha Ruttenberga in Jamesa Wonga Howa pa do Raoula Coutarda. Prehod na barvno fotografijo je bil težaven, saj pri nas nismo imeli nikakršnih izkušenj z začetnim technicolorjem. Ko so prišli novi postopki, se je vsakdo znašel po svoje, kakor je pač zmogel. V takšnih pogojih sem tudi posnel *Breza*, na nekem materialu Ferranie, in se sproti na lastnih napakah kaj naučil. Tudi naši laboratoriji tedaj niso imeli dovolj izkušenj, da bi lahko popravljali moje napake, praktično smo se vsi šele privajali. Pa vendar je izpadlo tako, da sta *Breza* in *Zbiralci perja* učinkovala precej nenavadno predvsem po neki čudni sreči, ki mi ni dovoljevala, da bi napravil nekaj drugega, in obema filmoma je nenavadna barvna atmosfera veliko bolj koristila kakor škodila. Pri *Zbiralcih* pa sem se tudi prvič dodobra srečal z novimi teleobjektivi in prvimi zoom objektivi. Tako smo dobili nove možnosti, da igralce razigramo in jim damo več svobode pri njihovem gibanju, saj sem jih lahko s kamero stalno spremljal. Začeli pa smo tudi drugače razmišljati o mizansceni in posledično o montaži.«

»Včasih so snemalce jemali drugače. Mislim, da so

takrat snemalci veliko več vedeli o abecedi filma od samih režiserjev. Samo snemanje igranega filma je bilo mnogo bolj zahtevno, ker so bili produkcijski pogoji težji. Potrebneje je bilo več tehničnega in artističnega znanja, mnogo več spretnosti in iznajdljivosti kakor danes, da si lahko v studiu postavil luči, ki so dajale določeno kontinuiteto svetlobne atmosfere. Delali smo z nizko občutljivimi objektivni in s podobno občutljivimi filmskimi trakovi. Pri sekvencah, v katerih je nastopalo več igralcev, si moral dobro paziti, da je vsak od njih pravilno osvetljen, da so ekspozicije na njih in na ozadju pravilno uravnotežene. To so bile reči, ki jih je snemalec moral obvladati in takšno znanje je filmska ekipa občudovala.«

»Obstajajo režiserji, ki mizansceno prepuščajo igralcem. Obstajajo pa tudi takšni, ki jo kreirajo povsem sami ali pa se pri tem zanašajo na izkušnje snemalcev. Sam sem bil vedno prepričan, da moja vloga ni samo v tem, da dobro eksponiram material, marveč da s svojim znanjem o svetlobi in gibanju kamere pomagam režiserju v reševanju mizanscenskih zamisli tako, da mu ostane čim več časa za ukvarjanje z igralci, kar je izrednega pomena. Vedno poskušam doseči, da z režiserjem misliva zelo podobno. Samo takšno sodelovanje je dobro in funkcionalno ter vodi k dobremu rezultatu. Klopčič je režiser takega kova. On sicer večinoma sam poustvarja mizanscenske rešitve, pove, kje bo voznja, kje bo stala kamera in kje bo igralec prišel v kader. Vedno pa me vpraša, kje je najboljša luč. In potem se tej luči prilagaja. Režiser je vselej dirigent orkestra in na meni je, da se v to vklopim. Kar počnem temu v prid, je samo, da predlagam neko vrsto mizanscene, ki naj ne bi vkopala igralcev in bi spoštovala svetlobne pogoje. To je vse. V tem sem se s Klopčičem zelo dobro našel. On je izredno precizen, po scenariju izdela natančno knjigo snemanja in se je tudi drži. S tehnične strani je absoluten perfekcionista, ki v vsakem trenutku pozna svoj posel. Z njim sem imel ob boku vedno izvrstne osvetljevalce in dobre



Rondo



Tri

scenske delavce, pa odlične scenografe – prava milina je delati z njimi.«

### Črni val

»Delal sem z Aleksandrom Petrovićem, filma Tri in Zbiralci perja, kasneje pa tudi z Dušanom Makavejevim. Te filme uvrščajo v t. i. črni val. Menim, da je ta oznaka nekoliko pretirana. Mi smo te filme posneli v realističnih okoljih, v takšnih okoliščinah, kakršne so zares bile. Nismo se trudili, da bi te razmere zavestno »počrnili«, marveč smo samo zvesto zabeležili dejansko življenje, ki je na filmu potem izpadlo »črnovalovsko«. Bilo je pač tako, da smo v tistem času snemali nekaj povsem drugega od prelepega življenja v rožicah, in to soočenje z realnostjo ni bilo pogodu oblastem, kar je povsem logično. Sledila je pretirana reakcija in neki čuden, represiven čas. Sam tega nisem občutil tako močno kakor nekateri režiserji. Non-stop sem delal in bil nekoliko ven iz prve udarne linije politične kritike. Marsikoga so zaustavili, predvsem se je to drastično zgodilo Makavejevu, ki je s svojo komunikativnostjo pokal od idej in bil nasploh zunaj najbolj znan. Ko so nanj tako pritiskali, se je to poznalo tudi na ostalih. Toda njega ni moglo nič zaustaviti, ne ljudje ne sila in ne sistem. Ti filmi so kljub vsemu pustili globoko sled v kulturi, ne glede na to, da so sedemdeseta leta prinesla drugačno klimo in novo generacijo povsem sproščenih dečkov, režiserjev t. i. »praške šole«, s katerimi sem veliko sodeloval vse tja do devetdesetih.«

### O Orsonu Wellesu

»Orson Welles je bil velik erudit in izvrsten poznavalec kamere ter filmske tehnike nasploh. Spomnim se nekega dogodka na otoku San Giorgio v Benetkah, ko mi je rekel: 'Tukaj postavi kamero, tako, trideset centimetrov nad zemljo, vzemi širokokotni objektiv 18.5 in na desni strani boš videl križ, na levi boš videl morje, to in to v prednjem planu.' Postavim kamero, pogledam

skozi iskalo in vidim točno to.«

»On je vse vedel vnaprej, vsak kader in objektiv, s katerim ga moram posneti. Bil je neverjeten. Sam sem bil samo neke vrste tehnični izvajalec tistega, kar si je njegov genij zamislil. Veliko bogatih izkušenj sem pridobil z njim in nikoli mi ni prišlo na misel, da bi delo z njim zmanjševalo mojo kreativnost ali zanimanje. Sicer sem se vedno trudil slediti režiserjevim idejam, pa čeravno je bilo v Wellesovem primeru pogosto, da so bili njegovi napotki super natančni in sem imel na voljo nekoliko manj svojih norih idej. Ko mi je kaj takšnega prišlo na pamet, se je on gromozansko zasmel, a zgodilo se je, da je včasih kaj tudi sprejel. Govorili so mi, da sodelavce pozabi plačati in podobno. Pa sem si mislil, da je imenitno že to, da sploh lahko delam z njim, tudi če me ne plača. Na koncu me je plačal petkrat toliko, kolikor bi si sploh kdaj v sanjah zamišljal. Odneseš sem ogromno izkušenj. Orson je morebiti bil posebež, kar se za genija spodobi, a je bil istočasno sijajen človek.«

### Logika svetlobe

»Veliko sem tudi študiral slikarstvo, točneje, kako in na kakšne načine določeni slikarji rešujejo problem svetlobe na svojih platnih. Sam sem bil s tem ves čas skorajda obseden. Tako sem velikokrat postavil strope na snemalne objekte, česar v praksi ni bilo, in z zunanje strani razprostrl navadne rjuhe, v katere sem usmeril reflektorje; tako sem v prostoru dobil mehko, difuzno svetlobo. Senc običajno nisem popravljaj z dodatno osvetlitvijo in tako je bila vsa atmosfera precej naravna. Popolnoma sem upošteval logiko svetlobe in dogajalo se je, da izlikani interierji niso preveč odškakovali od posnetkov v eksterierju, kar se je poprej pogosto dogajalo. Z uvajanjem te mehke dnevne svetlobe mi je uspelo, da sem se morda približal slikarstvu, ki sem ga oboževal.

Kasneje sem se trudil doseči čim boljše reprodukcijo svetlobe in barvne temperature. V Sloveniji sem naletel na stiropor, na katerega sem uprl reflektorje in dobil si-

jajno svetlobo, zlasti za ženske obraze. S tem stiroporom sem nato veliko eksperimentalno in potem nekega dne v American Cinematographerju prebral, kako je neki snemalec iznašel fenomenalno rešitev v kreiranju difuzne svetlobe: nabasal je na stiropor. Jaz sem ga našel petnajst let prej, da se malo pohvalim. Danes so te plošče stiropora standardni del osvetljevalske tehnike. Svetloba je za snemalca vedno velika preizkušnja. Jemal sem jo s filma v film, vsakič na novo. Če slediš logiki svetlobe, se ti vedno dogodi kaj novega. Vsakič znova si soočen z novimi situacijami, ki jih moraš rešiti, in rešitve sem vselej iskal iz vzgibov, ki sem jih pridobil ob gledanju slikarskih platen. Ko prideš do tega, greš čez vsakršni stil. Prenehaš delati fotografijo in zares začneš delati film. Zaveš se, da moraš kontrast, barvo, kompozicijo, gibanja kamere in vse kadriranje približati zgodbi ter se ne ujeti v past, da napraviš samo lep kader.«

### O sebi

»Veliko sem delal, in ta neizprosen ritem se je poznal v mojem intimnem življenju. Večno na terenu, edina družina ti je filmska ekipa. Ko končaš s snemanjem, greš v drugo ekipo, k drugi družini, v neko drugo mesto, v drugo kulturo. Tam spoznaš zanimive ljudi, se z njimi spoprijateljiš in to traja nekaj časa, dokler ne greš spet nekam drugam. Moji sošolci se še dandanes družijo, igrajo karte ali kegljajo, se pogovarjajo po kafičih. Sam nisem bil nikoli na obletnici mature, ker sem enostavno vedno bil nekje na terenu. Nikoli nisem bil predolgo na istem mestu, tako da nekih intimnih prijateljev pravzaprav niti nimam. Ko imam kaj časa, se spomladi rad usedem zunaj na vrtu kakšnega kafiča in tako rad gledam ljudi, ki hitijo mimo.«

Opomba: Odlomke izbral in prevedel iz knjige Ivana Černjula: Subjektivni kadrovi. Razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom (Propelerfilm d.o.o in Zagreb film festival, VBZ d.o.o, Zagreb, 2004)



# BENETKE 2008: SE LADJA POTAPLJA?

ZGODBA O TEM, KAKO IN ZAKAJ ENA NAJODMEVNEJŠIH VSAKOLETNIH POSTOJANK FILMSKEGA SVETA DOKONČNO POSTAJA VSE BOLJ SPREGLEDA VREDEN FESTIVALSKI DOGODEK.

SIMON POPEK

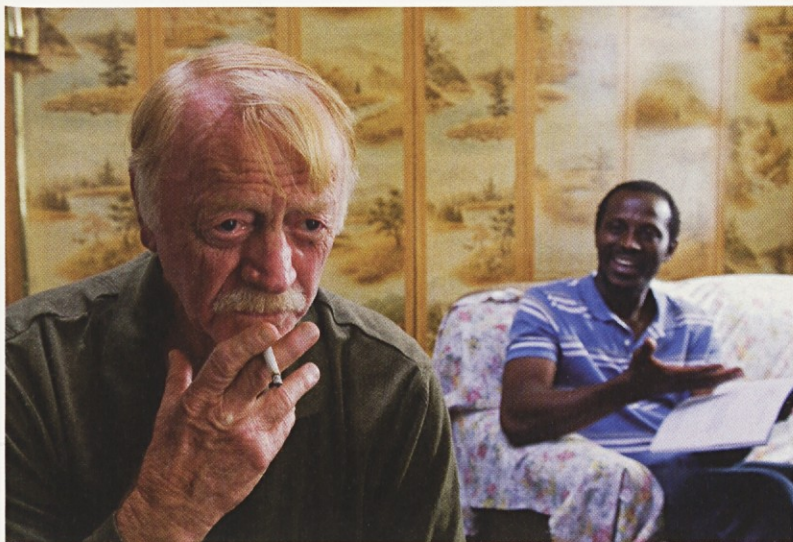
**P**o petnajstih letih obhajanja najstarejšega filmskega festivala na svetu z žalostjo ugotavljam, da Mostra dokončno postaja lokalni festival za lokalno občinstvo. Nekdaj prestižen dogodek, ki se vsako leto odvija na infrastrukturno podhranjenem in logistično neprijaznem Lidu, »beneški plaži«, je nesmrtnosti resda zapisal Visconti, a kaj ko ga v zadrego v enaki meri spravljajo politična kadrovanja, neprofesionalnost na vseh ravneh in seveda neposredna konkurenca, ki zadnja leta prihaja iz najmanj dveh strani. Toronto, ki se prične z enotedenskim zamikom, je Benetke že davno tega povozil v smislu mednarodne medijske pozornosti in programske raznolikosti, medtem ko novonastali oktobrski dogodek v Rimu Benetkam uspešno prevzema zvezdniška imena. Če Mostra zavoljo tradicije še privlači težkokategorijne v programskem smislu, se jim v vse širšem loku izogibajo tako studijski velikani kot tista nepomembna nadloga, imenovana poročevalci oziroma novinarji/kritiki. Upad mednarodne strokovne javnosti na Mostri je zadnja leta dramatičen, tako rekoč alarman ten, temu trendu pa prej kot programska usmerjenost botrujejo zgoraj omenjene italijanske anomalije ter absurdi. Ameriška in zahodnoevropska medijska pozornost sta se skoraj v celoti preusmerili v Toronto, največji severnoameriški festivalski dogodek, kjer vsaj petkrat obsežnejši spored predvajajo v štiridesetih(!) modernih dvoranah. Za primerjavo: kino infrastruktura Mostre premore dve kinodvorani (ki si po sodobnih standardih sploh ne zaslužita takega naziva), en aluminijast hangar, en šotor in dve video predvaljnici, zasילו preurejeni v mini »kino«. Na Lidu se

od Mussolinijevih časov očitno ni dosti spremenilo, zamenjala se je zgolj struktura poročevalcev; podolgovati otoček v beneški laguni danes v devetdesetih odstotkih zasedejo italijanski novinarji, med tujimi pa pretežno vzhodnoevropske medijske hiše ter peščica zahodnih medijskih gigantov, ki na sever države pač pošljejo svoje rimske dopisnike.

Žalostna podoba beneškega festivala je toliko bolj boleča v času programskega vodenja Marca Müllerja, moža, ki je Mostri skupaj s predhodnikom Albertom Barbero močno dvignil ugled v smislu programiranja tako novih filmov kot retrospektivnega dela festivala, obenem pa edinega festivalskega direktorja, kateremu verjamem na besedo, »da v tem trenutku preprosto ni boljših filmov«, ter da je – predvsem letošnji tekmovalni spored – odraz trenutne podpopvprečne ponudbe. Müllerjeva ekipa je bojda pregledala 2.429 celovečernih filmov iz 72 držav. Impozantna številka. Kako so se v konkurenci za nagrade znašli takšni diletanti kot nekdanji Inárritujev scenarist Guillermo Arriaga (*The Burning Plain*), turški Italijan Ferzan Ozpetek (*A Perfect Day* [Un Giorno perfetto]) ali nekdanj intrigan tni žanrski mojster Pupi Avati (*Giovanna's Father* [Il papà di Giovanna]), ni povsem jasno, toda če pomislim, kako slabi so morali biti filmi, ki so jih zavrnil, si lahko le oddahnem.

Vrednost Mostre pod Müllerjem bo za zgodovino v precej manjši meri presojana po novih filmih kot po fantastičnih retrospektivnih sklopih (po njih je slovel že v času programiranja v Pesaru, Rotterdamu in Locarnu), ki jih s sodelavci pripravlja četrto leto zapored. Dolga leta zanemarjen (ali celo neobstoječ) programski »odvod« je pod Müllerjem dosegel

višave, hvaležni so mu predvsem številni ignorirani ali preprosto pozabljeni nacionalni filmski delavci. Müllerjeve retrospektive »neznane italijanskega filma« so potrdile, kako neskončno bogata je italijanska kinematografija in kako nepravilno so bili pod peščico kanoniziranih in izpostavljenih režiserjev zasenčeni enako izvorni ter inovativni avtorji. Ne gre za to, da bi bili ti avtorji pozabljeni *per se*; filmofili in zgodovinarji znajo sami najti in ovrednotiti vse »manjkajoče delce« italijanskega filma. Gre za prepotrebno institucionalno reafirmacijo pozabljenih imen, ki so desetletja živela v senci velikih, Fellinija, Antonionija, Pasolinija, Rosselinija, Viscontija in De Sice, če omenim samo peščico. Eno je, če retrospektivo tovrstnih filmov na zručenih kopijah organizira manj pomembna (in medijsko odmevna) filmska manifestacija v Catolici ali Pesaru, nekaj povsem drugega pa, če restavrirane kopije s pomočjo Cinetece nazionalne predstavi beneški filmski festival, lokalni ponos in (vsaj zaenkrat) največji nacionalni filmski dogodek. Po pregledu italijanskega B-žanra in italovesterna smo bili letos deležni programskega sklopa z naslovom *Ti fantomi: ponovno odkriti italijanski film med leti 1946 in 1975*, ki je, prvič, negiral aksiomatičnost kanoniziranih velikanov, in drugič, odločno presekal s prevladujočo tendenco kritiškega razmišljanja, ki je povojni italijanski film delila na neorealizem (in njegove naslednike) ter na komercialni film. Italijanski film je vse-skozi živel še »tretje življenje«, ustvarjali so ga avtorji, redko komercialno uspešni in še redkeje pripuščeni v elitni festivalski krogotok. Zavedati se moramo, da govorimo o obdobju, ko mednarodni festivali filmov niso izbirali avtonomno, temveč so bili odvisni od



Goodbye Solo



Vinyan

nacionalnih kandidatur, ki so bile seveda elitistične in »ideološko« regulirane, kar je pomenilo, da avtor tipa Dini Risi s filmom *Pošasti* (I mostri, 1963), brutalno, cinično in ilustrativno obdelavo paradoksov italijanskega ekonomskega booma z začetka šestdesetih let, z razkrivanjem pohlepa, hipokrizije, licemerstva, zakonske nezvestobe, apatije do sočloveka, obsedenosti z zunanjim videzom in konzumerizmom, skratka vse mi oblikami socialnih in družbenih anomalij v hitro razvijajoči se družbi, ni imel pogojev. Enako ne režiserji kot Giorgio Bianchi, Luigi Zampa, Luciano Salce, Giulio Questi, Gian Vittorio Baldi ali Mario Monicelli. Celo Ermanno Olmi, eden največjih odpadnikov (po lastni izbiri), danes *de facto* eden največjih sinov italijanskega filma, ne.

Benetke so v programskem smislu še vedno hudi mano zanimiv festival, vsaj za cinefila, ki ga zanimajo tudi filmi onstran tekmovalnega sporeda. Najprej beseda ali dve o zicerjih: Agnès Varda se je z zadnjim dokumentarcem *The Beaches of Agnès* (Les Plages d'Agnès) pri osemdesetih odločila posneti rekapitulacijo svojega življenja – skozi svoje delo, filme, fotografije, umetniške instalacije in profesionalna razmerja, predvsem z možem in somišljenikom Jacquesom Demyjem, o čigar mladosti je takoj po njegovi smrti že posnela izrazito osebni film *Jacquot iz Nantesa* (Jacquot de Nantes, 1991). Osrednji motiv njenega zadnjega filma so plaže, s katerimi je bila povezana vse življenje, od otroštva v Belgiji, časa okupacije v Franciji, prvih filmov v Parizu do številnih potovanj, povezanih z dramatičnimi političnimi spremembami (Kuba 1961, Berkeley 1968). Ker ima njena produkcijska hiša Ciné-Tamaris sedež v Parizu in ker prestolnica

ca nima plaže (razen improvizirane plahte ob Seni, ki jo je pred nekaj leti umetno postavila mestna oblast), je za potrebe filma okupirala križišče ob sedežu in s šestimi kamioni peska fingirala plažo! Film je igriva, mestoma manipulativna oblika dokumentarnega filmskega eseja, ki ga je izmojstril Chris Marker, zato ne preseneča, da se mu režiserka mestoma klanja, mestoma pa se iz njega norčuje, predvsem iz njegovih znamenitih mačk, ki slavnemu dokumentaristu pomenijo vsaj toliko kot plaže Agnès Varda.

