

EKRAN

Revija za film in televizijo



Letnik XLVI / december-januar 2009/2010 / 5€

Fokus:

Naj filmi desetletja

Fetiš:

Freud na divjem zahodu

Festival:

Animateka

Kritika:

Michael Moore

Tehno:

Avatar

V središču:

Filmski trak v digitalni dobi

IZID NASLEDNJEGA EKRANA:

29. JANUAR 2010

dvojna
zimsko
številka

Filmska knjiga stoletja!

Kristin Thompson in David Bordwell **ZGODOVINA FILMA**

Po skoraj pol stoletja v slovenščino spet dobivamo integralno zgodovino svetovnega filma in kinematografije, ki sta jo v tretji izdaji (2009) pripravila najbolj znana svetovna zgodovinarja filma.

- trda vezava z okroglim hrbtom
- več kot 200 barvnih fotografij
- cca. 900 strani
- *Zgodovina filma* logično zaokrožuje prevodno trilogijo temeljnih filmskih knjig, ki jo tvorita še *Knjiga o filmu* (2007) in *Razumeti film* (2008).

Od Lumièrovega Prihoda vlaka na postajo (1895) do Cameronovega Avatarja (2009)!

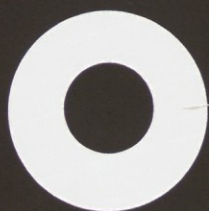
Ponudba, ki je ne morete zavriniti:
redna cena: 59,90 €
cena v prednaročilu:
39,90 €
prednaročniška cena velja do 31. decembra 2009

izid:
pomlad 2010



Knjiga bo izšla v sozaložništvu Slovenske kinoteke in založbe UMco.

Prednaročila sprejemamo po telefonu: 01/520 18 39, 01/520 18 30 in e-pošti: urednistvo@umco.si, UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana



**ŠPANSKI
BORCI**

10. in 11. december / 20.00

EN-KNAP

center kulture v Mostah
www.spanskiborci.si

EnKnapGroup 10 MINUT VZHODNO

Snježana Abramović (Hrvaška)

Matjaž Berger (Slovenija)

Edward Clug (Slovenija)

László Hudi (Madžarska)

Iztok Kovač (Slovenija)

Produkcija: EN-KNAP
Koprodukcija:
Anton Podbevšek Teater, Novo mesto,
SNG Maribor Opera in balet,
Zagrebački Plesni Ansambel, Zagreb,
Workshop Foundation, Budimpešta

Gorazd Trušnovc	2	UVODNIK – Prelom
Žiga Virc	3	RAZGLEDNICA – Trst je naš!
		BLIŽNJI POSNETEK
Matic Majcen	4	Robert Israel: Nova glasba za Pevca jazza
Mitja Reichenberg	6	K novemu slišanju Pevca jazza
		TEHNO
Rahela Jagrič	8	Tretja dimenzija sedme umetnosti iz prve roke, drugič
Uroš Šetina	10	Avatar
		EKRANOV IZBOR
Jurij Meden	12	Absolutni animirani film
Igor Prassel	16	Kari Juusonen: Iz Finske z ljubeznijo
Branka Resnik	20	Slovenski avtorji na Animateki 1
Katja Čičigaj	22	Slovenski avtorji na Animateki 2
		RETROSPEKTIVA
Dare Pejič	23	50 let francoskega novega vala
		FESTIVAL
Dare Pejič	26	Festival gejevskega in lezbičnega filma
		FOKUS
	28	Naj filmi preteklega desetletja
		ESEJ
Srđan Vučinić	35	Kristalne in amorfne civilizacije
		POSVEČENO: James Agee
Andrej Gustinčič	38	James Agee kot scenarist
		DIGITALNA REVOLUCIJA
Aleš Blatnik	42	Netflix - videoteka gre na internet
		V SREDIŠČU
Klemen Kleč	44	Filmsko snemanje v digitalni dobi
		FETIŠI IN OBSESIJE
Marcel Štefančič, jr.	58	Freud na divjem zahodu
		TELEVIZIJA
Tina Bernik	62	Izživete, usmrčene, obujene in novorojene TV serije
		MUZIKA
Gregor Bauman	64	Irmin Schmidt
		KNJIGARNA
Peter Zobec	66	Od daleč in od blizu (Pogovori z Mirjano)
		KRITIKA
Jaroslav Skrušný	70	Posvečenje skrivnosti (9:06)
Andrej Gustinčič	72	Ledena doba (Osebna prtljaga)
Andrej Lutman	74	Ženska ihta (filmi Eme Kugler)
Mateja Valentinčič	76	Film kot slepa pega (Zlomljeni objemi)
Gregor Zamuda	78	Kapitalizem: Ljubezenska zgodba
		NA SPOREDU
Bojana Bregar	80	Dobrodošli v deželi zombijev
Neil Young	80	Brez imena
Bojana Bregar	81	Paranormalno
Denis Valič	81	Grofica
Denis Valič	82	Pokvarjeni poročnik: New Orleans
Špela Barlič	82	Beograjski fantom
		NAJBOLJ BRANA STRAN
Gorazd Trušnovc	83	(Ne)spregljedani

Ekran letnik XLVI / december 2009/ januar 2010/5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Penélope Cruz, Zlomljeni objemi; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovc; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Boštjan Miha Jambrek, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnika urednika** Matic Majcen in Špela Barlič; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Janez Lapajne, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič jr., Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Mondgrafika; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana,

tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Prelom

GORAZD TRUŠNOVEC

Uporaba desetletij kot zaključnih zgodovinskih entitet je postala priljubljena in splošno sprejeta v prejšnjem stoletju, med drugim tudi stoletju filma, tako da se je začelo posamezne trende, stile, pristope in običaje pripisovati posameznim desetletjem in obratno, da so posamezna desetletja postala prepoznavna po idejnih trendih, estetskih smernicah in družbenem dogajanju. Kaj ob koncu prvega desetletja tretjega tisočletja reči o filmu v tem obdobju?

Večina apokaliptičnih ali revolucionarnih napovedi se, kot ponavadi, ni uresničila. Še tiste spremembe, ki so se zgodile pretežno na tehnološkem področju, so se zgodile bolj s stokom kot s pokom. Kljub temu, da se analogne tehnologije na številnih področjih umikajo digitalnim, dobri stari film kot snemalnik in medij obenem še zdaleč ni za odpis, zato mu v tej zadnji številki tega prvega izrazito »digitalnega« desetletja skoraj simbolično posvečamo poseben blok, ki na njegovo prihodnost niti približno ne gleda s pesimizmom – kot je videti, se v kreativnem smislu vrača celo že skoraj odpisani 16 mm trak. Filmi v smislu igranega, dokumentarnega, animiranega ali na kakršen koli drugačen način avtorskega dela se gledajo več kot kdajkoli prej, le da ni več enega samega vira, preko katerega bi bili na razpolago, ampak so ti viri vedno bolj razpršeni. Film je z razvojem elektronskih pripomočkov v zadnjem desetletju postal na razpolago vsakomur in povsod, in to dobesedno, tako v smislu avdiovizualnega zapisa kot izkušnje. Podobno se dogaja tudi z njegovo refleksijo: ni več enega, avtoritarnega vira informacij, analiz, predlogov, ampak so ti viri številni, raznoliki in razpršeni. Bolj od (večinoma enosmernega postopka) podajanja in sprejemanja informacij je postalo pomembno mreženje, pretok, interakcija, in če smo zaradi česa lahko še posebej navdušeni nad preteklim desetletjem, je to dejstvo, da je prav z razcvetom novih tehnologij ekskluzivizma in mesijanstva konec. Filmska zgodovina je na razpolago v večje detajle kot kdajkoli. Faktografija je iz dneva v dan natančnejša in popolnejša, navedbe vedno bolj zlahka preverljive, za vsako obskurnost se najde tržna niša in za vsako področje, avtorja ali stvaritve vsaj nekaj poznavalcev, s katerimi se je mogoče hitro povezati in se skupaj sprehajati dalje po tem (bolj ali manj virtualnem) vrtu z neskončno razcepljenimi potmi. Popoln pregled nad vsem dogajanjem je že dolgo nemogoč zaradi kombinacije neverjetne obsežnosti sprotne produkcije in sočasnih novih

odkritij iz zakladnice filmske zgodovine. Navsezadnje se prav zaradi tega vse doseganje pisanje zgodovine izkazuje za pomanjkljivo, posplošeno, za zbirko splošno sprejetih mitov, potrebnih za konsenz vsakdanjih izpeljav.

Natanko pred desetletjem se je ob podobni priliki pisalo o »tragičnosti« domače filmske publicistike, ko naj bi si večina rednega kinematografskega sporeda ne zaslužila resnejše refleksije, medtem ko filmi, o katerih je mogoče pisati z navdušenjem, niso bili lokalno nikoli na ogled. Po desetih letih je situacija radikalno drugačna. »Lokalno« dobesedno ne obstaja več, večina filmov, ki zaobide redno distribucijo, je na razpolago po manj konvencionalnih poteh, do vsega se dostopa lažje, hitreje, ceneje in bolj učinkovito, in tako je vedno bolj na dlani, da predstavlja tisto, kar je na razpolago preko kinematografskega sporeda, televizije in festivalov, ki se množijo iz dneva v dan, samo zelo skromen in iz takšnih ali drugačnih razlogov omejen izsek, torej izbor iz vse svetovne produkcije. V tem procesu postajajo tudi nekdanji nacionalni okvirji vedno manj togi, pa ne zaradi famoznih koprodukcij, ki pa včasih res mejijo na gospodarski kriminal, ampak zaradi preprostega pretoka informacij – kitajski, mehiški, korejski, turški, romunski, argentinski itd. filmi, ki so še v prejšnjem desetletju veljali za eksotiko, dosegljivo le potnikom na prestižne festivale, so podobno hitro in udobno na razpolago kot večina sprotne okcidentalne produkcije.

Ampak, paradoksalno, prav zato ostajajo osebni predlogi in sezname, ki jih recimo obožuje še erudit tipa Umberto Eco, enako interesantni kot v času, ko je bilo posedovanje informacij omejeno na domnevne avtoritete in prav zato smo se tudi ob tem prelomu desetletja odločili za anketni pogled nazaj, za osebne izbore ter predloge bolj ali manj intimnih lestvic filmov, ki so zaznamovali gledalsko izkušnjo v preteklem desetletju.

Sicer pa je, kot kaže prav zakulisje nastajanja prvih zvočnih filmov, bila tehnologija od nekdaj tista, ki je pomenila oziroma prinašala avantgardo. Vse spremembe, ki smo jim bili priča v tem desetletju, je poleti v pogovoru, v celoti objavljenem na Ekranovi spletni strani, sočno povzel Paul Schrader: »Na začetku se mi je zdelo, da ima najpomembnejši vpliv na pisanje čas, v katerem živiš, zdaj pa se mi zdi, da ima največji vpliv na pisanje razvijajoča se tehnologija. Ta vpliva na vse načine, kako mislimo in pripovedujemo zgodbo. Scenaristika je del govorne, pripovedne tradicije, ne literarne, in kot taka bo preživela, pripovedovanje bo zavzelo le drugačne oblike glede na zahteve tehnologije ... Saj ne vemo več prav dobro, kaj filmi so. Tehnologija vpliva na odločitve in je začela spreminjati odnos med gledalcem in objektom opazovanja. Na podlagi tega odnosa, ki se ustvarja zdaj, bomo redefinirali pripovedovanje in to, kar pomeni prisostvovati avdiovizualni izkušnji. V nasprotju z »gledanjem filmov« sam uporabljam prav to frazo, »prisostvovati avdiovizualni izkušnji«. Nisem eden od tistih, ki postajajo vse bolj nostalgični. Mislim, da se ustvarja nek zanimiv novi svet, le da še ne vemo, kakšen bo.«

Trst je naš!

Poročilo iz prvih bojnih linij

Žiga Virc

Začelo se je oktobra 2008, ko smo se na AGRFT pri scenaristiki morali izjasniti, kakšno temo bomo »obdelali« v letošnji produkciji igranih filmov. Moja želja je bila od nekdaj narediti zgodovinsko-epski film. Ta koncept ni najbolj združljiv s konceptom študentskega filma. Zavedal pa sem se, da je to (poleg televizijske drame) moje zadnje in končno delo na akademiji. Vprašanje je torej bilo – ali narediti velik film, ki bi bil produkcijsko zelo zahteven, ali pa padem letnik.

Priznam, sem fan holivudskih spektaklov. Včasih se mi zdi, da to pri nas ni najbolj legitimno razmišljanje, ampak sem se že navadil. Sem generacija, ki je v osnovni šoli hodila gledat *Pogumno srce* (Braveheart, 1995, Mel Gibson). Pa kasneje *Titanik* (Titanic, 1997, James Cameron). Pa v srednji šoli *Gospodarja prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson).

Ko sem prvič v živo videl društvo Triglav v akciji, se mi je to zdelo res odlična tema za »slovenski vojni film današnjega časa«. Skupina ljudi, ki danes uprizarja bitke iz 2. svetovne vojne. Super tema, na katero lahko navežem pogled svoje generacije na zgodovino Slovencev. Ampak temo sem konceptualno spakiral v ozadje filma in v ospredje postavil družinsko zgodbo očeta, mame in hčerke. Pri še tako bizarnih temah se mi zdi pomembno, da film vleče paralele z nečim, kar je znano vsakemu gledalcu. Če se oče ukvarja z nekim hobijem, je to popolnoma legitimno in vsakemu gledalcu znano. Moža ni doma, žena je slabe volje. Če ta hobi vključuje streljanje po Nemcih, potem ima žena sploh razlog za skrb. Mlada generacija – hčerka Mateja – pa to težko sprejme. In to gledalec mora razumeti. Pravzaprav čim širši krog gledalcev, če sem natančnejši. Primerjavo sem že nekajkrat uporabil, ampak snemati film, ki potem nima občinstva, je tako kot skuhati kosilo za 10 ljudi. Nato pa pride na kosilo eden ... S filmom sem bil zadovoljen, saj je bil narejen tako, kot sem si ga zamislil. To niti ni samoumevno, včasih zaradi sklepanja kompromisov stvari zaidejo po svoje. Na akademiji je padla desetka za film. No, avgusta letos smo pa na Vibi snemali še TV-dramo, v kateri spet nastopa Gojc. Z njim se super razumeva, tako sva po snemanju šla na nekaj rund piva in porodila se je nedolžna ideja o projekciji filma v njegovi novi mali dvorani v Kosovelovem domu v Sežani. Za ekipo ter če bi še kdo od zunanjih želel pogledati film. Pa smo se odločili, da vseeno damo natisniti tudi nekaj plakatov. Ker se je mudilo, sem sedel za Photoshop in naredil plakat. Tak, holivudski. Zmontiral sem

seveda tudi trailer, ki je (kot se za marketinški material spodobi) narejen udarno. To se dela povsod – od pralnih praškov do mobilnih telefonov, pa se zato nihče ne vznemirja. Tudi jaz se ne. A v kombinaciji s plakati se je začelo – prva javna pritožba. Sledil je popolni preobrat dogodkov. V akcijo se je vključilo samo italijansko zunanje ministrstvo, ki je ostro obsodilo film, ki ga ni še nihče videl. Nastal je popoln medijski škandal, kar je film v kombinaciji s plinskimi terminali in z nešteto ostalimi medsosedskimi zamerami izstrelilo na naslovnice. V tem času sem bil ravno v Franciji na filmskem festivalu in začel mi je zvoniti telefon, prihajali so SMS-i. Na Youtubeu so ogledi napovednika šli v tisoče. Trenutno je ogledov že 50.000. Skratka, nikomur nič jasno. Kosovelov dom je napolnil dvorano takoj, organizirali smo še nove projekcije. Mediji so takoj razgrabili zgodbo. Ampak filma do takrat nihče od vpletenih ni videl in počutili smo se, kot da premiere sploh več ne rabimo. Tudi osebno sem se včasih počutil, da nisem več del te zgodbe, saj plinski terminali niso moja primarna tematika, ki bi jo obravnaval v filmu *Trst je naš!* Kot bi se vse dogajalo izven meja filma in razuma. Tako se je zgodba nadaljevala. Projekcij bo po Sloveniji še precej, kar se mi zdi super. Da ima lahko kratki študentski film tolikšno moč? Skoraj nemogoče, ampak se je zgodilo. To žal – ali pa je tako celo najbolje – ne more biti preračunljivo izveden projekt. To se zgodi, če je filmu tako namenjeno. In upam, da bo to namenjeno čimveč študentskim in ostalim slovenskim filmom. Slovenci občasno potrebujemo nov zagon.





Nova glasba za Pevca jazza

Robert Israel: skladatelj in glasbeni
opremljevalec

Matic Majcen, prevedla: Renata Zamida

Povejte nam nekaj o ozadju nastanka novega soundtracka za film *Pevec jazz* (*The Jazz Singer*, 1927, Alan Crosland). Je šlo za kakšno posebno priložnost, novo DVD-izdajo ali kaj podobnega?

Ne, gre za priredbo originalne glasbe Louisa Silvers. V dvajsetih letih 20. stoletja je filmske projekcije ponavadi spremljala živa glasba. Najboljša kinodvorana v mestu je kot glasbeno spremljavo v živo običajno zagotavljala kar cel orkester s 25 do 40 glasbeniki. Največji so običajno imeli celo popoln simfonični orkester – znani njujorški kino The Roxy Theatre je imel kar 110 zaposlenih glasbenikov! Po tej zgodovinski primerjavi sem posegel, ker je po današnjih standardih orkestralna glasbena spremljava k nememu filmu precej redka. Pri predstavi v Cankarjevem domu (3.12.2009, op. prevajalke) je, upam, prišlo do izraza naslednje: film, ki ga imajo mnogi za »prvi« zvočni film, z živo predvajano originalno glasbo in hkrati z originalnimi zvočnimi sekvencami, narejeni po tedanji Vitaphone tehnologiji, je nazorno prikazal pomen prihajajoče »zvočne dobe« v vsej njeni veličini in hkrati pogubo za živo glasbo, ki se je iz kinodvoran umaknila prav zaradi njega. Kolikor vem, *Pevec jazz* še nikoli in nikjer na svetu niso prikazali na ta način.

Kako se vaša nova instrumentacija razlikuje od originalne glasbene opreme Louisa Silvers?

Ker žal nimamo ohranjene kopije Silversove partiture, sem vložil izjemno veliko dela v raziskovanje in se pri tem zanašal na svoje skladateljske in orkestralne sposobnosti. Naj povem, da sem se res veliko naučil o kompozitorskem slogu tistega obdobja, o tem, kako so ustvarjali glasbeno opremo. S tem pa sem bil potem obsojen na največjo možno zvestobo izvirnemu slogu in orkestralnim tehnikam iz časa, ko so glasbeno opremo leta 1927 posneli.

Kako se sploh lotite posamezne partiture – ali jo imate že v osnovi namen izboljšati ali pa se poskušate čim bolj zvesto držati originala?

Ohranjen »original« še ni zagotovilo, da bo glasbena oprema sploh primerne kakovosti. V primeru Louisa Silvers pa je šlo za fantastično delo, ki je zelo dobro kljubovalo zobu časa. Nobenega razloga nisem imel, da bi izboljševal in popravljajl njegovo delo. Nekaj redkih sprememb je bilo res nujnih zaradi določene glasbe, ki je nismo mogli izslediti, drug pomislek pa je bil časovni okvir začetka in konca tega projekta.

Sta nasprotna pola klasičnega/jazzovskega sloga in tihega/govorjenega filmskega materiala v *Pevec jazz* predstavljala kakšen poseben izziv?

Sploh ne. Gre za najstarejšo zgodbo človeštva in za najdlje trajajočo sago: mladi proti starim, novo proti staremu,

popularna kultura nasproti visoki umetnosti. Ni čudno, da je Silvers za glasbeno opremo uporabljal tako izborne primere iz klasične glasbe (Čajkovski, Lalo, Bruch in Debussy) kot tudi trenutno priljubljene melodije. Sicer se mi pa zdi, da tak pristop le še podkrepi besedilo in zgodbo *Pevec jazz*.

Za konec nam še povejte, kaj za vas kot skladatelja v simboličnem in metaforičnem smislu pomeni znani trenutek v *Pevec jazz*, ko oče zavpije »Dovolj!« in film naenkrat obnemi?

Veliko se je že razpravljalo o tem filmskem trenutku. Nekateri so mnenja, da ta »dovolj« Warnerja Olanda napoveduje konec nemega filma. Meni se to stališče ne zdi verodostojno. Pravzaprav se mi zdi malce butasto. Če o tej sekvenci razmišljamo logično in objektivno: Jolson se vrne domov in začne mami igrati popularne melodije. Nato se domov vrne oče, cerkveni pevec, zasliši cenene napeve in občuti skrunitev svetišča. V jezi zavpije »Dovolj!« in s tem se ustavi čisto vse: smeh, zvok klavirja, petje ... najboljši način za prehod nazaj k zgodbi. Predstavljajte si, da bi namesto tega krika na platnu videli le tablo z napisom »Dovolj!«; to ne bi imelo nikakršnega dramatičnega učinka. Alan Crosland je bil dober režiser (*Don Juan* [1926], *Ko ljubi moški* [When a Man Loves, 1927], *The Beloved Rogue* [1927]) in mislim, da za to sekvenco ne stoji neka globokoumna ideja. Gre bolj za dobro, solidno tehniko in občutek za dramatikoter logiko. Vsi smo osredotočeni na Jolsonovo petje in groba prekinitvev njegovega očeta vse šokira ... Sicer pa zvok v filmih ni bil prisoten še najmanj dve leti po *Pevec jazz* večina kinodvoran namreč niti ni imela tehničnih zmožnosti za predvajanje zvoka. Tehnika Vitaphone (zvok, posnet na plošče) je propadla, primat v bitki pa je prevzel zvok, zapisan na filmskem traku. Res je *Pevec Jazz* zvočnemu filmu tlakoval pot, bil je velika finančna uspešnica, a misel, da so ustvarjalci in producenti filma s tem znamenitim krikom hoteli nakazati konec nemega filma, je precej privlečena za lase.





K novemu
slišanju
Pevca
jazza

Mitja Reichenberg

V zavedanju, da film *Pevec jazz* ni povsem prvi poskus zvočnega filma, moramo razumeti veselje ob gledanju in poslušanju tega filma danes. Zgodovinskost, ki ga obdaja kot nekakšna filmska posebnost, je pravzaprav zgodovinskost zvočnega polja. V njem je ujeta radost tako tehničnega filmskega kadra, kakor tudi naslovna vloga pevca-igralca Ala Jolsona. Vendar, ali sploh gre za zvočni film? Da in ne. V današnjem pomenu je odgovor nikalen, v tedanjem pomenu pa seveda pritrđenil. Dandanes razumemo svet filmskega zvoka kot svet štirih neodvisnih (vendar povezanih) zvočnih svetov, lahko bi rekli tudi *plast*. Poglejmo natančneje: prva plast so dialogi. Teh v filmu *Pevec jazz* praktično ni, razen seveda enega in edinega minutnega govora v obliki monologa. Druga plast so zvočni učinki [*sound effects*], ki jih v filmu sploh ni. Tretja plast je filmska glasba [*score*], za katero bi lahko rekli, da je; ena v obliki živo predstavljene glasbe [*source music*] in druga v funkciji filmske partiture, ki jo je podpisal Louis Silvers. Četrta plast so zvočni (glasbeni) ambient, torej zvočni prostori, ki danes predstavljajo temeljno razumevanje zvočnega filmskega dizajna [*sound design*]. Seveda tudi tega ni. Edini song, ki ga je prispeval skladatelj filmske partiture, ima naslov *Mother of Mine, I Still Have You* in ga poje Al Jolson. Med ostalim glasbenim gradivom lahko slišimo tudi uverturo *Romeo in Julija* (Peter Iljič Čajkovski), pa popularno *My Gal Sal* (Paul Dresser, poje Robert Gordon, enako kakor *Waiting for the Robert E. Lee*, glasba Lewis Muir), dalje *Blue Skies* (Irving Berlin, poje Al Jolson) in znamenito *My Mammy* (Walter Donaldson, poje Al Jolson). Skladatelj Edgar Leslie je prispeval popevko *Dirty Hands, Dirty Faces* (poje Al Jolson), Dan Russo in Ernie Erdman pa *Toot, Toot, Tootsie (Goo' Bye)*, s katero si je Jolson zagotovil mnoge nastope na radijskih postajah. Toliko o sami ideji tega glasbenega filma, ki deluje, ko ga poslušamo поблиžje, kot nekakšen *juke box*, vendar v dobrem pomenu te besede.

Z njim se je odprla pot glasbenim spektaklom, odprla se je pot mnogim producentom, pevcem in pevkam, plesalcem in plesalkam, pot Broadwaya, velikih muzikalov. To je pomembnejše od pretakanja dejstev, ali je *Pevec jazz* prvi ali ni. Glasbeni filmi so namreč postali pomemben element razvoja filmske umetnosti, ki je znala poiskati pot med zabavo, revialnostjo in trivialnostjo. Pot te ideje pelje namreč do velikih glasbenih dram: *Plesalka v temi* (*Dancer in the Dark*, 2000, Lars von Trier, glasba Björk) ter brez dvoma *Chicago* (2002, Rob Marshall); bolj v zgodovini pa *Hello, Dolly* (1969, Gene Kelly), potem veliki *New York, New York* (1977, Martin Scorsese), posebno mesto med filmi ima glasbena drama *Ta vražji jazz* (*All That Jazz*, 1979, Bob Fosse), čisto na vrhu pa je film z naslovom *Kabaret* (*Cabaret*, 1972, Bob Fosse). In za konec tega hitrega izleta ne smemo pozabiti omeniti filmov *Amerikanec v Parizu* (*An American in Paris*, 1951, Vincente Minnelli, glasba George Gershwin), *Pojmo v dežju* (*Singin' in the Rain*, 1952, Gene Kelly, glasba Nacio Herb Brown), pa *Zgodba z zahodne strani* (*West*

Side Story, 1961, Robert Wise in Jerome Robbins, glasba Leonard Bernstein), *My Fair Lady* (George Cukor, 1964, glasba Frederick Loewe), družinski film *Moje pesmi, moje sanje* (*The Sound of Music*, 1965, Robert Wise, glasba Richard Rodgers) ter musical *Evita* (Alan Parker, 1996, glasba Andrew Lloyd Webber), v katerem nastopa Madonna. Toliko na kratko o poti, ki jo je tlakoval *Pevec jazz*.

