

ekran

revija za film in televizijo

vol. 28 ■ letnik XL ■ 1-2 2003 ■ 700 SIT



filmi leta 2002 ■ dosje: nepovratno ■ intervju: gaspar noé
festival: berlin 2003 ■ slovar cineastov: živojin pavlović ■



ekran

ekran

ekran

Santerna
posebna številka ekra
vol. 22
letnik XXXIV
7.8 & 9.10 1997
1000 SIT

ekran

EKRAN

EKRAN

REVILJA
ZA FILM IN
TELEVIZIJO

VOLE
LETNIK XXXIX
SEPTEMBER
OKTOBER
1992
200 SIT

ekran
5,6
VOL. 12
VVI

ekran

ekran

3, 4
VOL. 14
LETNIK XXVI
1980



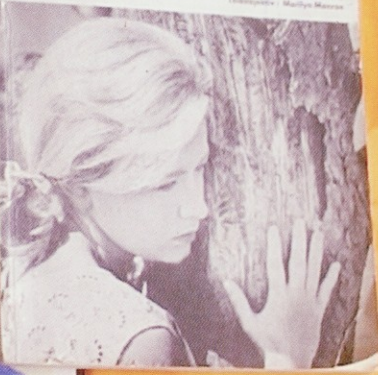
ekran
62
1

an 34

vol. 7
letnik XXXI
1982
1000 SIT

ekran

EKRAN
64



KRAN

ekran
REVILJA ZA FILM IN TELEVIIZIJO 1971-83-84

ekran



revija za film in televizijo
1970

ekran
63

revija za film in televizijo, leto 8, februar 1963

REVILJA ZA FILM IN TELEVIIZIJO

ekran 67

REVILJA ZA FILM IN TELEVIIZIJO

ekran 66



Ekran

revija za film in televizijo



19. Medtem iz avtomobila, ki ga je zasledoval, sije drugi svetloba.



20. Škafi ključavnice vbr plin.



21. Moški postopno izgublja zavest ...



22. ... in onesvesi/en pade na karč v svoji sobi.



23. Ponovno se stadi: zili se, da se nahaja v svoji sobi ...



24. ... in pa odpre okno, ne vidi več Londona, temveč ...

THE PRISONER — IZ EPIZODE V EPIZODO

ARRIVAL

... »Vas«. Pojasnijo se temeljni ekstremi celotne serije. Ujetnika, ki mu je bila dodeljena številka (odlej se bo imenoval Številka 6, kajti imena so v vasi prepovedana), so ugrabili zaradi pomembnosti informacij, ki so mu bile znane. Prvo sprašuje, ki mu ga postavijo, je: »Zakaj si dal podpisati?« Obeha, ki je odgovorna za Vas, se imenuje Številka 2; to dejstvo dopušča možnost obstoja fantomske številke 1, kateri je ta podrejen. Poskus pobega številke 6, Ujetnika, spodletijo; gledalci, sicer vajeni boja za težko, a neizogibno zmago, skupaj z njim izkusijo šok poraza.

THE CHIMES OF BIG BEN

V vsaki epizodi identiteta številke 2, »vidnega« vodje Vasi, mutira. Leo McKern, veliki gledališki igralec avstralskega rodu, poda sijajno karakterizacijo tega lika v epizodi polni suspenza in s srečnim koncem, ki pa se izteče v krutem obratu.

ABC

Nesprejmljivi enirčni svet in »mind expanding« izkušnje nove psihedelične avantgardne prežemanja eksperimentalno trpejano zgodbo.

FREE FOR ALL

Norost suvereno izbratne v epizodi (režira jo McGoohan), ki si zasluži ponovna branja in o kateri je bilo veliko napisanega. Rachel Herbert se, ob izjemi McGoohanovi igri, izkaže s sijajno interpretacijo.

THE SCHIZOID MAN

Klasična tema »dvojnika« (Dr. Jekyll/Mr. Hyde ind.) je tu uporabljena v subtilni mentalni igri.

THE GENERAL

Atmosfera Orwellovega 1984 se vrača v epizodi, v kateri je masovni »brainwashing« obojaten z ironijo in s končnim »scrap de theatre«.

MARY HAPPY RETURNS

Epizoda (v McGoohanovi režiji), ki jo odpre skoraj 30 minut popolne tišine, navidez dokosno narzeli najbolj pereč problem: pobeg. Toda le enkrat se bo zgodil le eden izmed »many unhappy returns«!

DANCE OF THE DEAD

Karnevalski »danevni marš«, v katerem je novi številka 2 Peter Pan. Številka 6 pa je on sam, preden je »umrl« s svojim prihodom v Vas. Nadrealistična konverzacija ob zori je eden izmed vrhuncer serije.

CHECKMATE

Številka 6 igra že n-to partijo šaha proti sistemu, ki upravlja Vas. Končni prizor mu bo pokazal njegovo vlogo na lahovnici ...

HAMMER INTO ANVIL

Mojstrovina polna inteligence in ironije: epizoda, v kateri je vse polno kulturnih referenc in ki jo izredni McGoohan odigra na konici floreta, v soodmenju z odviranim številko 2 (odlična interpretacija Patricia Carrilla).

IT'S YOUR FUNERAL

V Vasi se ustaljene stvari začnejo spreminjati. Monistična strnjena, ki je vsiljala v začetku, se umakne igrani moči, ki se odvijajo z bliskovito hitrostjo. Konvencionalnejša epizoda pred zaključnim »star de force«.

A CHANGE OF MIND

To je epizoda (režira jo McGoohan), ki je ni moč takoj delifitrati. Za pravilno razumevanje si jo je potrebno večkrat in pozorno ogledati. V časa prve projekcije si je prisluzila le neutemeljeno obdolžitev sodrma.

DO NOT FORSAKE ME, OH MY DARLING

Izredna serije se začne z najbolj osvojenim epizodo: McGoohanova pojavitev presnetljivo traja le nekaj sekund, čeprav je prisoten (če že ne s telesom, pa z duhom) v vsaki sekenci. Samotar.

LIVING IN HARMONY

Strahove gledalcev upraviči že sam začetek epizode. Vas je izginila v ironični primestvi stereotipnih elementov westerna v seriji. Toda v trenutku, ko se je že začelo, da bodo stvari stekle po ustaljenih formulah, epizoda s skrajno osajljivim koncem (osodovno najbolj izjemnim) subvertira vsa pričakovanja. Mojsotna interpretacija velikega Aleksisa Kamejeva.

THE GIRL WHO WAS DEATH

Če sta bila že v Living in Harmony pristen in čas subvertirana, pa kredibilnost zapleta v tej epizodi spodbodnje veseljaška in groteskna zgodba. Slavnja sekvenca v rabi velja za mojstrovino televizijskega »black humor«.

ONCE UPON A TIME

Nedvomno najbolj umetniška epizoda. 45 minut dialoga med številko 6 in številko 2 (Leo McKern, igral je že v The Chimes of Big Ben) na robu živčnega zloma. Ljubezniva intenzivnost v delu avantgardnega gledališča. Režira jo McGoohan sam z genialno in eksperimentalno brezskrbnostjo do pravil televizijskega »entertainment«.

FALL OUT

Ideje na svobodi. Genij se končno osvobodil in si dopusti neomejen izliv. V čudovitem kaosu, ki kulminira v čistem lirizmu vojnne po londonskih ulicah, McGoohan umetnik ubije McGoohana zvezde: na očii nam privrejo solze. Pred likantnim odkritjem koočne koočnosti.

Be Seeing You!

2 filmi leta

- 2 Nil Baskar En, dva; Peron
- 3 Jurij Meden Drakulova zaročenka
- 5 Stojan Pelko Govori z njo
- 6 Nejc Pohar Nepovratno
- 7 Simon Popek Femme Fatale
- 8 Vlado Škafar Poker 2002
- 9 Andrej Šprah Mož brez preteklosti
- 10 Mateja Valentinčič Mulholland Drive
- 11 Denis Valič Mulholland Drive; Prostor na Zemlji
- 12 Zdenko Vrdlovec En, dva
- 13 Melita Zajc Trije

14 dosje: nepovratno

- 15 Melita Zajc Intervju: Gaspar Noé
- 17 Nejc Pohar Noé / Bellucci / Cassel
- 18 Melita Zajc Popolna melodrama
- 20 Aleš Čar Nepovratno v izdaji neponovljivega
- 21 Nejc Pohar Čas razkrije vse
- 22 Vlado Škafar Nepovratno?

24 slovenski film

- 24 Nika Bohinc Med zakonodajo, trgom in samoregulacijo – kalna voda in v njej slovenski film
- 29 Mateja Valentinčič, Vlado Škafar Intervju: Saša Jovanović
- 32 Melita Zajc Dediščina ikonoklazma
- 36 Stojan Pelko, Marcel Štefančič, jr., Vlado Škafar Pogovor o Rezervnih delih

40 festival

Jelka Stergel Berlin 2003

44 kritika

Nika Bohinc, Aleš Čakalič, Jurij Meden, Mateja Valentinčič

48 slovar cineastov

Nebojša Pajkić Živojin Pavlović

58 ekran 40

Zdenko Vrdlovec Kronologija Ekрана, 3. del (1991–2000)

62 index

Ekran 2002

stran iz Ekрана maj–junij 1993

Na naslovnici:

Nepovratno, Gaspar Noé, 2002

vol. 28 letnik XL 1–2 2003 700 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije izdajatelj Slovenska kinoteka sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije glavni in odgovorni urednik Simon Popek uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc svet revije Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn tajnica Nika Bohinc lektorica Mojca Hudolin oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme osvetljevanje filmov in tisk Matformat naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; revija.ekran@guest.arnes.si; www.ekran.kinoteka.si stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure naročnina celoletna naročnina 2800 SIT (tujina 30 EUR) ziro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!

5003016 21



Peron



En, dva

EN, DVA; PERON

nil baskar

V preteklem kinematografskem letu, ki sem ga sicer spremljal bolj površno, sta mi zavest in spomin okupirala predvsem dva 'spektakla' epških razsežnosti, spektakla družbene transformacije in odtujenosti, spektakla tišine, manjkajočih dogodkov in infinitezimalnih gibanj, dve pripovedi romaneskne širine in še večje družbene relevance, hkrati pa dve esencialno kinematografski in zreli umetnini. Obe sicer segata že v leto 2000 in eno izmed njiju, *Peron* (Zhantai/Platform, 2000), skupaj z *Neznanimi užitki* (Ren Xiao Yao/Unknown Pleasures, 2002) in prvencem *Žepar* (Xiao Wu/Pickpocket, 1998) preroškega talenta Jia Zhangkeja, že tvori celostni triptih na temo kitajske družbene transformacije iz post-maoizma v divji kapitalizem. Kljub temu pa sta se oba filma pred mojim očmi sestavila šele v pravkar preteklem letu. Drugi kos sestavljanke je *En, dva* (Yi Yi), Tajvanca Edwarda Yanga, čigar delo v mnogočem preganja sorodna nuja ponovnega umeščanja travmatične zgodovine in njenega dialoga z ideološkimi, kulturnimi in generacijskimi konflikti.

Obe deli sta primerljivi tudi v kompleksnosti, distanciranosti pogleda – ki meji na določeno panoramsko perspektivo – ter določeni avtorski in filozofski držji; humanistični, a hkrati skrajno ne-afektirani, etični, a brez kanca moralnega apriorizma. V določenem ireduktibilnem izhodišču skratka, ki je tudi razlog, da ju navajam v isti sapi.

Vendar se obe deli radikalno razlikujeta v eksekuciji, natančneje, v drugačnem časovnem režimu; *Peron* se vleče v ne-dogled, mrtvi tek časa in figurativno čakanje na vlak vzame zares, svojo pripoved stke iz ne-esencialnih in krhkih zametkov dogajanja, ki so vselej prepuščeni gledalčevemu odkritju in nadaljnji negi.

Film se zato na trenutke zdi radikalno odvečen, avtorjeva ekonomija si navidez ne dovoljuje odločitev, ki bi konstituirale hierarhijo dogodkov, rečeno drugače, dramaturgijo; zdi se, da postane pogled absolutno načelo ureditve, da se brez jasne investicije v svet pred nami ne zgodi prav nič. V tej svoji bizarni logiki odvečnega je *Peron*, paradoksalno, eno najbolj imerzivnih filmskih doživetij, kar sem jih bil deležen v dolgem času, v mnogočem globoko hermetično delo, ki pa je hkrati popolnoma razprto pogledu in prehajanju. *Peron* je film, v katerega sem se želel vključiti, *En, dva* pa je tisti, ki me je vključil, celo povlekel v svojo družbo.

Imerzivna in izpolnjena filmska izkušnja, ki jo ponuja *En, dva*, potemtako temelji na drugačnih predpostavkah. Yangova organizacija pripovedi prenaša in prinaša le natančne in orkestrirane odločitve, katerih sestavni del so tudi tišine in izpraznjenosti. Ni odveč opaziti, da se pro-

tagonisti njegovega zbora ubrano izmenjujejo v svojih solističnih partijih, medtem ko Jiajeva izgubljena kulturno-umetniška skupina tuli v disonanci pred svojim, 'diegetsko' vsebovanim občinstvom.

Distanca, praznina in dolgo-časnost, v kateri plavajo protagonisti (bolje bi bilo reči bressonovski modeli) *Perona*, je tolikanj bolj absolutna in nelagodna, kot je nelagodna in surova fantomska meta-pokrajina, ki jih obdaja. Nelagodna, ko jo prebadajo akuzmatični zvoki, odkruški in metafore dogodkov – denimo akuzmatični žvižg prihajajočega vlaku, ki ga protagonisti naposled dočakajo na dnu monumentalne zamrznjene doline. Žvižg oznanja obupno žalosten in hkrati komičen ne-dogodek, ne-prihod vlaka na neobstoječo postajo, ki ga čakalci ironično pospremiijo z verzom iz aktualne pop pesmi z naslovom *Peron*: "Vsi čakamo, naša srca čakajo celo večnost." Isti žvižg akuzmatičnega vlaka se na koncu 'uprispodboli' v puhajočem čajniku, v čistem zvočnem oznanilu nepremagljivosti razdalje in odtujitve, ki je ni moč spregledati niti vsa ta leta kasneje, v zavetju navidezne varnosti novega doma in obdobja.

Na drugi strani se bohota Yangovo urbano in posredovano mesto, diskretno prežeto z drugačnimi duhovi, prikaznimi iz preteklosti, odsevi v steklenih površinah, virtualnimi sogovorniki, nevidnimi stranicami in mikroskopskimi entitetami, skratka z nešetimi optičnimi dispozitivi in figurami pogleda, ki lomijo, fragmentirajo in relativizirajo trdnost subjekta. Nedvoumnost te shizofrenične konstelacije vsebuje pravzaprav že sam naslov, *yi yi*, dobesedno ena (in) ena, v prevodu pa posameznik, individuum – ki se podvaja v paralelizmih imen in dogodkov ter opozarja na vse prežemajočo deljivost. Rešiteve, ki se je oprimejo člani družine Jian, je dvoumna; potrebno je glasno govoriti, četudi ušesom, za katera ne veš, ali te poslušajo in razumejo, pomembno je, da se možgani ne izklopijo. Pomembno je, da govorimo in ohranimo spomin na preteklost, ki jo sami konstruiramo danes in tukaj.

V tej luči ni Yangova genealogija Tajvana in hkrati sodobnega globalnega srednjega razreda pod površino nič manj brutalna od tiste tretjega sveta.

In če se na koncu oddaljimo; vemo, da si Kitajska in Tajvan poleg kulturne in jezikovne homogeneze delita tudi vektorje družbene transformacije – prehajanja v globalni kapitalizem, zaznamovanega s tujo korporativno in kulturno hegemonijo. Edward Yang je celostne razsežnosti prehajanja v velikem slogu opisal že v *Svetlem poletnem dnevu* (Guling Jie Shaonian Sha Ren Shijian/A Brighter Summer Day, 1991), proces pa aktualiziral in globaliziral prav v *En, dva*, kjer so specifične kulturne

DRAKULOVA ZAROČENKA

jurij meden



kategorije (tajvanskost, kitajskost ...) že tako rekoč irelevantne, film je portret univerzalnega srednjega sloja v urbanem okolju. Jia Zhangke identično transformacijo opisuje v svojem specifičnem kontekstu (da ne bo pomote, Yang in Jia še zdaleč nista edina, ki se pri tem odlikujeta), le da je pri tem še kako pomembna – če ne celo odločujoča – neka specifično kinematografska kategorija. •

Preostalih osem v naključnem redu:

- *Neznani užitki* (Ren Xiao Yao), Jia Zhnagke
- *Mulholland Drive* (Mulholland Drive), David Lynch
- *Hvalnica ljubezni* (Eloge de l'amour), Jean-Luc Godard
- *Na poti življenja sem tu in tam videl bežne utrinke lepote* (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty), Jonas Mekas
- *Svoboda* (La Libertad), Lisandro Alonso
- *Zgodba o H* (H-Story), Nobuhiro Suwa
- *Bowling za Columbine* (Bowling for Columbine), Michael Moore
- *La verifca Incerta* (1964), Alberto Griffi

prolog

“Človek se spominja stvari, ki si jih ne bi mislil. Poglejte na primer mene. Nekega dne, leta 1896, sem se s trajektom peljal v Jersey. Ko smo izpluli, je neki drug trajekt ravno pristajal. Na palubi je stala mlada ženska in čakala na izkrcanje. Imela je belo obleko in bel klobuček. Videl sem jo samo za hip, ona me sploh ni videla, pa vendar vse do danes ni minil mesec, ko ne bi vsaj enkrat pomislil nanjo.”

Bernstein (Everett Sloane) v filmu *Državljan Kane*

“Ko snemam film, sem spet petnajstleten deček.”
Jean Rollin

mesto slovesa

V začetku petdesetih Jean Rollin, najstnik, preživlja počitnice s starši ob obali Rokavskega preliva. Poletja v tistih koncih niso kaj prida. Morje je sivo in mrzlo, navkljub ostremu vetru je nebo ves čas prekrito z nizkimi oblaki. Fant se dolgočasi in pogreša Pariz, kjer se je lahko vsak večer izmuznil v kino ..., dokler ne spozna mlade Angležinje in se vanjo – ona pa vanj – na prvi pogled zaljubi. Zadnji dan počitnic Jean zbere pogum in deklko povabi na zmenek. Sprehajata se po plaži, peščenem jeziku, posejanem s črnimi, od soli razžrtimi količki. Na eni strani je morje, sivo in mrzlo, na drugi strani strme pečine, nad njima umazano nebo, okrog njiju ni žive duše. On ne razume njenega, ona ne njegovega jezika, držita se za roke, zgodi se poljub, prvi in zadnji, nato slovo in mlad par se ne sreča nikoli več.

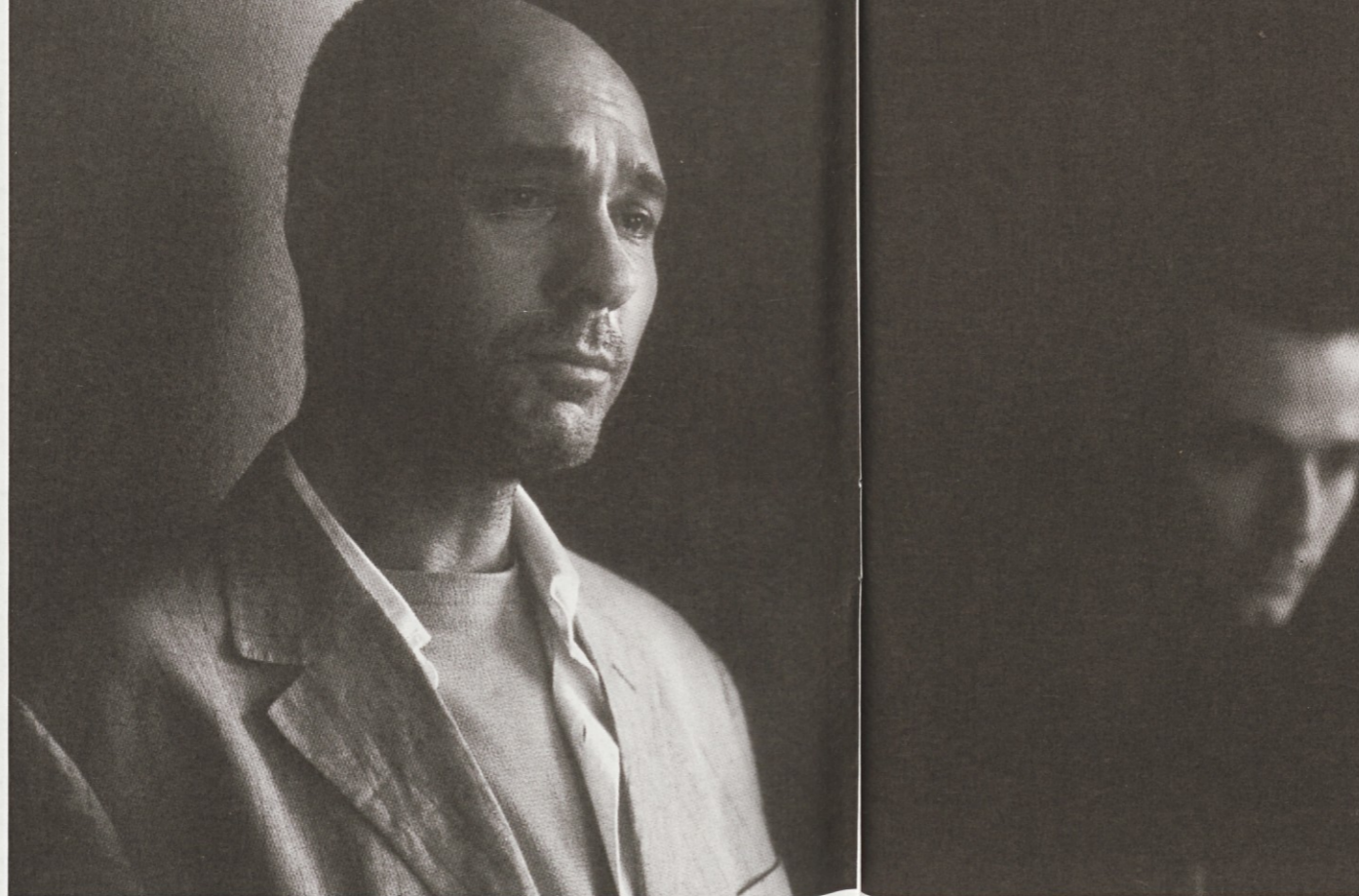
rumene ljubezni

Manj kot deset let pozneje, koncem petdesetih, se Rollin prvič vrne na isto plažo. Morje je še vedno sivo in mrzlo, oblaki in veter še vedno tam, pesek še vedno neobljuden. Mladenič, navdahnjen s pesmijo Tristana Corbiëra, tam posname svoj prvi, eksperimentalni kratki film s pomenljivim naslovom *Les Amours jaunes* (1958). Sledi eden bolj bizarnih zasukov v zgodovini ustvarjalnih karier. Rollin skupaj s prijateljico Marguerite Duras spiše scenarij za svoj prvi celovečerni film, resen poskus obuditve tradicije poetičnega realizma z naslovom *L'Itineraire marin* (1963). Material je tako dober, da se zanj navduši zvezdnik kalibra Gaston Modot (*Zlata doba, Velika iluzija, Pravilo igre, Zlatolaska*), ki za pest lešnikov odigra naslovno vlogo. Za zaključni prizor zmanjka denarja in film nedokončan obleži v laboratoriju. Rollin se potuhne, nato maja 1968 na pariška platna privrši z uradnim prvencem *Le Viol du Vampire* (Posilstvo vampirke, 1967), neverjetno smetjo, ki razjarjeno občinstvo sezuje (v platno letijo čevlji) in požene na ulice demonstrirat. Vrhunec filma, lirična orgija krvavečih src in vratov, se zgodi na plaži, ki poleg preigravanja istih tematik na isti način odslej velja za stalnico vseh naslednjih Rollinovih filmov. Plaža je vedno mesto sklepnega prizora; polovica filmov se konča s posnetkom mladeniča, ki obupano teka po zapuščeni plaži in vzklika ime izgubljene (ponavadi mrtve) ljubezni.

GOVORI Z NJO



Drakulova zaročenka



Govori z njo

“*Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat,*” je zapisal Gaston Leroux, avtor znamenitega *Fantoma iz opere*, ki je poleg Kafke in slik Maxa Ernsta, Renéja Magritte, Paula Delvauxa in Clovisa Trouilla najbolj vplival na Rollinov umetniški izraz. Okrog skrivnostno zvenečega stavka Rollin (po dolgem ustvarjalnem premoru, ki mu je zaradi hude bolezni grozil pridih dokončnosti) splete zgodbo svojega najnovejšega filma *La fiancée de Dracula* (Drakulova zaročenka, 2002). Navdušujoče je dejstvo, da Rollin navzlic petinšestdesetim letom ni izgubil niti trohice neprištevnosti (zapeljivosti in blišča), ki je njegovim filmom že zelo zgodaj prilepila oznako rollinada.

La fiancée de Dracula je (z naslovom vred) čisti anahronizem. Film, posnet leta 2002, daje vtis, da je bil posnet v sedemdesetih, kar Rollinu uspe na videz brez vsakršnih naporov. Čeprav se dogajanje izmenično prestavlja iz pariškega eksterierja v interier, v nobenem kadru ni niti najmanjše aluzije na sodobni čas. Film je tudi čisti paradoks. Iztrgan iz Rollinovega opusa ne obstaja več. Znotraj opusa gre za njegov daleč najboljši in najslabši člen. Kaos nerazločljivih in nepovezanih podob se niza umirjeno in samozavestno. Vsak element blaznosti je obdan z avreolo spokojnosti. Vsaka sladkobnost je obenem žebelj resničnosti, ki pribija k tlom. Zavese patetičnosti izparevajo v visoko poezijo in zmrzujejo nazaj v otroško naivnost. Vsak presvetljen kader, na videz banalen trenutek, se zavija v blagodejno temo spomina. Stalni motiv nepojasnjene, napol zakopane preteklosti, ki preganja in peha protagonist v iracionalna dejanja, doseže vrhunec v izčiščenosti. Skopi obrisi zgodbe (mlada nuna pobegne iz samostana, da bi se v ljubezni združila z mrtvim grofom) so skrbno očiščeni logike vzrokov in posledic. Pripoved, kolikor je izraz sploh ustrezen, se niti ne razpleta niti ne razvija, temveč povsem naključno, brez vsakršnega suspenza, samo odvíja, kot kakšen klobčič volne, ki ga zakotalimo po hribu navzdol. Edini pečat legitimnosti, še več, nuje, si nepojmljiva, razmehčana dramaturgija jemlje v iskrenosti režiserjeve blazne izpovedi. Rollin, nemara naj-

bolj dosleden (zagotovo najbolj nor) nadrealist med režiserji, si med snemanjem filma očitno ne zastavi niti enega vprašanja, temveč se hlastno, živalsko, z zavezanimi očmi poganja naprej, medtem ko iz njega neposredno na celoid kaplja nezavedno, neizrečeno, bolezensko. Zato njegove podobe, še tako nezaslišane, na obraz ne izvablajo prizanesljivih nasmeškov, kot to počnejo filmi Jesusa Franca, s katerim so Rollina pogosto (zmotno!) primerjali.

epilog

Konec filma, veliki finale, se odvrti na plaži. Tisti plaži, na kateri sta se pred pol stoletja poslovila zaljubljena deček in deklica. Pesek, morje, oblaki, pečine ..., vse je še vedno tam in vse je videti natanko tako kot nekoč. In ko se poležejo vsi kriki, še zadnjič objamejo na smrt obsojeni zaljubljeni in plima odplakne vsa trupla, na plaži ostane samo v črno oblečena starka, ki je prej film ni zabeležil. Rez na veliki plan njenih dlani, ki stiskajo okamnel cvet. Starka dvigne pogled in se zareze naravnost v kamero. Za njenim hrbtom se sprehodi mlad par. •

Ostali filmi leta 2002 (abecedno):

- *11'09"01, September 11*, Yousef Chahine, Amos Gitai, Alejandro González Iñárritu, Shohei Imamura, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanović
- *Divine Intervention*, Elia Suleiman
- *Govori z njo* (Hable con ella), Pedro Almodóvar
- *Mambo tisočletja* (Qianxi Mambo/Millennium Mambo), Hou Hsiao-hsien
- *Mullholand Drive*, David Lynch
- *Musa*, Kim Sung-su
- *Neznani užitki* (Ren xiao yan/Unknown Pleasures), Jia Zhang-ke
- *O Princípio da Incerteza*, Manoel de Oliveira
- *Vendredi soir*, Claire Denis

Kar v Almodóvarjevem filmu navduši, ni toliko film, kolikor sam Almodóvar. Je to razlika sploh mogoče utemeljevati? Je, kolikor verjamemo v razliko med zgodbo in pripovedjo: kar namreč fascinira v filmu *Govori z njo*, ni toliko zgodba, kot to, kako je povedana. Prva bi kaj lahko bila pogrošna, limonadasta in nepričljiva, če je ne bi znal režiser tako mojstrsko splesti v narativne kite, ki mešajo registre časa, skrbno izbirajo besede, v pravih trenutkih dvigajo reglerje glasu in glasbe ter nenazadnje natančno vedo, kdaj morajo zarezati v sliko. Sam Almodóvar daje v komentarjih na internetni strani svojega zadnjega filma (www.sonyclassics.com/talktoher) dovolj jasno vedeti, da se tovrstni postopki “zlomljenega časa in mešanice različnih pripovednih enot” praviloma bolje obnesejo v filmih, v katerih je akcija bolj mentalna ali notranja, kot pa v njegovem “naturalizmu absurda” – a se mi zdi, da se prav v tem navideznem protislovju izjemno skrbne režije in končnega vtisa, da zgolj neposredovano in prosojno uprizarja čustva, skriva šarm Almodóvarjevega filma. Kaj pa je vendar bolj mentalnega in notranjega kot koma – in ali sploh obstaja kaj hkrati bolj časovno strukturiranega in strukturajočega kot ravno govorica. Tako enostavno je videti – a tako zelo kompleksno je! Pa to ne velja le za narativne postopke, velja tudi za pomenske poudarke, ki jih film pušča po odhodu iz dvorane: kje je mogoče postaviti mejo ljubezni? kje zarezati med ljubeznijo in perverzijo, da ne bo preveč bolelo? komu govoriš, ko govoriš v prazno?

Na vprašanja, ki so begala že Larsa von Trierja v *Lomu valov* (Breaking the Waves, 1996), Almodóvar seveda odgovarja po svoje, a morda ni naključje, da sta oba avtorja do odgovorov prišla prek najbolj prozaične melodramske forme, kar jih tv-konzument danes dnevno prejema: urgentne bolnišnične limonade. Von Trierjevo *Kraljestvo* (Riget, 1994) je v seriji epizod razpel tisto, kar se je pri Almodóvarju zgostilo v vlogah mame v *Vse o moji materi* (Todo sobre mi madre, 1999) in Benigna v *Govori z njo*: strežniki ob bolnišnični postelji, prežeti s spektakelsko

stojan pelko

umetnostjo. Opremljen s takim “spektakelskim strežnikom” se potem lahko režiser poda odpirat tudi najbolj pogrošne “sižeje”, kakršna sta doniranje organov in globoka koma, saj se lahko zanese na to, da ga bo strežnik samodejno ponese na rob fikcije in realnosti, celo temeljno preizprašal samo mejo – film pa bo s tem postal spektakel na kvadrat, ki se sprašuje o svojih lastnih predpostavkah.

Spektakelski strežniki rabijo like, ki jih bodo lahko tudi v živo fetišizirali (dramsko igralko, balerino, bikoborko), saj bodo tako še lažje prehajali mejo med realnostjo in fikcijo: v *Vse o moji materi* amaterska igralka pristane na video kaseti, s katero trenirajo reakcije sorodnikov donatorjev organov, da bi se le malo za tem sama znašla v natanko tej realni situaciji; v *Govori z njo* pa Benigno potrebuje ovinek fikcije črno-belega filma *Skrčeni ljubimec*, da bi si odprl pot do realne penetracije, medtem ko sam Almodóvar taisti otok fikcije znotraj fikcije uporabi natanko za to, da nam da za nazaj vedeti, kje se skriva trdo travmatsko jedro njegove melodramatske naracije! Morda lahko tako lažje razumemo Almodóvarjev napotek za razumevanje filma *Govori z njo* kot posvetila “filmu kot idealnemu nosilcu razmerij razumevanja med ljudmi”, svojevrstni bergli komunikacije. Če drži Viriliojeva teza, da smo ljudje danes povečini “preopremljeni validi” (in zato, dodajamo sami, najpogosteje čustveni invalidi), tedaj se film nezogibno postavlja med nas kot tisti medij, ki skuša tu in tam vseeno zacetiti kakšno rano – za ceno tega, da strga kakšno mašino s telesa. S tem, ko je iz govorjenja (njej) naredil glavni vsebinski, zgodbeni zastavek svojega filma, si je Almodóvar razprl optimalen prostor za svoje lastno pripovedovanje – in posnel film o užitku pripovedovanja! Imperativ “naj ti povem zgodbo ...” je namreč za ljudi kot govoreča bitja vsaj tako močan kot tisti, ki nas vsak večer pričaka z besedami “pripoveduj mi pravljico”. *Le plaisir du texte* je vzajemni ali pa ga ni. Opozorila na besedno razsežnost prebadajo dobesedno vse plasti Almodóvarjevega filma. Ne gre le za različne

tipe govorjenja (od neprekinjenega Benignovega čvekanja prek Lydijine (biko)borbene odrezavosti do Marcovega potopisnega leporečja), gre tudi za čisto materialno prezenco črke, na katero nas opozarjajo tako skrbno tempirani napisi, ki časovno skandirajo filmsko dogajanje, kakor tudi fino poigravanje z izpisi imen na zaključni špici. Najmočnejše pa je seveda beseda prisotna skozi svojo – odsotnost! Gre za oba plesna prizora Pine Bausch, ki odpirata in zapirata film. Že uvodni, iz *Caffeja Muller*, je presunljiv, saj lahko bolečino vase zaprte (in kot s shizofreno senco podvojene) ženske le slutimo skozi opotekanja njenega telesa med stoli, ki jih sproti odmika še en "spektakelski strežnik". Vsa zagatnost besedne artikulacije (kako izpovedati bolečino?) pa še bolj brutalno izbruhne v zaključnem prizoru filma (iz komada *Mazurka Fogo*), ko uspe ženski figuri v mikrofon namesto besed dahnuti le – dihi!

Če bi torej moral iskati temeljni vzrok učinkovitosti Almodóvarjevega filma, bi ga poskušal locirati v presečišču med nemo žensko podobo, ki poskuša priti do besede, ki se poskuša oglasiti, in med klepetavo moško figuro, ki skuša izpovedati svoj užitek pripovedi. Mar ni navsezadnje to tudi trenutek, iz katerega se je pravzaprav rodila vsa drama (in prekleta ljubezen) tega filma? Ko je Benignova mama umirala, mu je rekla, da bi bil zdaj čas, da se (po dvajsetih letih skrbi zanjo) malo ozre po svetu, gre na ulico, pogleda po izložbah in zaživi. Prvi pogled, ki ga je ta osiroteli fant vrgel v svet, ga je – joj, ne! – dobesedno pripopal na šipo, saj je na drugi strani, v plesni dvorani Decadance, zagledal Alicio. Bila je kot iz nemega filma: krhka in drobna figura brez besed, ki se vrti v akvariju zvokov, o katerih lahko (saj smo vendar na drugi strani ulice in za dvema šipama!) le sanjamo. Je mar tedaj sploh čudno, da jo je, takšno, hotel imeti za vedno, do nje (in vanjo) pa je lahko zares prodril šele, ko se je sam pomanjšal v "skrčenega ljubimca", se prelevil v črno-belo figuro in prestopil na ono stran zakona ... v nemi film? •

Film leta:

Govori z njo (Hable con ella), Pedro Almodóvar

NEPOVRATNO

nejc pohar

Film leta:

Nepovratno (Irréversible), Gaspar Noé

Poleg tega še:

- *V ponedeljek zjutraj* (Lundi matin), Otar Iosseliani
- *Hvalnica ljubezni* (Eloge de l'amour), Jean-Luc Godard
- *Govori z njo* (Hable con ella), Pedro Almodóvar
- *Femme Fatale*, Brian de Palma
- *Gospodar prstanov: stolpa* (The Lord of the Rings: The Two Towers), Peter Jackson

Tekst o filmu leta glej v sklopu *Nepovratno* na str. 17 in 21.



Nepovratno

Femme Fatale

FEMME FATALE



simon popek

Usodna ženska je najboljši film Briana De Palme zadnjega časa, morda najboljši zadnjih dvajsetih let, predvsem pa dosežek, ki spretno in nevsiljivo združuje njegove konstante. Pri De Palmi stvari nikoli niso takšne, kot se zdijo na prvi pogled; navdušuje nas s fluidnostjo in lahkotno orkestracijo glasbe in podobe, logika in verjetnost dogajanja praviloma nista na prvem mestu. Ko namreč prestopi prag De Palmovega sveta, gledalec narativne ekscese zlahka tolerira in jih jemlje kot delček širšega, skrbno sestavljenega mozaika intrig in prevar. *Ženska* (ali moški) ima običajno dvojno osebnost oziroma svojega *doppelgängerja*, in nenazadnje, nekdo vedno opazuje glavnega junaka/junakinjo.

Ko zapeljiva Laure (Rebecca Romijn-Stamos) na filmskem festivalu v Cannesu prelišeči svoje partnerje in sama odnese plen, dragulje v vrednosti desetih milijonov dolarjev, se prične njen beg pred zasledovalci, med Francijo in ZDA, med resničnostjo in sanjami. Laura medtem prevzame identiteto samomorilke, preimenuje se v Lili, pobegne v ZDA, poroči se z ameriškim milijarderjem Wattsom (Peter Coyote), toda njegova politična ambicija ju vrne v Pariz, kjer jo po sedmih letih še vedno čaka preteklost. Paparazzo Nicolas (Antonio Banderas) poskrbi za njeno nezaželeno javno promocijo, zato mora Lili poskrbeti za lastno izginotje.

Kratka obnova "idejnega osnutka" zgodbe je za osnovno razumevanje nujna, ker *Femme Fatale* slovenskih platen še ni zagledala, vendar je lahko hitro zavajajoča, saj je prestreljena z nešteto vzporednimi dogodki, mimobežnimi detajli in indici, ki se kot nepomembni lahko pojavijo v enem delu filma, pravi pomen pa dobijo kasneje. Film poganja režiserjeva ideja "preroških sanj", ki se Lauri pripetijo v prvem delu, da bi v drugem z učinkom *déjà vu* dobili vrsto nenavadnih, dvoumnih in elegantno zakritih učinkov: v sanjah se nenehoma pojavljajo posterji speče Laure, ura vseskozi kaže isti čas, vsi stranski igralci in statisti, ki se pojavijo v prvem delu, so znova tam, ponovijo se lokacije, kjer se je Laura gibala, in če se ne ponovijo, so tam fotografije taistih mest, itn.

Femme Fatale je imponanten kalejdoskop. De Palma je svoj film proglašil kar za *Čarovnika iz Oza*, tako čaroben, magičen in zapeljiv je; no, v resnici veliko bolj spominja na *Žensko v izložbi* (The Woman in the Window, 1944), kjer Fritz Lang svojega naivnega junaka, Edwarda G. Robinsona, popelje v koridor zla, da bi gledalec nazadnje ugotovil, da so bile vse skupaj le sanje!

Ena stalnic De Palmovih filmov je zavajajoč prolog, npr. fragment iz televizijske oddaje, nočna mora, film, ki ga ekipa ravnokar snema, *flash-forward* ipd. Le redko pa smo našli tako "preroški" uvod kot v *Femme Fatale*: golo dekle, udobno zleknjeno na postelji v razkošni hotelski sobi, na televizijskem ekranu gleda Wilderjevo *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1943), ključni moment, ko Barbara Stanwyck ustrelji Freda MacMurraya. Intimni prizor z razgrnitvijo zavese v hipu dobi spekta-

kelske razsežnosti – hotelsko okno je nasproti filmske palače v Cannesu, kjer se ravnokar odvija gala premiera – ter na najlepši način anticipira vlogo našega usodnega dekleta. Od tod naprej se film ne ustavi, razmerja med realnim in resničnim so zabrisana, časovni in prostorski preskoki so nepredvidljivi, režiser ima gledalca na vajetih. Prologu sledi klasična depalmovska tehnična ekstravaganca, petnajstminutni rop v canneski filmski palači, čudovito dirigirana sekvenca, katere ritem narekuje Sakamotojeva predelava Ravelovega *Bolera*, kar je za film, ki deluje po načelu "že videnege" oziroma neprestane repetitije, sijanja in duhovita izbira.

De Palma se Hitchcockovemu slogu ne približa le zavoljo klasičnih referenc (dvojna identiteta usodne ženske, blondinka s temno lasuljo); težnja, da po maestrovi standardni metodi storilca takoj razkrije in karakterizira, je očitna. Laura je resda "zaznamovana" metaforično, toda o njenem negativnem predznaku (povezava z junakinjo Premingerjevega filma, ki "vstane od mrtvih", ni naključna) od vsega začetka ni dileme. Gre za kvintesenčno, malodane stereotipno *noir* fatalko, ki uporablja ves razpoložljivi arzenal, zapeljuje, obseda, menja identiteto, spletkari, toda v eni lastnosti je Laure/Lili vendarle edinstvena: ko se prebudi iz sanj, doživi katarzo. S pozitivnim dejanjem, ko samomorilko reši smrti, se simbolno odreši grehov in postane "pozitivka", obvelja za junakinjo z moralno dilemo, kar je v popolnem nasprotju z zakonitostmi žanra in še bolj z dosedanjim De Palmovim *noir* opusom. Poglejte njegove trilerje, v njih ni enega samega usmiljenega lika, medtem ko je vrhunec ciničnega noira predstavljal *Strel ni bil izbrisan* (Blow Out, 1981), v katerem je heroina morala umreti, da bi junak, tonski snemalec (Travolta), za svoj film končno dobil – in posnel! – popoln ženski krik. •

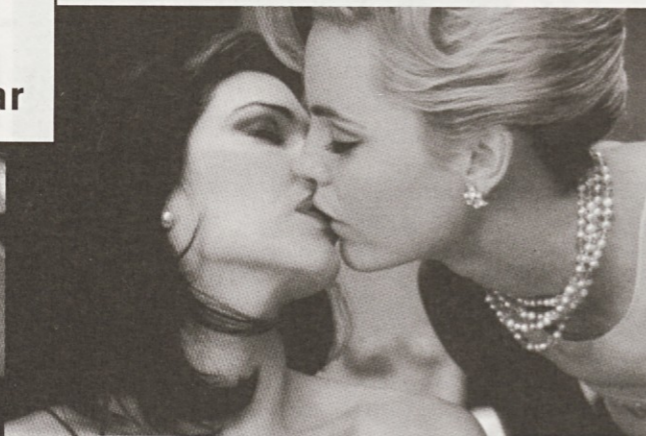
Prvih dvanajst (abecedno):

- *10*, Abbas Kiarostami
- *Blood Work*, Clint Eastwood
- *Bowling za Columbine* (Bowling For Columbine), Michael Moore
- *Divine Intervention*, Elia Suleiman
- *Donnie Darko*, Richard Kelly
- *Far From Heaven*, Todd Haynes
- *Femme Fatale*, Brian De Palma
- *Govori z njo* (Hable Con Ella), Pedro Almodóvar
- *Lutke* (Dolls), Takeshi Kitano
- *Mož brez preteklosti* (Mies vailla menneisyttä), Aki Kaurismäki
- *Nepovratno* (Irréversible), Gaspar Noé
- *You Can Count On Me*, Kenneth Lonergan

vlado škafar



10



Mulholland Drive



Ruski zaklad

Nepovratno

Ruski zaklad (Russkij kovčeg), Aleksandr Sokurov
 "Angleški oziroma mednarodni naslov filma je *Russian Ark*. Peterburški Ermitaž je resnično in ironično zbirka tistega, kar bi za ohranitev ruske duše morali rešiti pred potopom in vsebuje tako neskončne primere epigonstva, duhovnega klečeplazenja pred Zahodno Evropo, kot samopašno samovlado izvirnega ruskega značaja. Na tej ladji, mikrokozmosu ruske zgodovine in duše, so zbrani ljudje, primerki oziroma predstavniki iz različnih obdobjev ruske zgodovine. Nekdanji stanovalci zimskega dvorca na čelu s Katarino Veliko se srečujejo z današnjimi obiskovalci razstav. Nekdanjo in današnjo slavo ruskega blišča in duha pretresa dialog ironičnega ruskega pripovedovalca in ciničnega francoskega aristokrata, v enem samem dihu, neprekinjenem devetdesetminutnem posnetku, v neverjetni koreografiji ruske zgodovine in duše. Navdušujoče banalne anekdote in pričakovane epizode nenadoma prehajajo v čarobne trenutke poezije, ki razkrivajo resnični ruski zaklad. *Plovba je večna. Življenje je večno.*"

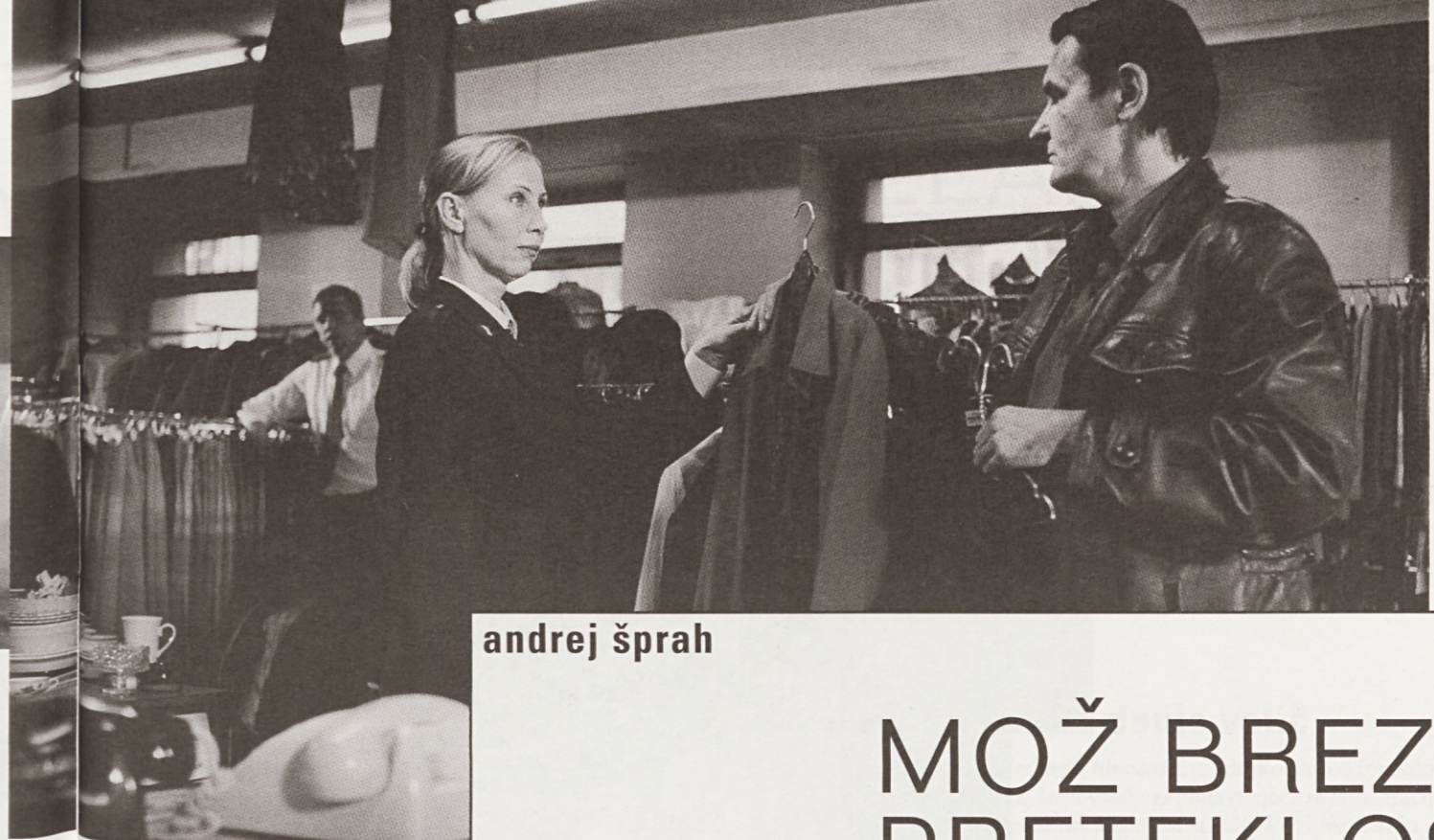
10, Abbas Kiarostami

"Novi, digitalni Kiarostami. Odšteevanka ženske družbene in intimne drame v desetih krogih, v desetih voznih glavne junakinje s svojimi različnimi sopotnicami in sinom po mestu. 10 pogovorov, 10 razprav, ki jih brez komentarja prinašata (prenašata) dve "nadzorni" kameri, pritrjeni na armaturo avtomobila. Kamera postane čisti objektiv – vse v tem filmu izgleda tako resnično. S komaj opaznimi zamiki kamere se sem in tja oglasi avtor: vse v tem filmu je izmišljeno."

Mulholland Drive, David Lynch

Lynchevi filmi niso za razum. Detektivka je zgolj mehanizem zapeljevanja, resnična enigma pa nagovarja nezavedno. Z *Mulholland Drivom* je dosegel čisto formo sanj: Lynch od *Divjih v srcu* naprej snema en sam film, svojega *Čarovnika iz Oza*, rumeno sanjsko cesto upanja in strahu, ki bi odraslemu svetu spregovorila s takšno neposrednostjo kot otrokom Flemingova klasika. Vsak prizor je zgrajen okrog izrazitega osrednjega motiva (upanje, zaupanje, strah, ljubezen, ljubljenje, groza, nestrpnost, zavist ...) in kakor vrtnec vleče v njegovo središče. Tam ne čaka spoznanje, marveč čista čustvena ali čutna senzacija, majhna katarza zavesti ali nezavednega. Tako pridobljene esence postavlja drugo ob drugo, brez uvodov, prehodov, vzrokov in posledic. Dramaturgija *M.D.* narekuje percepcijo čistih senzacij, ki vodi do globoke čutne in čustvene vznemirjenosti, pri kateri razum ne more kaj dosti pomagati. Užitek ob nizanju antologijskih prizorov vseskozi spremlja temeljno nelagodje, da te sanje, ta postajajoča nočna mora, izvirajo nekje blizu nas, v resničnosti. Čisti film.

Nepovratno (Irréversible), Gaspar Noé
 glej besedilo na strani 22.



andrej šprah

MOŽ BREZ PRETEKLOSTI

Mož brez preteklosti

"Moji družbeni, gospodarski in politični nazori o položaju družbe, morale in ljubezni se, upam, izražajo v filmu *samem*." (Aki Kaurismäki)

Finski posebnež, Aki Kaurismäki – po mnenju nekaterih trenutno verjetno največji evropski cineast –, ostaja zvest samemu sebi. Natančneje tisti "programski zasnovi", izvirajoči, po lastnih besedah, iz njegove shizofrenosti, zaradi katere vztraja na dveh temeljnih ustvarjalnih ravneh. Na eni strani gre za zavezo "realizmu", ki ga najizborneje predstavlja "trilogija poražencev" *Sence v raju* (Varjoja paratiisissa, 1986), *Ariel* (1988) in *Dekle iz tovarne vžigalic* (Tulitikkutehtaan tyttö, 1989), na drugi pa za njegovo obsedenost eksperimentatorskega poigravanja z žanri, slogi, estetskimi konvencijami in celo zvrstmi, saj mu, denimo, spoprijem z estetiko nemega filma v "melodrami" *Juha* (1999) ne povzroča nikakršnega problema, na sebi lasten način pa jo subvertira s preigravanjem različnih žanrskih elementov in raznorodnih stilističnih intervencij. Nekakšno ciklično menjavanje obeh Kaurismäkijevih osrednjih usmeritev, ki so ga sporadično prečili še filmi z rockovskim nabojem kulturnega banda Leningrajski kavboji, kot njihovega osrednjega protagonista, se je tudi v drugi polovici devetdesetih in ob prelomu stoletja nadaljevalo. Če naj omenimo samo dela *Daleč potujejo oblaki* (Kauas pilvet karkaavat, 1996) – film o brezizhodju ujetosti v začaran krog brezposelnosti, ki se je ob nastanku dozdeval kot nekakšen dodatek k "luzerski trilogiji", po premieri njegovega najnovejšega filma pa bi ga lahko obravnavali kot začetno delo očitnega novega opusa "poražencev" –, *Juha* – nemo, črno-belo melodramatsko priredbo priljubljenega finskega romana Juhanija Aha iz leta 1911, ki je pred Kaurismäkijevo filmsko intervencijo doživela že tri ekranizacije – in pa *Mož brez preteklosti* – z dobršno mero humorja začinjeno smrtno resno obravnavo "klasične" tematike izgube spomina, ki protagonista prisili v vlogo brezpravnega državljana v krogu brezdomcev in izgubljenec ter znova nadgrajuje njegov "realistični" opus. Čeprav Kaurismäki v razpravljanih o svoji kinematografiji nemalokrat uporablja uveljavljeno filmsko terminologijo, pa so njegova specifična pojmovanja določenih kategorij opozorilo, da imajo, podobno kot sama estetika Finčevih filmov, v njegovi obravnavi pogosto precej prirojen pomen. Zato jih podajamo v navednicah. Tako kot daje sam v nekakšne filmske navednice določene stilistične prijeme, s katerimi praviloma subvertira temeljno "narativno linijo" svojih cineastičnih podvigov. *Mož brez preteklosti* je tozadevno pravzaprav precej "čist" film. Ne toliko izčiščen v smislu vizualne askeze, ki je v imperativu izrazitega minimalizma odlikovala prenekatero njegovo predhodno avanturo, temveč bolj očiščen referencialnosti, ki je v preteklosti, veliko bolj kot to pot, vodila njegove prijeme

skozi slikovita preigravanja žanrskih prvin in filmskih slogov. To seveda še ne pomeni, da tudi pričujočega dela ni mogoče gledati skozi žanrski kalejdoskop. Pomeni predvsem dejstvo, da Kaurismäki sedaj veliko več pozornosti posveča gradnji enovitega estetskega vzdušja, medtem ko medsebojna razmerja protagonistov še vedno predstavljajo njegovo najmočnejšo stran. Izpričan občutek za ljudi na robu družbe, ki kljub svoji izgubljenosti niso ostali brez občutka za sočloveka, ostaja zaščitni znak Kaurismäkijevega humanizma. Estetika grdega, ki jo dosledno, v skoraj vsakem kadru izpostavlja osredotočenost kamere Tima Salmi-nena – in je, denimo, pravo nasprotje izraziti estetski stilizaciji prizorišč v *Daleč potujejo oblaki*, ki je pomenila vizualni kontrapunkt stopnjevanju brezizhodnosti protagonistov – predstavlja sozvočje s protagonistovim padcem v anonimnost, med brezdomce in poražence; brezimneže, oropane – družbene – identitete in prihodnosti. Nosilni protagonist pripovedi, Markku Peltola, ki ga na poti v prestolnico, ob iskanju zaposlitve (kot se izkaže kasneje), do klinične smrti pretepejo in oropajo skin-headi in se, dobesedno brez vsega, znajde med obrobneži na opuščnem zatočišču brezpravnih, za katerega bi bil celo izraz slum prevelik kompliment, v svoji izgubljenosti najde pomoč, prijateljstvo in ljubezen v podobi uslužbenke dobrodelne organizacije Kati Outinen, ob tem pa celo svoje pravo ime in identiteto. A Kaurismäki, kot tolikokrat, vendar tu izraziteje kot kdajkoli prej, osrednjo zgodbo pravzaprav pripoveduje na posreden način z "vzporednimi" liki, ki ostajajo ujetniki brezizhodja in dejanski nosilci kritične osti Finčevega družbenega angažmaja. Aki Kaurismäki torej ostaja zvest samemu sebi. Ostaja nekako isti. Samosvoj. Drugačen v svoji vztrajnosti in neomajnosti. Videti je, kot bi z vsakim novim filmom dodajal elemente v natančno izdelan "program", v popolnosti določen, hkrati pa docela odprt za svobodni, improvizacijski pretok domislic, vizij in idealov. Ostaja eden najbolj paradoksnih avtorjev sodobne kinematografije, ki mu enostavno moraš verjeti, da s še tako absurdnimi izvajanji, s še tako duhovito domisljico, misli skrajno resno. Ostaja isti v neizprosni do obravnavanega sveta, le njegov odnos do protagonistov se je za odtenek spremenil. Zdaj včasih skozi njegova zaprta brezizhodja zaveje tudi sapa presenetljivega optimizma. A vseeno se bojimo, da gre le za trenutni vzgib in da akterje njegovih prihodnjih filmov, v spoprijemu s "sovražnim ali ravnodušnim svetom", ne čaka nič kaj dobrega.