Enega najboljših tekmovalnih filmov je posnel Amir Naderi, Iranec, ki je konec osemdesetih let zaradi nesporazumov z oblastmi zapustil domovino in se naselil v ZDA, kjer je bil vse do danes obsojen na ničproračunske projekte. V tem slogu bo očitno tudi nadaljeval, drži pa, da je s filmom *Vegas: Based On a True Story* prvič tekmoval na festivalu A kategorije. *Vegas* je zanimiv, morda Naderijev najboljši ameriški film. Vsekakor njegov najbolj *mainstream* izdelek, četudi je posnet na digitalko in tako rekoč na eni lokaciji. *Vegas* pa ni *mainstream* zaradi produkcijskih standardov, temveč zavoljo pretirane metaforičnosti; v bistvu gre za *one-joke-movie*, metaforo človeške naivnosti, trme, izolacionizma ... in seveda pohlepa. V španoviji s Stroheimovim *Pohlepom* (Greed, 1925) bi sestavila izvrstnega dvojčka. *Vegas* ne premore tragične razsežnosti v psihični obliki, zato pa je tako rekoč enakovreden na fizični ravni: na pragu hiše nekoč obsedenih kockarjev se pojavi neznanec, veteran iraške vojne, ki ju skuša prepričati, naj mu prodata hišo, »zadnji dom, kjer je bila njegova družina srečna«. Žena je proti, po nekaj dnevih neuspešnega prepričevanja vojak preneha blefirati in preide k stvari: na njihovem

vrta je bojda zakopan plen (milijon dolarjev) slovitega bančnega ropa izpred desetletij. Mož nekako prepriča ženo, obsedeno prične razkopavati vrt ... dokler se na vratih ne pojavi policaj z novico, da so žrtev prevare in stavne mafije, ki se zabava ob bizarnih stavah. Pomanjkljivost Naderijevega filma je njegova predvidljivost; po dvajsetih minutah je gledalcu bolj ali manj jasno, kam stvar pelje in kako se bo končala, povrh vsega je v raziskovanju človeških obsesij za odtetek premalo drzen.

Nekatere najboljše filme letošnje Mostre so posneli režiserji, ki so bolj ali manj odkrito povzemali literarne ali filmske vire, jih markirali, deloma obdelali, v nekem trenutku pa bodisi negirali bodisi zavrgli. Ali nanje preprosto pozabili in krenili po svoji poti. Ti avtorji »virov« ne omenjajo eksplicitno, saj so včasih tako spretne in nevsiljivo vtankani v samostojno zgrajeno pripoved, da je potrebna manjša detektivska dedukcija. Kar tem filmom samo dviga rejting.

Med njimi je Christian Petzold s filmom *Jerichow* celo tekmoval za zlate leve. Eden prvakov nove berlinske filmske šole, ki si zunaj nemško govorečega področja kljub razmeroma zajetnemu opusu (za pasom ima že deset filmov) šele utira pot in spoštovanje, je za (ohlapno) izhodišče vzel roman *Poštar zvoni samo dvakrat* Jamesa M. Caina, ga prestavil v socialno propadajoče okolje vzhoda združene Nemčije (Jerichow je provincialno mesto), a ohranil le okostje Cainovih razmerij. Režiser se kmalu odmakne in znotraj trikotnika mož-žena-ljubimec zaorje po svoje; med drugim izpostavi moževe turške korenine, ženo kriminalno preteklost (banki dolguje kup evrov, dolg je odkupil mož, ki pa se je zavaroval s predporočno klavzulo) in



The Beaches of Agnès



Jerichow

ljubimčevo vojaško avanturo v Afganistanu. Konec je sploh čista »negacija« Caina. A štos ni v negiranju literarne predloge, temveč v Petzoldovi inteligentni režiji, zadrževanju ključnih informacij, subtilnem odslikavanju možnega ljubosumja in dvomnih ljubimčevih motivov. Preprosto in inteligentno realizirana psihološka drama.

Ramon Bahrani, v ZDA živeč Iranec, se razvija v zelo zanimivega cineasta. Njegov svet je urbana družba na robu, njegovi junaki socialni deklasiranci. Režiserjeva kvaliteta je odrekanje cenenu moraliziranju in trendovskim pripovednim tehnikam, njegova moč prepričljiva in bogata avdiovizualna razsežnost. Realna, skoraj altmanovsko sugestivna zvočna kulisa je bila zelo pomembna v njegovem drugem filmu *Chop Shop* (2007), fotografija – predvsem nočni pejzaži ameriške urbane province – je pomemben dejavnik novega filma *Goodbye Solo*, ki ga je brez dvoma inspiriral *Okus češnje* (Ta'm e guilass, 1997) rojaka Kiarostamija. *Goodbye Solo* ni ne kopija ne posvetilo iranskemu mojstru, ima pa sorodno iztočnico. V taksi senegalskega imigranta Sola se usede belopolti, mizantropski sedemdesetletnik William in mu ponudi 1.000 dolarjev, če ga bo čez teden dni odpeljal do razgledne točke na »Pihajoči gori«, od koder se namerava vreči v globino. William samomorilskih namenov ne izrazi eksplicitno, temveč jih Solo prebere »med vrsticami«. *Goodbye Solo* je filozofsko manj navdahnjen, zato pa precej bolj skrivnosten film od *Okusa češnje*, saj prične razvijajoče se prijateljstvo med »voznikom« in »stranko« (z vsemi konflikti, ki jih poraja) odločno posegati v razumevanje sveta tako prvega kot drugega.

Tretji film, ki je navdih črpal tako iz filma kot li-

terature, se je izkazal za največje presenečenje festivala, saj gre v osnovi za komercialno, belgijsko-francosko-angleško koprodukcijo z zvezdniško zasedbo (Emmanuelle Béart, Rufus Sewell), eksotičnimi lokacijami (Tajska, Burma) in trivialnim zapletom (starša po tragediji s cunamijem iščeta izginulega sina). No, izkaže se, da je *Vinyan* režiserja Fabrica Du Welza intimna družinska drama, križana z elementi filma katastrofe in temačno, že kar bizarno vizijo Josepha Conrada! Njegov roman *Hearts of Darkness* (pa tudi Coppolova *Apokalipsa zdaj* [Apocalypse Now, 1979]) sta bili očitni inspiraciji De Welzu, ki v svojem drugem filmu pokaže zvrhano mero režijske spretnosti in čustvene taktosti. Samomorilska pot v žrelo pragozdov jugovzhodne Azije, ki mu vladajo pirati, trgovci z belim blagom, licemerci in sumljivi zahodnjaški poslovneži, zakonca ne pripelje le na rob preživetja, temveč tudi razuma ... pri čemer se polkovnik Kurtz ne skriva v jamah, obkrožen z domorodci, temveč v glavi enega izmed zakoncev! Preprosto osvežujoče je videti *mainstream* film, ki se upre konvenciji družinske tragedije in zadevo do konca spelje radikalno. Povrh vsega je Emmanuelle Béart veliko bolj seksi od Marlona Branda.

Še par hitrih odmevov: nekaj klasikov in stalnih gostov Mostre je ustvarilo spodobne, a ne prav presežne filme. Takeshi Kitano je z *Achilles and the Tortoise* končal malce ponesrečeno trilogijo o svojem umetniškem udejstvovanju. Če je *Takeshis'* (2005) govoril o Kitanu igralcu in *Slava filmarju* (Kantoku – Banzai!, 2007) o Kitanu medijski osebnosti, je *Ahil* (najboljši del trojčka) zgodba o Kitanu likovnem umetniku.

Claire Denis je s filmom *35 Rhums* zašla v svojevrstno rutino, iz katere ne najde izhoda in ki je po-

stala predvidljiva. Film zaznamujejo lepe, pretirano estetizirane podobe nočnega Pariza, super natančno kadriranje, ležeren ritem, vseprisotna trenjska glasba in popolna dvomnost oziroma zmuzljivost številnih razmerij.

Aleksej German mlajši se je s *Paper Soldier* (Bumažnjij soldat) po tematiziranju druge svetovne vojne (*Zadnji vlak* [Poslednij poezd, 2003]) in časa pred oktobrsko revolucijo (Garpastum, 2005) posvetil še enemu ključnemu dogodku sovjetske zgodovine, Gagarinovemu poletu v vesolje leta 1961. German je v siceršnji mediokriteti tekmovalnega programa zaslužen o osvojil dva leva (za režijo in fotografijo), ne zgolj zato, ker se je odrekel populističnemu obravnavanju materiala v slogu *Poti v vesolje* (The Right Stuff, 1983), v katerem je Philip Kaufman s fanfarami slavil ameriške pionirske vesoljske poskuse, temveč ker se je odločil za distanciran pogled, podan v eliptičnem slogu sovjetskega filma šestdesetih let, za časa post-staliniščne »otoplite« in razcveta liberalnejših tematik.

# DREVO IN GOZD

PORTUGALSKA KINEMATOGRAFIJA V SPOMIN NAJPREJ PRIKLIČE MANOELA DE OLIVEIRO, JOÃA CESARA MONTEIRO IN ZADNJA LETA TUDI PEDRA COSTO, NAŠ LIZBONSKI POROČEVALEC PA RAZMIŠLJA O VPLIVU TRADICIJE NA MLAJŠE GENERACIJE FILMARJEV, O TEMAH, KI SE JIH NAJPOGOSTEJE LOTEVAJO IN PRODUKCIJSKIH OKOLIŠČINAH, V KATERIH NASTAJAJO PORTUGALSKI FILMI.

NUNO SENA

PREVOD: LANA KLOPČIČ

**T**renutno je največji razlog za slavje portugalskega filma stoletnica Manoela de Oliveire, ki se bo zgodila v prihajajočem novembru. Veliko praznovanj v njegovo čast se je začelo že takoj na začetku leta, nato pa se jih je zvrstilo še več, po vsej Portugalski in drugod po svetu (predvsem je treba omeniti počastitvi na festivalih v Cannesu in Benetkah, posvečeni režiserju večnega in mogočnega *Abraham's Valley* [Vale Abraãa, 1993] ter imetniku rekordnega števila najstarejših neobjavljenih posnetkov v zgodovini svetovnega filma). Oliveira praznovanje svojega stotega rojstnega dne pričakuje v polnem ustvarjalnem zagonu, saj pravi, da namerava narediti še vsaj dva ali celo tri filme (in ko vidimo, kako je poln energije, si sploh ne drznemo podvomiti, ali mu bo to dejansko uspelo). Po več kot 70 letih dela pri filmu lahko na starost končno, če že noče počivati, uživa sadove svojega dolgoletnega ustvarjanja in prepoznavnosti, ki mu je predvsem sonarodnjaki toliko časa niso priznali. V njegovi lastni državi je bilo (in še vedno je) njegovo delo malo znano in še manj cenjeno. Pedro Costa je na otvoritvi prve velike razstave, posvečene Manoelu de Oliveiri (organiziral jo je ugledni muzej Serralves v Portu), ob pogledu na izbrano družbo prisotnih sarkastično izrazil dvom o tem, ali si je velika večina teh pomembnejšev (cela vrsta posameznikov iz same smetane kulturnih, gospodarskih in družbenih krogov) sploh kdaj ogledala kakšen njegov film v celoti. Če torej Portugalce še vedno čaka naloga, da odkrijejo filme Manoela de Oliveire, ga je vsaj kanonizacija njegovega dela definitivno postavila nad dosedanjo kratkovidnost in nezanimanje, s katerima ga je nacionalna *intelligentsia* (z

redkimi izjemami) skoraj vedno obravnavala, saj so potrebovali zelo dolgo za spoznanje, da je režiserju v tujini izkazano spoštovanje več kot zgolj bizarna vladnostna gesta demode cineastu iz neke revne in nepomembne države.

V bistvu je bilo tudi na mednarodni ravni šele na začetku 80. let prejšnjega stoletja (ko je Oliveira štel že 80 let in je imel za seboj že 60 let ustvarjanja ...) njegovo delo končno odkrito in je začel na lastno pest sodelovati z omejeno elito velikih mojstrov filma. A tok časa je (in je vedno bil) Manoelu de Oliveiri naklonjen; njegovo delo je odporno proti instantnosti in aktualnosti ter se s tem uvršča v drugačno časovno razsežnost v primerjavi z deli njegovih sodobnikov. Zagotovo lahko napovemo, da se bo z naraščanjem možnosti ogleda oziroma ponovnega ogleda njegovih del (celo na Portugalskem je večina filmov še vedno težko dosegljiva, saj še vedno niso izdani v obliki DVD-jev) spremenilo tudi njihovo vrednotenje. Že vnaprej naj opozorim tiste, ki si bodo šli prvič ogledat npr. izreden kratki film *Lov* (A Caça, 1963) ali pa se bodo seznanili z avtorjevim neverjetnim *Spomladanskim dejanjem* iz leta 1962 (Acto da Primavera – tu se začne moderna portugalska kinematografija), da ta dva filma ponujata precej razlogov za presenečenje in sta povzročila ponoven premislek nešteti strani filmskih zgodovin, na katerih je mojster omenjen le v opombah. Vseeno ostaja zanimiva sladka nacionalna posebnost, da sta tisto najboljše, kar Portugalska lahko pokaže svetu, dva genija, prvi je 23-letni nogometaš (Cristiano Ronaldo, le kdo drug?) in drugi filmski režiser, ki bo kmalu dopolnil 100 let.

Če smo opis stanja v sodobnem portugalskem fil-

mu začeli z Manoelom de Oliveiro, je tako zato, ker smo morali obkrožiti to ogromno drevo, ki nam zdaj odpira pot, da si lahko ogledamo še preostanek gozda. Kaj torej vidimo? V prvi vrsti se soočimo z dejstvom, da je portugalski komercialni film prava redkost. Produkcija je že skoraj 35 let večinoma usmerjena v avtorski film, utemeljen na radikalnosti kot kljubovanju vnaprej determiniranim filmom, ki stremijo zgolj k zadovoljitvi gospodarskih teženj. Majhnost domačega trga (tudi če bi film doživel veliko gledanost s povprečnim izkupičkom, to nikakor ne bi povrnilo stroškov produkcije) in odsotnost močnih domačih vlagateljev v kinematografsko produkcijo (začne se pri tradicionalno skromnem sodelovanju nacionalne televizije) sta portugalski film porinila v stanje skoraj popolne odvisnosti od državnega financiranja prek ministrstva za kulturo. A ta šibka točka je bila obenem njegova skrivna moč. Brez obremenjevanja z ustvarjanjem dobička za neobstoječe vlagatelje je portugalski film užival v razkošju samostojnosti in svobode, kjer se je uspeh določal predvsem na podlagi umetniških meril. Seveda je bila neizpodbitna ustvarjalna svoboda portugalskega filma v domačih krogih vedno tarča ostrih kritik, čeprav je bila mednarodno zelo cenjena. Mnenje javnosti in tudi večine kritikov je, da se v teh filmih ne morejo prepoznati. Portugalska originalnost: pričakovana raznolikost portugalske kinematografije bi po mnenju teh nezadovoljnežev državo v enaki meri obvezovala k podpiranju popularnega in komercialnega filma (ki je teoretično dobičkonosen) kot umetniškega, avtorskega filma. Ironično pri vsem tem pa je, da so prav filmi Manoela de Oliveire in drugih »težkih« avtorjev tisti, ki so na domačem trgu



Abraham's Valley



Božanska svatba (A Comédia de Deus, 1995, João César Monteiro)

največkrat dosegli zavidljive rezultate, predvsem pa so predvajani po celem svetu in tako privabljajo pomembne tuje vlagatelje. V nasprotju z vsemi uradnimi razpravami, institucionalnimi postopki ter političnimi določili, sprejetimi z namenom spodbuditi »trga«, se je tako zelo zaželeno industrija nacionalnih kinematografskih vsebin, v kolikor dejansko obstaja, doslej napajala predvsem pri Manoelu de Oliveiri in njegovi družini.

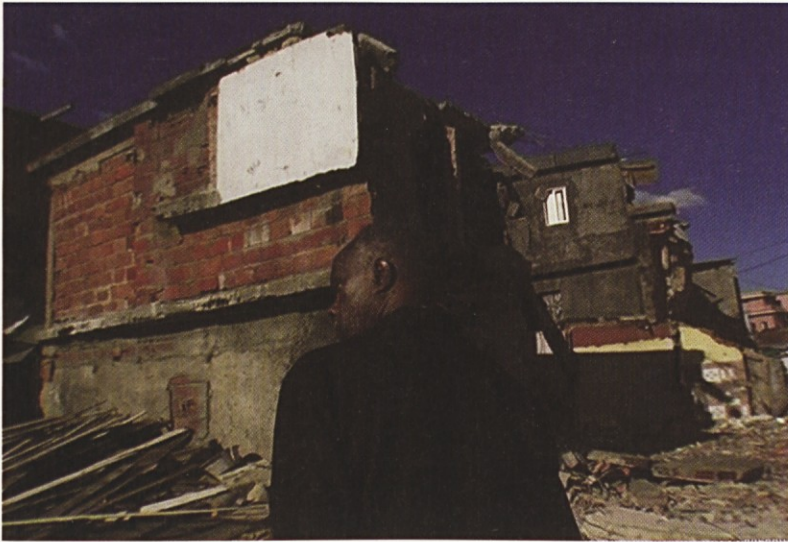
Kljub vsemu smo lahko v zadnjih petih letih zaznali določen napredek v neuravnovešenem odnosu med komercialnim in avtorskim filmom, z nepričakovanim pojavom filmov o medijsko privlačnih fenomenih, narejenih brez pomoči kakršnihkoli javnih sredstev in z zelo jasnimi kratkoročnimi komercialnimi cilji (povračilo vložka televizije in zasebnih distributerjev, še preden zanimanje ljudstva usahne). Izmed teh kratkotrajnih in neustreznih filmov je edini omembe vreden *Corruption* (Corrupção, 2007), nenavaden blockbuster o močvirnatih spletkah nogometa, naročen režiserju Joãu Botelhu(!). Za režiserja je bilo delo velik, vendar neizvedljiv, izziv, saj je poskušal doseči (in zmagoslavno zamočil) usklajenost med širšo publiko in svojim filmom. Zaradi neizogibnih konfliktov s producentom so mu film odvzeli v fazi montiranja in Botelho je na koncu zahteval, naj njegovo ime črtajo s seznama sodelujočih. Govori se o možnem zaključku v stilu director's cut, namenjenem zgolj ozkemu krogu mednarodnih festivalov, za katerega slutimo, da je veliko bolj zvižachen kot pa anonimna verzija, premierno uprizorjena v zaprtih sobah.

Novost ponovnega oživljanja resnično komercialnega filma, ki je od leta 1974 veljal za izumrlega, bo, zahvaljujoč rešitvi, ki so jo našli za bolj zdravo sobi-

vanje med tovrstnim in avtorskim filmom, doživela pravi razvoj šele v prihajajočem obdobju. Da bi se izognil sterilnim razpravam o idealnih modelih portugalskega filma, je Inštitut za film in avdivizualnost (ICA) izdelal dve komplementarni pobudi za prihodnjo, bolj sorazmerno razporeditev kinematografskega sektorja na Portugalskem. Po eni strani je ob koncu leta 2006 objavil dolgo pričakovano in zapozneno ureditev spet zelo poznega novega zakona o filmu (sprejetega leta 2004; besedilo je začelo nastajati skoraj deset let prej), ki ima namen določiti posebno vrednost kulturne svojevrstnosti filma in natančno določiti, da je naloga države prevzeti odgovornost za zaščito in podporo umetniške ustvarjalnosti na tem področju. Po drugi strani je ICA odločilno, čeprav bolj neposredno, prispeval k nastanku Sklada za investiranje v film in avdivizualnost (FICA), novega inštrumenta za finančno podporo s popolnoma drugačnim načinom delovanja kot ICA. Bolj usmerjen k realnemu stanju na trgu ob vključevanju predvsem zasebnih zastopnikov name-rava FICA podpirati predvsem ekonomsko perspektivnejše projekte na področju filma in avdivizualnih umetnosti. Če posplošim, ICA bo še naprej podpirala predvsem avtorski film, FICA pa naj bi postala gonilna sila povečanja res nizkega tržnega deleža nacionalnega filma (v najslabših letih je znašal manj kot 2 odstotka). Prezgodaj je še (prve produkcije bodo na sporedu šele konec tega leta), da bi si lahko dovolili soditi o kvantitativnem in tudi kvalitativnem učinku te dodelne in komplementarne strategije kinematografske produkcije na Portugalskem. Ne glede na legitimnost in dobronamernost tega nekoliko umetnega ločevanja različnih tokov ostajajo pglavitne ovire, ki jih bo treba premagati, stagniranje za produkcijo namenjenega

proračuna ICA, šibkost portugalskega podjetniškega kinematografskega okrilja (kjer se celo hiperaktivni producent Paulo Branco sooča z vedno večjimi težavami) ter začetništvo domačega trga. Nihče se ne bi čudil, če bi bil med naslednjimi projekti, financiranimi s strani FICA, tudi nov Oliveirov film ...