Umetnost je vedno konstelacija nečesa – ker je hkrati tudi *prezentacija*. Film (*kot umetnost*, če si spodimo zapis Rudolfa Arnheima) je potrebno motriti v kontekstu novih oblik in možnosti (re)produkcije, ki so omogočale in še danes – ali ponovno – omogočajo njegovo dožemanje na več načinov. Vendar ostaja skrito eno dejstvo: vse te nove tehnične možnosti služijo dejansko (in samo) njegovi (filmski) reprezentaciji. Tako deluje film vedno kot reprezentacija umetnosti *par excellence*. Njegova hrbtina stran je gledalec, je fantazma, je njegov *manjko*. Če nadaljujemo: glas, zvok, s tem pa glasba, govor in vse, kar je povezano z zvočnim poljem dožemanja filmske realnosti, se postavlja pod vprašaj te iste reprezentacije filma, umetnosti filma torej. Današnji film je (tudi) dobesedna preslikava zvočnega prostora, doživetega v nekem vsakdanu, prenesena na (za) filmsko platno – nekoč pa je bila dovolj že izgovorjena beseda ali reprezentirana popevka in že je bil dosežen maksimalni učinek fantazme. Zakaj? Ker je bila realnost še konsistentna – ker ni bilo matrice, bi rekel Neo.

Če s temi očmi in ušesi gledamo in poslušamo film *Pevec jazz*, potem imamo v trenutku pred seboj popolno podobo (vizualne) umetnosti, ki se rojeva iz duha glasbe. Nietzsche? Tudi prav. A če Nietzsche, potem tudi Wagner. Richard, seveda.



Tretja dimenzija sedme umetnosti iz prve roke – drugič

Rahela Jagrič



V času digitalizacije, ki omogoča ponovno rojstvo in vzpon 3D-filma, se kot študentka režije nisem mogla otresti želje, da bi tudi sama prisostvovala pri raziskovanju novega filmskega jezika, ki se odkriva s pomočjo tretje dimenzije – globine.

V pokrajini Dorset, na jugu Anglije, smo julija 2009 začeli s snemanjem 18-minutnega stereoskopskega filma *Prihod domov*. Čeprav smo film snemali 500 km stran, se je zanj še posebej angažiral dr. Damir Vrančič, strokovnjak za stereoskopijo z Instituta Jožefa Stefana, saj je bil naš vodja, svetovalec in navsezadnje tudi učitelj.

Sama produkcija je trajala šest dni, sledila pa sta skoraj dva meseca poprodukcije. V tem času smo se srečevali z mnogimi izzivi, dilemami ter tudi preizkušnjami, ki pa so se vsak dan po snemanju spremenile v radost, ko smo lahko z anaglifnimi (modro-rdečimi) očali preverili, kako uspešni smo bili pri pridobivanju stereo učinka. Kompleksnost produkcije 3D-filma se je pričela že pri sami konstrukciji nosilca, saj je moral biti ta dovolj robusten in vzdržljiv, da je lahko podpiral dve kameri (Sony PMW-EX3 HD). V našem primeru smo se poslužili sistema, ki s polprepustnim steklom, postavljenim pod kotom 45°, ločuje spodnjo (vodoravno ležečo) in zgornjo (navpično ležečo) kamero. Tako vsaka kamera predstavlja sliko enega očesa – zgornja kamera levega, spodnja pa desnega – in s tem omogoči možnost prostorskega dojetja. Najpomembnejši parameter pri ustvarjanju stereo učinka je določanje razdalje

med objektivoma kamer. Tako imenovana interokularna razdalja se določi glede na oddaljenost prvega objekta od kamere in pri 35-mm objektivu ne sme biti večja od 1/30 razdalje do najbližjega objekta¹. Na našem nosilcu je bila zgornja kamera premična in se je lahko od spodnje oddaljila za največ 20 cm. Ta razdalja pride v poštev pri snemanju panoramskih posnetkov, saj je za najboljši stereoskopski učinek potreben čim večji razmik med kamerama, medtem ko je pri bližnjih planih potrebno kamere čim bolj približati². Seveda pa morata biti kameri v vseh primerih popolnoma nadzirani in sinhronizirani, kar omogočata priključka »genlock« in »timecode«. Čeprav je tedne pred začetkom snemanja tehnična ekipa še intenzivneje pridobivala znanja o stereoskopski produkciji, je že prvi snemalni dan dokazal, kako velik zna biti razkorak med teorijo in prakso. Prva težava, s katero smo se soočili, sta bili velikost in teža celotnega snemalnega sistema. Ta je vključno s kamerama in z nosilcem tehtal približno 20 kg, kar je omejevalo in oteževalo prostorsko premikanje (snemanje v avtu in na pšeničnem polju) ter onemogočilo snemanje s

1 Če je najbližji objekt od kamere oddaljen 3 metre, mora biti razdalja med kamerama 1 cm.

2 Na določitev interokularne razdalje vplivajo še izbira objektivov, določitev končnega formata, v katerem bo film predvajan (ali bo to manjši zaslon ali IMAX platno) ter tudi režiserjeva vizija, ki lahko različno stopnjo globine uporablja za doseganje raznovrstnih izraznih sredstev (npr. tragične scene vsebujejo manj globine, medtem ko dinamične ter vesele scene ponudijo večji stereo učinek).

steadycamom.

Tako so bila že na začetku potrjena ugibanja, da produkcija 3D-filma vzame vsaj enkrat več časa kot snemanje običajnega filma. Naslednja nevšečnost, s katero smo se soočali predvsem pri snemanju eksterierjev, pa se navezuje na polprepustno steklo, ki ločuje obe kameri. Ker je bilo steklo postavljeno pod kotom 45°, je to predstavljalo idealno lego za nabiranje prahu in mrčesa, ki je bil še posebej na pšeničnem polju naš zvesti (nezaželeni) spremljevalec. Kljub nenehnemu čiščenju stekla smo morali kar nekajkrat ustaviti kamere in ponoviti snemanje. Snemalna konstrukcija je bila zasnovana brez senčnikov ob straneh, kar nam je povzročalo težave s svetlobo. Le-ta je namreč uhajala v obe kameri iz različnih smeri in ker morata biti tako leva kot desna slika enako osvetljeni, lahko neenakomerno porazdeljena svetloba negativno vpliva na kvaliteto stereoskopskega učinka. V nastali situaciji smo si pomagali z držanjem dežnika nad kamerama, kar je onemogočalo neenakomeren vstop svetlobe. **OSVETLITEV JE PRI SNEMANJU 3D-FILMA POGLAVITNEGA POMENA, SAJ LAHKO LE DOVOLJ VIROV LUČI PRINESE ŽELJEN STEREO UČINEK. STEREOSKOPSKI FILM NAMREČ ZAHTEVA ABSOLUTNO GLOBINSKO OSTRINO, KI MORA ZAJETI VSAK ELEMENT V SLIKI. ZATO SO STEREOGRAFI MNENJA, DA NA SETU 3D-FILMA NI NIKOLI PREVEČ LUČI ALI ODSEVALK.** V našem primeru smo imeli sorazmerno dobre pogoje, saj se je večina snemanja odvijala v eksterierjih. Ko pa je prišlo do interierjev, je bilo potrebno veliko časa nameniti natančni in enakomerni osvetlitvi scene, za kar smo uporabili več luči, kot bi jih sicer.

Že v fazi testiranja snemalnega sistema smo spoznali, da zoomiranje pri 3D-filmu ne deluje tako učinkovito kot pri 2D-filmu, saj mu lahko prej škodi kot koristi. Zoomiranje namreč povzroči t.i. »cardboarding« efekt, kjer predmeti izgubijo oblino in so videti plosko kot karte. Večina 3D ustvarjalcev zato odsvetuje uporabo zooma in raje predlaga menjavanje objektivov. Tako smo v vseh šestih dneh snemanja uporabljali le širokokotni objektiv in se le fizično premikali ali oddaljevali od željenih objektov.

Ne samo, da se 3D-film od dvodimenzionalnega razlikuje v tehničnem smislu, ampak obstaja kar nekaj pravil, ki jih morata režiser in snemalec obvladati, preden takšen film posnameta. Že pri ustvarjanju snemalne knjige je potrebno upoštevati kontinuiteto globine. Ta novi koncept namreč prepoveduje reze med različno velikimi plani, kot na primer med totalom in detajlom, saj človeško oko ne zmore hitro dojeti ekstremnih sprememb globine³. Kadriranje je pri 3D-filmu drugačno, saj se noben predmet ne sme dotikati robov okvirja. Če sta recimo igralčev obraz ali rama kadrirana tako, da se dotikata kateregakoli roba, se pojavi prevelika razlika med najbližjim ter najbolj oddaljenim predmetom v prostoru. Ta oddaljenost povzroči preveliko globino in ker

³ Studija Jamesa Camerona dokazuje, da potebujejo očesne mišice več kot sekundo, da se prilagodijo spremembi globine, kar lahko pri nepremišljenem rezu povzroči bolečine v očesnih mišicah.

se oko ni zmožno osredotočiti na pravilno točko gledanja, lahko posledično zopet pride do neželjenega glavobola. Stereoskopsko snemanje tako tudi snemalcu predstavlja velike izzive, saj se uveljavljeni standardi pri kompoziciji in kadriranju radikalno spremenijo, tako da lahko nepravilen pristop k snemanju uniči stereoskopski učinek⁴.

Režiser mora pri delu z igralci upoštevati, da se zgodba dejansko odvija v 3D-prostoru in tako postane premikanje igralcev v prostoru bolj podobno gledališki kot pa filmski mizansceni. Igralce je bilo namreč potrebno »naučiti«, kje natančno se lahko gibljejo, in čeprav so bili omejeni v smislu premikanja, je to po drugi strani predstavljalo novo priložnost. Takšna mizanscena je omogočila, da se je do popolnosti izkoristil prostor, ki ga je ponujalo 3D-okolje. Tudi režiser Joe Dante, dobitnik beneškega leva za najboljši stereoskopski film *The Hole* (2009), svetuje, da je pri 3D-filmu potrebno globino izkoristiti v popolni meri, kar lahko pripomore tudi k temu, da je izgled v osnovi skromnega ali povprečnega filma zaradi dodatne dimenzije veličastnejši in bogatejši.

Iz opisanih izkušenj, ki smo jih doživeli pri ustvarjanju tretje dimenzije, je več kot očitno, da mora biti celotna ekipa, z igralci vred, odlično seznanjena z novimi pravili, s specifičnimi nalogami in z omejitvami, ki jih uvaja 3D-film. Postavlja se vprašanje, zakaj se sploh lotiti tako ambicioznega in tveganega projekta, kjer so tehnične, časovne in umetniške omejitve neizbežne. Bistvo pa je skrito v tem, da nas le težave, dileme in ovire pomagajo učiti, kako napredovati in uporabljati globino kot orodje pri razvoju »novega« filmskega jezika. Zato menim, da smo s tem kratkim filmom postavili določene temelje, ki bodo lahko odlično izhodišče za naslednje 3D-produkcije.

Še večjo motivacijo, zakaj vztrajati pri odkrivanju in sodelovanju pri produkciji 3D-filma, pa ponuja veliki režiser in zagovornik stereoskopije Sergei Eisenstein, ki pravi: »*Vsi tisti, ki se upajo imenovati za umetnike, so poklicani, da prispevajo k razvoju in dosežkom stereoskopskega filma*»⁵.

Pri nas goji ljubiteljsko stereoskopijo Stereoskopsko društvo Ljubljana. Na sestankih enkrat mesečno predstavijo posnetke članov na velikem ekranu s pomočjo polarizacijske tehnike. Društvo je tudi član ISU (International Stereoscopic Union) in leta 2013 bo svetovni ISU kongres gostila prav Ljubljana.

⁴ 3D-film »razkrinka« trike, ki se jih režiserji zelo radi poslužujejo pri 2D-filmu. Režiser filma *Scar* (2005) Jed Weintrob na primer izpostavi uprizoritev pretepa, kjer lahko z uporabo teleobjektiva pri 2D-filmu, s stisnjenjem prostora gledalca »pretenta« tako, da se ustvari učinek, kot da je bil igralec zares udarjen. Seveda tak trik ni možen pri 3D-filmu, saj globina prikaže dejansko razmerje med pozicijama dveh igralcev.

⁵ Seton M.: *Sergei M. Eisenstein: a biography*. Grove press 1978.

Avatar – novi mejnik filmske industrije

Uroš Šetina

Avatar, produkcijsko najbolj ambiciozen filmski projekt doslej, ki prihaja na spored kinematografov po vsem svetu 17. decembra letos, obljublja revolucijo na področju ustvarjanja in doživljanja filmov. Poglejmo, kaj naj bi bilo tako revolucionarnega oziroma, ali ne gre le za evolucijo uveljavljenih tehnologij.

James Cameron je eden izmed peščice režiserjev, ki od nekdanj širi meje možnega in išče načine, kako prekositi druge in sebe. Ledino računalniških vizualnih učinkov je zaoral z vodno lovko v *Breznu* (*The Abyss*, 1989), nadaljeval z robotom iz tekoče kovine, ki se je stapljal z igralcem v *Terminatorju 2* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) in realistično potopil *Titanik* (*Titanic*, 1997).

Šušljanje o tehničnih zaprekah, ki jih je moral premostiti med pripravami in samim snemanjem prvega pripovednega celovečerca po famoznem *Titaniku*, se je pričelo poleti 2007, ko je Cameron razkril partnerstvo z nekaterimi ključnimi podjetji, kot so Weta Digital, Microsoft in Aspera. S predprodukcijo so pričeli že leta 2005, ko je Cameron oznanil skrivnostni »Projekt 880« skupaj s filmom *Battle Angel*, ki mu je tedaj dal prednost. Že naslednje leto se je po testu 3D-kamere in nasvetu kolega Stana Winstona premislil in se povsem posvetil predelani različici *Avatarja*, katerega osnutek je napisal že leta 1995, vendar takrat tehnologija ni bila dovolj razvita; je pa nato dozorela skozi računalniško ustvarjene like, kot so Gollum iz *Gospodarja prstanov* (*The Lord of the Rings*, 2001–2003, Peter Jackson), King Kong (2005, Peter Jackson) in Davy Jones iz *Piratov s Karibov 2* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, 2006, Gore Verbinski).

FOTOREALIZEM

Prvi uspešni poskus računalniško ustvarjene fotorealistične podobe smo videli v Cameronovem *Breznu*, medtem ko pravi mejni kamen na tem področju predstavlja *Jurski park* (*Jurassic Park*, 1993, Steven Spielberg), ki nas je prepričal, da so dinozavri lahko videti povsem prepričljivo. Kasneje so mojstri za posebne učinke (poleg interakcije z igralci v primeru Jar Jar Binksa v *Vojni zvezd: Epizodi I* [*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999, George Lucas]) strli trše orehe, kot sta npr. prepričljiva koža (Gollum) in krzno (King Kong) ter človeška podoba, nerazločljiva od prave pri Benjaminu Buttonu (*The Curious Case of Benjamin Button*, 2008, David Fincher). *Avatar* nadaljuje tradicijo v obsegu, ki doslej finančno ni bil mogoč.

Pod Cameronovim vodstvom so ustvarili celoten in izjemno podroben fantazijski svet, ki naj bi bil primerljiv s svetom Lucasove *Vojne zvezd*, vendar naj ne bi bilo primerjave z obsežnostjo in množičnostjo vozil, bitij, flore in favne. Tehnična zapletenost posameznih likov šokira s podrobnostmi obrazne mimike, tekstur kože, frizur, oblačil, nakita, orožja ... Najeli so strokovnjake, akademike in umetnike, ki so pomagali pri ustvarjanju celovitega ekosistema, vključno z antropološkim, lingvističnim in biološkim ozadjem. Celotno dogajanje na Pandori, gosto posejani s pragozdom, je plod računalniške grafike (z izjemo živih igralcev ter nekaterih rekvizitov in vozil). Vsa ta množica podob je fotorealistična in v večini prizorov tako rekoč nerazločljiva od realnih delov produkcije. Film, ki je

večinoma računalniško ustvarjen, naj bi vseboval okrog 40 % igranih prizorov, od katerih večina vsebuje bolj ali manj očitne vizualne učinke, kot so digitalne kulise in vremenski dejavniki ter olepšave ali popravki.

ZAJEMANJE GIBOV

Tehnologijo zajemanja gibov, razvito za vojaške in medicinske potrebe, je prva posvojila industrija video iger, sledila pa ji je tudi filmska. V osnovi gre za sistem beleženja gibov (mehansko ali optično), ki jih nato prenesemo na digitalni model. Rezultat je videti kot animacija, čeprav gibanje dejansko temelji na predstavi igralcev. Najbolj izrazit primer so filmi Roberta Zemeckisa (*Polarni vlak* [*The Polar Express*, 2004], *Beowulf* [2007], *Božična pesem* [*A Christmas Carol*, 2009]), ki izdatno uporabljajo nadgradnjo z vključenim zajemanjem obrazne mimike. Novost pri *Avatarju* je orodje za režijo v virtualnem prostoru, ki ga lahko poljubno manipuliramo, obenem pa v živo spremljamo tako interakcijo med igralci in sintetičnimi podobami, kot preneseno gibanje igralcev v obleki za zajemanje gibov v digitalnem okolju (pred tem so digitalna okolja dodajali kasneje). Druga inovacija je omogočila kar 95 % zajemanje obrazne mimike in premikov oči. Spielberg in Jackson sta se po demonstraciji na snemanju tako navdušila nad tehnologijo, da sta se nemudoma odločila posneti *The Adventures of Tintin*.

DIGITALNA 3D-KAMERA

Kot da vse to ne bi bilo dovolj zahtevno, se je Cameron odločil snemati z digitalno 3D-kamero Fusion, ki jo je vrsto let razvijal s kolegom Vincem Pacem. Režiser priznava, da prizorov ne pripravlja ali montira v 3D, temveč si 3D le predstavlja, estetsko pa je zadovoljen z 2D, čeprav ima na snemanju možnost ogleda vsakega posnetka v 3D. Na ta način bo film dober tudi v 2D, kar je za ogled doma zaenkrat ključnega pomena. V slovenskih dvoranah bo *Avatar* na voljo v obeh različicah.

Avatar je bil sprva predviden že za leto 2007, nato 2008 in končno napovedan za maj 2009, dokler ga niso dokončno prestavili na december, ko bo v dvoranah po svetu nameščenih več 3D-projektorjev. Seveda so čas izkoristili tudi za piljenje posebnih učinkov, na kar namigujejo drobne razlike med prvim in drugim napovednikom ... V dobi, ko je večina visokoproračunskih filmov takšna ali drugačna predelava starih uspešnic oziroma temelji na knjigi, stripu ali video igri, je toliko bolj tvegano in obenem osvežujoče, da gre pri *Avatarju* za izviren projekt, pri katerem ni povsem jasno, kaj lahko pričakujemo. Zagotovo nas čaka demonstracija najnovejše filmske tehnologije v vrednosti okroglih 300 milijonov dolarjev.



Absolutni animirani film

GEOFFREY RUSH ANTHONY LAPAGLIA



A Film by Tatia Rosenthal

\$9.99

THE MEANING OF LIFE ON SALE NOW!



OFFICIAL SELECTION INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2008

BASED ON THE SHORT STORIES OF ETGAR KERET

OFFICIAL SELECTION TORONTO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2008

REGENT RELEASES

FORTESSIMO FILMS



Eden izmed vrhuncev letošnje Animateke, po starem običaju naphane z domala neprebavljivo količino pretežno kratkih, avtorskih, neodvisnih animiranih filmov, je vsekakor obširna, delno zgodovinska retrospektiva filmov, napravljenih v stop-motion tehniki. Zainteresirane velja tudi opozoriti, da stop-motion animirani filmi ne bodo predvajani zgolj v sklopu retrospektive, temveč so posejani preko celotnega programa in se v skupnem seštevku približujejo trimestrnemu številu.

Igor Prassel v uvodnem nagovoru k retrospektivi, objavljenem v festivalskem katalogu, obrazloži gibalno tehniko: »Izraz stop-motion se nanaša na širok spekter animacijskih tehnik, ki vključujejo manipulacijo objektov od posamezne sličice k sličici. Za vsak naslednji posnetek kamere se predmet rahlo, skoraj neopazno premakne, predvajanje zaporednih sličic v kontinuirani sekvenci pa nato ustvari iluzijo gibanja.« Sledijo tri drzne teze: »Od prvih filmskih korakov dalje ta najbolj praktična in fizična tehnika ustvarja morda najbolj čarobne filme, kar jih poznamo.«

Če je stop-motion resnično najbolj praktična in fizična tehnika z najbolj čarobnimi rezultati, kaže prepustiti subjektivnemu okusu gledalca in individualni izkušnji ustvarjalca, glede na tovrstna dela, ki se ponujajo na ogled na letošnji Animateki, pa nemara ne bo odveč še ena teza: da je namreč stop-motion idealna tehnika za doseganje grotesknih učinkov znotraj (ne samo) animiranega filma. Da za stop-motion animirani film velja isto, kar je Baudelaire naznanil za grotesko, po njegovem



najveličastnejšo žanrsko obliko v literaturi; da lahko morda govorimo o absolutnem animiranem filmu.

Dokazov o groteskni – se pravi ironični, cinični, sarkastični, vizualno skrivenčeni, popačeni in globoko metaforični – naturi stop-motion animiranega filma v programu kar mrgoli. Pravzaprav bi težko našli film, ki bi z izrabo te tehnike želel zgolj izpovedati zgodbo ali preprosto demonstrirati specifičen kiparski slog; slej ko prej na površje povsod privre takšen ali drugačen eksces v obliki grotesknega. Mogoče najlepši primer in enega osebnih vrhuncev festivala najdemo kar v retrospektivi-znotraj-retrospektive, pregledu ustvarjalnosti katalonskega dvojca Marc Riba & Anna Solanas (slednja na festivalu nastopa tudi v vlogi članice žirije). Če avtorski par v svojem prvem kratkem filmu *Črna je barva bogov* (El negro és el color dels déus, 2002) vsaj spočetka namiguje, da bomo gledali preprosto plastelinsko upodobitev nedeljskega družinskega izleta na nudistično plažo, pa ta specifična lokacija kmalu pokaže zobe in naznači nadaljnji razvoj filma: priča smo namreč navdušujoče politično nekorektni, tragikomični zgodbi o odraščanju, ki jo zaznamujeta zavist in strah pred božansko ogromnimi črnimi penisi. Prvoščolec z novim soščolecem temne polti sproščeno spregovori in se z njim lahko spoprijatelji šele potem, ko po seriji travm in uspešnem zalezovanju na WC-ju ugotovi, da sta njuna mednožna priveska približno enako majhna. V naslednjih filmih avtorja pozabita na okolišnje in nas v atmosfero groteske – v pravovernem smislu nesposobnosti orientacije glede na pričakovanja in izkušnje –

potopita že v samem začetku. Fascinanten, najbolj dosleden primer tega je njun lutkovni film *Violeta, ribička s črnega morja* (*Violeta, la pescadora del mar negro*, 2006), ki v slabih devetih minutah doseže to, za kar je David Lynch v *Eraserheadu* (1977) potreboval poldrugo uro. Za nameček je zarodek, ki ga v procesu grafično ponazorjenega amaterskega carskega reza splavi Violeta, siamski spaček, ki namesto materinega mleka hlepi po zrklih mumificirane babice, znotraj vsega skupaj pa se najde še prostor za bizarno ljubezensko zgodbo, v sklepi fazi zadušeno v morju črne krvi. Nekoliko manj šokanten, pa zato toliko bolj pretresljiv je njun zadnji film *Kabaret Kadne* (*Cabaret Kadne*, 2008), prilika o plešasti kabaretski plesalki, razpadajoči zaradi starosti, ki se odloči v grob stopiti še z drugo nogo v svojem zadnjem odrskem nastopu pred povsem praznim avditorijem.

Še en sijajen primer zveržene estetike grdega in ekscesne vsebine, kakršna je dostopna samo temu specifičnemu filmskemu mediju, predstavlja švedska *Saga o malem dečku-lutki* (*Sagan om del lille Dockpojken*, 2008) v režiji in modeliranju Johanna Nyholma. Nyholm je očitno absorbiral, prebavil, izločil in nato še enkrat prežvečil celoten opus svojega rojaka Bergmana, da bi naposled postregel s tole huronsko smešno prisposodob o osamljenosti, nezmožnosti medčloveške komunikacije in frustrirani spolni sli; *Saga o malem dečku-lutki* se pravzaprav gleda natanko tako, kot če bi Bergman iz groba napisal scenarij in režiral epizodo *Beavisa in Butt-Heada*, namesto z grobimi

potezami svinčnika oblikovanih iz prepotene gline. Skrajno banalna vsebina tega filma je v končni konsekvenci – poleg svojevrstne komičnosti – uspešna še v dvojem. Opozarja na problem odsotnosti smisla za humor (ali vsaj poudarjenega trenutka samo-refleksivnosti), kakršna iz velikih bivanjskih problemov vse preveč rada molze predvsem mračnjaško patetiko (Bergman), hkrati pa banalnost povzdigne na nivo povsem avtonomnega umetniškega izraza – kar navsezadnje ni takšna novost: trend trenutno obvladuje briljantna animirana serija *Robot Chicken*, še en aksiom grotesknega v mediju gibljivih slik.

Podobno nanašalen modus operandi odlikuje tudi japonski biser *Služkinja z motorco* (*Chainsaw Maid*, 2007, Takena Nagao), ki namesto psihološke drame značajev v grotesko spreobrne še eno nacionalno-filmsko karakteristiko, v tem primeru japonsko (moško) fascinacijo nad brhkimi uniformirankami. Plastelinska kri, udje, kosti, možgani in čreva pršijo vse naokrog, ko uniformirana hišna pomočnica s pomočjo motorne žage zaduši vstajo kanibalskih živih mrličev, tako ohrani družinsko idilo in si pridobi večno spoštovanje družinskega očeta.