Film leta:

Mož brez preteklosti (Mies vailla menneisyttö), Aki Kaurismäki

mateja valentinčič

MULHOLLAND DRIVE

“Se imate potemtakem za realističnega režiserja?” je Simon Popek leta 1997 v Parizu vprašal Davida Lyncha. “Definitivno,” mu je ta v smehu odvrnil. “Veste, tako veliko ravni realnosti je. Vse je resnično in le težko najdete nekaj, kar ne bi bilo realno.” Beseda je tekla o takrat aktualni *Izgubljeni cesti* (*Lost Highway*, 1997), ki je s svojo strukturo časovnega kristala, podvojenih in zamenjanih identitet, kritike pahnila v interpretativni delirij. Preden so si opomogli, je nastala *Resnična zgodba* (*The Straight Story*, 1999), nekaj diametralno nasprotnega, lynchevski dokumentarec v formi igranega filma, ki je s svojo linearno, enosmerno, “enopomensko” pripovedjo spet vsem zaprl sapo. Vse do naslednjega, najmočnejšega šoka: filma *Mulholland Drive*, ki je z radikalno narativno razvezanostjo mojstrsko zrežiranih, čustveno najbolj intenzivnih sekvenc, kar sem jih kdaj videla na platnu, lahko navdušil le tiste, ki so znali v njih prepoznati vseobvladujočo, surrealistično “logiko” sanj in se ji brez zadržkov prepustiti. Kajti pripoved, v kateri se drobci pomenov množijo, prepletajo, metastazirajo – kot v blodnjah vročičnega sanjalca – prek prostorskih, časovnih, verbalnih, slušnih, vizualnih asociacij in preskokov, sploh ni brez *ratia*. Ravno obratno. Sanjalec v filmu namreč ni gledalec niti avtor, temveč oseba, ki ji vemo le ime, lik, ki zgodbo izsanja hkrati kot fantazijsko uresničitev želje in kot svojo lastno predsmrtno moro: Diane Selwyn, razpadajoče truplo samomorilke, mlade igralkice, ki ji ni uspelo v Holivudu. Ne v ljubezni ne v karieri. Diane Selwyn, IME kot klasični, hitchcockovski MacGuffin. Zelo preprosto pravzaprav ...

Ampak to niti ni tako važno. Pomembnejše kot žanrska opredelitev – tu gre za ponotranjeno, skrajno subjektivizirano različico holivudskega filma *noir*, na kar nas že na začetku opozori plakat za Vidorjevo *Gildo* (1946), ki je v fatalno zvezdniško podobo “boginje ljubezni” za vedno prikovala igralko naslovne vloge Rito Hayworth – je Lynchevo neumorno plastenje pomenov in referenc, hi-

persenzorična, ikonografsko baročna in retorična figurativnost, zaradi katere je, kot je nekoč dobro povedal Thierry Jousse, njegova umetnost abstraktna. V *Mulholland Drive* po mojem mnenju celo tako zelo, da se približuje matematični izčiščenosti, znaku za neskončno, popolni osmici Moebiusovega traku, katerega zunanja stran je istočasno notranja in obratno. Vse je na svojem mestu, vse ima svoj smisel v pomensko sklenjeni časovni zanki. In ne zgolj v pripovedni perspektivi. V *Mulholland Drive*, ki je vsaj zame najbolj prepričljivo, kompleksno in najlepše povedana Lyncheva zgodba, so kondenzirani vsi njegovi prejšnji filmi, njegove obsesije in fantazme, ves Lynchev ustvarjalni “drive”, ki ga prežema tesnoba, strah pred smrtjo, razkrojem ...

Za razumevanje filma se mi zdita poleg tiste, ki se dogaja v klubu Silencio, ključni še dve sekvenci, scena v *fast-foodu Winkie's* in scena masturbacije iz drugega dela, ki imata učinek streznjujočega vdora realnega. Če smo morda spregledali čisto prvi indic, groteskno režeči se starejši par, s katerim naivka Betty Elms v želji po uspehu pripotuje v “dreamplace”, kot sama vzničeno poimenuje mesto svojega uničenja, pa bi nas morala že prva očitno nadrealistična sekvenca opozoriti, da to, kar gledamo, nima nobene zveze z linearno, realistično logiko pripovedovanja, temveč s sanjami, saj so znaki tako razvezani s pomeni, da obstajajo le še kot čutno senzorne zaznave, občutja, ki aktivirajo nezavedne impulze, spomine v gledalcu. Otroško tesnobo. Nepredstavljivo, ki nas (je) preganja(lo) v sanjah, temo za vogalom, iz katere se nenadoma in v resnici pojavi njegova grozljiva upodobitev. Meduzin obraz! Da se ti srce ustavi in zakričiš od groze ... Lyncheva sijajna metafora razpadanja! Dianinega uma in telesa ... Podobno fantastičnih, groteskkih sekvenc v drugem, “realističnem”, “pojasnjevalnem” delu filma ni več, razen čisto na koncu, ko isti starejši par, pomanjšani zastopnik starševskega nadjaza, prežene neuspešno, depresivno, razcepljeno, delirično Diane v smrt. V sanjah in blodnjah

MULHOLLAND DRIVE; PROSTOR NA ZEMLJI

denis valič

Zdi se, da je minulo filmsko leto (do)končno odpravilo razloge za naše, v zadnjih nekaj letih vseskozi ponavljajoče se lamentacije o neprepričljivi filmski beri, celo nekakšni ustvarjalni krizi medija, ki se ne zna odzvati ne na danosti sodobne družbe – družbeno kritične teme so skoraj povsem izginile (zato so se *Človeški zakladi* (*Ressources humaines*, 1999) Laurenta Canteta zdeli kot darilo “nekih drugih časov”), medtem ko “družbenopolitičnega opredeljevanja” marsikdo ni hotel videti niti tam, kjer je bilo vsekakor prisotno (spomnimo se “vojnega akcionerja” *Lepe vasi lepo gorijo* (1996), ki ni bil nič drugega kot lepo servirani pamflet balkanskega fašizma) – ne na dogajanje znotraj lastnega sveta. V preteklem letu smo si namreč lahko ogledali presenetljivo veliko del, s katerimi so se na filmska platna vrnili pogrešani atributi: inventivnost, izvirnost, dognanost ter nenazadnje tudi militantnost. A pri vsem skupaj je morda še veliko pomembnejše dejstvo, da se je filmu ob tem povrnila tudi “samozavest” – tako v pomenu prebujene zavesti o sebi, svoji zgodovini, kot tudi ponovnem odkritju lastnih sposobnosti in moči – in da se je, izhajajoč prav iz te povrnjene “samozavesti”, po dolgem času ponovno lotil problematiziranja in redefiniranja svojega razmerja do realnosti (kar ga lahko, kakor so pokazali nekateri lanski primeri, ponese še najdlje).

Očitno je namreč postalo, da je film prav ob tem vprašanju – pa čeprav gre za eno temeljnih vprašanj za vsako ustvarjalno prakso – nekako zatal: zavedajoč se lastne ustvarjalne krize je v strahu pred še hujšim padcem postal skrajno konzervativen. Dovolj je že, če se, na primer, ozremo k že prej omenjenemu razmerju do družbene realnosti: ne samo, da se filmski avtorji niso več spraševali, kakšna je vloga filma v kontekstu družbene realnosti, zdi se celo, kot da bi nanj povsem pozabili (razen seveda redkih in venomer istih izjem), kot da so že celo sami pričeli verjeti, da živimo v “najboljšem vseh možnih svetov” – še posebej potem, ko je “kapitalizem s človeškim obrazom” dokončno osvojil tudi Vzhod. Podobno se je dogajalo tudi na formalni ravni, kjer se je do onemoglosti oklepal že povsem izčrpanega “realizma”, kakor da bi mu le neposreden stik z “realnostjo” lahko zagotavljal obstoj.

K sreči se je v minulemu letu pojavilo kar nekaj del, ki so film ne samo predramila iz te letargije, pač pa mu tudi na stečaj odprla vrata v “novo življenje”. In med njimi sta vsaj dve taki, ki ju zaradi daljnosežnosti tistega, kar prinašata, na tem mestu preprosto ne morem spregledati. Obe namreč film iztrgata iz objema tistega plitkega in že povsem izžetega realizma, ki smo ga omenili prej, ter mu ponudita nekaj več: eno metafizični realizem, drugo cerebralni realizem. Govorim seveda o *Prostoru na zemlji* ruskega režiserja Arturja Aristakisijana ter zadnjem filmu Davida Lyncha *Mulholland Drive*.

Aristakisijanov *Prostor na zemlji* je ena tistih mojstrov, ob katerih ne ostaneš samo brez besed, pač pa ti občasno zmanjka tudi zraka. Dobesedno. Redkokdaj izkusiš kaj podobnega, tako moč podob – zaznavaš jo s telesom –, ki ne narekujejo samo bitja tvojega srca, temveč tudi ritem dihanja. A če vemo, da nam film podaja podobo “sodnega dne”, pravzaprav zgolj “nedolžnega fragmenta sodnega dne”, kakor

Prostor na Zemlji

Mulholland Drive

je vse premaknjeno, podvojeno, izkrivljeno, a zato nič manj realno. Zaljubljena Betty, potencialno izjemna igralka, in amnezična, zvezdniška Rita sta le figuri idealnega jaza in Ideala jaza Diane S., natakariče, ki občasno dobiva vlogice pri filmu, v Holivudu, ki ga Lynch kaže kot mafijsko organizirano združbo, kateri vladajo morbidne, zlohotne sile izza kulisa. Že v naslovu *Mulholland Drive*, za katerega se zdi, kot da je prepisan iz kakšne *hard-boiled* detektivke, če bi seveda ne bil resničen in na precej slabem glasu, je implicirana vsa mračna holivudska prtljaga od Peg Entwistle, ki se je v tridesetih komaj 24-letna obesila na eni od črk napisa Hollywood, ker ji studio ni dal pogodbe, do filmov, kot je na primer Wilderjev *Bulvar somraka* (*Sunset Boulevard*, 1950), ki ga prav tako pripoveduje truplo.

Lynchev samozadostni univerzum nas v svoji tujosti, ki nam na trenutke v sekundi postane grozljivo domača, *unheimlich*, napeljuje k vprašanju, ki se zdijo banalna, a so od njih odvisna tudi življenja. Moje, tvoje, njegovo, njeno. Kdaj sanjamo in kdaj smo budni? Kdaj in kaj smo v sanjah drugih? Kako vidimo sebe in kako nas vidijo drugi? Kaj smo in kaj bi hoteli biti? Tu ni soglasja, uglašenosti. Nikoli. “No hay orchestra. Everything is recorded. Silencio!” zavpije hudičev odposlanec na odru istoimenskega nočnega kluba. Telo z narisanimi solzami na obrazu se zgrudi v peklju žarometov. Posnetek teče dalje. Španska priredba komada Roya Orbisona *Crying* in Lynchev film. Tanka črta med resničnostjo in iluzijo. Plava, nesmiselna škatla, a moder dešifrirni ključ. Ključ Pandorine skrinjice. Resnično je danes tisto, kar je posneto. V Holivudu, na televiziji, v industriji zabave nasploh. Lynch, ki so mu zavrnil marsikakšen projekt, vključno s serijo *Mulholland Drive*, to dobro ve. Zato je ta film njegov najbolj oseben, najbolj intimen, najbolj avtobiografski doslej. Pa tudi najbolj umetniško izviren in celovit. Ni čudno, da se konča z besedo Silencio. TIŠINA. O tem ni več kaj reči. •

pravi sam Aristakisjan, to niti ni tako nenavadno ... Zadnjega stavka seveda ne gre jemati povsem dobesedno. Aristakisjan gotovo ni hotel podati svoje vizije sodnega dne, to bi bilo preveč ceneno. S to izjavo je hotel le v podobi spregovoriti o naravi svojega dela, se izogniti preštevilnim zgrešenim interpretacijam s strani "poklicnih kritikov", ki so hoteli razbrati "resnico", ter poudariti, da so njegove podobe, kljub realizmu, iz katerega izhajajo, predvsem univerzalni simboli, o katerih nikoli ne moreš spregovoriti na dokončen način. Njegovo izhodišče je marsikoga zavedlo, da je film interpretiral kot naturalistično – ali vsaj dokumentaristično – družbenokritično delo. Portretiral je namreč skupino družbenih marginalcev, mladih "cvetličnih upornikov" ter brezdomcev in pohablencev, ki surovemu življenju navkljub poskušajo vzpostaviti družbo ljubezni. Res je, da Aristakisjan izhaja iz strogega in surovega realizma, da se brez koketiranja z gledalcem poskuša približati nadvse skrajni družbeni realnosti, toda prav tako je res, da s preišljenimi mizanscenskimi rešitvami, izjemnim vodenjem nastopajočih (med njimi je večina neprofesionalnih igralcev), katerih obrazna mimika, gestikulacija in premiki telesa evocirajo like iz nemih filmov, ter vnosom določnih motivov ta realizem takoj tudi preseže in ustvari univerzalne podobe-simbole, ki so nekakšen ekvivalent velikim motivom religioznega slikarstva.

Kaj pa Lynch? Na tem mestu si tudi sami pomagajmo s podobo: če za Aristakisjana velja, da je realnost povzdignil na "višji nivo", med metafizične entitete, pa bi za Lyncha lahko rekli, da je v *Mulholland Drive* naredil še korak naprej in jo poslal na najbolj divji *rollercoaster* doslej. Ko smo na začetku govorili o ponovno pridobljeni "samozavesti" filma, smo imeli v mislih v največji meri prav Lyncha, saj je film osvobodil tako diktata verjetnosti, ki mu ga vsiljuje realnost, kakor tudi logike klasične naracije, ki s pojasnjevanjem zgodbo vseskozi "zaustavlja". Filmu je priboril povsem avtonomen narativni prostor, cerebralni prostor, katerega zakone je prek silovitih kolizij, zgostitev ter nenadnih in nenavadnih sprememb in zamenjav približal zakonom sanj. Če ne bi Lyncha in njegovega dela že predhodno poznali ter vseskozi bolj ali manj slutili, kaj nam pripravlja, bi morda lahko govorili o povsem novi filmski formi – kako naj jo označimo drugače kot lynchevska –, katere dovršenost se meri z izjemnim estetskim užitkom, ki ga nudi. Filmski formi, ki je hkrati svojevrsten *hommage* samemu filmu, česar pa Lynch ne doseže s citiranjem, imitiranjem, deformiranjem ali parodiranjem konkretnih filmskih naslovov, temveč z evokacijo subtilnejših in skrbno izbranih podob, ki predpostavljajo že asimilirani in predelani filmski spomin. Še več, Lynch samo asimilacijo podob postavi za temo filma, saj pripoveduje zgodbo o osebah, ki živijo pod vplivom starih podob, predobstoječih "likov-arhetipov". Zato ni čudno, da se v nekem trenutku, na samem začetku filma, nenadoma pojavi kader z ulično tablo, ki nam pove, da se nahajamo na Sunset Boulevardu.

Mulholland Drive pa je prav tako, in čisto nič manj (cel prvi – tisti evforični – del je v prvem planu), tudi zgodba o nemogoči, ambivalentni, oživljajoči in hkrati smrtonosni ljubezni med dvema dekletoma, katere liričnosti skoraj ni para v sodobnem filmu; pa fascinantna refleksija o hollywoodskem filmskem sistemu; meditacija o dvojniku in dvojnosti. •

Filma leta:

Prostor na zemlji (Mesto na zemle), Artur Aristakisjan
Mulholland Drive, David Lynch

Ostali:

a. *11'09"01, September 11*, Youssef Chahine, Amos Gitai, Shohei Imamura, Alejandro Inarritu, Claude Lelouch, Ken Loach, Samira Makhmalbaf, Mira Nair, Idrissa Ouedraogo, Sean Penn, Danis Tanovic; *Far from Heaven*, Todd Haynes; *Mož brez preteklosti* (Mies vailla menneisyttä), Aki Kaurismäki; *Springtime in a Small Town/Xiaocheng zhi chun*, Tian Zhuangzhuang

b. *La forza del passato* (Moč preteklosti), Piergorgio Gay; *Stadion wimbledon* (La Stade de Wimbledon), Mathieu Amalric; *A Snake of June*, Shinya Tsukamoto

c. *Un homme sans l'occident* (Mož brez zahoda), Raymond Depardon

d. *Nizbalkuthu* (Temne sence), Adoor Gopalakrishnan, *Vsak dan nas bog poljubi na usta* (In ficcare zi dumnezeu ne saruta pe gura), Siniša Dragin



En, dva

EN, DVA

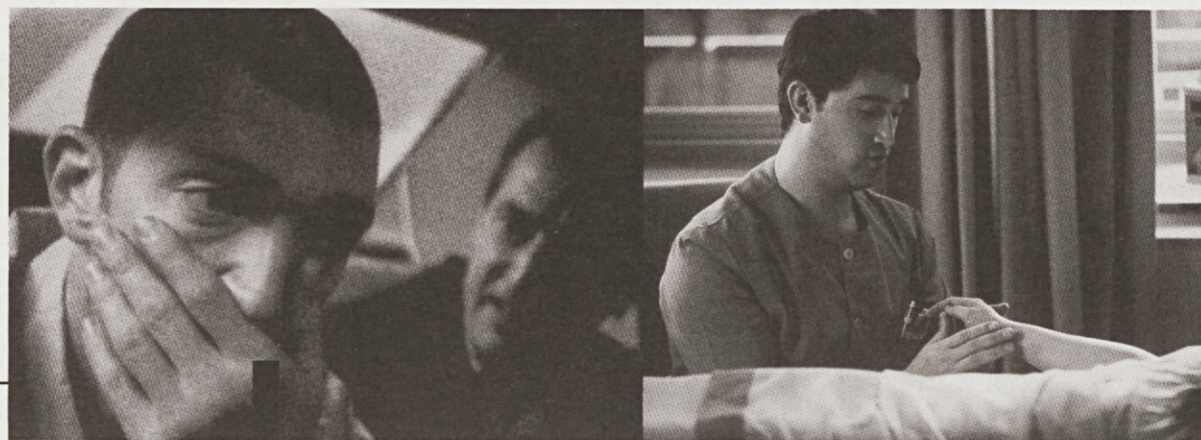
V nekem prizoru se sicer pojavi budistični menih, toda največji modrec v filmu je mali Yang-Yang, osemletni deček, ki mu je scenarist in režiser dal izreči besede: "Jaz ne morem videti tega, kar vidiš ti, in ti ne moreš videti tega, kar vidim jaz. Kako lahko potem poznamo več kot le polovico resnice?" Najrajši bi rekel, da je tako v tem dečku kot v njegovih besedah zgoščena vsa veličina tega filma. Tista "polovica resnice", o kateri govori deček, je namreč še kako "celovita", saj zajema tako vsa razmerja med ljudmi, ki v širokem družinskopolovnem krogu naseljujejo ta sijajen tajvanski film, kot tudi njih same. Toda "polovična resnica" ne pomeni, da si lažejo, marveč enostavno to, da niso popolni. Ali še: da so prej krhki kot trdni ali tako eno kot drugo, ustaljeni v svojih tirnicah, omajani z vprašanjem, ali sploh obstajajo, in večinoma starejši, ki bi radi nadoknadili tisto, kar so zamudili ali zagrešili kot mlajši. Navsezadnje je ta "temeljna nepopolnost" najavljena že v samem naslovu – *En, dva* (Yi yi): seveda ne gre za štetje, marveč prav za to, da tako kot ni "vse" resnice (oziroma je le "polovična"), tudi ni Enega, ki ne bi bilo že podvojeno ali razpolovljeno.

Denimo tako, da je razgiban, živahen, glasen in pluralen Jianov družinski dom (z ženo in dvema otrokoma) v nekem trenutku (in potem skozi ves film) podvojen z navzočnostjo bolne, negibne in neme babice. Po zdravnikovem nasvetu naj bi se z njo čim več pogovarjali oziroma ji govorili, da ne bi povsem otopela, toda Jianova žena Min-Min doživi identitetno in eksistenčno krizo, ko ugotovi, da ji nima več kaj povedati: vsak dan ji je opisovala, kaj je počela čez dan, in prav v teh opisih se je pretresena zagledala v svojem pičlem in monotonem obstoju. In kakor je ta uvid posledica refleksije ali teh opisov, je Min-

zdenko vrdlovec

TRIJE

melita zajc



Nepovratno

Govori z njo

Filmi leta:

- *Nepovratno* (Irréversible), Gaspar Noé
- *Govori z njo* (Hable con ella), Pedro Almodóvar
- *Moja zvezda* (Mein Stern), Valeska Grisebach

Tekst o filmu leta glej v sklopu *Nepovratno* na str. 18.



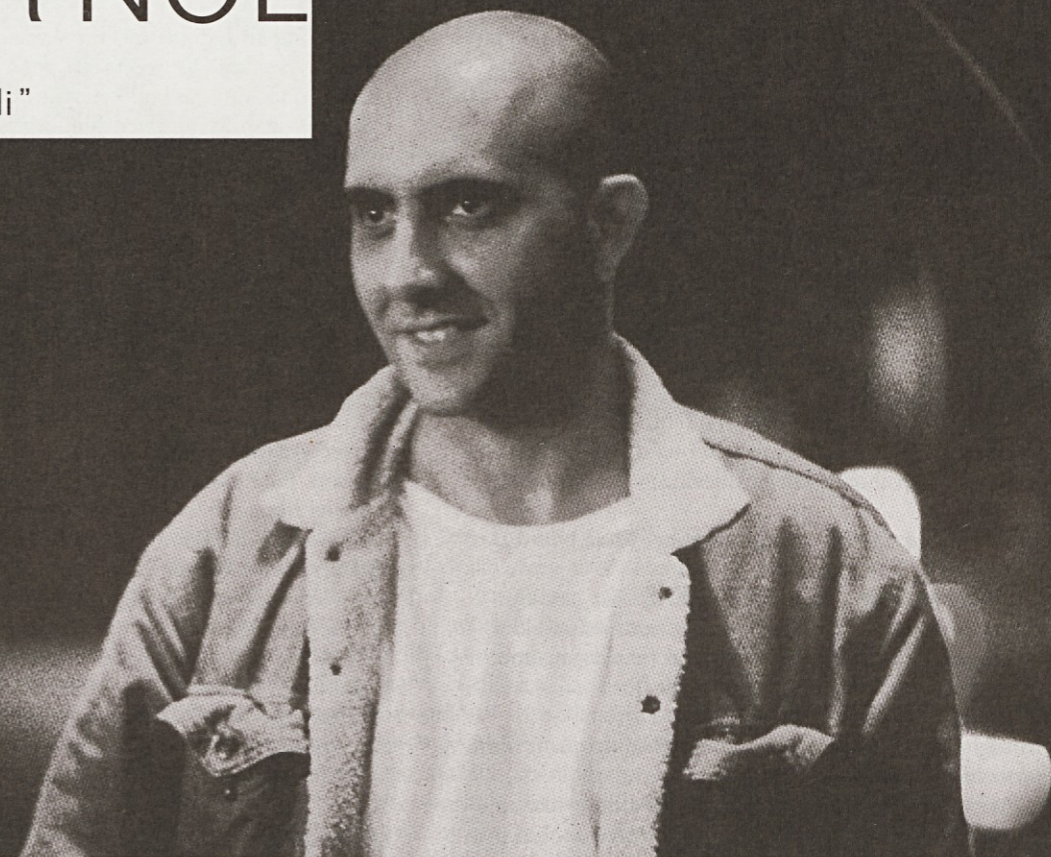
Moja zvezda

Film leta:

En, dva (Yi Yi), Edward Yang

GASPAR NOÉ

“so stvari,
ki so močnejše od ljudi”



Nepovratno.

Zato ker čas uniči vse. Zato ker so določena dejanja nepopravljiva. Zato ker je človek žival. Zato ker je želja po maščevanju naravni nagon. Zato ker večina zločinov ostane nekaznovanih. Zato ker izguba ljubljene bitja zadane kot strela. Zato ker je ljubezen vir življenja. Zato ker v svetu, kjer je vse prav, ni rdečega tunela. Zato ker slutnje ne spremenijo toka dogodkov. Zato ker čas razkrije vse. Najslabše in najboljše.

Gaspara ne poznam osebno. Prijatelj je njegov prijatelj, Jean-Michel Roux, ki je pravkar končal svoj drugi celovečerni film *Raziskovanje nevidnega sveta*, dokumentarec, posnet na Islandiji. Najina skupna prijateljica Lucile Hadzihalilović, montažerka, producentka in režiserka, pa je Gasparova punca. Posnela je kratek film *Mimi*, prav zdaj se pripravlja na snemanje prvega celovečerca, s svojo produkcijsko družbo Les Cinémas de la Zone je producirala *Mimi*, pa tudi Gasparova prejšnja filma, *Meso* in *Sam proti vsem*. Nazadnje smo se srečali v Parizu, in to ravno takrat, ko je Gaspar pripravljaval *Nepovratno*. “*Monica je prišla k njemu in rekla, da hoče, da posname film z njo in njenim fantom,*” se je smejala Lucile, kot bi hotela ob tem povedati, da ju čaka posebno presenečenje. Vmes sem videla *Sam proti vsem*, in ko sem po lanskem Cannesu slišala, da je posnel nekaj zelo brutalnega, sem se začela pripravljati na to, da bom film, ne glede na vse, gledala do konca. Priznam, moja največja filmska strast so melodrame, in film *Nepovratno* me je pretresel kot že dolgo ne noben. Na čisto drug način sem bila prizadeta, ko se je na Liffu razširila novica, da Gaspara nekdo od tujih gostov festivala pozna in da je “tudi v resnici tak”. Mislim, da sem se zato odločila – kljub temu, da smo vsi potopljeni v druge zgodbe in opravke – aktivirati prijatelje za nastanek tega intervjuja. Kolegico, ki je za Gaspara pred enim mesecem govorila “ta tip je bolan”, je zvok njegovega glasu popolnoma raznežil. Za barvo glasu boste tu prikrajšani, sicer pa sem zapisala skoraj vse, kar sva se pogovarjala, v nedeljo, 9. februarja zjutraj, po telefonu, oba še ne čisto zbudena, pod pritiskom dejstva, da je treba čim hitreje povedati čimveč, ker “je čas močnejši od ljudi”, kot bi rekel Gaspar.

melita zajc

Kaj delate te dni?

Nepovratno bo izšel na DVD in jaz pripravljam reklamni film zanj, poleg tega se ukvarjam s promocijo filma v tujini. Pred enim tednom so ga začeli predvajati v Angliji, včeraj je začel igrati na Japonskem, čez tri tedne pa starta v Ameriki.

Ko boste snemali nov film, bo v njem spet igral Philippe Nahon, ki ima glavno vlogo v filmih *Meso* in *Sam proti vsem*?

Ne vem, zelo rad bi spet delal z njim, ne vem pa, če ga bom lahko angažiral. Zato ker bomo, če bo uspel projekt, ki ga načrtujem, snemali na Japonskem. Če bom dobil denar.

Kdo je pravzaprav produciral *Nepovratno*?

Prejšnji film sva producirala z Lucile (Hadzihalilović), za tega zadnjega pa, zaradi Monice in Vincenta, sploh ni bilo težko dobiti denarja. Imel sem dva producenta, Charlesa Grandpierreja in pa Christopha Rossignona, ki je tudi producent Kassovitzevih filmov.

Kako je že bilo to z Monico Bellucci? Ste scenarij napisali prav zanjo?

Ja. No, nobenega scenarija ni bilo, imeli smo samo idejo. Denar smo zbrali tako, da smo omenjali imena: Monica in Vincent bi rada snemala z Gasparjem. Nobenih težav ni bilo. Tako da smo imeli ves denar za ta film, pa zelo malo časa, šest tednov za priprave, šest za snemanje, potem je morala Monica v Avstralijo na snemanje drugega dela *Matrice*. Scenarij sem začel pisati z mislijo na Monico in Vincenta, ampak na dan, ko smo začeli snemati, je imel scenarij samo tri strani. V bistvu

je bil to bolj sinopsis, cel film smo posneli s sinopsisom v rokah, ne s scenarijem.

Mnogi ugibajo, koliko je to avtobiografski film, meni se zdi, da se bolj nanaša na biografije igralcev, na Nahona, na Monico Bellucci ...

Ja, nisem posiljevalec, pa tudi Monica nisem. (smeh) To govorim tistim, ki sprašujejo, s kom se identificiram. Oh, rečem, z vsemi liki v filmu, s tipoma, z Monico, s posiljevalcem. Majhen del mene je v vsakem od njih, kolikor jih poskušam razumeti. Ampak v filmu ni nič avtobiografskega.

Mene je začetna sekvenca spomnila na *Querelle*, ste ga videli?

Nor sem na ta film.

Jaz tudi. Tam Fassbinder konča s pesmijo *Each Man Kills the Thing He Loves*, vsak človek ubije to, kar ljubi. Vi pa pravite, da "čas uniči vse".

Ja. Mislim, da tip, ki posili Monico, v bistvu Monico ljubi, bolj kot da si jo želi, ali da jo sovraži. Dejansko obstajajo taki psihopati. Zadnjič sem v Parizu na ulici srečal mladega fanta, očitno je bil na drogi, izgledal pa je točno tak psihopat kot posiljevalec v *Nepovratno*.

Tudi lokacije v filmu so zelo posebne. Jih je bilo težko najti?

Ne, sploh ne. Vse smo posneli v Parizu. Za gay klub z začetka filma smo sicer spremenili vhod, ampak klub leži zraven Elizejskih poljan in, ja, to je trd gay club, tak kot v filmu.

Mnogi pričakujejo, da bodo homoseksualci proti filmu protestirali, češ da je pristranski.

Dejansko ima homoseksualna publika film veliko raje kot pa *straight* moški. Nič ni narobe v načinu, kako so v filmu predstavljeni homoseksualci, v njem ni ničesar proti gayem. Posiljevalec ni biseksualen, je poliseksualen, čisto tak kot iz Markiza de Sada. V tem filmu ni nič slabega o gayih, res, gay publika ga ima veliko raje kot *straight*.

Pri Fassbinderju človek ubije to, kar ljubi. Pri vas pa je čas tisti, ki vse uniči. A ni to izgovor, da rečeš, čas je kriv za to, kar si pravzaprav storil sam?

Ne, čas je kot usta Moloha, ki ves čas žrejo in vse požrejo. So stvari, ki so močnejše od ljudi. Čas je visoko nad posameznikom.

Čas pogosto povezujejo s spremembo. Pri vas pa čas ni toliko stvar spremembe, ampak prav obratno, nespremenljivosti.

To je zaradi strukture filma, v tem filmu je vse predvideno. Naj junaki naredijo karkoli, ti vnaprej vidiš, kaj se bo zgodilo kasneje. Tako kot je zgodba pripovedovana v grški tragediji – tudi tam ti najprej povedo, kaj se bo zgodilo, potem pa pokažejo, kaj je bilo prej. V tem primeru je tudi tako, karkoli vidiš, veš, kaj se bo zgodilo za tem, in to je tragično. Ker je narativna struktura taka, da vnaprej pove, kaj bo. Ko vidite Monico priti iz hiše, veste, da bo posiljena, ker ste to videli prej. Pa tega ne more spremeniti, ker je tako napisana zgodba. Morda je tak princip sadističen, saj junaki, ki jih opisuješ, nimajo svobodne volje.

Kako odgovarjate na reakcije, ko ljudje pravijo, da je *Nepovratno* nasilen film?

Da imajo prav.

Preveč nasilen?

Prav imajo! (smeh) Z njihovega gledišča imajo prav. Ni

mi treba odgovarjati. Ljudje o filmu govorijo najboljše in najslabše, ni se mi treba braniti. Celo v Franciji dobivam grozljive kritike, pišejo, da bi bilo treba negativ filma zažgati in take reči, ampak opazil sem, da je to na nek način boljša promocija kot takrat, ko kritiki pišejo, da je film mojstrovina. Slabe stvari, ki jih ljudje rečejo, včasih koristijo filmu bolj kot vse, kar rečejo dobrega.

Ja, res, ampak tudi jaz mislim, da je mojstrovina.

Ampak veste kaj? Če rečete, da je *Nepovratno* mojstrovina, vam ne bodo zaupali. Če boste rekli, to je najbolj nasilen in odvraten film, kar sem jih videla, pa vam bodo rade volje verjeli. Včasih se mi zdi, da imajo ljudje raje slabe reči kot dobre. Toda proti temu se mi ni treba boriti. Ne počutim se krivega. Nekje je pisalo, da je to pokvarjen film, novinar na televiziji me je potem vprašal: "Kaj pravite, ko ljudje rečejo, da ste norec?" In jaz sem odgovoril: "Ja, zabaval sem se, užival sem!" Čista neumnost, ampak kaj naj bi bil pa rekel?

Je to morda zato, ker danes ljudje ne znajo več sprejemati umetnosti, ne poznajo metafore, alegorije, temveč vse razumejo dobesedno?

Ne vem. Film je na nek način res nasilen. V prvi polovici filma sem se dejansko trudil, da bi bil čim bolj nasilen. Zato je razumljivo, da dobim nazaj fizične reakcije, fizično nasilje. To je stvar reakcije. Če gledalci vedo, kaj lahko pričakujejo, kaj jih čaka, bodo uživali v filmu. To je podobno, kot da bi dal nekemu v pijačo LSD, ne da bi mu povedal. Nekateri ljudje ne pričakujejo, da bo film na začetku tako nasilen, zato reagirajo nasilno. Če nekdo hoče vzeti LSD in mu ga daš, se bo zahvalil in bo srečen. Če mu ga daš v pijačo, ne da bi mu povedal, pa bo zaradi tega jezen nate.

Obstajajo, glede na reakcije, kakšne razlike med državami?

Ja, v Španiji je bil *Nepovratno* zelo slabo sprejet, morda zato, ker sem bil rojen v Argentini in so Španci precej rasistični do vse Latinske Amerike. Tudi v Angliji so bile reakcije slabe, ampak tam se je tisk ukvarjal predvsem s cenzuro, s tem, ali naj bi film prepovedali ali ne. Polovica kritik filma se je pravzaprav ukvarjala z odgovornostjo britanskih cenzorjev, ki so film odobrili za predvajanje. Niso govorili o filmu, temveč o posilstvu in o britanskem svetu za cenzuro.

Če človek gleda vaše filme, pa tudi filme drugih francoskih režiserjev mlajše generacije, se zdi, kot bi v Franciji vladala posebna atmosfera, nekakšna depresija? Ne, samo za izražanje gre. V Franciji se nič slabega ne dogaja, gre za to, da je svoboda izražanja večja in da ljudje uživajo, ko lahko to svobodo raztegujejo do njenih skrajnih meja. Danes lahko v Franciji dobiš denar za snemanje takih filmov in ljudje v tem uživajo, saj lahko delajo filme, ki so drugačni od tistih, ki prihajajo iz Amerike.

Vincent Gallo je rekel, da bi se od vseh evropskih režiserjev rad srečal samo z vami. Sta se potem srečala?

Ja, seveda, dobra prijatelja sva. Ravno sem bral članek v reviji *Premiere*, kjer Steven Soderbergh pravi, da ima rad moje filme. Bili so na vseh teh festivalih, filmski režiserji in igralci jih zelo dobro poznajo. Publika jih nima najbolj rada, režiserji in igralci pa zelo.

Želim vam vse najboljše pri vašem prihodnjem projektu in najlepša hvala za pogovor.

NOÉ / BELLUCI / CASSEL

nejc pohar

monica bellucci

Ena redkih sodobnih evropskih filmskih zvezd. Zvezd v smislu prežemanja resnične osebe, ki dela vlogo, in vloge, ki dela resnično osebo. Sodobnih evropskih v smislu, da se je mestoma zdela, da je klasična lepota kot pridih nečesa, kar ljudem omogoča sanje, stvar nekkih minulih časov. Čeprav je obenem res, da danes sanjamo drugače, in da se njeni najboljši filmi vedno trudijo razbiti popolnost ikone, jo omadeževati, skrhati, razbliniti. Morda je ob koncu zato še krhkejša. Sama in samosvoja. Rojena 30. septembra 1968 v italijanski Perugii. Po prekinjenem študiju prava se je leta 1988 preselila v Milano, kjer je začela delati kot manekenka. Leto dni zatem je hodila po pistah New Yorka in Pariza, v prvo igralsko ligo jo je vrgel Coppolov *Drakula* (1992), kjer je nastopila kot grofova nevesta, v njej pa dokončno potrdila Tornatorejeva *Malena* (2000). Večkrat se pojavlja v filmih z biblijsko vsebino. V kratkem jo boste lahko videli kot Perzefono v drugi in tretji *Matrici* bratov Wachowski in kot Marijo Magdaleno v Gibsonovem *Pasijonu*.

vincent cassel

Slavni sin slavnega Jeana Pierra Cassela. Rojen 23. novembra 1966 v Parizu. Po obiskovanju cirkuške šole in različnih igralških inštitutov pristane v gledališču, ob režiserju Jeanu Louisu Barraultu. V zvezdnika se začne leviti ob Mathieju Kassovitzu, najprej v *Mešanki* (Metisse, 1993), dve leti zatem v *Sovraštvu* (La haine, 1995) in kasneje v *Škratnih rekah* (Les rivières pourpres, 2000). Čeprav najbolj znan kot akcijski igralec visokih budgetov, je zanj značilen širok razpon vlog. Leta 1998 je režiral kratki film z naslovom *Shabbat Night Fever*.

gaspar noé

Če hočete vedeti, kdo je Gaspar Noé, se ob naslednjem ogledu filma *Nepovratno* med spustom v klub Rectum osredotočite na gologlavega človeka, ki masturbira v kotu drugega nadstropja, naslonjen na steno. Z desnico. Penis v velikem planu, takoj zatem njegov ekstatični obraz: "Posneli smo me zato, da bi se igralci boljše počutili, da nam ne bi bilo dolgčas, da kasneje ne bi kdo trdil, kakšni homofobi smo." Čeprav so prizor velikokrat ponavljali, ker je imel Noé težave z erekcijo, se mu ni hotel odpovedati. Tako kot se noče odpovedati ničemur v svojih filmih. Sam. Pred kolegi režiserji (Noé se je rodil leta 1963 v Argentini, med izjemno skopimi biografskimi podatki velja navesti vsaj to, da je študiral film na pariški L'Ecole

Filmografija:

kratki

Tintarella di luna (1985)

Pulpe amère (1987)

Meso (Carne, 1991)

celovečerni

Sam proti vsem

(Seul contre tous, 1998)

Nepovratno (Irréversible, 2002)

Louis Lumière), ki so ga med petletnim delanjem filma *Sam proti vsem* prezirljivo opominjali, da je amater, če snema nekaj, česar noče producirati nihče drug kot on sam. Proti vsem. Proti levici, ki mu očita homofobijo, šovinizem, rasno nestrpnost in poveličevanje iracionalnega nasilja, proti desnici, ki ga napada kot borca za pravice priseljencev, brutalnega kritika pravih Francozov, razdiralca tradicionalnih vrednot, pesimista in patološkega manipulatorja z nrvstveno naravnostjo. Medtem ko je Francija slavila novi novi francoski val z Brunom Dumontom na čelu, je Noé spet ostal sam proti vsem. In obstal. Vsem navkljub. Celovečerni prvenec *Sam proti vsem* je udaril z nekaterimi nagradami in vsesplošnim vznemirjenjem, vendar je koproducentka Lucile Hadzihalilović med obiskom Ljubljanskega filmskega festivala neskončno prijazno, a obenem zares jezno, hitela pojasnjevati, da je odnos producentov po filmu še hujši kot pred njim.

Potem je, tako distributerska zgodba, Noé maja 2001 v nekem pariškem lokalu ob petih zjutraj srečal Vincenta Cassela in ga, rahlo pijan, vprašal, če bi z Monico Bellucci igrala v porno filmu. Po družinskem posvetu (Bellucci jeva in Cassel sta takrat živela skupaj, nekateri francoski mediji so ju predstavljali kot najbolj seksi par v Franciji) sta se igralca odločila, da v porniču ne bosta igrala, da pa bi z veseljem sodelovala z Noéjem. Njuni imeni sta delovali kot zagotovilo za budžet. V ponedeljek, 15. julija 2001, je padla prva klapa. S tremi stranmi scenarija, nedokončano finančno konstrukcijo in obilico drugačnih težav. Snemanje se je končalo 30. avgusta in 2. septembra je Noé sedel za montažno mizo.

Noé kot biblijski Noe? "Lameh je živel sto dvainosemdeset let in rodil se mu je sin. Imenoval ga je Noe in rekel: "Ta nas bo tolažil pri našem delu in trudu naših rok z zemljo, ki jo je Gospod preklel." (1 Mz 5, 28-30) Noé kot režiser, ki premore talent popolnega prehajanja forme in vsebine? Obsedenec z ikonografskimi figurami (menstruacija, posilstvo, umor, telo/blok Philippa Nahona kot zemljevid sodobnega sveta, vdor teksta v sliko) ali distancirani komentator pod veke skritih vprašanj časti, maščevanja, odpuščenja, živali-v-človeku, človeka-v-živali, skrivnosti intimne in intimne naključja? Noé kot produkt ulomka francoske revolucije? Kot glas tistih, ki so brez glasu? Kot oči tistih, ki ne vidijo? Kot če bi se v neki opustošeni Franciji srečala Kubrick in Fassbinder. •

melita zajc

Nepovratno je tretji film Gaspara Noéja, v katerem nastopa isti igralec, Philippe Nahon, in to vedno v isti vlogi, kot ena in ista oseba. Tretji, ker sem seveda šteje tudi *Meso*, njegov srednjemetražni, na Canskem festivalu nagrajeni film, ki je razvajene filmofile spomnil, da poleg celovečerne obstajajo tudi druge, bolj spremenljive filmske forme, in s tem ne mislim samo na dolžino. Kajti, nahajamo se pač v plemeniti tradiciji ruskega konstruktivizma, ki ne skriva, da je forma že tudi vsebina – torej, dolžina je stvar forme in obenem že tudi vsebine filma, bolj odprta je forma, bolj odprta bo tudi vsebina, pomislite, šele ko se pri pogledu na filmsko umetnost ne omejemo s celovečerci, šele takrat ta zablesti v svojem polnem sijaju. *Nepovratno* nam tu pripravi presenečenje.

Forma danes ni posebno odkritje, saj bolj razvite ko so tehnologije, bolj močni ko so računalniki, tem bolj očitni so formalni filmski postopki, začenši s posebnimi učinki v sodobni hollywoodski produkciji, ki pa seveda vendar zmore tudi izjeme, kot je *Sedem* (Seven, 1995), ki se narativno sloji že v sami sliki, saj izkorišča možnost, da je podoba mogoče narediti prosojne in obenem prepoznavne, v eni sliki videti dve, celo tri. Tu je tudi Figgisov *Timecode* (2000), kjer v eni sliki vidimo štiri, a to tako, da je zaslon, podobno kot v televizijski in video produkciji sedemdesetih, razdeljen na četrtine, pri tem da vsaka z drugačnega kota pripoveduje isto zgodbo, torej en tak sodoben *Rašomon* (Rashomon, 1951), pa seveda *Memento* (2000), ki se že vrti “nazaj”, tako da tudi ta “nazaj”, podobno kot ostali opisani postopki, služi temu, da narativni prostor pomnoži, razširi, odpre, ter s tem opozori na možnost različnih pogledov in interpretacij, na multiplikacijo resnic. V tem smislu nima *Memento* prav nič skupnega z *Nepovratnim*, čeprav se tudi ta vrti “nazaj”.

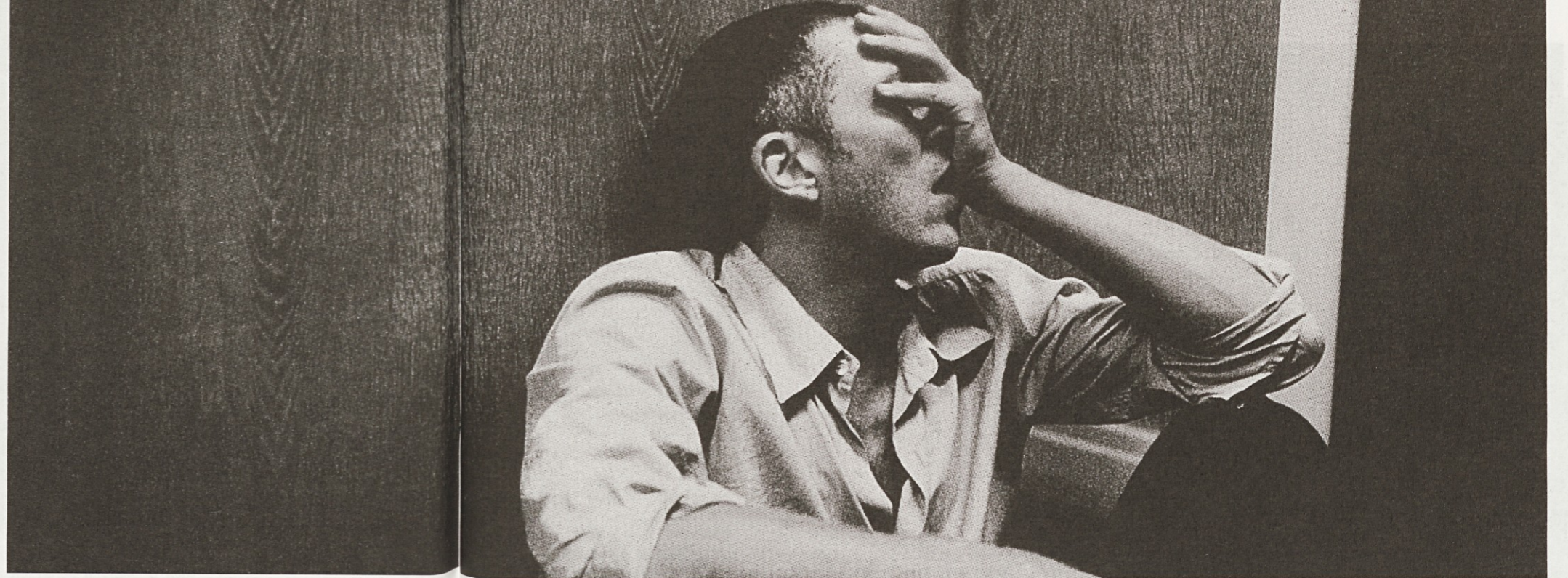
Nepovratno uporablja nekonvencionalno, eksperimentalno narativno formo zato, da skozi njo govori o situacijah, v katerih je resnica ena sama. *Nepovratno*. Če dobro pomislite, je to tudi edino, o čemer ima smisel govoriti, edino, kar je vredno filma. Pri tem, da ta konkretni film, *Nepovratno*, to neobičajno formo uporabi zato, da poveže eno in drugo. Na eni strani linearen tok dogodkov od konca naprej, kot diskurz o spremenljivosti, bolj ko gledamo, bolj se čudimo, iz minute v minuto se spreminja naša vednost, naš pogled, naša interpretacija in resnica tega, za kaj v filmu gre. Na drugi strani govor o popolni nemoči spreminjanja, o končnosti, o dokončnosti, o moči časa, ki “uniči vse”. Kako? Tako, da ta “nazaj” ni enos-

tavno tok od ene k drugi točki časovne premice, temveč kroženje. Gibanje v krogu. Poglejte samo, kako je izpisan naslov, en sam pogled pove, da film, ki ga bomo videli, ni neka odprta struktura, temveč umetnina v najbolj klasičnem smislu, popolna, zaključena celota, ki ji ničesar ni mogoče odvzeti in ji tudi ničesar ni treba dodati. Morda so zato mnogi s klasično umetnostno zgodovinsko izobrazbo brez zadržkov pripravljeno izjaviti, da je *Nepovratno* “lep film”. Ker je “lep” po najbolj klasičnih merilih lepega.

Noé je film praktično naredil sam, sam je napisal scenarij, režiral, snemal in montiral. Lik, ki *Nepovratno* začne, v zanikrni sobi nad Rektumom, še bolj zanikrnim klubom v še bolj zanikrni pariški četrti, ta lik, ki gol do pasu sogovorniku pripoveduje, da je imel samo hčer, pa je izgubil še njo in je zdaj sam, ta neobriti, razpadajoči stavec je Philippe Nahon, bivši zapornik iz Noéjevega prvega celovečerca *Sam proti vsem* in obenem mesar iz njegovega kratkega filma *Meso*. Nahon je tisti, ki pove, da “čas uniči vse”. Noéjev človek, ni kaj. In njegovi moramo biti na nek način tudi mi v dvorani, saj bo samo ta, ki je videl oba prejšnja filma, *Sam proti vsem* in *Meso*, vedel, o čem stari mesar govori, samo ta bo zares razumel njegovo bolečino. In zaslutil prave razsežnosti pojma “nepovratnega”, še preden se je film dobro začel. Tip, ki trenutek za tem besni v klubu, Vincent Cassel, tudi ni pridivjal iz konca filma, od tam, kamor je postavljen začetek te zgodbe, ki smo ji pravkar videli konec (mesar se tokrat pojavi šele na koncu; ko se je že zdelo, da ga ne bo, se je vrnil, do prihodnjic, do prihodnjic – le kaj ima še izgubiti?), temveč iz življenja samega. Je namreč fant Monice Bellucci, in Monica Bellucci, ja, nobenega smisla nima, da še naprej naštevam, tudi ona je tam najprej in predvsem Monica, vprašanje, ali bi bil učinek isti, ko bi se v tistem usodnem trenutku v tistem zapuščenem podhodu znašla katera druga, pa je odveč. Noéjev scenarij je pisan za Monico Bellucci. *Nepovratno* se začne na koncu in s tem že v izhodišču zariše krog, film je nastal v krogu avtorja in njegovih prijateljev, za krog avtorja in njegovih fanov, a vendar to ni običajen, zaprt krog pripovedi. Vključuje elemente tega, čemur običajno rečemo življenje samo, Noéjeve osebne zgodovine in osebne zgodovine njegovih igralcev (začenši z Nahonom, ki je tu dejansko deset let starejši kot v *Mesu*) in diegetskih svetov njegovih prejšnjih filmov, ki tu nastopajo kot življenje samo. Je krog, pri katerem, kot pri Moebiusovem traku, notranost pre-

haja v zunanost in obratno, ne da bi opazili kje in kdaj. Začenjanje na koncu je torej zgolj na prvi pogled goli formalizem, a tudi kot formalizem opravi svojo vlogo, deluje kot nekakšen trik, s katerim nas Noé zamoti, da potem lahko uporabi najbolj elementarne, konvencionalne postopke za to, da nas, kot gledalce, dobi, pritegne, potegne, posrka, tako totalno prevzame in šokira, da se eni odločijo in kar med projekcijo odidejo iz kina. Tu je Noé nadgradil samega Althusserja, pri Althusserju svojo identifikacijo z ideologijo potrdiš v hipu, ko se odzoveš na klic; pri Noéju se prepoznaš v ideologiji takrat, ko pogled obrneš stran – v hipu, ko nočeš imeti nič s tem, priznaš, da imaš s tem vse. Pa to ni nujno eksplicitno nasilje, še najmanj nasilje v obliki, ki je dejansko prikazana na platnu, saj ne gre za to, še najmanj za to, za umor, posilstvo, incest, vse te ekstremnosti, ob katerih ljudje Noéja samega dojemajo kot nasilneža. Podobno so člani skupine Laibach imeli za nacistične, ker so uporabljali nacistične simbole in tematizirali totalitarne praktilne, neverjetno pravzaprav, kako ubogi postajamo ljudje, vse bolj omejeni na golo prepoznavanje istega, brez domišljije, brez vsake možnosti dojemati svet onkraj dobesednih pomenov, vstopiti v svet metafore, razlike. Podobno kot pri Laibachu, je tudi v filmih Gaspara Noéja reinscenacija totalitarnega dispozitiva metoda kritike taistega dispozitiva. V njih fizično nasilje zastopa milijone ostalih, manj ekstremnih in na videz manj nevarnih oblik nasilja, za katere lahko vemo ali ne, vsekakor pa hočemo verjeti, da bi obstajale tudi brez nas in da z njimi nimamo nič. Z načinom, kako Noé pripoveduje zgodbo, kako nas pripravi do tega, da pogledamo stran, ne pokaže samo, da živimo z nasiljem, temveč tudi to, da nam prav ta pogled stran omogoča, da vse možne oblike nasilja in drugih krivic živimo in preživimo. Pokaže tudi, da to ni prav, brez hipokrizije in brez moraliziranja, – ki je, mimogrede, ena najbolj pritlehnih oblik nasilja. Da pri tem vsi sodelujemo, in to prav s tem, ko se delamo, da ne. In da se nikakor ne moremo otresti odgovornosti za to. *Nepovratno*. Prehajanje notranosti v zunanost, zasebnosti v javnost, osebnega v politično in nazaj, to so bile od nekaj temeljne poteze filmske melodrame, a česa tako popolnega, kot je *Nepovratno*, še nismo videli. Nasprotno, že večkrat se je zdelo, da je z melodramo konec in gotovo je imela nekaj pri tem tudi televizija, komaj so izumrle “soap opere”, že je prišla *Sužnja Isaura* in z njo latinsko-ameriške nadaljevanke. Zdelo se je, da je Lars von Trier

edini, ki si še upa s televizijo tekmovati v tem, kdo bo gledalce bolj prepričljivo in zares spravil v jok, najprej med snemanjem filma *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996), ko se je naravnost hvalil, da snema film zato, da preveri, ali film še lahko pripravi gledalce do tega, da zajokajo, še bolj seveda s *Plesalko v temi* (Dancer in the Dark, 2000). Danes ni več edini, kar je tudi prav, saj je tudi na ta način mogoče izmeriti vlogo in pomen filma v sodobnih kulturah. *Nepovratno* gotovo sodi med te sodobne, post-vontrierjevske melodrame, pa vendar jih že tudi presega. *Nepovratno* je popolna melodrama, ker se s preciznostjo ene same poteze, ko zgodbo začne tam, kjer se je končala, postavi onkraj večnega nihanja med gotovostjo in negotovostjo, nihanja, ki povezuje ljubezen in življenje tako, da je ljubezen pravzaprav metafora za življenje, kolikor v ljubezni prekletstvo te meje čutimo bolj kot kadarkoli in kjerkoli drugje. Ljubi, ne ljubi, banalno, a kdo ne pozna tega negotovega iskanja gotovega odgovora, te neznanske želje po gotovosti. *Nepovratno* je izpolnitev te želje. Še preden se začne, vemo, kako se konča. Zato *Nepovratnega* ni tam, kjer so solze znak bolečine. *Nepovratno* se odvija tam, kjer solze že prinašajo olajšanje. Kruto. Življenje je kruto, pravi Clemen Roset, a najbolj kruta od vsega je prav ljubezen. Kruta je, ker mine, vsaka ljubezen mine. Še bolj kruta je zato, ker vemo, da vsaka ljubezen mine, pa se vseeno še kar naprej zaljubljam. Najbolj kruta pa je ljubezen seveda zato, ker vemo, da vsaka ljubezen mine, pa se vseeno vsakič, ko se na novo zaljubimo, zaljubimo tako, kot da bo trajala za vedno. Težko je prenesti nepredvidljivost, a še bolj kruta od tega je popolna gotovost. V razmiku med enim in drugim išče vsak svojo pot. Uslužbenec neke francoske nuclearke, družinski mož in oče, se je odločil, da bo svoje drage ubranil pred jedrsko kataklizmo, kar je storil tako, da jih je vse pobil, sam. Nahon, konjski mesar v *Sam proti vsem*, stori natanko to. Nihče ne ve, kaj bi bilo, ko bi ne storil tega. V *Nepovratnem* pravi, da mu je žal, a to je vse. To je to. Noben izgovor, nobeno opravičilo ne more popraviti tega, kar smo storili, ali pač tega, da nismo storili nečesa, kar bi lahko, nečesa, kar bi – gledano za nazaj – morali storiti. Velja za Marcusa, ki ni ničesar storil za to, da bi Alex v tistem trenutku ne odšla z zabave, kot tudi za gledalca. V domu in v svetu. Brez cinizma in brez ironije. Tisto, kar čas sistematično ukinja, je možnost popravka. Za čas ni opravičila. •





NEPOVRATNO V IZDAJI NEPONOVNLJIVEGA

Vonnegutov pripovedovalec iz romana *Klavnica pet* (1969) predlaga, da bi se z brutaliteto današnjega dne spoprijeli s "tranlfamdorskim" postopkom oziroma obratom, v katerem sta vzrok in posledica obrnjena. Tu najdemo idejo, da je – kljub jasni posledici – manj boleče, če gledamo letenje metkov iz teles nazaj v puškine cevi ali dvige gasilnega aparata od razsute glave nazaj v zrak. Logika obrnjenega zaporedja vzroka in posledice, ki jo uporabi tudi Gaspar Noé v filmu *Nepovratno*, torej ni nikakršna novost na platnih, niti v ostalih panogah, ki tako ali drugače barantajo s fabulo, vendar pa je Noéjev obrat drugače osmišljen od tradicionalnih "tranlfamdorskih" prijemov. Primer: klasika časovnega obrata in efekta, ki ga ta ponudi, srečamo pri angleškem romanopiscu Martinu Amisu v romanu s pomenljivim naslovom *Časovna puščica*. Na začetku srečamo ostarelega zdravnika Toda Friendlya v eni od ameriških bolnic, kjer umira, nato pa mu po obrnjeni kronološki logiki sledimo nazaj vse do mladosti, kjer to isto bitje srečamo kot zdravnika z imenom Odil Unverdorben, medtem ko poln izvornega zanimanja za veselo znanost po naci logiki eksperimentira z obiskovalci Auschwitza. No, če Amis v *Časovni puščici* obrnjen časovni potek zgodbe uporabi za dosledno zaokrožitev vzrokov in posledic v junakovi travmatični Usodi, ki kulminira v Auschwitz, Noé uporabi časovni obrat za ostro stopnjevanje absurda in logiko popolnega naključja; če Amis uporabi obrnjeno časovno pripoved prav zato, da se *katharsis* znajde na koncu, torej tam, kjer smo vajeni srečevati te stvari, Noé zavrti stvar dosledno, kar pomeni, da v *katharsis* butnemo v sami otvoritvi filma ... Katarza? No, ja: najdemo se v katakombah drkaškega homo bara, kjer med orgijami skupaj z dvema skrajno znerviranima tipoma, maščevalcema, Marcusom (Vincent Cassel) in Pierrrom (Albert Dupontel) iščemo Trakuljo, analnega posiljevalca, *bed an sich*. Katarza? Ja, zakaj pa ne, čeprav ni ne duha ne sluha o kaki emocionalni dekontaminaciji, zato pa v nas butne toliko močnejša emocionalna kontaminacija, čeprav ne gre za spoznanje in pomiritev, ampak za brutalni emocionalni

šok, ki zadane v pleksus in možgane: po kakih desetih, petnajstih minutah filma tretjina popoka in gre. Noéjeva *katharsis*, postavljena v otvoritev, sestavljena iz brutalne doze besa in narativnega kaosa, namesto notranjega očiščenja odigra vlogo selekcije. Zakaj pa ne?