Pustimo zdaj politične, finančne in administrativne zagate ter se vrnimo k drevesom, ki sestavljajo gozd portugalskega filma. Z velikim optimizmom opažamo, da se praznina, ki sta jo za seboj pustili smrti Antonia Reisa (na začetku devetdesetih) in Joãa Cesara Monteire (leta 2003; tudi obdobje, ko smo bili pričena navadnemu filmu testamentu *Come and Go* [Vai e Vem]), počasi začena zapolnjevati z utrjevanjem nekaterih v devetdesetih odkritih talentov in z mlajšimi obetavnimi cineasti, ki bodo v prihodnosti lahko nadomestili opustošenje portugalskega filma zaradi teh dveh prezgodnjih izgub. Če poskusimo generično razporediti vrste sodobnega portugalskega filma, lahko zaključimo, da je ta rezultat stikanja elementov štirih raznovrstnih ter istočasno polno dejavnih generacij: generacija novega filma, duhovnih otrok Oliveire, ki je vzšla ob izteku 60. v 70. (izstopajo imena kot Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos); prva generacija po revoluciji (João Botelho, João Mário Grilo, Rui Simões Santos), zelo blizu prejšnji generaciji; cineasti, odkriti ob koncu 80. in do prve polovice 90. (Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Canijo, Joaquim Leitão, Edgar Pêra, Joaquim Sapinho), manj pod vplivom prejšnjih generacij, ki vpeljejo v portugalski film nove smernice; in ne nazadnje generacija zelo mladih režiserjev, ki so po bolj ali manj dolgem zadrževanju pri kratkih in dokumentarnih filmih (začetna pot, ki je postala skoraj obvezna, a je prejšnji dve generaciji nista



Mladost na pohodu



The Face You Deserve

poznali) dočakali premierne uprizoritve od leta 2000 naprej (João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Jorge Cramez, João Nicolau). Zaenkrat se zaradi njihove še ne dokončno izdelane osebnosti zdi, da so simultano združili vplive vseh treh prejšnjih generacij.

Edina opomba: današnja filmska pokrajina je precej postarana in konzervativna. Predstavniki generacije novega filma in njihovih »sopotniških kolegov« znotraj omejenega števila na portugalskem produciranih filmov (že dolgo časa produkcija določa 12 celovečernih filmov letno) prevladujejo in neenakomernost neposredno onemogoča hitrejšo generacijsko pomlajevanje. Velika mednarodna razpoznavnost Manoela de Oliveire, Joãa Cesara Monteire in od nedavnega Pedra Coste (danes edini režiser, za katerega velja, da še lahko razsvetli ogromno Oliveirovo senco) je obenem izpostavila problem obnavljanja talentov, ki je vedno bolj težil portugalski film (*The Blood* [O Sangue] Pedra Coste je nastal že leta 1989 ...). V krhki in skoraj povsem od finančnih sredstev ICA odvisni produkciji (dela, posneta na videu in neodvisno od teh sredstev, so se začela dokaj redno pojavljati šele nedavno; zaenkrat so to samo kratki in dokumentarni filmi) je kontrolirano število režiserjev in producentov logična posledica. Že več kot deset let vsako leto premierno predstavijo le dva cineasta s celovečernimi produkcijami, kar prispeva k pomanjkanju drznosti pri izbiri novih imen s strani žirije, ki jo imenuje ICA, in tudi močno povečuje pritisk nad bodočimi režiserji in produkcijskimi hišami. To ne nazadnje tudi preveč odmika starostno mejo, pri kateri novi režiserji vstopajo v ta krog, predvsem v primerjavi z mednarodnimi razmerami, kjer se pojavlja vedno več zelo mladih avtorjev (ti so povrh vsega še veliko bolj dejavni,

kar pa spet odpira novo serijo vprašanj o produkciji na Portugalskem). Sandro Aguilar in Miguel Gomes sta končala svoja prva celovečerca, in sicer *Uprise* (A Zona, 2008) in *The Face You Deserve* (A Cara que Mereces, 2004), pri 35 letih, Jorge Cramez in Sérgio Tréfaut pa sta jih imela več kot 40, ko sta zaključila *The Golden Helmet* (O Capacete Dourado, 2007) in dokumentarec *Lisboetas* (Ljudje iz Lizbone, op. pr., 2004), pri čemer drugi še vedno pripravlja svoj prvi igrani celovečerni film.

Po hitrem pregledu teh različnih generacij lahko opazimo antinaturalizem, sledi teatralnosti v tekstu, po obliki in tematiki literaren značaj scenarijev, nenehno refleksijo o naši zgodovini, prevpraševanje zgodovinskih dogodkov, nacionalne identitete in našega mesta v svetu. Te teme so določale predvsem starejši generaciji (ki sta tudi zaslužni, da se je v nekem določenem trenutku govorilo celo o obstoju »portugalskega pola« v svetovnem filmu), sedanje generacije pa se jih dotikajo bolj »neformalno«. Če obstaja skupna tema tako različnih del, kot so tista Joãa Botelhe in Paula Roche, potem je to kritično preiskovanje »portugalskosti« in naše skupne usode. Za generacijo novega filma in za tisto, ki se ji je pridružila ob koncu 70., bodo država in srž portugalske biti vselej lajtmotiv v ozadju ter večno vprašanje. Nasprotno pa je bolj svojevrsten pristop, ki se ne ozira na pravila, značilen za generacije od 80. naprej, odprl pot novi paradigmi portugalskega filma, v katerem se delo z literarnimi besedili, pogosto nanašanje na portugalsko kulturo ter nenehna dialektika med uprizoritvijo in uprizorjenim umaknejo novemu pristopu k realnosti, skoraj novemu realizmu, zaznamovanemu s spremembami, ki so se istočasno dogajale v najbolj zanimivem sodobnem filmu. Tudi na vse-

binski ravni je prišlo do nežnejših odmikov, diskurz o nacionalni identiteti je nadomestilo raziskovanje individualnih identitet novega tipa filmskih osebnosti, skoraj vedno zelo mladih in pogosto zaznamovanih z izkušnjo osirotelosti (tako dobesedne kot metaforične). Nenehni dialog z zgodovinskimi in mitološkimi koreninami portugalske kulture, ki predstavlja bistvo filmov Manoela de Oliveire, Cesara Monteire in drugih, je pri teh bolj kozmopolitskih generacijah prepustil mesto dialogu z nacionalno manj zaprišeno ter v kulturnih in družbenih parametrih bolj odprto realnostjo, kar je samoumevna posledica državnega napredka v zadnjih tridesetih letih. Ti cineasti so se jasno, a brez očitnega reza, razmejili od predhodnih generacij, čeprav je šlo za prepород estetske in etične kinematografske tradicije.

Sedanja stilistična in tematska razpršenost portugalskega filma je koristna, obenem pa je pomembno, da je ta kljub prepородu znal obdržati svojo radikalno modernost: da so v vsakem filmu vidne poteze njegovega avtorja in da vsako izmed del predstavlja nov skupek dejstev, ki želijo odsevati dejanski pogled na naše stanje. Povzetek tega stanja je *Mladost na pohodu* (Juventude em Marcha, 2007), veličasten film Pedra Coste ter poglobitveno delo sodobne svetovne kinematografije. V tej umetnini je zagotovilo, da bo portugalski film še naprej proizvajal močne posnetke o družbi, v kateri živimo, čeprav se mnogi še vedno nočejo prepoznati v njih in imajo raje drugačne (bolj vnaprej zajamčene) portrete.

# ŽRTVOVANJE IN ODREŠENJE: TRIJE KRISTOLOŠKI FILMI

ILUSTRACIJA POSTOPNE IDEOLOŠKE DEFORMACIJE ROMANA JAZ SEM LEGENDA SKOZI SERIJO FILMSKIH (RE)INTERPRETACIJ, VSE DO KONTEMPLACIJ FILOZOFSKO-IDEOLOŠKIH TEM, KOT SE RAZKRIJEJO V DELIH JOHNA CARPENTERJA IN JOHNA FRANKENHEIMERJA. KDAJ SO SANJE DOVOLJ RADIKALNE, DA POSTANEJO OSVOBAJAJOČE?

SLAVOJ ŽIŽEK

PREVOD: SIMON HAJDINI

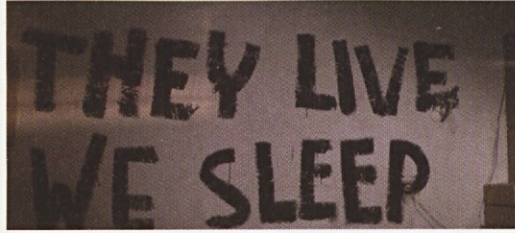
**1** Primerjava zapovrstnih remakov iste zgodbe ponuja enega najboljših načinov odkrivanja premikov v ideološki konstelaciji. Vzemimo tri (oziroma štiri) različice zgodbe *Jaz sem legenda* (I Am Legend): romana Richarda Mathesona iz leta 1954; prvo filmsko različico, *Zadnji človek na Zemlji* (The Last Man on Earth/L'ultimo uomo della Terra, 1964, Ubaldo Ragona in Sidney Salkow), z Vincentom Priceom; drugo različico, *Zadnji človek* (The Omega Man, 1971, Boris Sagal), s Charltonom Hestonom; in zadnjo verzijo, *Jaz, legenda* (I Am Legend, 2007, Francis Lawrence), z Willom Smithom v glavni vlogi. Prva, nemara še vedno najboljša filmska različica je v osnovi zvesta romanu. Začetna premisa je dovolj znana – kot pravi oglaševalski slogan za drugo in tretjo verzijo filma: »Zadnji človek na Zemlji ... ni sam.« Zgodba je še ena v vrsti fantazmatskih pripovedi o preživetju lastne smrti: Neville je edini preživel katastrofo, ki je pomorila človeštvo; tava po opustošenih mestnih ulicah – in kmalu odkrije, da ni sam, da ga zalezuje mutirana vrsta živih mrtvecev (oziroma vampirjev). Moto torej ne vsebuje nobenega paradoksa: celo poslednji živeči človek ni sam – z njim ostanejo živi mrtveci, ki so, rečeno z Lacanom, tisti (objekt mali) *a*, ki se doda k zadnjemu človeku, s čimer *the last man* postane *a last man*. Zgodba nam v nadaljevanju razkrije, da je skupina okuženih ljudi odkrila način, kako obrzdati bolezen; toda »še živeči« ljudje so podnevi nerazločljivi od re-

sničnih vampirjev, ker oboje imobilizira spanec. Zato je neki ženski po imenu Ruth naloženo, da vohuni za Nevillom, večji del njune interakcije pa se osredotoča na Nevillov notranji konflikt med globoko zakoreninjeno paranojo in upanjem. Neville na njej, tik preden ga ta potolče in pobegne, uspe opraviti krvni test, ki razkrije njeno pravo naravo. Preživeli več mesecev pozneje napadejo Nevilla, ga zajamejo živega, da bi ga lahko usmrtili vpričo vseh pripadnikov nove družbe; Ruth mu tik pred usmrtitvijo ponudi kuverto s tabletami, da ne bi čutil bolečine. Neville končno spozna, zakaj nova družba kužnih v njem vidi monstuma: tako kot so vampirji veljali za legendarne monstume, ki so prežali na ranljive ljudi v njihovih posteljah, je tudi Neville postal mitska figura, ki pobija tako speče vampirje kot speče kužne preživle. Postal je legenda, kakršna so bili nekoč vampirji ... Prva filmska različica se od romana razlikuje po končnem zasuku: junak (tu mu je ime Morgan) v svojem laboratoriju razvije zdravilo za Ruth; nekaj ur po tistem, ko se znoči, preživeli ljudje napadejo Morgana, ki zbeži, a ga nazadnje ubijejo v cerkvi, kjer je pokopana njegova žena.

Dogajanje v drugi filmski verziji, *Zadnji človek*, je postavljeno v Los Angeles, kjer je skupina upornih albinov, ki so se poimenovali za »Družino«, preživela kugo, ki jih je spremenila v nasilne, na svetlobo občutljive albino mutante in jih navdala s psihotičnimi blodnjami o lastni veličini. Pripadniki »Družine« kljub upiranju počasi izumirajo, očitno zaradi muta-

cij kuge. »Družino« vodi Matthias, nekaj priljubljen televizijski napovedovalec; on in njegovi privrženci so prepričani, da za njihovo nesrečo niso krive napake človeštva, pač pa moderna znanost. Vrnili so se k ljudskemu načinu življenja, k uporabi srednjeveškega imaginarija in tehnologije, opremljeni so z dolgimi črnimi haljami, baklami, loki in puščicami. Po njihovem mnenju mora Neville, poslednji simbol znanosti in »user of the wheel«, umreti. V zadnjem prizoru filma vidimo, kako preživeli zapuščajo prizorišče v land roverju, potem ko jih umirajoči Neville oskrbi s steklenico krvnega seruma, najbrž zato, da bi obnovili človeštvo.

V zadnji različici, ki se odvija na Manhattnu, ženska pristopi k Nevillu (v tej verziji ji je ime Anna, spremlja jo sin Ethan, oba pa prihajata z baptističnega juga Amerike) in mu pove, da jo pošilja Bog, da bi ga popeljala v kolonijo preživelih v Vermont. Neville ji noče verjeti, rekoč, da v svetu, tako polnem trpljenja in množične smrti, ne more biti Boga. Ko Okuženi isto noč napadejo hišo in prebijajo njeno obrambo, se Neville, Anna in Ethan zatečejo v kletni laboratorij, kamor se zaprejo skupaj z okuženo žensko, na kateri je Neville izvajal svoje poskuse. Ko odkrije, da je bilo zadnje zdravljenje uspešno in da je ženska ozdravljena, Neville ugotovi, da mora najti način, kako zdravilo spraviti do drugih preživelih, preden pomrejo. Potem ko pacientki vzame steklenico krvi in jo da Anni, njo in Ethana porine v staro drčo s premogom in se žrtvu-



Invazija na Los Angeles

je, tako da aktivira ročno granato, s katero pobije okužene napadalce. Anna in Ethan pobegneta v Vermont in dospeta do z zidom obdane kolonije preživelih. Njen sklepní nasneti govor nam pove, da je Nevillovo zdravilo omogočilo preživetje in ponovno oživetev ljudi, s čimer je postal legenda, kristusovska figura, katere žrtvovanje je odrešilo človeštvo.

Tu je moč opazovati postopno ideološko regresijo v njeni najčistejši klinični obliki. Osrednji premik (med prvo in drugo filmsko različico) je na delu v radikalni spremembi pomena naslova: izvorni paradoks (junak je zdaj legenda za vampirje, kot so bili nekoč vampirji legenda za človeštvo) se izgubi, tako da junak v zadnji različici postane preprosto legenda za preživele ljudi v Vermontu. Ta sprememba zabriše avtentično »multikulturalno« izkustvo, na katerega meri prvotni pomen naslova, izkustvo tega, da naša lastna tradicija ni nič boljša od tradicij drugih, ki so za nas videti »ekscentrične«, izkustvo, ki ga lepo formulira Descartes, ko v svoji *Razpravi o metodi* opisuje, kako je tekom svojih potovanj ugotovil, »da niso vsi, ki se od nas močno razlikujejo po mišljenju in čustvih, že zavoljo tega barbari ali divjaki, in da mnogim od njih služi razum prav tako dobro ali celo bolje kakor nam.«<sup>1</sup> Ironija je v tem, da ta razsežnost izginja prav v naši dobi, v kateri je multikulturalna toleranca povzdignjena v uradno ideologijo.

Oglejmo si zdaj to ideološko regresijo korak za korakom. Prvo filmsko različico pokvari njen zaključek:

namesto da bi umrl na grmadi, kot legenda, junakova smrt reafirmira njegove korenine v izgubljeni skupnosti (cerkvi, družini). S tem je oslabljen močan »multikulturalni« vpogled v kontingentnost našega socialnega ozadja, zadnje sporočilo filma ni več zamenjava mest (zdaj smo mi legende, kot so bili nekoč vampirji legende za nas), ki naredi vidno brezno naše izkoreninjenosti, temveč naša ireduktibilna vez z lastnimi koreninami. Druga filmska različica dovrši ta zabris tematike legende, s tem ko pozornost preusmeri na preživetje človeštva, ki ga omogoči junakov poseg z zdravilom proti kugi. Ta premestitev film znova vpiše v standardno topiko grožnje človeštvu, ki za las preživi. Toda, kot pozitivni bonus, prejmemo vsaj odmerek liberalnega antifundamentalizma in razsvetljenega scientizma, ki zavrača obskurantistično hermenevtiko iskanja »globljega pomena« katastrofe. Najnovejša različica zabije poslednji žebelj v krsto, s tem ko vso zadevo obrne na glavo in očitno izbere religiozni fundamentalizem. Zgovorne so že geopolitične koordinate pripovedi: opozicija med opustošenim New Yorkom in Vermontom kot čistim ekološkim rajem, ograjeno skupnostjo, ki jo varuje Zid z varnostniki, in – da bi bila stvar še usodnejša – skupnosti se ponovno priključita prišleka s fundamentalističnega Juga, ki preživita pot skozi opustošeni New York ... Strogo homolognemu premiku smo priča v odnosu do religije: prvi ideološki vrhunec filma je Nevillov jobovski trenutek dvoma (če je možna takšna katastrofa, potem Bog ne

obstaja), ki mu stoji nasproti Annino fundamentalistično zaupanje v to, da je orodje Boga, ki jo je poslal v Vermont na misijo, katere pomena ji še ni uspelo v celoti doumeti. Neville v zadnjih trenutkih filma, tik pred smrtjo, prestopi na drugo stran in sprejme fundamentalistično perspektivo, s tem ko vzame nase kristološko identifikacijo: poslana mu je bila zato, da bi ji predal zdravilo, ki ga bo odnesla v Vermont. S tem so njegovi grešni dvomi izničeni in dospemo na natanko nasprotni konec od premise izvirnika: Neville je zopet legenda, toda legenda novega človeštva, katerega prerojenje je omogočil s svojim odkritjem in žrtvijo ...