Nadvse groteskno upodobitev družinske (ne)sreče najdemo tudi v portugalski miniaturni mojstrovini *Nedeljska vožnja* (*Passeio de domingo*, 2009, José Miguel Ribeiro), v kateri so vsakodnevni prepiri med tremi generacijami razširjene družine potencirani s pomočjo obenem prefinjenih in grobih oblik, ki zaznamujejo



Saga o malem dečku-lutki

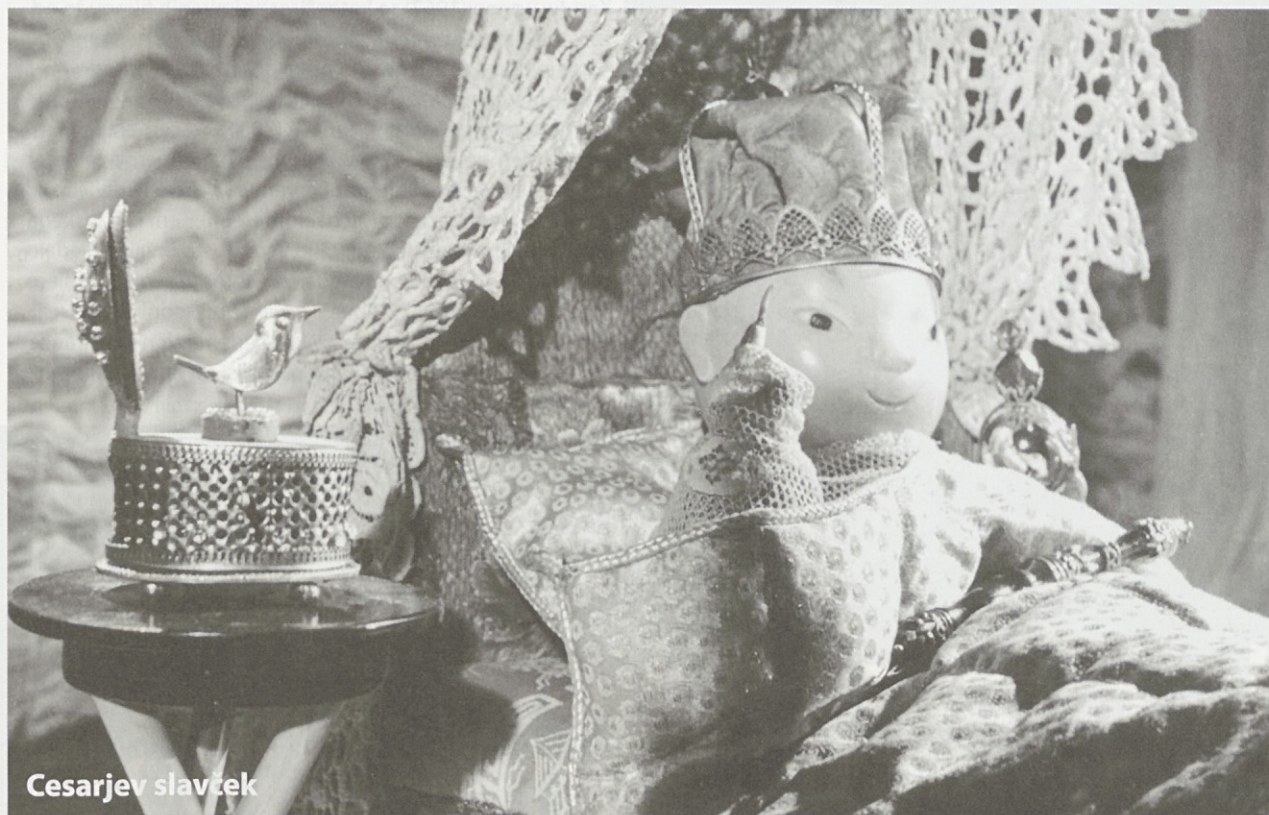
skrivenčene, karikirane plastične modelčke tako protagonistov kot okolja, v katerega so nepovratno ukleščeni.

Toliko na kratko o nekaterih izstopajočih primerkih novejših produkcij, seveda pa bo retrospektiva stop-motion animacije postregla tudi z množico pionirskih oziroma klasičnih kratkih del že preverjenih mojstrov, kot so Oskar Fischinger, Norman McLaren, Karel Zeman, Jiří Trnka, Kihachiro Kawamoto, Jan Švankmajer itd.; če teza o stop-motion tehniki kot paradnemu orodju filmske groteske velja tudi za pretekle dosežke, boste ob tej enkratni priložnosti lahko preverili sami.

Letošnja Animateka bo zavrtela tudi dve celovečerni animirani deli, napravljeni v stop-motion tehniki. Najprej bo na ogled nesmrtna klasika Jiříja Trnke *Cesarjev slavček* (Cisaruv slavík, 1948), ročno izrezljana in k življenju obujena po pripovedkah Hansa Christiana Andersena. Povsem samosvoje poetično vzdušje in razkošje tako plastik kot načinov njihovega premikanja, ki ju je Trnka uspešno prenesel tudi v svoje kasnejše filme, je hipoma pripomoglo k temu, da so češkega avtorja v mednarodni areni razglasili za Charlesa Chaplina animiranega filma, Jean Cocteau pa je očarano izjavil, da je od zdaj naprej ime Trnka sinonim za čarobnost gibljivih podob in izgubljeni-ter-ponovno-najdeni svet otroške naivnosti.

Povsem sveža pa je, nasprotno, celovečerna izraelsko-avstralska produkcija in letošnja festivalska uspešnica *\$9.99* (2008) v režiji

Tatie Rosenthal, ki je svoj lutkovni film animirala po kratkih zgodbah Etgarja Kereta, izraelske inačice Raymonda Carverja. Temu primerno je altmanovski tudi njen film, medsebojno prepleten mozaik zgodb stanovalcev nekega urbanega bloka, ki čas zabijajo v iskanju smisla življenja in praviloma spodletelih poskusih komunikacije. Vse lepo in prav, predvsem sijajno odigrano (izstopa Geoffrey Rush v vlogi padlega angela), zastavlja se le vprašanje, če ne bi morda vse skupaj funkcioniralo bolj učinkovito kot klasičen igrani film ... oziroma kaj je tisto, kar je mukotrpen proces stop-motion animacije sploh doprinesel k tej klasični pripovedi?



Cesarjev slavček

Kari Juusonon,
režiser celovečerne
računalniške animacije
Jelenček Niko

Kari Juusonon (1967) se kot režiser animiranih filmov že od začetka kariere ukvarja s stop-motion tehniko, nedavno pa se je podal tudi v računalniško animacijo. Njegove kratke filme je prikazalo 120 festivalov, prejeli so številne nagrade, med drugim v Cannesu (2001). Decembra lani je bil po triletnem produkcijskem procesu premierno prikazan njegov celovečerni animirani prvenec *Jelenček Niko*. Film, ki ga je Juusonon režiral z Michaelom Hegnerjem iz danskega studia A-Film, je doslej odkupilo več kot sto držav, ogledalo pa si ga je že 1,5 milijona gledalcev. Letos je svojo premiero med drugimi doživel v Sloveniji, kjer je ob redni distribuciji tudi del Animateke. *Jelenček Niko* je eden treh nominirancev Evropske filmske akademije za najboljši evropski animirani celovečerec leta 2009.

Iz Finske z ljubeznijo ...do animiranega filma

Igor Prassel, prevod: Maša Peče

Se spominjate trenutka, ko ste se odločili, da svoje življenje posvetite animiranemu filmu?

Po poklicu sem izdelovalec orodij in kovinar, film sem odkril skoraj po naključju. Vpisal sem se v filmsko šolo, da bi se naučil dela z zvokom, saj sem se ukvarjal tudi z glasbo in sem imel nekaj izkušenj s snemanjem. V šoli sem videl filme bratov Quay in takoj sem vedel, da je to nekaj, kar bi rad poskusil. Tako sem naredil kratko triminutno vajo v stop-motion animaciji in se naravnost zaljubil v proces, od prvega do zadnjega dela. Ker pa nismo imeli oddelka za animirani film, sem se začel ukvarjati z igranim in dokumentarnim filmom ter zvokom in pridobil magistrski naziv iz klasične animacije Univerze za umetnost in oblikovanje v Helsinkih.

*Prvi mednarodni uspeh vam je prinesla stop-motion lutkovna animacija. Že vaš prvi film *Pizza Passionata* (2001), velika strastna drama o malem Fincu iz predmestja, je prejel nagrado žirije za najboljši kratkometražec v Cannesu. Zakaj ste se odločili za lutke?*

Delo, izdelovanje z rokami mi prinaša globoko zadovoljstvo. Nimam se za umetnika animacije. Izdelava lutk in scenografij je delo, ki me nagraduje, najboljši trenutek pa nastopi, ko pred kamero sestavimo celoten svet. Pri snemanju lutkovnega animiranega filma obstaja zelo specifičen moment: trenutek, ko vstopiš v svet svojega filma. Trenutek, ko so scenografije pripravljene, lutke in kamera so na svojih mestih in prižgejo se prve luči. Takrat pogledaš skozi iskalo in res vidiš ta filmski svet, resnični film. Trenutno se ukvarjam z računalniško animacijo, ki tega momenta enostavno ne pozna. Nad vsakim detajlom imaš popoln nadzor, animacija je mnogo bolj nadzorovana in z lahkoto izdeluješ različne verzije istega. Čarovnija pa nekako umanjka.

*Vaš drugi lutkovni kratkometražec *Rojstni dan* (*Syntymäpäivä*, 1995) je nastajal 10 let. Kako to, da ste tako dolgo razvijali samo zamisel? Koliko časa ste porabili za izdelavo lutk?*

Prvi demo sem posnel med študijem leta 1994. To je bil triminutni kratki film z enim od likov, ki nastopa tudi v zgodbi filma *Rojstni dan*. Slednji je bil premierno prikazan leta 2004, torej je res malce dolgo trajalo. Seveda sem se v teh desetih letih ukvarjal tudi z drugimi stvarmi, res pa je, da sem naredil kakšnih deset verzij scenarija in tri serije lutk, preden smo leta 2003 začeli s snemanjem. Prve verzije so bile preveč nejasne in dramaturško prešibke, da bi jih financerji jemali resno. Nobenih pravih izkušenj z razvijanjem ideje v film nisem imel, prepisoval sem vedno isto zgodbo ter znova in znova risal iste like. Sčasoma sem se z opazovanjem drugih naučil, kako naj iz sebe iztisnem tisto, kar moram povedati. Včasih morate bodisi narediti film brez oklevanja ali pa nanj pozabiti. To velja še toliko bolj, če ste nagnjeni k prekomernemu analiziranju svojega dela do mere, ko postane analiza pomembnejša od filma.



Scenografije so v vseh vaših filmih zelo razkošne, čeprav so scenski elementi povsem preprosti. Vaše lutke poznajo malo gibov ali so celo negibne (nimajo premičnih ust, obrvi so narejene iz plastelina, tako da igro povečini ustvarja dobro tempirana mimika in prebadajoči pogledi). Kako velika je ponavadi vaša ekipa?

Po zaslugi filmske šole sem svojo animacijsko dogmo začrtal na samem začetku filmskega ustvarjanja, pri svojem prvem filmu. Vzel sem Bressonovo idejo modelov namesto igralcev ter jo združil s konceptom montaže »goli podob« Davida Mameta (pa Kulešova in Eisensteina), pri kateri zgodba in pomen nastajata šele z montažo in nista prisotna

v posnetku samem. Ko gre za igro (lutk), sem se te učil pri Bressonu, Ozuju in Tarkovskem. Mislim, da ima Bresson veliko ponuditi animiranemu filmu. Seznanil me je z idejo čiste kretnje, ki sama po sebi ne vsebuje in ne implicira nobenega čustva, pač pa je eno od orodij, s katerim režiser ustvari želeno čustvo. Ko animiram, je to moje temeljno vodilo. Po mojem mnenju lutka ne sme zanikati svojega najglobljega bistva: lutka je objekt, neke vrste znak ali nosilec lika. Trudim se, da bi ta njena lastnost ostala kar najbolj vidna, ne da bi izginil sam lik. Zame je dobra lutkovna animacije taka, kjer je proces oživljanja lutk čim bolj zavesten in za občinstvo očiten. Vendar pa je film kot celota tisti, ki publiko prepriča, da so lutke živa bitja. Vsak gib mora biti čim bolj poenostavljen in vsebovati jasen psihološki sprožilec. Mora biti absolutno nujen. Pri animaciji je zame manj vedno več. Vendar pa še nisem posnel dovolj filmov, da bi lahko svoja pravila klesal v kamen, zato se ta dogma še spreminja.

Jelenček Niko (Niko - Lentäjän poika, 2008) je najuspešnejša in najdražja finska (animirana) produkcija doslej in ena največjih evropskih koprodukcij. Kako ste (kot režiser) prišli k projektu? In kakšen je bil ta prehod od vašega individualističnega načina dela k veliki ekipi?

Nikoli se nisem videl kot režiserja družinskih animiranih celovečerc, čutil pa sem, da bo snemanje tega filma pomenilo izziv vsemu, kar sem se do tedaj naučil o filmskem ustvarjanju. In ta izkušnja se je izkazala za velik profesionalni preskok. Prvič sem nastopil le v vlogi režiserja, kar je pomenilo več časa za razmislek in večji pritisk, kar se tiče iskanja pravih rešitev. Nobenih izgovorov nisem imel. V ekipi smo bili ustvarjalci z zelo različnimi znanji, a vsi imamo radi film in smo se hoteli za oba protagonista, Nika in Juliusa, še posebej potruditi. Z Michaelom Hagnerjem sva imela kot režiserja vso podporo producentov. Genialni art direktor Mikko Pitkänen je imel ves čas ogromno krasnih zamisli in je s čudovitimi vizualnimi idejami navdihoval celotno ekipo. Glavni animatorji so ves čas motivirali svoje ekipe. Snemanje filma ni bilo ves čas zabavno, trajalo je kar tri leta. Produkcijska ekipa je štela približno 180 ljudi iz petih držav, tako da je bila to kar velika sprememba od snemanja kratkih filmov. Na srečo pa smo imeli pri projektu izkušene ljudi in ko so se razprave o delitvi nalog in logistiki zaključile, je bil proces ustvarjanja pravzaprav enak. Trudiš se služiti zgodbi in se zabavati v igri z liki.

Jelenček Niko je animirani film za otroke ali bolje, družine. Ste morali biti med ustvarjanjem filma na to posebej pozorni? Koliko so koproducenti vplivali na spreminjanje zgodbe?

Ko sem prebral tretjo verzijo scenarija, je bilo že vse tam. Vsi liki, namere, zapleti in razplet. V scenariju je bilo slišati in čutiti dejanski film. Ne vem, če smo med snemanjem filma kdaj uporabili izraz »družinski animirani celovečerec«. Mislim, da je bil ta značaj filma pač prisoten in vsi smo ga z lahkoto upoštevali. Ključna oseba je bil Hannu Tuomainen,



avtor izvornega scenarija in skozi ves proces glavni producent. On je bil resnični boter, ki je pazil, da se izvorna kakovost scenarija med snemanjem ne izgubi.

Slišim, da se morda vračate h snemanju lutkovnih kratkometražcev?

Najprej nameravam še dva meseca ostati v svoji garaži in dokončati svoj trenutni kratki film. Potem bo na vrsti animirani celovečerec po predlogi finskega narodnega epa *Kalevale*. Čaka nas oblikovanje koncepta, dokončanje scenarija in testiranje tehnike. To bo zame spet čisto nov začetek s skupino svobodnih filmarjev iz različnih držav in z novim tipom računalniške animacije. Potem pa je vse odprto. Ampak mislim, da se bom nekega dne zagotovo vrnil k lutkam.





animateka

6. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA
6th INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL
7-13 DECEMBER 2009 KINODVOR LJUBLJANA
WWW.ANIMATEKA.SI

09

- Tekmovalni program kratkih animiranih filmov iz Srednje in Vzhodne Evrope
- Tekmovalni program kratkih animiranih filmov za otroke Slon
- Svetovni jagodni izbor
- Retrospektiva stop-motion animiranega filma
- Fokus na Finsko
- Šest animiranih celovečercev
- Tri likovne razstave Špele Čadež (Slo.) v MGLC, rezidenčnega umetnika Mattija Hegelberga (Fin.) v Kinodvoru in Katje Tukiainen (Fin.) v KUDu France Prešerna
- "Animirana Katalena" AV koncert, sreda 9.12. ob 22.00 Stara mestna Elektrarna - Elektro Ljubljana
- AV koncert Eduardo Raon (Por.) na električni harfi z vzualnimi artisti nejaaka (Slo.) in Luko Umkom (Slo.), sobota, 12.12. ob 22.30, Kino Šiška + AV koncert MonoPoly: Some1Else in Oknai

Slovenski avtorji na Animateki

Mulc, Lisica v lisičjem jeziku in Palčica

Branka Resnik



Mulc

Prva 8-milimetrska kamera Kolje Saksida je botrovala ljubezni do animacije oz. *stop-motion* tehnike in tako je sedaj dejaven kot producent, režiser ter animator. Z animirano serijo *Koyaa* pa se je dokazal kot prodorni avtor, ki je doprinesel k uveljavitvi slovenskega animiranega filma. Njegov zadnji uspeh je kratki lutkovni animirani film *Mulc*, ki je hkrati tudi pilot za serijo filmov – že zdaj si lahko ogledamo prvi del serije *Mulc – Frača*. O svojem animiranem filmu pravi: »Animirana serija bo otroke izobraževala, jih učila zvijač, trikov, izdelave predmetov. Hkrati bo tudi pokazala nekatere prednosti in pomanjkljivosti uporabe računalnikov in novih tehnologij. Nastopajo trije glavni liki. Protagonist *Mulc* in njegov prijatelj g. Maček bosta prikazala, kako uporabiti naravne materiale pri izdelavi igrač in predmetov za aktivno preživljanje prostega časa. Gospodična *Krt* pa bo pokazala, kako lahko znanost in nove tehnologije izboljšajo in olajšajo naše življenje, a nam ga hkrati delajo manj zanimivega, preveč predvidljivega in včasih celo dolgočasnega.«

V prvem, predstavitevem delu, si *Mulc* iz veličastne stare knjige takšnih in drugačnih načrtov na slepo izbere načrt za izdelavo frače. Vse, kar potrebuje, je veja v obliki črke Y in kos zračnice. Ko *Mulc* in g. Maček zavzeto izdelujeta novo igračo, ju iz svojega skrivnega podzemlja oz. *high-tech* laboratorija skrivno opazuje gospodična *Krt*. Tako povzame idejo frače in izdelava visoko tehnološko razvit *gadget*, ki je v osnovi še vedno frača, le razvita v modernejšo obliko. Ker pa ima vsak protagonist nasprotnika, je tukaj še tečnobna sosedka, ki stremi k načičkani



Mulc

popolnosti svojega vrta in seveda ne prenese mladega fantiča in njegovega mačka. Kolja Saksida je tako združil otroško razposajenost in radovednost; animirani film stremi k temu, da otroci ne potrebujejo sofisticiranih igrač za otroške radosti. Vse, kar potrebujejo, je domišljija ter narava, ki nudi material za izdelavo igrače. Na videz preproste zgodbe so elaborirano zavite v očarljivo sceno, ki ji ne manjka detajlov. Skratka, animirani filmi, ki poleg zgodbe nudijo tudi nauk.



Kolja Saksida

Lisico in zajca je ujela nevihta in oba sta pristala v lisičji luknji. Dež je škrebtljal in škrebtljal po strehi njenega zavetišča in med njima stkal prijateljstvo, ki se ni več oziralo na to, kdo je plenilec in kdo plen. Lisica je materinsko skrbela za zajčka in ga tolažila z besedami »Bo še lepo«. Kratka, petminutna risanka z naslovom



Lisica v lisičjem jeziku

Lisica v lisičjem jeziku uči, da je možno premagati vse ovire, naj bodo še tako nepremagljive, le prave okoliščine se morajo sestaviti. *Stop-motion* tehnika naredi obe živali ravno prav realistični, a še vedno imata dodan pečat avtorja, ki je lutki naredil izjemni. Prav tako pa je poseben konec, ki ga vsak posameznik določi po svoje. Grenkoba ali veselje – »Bo še lepo«.

Osrednji lik klasične pravljice Hansa Christiana Andersena-*Palčica*- ostaja tudi v novi preobleki Borisa Dolenca enaka: majhna, pogumna, predrzna in polna sanj. Režiser jo je le postavil v sodobnejši svet in ji predstavil nove prijatelje, kot so Grdi raček, Kositrni vojak in Kitajski slavček (vsi junaki izpod peresa H. C. Andersena). *Palčica* še vedno sanjari o vrtu malih ljudi, sovražnika sedaj predstavlja ostudna podgana, pobeg in rešitev pa ji omogoča slavček. Mala junakinja mora na popotovanje, kjer jo čakajo različne preizkušnje, a na koncu vedno najde svoj vrt – zanjo ga v animaciji pripravi Janez Hočevar - Rifle kot pravljicar Andersen, obenem edini igrani del risanke, vstavljen v animacijo. Tako je združena lutkovna predstava z igro in filmsko animacijo v računalniškem (virtualnem) svetu.

Omenjene animacije so v prvi vrsti namenjene najmlajšim, njihova preprostost in simpatičnost hitro pritegneta oko. A še vedno nas doseže zavest, koliko truda, vneme in časa je bilo vložena v delo – od ideje in zgodbe do animacije.



Palčica



Miha Knific



Lisica v lisičjem jeziku



Lisica v lisičjem jeziku



Palčica

Slovenski avtorji na Animateki Ex passu, Mala zvezda in Zid vzdihljajev

Katja Čičigoj

»Želja po ustvarjanju animiranih filmov je verjetno v navdušenju nad sposobnostjo animacije, da oživilja neživo,« o svoji motivaciji za ukvarjanje z animacijo pove Anka Kočevar, ki se bo s svojo prvo animacijo – diplomskim delom *Ex passu* – predstavila tudi na Animateki. Podoben motiv verjetno poganja mnoge avtorje animiranih filmov: tako tiste, ki šele začenjajo spoznavati ta medij, npr. Robert Srebrnič, ki bo na Animateko prav tako prinesel svoje diplomsko delo, kot »starega mačka« slovenske animacije Dušana Kastelica, ki bo na Animateki zastopan s svojim *Zidom vzdihljajev*. Kaj je navdušenje omenjenih avtorjev nad gibljivimi podobami spravilo v gibanje?

»Vsebina moje animacije je zelo preprosta, vendar skriva veliko sporočil, ki jih gledalec ob pozornem gledanju iz zgodbe lahko razbere,« o svoji *Mali zvezdi* zapiše Srebrnič. Podobno interpretacijo svojega diplomskega dela prepušča občinstvu Anka Kočevar: v njem »se pojavljajo arhetipi, vseprisotne podobe (ples, hoja, dvojniki ...). Njih interpretacije so odvisne od posameznikov.« Metaforična vsebina obeh avtorjev sovпада s sorodnim pristopom: očitno poreklo diplomantov likovne akademije se pri obeh kaže v vizualni podobi risanih animacij, ki sestoji iz asociacije in montaže osnovnih likovnih elementov, črne ploskve in belih kontur, ki izrisujejo gibanje preprostih človeških figur. Pri mladi avtorici je to gibanje »korak, hoja! .../ naslov, *Ex passu* (lat. iz koraka), pove, kje se je proces nastanka risane filma začel, torej pri animiranju hoje, hkrati pa tudi nakazuje koncept za film: gre za improvizacijo, film ni narejen po vnaprej zastavljenem načrtu, scenariju.« Animacija, ki po njenih lastnih besedah spominja na Matissove slike ali Jamovo *Kolo*, je povsem samostojen avtoričin projekt – sama je ustvarila koncept, risbo, animacijo in glasbo. Več ekipnega dela je morda terjala Srebrničeva animacija, »kombinacija video posnetka s tehniko chromakey in z 2D-gibljivo grafiko,« kakor je o tehniki povedal sam, katere učinek pa je presenetljivo podoben avtoričinemu: »Končni rezultat je bil ta, da sem dobil silhueto podobo igralca, ki je delovala zelo ilustrativno.« Obe animaciji mladih diplomantov s svojo *chiaro-scuro* estetiko in lirično vsebino spominjata na orientalsko slikarstvo; raba glasbe kot sinhronnega elementa in skorajšnjega vodila gibanja, pa utegne asociirati celo na Disneyevo *Fantazijo* (*Fantasia*, 1940). Postopek animacije, ki omogoča svobodno asociacijo osnovnih likovnih elementov, si lahko seveda dovoli veliko svobode s poletom v sanjske in domišljajske svetove – tako lahko npr. transformacija

človeške figure v jato ptic ali zvezd repatico spodbudi tudi svobodni polet gledalčeve domišljije.

Veliko bolj prizemljena pa je Kasteliceva animacija *Zid vzdihljajev*, »srce parajoča in pretresljiva ljubezenska zgodba v barvnem filmu,« kakor se skladno s patetičnim naslovom ironično samonajavi skoraj črno-bela animacija v uvodni špici, ki spominja na črno-beli nemi film. Če pri omenjenih mladih avtorjih človeške figure metaforično »sublimirajo« v drugačne načine eksistence, v *Zidu vzdihljajev* sanjarijo psi. Čeprav sam Kastelic »riše stripe že od svojega tretjega leta,« pa je tokrat produciral in režiral Šinkovčevu animacijo istoimenskega stripa Tomaža Lavriča. Stripovsko poreklo ni očitno le v vizualnem stilu (poudarjene konture karikiranih antropomorfnih pasjih figur), temveč tudi v vinjetni zgradbi animacije. Kakor v nagraveni *Čikorji an Kafe* (2008) se Kastelic loti ljubezenske tematike na neklíšejski način. S humornim pretiravanjem in prenosom iz medija filma v medij animacije, iz človeškega v pasji svet, ravno destruiira romantične klišeje platonske ljubezni filmskih melodram: »Psi pač svojih sonetov ne pišejo s črnilom na papir, ampak s curki urina na vogale hiš. In kdo ve, kaj vse je zapisano v njih!«

Utopični polet domišljije ali cinična in humorna prizemljitev – animacija kot sprostitvev statičnih likovnih podob v gibanje lahko res poteka v vse smeri.