Če obrnjeno časovno logiko pripovedi preslikamo na simbolno raven, bi se dalo z malo tveganja povleči Noéjev mini program, ki določa film. To pa je preprosto "kontra". Popolnoma odštekana filmska naracija, od kamere, strahovite brutalnosti in strogo naturalistične filmske deskripcije, pa očitno nenapisani, spontani dialogi, ki so definirani s karakterji oseb in temo pogovora v sceni, grajeni pa na spontanosti, prepričljivosti in realističnosti scene. Emocionalna predoziranost v vsakem smislu. Kontra, drugače, nepričakovano, in to za vsako ceno. Ta Noéjeva igra pa skriva v sebi seveda veliko past: vsaka antikoncepcija je že dolgo del konvencije, biti *kontra* je pravzaprav biti *in*, vsako programsko jadranje proti vetru je pravzaprav jadranje z vetrom. No, to pomeni nič več in nič manj kot dvojno tveganje, dvojna stava na vse ali nič. Naivna ali površna realizacija v tako zastavljenem filmu pomeni smrt, prepričljivost pa je mogoče doseči le s hudim perfekcionizmom. Doseči to stopnjo prepričljivosti, kot jo doseže film *Nepovratno*, in pri tem preigrati tako radikalno različne emocionalne registre, in to, kakor se sliši čudno, s tako instant prijemi, kot so Benettonove reklamne akcije, Ellisovi romani, skandinavski Dogma in pa "tranlfamdorski" časovni obrat, je podvig na kvadrat. In Noéju uspe. Vse je na svojem mestu. Vsaka od desetih filmskih sekvenc deluje kot kratek film, kot mala carverjevska zgodba, hkrati pa se zlivajo v jasno zaokroženo celoto. In znotraj sekvenc ob radikalni brutalnosti najdemo najtoplejši spekter človeških ljubezenskih emocij, ob smrti spočetje, ob nemoči moč, ob velikosti majhnost, ob besnenju racio, ob blazenju cenzuro, ob največji sado mazo drkariji otroke v parku, ki se igrajo z brizgajočo vodo v sončnem popoldnevu. Hudičevo močna učna ura v uri in pol. Enostavno: nepovratno je v Noéjevi izdaji kratko malo neponovljivo. •

ČAS RAZKRIJE VSE



Če so nas Kubrickove *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999) naučile, da se je neko stoletje nepovratno končalo in da začenjamo živeti v časih dokončnega sprijetja fikcije in faksije, nerazločljivosti stanja sanj in stanja stvari, razpetega med najabstraktnjšo oddaljenost systemskega nasilja pomnogoterjenih podob in najkonkretnejšo bližnjo zagat globoke teme intimne, potem smo z *Nepovratnim* prispeli v čas, ko si lahko morebiti ključna vprašanja sodobnega sveta zastavljamo le še na meji med tovrstnimi pomnogoterjenimi podobami in brisanimi prostori. V tem smislu bi bila lahko vest o ločitvi Monice Bellucci in Vincenta Casela (ona se hoče posvetiti karieri, on pa hrepeni po otroku) tisti dežnik, ki bi nas obvaroval dokončnega padca v utripajočo belino Noéjevega stroja, vendar se lahko šele prek nje vprašamo – v kakšnih pogojih lahko individual(izira)na zgodba zaplodi kolektivno izkušnjo? Odgovor *Nepovratnega* nikakor ni boleč zaradi pogojev njegovega nastanka (Noé ga je lahko izsanjal šele potem, ko sta glavna igralca privolila v sodelovanje in s tem zagotovila relativno visok proračun), temveč usoden prav v smislu ukinjanja tiste razdalje, skozi katero smo (vsaj za nazaj) skušali vzpostaviti distanco do brutalnih podob nasilja in s tem gledati do konca. Noé je v obeh predhodnih filmih to nezanosnost blažil, distanciral in ironiziral z "umikom" v Francijo 60-ih in 70-ih, kjer lahko kot nekakšni potujitveni efekti delujejo opozorilni mednapisi, zastrašujoči glasbeni vložki, zvočni šoki in hipni preskoki od totalov na detajle, tokrat pa je razdalja med zunanjo in notranjo podobo ukinjena. Kot da bi ne bilo dovolj, da se zavemo, da nam lahko do živega pride šele tako in šele takrat, ko je vzpostavljeno okolje, v katerem se Marcusu na zabavi zareče in se predstavi kot Vincent (fiktivnemu liku, ki ga igra Vincent Cassel, je ime Marcus) in da lahko med Monico in Alex mestoma zarišemo enačaj, smo prignani v položaj, ko si fiktivne nesreče ne moremo razložiti drugače kot "resnične" ne-sreče.

Bi se končalo drugače, če bi potegnil črtico manj? Bi preživela, če se bivšemu fantu ne bi pokvaril avto? Če ne bi poslušala punce, ki se ji je zdel tunel bolj varen kot prečkanje ceste? Je "moral" v Rectumu umreti še en človek? Zato, ker je Guillermu Nuñezu iz žepa padla denarnica? Na neki, najbolj temeljen in pošten način bi bilo treba ob *Nepovratnem* molčati, molčati zato, da se na eni strani ne bi ujeli v modrovanja o resnici intimne in izgubljene nedolžnosti, "za zmeraj zaznamovane z brazgotinami", na drugi pa v razglabljanja o okusnosti, vzdržljivosti želodca in štetju ljudi, ki so med projekcijami zapuščali dvorano, a nas obenem samo rine proti spraševanju, ali je temeljne stvari, vprašanje časa in nečasa, mogoče premisliti šele takrat, ko nas kdo skozi nesrečo pripelje do belega utripanja svetlobe, do samega časa.

Nikakršno naključje ni, da se ob Noéju tokrat najdemo sredi sveta, prepolnega referenc, ki prevprašujejo smisel – od zaključnega Beethovna, ki ga Noé povzame po *Zardozu* tistega Johna Boormana, ki je v *Odrešitvi* (*Deliverance*, 1971) zrežiral mučno posilstvo, do kadrov-sekvenc kot poklona Kalatozovemu filmu *Jaz sem Kuba* (*Ya Kuba*, 1964) in, končno, plakata astralnega otroka nad njeno in njegovo posteljo. Če je Chion svojo knjigo o *Odiseji 2001* zaključil prav s tezo o astralnem otroku kot potomcu Cruisa in Kidmanove iz *Široko zaprtih oči*, je to bitje v *Nepovratnem* zadnja podoba, ki jo vidimo, preden se nam zvrta na zelenici visoko nad Parizom, zvrta na nebu, zvrta v pulzirajoči belini. Ob tem velja ponoviti del uvodnega odstavka iz Walkerjeve knjige o Kubricku: "Le redki režiserji imajo konceptualni talent – namreč talent za to, da znajo kristalizirati vsak film, ki ga delajo, v kinematografski koncept," ki ga Stojan Pelko ob analizi *Široko zaprtih oči* sklene v tale aksiom: "stroga konceptualna praksa, ki konstruira formo, da bi razkrila vizi-jo". Vedno bolj sem prepričan, da pri *Nepovratnem* ne gre le za preverjanje vzdržljivosti očesa, preigravanje fantazem sodobnega sveta, kritiko nasilja, vprašanje morale, intimne, maščevanja, spoštovanja zakona in zakonov, za dokument o duhu *début de siècle*, temveč prav za ta redek dar konstrukcije forme, ki se razkrije v vizijo – za poskus upo-dobitve (privilegirano kinematografskega) koncepta časa.

Tako "pripovedovalna" strategija vzratnega nizanja dogodkov v temeljih zamaje uveljavljeno mnenje o potekanju časa. Kar naenkrat, takoj po najavni špici, smo vrženi v svet, osvobojen težnosti. V njem kamera in z njo naš pogled plavata po prostoru, ne da bi iskala, temveč zalezovala. Zalezovala takrat in tam, kjer, z besedami Sergeja Daneyja, "izginejo vse orientacijske točke in ni nič več zanesljivo". Gibanje se za hip umiri takrat, ko naleti na dve telesi, masiven blok telesa Philippa Nahona, Noéjevega osrednjega junaka iz prejšnjih dveh filmov, in krhko utrujen treslaj telesa Noéjevega prijatelja Stephana Drouota, "morda najboljšega režiserja naše generacije, ki je jedel preveč amfetaminov in zdaj živi v psihiatrični bolnici". Eden izmed njiju med mnogimi tišinami reče, da "ni kriminala, samo dejanja so", drugi, da "čas vse uniči". In spodaj zatulijo policijske sirene. Vrtoglavo kadra-sekvence kot čista optična in zvočna situacija. Morda svet, ki se vseskozi skuša prizemljiti, postati, pričvrstiti na sedanost teles, a ga njegova neskončna razpetost med preteklost in prihodnost, nazaj in naprej hkrati, sproti odnaša v poljubne smeri. Med trenutek in večnost. Bi se (lahko) končalo drugače, če bi? Bi se sploh (lahko) začelo? Morda svet, kjer akcidence in substanco določa forma časa kot tiste kategorije, ki zmore preizprašati vsak formalen model resnice. Bi (oči) bolelo manj, če bi Noé čas potopil v mnenjsko normalnost in sledil akcijski kontinuiranosti? Bi tedaj sploh zmogli tako daleč, tja, kjer se morebiti lahko soočimo s "čisto prazno formo časa", ne-časom in vse-časom, pulzirajočo belino, morda stanjem stvari znotraj Kubrickovega monolita, morda svetlobo naprave za brisanje spomina iz *Mož v črnem* (*Men in Black*, 1997)? Nekdo je nekaj videl, nekdo je nekaj slišal. Nekdo ni nič videl, nekdo ni nič slišal. Pulzirajočo belino in v njej zvok stroja, tako podobnega brnenju filmskega projektorja.

V njem se tako še vedno in vedno znova skriva eno izmed poslednjih velikih vprašanj, vprašanje časa, Noéjev film pa nas skozenj mestoma gleda kot njegova kratka zgodovina. S triindvajseto serijo *Logike smisla* Gillesa Deleuza bi ga lahko imenovali kar Kronos in Aion, če pa bi začeli v neki drugi poljubni hitrosti in smeri, bi ga prečila časovna puščica Stephena Hawkinga. Na neki, najbolj temeljen in pošten način bi bilo treba ob *Nepovratnem* torej molčati, a skušajmo o njem vsemu navkljub spregovoriti z besedami nekoga drugega: "Zdaj pa predpostavimo, da je Bog sklenil, da se vesolje sicer konča v stanju popolnega reda, prav nič pa ni važno, v kakšnem stanju se začne. Se pravi, da bi bilo vesolje v prejšnjih časih najbrž neurejeno. To pa bi pomenilo, da se nered sčasoma manjša. Videli bi razbite skodelice, kako se sestavljajo in skačejo nazaj na mizo. Toda tako bi videli samo tisti ljudje, ki bi živeli v vesolju, v katerem se nered sčasoma manjša. Menim, da bi takšnim ljudem psihološka časovna puščica kazala nazaj. Se pravi, spominjali bi se dogodkov iz prihodnosti, ne pa tudi tistih iz preteklosti. Ko bi se skodelica razbila, bi se spominjali, da je bila na mizi, ko pa bi bila na mizi, se ne bi prav nič spominjali, da je bila na tleh." (Stephen Hawking, *Kratka zgodovina časa*, CZ, Ljubljana, 1990, str. 137)

Le temps détruit tout. •

NEPOVRATNO?

vlado škafar

Dva imperativa sta na začetku filma oziroma na koncu zgodbe. Metafizični: Čas uniči vse. In etični: Ni slabih dejanj, so samo dejanja.

Mesar, ki se je v *Mesu* strgal z verige in si umazal roke in dušo, ni slabih dejanj, ter *Sam proti vsem* nadaljeval svoj nesmiselni avtistični teroristični pohod animaličnega toka zavesti, čas uniči vse, ki ga na koncu pripelje pred nebeško obličje izgubljene hčerke, v njeno naročje, v njeno mednožje, ni slabih dejanj, v katerem naposled utihne, uničujoč, izničujoč tok misli, na začetku *Nepovratnega* obsedi gol v svoji postelji, začenjajoč iz nič, po prestani zaporni kazni, začenjajoč znova, v mirnem, čemernem simpoziju s svojim filozofskim prijateljem, ki mu postavlja nove tirnice: "Človek zajebe, pa rečejo, da je to grozno. To je tragično. Ni slabih dejanj, samo dejanja so. Pomeni, da moraš začeti od začetka. Moraš se boriti. Moraš živeti."

Potem začne film od konca. Od rektuma.

Kamera, ki se v prologu kakor nenadzorovano spreha po telesih Mesarja in prijatelja, sredi njune razprave o smislu življenja, smislu nadaljevanja, se sname s tečajev, se sname s filmske roke in osvobodena zaplava v življenje, na ulico, proti dnu, v Rectum, razvpito zbirališče homoseksualcev in radikalnih izživljalcev spolne sle, kar naj bi po obstoječih družbenih normativih in še bolj po vladajoči morali dejansko predstavljalo rektum družbe, torej v to stran življenja, ki je pravkar proizvedlo nove mrliče in o katerega smislu se sprašujeta razpadajoča modreca zgoraj.

Tudi svet je s tečajev, središča ni več, nobene oprijemljive točke ali avtoritete ni (brez boga, morale, smisla), nobene reference (kaj je zgoraj, kaj spodaj), celo gravitacije kot da ni več. Izgubo središča napovedo sanje mlade nosečnice Alex (Monica Bellucci) na začetku zgodbe, na koncu filma, ko se rajski svet sprva idilično vrti okrog osi (gumi-

jaste vrtno vodne cevi) kot gramofonska plošča, mirno, nato pa vse hitreje, dokler ga dobesedno ne vrže s tečajev in ga divje, nenadzorovano odnese, izgubijo se koordinate, zadnji obrisi zemlje, zemeljskega, začne se njegovo zadnje potovanje, odiseja v srehljivo stroboskopsko belino, do konca, v njeno središče, do izničenja. Sanje o izgubljenem raj.

Osvobodena kamera se vrže v igro s takšnim svetom, oddaljena in igriva, na videz nesramno neprizadeta, celo pred obličjem smrti, toda to je le začetni videz, ki ga ustvari vzratna pripovedna strategija, na koncu filma pa začetek zgodbe (začetek zgodovine spremljanja te zgodbe) razkrije drugačen dispozitiv kamere, ki je vse prej kot objektiv. Že res, da je kamera osvobodena tečajev, običajnih fizičnih kinematografskih zakonov, a le za to, da se lahko bolj zlije s pripovedovalcem in pripovedovanim, ne le z njegovim očiščem (*view finder*), pač pa z njegovim stališčem (*point of view*). Tu je prva velika etična lekcija Gaspara Noéja (ki jo kot tako posebej poudarjam, glede na to, da so mu oponašali prav etiko), avtorjev nespregledljiv etični imperativ, da kamera, naj je še tako živa (tudi v trendovskem smislu), ne sme in ne more biti ločena od pripovedovalca (avtorjevega *alter-ega* v polju pripovedi – diegeze), tudi ne od njegovega moralnega stališča. Kamera je torej Noéjev subjektiv, ki od zaključne špiče proti domnevemu začetku njegove božanske komedije v devetih krogih prehodi pot iz pekla v nebesa, od pogube maščevanja do blaženih sanj pričakovanja otroka, v izjemni in nepopustljivi filmski formi, v kateri kamera dobesedno čuti življenje, ki se ga dotika. Na začetku zgodbe, proti koncu filma, je mirna, očarana spričo ljubezni, ki se razodeva v sproščenem posteljnem ljubimkanju dveh teles, Marcusa in Alex, kakor tudi v njenem spoznanju nosečnosti, potem jo, tako kot zgodbo Marcusa in Alex, vznemiri prihod tretjega, Pierra, Alexinega

bivšega fanta, ki ju spremlja na zabavo, tam seizmografsko meri naraščajoče napetosti, vrhunec zlitja s pripovedovalčevim doživljanjem zgodbe in hkrati njegovim etosom pa doseže v prizoru posilstva, spričo katerega preprosto obstane, pade na tla in onemi, popolnoma nemočna, da ne more niti zapreti oči. To je točka nič, točka nič, ki ji sledi besnilo maščevanja, nepovratna pot v pogubo. Kamera z visoko napetostjo sledi slepilu maščevalnega pohoda in ob prihodu v Rectum prizadeto podivja, kakor bi želela v strahovitih kadrih-krčih, kadrih-krikih razglasiti svoj dokončni obup spričo surove potrditve nepovratnosti in spoznanja – da čas uniči vse. Kameri ne preostane drugega, kakor da zapusti ta svet in se odvrti v temo.

Nazorna surovost Noéjevih podob je nedvomno v službi šoka, pretresa, tako čustvenega kot moralnega, ki pa je v kontekstu pripovedi nikakor ne gre enačiti z objestnim ekshibicionizmom, sicer tako značilnim za sodobna filmska dela. Surovi naturalizem Noéjeve pripovedi je zgolj videz, podoba tega filmskega dispozitiva, ki je v svojem bistvu alegoričen. Njegova forma ni daleč od zgodovinskega ekspresionizma, ki je z divjimi potezami, včasih patetično, včasih ironično, slikal podobe izgubljenega raja. *Nepovratno* je simbolna, ne realna oziroma realistična forma. Na tej točki se je spočelo veliko tistih nesporazumov, ki so film neupravičeno obsodili. Če film oluščimo ekspresionističnega nanosa in aktualnih atributov, se pred nami odkrije preprosta in jasna alegorija, figura ljubezni na tnalnu rablja časa. *Nepovratno* je alegorija – ki je postala meso. Seveda pa je prav v tem mesu skrivnost njenega učinka za današnjo rabo. Brezkompromisen napad na gledalčeve čute in moralo je sredstvo učinkovite senzibilizacije otopele percepcije, zaradi katerega gledalec fizično doživi ne le prizore skrajnega nasilja in razčlovečenja, ampak tudi tako abstraktno kategorijo, kot je čas, njegovo uničevalno naravo, dobi fizični občutek lastne nemoči vpričo njegove nepovratnosti in ravnodušnosti, globoko frustracijo, ker času ni mar za nas. Čas v *Nepovratnem* namreč v resnici ne teče nazaj, vzratna pripoved kot strategija njegove nemogoče rekonstrukcije postreže le časovne preskoke v času nazaj, znotraj izbranih epizod pa čas enako neusmiljeno teče naprej in samo naprej, še huje, prav zaradi vzratne forme je ta tek časa še toliko bolj boleč, saj gledalec vsakič znova ve, se peklensko zaveda, k čemu

tako nepovratno in nepopravljivo teče. Svojo pripovedno strategijo je Noé primerjal z grško tragedijo, ko so bili tedanji "gledalci" prek inštitucije zbora prav tako vnaprej obveščeni o dogajanju, ki bo v dramski formi sledilo. "Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi," torej, na drugi strani pa neprehodni zid slepilne stroboskopske luči namesto pomirjujoče beline obljubljenih nebes.

Ključno vprašanje Noéjevega filma nazadnje je, ali uvodna imperativa zares pomenita končni odgovor, nepovratno spoznanje, dokončni obup, ali pa kot pravo umetniško delo odpira vprašanje. Odločitev za vzratno pripovedovanje sicer implicira ironijo spoznanja, da je do sreče mogoče samo po (seveda nemogoči) vzratni poti, oziroma duhovito potrjuje znano iskrico, da srečni konec ni nič drugega kot začetek konca sreče, pred katerim se pripoved lahko pravočasno ustavi, resnično življenje pa se ne more. Toda, ali ta odločitev, podobno kot sama odločitev za umetniško ustvarjanje, ne govori o tistem, še bolj neuničljivo človeškem, želji po življenju, želji po upanju, želji po veri v svet, v smisel, v kreacijo, in je torej v svojem bistvu upor proti niču? V odločitvi za vzratno pripoved vidim izraz tistega pragmatičnega imperativa iz zaključka prologa ("Moraš se boriti. Moraš živeti."). Vzratnost pripovedi je izraz avtorjevega upora nepovratnosti. Obupano spoznanje v vzratni formi trči z obupno željo, ne po povratku časa, pač pa po njegovi rekonstrukciji, kar je ena od oblik upanja in vere. Od tod sploh smisel tega boleče lepega poskusa rekonstrukcije časa, rekonstrukcije ljubezni, ki se vendarle konča v nebesih, čeprav nepovratno izgubljenih.

Nepovratno je film o upanju, navkljub določenosti človeške usode spričo uničevalne narave časa. Noéjevo upanje je videti v ljubezni, intimi dveh, ki rodita tretjega, navkljub spoznanju, da je to rojstvo, kakor življenje, le za smrt. O tem priča edini posnetek v filmu pri naravni (dnevni) svetlobi, posnetek speče Alex, ki se drži za trebuh, v katerem nastaja otrok (*The Ultimate Trip*, pravi napis na plakatu za Kubrickovo *Odisejo*). Čas bo (lahko) vse to uničil, a tega trenutka, takih trenutkov, vseeno ne more izničiti. V tem je avtorjev etični korektiv negativnosti metafizičnega imperativa. Cassel in Bellucci sta (podobno kot Kidman in Cruise v Kubrickovih *Široko zaprtih očeh*) za to spoznanje žrtvovala celo svoje skupno življenje. •





foto: Matej Povše

med zakonodajo, trgom in samoregulacijo – kalna voda in v njej slovenski film

Slovenski nacionalni kinematografiji manjka (najmanj) dvoje, gledalcev in denarja (seveda ne nujno v tem vrstnem redu oziroma navadno v neizogibni navezavi drug na drugega) – tako pravijo in se strinjajo vsi protagonisti, ki nastopajo na tem področju, od ustvarjalcev in producentov do prikazovalcev ter distributerjev, pa tudi tam, kjer naj bi omogočali in skrbeli za širše filmske dejavnosti, kot so arhiviranje, raziskovanje ali izobraževanje, se pritožujejo nad takšno in drugačno podhranjenostjo slovenskega filma.

Zadnja leta domača produkcija raste in dobili smo nekaj ne samo zelo dobrih, temveč, sodeč po udeležbi in nagradah na številnih tujih pomembnih festivalih, tudi mednarodno uspešnih filmov, kinematografi oziroma razni multi, giga, megaplekski rastejo kot gobe po dežju, naivno občinstvo z navdušenjem dre vanje, vsota filmu namenjenega proračunskega denarja pa se vsaj drastično krči ne več, če že ne raste ..., in komu bi se verjetno zategadelj utegnilo zazdeti, da je takšno klicanje boljših dni za domači film neutemeljeno, odvečno, da je prihodnost filmske prakse in umetnosti na Slovenskem preskrbljena ter svetla, preveč svetla, da bi jo bilo treba preizprašati.

A časi, ko se spremembe na filmskem področju po dolgih letih zopet pogosteje omenjajo med cilji, prioriteta in celo med ukrepi, ki si jih je ministrstvo za kulturo (v nadaljevanju MK) zadalo za leto 2003, kar sami kličejo po razpravi in po tem, da se čimbolj natančno in brez sprenevedanja, predvsem pa pred očmi javnosti (ta je bila namreč tista, ki je filme tako plačevala kot gledala doslej in oboje bo počela tudi v prihodnosti) pretrese položaj vseh akterjev slovenske kinematografije, da se razgrne obstoječe odnose med njimi, še zlasti pa bi bilo potrebno raz-

ziskati možnosti njihovega sodelovanja. Za največji, če ne kar edini problem filmarjev šteje ravno komunikacija. Ta je pomanjkljiva, največkrat enosmerna in izredno težko uskladjiva glede vprašanj, ki se zasklanjajo filmu v naši državi: kam si želi priti in kako bo tja prišel?

priprava novega, zgodovina starega: v začaranem krogu

V *Analizi stanja na področjih kulture in predlogu prednostnih ciljev* (Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, Ljubljana 2002), ki je izšla konec decembra, lahko preberemo, da med prioritete v letu 2003 spada tudi sprejetje celovitega zakona o filmu. Ta naj bi "izvedbeno in finančno povezal vse segmente ..." ne več samo v kinematografiji, ampak v celotnem "... avdiovizualnem sektorju in s tem omogočil razvoj vseh oblik avdiovizualne produkcije". Takšen predlog seveda ne bi smel biti nikakršno presenečenje.

Najprej zato, ker na novi filmski zakon čakamo najmanj od leta 2001, ko so bile na tem področju sprejete tudi zadnje spremembe, povezane s tako imenovano "evropsko harmonizacijo", ki je odprla vrata tujim producentom in je zaradi evropskih teženj po svobodnem trgu ponudbe in storitev ukinila dovoljenja, za katera so do tedaj morali zaprositi tuji producenti za delo pri nas. Istočasno pa je bil na MK, kjer je v tistem obdobju poveljeval Rudi Šeligo, spisan in tudi za obravnavo v parlamentu predložen osnutek filmskega zakona, ki je poleg neogibnega usklajevanja z Evropejci med zakonska določila poskušal uvesti še dodatne finančne vire za slovenski film. Za tega vse od leta 1994, ko je bil ustanovljen Filmski sklad, (pa do danes) velja, da je prepuščen sred-

stvom iz proračuna in skromnim drobtinam, ki jih prispeva javni zavod RTV Slovenija ali jih zberejo producenti. Nov denar naj bi pritekel od obdavčene kinovstopnice, obdavljenih videoteke ter od pristojbin, ki naj bi jih plačevala javna televizija. Predlog v takšni verziji, torej z dodanimi točkami o dodatnem financiranju, takrat ni bil sprejet, ker so na odobru za kulturo menili, da je nedodelan, časa za dodelavo pa ni bilo. Zato so sprejeli sklep, ki je vlado oziroma MK zavezal, da do konca leta 2001 pripravi predlog za nov, celovit zakon o kinematografiji. Morda ni odveč podatek, da je bil ravno takšen "celovit zakon o kinematografiji" že prvi osnutek filmskega zakona, ki ga je na začetku devetdesetih predlagalo Društvo filmskih ustvarjalcev, a je MK vztrajalo pri tem, da bo kulturni zakon krovni in ne razdrobljen na posamezna področja, ter naposled z blagoslovom parlamenta ustanovilo Filmski sklad, ki pa se je osredotočal samo na produkcijo, češ da samo ta potrebuje državno zaščito in podporo, medtem ko so ostali deli kinematografije, denimo reproduktivni del s prikazovalci in distributerji, lahko prepuščeni trgu.

Nič nenavadnega ni niti to, da danes prej in lažje kot o zakonu o filmu govorimo o zakonu o avdiovizualni kulturi. Sodobno kinematografijo težko obravnavamo tako, da jo ločujemo od drugih avdiovizualnih produkcij, videa in televizije – digitalizacija navsezadnje velja za eno izmed glavnih smeri, v katero se bo razvijala avdiovizualna produkcija in z njo tudi klasični kinematografski procesi –, združevanje teh sicer tudi posamično obstoječih avdiovizualnih disciplin pod skupni imenovalec pa tako ali tako poznajo že skorajda povsod po Evropi in svetu. Kolikor se povezuje teh področij zdi precej logična, pa je problematična že sama opredelitev tega, kaj slovenska (oziroma nacionalna) avdiovizualna produkcija sploh je. Zakon o medijih jo določa v prvem in drugem odstavku 68. člena, ki se glasi:

1. Slovenska avdiovizualna dela po tem zakonu so tista dela, ki so izvorno producirana v slovenskem jeziku, ali dela, ki so namenjena madžarski ali italijanski narodni skupnosti v njenem jeziku, ter dela slovenskega kulturnega izvora iz drugih področij umetnosti.

2. Avdiovizualna dela iz prejšnjega odstavka so le tista, ki so na kakršenkoli način izražena kot intelektualne storitve s področja književnosti, znanosti in umetnosti.

Zakonska določba v prvem odstavku 68. člena za določitev "slovenskih avdiovizualnih del" postavlja za prevladujoče merilo kriterij jezika in "zamegljuje" v drugih državah prevladujoč kriterij izvora oziroma prebivanja ustvarjalcev in avtorjev; ta kriterij je uporabljen le v zadnjem stavku prvega odstavka, ki med slovenska avdiovizualna dela prišteva tudi "dela slovenskega kulturnega izvora iz drugih področij umetnosti". "Zaradi takšnega zakonskega besedila se postavljajo različna vprašanja, denimo naslednje: ali je delo, ki ga na primer v Italiji (kot državi izvora) ustvari italijanski ali avstrijski avtorji v slovenskem jeziku, po našem medijskem zakonu "slovensko avdiovizualno delo"? Po italijanski oziroma avstrijski zakonodaji to zagotovo ne bo "slovenska avdiovizualna produkcija". Po besedilu evropske TV direktive in *Konvencije o čezmejni televiziji* pa je to evropsko delo, pa naj bo v kateremkoli jeziku, italijanskem, avstrijskem ali slovenskem. Da bi dobili jasno opredelitev, kdaj je neko avdiovizualno delo tudi nacionalno (denimo slovensko, kot v našem primeru), bi poleg kriterija jezika potrebovali kriterij izvora del, in sicer del slovenskih ustvarjalcev oz. avtorjev ali del, ki jih izvajajo slovenski avtorji, in del, ki so izražena v slovenskem jeziku." (Medijska preža, poletje/jesen 2001)

priprava osnutka: celovitost in sinergičnost

Novi osnutek zakona o avdiovizualni kulturi, ki ima že ta trenutek več kot enoletno zamudo in nejasno (zaenkrat še delovno) ime, zdaj menda pospešeno pripravljajo na MK. Predlog zanj so tam vse od leta 2001 zbirali na sestankih

ekspertne komisije (v sestavi Mirana Zupaniča, Igorja Koršiča, Špele Štrubelj, Nerine Kocjančič, Metoda Pevca, Silvana Furlana, Bojana Vivoda, Vladimirja Peruničiča, Blaža Jamška, Francija Zajca, Aleša Pavlina, Alojzija Tršana, Danijela Hočvarja), a so jih, na MK pravijo, da zaradi domnevne neučinkovitosti in neuskladenosti stroke v pristopu do temeljnih vprašanj, že lani ukinili: "Glavna nestrinjanja so bila okrog dileme, ali naj se zakon širi na nove vsebine, s katerimi bo poskušal regulirati vsa avdiovizualna območja in ne samo kinematografskega, ali pa naj se samo dopolni besedilo že obstoječega zakona o Filmskem skladu. V končni fazi je prevladalo mnenje, da pripravljamo celovit zakon, ne več samo zakona o filmu." Za ureditev preambule, ki bo šele že spisana ponovno romala v roke komisije, so določili svetovalca ministrice in bivšega direktorja Filmskega sklada, Toneta Freliha, z njim pa pri pripravi sodeluje tudi vodja zdajšnjega oddelka za medije in avdiovizualno kulturo na MK, dr. Sašo Gazdič. Pri sestavi zakona je seveda potrebno širše, interdisciplinarno delo, v katerem se povezujejo oddelki na MK; podoba in vsebina novega zakona bosta morali biti usklajeni tako s širšo kulturno politiko kot z vsemi drugimi zakoni, na katere se bo navezoval tudi avdiovizualni, torej z zakonom o uresničevanju javnega interesa na področju kulture, pa z medijskim zakonom ...

Na MK svoj osnutek, ki je menda "že napisan, a še ni zrel za presojo pred komisijo", tako Frelih, sicer izredno ljubosumno varujejo in ga javnosti še niso pripravili postaviti na ogled. Po pogovoru s Sašom Gazdičem in Tonetom Frelihom, pa tudi z nekaterimi drugimi člani bivše ali vsaj nedelujoče ekspertne komisije ter "neodvisnimi" poznavalci filmskega področja in medijev, ki so prispevali svoja mnenja pred nastankom tega preglednega članka, ter na podlagi zapisanega v Analizi stanja na področjih kulture in predlogu prednostnih ciljev (avtor je prav tako Tone Frelih) je nekaj sprememb, ki se obetajo filmu oziroma tako imenovani avdiovizualni produkciji na Slovenskem, bolj ali manj jasnih. Kaj naj bi torej prinesel novi zakon? "Poleg prve bistvene novosti, ki je že ta, da se prvič govori o področju avdiovizualnega, je druga novost, da naj bi zakon (oziroma vsaj osnutek zakona) poskušal identificirati tudi izvenproračunska sredstva, ki jih bo potrebno pridobiti za delovanje tega avdiovizualnega sistema. Najprej pa bo potrebno postaviti subjekt, ki bo lahko opravljal povezovalno funkcijo tega področja," razlaga Frelih.

1. krovna organizacija za povezovanje in nadziranje področja

"Razmišljamo o tem, da bi se Filmski sklad preoblikoval v Avdiovizualni sklad in že z novim imenom bi si pridobil nova polja delovanja. Ne samo produkcijo filma, ampak tudi distribucijo, prikazovanje, ne samo kinematografije, tudi medije. Izbajali bomo iz tega, kar v Sloveniji že imamo – Filmski sklad, Filmski studio Viba film, Filmski arhiv, televizije, Kolosej in druge prikazovalce ... – in to bomo povezali v mrežo," pravi Frelih. Na vprašanje, kako bo novi "subjekt" organizacijsko urejal povezovanje te izredno raznolike avdiovizualne krajine, pa odgovora na MK še nimajo, zaenkrat ostaja pri tem, da naj bi se pod njim združile vse avdiovizualne dejavnosti, ki se jim nakazuje državni denar, takšna organizacija celotnega področja pa bo morala predvsem spodbujati sinergično delovanje njenih notranjih akterjev. "Na ta način bi dobili tudi enotno administracijo, ki je bolj racionalna, lažje bi prihajalo do medsebojnih oplajanj, denimo med filmom in televizijo, prikazovalci, distributerji, zato pa posledično tudi do intenzivnega razvoja celotnega področja, kar bi prineslo ugodnosti vsem, tudi tistim, ki jih na začetku morda ne bodo videli. Ključna bi bila produkcija, ki je zdaj podfinancirana in zato deluje amatersko, s tako mrežo pa bi se lahko uredile tudi druge težave, več bi se lahko vlagalo v pripravo projektov, v promocijo, ki je pri nas zelo slaba, obstajale bi tudi podpore za modernizacijo kinodvoran, za producente bi uvedli posofila pod ugodnimi

pogoji, subvencije za tržno manj zanimive projekte ...", je prepričan Igor Koršič z AGRFT. "Naloga MK je, da pridobi razpršene ude kinematografije in jih prepriča, da je skupno vlaganje v takšno organizacijo tudi v njihovo korist."

zmeda v obstoječi infrastrukturi: neprofesionalni odnosi in kopica nejasnosti

Položaj celotne filmske dejavnosti na Slovenskem je ta trenutek dokaj nesrečno urejen, saj se posamezne dejavnosti znotraj polja kinematografije poslužujejo karse-da neenotnih principov poslovanja. Na eni strani imamo s finančnim deležem iz državnega proračuna (a seveda ne z zadostno visokim, če vprašate filmarje, ki opozarjajo na neizkoriščen kreativni potencial) (ne)urejeno produkcijo, izobraževanje bodočih filmskih ustvarjalcev in arhiviranje filmskih materialov. Na drugi strani imamo prikazovalske in distribucijske dejavnosti, ki so zaradi programskih učinkov (gre za podobo, značaj prikazanega filmskega programa) sicer prav tako del filmske kulture, a so namesto od velikodušnosti države odvisni od zaslužka na trgu. Ta "kulturna" odgovornost je še zlasti na strani distributerjev, ki si s prikazovalci bodisi delijo finančni izplen (60% gre producentom, 40% distributerjem) bodisi se z njimi celo povezujejo. V Sloveniji imamo okrog 90 kinematografov (veliko jih deluje tudi v obliki društev in zavodov za kulturo), število prikazovalcev pa še raste. Med največjimi so Kolosej Kinematografi in Ljubljanski kinematografi (Vič, Komuna, Kompas), Kinematografi Maribor, Kinopodjetje Kranj in Celjski kinematografi, med njimi pa premoremo primere, ki v isti hiši združujejo prikazovalca in distributerja. To so Slovenska kinoteka, Cankarjev dom, ki z izdatno subvencijo Eurimageda opravlja funkcijo art kina (na tem področju mu bo nekoč konkuriral Kinodvor, ko ga bomo dočakali), ter Kolosej oziroma Ljubljanski kinematografi, monopolist, ki ima pod svojim okriljem več kot 50% gledalcev na celotnem slovenskem prikazovalskem trgu. So pa marsikje, celo na MK mnenja, da v Sloveniji navkljub prikazanim podatkom o prikazovalskem monopolu ne moremo govoriti. Problematičen ni samo reproduktivni del slovenske kinematografije, nenehnim peripetijam smo priče tudi v produkcijski sferi. Ta je, razen tako imenovane neodvisne produkcije, ki se zadnja tri leta postavlja na noge, v celoti v naročju Filmskega sklada. Naloge slednjega so jasno opredeljene v statutu in pomenijo kontinuirano programiranje, načrtovanje in omogočanje filmske proizvodnje, ki se financira iz državnega proračuna, nadzoruje delo in porabo javnih sredstev s strani izvajalcev nacionalnega programa, zbira predloge za sofinanciranje ... Obenem mora Filmski sklad zagotavljati promocijo in tržno eksploatacijo slovenskega filma v državi in tujini, skrbeti za razvoj reproduktivne kinematografije kot kulturne dejavnosti, vzpodbujati ponudbo in distribucijo umetniškega filma ... Če sodbo o opravljanju privzetih odgovornosti in transparentnosti poslovanja uprave ter nadzornega sveta prihranimo za to poklicanim sodnikom, pa bi morali imeti res kratek spomin, da bi nam uspelo pomesti pod preprogo številne spore Filmskega sklada z avtorji in še zlasti neprofesionalne odnose s producenti, ki smo jim bili priče v preteklosti. Spomnimo se samo zadnjega in največjega škandala, s katerim se je lansko jesen še pred samim začetkom žalostno končalo snemanje najbolj ambiciozno zastavljenega projekta Filmskega sklada doslej, *Stelle del nord* režiserja Karpa Godine. Takšni izginuli, propadli, a že (vsaj delno) financirani projekti so se iz Sklada izvijali že prej; to so bili *Kačja roža*, *Feliks*, pa *Mokuš* ... Novo vodstvo v javnih izjavah zagotavlja, "da se bo v prihodnosti še bolj posvečalo skrbni predpripravi projektov, da ne bo več prihajalo do nesporazumov in neizpolnjevanja obveznosti z različnih strani." (Dnevnik, 21. 12. 2002)

Tudi producenti (tako kot prikazovalci in distributerji), v Sloveniji imamo kar 29 produkcijskih hiš, delujejo kot gospodarska podjetja (in sicer z omejeno odgovornostjo), finančna sredstva za realizacijo filma pa v večji meri (80%) pridobivajo od Filmskega sklada, prek katerega jih najame režiser. V Evropi, v Ameriki pa sploh, poznajo nekoliko drugačno prakso, saj so tam producenti tisti, ki izberejo projekt (z režiserjem vred ali še režiserja zanj) in sami pridobijo tudi finančna sredstva. Pri nas ta del znaša le preostalih 20% sredstev. Kot koproducent je pri večini slovenskih filmskih projektov sodelovala tudi TV Slovenija. Medtem ko tudi na MK menijo, da je odvisnost filmskih producentov od subvencij Filmskega sklada prevelika, producenti omenjajo še več težav. Pritožujejo se, da se njihov položaj razlikuje od evropske situacije predvsem po tem, da je vloga producenta zvedena na direktorja filma in da producenti v Sloveniji nimajo zadostnih kompetenc, čeprav bi morali pri nastajanju filma enakovredno sodelovati tako z režiserjem kot s scenaristom.

Poleg tega že dlje časa opozarjajo tudi na monopolni položaj javnega zavoda Filmski studio Viba film, ki ima v pogojih poslovanja Filmskega sklada privilegirano mesto, saj mora producent, kadar realizira film, sofinanciran od Filmskega sklada, uporabiti tehnično opremo in storitve Viba filma – v obsegu, ki ga določata Vibina tehnična usposobljenost in opremljenost, na drugega ponudnika pa se lahko obrne šele, če mu Viba film ne more omogočiti ustrezne tehnične opreme in storitev. Tako lahko pride do tega, da mora producent sodelovati z Vibo tudi v primeru, ko na primer najde cenejšega, ugodnejšega ponudnika določenih storitev. Gospodarsko interesno združenje neodvisnih produkcij je konec jeseni že vložilo pobudo za oceno ustavnosti odnosov med javnim skladom Filmski sklad in javnim zavodom Filmski sklad Viba film ter drugimi nosilci produkcijske in reproduksijske dejavnosti v Sloveniji. Trenutni položaj Vibe naj bi bil neprimeren tudi po predpisih evropske zakonodaje, saj poleg prednosti, ki jih kot javni zavod že ima pri uresničevanju nacionalnega filmskega programa, obenem deluje še kot gospodarska organizacija in s svojo tehnično opremo nastopa na trgu, kjer konkurira zasebnim ponudnikom storitev. Kakšen bo status Vibe v prihodnje, še ni znano. Predstavljene so bile že vse mogoče različice, od nespremenjenega statusa javnega zavoda do gospodarske družbe z javnim interesom, pa do povsem običajne družbe z omejeno odgovornostjo. Na MK so poudarili, da primerno pravno in organizacijsko obliko, ki bo zagotovila oboje – torej da bo Viba služila kot tehnična baza slovenskega filma (saj je zato po njihovem mnenju daleč najbolj opremljena), obenem pa bo še naprej nastopala in prodajala svoje storitve na trgu –, še iščejo.

Pod novo krovno organizacijo naj bi sodil tudi zdajšnji Sklad za avdiovizualne medije. Ustanovljen je bil leta 2001 z zakonom o medijih, in sicer z namenom, da bi ustrezno spodbujal razmah domače avdiovizualne produkcije. Od tedaj obstaja kot evidenčni račun na MK; vanj se stekajo proračunski denar in sredstva iz posebnih pristojbin, ki bi jih morale prispevati televizije. Prvo, v višini 8% (od vsakega uporabnika njegovih storitev), naj bi plačevali vsi operaterji, ki razširjajo rtv signal, drugo, ki znaša 3%, pa naj bi plačevali vsi izdajatelji programov. Obe določili sta končali pred ustavnim sodiščem (na prvo so se pritožili kabelski operaterji, na drugo pa komercialna televizija Pro plus, pa tudi zavod RTV Slovenija). Načeloma naj bi z zbranim denarjem financirali projekte, s katerimi se na razpise (prvi je bil zunaj julija lani) lahko prijavljajo vsi ustvarjalci avdiovizualnih projektov (in tudi vse "obdavčene" televizije), med katerimi potem izbira posebna komisija. "Na ta način naj bi se odprle večje možnosti za neodvisne producente, dosegli pa naj bi tudi nekakšen eksterni vpliv na vsebino in kvaliteto programov televizijskih postaj. Tako delujejo vse evropske televizijske mreže, v Franciji tako pridobijo največji del

finančne pogače: televizije so financirajo v sklade in pridobijo omejene pravice za izkoriščanje teh sredstev. Takšen sklad je zametek, kako naj bi deloval, združeval celoten avdiovizualni sistem oziroma zakon,” zatrjuje Metod Pevec iz Društva filmskih ustvarjalcev.

2. kam po (dodatna) denarna sredstva?

Finančna konstrukcija takšne krovne organizacije poleg proračunskega denarja predvideva tudi drugače pridobljena sredstva, ki naj bi v prihodnje celo zmanjšala tovrstni neposredni državni priliv. V Evropi, s katero se radi primerjamo ali se po njej vsaj zgledujemo, tudi pri pripravi zakona o avdiovizualni kulturi (in iskanju rešitev zanj), je tak način vzporednega, dodatnega financiranja že dolgoletna praksa in nobena (vsaj ne od pomembnejših filmskih) dežel ne pozna izključno proračunskega financiranja filmske branže, vsaj ne neposrednega. Izjeme so Islandija, Norveška in Švica, v veliki meri tudi Španija. Večina se jih zateka k izkoriščanju posrednih sistemov javne pomoči, denimo v obliki davčnih olajšav ali drugih mehanizmov, s katerimi podpirajo domače ustvarjalce. Navsezadnje se film v Evropi (za razliko od povsem tržno naravnane Amerike) prej kot z industrijo le povezuje s kulturo, umetnostjo in nacionalno identiteto, zaščita slednjih pa se zdi vredna in potrebna vsaki odrasli, pametni državi. Tako bi morala delovati tudi politika v Sloveniji, saj je v primeru majhnih držav z ravno tako majhnim in omejenim trgom področje kulture še veliko bolj izpostavljeno tujim vplivom in pritiskom kot v močnejših, bolj urejenih evropskih deželah (v Franciji, Veliki Britaniji, Nemčiji...), pa še tam se, kot že rečeno, odločajo za takšno ali drugačno regulacijo ... Seveda pa gre v prvi vrsti za politično voljo in razvojne strategije države, v skladu s katerimi se sprejemajo takšne odločitve. In tudi tam, kjer je odnos do filma precej oddaljen od slovenske ignorance – kjer obstaja zavest o pomembnosti tega, kar se kaže v kinu in na televiziji, kjer razumejo, da se bodo posledice tega, kar se gleda danes, slej ko prej odrazile oziroma se že odražajo v nizki kvalitativni ravni ter v prevladujočemu cenenemu okusu občinstva, kakršnega nam tako marljivo privzgapajo –, vedo povedati, da so se na začetku srečevali s kopico težav in nasprotovanji. Najlepši primer tega, kaj se zgodi s kinematografijo, ki jo država nezaščiteni prepusti trgu, je zdaj popolnoma razsut nekdanji velikan filmske umetnosti, danes pa iz filmskega zemljevida skoraj povsem izginuli italijanski film.

In še to: nad neposrednimi proračunskimi subvencijami se vse prej kot navdušuje Svetovna trgovinska organizacija (z Američani na čelu), saj je že na pogajanjih o kulturnih dobrinah in uslugah, ki so potekala leta 1999 v Seattlu, predstavila za evropske razmere precej usoden predlog, po katerem naj bi države za financiranje filma ali drugih avdiovizualnih izdelkov lahko namenjale kvečjemu do 5% v celotni “avdiovizualni proračun” neke države (denar, ki se steka v Filmski Sklad, niha med 3 in 4% celotnega kulturnega proračuna, lani je bilo to 655 milijonov tolarjev). Predloga zavoljo francoskega zagovarjanja načela kulturne izjeme oziroma raznolikosti sicer niso sprejeli, stališče WTO, ki ji je edina vrednota svoboden trg (zagotovo pa to nista ne umetnost ne kultura ali kakšne druge nacionalne dobrine), pa je verjetno s tem dovolj jasno predstavljeno.

predlogi in (z)možnosti

Vir najbolj razširjenega mehanizma izvenproračunskega financiranja je “obdavčena kinovstopnica”, ki se je kot predlog za eno najprimernejših dodatnih sredstev že poskusila uveljaviti tudi pri nas, in sicer leta 2001. Tak sistem denar za domači film zelo učinkovito pobira ameriškim komercialnim uspešnicam, ki prevladujejo v kinih povsod po svetu, oziroma drugim tujim in domačim onesnaževalcem kulturnega okolja. Predlog se našemu svetu za kulturo in parlamentu, kjer bi ga morali blagosloviti, ni zdel primeren, saj so bili prepričani, da bo za posledico prinesel izumrtje vseh manjših prikazovalcev, česar pa država ne bi smela dopustiti. Takšna razmišljanja sicer res niso povsem iz trte zvita, vendar je treba poudariti, da lahko država ogrožene kinoprikazovalce, ki se ji očitno le zdijo dovolj pomembni, ustrezno zaščiti z olajšavami ali delnimi subvencijami. Zagotovo pa bodo še veliko manj od protekcionistične vlade nad takšnimi ukrepi navdušeni sami prikazovalci in distributerji, ki bi jim tak sistem praznil mošnje. Prvi se že zdaj pritožujejo nad plačevanjem davka na prireditve (8,5%), temu denarju se pridružuje še 20% davek na storitev, ki ga za najemnino filma zaračunajo distributerji. Zato menijo, da je njihov prispevek državi (in domačemu filmu) dovolj visok. Med ugovori pa ponovno navajajo pomislek, da bi sprejetje takšnega zakona lahko pomenilo obstoj kvečjemu kakšnih desetih največjih prikazovalcev ter zvišanje cene kinovstopnice, zaradi katere bi

bili prizadeti predvsem gledalci. Še bolj zaskrbljujoča je gospodarska in žal tudi politična moč lastnikov tistih (najmočnejših) kinematografov, ki so s svojo programsko (anti)politiko v zadnjih dveh letih že dokazali, koliko jih tako slovenski film kot slovenski javni interes v kulturi ali prihodnost domače kinematografije sploh zanimajo.

Za spodbujanje in ohranitev nacionalnih kinematografij se je zlasti v devetdesetih izkazal tudi “prispevek predvajalcev” (pod tem imenom sta združeni funkciji sofinancerja produkcije in distribucije), torej televizij. Tem zakon o medijih že nalaga obveznosti do določenega odstotka domačih vsebin oziroma domače produkcije. Gre za tako imenovane programske kvote (po 85. členu zakona bi morala lastna produkcija obsegati najmanj 20% dnevnega programskega časa programov RTV Slovenija in komercialnih postaj, delež slovenskih avdiovizualnih del pa naj bi znašal 25% letnega oddajnega časa za RTV Slovenija ter do 5% za ostale televizije), ki naj bi jih izdajatelji televizijskih programov morali doseči do konca leta 2002. Tudi če odrinemo vstran vse zaplete, ki so jih povzročile novele spremenjenega zakona o RTV Slovenija in povzročile izpad nekaterih gornjih določil (oziroma izenačenje zahtev za javne in komercialne televizije), ali denimo spremembe, ki jih bo prinesel vstop v EU (potem bomo namesto o slovenskih govorili predvsem o evropskih avdiovizualnih delih in o doseganju kvot za evropsko produkcijo ...), še vedno ostane pereč problem nadziranja pri doseganju teh kvot. Kdo in kako naj bi morebitne kršilce nadziral (Agencija za telekomunikacije?), za zdaj še ni povsem jasno, le zagrožene kazni so astronomsko visoke (2 milijona tolarjev). Obenem televizije, obubožana RTV Slovenija pa še posebej, opozarjajo, da bo povečanje domače produkcije pomenilo strahovit porast stroškov poslovanja, kakršnega si ne morejo privoščiti. “Produkcija bo po eni strani dražja in tako kot doslej je ni mogoče nikamor drugam prodajati, mediji pa imajo po drugi strani tudi precej zvezane roke pri morebitnih povezovalnih ambicijah.” (Medijska preža, pomlad 2001) Pri omenjenih pristojbinah, ki naj bi se stekale v zdajšnji Sklad za avdiovizualne medije na MK, se je že zataknilo in, kot že zapisano, zadevo čaka razplet na ustavnem sodišču. Televizije namreč trdijo, da se s takšnimi obveznimi prispevki izdajateljem programov “zaračunava” svoboda izražanja, ki pa je njihova ustavna pravica in jo uveljavljajo z razširjanjem programske vsebine.

Poleg “obdavčenja” prikazovalcev, distributerjev, televizij, oglaševalcev in videotek bi si lahko filmarji izborili davčne olajšave. Predpogoj za takšen ukrep bi morala biti izredna politična volja in zelo uspešna pogajanja na ministrstvu za finance. Takšen poskus se je, denimo, odlično obnesel na Irskem, kjer je prenovljeni zakon o financiranju na področju kulture prinesel številne nepričakovane učinke, še posebej na filmskem področju. Magična formula, ki je število naslovov od 2,3 ponesla na 60 kinematografskih in televizijskih filmov letno, je bilo ravno sprejetje davčnih olajšav – država je podjetjem in posameznikom, ki vlagajo v kulturo in umetnost, zmanjšala davek na dohodek, interes za kulturno produkcijo pa je drastično narasel, da je ta postala že kar gospodarska dejavnost, ki ustvarja dohodek in od njega tudi živi. Na Irskem so tako svoj film dobro preskrbeli, res pa je tudi, da so njihova izhodišča vendarle nekoliko drugačna od slovenskih. Najprej gre verjetno za prednost angleškega jezika, a tudi za privlačnost irskih filmskih lokacij, ki pritegujejo številne tuje in bogate ustvarjalce. No, kolikor bi slovenščina še utegnila biti morebitna ovira, pa irska krajina pred slovensko zagotovo nima tolikšnih prednosti. Če izvzamemo največjo – prepoznavnost v svetu, na področju katere bi bilo v Sloveniji ta trenutek še najpotrebnejše graditi, in to ne samo v kulturnem smislu, tudi turističnem in še kakšnem.

spogledovanje s tujino

Slovenija je že članica evropske koproducentke in distribucijske mreže Eurimages. Na ta način smo nekajkrat le primaknili svoj nekajodstotni producerski delež, najbolj je odmeval tisti v *Nikogaršnji zemlji*, a ker finančne zmogljivosti našega filma zaenkrat ne morejo konkurirati povprečnemu evropskemu proračunu, tudi naši prispevki ostajajo skromnejši. Tako razmišlja velik del naših avtorjev, priložnosti za sodelovanje in večjo prepoznavnost na filmskem zemljevidu pa ostajajo slabo izkoriščene. Nekaj novosti bi lahko prispevalo še članstvo v Medii Plus, za katerega se potegujemo, saj je to organizacija, ki se ukvarja predvsem s krepitvijo in razvojem filmske infrastrukture, poudarek pa daje izobraževanju, distribuciji in promociji. Prošnja za vključitev se je, kot je povedal Igor Koršič, zataknila v kolesju birokracije, tako da bomo najverjetneje nanjo lahko čakali še nekaj časa.