## 2

Kar pa seveda nikakor ne implicira tega, da je kristološka gesta ideološka že sama po sebi – ravno nasprotno. Za naš drugi primer vzemimo film Johna Carpenterja *Invazija na Los Angeles* (*They Live!*, 1988), eno izmed spregledanih mojstrovín hollywoodske levice, resnično lekcijo iz kritike ideologije. Gre za zgodbo o Johnu Nadaju, brezdomnem delavcu, ki se zaposli na gradbišču v Los Angelesu, a nima bivališča. Eden izmed tamkajšnjih delavcev, Frank Armitage, predlaga prenočišče v lokalnem barakarskem naselju. Ko se tisto noč razgleduje po naselju, mu pade v oči nenavadno dogajanje v majhni cerkvi čez cesto. Naslednji dan se odloči malce raziskati zadevo in po naključju naleti na več škatel, skritih v pročelju stavbe, ki so napolnjene s sončnimi očali. Ko si očala pozneje prvokrat nadene, opazi, da je na oglasnem panoju izpisana beseda »UBOGAJ«, medtem ko neki drugi pano gledalca nagovarja: »POROČI IN REPRODUCIRAJ SE«. Na bankovcu vidi zapis »TO JE TVOJ BOG«. Poleg tega kmalu odkrije, da so mnogi ljudje dejansko zunajzemeljska bitja, in ko sprevidijo, da jih vidi takšne, kot v resnici so, se nenadoma pojavi policija. Nada pobegne in se vrne na gradbišče, da bi se o vsem pogovoril z Armitageom, ki za zgodbo sprva ne kaže nobenega zanimanja. Ko ga Nada skuša prepričati in ga nato prisiliti, da si nadene očala, se spopadeta. Ko si jih Armitage končno nadene, se pridruži Nadaju in skupaj navežeta stik s skupino iz cerkve, ki pripravlja odpor. Na sestanku skupine izvesta, da zunajzemeljska bitja pri svojem nadzoru v prvi vrsti uporabljajo signal, oddajan prek televizije, zaradi katerega javnost ne uspe sprevideti resnice o tuji vrsti. Nada je v zadnjem boju, po uničenju oddajnika, smrtno ranjen; kot svoje zadnje dejanje pred smrtjo tuji vrsti pokaže sredinec. Ker ni več signala, začnejo ljudje v svojih vrstah srečevati predstavnike tuje vrste. Tu je treba biti pozoren na niz potez, med katerimi je najpomembnejša neposredna vez med klasično hollywoodsko topiko »invazije kradljivcev teles«, tuje vrste med nami, neopazne za naš pogled, ki že obvladuje naše življenje, in razrednim antagonizmom, ideološkim gospodstvom in eksploatacijo – stvaren prikaz bednega življenja revnih delavcev v barakarskem naselju nas nikakor ne pušča ravnodušnih.





Jaz, legenda



Zadnji človek na Zemlji



Zadnji človek

Potem je tu seveda še čudovito naivna mizanscena ideologije: skozi ideološko-kritična očala je pod verigo vednosti neposredno viden Označevalec-Gospodar – ugledamo diktaturo ZNOTRAJ demokracije. Ta uprizoritev ima seveda tudi svoj naivni vidik, ki nas opominja na ne tako zelo znano dejstvo, da je v šestdesetih letih 20. stoletja vodstvo Komunistične partije ZDA, ki ni bilo sposobno mobilizirati delavcev, resno tehtalo možnost, da je prebivalstvo ZDA pravzaprav kontrolirano s skrivno uporabo mamil, ki so distribuirana prek zraka in vodne oskrbe. Ne potrebujemo tuje vrste in skrivnih mamil ali očal – FORMA ideologije učinkuje brez njih. Upodobljeni prizor prav zaradi te forme vendarle prikazuje našo vsakdanjo resnico. Oglejte si naslovnice našega dnevnega časopisja: vsak naslov, četudi – in zlasti če – se pretvarja, da zgolj informira, je implicitna zapoved. Ko je od nas zahtevano, da izberemo med liberalno demokracijo in fundamentalizmom, ne gre le za to, da je en člen očitno preferiran – bolj pomembno je, da je prava zapoved ta, da v tem vidimo resnično alternativo in spregledamo vsako tretjo možnost.

Marksisti pritrjujejo temu vidiku boja za diktaturo, naredijo ga vidnega in ga odkrito prakticirajo. Zakaj? Vrnimo se k filmu: ko si enkrat nadeneš očala in to uvidiš, te ne določa več. Kar pomeni, da si to videl, že preden si pogledal skozi očala, le da se tega nisi zavedal. Če se sklicujemo na četrti, manjkajoči člen Rumsfeldove epistemologije, potem so bile zapovedi »neznane znane reči«. Zato je dejanski pogled na te reči boleč. Ko skuša junak prepričati svojega prijatelja, naj si nadene očala, se ta temu upira, in sledi dolg nasilen pretep, vreden kakega *Kluba golih pesti* Davida Fincherja (*Fight Club*, 1999), še ene v vrsti mojstrov in hollywoodske levce. Tu uprizorjeno nasilje je pozitivno, je pogoj osvoboditve – lekcija se glasi, da naša osvoboditev od ideologije ni spontan akt, akt resnične odkritja samega sebe. V filmu izvemo, da preveč

dolgotrajen pogled skozi ideološko-kritična očala povzroča glavobol: prikrajšanje za ideološki presežni užitek je zelo boleče. Da bi videli pravo naravo stvari, potrebujemo očala: ne gre torej za to, da je treba sneti ideološka očala, da bi lahko neposredno videli realnost, kakršna »je« – »naravno« se nahajamo v ideologiji, ideološki je že sam naš naravni pogled.

Sledi torej dolg pretep med Nadajem in Armitageom; začne se z naslednjimi besedami, ki jih prvi nameni drugemu: »Ponujam ti izbiro. Ali si nadeni ta očala ali pa začni žreti tiste smeti.« (Boj se odvija med prevrnjenimi smetnjaki.) Pretep, ki traja neznošnih 10 minut, s trenutki izmenjave prijaznih nasmeškov, je sam po sebi povsem »iracionalen« – zakaj si Armitage ne nadene očal, pa čeprav le zato, da bi ustregel prijatelju? Edina možna razlaga je, da VE, da mu hoče prijatelj pokazati nekaj nevarnega, da mu hoče naložiti prepovedano vednost, ki bo povsem pokvarila relativni mir njegovega vsakdana.

Za konec se vrnimo nazaj k poslednji gesti umirajočega junaka, ko ta tuji vrstnik pokaže sredinec: gre za MIŠLJENJE z roko, za gesto, ki pravi: »Odjebi!«, za *digitus impudicus* (»nesramni prst«), ki ga omenjajo že v starorimskih spisih – roka je tu avtonomni »organ brez telesa«, pri čemer težko spregledamo kristološke odmeve tega prizora umirajočega junaka, ki reši svet.

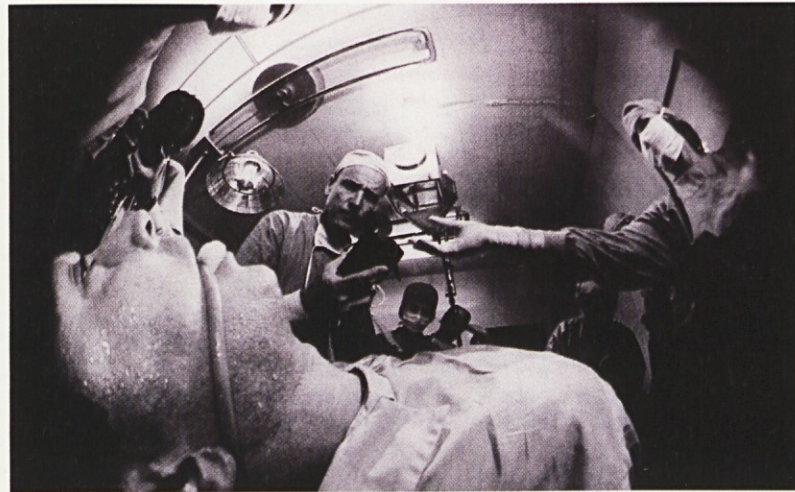
### 3

Obstaja še en način referiranja na kristološko gesto, ki slednjo prikrajša za njeno odrešilno kvaliteto. Zgleden primer tega so *Vnovič rojeni* (Seconds, 1966) Johna Frankenheimerja, spregledani pendant njegovega kulturnega *Mandžurskega kandidata* (The Manchurian Candidate, 1962), posnet v čistem noir stilu. Tu se ne bomo ustavljali ob mnogih izjemnih potezah filma, začenši z uvodno špico Saula Bassa, ki je ena njegovih najboljših in je primerljiva s špicami Hitchcockove odlične trilogije *Vrtoglavica* (Vertigo,

1958), *Sever-severozahod* (North by Northwest, 1959) in *Psiho* (Psycho, 1960), sestavljajo pa jo anamorfno popačeni fragmenti obraza v ogledalu. *Vnovič rojeni* so zgodba o Arthurju Hamiltonu, moškem srednjih let, čigar življenje je ostalo brez smisla: kot bankir je nemotiviran, ljubezen med njim in ženo pa je pričela pešati. V nepričakovanem telefonskem klicu Evansa, prijatelja, za katerega je bil mislil, da je pred leti umrl, z njim naveže stik skrivna organizacija, znana preprosto pod imenom »Družba« (»Company«), ki premožnim ljudem ponuja nov začetek v življenju. Potem ko podpiše pogodbo, Družba uprizori nesrečo, inscenira Hamiltonovo smrt in priskrbi truplo, zamaskirano v Hamiltona. Hamilton s pomočjo obsežne plastične operacije in psihoanalize postane Tony Wilson (igra ga Rock Hudson), Družba mu priskrbi nov razkošen dom v Malibuju, novo identiteto etabliranega umetnika, nove prijatelje in predanega slugo. (Podrobnosti nove eksistence kažejo na to, da je nekoč obstajal resnični Tony Wilson, katerega usoda pa za nas ostaja skrivnost.) Kmalu začne razmerje z Noro, mlado žensko, ki jo spozna na plaži. Skupaj obiščeta bližnji festival vina, ki se razvije v popolno pijano seksualno orgijo, Wilson pa se, sicer nejevoljno, dovolj sprosti, da se ji pridruži tudi sam. Nekaj časa je srečen, kmalu pa ga začne obhajati čustvena zmedenost glede nove identitete in želja, da bi nadoknadil lastno mladost. Na slavnostni večerji, ki jo priredi za svoje sosede, se pretirano napije in prične blebetati o svojem bivšem življenju, ko je bil še Hamilton. Izkaže se, da so tudi njegovi sosedi »prerorejenci« kot on in so bili poslani z namenom, da popazijo nanj v času prilaganja na novo življenje. Nora je v resnici agentka Družbe, njeno dvorjenje Wilsonu pa je v glavnem v službi zagotavljanja njegovega sodelovanja. Wilson pobegne iz novega doma v Malibuju; kot nova oseba obišče bivšo ženo in izve, da mu je zakon propadel zato, ker je bil preza-poslen s snovanjem kariere in z materialnimi dobri-



Mandžurski kandidat



Vnovič rojeni

nami, torej prav s tistimi rečmi, za katere so ga drugi prepričevali, da so pomembne. Depresiven se vrne k Družbi in jih prosi, naj mu priskrbijo še eno identiteto; Družba pristane, a pod pogojem, da jim predlaga bogate stare znance, ki bi si morda želeli »preporoda«. Medtem ko čaka na novo identiteto, sreča Evansa, ki je bil prav tako »prerujen« in se ni mogel sprijazniti z novo identiteto. Ob koncu filma zlovesči zdravniki odvedejo Wilsona v operacijsko sobo, kjer – privezan na mizo – izve resnico: tistim, ki se, tako kot on, niso uspeli privaditi na novo identiteto, Družba ne priskrbi še ene, kot je bilo obljubljen, temveč postanejo trupla, s katerimi uprizorijo smrt novih klientov.

*Vnovič rojeni* so odsev vseh filozofsko-ideoloških tem, s katerimi smo se tu ukvarjali: soočajo nas s temo redukcije subjekta na *tabula rasa*, z njegovo izpraznitvijo vse substancialne vsebine ter z vnovičnim rojstvom, njegovim ponovnim stvarjenjem z ničelne točke. Motivu preporoda je tu dodan jasen ideološko-kritičen zasuk: Hamilton s transformacijo v Wilsona realizira tisto, o čemer je vseskozi sanjal; stvari gredo hudo narobe, ko se zave, da so bile te transgresivne sanje del iste zatiralne realnosti, pred katero si je prizadeval pobegniti. Drugače rečeno, Hamilton-Wilson plača bridko ceno, ker njegova negacija preteklosti ni bila dovolj radikalna: njegovi revoluciji ni uspelo revolucionirati svojih lastnih izhodiščnih predpostavk. Hegel je slutil to nujnost, ko je zapisal: »*Predelavo sistema pokvarjene npravnosti, njene ustave in zakonodaje, brez predrugačenja religije, delanje revolucije brez reformacije, lahko imamo le za neumnost novejšega časa.*«<sup>2</sup> Fredric Jameson v odličnem eseju o Čevengurju, sijajni kmečki utopiji Platonova, ki je bila napisana v letih 1927–28 (tik pred prisilno kolektivizacijo), opiše dva momenta revolucionarnega procesa. Začne se z gesto radikalne negativnosti:

*Ta prvi moment svetne redukcije, destitucije malikov in nasilnega ter bolečega pometenja s starim svetom, je*

*sam predpogoj rekonstrukcije nečesa drugega. Prvi moment absolutne imanence, prazni list absolutne kmečke imanence ali ignorance, je nujen za to, da lahko nastanejo novi in nesluteni vtisi in občutki.*<sup>3</sup>

Nato sledi druga stopnja, invencija novega življenja – ne gola konstrukcija nove družbene realnosti, v kateri bi bile realizirane naše utopične sanje, pač pa (re)konstrukcija teh sanj samih:

*Proces, ki bi ga bilo preenostavno in zavajajoče imenovati rekonstrukcija ali utopična konstrukcija, ker dejansko zadeva sam napor iskanja poti, po kateri si je utopijo sploh šele mogoče zamišljati. Morda bi v bolj zahodni obliki psihoanalitske govornice [...] v nastopu utopičnega projekta nemara lahko videli neke vrste željo po zelenju, učenje zelenja, predvsem invencijo želje, imenovane utopija, skupaj z novimi pravili fantaziranja ali sanjarjenja o taki stvari – serijo narativnih protokolov, ki nimajo predhodnika v prejšnjih literarnih institucijah.*<sup>4</sup>

Referenca na psihoanalizo je tu ključna in nadvse natančna: ljudje v radikalni revoluciji ne »realizirajo svojih starih (emancipatornih itd.) sanj«; vse prej gre za to, da morajo ponovno iznajti same moduse sanjanja. Mar ni to natančna formula povezave med gonom smrti in sublimacijo? Na tem počiva nujnost kulturne revolucije, ki jo je jasno zapopadel Mao: kot se je še v eni sijajni krožni formulaciji tega istega časa izrazil Herbert Marcuse, *svoboda* (v odnosu do ideoloških spon, do prevladujočega modusa sanjanja) je *pogoj osvoboditve*, kar pomeni, da v primeru, če le spremenimo realnost, da bi tako realizirali svoje sanje, ne spremenimo pa teh sanj samih, prej ali slej pademo nazaj v staro realnost. Tu je na delu heglavska »postavitev predpostavke«: naporno delo osvoboditve retroaktivno ustvari svojo lastno predpostavko.

V *Vnovič rojenih* Wilson plača ceno za svojo »revolucijo brez reformacije«: misli, da je s tem, ko je pustil za seboj življenje bankirja, ujetega v zakon brez

ljubezni, pobegnil pred zatiralno družbeno realnostjo, v kateri drugi (bolje rečeno, ideološki »veliki Drugi«) definira moje sanje in mi narekuje, kaj želiti; po svojem preporodu dojame, da je obstoječi red določal tudi njegove najintimnejše sanje o avtentičnem življenju, zaradi katerih se je počutil klavstrofobično zatiranega, skratka, da je določal samo to fantazmatsko jedro njegove biti. Ta past »inherentne transgresije« je najjasnejše vidna v prizoru vinske orgije, ki očitno namiguje na hipije (spomnimo, film je iz leta 1966), in je bil ob izidu, ko popolna frontalna golota še ni bila dovoljena, cenzuriran: prizor se mučno vleče, njegova depresivna inertnost pa očitno spodbija koncept osvobajajočega izbruha spontanega veselja nad življenjem.

Konec filma, ko je Wilson žrtvovan kot nadomestno telo, ki bo najdeno mrtvo, da bi se lahko preporodil nov subjekt, reformulira heglovski-krščansko lekcijo: cena za moj preporod je zmaličenje telesa drugega, tako kot Kristusovo telo, ki je plačalo ceno našega preporoda. To je nemara ultimativno svarilo kritike sanj: poišči izmaličeno telo, ki plačuje ceno naših sanj!

[1] René Descartes, *Razprava o metodi*, Ljubljana: Slovenska matica, 1957, str. 44.

[2] G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Hamburg, 1959, str. 436.

[3] Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, New York: Columbia University Press, 1994, str. 89.

[4] Jameson, op. cit., str. 90.

# GLEDALCI IN POLITIKA ODPORA – KULTUROLOŠKI PREMIKI V FILMSKI VEDI POZNEGA DVAJSETEGA STOLETJA

V ZADNJIH DVEH DESETLETJIH DVAJSETEGA STOLETJA JE FILMSKA VEDA DOŽIVELA POSTOPEN, A RADIKALEN PREOBROT. PREVLADE SPEKTATORJA KOT HIPOTETIČNE INTERPRETACIJSKE POZICIJE, KI JO USTVARJA FILM SAM, JE ZAČELO IZPODRINJATI ČEDALJE VEČJE ZANIMANJE ZA OBČINSTVO OZIROMA ZA DEJANSKEGA, EMPIRIČNEGA GLEDALCA OZIROMA GLEDALKO, KI ŽIVITA IN TOREJ TUDI GLEDATA, DOŽIVLJATA IN INTERPRETIRATA FILME V SPECIFIČNEM SOCIALNO-HISTORIČNEM KONTEKSTU.

POLONA PETEK

Remik se je pripravljala že nekaj časa. Pot so mu utirale zlasti feministične filmske teoretičarke, kot sta Jane Gaines in bell hooks, toda odločilna spodbuda je navsezadnje prišla iz britanskih komunikoloških in zlasti kulturoloških krogov. Teoretiki, npr. Stuart Hall in David Morley, so se raziskovanja filma in drugih množičnih medijev lotili z etnografsko optiko, ki se je popolnoma osredotočila na konkretne gledalce in njihove gledalske prakse; te po njihovem mnenju vedno bolj ali manj odstopajo od interpretacijske pozicije, ki jo je identificiral pristop teoretikov aparatusa. Pojem spektatorja je po mnenju teh teoretikov elitističen in omejen, kajti v najboljšem primeru lahko pojasni zgolj dominantni oziroma hegemonični odnos med medijskimi besedili in njihovimi občinstvi, do katerega pride pri tako imenovani preferirani interpretaciji tekstov, nikakor pa ne zapopade tistih oblik interakcije med gledalci in medijskimi besedili, ki od takšne interpretacije odstopajo oziroma jo zavračajo.

Eno najpomembnejših besedil, ki so sprožila pravkar opisani miselni preskok, je esej *Kodiranje in dekodiranje v televizijskem diskurzu* (1972), v katerem je Stuart Hall raziskovalcem kulture in komunikacije ponudil besednjak in metodološko osnovo za boljše razumevanje vloge in pomena medijev, vključno s fil-

mom, tako v javnih kot tudi v zasebnih sferah.<sup>1</sup> Hall je namreč opozoril, da komunikacija, torej kroženje nekega besedila v družbi, poteka v štirih stopnjah (produkcija, cirkulacija, potrošnja in reprodukcija), ki so seveda povezane, a »razmeroma avtonomne«. Pomen besedila ni fiksiran enkrat za vselej v nobeni od teh stopenj, temveč se generira v vsaki stopnji posebej, in to v skladu s psihološkimi in socialnimi karakteristikami posameznikov in skupnosti, ki besedilo producirajo, distribuirajo, uporabljajo oziroma reproducirajo. Število možnih interpretacij nekega teksta po Hallovem mnenju ni neomejeno, o absolutnem semantičnem pluralizmu ne more biti govora, pač pa so prav vsi teksti polisemični in tega se morajo zavedati tudi akademski krogi, ki si prizadevajo razumeti mehanizme osmišljanja in ideološki vpliv medijskih besedil.