**Nouvelle Vague
kot paradigma
umetniškega filma**
*50 let francoskega
novega vala*

Dare Pejić

Jean-Paul Belmondo, Nori Pierrot

Obletnica francoskega novega vala ne more biti samo vzrok za praznovanje niti za žalovanje za dediščino filmskih podob prejšnjega stoletja, ki so se do danes že usidrale v kanon filmskega pogleda. Je predvsem spominjanje na obdobje (relativno kratke zgodovine filmske umetnosti), ki je v najbolj plodni epizodi naplavilo predvsem svobodnejše filmske forme in uveljavilo umetniško vlogo režiserja kot nosilca ustvarjalnega procesa. Novosti, ki jih je v estetiko filmske govorice vneslo skoraj sto francoskih debitantskih režiserjev in režiserk konec petdesetih let prejšnjega stoletja, nimajo uradnega začetka, še manj je usmeritev tako raznolikih filmskih praks možno zamejiti s kakšnim določenim datumom. Za konvencionalne potrebe linearnega in v času napredujočega pisanja zgodovine filma je bilo za simbolno »rojstvo« novega vala določeno leto 1959. Tega leta je bila namreč na canskem filmskem festivalu nagrada za najboljšega režiserja podeljena celovečernemu prvencu *Štiristo udarcev* (Les quatre cents coups) mladega cinefila François Truffaut, ki je bil leto poprej zaradi protesta uprave festivala umaknjen z mesta festivalskega poročevalca za revijo *Cahiers du cinéma*. Razlog za protest je bil več kot le spor med staro in novo generacijo filmarjev ter cinefilov – Truffaut je še z ostalimi filmskimi kritiki napadel etabrirano tradicijo francoskega »kvalitetnega filma«, ki je temeljila na zvezdniškem sistemu priljubljenih igralcev, pretiranem poudarjanju zgodbe ter večinoma studijskemu načinu snemanja.

Koliko novega je bilo v valu, ki je pljusnil daleč onkraj svojih nacionalnih meja in navdihnil številne kinematografije, od Velike Britanije s *Free Cinema*, *Undergrounda* v ZDA do japonskega novega vala? Mar ni filmska govorica novega vala, osvobodjena tradicionalnih form, s tem, ko se namesto v studio poda s kamero na ulice, ko namesto profesionalnih igralcev idealizira naturščike in ceni eksperimentiranje z režijo, pravzaprav vrnitev k značilnim primarnih, napol dokumentarističnih zapisov iz zgodovine filma? Denimo sprehodi s kamero v roki po pariških ulicah v kulturnem *Do zadnjega diha* (A bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard) ali pripoved Chrisa Markerja v *Mestu slovesa* (La Jetée, 1962) z zgodbami v negibnih fotografijah, ki na ravni vizualnega registra ustvarja neposredne sorodne značilnosti z medijem fotografije, iz katere je film kasneje napravil »gibljive slike«. Kar je novo za ustvarjalce novega vala, je naposled obujanje prvin avtorskega pristopa, ko nabrušeno nalivno pero angažiranega intelektualca pri refleksiji družbe zamenja objektiv kamere. V tradicionalnem pojmovanju *auteur* v francoski filmski kritiki in politiki avtorja, ki se je oblikovalo s pomočjo revije *Cahiers du Cinéma*, je v »kritičnem napadu« pomenil nov način gledanja filmov ter transgresijo avtorja s svojo določeno biografijo, zgodovino in psihologijo. Politiko avtorja (*la politique des auteurs*) je prvi oznanil Truffaut z namenom, da bi dotedanjo »kvaliteto« francoskih filmov zoperstavili kritiki in bi namesto vloge scenarista poudarjali vlogo režiserja kot avtorja. Glavna imena novega vala (Godard, Truffaut, Rohmer in Rivette), ki veljajo za kanon sredi kopice do danes spregledanih imen, so avtorske poteze v filmskih podobah kot pozorni cinefili iskali tudi pri drugih, denimo pri Hitchcocku, Bergmanu, Fordu

ali Douglasu Sirku. V izogib nesporazumom zapišimo, da je francoski novi val nemogoče enačiti z notnim modelom filmske reprezentacije niti niso tovrstni model »linearne« ali »klasične« reprezentacije iskali pri ostalih, recimo holivudskih ali evropskih filmskih sistemih. S teoretsko podmeno, da je film mogoče misliti in ne samo gledati, je vpliv avtorjev na teorijo filma prisoten še danes, in sicer v tisti meri, ko na filme ne gledamo samo kot na odseve podob zunanjega sveta, temveč prav skozi sam proces nastanka teh podob.

Naslednja podmena, iz katere so izhajali cinefili okrog revije *Cahiers du Cinéma*, je bila njihova praktična zavezanost filmski produkciji in filmsko opismenjevanje – večinoma je šlo za režiserje, scenariste in producente, ki so se filma lotevali od »znotraj«, na stolih v kinu in za kamero, ter politiko avtorja razumeli predvsem kot načelo ali držo, skratka politiko. Hkrati s tem se je v francoski družbi začel spreminjati odnos do filma – film, ki je dotlej spadal pod ministrstvo za industrijo in trgovino, je prešel pod upravo ministrstva za kulturo pod taktirko ministra Andréja Malrauxa. Francoski film ni bil več potrošna dobrina, temveč umetniški izdelek z avtorsko vizijo in državnimi subvencijami. Filmski produkt, torej umetniško delo, ki se ga interpretira zgolj po svoji umetniški vrednosti, ne presega načel novovalovskih intencij, ko iz današnje perspektive opazujemo kinematografijo v globaliziranem svetu kapitala. Holivudski film kot zgolj »odsev« kapitalističnega sistema ali avtorski film kot zgolj »odsev« umetniške vizije spregleda napotilo nemškega teoretika Walterja Benjamina in njegov poudarek, da literarnega – in s tem umetniškega dela nasploh – ne obravnavamo zgolj kot odsev produkcijskih razmerij, temveč predvsem kot nekaj, kar se vselej že uvršča v ta razmerja. Umetniški film v Benjaminovi materialistični interpretaciji dejanskosti tako postane sredstvo s potencialom politične emancipacije, ko spregovori o zmožnostih filma kot prispevka za pospešeno revolucionarno kritiko predstaviteljstva o umetnosti in družbi, čeprav so francoskim novovalovcem očitali prav medlost odziva na aktualne kolonialistične apetite v Alžiriji. Vendarle je francoski novi val naplaval nekatere izmed progresivnih filmov, ki so se skozi reprezentacijo lotevali spremeniti status filmske podobe in odnosa do sedme umetnosti nasploh: »*Ne pravilna podoba, temveč prav podoba!*« se je glasil notorični Godardov izrek, s katerim je podoba zagrabil dobesedno. Ne zgolj v pomenu avtorske podobe kot ustvarjalnega dejanja, temveč podobo kot idejo, odvisno od gibanja, časa in trenutka, ko lahko zamaje tudi samo kinematografsko prakso, medij filma in njegov status v družbi.

»Kršitve« ustaljenih filmskih norm pri podajanju zgodbe, snemalnih pravil v obliki nepovezane naracije, montažnih rezov za ustvarjanje novih podob, kadrov-sekvenc, pregrešnih pogledov protagonistov naravnost v kamero ali razgalitev kinematografskega aparata nosilcu pogleda, gledalcu samemu, tovrstna vizualna mobilizacija omogoči ozaveščanje moči filmske podobe, ko le-ta vrne pogled in zre tudi vanj. Ne kot absolut zapovedanega statusa filmske podobe niti kot zgolj

ena od programskih zahtev francoskega novega vala, marveč kot možna paradigma umetniškega filma in njegove vloge v sodobni družbi.



Orfej



Zaliv angelov



Srečno, Baltazar

Festival gejevskega in lezbičnega filma: o politiki identitete

Dare Pejić



Die Bettwurst

Letošnji festival sovпада s 25. obletnico uradne ustanovitve gejevskega in lezbičnega gibanja, ki je takratne aktiviste v orwellowskem letu 1984 postavilo med znanilce novih transgresivnih gibanj slovenske ter jugoslovanske civilne družbe. Jubilejno leto festivala je priložnost za refleksijo sedanjega položaja gejevske in lezbične reprezentacije v filmskih podobah. Vprašanje, naslovljeno iz aktualne perspektive, pa se glasi, koliko lahko še stavimo na politiko, zasnovano zgolj na družbeno marginalizirani spolni identiteti, ki se manifestira skozi (pozitivne) reprezentacije, medtem ko je stereotipizirana medijska podoba geja in lezbijke z eksploatacijo »žanra« postala docela brez substance in depolitizirana? Skratka, ali lahko računamo na to, da je t. im. »gejevski« ali »lezbični« film najboljše, kar se lahko pričakuje od homoseksualcev?

Gejevske in lezbične reprezentacije na filmu imajo že nekaj časa svoje uradne in poluradne zgodovine – letošnje bodo na festivalu posvečene Boštjanu Hladniku in Vojku Duletiču. Zgoščen pregled zgodovine filmskih upodobitev homoseksualnosti na celuloиду je poskus konstrukcije specifične družbeno-kulturne taksonomije. Predlaní je na FGLF tovrstni vpogled v filmsko zgodovino predstavil berlinski novinar Axel Schock, sicer avtor leksikona *queer* filma. Eden prvih filmov z odkritim gej likom, *Drugačen kot vsi ostali* (Anders als die Andern, 1919), je delo režiserja Richarda Oswalda, čeprav je film s prihodom nacistov na oblast dočakala klavrna usoda, saj so večino kopij uničili. Paul Körner (Conrad Veidt) iz omenjenega filma je torej po vsej verjetnosti prvi gej lik v zgodovini filma, v njem pa zaradi svoje istospolne usmerjenosti nastopa kot žrtev preračunljivega izsiljevanja.

Veliko bolj neposredno in napol gverilsko strategijo filmskega aktivizma je v svojih zgodnjih filmih za časa politične emancipacije *glbtq* gibanja konec šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih uporabljal neodvisni režiser latvijskega rodu, Holger Mischwitzki, sicer bolj znan pod imenom Rosa von Praunheim. V svojem najbolj razvpitem filmu *Ni perverzen homoseksualec, ampak situacija, v kateri živi* (Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt, 1970) že s samim dialektičnim preobratom v naslovu nakaže, da portrete gejev v Zahodni Nemčiji karikira z namenom družbeno angažirane kritike, kar je bil hkrati svojevrsten kontra-kulturni upor zoper meščansko samozadostno kulturno produkcijo. V filmu *Die Bettwurst* (1971) prikaže parodijo ljubezenskega razmerja, kjer je Dietmar docela stereotipno feminiziran (anti)junak, ki se povsem zlije z razredno moralo svoje groteskno malomeščanske družice Luzi. Še bolj neposreden je prikaz razrednega izkoriščanja v Fassbinderjevem filmu *Nasilje svobode* (Faustrecht der Freiheit, 1974), kjer je zaplet prepleten skozi nesrečno ljubezensko zgodbo med buržujem Eugenom in proletarskim zabavljajem Franzem »Foxom« Biberkopfum, ki ga z imenom svojega alter ega igra Fassbinder sam. Fassbinder problematiko homoseksualnosti niti v najmanjši meri ne problematizira, temveč jo celo dosledno ignorira, kar ob izidu filma povzroči precej kritik s strani gejevskih aktivistov. S takšno akutno odsotnostjo problematizacije gejevske

reprezentacije identitete v družbi, si je film za razkrivanje političnega sporočila najbolje ogledati skozi *queer* očala.

Deficit reprezentacij podob *glbtq* skupnosti v mainstream ali komercialnih kinematografijah že davno ne zapolnjujejo samo festivali gejevskega in lezbičnega filma, čeprav imajo, tako kot ljubljanski, to prednost, da »zainteresirano« javnost pritegnejo s festivalskim inventarjem in spremljevalnim programom. Če je svoje poslanstvo politične emancipacije nadomestilo s pregledom gejevskih in lezbičnih tematik sosednjih kinematografij in s splošnim festivalskim trendom prikaza kinematografij z vzhoda (na letošnjem FGLF so na ogled filmi tajvanske, japonske, argentinske, madžarske in romske produkcije), je apolitično sporočilo toliko bolj znamenje današnjega časa, ko je strategije upora očitno mogoče misliti zgolj s politiko identitete. **Michel Foucault, ki ga je posvojila tudi queer-teorija, je seksualnost v zgodovinskem pregledu izpostavil kot izum devetnajstega stoletja in njeno nastalost razlagal z obstojem vednosti in znanosti o spolnosti (scientia sexualis). Izpeljava homoseksualnosti iz znanstvenega diskurza seksualnosti 19. stoletja iz homoseksualca po Foucaultu napravi za »vrsto«.**

Letošnji gost festivala Jochen Hick, režiser dokumentarca *Vzhod/Zahod – seks in politika* (East/West – Sex & Politics, 2008) o položaju *glbtq* manjšin v Rusiji in aktualnega filma *Dobri Američan* (The Good American, 2009) o hamburškem prostitutu v Ameriki, odklanja oznako gej režiserja. Po njem bi to pomenilo, da bi se tudi *straight* režiserji potemtakem morali oklicati za *hetero* režiserje. Preseganje politike identitet v queer-teoriji v heteronormativni družbi pomeni predvsem transgresijo politike na podlagi družbene in ne izključno seksualizirane identitete. Torej, František Čap – gej, ki je posnel hetero romantično komedijo, in Čeh, ki je posnel enega najbolj gledanih slovenskih filmov. Nič čudnega, da je bila *Vesna* takšen filmski hit.



Otrok riba

25. festival gejevskega in lezbičnega filma bo letos do 6. decembra potekal v Slovenski kinoteki, koprskem MKC in celjskem kinu Metropol.

Top 10 preteklega desetletja

BLIŽNJE IN DALJNE SODELAVCE EKRANA SMO MED PRIPRAVLJANJEM ZADNJE LETOŠNJE ŠTEVILKE ZAPROSILI ZA NJIHOV IZBOR DESETIH »NAJ« FILMOV DESETLETJA. KRITERIJ, ALI BO ŠLO PRI TEM ZA NAJLJUBŠE, NAJBOLJ ZANIMIVE, NAJBOLJ VZNEMIRLJIVE, NAJVPLIVNEJŠE, NAJPOMEMBNEJŠE ALI KAKO DRUGAČE »NAJ« FILME, SMO PREPUSTILI VSAKEMU POSAMEZNIKU, KOT TUDI ODLOČITEV, ALI BODO SVOJ IZBOR OŠTEVILČILI, KOMENTIRALI ALI RAZVRSTILI KAKO DRUGAČE. KLJUB TEMU, DA JE ČAR TOVRSTNIH LESTVIC PRAV V SLADKI MUKI IZLOČANJA FAVORITOV, PA JE BILO NEKAJ MALEGA TOLERANCE PRI KOLIČINI. PREDSTAVLJAMO TOREJ BOLJ ALI MANJ OSEBNE LESTVICE FILMOV, KI SO ZAZNAMOVALI GLEDALSKO IZKUŠNJO PRETEKLEGA DESETLETJA.

ZEMIRA ALAJBEGOVIĆ

- *Plesalka v temi* (Dancer in the Dark, 2000, Lars von Trier)
- *Kandahar* (Safar e Ghandehar, 2001, Mohsen Makhmalbaf)
- *Prostor za zemlji* (Mesto na zemle, 2001, Artour Aristakisjan)
- *Govori z njo* (Hable con ella, 2002, Pedro Almodóvar)
- *Krvava nedelja* (Bloody Sunday, 2002, Paul Greengrass)
- *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)
- *Dogville* (2003, Lars von Trier)
- *Marija Antoaneta* (Marie Antoinette, 2006, Sofia Coppola)
- *Zadnji škotski kralj* (The Last King of Scotland, 2006, Kevin Macdonald)
- *Perzepolis* (Persepolis, 2007, Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi)
- *Črnci* (Crnci, 2009, Goran Dević, Zvonimir Jurić)

ŠPELA BARLIČ

- *Veter nas bo odnesel s seboj* (Bad ma ra khahad bord, 1999, Abbas Kiarostami)
- *Razpoložena za ljubezen* (Fa yeung nin wa, 2000, Wong Kar Wai)
- *Učiteljica klavirja* (La pianiste, 2001, Michael Haneke)
- *Mulholland Dr.* (2001, David Lynch)
- *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)
- *Vrnitev* (Vozvrščenje, 2003, Andrej Zvjagincev)
- *Vsiljivec* (L'intrus, 2004, Claire Denis)
- *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005, David Cronenberg)
- *Tiha svetloba* (Stellet licht, 2007, Carlos Reygadas)
- *Božična zgodba* (Un conte de Noël, 2008, Arnaud Desplechin)

ALEŠ BLATNIK

Lestvica ni preferenčna, temveč po abecednem redu izvornih naslovov.

- *28 dni pozneje* (28 Days Later ..., 2002, Danny Boyle)
Mojstrska DV-revitalizacija zombie žanra.
- *American Movie* (1999, Chris Smith)
Ganljiv dokumentarni vpogled v res pravo gverilsko filmanje in boj za obstoj; v Evropi viden šele v tem desetletju.
- *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)
Prepletana moralka, polna interpretacij, izvrstno zmiksana v žanrski film, ki gledalca nemalokrat pošlje v ...
- *Pošastno* (Cloverfield, 2008, Matt Reeves)
Film, ki je redefiniral pravila filmske promocije, hkrati pa v svet visokih proračunov vpeljal youtube estetiko.
- *Gran Torino* (2008, Clint Eastwood)
Baje zadnji Eastwoodov nastop pred kamerami. Primeren, povzemajoč zaključek izjemne igralske kariere.
- *Človek grizli* (Grizzly Man, 2005, Werner Herzog)
Kulminacija herzogovskih »junakov«, zmontirana iz avtobiografskih posnetkov.
- *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005, David Cronenberg)
Nihče zares ne pozna nikogar.
- *The Hurt Locker* (2008, Kathryn Bigelow)
Če bi Schrader in Scorsese snemala *Taksista* v Iraku in za sodobne čase, bi bil nekako takšen.
- *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)
Vizualno in konceptualno impresiven film, ki cinično zavrne hollywoodsko formo srečnega konca s tem, da je konec srečen

izključno zaradi forme.

- *V petek zvečer* (2000, Danijel Sraka)

Je komentar sploh potreben? Pionirska klasika slovenske filmske gverile, snemana še na filmski trak.

ŽIVA EMERŠIČ

Moja (zelo) osebna lestvica.

1. *Učiteljica klavirja* (La pianiste, 2001, Michael Haneke)
2. *Krog* (Dayereh, 2000, Jafar Panahi)
3. *Krvava nedelja* (Bloody Sunday, 2002, Paul Greengrass)
4. *Ruski zaklad* (Russkiy kovcheg, 2002, Aleksandr Sokurov)
5. *Japonska* (Japon, 2002, Carlos Reygadas)
6. *Mesto greha* (Sin City, 2005, Frank Miller in Robert Rodriguez)
7. *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood)
8. *Mož brez preteklosti* (Mies vailla menneisyttä, 2002, Aki Kaurismäki)
9. *Zlomljeni objemi* (Los abrazos rotos, 2009, Pedro Almodovar)
10. *Elitni vod* (Tropa de Elite, 2007, José Padilha)

ANDREJ GUSTINČIČ

- *Rekvijem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000, Darren Aronofsky)
- *Mulholland Dr.* (2001, David Lynch)
- *Izkoristek časa* (L'emploi du temps, 2001, Laurent Cantet)
- *Telets* (2001, Aleksandr Sokurov)
- *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood)
- *Punčka za milijon dolarjev* (Million Dollar Baby, 2004, Clint Eastwood)
- *Gora Brokeback* (Brokeback Mountain, 2005, Ang Lee)
- *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)
- *Senca preteklosti* (A History Of Violence, 2005, David Cronenberg)
- *Mogočnejš* (Il divo: La straordinaria vita di Giulio Andreotti, 2008, Paolo Sorrentino)

TOMAŽ HORVAT

Bibličnih 12, brez vrstnega reda.

- *Battle Royale* (2000, Kinji Fukasaku)
V vseh pogledih mojstrovina stare legende Fukasakuja. Najboljši film lestvice.
- *Stari* (Oldboy, 2003, Chan-wook Park)
Še ena, tokrat mlajšega mojstra Parka. Drugi najboljši film lestvice.
- *Črna knjiga* (Zwartboek, 2006, Paul Verhoeven)
Stari maček Verhoeven doma na Nizozemskem spet dela klasike. Presunljivo. Film, po katerem je videti *Schindlerjev seznam* skoraj kot komedija.
- *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Ethan & Joel Coen)
Vsaj en film bratov Coen se pa ja mora znajti na taki lestvici.
- *Noč neumnih mrtvecev* (Shaun of The Dead, 2004, Edgar Wright)
Najboljša komedija desetletja, ki je obenem še hudo revitalizirala zombi žanr.
- *Dogville* (2003, Lars von Trier)
Na listi zaradi izjemnega scenarija. Prav tako je tudi eksperimentalna izvedba, čeprav diskutabilna.

- *Cocaine Cowboys* (2006, Billy Corben)

V poplavi vedno boljših dokumentarcev, kokainski kavboji izstopajo zaradi svoje filmske tematike. Pravi in še hujši *Brazgotinec* na ulicah Miamijsa ... in to v podobi ženske! Griselde si res ne bi želeli srečati.

- *Dvojna igra* (The Departed, 2006, Martin Scorsese)

Martin je končno dobil svojega oskarja, mi pa novo gangstersko klasiko.

- *Ubila bom Billa 1&2* (Kill Bill: Vol. 1&2, 2003 & 2004, Quentin Tarantino)

Kaj reči ... Tarantino še vedno seka.

- *Izo* (2004, Takashi Miike)

V Miikejevem nečloveškem opusu je težko najti favorita. A ko se Izo odpravi na obračun s človeško civilizacijo in z njenimi avtoritetami, mu gromko ploskamo z eno roko...

- *Bubba Ho-tep* (2002, Don Coscarelli)

Ostareli, impotenten Elvis in sam, po kirurški operaciji zdaj črn, J.F.K. se iz doma ostarelih borita proti oživeli mumiji. Boljše ne gre. Bruce Campbell pa je itak najboljši filmski Elvis vseh časov ...

- *Memento* (2000, Christopher Nolan)

Zakaj je že ta film na lestvici? Sem pozabil, a vem, da mora tu nekje biti ...

BOJAN KAVČIČ

Deset »odtrganih«, ki so zaznamovali desetletje.

- *Pljuni in jo stisni* (Snatch, 2000, Guy Ritchie)

Gangsterska farsa, posneta z izjemnim občutkom za kombiniranje tarantinovske nezmernosti, montypythonovskega smisla za bizarnost in absurd ter burleskne kaotičnosti v slogu bratov Marx.

- *Rekvijem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000, Darren Aronofsky)

Sugestiven splet trdega realizma in domala abstraktnega sloga inscenacije, subjektivne kamere, domišljene kompozicije posnetka in bliskovite montaže.

- *Bojevnik in princesa* (Der Krieger und die Kaiserin, 2000, Tom Tykwer)

Precizno aranžirana igra drobnih, a usodnih naključij, ki junake prisili, da se odlepijo od realnosti in se prepustijo virtualnosti filmske pripovedi.

- *Učiteljica klavirja* (La pianiste, 2001, Michael Haneke)

Filigransko stopnjevanje nelagodja, izvirajočega iz precizne tematizacije nasprotij, hladnega perfekcionizma in srditega mazohizma, umetniške nadutosti in seksualne zatrtosti, večplastnih podob in mračnega humorja.

- *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles)

Skoraj dokumentaristično prepričljiva pripoved o grozljivem spoju revščine in nasilja v brezupnih razmerah socialnega geta, kjer napol goli otroci smrtno resno igrajo gangsterje.

- *Govori z njo* (Hable con ella, 2002, Pedro Almodóvar)

Almodóvarjevska pripoved, kjer se vloge protagonistov in problemi podvajajo in prepletajo, le da junaki niso obremenjeni zgolj s fantazmami, marveč vsaj toliko z neizbežnimi travmami.

- *Dogville* (2003, Lars von Trier)

Demonstracija izjemne pripovedne tehnike, ki gledalca že po nekaj minutah prisili, da pozabi na odrski minimalizem in scenski simbolizem prizorišča in se preda dogajanju do konca.

- *Otrok* (L'enfant, 2005, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Mojstrovina minimalističnega realizma in »socialnega dokumentarizma«, ki raje stavi na avtentičnost kot na dvomljive čare sofisticirane, skonstruirane filmske magije.

- *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Ethan in Joel Coen)

Srhljiva, premišljeno inscenirana drama o nasilju z vonjem po vesternu, ki izkorišča kontrast med spokojno vsakdanjostjo podeželskega okolja in nasilnostjo jalove zločinske akcije.

- *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino)

Mojstrsko izpeljana vojna groteska, prežeta z žanrskimi in s slogovnimi aluzijami ter s citati, ki se spektakularno konča z uspešnim atentatom na Hitlerja in druge veljake tisočletnega rajha.

INGRID KOVAČ BRUS

- *Intimnost* (Intimité, 2001 Patrice Chéreau)

- *Verska vzgoja* (L'ora di religione/Il sorriso di mia madre, 2001 Marco Bellocchio)

- *Učiteljica klavirja* (La pianiste, 2001, Michael Haneke)

- *Mož brez preteklosti* (Mies vailla menneisyttä, 2002, Aki Kaurismäki)

- *Ure do večnosti* (The Hours, 2002, Stephen Daldry)

- *Podnebje* (Iklimler, 2006, Nuri Bilge Ceylan)

- *Rekvijem za Billyja the Kida* (Requiem for Billy the Kid, 2006, Anne Feinsilber)

- *4 meseci, 3 tedni, 2 dneva* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007, Cristian Mungiu)

- *Perzepolis* (Persepolis, 2007, Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud)

- *Božična zgodba* (Un conte de Noël, 2008, Arnaud Desplechi)

MATIC MAJČEN

Filmi so v kronološkem zaporedju.