Zgledovanje po evropskih sistemih namesto zaključka prolog

Na MK pravijo, da se bo naša filmska zakonodaja zgle- dovala po drugih uspešnih evropskih ureditvah, kjer so že našli primerne rešitve za rast in razvoj domače kinematografije. Te pa seveda niso nujno prenosljive, saj se naslanjajo na različne tradicije in se umeščajo v različne kulturne sisteme ter politike.

Pri oblikovanju bodočega slovenskega filmskega sistema tako lahko iščejo vzporednice na primer s skandinavskim filmskim modelom, ki prav tako kot slovenski pozna javne sklade in vse zgoraj omenjene načine dodatnega sofinanciranja. Tudi uspešnost skandinavske filmske reforme tiči najprej v tem, da gre za način samoregulacije (ki se nasploh kaže kot daleč najbolj učinkovita ureditev filmskega sistema), v katerem država sodeluje, a ne z zakonom, temveč le kot ena izmed pobudnic in podpisnic filmske pogodbe, za uresničevanje katere prispeva tudi polovico vseh sredstev (filmu vsako leto namenijo natančno tolikšno vsoto, kot jo samostojno zbere filmska branža). Druga in verjetno največja prednost skandinavskega sistema pa je natančno profiliranje, načrtovanje ter razporejanje filmskega denarja, na podlagi katerega je bila takšna reforma sploh lahko realizirana. Vlagajo tako v produkcijo kot v infrastrukturo, v gradnjo novih kinodvoran, v promocijo, omogočajo ugodna posojila, podeljujejo štipendije ...

Precej navdušenja je zaznati tudi nad "sorodnim" slovaškim modelom, ki je z zakonom predpisal in določil izvenproračunske vire (znotraj filmske stroke). Slovaški primer je res precej poučen, pa četudi predvsem zato, ker imajo zdaj zaradi sprejetja in izvajanja takšnih in podobnih oblik soeregulacije ogromno težav z različnimi evropskimi združenji ter komisijami. Te soeregulacije (ki obstaja kot vmesna pot in združuje elemente prostovoljne samoregulacije ter tradicionalne javne regulacije oz. zakonodaje) sicer stejejo za eno izmed najučinkovitejših sredstev pri doseganju ciljev EU na avdiovizualnem področju, a poudarjajo, da je primerna samo tedaj, kadar se uporablja kot dopolnilo ali vodilo javnega interesa, ne pa tudi za doseganje posameznih političnih ciljev. Ravno takšno ravnanje namreč očitajo Slovaški, kjer so v načeloma javnemu interesu zapisana nadzorna telesa strpali predstavnike javnosti, ki to niso, saj jih je tja s svojimi interesi vred lansiral država. Ta pa, tako kot trg, nima pravice do nadzorovanja oziroma reguliranja ciljev javne narave.

specifika slovenskega prostora

In zakaj so vsi uspešni evropski modeli financiranja za slovensko filmsko okolje neprimerni oziroma – v čem je slovenska posebnost? "Smo del posebnega vzhodnega ali srednjeevropskega prostora, za katerega je značilen tog odnos do države, administracije, zakona. V Skandinaviji, denimo, se je filmska reforma sicer začela tako, da je vlada dala pobudo, a zakona nimajo, obstaja samo dogovor o filmu, skozi parlament pa je morala le filmu namenjena vsota denarja. Američani imajo mecenstvo, tako da država na neki način vseeno participira, pa čeprav predvsem zato, da si lahko bogati zmanjšujejo svoje davke ... Pri nas se ne more zgoditi nič od tega in nič takega, kar ni določeno z zakonom," pravi Igor Koršič in dodaja: "Nismo pa Slovenci s svojimi težavami posebna zgodba, podobne imajo v vseh tranzicijskih državah, na Poljskem, Madžarskem, v Gruziji. Gre za naivnost, za slepo vero v tržišče, kar se je na filmskem področju ponekod končalo s katastrofami v obliki propada filmskih studiev, skoraj vsepovsod pa se je zgodilo to, s čimer se zdaj soočamo pri nas, da je televizija v težavah in je nehala vlagati v domačo produkcijo." Žalostno je samo to, da se je večina teh držav s takšnimi tipičnimi problemi spopadala v prvih letih tranzicije, medtem ko pri nas začetniško obdobje traja že več kot deset let ...

Pred dvema letoma se je s sprejetjem zakona o medijih, ki je menda eden najdaljših in najbolj obsežnih tovrstnih zakonov v Evropi, začela zgodba, za katero bi moral ta isti zakon pomeniti epilogo. Novi medijski zakon je namreč, tako ponavljajo vsi tisti, ki jih zadeva, prinesel malo odgovorov in ogromno vprašanj, sprožil veliko pritožb ter pustil nekaj praznih polj. Osnovni nameni – prilagoditev EU, pluralizacija medijev in urejanje razmer na medijskem področju – so se izgubili nekje med 168 člani ter nepreštevnimi odstavki. Nihče ne ve točno, kaj z njimi storiti.

Dokončni osnutek novega avdiovizualnega zakona naj bi bil znan poleti in samo upamo lahko, da ga ne bo doletela enaka usoda. Do tedaj je časa še nekaj; del bi ga lahko porabili tudi za pogovor o tem, kaj bo zakon uredil in koga zaščitil. Bo to kulturni, državni ali gospodarski interes? Javni ali parcialni? Kako se bo zakon soočil s protislovji kulture in umetnosti v današnji družbi – z zakonitostmi trga na eni in neprofitnimi umetniškimi ambicijami na drugi strani? Kakšne spremembe bo prispeval? Kako se bodo te odražale v novih pogojih dela?

Javna razprava, v kateri bi padel vsaj kakšen od vprašajev, se zdi več kot nujna. •

intervju

SAŠA JOVANOVIĆ

novi direktor Filmskega sklada RS

nova paradigma: direktor kot menedžer

Prejšnji direktor FS Filip Robar Dorin je nastopil mandat s *Paradigmo*, kjer je razložil svoj program, svojo strategijo – kako si predstavlja ne le delovanje FS, temveč tudi postavitve slovenskega filma z novimi prioritetami. Od tega se je potem uresničilo bolj malo. Kakšna je vaša paradigma?

Kot sem povedal že v drugih intervjujih, mislim, da neka normalna produkcijska veriga v Sloveniji ne deluje. O tem, koliko je prejšnja uprava uresničila svoj program ali ne, pa ne morem soditi. Kot prvo menim, da je naloga direktorja FS, da se ukvarja s širšim okoljem, torej da ustvarja pogoje za nastajanje dobre filmske produkcije. To pa ne pomeni samo financiranja produkcije, ampak povezovanje z drugimi organizacijami, dejavniki na tem področju. Tu bo gotovo zelo pomembno, kako se bo razvil odnos z Viba studii – glede na to, da vemo, da so te stvari v EU tudi drugače rešljive. Pomembno bo sodelovanje z RTV Slovenija in z institucijami, ki izobražujejo kadre za določene segmente filmske produkcije. Vsekakor bo treba izboljšati komunikacijske strategije – mislim, da je bila predstavitvena nota FS doslej zelo šibka –, treba bo tudi bolj organizirano pristopiti k trženju slovenskih filmov, še posebej pa se bo treba potruditi za pogoje, da se naredi čim več solidnih, kakovostnih koprodukcij, ker so ne le z vidika financiranja, ampak tudi z vidika povezovanja znotraj EU zelo pomembne. Majhne kinematografije, majhne produkcije se morajo med sabo povezovati, si ustvarjati boljše možnosti na tržišču, da svoje filme sploh lahko kje prikazujejo. To so izhodišča, ki se mi zdijo bistvena. Glede procesa izbire projektov menim, da ga je treba spraviti na profesionalno raven, ga približati evropskim standardom. V smislu transparentne porabe javnih sredstev je treba izboljšati cel postopek – od prijave do spremljanja teh produktov. Zato se zavzemam za ločitev strokovne funkcije Sklada, prek raznih sodelavcev in komisij, ter menedžerske funkcije, ki jo mora zagotavljati direktor.

Glede na to, da ste poudarili koprodukcije, naju zanima, ali bo Sklad zgolj favoriziral producente, ki bodo koprodukcije pripeljali, ali pa bo tudi sam iskal trajnejše kanale, možnosti zanje?

Jaz se zavzemam za model. Projekti, ki hočejo konkurirati na Eurimageu ali na kakšnem drugem skladu, morajo imeti zagotovljena dva koproducenta. Eden od možnih modelov, razen seveda partnerstva z industrijo, iskanja finančnih virov skozi sponzorje, donatorje, sklade rizičnega kapitala, je povezovanje s sorodnimi institucijami v Evropi. Če bi se z nekaj filmskimi skladi povezali v strateška partnerstva, bi dosegli, da bi oni letno podprli enega, dva ali tri naše produkte, mi pa njihove, ki bi se zdeli zanimivi tudi za slovensko občinstvo. S tem bi prišli do drugih tržišč, do distribucije v teh državah, do večjega števila gledalcev. Da se ne bi več pogovarjali o dva, tri, pet ali petdeset tisoč gledalcev za nek slovenski film, ampak o dvesto, tristo, petsto tisočih. Končno ti vložki za vsak sklad predstavljajo tudi manjše tveganje, skupno pa bi dosegli isto finančno konstrukcijo. Po drugi strani pa se odpre možnost, da se tak film finančno pokrije, da pride celo do zaslužka, kar bi bilo normalno, saj gre za tržno uspešno industrijo.

Slovenija je do zdaj sodelovala pri eni koprodukciji, *Nikogaršnji zemlji*, ki se je izkazala za izjemno uspešno. Po drugi strani pa je slišati, da se članstvo v Eurimageu naši državi ne izplača. Kaj menite o tem?

vlado škafar, mateja valentinčič

Rekel bi, da se večina producentov niti ne potruzi tako kakovostno pripraviti svojih projektov, da bi si jih upali predstaviti v tujini. To je popolnoma amatersko, namreč, kako delujejo. Kakor vsi drugi se morajo tudi naši producenti najprej naučiti profesionalno delovati. Dejstvo pa je, da nekdo, ki je režiser, ali nekdo, ki se je celo življenje ukvarjal s teorijo filma, ne obvlada finančnih budžetov in predstavitev projekta. In če sami ne zmorejo, mislim, da bi morali najeti ljudi, ki bi se s tem ukvarjali. Po eni strani se tarna, da ni možnosti, po drugi pa se nihče ne potruzi. V predlogu letošnje produkcije imamo projekt, ki je pri Eurimageu prišel že v precej ozek krog za izbor. Ampak gospod, ki je producent tega filma, je študiral v Pragi in zna to početi na profesionalni ravni. Skratka: ne zagovarjam nobenih osebnih poznanstev, ampak določeno izobrazbo in profesionalnost.

Kakšen je po vaše optimum in maksimum slovenske filmske produkcije? Je to, podobno kot je menil prejšnji direktor, pet do šest celovečernih in deset do petnajst kratkih, dokumentarnih in video projektov – kot neka minimalna kritična masa za samoregeneracijo nacionalne kinematografije?

Treba je vzpostaviti nek volumen, da se bo vzdrževal cel kup filmskih poklicev, kadrov, ki so pomembni za kakovostno filmsko produkcijo, že za njeno pripravo. Ne govorim zgolj o tehnični plati. Mislim, da na področju idej, umetniških vizij, tem literatov in scenaristov nismo slabi, smo pa zelo šibki v tehnični strukturi. Če pogledate zadnjo slovensko premiero, *Rezervne dele*, ki so bili sprejeti v tekmovalni program Berlinale, lahko opazite, da je montažer Andrija Zafranović, ta pa je delal s Kusturico, ki je naredil ogromno jugoslovanskih filmov, direktor fotografije pa je prav tako izkušen gospod iz Zagreba ... Z našimi avtorji se lahko posname s tehničnega vidika soliden film, ampak tudi sami bi morali delati na tem, da dobimo izkušene kadre, vlagati v obrtno znanje in talent. Tu bi morala narediti več tudi profesionalna filmska srenja, govorim o d.o.o.-jih, privatnih video-filmskih studiih, ki samo črpajo te ljudi, nič pa ne vlagajo v razvoj. AGRFT ima minimalne možnosti izobraževanja, vsaka amaterska šola v ZDA ima boljše pogoje kot naša profesionalna akademija. Nujno bi bilo treba omogočiti kakovostno šolanje tehničnih filmskih poklicev, neko povezovanje z drugimi državami na tem področju in podeljevanje štipendij. Vsi, ki te kadre potrebujejo, bi morali vlagati v njihov razvoj. Govorim o javni televiziji, privatnih filmskih studiih, in Filmski sklad lahko prispeva nekaj za to. Govorim o tem, da ministrstvo za šolstvo sploh ne omogoča novih delovnih mest, da bi lahko razvijali te kadre, na AGRFT, na primer, ni nobenega mesta za učenje filmske ali gledališke produkcije. To je žalostno, potem pa pričakujemo, da bodo naši producenti profesionalni. Mislim, da bi to moralo obstajati vsaj kot izbirni predmet, če že ne kot samostojna smer, vsaj kot informacija, eno leto, recimo. Isto je z animacijo. V obdobju Vesna filma smo imeli zelo kakovostno zasedbo na področju animacije. Zdaj smo to izgubili. Tehnično znanje za proizvodnjo animiranega filma v Sloveniji je, a se premalo dela. Tehnična infrastruktura pa je pogoj za vsako produkcijo.

Kakšen bo vaš oziroma Skladov odnos do producentov, ki so hkrati tudi režiserji in avtorji svojih filmov? Producentom, ki so predlagani v letošnji program, sem že povedal, da

želim, da tista oseba, ki bo podpisala pogodbo kot producent filma, ni hkrati tudi režiser filma. Ti dve funkciji sta v nasprotju. Producent mora skrbeti za to, da film ostane v nekih finančnih okvirih, da bo terminsko dokončan po načrtih, umetniška funkcija pa je temu, logično, nasprotna. Umetnik si želi čim več. Če sta ti funkciji v isti osebi, vedno pride do težav. Lahko ste videli, skoraj pri vseh primerih, da je prišlo do finančnih in organizacijskih težav. Potem so prihajali še po 20, 30, 40 milijonov ... Jaz nisem za tak način dela. Sklad mora postaviti neke normative, ki naj bi veljali za vse enako. Znotraj teh normativov bi lahko upoštevali tudi določene izkušnje, nagrade, kakovost različnih avtorjev, režiserjev. Lahko govorimo o nekem razponu, ne moremo pa govoriti o tem, da se ene obravnava povsem drugače kot druge. Naloga Sklada je, da se čim prej pride do nekih normativov, vrednotenj, nato pa je stvar dialoga s producentom, da se vidi, kaj je realno, in da on argumentira določene izjeme, da pridemo do realistične ocene filma. Potem se je veliko lažje strateško odločiti. Rad bi dosegel, da operiramo z natančnimi informacijami, da o njih lahko razpravlja nadzorni svet, in da vemo, koliko prostih sredstev nam ostane na leto za koprodukcije, za ponudbe za morebitne povečave, za nizkoprorračunske projekte itn. To se dotika vašega prejšnjega vprašanja, mislim, da je tudi to smotrno podpirati. Skozi nizko proračunske projekte se ljudje naučijo obrti. In če so ti projekti zelo majhnimi sredstvi uspešni, se jih lahko nagradi s povečavo ali s tem, da pridejo do produkcije.

Kakšni pa so po vašem mnenju kriteriji uspešnosti?

Uspešnost se po mojem lahko meri po dveh glavnih kriterijih. Eno je estetsko umetniška uspešnost, ki se odraža v umetniškem izzivu, v novem videnju filma – to se lahko vidi po nagradah, po povabilih na mednarodne festivale, saj se v filmskem svetu dobro ve, kateri so A in kateri B kategorije, kateri so bolj in kateri manj pomembni; to so določena merila, ki so lahko objektivna. Drugo merilo je tržna uspešnost in število gledalcev. V Franciji, Nemčiji ..., povsod imate obe merili za sofinanciranje filmov. *Reference projects*, kot jih imenujejo, so financirani samo na osnovi tržne uspešnosti. Producent, ki s prejšnjim filmom doseže npr. sto tisoč gledalcev, je avtomatično upravičen do podpore. Jaz se zavzemam za oboje. Vlado je vprašal (v tekstu *Film sme biti umetnost, Finance, 22.1.03, op.p.*), ali slovenski film sploh še sme biti umetniški. Absolutno, naj bo. Ampak tak film naj ima potem tudi uspehe na umetniškem področju. Da pride na festivale, da širi imidž kakovosti slovenskega filma, da nekaj naredi za promocijo Slovenije ...

Lahko konkretnije definirate finančni okvir in produkcijske možnosti FS?

Sklad ima za realizacijo letne produkcije na voljo 500 milijonov tolarjev. Proračunska postavka na ministrstvu za kulturo za leto 2004 predvideva podobno vsoto, zvišano za stopnjo inflacije. Sami lahko vidite, da s temi sredstvi lahko podpremo tri do štiri malo bolj financirane produkcije in štiri do pet kratkih. Ali z malo manj odstotnim, 50 do 60 % financiranjem pet do šest filmov. V zadnjem letu in v letošnjem programu, ki ga je pripravila še prejšnja uprava, gre tendenca v smeri nižanja odstotka financiranja s strani Sklada. Delež, ki je bil včasih povprečno 80 %, je zdaj bolj 60 %. No, k temu je treba prišteti še delež v storitvah, ki ga nudi Viba studio. In ta delež je tudi zelo različen od filma do filma ter niha od 10 do 30 %. Nekateri snemajo celo produkcijo v ateljeju, drugi delajo bolj na terenu in potrebujejo predvsem opremo. Skratka, tendenca je, da producenti postanejo bolj dinamični, da poiščejo vsaj manjkajočih 20 do 30 % za realizacijo filma. Tendenca v EU pa je 50 % financiranje. Mi še vedno relativno visoko sofinanciramo naše filme. V primeru, da bi bili ti filmi bolj tržno orientirani, da bi jih delali po principu poslovnih planov, kjer se planira, recimo, petletni donos na vloženi kapital, če bi se filmski projekti spravili na to raven razmišljanja, potem sploh ne bi bilo težko pritegniti kapitala s strani industrije, bank, zavarovalnic, pokojninskih skladov ... Dejstvo pa je, da je zaenkrat zelo malo takih projektov. Edini film v zadnjih letih, ki je imel dobiček, ki je realno

kril samega sebe in še zaslužil 20 ali 30 % na vložena sredstva, je bil *Zadnja večerja*.

Ali je potemtakem smiselno, da je obravnava komercialnih in nekomercialnih filmov enaka, oziroma – kako bi se morala razlikovati?

Jaz se ne bi umaknil na pozicijo, da je uspeh slovenskega filma, če dobi nagrado na festivalu, doma pa ga vidi 2000 gledalcev. To ni uspeh. Uspeh je, če doseže relativno visoko število gledalcev, okrog dvajset tisoč, kar za Slovenijo ni veliko, je pa solidno. In če se uspe prebiti na kakšno tuje tržišče, če dobi distribucijo v kakšni močni filmski državi. Mislim, da je res treba imeti drugačno strategijo pri sami logiki financiranja. Pri filmih, ki imajo estetsko umetniške ambicije in potencial, je lahko odstotek financiranja s strani države nekoliko večji. Film, ki je bolj tržno naravnani, pa bi morali tudi obravnavati na tak način: pomagaš mu, da se konstituira, film pa v treh ali štirih letih povrne vložek. Ta denar ni bil vržen proč za nek komercialni film, ampak si pri tem pomagal celotni filmski verigi. Če bi res imeli nek volumen filmov in bi prišli na deset ali dvanajst filmov letno, potem bi lahko vzdrževali tak nivo tehnične baze, kakršnega bi potrebovali. Od treh ali štirih umetniških filmov na leto ne more živeti cela veriga ljudi, kot so kamermani, lučkarji, tonski tehniki itn.

V zadnjih desetih letih se je FS pokazal kot precej toga, rigidna institucija. Kje vidite možnost bolj dinamičnih pristopov? Da bi produkcija zares zaživela na vseh ravneh, od različnih zvrsti, nizko in visokoprorračunskih projektov do novih ljudi, saj so zdaj pri projektih vedno eni in isti producenti ...

Se strinjam, mislim, da je na tem področju treba vzpostaviti več konkurence. V pripravi so nova splošna pravila FS, ki jih bo čez leto ali dve verjetno spet treba popravljati, če bo sprejet nov filmski zakon. Tu je doslej veljalo neko pravilo, da se lahko na razpis prijavi vsak producent, ki je že imel en celovečerec ali tri kratke filme. Jaz osebno in uprava se zavzemamo za manj birokratski pristop. Kajti važni so ljudje, ki delajo produkcijo. Če nekdo dokaže, da je njegov projekt kvaliteten, da ima dober scenarij, ali pa je projekt delno celo že posnet in prosi za povečavo, če gre za kvalitetno ekipo in producenta, ki ima izkušnje z drugimi filmi ali sorodnimi produkcijami, reklamami na primer, potem ni razloga, da ne bi spustili zraven neke nove produkcijske hiše. To mislimo odpreti, da bodo konkurirali tudi novi organizmi, organizacije. Po drugi strani pa mislim, da bi bilo treba za naslednje leto narediti nek fond za nizkoprorračunske produkcije, da se najboljšim omogoči povečava na filmski trak. Tu je več različnih pristopov. Lahko razmišljamo tudi o projektih, ki so delani za druge vrste distribucije, za RTV ali prek VHS kaset. Te strategije bi morale biti bolj prožne. Ob novih pristopih pa je potrebno razmišljati tudi o tem, da film ni vedno vezan le na literarno delo, da je scenarij, snemalna knjiga lahko tudi zelo vizualno delo. V takšnih primerih bi bilo dobro v komisijo pritegniti slikarje, grafike, oblikovalce, strokovnjake za animacijo ...

Zdi se, da dinamiko FS duši nek drug absurd, pozicija, da namreč ne obstaja avtorski, pač pa le producentski razpis, čeprav je slovenski film pretežno avtorski film, ki nastaja na podlagi programa iz izbora ocenjenih in ovrednotenih scenarijev ... Tako se morajo avtorji najprej udeležiti pri producentih, da potem ti kandidirajo z njihovimi deli na Skladu ...

To bomo zdaj spremenili. Imamo že idejo za dvojni razpis: neposredno avtorski in za producente. Oboji bodo lahko prijavljali dela. Producenti najbrž že z neko ekipo, z neko bolj profesionalno evaluacijo projekta, avtorji pa v obliki scenarija, snemalne knjige, morda že v paru z režiserjem ali samostojno, če je avtor hkrati tudi režiser. Ker se strinjam, da ni nujno, da producenti iz svojih predalov vedno potegnejo najbolj zanimive projekte. S tem bi dosegli, da bi Sklad po nekem izboru te projekte lahko ponudil najboljšemu ponudniku, saj so naši producenti v resnici bolj izvajalci oziroma izvršni producenti.

Ali ste razmišljali tudi o tem, da bi moral producent, ki kandidira s projektom, scenarij, ki ga prijavlja, plačati vsaj po neki minimalni tarifi, da se zaščiti avtorja in izkaže producentov resen namen? Kot mora producent pri sklenitvi pogodbe s FS priložiti dokumentacijo o prenosu avtorskih pravic, bi lahko priložil potrdilo o tem, da je že sam nekaj plačal za scenarij, kar bi slovenski scenaristiki zagotovo dalo nov zagon ...

Doslej je bila pomoč za razvoj scenarija šele v drugi fazi. Producenti so poslali projekte na razpis, komisija jih je ocenila, in tisti, ki so bili označeni kot zanimivi, a nedokončani, so lahko zaprosili še za neka sredstva za razvoj. Druga faza pomoči se je nanašala na že izbrane scenarije, ki so bili predlagani v realizacijo in so, na prošnjo producenta, dobili sredstva za izboljšavo, skratka, plačalo se je avtorja in režiserja za delo na snemalni knjigi. Včasih povabijo še specialiste za dialoge ali dramaturge, da jim pomagajo pri karakterizaciji oseb. Je pa res, da do zdaj ni bilo napisanih pravil, kdo, kaj, komu in zakaj, zato so bile tu nejasnosti. Mi bomo pri tem skušali vzpostaviti vsaj neke osnovne parametre.

Tudi pri dodeljevanju sredstev za povečavo smo pogrešali transparentna merila ...

Mislim, da bi morala obstajati posebna komisija za postprodukcijo. Morda ne bi bilo slabo, da bi bil v njej kdo iz združenja distributerjev ali kinematografov, nekdo, ki bo to potem uporabil. Da poda oceno, če bi film potencialno lahko bil uspešen.

Kaj pa povezovanje s tujci v teh ekspertnih skupinah? Da bi v komisiji sedel kdo iz kakšne tuje distribucijske hiše, *world sales*, ali pa predstavnik kakšnega pomembnega festivala?

To je dobra ideja. Na žalost pa je veliko dobrih idej povezanih s sredstvi. Ko sem se pogovarjal z Zdravkom Dušo, mi je povedal isto: ko so na scenarijsko delavnico *Pokaži jezik* pripeljali kakšno veliko ime, je to veliko stalo. Na Skladu to področje spada v okvir akcij, kjer so vsi festivali – če kak film pride na A festival, se mu iz teh sredstev pomaga pri promociji –, potem pa so tu še vsi programi: izobraževanje, scenaristika, izobraževanje o postprodukciji ... Preprosto ni dovolj sredstev, da bi vse nivoje kvalitetno pokrili. Tu pridemo do vprašanja, ali ne bi bilo bistveno preseči teh 600 milijonov. Če bi govorili o milijardi, bi govorili o realni vsoti, s katero bi se že dalo narediti nek bistven preskok. Da bi lahko imeli močne strokovne skupine tako za postprodukcijo kot za razvoj scenaristike, za izbor projektov in za tiste, ki odstopajo od običajnega pogleda, pa naj gre za eksperimentalni, animirani ali bolj vizualni film ...

V stanju brez filmskega zakona, brez razvidnosti producentov, brez utečene samoregulacije različnih segmentov kinematografije je nadzor FS nad vsemi subjekti in fazami produkcije filma še toliko pomembnejši. Kakšne mehanizme ima FS za nadzor producentov, da bi javna sredstva porabljali namensko, ne pa po lastni volji pretakali iz enega v drug projekt?

Tu gre za kontrolo obračunske dokumentacije. Sklad je lani že s prejšnjo upravo začel z bolj natančnim pregledom poslovanja, tudi z zunanjim izvajalcem, s pooblaščenim revizijsko hišo. Tudi letos bodo pregledali vse, ki so v zadnjih dveh, treh letih sodelovali s Skladom. Naš interes je pregled tistega dela, ki predstavlja porabo javnih sredstev. Mi bomo zdaj že na začetku skušali zmanjšati možnost, da bi do nepravilnosti sploh prišlo. Ko je projekt dobro pripravljen in realistično ocenjen, je tudi manj možnosti, da se v kasnejših fazah kaj dogaja. Če pride producent s prenapihnjnim predračunom, je na škodi država, ker tisti denar nekam ponikne, če pa pride s premajhnim, vsi vemo, da bomo s tem projektom imeli težave. Potem pride do tega, da je producent že dve, tri leta dolžan nek projekt Skladu, ker pač ni dokončan iz takšnih ali drugačnih razlogov.

Kaj lahko stori Sklad za izboljšanje položaja slovenskih filmov v naših kinih? Da producenti, na primer, ne bi podpisovali škodljivih pogodb z distributerji ...

Predvsem je treba že v prvi fazi skušati narediti nek dogovor z distributerjem. Mislim, da je smiselno, da je ta dogovor neka priloga končne pogodbe med Skladom in vsemi koproducenti. Že takrat bi bilo smiselno vedeti, kdo bo film distribuiral, ob tem pa predložiti vsaj neko močno pismo o nameri. V Franciji film, potem ko je narejen, še enkrat pregledajo in preverijo, ali zadošča vsem pričakovanim standardom, tehničnim in umetniškim. Če ne dobi licence, mora vrniti sredstva. Res pa je, da imate v tujini tudi mehanizme za stimulacijo producentov in tržno uspešnih filmov, skratka, obstajajo tudi mehanizmi, ki pomagajo samim producentom. Prizadevajo si za močne producentske hiše, ki so sposobne delati kvalitetne projekte. Teh mehanizmov pri nas zdaj ni. Če nek projekt minimalno zaškripa, je to lahko že konec neke producentske hiše. Rizični producenti pa dolgoročno niso dobri niti za državo niti za lasten obstoj, saj tako ne morejo funkcionirati. V tujini se producentske hiše tudi združujejo, pri nas pa še nihče ni prišel na to idejo ... Obstajajo tudi stimulacije za razvoj distribucije, za razvoj kinodvoran, infrastrukture. Če hočeš kaj doseči, je treba istočasno podpirati celotno mrežo ... Pa še glede odnosa do Vibe. Vsaka država ima nekaj, da brani svojo produkcijo. V Franciji na primer dobiš za vsak dan snemanja v francoskem studiu od njihovega centra za kinematografijo (CNC) neko stimulacijo. Tako da obstaja cel kup malih ukrepov, sofisticiranih mehanizmov v prid lastni produkciji. Pri nas pa gledamo samo FS in Vibo in pravimo, da to moti tržno konkurenco. Če bi imeli 50 malih ukrepov, bi se lahko to razmerje čisto na novo definiralo ...

Eno vaših pomembnih programskih izhodišč je tudi kvalitetnejša promocija slovenskega filma doma in v tujini. Kakšne novosti se obetajo na tem področju?

Kvalitetna promocija je do zdaj šepala, jaz pa jo vidim predvsem v vzpostavitvi različnih segmentov promocijskih, marketinških orodij. Najprej se bomo lotili prenove spletnih strani, ki bodo postale velika baza slovenskega filma. Združili bomo tisto, kar že obstaja, s tem, kar ima gospod Srebotnjak na bazi Filmsi.net. Pogodba za odkup njegovih podatkov, njegovega avtorskega dela, je že podpisana. To bi morala biti popolna enciklopedija, interaktivna in multimedijaska. Na teh straneh bi imeli arhive, knjižnice, digitalizirane odlomke iz filmov in filmske glasbe, predstavitev avtorjev in ostalih sodelujočih s fotografijami, biografijami, referencami. Domačo stran bi imel tudi Festival slovenskega filma. To je osnova, da naredimo neko okno v svet. Drugo pa so dogodki, predstavitve na sejnih, marketih. Ta oblika promocije je vezana na sredstva, vendar je mogoče tudi z manjšimi sredstvi narediti kvalitetnejši premik. Za Berlin je bilo letos prepozno, pri tem nisem mogel kaj dosti sodelovati. Promocijski materiali so solidni, lahko pa bi bili tudi bolj informativni. Pogrešam malo bolj strokovne tekste – kakršni so na primer v *Kinotečniku* –, bolj intelektualen pogled, vmestitev filmov, primerjave z generacijami avtorjev v drugih deželah in ne zgolj stroge objektivne informacije. Jaz bi rad vklopil širši krog poznavalcev filma in tu ste lahko tudi sodelavci *Ekrana* dragoceni, da naredimo promocijske materiale, ki bodo prišli prav tudi bolj zahtevnim tujcem.

Še zadnje vprašanje: kaj kot direktor FS pričakujete od novega zakona, katerega predlog je v pripravi na ministrstvu za kulturo? Kaj bi po vašem mnenju nujno moral vsebovati?

Nujno bi moral razbremeniti togo gledanje, da je kinematografija odvisna zgolj od dveh, treh elementov, in nujno potrebno bi bilo uvesti še nek denarni vir, filmski tolar, ki bi prihajal od kinovstopnice. V Franciji ta sistem dobro deluje in ne vem, zakaj ne bi mogel tudi pri nas, ker bi ta dodatni finančni vir izboljševal kvaliteto produkcije, tudi njene promocije v kinematografih, kar je povezano. V bistvu so kinematografi trgovci, ki v proizvodnjo ne vlagajo nič, potem pa od nje največ zaslužijo. Mislim, da to ni pravično. Smotno bi bilo, da se del iztržka od vsake vstopnice vrača v FS in investira v slovensko produkcijo. Na ta način bi lahko dosegli tisto milijardo, o kateri sem govoril prej. •

DEDIŠČINA IKONOKLAZMA

na temeljih ikonoklazma zgraditi slovensko avdiovizualno kulturo

"If you'll build it, he will come," pravi v filmu *Polje sanj* (Field of Dreams, 1989) glas Kevinu Costnerju, ko ta nezanosno pogreša pokojnega očeta, igralca baseballa. Ko zgradi igrišče, oče res pride. *Če ga boš zgradil, bo prišel.*

Slovenski film je dokaz, da ni nujno tako. Potem ko so mu odvzeli filmski studio, ko so zmanjšali že tako nizka sredstva financiranja in ko se obseg poklicev, za katere izobražuje Akademija, ni spremenil od njene ustanovitve pred pol stoletja, po vseh teh izgubah in porazih je slovenski film šele postal zares velik. Ne samo zaradi nagrad, predvsem zato, ker je nehal biti dekor, okras v nedrju oblastnikov, ker je zavzel jasno stališče do sveta in postal – človeški. Zato, predvsem, je velik *Kruh in mleko*. Zdaj, kot pravi Zoran Živulovič, začenjamo s točke nič. Gre lahko samo še na bolje? Ni nujno. Studio Viba film je zgrajen – ali bo prišel, pa je seveda dvoumno vprašanje, saj je po svoje že ves čas tu, in glede na to, kako velika je Slovenija in kaj vse tu počnemo, je en velik celovečerni film na dvajset let neizpodbitno dovolj. Zakaj bi hoteli več?

na temeljih ikonoklazma

Zato, ker je film del avdiovizualne kulture, ta pa ni zgolj eden od segmentov kulture, temveč njen temelj, njen motor. O tem nenazadnje govorijo celo njeni nasprotniki, ko se zgražajo nad vlogo in pomenom podob v sodobni kulturi. Seveda se kritiki "kulture podob" že v osnovi motijo – brez podob pač ni kulture. In to ne v smislu civilizacije, temveč enostavno obstoja človeške vrste. Podobe niso zgolj stvar umetnosti, celo teologija ali pač znanost, kljub statusu (preučevalca) nekakšnega skrivnostnega, nevidnega, mimo reprezentacij obstoječega sveta, prav tako temeljita na podobah, na reprezentacijah. Pomislite – ko bi od fizika zahtevali, da pogled odvrne od krivulj, ki jih izrisujejo njegovi merilci, bi ničesar več ne zaznal. Ko bi človek res uspel ukiniti podobe in svoje oči namesto k podobam usmeriti k nekakšni prapodobni, ki naj bi jo te podobe odlikavale, bi videl manj, neizrekljivo manj. Pravzaprav bi, kot pravi epistemolog znanosti Bruno Latour, za vedno oslepel! Tradicionalno krščanstvo, znanstvene laboratorije in eksperimente sodobnih umetnosti poganja ikonoklazem, torej sovraštvo, želja po uničevanju podob. A hkrati naštetje tri prakse ne morejo brez podob. Ideja, kako lepo bi bilo, ko bi mogli biti brez podob, koliko čistejši, boljši, hitrejši bi bil dostop do boga, narave ali resnice, nujno naleti na oviro. Brez podob, brez posredništev, brez pripomočkov vseh vrst in oblik pač ne gre, kajti le prek podob pridobimo dostop do boga, nara-

ve in resnice. *La vérité est image, mais il n'y a pas d'image de la vérité.*

Ko so Talibani razrušili dva kipa Bude, je bila takoimeno zahodna javnost zgrožena, a po drugi strani navdušeno sprejema identično prakso, ko cele generacije medijskih filozofov, od Jamesona do Baudrillarda, razglajajo podobe za prevare! Še več! Tako kot so Talibani s svojim ikonoklazmom povzročili, da so v medijskem poročanju o uničenih budističnih ikonah nastale spet nove podobe, tako ikonoklasti filozofi v svojem preziranju podob proizvajajo vedno nove podobe, če ne drugega, s pridobivanjem pozornosti javnosti, podobe samih sebe.

Pravzaprav je vedno tako, uničevalci podob so od nekdaj istočasno proizvajali nove podobe. Farel, znameniti ikonoklast iz Neuchatela, ki je požgal in uničil knjige in kipe katoliške cerkve, je bil nekaj stoletij kasneje sam počaščen s kipom pred cerkvijo, ki jo je bil očistil podob. Med španskim osvajanjem Mehike so katoliški duhovniki od svojih kolegov zahtevali, da so kipe Marije postavljali točno na tistih mestih, kjer so prej stali uničeni poganski "idoli". Zadnji *Kinotečnik* v napovedi projekcije filma o Derridaju taistega slavi kot ikonoklasta. Kaj pa bo film ikonoklastu, kaj umetnost podob uničevalcu podob? – bi se vprašali, ko bi ne vedeli, da k doslednosti ikonoklastične drže sodi tudi to: sodelovanje pri nastajanju novih podob.

Pomislite samo, kje je stala "stara Viba". Slovenski *filmski studio*, tempelj povojne produkcije umetnosti gibljivih podob je nastal na izpraznjenem ogrodju *cerkve*, torej nekega drugega templja nekih drugih podob. V tem, smo rekli, ni paradoksa, to je zakon, tudi za novo Vibo je bilo treba najprej ukiniti staro – če filmski studio razumemo kot temelj filmske industrije, in gotovo to lahko, potem je jasno: *slovenska filmska industrija je zrasla iz ikonoklazma*.

Ekran pravzaprav od samega začetka to beleži kot slabost slovenske avdiovizualne kulture. Da junaki slovenskih filmov govorijo "papirnato slovenščino", program slovenske televizije pa ni drugega kot "radio s slikami", so hitro postali obče resnice, ki so opozarjale, da nekaj ni v redu, a so v svoji občosti tudi prikrivale žalostno dejstvo, da vizualne umetnosti v Sloveniji nastajajo pod hipoteko manjvrednosti podob, in da je kompenzacija za to manjvrednost zatekanje k jeziku kot nosilcu "nacionalne samobitnosti", posledično torej naslanjanje na književnost v scenaristiki, na radio pri televiziji, na knjižno slovenščino v filmu. To je bil kontekst, v katerem je slovenska avdiovizualna umetnost ostajala besedna umetnost v slikah, ilustrirana literatura.

pismenost

Eden od razlogov takega stanja je najbrž tudi inercija in relativna siromašnost države. Avdiovizualna pismenost je bila ob vpeljavi filma in kasneje televizije bistveno nižja in manj razširjena kot pismenost na področju knjižnega jezika, in tega tudi ni bilo enostavno spremeniti. Knjižni jezik je pač najbolj poceni in za še tako zahtevne rabe sta tu dovolj dovolj svinčnik in list papirja. Avdiovizualna umetnost zahteva pismenost druge vrste.

Vendar se je do danes del opismenjevanja že zgodil – otroci, ki pred vstopom v šolo vsaj toliko časa prebijejo z risankami kot s svojimi mamami, poleg "materne" nedvomno poznajo tudi jezik avdiovizualne kulture. Nerodno je le, ker je takoj, ko pridejo v šolo, bistveno več pozornosti namenjene razvoju njihovih spretnosti na področju govorjenja in pisanja kot pa ustvarjalni rabi avdiovizualne govornice. Zveni kruto, vendar povejmo: krivde za to, da so državljanke in državljani, vključno z otroci, zgolj pasivni potrošniki avdiovizualne kulture, ne nosijo sodobni mediji, zlasti ne računalniki in televizija, s katerimi preživimo največ časa. Ne, to breme je na strani tistih, ki ustvarjajo take pogoje, v katerih državljani nimajo možnosti, da bi ustvarjalno uporabljali sodobne medije. Dolgo časa je za razlog nedostopnosti medijev veljala sama tehnologija, njena kompleksnost, predvsem pa naj bi nedostopnost povzročale visoke cene naprav. Z digitalizacijo je ta razlog ostal samo še slab izgovor. Kamera in računalnik sicer staneta več kot list papirja in pero, vendar vse bolj postajata dostopna individualnim uporabnicam in uporabnikom. Poleg tega pa bi, kadar gre za opismenjevanje na področju avdiovizualne kulture, v današnjih pogojih vsega bremena ne nosile nujno samo šole in druge izobraževalne ustanove.

Morda res ni najbolj primerno, v teh dneh omenjati ZDA, vendar je zgled preveč dragocen, da bi se mu odrekli: tam je od leta 1984 v veljavi zakon o kablinski televiziji, ki določa, da so kabselske družbe državljanom na področju, ki ga pokrivajo, dolžne omogočiti kreativen dostop do televizije. Če hočejo pridobiti licenco, morajo biti njihovi prostori dostopni javnosti; del dobička so dolžne nameniti za nabavo opreme in za izobraževanje za televizijo ter na tej osnovi oblikovati javno dostopne programe, ki imajo v osnovi tri vsebine: javno rabo, izobraževanje in vladno informiranje. Tudi uporabniki so predvsem, kot kaže praksa, treh vrst. Bodisi so to etnične skupnosti, ki pripravljajo in oddajajo programe v svojih jezikih, imigrantom nudijo praktična navodila glede tega, kako preživeti v lokalnem okolju in podobno. Druga skupina uporabnikov so politične in religiozne skupine: neonaciji in Ku-klux-klan, Greenpeace in različne New Age skupine pripravljajo svoje kabselske programe. Tretja skupina so avtorji, ki v teh televizijskih programih uveljavljajo svoje poglede, držo, ravnanje, eden bolj bizarnih primerov je *Kitty's Kronicles*, program kabselske televizije na Manhattnu, ki dokumentira ekshibicionistične projekte svoje avtorice. Večina teh programov dejansko zgolj posnema konvencije in standarde "velike" televizije, in ker so kopije lahko samo še slabše od nje same, so ti programi dejansko, podobno kot video art, omejeni na ozek krog somišljenikov, znancev in prijateljev tistih, ki te programe pripravljajo.

Obstajajo pa tudi izjeme. Danes že legendaren je primer televizijskega programa Rox, ki sta ga za kabselsko televizijo v Bloomingtonu v Indiani med leti 1992 in 1995 pripravljala dva prijatelja. Njun koncept je bil sila enostaven: neselektivno sta snemala svoje prijatelje – oziroma tisto, kar se je njim in njima pač trenutno dogajalo – in to predvajala po televiziji. Navdušenje gledalk in gledalcev je bilo tolikšno, da so se na prav tako legendarni televiziji MTV odločili posnemati njihov zgled in so uvedli televizijski program, ki ima še danes neskončno veliko klonov, namreč program *The Real World*. Koncept omejenosti na krog znancev in prijateljev, ki je zaviral razvoj video arta, je v tej, do skrajnosti izpeljani različici, pripeljal do razvoja žanra, ki je še danes med najbolj gledanimi televizijski programi, namreč *reality TV*.

interpasivnost

Že ob *reality TV* pride do polne veljave tudi pojav, ki sicer temeljno določa avdiovizualne kulture sodobnosti, to je povezovanje filma in televizije z bolj sodobnimi, novejšimi tehnologijami, od računalnikov oziroma interaktivne televizije do mobilnih telefonov. Sprememba je že tudi kvalitativna. Pravzaprav moramo na tem mestu spregovoriti o dveh pojavih. Na eni strani se večja *raznolikost dispozitivov*, torej možnosti različnega načina potrošnje istih avdiovizualnih del – klasičen primer je celovečerni film, za katerega je od pojava televizije jasno, da ostaja in se obenem spreminja. Isti film ni isti, če smo ga videli v kinu ali na televi-

ziji. Kinematografska izkušnja je preveč enkratna, da bi se ji odrekli, kino ostaja, možnosti distribucije celovečernih filmov pa je danes hkrati bistveno več, nenazadnje film lahko gledamo tudi po računalniku, potencialno tudi na dlančniku ali mobilnem telefonu. Obenem prihaja do sprememb na strani produkcije, z novimi tehnologijami se razvijajo tudi *žanri in formati, ki jih pojem celovečernega filma ne zajame*. Pri tem ne mislim zgolj na kratke in srednjemetražne filme, ki jih danes dopolnjuje množica ultrakratkih umetnin, od *flashov* do virusov, ki bogatijo ploskoviti svet spletnih strani. Bistven je pojav del, katerih obstoj sicer z večjo spoštljivostjo priznavajo na mejnih področjih, denimo področju intermedijskih in multimedijskih umetnosti ter performansov kot dogajanja na meji likovnih in scenskih umetnosti. Skupno jim je, da gre za pojav sočasnosti, torej potrošnje v resničnem času, "real time", kar je tudi osnova tehnološkega kompleksa, ki se je razvil ob *reality TV* s tem, da so gledalke in gledalci dobili priložnost, da programe *reality TV* spremljajo v resničnem času ter da na dogajanje tudi sami vplivajo, bodisi prek računalnikov oziroma interaktivne televizije bodisi prek mobilnih telefonov, pojava, ki ga kot obliko zvočnega ali pisnega glasovanja v Sloveniji poznamo npr. pri glasbenih lestvicah.

Reality TV torej ni *resnični svet, temveč resnični čas* – nimamo opravka z estetsko kategorijo realizma, temveč z načelom sočasnosti, ki je danes osnova projekta interaktivne televizije kot enega od idealiziranih ciljev digitalne televizije, nekoč pa je bil osnova nič manj televizijsko determiniranega in ideološko vpetega pojma neposrednega prenosa. Sočasnost, torej udeležnost občinstva v resničnem času, času odvijanja dogodka, zgodbe, naracije, naj bi pomenila konec linearne naracije, kot jo poznamo iz dramatike in književnosti. Vendar so se pričakovanja glede stopnje vpetosti občinstva v dogajanje in njegove aktivne udeležbe pri kreaciji dokončne podobe umetnine, ki da jo omogoča fenomen sočasnosti, izkazala za utopična že pri interaktivnih računalniških igrah. Ljudje od zgodb, ki si jih dajo pripovedovati, tudi, kadar so pripravljeni na tolikšno mero soudeležnosti, kot jo pač zahteva fenomen igre, pričakujejo najprej in pred vsem počitek. Napor, ki ga zahteva interakcija, je za ta pričakovanja bistveno previsok. Robert Pfler, avstrijski medijski filozof, je za opis tega pojava razvil poseben termin, *interpasivnost*. Najprej je to videti reakcija na zahteve po interaktivnosti, ki so jih na klasične medije naslavljali medijski kritiki in aktivisti, a prednost Pflerjevega pristopa je, da pokaže, kako načelo interpasivnosti velja za televizijo na sploh, tudi za klasične televizijske programe, v *sitcomih* na primer se televizija celo smeje namesto nas. Od nje pričakujemo, da nam bo dala mir, nas pustila uživati v pasivnosti, in to pojasni tudi usodo prvih poskusov digitalizacije televizije, ki so stavili prav na interaktivnost – uporabniki, ki so imeli tehnološke možnosti rabe interaktivne televizije, teh ne le, da niso uporabljali, temveč večinoma niti vedeli niso, da jih imajo, prav tako kot niso vedeli, kaj naj bi interaktivno televizija pravzaprav sploh bila.

Propad poskusov, ki naj bi prinesli bolj aktivno sodelovanje občinstva pri potrošnji, seveda ne izključuje tega, o čemer govorimo v izhodišču, namreč *aktivnosti na ravni produkcije*. Dejansko je vidik, ki digitalizacijo televizije postavlja na stran televizorja, parcialen, enostranski in usodno zavajajoč. Podatki o celem nizu ponesrečenih poskusov digitalizacije televizije na strani potrošnje namreč prikrivajo dejstvo, da se je digitalizacija televizije na ravni produkcije že zgodila, ali je vsaj na dobri poti, da se bo. Avdio in video oddelki trgovin z uporabno elektroniko, mestne ulice, po katerih se v lepem vremenu sprehajajo ljudje z malimi digitalnimi kamerami v rokah, ali pač tečaj, ki ga za delo na področju digitalnega videa marca pripravljajo v ljubljanski Kiberpipi, dokazujejo, da je tako. Avdiovizualno opismenjevanje je torej v vsakem primeru, naj bodo njegovi nosilci šole, televizije same ali kdo tretji, bistveno manj finančno zahtevno kot nekoč.

Težava je seveda v tem, da ne Kiberpipa ne mini DV kamere in ne uporabna elektronika ne ustrezajo dominantni predstavi o televiziji, v kateri je produkcija tako temeljito povezana z distribucijo, da postane kar njen podrejeni del. K uveljavitvi te predstave kot pogosto edinega ali vsaj prevladujočega dojemanja televizije je bistveno prispeval drugi (zgodovinsko prvi) vidik sočasnosti: ne interaktivnost temveč – *neposredni prenos*. Mnogi teoretiki, med njimi Umberto Eco, so neposredni prenos definirali kot osnovo televizije, s tem pa so seveda odigrali ključno vlogo pri reprodukciji ideologije evropske javne televizije, kolikor je ta prav na osnovi ustvarjanja vtisa o neločljivi povezanosti produkcije in distribucije uveljavila svoj monopol v večini evropskih držav. Pri neposrednem prenosu je namreč dejansko tako, da bi televizijskega programa ne bilo,

ko eno ne bi bilo povezano z drugim. Samo pri neposrednem prenosu je distribucija del produkcije tako temeljito, da ločevanje ne pride v poštev. Propad mita neposrednega prenosa kot "bistva" radiodifuzne televizije in posledično ločitev produkcije od distribucije, je bil pogoj za ukinitvev monopolnega položaja evropskih javnih televizij. Danes je vztrajanje pri tem, da javne televizije bistven del svojega programa pridobivajo z nakupi del zunanjih, neodvisnih producentov, temelj evropske avdiovizualne pokrajine.

na temeljih ikonoklazma, drugič

V Sloveniji je bila tudi ločitev televizijske produkcije od distribucije pravzaprav ikonoklastična gesta. Možnost elektronskega zapisa slike in zvoka v Sloveniji obstaja od zgodnjih šestdesetih, a celo v sedemdesetih večina te produkcije, celo video arta, poteka v okvirih takratne RTV Ljubljana. Razcvet od RTV neodvisne video produkcije je povezan s pankom in FVjem, le da je to sprejeto kot vse kaj drugega, najpogosteje kot video art ali alternativa, nikoli kot televizija. Ko pride do spremembe, je to *začetek neodvisne televizije in hkrati konec štafete mladosti*. Prva televizija brez stalne distribucijske mreže je namreč ATV, televizija, katere ustanovitev so leta 1986 predlagali člani ŠKUC-FORUMa, črka A v imenu pa menda ne stoji ne za alternativno in ne za avtorsko televizijo, temveč preprosto prvo v vrsti neodvisnih televizij (BTV, CTV ...), ki naj bi še nastajale v Sloveniji. ŠKUC-FORUM je bil že do tedaj eden najbolj aktivnih neodvisnih video producentov in predlog za ustanovitev neodvisne televizije, ki so ga med drugim naslovili tudi na takratno ZSMS, je slednja dejansko tudi podprla – prvih 100 minut programa ATV je nastalo iz denarja, ki je bil sicer namenjen za potovanje štafete po Sloveniji leta 1987. To je bilo tudi zadnje leto štafete. Znova je bila potrebna ikonoklastična gesta – prekiniti en niz podob, da bi začeli drugega.

Ta niz seveda do danes ni stekel tako, kot bi lahko. Kdo bi, pod vtisom podob iz showa Jerryja Springerja, ki jih dan za dnem reproducirajo na A kanalu, verjel, da je A kanal nastal kot ATV, prva neodvisna televizija v Sloveniji? Program ATV nikoli ni bil v celoti predvajan po televiziji; večina tistih, ki so takrat oblikovali njen program, danes ne dela televizije; pojav neodvisnega producenta, ki je pogoj neodvisne televizije, je sicer predpisan v Zakonu o medijih, a malokdo izpolnjuje pogoje; celo sistem kvot, ki naj bi vzpodbudil razvoj neodvisne televizijske produkcije, se je transformiral v svoje nasprotje. Obveznost predvajanja določenega obsega lastnega programa in programa neodvisnih producentov, ki ga predpisuje taisti zakon, namreč imetniki televizijskih licenc in frekvenec izpolnjujejo s prenosi in posnetki celovitih dogodkov. Pravzaprav nas to obskurno vračanje h koreninam, k neposrednemu prenosu kot bistvu televizije, najbolj opominja, da problem vendar ni (samo) produkcija, temveč (predvsem) distribucija.

distribucija

Pojav ATV je bil sestavni del procesa demokratizacije evropske avdiovizualne pokrajine. Ko se danes, v postopkih harmonizacije z EU, znova spreminja tudi slovenska avdiovizualna pokrajina, se to dogaja pod vplivom praks celovečernega filma. Področje celovečernega filma pa je edino področje avdiovizualne kulture, kjer je področje distribucije (vključno s predvajanjem in promocijo) skrbno kodirano in regulirano, skratka urejeno. Vloge producentov, distributerjev in prikazovalcev so jasne. Spike Lee, Kevin Smith ali danes razvpiti Michael Moore so svoje prvence, z nekaj deset tisoč dolarji, sicer posneli sami – a uspeli so šele na točki, ko so te filme od njih kupili distributerji. Ti so, poleg odkupa, ki je pokrila vložena sredstva in dotlej neizplačane honorarje, financirali tudi promocijo in vse s tem povezane stroške, vključno s prisotnostjo na festivalih. Zato sta bila malo nenavadna brata, ki sta svoje distribucijsko podjetje poimenovala po svojih starših Miri in Maxu, Miramax, dolgo sanje vsakega bodočega filmarja. Slovenski producenti sicer svoje filme za mednarodno distribucijo mirno poklanjajo v dar, vendar je to predvsem stvar samozavesti, ki bo sedanje stanje najbrž lahko prerasla.

Dejstvo je, da ima avtor celovečernega filma na voljo kinodvorane, posebna mesta v programih televizij, specializirane televizijske programe in filmske festivale, pa tudi izposojevalnice video kaset, DVD, svetovni splet. Vendar avtor celovečernega filma ne nastane iz nič. Običajno avtorji, vključno z režiserji, k celovečernemu filmu prihajajo iz bolj spremljivih praks videa, umetnosti ali kratkega filma; Kathryn Bigelow je bila na primer nekoč klasična umetnica, seveda pa je tudi obratno, Chris Marker, avtor enega najboljših filmov vseh časov, *Mesto slovesa* (La

jeteé, 1962), danes dela skoraj izključno v mediju CD ROMa. Vse te druge forme pa imajo za distribucijo veliko manj možnosti in veliko več težav. Celo kratki filmi, ki so jim v nekem bolj udobnem obdobju filmske zgodovine v ki-nodvoranah priznali status predfilma, so danes brez primerne mesta za predvajanje. S filmi med kratko in celovečerno dolžino je sploh tako, da se – razen festivalov – nimajo kje pojavljati. Televizije sicer poznajo 50 oz. 60 minutne "sloče", vendar se tja po tradiciji javnih televizij uvrščajo zlasti televizijske drame.

Dela, ki nastajajo na nosilcih, ki niso celuloidi, že sam nastanek zavezuje k specifični vrsti distribucije. Odličen primer so ultrakratki filmi oziroma mikrokino na svetovnem spletu, ki so narejeni posebej za svetovni splet. Ta se pojavlja kot distributer ostalih avdiovizualnih del, vključno s filmi bolj nenavadnih formatov; danes si lahko na primer na spletu ogledate kratke filme mnogih velikih filmskih režiserjev. Vendar je dostop do teh vsebin na spletu bistveno omejen, in to ne samo na tiste, ki imajo računalnike, temveč ga ovira tudi pogosto nezadostna prepustnost telekomunikacijskih omrežij.