Halovo intervencijo je navdušeno sprejela in nadaljevala vrsta raziskovalcev, med katerimi izstopa zlasti David Morley, čigar delo, vključno z esejem *Kulturne transformacije: politika odpora* (1983), danes velja za pionirski korak v smeri empiričnih raziskav občinstva in še vedno metodološko navdihuje sodobne analize odnosov med medijskimi besedili, njihovimi avtorji in občinstvi.<sup>2</sup> Med raziskovalci filma je takšen pristop najceloviteje privzela Jackie Stacey, ki je – šele sredi devetdesetih let, torej več kot deset let

po objavi Morleyjevega eseja – objavila eno prvih tovrstnih filmskih študij, v kateri je analizirala britanska ženska filmska občinstva v štiridesetih in petdesetih letih in njihov odnos do filmskih zvezdnic tega obdobja.<sup>3</sup> Ob izsledkih svoje raziskave je Staceyjeva zapisala še eno, morda še pomembnejšo ugotovitev, h kateri se bomo vrnili v zadnji letošnji številki *Ekrana*. Britanska teoretičarka je namreč opozorila, da se etnografske oziroma empirične raziskave občinstva v filmski vedi, na žalost in v škodo disciplini, uveljavljajo sila stežka in (pre)počasi, čeprav

*je kompleksnost ugodja v filmu mogoče popolnoma razumeti le s kombinacijo teoretizacij psiholoških razsežnosti filmskega spektatorstva in družbenih analiz. Analiza opisov dejanskih ženskih gledalskih doživetij lahko odkrije številne in celo protislovne interpretacije, ki so odvisne od različnih spremenljivk, kot so kontekst, družba, razpoloženje in druge razlike med gledalkami.* (ibid., str. 33; prev. P. P.)

V prihodnji številki *Ekrana* bomo zato spregovorili o vzrokih in ozadju tega odpora, nato pa si bomo ogledali še rešitev, ki jo ponuja dekonstrukcijska revizija spektatorstva v delu Polone Petek *Eho in Narcis: Ekolociranje spektatorja v dobi raziskav občinstva* (2008).<sup>4</sup>



## KULTURNE TRANSFORMACIJE: POLITIKA ODPORA

David Morley

Prevod: Polona Petek

Mattelart opozarja, da so bile splošno razširjene, priljubljene oblike odpora do dominantnih kultur oziroma oblike spodkopavanja teh kultur doslej le redko predmet resnih raziskav. Teoretik trdi, da je pri razmisleku o tem nujno upoštevati dejstvo, da medtem ko »prejemnika« komunikacije pogosto razumemo kot pasivnega potrošnika informacij oziroma razvedrilnega blaga, je vendarle res, da občinstvo pri branju sporočil tega ne počne nujno s pomočjo kulturnega koda, v katerem je bilo sporočilo poslano. Načini, na katere podrejene oziroma deprivilegirane skupine in razredi v neki družbi reinterpreterirajo in osmišljajo sporočila, bi torej morali biti v središču pozornosti sleherne teorije komunikacije kot oblike kulturne dominacije. Na makro nivoju mednarodnih kulturnih odnosov, opozarja Mattelart, so lahko posledice tega, da je prejemnikova interpretacija sporočila drugačna od pošiljateljeve, precej radikalne. Avtor sprašuje:

*V koliko državah se gledalci v procesu, ki je v polnem nasprotju z namerami imperialističnega koda, identificirajo z arijskimi junaki televizijske serije Misija nemogoče, ki se borijo proti upornikom, in v koliko dr-*

*žavah občinstvo meni, da so ti junaki pravzaprav negativci? (Mattelart in Siegelau 1979, str. 27)<sup>5</sup>*

Mattelart opozarja, da je treba pojem ideološke dominacije vedno uporabljati skrajno previdno. Teoretik priporoča, da opustimo idejo o imperializmu, ki naj bi na enak način prodiral v različne družbene sektorje, in se namesto tega posvetimo analizi konkretnih miljejev, ki so tovrstnim vdorom naklonjeni ali pa se jim upirajo.

V domačem kontekstu nas ta argument opozarja na odnos med dominantnimi medijskimi ideološkimi formami in subkulturami oziroma kodi, ki jih uporabljajo drugi razredi in socialne frakcije v britanski družbi. Cohen in Robbins (1978) trdita, da je treba specifično priljubljenost kung-fu filmov pri mladini delavskega razreda razumeti prav na ta način.<sup>6</sup> Gre za primer ideološke forme, ki si zagotavlja priznanje in vpliv v specifičnem segmentu medijskega občinstva, s tem ko se »prilega« subkulturnim formam, s pomočjo katerih ta del tega socialnega razreda razume in artikulira svoja specifična izkustva:

*Fascinacija in vsebina kung-fu filmov se pri mladini delavskega razreda ujemata z njihovim nezavednim prepoznavanjem pripovednega sloga oziroma »gramatike« teh filmov kot nečesa, kar je identično s slogom te populacije. Mladina delavskega razreda te filme interpretira brez vsakršnega napora. (Str. 98)*

To ni le stvar »objektivnega ujemanja« med situacijami, ki jih upodablja neki film, in »manj vidnimi realnostmi življenja v neusmiljenem delavskem okolju«, ki bi omogočalo preprost proces identifikacije na ravni vsebine. Avtorja ugotavljata, da osrednjo vlogo tu odigra

*... povezovanje dveh oblik »kolektivne reprezentacije«, ki imata radikalno različne historične vire in institucionalno podporo. Če je povezovanje sploh mogoče, je to zato, ker obstaja objektivno ujemanje med nekaterimi ustnimi tradicijami delavske kulture in nekaterimi žanri množičnih medijev. Gre bolj za ujemanje oblik kot pa vsebin; tam, kjer takšnega ujemanja ni, pa je vpliv množičnih medijev na delavsko zavest povsem zanemarljiv. Konec koncev so tako v zgodovini delavskega razreda kot tudi v doživeti zgodovini tistih, ki so z odraščanjem postali del tega razreda, pripovedne oblike ustne kulture starejše od množično-medijskih oblik in torej ustvarjajo nekakšno trajno infrastrukturo, ki pogojuje in omejuje učinkovitost množičnih medijev. (Str. 99)*

To pomeni, da strukture imperializma in razredne dominacije, ko jih vključimo v raziskovanje komunikacije, od raziskovalcev terjajo, da se soočijo s problemom odzivov občinstva. Interpretacije tekstov množičnih medijev tako postanejo kritično področje raziskav.

## KOMUNIKACIJE: PREKINJEN OBTOK?

Soočeni smo s situacijo, v kateri obstaja možnost razhajanja med kodi pošiljateljev in kodi tistih, ki sporočila prejemajo v obtoku množičnih komunikacij (glej Hall 1973, str. 18–19; Eco 1972, str. 121).<sup>7</sup> Problem (ne)komplementarnosti kodov na produkcijskem oziroma recepcijskem koncu komunikacijske verige je neločljivo povezan s problemom kulturne dominacije oziroma odpora.

Pomena, ki nastaja v srečanju med tekstom in subjektom, ni mogoče razbrati zgolj iz teksta oziroma iz njegovih karakteristik. Teksta ni mogoče obravnavati kot nekaj, kar ni povezano s historičnimi pogoji svojega nastanka in uporabe. In analiza medijske ideologije ne more temeljiti zgolj na analizi produkcije in teksta.

*»Pomen« filma ni nekaj, kar bi lahko odkrili zgolj v tekstu, ... temveč nastaja v interakciji med tekstom in njegovimi uporabniki. Trditev zgodnjih semiotikov, da lahko nekako pojasnijo delovanje nekega besedila s pomočjo imanentne kritike, je bila v temelju zgrešena, kajti zanemarila je dejstvo, da lahko kateri koli tekstualni sistem dobi pomen oziroma smisel le v odnosu do kodov, ki niso zgolj besedilni, ter da se prepoznavanje, distribucija in aktivacija teh kodov razlikujejo v specifičnih socialnih oziroma historičnih kontekstih. (Hill 1979, str. 122)<sup>8</sup>*

Pomen teksta je torej treba interpretirati v skladu s tem, na katere nize diskurzov tekst naleti v določenih okoliščinah in kako je to srečanje morda transformativno tako za pomen teksta kot tudi za diskurze, s ka-



terimi se sreča. Bralec bo glede na diskurze (znanja, predsodke, odpore itn.), ki jih bo uporabil oziroma ki so mu na voljo, skonstruiral različne pomene teksta, in ključnega pomena pri srečanju med občinstvom/sujbektom in tekstom sta prav obseg oziroma raznolikost diskurzov, s katerimi razpolaga občinstvo. Odločilno pri tem je torej dejstvo, da posamezniki v različnih socialnih položajih, ki jih opredeljujejo strukture razreda, rasne pripadnosti ali spola, razpolagajo z različnimi kodi in utelešajo različne subkulture. Socialni položaj torej določa parametre spektra možnih branj oziroma interpretacij, s tem ko strukturira dostop do različnih kodov.

Ali nekemu programu uspe prenesti preferirani oziroma dominanten pomen sporočila ali ne, je odvisno od tega, ali program naleti na bralce, katerih kodi

in ideologije izvirajo z institucionalnih področij (npr. iz cerkev ali šol), ki se ujema in delujejo vzporedno s kodi in ideologijami programa, ali pa naleti na bralce, ki so svoje kode usvojili na drugačnih področjih oziroma v drugačnih institucijah (npr. v sindikatih ali »deviantnih« subkulturah), ki so bolj ali manj v nasprotju s kodi in ideologijami programa.

Če naj ima »preferirano branje« torej kakršno koli vrednost, pojem ne sme postati sredstvo za abstraktno »fiksacijo« ene interpretacije, ki prevlada nad vsemi drugimi, temveč mora pomagati pojasniti *kako in zakaj v določenih pogojih obstaja težnja po določenih interpretaciji nekega besedila, katerega pomen nastaja skozi artikulacijo specifičnih estetskih, socialnih in historičnih kodov.* (Hill 1979, str. 123)

Iz tega sledi, da je

*naloga ideološke analize pojasniti, kako za določena občinstva in z njihovo aktivnostjo nastajajo specifični pomeni, ... torej pojasniti procese signifikacije, s katerimi v specifičnih kontekstih nastajajo določeni pomeni.* (Str. 123)

#### SPOROČILO: KODIRANJE IN DEKODIRANJE

Naš pristop torej v osnovi temelji na naslednjih predpostavkah:

1. Produkcija osmišljenega sporočila v televizijskem diskurzu je vedno problematičen proces.<sup>9</sup> Neki dogodek je mogoče kodirati na več kot en način.
2. Sporočilo v družbeni komunikaciji je vedno strukturno in formalno kompleksno. Vedno vsebuje več kot eno potencialno »branje«. Sporočila ponujajo

in dajejo prednost nekaterim interpretacijam, ne morejo pa biti popolnoma zaprta oziroma omejena zgolj na eno branje; sporočila so vedno polisemična.

3. Dejavnost »dojemanja« pomena sporočila je prav tako problematična, pa naj se zdi še tako jasna ali naravna. Sporočila, ki so kodirana na en način, je mogoče brati tudi na druge načine.

Komunikacijsko obliko in strukturo kodiranega sporočila je torej vedno mogoče analizirati s stališča preferiranega branja, torej s stališča mehanizmov, ki dajejo prednost eni, dominantni interpretaciji pred vsemi drugimi branji, oziroma s stališča sredstev, ki jih tisti, ki sporočilo kodira, uporablja zato, da bi občinstvo prepričal v svojo interpretacijo sporočila. Pri tem velja posebno pozornost nameniti nadzoru nad pomenom oziroma »točkam identifikacije« znotraj sporočila, s pomočjo katerih se na občinstvo prenaša preferirano branje.

Namen sporočevalca je prav to, da doseže identifikacijo z občinstvom, kar skuša doseči s pomočjo mehanizmov, ki iz občinstva ustvarijo »sokrivce« in jim »predlagajo« preferirane interpretacije. Toda ali bo sporočilo dekodirano v drugačnem pomenskem okviru od tistega, v katerem je bilo kodirano, če oziroma ko pride do oslavitve ali celo okvare v teh identifikacijskih mehanizmih? Tisti, ki sporočila oddajajo, s svojimi občinstvi nedvomno skušajo ustvariti odnos sokrivde (Brunsdon in Morley 1978), toda nikakor ni mogoče z gotovostjo domnevati, da bo ta poskus vedno uspešen.

## STRUKTURA OBČINSTVA: DEKODIRANJE V KULTURNEM KONTEKSTU

O medijskih občinstvih lahko s pridom razmišljamo ne kot o nediferencirani množici posameznikov, temveč kot o kompleksni strukturi socialno organiziranih posameznikov v vrsti prekrivajočih se podskupin in subkultur, ki imajo vsaka svojo specifično zgodovino in kulturne tradicije. To ne pomeni, da je treba kulturno kompetenco razumeti kot nekaj, kar je avtomatično določeno ali ustvarjeno s posameznikovim socialnim položajem, temveč da je potrebno problematizirati odnos med socialnimi kategorijami in strukturami na eni strani ter kodi, subkulturami in ideologijami na drugi strani. S tega stališča so za analizo najpomembnejši odnosi med lingvističnimi in kulturnimi kodi ter socialnimi vzorci, ki zadevajo razred (glej Bernstein 1971; Rosen 1972), rasno pripadnost (glej Labov 1969) in spol (glej Lakoff 1976; Spender 1980).<sup>10</sup> Zato predlagamo model občinstva, ki le-to pojmuje ne kot atomizirano množstvo posameznikov, temveč kot skupino, ki jo sestavlja vrsta subkulturnih formacij oziroma skupnosti, katerih članom je skupna neka kulturna orientacija, zavoljo katere ta skupina sporočila dekodira na določene načine. Branja

posameznih članov občinstva tako uokvirjajo skupne kulturne formacije in prakse. Hkrati pa takšne skupne »orientacije« določajo dejavniki, ki izvirajo iz objektivnega položaja posameznega bralca v socialni strukturi. Te objektivne dejavnike je treba razumeti kot tisto, kar določa parametre posameznikovega izkustva, čeprav pri tem ne determinirajo posameznikove zavesti na mehanističen način; ljudje razumejo svoje okoliščine in se nanje odzivajo v skladu s subkulturnimi in drugimi pomenskimi sistemi (Cricher 1975).<sup>11</sup>

Predlagali smo tri hipotetično-tipične položaje, ki jih v odnosu do kodiranega teksta lahko zavzame tisti, ki sporočilo dekodira. Prvič, prejemnik lahko pomen zapopade popolnoma znotraj interpretacijskega okvira, ki ga ponuja oziroma »preferira« sporočilo samo; v tem primeru dekodiranje poteka znotraj dominantnega ali »hegemoničnega« koda oziroma je z njim usklajeno. Drugič, pomen je mogoče dekodirati približno na način, na katerega je bilo sporočilo kodirano, toda v procesu povezovanja sporočila s konkretnim, lociranim oziroma situacijskim kontekstom, ki odseva položaj in interese tistih, ki dekodirajo, lahko pride do večjih ali manjših pomenskih odmikov. Če uporabimo Parkinovo terminologijo, bi temu lahko rekli »pogajalska« bralna pozicija.<sup>12</sup> Tretjič, povsem verjetno je, da oseba, ki dekodira, razume, kako je bilo sporočilo kontekstualno kodirano, toda kljub temu uporabi alternativni interpretacijski okvir, ki izpodrine okvir kodiranja in na sporočilo projicira interpretacijo, ki besedilo dekodira v popolnoma nasprotni smeri – to je nasprotujoče ali »anti-hegemonično« dekodiranje.

Še vedno pa pri tovrstnih poskusih integracije socioloških metod avtorjev, kot je Parkin, v teorijo komunikacije ostaja kritičen problem, namreč težnja, da socialne kategorije (npr. razred) neposredno prevajamo v pomene (npr. ideološke pozicije), ne da bi pri tem posvetili kakršno koli pozornost specifičnim dejavnikom, ki usmerjajo to »prevajanje«. Demografske in sociološke dejavnike, kot so starost, spol, rasna ali razredna pripadnost, je preprosto nesprejemljivo predstavljati kot objektivne korelate oziroma kot faktorje, ki determinirajo diferencialne položaje dekodiranja, ne da bi pri tem kakor koli pojasnili, kako ti dejavniki posežejo v proces komunikacije. Relativna avtonomija signifikacijskih praks pomeni, da socioloških dejavnikov ni mogoče jemati kot nekaj, kar neposredno vpliva na komunikacijski proces. Njihov učinek se pokaže šele skozi (morda protislovno) delovanje diskurzov, v katerih se ti dejavniki artikulirajo. [...]

## SKLEPI

Različnih odzivov in interpretacij, o katerih smo govorili tu, ni mogoče razumeti zgolj s stališča individualnih psihologij. Temeljijo na kulturnih razlikah, ki so vpete v socialni ustroj, torej na kulturnih konfiguracijah, ki vodijo in omejujejo posameznikovo interpretacijo sporočil. Da bi razumeli potencialne pomene nekega sporočila, potrebujemo kulturni zemljevid ob-

činstva, ki ga sporočilo nagovarja – zemljevid, ki kaže različne kulturne repertoarje in simbolne vire, ki so na voljo različno lociranim podskupinam znotraj tega občinstva. Takšen zemljevid nam bo omogočil pokazati, kako socialni pomeni nekega sporočila nastajajo v interakciji med kodi, vpetimi v besedilo, in kodi, s katerimi razpolagajo različni segmenti občinstva.

- [1] Stuart Hall, »Encoding and decoding in the television discourse«, Stencilled occasional paper, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1973; Umberto Eco, »Towards a semiotic enquiry into the television message«, *Working Papers in Cultural Studies* št. 3, 1972.
- [2] David Morley, »Cultural transformations: the politics of resistance«, v: Howard Davis in Paul Walton (ured.), *Language, Image, Media*, Oxford: Blackwell, 1983.
- [3] Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, London in New York: Routledge, 1994.
- [4] Polona Petek, *Echo and Narcissus: Echolocating the spectator in the age of audience research*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- [5] Armand Mattelart in Seth Siegelau (ured.), *Communication and class struggle: An anthology*, 1. zv., New York: International General, 1979.
- [6] Philip Cohen in David Robins, *Knuckle sandwich: Growing up in the working-class city*, Harmondsworth: Penguin, 1978.
- [7] Stuart Hall, *op. cit.*; Umberto Eco, »Towards a semiotic enquiry into the television message«, *Working Papers in Cultural Studies* št. 3, 1972.
- [8] John Hill, »Ideology, economy and the British cinema«, v: Michèle Barrett et al. (ured.), *Ideology and cultural production*, London: Croom Helm, 1979.
- [9] Morley se na tem mestu omeji na televizijski diskurz, ker svoje trditve in analitski model opira na rezultate raziskave, ki sta jo izvedla s filmsko teoretičarko Charlotte Brunsdon in ki je kot izhodišče uporabila britanski dnevnoinformativni televizijski program *Nationwide*. (Charlotte Brunsdon in David Morley, *Everyday television: Nationwide*, London: British Film Institute, 1978.) Seveda pa se je kmalu izkazalo, da so rešitve in predlogi, ki jih v tem besedilu ponuja Morley, uporabni in celo nujni tudi za analizo drugih medijev, vključno s filmom. (Op. prev.)
- [10] Basil Bernstein, *Class, codes and control*, zv. 1, London: Routledge in Kegan Paul, 1971; Harold Rosen, *Language and class: A critical look at the theories of Basil Bernstein*, Bristol: Falling Wall Press, 1972; William Labov, »The logic of nonstandard English« [1969], v: Pier Paolo Giglioli (ured.), *Language and social context: Selected readings*, Harmondsworth: Penguin, 1972; Robin Lakoff, *Language and woman's place*, New York: Harper & Row, 1976; Dale Spender, *Man made language*, London: Routledge in Kegan Paul, 1980.
- [11] Chas Cricher, »Structures, cultures and biographies«, *Working Papers in Cultural Studies* št. 7/8, 1975.
- [12] Frank Parkin, *Class inequality and political order: Social stratification in capitalist and communist societies*, London: MacGibbon & Kee, 1971.