- *Memento* (2000, Christopher Nolan)

Preprost narativni eksperiment, ki mu uspe z vsakim prizorom na novo odkriti filmsko umetnost.

- *Werkmeisterova harmonika* (Werckmeister harmóniák, 2000, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

Simbolizem epskih razsežnosti, turbobno distopično vzdušje in velik kit na glavnem trgu – film, ki že v besedah zveni fantastično.

- *Mulholland Dr.* (2001, David Lynch)

Dve uri in pol, ki sta poskrbeli za nekaj najboljšega filmsko-teoretskega mišljenja v tem desetletju.

- *Ruski zaklad* (Ruskiy kovcheg, 2002, Aleksandr Sokurov)

300 let ruske zgodovine odpre vrata digitalni dobi 21. stoletja v 96 nepozabnih minutah čistega filmskega razodetja.

- *Slon* (Elephant, 2003, Gus Van Sant)

Van Sant zamahne z roko Moorovim dokumentarističnim potegavščinam in v nekaj preprostih kader-sekvencah povrne vero v moč filma.

- *Pet obstrukcij* (De fem benspænd, 2003, Jørgen Leth in Lars von Trier)

Učna ura iz filmskega mišljenja in etike s strani danskega provokatorja ponudi več, kot o tem izvemo iz filmskih učbenikov.

- *Česke sanje* (Český Sen, 2004, Vít Klusák in Filip Remunda)

Še ena tranzicijska zgodba, ki so jo slovenski filmarji zamudili posneti.

- *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)

Avstrijski avtorji so se v minulem desetletju brez usmiljenja lotili prikazovanja moralnega razkroja zahodnih družb in tukaj je najprodnornejši izmed njih dosegel svoj vrh.

- *Skafander in metulj* (Le scaphandre et le papillon, 2007, Julian Schnabel)

Baubyjevo knjižno delo je eno redkih, ki ima vizualno razsežnost že *a priori* vpisano v sebi, slikar Schnabel pa je poskrbel, da se tudi iz filma cedita mleko in med.

- *Rembrandtov »Obtožujem«* (Rembrandt's J'accuse, 2008, Peter Greenaway)

50 zgodb, ki jih Greenaway razbere iz ene same negibne podobe predstavlja prav toliko argumentov v prid njegovi tezi o plehkosti sodobnega vizualnega izražanja.

- *Temni vitez* (Dark Knight, 2008, Christopher Nolan)

Konzervativno-desničarski holivudski spektakel v najboljšem pomenu besede, z vsemi posthumnimi projekcijami in z miti iz zoodrja, ki mu bodo za povrh zagotovili še kulten status.

- *Okrožje 9* (District 9, 2009, Neill Blomkamp)

Unikatno soočenje računalniških inovacij in znanstvenofantastičnega realizma, ki pokaže, da bi vesoljci na tem planetu vendarle bili samo še en kulturni, etnični in rasni Drugi.

PATRICIJA MALIČEV

Deset filmov desetletja je preobsežna omejitev. Urednikova navodila je treba »zjhati.« Nič novega, nenavadnega. Zato sem dodala: naštej v treh minutah. Brez sleparjenja. In vrstni red ne šteje.

- *Mary* (2005, Abel Ferrara)

Abel razume bistvene reči. Kralj New Yorka. In Jeruzalema.

- *The Heart Is Deceitful Above All Things* (2004, Asia Argento)

Kaj se zgodi, ko Evropejka razloži Američanom Ameriko. Bravo, Asia. Posneto po izjemni knjižni predlogi Laure Albert.

- *A Cock and Bull Story* (2005, Michael Winterbottom)

Tristram Shandy, moj junak. Katera mona je rekla, da Sternovega romana ni moč ekranizirati?!

- *9 orgazmov* (9 Songs, 2004, Michael Winterbottom)

Winterbottom. Še enkrat. Prava ljubezen je seks na glasbo.

- *The Nomi Song* (2004, Andrew Horn)

Ker je bil čas, da se kdo spomni na Klauza.

- *Letter From a Yellow Cherry Blossom* (Tsuoku no dansu, 2003, Naomi Kawase)

Zaradi tega filma sem se skregala z režiserko Naomi Kawase. Potem sva postali prijateljici. Zdaj vem, da umiranje ne pozna principov.

- *Destricted* (2006)

Usodna privlačnost: umetnost in spolnost.

- *Gambling, Gods and LSD* (2002, Peter Mettler)

Peter, Goethe za kamero.

- *Ruski zaklad* (Russkiy kovcheg, 2002, Aleksandr Sokurov)

»Poglejte ... povsod je morje. Usojeno nam je, da večno plujemo.« Mama = Ermitaž. En posnetek.

- *Max Frisch, Citoyen* (2008, Matthias von Gunten)

Tak. Tak. Tak. Zakaj pisati? Osebna zgodovina 20. stoletja. Resnice ni

mogoče kazati. Mogoče si jo je le izmisliti.

Trajalo je veliko dlje. Desetkrat dlje. Nič nenavadnega – zaradi vsega, kar ti filmi so

MIHA MAZZINI

Kar se spomnim na hitro, brez vrstnega reda, je:

- *La Luz Prodigiosa* (2003, Miguel Hermoso)

- *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)

- *Gospod Horten* (O'Horten, 2007, Bent Hamer)

- *Priče* (Svjedoci, 2003, Vinko Brešan)

- *Govori z njo* (Habla con ella, 2002, Pedro Almodovar)

- *Smrt gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lazarescu, 2005, Cristi Puiu)

- *4 meseci, 3 tedni, 2 dneva* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile, 2007, Cristian Mungiu)

- *Za vedno Lilja* (Lilya 4-ever, 2002, Lukas Moodysson)

- *Avgustovsko kosilo* (Pranzo di ferragosto, 2008, Gianni di Gregorio)

- *Čudežno potovanje* (Spirited Away, 2001, Hayao Miyazaki)

Drugi so kolikor toliko znani, zato komentar samo k prvemu napisanemu. Obstaja poseben filmski podžanr, ki bi ga lahko imenovali »poezija ti osmisli in reši življenje«, in vedno sem bil popolnoma prepričan, da v tem žanru ni mogoče narediti drugega, kot ogabeno kič, pacarijo à la *Društvo mrtvih pesnikov* in podobno. Potem pa dobim v roke ta španski film in ... wow! Še sedaj me boli, kako zelo prezrt in pozabljen je. Tolaži me le to, da ga potem lahko včasih posodim kaki osebi, ki se mi zdi ogleda vredna in potem jo prosim, naj nikakor, ampak nikakor ne išče po internetu podatkov o tem filmu, celo gugla naj ne, ker bo vsaka recenzija ali celo omemba spoiler, ki bo uničil velik del učinka, in tisti, ki poslušajo, vrnejo film široko odprtih oči - wow! Skratka, film, ki mi je podrl predsodek, da obstajajo žanri, za katere ni mogoče napisati izjemnega scenarija.

In potem nisem mogel verjeti, da se od ameriških spomnim edino *Rekvijema za sanje* (Requiem for a Dream, 2000, Darren Aronofsky), a se mi je zdelo, da je starejši – pa ni.

Šel sem gledat razne lestvice in dodajam še dva:

Stranpota (Sideways, 2004, Alexander Payne)

Daleč od nebes (Far from Heaven, 2002, Todd Haynes)

Kar precej pove o sodobnem Holivudu, meni ali pa o obeh ...

MAX MODIC

Deset plus eden: jagodni filmski izbor minulega desetletja po abecednem vrstnem redu.

- *Brez poti domov* (No Direction Home: Bob Dylan, 2005, Martin Scorsese)

Mladostni portret vase zaprtega Boba Dylana, ki tokrat govori, se smeje in izpoveduje – posebej za starega dobrega Martyja, ki po *Dobrih fantih* ni posnel nič, kar bi temu seglo do kolen.

- *Casino Royale* (2006, Martin Campbell)

Špion Njenega veličanstva ujame korak s časom ter obračuna z lastnimi klišeji. Tour de force, ki ga marsikateri klasičen filmski lik ne bi preživel. Ampak Bond ni klasičen filmski lik.

• *Gran Torino* (2008, Clint Eastwood)

Zadnji veliki ameriški filmar odgovarja na ultimativno žanrsko vprašanje, kako bi se Umazani Harry žvilj v predmestno idilo, če bi dočakal penzijo. Silovito in nepozabno.

• *Klub golih pesti* (Fight Club, 1999, David Fincher)

Nihilizem se sprevača v anarhizem, ta pa preraste v teroristični boj za novi svetovni red. Ameriški sen umira v ekstazi. Remek delo o civilizaciji, samoti in norosti – v tem vrstnem redu.

• *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005, David Cronenberg)

Malo mesto je pravšnji kraj za zdravljenje velikih skrivnosti, ki jim ni dano spati. Maščevanje tokrat ni sladko, marveč avtomatično.

Cronenbergova ponotranjena mojstrovina.

• *Sestavljanje groze* (Saw, 2004, James Wan)

Uradno rojstvo *torture porna* kot novega podžanra v univerzumu groze, gorja in gravža. Boli, ko gledaš prvič, boli, ko gledaš tretjič ali petič in boli, ko izveš, da snemajo že sedmi del.

• *Stari* (Oldboy, 2003, Chan-Wook Park)

15 let samote, milijon vprašanj, ena sama ljubezen in twist, ki resnično šokira. Biser korejske kinematografije, ki bi ga lahko posneli tudi v Sloveniji. Ampak ga na srečo niso.

• *300* (2006, Zack Snyder)

Švic, testosteron in Šparta. Brilljantno filmsko branje Millerjevega stripa o tristotih Špartancih, ki zdesetkajo milijonsko perzijsko vojsko. Morda najboljši film minulega desetletja.

• *Varuhi* (Watchmen, 2009, Zack Snyder)

Stripovska ekranizacija, ki sem jo čakal skoraj četrto stoletja. Kar iz ljudi dela supereroje, je le zbirka socialnih špekulacij in političnih napak, ki jih sami pomagajo ustvarjati.

• *Znotraj* (À l'intérieur, 2007, Alexandre Bustillo & Julien Maury)

Ginekološki *torture porn*, ki jemlje sapo. Fascinantna žanrska vaja v slogu, brutalna simbioza Žage in slovenskega pojmovanja klasične družine. Evropski film par excellence.

+

• *Fashionistas Safado: Berlin* (2007, John Stagliano)

Izkristalizirana apoteoza fetišističnega pogleda, zmagoslavje pornografske filozofije in HD filmarije z veliko dozo kreativnosti in ljubezni do pikantnih podrobnosti. Štiriinpolurni trdoeroični epos, ki ga je kulturni John »Buttman« Stagliano kar dve leti snemal po berlinskem klubskem podzemlju, predstavlja njegovo življenjsko delo in čisto pravi slikovni pojmovnik ekstremne seksualnosti s poudarkom na neubranljivem šarmu ženskih nog in riti. Obsesivno žanrsko delo, ki ga pilotirajo običajni prvotigaški osumljenci – od Rocca Siffredija in Nacha Vidala do Belladonne in Katsuni, če se dotaknemo samo vrha ledene gore.

SIMON POPEK

Vrstni red po letnicah nastanka.

• *En, dva* (Yi Yi, 2000, Edward Yang)

• *Duhovi z Marsa* (Ghosts of Mars, 2001, John Carpenter)

• *Peklene zadeve* (Infernal Affairs, 2002, Andrew Lau & Alan Mak)

• *Blaženo tvoj* (Blissfully Yours, 2002, Apichatpong Weerasethakul)

• *Ura religije* (L'ora di religione/Il Sorriso di mia madre, 2002, Marco Bellocchio)

• *Los Angeles Plays Itself* (2003, Thom Andersen)

• *Svetlo listje* (Bright Leaves, 2003, Ross McElwee)

• *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005, David Cronenberg)

• *Smrt gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lazarescu, 2005, Cristi Puiu)

• *Tišina pred Bachom* (Die stille vor Bach, 2006, Pere Portabella)

SAMO RUGELJ

Izbor je narejen med filmi z rednega kino sporeda.

• *Memento* (2000, Christopher Nolan)

• *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles)

• *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)

• *Heroj* (Ying xiong, 2002, Yimou Zhang)

• *Punčka za milijon dolarjev* (Million Dollar Baby, 2004, Clint Eastwood)

• *Stranpota* (Sideways, 2004, Alexander Payne)

• *Otrok* (L'enfant, 2005, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

• *Otroci človeštva* (Children of Men, 2006, Alfonso Cuarón)

• *Favnov labirint* (El laberinto del fauno, 2006, Guillermo del Toro)

• *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino)

Posebno nagrado za opus v obdobju 2000–2009 dobi Pixar za vse risanke od *Pošasti iz omare* (Monsters, Inc., 2001, Pete Docter, David Silverman in Lee Unkrich) do *V višave* (Up, 2009, Pete Docter in Bob Peterson). Posebna omemba gre filmu *Gladiator* (2000, Ridley Scott), ki je bil več kot pravšnji film za začetek izdajanja revije *Premiera*.

ZORAN SMILJANIČ

1. *Stari* (Oldboy, 2003, Chan-wook Park)

Ker gre za zastavonošo v hordi ekcesnih, ekstremnih in žlahtno sprevrženih južnokorejskih filmov.

2. *Telesni čuvaj* (Man on Fire, 2004, Tony Scott)

Ker je iz banalne, klišejske in že stokrat prežvečene žanrovske kosti uspel izsesati najbolj slastni kostni mozeg in ker nam je pokazal Mexico City, kakršnega še nismo videli.

3. *München* (Munich, 2005, Steven Spielberg)

Ker je pokazal, da je svet vohunov in mednarodnih zarot popolnoma drugačen od tistega iz drugih filmov in ker je v finalu združil nezdružljivo: mučni orgazem Erica Bane in likvidacijo izraelskih športnikov v Münchnu leta 1972.

4. *Trikrat pokopani Melquiades Estrada* (The Three Burials of Melquiades Estrada / Los Tres Entierros de Melquiades Estrada, 2005, Tommy Lee Jones)

Ker je Tommy Lee Jones edini pravi kavboj stare šole in ker se je na najboljši način poklonil nesmrtnemu Peckinpahovemu filmu *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie*.

5. *Apokalipto* (Apocalypto, 2006, Mel Gibson)

Ker je tako očiščen, redkobeseden in adrenalinski, da smo čisto pozabili, da ga je posnel prenapeti in zadeti fanatik Mel Gibson.

6. *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew Dominik)

Ker je tako počasen, melanholičen in skoraj povsem brez akcije, kot

bi gledali Bergmana na Divjem zahodu.

7. *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007, Joel in Ethan Coen)

Ker je na nov način spregovoril o umiranju starega Divjega zahoda in zatonu vrednot (kar je bila centralna tema ključnih vesternov iz poznih 60. in 70. let) in ker je ohranil nekaj skrivnosti samo zase.

8. *Gran Torino* (2008, Clint Eastwood)

Ker na najboljši možni način zaokroža Eastwoodovo kariero.

9. *Kino Lika* (2008, Dalibor Matanič, po romanu Damirja Karakaša)

Ker Hrvate tako kritično, neusmiljeno in brutalno razgalja, da bi ga Slovenci lahko mirne duše predložili arbitražni komisiji za mejo v Piranskem zalivu kot argument o resnični naturi naših sosedov in ker vsebuje *tisti* prizor z debelo deklico in prašiči, ki ga je tako težko gledati, kot posilstvo v *Nepovratnem*.

10. *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino)

Ker je Tarantino tako debelo, nesramno in nezasišano lagal, kot bi prišel njegov film iz Goebbelsove propagandne delavnice.

GORAZD TRUŠNOVEC

(prekletih 13 preteklega desetletja)

• *Pesmi iz drugega nadstropja* (Sångern från andra våningen, 2000, Roy Andersson)

družba kot prekletstvo

• *Donnie Darko* (2001, Richard Kelly)

osemdeseta kot prekletstvo

• *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)

čas kot prekletstvo

• *Vrnitev* (Vozvrščenje, 2003, Andrej Zvjagincev)

očetovstvo kot prekletstvo

• *Priče* (Svjedoci, 2003, Vinko Brešan)

vojna kot prekletstvo

• *Dogville* (2003, Lars von Trier)

dobrota kot prekletstvo

• *Zadnji udarec* (Match Point, 2005, Woody Allen)

razred kot prekletstvo

• *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)

skrito kot prekletstvo

• *Senca preteklosti* (A History of Violence, 2005, David Cronenberg)

preteklost kot prekletstvo

• *Notranje zadeve* (Inland Empire, 2006, David Lynch)

film kot prekletstvo

• *Tekla bo kri* (There Will Be Blood, 2007, Paul Thomas Anderson)

nafta in religija kot prekletstvo

• *Smrtno varen* (Death Proof, 2007, Quentin Tarantino)

fetiš kot prekletstvo

+

• *Bolečina* (2007, Vojko Duletič)

MATEJA VALENTINČIČ

• *Smrt gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lazarescu, 2005, Cristi Puiu)

• *Dogville* (2003, Lars von Trier)

• *Izkoristek časa* (L'emploi du temps, 2001, Laurent Cantet)

• *Mulholland Dr.* (2001, David Lynch)

• *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)

• *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood)

• *Ubila bom Billa 1, 2* (Kill Bill: Vol. 1&2, 2003/4, Quentin Tarantino)

• *Smrtne objube* (Eastern Promises, 2007, David Cronenberg)

• *Punčka za milijon dolarjev* (Million Dollar Baby, 2004, Clint Eastwood)

• *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino)

DENIS VALIČ

1. *Smrt v provinci Engkanto* (Kagadanan sa banwaan ning mga Engkanto, 2007, Lav Diaz) Preprosto zato, ker Diaz z njim (in z drugimi svojimi deli) več kot zgovorno pokaže, da je tudi po sto letih filma v njem še vedno moč najti povsem samosvoje in nove poti.

2. – vsi ostali

Gran Torino (2008, Clint Eastwood)

Veter nas bo odnesel s seboj (Bad ma ra khahad bord, 1999, Abbas Kiarostami)

Zadnji vlak (Posledniy poezd, 2003, Aleksej German, jr.)

Peron (Zhantai, 2000, Jia Zhang Ke)

Svoboda (La libertad, 2001, Lisandro Alonso)

Divje modro onostranstvo (The Wild Blue Yonder, 2005, Werner Herzog)

Izkoristek časa (L'emploi du temps, 2001, Laurent Cantet)

Zgodba o Marie in Julien (Histoire de Marie et Julien, 2003, Jacques Rivette)

Tropska bolezen (Sud pralad, 2004, Apichatpong Weerasethakul)

Ljubljana je ljubljena (2005, Matjaž Klopčič)

Vsiljivec (L'intrus, 2004, Claire Denis)

Policajevo območje (Police Beat, 2005, Robinson Devor)

GORAN VOJNOVIČ

Ne dvomim, da so bili v prejšnjem desetletju posneti tudi pomembnejši in boljši filmi, a to so naslovi, ki bi si jih želel vsaj še enkrat pogledati, čeprav sem nekatere med njimi videl že nešteto krat.

1. *V ponedeljek zjutraj* (Lundi matin, 2002, Otar Iosseliani)

2. *Izgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003, Sofia Coppola)

3. *En, dva* (Yi yi, 2000, Edward Yang)

4. *Oddaljen* (Uzak, 2003, Nuri Bilge Ceylan)

5. *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)

6. *Werkmeisterova harmonika* (Werckmeister harmóniák, 2000, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)

7. *Pri stricu Idrizu* (Kod amidže Idriza, 2004, Pjer Žalica)

8. *Sinova soba* (La stanza del figlio, 2001, Nanni Moretti)

9. *Drevo sorodnih duš* (Sharasojyu, 2003, Naomi Kawase)

10. *Poletna palača* (Yihe yuan, 2006, Ye Lou)

ZDENKO VRDLOVEC

Izbor po abecednem redu avtorjev.

• *Sin* (Le fils, 2002, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

• *Beli trak* (Das weisse Band, 2009, Michael Haneke)

• *Zbogom, ljubi dom* (Adieu, plancher des vashes!, 1999, Otar Iosseliani)

- *Mulholland Dr.* (2001, David Lynch)
- *Skrivnostna sled* (*The Prestige*, 2006, Christopher Nolan)
- *Uvoz-izvoz* (*Import/Export*, 2007, Ulrich Seidl)
- *Neslavne barabe* (*Inglourious Basterds*, 2009, Quentin Tarantino)
- *Werckmeisterova harmonika* (*Werckmeister harmóniák*, 2000, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky)
- *Dogville* (2003, Lars von Trier)
- *En, dva* (*Yi yi*, 2000, Edward Yang)

NEIL YOUNG

1. *Pijana ljubezen* (*Punch-Drunk Love*, 2002, Paul Thomas Anderson)
2. *Casting a Glance* (2007, James Benning)
3. *United 93* (2006, Paul Greengrass)
4. *Senca preteklosti* (*A History of Violence*, 2005, David Cronenberg)
5. *Rokoborec* (*The Wrestler*, 2008, Darren Aronofsky)
6. *Slon* (*Elephant*, 2003, Gus Van Sant)
7. *Kdo je ubil petelina Robina* (*Who Killed Cock Robin?*, 2007, Travis Wilkerson)
8. *Los* (2001, James Benning)
9. *Kdo je Bozo Texino?* (*Who Is Bozo Texino?*, 2005, Bill Daniel)
10. *Čevlji umrlega* (*Dead Man's Shoes*, 2004, Shane Meadows)

NINA ZAGORIČNIK

To so filmi, o katerih sem razmišljala ne samo nekaj ur, ampak so se vlekli za menoj še nekaj dni, tako po vsebini kot po neverjetni vizualni estetiki, nekateri so name delovali tridimenzionalno, nek presežek zavesti, kot da bi prestopila na ono stran in seveda takoj nazaj ...

- *Prežechi tiger, skriti zmaj* (*Wo hu cang long*, 2000, Ang Lee)
- *Razpoložena za ljubezen* (*In the Mood for Love*, 2000, Wong Kar-Wai)
- *Sinova soba* (*La stanza del figlio*, 2001, Nanni Moretti)
- *Nepovratno* (*Irréversible*, 2002, Gaspar Noé)
- *Izgubljeno s prevodom* (*Lost in Translation*, 2003, Sophie Coppola)
- *Palica za golf* (*Bin-Jip*, 2004, Ki-Duk Kim)
- *Che* (2008, Steven Soderbergh)
- *Sijoča zvezda* (*Bright Star*, 2009, Jane Campion)
- *Kinatay* (2009, Brillante Mendoza)
- *Antikrist* (*Antichrist*, 2009, Lars von Trier)

Kristalne in amorfne civilizacije:

med institucijami in družino; med ustrojem in življenjem

Srđan Vučinić, prevod: Maja Lovrenov

»Kristalna civilizacija = civilizacija Zahoda, civilizacija organizacije, tekmovanja in napredka, civilizacija zadovoljstva (individualističnega zadovoljstva), civilizacija mesta. Civilizacija kultiviranega nomadstva. Civilizacija, v kateri prevladujeta ravna črta in oster kot. Kult večnosti in zdravja. Kult higijene.

Amorfna civilizacija = civilizacija Vzhoda, civilizacija rituala, iracionalizma, patriarhalne organizacije, horizontalna civilizacija, civilizacija vasi, civilizacija nujnosti, statična civilizacija, civilizacija zaumnega, civilizacija rumene, rdeče in črne rase. Civilizacija krivulje, civilizacija kroga. Civilizacija vseh ostalih er razen krščanskih (izvemši pravoslavje, ki pripada amorfni civilizaciji). Civilizacija splošnosti, univerzalnosti, univerzuma (v nasprotju s kristalno civilizacijo detajla, fragmentarnosti, specialnosti, individualne virtuoznosti).«

Živojin Pavlović, *Diarium II: dnevnik 1990/1991*

1 –Izjemno lucidna misel o dihotomiji med kristalnimi in amorfni civilizacijami, ki jo je na sam predvečer državljanske vojne v Jugoslaviji razvijal Živojin Pavlović v svojih dnevnikih, esejih in intervjujih, je dobila svojo pravo potrditev v trenutkih, ko so se najostrejši in najbolj krvavi spopadi med vojno na Hrvaškem in v Bosni odvijali na praktično tisti liniji, ki je nekoč davno predstavljala mejo med Zahodnim in Vzhodnim rimskim cesarstvom. Pavlović, ki so ga že v rani mladosti navdahnile Nietzschejeve ideje (še posebej tista o nasprotju apoloničnega in dionizičnega principa), je svoj filozofem o človeku, ki oscilira med svetom narave (*amorfnosti*) in svetom kulture (*kristala*), razširil in podkrepil s primeri, ki segajo od biologije in medicine, psihopatologije in religije do književnosti in filma. Tako je, na primer, za slavnega režiserja in pisatelja žanrski film obrazec civilizacije kristala: »Žanrski film, to je posnemanje življenja, njegov privid – težnja k 'lepoti', nostalgija za 'večnostjo', kristal.« V nasprotju s tem načelom pa po Pavloviću umetniki *amorfnosti* – pisatelji iracionalnega, kot so Dostojevski, Faulkner, D. H. Lawrence ali Bora Stanković, – s svojo odsotnostjo smisla za mero in obrtniško popolnostjo, pa tudi s poglobljanjem v skrivnosti psihe, utelešajo nasprotni princip ustvarjanja.