Poleg tega se nosilci, ki niso celuloidni trak, bistveno hitreje spreminjajo. Dostopnost je torej tudi časovno veliko bolj omejena kot pri filmu, saj ko določen nosilec "zastara" in postane nedostopen, s tem postane nedostopna naprava za predvajanje določenega avdiovizualnega dela, torej tudi samo delo. Od začetkov v zgodnjih šestdesetih se je video, nekoč magnetoskopski zapis, spreminjal od 1 cole do 3/4 inča, do VHS in Super 8, do Beta SP in mini DV, če naštejemo samo najbolj razširjene oblike. Pri računalnikih je spreminjanje še hitrejšo, dela, narejena za Commodore 64 ali Spectrum, so danes dostopna samo tistemu, ki sta mu hkrati dostopni ti dve arhaični napravi. S spletno umetnostjo je podobno, mnogo del je nastalo za posamezne izdaje posameznih brskalnikov, npr. za ogled dela, ki je nastalo na Netscape 1.0, potrebujete poleg osebnega računalnika tudi to, danes že odrabljeno verzijo omenjenega brskalnika.

Pri delih, ki niso nastala na filmskem traku, torej ni problematična samo distribucija, pač pa tudi hranjenje. Medtem ko je za hranjenje filmskih del dovolj hranjenje samih trakov s posnetimi filmi, saj formati ostajajo desetletja nespremenjeni 8, 16 in 35 mm, je pri vseh ostalih delih tako, da je potrebno – poleg samih del na določenih nosilcih – hraniti tudi naprave za predvajanje nosilcev, na katerih so shranjena ta dela. Natančneje, to bi bilo potrebno. Spoznanje je relativno novo, povezano pa je z ugotovitvami o odločilni vlogi tehnologij pri nastajanju sodobnih avdiovizualnih del. Pravzaprav je šele spletna umetnost, ki je pogosto nastajala na osnovi nepopolnosti posameznih komponent, bodisi računalniške bodisi strojne opreme, pozornost usmerila na pomen samih naprav. Danes je dejansko tako, da je *muzej avdiovizualne umetnosti, kjer bodo poleg del shranjene tudi naprave, ki so potrebne za njihovo predvajanje, nujnost*. Pa vendar ostaja samo kot ideja, ki jo bo potrebno šele uresničiti. Lahko v Sloveniji.

dediščina

Dediščina ni nekaj, kar obstaja v preteklosti. Dediščina *nastaja zdaj*. Vse, kar naredimo danes, vse, kar bomo naredili jutri, bo nekoč del naše kulturne dediščine. Vendar je med vsemi avdiovizualnimi deli in praksami v Sloveniji na ta način obravnavan samo film – sleherni delo, ki bo nastalo na filmskem traku, bo shranjeno kot del kulturne dediščine, ker tako predpisuje zakon. Ostali nosilci in formati so prepuščeni pozabi. Od leta 1963, ko je v Sloveniji prvič zabeležena raba magnetoskopa, je v Sloveniji nastalo nešteto avdiovizualnih del različnih dolžin in formatov, v nadvse različnih kontekstih. V okviru Radia in televizije Ljubljana oz. Slovenija, v okviru drugih televizij, producentovskih hiš in skupin, v opusih različnih individualnih avtorjev, umetniških in civilnodružbenih gibanj, v okviru ŠKUC-FORUMa, festivala Video CD, kot del projekta ATV.

Ta dela *niso nikjer celovito popisana, niti niso dostopna, in veliko vprašanje je, kako so shranjena*. Razpršena so po arhivih in zbirkah posameznih televizij, avtorjev in producentov, Sorošev Center za sodobne umetnosti pa je pred leti izdal izbor video umetnosti, Video dokument, z najznačilnejšimi video deli, ki so nastala po letu 1971. Vendar je to tudi vse. Slovenska avdiovizualna dediščina ne obstaja, zato je mogoče praktično kadarkoli podvomiti tudi v obstoj samega področja, v njegove razsežnosti in njegove meje. Pomanjkljiva dostopnost, odsotnost evidence in arhiva avdiovizualnih del, nastalih v Sloveniji, torej praktičen neobstoj samega področja, je najbrž glavni razlog za to, da se je doslej še vsak poskus pravne regulacije, sleherni razprava o možnih celostnih

ureditvah področja, sprevrgel v nekaj drugega. Ker se je *kot samo področje uveljavil nek njegov partikularni del* – problem financiranja filmske produkcije ali problem strankarske opredelitve elektronskih medijev –, pač tisto, kar od avdiovizualnega področja prepoznavno obstaja in kar določena skupina zainteresiranih, skladno s svojimi interesi, predstavlja kot celoto.

če ga boš zgradil, bo prišel.

Kaj je naše polje sanj, in kaj sanjski objekt?

Glede objekta najbrž ni dvoma. Odkar tudi celovečerne filme montiramo digitalno, odkar jih mirno lahko tudi snemamo digitalno, distribucija po svetovnem spletu pa je tudi že praksa posameznih filmskih festivalov (Cannes), zdaj torej je govor o filmu najbrž lahko samo metaforičen. Tudi če rečemo, da je sanjski objekt dober film, je to pravzaprav sleherno avdiovizualno delo, ki bo preseglo povprečje in za slovenski film tako značilno pritrjevanje logiki *svet-je-lep*. Ta logika, ki v nasprotni smeri narekuje, da je najboljši film tisti, za katerega je bilo porabljenih največ proračunskih sredstev, je seveda najprej posledica takega načina financiranja produkcije, ki avtorje postavlja v takorekoč popolno odvisnost od enega samega vira. Filmi, kot je *Nepovratno*, pravi Gaspar Noé, nastajajo v Franciji zato, *ker je tam svoboda izražanja za filmarje večja kot drugje*. Za svobodo izražanja je nujna možnost izbire. Razvoj neodvisne produkcije, na katerem je temeljila demokratizacija evropskega avdiovizualnega prostora in ki mu je bila posvečena ustanovitev ATV, seveda prispeva k razvoju avdiovizualne industrije. Ta je danes eno bolj donosnih področij svetovnega gospodarstva. Pa vendar je v sredinah, kakršna je Slovenija, poleg gospodarske rasti in večanja števila delovnih mest, razvoj avdiovizualnega področja kot industrije bistven tudi zato, ker razrahlja dane okoliščine financiranja in poveča svobodo izražanja.

Še bolj pomembna od produkcije je, smo rekli, *možnost distribucije*. Samo če obstaja možnost, da določena dela najdejo svoje občinstvo, bodo ljudje ta dela tudi ustvarjali. Ustvarjamo tisto, kar ima možnost, da pride do občinstva. Prav žalosten je primer video arta, saj spomin nanj pogosto sproži diskvalifikacijo celotnega avdiovizualnega področja. Video art se je razvil s tehnologijo, ki je bila namenjena tudi televizijski produkciji, vendar kot kritika televizijske produkcije, tako da je v temeljitosti te kritike televizijo zavrnil tudi kot možnost distribucije. Namesto tega se je zaprl v krog poznavalcev, krog specializiranih festivalov, ki je ohranjal zadovoljstvo avtorjev na račun izključevanja kritičnega občinstva. Glasbeni video je prvi preboj video produkcije onkraj enako hermetičnih produkcij javne televizije na eni in video arta na drugi strani. A za to se je moral najprej razviti specializiran kanal za distribucijo, pač MTV.

Povečanje možnosti distribucije sodobnih avdiovizualnih del bi torej bistveno prispevalo k razvoju slovenske avdiovizualne kulture. Na prvem mestu so tu seveda mednarodne koprodukcije. Zakon o medijih, ki televizijam predpisuje obveznost, da predvajajo produkcije neodvisnih producentov, je tudi povečal možnosti za distribucijo, a očitno ne dovolj, saj je Jerry Springer še naprej usoda projekta ATV. Situacijo bi nedvomno bistveno popravil pojav novega javnega distribucijskega kanala, denimo Kulturne televizije, vendar bi bilo to potrebno urediti z zakonom, saj imata po obstoječi zakonodaji poleg nacionalne televizije samo študentska in regionalna televizija pravico do financiranja iz televizijskega prispevka.

Priprava zakona o avdiovizualni kulturi poteka te dni in zdi se, da je morda prav to tista ključna manjkajoča poteza avdiovizualnega polja. Morda. Vendar avdiovizualna kultura – no ja, vsaka kultura, kultura sploh – obstaja ne glede na to, ali je predpisana v zakonu ali ne. Nenazadnje je avdiovizualna kultura v Sloveniji vedno

obstajala na ta način. Najprej se je sama televizija razvila, še preden je bil sprejet prvi zakon o njej. Državljeni in državljanke, ki so na črno postavljali oddajnike za sprejem tujih televizijskih programov še v času radiodifuzne televizije, so se tudi na pogoje satelitske in kabelske televizije privadili takorekoč nemudoma in začeli z izgradnjo kabelskih sistemov – ne glede na to, da tega takrat v nobenem zakonu ni bilo.

A po drugi strani vendar ni neumestno vprašanje, ali slovenska avdiovizualna kultura obstaja ali ne. Dvom ni toliko posledica odsotnosti področnega zakona kot *odsotnosti sleherne druge evidence* o tem, da na tem področju, poleg potrošnje, obstaja še kaj drugega. Aktivna produkcija. Slovenska avdiovizualna dela niso nikjer evidentirana in ne arhivirana. Obstajajo zgolj v vsakokratnih zgodovinskih okoliščinah, enkratno, v času potrošnje in nikoli več. Brez možnosti, da se vpišejo v zgodovino. Avdiovizualna dela, ki nastajajo v Sloveniji, niso sestavni del nacionalne kulturne dediščine. Avdiovizualno področje torej nima niti tega, kar je drugim področjem priznано *apriori*, tako ali tako. *Mehanizem hranjenja in evidentiranja avdiovizualnih del* je torej gotovo lahko dober začetek izgradnje našega sanjskega polja, polja avdiovizualnega. Ker je to pravzaprav njegov *pogoj*.

Do kje naj to polje sega, kaj naj zajema in česa ne, tega ni mogoče enostavno predpisati. V temle članku smo začrtali nekaj njegovih najbolj širokih koordinat. A noben zemljevid še ni teritorij. •

ŠE VELIKO REZERVE

pogovor o rezervnih delih



Zakaj tale mini okrogla miza in njen zapis v *Ekranu*? Zato, ker so *Rezervni deli* z uvrstitvijo v uradni spored Berlinale nedvomno dosegli enega najodličnejših festivalskih uspehov slovenskega filma zadnjih let in s tem zaplodili dovolj predvidljivo promocijsko evforijo množičnih medijev – in ker sta se istočasno filma v svojih kritičkih zapisih dve najodličnejši peresi slovenske filmske publicistike lotili enako kritično in enako neizprosno. Ali je torej *Ekran* sposoben (in dolžan) skozi dialog reflektirati ambivalentno naravo sodobnega slovenskega filma in očitno uspešnim delom zastaviti enostavno vprašanje: ali bi lahko šli še dlje? Ali bi si lahko drznili več? Ali lahko kdaj upamo tudi na to? O tem smo se pogovarjali uredniki *Ekрана* Marcel Štefančič, jr., Vlado Škafar in Stojan Pelko, ki je s pomočjo skrbnega zapisa Nike Bohinc pričujoče besedilo tudi uredil.

marcel štefančič, jr., vlado škafar

Marcel Štefančič, jr.: V Sloveniji nismo navajeni filmov, vsaj slovenskih ne, ki bi se na resen način ukvarjali z resnimi, socialno-političnimi problemi. Kozole je z *Rezervnimi deli* očitno brnil v to smer, zadal si je socialno-politično temo prebežnikov, ki ga je, kot pravi, angažirala. V Sloveniji se z njimi ukvarjamo že praktično zadnjih deset let. Težava tega filma je, da o zelo resni temi spregovori na zelo neresen način, na rahlo nezrel, ne bom rekel ciničen, ampak na fušajoč način. Če bi junaka švercala rezervne dele za avtomobile, bi bil to seveda drug film; problem je, da švercata rezervne dele za ljudi kot bi švercala dele za avte!

V tem smislu ton ni pravi. Naj za začetek vržem kost in izpostavim samo en majhen detalj, en geg: gre za prizor, ko Petko spravi v prtljažnik tri begunce. Ko prtljažnik znova odpre, vidimo, da so begunci umrli, se zadušili. "O šit, mrvi so, kaj bo pa zdaj, vrzimo jih v vodo..." Tak ton je povsem napačen, ker se šlepa na žanrske trike, ki so lastni komediji. Da so vsi trije umrli, bi gledalec lahko izvedel na veliko bolj sofisticiran način. Saj tega prtljažnika sploh ne bi bilo treba odpirati, dovolj bi bilo že, če bi režiser kamero postavil pred prtljažnik in iz njega ne bi prišel nihče ven. To, kar naredi Kozole, pa je poceni štof.

Stojan Pelko: Se ti to zdi problem režije ali zgodbe?

Marcel Štefančič, jr.: Mislim, da obeh. Najprej gre za ton v smislu režije, ki je, jasno, nespretna, drugi problem pa je ta, da film nima stališča o tem, o čemer govori. Pravzaprav režijski slog tega filma povsem ustreza njegovemu populističnemu pogledu na problematiko ilegalnih prebežnikov, tej odsotnosti stališča, pristajanju na *status quo*. Je skrajno populističen, premočrten, preprost, enostaven, da ja ni nobenih motenj v komunikacijskem kanalu...

Stojan Pelko: Naj sam začnem pri nekem nesporazumu, morda celo protislovju. Pri ljudeh, ki so prihajali iz dvorane po premieri, si lahko opazil iskren občutek veselja, da lahko končno enkrat rečemo: "Ej, tu pa vse štima" – da so skratka brez slabe vesti lahko pohvalili pravkar videni film. Ko pa človek z distance prebere vajina teksta, preprosto ne more, da se ne bi strinjal z vajinima kritičnima ocenama. Še več, sam sem v njima prepoznal iskreno željo po dvigovanju standardov, ne le estetskih, ampak predvsem etičnih. Ali torej to pomeni, da je percepcija filma v Sloveniji že tako zavezana dnevni žurnalistični praksi, da se sploh ne da več resno, kritično pristopiti k stvarim? Za izhodišče sem zato pobrskal po enem starem Eisensteinovem tekstu, da bi morda lažje pojasnili, zakaj se sploh pogovarjamo. On pravi, da se da film hkrati gledati v splošnem, srednjem in velikem planu. V splošnem planu gre za zadevo tematske potrebnosti, za zahteve trenutka in njegove sodobnosti; v srednjem planu za to, kako podobe vsakega gledalca posebej vznemirjajo na nivoju strasti; v velikem planu pa gre za neizprosno razstavljanje na prafaktorje. V tem svojem tekstu (iz leta 1945!) se Eisenstein pritožuje, da niti stroka ni več sposobna postaviti filma v veliki plan, ga razčleniti po delih, razstaviti na elemente. Nostalgčno reče, da so včasih režiserji trepetali, vendar ne pred kolegi, ampak pred javnostjo, ki je trznila na vsak slabo preračunan trenutek. To, kar mi delamo danes, je jemanje Kozoletovega filma v veliki plan. Zato se mi zdi poanta tega pogovora, da poskušamo opozoriti režiserja na vse "slabo preračunane trenutke" – in s tem damo vedeti, da en film ni nujno ali samo kandidat za nagrado ali za totalno razsuvanje, ampak da mora obstajati možnost kritične razdelave, prostor in potreba zanjo. Vprašanje, ki izhaja iz takega razmišljanja, je zato naslednje: ali so

in stojan pelko

Rezervni deli zadosti hud film? Moj izhodiščni odgovor je, da niso. Naslednje vprašanje pa: kaj je notri takega, da ni dovolj hudo?

Vlado Škafar: Tudi moje izhodišče izhaja iz podobne filmske analize kot Marcelovo. *Rezervni deli* so idejno in estetsko banalen ter etično neodgovoren film. Vem, da je to huda ocena, ki sem jo poskušal argumentirati že v svojem tekstu za *Finance*. Idejno-motivno banalnost je povzel Marcel, kar zadeva estetsko banalnost, pa je moteče že vprašanje dispozitiva. Ta hoče v Kozoletovem filmu najprej biti deklariran čim bližje dokumentarnemu, čeprav je takšno "dokumentarno" pristnost obenem povsem nesposoben ujeti v mizansceni. Po drugi strani pa imamo v *Rezervnih delih* odločitev za neko trendovsko, spotovsko, fetišistično fotografijo, s katero sesuva to svojo lastno deklarativnost dokumentiranja. Zato menim, da je fotografija tega filma katastrofalna, nepoštena, kontra-produktivna, otročja, neodgovorna. To je fotografija, ki svojega predmeta ne razume, niti ne razume, da ga mora razumeti.

Stojan Pelko: Spomnim se, da je Nebojša Pajkić enkrat totalno znorel zaradi tipa fotografije, uporabljenega v *Kratkem filmu o ubijanju* Krzysztofa Kielsowskega, češ da za film, ki kaže take stvari, ne rabiš nobenega filtra. Takrat nisem vedel, kaj s tem misli. Ali misliš na tak tip estetizacije, ki je odvečna glede na to, kar uprizarja?

Vlado Škafar: Ja, le da se ne strinjam, da bi bila fotografija pri *Kratkem filmu o ubijanju* problem, nasprotno, taka rešitev se mi je zdela kvalitetna in potrebna. Tu pa je problem, resen problem. Eno je filter, drugo pa je fetiš, spot, vidiotizem ...

Marcel Štefančič, jr.: Absolutno se strinjam s Škafarjem. Kozole kot človek, ki se, kot sem že zapisal, vedno šlepa na trende, se tudi tukaj šlepa na trend. In temu trendu, ki ga lahko opazujemo v filmu vsaj zadnjih deset let, bi rekel "estetizacija zla": povsod se poskuša estetizirati zlo – in to za vsako ceno! Videospot, pa ne tisti emtivijevski, ampak videospot kot sestavni del filma, je postal tako rekoč medij zla. Dokler gre za serijske morilce, ki so postali že povsem nerealne ikone popkulture, to še nekako preneseš, ko pa začnejo enako počenjati z nekimi resnimi političnimi temami ali črno kroniko ...

Vlado Škafar: Ja, ta film se utemeljuje ravno preko institucije črne kronike. S črno kroniko pa daješ ljudem nekaj, kar je zanje realno. Kar preberejo v črni kroniki, je za ljudi res, medtem ko tisto, kar vidijo v filmu, ni nujno res. Gre za vprašanje manipulacije in avtorska odgovornost je tu še toliko pomembnejša. Drugo pa je vprašanje filma kot umetniške forme. Vzemimo primer iz predstavitvene mape *Rezervnih delov*: v režiserski eksplikaciji, kjer bi moralo pisati, zakaj se je avtor odločil za film, ni nobenega razmišljanja o filmski poetiki, je samo naštevavanje statističnih, črno-kroničkih podatkov o ubežnikih, njihovem položaju v Sloveniji. To je njegova edina režiserska eksplikacija. Kot da v begunski tragediji v resnici ni videl filma, umetniške forme, ampak samo tragično zgodbo. In *Rezervni deli* to potrdijo. Damjanova zgodba bi brez izgube lahko postala novinarski članek, esej, literatura, karkoli. Ker je Damjan filmar, je postala pač film. Ne da bi bila resnično filmsko mišljena.

Marcel Štefančič, jr.: Meni se pri tem filmu zdi sporno to, da ne problematizira slovenskega *mainstream* odnosa do begunske tematike, temveč se nanj šlepa in po svoje nanj celo pristaja. Nobene polemične distance



do tega ne vzpostavi, prav narobe, sporočilo tega filma lahko razumeš tudi tako: tihotapljenje beguncev je biznis in se prenaša iz generacije v generacijo, tako kot katerikoli drug biznis, recimo, rasizem na ameriškem jugu. Kup ameriških filmov je na to temo: oče je rasist, sin pa tudi – malo zaradi spoštovanja do očeta, malo pa zaradi zvestobe tradiciji juga in konfederaciji. V *Rezervnih delih* imamo na delu isto logiko: stari umre, mladi prevzame štafeto naprej, absolutno nobene problematizacije ni: “*tako to je, tako pri nas živimo, to je naša uradna politika*”. Seveda je, ampak za to uradno politiko vemo, da je napačna!

Stojan Pelko: Vlado v uvodu svojega teksta v *Financah* razloči več tipov avtorjev. Najprej razlikuje med tistimi, ki izhajajo iz objektivnega in subjektivnega, potem pa jih križa s tistimi, ki resnico bodisi predočajo bodisi brskajo in brskajo, da končno pridejo do nje. Kozoleta sistematično povsem ustrezno uvrsti med tiste, ki izberejo objektivnost in se zadovoljijo s predočanjem. Vprašanje, ki se mi poraja, je, ali si s tem, ko neko zadevo predočiš, kot avtor že tudi kritičen? Kdaj lahko govorimo o preskoku v angažiranost?

Marcel Štefančič, jr.: Ne, potem bi lahko za vsak film rekli, da je avtomatično in z vsakim svojim stavkom že tudi kritika tega, kar govori in o čemer govori. Kar je seveda trapasto, zlasti pri filmih, ki se šlepajo na neke socialno-akutne, politične, žgoče, pereče teme. Tema begunstva je v oči bijoča in tukaj ostati brez stališča je, po mojem, nemoralno. To je ta problem etične odgovornosti, ki ga je načel Vlado. Ne vem, zakaj bi moral film bežati pred moralno držo. Vemo, kakšna je zgodovina političnega filma, socialnega filma, drugih filmov, ki so bili angažirani: vsi so imeli neko stališče in predvsem jasno moralno pozicijo.

Vlado Škafar: Problem etične odgovornosti, pa ne samo v tem konkretnem primeru, je zame še malo hujši. To, da je slovenski film nezmožen oblikovanja nekega, morda niti ne kritičnega, ampak lastnega stališča, je vsesplošna lastnost, a v *Rezervnih delih* ne gre samo za to. Tukaj je poleg tega, da avtor ne uspe postaviti svojega stališča, bolj problematično to, da film v neki popolnoma izmišljeni, lahko rečemo pogojno gegovski formi, manipulira z resnicami, in to na način, kot z njimi manipulirajo raziskovalni novinarji, raziskovalni dokumentarci, ki pa morajo svoje teze seveda ustrezno dokazati. Kozoletova izmišljija mirno in brez kakršnihkoli argumentov za najhujše zločine obsodi ljudi z druge strani meje: “*Že, že, to, kar počnemo mi, je grozno – ampak v Italiji delajo iz njih rezervne dele!*” Ta manipulacija, ki so si jo ustvarjalci upali dati celo na uvodno stran svoje predstavitvene brošure, pa kaže na temeljno nezrelost, ne samo filma, ampak tudi avtorja. Kaže na neodgovornost. Prodati gag za vsako ceno...

Marcel Štefančič, jr.: Ob filmu imaš občutek, da begunci v njem umirajo predvsem zato, da bi bila lahko naša junaka melanholična, žalostna – da bi dobila razlog za ta svoj žaloben pogled na svet. Pravzaprav je tudi sporočilo filma zelo v skladu s tem, kar govori Škafar: “*Če ne bi tega počeli mi, bi pa kdo drug*”. Se pravi, je okej, kar počnemo, nič problematičnega ni in s tem se nam ni treba ukvarjati, prav imamo. Ta logika nosi film – in ta logika je perverzna, saj vedno znova legitimira takšno početje.

Stojan Pelko: Ali je možno, da avtorju ravno zato, ker v svojem *metierju* ne gre dovolj daleč, produkt spolzi in ga nehote demantira v njegovi lastni intenci?

Marcel Štefančič, jr.: Saj ravno v tem je poanta, da ta film nikamor ne gre ...

Stojan Pelko: Meni se zdi, da vseeno opažam nek napredek v opusu. Replike, ki so bile v Kozoletovih prejšnjih filmih (najbolj izrazito v *Stereotipu*) evidentno v scenariju in v filmu zato, da je avtor prek njih sporočal nekakšne zdravo-razumske resnice, so tokrat vendarle nasajene na igralce. Ko Musevski za šankom govori o globalizaciji, to razumeš kot njegov problem, kot velik problem malega človeka, ne pa kot pavšalno režiserjevo oceno. Tokrat pač govori igralec, ne Kozole skozi njega. Bosta rekla, da je to stvar dobre interpretacije glumca?

Marcel Štefančič, jr.: Kozole ima v vsakem svojem filmu *alter ego*. V *Usodnem telefonu* je imel režiserja, imel ga je v *Remingtonu* in *Stereotipu*, v *Porno filmu* je bil to spet režiser, ki se ni mogel odločiti ali bi ali ne bi ... Snema porniče, ima Ukrajinke, pa ne ve, ali bi ali ne bi. Ti praviš, da je naredil korak naprej, jaz rečem, da je šel korak nazaj. Namreč, to isto situacijo imamo v *Rezervnih delih*: imamo Aljošo Kovačiča kot Kozoletov *alter ego*, ki spet razmišlja, ali bi ali ne bi. Vsi gredo čez ubogo begunko, on pa spet ne bi. Uboga punca potem naredi samomor, kar nas spet pripelje do tujcev, ki v tem filmu počnejo vse, kar sicer delajo Slovenci, za njih in namesto njih. Zato se mi ne zdi korak naprej, ampak nadaljevanje *Porno filma*. Že naslov *Rezervni deli* govori o tem. Kot bi si nekdo zadnji hip premislil – “*okej, naj ne švercajo avtomobilskih delov, naj švercajo ljudi, to je danes prava topika, ima večji internacionalni domet, bolje se prodaja...*”

Vlado Škafar: Problematično je že to, da film nasloviš s takim naslovom in ga potem poantiraš onstran meje, namesto da bi ga obdelal doma. Pri najboljši volji se nisem mogel znebiti občutka neke preračunljivosti, kjer bi se strinjal z Marcelom, da ne gre za odmik od vsega ostalega, ampak za Damjanovo preračunljivost. Kot bi tudi v filmu o beguncih videl predvsem tržno vrednost. To je sicer huda obtožba, ampak hkrati je ravno to občutek, s katerim sem šel iz kina. Žal moram reči, da je to splošna praksa, da v sodobnem filmu, ki obdeluje aktualne družbene tragedije, pogosto prideš ven z občutkom, da je šlo za preračunljivost, ki v tragediji vidi tržno vrednost. Kot bi to ne bili več filmi avtorjev, temveč – kot v Hollywoodu – filmi za tržno nišo.

Marcel Štefančič, jr.: Glede avtentičnosti Musevskega pa tole: Musevski je zelo naraven igralec, kakršnega Slovenci nismo imeli – in ko govorim o naravnosti, mislim na naravnost kakšnega Jeana Gabina, Pavleta Vujsiča, Staneta Severja v najboljših trenutkih ... Kar reče, zveni, kot bi si sam izmislil, nekako naravno mu pride iz ust, niti akcenta ne rabi, da bi zapeljal gledalca. Musevski je velik zapeljivec in imeti tako zapeljivega igralca v takem filmu se mi zdi še dodatna perverzija. Vzameš Musevskega, ki te prepriča, da ima film prav, da ima on prav: “*umrl bom, ti pa posel pelji naprej, sem žalosten, ljudi ne maram, v resnici jih imam rad, če ne bi tega počel jaz, bi pa kdo drug ...*” Okej, kupljeno: to je rekel Musevski, pa še umira! Pakiranje igralcev ni nedolžna stvar, ni vseeno, koga vzameš. Musevski je torej odličen igralec, fantastičen, verjetno eden najboljših, kar smo jih sploh imeli, ampak v tej situaciji moraš paziti nanj, biti pozoren, pazljiv, ne smeš se mu dati zapeljati. Če govorimo o političnem filmu kot o svojevrstnem ne-žanru, režiserji nikoli ne igrajo na klasično identifikacijo, na katero sicer stavijo hollywoodske melodrame, *mainstream* fikcijski film. Ne, nikoli ne gre za tovrstno identifikacijo. Vedno je problematična,

nekaj brechtovskega je na njej. Spomnimo se samo na Godarda, ki je znal to v 70. letih vrhunsko narediti. Če bi bil Kozole pošten, bi bila ta identifikacija problematična, tako je pa povsem neproblematična – in v tem je problem!

Stojan Pelko: Zdi se mi, da tak tip analize lajša percepcijo, zakaj je filmu uspelo prepričati publiko. Očitno smo padli na Musevskega! Druga stvar, ki je mene osebno prepričala, je bila tista druga linija zgodbe, o zatohlosti majhnega kraja, v katerem sta v vsej sivini samo dva rdeča znaka, eden za Mercator in drugi za Union. Kraja, v katerem smrdi.

Marcel Štefančič, jr.: Ne mi govorit o smradu v Krškem. Celuloza diši po kavi – in to je zame vonj Krškega.

Vlado Škafar: Tudi meni se zdi, da cela zgodba o beguncih zaradi odsotnosti etičnega momenta deluje neavtentično, kaj šele dokumentarno, da pa ima film nekaj fragmentov upodobitve kraja, ki dosega trenutke avtentičnosti. Zame sta avtentična predvsem dva motiva, ki nista niti prišla do faze, da bi bila zelo razdelana, ampak tako, bolj ali manj navržena, kljub vsemu delujeta v funkciji vzporednih, stranskih motivov. To sta odnos glavnega junaka in njegovega vajenca, ki se spreminja v odnos oče – sin, in pa avtentika majhnega slovenskega kraja.

Stojan Pelko: Ali bi v poskusih iskanja avtentičnosti lahko kot nek pomožni kriterij postavili samoumevnost? Zame je samoumevnost pozitivno konotirana, pomeni, da zgolj s kotičkom očesa ugotoviš, da je, na primer, tisti bazen čisto nestvarno tam sredi industrijskega obrata, mislim, da celuloze. Ko se ta samoumevnost pretvori v vztrajanje, zame nastopi problem. Nočem, da mi režiser to preveč vztrajno kaže, kot semafor: "glej, to je tam, a ni nenavadno?" Se vama zdi, da bi bil lahko tak princip sledenja kamere protagonistom, dogodkom, lokacijam, ki je zgolj samoumeven, ki gre preprosto mimo, manj etično sporen, kot pa recimo vztrajanje na posameznih stvareh? Ali ni vztrajanje ravno s tem, ko ti nekaj kaže zato, da si boš ob tem nekaj določnega mislil, kontraproduktivno?

Vlado Škafar: Ko rečeš "samoumevnost", sam najprej pomislim na nekaj drugega. V sodobnem filmu se mi zdi najbolj grozljiva ravno samoumevnost tega, da film sploh ni več poetični jezik, ampak je samo še nek *vehicle* za pripovedovanje zgodbic. Osnovna poetična funkcija, s katero se je film sploh rodil in vzpostavil, se s takimi primeri odpiše kot nepotrebna ... Predstavljamo si lahko, kako bi Klopčič vzpostavil poetiko takega filma in take teme. Nikakor ne nujno samoumevno, morda bi kakšno reč ravno vztrajno poantiral, jo vzpostavil zelo ekspresivno. Ampak gre za cel diskurz, ki se mora ujemati s tonom, z dispozitivom, vsak element mora biti upravičen, ne moreš kar nametavati ...

Marcel Štefančič, jr.: Klopčič morda ni ravno pravi primer režiserja, da bi delal tak tip filma. Kar me spomni na nekaj drugega: kateri slovenski režiser pa bi bil? Imeli smo Babiča, *Po isti poti se ne vračaj*, a pri nas se s tem ni nihče ukvarjal. Bili so poskusi političnih filmov, a so bili v glavnem zelo primitivni, bolj teater kot kaj drugega, če govorimo o Križajevi *Zaroti*, Pogačnikovem *Našem človeku* ... Pri nas ni tradicije in ni vzpostavljenega filmskega jezika, ni nastavka, s katerim bi se dalo zgrabiti take probleme. Isti problem je imela Hanna Slak s *Slepo pego*.

Vlado Škafar: Pri filmu vidim dve poti razumevanja njegovega predmeta: razumeš ga lahko žanrsko in narediš kvaliteten žanrski izdelek ter pustiš zunaj vse, kar deluje popolnoma tuje temu žanru. Lahko pa razmišljaš poetično. Poglej recimo Klopčičev *Strah*: ne izhajaš iz elementov črne kronike, ampak vzameš iz zgodbe osnovno etično vprašanje in iz tega narediš film. Jasno je, da je potem to nek povsem drug film, da sta to dva povsem različna filma. Če govoriš, da nimamo vzpostavljenega žanrskega filma, imaš prav. V poetičnem smislu pa smo ga vzpostavili, če se spomnim samo na *Grajske bike*.

Marcel Štefančič, jr.: Nimamo tradicije socialno-političnega žanra ... Še najbližje temu, kako bi bilo treba delat tak film, so bili *Ovni* in

mamuti Filipa Robarja Dorina. To je bil film, ki je obračunal s slovenskimi klišeji, z mentaliteto ...

Vlado Škafar: Tudi na estetskem nivoju je znal vzpostaviti ta psevdodokumentarni diskurz, kar je ključno, da ni bil estetsko banalen, nerealiziran v tem poetičnem smislu. Predlagam, da si za konec postavimo vprašanje ustvarjalnega poguma. Že na nekem televizijskem omizju, kjer je bil prisoten tudi Damjan Kozole, so bili vsi zelo zadovoljni s premiki znotraj slovenskega filma, edino Marcel jim je vztrajno razlagal, da je problem slovenskega filma ta, da si ne upa, da ni pogumen, da preprosto prevzema manire in formule, ki smo jih videli v tujih avtorskih filmih, ali pa klišeje in obrazce bolj žanrskega, klasičnega dramatičnega evropskega filma ...

Stojan Pelko: ... kar je paradoks, glede na to, da so ob proračunsko zagotovljenem financiranju avtorji ravno razvezani tega, da bi zaradi vnaprejšnjih kalkulacij ali zahtev trga morali kopiciti stereotipe, ravno kakšne hude ideološke cenzure se jim pa tudi ni bati ...

Marcel Štefančič: ... v tem ravno je največja perversija: da se tako obnaša človek, ki ima denar, budžet, ki ga nihče ne ovira pri radikalnosti, pri tem, kako daleč hoče iti. Nihče mu ne nič reče. To ne velja samo za Kozoleta, ampak tudi za številne druge. Filma ne moreš snemati sedem let, ker potem filma, ki si ga posnel, ni več. Vmes ti crkne že par trendov, potem zgleda stvar datirana, emocije so datirane, nič ne pride do izraza, to je bil recimo problem *Ljubljane*. Poleg tega Šterk ni režiser, ki bi šel daleč, to ni njegova vizija, tudi filmi, ki si jih zastavlja, niso takšni, da bi lahko človek šel prav daleč. To, da vzameš problem ilegalnih prebežnikov, pa je dolga pot, in ni vseeno, kje se ustaviš. Problem je v tem, da se Kozole ustavi ... Za film pa moraš, kot bi rekli Američani, *go the distance*.

Stojan Pelko: Sam sem trdno prepričan, da to nima nobene zveze s kakšnimi nacionalnimi stereotipi, ampak je to v prvi vrsti stvar avtorske integritete. Logika nacionalnih obrazcev po moje ne funkcionira, ker bi se potem nikoli ne pripetil recimo kak Haneke ...

Marcel Štefančič, jr.: ... Haneke ima zadosti mesa, ki ga lahko kleše ... Ne pozabi Hitlerja! Nemčija je dolgo bežala pred tem, kar počne Haneke, novi nemški film je imel ogromne težave, po drugi svetovni vojni si ni nihče nič upal ... Mene slovenski film najbolj spominja na stari nemški film po drugi svetovni vojni: nič si niso upali, da ne bi kdo rekel, da jim denacifikacija ni uspela, in so bili tako prekleto politično korektni ... Frank Capra je po vojni povsem odpovedal, ker se je bal biti politično nekorekten, da mu ne bi kdo očital, da ni patriot, da je nek Italijan, ki je prilezel iz Sicilije in zdaj kaže nehvaležnost ameriškemu narodu in politiki. Tako caprovsko logiko ima slovenski film ...

Vlado Škafar: Edini film, ki ima neobremenjenost in pogum, je *Kruh in mleko*. Naredil ga je človek, ki je prišel od zunaj ... Njegovo samozavest kaže že sama geneza filma, ki se je začel kot kratek in postal dolg, ki se je začel kot nekaj lokalnega in postal ...

Stojan Pelko: Še vedno mislim, da so to individualne drznosti in zgodbe, ki jih je nespametno postavljati v širši kontekst.

Vlado Škafar: Zakaj se potem kljub temu, da so vsi pogoji, da bi se pogumen, samozavesten, pristen slovenski avtorski film zgodil, to ne zgodi?

Marcel Štefančič, jr.: Zato, ker je stvar individualna in ker tisti, ki se odločijo za ta posvečeni poklic, pač niso sposobni iti daleč. Niso sposobni biti politično nekorektni, niso sposobni nikogar užalit, ne upajo si, skušajo biti prijazni, simpatici, šarmanтни... Če ti ne potuješ, tudi film ne bo potoval. Lahko greš na nek festival, ampak to ne pomeni, da potuješ, pomeni, da ostaneš v Sloveniji. Ta film je ostal v Sloveniji – zato se pa z njim tudi ukvarjamo! •

BERLIN 2003



In This World

Umetnost simbioze podob, zvoka in besede doseže kar nekaj festivalskih vrhuncev na leto. Eden izmed teh je gotovo berlinski festival, ki je po obsegu in obisku že prerasel beneškega, čeprav se slednji po kvaliteti premierne programa še vedno drži zelo solidno. Že nekaj let pa ne vzdrži več tempa zahtev industrije, tako da je drugi največji filmski sejem prav berlinski – za orjaškim Cannesom, seveda. Čeprav se baha z nazivom Evropski filmski sejem (EFM), tekmovalni program taktično okrona in vpelje na evropsko tržišče vse, kar se ambicioznega pridela v ZDA. In ker je Miramax postal zaščitna znamka razmeroma kvalitetnega in obenem (za evropske razmere) visokoproračunskega ameriškega filma, smo v glavnem programu letošnjega berlinskega festivala videli kar štiri proizvode tega studia: *Confessions of a Dangerous Mind*, *The Hours*, *Chicago* in *Gangs of New York*. Poleg Miramaxovega programa pa še *The Adaption* Spika Jonzea, *The Life of David Gale* Alana Parkerja, *25th Hour* Spika Leeja in *Solaris* Stevena Soderbergha – nedvomno izpovedno bogatejšo polovico ameriškega programa v Berlinu. Skoraj tretjina najpomembnejše sekcije festivala je bila torej v znamenju ameriškega filma, ta statistika pa dobi pravi pomen samo ob dejstvu, da se je festival odprl s spektakelno praznim *Chicagom*, toda ob prisotnosti velikih hollywoodskih zvezd.

S pragmatično politiko uravnovešenosti med tradicijo evropskega avtorskega filma in ameriško industrijo zabave, ki temelji na zvezdniškem sistemu, je novi direktor Dieter Kosslick dokazal svojo poslovno modrost: dovolj kvalitetnega programa za zahtevne kritike in filmoljubce, obenem pa polna mera pompoznosti in bleščavega okusa po uspehu, da pritegne pozornost širše javnosti, lokalnega in nacionalnega političnega vrha, ki se je letos tako množično odzval vabilu na otvoritev. Dobra popotnica za kreiranje naslednjega proračuna!

Sicer je bil glavni program tudi tematsko dovolj zaključena celota. V ospredje sta se prerivali predvsem dve temi: aktualni problemi emigrantskih tokov v Evropo (berlinski zlati medved *In This World*, *Rezervni deli*, *Lichter*) ter univerzalni problem sprejemanja bolezni in umiranja (*Son Frere*, *Ma Vie Sans Moi*, *The Life of David Gale*, pa tudi *The Hours*, *Solaris* in posredno še *The Twilight Samurai*).

Solaris

solaris
steven soderbergh

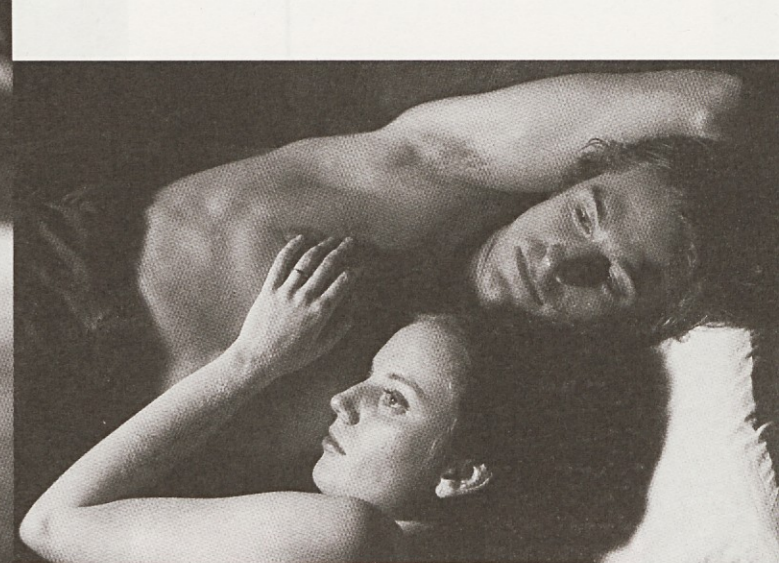
zda

S čim je Steven Soderbergh prepričal 20th Century Fox, da so investirali v produkcijo tako hermetičnega tipa, bi morali izvedeti tudi drugi ambiciozni režiserji in scenaristi. Gre za rimejk istoimenskega filma Andreja Tarkovskega (1972), čeprav je scenarij narejen po knjižni predlogi Stanislava Lema. Vpliva Tarkovskega ni mogoče spregledati: enaka skrivnostna in brezizhodna atmosfera, minimalizem scenografije (relativno seveda – glede na siceršnje v studijski produkciji uveljavljene kinematografske standarde), psihologija medsebojnih odnosov, le da je ta pri Soderberghu bolj artikulirana, manj vizualna kot pri Tarkovskem. To dejstvo večina razume kot slabost filma, saj je jasno, da si Tarkovski, četudi bi tako hotel, ni mogel privoščiti niti bolj futuristično opremljenega prostora. Tako bi lahko prikimali ameriški kritiki, da je Soderberghov *Solaris* bolj ruski kot *Solaris* Tarkovskega. Film je od začetka do konca ujet v labirinte duševnosti, sicer pa je glavni junak psiholog, poslan na pomoč posadki raziskovalne ladje, ki se znajde v hudih stiskah; dogajajo se samomori, izolacije, depresije, frustracije in drugi pojavi iz slovarja klinične psihopatologije. Film je pogumen produkcijski podvig, parabola o izoliranosti v vesolju emocij, o medsebojni odvisnosti, ki je ne more prekiniti niti smrt. To je tista vrsta znanstvene fantastike, ki izraža izkušnje s tega planeta s fantastičnimi projekcijami v zagonetnost vesoljskih pojavov. Nenavadnost in nerazložljivost pojavov v vesolju je samo prisposoba za iracionalnost sveta občutij; kemija tuzemskega razmerja je izražena s kemijskimi reakcijami pod vplivom nam neznanih bitij in njihovih fizikalnih zakonov. Mora nemogočega in usodnega razmerja se tako udejanja v stalno ponavljajoči se reinkarnaciji partnerja/partnerke.

in this world
michael winterbottom

vb

Najnovejši film hiperproduktivnega Michaela Winterbottoma je formalno adekvaten tematiki, ki jo obravnava. Lotil se je aktualne teme emigrantov v Vzhoda in uporabil zadnja leta zelo popularno kvazi-dokumentaristično formulo pripovedovanja filmske zgodbe. Za svoj podvig angažira dva afganistanska naturščika. Spoznamo ju v enem izmed begunskih zatočišč, ki so jih po bombnih napadih postavili v pakistanskem mestu Pešavar, na meji z Afganistanom. Jamal je sirota in za preživetje dela v tovarni opeke. Ima še strica, ki se odloči poslati svojega sina na boljše, v Anglijo. Ker Jamal govori angleško, prepriča družino, da ga spremlja. Podata se na pot, ki se je vsako leto udeleži približno milijon ljudi. Pot tveganja prebežnikov. Žalostna lepota filma je prav v spremljanju te poti z vsemi različicami kultur in navad ljudi, s katerimi se srečujeta: iz Pakistana do Irana, prek kurdskih gora do Turčije, kjer se v Istanbulu začne dobro znana "svilena pot". Fanta vkrajo v nepre-



My Life Without Me

dušno zaprt kamion, ki pelje naravnost v Italijo. V kontejnerju jih bo preživela le peščica.

Lepota filma je v kinematografski adekvatnosti, saj se vse prvine produkcije zlivajo v eno: dokumentaristična fotografija, ročno vodena digitalna kamera, eksotične pokrajine z napisi o kraju in času dogajanja, uvodni *voice over*, ki nas vpelje v zgodbo beguncev, stil direktnega dokumentarca pri spremljanju prizorov z naturščiki, enostavni, nepretenciozni dialogi, ki nevsiljivo razkrivajo značajske in kulturne značilnosti nastopajočih. Nikjer preveč in nič premalo: dovolj, da razumemo motiv Jamala in sočustvujemo z njim. Kakšno olajšanje je videti film, pri katerem ti ni treba zafrustrirano ugotavljati, zakaj te ni prevzel, kateri lik je premalo poglobljen, kje je neustrezen stilistično ipd. Gotovo je pomenljivo tudi to, da se film začne po ameriškem napadu na Afganistan in v času ameriških groženj z maščevanjem v Iraku. Vsekakor gre za aktualen izdelek, ki so ga zaslužno nagradili z zlatim medvedom za najboljši film.

my life without me
isabel coixet

španija

Španska režiserka in scenaristka Isabel Coixet (njen film *Things I Never Told You* je bil leta 1996 festivalski hit), direktor kinematografije Jean-Claude Larrieu, Almodóvarjeva produkcijska hiša El Deseo, dialogi v angleščini; vse to je garancija, da bo film pridobil širše občinstvo, čeprav gre za depresivno tematiko umiranja. Smrtna bolezen mladega človeka gotovo ni tema, za katero bi pričakovali, da se bo nadgradila v komedijo, toda Coixetovi uspe zrežirati duhovit in celo optimističen film, ne da bi padla v ceno sentimentalnost. Gre za že večkrat uporabljen preobrat v življenju človeka, ki izve, da je neozdravljivo bolan. Vedno obstaja nevarnost za solzavo melodramo, toda junakinja tega filma se odloči, da bo o svoji bolezni molčala; nič je ne sme ovirati, da ne bi postori-la stvari, ki se ji zdijo nujne in s katerimi želi vsaj malo nadoknaditi zamujeno. Naredi si seznam opravil in načel, ki se jih mora držati v tistih nekaj mesecih življenja, kolikor ji ga je še ostalo. Skušna se oddolžiti najbližjim, ker pa je povsem normalno in bistro dekle, si omisli tudi ljubimca, saj je bil soprog, ki ga je spoznala pri sedemnajstih, njen prvi in dotlej edini partner. Almodóvarjev slog je blizu in režiserke, ne glede na sentimentalnost in absurdnost tematike, nikoli ne zanese v patetičnost. Plemenitost An-nine zgodbe je v tem, da ob tragičnem spoznanju lastne minljivosti zmore zbrati toliko energije, da preusmeri življenja svojih najbližjih v pravo smer.



son frere njegov brat patrice chéreau

francija

Son frere



La fleur du mal

Patrice Chéreau je ljubljenc tega festivala, saj je njegova *Intimnost* predlani v Berlinu triumfirala. Upravičeno. Tudi v svojem najnovjšem filmu ima podoben režijski pristop: minimalno dogajanje, redki, a težki dialogi, dolgi kadri, predvsem veliko bližnjih planov obraza in teles igralcev. Toda gre za dosti bolj usodno tematiko: umiranje, usodna bolezen in bratovska ljubezen na preizkušnji. Dolgi kadri pozornega gledalca ne dolgočasijo; zdi se, kot da bi redkobesednost nadomestila premišljena konstrukcija prizorov. Chéreau s svojim zadnjim filmom prav gotovo ne stavi na popularnost, prej nasprotno: loti se teme, v zankanju katere temelji krščanska civilizacija, in tvega refleksno zavračanje. Kamera se prilepi na degradacijo telesa, usihanje in odtekanje življenja (glavni junak ima redko krvno bolezen, ki preprečuje strjevanje krvi). Thomas svoje stanje prenaša veliko bolje kot njegovi bližnji: brat je zmeden, zaročenka obupa, starši se prepirajo in obnavljajo stare nepomembne zamere. Ko bolezen nerazumljivo hitro napreduje, se Thomas s svojim odhodom dokončno sprijazni. Bolečina je prevelika, trpljenje nerazumno dolgo in odloči se, da si bo sam skrajšal muke. Na koncu mu ostane le še brat, čigar navezanost iz otroštva edina preraste v nesebično spremljanje slovesa "velikega" brata.

Chéreaujev slog zelo spominja na slog bratov Dardenne in spada v krog "mlajših" francoskih avtorjev (npr. Zonca, Dumont), ki so se zavestno odločili, da bodo ustvarjali premosorazmerno nasprotno slogu komercialnega filma zabave in njegovega sporočila. Prav ob otvoritvenem filmu *Chicago* sem pomislila na cinizem scenarija in njegove obdelave v slogu mjuzikla: kako nehumano lahkotno preskakovanje trupel v imenu dosega nečimrni in prazne slave, kakšna banalna ironizacija Von Trierjeve *Plesalke v temi* (Dancer in the Dark, 2000), kako kičast perfekcionizem koreografije, scenografije! Vse to v imenu všečnosti in lahkotnosti pozabe.

la fleur du mal cvet zla claude chabrol

francija

petites coupures drobni rezi pascal bonitzer

francija

Drugi francoski avtor v konkurenci, legendarni Claude Chabrol, s *Cvetom zla* ni prepričal. Čeprav je žanrsko film odlično izpeljan (ostaja seveda zvest kriminalki), je scenarijska podlaga prezapletena, preobrati so izumetničeni in premalo življenjski, da bi si film lahko pridobil naklonjenost festivalskega občinstva, kaj šele prisotnih novinarjev.

V precejšnji meri ta ocena velja tudi za film Pascala Bonitzerja. Čeprav to ni žanrski film in gre za drugačen, avtorski pristop, Bonitzer preveč očitno in nasilno lepši posamezne sestavine žanrov: melodrame (številni

ljubezenski zapleti), političnega trilerja (vzpon in padec lokalnega funkcionarja, ki se želi maščevati), celo elemente grozljivke najdemo, največ pa razpravljanja o erotiki. In tako kot pri Chabrolu je pred koncem nekdo umorjen, pozneje pa se izkaže, da je šlo le za poskus umora: ko smo prepričani, da na platnu gledamo pogreb glavnega junaka, se ta prikaže kot zadnji pogrebec, s povito roko ... Skratka, veliko prezapleteno in klišejsko, da bi bilo res učinkovito, zato pa smo priča duhovitim dialogom, kar je dokaz, da je Bonitzer boljši scenarist in teoretik kot režiser in praktik. Iz zmešnjave žanrov vendarle lahko razberemo sporočilo filma, ki ga pripovedujeta on in ona, ko citirata odlomek iz Dantejeve *Božanske komedije, Pekel*, 1. pesem. Gozd je seveda prisposoda aktualno-političnih dogodkov in socialnih sprememb, ki prehitevajo Bruna, prej samozavestnega komunista, tako da pod nogami izgublja ideološka tla. V majhnem kraju blizu Grenobla obišče strankarskega prijatelja, bivšega župana, ki mu zaupa, da ima žena ljubimca. Ker prijatelj grozi s samomorom, se Bruno pusti prepričati, da odnese pismo njegovemu političnemu tekmecu. Ne pozna poti, zato se v gozdu izgubi. Pri neki žagi bi rad povprašal za pot, tam pa mu tujci (verjetno Rusi, cinično rečeno, prebivalci bivše socialistične Sovjetske zveze) grozijo z umorom; ker se k njemu zateče neko dekle, ga obtožijo, da jo je hotel ugrabiti. Tudi fizično se zaleti v drevo, kot se sicer zaletava v nova ljubezenska razmerja z ženskami, ki jih ne ljubi. Skratka: tragikomedija zmešnjav, popolnoma nepotrebnih zapletov in razpletov. Lepljenka prizorov brez logične povezave (kot rdeča nit med posameznimi aferami popolnoma suficitarno služi prstan), le zato, da bi doumeli brezizhodnost položaja modernega levičarja, še slabše, komunista, ki poleg krize idej, v katere je verjel, doživlja še krizo srednjih let. Film bi lahko bil odlična farsa, če bi se avtor le zmozel dokončno odločiti za enovit stil.

goodbye, lenin wolfgang becker

nemčija

Tudi pri tem filmu je pglavitni vzrok za vse dogajanje padec berlinskega zidu, čeprav veliko bolj neposredno kot pri filmu Pascala Bonitzerja. Nemški film je bil na letošnjem festivalu dokaj skromno zastopan, če seveda odmislimo posebno sekcijo Perspektive: pregled nacionalne produkcije desetih mlajših avtorjev. Če bi sodili po letošnji udeležbi v Berlinu, nemška produkcija za seboj nima najbolj posrečenega leta. Lani je film *Na žaru* (Halbe Treppe) Andreasa Dresena celo prejel enega izmed medvedov (za igro), letos pa izbrani film ni presegel izpovedne moči lanskega favorita, čeprav gre za celo bolj izkušenega režiserja, Wolfganga Beckerja. Loteva se največje družbeno-politične spremembe v Nemčiji, padca berlinskega zidu, in skuša prikazati, kako je preobrat vplival na življenje vzhodnonemške družine; prizadeva si biti poglobljen, nostalgичen in hkrati zabaven. Zadal si je težko nalogo, saj so zapleti oziroma preobrati v zgodbi dostikrat naivni in prevečkrat skrajni: uboga mama, ki po odhodu soproga, zdravnika, ostane v vzhodnem Berlinu



Petites coupures

sama z dvema otrokoma, ob prvem šoku enostavno preneha govoriti, ob drugem, ko je priča prvih demonstracijam, v katerih sodeluje celo njen sin, pa jo zadene kap. Zopet je odrezana od sveta. Za šest mesecev pade v koma, ravno prav, da zamudi ukinitve njej (vsaj na prvi pogled) tako ljubega socializma in seveda rušenje legendarnega zidu. Ves humor in duhovitosti izhajajo iz tega nenavadnega pripetljaja, saj si sin v skrbi za mamino zdravje na vse načine prizadeva prikriti resnico. Restavrirani prizori so res zabavni, toda nekako težko nam je verjeti, da so mama in konec koncev tudi oba otroka tako lahkoverni (še le v banki na primer izvedo, da je rok za zamenjavo vzhodnonemških mark potekel pred dvema dnevyoma), zato pretvarjanje vse bolj spominja na farso. Scenarij poskrbi za nenaden preobrat: mama razkrije dokončno resnico o vzrokih izginotja očeta na Zahod, ki je še manj verjetna kot prva štorija. Najslabši del filma je zadnja tretjina, ko se komedija sprevrže v melodramo. Mama je zopet na smrtni postelji in pomagajo ji uresničiti poslednjo željo: rada bi še enkrat videla bivšega moža. Izkaže se, da je ta ponovno poročen, spet ima dva otroka, velik avto in še večjo hišo. In da mu je seveda tako zelo žal, ker mu mama ni hotela slediti. Skratka: spet se je izkazalo, da je premljevanje aktualnih dogodkov v luči političnih sprememb zelo zahtevna naloga, predvsem ko režiser meni, da mora te dogodke komentirati (*voice over* je dokaz, da mu gre prav za to) in jih objektivno ovrednotiti, pa čeprav le skozi like svojega filma. Za takšno nalogo je potrebna kritična distanca, ki pa v samo desetih letih težko rezultira v objektivno razumevanje.

io non ho paura ni me strah gabriele salvatores

italija, španija

Salvatores je bil edini italijanski režiser v tekmovalnem programu. Film *Ni me strah* je narejen v tradiciji italijanskega neorealizma: zgodba režežev v od vseh pozabljenem zaselku nekje v Apuliji, na jugu Italije, uprizorjena z veliko socialnega občutka, kakor tudi občutka za intimno doživljanje posameznikov, predvsem otrok. Zgodba se zdi, kot bi jo Salvatores našel na kriminalni strani kakega časopisa; govori o skupini obupanih ljudi, ki se odločijo ugrabiti devetletnega dečka, sina bogatih staršev iz Milana. Z odkupnino bi lahko celo vas rešili revščine. Toda sam film je zrežiran tako, da se skrivnost ugrabljenega dečka razpleta zelo počasi, skozi oči drugega devetletnika, v ritmu, ki ga narekujejo njegova dojetanja. Režiserju uspe po začetnih kadrih prizorov brezskrbnega otroštva sredi ogromnih žitnih polj ustvariti vedno bolj napeto ozračje: od šoka odkritja drobcenega ugrabljenca nas prek posameznih sumničenj vodi do končnega razkritja, da zločin načrtuje cela vas. Film se niti malo ne prevesi v vzgojno moralčko ali poceni triler, pač pa veskoki vzdrži enak pristop: veliko prezgodnja socialna levitev malega dečka, ki je v enem samem poletju prisiljen dozoreti, spoznati nevarnost in tvegati svoje življenje, da bi rešil vrstnika. Katarzičnost konca je zagotovljena, ko na lastnega sina, v prepričanju, da je ugrabljeni deček, strel-



io non ho paura

ja *padre familias*. Če Salvatore na koncu ne bi pripeljal helikopterja ter hipoma demonstriral dosežkov sodobne elektronike, bi lahko sklepali, da se je vse zgodilo nekje na začetku stoletja, ne pa v politično pregretyh sedemdesetih, ko je dal javnemu dogajanju usodni pečat terorizem Rdečih brigad.

the twilight samurai yoji yamada

japonska

Yamadov film je bil v primerjavi s *Herojem* Zhanga Yimouja manj opazen zastopnik azijske kinematografije, vendar je japonski režiser ustvaril veliko manj pretenciozen in larpurlartistično estetiziran film. Montaža zagotavlja, da si dogodki in prizori sledijo kakor v popolnoma "naravnem" zaporedju, brez ambicioznega umetniškega načrta: podati končno sporočilo filma. Nasprotno z veličino ideje, ki jo film izraža, je dogajanje umeščeno v skromno okolje revne družine z dna samurajske lestvice: vdovec, dve hčerki ter ostarela in senilna babica. Samuraj (Seibei) Iguchi najde smisel življenja v skrbi za odrasčajoči hčerki. Ker je zaradi pogreba svoje mlade žene popolnoma obubožal, mora sam opravljati večino gospodinjstkih del. V delovni vni se zanemari in postane predmet posmeha stanovskih tovarišev. Toda Iguchi se za to ne zmeni kaj dosti in zdi se, da se je sprijaznil z mukotrpnim vsakdanom, čeprav ga opozarjajo, da ima obveznosti do svojega samurajskega stanu. Kodeks obnašanja in socialni rituali so bili na Japonskem vedno zelo natančno predpisani, nemogoče se je bilo zapreti v zasebnost, čeprav se je Iguchi v imenu te zasebnosti odpovedal pomoči sorodstva in priložnostim za izboljšanje statusa. Ker ne želi tvegati, se namerava odpovedati celo ljubezni svojega življenja, ločenki Tomoe, ki izhaja iz veliko bogatejše samurajske družine. Toda privlačna in pametna Tomoe je znanilka sprememb v japonski družbi, je izobrazena, družni se celo s kmeti, predvsem pa zbere nezasišano veliko poguma in zapusti moža, pijanca, ki jo je pretepal. Edino ona tudi razume Iguchijeve stiske, zato je njuna združitve smiselna. Najlepši in najmočnejši prizori tega filma so ravno prizori Iguchijeve odpovedi, odklanjanje izzivov samodokazovanja in izražanje njegove načelne neambicije, ki jo šele proti koncu razumemo kot veliko modrost. Tragika te modrosti je le v tem, da je bila prezgodnja. Prezgodnja samo za eno, zadnjo samurajsko vojno, med kdove katerima klanoma, vojno, v kateri je Iguchi ustrelen. V filmu so prav neverjetno usklajeni prizori zamolčane ljubezni in tihe medsebojne naklonjenosti s prizori izjemne brutalnosti, tako lastni za vedno izginulemu načinu življenja v deželi vzhajajočega sonca.