# PREVELIKI ZA MALE ZASLONE (IN MEMORIAM BRUCE CONNER 1933–2008)

JURIJ MEDEN

**E**na izmed anomalij slovenskega kinematografskega tržišča je pogosto nerazumna logika, po kateri se določeni odkupljeni filmi (številnih distributerjev) znajdejo na velikih platnih (preredkih prikazovalcev), določeni pa pristanejo direktno na videu. Zdi se, da ravno tako kot ekonomski razmislek (seveda v prvi vrsti) in bogata bera predsodkov (npr.: slovenska publika ne prenaša vesternov, grozljivk in temnopoltih glavnih junakov) tem odločitvam botrujeta tudi nezainteresiranost, da bi kino ponudba pomolila glavo iz podpovprečnosti, v kateri se utaplja zadnje čase, in preprosta nevednost, filmska nepismenost, kakršne ne bi šlo pripisati niti trgovcem s filmi.

Zakaj smo v zadnji polovici leta na velikih platnih tako lahko gledali sicer pomembna, zahtevnejša in za velika platna ukrojena filma, kakršna sta na primer *Bob Dylan: 7 obrazov* (*I'm Not There.*, 2007, Todd Haynes) in *Tekla bo kri* (*There Will Be Blood*, 2007, Paul Thomas Anderson), ne pa tudi dveh sorodno epskih filmov iz istega leta, obeh vrhuncev ameriške kinematografije tega leta, obeh polnih velikih zvezdnških imen, obeh prevelikih za male zaslone, kamor so ju v obliki DVD-jev po hitrem postopku poslali slovenski distributerji? Govorimo o filmih *V divjini* (*Into the Wild*, 2007), četrtem celovečercu, ki ga kot režiser podpisuje Sean Penn, in *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007, Andrew Dominik), najbrž najboljšem vesternu po Eastwoodovem *Neoproščeno* (*Unforgiven*, 1992).

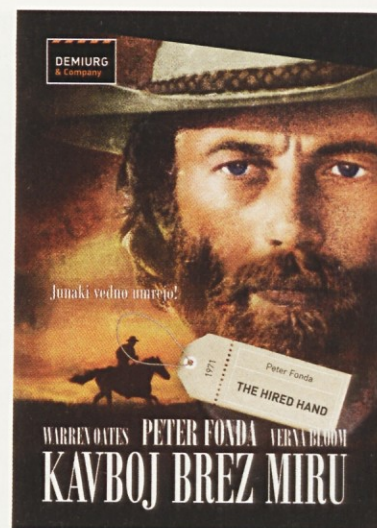
Eastwood je sicer tudi nadvse primerna referenca za pristop k Pennovi poetični rekreaciji resnične zgodbe o prostovoljnem potepuhu, ki je za idejo

thoreaujevske svobode pripravljen zastaviti vse, od materialnih dobrin, čustvenih vezi do lastnega življenja; tako kot Eastwood se tudi ikonični Penn vse bolj suvereno izpred kamere pomika za njo in tke prepričan avtorski opus, trdno zasidran v klasični ameriški mitologiji in tradiciji pripovedništva, obenem znotraj studijskega sistema in proč od trendov, zahtev in pričakovanj istega sistema. Središčna točka tega imaginarija, prisotna že v prejšnjih Pennovih filmih, je ljubeča pozornost, namenjena konkretni lokaciji, pokrajini, širokemu prostranstvu ameriškega Zahoda. Ta pokrajina pri Pennu, tako kot pred njim že pri največjih, od Stroheima do Forda, od Hawksa do Manna, od Eastwooda do Benninga, nastopa kot eden ključnih elementov filmskega izraza; ne kot okvir podobe, temveč kot protagonist, tudi maternica najstarejšega žanra, vesterna; kot kinematografski izum v opoziciji do statične narave panorame; kot teren spočetja za politična, ekonomska in socialna vrenja; kot surovi material, ki tako kot veliki plan igralca čaka, da ga režiser pregnete v skladu s svoji vizijo. Vse skupaj predvsem preveč in preveliko, da bi lahko prišlo do izraza na malih zaslonih, ki v najboljšem primeru ponujajo informacijo; opis, ne pa izkušnjo kvalitete.

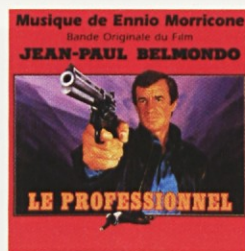
Identično lahko trdimo za drugi celovečerec Avstralca Andrewa Dominika, s to razliko, da Dominikov vestern še odločneje citira svoje prednike in nato njihove dosežke kleše v še bolj unikatno shemo relacij med posameznikom, idejo, družbo in pokrajino. Na terenu, ki so ga pred njim desetletja mojstrsko obdelovali inovatorji vesterna, kakršni so Henry King (*Jesse James*, 1939), Samuel Fuller (*I Shot Jesse James*, 1949), Nicholas Ray (*The True Story of Jesse James*, 1957) in Walter Hill (*The Long Riders*, 1980), se

Dominik rešuje z radikalno stiliziranim pristopom (ki nikdar ne zapade v manierizem ali kič); sledi formuli špageti vesterna, v kateri nato suspenz nadomesti s poetičnostjo, ekscs z zadržanostjo, karakterno sploščenost s psihološko kompleksnostjo.

Poleg teh dveh naslovov, ki si ju v pomanjkanju ustreznega distribucijskega formata vendarle kaže ogledati na malih zaslonih, se je v zadnjem času slovensko DVD tržišče presenetljivo obogatilo za še en, opisanemu nadvse soroden naslov; ta sicer prihaja iz zaprašene predala prezrtih kulturnih filmov. *Kavboj brez miru* (*The Hired Hand*, 1971), režijski prvenec Petra Fonde, je spregledan odpadke novega Hollywooda, ki ga številni manj ortodoksni ljubitelji vesterna (in božanske prezece Warrena Oatesa) uvrščajo med najboljše izdelke žanra. Fonda gre v svojem vizualnem slogu tako daleč, da krhko (ljubezensko) zgodbo o utrujenem kavboju, razpetem med zvestobo odtujeni družini (dom, varnost, mir) in najboljšemu prijatelju (svoboda, slast negotovosti), izpoveduje skoraj izključno na vizualen način, prek številnih poetičnih montažnih sekvenc (v katerih igra glavno vlogo pokrajina), ki prej spominjajo na kino kakšnega Stana Brakhagea, Jonasa Mekasa ali Brucea Connerja kot pa na studijski izdelek z zvezdnškimi imeni. Legenda pravi, da je za takšno nenavadno strukturo in videz tega elegičnega filma zaslužen prav Bruce Conner, takrat tesen prijatelj Petra Fonde, legenda ameriškega eksperimentalnega montažnega filma, pionir in mojster manipuliranja z najdenimi posnetki. Drzno gesto slovenskega distributerja lahko tako beremo tudi kot poklon Connerju, ki je brez prevelikega hrupa umrl letos julija.



# ZAKAJ NEKATERI NISO ZANIMIVI »V ŽIVO«?



MIHA ZADNIKAR

**E**nnio Morricone prihaja v Ljubljano. Ennio Morricone bo izvedel koncert v Križankah. Tam se bo z orkestrom dajala njegova muzika. Kaj početi s tem suhim, celo festivalskim podatkom? Predvsem je treba poudariti, da nesporni mojster prihaja k nam prepozno, dasipak je seveda venomer z nami in dela za nas.

Poskusimo takole: preprost fant, doma nekje iz rimskega predmestja, nima nikakršne zveze z nabuhlo prezentacijo, kakršno mu namenjajo občila in organizatorji. Nujno ga je treba pozdraviti, toda njegova pojava se nekako ne sklada s ponujeno formo. V času odmrle javnosti si na videz ne moremo privoščiti tovrstnega odklona, toda naj bo pričujoči prispevek predstava o tistem Morriconeju, ki z distanco, kakršno skušamo doseči tukaj, sproži temeljni nesporazum. Kakšna je vloga sodobnega skladatelja? On je že davno presegel vse ponujene vloge, razpon, s katerim se je dokopal do eklektičnega gradiva, je zadeva do konca predanega in poštenega garanja, toda vseeno ostaja mučen vtis, da mojster odhaja v zgodovino tistih, ki jih »uradna« glasbena zgodovina nikakor ne bo mogla uvrstiti med »največje«. Morriconejeva temeljna glasbena dela so pač pisana za film. Nikakor si ne smemo delati iluzij, da se je »razredna razlika« v muzikah kaj spremenila z »liberalizacijo« okusov, z domnevno sproščenejšim pogledom na nivelizacijo. Norma je kvečjemu še bolj zakoreninjena, saj jo po novem opredeli še časovnost – njen odmik od »starih, krivičnejših« časov. Naj si še tako prizadevamo z mislijo, da Mozart, vzemimo, za nazaj obvelja kot nekdo, ki je zabrisal sledove resnosti v ljudskem podjetju, Morricone obstoji kot žrtev prav nasprotnega procesa: kako preobilje priznanj v priho-

dnost seva mučno spoznanje, da temu ne more biti tako. Razlog je karseda preprost, skriva se v pačenju »avtorske pravice« do izbire. S potjo, ki ji ni para, se podaš v neoprijemljiv svet, kjer te sliši kar največje možno število ljudi, a jih ne moreš doseči ravno spričo golega dejstva, da nisi dovolj resen. Morricone je, da ne bo nesporazuma, precej resen skladatelj, a ne z vidika resnosti, ki jo propagira resna glasba. O kakšni propagandi pravzaprav govorimo, kdo so tisti, ki določajo stopnjo glasbe, v tem nahajamo temeljno vodilo, ki »naredi« glasbo. Na glavo postavljen Ennio Morricone je natanko Dmitrij Šostakovič: preganjan, mučen, izvit. Šostakovičeva muzika je »zares humor-na«, Morriconejeve kompozicije humor naredijo za vodilo nečesa, česar ni več v glasbi. Film je namreč tista Morriconejeva oprijemljiva točka, kjer lahko šele zaživi kot glasbenik. Morricone zunaj filma ne obstoji. Zadeva pa ni tako preprosta, kakor se je zdela do zdaj.

Kadar podpisani vrti glasbo, zadnje čase ne zavrti več Morriconeja, kar je »svojčas« rad počel. Ker podpisani glasbo vrti z nakano, da iz nje naredi film, mu Ennio Morricone nekako krađe čas in prostor. Dela film namesto njega. S tega vidika je celo »dolgočasen«, saj z muziko prenaša tisto, kar si zamišljamo filmsko. Morda pa je zadeva še intrigantnejša, morda pa danes delujemo tako prav in izključno zaradi Morriconeja, njegovega pojmovanja filma? Morda bi brez Morriconeja sploh ne mogli delati filmov, kadar sukamo glasbo?

Vsi poznamo star predlog: »Grevi k meni poslušat plošče!« Vsa seksualnost te propozicije čemi zgolj v tem, da predlagatelj potem resnično naredi film. Morebitna »zredčena«, celo »zmehčana« seksualna

»realizacija« pozneje sploh ni več del filma – film se med takšnim načinom vrtenja muzike zaključí tedaj, ko je konec (njegove) muzike. V seksualno razmerje se takšen film – narejen skoz muziko – vpiše kot garant za to, da ne more biti »višje stopnje«. Ko se je Ennio Morricone z lil s filmom, mu sploh ni bilo treba več znati jezika. Vsi poznamo slaven par, ki se je poznal že iz vrtca: Sergio Leone in Morricone. Oba sta pretresla ameriško kinematografijo do temeljev, pa sploh nista govorila angleško. V lingvistični antropologiji bi temu rekli – odmik jezička od tehtnice. Naj razložimo: odpoveš se »razumevanju«, zato da bi dosegel uvid. To, kar sta naredila Leone in Morricone, je kratko malo teoretska gesta, tako ravnata teoretik, teoretičarka. Potrdilo, da je temu res tako, je odnos, ki ga ima Morricone do filmov mimo Leoneja. Pridobil si je namreč uvid, kdo je režiser in kaj pravzaprav hoče. Ennio Morricone je ta hip verjetno največji živeči podpornik filma, kinematografije. Kakor najboljši v teoriji doseže materializacijo in mu je za realizacijo figo mar, tako ta skladatelj ravna že ves čas, pa jih bo to jesen naštel že osemdeset.

Gre za povsem preprostega fanta nekje iz rimskega predmestja, ki se je naučil, kako se zasukati, da delaš pri filmu in si iz tega sam narediš svoje filme. Ennia Morriconeja zunaj filmov sploh ni. Tudi zato smo skeptični, da njegov koncert z orkestrom sploh lahko prinese kaj več kot preigravanje.



# MALI VELIKI FILM

»LJUDJE SE V SVOJIH FILMSKIH ŠTUDIJAH LOTEVAJO NAJRAZLIČNEJŠIH PODROČIJ, KI JIH PRED NJIMI NI ŠE NIHČE RAZISKAL IN OBDELAL. NEKEGA DNE BO NEKDO NAPISAL DISERTACIJO O STOJNICAH ZA POKOVKO V AVLAH KINODVORAN.« ANNETTE MICHELSON, PROFESORICA ZA FILM NA NEWYORŠKI UNIVERZI

ZORAN SMILJANIĆ

Ste že gledali novega Batmana z naslovom *Vitez teme* (The Dark Knight, Christopher Nolan)? Ali katerega od novejših hollywoodskih *blockbusterjev*, ki zadnje čase malodane izključno oblegajo naše kinodvorane? Seveda ste, saj se jim človek ne more izogniti, tudi če bi hotel. Ni pomembno, ali gre za poklicno obvezo, *guilty pleasure* ali obljubo, dano mulcem, na koncu večino hočeš nočeš vseeno vidimo. Kaj torej družiti multimilijonske spektakle, kot je zgoraj omenjeni Batman, in franšize *Gospodar prstanov*, *Vojne zvezd*, *Zvezdne steze*, *Pirati s Karibov*, *Možje X*, *Harry Potter*, *Oceanovih 11*, *12 in 13*, *Jurski park*, *Smrtonosno orožje*, *Umri pokončno*, *Mumija*, *Matrica* ter animirane *Levji kralj*, *Neverjetni*, *Kung fu panda* in WALL-E, pa še *Titanik*, *Dan neodvisnosti*, *Jaz, robot*, *Da Vincijeva šifra*, *Apokalipto*, *Pošastno*, *Ameriški gangster*, *Iskan* in še in še ... Ne, ne gre za število zapravljenih ali zasluženih zelencev, niti za število obiskovalcev, tudi ne za količino posebnih učinkov; kakršnikoli rekordi ali presežniki odpadejo. Kaj pa če rečem, da v isto kategorijo sodijo tudi *2001: Odiseja v vesolju*, vsi trije *Botri*, *Apokalipsa danes*, *Punčka za milijon dolarjev*, *Pianist*, *Zvesti vrtnar*, *Ni dežele za starce*, *Tekla bo kri*, *Sestreljeni črni jastreb*, *Vroče noči*, *Schindlerjev seznam*, *München*, *Lepota po ameriško*, *Bournova trilogija* in celo *Wellesov Državljan Kane*? Je zdaj kaj bolj jasno? Tudi ne? Okej, dovolj slepih miši ... eee batmanovstva.

Vsi ti filmi namreč nimajo *najavne špice*. Na začetku je ostal samo še logo podjetja in naslov filma, medtem ko so igralce, režiserje, scenariste, direktorje fotografije, montažerje, skladatelje, producente in

kar je še pomembnejših ustvarjalcev prisilno izgnali na konec filma, v t. i. *odjavno špico*. Kar je bila v 70. letih kreativna kaprica mladih režiserjev novega Hollywooda (Coppola, Lucas, Spielberg), je postal kanon sodobnega neokonzervativnega hollywoodskega studijskega sistema. »Nesmiselno je upravljati začetek filma za helikopterske posnetke Manhattna in napise, ki jih itak nihče ne bere,« je epidemijo ukinjanja najavnih špic utemeljil studijski šef. Ja, marketinški gurui za pospeševanje prodaje so na osnovi temeljitih raziskav prišli do ugotovitve, da je prvih petnajst in zadnjih dvajset minut ključni čas filma, ko je gledalec najbolj zbran in lahko sprejme največ informacij (tudi prikrito oglaševanje, heh). V tem času film pogrne ali uspe, ostalo lahko mirno prespimo. Takemu razrezu filmskega časa je prilagojeno praktično vse, tudi scenaristi imajo natančna navodila, kam in kako naj razporedijo dogajanje, predvsem akcijo. Nič več ni prepuščeno naključju, spontanosti ali navdihu. Najavne špice so v takem svetu postale odvečne. Preprosto zasedejo preveč *prime time* prostora. Zato so jih ukinili.

## ZGODOVINA

Tudi na začetku filmskih špic ni bilo. Pojavile so se zaradi popularnosti posameznih igralcev. Najprej so bile vse informacije stlačene na enem samem telopu/kadru, poleg naslova filma so bili na najvidnejšem mestu izpostavljeni režiserji in producenti. Z razvojem filma so postajale špice vse daljše in kompleksnejše, tudi zaradi pritiska sindikata filmskih delavcev, ki so zahtevali, da imena članov ekipe ovekovečijo na celuloidi. Studii so jim popuščali po kapljicah in njihova imena zapisali z mikroskopskimi črkami. Tako so se

polagoma oblikovale špice, kot jih poznamo danes: na prvem mestu je logo filmskega studia, sledi naslov filma (ponavadi v poudarjeni tipografiji), takoj zatem se zableščijo glavni igralci, najpomembnejši soustvarjalci filma, pa tehnične karakteristike (vrsta filma, leč, proporcije slike, naprav za snemanje zvoka, pravne regulacije, cenzurne vize ...) ter na koncu producent in režiser. Producent je bil pogosto napisan z večjimi črkami od režiserja, njegovo ime pa se je dičilo na privilegiranem mestu ob naslovu filma, kar je bil jasen signal studiev, da je producent človek iz njihovih vrst, morda celo šef, medtem ko je režiser »le« najeti delavec. Velikost, pozicija in dolžina pojavljanja posameznega imena v filmski špici so postali izjemno pomembni: bolj kot o kreativnem prispevku so pričali o moči, položaju in finančni teži posameznika.

Desetletja so minevala in najavne špice so postajale vse bolj osvobodene in ustvarjalne. Že v 30. letih so z razvojem tehnike in idej prerasle funkcijo osebne izkaznice filma in postale več kot zgolj seznam imen. Če so bili začetni napisi skoraj izključno v obliki belih črk na črnem ali nevtralnem ozadju, so čez čas evoluirali v ilustracije, gravure, fotografije, ornamente ali vinjete iz obdobja, o katerem je govoril film. Naslednja stopnja so bili napisi, ki so se bohotali na svili, satenu, draperijah, zavesah ali tapetah s cvetličnimi vzorci. Vse bolj so bila opazna prizadevanja, da bi se v špici »nekaj zgodilo«, da bi vsebovala idejo, ki bi stilsko dopolnjevala film. 40. leta so prinesla premične napise: roka, ki lista knjigo z umetelno vpisanim besedilom, listi koledarja, ki jih trga veter, besedilo na pergamentu, ki ga ližejo plameni ... V vesternih so uporabljali krepke

črke, naslikane z grobimi, odločnimi potezami čopiča neposredno na naravne materiale, kot so izsušen les ali zid iz grobih opek. Tudi napisi pri *noir* kriminalkah so bili vse inventivnejši: včasih so jih zapisali kar s kredo ali belo barvo na pločnik, po katerem so se sprehajali ljudje, ročno naslikali na opečnate stene mračnih alej, projicirali na nebotičnike ali napisali na peščeno plažo, morje pa jih je sproti spiralo. V zgodnjih 50. letih je prišlo do t. i. *odmaknjene špice*, ko ta ne zaseda več prostora neposredno na začetku filma, pač pa šele po prvem prizoru. V istem obdobju je prišlo do pojava dvojne ekspozicije, ko so špico vkopirali neposredno na »živo« sliko in s tem dosegli neprekinjeno filmsko dogajanje.

Seveda so tukaj izpostavljeni le najbolj eksperimentalni in raziskovalni, skratka bleščeči primeri in premiki v razvoju filmskih špic. Velika večina filmov se je aktivno izogibala privabljanju prevelike pozornosti, zato so špice producirali v skladu s standardnimi šablonami, ki so prevladovala v posameznih studiih. Če si ogledamo nekatere filmske špice iz 30., 40. pa tudi 50. let, lahko zlahka ugotovimo kateremu studiu pripadajo. Skratka, velika večina špic je bila kljub nespornemu napredku dolgočasnih, duhamornih in neinventivnih. Potem pa se je pojavil on ...