V praksi seveda nikoli ne moremo govoriti o čistih tipih. In tako kot pri Jungu v vsakdanjem življenju ne obstajajo čisto introvertirani ali čisto ekstrovertirani tipi, tako tudi za Živojina Pavlovića obstajajo le civilizacije, pri katerih amorfnost prevladuje nad kristalnim principom organizacije in obratno. Celó iz današnje, mirnodobne in tranzicijske perspektive ta teorija deluje zelo pronicljivo in pravilno. Nesporno je, da nekatere bistvene razlike med načinom življenja v Beogradu in Ljubljani ali življenjem v Istanbulu in na Dunaju temeljijo predvsem na zgoraj omenjeni dihotomiji med amorfni in kristalnimi civilizacijami. Morda jih lahko najbolj plastično predstavimo v polju simbolnega, prek geometrijskih figur ali predmetov nasploh. Živojin Pavlović kvintesenco kristalne civilizacije predstavi kot diamant, medtem ko kvintesenco amorfne civilizacije povezuje s prodnikom, kamnom-žogo. Pri razvijanju te ideje Pavlović navaja tudi znan zapis Iva Andrića: kmet iz zahodne Srbije na smrtni postelji reče *Zaokrožujem*. »Svoje opravljene

poti ne doživlja kot ravno črto od začetka do cilja. Zanj življenje ima in nima cilja. Za pripadnika amorfnе civilizacije je življenje izvenciljno, ker je sinonim za cilj (kategorija kristalnih civilizacij) geometrijsko telo, to je večnost v smrti.« Ta zaključek Žike Pavlovića, ki je prav tako vzet iz njegovih dnevnikov, nas napeljuje na to, da si delitev na kristalne in amorfnе civilizacije pogledamo tudi nekoliko bolj konkretno v kontekstu svetovnega nazora in življenjske prakse posameznika. Ali bi morda lahko neko vrsto skladnosti s »krožnim« principom življenja, s tem »izvenciljnim« bivanjem, našli v iracionalni skupnosti, ki tvori družinski krog? Bi lahko Pavlovićevo delitev na civilizacije kristala in civilizacije amorfnosti aplicirali na današnji evropski film, še posebej tisti, ki ima avtorske ali umetniške pretenzije?

2 – Zaradi interpretacije filmov in filmskih avtorjev je ob tej priložnosti koristno dodati še eno opozicijo, ki po mojem mnenju obstaja tako na nivoju resničnosti kot na nivoju kinematografske fikcije: to je opozicija med družbenimi institucijami in družino. Če to vprašanje zaostriamo, lahko celo zatrdimo: v amorfnih civilizacijah institucije praktično ne funkcionirajo, medtem ko edino družina s svojimi odlikami in pomanjkljivostmi še vedno obstaja. V nasprotju s tem je v civilizacijah kristala družina v glavnem simulacija ali lupina, ki je izpraznjena smisla, zato pa ostale institucije družbe zares obstajajo in funkcionirajo.

Za razliko od vseh ostalih institucij je bit družine elementarnejša od same kulture: v življenju družine narava očitno prevlada nad kulturo in njenimi konvencijami. Zato tudi družina kot mesto blaženosti in prekletstva obenem na filmu še vedno obstaja prav v amorfnih civilizacijah. Možna prednost umetniško relevantnih filmov iz Romunije, Turčije, Irana ali Rusije danes praviloma temelji na tistem bistvu življenja družine, ki v njih nastopa. Odsotnost življenja kot kronična bolezen zahodnoevropske kinematografije zadnjega pol stoletja je nerazločljivo povezana z institucionalno organizirano bitjo kristalnih civilizacij, v katerih družina praktično izgine, pri čemer se zvede na zunanost, formo in bonton. Redki avtorji civilizacije kristala imajo danes to moč, da utelesijo magijo življenja, skrito v družini. V iskanju te magije ti avtorji najpogosteje posegajo v preteklost ali na rob družbe, se podajajo med nižje sloje in imigrante (takšni so na primer Mike Leigh in Ken Loach v Britaniji, Fatih Akin v Nemčiji ali Jan Cvitkovič v Sloveniji ...). Po drugi strani pa lahko tudi v amorfnih civilizacijah najdemo izvrstne filmske ustvarjalce, pri katerih prevladuje kristalni princip geometrijske popolnosti in harmonije slike in zvoka (ali stilske in žanrske čistosti): takšen je živi klasik grškega filma Theo Angelopoulos ali z večjim delom svojega opusa doajen ruske kinematografije Nikita Mihalkov, medtem ko lahko med srbskimi režiserji izpostavimo Gorana Markovića, vedno preudarnega in inteligentno žanrsko profiliranega avtorja.

Če se spomnimo umetniško najuspešnejših in svetovno najvplivnejših del iz zgodovine jugoslovanskega filma, se bomo strinjali, da je v večini primerov prav družina tisti ambient (ali ozadje), brez katerega si teh filmov ni mogoče zamisliti. *Zbiralci perja* (Skupljači perja, 1967) Saše Petrovića, *Prebujanje podgan* (Buđenje pacova, 1967) Živojina Pavlovića, *Ljubezenski primer ali tragedija uradnice PTT* (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT, 1967) Dušana Makavejeva, *Okupacija v 26 slikah* (Okupacija u 26 slika, 1978) Lordana Zafranovića, *Petrijin venec* (Petrijin venac, 1980) Srđana Karanovića, *Samo enkrat se ljubi* (Samo jednom se ljubi, 1981) Rajka Grlića, *Maratonci tečejo častni krog* (Maratonci trče počasni krug, 1982) Slobodana Šijana, *Se spominjaš Dolly Bell* (Sječaš li se, Dolly Bell, 1981) in *Oče na službenem potovanju* (Otac na službenom putu, 1985) Emira Kusturice, *Srečno novo leto '49* (Srećna nova '49, 1986) Stoleta Popova – so samo nekateri najočitnejši primeri izvirnega avtorskega izraza, ki vznika iz mikrokozmosa družine in njenega iracionalnega principa življenja. Bodimo za trenutek grobo dobesedni: v vsakem od teh filmov se vsaj v kakšnem prizoru vidi nepospravljena postelja ali vsebina krožnika, iz katerega se je. Prav iz tega voajerskega pristopa k življenju družine in njenim glavnim cikličnim dejanjem – prehranjevanju, izražanju seksualnosti, igri, spanju in sanjam – izvira draž teh filmov, njihova odkrita mesenost, ki nas kot gledalce dela za priče in soudeležence kompleksnih družinskih dram. Iz primarne poltenosti družine izvirajo

tudi zapleteni psihološki odnosi med najbližjimi sorodniki (med možem in ženo, starši in otroci in med otroci samimi), v katerih je včasih težko razločiti ljubezen in sovraštvo, trpljenje in blaženost, podlost in plemenitost. Gre za filme, v katerih je *civilizacija rituala, iracionalizma in zaumnega*, o kateri govori Pavlović, našla svoj najboljši umetniški ekvivalent – in to je bil pravi razlog za njihov odlični sprejem na Zahodu s strani kritike, festivalskih žirij in publike. Nasprotja se namreč privlačijo, in sicer kot posledica človekove neuresničljive potrebe po popolnosti svojega lastnega bitja. In zato je bil jugoslovanski film v svojih zlatih letih zares privlačen za »civilizacije kristala« – medtem ko so bile politika, ideologija in tabu teme šele sekundarni razlogi, nekaj takega kot glazura ali eksotična aroma teh del. (Zaradi podobnega principa privlačnosti nasprotij je imel žanrski film v Beogradu že od začetka 70-ih let veliko pristašev, pa tudi dogmatičnih zagovornikov.)

3 –Na koncu moramo dodati, da se tudi tiste stvaritve, ki so zaradi svojih umetniških kvalitete izstopale v srbskem filmu preteklega desetletja, na posreden ali neposreden način ukvarjajo z družino in njenimi »divjimi« mehanizmi (*Rane* [1998] in *Sveti Jurij ubija zmaja* [Sveti Georgije ubiva Azdahau] Srđana Dragojevića, *Jutri zjutraj* [Sutra ujutru, 2006] Olega Novkovića, *Past* [Klopka, 2007] Srđana Golubovića, *Hamlet* [2007] Aleksandra Rajkovića, *Peščena ura* [Peščanik, 2007] Sabolča Tolnaia). Na njihov iracionalizem družine se navezuje zaumnost srbske zgodovine 20. stoletja, samomorilska norost njenih strategov, »očetov naroda« in vladarjev. Zato ni slučaj, da srbski avtorji tako pogosto uporabljajo groteskno izmaličenost sveta in likov v njem; da cinizem in črni humor vzamejo za familiaren odnos do tega in takega sveta. Tu ne smemo pozabiti, da nekatere pomembne stvaritve srbske kinematografije pravo zamenjavo za družinski milje najdejo v pervertirani obliki *komune* – in ne glede na to, ali gre za hipijevske, rajhovske rdečo ali porno komuno, ta vedno deluje kot travestija in karikatura družine (takšna so *Zgodnja dela* [Rani radovi, 1969] ali *Marmornata rit* [Dupe od mramora, 1995] Želimirja Žilnika, *W.R. – Misterij organizma* [W.R. – Misterije organizma, 1971] in *Sladki film* [Sweet Movie, 1974] Makavejeva, vse do šokantnega debitantskega filma Mladena Đorđevića *Život i smrt porno bande*, ki je bil prikazan na letošnjem FEST-u).

Poleti se je v Boru končalo snemanje novega filma Olega Novkovića *Beli, beli svet*. Scenarij dramske pisateljice Milene Marković nakazuje izvenserijsko stvaritev, v kateri se trivialnost in prekletstvo sodobnega življenja v Srbiji povzpne do zastrašujočih razsežnosti antične drame. Na matricah Ojdipove usode se izrisuje peklenska skrita stran vsakdanjika v obdobju tranzicije, ki še traja. Tu umetnost amorfnosti pokaže znatno prednost v svojem edinstvenem ambientu, mikrokozmosu družine – vse druge prednosti, ko govorimo o resničnosti, ekonomiji in statistiki, so na strani kristalnih civilizacij, ki so neke drugje.



Past



Misterije organizma



Zbiralci perja

Nevidna kinematografija Jamesa Ageeja

Ob stoletnici rojstva, drugič:
Agee kot scenarist

Andrej Gustinčič
foto: Florence Homolka



Agee

»PREPRIČAN SEM, DA MI BOŠ ODPUSTIL, ČE KOT SCENARIST FILMA POSEŽEM TUDI NA DRUGA PODROČJA, PA TUDI V REŽIJO. NE MOREM SI PREDSTAVLJATI, DA SI SCENARIST NE BI POSKUSIL ZAMISLITI CELOTNEGA DOKONČANEGA FILMA, TAKO KOT SI NE MOREM ZAMISLITI, DA TI NE BI SODELOVAL V FAZI PISANJA, KOT SI SRČNO ŽELIŠ.« (JAMES AGEE V PISMU FREDU ZINNEMANNU, JANUAR 1954).



Noč lovca

Če bi v vzporednem cinefilskem svetu priredili festival najbolj zanimivih filmov, ki jih nikoli niso posneli, bi filmi, ki jih niso posneli po scenarijih Jamesa Ageeja, zaslužili posebno retrospektivo. Agee je postal scenarist, ko je leta 1948 namesto filmskih kolumn za tednika *The Nation* in *Time* začel pisati scenarije in jih pisal vse do smrti leta 1955. V svojih scenarijih, posnetih in neposnetih, se je ukvarjal z nedolžnostjo, s



Atriška kraljica

hudobijo in z ničevostjo človeških iluzij. Raziskoval je nasilje in sokrivdo tistih, ki le opazujejo, a nič ne naredijo, da bi ga preprečili. Spoprijemal se je z življenjem v senci atomske bombe in si prizadeval, da bi se prebil do bistva zadeve. V nikoli dokončanem scenariju za svojega junaka in prijatelja Charlesa Chaplina je predstavil vizijo konca človeštva, ki je bolj izvirna, živopisna in tragikomično grozljiva kot katerakoli, ki je bila dejansko posneta. Od njegovega prvega nikoli posnetega scenarija, priredbe klasike ameriškega fatalizma, *Modri hotel* (The Blue Hotel) Stephena Cranea, do zadnjega dokončanega, za film Charlesa Laughtona *Noč lovca* (The Night of the Hunter, 1955), predstavljajo Ageejevi scenariji nevidno kinematografijo idej in podob, ki jim v glavnem ni uspelo priti do velikega platna in ki se predvajajo v glavi bralca pod Ageejevo taktirko.

Med podobami iz te nevidne kinematografije lahko izločimo prizor v *Modrem hotelu*, v katerem je spopad med moškimi, ki se bo končal z nasiljem, posnet s kamero, ki se približuje in s seboj pelje gledalca »v obratih, kot privezana telica, ki si vse bolj zatiska zanko.« V postapokaliptičnem filmu, ki ga je pisal za Chaplina, vidimo Majhnega potepuha, ki nemočno gleda, kako se »kot padajoče domine ... raztapljajo zgradbe na Park Avenue, tiho kot dihanje.« Kljub svoji vizualni moči in klavstrofobičnem ozračju nasilja *Modri hotel* preveč pojasnjuje in izgubi nekaj skrivnostnosti Craneove zgodbe. Neposneti *Noa Noa*, o slikarju Paulu Gauguinu, meša intenzivne podobe in iskreno ljubezen do umetnika kot upornika s konvencionalnostjo ter z nekaj zelo slabimi dialogi. Fragment, ki ga je poslal Chaplinu, občasno utone v dolgovezna razlaganja o nevarni privlačnosti znanosti, v ustvarjanju utopistične družbe ter v nebogljenosti in neumnosti človeštva. Kljub vsemu pa so njegovi scenariji prežeti z domišljenostjo in živahnostjo, ki ju je iskal v filmih kot gledalec in kritik. Kljub dejstvu, da je pisal za Holivud, Agee ni pisal scenarijev v holivudskem slogu, razen pod nadzorom režiserjev kot sta bila John Huston in Charles Laughton. Pisal je filme, ki bi jih sam želel gledati. Poskušal je čim več predstaviti vizualno. Čuti se prisotnost mojstrov nemega filma, ki so za Ageeja predstavljali merilo in katerih jezik je hotel spet oživeti.

Tudi nekateri posneti Ageejevi scenariji spadajo v domeno



Noč lovca

nevidnih filmov, ker so prišli na platno v drastično predrugачeni obliki. Objava treh posnetih in dveh nerealiziranih scenarijev v drugem delu knjige *Agee on Film* iz leta 1960 je nekatere prepričala, da je bil briljanten scenarist. Hkrati pa lahko Ageeja odpišemo kot pisca scenarijev, ki jih ni bilo mogoče posneti, in njihov uspeh pripišemo Hustonu in Laughtonu. A resnica je zapletenejša. Ageejeva vizija je bila tako popolna, njegova proza tako slikovita in njegov pristop tako osebni, da je težko odgovoriti na vprašanje, ali je bil velik, dober ali v konvencionalnem smislu sploh sposoben scenarist. Njegovo ime je povezano predvsem z dvema filmoma. *Afriško kraljico* (*The African Queen*, 1951, John Huston) je pisal skupaj s Hustonom in scenarij sta končala Huston in Peter Viertel po Ageejevem prvem, skoraj smrtnem infarktu. Laughtonova *Noč lovca* je v smislu avtorstva ena največjih ugank ameriškega filma. Ageejev izvirni scenarij, tisti, ki ga je izročil Laughtonu, je desetletja veljal za izgubljenega ali uničenega. Ko so ga leta 2003 našli, se je izkazal za rapsodično delo, dolgo skoraj tristo strani, v katerem je osrednja zgodba – beg dveh otrok pred morilskim očimom – le del mozaika življenja na obali reke Ohio med veliko gospodarsko krizo. Hkrati je zvesta priredba romana Davisa Grubba in serija variacij nanj kot glasbena variacija na melodijo. Če bi bil posnet v tej obliki, bi trajal šest ur. Laughton ga je skupaj z Ageejem neusmiljeno skrajšal v končno obliko, ki je bila potem tudi posneta in objavljena. Kdo je kaj napisal v končnem scenariju, ni jasno. Ampak Laughtonov prispevek je bil tolikšen, da je Agee vztrajal, da bi bil tudi on podpisan kot soscenarist, kar je Laughton zavrnil. Agee je umrl, preden je bil film dokončan. Njegov izvirni scenarij še vedno ni objavljen, ampak ga Jeffrey Couchman podrobno opisuje v monografiji *Noč lovca*. Tisto, kar Couchman citira, odkriva Ageeja kot scenarista, tako poglobljenega v film in s tako popolno vizijo, da je scenarij sam po sebi dokončano umetniško delo. Pisatelj Gore Vidal, tudi sam bivši scenarist, je najbolje označil Ageejevo posebnost. Napisal je, da je Agee lahko postal prvi ameriški »filmski *auteur*,« ker je »pisal scenarije tako, da je, tako kot pri partituri simfonije, potrebna le še dirigentova interpretacija ... ki bi jo lahko priskrbel sam Agee, in morda bi to tudi storil, če bi dlje živel.« Vsak gib kamere, rez, pa tudi osvetlitev, glasba in zvočna obdelava ter scenografija so opisani do najmanjše podrobnosti. V tem leži dilema



Noč lovca

Ageejevih scenarijev: režiser postane v najboljši meri le asistent režije. Laughton ni potreboval partiture. Potreboval je scenarij, ki bi ga lahko posnel sam.

Ta konflikt se čuti tudi v bolj konvencionalni *Afriški kraljici*, za ta scenarij se zdi, da je v glavnem zaslužen Agee. V scenariju so prebliski rezkosti, ki je značilna zanj in je tuja Hustonovemu priljubljenemu in nekoliko blagemu filmu. Opis misijonarja (igra ga Robert Morley), ki leži mrtev v neznosni afriški vročini, poda brezkompromisno sliko nedostojnosti smrti. »Pomilovanja je vreden, absurden in grd; iztegnjen na tleh kot ranjeni netopir,« je Agee napisal v scenariju. »Spalna srajca je napol oblečena in prekriva glavo kot mrtvaški prt. Hlače so na pol slečene, do kolen, ki so groteskno obrnjene. Med spuščeni hlačami in spalno srajco se vidi ponižujoča prostranost dolgih belih spodnjih hlač.« V filmu Hustonova kamera na hitro pokaže le neko belo obliko na tleh. Grotesknost človeka v smrti enostavno ni bila del filma, ki si ga je Huston zamislil. Isto velja za prizor obešanja očeta v prvotnem scenariju *Noči lovca*; prizor, ki se mu je Grubbov roman izognil, in ki ga Laughton ni vključil v film.

Agee je začel eksperimentirati s pisanjem scenarijev že konec tridesetih let 20. stoletja. Napisal je kratki film *Hiša* (*The House*) v slogu francoskih nadrealistov in prilagodil zadnja poglavja *Človekove usode* (*La Condition humaine*) Andréja Malrauxa, ampak to so bile le vaje. Resno se je s scenaristiko začel ukvarjati leta 1947 s scenarijem za Chaplina, v času, ko je bil še zmeraj kritik. Poleg *Afriške kraljice* in *Noči lovca* je posneta tudi njegova melanholična in duhovita adaptacija še ene zgodbe Stephena Cranea *Nevesta prihaja v Yellow Sky* (*The Bride Comes to Yellow Sky*), o udomačitvi Divjega zahoda, ki je prišla v kina kot del filma *Face to Face* (1952, John Brahm in Bretagne Windust). Napisal je dialoge in naracijo za edinstven primer neodvisnega ameriškega neorealizma *The Quiet One* (1948), ki so ga posneli Sidney Meyers ter Ageejevi prijateljci, fotografinja Helen Levitt in Janice Loeb, ki sta bili, tako kot Agee, del levičarske newyorške boemske družbe. Njegova televizijska nadaljevanka o Abrahamu Lincolnu je bila eno od meril liberalizma petdesetih let.

Ageejevo najbolj impresivno filmsko pisanje pa je fragment *Potepuhov novi svet* (The Tramp's New World), ki ga je pisal za Chaplina in je objavljen v neprecenljivi knjigi Johna Wranovicsa *Chaplin and Agee*. Agee je bil globoko pretresen zaradi bombardiranja Hiroshime in Nagasakija ter posledic za človeštvo. Še posebej ga je mučilo, da je toliko ljudi sodelovalo pri ustvarjanju atomske bombe, ki ali niso vedeli, kaj gradijo, ali pa jih to ni motilo, ker so razmišljali kot »znanstveniki ... ne pa kot ljudje.« Dva meseca po uporabi atomske bombe je v uvodniku za *Time* zapisal: »Vsi govorijo, da moramo novo pošast zapreti v nepredušno klet. Nihče pa noče priznati, da je prava pošast človeštvo samo.«

Chaplinovega *Malega potepuha* je postavil v post-apokaliptični New York, v katerem je v enem samem bliskovitih življenje velemesta zreducirano na podobe ljudi in stvari, zlitih v zidove in pločnike. Agee je razumel ikonično moč Potepuha in učinek, ki ga lahko ima postavljanje te figure v takšno situacijo. Zanj je bil potepuh Sveti norec ali pa sekularni svetnik. Njegovo pantomimo, ikoničen humor in ganljivost je postavil med ruševine civilizacije. V filmu Potepuh najde dojenčka, potem preživelu punco in okoli njih se zberejo še drugi preživeli v primitivno utopijo. Ta je soočena s preživeli znanstveniki in z njihovim super računalnikom, ki, tako kot HAL v *Odiseji* (2001: A Space Odyssey, 1968, Stanley Kubrick), razvije lastni um in čustva. Potepuhova utopija razpade, ker si njeni člani še vedno želijo vse tisto, kar nudi tehnologija, on pa na koncu spet ostane sam in srečen, da je tako. Film je poln prizorov, ki mešajo komedijo, značilno za Chaplina, z grozo Ageejeve vizije uničenja. Ko Chaplin vstopi v dvigalo nebotičnika Empire State, je presenečen, da tam vidi figure, ki so navidezno ljudje: »*Za hip je hkrati prestrašen in presrečen: tako zanj kot za nas delujejo kot ljudje. Vstopi in slučajno porine neko gospo. Hitro se opraviči in privzdigne klobuk. Oseba razpade; čisti pepel. Vrata se zaprejo, preden lahko zbeži. Dvigalo se prične dvigovati.*« Chaplin kot Potepuh blodi po mestu, v katerem je narava znorela in se zgradbe tiho rušijo v prah, v katerem so ljudje, spremenjeni v fotografije, prilepljene na zidove, in ki se mučno trudijo spet oživeti: »*Občasno (in tu se kamera približuje bolj počasi, hladno in nežno, kot bi hotela pomagati) se ena izmed dvajsetih postav, tista, katere vitalnost v življenju je bila najbolj silovita, obupno poskuša odlepiti od zidu, malo se izboči, izraz se ji nekoliko spremeni. Ampak trud je odveč. Postava se s treskom spet splošči in začne bledeti.*«

Chaplin zgodbe ni hotel posneti, ker je menil, da je prestar za Potepuha, junaka, ki ga je zapustil v svojih zadnjih filmih. Morda pa je Agee precenjeval vizualno drznost svojega heroja. Kakorkoli, *Potepuhov novi svet* ostaja enkratni dokument, na meji filma in literature, kar je morda najboljši opis Ageejevega scenarističnega opusa, ki spreminja bralca v gledalca. Agee je pisal vse do smrti, maja leta 1955. Ko je umrl, je bil sredi pisanja zgodbe o ljubezni med mladimi glasbeniki za režiserja Freda Zinnemanna. Poln je bil idej za filme: film o nevihti, v katerem bi ljudje igrali le stranske vloge, pa film o

slonih, prisiljenih nastopati v gledališču, kjer se počutijo tako ponižane in osramočene, da naredijo množični samomor, »njihove ogromne duše, lahke kot oblaki, pa se spustijo kot golobi na veliko pokopališče v Afriki.«



Digitalna filmska revolucija, 11. del

Netflix - videoteka gre na internet

Aleš Blatnik

Reed Hastings, ustanovitelj spletne videoteke Netflix, se je nekoč znašel v položaju, ko filma, izposojenega iz svoje videoteke, ni pravočasno vrnil. Zamudnina je znašala 40 dolarjev, kar je bilo več kot dvakrat več kot cena novega filma. Vprašal se je, zakaj videoteke ne delujejo podobno kot fitnes klubi, kjer plačaš mesečno članarino, ki je enaka ne glede na to, ali si fitnes frik in uteži dviguješ vsak dan ali pa imaš člansko izkaznico le zaradi občutka, da nekaj delaš za svoje telo, v resnici pa notranjosti telovadnice skoraj ne vidiš.

Kot vse najboljše ideje je bila tudi Hastingsova sila preprosta: za enotno mesečno "naročnino" si bodo stranke iz njegove videoteke lahko izposojale filme za toliko časa, kolikor jim ustreza. In ker so ravno v času, ko se je Hastingsu porodila ta misel, filmi na DVD-jih začeli izpodrivati VHS-kasete, je svojo domisljico nadgradil: njegova videoteka sploh ne bo obstajala, saj bo filme pošiljal kar po pošti (zaradi majhnosti formata poštnina ne bo predraga). **REVOLUCIONARNO IN HKRATI PRECEJ ZANIMIVO ZDRUŽENJE DIGITALNEGA (DVD) IN ANALOGNEGA (KLASIČNA POŠTA). HASTINGS SE JE BREZ ENE SAME FIZIČNE VIDEOTEKE ODLOČIL KONKURIRATI VIDEOTEČNI VERIGI BLOCKBUSTER, KI JE IMELA VEČ KOT 4000 IZPOSTAV: SVOJO VIDEOTEKO NETFLIX JE ENOSTAVNO POSTAVIL NA INTERNET, Z ODPRAVO ZAMUDNIN PA ZADAL SVOJI "OFFLINE" KONKURENCI SILOVIT UDAREC.**

Netflix je začel delovati leta 1998 in kljub gori skeptikov, ki se jim je zdela ta ideja brezvezna – *zakaj bi po pošti naročal filme, če imam videoteko nekaj metrov od doma* – in sesutju zgodnejših internetnih podjetij v letu 2000, je začel počasi dobivati zveste odjemalce. Čeprav Hastings danes rad poudarja, da se mu niti sanjalo ni, ali se bo njegova videoteka prijela ali ne, in da je zgolj eksperimentalna, so pri Netflixu hitro začeli izkoriščati nove poslovne prakse, ki so jih sami uvedli v filmski biznis in ki so radikalno spremenile način izposoje filmov.