24-urni žurerji

24-urni žurerji

24 Hour Party People

Velika Britanija 2002 115'

režija Michael Winterbottom

scenarij Frank Cottrell Boyce

fotografija Robby Müller

igrajo Steve Coogan (Tony Wilson), Shirley Henderson (Lindsay Wilson), Paddy Considine (Rob Gretton), Sean Harris (Ian Curtis), Danny Cunningham (Shaun Ryder)

zgodba

Novinar Tony Wilson leta 1976 stopi v glasbeni biznis in ustanovi založbo Factory records. Odkrije znamenita imena takratne manchesterske scene, še neznane Sex Pistols, kasneje še skupine Joy Division, New Order in Happy Mondays.

Po svojem pristopu k filmski snovi in po formi so 24-urni žurerji prej kot kakšnemu igranemu filmu, ki se ob pripovedovanju poslužuje priljubljenih dokumentarističnih pristopov (denimo gibljive kamere in neposrednega naslavljanja protagonistov nanjo ter na gledalca) podobni prepričljivemu dokumentarcu, katerega v vsej njegovi vnemi zanaša k dramaturgiji in poetiziranju življenjskih dejstev, da ta postajajo bolj in bolj filmska ter vse manj avtentična ali resnična. Kakršnakoli že je morebitna usoda takšnih hibridov, recept vsaj tokrat zagotovo deluje, kar dobimo, pa je hudo zabaven in duhovit prikaz *zeitgeista*, v katerem je skozi sedemdeseta nastajala prihodnost rokenrola. In ja, tudi seksa in še zlasti drog. Winterbottom spretno briše mejo med preteklostjo in sedanostjo. Večino tega težaškega dela zanj postori vsem slavnim glasbenikom navkljub najpomembnejši lik tega filma oziroma pripovedovalec zgodbe, cinizme stresajoči, samovšečni menedžer Wilson (nevrotični Steve Coogan). Ta še kot mlad novinar in kritik na koncertu pred prazno dvorano prvič sliši Sex Pistols, malo za tem v zapuščenem tovarniškem predelu Manchestra ustanovi svoj klub Hacienda ter glasbeno založbo Factory records, nakar skupaj s svojimi fanti lahko začne prelamljati zgodovino glasbe. Koncerti, snemanja, pijačevanja, groupies, nesreče, ločitve, samomori, bankroti, pravzaprav kar preveč neverjetnih epizod za samo en film ... Poleg nekaterih izvrstnih samonanašalnih dovtipov film postreže tudi s prvovrstnim britanskim črnim humorjem in več bizarnimi prizori (če se spomnim samo tistega z golobi, ki padajo z neba, kar se je izkazalo za težko inspiracijo, iz katere je potem nastal

prvenec skupine New Order). Pot, po kateri se režiser vztrajno ogiba morebitni nostalgiji (v opevanje katere bi takšen film tako zlahka zašel), je nenehno odmerjanje ravno pravišnje ironičnosti. Ta obnem skrbi tudi za to, da povedanega ne bi slučajno jemali preresno, saj 24-urnim žurerjem ne gre ravno za ohranjanje dejstev, prej za oživljanje duha (ali bolje duhov) ali celo za nekakšno mitizacijo tega še ne tako davno minulega časa. Kratkočasno. N.B.

bomo videli

Va savoir

Francija 2001 154'

režija Jacques Rivette

scenarij Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent po Pirandellovi drami

fotografija William Lubtchansky

igrajo Jeanne Balibar (Camille), Marianne Basler (Sonia), Hélène de Fougerolles (Do), Catherine Rouvel (Mme Desprez), Sergio Castellitto (Ugo), Jacques Bonnaffé (Pierre), Bruno Todeschini (Arthur), Claude Berri (knjižničar)

zgodba

Francoska igralka Camille pride po nekaj letih z italijansko gledališko skupino pod vodstvom svojega fanta Uga na gostovanje v Pariz. Uprizarjajo igro Kakor me hočeš Luigija Pirandella, vendar jim ne gre vse po maslu. Občinstva ni na pretek, finančne težave so pred vrati, glavna igralka se v precepu med svojim zdajšnjim in bivšim moškim ukvarja bolj z zasebnimi problemi, režiser in direktor Ugo pa je obseden z iskanjem domnevno izgubljene Goldonijeve drame II destino venetiano, za katero je prepričan, da se pravi v kakšni od pariških knjižnic.

Jacques Rivette, skupaj z Godardom eden od pionirjev francoskega novega vala, ki je bil vedno naklonjen igralcem, gledališču in umetnosti zaradi umetnosti same, je pri 73. posnel očarljivo, duhovito, elegantno, zelo francosko romantično komedijo, v kateri šest oseb – po pirandellovsko – išče Avtorja: sebe in svojo ljubezensko srečo. V središču njegovega teatra je tokrat spet ženska – Jeanne Balibar, maskota mlajših francoskih režiserjev, ki se s svojo delikatno, sofisticirano, nevrotično prezenco pravo utelešenje Rivetteovega intelektualističnega, a vendar dovolj lahkotnega, komedičnega raziskovanja narave erotičnih in medčloveških razmerij. Bomo videli gledalcu v misli dejansko priklicuje Shakespeara: barvitost njegovih

karakterjev, živahno, zgolj na videz banalno dramsko dogajanje, ki ga prečijo spletke, skriti motivi, naključja in nenadni preobrati, vse to, kar razkriva življenjsko kompleksnost v razponu od farsičnih do tragikomičnih odtenkov. Rivette je nekoč v nekem intervjuju izjavil, da so vsi filmi o gledališču, ker je to tematika resnice in laži, v filmu pa nobena druga tema sploh ne obstaja. Kaj je resnično in kaj lažno v njenih čustvih, preverja tudi Camille, ko se ne more ubraniti skušnjave, da ne bi odšla znova pogledat Pierra, velike ljubezni, ki se ji je odrekla, heideggerjanca, ki ravno končuje filozofsko disertacijo. Pierre si je medtem našel drugo žensko, baletno učiteljico Sonia, Ugo pa v iskanju Goldonijevega rokopisa prav tako naleti na mlado, čedno študentko Do, ki ga začne nemudoma osvajati. S tem se veriga premeščajoče se želje ne zaključijo. Tu je še Dojin hazarderski brat Arthur, s katerim Sonia vara Pierra in s katerim Camille za stavo, da bi dobila nazaj Sonjin ukradeni prstan, enkrat prevara svojega Uga. Hkrati s prstanom pridobi tudi *by-product*, Arthurjevo ljubezen, do katere ji seveda nič ni. Bistvena odlika te svojevrstne komedije ljubezenskih zmešnjav je v Rivetteovem samozavestnem, počasnem, širokem slogu, v katerem pride do izraza improvizacija igralcev, ki pripomorejo k vtisu prirovedne spontanosti, k prepričljivosti zgodbe, četudi je ta popoln konstrukt. Zadnji Rivetteov film s svojim tematiziranjem človeške želje še najbolj spominja na Rohmerjeve moralne zgodbe: spregled želje med iluzijo in resničnostjo je v nauku, da tisto, kar iščemo, velikokrat že imamo, le videti ga ne znamo. Od tod verjetno tudi naslov. V manku vedenja se še vedno lahko tolažimo: "Bomo videli! Who knows?"

M.V.

eksperiment

Das Experiment

Nemčija 2001 120'

režija Oliver Hirschbiegel

scenarij Don Bohlinger, Christoph Darnstädt, Mario Giordano, po Giordanovem romanu Črna celica

fotografija Rainer Klausmann

glasba Alexander von Bubenheim

igrajo Moritz Bleibtreu (Tarek Fahd), Christian Berkel (Steinhoff), Oliver Stokowski (Schüttele), Wotan Wilke Möhring (Joe), Justus von Dohnanyi (Berus), Nicki von Tempelhoff (Kamps)

zgodba

Dvajset mož, povsem navadnih občanov, sprejme izziv: za to, da bodo dva tedna poskusni zajci, bo vsak od njih prejel po 4000 mark. V okviru psihološkega eksperimenta – simulacije zapora – se bodo razdelili na osem uniformiranih paznikov in dvanajst oštevilčenih jetnikov. Kdor se bo zatekel k nasilju, bo pripravljen izključen in bo ostal brez plačila ... Toda pazniki sčasoma spoznajo moč svoje neomejene oblasti in eksperiment kmalu uide nadzoru.

Leta 1971 je univerza Stanford izvedla psihološki eksperiment: v simuliranem zaporu bi morali študenti dva tedna igrati vloge paznikov in jetnikov, toda že čez šest dni so supervizorji poskus prekinili, saj je paznikom moč oblasti stopila v glavo in so se začeli nad jetniki sadistično znašati. Nemški triler *Eksperiment*, ki ne more skriti, da se je

navdihoval pri Stanfordu, vsebuje inteligentne socialnofilozofske podmene (dehumanizacija in vsesplošna destrukcija kot posledici dane absolutne oblasti), istočasno pa opozarja na še en vidik stanfordskega poskusa: na postopen in nezaveden prehod od igre k "stvarnosti". Če se poskus začne kot igra v smislu Shakespeareovih komedij ("ves svet je oder"), se konča kot masaker, vreden njegovih tragedij. *Eksperiment* lepo pokaže, da stvarnost igre ontološko ne predhaja, temveč da je le njen drugi obraz, le tragedija, zoperstavljena komediji. Igra in stvarnost sta potemtakem le dva modusa človekove percepcije sveta.

Na tanki črti med stvarnostjo in simulacijo je lovil ravnotežje že David Fincher v *Igri* (The Game, 1997), a le v rekreativne namene, *Eksperiment* pa se vrši v imenu znanosti. Iz tega razkura bi veljalo Hirschbiegelov film pogledati v *double-billu* z Ruzowitzkyjevo *Anatomijo* (Anatomie, 2000), trilerjem o moralno vprašljivih poskusih na neki nemški medicinski fakulteti. Luis Buñuel bi bil, če bi še živel, obeh filmov nedvomno zelo vesel – potrdila bi ga v prepričanju, da je znanost človekova poguba. (Da temu ni čisto tako, je z vsi silovitostjo pokazal Gaspar Noé, kreator *Nepovratnega* (Irréversible, 2002): prava sovražnika človeka sta sočlovek in čas.) Hirschbiegel pa nam sporoča, da so znanstvene simulacije, ki v participacijo zajamejo ljudi, že v osnovi brezpredmetne, saj se od stvarnosti v ničemer ne razlikujejo. *Eksperiment*, ta spoliran hibrid nemške institucionalne scenografije, sovjetske asociativne montaže in hollywoodskih klišejskih karakterizacij, ima več dobrih kot slabih lastnosti, predvsem pa je – z izjemo razpleta – ves čas korak pred publiko, zato ga nikakor ne smemo enačiti s siceršnjo nemško žanrsko produkcijo, s smetmi, ki zadnje čase kazijo naš kinospored (*Dekleta zgoraj brez*, *Konec šole*, *Manitujevi čevlji*, *Emil in detektiv*).

A.Č.

gospodar prstanov: stolpa

The Lord of the Rings: The Two Towers

ZDA/Nemčija/Nova Zelandija 2002 179'

režija Peter Jackson

scenarij Frances Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair, Peter Jackson, po knjigi J.R.R. Tolkiena

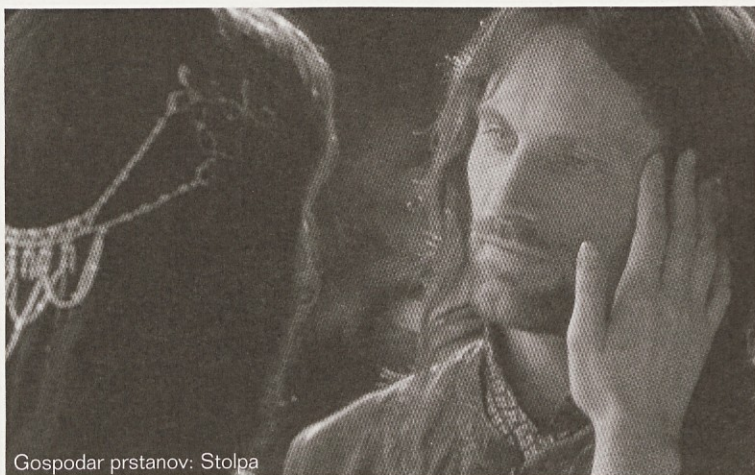
fotografija Andrew Lesnie

glasba Howard Shore

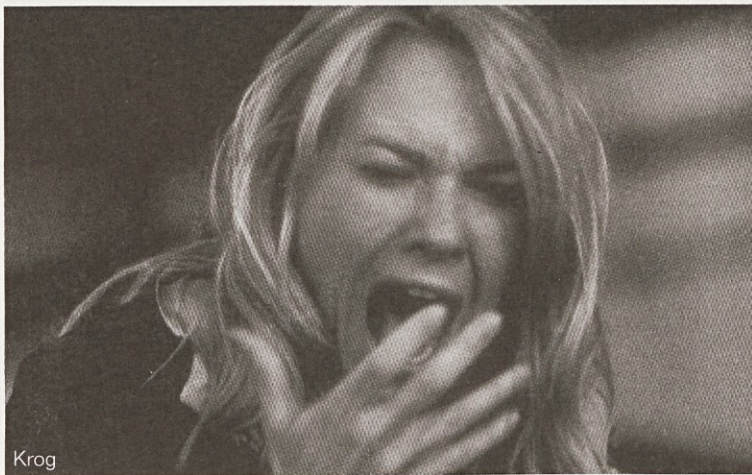
igrajo Elijah Wood (Frodo Bisagin), Ian McKellen (Gandalf), Viggo Mortensen (Aragorn), Sean Astin (Samo), Billy Boyd (Pipin), Liv Tyler (Arwen), John Rhys-Davies (Gimli), Dominic Monaghan (Medo), Christopher Lee (Saruman), Miranda Otto (Eowyn), Brad Dourif (Kačjeust), Orlando Bloom (Legolas), Cate Blanchett (Galadriel), Karl Urban (Eomer), Bernard Hill (Theoden), David Wenham (Faramir), Andy Serkis (Smeagol/Golum), Nathaniel Lees (Ugluk)

zgodba

Bratovščina Prstana se je ob koncu prvega dela trilogije razšla in zdaj pot nadaljuje ločeno. Frodo in Samo se soočita z misterioznim Golomom, ki je moč Prstana izkusil na lastni koži. Aragorn, Legolas in Gimli medtem prispejo v kraljestvo Rohan, ki mu



Gospodar prstanov: Stolpa



Krog

uradno vlada kralj Theoden, v resnici pa ima vse niti v rokah Sarumanov zaupnik Kačjeust. Medo in Pipin v Fangornskem gozdu naletita na Bradodreva, govoreče drevo častitljive starosti in počasnega značaja. Vse poti se bodo prekrizale v epski finalni konfrontaciji.

Če je bila naracija *Bratovščine Prstana* linearna, je naracija *Stolpov*, drugega dela grandiozne Tolkien-Jacksonove trilogije, paralelna: tri enote bratovščine, ki je bila ob koncu prvega dela razbita, gredo vsaka svojo pot. Tako dobre vzporedne montaže, kot jo v *Stolpih* prakticira Peter Jackson, nismo videli že vse od časov Coppolovih *Botrov*. Sekvence z različnih prizorišč se zvrstijo kot simfonija perfektno intoniranih podob. Ključna razlika med Coppolovim in Jacksonovim magnum opusom pa je v pogledu etike: če se je *Boter* dogajal v nekem gangsterskem univerzumu "onkraj dobrega in zlega", je *Gospodar prstanov* s paradigmo dobrega in zlega naravnost obseden. Je potrebno v tem izletu v krasni paralelni svet, kjer je ločnica med dobrim in zlim razmeroma evidentna in kjer potemtakem dobro sploh še obstaja, videti Tolkienov in Jacksonov eskapizem? Ne, pač pa nostalgijo za časi, ko še ni bilo *logosa* in je vso umsko dejavnost obvladoval *mythos*. Čar *Gospodarja prstanov* in razlog za njegov kulturni status je predvsem v tem, da si Tolkien in Jackson ne prizadevata razložiti tega, našega sveta, marveč oni, "njihov", virtualni svet. Tudi zato je Tolkienova vizija za razliko od mitov, ki hočejo razložiti realni svet, tako konsistentna (Jacksonova adaptacija pa mestoma tako zgoščena, da jo je za podrobno razumevanje priporočljivo videti večkrat): lažje je podati smiselno razlago nečesa, kar je plod človekove domišljije, kakor nečesa, kar ima svoj izvor zunaj človeka. Če sklenemo: *Gospodar prstanov* kot knjiga revidira vso mitologijo preteklih treh milenijev, kot film pa redefinira meje *fantasy* žanra in mu podeljuje digniteto, ki si jo sicer lasti le visoka umetnost.

A.Č.

krog

The Ring

ZDA 2002 115'

režija Gore Verbinski

scenarij Ehren Kruger

fotografija Bojan Bazelli

glasba Hanz Zimmer

igrajo Naomi Watts (Rachel Keller), Martin Henderson (Noah), David Dorfman (Aidan Keller), Brian Cox (Richard Morgan)

zgodba

Med najstniki kroži mit o skrivnostni videokaseti. Ko jo pogledaš, zazvoni telefon in otroški glas ti sporoči, da boš čez sedem dni umrl. Teta na tak način umrle deklice, sicer novinarka, se loti raziskave primera in se kmalu usodno zaplete.

Kroga, kot vsake priredbe, se je moč lotiti na dva načina (pustimo ob strani vprašanje, kateri je bolj upravičen). Gledan kot samostojen subjekt, se (razen zagrizenim pristašem žanra) kaže kot skupek neškodljivih banalnosti. Če pa ga obravnavamo kot amerikanizacijo odlične japonske predloge izpred slabih petih let (glej *Ekran* 5,6/2000: *Novi japonski horro*), ki je na več ravneh uspešno presegala žanr in mu utirala nove perspektive, omenjena banalnost postane nadležna. Kot tak nam *Krog* služi kot nazorna ilustracija hollywoodske (in še kakšne) miselnosti, ki filme gradi na predpostavki gledalca z najnižjim količnikom vizualne pismenosti. Ilustracija je toliko bolj poučna, kolikor imata oba filma, izvirnik in priredba, domala identičen scenarij; določeni odlomki dialoga so celo dobesedno prevedeni in je razloček potemtakem vsebovan zgolj v režijskem pristopu. Na kratko: kjer je japonski film skrival, ameriški kaže; kjer je japonski namigoval, ameriški pojasnjuje; kjer je japonski kazal, ameriški komentira; in kjer se japonski brezglavo vrže v brezno, ameriški gledalca za roko popelje okrog in v brezno kaže s prstom. Konkreten primer: eden najlepših (najbolj strašljivih) trenutkov japonskega *Kroga* se zgodi, ko glavna junakinja po ogledu zaklete videokasete nemo obsedi pred praznim televizijskim ekranom in otrpla strmi vanj. Režiser Hideo Nakata televizijski ekran razpotegne čez celo vidno polje: vidimo samo temo in v njej bledikav odsev prestrašene ženske. Statičen in nem kader traja nenavadno dolgo, zrcaljena ženska zre naravnost v gledalca in vanj počasi pretaka svojo grozo. Ko se negibnost približa točki neznosnosti, pozoren gledalec v drugem

planu teme opazi še bolj bledikav odsev še

enega bitja: še hujša groza se porodi iz dejstva, da nas je ta nerazločni odsev, očitno zasajen v kader že od začetka, ves ta čas opazoval, ne da bi mi (vključno z junakinjo filma) to opazili. Nakata, virtuoz suspenza, pa se ves čas obnaša, kot da se ni zgodilo nič: nobene glasbe, nobenega svarilnega zvočnega efekta, navsezadnje tega odseva ne opazi niti junakinja; presežek groze tako ostane izključno v domeni gledalca, kar film (kot pošteno grozljivko) od tega trenutka dalje napravi za resnično neprijeten, skoraj nevzdržen. Gore Verbinski, podpisnik priredbe, na tej točki pogrne in se ne pobere več. Njegov televizijski ekran je po domače umeščen v prostor, zlovešča pojava je ponazorjena kot digitalni učinek (prostor v drugem planu boleče očitno vzvalovi), ki ga pospremi zvočni efekt; prizor se tako skrči na najbolj banalno taktiko strašenja z nenadnim šokom. Film se od tam ne premakne več; in ko se le priplazi do težko, res težko pričakovanega konca, nam Verbinski zaupa še svoje intimne preglavice z razlikovanjem med filmom in televizijo, natančneje filmsko dvorano in dnevno sobo ...

J.M.

moja obilna grška poroka

My Big Fat Greek Wedding

ZDA 2002 96'

režija Joel Zwick

scenarij Nia Vardalos

fotografija Jeff Jur

glasba Alexander Janko, Chris Wilson

igrajo Nia Vardalos (Toula Portokalos),

Michael Constantine (Gus Portokalos), Lainie

Kazan (Maria Portokalos), Andrea Martin (teta

Voula), Louis Mandylor (Nick Portokalos)

zgodba

Grška etnična skupnost v Chicagu. Vsaka Grkinja ima na tem svetu le tri naloge: da se poroči z Grkom, da rodi grške otroke in da do konca življenja kuha za svojo družino. Tridesetletna natakarka Toula malce odstopa od povprečja – še vedno je samska. Ko si končno najde ženina, učitelja lana, pa ta ne izpolnjuje zahtev Toulinega strogo tradicionalističnega očeta: ni Grk, ni pravoslavne vere in ne je mesa.

O *Moji obilni grški poroki* se je lansko jesen širil glas, da je za romantične komedije to, kar je bila za hororje *Čarovnica iz Blaira* (The Blair Witch Project, 1999): nizkoporačunski izdelek, ki mu do premiere nihče ni namenjal

pozornosti, potem pa so karte šle za med – in nenadoma nisi bil več *in*, če filma nisi povzdignil v novo celuloidno božanstvo. Toda kdor ta dva filmsko-ekonomska fenomena tlači v isti predal, pozablja, da je imela *Čarovnica* elegantno kljuko – namreč govornice, da je cel film samo *found footage*, ki naj bi ga z digitalnimi kamerami, med raziskovanjem lokalnega čarovniškega kuriozuma, posneli trije ameriški študenti. Podatku, da teh študentov nikoli niso našli in da so potemtakem najverjetneje mrtvi, je nasedlo celo nekaj najuglednejših spletnih strani, to pa je *Čarovnici* rezerviralo mesto v filmski zgodovini. *Grška poroka* lahko o takem mestu le sanja: namesto intrigantne štorije o pogrešanih študentih se lahko pohvali le z nezanimivo bajko o rojstvu projekta (igralka in scenaristka Nia Vardalos je tole značajska komedijo o Grkih v Ameriki najprej napisala za teater, kjer se je zanj vnela grška Američanka Rita Wilson in prepričala moža Toma Hanksa, da je odšel nekaj cekinov za ekranizacijo), namesto napetega pričakovanja nepričakovanega pa dobimo klasično trobentanje o konzervativnih starešinah, ki so emigrirali iz silno tradicionalističnih dežel in nekako spregledali, da se je civilizacija medtem že ažurirala, ter o ikonoklastičnem podmladku, ki godrnjanje starcev raje preliši. Ali nista natanko o tem modrovala že angleško-pakistanska sprega *Vzhod je vzhodno* (East is East, 1999) in švedsko-libanonski kombinat *Jalla Jalla* (2000)? Sta, vendar nam hoče Joel Zwick povedati nekaj drugega: na konkretnem primeru nam pokaže genezo ameriškega naroda. Ameriški narod ni nastal samo z nasilnim uvozom črncev in prostovoljno imigracijo raznih evropskih in azijskih ljudstev, nastal je šele, trdi Zwick, ko so vsi ti divergentni narodi premagali razlike in začeli sklepati mešane zakone. *Grška poroka* je zato prispevek k amerikanizaciji Amerike in oda njeni multikulturni liberalnosti. Morda ne bi bila bistveno boljša, bi pa vsekakor izvenela provokativneje, če bi se z Američanom poročila Arabka.

A.Č.

monsunska svatba

Monsoon Wedding

Indija 2001 160'

režija Mira Nair

scenarij Sabrina Dhawan

fotografija Declan Quinn

glasba Mychael Danna

igrajo Naseeruddin Shah (Lalit Verma), Shefali Shetty (Ria Verma), Vijay Raaz (P.K. Dubey), Tilotama Shome (Alice), Lillete Dubey (Pimmi Verma), Vasundhara Das (Aditi Verma), Parvin Dabas (Hemant Rai)

zgodba

Številčna indijska družina se zbere ob tradicionalnem praznovanju poroke. Medtem ko v hišo kapljajo novi in novi sorodniki, se razkrivajo dogajanja v zakulisju tega skrbno zrežiranega praznika. Nevesta se moži z neznancom, da bi prebolela svojega poročenega ljubimca, oče se ukvarja z dolgovi in sinom, ker se ta bolj kot nad košarko navdušuje nad plesom, mama se posveča predvsem nakupovanju, sestrična pa vse prisotne sooči z neprijetno zgodnico o nadlegovanju deklic ...

Z *Monsunsko svatbo* se je predlani na mednarodno filmsko prizorišče (po treh neuspeših poskusih in v Cannesu nagrajenem *Salaam Bombay!*, 1988) vrnila režiserka Mira Nair. Šolana v ZDA, kjer predava in poučuje, rojena v Indiji, kamor se vrača v svojih filmih (najbolj odmevni so bili dokumentarni), tako tudi v tem najnovejšem. Gre za z barvo in sladkorjem bogato posut portret moderne indijske družbe, katerega resda odlikujeta premišljena režija in spretno skonstruiran scenarij, ki ga poganja ansambel 67-ih igralcev, pravzaprav pa za kaj malo več. *Monsunska svatba* bi sicer rada bila nekakšna socialna drama, kakršna nastane, ko se začnejo mešati raznolike kulture, generacije in družbeni sloji, a njeni nastavki drug za drugim padejo pod težo nenehnega poudarjanja tradicije, sentimentalizma ter *happy end*. Takšna formula se prej kot kakšnemu programu elitnega filmskega festivala zapisuje Hollywoodu in njegovemu eksotike željnemu občinstvu, zato se lahko povsem upravičeno vprašamo, s čim si je *Monsunska svatba* predlani v Benetkah prislužila zlatega leva za najboljši film, oziroma še drugače, lahko si poskušamo zamisliti, kaj je danes tisto, kar pomeje s konkurenco, in kaj je tisto, kar prepriča pred najzlahnejšo filmsko bero postavljene žirante. *Monsunska svatba* se sicer res zdi kot nekakšna bollywoodska predelava ogorčenosti in prizadetosti

vzbujajočega Vinterbergovega *Praznovanja* (Festen, 1998), kjer ob veselem prazniku začnejo curljati na plan neprijetne skrivnosti, a se prisotni na vse pretege trudijo obdržati prešerno razpoloženje, ali pa kot predstavitev kulturne zmede nekdanje britanske kolonije ter njenih prebivalcev, ki so se raztepli po svetu in zdaj s svojimi novimi življenji ter novimi navadami obiskujejo tradicionalne rituale, morda utegne preslepti celo kot nekakšna s ščepcem tragičnosti in romantike začinjena globalizacijska elegija, ki priča o izumiranju jezikov in starodavnih tradicij. Mira Nair je tokrat najboljša kvečjemu v tem, da ji uspe vse te pereče vsebine zakamufilirati v nepomembne epizodice in z veliko glasbe ter pravilničnim zaključkom izpeljati tak "čudovito"

brez(obljeven, politično korekten, nevsiljiv in neproblematičen film, kakršnega bo sleherni gledalec brez vsakršnih naporov pozabil še isti trenutek, ko se bo ta končal. Kar obstane, je koloritnost, a še ta prej kot na kakšen film spominja na turistično razglednico. Zaskrbljujoče pa je, da je očitno že tudi Benetkam takšna drža povsem povšeči, oziroma, kar je še bolj žalostno, dovolj celo za eno najvišjih festivalskih nagrad.

N.B.

mož brez preteklosti

Mies vailla menneisyttä

Finska/Nemčija/Francija 2002 97'

režija Aki Kaurismäki

scenarij Aki Kaurismäki

fotografija Timo Salminen

igrajo Markku Peltola (moški), Kati Outinen (Irma), Annikki Tähti (managerka), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa)

zgodba

Moški z vlakom pripotuje v Helsinke, kjer ga neznanca na ulici takoj prvi večer oropajo in pretepejo do nezavesti. Ko se v bolnici zbudi iz kome, ugotovi, da se ne spominja ničesar iz preteklosti, še svojega imena ne. Naseli se v kontejner na robu mesta, na rob socialnega dna, in si tam počasi spet začne ustvarjati življenje.

Za zapis o filmu glej str. 9.

mulholland drive

Mulholland Dr.

Francija/ZDA 2001 145'

režija David Lynch

scenarij David Lynch

fotografija Peter Deming

glasba Angelo Badalamenti, D Lynch, John Neff

igrajo Naomi Watts (Betty Elms/Diane Selwyn), Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes), Justin Theroux (Adam Kesher), Ann Miller (Catherine 'Coco' Lenoix), Dan Hedaya (Vincenzo Castigliane), Mark Pellegrino (Joe Messing)

zgodba

Svetlolaso dekle s podeželja prispe v Los Angeles za željo postati slavna hollywoodska igralka. Približno ob istem času se v hribih nad mestom pripeti prometna nesreča. Temnolaso dekle, ki je edino preživelo nesrečo, se brez spomina opoteče v mesto. Poti obeh deklet se v Mestu sanj prekrizata in prepleteta.

Za zapis o filmu glej str. 8, 10, 11.

nepovratno

Irréversible

Francija 2002 95'

režija Gaspar Noé

scenarij Gaspar Noé

fotografija Benoît Debie, Gaspar Noé

glasba Thomas Bangalter

igrajo Vincent Cassel (Marcus), Monica Bellucci (Alex), Albert Dupontel (Pierre), Philippe Nahon (Philippe), Jo Prestia (Le Tenia), Stéphane Drouot (Stéphane)

zgodba

Film se začne tam, kjer se zgodba konča: z obračunom v gejevskem nočnem klubu Rectum, kamor prideta razjarjena Marcus in



Sestre magdalenke

Pierre, da bi našla posiljevalca svojega dekleta Alex. Alex je namreč Pierrova bivša in Marcusova zdajšnja punca, zato sta oba enako emocionalno motivirana. Noé nas potem v desetih sekvencah (vsaka je posneta v enem kadru) popelje do večera taiste noči: kaj se je dogajalo, kaj so se pogovarjali, kako je prišlo do brutalnega posilstva v podhodu in kako toka časa in dogodkov ni moč ustaviti oziroma obrniti.

Za zapis o filmu glej posebni blok v tej številki.

sestre magdalenke

The Magdalene Sisters

Velika Britanija/Irska 2002 119'

režija Peter Mullan

scenarij Peter Mullan

fotografija Nigel Willoughby

glasba Craig Armstrong

igrajo Geraldine McEwan (sestra Bridget), Eileen Walsh (Crispina), Nora-Jane Noone (Bernadette), Anne-Marie Duff (Margaret), Dorothy Duffy (Patricia/Rose), Mary Murray (Una), Britta Smith (Kathy), Frances Healy (sestra Jude)

zgodba

Samostane magdalenk na Irskem so vodile sestre usmiljenke pod patronatom katoliške cerkve. Tja so prihajala mlada dekleta, da bi se odrešila svojih grehov, bodisi ker so bile neporočene matere, preveč neumne ali pretirano inteligentne, ker so bile posiljene in je javnost izvedela za njihovo nesrečo, ali pa so bile preprosto preveč revne. Obsodba je bila doživljenjska, tisoče deklet so zaprli za samostanske zidove, pokora za grehe je bilo delo. Na Irskem so zadnji samostan magdalenk zaprli leta 1996, film pa temelji na izkušnjah štirih deklet iz šestdesetih, časa, v katerem naj bi ženske po zahodnem svetu končno postale enakopravne.

Sestre magdalenke so žalosten film. Petra Mullan, sicer odličnega igralca in z beneškim levom ovenčanega režiserja, je sveta jeza nad okrutnim samostanskim sistemom zaslepila do točke, ki njegov film napravi ideološko spornega; in to ne po merilih katoliške cerkve, ki se je filmu po nepotrebnem odrekla, ko ji je v resnici pisan na kožo, temveč v očeh zdrave pameti, ki se ob filmu preprosto mora vprašati: od kod ta anomalija v srcu Evrope? Mullan odgovora ne ponuja. Naivno spregleda širši kontekst in resnični problem, srednjeveški zvarek cerkvene in vladne politike, ki razsaja

po zeleni otoški državi, in se poloti zgolj najbolj v nebo vpijoče štrline katoliškega mračnjaštva, za nameček varno uskladiščene v preteklosti. Tovrstno zaslepljeno ubadanje z defekti znotraj že tako in tako defektne okolja lahko pripelje samo do defektnih rezultatov. Na filmski mikroravni to motnjo najlepše ponazarja Mullanova obravnava skrajno perverznega župnika, ki neobgljene jetnice spolno zlorablja, za kar se mu one maščujejo. Mullanu spodleti v toliko, kolikor je za tarčo njegove naivne kritike mogoče razpoznati zgolj konkretno osebo dušnega pastirja, namesto da bi cilj na vlogo, ki jo on (in tisoči njegovih kolegov) izvajajo nad prestrašenim občestvom. Za nameček je film monoton in razvlečen: od uvodnih treh prizorov, ki vpeljejo glavne junakinje in njihovo posvetitev v tempelj zla, se kot star, škripajoč in pokvarjen mlin vrti v prazno, ponavlja eno in isto. Še vedno pa je ta nikomur-potreben-mlin očitno dovolj impozanten, da je prepričal beneško žirijo; po lanskem levu za anemično *Monsunsko svatbo* še eno razvrednotenje nekdanj pomembnega festivala, ki si tu in tam zaman skuša oprati vest s kakšnim upravičenim levom prihodnosti. Po ogledu *Sester magdalenk* se Irska pokriža, zadrhti, zavzdihne in olajšano pomisli: še dobro, da so ti strašni samostani zdaj zaprti ..., njene hčere pa se medtem obupane odpravijo splavit na ladjo humanitarne pomoči, parkirano v bližnjem zalivu, dovolj daleč od krempljev irske zakonodaje. Žalostno, res.

J.M.

sladkih šestnajst

Sweet Sixteen

Velika Britanija/Nemčija/Španija 2002 106'

režija Ken Loach

scenarij Paul Laverty

fotografija Barry Ackroyd

glasba George Fenton

igrajo Martin Compston, Annmarie Fulton, William Ruane, Michelle Abercromby, Gary McCormack, Tommy McKee, Rebecca O'Brien

zgodba

Liamova mati je v zaporu. Čez dva meseca naj bi jo izpustili, zato ji hoče sin pripraviti presenečenje. Da ne bi nadaljevala bednega življenja s sumljivim in lažnivim Stanom, bi ji rad kupil prikolico ob morju, v kateri bi družina – mati, Liam in njegova sestra – morda prvič srečno zaživela. Z najboljšim prijateljem Pinballom pričneta po malem preprodajati drogo, kar bi v nekaj mesecih prineslo potreben denar, vendar ju kmalu zanese v svet



Sladkih šestnajst

organiziranega kriminala. Liam napreduje po lestvici lokalne mafijske tolpe, hkrati pa pozabi na dolgoletnega prijatelja in zaveznika Pinballa.

Skoraj sedemdesetletni Ken Loach ostaja najslabša vest disfunkcionalnih socialnih sistemov in razvrednotenega pojma politični film. *Sladkih šestnajst* v ničemer ne izstopa iz opusa tega vztrajnega zagovornika najmanjšega človeka v stiski, kar lahko pomeni samo eno: da je Loach buden, jezen in spreten v zabadanju svojih puščic, kot vedno. Artikuliranost, srčnost in zanos, ki jih izkazuje v svojem zadnjem filmu, predvsem pa obravnave še kako potrebna tematika, spodnesejo temeljno etično držo vsem morebitnim kritikam, ki utegnejo naveličano tarnati, da se je Loach utrudil, da z novim filmom ne prinaša nič novega, da je dolgočasen v svojem pravičništvu... Pod ironičnim naslovom *Sladkih šestnajst* se skriva surovo realističen portret škotskega malega kriminala, v katerem se je prisiljen utapljati nezaposlen in sicer povsem brezperspektiven delavski razred, kamor zavoljo apatije in nemoči izobraževalnih institucij in sistema socialne podpore sodijo tudi najstniki, stari komaj sladkih šestnajst. Po lestvici prekrškov, prestopkov in že kar kriminalnih dejanj se vzpenja glavni junak filma, povsem samemu sebi prepuščen, zato pa trmast in iznajdljiv deček Liam. Mladeničeva drža vsaj v dveh pogledih pooseblja avtorjevo, iz česar bi lahko sledilo, da je *Sladkih šestnajst* na svojevrsten način eden režiserjevih bolj intimnih, domala avtobiografskih filmov: Liamova moralno vprašljiva dejanja opravičujejo plemeniti vzgibi (boljše življenje za mamo), tako kot nekaj Loachevih nepotrebnih melodramatičnih vijug opravičuje upravičena, razjarjena graja brezbrizne družbe in iskreno čutenje z njenim zastavljenim segmentom. Obenem se Liamova ihta (za nekaj časa celo pozabi na najboljšega prijatelja) ujema z Loachevo zagrizenostjo v toliko, kolikor slednje v prid jasnosti in neposrednosti socialnega sporočila ne zanimajo odvečni psihološki odkloni, razne dramaturške zanke, lepi posnetki in umetno čaranje vzdušij. Loach je že davno našel in izbrusil svoj izraz, po katerem danes samo še gladko drsi dalje: avtentičnost igre, ki ji težko najdeš par v sodobnem filmu; strogo funkcionalna režija, ki spriči tega, kar ima za pokazati, ničesar ne skriva. Zakaj bi se torej premaknil Loach, če se, žalostno, nikamor ne premakne tarča njegovega pravičnega srda?

J.M.

ujemi me, če me moreš

Catch Me If You Can

ZDA 2002 141'

režija Steven Spielberg

scenarij Jeff Nathanson, po knjigi Franka

W. Abagnala in Stana Reddinga

fotografija Janusz Kaminski

glasba John Williams, Monty Norman

igrajo Leonardo DiCaprio (Frank Abagnale Jr.), Tom Hanks (Carl Hanratty), Christopher Walken (Frank Abagnale Sr.), Martin Sheen (Robert Strong), Nathalie Baye (Paula Abagnale)

zgodba

FBI agent Hanratty lovi in ujame mladotnega sleparja Franka Abagnala mlajšega, ki ponareja čeke in se uspešno izdaja za pilota, zdravnika in odvetnika. Njuna hajka, ki je s časom dobivala prijateljske razsežnosti, je trajala vse od sredine do konca šestdesetih let.

&

umri kdaj drugič

Die Another Day

ZDA/VB 2002 132'

režija Lee Tamahori

scenarij Neal Purvis, Robert Wade

fotografija David Tattersall

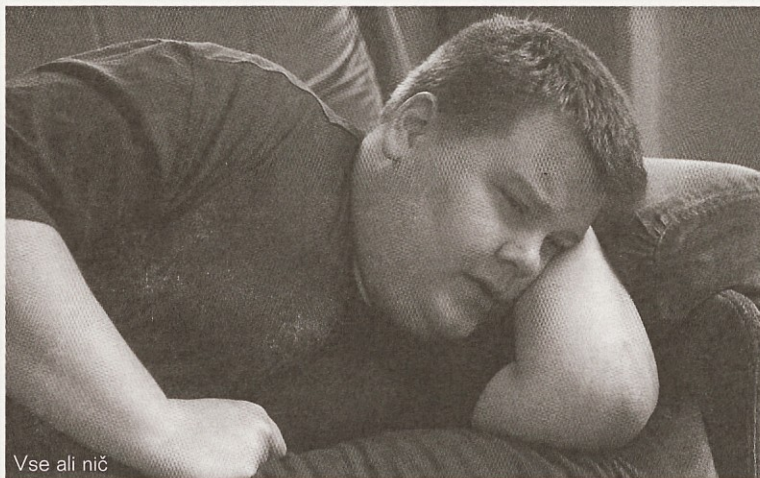
glasba David Arnold, Madonna, Monty Norman

igrajo Pierce Brosnan (James Bond), Halle Berry (Jinx), Toby Stephens (Gustav Graves), Rosamund Pike (Miranda Frost), Rick Yune (Zao), Judy Dench (M), John Cleese (Q)

zgodba

Severnokorejski terorist namerava s pomočjo žarka iz vesolja razstreliti minsko polje med Severno in Južno Korejo, da bi severna vojska lahko vkorakala na jug. Skrivni agent Bond ga ustavi.

Enoumna monetarna nastrojenost, oguljeni takti Montyja Normana in najbrž kar nepreklicno potrdilo, da njunih tvorcev ne gre (več) jemati resno, družijo zadnji inštalaciji Bondovih in Spielbergovih igračkani. Piškavo desetletje je bilo dovolj, da je tankočutni skrbnik za pravice izkoriščanih in zapostavljenih (*Nekoč so bili bojevniki/Once We Were Warriors*, 1994) zdrsnil v vlogo nabreklih razgrajaja, ki jo je svojčas obsojal. Tamahorijev Bond se amnezčno valja po malignosti svojega sporočila in benignosti izvedbe, si sovražnika preroško poišče na osi



Vse ali nič

zla in suvereno zabije žebelj v krsto zgodovinski rafiniranosti serije. In piškava Busheva administracija je zadostovala, da je Spielberg po patetični mojstrovini (*Umetna inteligenca/A.I.*, 2001) izgubil ves epski zamah in svojo ljubko, didaktično noto. Razmišljanja nekaterih kritikov, da bi distopija *Posebne poročila* (Minority Report, 2002) utegnila predstavljati pogumen komentar na aktualno politično stanje Združenih držav, je Spielberg panično zanikal in v isti sapi brezpogojno podprl svojega predsednika in čudovit način življenja severnoameriške diaspore. Genezo slednjega naslika v *Ujemi me, če me moreš*, filmu, ki je videti kot potaplajoča se ladja, s katere bežijo podgane: DiCaprio ves čas teče iz kadra; večni mladenič Walken prvič izgleda resnično star in komaj čaka, da se bo lahko pobral umret nekam med dva montažna reza; Nathalie Baye v njegovem objemu nerodno strmi v prazno in razmišlja o srečnejših dneh, ko jo je stiskal Johnny Hallyday; edino gumpec Hanks se zadovoljno prestopa pred kamero, medtem ko zabavlja nad ignoranco francoskih policajev, ki ne znajo angleško...

J.M.

vse ali nič

All or Nothing

Velika Britanija 2002 128'

režija Mike Leigh

scenarij Mike Leigh

fotografija Dick Pope

glasba Andrew Dickson

igrajo Timothy Spall (Phil), Lesley Manville (Penny), Alison Garland (Rachel), James Corden (Rory), Ruth Sheen (Maureen), Marion Bailey (Carol), Paul Jesson (Ron), Sam Kelly (Sid), Sally Hawkins (Samantha)

zgodba

Penny in Phil se po dolgih letih zakona ne razumeta več. V tej štiričlanski delavski družini pravzaprav vsak težko shaja z drugim. Phil je taksist v zasebnem podjetju, Penny blagajničarka v enem izmed primestnih hipermarketov, hči Rachel kot negovalka dela v domu za ostarele, sin Rory pa vegetira na kavču pred televizorjem. Podobno ozračje je čutiti tudi pri sosedovih, s katerimi se Phil in Penny občasno družita.

Lahko si predstavljate, da Bassettovi v svoji revščini in depresiji niso najbolj fotogenična družina na svetu, zato pa zagotovo sodijo med tiste razsute, razpadajoče domove in njihove prebivalce, ki jih v svojih filmih pod

drobnogled jemlje britanski cineast Mike Leigh. *Vse ali nič*, najnovejši med njimi, je namreč družinska drama, v kateri Leigh razširja nastavek nekaterih svojih prejšnjih filmov, denimo "komedije" *Življenje je sladko* (Life is Sweet, 1991), pa tudi trpkih *Skrivnosti in laži* (Secrets and Lies, 1996). Že v *Življenje je sladko* je šlo za družinsko travmo, ki se je manifestirala v obliki prehranjevalnih motenj oziroma bulimije, za katero je bolehal ena od hčerk, in prav tako se drama *družin(e)* razvija in suče okrog hrane tudi v *Vse ali nič*. Tokrat so protagonisti izstradani predvsem čustveno, kar pa spet kompenzirajo, in sicer ravno s prenašanjem, h kateremu se zateketa oba otroka, skromna, razdajajoča se hčerka Rachel in njen leni ter agresivni brat Rory. Ta na koncu zaradi kombinacije prenašanja in negibnega poležavanja pred srečnimi družinskimi nadaljevanjami doživi srčni napad in skoraj povzroči tragedijo, zavoljo katere se družina ponovno poveže, kar je nakazano v podobi na novo objuene ljubezni med Philom in Penny ter nerodnega poskusa pripovedi anekdote, ki jo pred razvno družino razgrne oče in za katero se platno zatemni.

Leigh v prvi vrsti torej še vedno ostaja izvrsten antropolog. Še bolj kot pripovedovalec vedno znova osupljivih zgodb se zopet potrjuje kot mojster človeških značajev, ki jih pogosto oblikuje skupaj s svojimi odličnimi igralci in jih zgnete do tiste točke, da se pred očmi gledalca začnejo razgrinjati kot še kako žive in boleče karikature človeškosti oziroma njenih zablod. V *Vse ali nič* so Leighovo značilno humornost in tudi cinizem nadomestili za odtonek bolj sentimentalistični podtoni, kot smo jih morda pri njem vajeni. In čeravno je *Vse ali nič* še med nežnejšimi različicami Mika Leigha, se razgaljanje njegovih karakterjev zato zdi še bolj intenzivno, distanca do vidnega pa še težje dosegljiva.

N.B.

Nika Bohinc, Aleš Čakalič, Jurij Meden, Mateja Valentinič

ŽIVOJIN PAVLOVIĆ



nebojša pajkić

V slovenski kinoteki bo meseca marca gostovala velika retrospektiva Živojina Pavlovića. V Ekranu jo pospremljamo s pričujočim prevodom režiserjeve študije.

Po dolgoletnih in mučnih peripetijah, ki so odnesle v grob in prekrile z zemljo mnoge akterje tega projekta in morbidno-groteskne simbolike v njegovem dokončnem eksploatacijskem poimenovanju *Država mrtvih* (delovno ime *Janez*), se je premiera končnega rezultata tega martirija odigrala na v ontološkem in komercialnem smislu primeren dan, tistega 29. novembra, ko so Srbi (to se nanaša na državljane države brez ozemlja, predsednika, imena, grba, himne in zastave, države, ki bi bila sploh brez česarkoli, če ne bi imela Mercatorja in v njem Svilanovića in Rupla na meji gejevskega objema) prvokrat ostali brez Titovega jajca in so imeli možnost delati – če so sploh imeli kaj in za kaj –, ne da bi jih zato odvedli k sodniku za prekrške. Minila je konsekvantno značaju prireditve, adekvatno, kot dokončni fiasko. Fiasko filma, poimenovanega *Država mrtvih*, v skladu s stanjem države mrtvih in vseh protagonistov te neokusne šarade nad delom absolutno najpomembnejšega srbsko-slovenskega avtorja, enega največjih evropskih ustvarjalcev druge polovice minulega stoletja in vodilne evropske umetniške kontroverze, je ne glede na to, ali pa prav zato, ker je pripadal mizerni kulturi neke komunistične province nekje bogu za hrbtom, ki je samo sebe doživljala kot avantgardo in vodilno silo antiatlantskega Tretjega sveta – ta fiasko na neki paroksistično organski način predstavlja kar najbolj adekvatno zaokrožitev opusa avtorja, ki je vse življenje vztrajal pri ideji gnusnega, pri glorifikaciji ničvrednega in končno celo neuspeha.

Če izvzamemo umetniško dimenzijo, ki s svojim žaljivo idiotskim diletantizmom ustreza le scenaristični kontinuiteti pisca *Janeza* (po njegovem prvencu *Najboljši* (sic!), hvalnici JLA, o katere paroksizmu bi morala tudi tu teči beseda ali slika, je hrvaški režiser Šorak svojčas spesnil himno tej neuporabni varšavski ekspozituri) in onesnažuje samo idejo pavlovićevskega filma, *Država mrtvih* tudi v vsakem drugem, predvsem pa fenomenološko-ideološkem smislu eklatantno zaokrožuje in poantira usodo avtorja, ki je s svojo ustvarjalno kontinuiteto in bitjo živel v agresivni, organski in mehanični opoziciji tako do ideje države (in vseh njenih komponent) kot tudi družbe v vseh oblikah njenega naravnega ali umetnega grupiranja. Tu je treba poudariti, da gre, podobno kot pri Marcelu Duchampu, za vprašanje filozofskega in umetniškega antagonizma, saj je bil v socialnem smislu – tako kot Duchamp in Dalí – Pavlović neokusno konformističen. Ta infantilni psihološki manko in socialna anomalija sta privedla do tega, da se je opus giganta sesul v debakl *Države mrtvih*, ki predstavlja najadekvatnejši antiklimaks vseh Pavlovićevih tenzij, utrnitev njegovih vrlin v njegovih zablodah.

Vendar pa je kljub agresivni simboliki tega zaključnega akorda, godrnjavega avdio-vizualnega kolapsa, in kljub recentni vsiljivosti *Države mrtvih* Pavlović po milosti božji biološko presahnil, še preden so do njega prispele kopije tega večkratno problematičnega filmskega materiala. Ker sam ni mogel prevzeti odgovornosti za končni rezultat tega slabo začetega zadnjega filmskega podviga, je tudi analitik oproščen obveznosti, da bi mu moral, če tega sam noče, pripisati poseben pomen. Zunaj psiholoških, faktografsko-biografskih in strateških aspektov je, z izjemo tematskih motivov, o katerih bomo govorili kasneje, *Država mrtvih* dejansko povsem marginalen in nepomemben člen v Pavlovićevem opusu, zato njegove zunanje retorične asociativno-simbolične politure ni treba precejevati.

Da bi razumeli Pavlovićevo umetniško delo, da bi se dokopali do njegovega doumetja ali razmrcvarjenja na očiščeni in pregledni podlagi, je treba razplesti klobčič, ki ovija, ščiti, pa tudi skriva izvorni nukleus, izvorno jedro ("jedro napetosti" in/ali "jedro surovosti") njegove korozivne in subverzivne poetike.

Kontinuiteta nespোরazuma

Pavlovićev zadnji film je bil po številnih neproduktivnih sporih dokončan v avtorjevi večni odsotnosti leta 2002, štiri leta po njegovi smrti. Njegov prvi film *Ljuba Popović*, ki so ga snemali leta 1958, je ostal nedokončan že v fazi samega snemanja in ni bil nikoli zmontiran. Drugega, *Vlak 4689*, so snemali leto kasneje. Ker je material zaplenila milica in ga vrnila uničenega, ni bil realiziran. Med obema začetniškima, nedovršenima, kot bi se najraje izrazil, in zadnjim filmom, nedovršenim in posthumno nekako vendarle zmašenim skupaj, se kot reka vije Pavlovićev opus, preobremenjen s permanentnimi spori, s tehničnimi, ideološkimi, političnimi in umetniškimi nespোরazumi, ki so se pogosto končevali z izolacijo in prepovedmi. Dva zgodnja amaterska filma, *Triptih o mrtvih in smrti* (1960) in *Labirint* (1961), od katerih je slednji izgubljen, prvi pa verjetno ohranjen samo kot video, saj je kopija krožila po različnih kino-klubških zakotjih, sta nastajala v krčih Pavlovićevega odpora do amatersko-socialističnega in psevdoklasičnega tehnicizma tedanjih kino-klubov, ki bi morali kot organi Ljudske tehnike, katerih značaj in funkcijo lepo opiše ta leninistična sintagma, kinoficirati dijake in delavce. Če so *Žive vode* (omnibus *Kaplje, vode, vojaki* (1962)), ki jih je prepovedala bosanska cenzura, po zaslugi liberalnejše cenzure v Srbiji vendarle dočakale žvižge v Puli, se lahko *Obroč* (omnibus *Mesto*) ponarša s tem, da gre za prvi sodno prepovedani film v komunistični Jugoslaviji. Tudi s prehodom na celovečerno dolžino je Pavlović še naprej generiral konfliktne situacije. Šele leto dni po *Sovražniku*, s katerim je ob pomoči Matjaža Klopčiča uspel realizirati svoj celovečerni prvenec, se v kinih pojavi dosneta in demontirana *Vrnitev*, Pavlovićev nesojeni prvi celovečerni film. Peripetije z *Vrnitvijo* in *Sovražnikom* predstavljajo njegov kontinuirani spopad z barierami socialističnega koordinatno-komisarskega sistema. V tem smislu predhodijo bolj kolektivnemu, skupinskemu spopadu filmskih liberalcev z dogmatiko samoupravnega komunizma.