## ... SAUL BASS

Oblikovalec, animator in režiser je za filmske špice to, kar je Picasso za slikarstvo, Moore za kiparstvo, Gaudi za arhitekturo, Freud za psihoterapijo, Cage za glasbo, Kafka za literaturo, Kalašnikov za avtomatske puške in Welles za film. Revolucionar in avantgardist, prvi, ki je v filmsko špico vpeljal abstraktno in

nezavedno. Njegovi minimalistični, do skrajnosti poenostavljeni grafični simboli so v svetu prijaznih konvencionalnih filmskih špic odjeknili kot eksplozija. Njegove trde, neprijazne in nalomljene, skoraj vojaško funkcionalne, do kosti ogoljene črne silhete, ki se krčevito premikajo po belem ozadju, so na povprečnega gledalca učinkovale izrazito neprijetno, zato so sprva vzbujale zavračanje in zgražanje. Še posebej, ker so njegove špice nastopale v kombinaciji z glasno in agresivno jazz, pozneje pa tudi atonalno glasbo. Toda kalup je bil razbit, vrnitve ni bilo.

Ko se je že zdelo, da je Bass dosegel svoj vrhunec in da dlje ni več mogoče, je ob koncu 50. let združil moči z Alfredom Hitchcockom. Rezultat je bil svetlobna leta daleč od vsega, kar so gledalci do tedaj videli: če so bile prej Bassove podobe še pripete na realnost, je zdaj zbežjal v čisto abstrakcijo in simbolizem. Strojne geometrijske linije, liki in tipografija so plesali svoj nori ples po šizofrenih taktih glasbe Bernarda Herrmanna in ustvarjali nepozabno simfonijo urejenega kaosa, enostavne lucidnosti in disciplinirane anarhije. Hkrati gre za prvi primer filmskih špic, ki se matičnemu filmu niso le skladno prilegale ali ga dopolnjevale z drugimi sredstvi (kar so špice drugih ustvarjalcev v najboljšem primeru dosegale), pač pa so jih v marsičem presegle. Zdi se, kot bi Hitchcock v svojih zgodbah lovil domet Bassovih špic in ne obratno.

In še nekaj: za razliko od večine ostalih špic, ki so zmogle le serijo zamrznjenih podob in statičnih črk, so se Bassove ves čas divje in poskočno premikale. Zaradi tega so bile njegove špice v popolni rimi z novim medijem, ki se je ponašal ravno z gibanjem.

## DRUGA RENESANSA

Vsesplošni razcvet filmskih špic se je zgodil ob koncu 60. let, ko so svet zajela nova družbena gibanja, nove vojne, nova glasba in novi filmi. Ustvarjalci so vneto eksperimentirali s halucinantnimi efekti, večkratno ekspozicijo, naknadno laboratorijsko obdelavo filma, stroboskopsko svetlobo, animacijami, barvnimi filtri, drzno montažo, fotografskimi tehnikami, projiciranjem napisov na ženska telesa, razdeljenim ekranom, mikro in makro posnetki, panoramskimi vožnjami, počasnimi posnetki, pravimi in lažnimi dokumentarci, rentgenskimi posnetki, abstraktnim slikarstvom, drznimi tipografskimi rešitvami in neskončnimi kombinacijami vsega naštetega. Ali kot je rekel oblikovalec špic Wayne Fitzgerald: »Če obstajajo reči, ki se jih da narediti s filmom, bi bilo noro, če tega ne bi naredili.« Kup nenavadnih, odbitih, neokusnih, osupljivih, inventivnih, odtrganih, eksperimentalnih, provokativnih, pretiranih, zabavnih, bedastih in absurdnih rešitev je izbruhnilo na platnih. Nekatere so preizkus časa prestale, druge ne. Veselje je trajalo do konca 70. let, ko je zavladata recesija in studii so naredili konec kreativni anarhiji.

Po drugi strani so šli nekateri režiserji ravno v nasprotno smer in najavne špice metali ven iz svojih filmov. Francis Ford Coppola je *Apokalipso danes* (Apocalypse Now, 1979) hotel pustiti celo brez naslova, a je pred grožnjami, da mu filma ne bodo dovolili distribuirati, popustil in napacal naslov na stopnice, ki se pojavijo nekje v drugi polovici filma. George Lucas je šel še dlje: v filmih *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977) in *Imperij vrača udarec* (Empire Strikes Back, 1980) kljub pritiskom ni hotel uvrstiti najavne špice, zato ga



\*goraj: Vrtoglavica; spodaj: Ubiti ptico oponašalko



zgoraj: Psiho; v sredini: Dober, grd, hudoben; spodaj: Bilo je nekoč na divjem zahodu

zgoraj: Annie Hall; spodaj: Taksist

je Združenje ameriških režiserjev kaznovalo z visoko globo. Lucas je iz Združenja protestno izstopil. Film, ki je ustoličil modo »title only« (samo naslov, brez špice), je bil *Smrtonosno orožje 2* (Lethal Weapon 2, 1989, Richard Donner). Od tedaj so ameriški poletni *blockbusterji* praviloma brez špice. Zanimivo, da je tudi Clint Eastwood v zgodnjih 80. letih (torej v času, ko je presedlal na avtorske filme) do dandanes povsem opustil najavne špice.

#### OSEMDESETA

Obdobje, v katerem so v špicah prevladovali živobarvani napisi (še posebej popularni barvi sta bili kričea roza in fluorescentna svetlozelena), optimistične glasbe, razgledniških motivov in vsesplošne prešernosti. Tudi če film ni bil komedija, so bile špice sladkobno vesele in romantično frfotave. Skratka čas, ko so špice gledalcem lezle v rit. In tam tudi ostale.

#### DEVETDESETA IN NOVO TISOČLETJE

Na začetku 90. se je špic trdno oklenila računalniška animacija in jih do danes ni izpustila. Črke so postale gibljive in gnetljive, premikajo se gor in dol, sem ter tja, pa če je to potrebno ali ne. Znašli smo se

sredi pisanega kalejdoskopskega vrtljaka za otroke, kjer tehnika ponuja praktično neomejene možnosti, izkoristek pa je skromen. Pogosto se špice, ki naj bi bile po vseh pravilih najavne, znajdejo na koncu filma (*Lemony Snickett ...*, *300*, *Postreli jih*), vendar to ni to. Njihov učinek je tako neprimerno manjši, saj večina gledalcev pobegne iz kinodvorane takoj po koncu »regularnega« dela filma, oziroma ugasne DVD predvajalnik, ko se začne odjavna špica, pa če je še tako lepo zdizajnirana. V zadnjem času so se razpasle *retro* špice (*Ujemi me, če me moreš ...*), ki hočejo biti elegantne in klasične obenem, vendar prej izgledajo bolj kot sterilne vaje v slogu.

Oblikovalec filmske špice je postal samostojen poklic, špice nastajajo ločeno od ostalega filma. Režiserji pri tem skorajda nimajo več besede, vse niti so trdno v rokah studia. Sicer so tehnično superorne, polne malih domislic in *gagov*, a brez čvrste vizije, ki bi prihajala iz enega samega vira, zato ni čudno, da delujejo kot »iz čisto drugega filma«. Paradoksov, kršenja pravil ali pogumnih rešitev ni več. Sodobne špice so vse bolj podobne druga drugi, videospotom ali TV reklamam. Nemara je res najbolje, da so jih ukini.

#### POSLEDICE

Špice so prerasle v kult. Imajo svoje klube oboževalcev, festivale, kjer jih vrtijo, poznavalce, teoretike, literaturo in seveda zvezde. Navdušenci vedo na izust povedati, kdo je v špici prvi predstavil razdeljeni ekran, hitre reze, atonalno glasbo, jazz, dokumentarne fotografije ali *grunge* design. Pisatelj in oblikovalec Ken Coupland: »Če primerjamo film s sanjami, potem prvih nekaj minut filma označuje prehod iz stanja zavesti v spanje.« Kar je v svojem filmu *Evropa* (1991) dobesedno udejanjil Lars von Trier, ko je gledalce »hipnotiziral« z vožnjo po progi in štetjem od ena do deset. V zadnji dekadi je izšlo na kupe knjig, ki raziskujejo najnovejše trende o uporabi tipografije na filmu. V knjigi *Črka v gibanju* (Type in Motion, 1999, Jeffrey Bellantoni, Matt Wollman) pisatelja trdita, da je gibljivo besedilo v filmskih špicah mati vse sodobne tipografije, ki jo danes uporabljajo v glasbenih videospotih in umetniških videih. Grafični oblikovalec David Peters: »Filmske špice so prerasle svoje prvotne omejitve in iz filmske periferije napredovale v prave filme v filmih, samostojno umetniško formo z lastnim ritmom, stilom, vzdušjem in izrazno močjo. Zaradi tega so postale znanilke trendov ustvarjanja filmov v prihodnosti.«

#### JUGOSLOVANSKI IN SLOVENSKI FILM

Do razpada skupne države se jugoslovanski (pa tudi slovenski) filmi niso kaj prida posvečali filmskim špicam. Železno pravilo je šlo nekako takole: v sliko so vkopirali bolj ali manj slabo izbrano tipografijo, ki so jo v kader razporedili tako šlampasto, da je bilo potem bele črke nemogoče prebrati na svetlem ozadju. Največji dosežek je bil, ko so denimo naslove filmov *Bitka na Neretvi* ali *Sutjeska* obarvali v rdeče. Zanimivejše so nekatere špice t. i. *črne* ali pa filmi Živojina Pavlovića, v katerih so sodelujoči razporejeni po t. i. »kolektivnem principu«. Na začetku je napis »Film so izdelali« potem pa se imena režiserja, scenarista, igralcev ... do zadnjega lučkarja izpišejo z enako velikimi črkami, brez posebej navedene funkcije. Kot bi hoteli reči, film je skupno delo vseh nas, zavračamo kapitalistični sistem razporeditve imen. Ja, to so bili zadnji pravi socialistični filmi.

Tudi slovenski filmi za špice niso kazali kakšnega posebnega zanimanja in so napise rutinsko lepili na estetske posnetke. Eden redkih, ki se je v svojih filmih zavedal potenciala filmske špice in ga tudi inventivno uporabljal, je bil pokojni Boštjan Hladnik.

#### 50 IZBRANIH FILMSKIH ŠPIC

Sledi subjektivno obarvan seznam petdesetih zanimivih, nenavadnih, drugačnih, pomembnih, nepozabnih ali pozabljenih filmskih špic, ki so se mi v 40-letni karieri filmskega gleduha urezale v spomin. Filmi so razporejeni kronološko, na seznamu je tudi en slovenski film.

**1. Beli jorgovan** (*Maytime*, Robert Z. Leonard, 1937)

Cvetlični listi padajo z drevesa v strugo potočka, tam se iz njih oblikujejo črke, nato se spet razpršijo z tekoči vodi. Vmesni napisi so vrezani na lubje drevesnega debla. Romantično.

**2. Dvojno zavarovanje** (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944)

Črna silhueta moža z berglami krevsa proti nam, medtem ko se nad njim vrstijo napisi. *Noir* arhetip. Zlovesčje.

**3. Moja draga Klementina** (*My Darling Clementine*, John Ford, 1946)

Na videz preprosta, a tehnično precej zahtevna špica. Napisi so vžgani na lesenih deskah, pribitih na preprost smerokaz. Kamera se v neprekinjenem posnetku hkrati premika v treh smereh: levo, desno ter navzdol. Ena prvih premičnih špic v *westernu*. Ambiciozno.

**4. Vrtinec** (*Whirlpool*, Otto Preminger, 1949)

Črni napisi na sivem ozadju z diskretnim dekorativnim vzorcem se premikajo od spodaj navzgor, proti zgornjemu robu ekrana. Po zadnjem napisu se obrnejo in bliskovito – šviiist! – odvrtijo mimo nas, tokrat v nasprotni smeri, torej od zgoraj navzdol. Že v nasle-

dnjem hipu spoznamo, da ozadje ni bilo nevtravno, »filmsko«, pač pa velika rola ovojnega papirja, ki ga je prodajalka v veleblagovnici odvila, ga odrezala in vanj zavila neki izdelek. Domiselno.

**5. Opičje norčije** (*Monkey Business*, Howard Hawks, 1952)

Vhodna vrata se odprejo, na pragu zaočaljeni in nekoliko odsotni Cary Grant. Zaslliš se režiserjev glas: »Ne še, Cary.« Igralec se ubogljivo umakne nazaj v hišo in zapre vrata za seboj. Pojavijo se napisi in glasba, kar znova prekine igralec z odpiranjem vrat. »Ne še, Cary.« Spet se umakne noter, počaka, da se napisi odvrtijo do konca in tretjič posnetek uspe. Norčavo.

**6. Ljubim Mevina** (*I Love Melvin*, Don Weis, 1953)

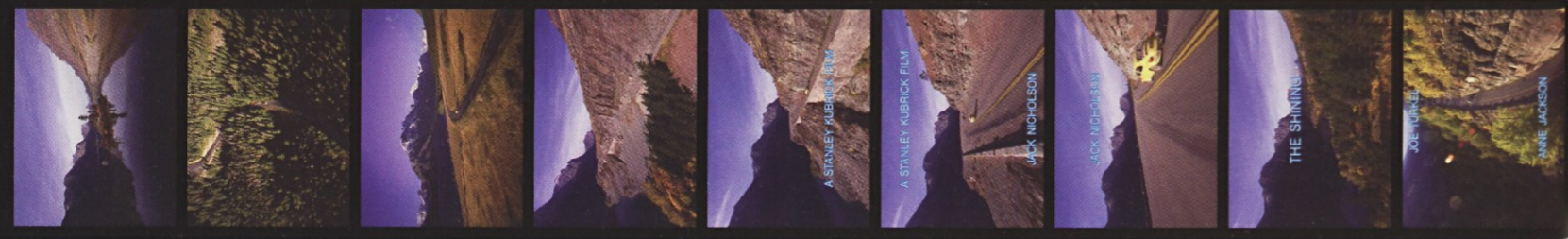
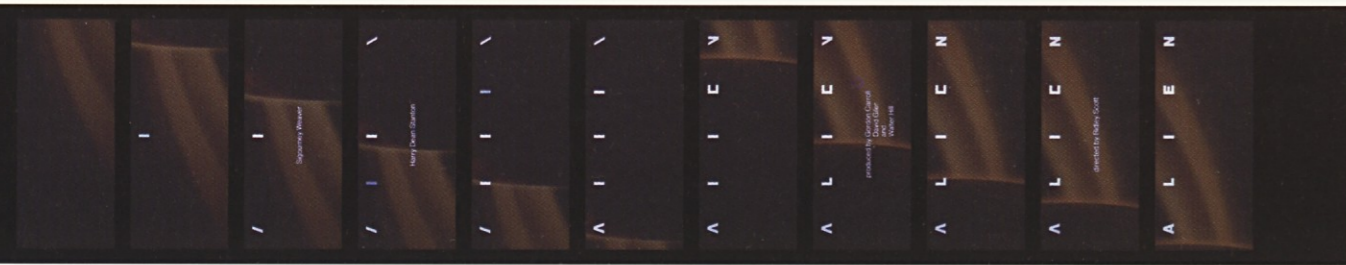
Zvezda filma, Debbie Reynolds, sedi pred ogleдалom v garderobi s šminko v roki. Pogleda v ogleдалo, torej naravnost v kamero oziroma gledalca, se nasmehe in napiše naslov filma s šminko na steklo. Očarljivo.

**7. Mož z zlato roko** (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955)

Tanke bele črte na črnem ozadju se zaletavajo in odrivajo imena igralcev, nato pa se izkrivijo v nazobčano roko. Tisto roko, o kateri je Martin Scorsese izjavil, da je »maligna sila, ki posega dol v svet in vpliva na življenja protagonistov«. Zmagoslavni prihod Saula Bassa. Nepozabno.

**8. Noč lovca** (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955)

Na temni zvezdnati noči se, kot angel iz nebes, zasveti



zgoraj: Osmi potnik; spodaj: Šajnanje

obraz Lillian Gish, ki gručo otroških glavčic poučuje s citati iz svetega pisma (»Ne sodi, da ne boš sojen« in »Pazi se lažnih prerokov«). Že v naslednjem prizoru najdejo otroci prvo žrtev. Bizarno religiozno vzdušje špice je v popolnem skladu s tem nenavadnim antiklerikalnim filmom. Preteče.

**9. Ali bo uspeh pokvaril Rocka Hunterja?** (*Will Success Spoil Rock Hunter?*, Frank Tashlin, 1957)

Izredno dolg posnetek glasbenika, ki sam zaigra uvodne fanfare studia Twentieth Century Fox. Bližnji posnetek pokaže, da gre za zvezdo filma, Tonyja Randalla, ki se tudi predstavi. Ko tleskne s prsti, se ob njem materializirajo napisi, toda njegove nenehne napake povzročajo, da se pojavlja napačno besedilo. Nazadnje jezno zmečka in zabriše svoje zapiske ter oznani: »Naslov tega filma je *The Girl Can't Help It*. – Ne, tega smo že posneli!« Gre seveda za naslov enega prejšnjih Tashlinovih filmov. Komedije so si lahko privoščile več. Samoironično.

**10. Dotik zla** (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)

Neverjetni, revolucionarni, neprekinjeni, več kot triminutni uvodni posnetek, ki služi kot podlaga za filmsko špico, se začne, ko neznanec podtakne peklenjski stroj v parkirani kabriolet. V avto vstopita voznik in spremljevalka ter speljeta. Avto vozi tik ob junaku in njegovi zaročenki (Charlton Heston, Janet Leigh), ki se brezskrbno pomenkujeta. Včasih ju malo prehiti ali zaostane, vendar je ves čas nevarno v njuni bližini. Neznosno napetost še stopnjuje zlovesče tiktakanje bombe. Junaka prečkata mejo med ZDA in Mehiko, avto potegne naprej, kjer zunaj njunega dosega bučno eksplodira. Brilljantno.

**11. Vrtoglavica** (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

Veliki plan obraza Kim Novak s tesnobnim izrazom se obarva rdeče. Čez njeno oko se zasveti bel napis *Vertigo* v čudni, skrivenčeni tipografiji. Iz očesa zarotira spirala, njeno vrtenje in spreminjanje barv spremlja napise, nazadnje pa se spet potopi v njeno oko. Hipnotično.

**12. Psiho** (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

Še ena umetnina Saula Bassa, prečiščena do abstrakcije. Histerični ples vodoravnih in navpičnih linij razkriva in odnaša nalomljene napise. Popolno.

**13. Neprilagojeni** (*Misfits*, John Huston, 1961)

Čudni, nepravilno nazobčani delčki sestavljanke brezciljno tavajo drug mimo drugega in izginjajo nekam ven iz vidnega polja. *Mis-fits* – tisti, ki nikamor ne sodijo. Motiv sestavljanke je uporabil tudi Bergman v *Personi*. Simbolično.

**14. Dr. No** (Terence Young, 1962)

Legenda pravi, da se je Maurice Binder znamenitega uvoda za prvega Jamesa Bonda domislil 15 minut pred sestankom s producenti. Gledalci skozi cev pištole vidimo figuro Bonda, ki prikoraka v krog, se obrne proti nam, ustrelji, na ekran pa spolzi krvava zavesa. Hej, je ustrelil barabo ali nas, gledalce? Kakorkoli že, ta podoba je za dogo leta postala zaščitni znak filmov o Bondu. Pozneje je Robert Brownjohn v *Goldfingerju* dodal še gola ženska telesa, na katera so projicirali besedilo. Užitekarsko.