Kot prvi so dodobra začeli izkoriščati moč kolaboracijskih ocen nevidnih internetnih množic. Na podlagi ocen (teh je že v stotinah milijonov), ki jih uporabniki dajejo izposojenim filmom, in s primerjanjem ocen drugih uporabnikov, so zgradili računalniški sistem, ki filme avtomatsko priporoča. Sistem je dokaj natančen in s tem, ko servira predloge (več

kot si izposodiš, bolj natančen je), uporabnike dobesedno sili k temu, da daljšajo in daljšajo svoje sezname filmov, ki bi si jih radi ogledali. Leta 2006 je Netflix celo razpisal bogato nagrado, okroglih milijon dolarjev, za tistega, ki bi njihov sistem priporočanja tako izboljšal, da bi ta dajal za 10 % bolj zanesljiva priporočila kot njihov trenutni sistem (nagrado so podelili septembra 2009). V igro za milijon se je pognalo na tisoče programerjev, filmofilov in psihologov. Bolj kot zaradi denarja zaradi zabave. 10 % povečanje preciznosti priporočil pomeni velikanski dodatni prihodek, da tega, da tak sistem prekaša malodane vsakega *preko-študentskega-servisa* najetega filmskega "strokovnjaka" v videoteki, še omenjamo ne.

ROJSTVO DOLGEGA REPA

Tisto, po čemer se spletna videoteka Netflix najbolj razlikuje od običajnih videotek, je bogastvo njihovega kataloga. Leta 2008 so imeli na DVD-jih na voljo že več kot 100.000 naslovov.

Tudi, če ste kdaj imeli priložnost videti katero od najbolj znanih videotek v Los Angelesu ali New Yorku, ki jih zdaj vse, podobno kot jazzovski klube, po tekočem traku zapirajo, saj so najemnine za videobiznis enostavno previsoke, in v njih odpirajo modne butike ter podobno šaro, ste v najboljših primerih lahko občudovali ponudbo okoli 10.000 naslovov. V najboljših videotekah na svetu. Izbira Blockbusterja je bila še skromnejša. Leta 2006 je povprečna Blockbusterjeva videoteka ponujala okoli 7000 različnih naslovov. Tujih filmov le nekaj sto, večino filmskega jedilnika pa so seveda sestavljali studijski filmi, kljub temu da je posredno tudi zaradi Blockbusterja lepo cvetela *direkt-na-video* filmska produkcija. Vseeno so to številke, ki se lahko skrivajo v primerjavi z orjaškim Netflixovim katalogom.

Netflix je eno prvih internetnih podjetij, ki je izkoristilo priložnost *dolgega repa*. Pojem "dolgi rep" je skoval urednik znane ameriške revije Wired, Chris Anderson. Andersonova razlaga je precej preprosta: ker so stroški skladiščenja digitalnih vsebin na internetu zanemarljivi, se bo ponudnikom teh vsebin splačalo ponujati čisto vse. Če je v klasičnih trgovinah veljalo Paretovo načelo, pravilo 80-

20, po katerem je lastnik trgovine lahko računal, da bo 80 % njegovih prihodkov ustvarjalo le okoli 20 % tistega, kar prodaja, za splet to ni več nujno. Zaradi majhnega stroška skladiščenja (cene strežnikov padajo) se spleta ponuditi vse, saj z obsegom poslovanja sicer zanemarjeni produkti prav tako začnejo prinašati lep denar. Spletne trgovine z glasbo v digitalnem formatu so najlepši zgled, pa tudi Netflix, ki sicer še vedno izposoja fizične ploščke, je to lepo dokazal tudi v živo: s kolaboracijskimi ocenami se je začel dvigovati ugled sicer komaj opaznih filmov, ki so tako našli svoje odjemalce in postajali vedno pomembnejši del v prihodkih. Še več: pri Netflixu celo trdijo, da jim samo s "hit filmi" nikakor ne bi uspelo. **USPELI SO RAVNO ZARADI NOVEGA KONCEPTA, KJER STRANKAM PRIPOROČAJO FILME, ZA KATERE SAME NIKOLI NE BI IZVEDELE.** Netflixov uspeh je bil izredno zanimiv, saj je deloval kot nekakšna delikatesna videoteka proti Blockbusterjevi videoteki samih "enakih in dolgočasnih hitov".

NETFLIX DISTRIBUCIJA

Netflix se ni ustavil pri tem, da bi bil navadna videoteka. Imeli so na milijone naročnikov (v začetku 2009 že več kot 10 milijonov) in premišljevali so, kako bi svojo zgodbo nadgradili. Hkrati so izvrstno poznali gledalske navade svojih uporabnikov. Verjetno bolje kot kdorkoli drug. Če kdo, je Netflix morda prva entiteta v zgodovini filmskega posla, ki zna pod vprašaj postaviti znano načelo uglednega scenarista Williama Goldmana »*Nobody knows anything*«. To se je nanašalo na to, da nihče ne more napovedati, kateri film bo hit in kateri bo »flopnil«, dokler film v resnici ne pride na tržišče, pa naj bo Holivud še tako poln MBA-pametnjakovičev. S preciznim spremljanjem gledalskih navad lahko dokaj natančno ocenijo, kateri film priporočiti kakšnemu gledalcu in koliko približno bo film zanimiv za njihove stranke: na teden pošljejo po pošti več kot 7 milijonov pošiljk – DVD-jev, ki si jih ljudje izposodijo. Netflix je tako del svojih prihodkov začel namenjati za kupovanje pravic za neekskluzivno video izposajo. Tako so pridobili vsi: Netflix s to dejavnostjo širi nabor filmov, ki jih lahko ponudi strankam, filmarji pa so prišli do občinstva, ki ga sicer ne bi nikoli dosegli.

Ted Sarandos, vodja filmske nabave pri Netflixu, je optimističen: »*Nekoč bomo prišli na filmski festival in rekli, da lahko kupimo vsak film. Za vsak film obstaja tržišče.*«

Sarandos ima za svojo nakupno nalogo pri podjetju na voljo proračun, ki presega 100 milijonov dolarjev. Ne gre več za majhne vsote, a po drugi strani se je, kot je znano, že samo na festival Sundance v letu 2008 prijavilo 3624 filmov. Digitalna filmska produkcija je poskrbela za pravo poplavo filmov. Sarandos si želi kupiti za distribucijo okoli 100 filmov na leto.

Zanimiv primer tovrstne distribucije je film *Nice Guys Sleep Alone* (1999, Stu Pollard), ki ga je Sarandos gledal na nekem

festivalu komedij. Režiserju je enostavno rekel, naj mu dostavi 500 kopij filma, in mu ponudil, da mu bodo vsakič, ko bodo film izposodili, nekaj plačali. Ker se film ni prav blazno prodajal, se je režiser strinjal. Netflixu pa je izposoja tega filma tako stekla, da je Sarandos osnovno naročilo kasneje podvojil, na koncu pa celo početril. Priljubljenost filma, za katerega niso imeli nobenega marketinškega proračuna, se je tako dvignila, da je film na koncu odkupila celo televizija HBO.

Filmarji zato na ta način distribucije ne gledajo več postrani, saj je prav Netflix povečal opaznost mnogih filmov. Vse zaradi interneta in dolgorepega poslovnega modela, ki je ustvaril trg za goro filmov, ki jih ne bi videli niti v kinu niti na videu.

Ljudje se že sprašujejo, ali bo Netflix naredil naslednjo logično potezo in se spustil tudi v produkcijo, saj bržčas o tem, kaj filmofili želijo gledati, ve več kot kdorkoli drug, hkrati pa deluje na tako širokem trgu (ZDA) in ima tak obseg poslovanja, da bi bila njegova produkcija tudi manj tvegana.

Maja 2006 je tudi Slovenija dobila odgovor na Netflix: spletno videoteko iTvii, kjer prav tako ponujajo nekaj domačih gverilskih filmskih naslovov, ki se jih ne da videti nikjer drugje. Najbrž pa zaradi majhnosti slovenskega trga s to vrsto trženja naši filmarji ne bodo obogateli. A po drugi strani je vedno več tistih, ki so zadovoljni že s tem, da njihovi izdelki sploh pridejo do končnih porabnikov – gledalcev.

V Ekranu s serijo prispevkov zaključujemo, saj je ravnokar izšla knjiga *Digitalna filmska revolucija* avtorja Aleša Blatnika, kjer lahko preberete nadaljevanje te zgodbe: od piratskega fenomena do filmskih poslovnih modelov internetne dobe in tega, kako je internet nepovratno spremenil produkcijo in distribucijo ...



FILMSKI TRAK V DIGITALNI DOBI

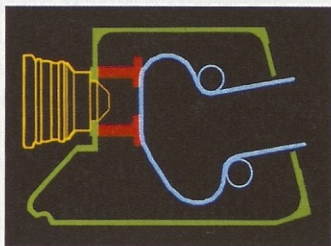
Zgodba o uspehu filmskega medija

Klemen Kleč

GEORGE EASTMAN, USTANOVITELJ PODJETJA KODAK, JE PRED 120 LETI IZDELAL PRVI ZVITEK TRAKU, KI JE BIL NA ENI STRANI PREVLEČEN S TANKIM FILMOM POSEBNE EMULZIJE, OBČUTLJIVE NA SVETLOBO. DVE LETI KASNEJE JE IZUMITELJ THOMAS EDISON SVETU PREDSTAVIL SVOJO PRVO SNEMALNO NAPRAVO, FILMSKO KAMERO, KI JE DOGAJANJE PRED SEBOJ ZARISOVALA NA EASTMANOV FILMSKI TRAK S POMOČJO SVETLOBNIH ŽARKOV, KI SO USPELI PRITI SKOZI OBJEKTIV. GOSPODA SI NAJBREŽ NITI V SANJAH NISTA PREDSTAVLJALA, DA BO NJUN NAČIN BELEŽENJA FILMSKIH ZGODB, KI JE V ZELO KRATKEM ČASU POSTAL PRIZNAN IN MERODAJEN, KREPKO PREVLAĐOVAL TUDI ŠE V ČASU, KO SE ANALOGNE TEHNOLOGIJE NA VSEH MOGOČIH PODROČJIH NEZADRŽNO UMIKAJO DIGITALNIM.

KAKO DELUJE?

Tehnologija se vse od predstavitve ni kaj dosti spremenila. Filmski trak širine 35 mm, ki je danes najbolj razširjen, ima povsem enake fizične lastnosti kot pred stotimi leti. Pri običajni hitrosti 24 sličic na sekundo se skozi 35-milimetrsko kamero in prav tako skozi filmski projektor v minuti še vedno pomakne natanko 90 čevljev (27,4 metrov) filmskega traku. Ta ima vzdolžno ob robovih enakomerno razporejene luknjice, t. i. perforacijo, vanje pa se ujamejo prilegajoči zobci na robovih posebnih valjčkov, ki z vrtenjem pomikajo filmski trak. Slikovnemu zapisu je namenjena površina med obema vzdolžnima vrstama luknjic.



Skica poti filmskega traku skozi filmsko kamero Arriflex 535.
Foto: ARRI

Do osvetlitve zelo tankega sloja svetločutne emulzije pride v sprednjem delu kamere, kjer je nameščen objektiv. Trak tu v času osvetlitve za delček sekunde povsem obmiruje, potem pa se spet pomakne

za določeno število luknjic perforacije. Med objektivom in filmskim trakom se navadno nahaja vrtljivi zaklop v obliki polovičnega diska, postavljenega pod kotom 45° glede na os kamere. Med pomikanjem filmskega traku zaklop preprečuje svetlobi, da bi dosegla emulzijo. Ko filmski trak obmiruje, se zaklop odmakne in svetloba doseže emulzijo. Zunanja stran zaklopa je ogledalo, od katerega se svetloba v času, ko se film v kameri pomika, odbija v iskalo, da snemalec vidi natanko tisto, kar se zabeleži tudi na trak. Med ogledalom in iskalom se navadno nahaja še mlečno stekelce z orisanim slikovnim izrezom.

Filmska kamera je v osnovi le prostor, zaprt pred nezaželeno svetlobo, z zelo natančnim transportnim mehanizmom, ki film pomika mimo slikovne ravnine. Tu se svetlobni žarki, ki prodrejo skozi objektiv, združijo in na trak izrišejo sliko. Filmski trak igra trojno vlogo: je svetlobno tipalo, snemalnik in medij obenem. Kamera je zgolj past, v katero se ujame svetloba.

FILM IZKORIŠČA ČLOVEŠKO HIBO

Objekti ali subjekti, ki se med snemanjem na filmski trak premikajo, bodo na posameznih sličicah zabeleženi v mirovanju, njihov položaj pa se bo na vsaki nadaljnji sličici spremenil glede na hitrost njihovega gibanja. Kako to, da ob zadostni hitrosti izmenjevanja pred našimi očmi, nenadoma spet oživijo? Kriva je omejitev človeških možganov, ki zmorejo s pomočjo oči zaznati posamezne sličice le do določene hitrosti izmenjevanja. Ko t. im. frekvenca izmenjevanja ali osveževanja preseže omejitev, možgani ne zmorejo več obdelati vseh informacij, ki jih sprejmejo skozi oči. Možgani pri tem dobijo občutek, da se objekti in subjekti zvezno premikajo, čeprav na posameznih sličicah v resnici mirujejo.

Sčasoma se je uveljavila hitrost snemanja 24 sličic na sekundo. Z enako hitrostjo se film pomika tudi skozi večino projektorjev v kinodvoranah, vendar gledalci vsako sličico

v resnici vidijo dvakrat, da bi bilo zvezno premikanje na platnu kar najbolj tekoče. V kolikor se premikanje objekta ali subjekta posname s filmsko kamero pri hitrosti, nižji od 24 sličic na sekundo, bomo ob predvajanju z običajno hitrostjo njegovo premikanje zaznali kot pospešeno. Če snemamo s hitrostjo, višjo kot 24 sličic na sekundo, bomo gibanje objekta pri ogledu posnetka, predvajanega z običajno hitrostjo, zaznali kot upočasnjeno.

24 ALI 25 SLIČIC NA SEKUNDO?

Pomikanje in mirovanje filmskega traku se vseskozi izmenjuje, kar pomeni, da je dejanski čas osvetlitve, ob snemanju s hitrostjo 24 sličic na sekundo, 1/48 sekunde. V Evropi lahko takšen čas osvetlitve povzroči nevšečnosti, če se za osvetlitev prizorišč snemanja uporabljajo svetila, ki jih napaja tok iz običajnega električnega omrežja. Njegova frekvenca je v evropskih državah in še ponekod drugod 50 Hz, kar povzroči, da svetila, za katera se nam zdi, da svetijo neprekinjeno, pri ogledu posnetka utripajo.

Najpreprostejša rešitev je, da se polkrožni zaklop, s katerim se lahko tudi uravnava čas osvetlitve, pripre tako, da odprtina, skozi katero prodira svetloba, obsega namesto običajnih 180° le 172,8°. Čas osvetlitve se s tem spremeni in znaša 1/50 sekunde, kar je enako frekvenci 50 Hz. Delovanje kamere je potem po potrebi dokaj enostavno umeriti s frekvenco toka, da se izniči morebitno utripanje. Pri snemanju filmov se navadno uporabljajo posebna svetila, ki ne utripajo (angl. *flickerfree*), zato izziv danes predstavljajo le starejši TV sprejemniki ali računalniški zasloni, ki se hote ali nehote znajdejo v slikovnem izrezu in s svojo počasnostjo osveževanja slike povzročajo utripanje oziroma viden »črni pas«.

Snemanje na filmski trak je seveda možno tudi z drugačno hitrostjo, recimo 25 sličic na sekundo, ki je tako primernejša za Evropo, saj pri 180° vrtljivega zaklopa predstavlja čas osvetlitve 1/50 sekunde. Filmariji se s tem izognejo težavam s frekvenco električnega toka ali – zaradi najbolj enostavne

pretvorbe zapisa v elektronsko obliko – največkrat v videozapis PAL, ki temelji na prepletenem osveževanju 50 polsličic. Pri tem filmarji nemalokrat pozabijo, da večina projektorjev v kinodvoranah trak pomika s hitrostjo 24 sličic na sekundo.

Nekateri modeli projektorjev omogočajo nastavitve želene hitrosti predvajanja filmskega traku, vendar je to poseg, ki se ga upravljavci kinodvoran, zlasti v multikinih, redko ali nikoli ne poslužujejo. Filmi v kinocentrih namreč tedensko menjavajo dvorane, poleg tega pa se lahko v isti dvorani dnevno predvaja več filmov. Glede na to, da je največ kinematografskih filmov posnetih s hitrostjo 24 sličic na sekundo, so zadržki upravljavcev do poseganja v delovanje projektorjev upravičeni. Predvajanje slikovnega zapisa filma, posnetega s hitrostjo 25 sličic na sekundo, s kinoprojektorjem, ki trak pomika s hitrostjo 24 sličic na sekundo, za gledalca ni moteče. Težava se pojavi pri predvajanju tonskega zapisa, ki se opazno upočasnji. Nenapisano pravilo pravi, da je za gledalce manj moteče predvajanje filma, posnetega s hitrostjo 24 sličic na sekundo, s projektorjem, ki trak pomika s hitrostjo 25 sličic na sekundo, kot pa obratno. Takšne težave pri predvajanju digitalnih kopij seveda odpadejo.

VIŠINA SLIČICE IN NJEN SLIKOVNI IZREZ

Podobno kot hitrost 24 sličic na sekundo se je uveljavila tudi višina 35-milimetrskega filmskega traku, ki omejuje posamezno sličico. Trak se v kameri običajno pomakne za višino štirih luknjic perforacije (4-perf). To merilo se je uveljavilo tudi pri filmskih projektorjih in velja še danes. V obdobju nemih filmov je bil sličici namenjen skoraj ves prostor med vzdolžnima vrstama perforacije. Razmerje stranic sličice je tako znašalo 1,33:1, sličice pa so se skoraj stikale. Konec dvajsetih let prejšnjega stoletja je film dobil tudi zvok, njegovemu zapisu pa so filmarji namenili ozek prostor vzdolž leve vrste luknjic. S tem so posegli v prostor, namenjen sličici, in zmanjšali njeno razmerje stranic na

približno 1,19:1. Gledalcem takšno zoženje ni bilo všeč, zato je Ameriška akademija filmskih umetnosti in znanosti (AMPAS) predstavila nov slikovni izrez in sicer v razmerju stranic 1,37:1, ki se zato še danes označuje kot akademski slikovni izrez. V tem slikovnem izrezu je bila posneta večina filmov med letoma 1932 in 1952, tudi slovenska uspešnica *Kekec* (1951, Jože Gale).

TELEVIZIJA VZROK ZA ŠIROKI SLIKOVNI IZREZ

V petdesetih letih prejšnjega stoletja se je televizija kot nov množični medij hitro uveljavljala. Poleg tega si je za svoj slikovni izrez izbrala razmerje stranic 4:3, kar je enako prvotnemu filmskemu izrezu 1,33:1. Obisk kinodvoran se je zaradi vpliva televizije hitro zmanjševal, zato je filmska industrija leta 1953 prešla v protinapad z uvajanjem novosti. Filme, ki so jih sprva snemali v akademskem formatu, so v kinodvoranah pričeli prikazovati v t. im. širokozaslonskem (*widescreen*) načinu. S prekrivanjem spodnjega in zgornjega dela sličice so enostavno spremenili slikovni izrez, filme pa projicirali na ustrezno razširjeno platno. Filmarji so morali odslej paziti, da so se ključne stvari zgodbe odvijale znotraj zoženega slikovnega izreza.

Evropejci so sčasoma »posvojili« danes nič več uporabljeni slikovni izrez 1,66:1, Američani pa so se ogreli za še nekoliko ožji slikovni izrez in sicer 1,85:1, ki je še danes v uporabi. Ko so filmi kasneje prišli na TV, so bili največkrat predvajani brez zakrivanja, v izvirnem akademskem izrezu. Kjer je bil slikovni izrez z ustrezno masko zožen že pri zajemu s filmsko kamero, je ob prikazovanju na TV prišla v poštev bodisi porezava robov na obeh straneh slike bodisi prikazovanje v pravem razmerju stranic, vendar s črnim, neizkoriščenim zgornjim in spodnjim delom zaslona. Zaradi sprva majhnih dimenzij sprejemnikov se je večina filmov prikazovala s porezanim levim in desnim delom slike. Slaba plat oženja filmske sličice z namenom prikazovanja v širokem slikovnem izrezu je bila večja zrnatost slike na filmskem platnu, kar je bila predvsem posledica slabše kakovosti tedanjih emulzij filmskega traku.

CINEMASCOPE

Pravi bum je 16. septembra 1953 v ZDA povzročila premiera filma *Tunika* (*The Robe*, 1953, Henry Koster). Studio 20th Century Fox ga je posnel po novem tehničnem postopku, imenovanem CinemaScope. Ta je temeljil na t.i. anamorfnih lečah, posebnih objektivih, ki so sliko zajeli v razmerju stranic 2,66:1 in jo hkrati po širini optično stisnili za polovico, da je bila na 35-milimetrskem traku zapisana na površini slikovnega izreza 1,33:1. Zvočni zapis filma se je nahajal na ločenem filmskem traku in se je predvajal preko posebnega projektorja, tako da se je ujemal s sliko na

platnu. Na običajnem objektivu projektorja je bil nameščen poseben optični nastavek anamorfot, ki je stisnjeno sliko s traku optično spet razširil na prvotno razmerje stranic in projiciral na filmsko platno, ki je bilo za tiste čase res široko. Pogruntavščina, katere namen je bil predvsem zvabiti gledalce nazaj v kinodvorane, je zasenčila celo 3D-tehnologijo, ki je bila ravno tedaj najbolj v razcvetu.



Anamorfni slikovni zapis na 35-mm filmski kopiji, namenjeni prikazovanju v kinodvorani. Slika na filmskem traku je stisnjena, zato se pri prikazovanju uporabi objektiv, ki sliko pri projiciranju na platno razširi na pravo razmerje stranic 2,39:1. Foto: Adakin Productions

Leta 1957 je ameriško združenje filmskih in televizijskih tehnikov SMPTE standardiziralo anamorfotni slikovni zapis na 35-milimetrskem traku, ki je že vključeval tudi optično zvočno sled. Razmerje stranic slike, projicirane na filmsko platno, se je zaradi dodane zvočne sledi nekoliko zožilo po širini in znašalo 2,35:1, hkrati pa se je zamaknila tudi sredina sličice. SMPTE je leta 1971 slikovni izrez še nekoliko zožil, tokrat po višini, na razmerje stranic 2,39:1 (za oznako se uporablja tudi zaokroženo razmerje 2,40:1), kar je omogočilo, da so zlepke med zvitki na filmskem platnu postale manj opazne. Razmerje stranic 2,39:1 je ostalo tudi po popravku iz leta 1993, ko je SMPTE izenačil širini sličice akademskega formata 1,37:1 in optično stisnjene sličice anamorfnega formata 2,39:1 na 35-milimetrskem filmskem traku.

PANAVISION OSVOJI HOLIVUD

Vodilni razvijalec anamorfnega načina snemanja je kmalu po predstavitvi tehnologije CinemaScope postalo ameriško podjetje Panavision. Ustanovljeno je bilo leta 1953 in se je sprva ukvarjalo le z izdelavo anamorfni nastavkov za projektorje, leta 1958 pa je izdelalo prvi anamorfni objektiv za zajem slike na filmski trak. Tehnično naprednejše rešitve, ki jih je predstavil Panavision, so povzročile zaton postopka CinemaScope. Ta se je dokončno poslovil leta 1967, njegovo ime pa je ostalo sinonim za snemanje in predvajanje filmov z anamorfni objektivi. Anamorfni objektivi in kasneje tudi kamere Panavision so postali zaščitni znak hollywoodske produkcije, hkrati pa se je tehnologija širila tudi na druge konce sveta.

V Evropi je svoje anamorfne objektivne, ki so bili večinoma običajni, sferični objektivi z dodanim anamorfni optičnim elementom, na trgu ponujalo kar nekaj podjetij: francoski Technovision, britanski JDC (Joe Dunton Camera), ruski Elite Optics in nemško podjetje Arnold & Richter (ARRI), za katerega so posebno serijo anamorfni leč Arriscope leta 1989 izdelali v nemškem podjetju Isco Optics. To je najbolj znano po svojih objektivih za projektorje, ki so v uporabi tudi v večini novejših opremljenih slovenskih kinodvoran. Vsa omenjena podjetja so zaradi zmanjšane povpraševanja izdelavo anamorfni objektivov v devdesetih letih prejšnjega stoletja povsem opustila, praznino pa je zapolnilo nemško podjetje Vantage Film, ki izdeluje anamorfne objektivne pod blagovno znamko Hawk. Vantage trži tudi objektivne za anamorfno snemanje na 16-milimetrski filmski trak, prav tako pa tudi objektivne s faktorjem stiskanja 1.3, ki omogočajo snemanje v razmerju stranic 2,39:1 tako z digitalnimi kamerami, v katerih se nahaja svetlobno tipalo z razmerjem stranic 16:9, kot tudi s filmskimi kamerami z mehanizmom treh luknjic (3-P)

OBDELAVA POSNETKOV DANES VEČINOMA DIGITALNO

Trak za snemanje v filmski kameri sličice navadno zapisuje v negativu, zato ga je potrebno v laboratoriju ne samo razviti, temveč tudi narediti pozitiv kopijo. Posnetke je možno združevati z dokaj enostavnim lepljenjem filmskega traku z zlepkami, recimo s pomočjo montažnih miz izdelovalcev Moviola, Steenback ali KEM, toda razvoj elektronskih naprav je v devdesetih letih prejšnjega stoletja prinesel precej sprememb. Ena od možnosti je, da se razviti negativ prepíše v elektronsko obliko s pomočjo telekino naprave. Slednje poenostavljeno povedano sestavlja elektronska kamera, ki snema dogajanje na filmskem traku, ki se predvaja pred njenim objektivom z običajno hitrostjo, zapis pa shranjuje v elektronski obliki,

vedar največkrat v razločljivosti, primerni za televizijske potrebe. Takšen, običajno digitalni zapis, se lahko uporabi za montažo, recimo z osebnim računalnikom in z ustrezno programsko opremo. Rezultat je običajno izpis vseh rezov, t. im. EDL (Editing Decision List), na podlagi katerega se v laboratoriju najprej razreže negativ in iz posameznih posnetkov zlepi negativ filmska kopija. Sledijo še postopki korekcije barv, dodajanje optičnih zvočnih sledi in izdelava pozitiv kopij za predvajanje v kinematografih. S takšnim postopkom odpade precej rokovanja z negativom, kar je za kakovost končnega izdelka zelo pomembno.