V diskvalifikaciji izvirne verzije *Vrnitve* so se razvijale klice etiket, s katerimi bodo udbojci, kamuflirani v kritike in novinarje (vodil jih je bombaški tandem Čolić-Volk), napadli kasnejše srbsko-hrvaško-slovenske, pa tudi bosanske (Čengić) t.i. moderne filme, katerih socialno-politično provokativnost so pozdravili na tujih festivalih, doma pa sramežljiveje v strokovni in bolj pogumno v mladinski ter študentski periodiki. Tudi trije filmi, nastali v vsega dveh letih, ki tvorijo fokus Pavlovićevega opusa, *Prebujanje podgan*, *Ko bom mrtev in bel* in *Zaseda*, so bili kljub domačim in mednarodnim festivalskim lovorikam deležni torture režima. Če je prva dva, predvsem prvega, partijska kontrola zgrabila šele za nazaj, so *Zasedo* bunkerirali takoj po prikazovanju v Puli (ni dobila cenzorskega kartona za redno predvajanje). Med *Zasedo* (1969) in *Hajko* (1976), naslednjim Pavlovićevim filmom, posnetim v Srbiji (po inspiraciji sicer črnogorskim), je minilo sedem let. Teh sedem let izgnanstva, ki se prekrivajo z obdobjem najhujšega boja proti srbskemu liberalizmu, je bilo za Pavlovića manj bolečih kot za druge protagoniste t.i. avtorskega filma oziroma črnega vala, saj je svoj ustvarjalni eksil našel v Sloveniji.

Lahko bi rekli, da je usoda *Zasede* v celoti določila Pavlovićevo nadaljnjo kariero. Ne le, da po *Hajki* v Srbiji ni več snemal filmov – njegova celotna nadaljnja režiserska kontinuiteta se je spremenila v neki permanentni krč, v katerem so le nekateri filmi ubežali sklopu opresivnih okoliščin. V skrajni konsekvenci je z izjemo prihajajočega *Rdečega klasja* le težka apostrofirani kak film, ki ni nastajal skozi mukotrpane konflikte z institucijami družbenega nadzora, tem ali onim reprezentantom



Sovražnik

partijske moči. *Rdeče klasje* in še posebej *Let mrtve ptice* zagotovita avtorju, ki mu je bilo onemogočeno ustvarjati v lastnem okolju, ustvarjalni obstoj. Vendar ga hkrati na zelo plastičen in konkreten način naturalizirata v kontekstu slovenskega tematskega, v določeni meri pa tudi kulturološkega obzorja. Tudi po teh dveh filmih, ko so se sčasoma spremenile t.i. družbeno-politične okoliščine v Srbiji, bo Pavlovič ostal čvrsto povezan s slovenskimi izhodišči. Poleg tega, da je v naslednjem desetletju v Sloveniji posnel svoj morda najcelovitejši in najkompleksnejši film *Nasvidenje v naslednji vojni*, sta tako *Vonj telesa* kot *Država mrtvih* filma, ki prav toliko, kolikor skozi Slovenijo govorita o Srbiji, skozi Srbijo opisujeta Slovenijo. Pravzaprav se le dva pozna filma v tem tematičnem opusu, obskurni *Na poti v Katango* (1987) in več kot apartni *Dezserter* (1992), ne prelamljata skozi slovensko vizuro.

Čeprav Pavlovičevi filmi od *Zasede* dalje niso več trpeli zaradi administrativnih sankcij, so bili vsi, razen skorajda diletantsko stupidne *Katange*, žrtev takšne ali drugačne obstrukcije, bodisi v procesu produkcije ali pa v sferi distribucije. *Rdeče klasje*, *Let mrtve ptice* in kasneje *Nasvidenje v naslednji vojni*, slovenske filme, ki so nastali v obdobju, ko je Pavlovič v Srbiji veljal za nezaželenega, so v Beogradu prikazovali v poletni repertoarski shemi, ko je mesto prazno in je najlažje organizirati bojkot. Podobno je bilo tudi s *Hajko*. Lahko bi rekli, da razen filmov *Na poti v Katango* in *Vonj telesa* nobene Pavlovičeve stvaritve niso prikazovali v običajnih terminih. V produkciji je bilo vse še bolj zapleteno in dubiozno. Skoraj vsi filmi tega avtorja, ki je kljub dejstvu, da je bil pri kritikih na domačih in tujih festivalih lepo sprejet, ostajal nerazumljen, so nastajali v nenehnem preigravanju s formalnimi institucionalnimi propozicijami, skozi nenehno meandriranje in/ali preskakovanje ovir, ki so resno ogrožale perspektivo Pavlovičevih projektov. Njegovo avtorsko za-

puščino sestavlja veliko več filmskih zamisli kot režiranih filmov.

Ta zapuščina pa vsemu navkljub skupaj s prispevki iz dveh uvodnih omnibusov in televizijsko serijo *Pesem*, razumljeno kot integralen film (kar je še ena od nerealiziranih avtorskih idej), obsega 16 filmov, katerih ostra doslednost formulira eno najekspresivnejših, najbolj subverzivnih in "najgnusnejših" poetik evropskega filma. S te ali one strani porušene železne zavese, iz komunističnih držav (Varšavski pakt plus Titova Jugoslavija), je precej manj avtorjev, kot bi si kdo zdaj upal priznati, katerih delo bi lahko brez vsakršnih pogojevanj umestili in preučevali v kontekstu evropske kulture, v civilizacijskih koordinatah zahodne Evrope. Pavlovič je umetnik, predvsem filmski ustvarjalec, ki terja, da ga na to geopoetično mapo precizno umestimo. Na osi, ki povezuje najbolj superiorne ustvarjalce evropskega transcendentalnega kinematografa, na liniji, ki povezuje Dreyerja z Bressonom, Melvilom ali Mallom, kjer se stika z agresivnostjo, prostostvom in provokativnostjo Buñuela, Pietrangelijski ali Janca, nekje med bratoma Taviani in Skolimovskim je treba iskati Pavlovičevo mesto v aleji evropskega filmskega Babilona.

Argumente za to lahko najdemo le znotraj opusa, ki je nastajal skoraj pol stoletja. Gre za razpon, v katerem večina ameriških ustvarjalcev realizira neprimerljivo večje število del, v evropskih razmerah pa je tudi Pavlovičeva kvantiteta povsem oportuna. Da bi ga očrtali v smislu njegove kreativnosti, se moramo zateči h kočljivemu analitično metodološkemu stereotipu, pogojni sistematizaciji, ki zagotavlja preglednost in postopnost v procesu prezentacije tez in argumentov. Čeprav se kronološka vizura kljub svoji očitni oguljenosti na koncu izkaže, če že ne najprivlačnejša, pa vsaj najbolj utilitarna, Pavlovičev nekonformni koncept filma omogoča tudi drugačne, provokativnejše in učinkovitejše tehnike grupiranja. Tako je



Prebujenje podgan

Vrnitev

mogoče kontrapunktirati njegove srbske in slovenske projekte, mogoče je zoperstaviti njegove črno-bele in barvne filme, filme, kjer je kot snemalec sodeloval Petković soočiti s filmi, ki so jih snemali Jakšić in drugi ... V kolikor vzamemo v zakup Pavlovićevo heretično sprevernjenost, njegov individualistični, antikolektivistični, biološki in antikulturni fanatizem, se zdi še najbolj privlačno, če vzpostavimo subverzivno hierarhijo znotraj njegovega dela in jo poravnamo s hierarhijo družbene ali državne, partijsko-policijske "obrambe" sistema pred napadi posameznikov ... Ali pa tudi v obratni vizuri, ki sledi.

srbsko-slovenska transversala

Čeprav je Pavlovićev prvi slovenski film *Sovražnik* (1965) – zaradi bunkeriranja prve verzije *Vrnitve* hkrati tudi njegov prvi celovečerec – slovenski film le v tehničnem smislu (zahvaljujoč Klopčičevi iniciativi in liberalnejšim razmeram v Sloveniji je našel produkcijsko podporo, medtem ko so ga v Srbiji obstruirali), pa s svojo dramaturško konstrukcijo in – v določeni meri – režijskim postopkom v primerjavi z *Vrnitvijo*, prvim srbskim celovečercem, demonstrira nekatere od osnovnih značilnosti, ki se bodo kasneje izkazale kot specifične za Pavlovićev slovenski aspekt opusa. Brez kakršnihkoli aksioloških predpostavk je namreč več kot očitno, da so za Pavlovićeve srbske filme *Vrnitev*, *Ko bom mrtev in bel* in famozno *Zasedo* značilne določene stilske lastnosti, po katerih se, ne glede na tematske razsežnosti, razlikujejo od prav tako konsistentne skupine slovenskih filmov *Rdeče klasje*, *Let mrtve ptice* in *Nasvidenje v naslednji vojni*. Zanimivo je, da bosta v neki pavlovićevski dialektični triadi teza – antiteza – sinteza ti dve zoperstavljeni skupini porodili sintetično srbsko-slovensko vizuro. Gre za uradno najuspešnejše delo Pavlovićeve pozne kariere *Vonj telesa* in posthumno grotesko *Država mrtvih*, mednju pa je vključen *Dezertar*,

ki se v tematskem smislu sicer ne dotika Slovenije (čeprav se nad vukovarsko nočno moro vije senca slovenske secesije), vendar pa s stilsko polituro nedvoumno podpira sintetično vizuro Pavlovićevega finalnega diskurza. Naposled je *Dezertar*, koincidentno, podobno kot *Sovražnik*, še en poskus transponiranja Dostojevskega v magmo srbske sodobnosti.

Prav ta sintetični diskurz poznega Pavlovića postaja pomemben argument za resnejše, poglobljeno preučevanje opozicije njegovih srbskih in slovenskih del. Brez njega bi bila ta razlika lahko zvedena na zgolj kronološko-generično interpretacijo, ki bi jo upravičevalo dejstvo, da srbski filmi *de facto* pripadajo avtorjevim zgodnejšim fazam, slovenski pa zreli fazi v temporalnem smislu, saj je od slovenskih le *Sovražnik* umeščen v obdobje zgodnjega Pavlovića, apartni in atipični *Hajka* (1976) ter *Kantanga* (1987) pa v slovensko etapo. Prav tako so, v skladu s tehnološkimi spremembami, pozni, slovenski filmi, praviloma barvni, medtem ko so zgodnji, srbski filmi, posneti v črno-beli tehniki. Spremeni se tudi format, od standardnega preide k *wide screenu*. Kljub dejstvu, da sta sprememba tehnike (format in barve) ter menjava snemalca resda vplivali na razliko v polituri srbskih in slovenskih filmov, pa njihova stilska opozicija ne temelji le na teh aspektih, ki sicer neizogibno formulirajo režijski postopek, ampak na dosti bolj primarni in bistveni dimenziji avtorskega rokopisa. Na ravni fakture in mizan-kadrov pride pri Pavloviću do radikalne spremembe že v okviru srbskih filmov, vse od *Prebujenja podgan*, ko začne delati s težko, nemobilno kamero Came 300, namesto Aleksandra Petkovića pa začne z njim kot snemalec sodelovati Milorad Jakšić - Fando. Njegova politura postane s tem bolj fiksirana, konsolidirana in izenačena, sama struktura filmske pripovedi, eliptičnost scen in globinska konvulzija kadra pa ostanejo še vedno prepoznavne. Za razliko od srbskih filmov, ki so, ne glede na to, ali so snemani



Ko bom mrtev in bel

iz roke, s svobodnim gibanjem kamere (*Žive vode* in *Vrnitev*, deloma tudi *Obroč*, zgodba iz omnibusa *Mesto*) ali s tračnic, s težko kamero (*Prebujenje podgan*, *Ko bom mrtev in bel*, *Zaseda*), vedno grobo razbiti na sekvence, nanizane po logiki nekega intuitivno formiranega občutka za ritem, ki ga najpogosteje motivirajo Pavlovičeve priljubljene glasbene ekspresije, s katerimi so njegovi prizori absolutno zasičeni, imajo njegovi slovenski filmi čvrsto narativno dispozicijo. Tudi kadar gre za zelo zapletene paralelne tokove (kot v ekspoziciji filma *Nasvidenje v naslednji vojni*), imajo ti čvrsto retorično osnovo, ki jo nadzoruje narativna diahronija. Tudi v *Letu mrtve ptice*, s stališča *decoupagea* Pavlovičevem najkompleksnejšem filmu, kjer prihaja do eliptičnih skokov, le te vendarle motivirajo prepoznavni kavzalni parametri. Tudi če je v virulentnosti naturalističnih prizorov v *Rdečem klasju*, ki je kronološko najbližji srbskim filmom (*Zaseda* in *Klasje* z ideološkega in melodramskega gledišča lahko dojemamo kot diptih), mogoče prepoznati nekaj razuzdanosti in divjaške anarhoidnosti srbske faze, ne smemo spregledati, da so Jožekove (Rade Šerbedžija) ekshibicije skrbno stilizirane s koreografskimi figurami, ki nedvoumno asociirajo na dekadentnost kakega Miklosa Jancsa, četudi so Pavlovičeve madžarske preference, vsaj javno izrečeno, nekje drugje (Fabri, Kovacs ipd.).

Za razliko od srbskih filmov, ki so po strukturi epizodični, v prizorih pa anarhični, dekomponirani, agresivni do okvira tako v prostorski kot v temporalni komponenti, tako da se v njih šele v glavni dramaturški kompoziciji, v perspektivi začetka in konca, ki se praviloma približuje husserlovski zaokrožitvi, pokaže Pavlovičeva afiniteta do zaprtih form, imajo slovenski filmi nedotaknjeno fabulativno konstrukcijo, sestavljeno iz dramaturško funkcio-

nalnih, determiniranih sekvenc, ki jih spremlja organizirana kompozicija prizorov. Ta se lahko, kot npr. v *Klasju*, izkazuje z očitno likovno inspiracijo na meji pastiša ali pa je, kot v *Letu mrtve ptice*, definirana z nepričakovano afiniteto do analitičnega razčlenjevanja scene na komplementarne rakorde. *Let mrtve ptice* je v tem smislu vsekakor Pavlovičev najradikalnejši film (kot da bi radikalnost režiserjevega eksistencialnega položaja, o katerem bomo govorili kasneje, vplivala na značaj njegovega avtorskega rokopisa). Nagli odklon od dolgega kadra in odprto strmoglavljenje v magijo rakorda bosta imela najresnejše posledice pri transformaciji Pavlovičevega stila. Če *Prebujenje podgan* pomeni odklik od mladeniške onirične poetike hudičevskega filma, artikulanega tako v teoretskih razpravah kot v amaterskih, protobuñuelovskih filmih *Triptih o materiji in smrti* in *Labirint*, ter edinem profesionalnem oniričnem songu *Žive vode*, katerega odmev je prisoten v *homo duplex* projekciji *Sovražnika*, potem pomeni *Let mrtve ptice* definitivni odklik od agresivne rigidnosti veristične doktrine kadra-sekvence. Eden od načinov, kako razložiti discipliniranje forme v Pavlovičevih slovenskih filmih, bi bil lahko namig na njihovo romaneskno provenienco (*Klasje* po romanu *Na kmetih*, *Nasvidenje v naslednji vojni* po Menuetu za kitaro) in na scenaristično podporo, ki je ob opustitvi materinega jezika vsekakor morala postati avtoritativnejša – *Let mrtve ptice* (Pavlovič ga je delal skupaj z Brankom Šomnom kot scenaristom) je bil tako ali tako zamišljen kot segment širše, trilogijske celote. Vendar pri tem ne smemo pozabiti, da so bili tudi mnogi Pavlovičevi srbski filmi, predvsem *Prebujenje podgan* in *Zaseda*, narejeni po literarnih predlogah. Tudi tu je Pavlovič, v skladu s srbskim liberalizmom, svobodno kombiniral svoje rokopise



Hajka

z rokopisi drugih ustvarjalcev. Drugače je bilo pri *Vrnitvi*, kjer je imel Pavlovič poleg primordialne scenaristične verzije Torija Jankoviča še dramaturško podporo, mentorstvo in cenzorsko supervizijo Dragoslava Mihajloviča - Mihiza, najbolj pretencioznega in avtoritarnega srbskega dramaturga komunistične epohe. Tudi če ne sprejememo zunanjih in/ali tehničnih argumentov za razlikovanje srbskih in slovenskih filmov v Pavlovičevem opusu, lahko še vedno pojasnimo kreativno in imaginativno logiko te dihotomije. Čeprav ne gre zanemariti dejstva, da je temelj Pavlovičeve korozivne protimeščanske drže tudi resignirano doživljanje razpada vseh etičnih vrednot, za katerim se skriva notranji, skorajda infantilno romantični projekt moralnosti, ki je lahko diktiral občutek odgovornosti avtorja do okolja, ki mu je ponudilo zatočišče v trenutku, ko je bil izobčen iz lastnega kulturnega miljeja, je treba premise avtorske distinkcije med srbskimi in slovenskimi filmi vendarle najprej iskati v Pavlovičevi organski hipersenzibilnosti, v izvornosti njegove veristične vokacije in inspiracije. Tako kot se v svojih stilskih opredelitvah in preferencah absolutno razlikujejo Pavlovičeve afinitete v njegovem literarnem, filmskem in celo televizijskem diskurzu, so specifične tudi glede na njegova kulturološka, socialna in civilizacijska obzorja. Če Pavlovič misli in deluje v okviru določenega medija in premišlja njegove primarne avtentične parametre, potem na analogen način doživlja tudi koordinate nekega okolja, konteksta, v čigar komponentah je treba iskati dejavnike oblikovnih postopkov. Takšen pristop je prej mističen kot pragmatičen, prej intuitiven kot racionalen. Upajmo, da s to formulacijo nismo zapadli v pretirano parodičnost in poenostavljanje.

strategija hereteika

Vendar pa Pavloviča že v principu ne gre razlagati skozi kakršnokoli skupinsko pripadnost, saj je njegova bazična strategija transparentno individualistična ali eksplicitno antikolektivistična. Sam modus individualističnega koncepta, evidenten v njegovem celotnem filmskem opusu, je zakoreninjen že v njegovem predfilmskem obdobju. V vseh pogledih, psihološkem, ideološkem in estetskem. Predzgodovino "bolezni" tvori obdobje mladeniškega, kolektivističnega, celo komunističnega zanosa in njegove ugasnitve. Njegov agresivni individualistični kredo torej ni izvoren, ampak izveden iz nekega zgodnejšega občutenja poraza in razočaranja. Ti motivi, enostavni ali kompleksni, so Pavloviča privedli do pozicije odpadnika, do občutka izločenosti in boleče heretične – včasih poze, včasih strategije. Za poigravanjem z dvema prostoroma, projiciranima skozi dva horizonta, srbskega, ki je evfemizem, substitucija ali sinegdoha za dve ne povsem homologni ideji, vzodnjaško in komunistično (v neki atavistični, bakuninovski vizuri), ter slovenskega, ki je surogat in metonimija zahodne demokracije, sta že v izhodišču dve antinomiji, Bizanc in Vatikan, divjina in civilizacija. Iz teh antinomij izhaja Pavlovičeva potreba po zatočišču, v tem pa je tudi nekaj pilatovske afinitete do čistih rok. Demarkacijsko polje, ki loči heretika od prebežnika, je ozko, saj je vprašanje pripadnosti neločljivo od sindroma izdaje. V središču tega kompleksa je dejstvo, da je Pavlovič po svoji vokaciji znatno bliže sartrovsko-camusovskemu eksistencializmu kot pa Godardovim sofisticiranim ideološkim paradam, četudi se oba pola naslanjata na rosselinijevski neorealistično-marksistični aksiom. Vprašanja, povezana z avtorjevim doživljanjem sveta, kot smo že rekli, predhodijo njegovi filmski praksi. V filozofskem, ideološkem



Rdeče klasje



Vonj telesa



Nasvidenje v naslednji vojni

in umetniškem smislu so bila najprej formulirana v njegovi literaturi: "K filmu sem pristopil iz sfer, v katerih sem bival kot književnik, iz tistega, kar vsebujejo moje tedanje knjige, zbirka zgodb Krivudava reka (1963) in roman Lutke (1965). Gre za odnos individuuma in kolektiva, ideologije in življenjske dejanskosti." V celotnem Pavlovičevem umetniškem opusu in v celoti njegove (anti)intelektualistične drže se odvija ozmoza bazične ideološke opozicije individuum – kolektiv in ontološke ekspresije življenjske dejanskosti. Pavlovič je skušal s svojim celotnim opusom, z demonično obsesijo ("hudičevski film"), s poetiko gnusnega, z ikonografijo gnilobe, glorifikacijo smradu, erosom vonja, ekspresijo smetišča in estitiko dreka dokazati, da ene vere (komunistične), ni mogoče vnačaj zamenjati z drugo, krščansko! Razpet med dve dogmatiki, eno, ki se je ne more otresti, in drugo, ki je kapriciozno ne želi sprejeti, je Pavlovič svoje celotno ustvarjanje posvetil ekspresiji paroksizma eksistence. Ta boleča zapuščenost v metastazah komunističnega mulja, ta zenonovski galop na mestu, "stop-kader" – "friz", ki navkljub nepresahljivi ustvarjalni energiji, množici filmov in knjig, nenehno vzdržuje enako razdaljo med skrajnima poloma, izgubljenim (komunističnim) zanosom in nesprejemljivim krščanskim patosom, je stalnica Pavlovičevega ustvarjalnega krča, njegove potrebe po tem, da bi samostojno in brez opore v kakršnikoli ideologiji, filozofiji ali religiji z individualnim kreativnim naporom dosegel obrise smisla eksistence.

Njegova avtorska pitoresknost izhaja iz prepričanja, da je ta smisel vtkan v mulj in usedline dejanskosti, nekam pod in pred civilizacijske kode. V tem so njegovi srbski filmi praviloma radikalnejši. Čeprav je njihova faktura bližja duhu modernega zahodnoevropskega filma in aksiomatični francoskega novega vala, pa *Vrnitev*, *Prebujanje podgan*, *Ko bom mrtev in bel*, *Zaseda* in celo nenavdihnjeni žurnalistični pastiš *Na poti v Katango* demonstrirajo neko primitivno energijo, neko sub-civilizacijsko godrnjanje, ki s svojim ikonoklastičnim nabojem evocira izvorne premise ameriške pionirske, divjaške romantike. S stališča splošne fature, brez filmofanskih aspektov, idej dolgega kadra oz. kadra-sekvence ter epizodične dramaturgije z ikonografsko voajersko-fetišističnimi stilemi, ti filmi, če odštejemo Pavlovičovo konceptualizirano ideološko paradigmo, nasprotje med posameznikom in kolektivom, projektirajo behavioristično anti-simbolično poetiko, ki je dosti bližja ameriš-

kemu naturalizmu zgodnjega Wellmana, zgodnjega Houstona, poznega Aldricha in poznega Siegla kot pa katerekumukoli evropskemu veristu, od zgodnjih Rossellinija in Renoira, prek bratov Taviani, do aktualnih Nordijcev. To parabolo v svojem opusu, ki jo določa duh avanturizma in ki bo retorično eksplicirana v okvirnih sekvencah ekranizacije Zupanovega *Menueta*, prepozna Pavlovič v literaturi transdoktrinarnih individualistov, pri Malrauxu, Travnu, Hemingwayu in naposled Zupanu, v katerem je videl svoj *alter-ego*. V tem smislu je *Nasvidenje v naslednji vojni* njegov najpomembnejši film, saj se v njem križajo vse najbolj značilne silnice njegove paroksistične kariere.

Verističnemu, anti-civilizacijskemu ("življenjska dejanskost") naboju Pavlovičevih srbskih filmov se zoperstavlja konceptualizirani, racionalni, intelektualizirani izraz njegovega slovenskega opusa, v katerem dominira izkristalizirano nasprotje med individuom in kolektivom. Če je to nasprotje v srbskih filmih v funkciji ekspresije divje življenjske magme, je življenjska materija v slovenskih filmih katalizator energetskega naboja posameznik – družba. V obeh primerih, ki ju seveda ne ločuje neka čvrsta in groba ločnica, Pavlovič ob ideji Boga prevprašuje, kantovsko rečeno, najbolj neulovljiv pojem, pojem, ki ga zaradi mladeniške komunistične infekcije, ki ga je oddaljila od razsežnosti logosa, najbolj obseda – pojem svobode. Zdi se, da je Kantova umestitev pojma svobode njegovemu branju ušla, saj so Pavlovičev celoten kreativni napor, množica filmov in nepreštvene zapisane strani, od beletristike do člankov in z vsem mogočim impregniranih dnevninskih zapisov posvečeni prav doseganju tega nedosegljivega individualističnega ideala. Temu je sledil v najrazličnejših smereh, od povsem abstraktnih kvazibuñuelovskih v zgodnjih amaterskih filmih, blodeč zunaj koordinat kakršnegakoli že reda, prek subkulturnih, suburbanih arealov *Vrnitve*, *Prebujanja podgan*, najvplivnejšega filma *Ko bom mrtev in bel* in minornega *Na poti v Katango*, v okrilju ideologije (*Zaseda*, *Rdeče klasje*, *Hajka*, *Pesem*), kaosa (*Zadah telesa*, *Država mrtvih*), pa tudi v redkih poskusih psihološkega ali patološkega niansiranja (*Sovražnik*, *Let mrtve ptice*). Zadovoljitvi se je, ne da bi skrival svojo fascinacijo z Vitomilom Zupanom, najbolj približal s filmom *Nasvidenje v naslednji vojni*. S tem, ko je tudi prek potencialov literarne predloge trans-

formiral doživetje revolucije v nekakšen kozmičen, na meji lucasovske *space-poetike* katarzičen individualizem, in s tem, ko je v slovenski revolucionarno-enobejevski realnosti odkril prostor za odmik od enopartijske doktrine, prostor za transideološko vizijo vojne, je Pavlovič, kot se zdi, anticipiral neki možni eshatološki poligon svojega in Zupanovega disputa. Ne glede na to, ali ga uzremo v španski areni, v spopadu med Bitrom (Hans Christian Blech) in starim Berkom (čigar konstitucija in fiziognomija nihata nekeje med Pavlovičev in Zupanovo podobo), ali v medsebojnem odnosu mladega Berka (Metod Pevec) in Antona (Boris Juh), binarni obrazec Pavlovičevega *Menueta* na ezoterično diskreten način projektira neki skoraj homoerotični avtobiografski azimut, ki daje temu filmu pridih perverzne intimne izpovedi, ki presega vse druge pavlovičeveke infantilno brutalne in protimeščanske retorične ekscese. Razsežnost homoerotične ekspresije še posebej poudari dejstvo, da je Pavlovič v Metodu Pevcu v fotogenično-kinestetičnem smislu odkril optimalnega protagonista, čigar magnetični *behaviour* presega celo kulturno interpretacijo vagabunda Džimija Barke, ki ga je v svoji življenjski vlogi upodobil Dragan Nikolić. Džimi Barka in Berk sta dva kontrarna lika Pavlovičevega iskanja svobode in smisla eksistence. Džimi Barka kot osrednji lik srbskega opusa uteleša transcendentalno odpadniško, protidružbeno, primitivno idejo divjine, ki korespondira z ameriško pionirsko krilatico *Go West!* – onstran meja, onstran reda, idejo, ki je v Pavlovičevem primeru posledica resignacije. Njegov anarhizem je nasledek izgubljenega ideala, ki ne računa več z miltonovsko revizijo raja. Na drugi strani, v Berku, Pevcu in Zupanu, Pavlovič najdeva nedoseženi sporazum s skupnostjo, koeksistencialni *raison d'être* – kljub temu, da je prikazan skozi avanturistično individualno katarzo. Vendar je Pavlovič za razliko od Zupana, Malrauxa ali Hemingwaya, Orsona Wellesa ali Johna Hustona, ki so svoj vitalizem realizirali v dejanskosti, le provincialni kontemplativec. *Voyeur* in fetišist. Tako kot je bil tudi Hitchcock predvsem masturbator. Njegovo nagnjenost k akciji je omejilo zgodaj razrahljano zdravje. Veliko je pisal o svoji zgodnji tuberkulozi, malo je govoril o svoji srčni anomaliji, tekem let so ga vse bolj pestile tegobe z ledvicami. Zadnja leta, od *Dezerterja* do *Janeza*, so ga mučile vrtoglavice, pogosto je izgubljal zavest ...

Skratka, Pavlovičev gnus do materije, do vonja preznajene-ga telesa, njegov refleks do gnusnega, njegov občutek za gnilo, njegovo doživljanje spolnosti kot nečesa sluzastega, amazanega, spermčno kislega, sprevrženega, brutalnega, sadomazohističnega, fetišističnega, degradirajočega, dezintegrirajočega, nečesa nadnaravnega, dostojnega edino nedostojne eksistence, vse to zaokrožuje eno od najbolj pretresljivih umetniških utopij brezupa.

Vsi njegovi filmi, z izjemo Zupanovega *Menueta* in godardovskega, "doposlednjegadihovskega" *Ko bom mrtev in bel*, transcendirajo pavlovičeveke komplekse. Narejeni so bili ob grobih obstrukcijah komunističnih aparatčikov (*Vrnitev*, *Sovražnik*, *Let mrtve ptice*, *Država mrtvih*), prepovedani (*Obroč*) ali retroaktivno bolj ali manj obstruirani v procesu distribucije (*Zaseda*, *Prebujanje podgan*, *Rdeče klasje*). Spet drugi, s paradoksnim izjemo *Vonja telesa* in *Katango*, niso bili nikoli končani ali pa so bili narejeni podobno kot zgodnje amaterske zamisli (Ljuba Popović, *Vlak 4686*) ali pozni nerealizirani filmi, kakršna je bila *Resničnost* (koscenarist sem bil moja malenkost). Za in pod nespornostmi z režimom, *establishmentom*, z meščanskim in malomeščanskim *spleenom*, z zadahom trupla komunizma, s patetiko demokratske utopije, pod ideologizirano retorično obsesijo z odnosom med posameznikom in družbo, se skriva neki boleče intimen občutek osamljenosti, izgubljenosti posameznika v nedoumljivi razsežnosti kozmičnega nesmisla brez Vere, brez Ideala, Zakona, Logosa, Boga. Pavlovič je najturobnejši pesnik obupa v celotni evropski kinematografiji. V tem mu je morda pariral le še Fassbinder, ki ga je prav tako izčrpala in iztrošila produkcija in ki je na anologen način iskal neki tečaj, ki bi se ga lahko oprijel. Tu pa smo že pri nečem, kar presega okvir umetnosti, kar ne glede na sodobne propozicije politične korektnosti povzdiguje Pavlovičev substitucionalni svet na višjo raven estetske sofisticacije, pa čeprav mu je bilo do tega še najmanj, gotovo manj kot do Zupanovega prijateljskega objekta. V veselju. •

Prevedel Saš Jovanovski

ŽP

Rojen 15. aprila 1933 v Šabcu
Umrli 29. novembra 1998 v Beogradu



Zaseda



Let mrtve ptice



Na poti za Katango

filmografija

žive vode

(iz omnibusa **Kaplje, vode, bojovníci (Kapi, vode, ratnici)**)

Jug, 1962, 35mm, čb, 19 minut (80 minut)

režija Živojin Pavlović

scenarij Olga Vujadinović, Živojin Pavlović

fotografija Aleksandar Petković

montaža Kokan Rakonjac

produkcija Sutjeska film, Sarajevo

nagrade posebna nagrada žirije na festivalu v Puli

igrajo Janez Vrhovec, Snežana Lukić, Petar Lupa, Ljuba Tadić

zgodba

V prvem delu omnibusa po koncu ljubezni ostane samo praznina, v zadnjem delu pa mlado dekle po smrti človeka, ki ga je ljubila, globoko občuti ves absurd te praznine. V drugi zgodbi bolnik po smrti svojega prijatelja, ki je umiral ob nekem oknu, zagleda par zaljubljenecv, o katerem mu je pokojnik toliko pripovedoval. Vendar mu pogled vračajo samo pusti, sivi zidovi, ki segajo v nedogled.

obroč

Obroč (iz omnibusa **Mesto (Grad)**)

Jug, 1963, 35mm, čb, 18 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović

fotografija Aleksandar Petković

montaža Kokan Rakonjac

produkcija Sutjeska film, Sarajevo

igrajo Stole Arandelović, Snežana Lukić, Branka Jovanović

zgodba

Moški se po dolgih letih odsotnosti vrne v mesto; najprej zavije v gostilno, kasneje ga med tavanjem po ulicah napade skupina mladeničev in brutalno pretepe. Pobere se in odtava v noč.

sovražnik

Neprijatelj

Jug/Slo, 1965, 35mm, čb, 91 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po motivih novele *Dvojnik* F.M. Dostojevskega)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Olga Skrigin

produkcija Viba film, Ljubljana

nagrade srebrna arena za režijo v Puli, nagrada zlata maska mednarodne žirije mladih kritikov v Kartagi

igrajo Velimir Bata Živojinović, Bekim Fehmiu, Snežana Lukić, Mića Tomić, Maks Furijan, Teufik Selimović, Dušan Jancijević, Dušan Đurić, Gizela Vuković, Pavle Vujisić

zgodba

Grafični tehnik Slobodan Antić ima dvojnika, ki s prevarami in zvijačami v življenju doseže vse tisto, kar Antiću, njegovim častnim načelom in humanističnemu prepričanju, ostaja nedosegljivo. Antić se odloči obračunati s svojim dvojnikom.

vrnitev

Povratak

Jug, 1966, 35mm, čb, 67 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Branimir Tori Janković (po ideji Save Jokića)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Olga Skrigin, Neva Habić

glasba Dušan Radić

produkcija Avala film, Beograd

zgodba Velimir Bata Živojinović, Snežana Lukić, Nikola Čobanović, Dušan Cvetković, Predrag Milinković, Petar Lupa, Janez Vrhovec, Stole Arandelović

zgodba

Kronika poskusa bivšega kriminalca, da bi se po prestani zaporni kazni prilagodil novemu, zanj povsem tujemu okolju. Spre se z nekdanjimi prijatelji, ki ga želijo znova zvabiti na stara pota, in sreča dekle, ki ga ljubi in razume. Vendar se nesporazum in nesrečne okoliščine še zadnjič postavijo ob rob zametkom novega, poštenega življenja.

prebujenje podgan

Buđenje pacova

Jug, 1967, 35mm, čb, 79 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara (po motivih zgodbe *Neznanka* Momčila Milankova)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade zlata arena za režijo v Puli, srebrni medved za režijo v Berlinu

igrajo Slobodan Perović, Dušica Žegarac, Severin Bijelić, Mirjana Blašković, Mića Tomić, Nikola Milić, Pavle Vujić, Milan Jelić, Snežana Lukić, Tomanija Đurićko

zgodba

Pripoved o neuspelem poskusu osamljenega človeka, ki želi prevetriti svoje sivo in nesmiselno življenje. Ob iskanju službe in denarja se zaljubi v neznano dekle, za katero je prepričan, da predstavlja preobrat v njegovem življenju. Ko iluzija sreče doseže vrhunec, ga dekle zapusti, še prej pa mu pobere ves denar, ki ga je uspel prihraniti. Ostane zopet sam, prevaran in razočaran.

ko bom mrtev in bel

Kad budem mrtav i beo

Jug, 1968, 35mm, čb, 80 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Gordan Mihić, Ljubiša Kozomara

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade velika zlata arena za najboljši film v

Puli, prva nagrada za najboljši film v Karlovih Varih, nagrada Don Kihot mednarodnega združenja kino klubov, prva nagrada na panorami evropskega filma v Atenah

igrajo Dragan Nikolić, Ružica Sokić, Dara Čalenić, Neda Spasojević, Severin Bijelić, Nikola Milić, Zorica Šumadinac, Snežana Lukić

zaseda

Jug, 1969, 35mm, čb, 80 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po motivih lastne zgodbe *Legenda* in zgodbe *Po treći put* Antonija Isakovića)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade posebna nagrada žirije v Puli, zlati lev in zlata medalja mednarodne kritike CIDALC v Benetkah

igrajo Milena Dravić, Ivica Vidović, Slobodan Aligrudić, Severin Bijelić, Pavle Vujisić, Dragomir Felba, Marija Milutinović, Mirjana Blašković, Alenka Rančić, Ratislav Jović

zgodba Po koncu druge svetovne vojne si ljudstvo prizadeva obnoviti razrušeno domovino. Mladenič iz Dalmacije, ki so mu Italijani ubili očeta, se šola v Srbiji pri sorodnikih. V prepričanju, da služi višjim ciljem, se brez razmišljanja poda v službo Revolucije. Razočaran nad karierizmom posameznikov se pozneje umakne iz političnega življenja.

rdeče klasje

Jug/Slo, 1970, 35mm, barvni, 85 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po motivih romana *Na kmetih* Ivana Potrča)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

zvok Herman Kokove

produkcija Viba film, Ljubljana in Centar film, Beograd

nagrade velika zlata arena za najboljši film in zlata arena za režijo v Puli, zlata plaketa za najboljši film po literarni predlogi v Berlinu

igrajo Majda Potokar, Rade Šerbedžija, Irena Glonar, Majda Grbac, Arnold Tovornik, Angelca Hlebce, Jože Zupan

zgodba Nekdanji partizan in povojni mladinski aktivist odide v odročno štajersko vas z nalogo, da bi organiziral odkup pridelkov in kmete prepričal, naj vstopijo v zadrugo, kolhoz. Pri tem si bolj kot s prepričevanjem pomaga s silo in samovoljnimi ravnanjem, s čimer se zameri vaški skupnosti. Zameri pa si nakoplje tudi

zaradi svojih erotičnih razmerij z dvema sestrama in njuno materjo. Socialno-kritična pripoved o nasilni kolektivizaciji.

let mrtve ptice

Jug/Slo, 1973, 35mm, barvni, 84 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Branko Šömen

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

zvok Herman Kokove

produkcija Viba film, Ljubljana

igrajo Arnold Tovornik, Majda Grbac, Polde Bibič, Rudi Kosmač, Jože Zupan, Peter Trnovšek, Jožica Avbelj

zgodba Pripoved o treh bratih iz zaostalega predela slovenskega Prekmurja, ki si skušajo vsak po svoje ustvariti boljše življenjske pogoje. Kot številne druge družine s tega konca Slovenije tudi ta razpada, saj v neperspektivnih vaških razmerah ostajajo le starci in otroci. Samo oče je še trdno vezan na zemljo in tradicijo, medtem ko se skušajo njegovi sinovi temu iztrgati. Črna drama o propadanju ruralnega okolja.

pesem

Pesma – TV nadaljevanka v šestih delih

Jug, 1974, 16mm, čb, 354 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Đorđe Lebović, Živojin Pavlović,

Bojana Andrić (po istoimenskem romanu

Oskarja Daviča)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija TV Beograd, I. program

igrajo Rade Šerbedžija, Dušica Žegarac, Ljuba Tadić, Dragomir Felba, Đurđija Cvetić, Petar Kralj, Velimir Životić, Branko Pleša, Pavle Vujisić, Zinaid Memišević, Marko Todorović, Mira Banjac, Mija Vujanović

hajka

Jug, 1977, 35mm, barvni, 99 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po istoimenskem romanu Mihaila Lalića)

fotografija Milorad Jakšić - Fando

montaža Olga Skrigin

produkcija Centar film, Beograd

nagrade zlata arena za režijo v Puli

igrajo Rade Šerbedžija, Pavle Vujisić, Boro

Begović, Slobodanka Marković, Velimir Bata Živojinović, Veljko Mandić, Jovan Jančijević, Zaim Muzaferija, Barbara Nilsen, Ratislav Jović, Lazar Ristovski, Klaus Ortmaier, Miki Manojlović, Dragomir Felba, Miloš Žutić, Petar Kralj, Zinaid Memišević

zgodba Ostanek partizanskega odreda z diverzijo odvrne četnike od napada na vrhovni štab NOB. Namesto tega četniki uprizorijo hajko na ranjene, lačne in slabo oborožene partizane. Ljudje se spremenijo v zveri: eni v preganjane, drugi v napadalne. V kaosu uničenja, sredi divjanja smrti, se rodi sin ranjenega partizana, simbol zmagovalstva življenja.

nasvidenje v naslednji vojni

Jug/Slo, 1980, 35mm, barvni, 112 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović (po romanu *Menuet*

za kitaro Vitomila Zupana)

fotografija Tomislav Pinter

montaža Olga Skrigin

zvok Marjan Janežič

glasba Bojan Adamič

produkcija Viba film, Ljubljana

igrajo Metod Pevec, Hans Christian Blech, Boris Juh, Milan Puzić, Tanja Poberžnik, Demeter Bitenc, Ivo Ban, Jožica Avbelj, Janez Starina, Barbara Levstik, Zvone Hribar, Jože Horvat

zgodba

Na počitnicah v Španiji se srečata nekdanji slovenski partizan Berk in bivši nemški vojak Bitter, ki se je v času druge svetovne vojne bojeval v tedanji Jugoslaviji. Sredi razgibane in razigrane Španije v svojih pogovorih obujata spomine na vojni čas, ki sta ga doživela kot nasprotnika. Z zgodovinske razdalje skušata doumeti tiste poteze davnega spopada na življenje in smrt, ki med krvavim bojem niso bile dovolj razvidne. Njuni pogovori se prepletajo z živimi podobami Berkovih osebnih spominov na ljudi in dogodke iz vojnega časa. Epska pripoved o intelektualcu v vojnem kaosu.

vonj telesa

Zadah tela

Jug, 1983, 35mm, barvni, 94 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Živojin Pavlović, Slobodan Golubović - Leman (po istoimenskem romanu Živojina Pavlovića)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Olga Skrigin

produkcija Film danas, Beograd in Viba film,

Ljubljana

nagrade zlati areni za režijo in scenarij v Puli

igrajo Dušan Janičijević, Rade Šerbedžija, Metka Franko Ferari, Ljubljana Medeši, Zijah Sokolović, Ljiljana Šljapić, Ivo Ban, Janez Vrhovec, Jonas Žnidaršič

zgodba

Življenje nekega železničarja, vpeto v vsakdanji kalup službe in družine, nenadoma začne razpadati. Zapusti dom in v drugem mestu, obkrožen z družo veselih prijateljev, spozna novo žensko. Kmalu se spametuje in si, zaskrbljen, skuša življenje spet urediti. Rad bi rešil družino in pošteno vzgajal svoje otroke, vendar v njem še vedno tli želja po spremembah. Ko obupan ugotovi, da je obsojen na večno trpljenje, se zateče k umoru.

na poti za katango

Na putu za Katango

Jug, 1987, 35mm, barvni, 97 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Radoš Bajić

fotografija Radoslav Vladić

montaža Ljiljana Lana Vukobratović

glasba arhivska

produkcija Film danas, Beograd in Bakar

film, Bor

igrajo Svetozar Cvetković, Mirjana Karanović, Radoš Bajić, Fabijan Šovagović, Ljiljana Lašić, Ljubiša Samardžić, Tone Šolar

zgodba

Sin udarnika, rudarja, se iz tujine po dolgih letih vrne v kraj svojega otroštva. Na vlaku sreča pevko in mladeniča iz Bosne, ki sta prava tako namenjena v njegovo mesto. Obseden s sanjami o lagodnem življenju želi s pomočjo prijatelja iz mladosti prodati očetovo hišo in z izkupičkom odpotovati v afriški rudnik diamantov v Katangi. Ponovno srečanje z rojstnim mestom pa v njem obudi spomine iz

mladih let in želja po potovanju v Afriko začne slabeti.

dezenter

Jug, 1992, 35mm, barvni, 98 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Snežana Lukić, Živojin Pavlović (po motivih Dostojevskega)

fotografija Aleksandar Petković

montaža Ljiljana Lana Vukobratović,

Olga Skrigin

glasba Predrag in Mladen Vranešević

produkcija Centar film, Beograd; RTS,

Beograd; TRZ Podijum, Beograd

nagrade srebrna mimoza za režijo v Herceg-Novem, bronasta arena za film v Novem sadu, zlata oliva za najboljši film na festivalu mediteranskega filma v Bastiji

igrajo Rade Šerbedžija, Radoš Bajić, Renata Ulmanski, Gorica Popović, Marina Marković, Kristina Vukićević, Mirko Babić, Branko Cvejić, Milena Pavlović, Dušan Janičijević, Svetozar Cvetković, Janez Vrhovec

zgodba

Dva prijatelja, Pavle Trusić in Aleksa Veljačić, oficirja JLA, oba nekoč zaljubljena v isto žensko, zdaj Trusićevo ženo, se med vojno, ki sledi razpadu Jugoslavije, ponovno srečata: Trusić kot begunec iz razrušenega Vukovarja, Veljačić kot vojni sodnik. Njuno dramatično srečanje dodatno zaplete vprašanje očetovstva devetletne Trusićeve hčerke.

država mrtvih

Jug, 1997, 35mm, barvni, 115 minut

režija Živojin Pavlović

scenarij Siniša Kovačević

fotografija Aleksandar Petković

montaža Ljiljana Lana Vukobratović

glasba arhivska

produkcija Delfin film, Beograd in RTS,

Beograd

igrajo Radko Polič, Katina Ivanova, Milena Pavlović, Nebojša Glogovac, Marija Komazet, Dragan Maksimović, Danilo Lazović, Dušica Žegarac, Radoš Bajić, Marko Nikolić, Bogdan Diklić, Eva Ras, Elizabeta Popović

zgodba

Leta 1991 Slovenija razglasi samostojnost. Janez, slovenski oficir v JLA, poročen z Makedonko in oče treh otrok, ravno takrat praznuje poroko svoje hčerke v Sarajevu. Slovenci mu ponudijo višji čin v takratni Teritorialni obrambi, Janez pa se odloči ostati zvest prisegi, ki jo je dal ljudski armadi. Odpotuje v Beograd, kjer se nastani v cenemem hotelu. Kriza v družini s posebnim poudarkom na odnosu med očetom in sinom simbolizira razpad države.

J.M.

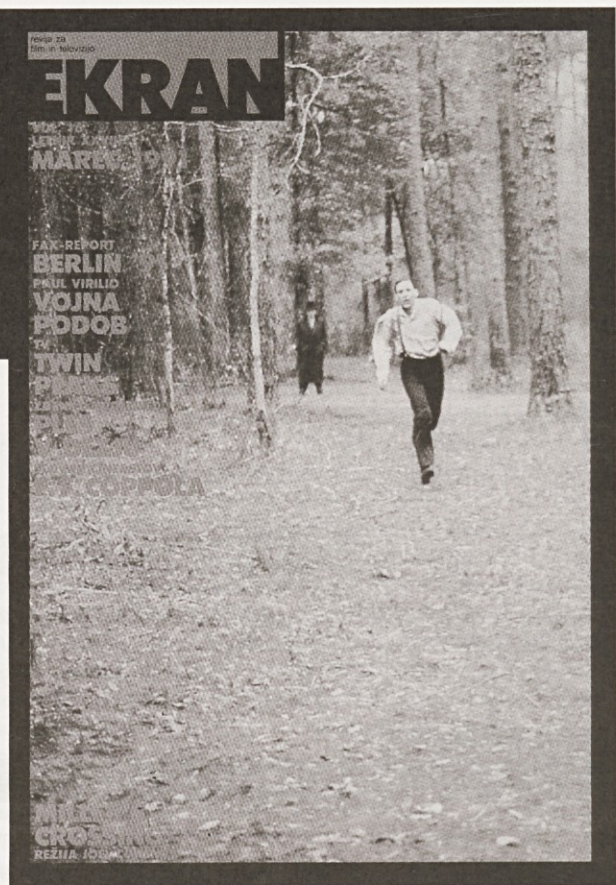
40 LET EKRANA – KRONOLOGIJA
(III. DEL) 1991–2000**Kratkotrajni mesečnik**

V novem oziroma svojem četrtem desetletju se je *Ekran* z novim glavnim urednikom, Stojanom Pelkom, in novim odgovornim urednikom, Miho Zadnikarjem, ki sta nasledila Silvana Furlana in Bojana Kavčiča, ter v istem formatu, toda z barvno naslovnico, vrnil k "izvornemu" načinu izhajanja kot mesečnik. Na začetku šestdesetih let (oziroma leta 1962) je v tej formi vzdržal le tri mesece, na začetku devetdesetih pa že celo leto. Prenovljeni uredniški odbor so sestavljali: Vasja Bibič, Silvan Furlan, Janez Rakušček, Marcel Štefančič jr. in Zdenko Vrdlovec.

1991

S težnjo po aktualnosti, ki jo je izražalo mesečno izhajanje revije, se je znova pojavila rubrika "Film meseca", zdaj prvič "utemeljena". Kljub temu pa so bili v tem letniku obravnavani le trije "filmi meseca": *Millerjevo križišče* bratov Coen (prva oziroma marčeva številka), *Zelena karta* Petra Weira (april) in oskarjevi *Ko jagenjčki obmolknajo* (maj). Na to, da *Ekran* želi postati revija, ki "diha s časom", so kazale tudi nekatere nove rubrike: kolumne, ki so jih pisali Luka Novak, Nebojša Pajkić in Janez Strehovec, potem "Fax-report", kjer so dopisniki poročali o filmskih zadevah iz tujine (Boštjan Korbar o poučevanju scenaristike na American Film Institute, Cis Bierinckx o filmih, ki jih je videl v New Yorku, Marcel Štefančič jr. in Miha Zadnikar pa sta opisala podelitev oskarjev, kot sta jo videla na televiziji); rubrika "Obrazi" je prinašala krajše portrete režiserjev (Akija Kaurismäkija in Boba Reinerja), igralcev in igralk (Andie McDowell, John Goodman), glasbenikov (Randy Newman, Jerry Goldsmith) in filozofov (Gilles Deleuze); "Vizualije" so pokrivala reklamne in glasbene spote, največ pa jih je napisal Janez Rakušček; in končno: znova se je pojavila rubrika o televiziji, ki jo je pisala Melita Zajc.

Druge rubrike pa je *Ekran* poznal že prej: v "Esejih" je Marcel Štefančič jr. predstavil "Enciklopedijo policijskega thrillerja" (marec), avstralski "novi val" s posebnim poudarkom na Petru Weiru (april) in "Galerijo serijskih morilcev" (maj); Miha Zadnikar je popisal ekranizacije Mozartovih oper (april), Rastko Močnik je nanizal teoretske opazke o fotografiji, filmu in videu ("O svetlobi in zapisu", junij-julij), Bogdan Lešnik pa je uzrl "Obraz v ogledalu", ko je videl film *V postelji z Madonno* (september-oktober). Med intervjuji velja omeniti tistega, ki ga je beograjski sodelavec Dinko Tucaković naredil z znamenitim direktorjem fotografije Henrijem Alekanom (september-



marec, leto 1991

oktober), po dolžini pa vsekakor izstopa Furlanov intervju z Boštjanom Hladnikom (november). Nadaljeval se je tudi "Slovar cineastov": M. Štefančič jr. je pisal o Coppoli (marec), Z. Vrdlovec o Johnu Cassavetesu (april), Bogdan Zlatič o Larryju Cohenu (maj), Marc Vernet o Michaelu Curtizu (september-oktober) in Ante Peterlić o Marcelu Carnéju (december). V rubriki "Teorija" pa so bili objavljeni trije prispevki: odlomek iz knjige Z. Vrdlovca o Hladnikovem filmu *Ples v dežju* (marec), "Vojna podob" Paula Virilioja (marec) in študija Elisabeth Cowie o Dreyerjevem filmu *Gertrud* (maj).

Polovica novembrske številke je katalog filmov festivala v Cankarjevem domu, tedaj še imenovanega Film Art Fest (znameniti Faf), druga polovica pa je *hommage* 40-letnici *Cahiers du cinéma* (s prevodi legendarnega Truffautovega članka "Določena tendenca francoskega filma", eseja Alaina Bergalaja o fotografiji v novovalovskih in poznejših filmih, "Drobna variacija o čistem in umazanem", ter razprave Pascala Bonitzerja o scenaristiki).

1992

Z rednejšim oziroma mesečnim izhajanjem (ki pa je počasi že postajalo dvomesečno) si *Ekran* verjetno ni kaj dosti povišal naklade, toda v kioskih te revije ni bilo več mogoče prezreti, saj se je v tem letniku še posebej odlikovala s privlačnimi barvnimi naslovnici z obrazi igralcev in igralcev. "Filmi meseca" so bili tuji (Scottova *Thelma in Louise*, januar-februar; *J.F.K.* Oliverja Stona, april; *Pri Adamsovih* Barryja Sonnenfelda, maj; *Neoprosčeno* Clinta Eastwooda, november-december), medtem ko po enem letu samostojne slovenske države še ni bilo domačih filmov. Marinka Šimenc se je v rubriki "Vizualije", sicer namenjeni obravnavanju reklamnih spotov, spraševala (v članku "Majhen korak za človeštvo, velik za slovenski film", januar-februar), ali se je tudi slovenski film že kaj spremenil pod vplivom reklame, medtem ko se je le-ta že spremenila s prihodom diplomantov AGRFT, kot so Mitja Milavec, Boris Jurjašević, Igor Pediček in Aleš Verbič. Stojan Pelko in Janez Rakušček sta bila očarana nad Klopčičevim televizijskim filmom *Gospodična Mary* (november-december), sam Matjaž Klopčič pa je napisal nekaj pohvalno-kritičnih besed o celovečernem prvencu svojega študenta Vincija Vogua Anžlovarja *Babica gre na jug*. Marcel Štefančič jr. je v rubriki "Antologija velikih" (na zadnji strani *Ekрана*) v zvezi s starejšimi slovenskimi filmi razvil nekaj paradoksov: o Janetu Kavčiču kot avtorju *thrillerjev*, o slovenskih *sequelih* kot obliki "auteurizma" ali o junakih *Vesne*,



maj-junij, leto 1993

ki da to postanejo z "antiklimaksom".

V tem letniku je bilo veliko intervjujev, največ jih je prispeval beograjski sodelavec Dinko Tucaković, ki se je pogovarjal z direktorjem fotografije Vilmosom Zsigmontom (januar-februar), z Jimom Jarmuschem (april), Wernerjem Herzogom (maj), igralcem Petrom Wellerjem (junij-julij) in skladateljem Pinom Donaggiom (november-december); Silvan Furlan in Stojan Pelko sta v Cannesu srečala Giannija Amelia (*Tat otrok*) in Fernanda Solanasa (*Potovanje*), Renata Filač-Schindlerova se je pogovarjala z Jirijem Menzlom (april) in Stojan Pelko z Matjažem Klopčičem o njegovi *Gospodični Mary* (november-december); in končno je tu še prevod intervjuja Russella Lacka z ameriškim dokumentaristom Errolom Morrisom, avtorjem *Tanke modre črte* in *Kratke zgodovine časa* (maj).

V esejistični rubriki je Stojan Pelko pisal o "Slepi ljubezni" oziroma filmih Wima Wendersa *Do konca sveta* in Lea Caraxa *Ljubimca s Pont-Neufa* (januar-februar), Michel Chion je poslal pismo o Scottovem *Iztrebljevalcu* kot "resnično vizualnem filmu" (november-december), Zdenko Vrdlovec pa je "odkril" Cassavetesovo *Premiero* (junij-julij) ter v novi rubriki "Histeorija" portretiral filmska teoretika Huga Munsterberga (marec) in Rudolfa Arnheima (maj). Nova rubrika je bila tudi "Temnica", v kateri je Max Modic popisoval grozljivke, drugič in obenem zadnjič pa je bil v *Ekranu* (september-oktober) objavljen katalog Film Art Festa v Cankarjevem domu.