**15. Ubiti ptico oponašalko** (*To Kill a Mockingbird*, Robert Mulligan, 1962)

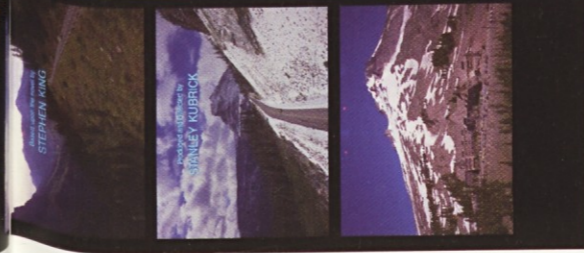
Kamera se ljubeče posveča malim, a dragocenim rečem v škatli: voščenkam, frnikolam, punčkam, barvicam, figuricam ... otroške reči, ki bodo pozneje postale pomembne. Otroška roka vzame voščenko in začne barvati po listu papirja, kjer se razkrije naslov filma. Glasba: flavta, klavir in otroško mrmranje. Avtor špice je Stephen Frankfurt. Čarobno.

**16. Dr. Strangelove** (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964)

Avtor špice Pablo Ferro je povedal, da je bilo Vojaško letalstvo ZDA tako ponosno na sposobnost polnjenja njihovih bombnikov B52 v zraku med poletom, da so mu rade volje dali na razpolago goro dokumentarnih posnetkov. Tehnološko dovršeno vojaško operacijo sta Ferro in Kubrick s spretno montažo spervertirala v njeno nasprotje: bombnik se lahko pozibava gor in dol, iz pomožnega letala se pojavi orjaška štrleča cev za dovod goriva, ki veselo opleta po zraku, nato se priklopi na nastavek bombnika. Vse skupaj pa spremlja pesmica *Try a Little Tenderness*. Seksi.

**17. Rožnati panter** (*The Pink Panther*, Blake Edwards, 1964)

Režiser Blake Edwards je prosil animatorja Friza Frelenga (avtor Bugsa Bunyja), da mu izdela narisano špico za njegov novi film. Ostalo je zgodovina. Navihani in domišljavi panter, ki po taktih že ponarodele glasbe Henryja Mancinija zganja vragolije z napisi, je postal zaščitni znak franšize o nerodnem detektivu in hkrati tako priljubljen, da je v samostojnih risankah zaživel lastno življenje. Hecno.



Prepovedan obrat

Asketska špica, ki z ritmom, vzdušjem in zadržanostjo predstavlja začetek moderne kinematografije. Avtor je Wayne Fitzgerald. Minimalistično.

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

Neskončna, skoraj 14-minutna špica, kjer trije revolveraši v dolgih plaščih čakajo na železniški postaji. V prizoru, ki je skoraj brez besed in povsem brez glasbe, kraljujejo zvoki: šum vetra, ropot telegrafa, brenčanje muhe, kapljanje vode, repetiranje pušk, ropot zapornic, žvižganje vlaka in predvsem tisto iritantno škripanje vetrnice. Zvok, ki nam je za vedno ostal v ušesih. Legendarno.

**23. Weekend** (*Week End*, Jean-Luc Godard, 1967)

Godard je v svojih filmih sprodciral kar lepo število obešenjaških špic, ki se posmehujejo tradiciji. Na začetku tega filma sta napisala: »Film, ki blodi po vesolju,« in »Film, najden na odpadu,« sledi multiplirani naslov *Week End* v barvah francoske zastave. Brez igralcev, članov ekipe ali režiserja. Celoten film je prestreljen z bizarnimi napisi, kot sta »Od francoske revolucije do Gaullističnih vikendov« ali »Torek v stoletni vojni«, štetjem prevoženih kilometrov, dni in ur. Radikalno.

**24. Butch Cassidy in Sundance Kid** (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969)

V sepiju obarvani nemi filmček o slavni roparjih seveda ni original, pač pa dober ponaredek, ki spominja na hollywoodske pionirske čase (v stilu filma *Veliki rop vlaka* Edwina S. Potterja iz 1903). Zanimivo je, da si junaka taisti nemi film pozneje ogledata v kinu, kar označi njun dokončni propad. Šarmantno.

**25. Divja banda** (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969)

Skupina konjenikov prijezdi v mesto in se mimo gruče otročajeve, ki mečejo škorpione v mravlišče, napoti proti banki. Njihovo gibanje je presekano s številnimi zamrznitvami, ki barvno fotografijo spremenijo v grobo črno-belo. Svet brez sivin jih čaka tudi na koncu filma, ko se bodo morali odločiti, na kateri strani so,

črni ali beli. Ko vdrejo v banko, njihov vodja William Holden zagrmi: »Če se premaknejo, jih pobijte!« Čez sliko se izpiše: »Directed by Sam Peckinpah.« Če je žel špica taka, kakšen bo šele film. Mitsko.

**26. Dve muli za sestro Saro** (*Two Mules for Sister Sara*, Don Siegel, 1970)

Vse je v stilu živali. Naslov, Morriconejeva glasba, ki posnema riganje mule, in celotna špica. V ozadju vsakega kadra se motovili Clint Eastwood na konju, v prvem planu pa izmenično nastopajo sova, riba, divji kunci, puma, kača in nazadnje pajek, ki ga pomendra kopito Eastwoodovega konja. Vse v živo, v istem kadru, brez trikov ali naknadne obdelave. Trajalo je cel teden, da so jo posneli. Zoološko.

**27. Šampion rodea** (*Junior Bonner*, Sam Peckinpah, 1972)

Učinkovita uporaba razdeljenega ekrana (*split-screen*). Kombinacija atraktivnih prizorov jeze bikov in izsekov iz življenja sodobnih rodeo kavbojev. Slike se vedno na drugačen način umikajo druga drugi ali napisom in tako ustvarjajo nove nenavadne kompozicije. Mondrijanovsko.

**28. Sestri** (*Sisters*, Brian De Palma, 1973)

Hiperrealistični posnetki razvoja siamskih dvojčic v maternici. V bistvu nam že špica razkrije, kdo je morilec, le da se tega takrat ne zavedamo. Medicinsko.

**29. Zeleno sonce** (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973)

Špica, sestavljena le iz fotografij. Sprva so slike idilične, ritem počasen in spokojen, glasba pa prijazna. Čez čas se ritem nekoliko pospeši, vse bolj so vidni uničujoči vplivi človeka na okolje. Na koncu slike drvi s tako naglico, da jim je skoraj nemogoče slediti, glasba je agresivna, povsod vladata kaos in uničenje. V nekaj minutah film gledalcu z ekonomičnimi avdiovizualnimi sredstvi sporoča, kako je človeštvo prišlo do roba prepada. V kakšnem drugem filmu bi nam to informacijo posredovali z duhamornim blebetanjem, tu pa so se domislili boljše rešitve. Konceptualno.



### 30. Monty Python in sveti gral (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Gilliam, Terry Jones, 1975)

Uvodna špica gre sprva povsem »normalno«, z angleškimi napisi, nato pa se vanjo infiltrirajo in jo ugrabijo Švedi, ki so obsedeni z lososi. Nazadnje se špice polastijo Latinoameričani, obsedeni z lamami. Homofobno.

### 31. Carrie (Brian De palma, 1976)

Vožnja kamere po dekliški garderobi, kjer pomanjkljivo oblečena in gola dekleta sproščeno skačejo naokoli. In to v *slow motionu*. Je potem čudno, da nihče ni bral napisov? Voajersko.

### 32. Poslednji strel (*Shootist*, Don Siegel, 1976)

Zadnji film 69-letnega Johna Wayna in dostojno slovo vestern ikone, ki je v filmu (in v resničnosti) umirala za rakom. Film ima prav posebno špico, v kateri so predstavili junakovo zgodovino, za to pa uporabili odlomke iz njegovih prejšnjih filmov *Rdeča reka* (1948), *Hondo* (1953), *Rio Bravo* (1959) in *El Dorado* (1966), iz časov torej, ko je bil Wayne mlad, vitek in zdrav. Ganljivo.

### 33. Taksist (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976)

Skozi oblak dima iz kanalizacije v počasnem posnetku proti nam bušne taksi, pelje neprijetno blizu nizko postavljene kamere in odkrije fluorescentni napis Taxi Driver za njim. Povišani toni, zgoščene barve in veliki plan De Nirovega obraza, okopan v krvavo rdeči svetlobi, nas navdajajo z nemirrom in napetostjo, kot bi gledali prizore iz pekla. In ko smo že pri peklu, takoj v naslednjem prizoru po špici, ko De Niro vstopi v prometno pisarno, spet prečka oblak dima, za katerega ne vemo, od kod prihaja. Agresivno.

### 34. Annie Hall (Woody Allen, 1977)

Film, v katerem je Woody Allen prvič uporabil slavno tipografijo (*EF WINDSOR Elongated* ali *EF WINDSOR Light Condensed*, obe datirata iz leta 1905), vedno v obliki belih črk na črnem ozadju, podloženo s starim jazzom ali klasično glasbo. Ta font je postal njegov zaščitni znak, enako kot njegova očala z debelim črnim okvirjem ali nevrotični dialogi. Allen se je fonu



zgoraj: Bojevniki podzemlja; spodaj: Se7em

*Windsor* izneveril le enkrat in sicer v filmu *Notranjosti* (*Interiors*, 1978), a se je k njemu že z naslednjim (*Manhattan*, 1979) vrnil in mu ostal zvest pri vseh naslednjih 33-ih filmih. Tudi Stanley Kubrick rad uporablja prečiščene špice z belimi črkami na črnem ozadju, a ne tako predano kot Woody. Fetišistično.

### 35. Bojevniki podzemlja (*The Warriors*, Walter Hill, 1979)

Adrenalinska nočna vožnja z metrojem od Coney Islanda do Bronx, polna divjega brzenja vlaka, pretečega poziranja urbanih gangov, hitre montaže, stiliziranih dialogov in sugestivne elektronske glasbe Barryja De Vorzona. V kratki, nekronološko zmontirani špici izvmemo vse, kar moramo vedeti o svetu, v katerem smo se znašli. Napisi so nasprejani v obliki rdečih grafitov. Naspidirano.

### 36. Osmi potnik (*Alien*, Ridley Scott, 1979)

Ena najlepših špic. Med vožnjo po vesolju in skrivnostno glasbo Jerryja Goldsmitha se na vrhu ekrana zlagoma izrisujejo navpični, poševni in vodoravni pravokotniki. Čez čas opazimo, da formirajo napis ALIEN (ki je brez krivulj). Najprej se na sredi pojavi srednji I, sledi mu leva poševnica A-ja, na drugi strani se simetrično zasveti poševnica N-ja in tako naprej, vse do srednje črtice v A-ju in E-ju, ki se pojavita nazadnje. Hieroglifsko.

### 37. Šajnanje (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980)

Helikopterski posnetek jesenske pokrajine, podložen s pretečo, a himnično glasbo Walterja/Wendy Carlos. Po samotni cesti vozi rumen VW hrošč, kame- ra ga na ovinku nad previsom dohiti, skoraj trči vanj,

nato pa nadaljuje pot naravnost nad čudovito pokrajino živih barv. Hrošč pelje vse višje po zasneženi gorski pokrajini in nazadnje pride do zakletega hotela *Overlook*. Prizor pravzaprav spominja na halucinantno potovanje v neskončnost iz *Odiseje v vesolju*. Fantazmagorično.

### 38. Živeti in umreti v L. A. (*To Live and Die in L. A.*, William Friedkin, 1985)

Po ritmu glasbe Wanga Chunga zmontirana kombinacija art videa, MTV spota in policijskih posnetkov. Pozornost zbujajo velikanske, strupeno zelene in krvavo rdeče črke, ki napolnijo kar tri kadre, da v celoti izpišejo naslov *To LIVE / and DIE / in L.A.* Špica se ponaša tudi z lastnim logom, ki hkrati predstavlja losangeleško palmo in curek krvi. Fanatično.

### 39. Ženske na robu živčnega zloma (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodovar, 1988)

Kolaž izrezkov iz ženskih ilustriranih modnih revij 60. let: kozmetika, nakit, perilo, čevlji z visoko peto in cvetje. Feministično in popartistično.

### 40. Millerjevo križišče (*Miller's Crossing*, Joel Coen, 1990)

Čeprav imata brata Coen v svojih filmih kup zanimivih špic, je tale prav posebna. Preprosta vožnja kamere po gozdu, snemanje dreves od spodaj navzgor, klobuk, ki ga odpihne veter in glasba Carterja Burvella predstavljajo zmagovito kombinacijo. Pravljico.

### 41. Terminator 2: Sodni dan (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1991)



zgoraj: Carrie; spodaj: Gospodar vojne

Idilični prizor na otroškem igrišču. Deklica na gugalnici se v počasnem posnetku zaguga, na najvišji točki zamrzne in izgine v beli eksploziji. Sledijo prizori iz pekla: gugalnice, konjički in druga igrala, na katerih so se še pravkar igrali otroci, ližejo plameni nuklearnega holokavsta. Apokaliptično.

### 42. Se7em (*Se7en*, David Fincher, 1995)

Zelo vplivna špica, ki je lansirala t.i. *jerking letters*, trzajoče črke, ki v kombinaciji s preskakujočimi, poškodovanimi, počekanimi in spraskanimi slikami osupljivo učinkovito povzemajo ton in vsebino filma. Avtor Kyle Cooper nas popelje v um serijskega morilca, ki si najprej z britvico izreže kožo – prstne odtise, nato pa s fanatično predanostjo dokumentira svoje zločine. Moteno.

### 43. Lepe vasi lepo gorijo (*Lepa sela lepo gore*, Srdjan Dragojević 1996)

Parafraza *Filmskih novosti* (ki so nam v jugoslovan- skih dneh uspešno grenile čas pred začetkom filma), kjer se otvoritev nekega predora v Bosni iz socialistič- ne propagandne manifestacije prelevi v nacionalisti- čno rajanje, to pa v bratomorno vojno. Groteskno.

### 44. Prepovedan obrat (*U Turn*, Oliver Stone, 1997)

Špica, ki ima vse, kar mora vsebovati tipična *ame- ricana*: Arizona, cesta, rdeči mustang kabriolet '64, av- toradio, žgoče sonce, puščava, kaktusi, truplo lisice, ki ga žvečijo mrhovinarji, in seveda nervozni voznik, ki ga najhujše šele čaka. Usodno.

### 45. Stereotip (Damjan Kozole, 1997)

Učinkovito norčevanje iz zgodnjekapitalistične- ga obdobja, ko so naše pošne nabiralnike okupirali kupi prospektov trgovskih megamarketov, ki so nam obljubljali fantastične izdelke po neverjetno ugodnih cenah. Napisi se nahajajo na embalaži živilskih izdel- kov, in to v njihovi zaščitni tipografiji. Zafrkljivo.

### 46. Teci, Lola, teci (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998)

Nenavadna špica v maniri *Alice v čudežni deželi*. Tako kot film je tudi špica sestavljena iz treh ločenih delov. Skozi usta King Konga vstopimo v žrelo časa, tam se pomešamo med nepregledno množico ljudi, med katerimi srečamo različne sekundarne like, ki bodo pozneje nastopili v filmu. Eden med njimi, var- nostnik, nam pove: »Žoga je okrogla. Igra traja 90 mi- nut. To so dejstva. Vse ostalo je čista teorija. Gremo!« Vzame nogometno žogo in jo brčne visoko v zrak. Kamera se dvigne z njo in z višine vidimo, da so ljudje na tleh s telesi oblikovali naslov LOLA RENNT. In to je šele ena tretjina špice. Maratonsko.

### 47. Klub golih pesti (*Fight Club*, David Fincher, 1999)

Digitalno popotovanje v enem kosu po možgan- skih labirintih Edwarda Nortona. Čez čas se kamera ob lasnem mešičku prebije na površje glave, se s kaplji- co potu spusti po nosu do ust in spet dvigne po nečem kovinskem. Šele ko se kamera odmakne, ko vzpostavi potrebno distanco, vidimo, da nekdo drži Nortonu pi- stolo v ustih. Kdo? Vse je v glavi. Anarhično.

### 48. Memento (Christopher Nolan, 2000)

Roka drži polaroidni posnetek, na katerem je tru- plo v mlaki krvi. Podoba na polaroidu počasi ble- di,

dokler povsem ne izgine. Aha, posnetek so zavrteli narobe, si rečemo. Guy Pearce nato fotografira truplo, vrže pištolo stran, šele nazadnje slišimo strel. Špica se perfektno rima s filmom, ki se ubada z luknjami v spo- minu. Nepozabno.

### 49. Oko kamere (*Auto Focus*, Paul Schrader, 2002)

Stilizirane podobe artefaktov (film, ženske, glasba, ženske, avtomobili, ženske, moda, ženske, tehnika, ženske ...), ki so v 50. in 60. letih krojile okus ameri- škkih moških. Retro.

### 50. Gospodar vojne (*Lord of War*, Andrew Niccol, 2003)

Življenjepiš ene same krogle od njenega nastan- ka, prek potovanja po raznih tihotapskih poteh, do Afrike, kjer konča v nabojniku kalašnikova, nazadnje pa razčesne glavo nekega mulca. Dokončno.

Hvala Sandiju Jenšterletu za dragoceno tehnično pomoč.

## V PRIHODNJI ŠTEVILKI



FOKUS

**FOKUS:**

19. ljubljanski mednarodni filmski festival (Terence Davies, Adoor Gopalakrishnan)

**SLOVENSKI FILM:**

11. festival slovenskega filma



KINO SVET

**INTERVJU:**

Damjan Kozole

**KINO SVET:**

Prebujanje mehiškega filma



SLOVENSKI FILM

**FESTIVALI:**

Viennale

**TEORIJA:**

Odnos med gledalcem in občinstvom



## NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

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

Ime in priimek: \_\_\_\_\_

Naslov: \_\_\_\_\_

E-pošta: \_\_\_\_\_

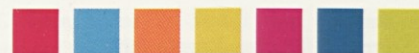
Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si)

Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA



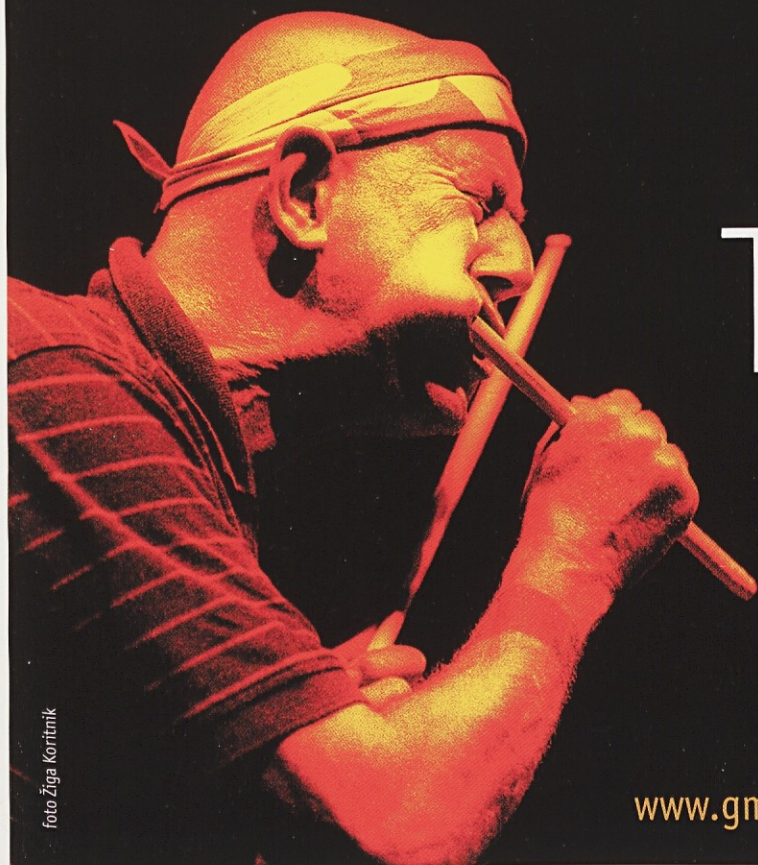
# Vsi smo DokMa

Dokumentarci v Mariboru - DokMa  
mednarodni filmski festival  
2. - 8. november 2008

www.dokma.net



Kino Udarnik  
Kino Partizan  
Kino Prvi oder



Tudi to  
je **muška**\*

foto Žiga Koričnik

www.gms-drustvo.si

\* glasbena revija

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

DS

186 642<sub>2008</sub>



920081141,4

COBISS

# SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.  
Koprska 106/d . 1000 Ljubljana  
[www.schwarz.si](http://www.schwarz.si) . [info@schwarz.si](mailto:info@schwarz.si)