1993

Ta letnik je polovičen oziroma ima le tri dvojne številke. Prva (januar-februar) je v znamenju Prvinskega nagona kot "filma meseca" (Max Modic, Stojan Pelko) in cineasta Ridleyja Scotta: po *Ekranovi* knjižni ediciji o *Iztrebljevalcu* (zbornik je uredil Marcel Štefančič jr.) o tem Scottovem filmu pišeta še Alenka Zupančič in Zdenko Vrdlovec, Sanja Muzaferija je prispevala intervju z igralcem Edwardom Jamesom Olmosom, Igor Kernel pa je obdelal *Osmega potnika* in njegovi nadaljevanji.

O enem redkih slovenskih filmov v teh letih, *Ko zaprem oči* Francija Slaka, je Tone D. Vrhovnik (marec-april) s pomočjo žanrske teorije skušal dokazati, zakaj ta film ni kriminalka; nasprotno pa je Andrej Šprah, ki je v *Ekranu* (maj-junij) debitiral z esejem o tem filmu, v *Ko zaprem oči* videl "eno najlepših ljubezenskih zgodb našega časa" in "film o neizčrpnih možnostih estetske govornice".

Če ne verjamete v vampirje, pogledajte v knjige, nas učijo filmi; Igor Kernel je resno vzel to lekcijo ter v članku "Vampirji, brukalaki,



strani iz Ekрана maj-junij, leto 1993

vedavci" (marec-april) v literaturi res našel "dokaze" o obstoju vampirjev tudi na Slovenskem oziroma v Valvasorjevi *Slavi vojvodine Kranjske*, medtem ko je na slovenskih kinematografskih platnih našel 31 vampirskih filmov.

V zadnji številki letnika (maj-junij) je Mario Panciero predstavil kulturno britansko televizijsko serijo *The Prisoner* Patricka McGoohana, ki "velja za nesporni vrh tiste vrste psihedelične avantgarde, ki je navdihovala Antonionija, ko je snemal *Blow Up*, ali Beatle v fazi albumov *Revolver* in *Sgt. Pepper*".

V rubriki "Kako razumeti film" je Matjaž Klopčič začel objavljati svoja razmišljanja o filmih: Resnaisovem filmu *Noč in megla* (januar-februar), Vidorjevi *Množici* (marec-april) in Lubitschevi *Veseli vdovi* (maj-junij).

1994

Zadnja številka prejšnjega letnika je izšla po festivalu v Cannesu, prva številka tega letnika pa v času festivala, kot v uvodniku piše glavni urednik Stojan Pelko: "To številko imate v rokah prav v dneh, ko vam satelitski live-coverage naraunost v dnevno sobo prinaša še zadnje vročično sladkobo letošnjega Cannesu." *Ekran* torej skoraj eno leto ni izhajal. Kje je bil ves ta čas, se sprašuje Stojan Pelko: "Zdelo se je, da nam je le za hip zmanjkalo denarja. V resnici nam je za kar nekaj mesecev zmanjkalo moči. Zdaj smo se znova dokopali do obeh, denarja in energije - morda je bil boj za drugo celo težji."

Energijo so, kot kaže, dale mlade sile, zlasti Simon Popek, ki je bil nedvomno najbolj plodovit pisec tega letnika: pisal je kritike, eseje (o treh verzijah *Tatov teles/Invasion of the Body Snatchers*, Siegelovi, Kaufmanovi in Ferrarovi, januar-april; o Quentinu Tarantinu, "Pogled avtorja", november-december), portrete (Krzystofa Kieslowskega, november-december) in intervjuje (npr. s Hartleyevo igralko Eline Lowensohn, maj-julij).

Pod naslovom "Lubitsch!" (september-oktober) je Miha Zadnikar popisal "filmski dogodek leta": na Dnevih nemega filma v Pordenonu ga je ustvarilo slovensko odkritje Lubitschevega filma *Ko sem bil mrtev*, ki je veljal za izgubljenega.

V zapisih o festivalu v Cannesu (maj-julij) je bil glavna zvezda Quentin Tarantino s *Šundom* – *Ekranova* sodelavka Sanja Muzaferija se je z njim pogovarjala in napisala njegov portret (maj-julij) –, medtem ko se je Marcel Štefančič jr. razpisal o "fenomenu" avstralskega filma *Muriel se poroči*. Po vrnitvi z beneškega festivala (zlati lev za *Pred dežjem* Milčeta Mančevskega, s katerim je Sanja Muzaferija naredila intervju)

je M. Štefančič jr. ob primeru argentinskega režiserja Hectorja Olivera ("Ne ti, Hector!", september-oktober) formuliral razliko med režiserjem žanrskega in režiserjem art filma: "Šele žanrski film naredi razliko med art filmom in žanrskim filmom, drži, šele žanrski film naredi razliko med mojstrom in bleferjem art filmarije."

Ksenija H. Vidmar je objavila pogovor z avtorico znamenite razprave "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Lauro Mulvey (september-oktober), znova pa sta, vsaj za to številko, oživi tudi zanemarjeni rubriki – "Slovar cineastov" (Mario Panciera je predstavil Toda Browninga, januar-april) in "histeorija" (Stojan Pelko, "R.E.M.", november-december).

1995

Eden najzanimivejših prispevkov v tem letniku je nedvomno pogovor Uroša Prestorja z ameriško dokumentaristko Nino Rosenblum (v številki januar-marec), ki je v Berlinu predstavila svoj film *Lock Up: the Prisoners of Riker's Island*. To je namreč zapor, kjer "najdete najrevnejše prebivalce New Yorka in tiste, ki so najbolj potrebni pomoči. Ljudi, ki gredo v zapor zato, da pridejo do zdravnika. Ljudi, ki gredo v zapor zato, da dobijo hrano ..."

Simon Popek, ki je v kolofonu sicer naveden kot tajnik uredništva, je uredil prvo številko tega letnika in jo tudi vpeljal z "Deklaracijo o neodvisnosti", v kateri je predstavil nekaj neodvisnih ameriških režiserjev (Richard Linklater, *Before Sunrise*; Abel Ferrara, *Odvisnost*; Wayne Wang, *Dim*; Kevin Smith, *Prodajalca*; Tom Di Cillo, *Živeti v pozabi* – z Di Cillom in L. Kerriganom je tudi naredil intervju); članek je res uvedel tako, kot da gre za kakšno deklaracijo: "Govorim o ljudeh, ki jim film pomeni vse na svetu, ki snemajo zato, da povedo zgodbo, in ne zato, da poberejo šenkani denar institucije. Govorim o ljudeh, ki svoj celovečerec posnamejo za manj denarja, tudi dvakrat manj denarja kot stane v Sloveniji študentski kratki film ..."

Quentin Tarantino je še vedno najbolj priljubljen "Ekranov cineast", toda ne toliko zaradi *Šunda* kot pa *Mestnih psov* (Reservoir Dogs), o katerih sta se razpisala Marcel Štefančič jr. ("Pirati v metroju", januar-marec) in Stojan Pelko ("I Gotcha!", september-oktober). Sicer pa v tem letniku prevladuje filmska zgodovina, predvsem po zaslugi Matjaža Klopčiča, ki je iz številke v številko objavljala svoja razmišljanja o filmih (pozneje so izšla tudi v knjižni obliki), in končno zaradi same stoletnice filma – tej so v *Ekranu* namenili zadnjo številko (november-december), v kateri so sodelavci revije predstavili svoje izbore "desetih najboljših filmov".

1996

Ekran ima spet nov dizajn (oblikovalska zasnova Metke Dariš in Tomaža Permeta) in z nekaj novimi člani – Max Modic, Simon Popek, Majda Širca, Vlado Škafar, Melita Zajc – razširjeno uredništvo, ki je opustilo poimenovanje izvodov po mesecih, potem ko je bilo izhajanje revije že lep čas vse prej kot mesečno.

V zadnjih letnikih je *Ekran* malo zanemaril slovenske filme, ki jih prav veliko tudi ni bilo, nekaj pa vseeno; te – *Rabljeva freska*, *Radio.doc*, *Striptih*, *Carmen* – so zdaj v prvi številki (1–2) kritično obdelali Majda Širca, živa Emeršič-Mali, Stojan Pelko in Simon Popek, Silvan Furlan pa je pregledal "alternativni film na Slovenskem".

Zadnji dnevi Kathryn Bigelow so spodbudili eseja Melite Zajc in Drevli Robnik (št. 3–4), Sanja Muzaferija je z režiserko tudi naredila intervju (št. 1), medtem ko je Stojana Pelka očaral *Poštar* ("Šus v glavo", št. 1–2).

"Divja banda, najboljši vestern vseh časov." Naj to drži ali ne, Marcel Štefančič jr. je znal ta film opisati tako, da o tem ne dvomimo, obenem pa je poskrbel, da je "Slovar cineastov", v katerem je portretiral Sama Peckinpaha (št. 3–4), znova oživel v velikem stilu – tudi po zaslugi Simona Popka, ki je predstavil Prestona Strugesga (št. 5–6), in Nebojše Pajkića (Budd Boetticher, št. 1–2).

Zadnja številka je četvorna (7–8, 9–10) in je nastala v sodelovanju z revijo za gledališče, ples in opero *Maska* ter z revijo za vprašanja grafičnega in industrijskega oblikovanja *Formart*.

1997

V tem letniku je *Ekran* dobil novega izdajatelja, Slovensko kinoteko, in novega glavnega urednika, Simona Popka, ki je že v uvodniku v prvo številko (1–2) najavil "Slovensko pomlad", ampak v filmu: "Košak, Nouljan, Šterk, morda celo Milavec, naj bi predstavljali

prihodnost slovenskega filma." Toda sodeč po kritičnih zapisih o njihovih filmih (*Outsider*, *Čamčatka*, *Ekspres*, *ekspres* in *Herzog*) bi kot edini kredibilni znanilec "prihodnosti slovenskega filma" preostal Igor Šterk; edino z njim med vsemi "štirimi jezdecem, ki so lani posneli celovečerne prvence", je novi glavni urednik tudi naredil intervju, Andrej Šprah (z Denisom Valičem novi član uredniškega odbora) pa je o filmu *Ekspres*, *ekspres* napisal izvrsten esej "Arabeske filmskega spomina" (št. 3–4).

V rubriko "Dosje", namenjeno obširnejšemu in tehtnejšemu obravnavanju novih filmov, so se uvrstili: *Lom valov*, s katerim Lars von Trier, kot je v eseju "Druga stran besede" (št. 1–2) zapisal Vlado Škafar, "ni prinesel le filma o veri oziroma verovanju, temveč je prek ultimativne demonstracije moči filmske podobe v smislu 'religioznega' prinesel tudi vero v film ter na najbolj prepričljiv in neposreden način spomnil na moč filmskih podob"; o tem filmu so pisali še Stojan Pelko, Miha Zadnikar in Nejc Pohar. Drugi je bil (št. 5–6) *Trk* Davida Cronenberga (Simon Popek, Melita Zajc in prevod spisa Manfreda Riepeja o Cronenbergu – "Karcinomi užitka"), tretji film *Ekranovega* "dosjeja" pa vpeljuje celo uvodnik, ki ga je napisal Michel Chion ("David Lynch is alive", št. 5–6) – to je torej *Izgubljena cesta*, ki je slovenske kritike navdušila vsaj toliko kot francoske, kot je videti iz prevodov člankov Sergeja Grunberga in Thierryja Joussa ter spisov Stojana Pelka in Nejca Poharja, medtem ko je Simon Popek odletel v Pariz, da bi ujel Davida Lyncha in z njim naredil intervju. Verjetno najpomembnejši tematski blok tega letnika pa je predstavitev vzhodnega oziroma ruskega in azijskega filma v št. 3–4: Vlado Škafar je popisal iranski film danes in nekoč, Nerina Kocjančič je v Pesaru videla retrospektivo filmov indijskega režiserja Adoorja Gopalakrishnana, Simon Popek je predstavil Tajvanca Tsai Ming-Lianga ter japonskega režiserja in igralca Takeshija Kitana, Marcel Štefančič jr. Wong Kar-waija, hongkonškemu filmu pa so namenjeni še trije prispevki (Andrea Ungerbocka, Maxa Modica, predvsem o Johnu Wooju, in Michaela Bensona o hongkonškem filmskem festivalu).

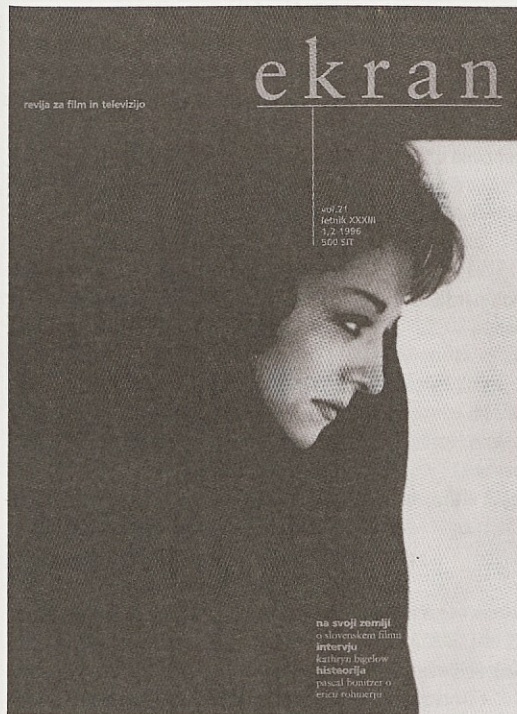
Zadnja številka letnika (7–8, 9–10) je tematska oziroma je zametek ali nadomestek kinotečne revije *Lanterna*, ki naj bi obravnavala predvsem zgodovino filma, tudi slovenskega (Joe Valenčič je predstavil Slovence v Hollywoodu).

1998

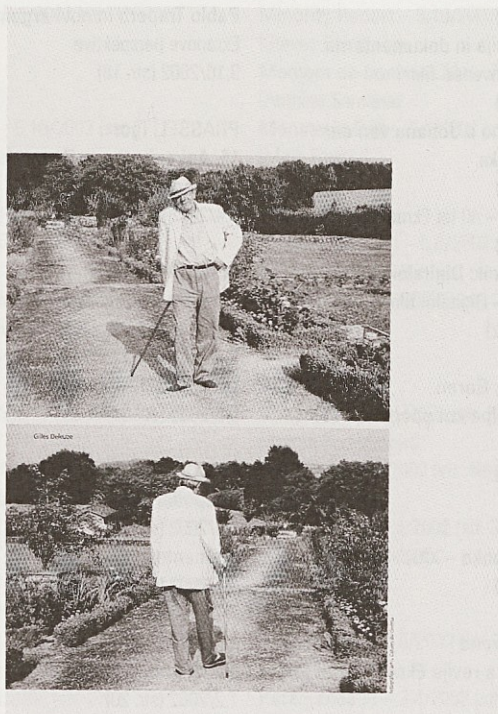
Med filmske festivale, ki jih je *Ekran* vselej redno in izčrpno spremljal, se je v številki 3–4 uvrstil tudi 1. festival slovenskega filma, na katerem je sicer zmagala celovečerna risanka *Socializacija bika?* Zvonka Čoha in Milana Eriča, uvodnik pa je z naslovom "Ekranova avtorska politika" opozoril tudi na dejstvo, da sta starejši in mlajši *Ekranovec*, Silvan Furlan in Vlado Škafar, posnela kratka filma, *Deklico s frnikulami* in *Stari most*. Ta številka je sploh bolj festivalska (Berlin, Rotterdam) in tudi njen tematski blok je povezan s festivalom Alpe Adria Cinema, na katerem so pripravili veliko retrospektivo nekdanjega jugoslovanskega črnega vala: v *Ekranu* o tem pišejo Toni Tršar ("črni" film v Jugoslaviji), Zdenko Vrdlovec ("Slovenski 'črni val'") in Simon Popek, ki je na sedem vprašanj dobil 38 odgovorov šestih režiserjev (Bato Čengić, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Lazar Stojanović in Želimir Žilnik).

Na naslovnici prve številke letnika je Homayoun Ershadi v *Okusu po češnjah* Abbasa Kiarostamija, seveda predvsem zato, ker je ta film kar nekaj članov uredništva, še posebej pa Stojan Pelko in Vlado Škafar, izbralo za "film leta" (lanskega leta), malo pa tudi simbolično oziroma kot *hommage* iranskemu filmu, ki je sredi devetdesetih let očaral kritike in žirante na mednarodnih festivalih.

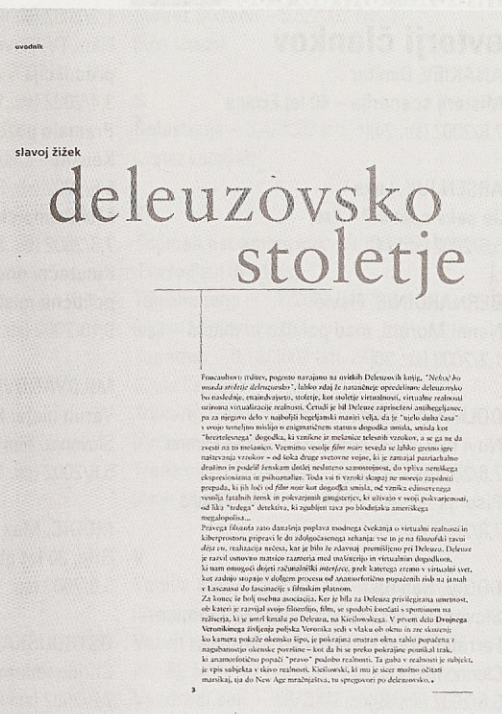
Jesenska filmska šola je spodbudila obsežen tematski blok o dokumentarnem filmu, ki se je začel v št. 7–8 s prevodom študije Billa Nicholisa "Dokumentarni načini reprezentacije" in nadaljeval v zadnji številki (9–10) z orisom zgodovine dokumentarnega filma oziroma prispevkom Andreja Špraha "Nezanesljiva verodostojnost resničnih podob" ter pregledom dokumentarnega filma v devetdesetih – Koen van Dale, "Najti pravo distanco"; van Dale je prispeval tudi imeniten intervju z Robertom Kramerjem. Blok obsega še slovar dokumentaristov ter celo "Slovar cineastov", za katerega je Vlado Škafar portretiral francoskega dokumentarista Chrisa Markerja. Aleš Blatnik je imel v tem letniku rubriko "Pozabljeni in prezrti", kjer je popisoval takšne stvari, kot so "evro šlokerji" (evropske grozljivke z



št. 1-2, leto 1996



strani iz Ekranu št. 1-2, leto 1996



Fantazije o realni, pogosto naravnano na ovdah Deleuze in Kantje. "Nekaj do morda nekoliko delovodno", lahko zdaj iz razmišljanje spekulativno delovodno bi našel, emandacij, stotice, kot stotice vira, virtualne realnosti ustano virtualizacije realnosti. Črna je bil Deleuze zapretili anarhizem, pa za njegovo delo v najbolj krepkih manj veli, da je "nepredelano" v svoji temeljni misli o enigmatičnem statusu dogodka smela, unida kot "konkretnega" dogodka, ki vmenje in mehaniz teletih vzrokov, a se ga ne da reči na to mehaniz. Vredno vreden film more veda se lahko zovno iper razvzaju vzrokov – od tega druge svetovne voje, ki je zamajal paritarkalno državo in podal fuzkam delni mednarodno ekonomizem, do priložnosti diskrepanc na polonastel. Tudi se to vinski dogodi ne morejo zapredno prepada, ki jih loči od film more kot dogodka smela, od vrnja celovitega vrnja lantnih tank in pokozitnih puzozetec, ki sivoz v sveki pokuzozetec, od lika "rednega" detektiva, ki razpleni tava po blodeletju ameriškega megalopolisa...

Pravica filozofa zaso darujejo poplura smodnega čokanja o virtualni realnosti in liberperozeta pripravu le do zdolozčenega sehanja vse in je na filozofski ravni dila re, realizacija neta, kar je bilo je naravnj povestilno pri Deleuze, Deleuze je razvil osnovno razloz razmerja med realnostjo in virtualno dogodka, ki sam omogoči dlepi razumljivi razloz, prek lantnega svema v virtualni svet, kot razloz svema v deljen procesu od stvarnostno popozitni rob na jantih v Lacanov do fascinacije v filmskim platom.

Za tomo, le bolj mehaniz asociacija. Ker je bila za Deleuze privilegizana umenost, ob konoz iz zavolj svoje filozofije, film, se splošno končati v opozenem na razlozeta, ki se smil katala po Deleuze, na Kierkehozega. V prvem delu Drugega Veroniknega življenja počeka Veronika sed v vaku ob oknu in zve skozen; ko k smeta prek ob oknu tipa je postizana umenost obta zabilo povzročena v nuzubantnega obkonez povzročene – kot da bi se pretek pokrajine postikal trak, ki samostojno popal "pravo" podoben realnosti. Ta guba v realnosti je subjekt, je splošnja k dlepi realnost, Kierkehoz, ki mu je smet mehaniz asociat manjkati, ta do New Age marabiziteta, ta sprejemet po deleuzovsko.

vampirji, zombiji itn.), ameriški filmi iz petdesetih let o najstniških upornikih ali seksploatacija kot eden najbolj razširjenih filmskih žanrov.

1999

Z *Idioti* Larsa von Trierja in Vinterbergovim *Praznovanjem* so filmski kritiki po svetu dobili novo "vero" – dansko Dogmo, ki jo v *Ekranovem* dosjeju (št. 1-2) problemsko in z nekaj "zdrave skepse" obravnava Andrej Šprah in Vlado Škafar (medtem ko je oba "dogmatična" filma, torej *Idiote* in *Praznovanje*, nekaj članov uredniškega odbora – Stojan Pelko, Zdenko Vrdlovec in Melita Zajc – izbralo za film leta '98). V tem letniku sta še dva dobra dosjeja: Nil Baskar in Ciril Oberstar sta šla na Kitajsko, kjer sta si ogledala veliko filmov, se pogovarjala z režiserjem in producentom Tianom Zhuangzhuangom, eno ključnih osebnosti v kitajski neodvisni produkciji, potem z mlajšim režiserjem Wangom Xiaoshuaijem, filmskim zgodovinarjem Li Suyanom in hongkonškim producentom Danielom Yujem, ter pripravila tematski blok "Hongkong in Kitajska po združitvi" (št. 5-6). V tretjem dosjeju (št. 7-8) pa so pri *Ekranu* ne le pred iztekom letnika, marveč celo pred iztekom desetletja hoteli vedeti, kaj se je zgodilo v devetdesetih letih, resda samo v filmskem pogledu. Popkov uvodnik v zvezi s tem omenja določeno zadrego, toda nekaj stvari je vendarle nespornih ali vsaj dovolj prepričljivo podanih: npr. to, da je slovenski film v tem obdobju presegel "krizno obdobje", kot trdi Andrej Šprah, da je to obdobje vzpona ali, bolje, mednarodnega ugleda (čeprav le festivalskega) azijskih kinematografij, zlasti iranske in tajvanske, ter "zahodnega odkritja" nekaterih hongkonških (Wong Kar-wai, Clara Law, John Woo idr.) in kitajskih režiserjev (Vlado Škafar, "Azija v devetdesetih"); da je to obdobje krize evropskega filma, kot meni Simon Popek, ki loči dve vrsti ustvarjalcev: "avtorje, ki želijo ustvariti samostojno distinktivno poetiko, in tiste, ki z evropskim filmom ciljajo na Hollywood", pri čemer je slednjih najbrž več kot prvih. S tem obdobjem, tj. devetdesetimi leti, pa je povezana tudi določena "tragičnost Ekranu", kot v že omenjenem uvodniku priznava njegov glavni urednik – "tragičnost",

ki bi bila v tem, da "večina rednega kinematografskega sporeda enostavno ni bila vredna resnejše refleksije, medtem ko filmi, o katerih smo z navdušenjem pisali ... niso bili nikoli na ogled, razen naključnih izbrancev na vsakoletnem festivalu v Ljubljani". Da pa ti izbranci ne bi bili tako naključni, so prav tega leta prvič poskrbele *Ekranove perspektive* (na 10. Liffu).

Ob tridesetletnici prvega televizijskega poleta *Letečega cirkusa Montyja Pythona* je Saša Rakezić napisal informativen in zanimiv članek (št. 1-2), v katerem se opira tudi na pričevanja Charlesa Alversona, scenarista pri nekaterih filmih Terryja Gilliama in bližnjega prijatelja Pythonove ekipe še iz časa njihove ustanovitve.

Na neko drugo obletnico, stoletnico Alfreda Hitchcocka, sta spomnila Sanja Muzaferija s poročilom o newyorški konferenci o Hitchcocku in Simon Popek z esejem "Nemi Hitchcock" (št. 9-10).

2000

To je na neki način "letnik avtorjev" ali, bolje, cineastov, in to v čisto deskriptivnem pomenu, v katerem portreti režiserjev prevladujejo nad zapisi o filmih ali, točneje, "velikih filmih", saj je kritik in festivalskih poročil še vedno dovolj. Festivali so pač vse prej kot zanemarljivi, saj so tudi film, ki so mu v *Ekranu* namenili največ pozornosti, kritiki videli na beneškem festivalu: gre za *Široko zaprte oči* Stanleya Kubricka, o katerem so se razpisali Melita Zajc, Vlado Škafar in Stojan Pelko (št. 1-2), Simon Popek pa je portretiral Kubricka v "Slovarju cineastov". Največ avtorjev je nastopalo prav v tej rubriki (Popek je obdelal še Roberta Bressona, št. 5-6, in Louisa Feuillada, št. 9-10, Jure Meden pa Wernerja Herzoga, št. 7-8) in seveda pri Matjažu Klopčiču, ki še vedno polni rubriko "Kako razumeti film", trije v intervjujih (Peter Greenaway, Mike Leigh, Steve Buscemi, št. 9-10) in trije v spisih Mateje Valentinčič ("Iossseliani, gruzijski filmski poet", št. 1-2), Nila Baskarja (Jacques Doillon, št. 7-8) in Vlada Škafarja (Naomi Kawase, št. 9-10).

avtorji člankov

ANAKIEV, Dimitar
Misterij scenarija – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 24)

ARSENJUK, Luka
Je seks spet in? – Esej
5,6/2002 (str. 14)

BERNARDINIS, Flavio
Nanni Moretti, med politiko in mitom – Esej
1,2/2002 (str. 30)

DOLMARK, Jože
Novi film, nova avantura – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 22)
Pisanje filmske zgodbe – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 26)

DOGIĆ, Sabina
Slovenija brez kratkih filmov ali Clermont-
Ferrand zunaj meja fikcije – Festival:
Clermont-Ferrand
5,6/2002 (str. 10)
250 filmov – festival: San Sebastian
9,10/2002 (str. 14)

EMERŠIČ, Živa
Bitka za Solun – Festival: Solun 2002
9,10/2002 (str. 20)

FURLAN, Silvan
Slovenski film in avdio-vizualna industrija
– 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 16)

HROMADŽIĆ, Hajrudin
Nasilje v filmu kot ideološki konstrukt: pri-
mer srbske produkcije devetdesetih – Esej
5,6/2002 (str. 22)

KODER, Helena
Marginalije ob pogovoru s Suzette
Glenadel – Festival: Cinema du reel
3,4/2002 (str. 24)

JOVANOVSKI, Saš
Srbija leta nič, pogovor z Goranom
Markovičem – Intervju
3,4/2002 (str. 40)

KNEŽEVIĆ, Srdjan
Hitler je bil umirjen, dostojen in zelo
pozoren – Festival: Diagonale 2003
3,4/2002 (str. 23)

KOCJANČIČ, Nerina T.
Slovenski film na evropskem zemljevidu –
Slovenski film
9,10/2002 (str. 16)

KOMELJ, Miklavž
O srečanju s filmom – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 54)

KOVAČIČ, Lojze
Gredoč iz kina – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 56)

MEDEN, Jurij
Jonas Mekas: to je politični film – Film leta
1,2/2002 (str. 2)
Pogovor z Igorjem Šterkom – Intervju
1,2/2002 (str. 14)
Načelo negotovosti – Reportaža

1,2/2002 (str. 46)
Filmi TV Slovenija in dokumentarna
produkcija – Slovenski film
3,4/2002 (str. 13)
Premalo pozornost o Johanu van der
Keuknu – Kinoteka
5,6/2002 (str. 36)
Multikompleks – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 36)
Kinotečni dnevnik: Digitalni film kot orodje
politične misli – Digitalni film
9,10/2002 (str. 12)

MILOVANOVIĆ, Goran
Varuh meje: Kolpa kot uporna delta –
Slovenski film
5,6/2002 (str. 12)

MODIC, Max
Grlo, 30 let globoko – XXX
5,6/2002 (str. 18)

OSTROUŠKA, Irena
Štiridesetletnica revije Ekran – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 54)

PAJKIĆ, Nebojša
Raoul Walsh – Slovar cineastov
5,6/2002 (str. 40)

PELKO, Stojan
Slovenski film devetdesetih: stereotip ali
outsider? – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 20)

PERON, Bruno
Hou Hsiao-hsien: resničnost in stil v
njegovem filmskem opusu – Slovar cineastov
9,10/2002 (str. 32)

PETKOVIĆ, Boris
Tri zapovedi – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 34)

POHAR, Nejc
Pesmi iz drugega nadstropja – Film leta
1,2/2002 (str. 3)
Zakaj ni knjige? – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 49)

POPEK, Simon
Ghosts of Mars – Film leta
1,2/2002 (str. 4)
Križa identitete v novem japonskem filmu
– Festival: Rotterdam
1,2/2002 (str. 18)
Digitalni Slovenci – Uvodnik
3,4/2002 (str. 3)
Pogovor z Majjo Weiss – Intervju
3,4/2002 (str. 10)
Hur Jin-ho in novi korejski film – Ekranove
perspektive
3,4/2002 (str. 28)
Elitizem digitalne eksploatacije – Uvodnik;
Festival: Cannes 2002
5,6/2002 (str. 3)
Slovenske ladje na tujem ali zakaj je
slovenski film v tujini kljub uspehom še
vedno neuspešen – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 27)
Benetke po dvigu desnice – Festival: Benetke
7,8/2002 (str. 60)
Je slovenski film mrtev? – Uvodnik
9,10/2002 (str. 3)
Slepa pega – Slovenski film
9,10/2002 (str. 14)

Pablo Trapero in novi argentinski film –
Ekranove perspektive
9,10/2002 (str. 18)

PRASSEL, Igor
15. Animafest – po Zagrebu ponovno v
Ljubljani – Animacija
3,4/2002 (str. 34)

REICHENBERG, Mitja
Let it Be ali novo branje filmskih partitur
po 11. septembru – Glasba v filmu
3,4/2002 (str. 32)
Let it Be (2) – Glasba v filmu
5,6/2002 (str. 34)

RUTAR, Dušan
Gospodar prstanov kot simulaker – Esej
3,4/2002 (str. 30)
Memento mori – Esej
5,6/2002 (str. 26)

STERGEL, Jelka
Berlinland, Waterland – Festival: Berlin
1,2/2002 (str. 20)
Intimnost ali govorica obupanega telesa
1,2/2002 (str. 35)

ŠIRCA, Majda
Slika-okvir-pogled – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 18)
Platno – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 35)
Ekran – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 47)

ŠKAFAR, Vlado
19. stoletje – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 18)
Kapaciteta – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 23)
Ostaja samo še Klopčič – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 24)
Neznosna lahkost pisanja o filmu – 40 let
Ekрана
7,8/2002 (str. 47)

ŠPRAH, Andrej
Sobibor, 1943 – Film leta
1,2/2002 (str. 5)
Ljubljana – novi angažirani film na
Slovenskem – Slovenski film
1,2/2002 (str. 8)
Pogovor z Igorjem Šterkom – Intervju
1,2/2002 (str. 14)
Šelestenje – Slovenski film
3,4/2002 (str. 4)
Off Portorož: Video-spremljevalni program:
Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse bo še v
redu – Slovenski film
3,4/2002 (str. 16)
Film na Slovenskem ne potrebuje
sovražnikov! – Uvodnik, 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 14)
Dolge noči praznosti ali imperij ne vrača
ničesar – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 42)

ŠTEFANČIČ, jr., Marcel
Suspension of Disbelief: Arthur Conan
Doyle in odkritje filma – Esej
1,2/2002 (str. 24)

ŠTRAJN, Darko
Vzgoja pogleda – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 30)

TOMANIĆ, Ilija
Začetek konca ali konec začetka?
Slovenski film devetdesetih, kriza
nacionalne identitete in prtljaga tranzicije –
Slovenski film
3,4/2002 (str. 18)
Spremema fokusa – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 32)

TRUŠNOVEC, Gorazd
Jean-Pierre Melville – Slovar cineastov
1,2/2002 (str. 36)

VALENTINČIČ, Mateja
Hvalnica ljubezni – Film leta
1,2/2002 (str. 6)
Varuh meje – Slovenski film
3,4/2002 (str. 8)
Srbija leta nič, pogovor z Goranom
Markovičem – Intervju
3,4/2002 (str. 40)
Goran Marković: od Posebne vzgoje do
Srbije, leta nič – Slovar cineastov
3,4/2002 (str. 44)
Kje so tiste stezice ... – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 29)
Vladimir – srhljivka ali alegorija nacionalne
televizije – Slovenski film
9,10/2002 (str. 15)

VALIČ, Denis
Mesto je mirno – Film leta
1,2/2002 (str. 7)
Pogovor z Janezom Lapajnetom in Aiken
Veroniko Prosenč – Intervju
3,4/2002 (str. 6)
Časniki in film – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 39)

VAN DAELE, Koen
Post Festum: Zgodba gospoda P.F. –
Slovenski film
3,4/2002 (str. 22)

VAUPOTIČ, Aleš
Video na 8. mednarodnem festivalu
računalniških umetnosti – Video
5,6/2002 (str. 38)

VRDLOVEC, Zdenko
Zvenenje v glavi – Slovenski film
3,4/2002 (str. 14)
40 let Ekрана – Kronologija (1. del, 1962–1975)
40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 2)
Brez naslova – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 48)
40 let Ekрана – Kronologija (2. del, 1976–1990)
9,10/2002 (str. 4)

ZAJC, Melita
Iz ljubezni do filma – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 52)

ŽIVULOVIC, Zoran
Prihaja točka tri – 40 let Ekрана
7,8/2002 (str. 21)

originalni naslovi filmov
10 – 5,6/2002 (str. 4)
(Abbas Kiarostami)
11'09''01, September 11 – 7,8/2002 (str. 62)
(omnibus)
8 femmes 1,2/2002 (str. 23); 9,10/2002 (str. 28)
(Francois Ozon)

A

Afrance, L' – 7,8/2002 (str. 57)
(Alain Gomis)
All or Nothing – 5,6/2002 (str. 6)
(Mike Leigh)
Amen – 1,2/2002 (str. 22)
(Costa-Gavras)
Amores Perros – 1,2/2002 (str. 50)
(Alejandro Gonzales Inarritu)
Ararat – 5,6/2002 (str. 9)
(Atom Egoyan)
Aro Tolbukhin: en la mente del asesino – 9,10/2002 (str. 25) (Agusti Villaronga et al.)
As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty – 1,2/2002 (str. 2) (Jonas Mekas)

B

Battle Royale – 1,2/2002 (str. 18)
(Kinji Fukasaku)
Beautiful Mind, A – 3,4/2002 (str. 36)
(Ron Howard)
Big Trouble – 9,10/2002 (str. 30)
(Barry Sonnenfeld)
Black Hawk Down – 3,4/2002 (str. 38)
(Ridley Scott)
Blood Work – 7,8/2002 (str. 62)
(Clint Eastwood)
Blue Spring – 1,2/2002 (str. 18)
(Toshiyuki Toyoda)
Blow – 1,2/2002 (str. 51)
(Ted Demme)
Bonaerense, El – 5,6/2002 (str. 8)
(Pablo Trapero)
Bowling for Columbine – 5,6/2002 (str. 5)
(Michael Moore)
Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse bo še v redu – 3,4/2002 (str. 16) (Jurij Meden)
Bridget – 1,2/2002 (str. 23)
(Amos Kollek)

C

Cage, La – 7,8/2002 (str. 58)
(Alain Raoust)
Ciudad de Deus – 5,6/2002 (str. 7)
(Fernando Meirelles)

D

Decalogue horaire – 9,10/2002 (str. 26)
(Daniele Thompson)
Deep Throat – 5,6/2002 (str. 18)
(Gerard Damiano)
Demonlover – 5,6/2002 (str. 8)
(Olivier Assayas)
Dolls – 7,8/2002 (str. 61)
(Takeshi Kitano)
Dust – 3,4/2002 (str. 37)
(Milčo Mančevski)

E

Eloge de l'amour – 1,2/2002 (str. 6)
(Jean-Luc Godard)

F

Fabuleux destin d'Amelie Poulain, Le – 3,4/2002 (str. 36) (Jean-Pierre Jeunet)
Far From Heaven – 7,8/2002 (str. 61)
(Todd Haynes)
Fils, Le – 5,6/2002 (str. 4)
(Luc & Jean-Pierre Dardenne)
From Hell – 5,6/2002 (str. 31)
(Albert & Allen Hughes)

G

Ghosts of Mars – 1,2/2002 (str. 3)
(John Carpenter)

Gosford Park – 5,6/2002 (str. 31)
(Robert Altman)

H

Hable con ella – 9,10/2002 (str. 27)
(Pedro Almodovar)
Halbe treppe – 1,2/2002 (str. 22)
(Andreas Dresen)
Hart's War – 5,6/2002 (str. 31)
(Gregory Hoblit)
Heremakono – Waiting for Happiness – 5,6/2002 (str. 6) (Abderrahmane Sissako)
Historias minimas – 9,10/2002 (str. 25)
(Carlos Sorin)
Homme du train, L' – 7,8/2002 (str. 63)
(Patrice Leconte)
How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon – 9,10/2002 (str. 12)
(Avi Mograbi)

I

Im toten winkel: Hitlers Sekretarin – 3,4/2002 (str. 23)
(Andre Heller, Othmar Schneider)
Insomnia – 9,10/2002 (str. 27)
(Christopher Nolan)
In the Bedroom – 3,4/2002 (str. 39)
(Todd Field)
Intimacy – 1,2/2002 (str. 35)
(Parice Chereau)
Iris – 1,2/2002 (str. 21)
(Richard Eyre)
Irreversible – 5,6/2002 (str. 7)
(Gaspar Noe)
Italiensk for begyndere – 1,2/2002 (str. 49)
(Lone Scherfig)

J

Jalla! Jalla! – 3,4/2002 (str. 36)
(Josef Fares)
Japon – 5,6/2002 (str. 6)
(Carlos Reygadas)

K

Ken Park – 7,8/2002 (str. 63)
(Larry Clark, Ed Lachmann)
Krieger und die kaiserin, Der – 9,10/2002 (str. 29) (Tom Tykwer)

L

Libertad, La – 7,8/2002 (str. 59)
(Lisandro Alonso)
Lily's Story – 9,10/2002 (str. 20)
(Robert Manthoulis)
Ljubljana – 1,2/2002 (str. 8)
(Igor Šterk)
Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring – 1,2/2002 (str. 48); 3,4/2002 (str. 30)
(Peter Jackson)
Lundi matin – 1,2/2002 (str. 21)
(Otar Iosseliani)

M

Man Who Wasn't There, The – 3,4/2002 (str. 37) (Joel Coen)
Marie-Jo et ses deux amours – 5,6/2002 (str. 8)
(Robert Guediguian)
Mein stern – 7,8/2002 (str. 57)
(Valeska Grisebach)
Memento – 5,6/2002 (str. 26, 32)
(Christopher Nolan)
Mies vailla menneisyttä – 5,6/2002 (str. 4)
(Aki Kaurismaki)
Millennium Mambo – 9,10/2002 (str. 27)
(Hou Hsiao-hsien)

Minority Report – 9,10/2002 (str. 28)
(Steven Spielberg)
Moment de bonheur, Un – 7,8/2002 (str. 59)
(Antoine Santana)
Monster's Ball – 5,6/2002 (str. 30)
(Marc Forster)

N

Next Best Thing – 5,6/2002 (str. 30)
(John Schlesinger)
Nurse Betty – 5,6/2002 (str. 30)
(Neil LaBute)
O
Ocean's 11 – 3,4/2002 (str. 37)
(Steven Soderbergh)
One, The – 1,2/2002 (str. 48)
(James Wong)
Others, The – 3,4/2002 (str. 39)
(Alejandro Amenabar)

P

Panic Room – 5,6/2002 (str. 32)
(David Fincher)
Perkmandeljč – 3,4/2002 (str. 64)
(Dušan Kastelič)
Pianist, The – 5,6/2002 (str. 9)
(Roman Polanski)
Pledge, The – 1,2/2002 (str. 52)
(Sean Penn)

R

Raising Victor Vargas – 9,10/2002 (str. 26)
(Peter Sollett)
Red Dragon – 9,10/2002 (str. 29)
(Brett Ratner)
Requiem for a Dream – 3,4/2002 (str. 37)
(Darren Aronofsky)
Road to Perdition – 9,10/2002 (str. 29)
(Sam Mendes)
Royal Tenenbaums, The – 1,2/2002 (str. 23); 3,4/2002 (str. 38) (Wes Anderson)
Russkij kovčeg / Russian Ark – 5,6/2002 (str. 5) (Aleksandr Sokurov)

S

Sanger fran andra vaningen – 1,2/2002 (str. 3) (Roy Andersson)
Saving Grace – 1,2/2002 (str. 50)
(Nigel Cole)
Shallow Hal – 1,2/2002 (str. 49)
(Bobby & Peter Farrelly)
Shipping News – 1,2/2002 (str. 20)
(Lasse Hallstrom)
Signs – 9,10/2002 (str. 31)
(M. Night Shyamalan)
Slepa pega – 9,10/2002 (str. 14)
(Hanna A. W. Slak)
Sobibor, 1943 – 1,2/2002 (str. 3)
(Claude Lanzmann)
Son de mar – 9,10/2002 (str. 30)
(Bigas Luna)
Spider – 5,6/2002 (str. 8)
(David Cronenberg)
Spider-Man – 5,6/2002 (str. 33)
(Sam Raimi)
Spy Game – 3,4/2002 (str. 39)
(Tony Scott)
Stade de Wimbledon, La – 7,8/2002 (str. 58)
(Mathieu Amalric)
Stanza del figlio, La – 1,2/2002 (str. 30)
(Nanni Moretti)
Star Wars, episode 2: Attack of the Clones – 5,6/2002 (str. 33)
(George Lucas)
State and Main – 1,2/2002 (str. 49)
(David Mamet)

Sweet Sixteen – 5,6/2002 (str. 7)
(Ken Loach)

Š

Šelestenje – 3,4/2002 (str. 4)
(Janez Lapajne)

T

Thomas est amoureux – 9,10/2002 (str. 31)
(Pierre-Paul Renders)
Tillsammans – 1,2/2002 (str. 51)
(Lukas Moodysson)
Together – 9,10/2002 (str. 24)
(Chen Kaige)
Training Day – 1,2/2002 (str. 48)
(Antoine Fuqua)
Tranzijski Don Kihot – 3,4/2002 (str. 13)
(Amir Muratović)

V

Vanilla Sky – 1,2/2002 (str. 51)
(Cameron Crowe)
Varuh meje – 1,2/2002 (str. 21); 3,4/2002 (str. 8); 5,6/2002 (str. 12) (Maja Weiss)
Vendredi soir – 7,8/2002 (str. 64)
(Claire Denis)
Ville est tranquille, La – 1,2/2002 (str. 7)
(Robert Guediguian)
Visitor Q – 1,2/2002 (str. 18)
(Takashi Miike)
Vladimir – 9,10/2002 (str. 15)
(Zoran Živulović)

Y

Yards, The – 1,2/2002 (str. 52)
(James Gray)
Y tu mama tambien – 5,6/2002 (str. 32)
(Alfonso Cuaron)

Z

Zgodba gospoda P.F. – 3,4/2002 (str. 22)
(Karpo Godina)
Zvenenje v glavi – 3,4/2002 (str. 14)
(Andrej Košak)

slovenski distribucijski naslovi filmov

8 žensk – 1,2/2002 (str. 23); 9,10/2002 (str. 28) (Francois Ozon)

A

Afrancija – 7,8/2002 (str. 57)
(Alain Gomis)
Amelie – 3,4/2002 (str. 36)
(Jean-Pierre Jeunet)
Amen – 1,2/2002 (str. 22)
(Costa-Gavras)

B

Bal smrti – 5,6/2002 (str. 30)
(Marc Forster)
Betty – 5,6/2002 (str. 30)
(Neil LaBute)
Bovling za Columbine – 5,6/2002 (str. 5)
(Michael Moore)
Božje mesto – 5,6/2002 (str. 7)
(Fernando Meirelles)

Č

Čudoviti um – 3,4/2002 (str. 36)
(Ron Howard)

D

Dan za trening – 1,2/2002 (str. 48)
(Antoine Fuqua)
Druga najlepša stvar – 5,6/2002 (str. 30)
(John Schlesinger)

E

Edini – 1,2/2002 (str. 48)
(James Wong)

G

Globoko grlo – 5,6/2002 (str. 18)
(Gerard Damiano)
Gosford Park – 5,6/2002 (str. 31)
(Robert Altman)
Gospodar prstanov: Bratovščina prstana
– 1,2/2002 (str. 48); 3,4/2002 (str. 30)
(Peter Jackson)
Govori z njo – 9,10/2002 (str. 27)
(Pedro Almodovar)

H

Hartova vojna – 5,6/2002 (str. 31)
(Gregory Hoblit)
Hvalnica ljubezni – 1,2/2002 (str. 6)
(Jean-Luc Godard)

I

Insomnia – 9,10/2002 (str. 27)
(Christopher Nolan)
Intimnost – 1,2/2002 (str. 35)
(Patrice Chereau)
Italijanščina za začetnike – 1,2/2002
(str. 49) (Lone Scherfig)
Iz pekla – 5,6/2002 (str. 31)
(Albert & Allen Hughes)

J

Jalla! Jalla! – 3,4/2002 (str. 36)
(Josef Fares)
Jaz pa tebi mam – 5,6/2002 (str. 32)
(Alfonso Cuaron)

K

Kako sem se naučil premagati svoj strah
in ljubiti Arika Šarona – 9,10/2002 (str. 12)
(Avi Mograbi)
Kletka – 7,8/2002 (str. 58)
(Alain Raoust)

L

Ladijske novice – 1,2/2002 (str. 20)
(Lasse Hallstrom)
Lilijina zgodba – 9,10/2002 (str. 12)
(Robert Mankoullis)
Ljubezen je slepa – 1,2/2002 (str. 49)
(Bobby & Peter Farrelly)
Lutke – 7,8/2002 (str. 61)
(Takeshi Kitano)

M

Mambo tisočletja – 9,10/2002 (str. 27)
(Hou Hsiao-hsien)
Med državno in glavno – 1,2/2002 (str. 49)
(David Mamet)
Memento – 5,6/2002 (str. 26, 32)
(Christopher Nolan)
Mesto je mirno – 1,2/2002 (str. 7)
(Robert Guediguian)
Moja zvezda – 7,8/2002 (str. 57)
(Valeska Grisebach)
Mož brez preteklosti – 5,6/2002 (str. 4)
(Aki Kaurismaki)
Mož, ki ga ni bilo – 3,4/2002 (str. 37)
(Joel Coen)

N

Na žaru – 1,2/2002 (str. 22)
(Andreas Dresen)
Nepovratno – 5,6/2002 (str. 7)
(Gaspar Noe)

P

Pasja ljubezen – 1,2/2002 (str. 50)
(Alejandro Gonzales Inarritu)
Pesmi iz drugega nadstropja – 1,2/2002
(str. 3) (Roy Andersson)
Pianist – 5,6/2002 (str. 9)
(Roman Polanski)
Posebno poročilo – 9,10/2002 (str. 28)
(Steven Spielberg)
Pot v pogubo – 9,10/2002 (str. 29)
(Sam Mendes)
Prah – 3,4/2002 (str. 37)
(Milčo Mančevski)
Princesa in bojevnik – 9,10/2002 (str. 29)
(Tom Tykwer)

R

Rdeči zmaj – 9,10/2002 (str. 29)
(Brett Ratner)
Rekvijem za sanje – 3,4/2002 (str. 37)
(Darren Aronofsky)
Reševanje vdove Grace – 1,2/2002 (str. 50)
(Nigel Cole)
Ruski zaklad – 5,6/2002 (str. 5)
(Aleksandr Sokurov)

S

Sestreljeni črni jastreb – 3,4/2002 (str. 38)
(Ridley Scott)
Sin – 5,6/2002 (str. 4)
(Luc & Jean-Pierre Dardenne)
Sinova soba – 1,2/2002 (str. 30)
(Nanni Moretti)
Skupnost – 1,2/2002 (str. 51)
(Lukas Moodysson)
Sladkih šestnajst – 5,6/2002 (str. 7)
(Ken Loach)
Snif – 1,2/2002 (str. 51)
(Ted Demme)
Soba za paniko – 5,6/2002 (str. 32)
(David Fincher)
Spider-Man – 5,6/2002 (str. 33)
(Sam Raimi)
Stadion Wimbledon – 7,8/2002 (str. 58)
(Mathieu Amalric)
Svoboda – 7,8/2002 (str. 59)
(Lisandro Alonso)

Š

Šum morja – 9,10/2002 (str. 30)
(Bigas Luna)

T

Trenutek sreče – 7,8/2002 (str. 59)
(Antoine Santana)

V

Vanilla Sky – 1,2/2002 (str. 51)
(Cameron Crowe)
Veličastni Tenenbaumi – 1,2/2002 (str. 23);
3,4/2002 (str. 38)
(Wes Anderson)
Velike težave – 9,10/2002 (str. 30)
(Barry Sonnenfeld)
V imenu pravice – 1,2/2002 (str. 52)
(James Gray)
Vohunske spletko – 3,4/2002 (str. 39)
(Tony Scott)
V pasti – 3,4/2002 (str. 39)
(Todd Field)
Vojna zvezd, epizoda 2: Napad klonov –
5,6/2002 (str. 33) (George Lucas)
V ponedeljek jutraj – 1,2/2002 (str. 21)
(Otar Iosseliani)
Vse ali nič – 5,6/2002 (str. 6)
(Mike Leigh)

Vsiljivci – 3,4/2002 (str. 39)
(Alejandro Amenabar)

Z

Zaljubljeni Thomas – 9,10/2002 (str. 31)
(Pierre-Paul Renders)
Zaobljuba – 1,2/2002 (str. 52)
(Sean Penn)
Znamenja – 9,10/2002 (str. 31)
(M. Night Shyamalan)

režiserji/osebe

Almodóvar, Pedro (Hable con ella)
Alonso, Lisandro (Libertad, La)
Altman, Robert (Gosford Park)
Amalric, Mathieu (Stade de Wimbledon, La)
Amenabar, Alejandro (Others)
Anderson, Wes (Royal Tenenbaums)
Andersson, Roy (Sanger fran andra vaningen)
Aronofsky, Darren (Requiem for a Dream)
Assayas, Olivier (Demonlover)
Carpenter, John (Ghosts of Mars)
Chereau, Patrice (Intimacy)
Clark, Larry (Ken Park)
Coen, Joel (Man Who Wasn't There)
Cole, Nigel (Saving Grace)
Cronenberg, David (Spider)
Crowe, Cameron (Vanilla Sky)
Cuaron, Alfonso (Y tu mama tambien)
Damiano, Gerard (Deep Throat)
Dardenne, Luc & Jean-Pierre (Fils, Le)
Demme, Ted (Blow)
Denis, Claire (Vendredi soir)
De Oliveira, Manoel (Reportaža s snemanja
filma; 1,2/2002 (str. 46)
Dresen, Andreas (Halbe treppe)
Eastwood, Clint (Blood Work)
Egoyan, Atom (Ararat)
Eyre, Richard (Iris)
Fares, Josef (Jalla! Jalla!)
Farrelly, Bobby & Peter (Shallow Hal)
Field, Todd (In the Bedroom)
Fincher, David (Panic Room)
Forster, Marc (Monster's Ball)
Fukasaku, Kinji (Battle Royale)
Fuqua, Antoine (Training Day)
Gavras, Costa (Amen)
Godard, Jean-Luc (Eloge de l'amour)
Godina, Karpo (Zgodba gospoda P.F.)
Gomis, Alain (A France, L')
Gray, James (Yards)
Grisebach, Valeska (Mein stern)
Guediguian, Robert (Ville est tranquille, La;
Marie-Jo et ses deux amours)
Hallstrom, Lasse (Shipping News)
Haynes, Todd (Far from Heaven)
Hoblit, Gregory (Hart's War)
Hou, Hsiao-hsien (Millennium Mambo; Slovar
cineastov: 9,10/2002 (str. 32)
Howard, Ron (A Beautiful Mind)
Hughes, Albert & Allen (From Hell)
Hur, Jin-ho (Ekranove perspektive; 3,4/2002
(str. 28)
Inarritu, Alejandro Gonzales - (Amores perros)
Iosseliani, Otar (Lundi matin)
Jackson, Pater (Lord of the Rings: The
Fellowship of the Ring)
Jeunet, Jean-Pierre (Amelie)
Kaige, Chen (Together)
Kastelic, Dušan (Perkmandeljč)
Kaurismäki, Aki (Mož brez preteklosti)
Kiarostami, Abbas (10)
Kitano, Takeshi (Dolls)
Kollek, Amos (Bridget)
Košak, Andrej (Zvenenje v glavi)
LaBute, Neil (Nurse Betty)

Lanzmann, Claude (Sobibor, 1943)
Lapajne, Janez (Šelestenje; intervju 3,4/2002
(str. 6)
Lecote, Patrice (Homme du train, L')
Leigh, Mike (All or Nothing)
Loach, Ken (Sweet Sixteen)
Lucas, George (Star Wars, episode 2: Attack
of the Clones)
Luna, Bigas (Son de mar)
Mamet, David (State and Main)
Mančevski, Milčo (Dust)
Mankoullis, Robert (Lily's Story)
Marković, Goran (intervju: 3,4/2002 (str. 40);
Slovar cineastov: 3,4/2002 (str. 44))
Meden, Jurij (Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse
bo še v redu)
Meirelles, Fernando (Cidade de Deus)
Mekas, Jonas (As I Was Moving Ahead
Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty)
Melville, Jean-Pierre (Slovar cineastov;
1,2/2002 (str. 36)
Mendes, Sam (Road to Perdition)
Miike, Takashi (Visitor Q)
Mograbi, Avi (How I Learned to Overcome
My Fear and Love Arik Sharon)
Moodysson, Lukas (Tillsammans)
Moore, Michael (Bowling for Columbine)
Moretti, Nanni (Stanza del figlio, La)
Muratović, Amir (Tranzicijski Don Kihot)
Noé, Gaspàr (Irreversible)
Nolan, Christopher (Memento; Insomnia)
Ozon, Francois (8 femmes)
Penn, Sean (Pledge)
Polanski, Roman (Pianist)
Raimi, Sam (Spider-Man)
Raoust, Alain (Cage, La)
Ratner, Brett (Red Dragon)
Renders, Pierre-Paul (Thomas est amoureux)
Reygades, Carlos (Japon)
Santana, Antoine (Moment de bonheur, Un)
Scherfig, Lone (Italiensk for begyndere)
Schlesinger, John (Next Best Thing)
Scott, Ridley (Black Hawk Down)
Scott, Tony (Spy Game)
Shyamalan, M. Night (Signs)
Sissako, Abderrahmane (Heremakono –
Waiting for Happiness)
Slak, Hanna A. W. (Slepa pega)
Soderbergh, Steven (Ocean's 11)
Sokurov, Aleksandr (Russkij kočeg)
Sollett, Peter (Raising Victor Vargas)
Sonnenfeld, Barry (Big Trouble)
Sorin, Carlos (Historias minimas)
Spielberg, Steven (Minority Report)
Šterk, Igor (Ljubljana; intervju, 1,2/2002,
str. 14)
Thompson, Daniele (Decalogue horaire)
Toyoda, Toshiyaki (Blue Spring)
Trapero, Pablo (Bonaerense, El; Ekranove
perspektive: 9,10/2002 (str. 18)
Tykwer, Tom (Krieger und die kaiserin, Der)
Van der Keuken, Johan (5,6/2002 (str. 36))
Villaronga, Agusti (Aro Tolbukhin: en la
mente del asesino)
Walsh, Raoul (Slovar cineastov; 5,6/2002
(str. 40))
Weiss, Maja (Varuh meje; intervju 3,4/2002
(str. 10))
Wong, James (One, The)
Živilović, Zoran (Vladimir)