Filmski posnetki se danes urejajo večinoma le še v digitalnem okolju. Časi, ko so se filmski trakovi urejali ročno s pomočjo montažnih miz, kot jo vidimo na fotografiji izdelovalca KEM, so večinoma le še spomin.

Foto: KEM

POSTOPEK DI DANES ŽE NEKAJ POVSEM OBIČAJNEGA

Razvoj na področju elektrooptike, elektronike in računalništva je obdelavo filmskih posnetkov prignal še dlje. Na trgu so se proti koncu devdesetih let prejšnjega stoletja pojavili prvi optični čitalniki, ki so zmogli odčitati slikovni zapis filmskega traku v zadovoljivi kakovosti, da ga je bilo možno uporabiti za nadaljnjo obdelavo in na koncu izpisati nazaj na filmski trak s pomočjo prav tako novih naprav. Eden takšnih sistemov je bil Kodakov Cineon. Računalniki, katerih procesorji so zmogli obvladati ogromno količino podatkov na trdih diskih, so v povezavi s posebej razvito programsko opremo opravljali tisto, kar je bilo prej možno le v okviru optično-kemičnega postopka.

Prelomnico predstavlja film bratov Coen *Kdo je tu nor?* (*O Brother, Where Art Thou?*, 2001), prvi film, ki je šel skozi postopek vmesne obdelave v digitalnem okolju DI (*digital intermediate*), kot ga poznamo danes. Postopek je postal zelo razširjen, saj je zaradi izrednega napredka tehnike postal zanesljiv, hiter in kakovosten, hkrati pa se je pocenil. Postopek DI je v prvi vrsti zanimiv tistim filmarjem, ki so se odločili film posneti na 35-milimetrski filmski trak z navadnimi, sferičnimi lečami. Postopek DI jim omogoča, da filmsko zgodbo na filmski trak posnamejo v izrezu 2,39:1 brez uporabe dragih anamorfni objektov, v postopku DI pa zapis prilagodijo prikazovanju po anamorfem načinu.



Film *Kdo je tu nor?*, ki ga je posnel priznani britanski direktor fotografije Roger Deakins, velja za prvi celovečerni film dokončan s postopkom DI.

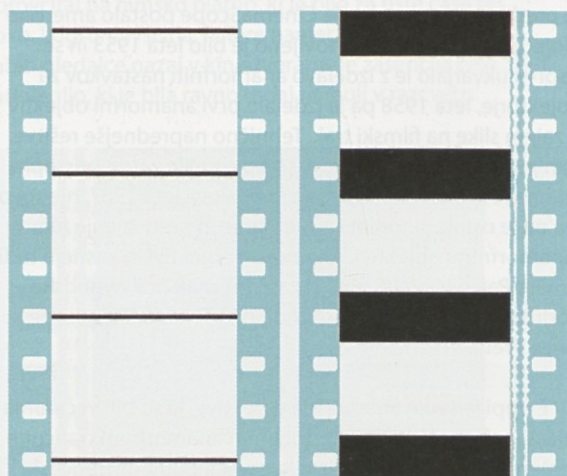
Foto: Touchstone Pictures

SUPER 35-MM

Joe Dunton, britanski snemalec in razvijalec snemalne tehnike, se je leta 1982 odločil, da naslednji film posname na celotni širini filmskega traku v slikovnem izrezu 1,33:1. Na enaki površini torej, kot so včasih snemali neme filme. S tem je izkoristil prazen del ob strani traku, ki je na kopijah za predvajanje v kinodvoranah namenjen analognemu optičnemu zvočnemu zapisu, imenovanem tudi Dolby SR. Posledično se je zamaknilo optično središče sličice, zato je moral Dunton ustrezno zamakniti tudi središče nastavka za objektiv in iskalo. Novi način snemanja se je razširil kot požar, prijelo pa se ga je ime Super 35-mm. Do tedaj veljavni način se od takrat označuje kot standard ali normal.

Sličica v načinu snemanja Super 35-mm je dovolj široka, da se lahko z manjšanjem njene višine opredeli tudi slikovne izreze 1,78:1 (HDTV, 16/9), 1,85:1 (*widescreen*) in 2,35:1 (nestisnjeni kinemaskop zapis). Za potrebe prikazovanja je potrebno slikovni zapis, posnet po načinu Super 35-mm, v fazi poprodukcije optično ali digitalno pretvoriti v razmerja, ki ustrezajo površini slikovnega izreza 1,37:1. To namreč velja kot merilo za klasično predvajanje v kinodvoranah. Zapis 2,35:1 je potrebno zato nekoliko povečati in ga nato po širini stisniti za polovico, da ustreza površini akademskega slikovnega izreza in je tako primeren za anamorfno

predvajanje. Slikovni izrez 2,39:1 je tako možno doseči tudi brez uporabe anamorfni leč.



Skica 35-milimetrskega filmskega traku na levi strani prikazuje izrez sličic v razmerju 1,33:1, t. im. polni okvirček (*full frame*), posnet v načinu Super 35-mm, na desni pa je prikazan izrez sličice v razmerju 1,85 na kopiji za predvajanje v kinodvorani.

Filmarji, ki snemajo v načinu Super 35-mm, običajno pustijo, da svetloba osvetli celotno površino izreza 1,33:1. V angleščini za to obstajata izraza celoten okvirček (*full frame*) ali brez maske (*open gate*). Snemalec izbrani izrez, če je seveda drugačen od 1,33:1, vidi kot oris na mlečnem stekelcu skozi iskalo, za potrebe nadaljnje obdelave filmskega zapisa pa se navadno posname kakšen meter vodila slikovnega izreza (*frameleader*), da je kasneje možno natančno opredeliti področje izreza slike, kot ga je videl snemalec oziroma kot si ga je zaželel režiser. V kolikor imata direktor fotografije ali režiser željo po kasnejši korekciji izreza, je to, razen pri razmerju stranic 1,33:1, najlažje storiti prav pri načinu snemanja Super 35-mm. Snemanje z anamorfni objektivi takšne možnosti ne nudi, saj se na platnu dejansko vidi vse, kar je bilo zabeleženo na filmski trak.

Porast snemanja na način Super 35-mm gre pripisati tudi dejstvu, da vse več filmov vsebuje posebne vizualne učinke. Le-te je mogoče veliko lažje in hitreje umestiti v posnetke, narejene s sferičnimi objektivi kot pa z anamorfni objektivi. Čas se tudi v filmskem poslu enači z denarjem, zato je izbira načina snemanja Super 35-mm pri mnogih filmskih produkcijah skoraj samoumevna. Dober primer je zadnji Bondov film *Kvantum sočutja* (*Quantum of Solace*, 2008, Marc Forster). Direktor fotografije Roberto Schaefer si je prizadeval, da bi film posnel z anamorfni lečami Hawk in jih tudi že preizkusil, od namere pa ga je odvrnil oddelek za posebne učinke. Ti bi za izdelavo v anamorfem okolju potrebovali več časa za renderiranje sličic, kar pa je bilo

zaradi bližajoče se premiere nemogoče.

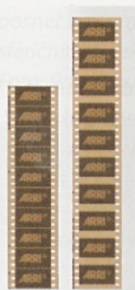
Schaefer je film posnel v načinu Super-35 in pri tem uporabil Zeissove objektivne Master Primes. Prva snemalna skupina, ki snema pomembnejše prizore z glavnimi igralci in v kateri je bil tudi Schaefer, je snemala s kamerami s pomikom treh luknjic, druga snemalna skupina, ki običajno snema prizore brez vodilnih igralcev, recimo akcijske prizore, zasledovanje z avtomobili, eksplozije in drugo, pa je snemala s kamerami s pomikom štirih luknjic. Schaefer je tako lahko posnetke druge skupine digitaliziral v celotnem 1,33:1 izrezu (*full frame*) in jim po potrebi popravil končni izrez 2,39:1.



Ekipe se pripravljajo na snemanje prizora iz *Kvantuma sočutja*.
Foto: MGM / Columbia Pictures

POMIK TRAKU ZA TRI LUKNJICE (3-PERF) ...

Pri snemanju po načinu Super 35-mm v najbolj uporabljenih slikovnih izrezih 1,78:1, 1,85:1 in 2,35:1 s kamerami, kjer se filmski trak pomika za štiri luknjice, je neizkoriščenost traku precejšnja. To so opazili tudi izdelovalci kamer in kot odgovor trgu ponudili kamere, kjer se filmski trak vsakič pomakne le za tri luknjice (3-Perf). Znotraj višine treh luknjic je dovolj velika površina za zapis sličic v slikovnem izrezu 1,78:1 (HDTV), 1,85:1 (*widescreen*) in 2,35:1 (nestisnjeni kinemaskop). Filmska produkcija z izbiro take kamere porabi za četrtno manj filmskega traku, kar se potem odraža tudi pri nižjih stroških razvijanja traku in digitalizacije. Filmskega traku, posnetega po načinu treh luknjic, v kinodvoranah ni možno predvajati, ker so običajni projektorji prirejeni predvajanju v načinu 4 luknjic. Zapis, posnet v načinu treh luknjic, je posebno optično ali še boljše digitalno zajeti in obdelati ter izpisati nazaj na film v izrezih in dimenzijah, ki ustrezajo načinu štirih luknjic.

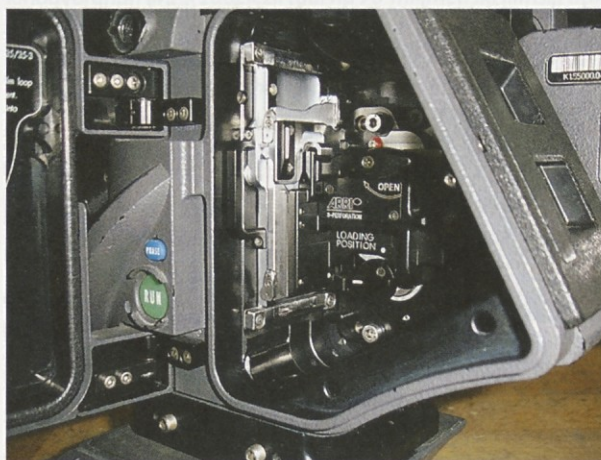


Razlika je očitna: Enako število sličic v enakem razmerju stranic, levo posnetih v načinu treh luknjic in desno v načinu štirih luknjic.

Foto: ARRI

Snemanje po načinu treh luknjic (3-Perf) je poznano že dalj časa, saj se je uporabljal že pred uveljavitvijo načina Super 35-mm, in sicer največ za snemanje TV-oddaj in serij. Z uvedbo načina Super 35-mm in kakovostnih

emulzij trakov ter z možnostjo digitaliziranja zapisa s filmskega traku je snemanje s pomikom za tri luknjice dobilo nesluten vzgon, saj danes po tej možnosti posegajo tudi najbolj zahtevne filmske produkcije in priznani direktorji fotografije. Eden izmed njih je tudi Vilmos Zsigmond, ki je s to tehniko v Bolgariji posnel film *Črna dalija* (*The Black Dahlia*, 2006, Brian De Palma).



Kamera Arriflex 235 izdelovalca ARRI je prirejena snemanju na 35-milimetrski filmski trak v načinu treh luknjic (3-Perf). Poleg modela Arriflex 235 je ARRI snemanju po načinu treh luknjic priredil tudi kamere Arricam ST in LT ter Arriflex 435.

Foto: ARRI Rental

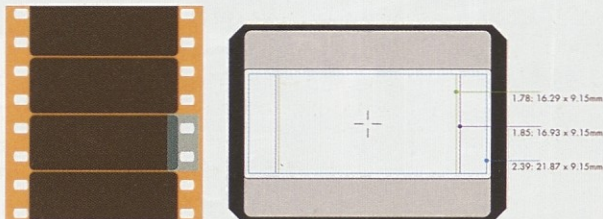


Optično branje slikovnega zapisa s 35-milimetrskega filmskega traku posnetega v načinu Super 35-mm tri luknjice (3-Perf) za potrebe digitalne obdelave in kasnejšega urejanja posnetkov.

Foto: ARRI

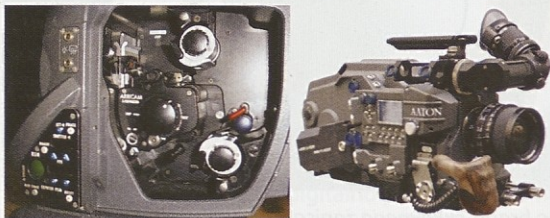
... IN DVE LUKNJICI (2-PERF)

Kakovost filmskih emulzij in možnost res kakovostne digitalizacije slikovnega zapisa s 35-milimetrskega traku je pred nekaj leti vodila v odločitev izdelovalcev kamer, da so trgu predstavili kamere, v katerih se trak pomika le za dve luknjici (2-Perf). Z njimi je možno snemati v slikovnem izrezu 2,39:1 z običajnimi objektivmi, kar predstavlja ugodno možnost, da lahko tudi neodvisne filmske produkcije z manj denarja posnamejo film, ki se bo v kinodvoranah predvajal čez celotno filmsko platno. Podoben način snemanja je za režiserja Sergia Leoneja v šestdesetih letih prejšnjega stoletja razvila italijanska podružnica filmskega laboratorija Technicolor in ga poimenovala Techniscope, Leone pa je v tem načinu posnel tudi znana vesterna *Za prgišče dolarjev* (Per un pugno di dollari, 1964) ter *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966). Enako kot pri snemanju po načinu treh luknjic je tudi pri snemanju po načinu dveh luknjic zapis potrebno pretvoriti v način štirih luknjic, da ga je možno predvajati z običajnimi 35-milimetrskimi filmskimi projektorji.



Pri snemanju v načinu dveh luknjic se 35-milimetrski filmski trak pomika le za višino dveh luknjic perforacije. V prvi vrsti je takšen način snemanja namenjen zajemu sličic v izrezu 2,39:1, ki pa se lahko po širini zmanjša tudi na slikovna izreza 1,85:1 in 1,78:1.
Foto: ARRI Media

Zvitek 122 metrov dolgega filma se v načinu štirih luknjic skozi kamero pomakne v štirih minutah in 17 sekundah, v načinu dveh luknjic pa v osmih minutah in 34 sekundah. Tako snemanje v načinu treh luknjic kot tudi v načinu dveh luknjic omogoča snemanje daljših prizorov, potrebnih je manj menjav kaset s filmom in s tem manj prekinitev snemanja. Vse to se odraža na času, ki predstavlja denar.



Na levi fotografiji je pogled v notranjost filmske kamere Arricam ST (Studio) izdelovalca ARRI. Da je prirejena za snemanje na 35-mm filmski trak v načinu dveh luknjic, je navzven razvidno le

po napisu na transportnem mehanizmu. Na desni fotografiji je Penelope, 35-milimetrska filmska kamera izdelovalca Aaton, ki je bila razvita in izdelana nalašč za potrebe snemanja v načinu dveh luknjic. S tehničnim posegom jo izdelovalec lahko priredi za snemanje po načinu treh luknjic.

Foto: ARRI Rental, Aaton



Podjetje Philips, eden največjih svetovnih izdelovalcev zabavne elektronike, je v začetku septembra na sejmu zabavne elektronike IFA v Berlinu predstavil televizijske zaslone z razmerjem stranic slike 21:9, kar je le nekaj manj, kot znaša kinemaskopsko razmerje stranic slike (2,39:1).

Foto: Philips

PREDNOSTI IN SLABOSTI ANAMORFNIH OBJEKTIVOV

Podjetje Panavision med prednosti anamorfnega načina snemanja prišteva za 52 odstotkov večjo površino sličice negativa v primerjavi s sličico nestisnjenega kinemaskopa, posneto v načinu Super 35-mm. Večja dimenzija zmanjša zrnatost slike na filmskem platnu in poveča njeno ostrino, poleg tega pa ima zapis, posnet z anamorfni lečami, prav posebno estetiko, ki so si jo mnogi gledalci vtisnili v spomin ob gledanju zlasti hollywoodskih uspešnic. Tako je npr. osebe zaradi zelo kratke globinske ostrine lažje izdvojiti iz ozadja, t.i. *bokeh* oziroma videz svetlobnih točkastih virov v neostrem, višinsko raztegnjenem ozadju, pa ima elipsno, in ne krožne oblike. Zaradi optičnih pomanjkljivosti anamorfni leč so postale značilne tudi t.i. vodoravna modra črta, dihanje objektivna in na filmskem traku vidni svetlobni odboji, ki nastanejo med lečami znotraj objektivna.

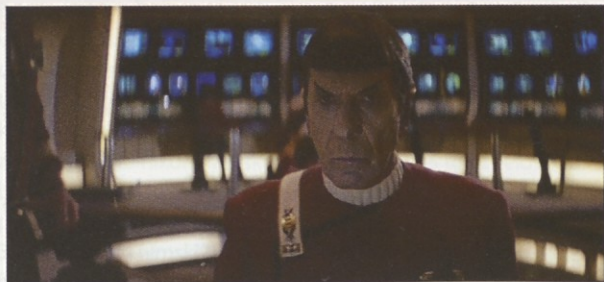


Anamorfni objektivni serije G izdelovalca Panavision.

Foto: Panavision

Snemanje z anamorfnimi objektivimi je želja premnogih snemalcev, direktorjev fotografije in režiserjev, še zlasti v obdobju študija, toda snemanje z njimi velja za drag prestiž, ki si ga danes nemalokrat lahko privoščijo le produkcije večjih, tržno naravnanih projektov, največkrat pod okriljem ameriških studiev. Izdelava anamorfnih objektivov je zahtevnejša in dražja od izdelave običajnih, sferičnih objektivov, zato je dražji tudi njihov najem. Hiter izračun pokaže, da je cena dnevnega najema kompleta anamorfnih objektivov, recimo izdelovalca Vantage, za produkcijo celovečerca po uradnem ceniku višja tudi za 700 € in več od najema kompleta najboljših sferičnih objektivov, recimo Master Primes izdelovalca Zeiss ali iz serije S4 izdelovalca Cooke Optics. K temu je potrebno prišteti še najem ustreznega iskala kamere, če slednji ni njen sestavni del, in posebnega elektronskega pretvornika videoslike, ki na režiserjevem monitorju prikaže nestisnjeno sliko v izrezu 2,39:1. Med slabosti anamorfnih objektivov velja omeniti še njihovo slabšo svetlobno prepustnost, kar nemalokrat pomeni, da je za osvetljevanje scen potrebna večja svetlobna moč, kar pa ima za posledico spet višje produkcijske stroške. Nezanemarljiva je tudi teža anamorfnih objektivov, saj so prav zaradi večjega števila optičnih elementov precej težji in večji od sferičnih.

Med letošnjimi desetimi tržno uspešnejšimi filmskimi naslovi v ZDA so bili z anamorfnimi objektivimi posneti *Transformerji 2: Maščevanje padlih* (Transformers: Revenge of the Fallen, režija Michael Bay), *Zvezdne steze* (Star Trek, režija J.J. Abrams) in *Snubitev* (The Proposal režija Anne Fletcher). Ostali filmi so bili posneti bodisi v načinu Super 35-mm bodisi v digitalni tehniki.



Opazite razliko? Skoraj enaka prizora iz dveh različnih filmskih nadaljevanj Zvezdnih stez (Star Trek). Zgornji prizor je bil

posnet z anamorfnim objektivom, spodnji pa z običajnim, sferičnim objektivom.

Foto: Paramount Pictures



Režiser Michael Bay je nadaljevanje *Transformerjev* posnel v štirih načinih snemanja: večino prizorov je posnel z anamorfnimi lečami v načinu štirih luknjic, za posebne vizualne učinke je uporabil način Super 35-mm in način Vista Vision, kjer se 35-milimetrski filmski trak premika vodoravno in ne navpično. Nekaj prizorov je z namenom predvajanja v kinodvoranah IMAX zabeležil tudi na 70-milimetrski filmski trak v načinu 15 luknjic, kjer se filmski trak skozi posebno kamero prav tako pomika vodoravno. Na fotografiji, posneti v Egiptu, ima Bay v rokah svojo lastno 35-milimetrsko filmsko kamero Arriflex 235 z nameščenim anamorfotnim objektivom, medtem ko na drugi fotografiji snema posebne vizualne učinke s kamero Panaflex izdelovalca Panavision v lahki izvedbi z nameščenim 12-kratnim Super 35-mm zoom objektivom Angenieux Optimo. Foto: DreamWorks

SLOVENSKA SCENA: PREVLADUJEJO 4 LUKNJICE

Na sončni strani Alp je 35-milimetrsko filmsko snemalno opremo možno najeti pri vsaj treh ponudnikih, vse njihove kamere pa filmski trak pomikajo za 4 luknjice. Filmski studio Viba film Ljubljana je javni zavod, ki deluje kot nacionalna tehnična filmska baza, in kot tak v navezi s Filmskim skladom RS sodeluje pri realizaciji večine slovenskih filmov iz nacionalnega filmskega programa. Upravlja s 35-milimetrskimi filmskimi kamerami izdelovalca ARRI, in sicer z modeloma Arricam LT (okrajšava za Lite, v angleščini »lahka«, ki zmore posneti do 48 sličic na sekundo) in Arriflex 535 v izvedbi A (do 50 sličic na sekundo) in B (do 60 sličic na sekundo). Vse tri so primerne za hkratno snemanje tona, ker so tišje, novejši Arricam LT pa je pri izdelovalcu z zamenjavo nekaterih sestavnih delov možno prilagoditi za snemanje po načinu pomika treh luknjic. Cena takšnega posega se giblje okoli 30.000 €.



V lasti slovenskih davkopllačevalcev so trenutno tri zmogljive 35-milimetrske filmske kamere, s katerimi upravlja ljubljanski javni zavod Filmski studio Viba film Ljubljana. Na fotografiji je kamera Arriflex 535 v izvedbi B nemškega izdelovalca ARRI z nameščenim 12-kratnim zoom objektivom T2.8 24–290 mm Optimo francoskega izdelovalca Thales Angenieux.
Foto: Filmski studio Viba film

Viba ima v ponudbi tudi dve Arrijevi kameri starejšega tipa, ki pa se danes po svetu pri resnejših projektih uporabljajo le še za snemanje nevarnih akcijskih prizorov, ko recimo filmska kamera, zaprta v posebnem jeklenem zaščitnem ohišju, stoji blizu mesta eksplozije, trka avtomobilov in podobno. Od objektivov iz Vibine ponudbe velja omeniti Zeissove sferične objektivne iz serije Ultra Primes ter lani kupljeni 12-kratni zoom objektiv Angenieux Optimo francoskega izdelovalca Thales. Podjetje Arkadena Studio iz Trzina ima prav tako v ponudbi tri 35-milimetrske filmske kamere izdelovalca ARRI: model Arriflex 535 v izvedbi B in kameri Arriflex 435 (do 150 sličic na sekundo) in 235 (do 75 sličic na sekundo), ki sta v osnovi namenjeni za posnetke brez hkratnega zajema tona, na primer vrinjene posnetke. Videoprodukcija Kregar ima v najemni ponudbi kameri Arriflex 435, in sicer v najbolj izpopolnjeni različici Extreme, ter Arrijevo kameri starejšega tipa. Tako v Arkadeni kot tudi v Videoprodukciji Kregar prisegajo na odlične objektivne serije S4 izdelovalca Cooke. Zgolj mimogrede, Cooke je nedavno lansiral svojo novo serijo objektivov S5.

V Sloveniji ni ponudnika, ki bi v najem dajal anamorfne objektivne za snemanje na 35-milimetrski filmski trak, vendar po njih slovenske filmske produkcije vseeno posegajo. Film *Ruševine* režiserja Janeza Burgerja, ki je leta 2003 nastal v produkciji E-Motion film, je bil po dolgih desetletjih prvi slovenski film posnet z anamornimi objektivni ali po domače v kinemaskopskem formatu. Burger je pod okriljem svoje produkcijske hiše Staragara z anamornimi objektivni nedavno posnel tudi celovečerni film z naslovom *Circus Fantasticus*, ki naj bi v slovenske kinodvorane prišel naslednje leto. Na anamorfne objektivne prisega tudi njegov poslovni partner iz produkcije Staragara, režiser Jan

Cvitkovič. Leta 2005 je z njimi posnel film *Odgrobadogroba*, pred kratkim pa je v kinemaskopskem formatu posnel svoj novi celovečerni film z naslovom *Arheo*.



Nemško podjetje Vantage razvija in trži anamorfne objektivne Hawk, ki jih zanj izdeluje priznani nemški izdelovalec optičnih izdelkov Rodenstock. Na fotografiji je njihov 50-milimetrski objektiv iz serije V.
Foto: Vantage

Pri vseh omenjenih projektih so bili uporabljeni kakovostni anamorfni objektivni Hawk, ki so jih filmske produkcije najele neposredno pri izdelovalcu, podjetju Vantage. Njegovi poslovni prostori v nemškem mestu Weiden so od Vibinega studia resda oddaljeni 611 km, toda strankam prijazno osebje omogoča tudi nastanitev v neposredni bližini. Filmsko kameri, ki jo za celovečerne projekte običajno prispeva Viba, tehniki podjetja Vantage prilagodijo za snemanje v anamornem načinu in nastavijo tako, da se natančno prilagaja objektivom Hawk.

Izdelovalec filmske tehnike ARRI je lani predstavil sistem Mscope, ki združuje kinemaskopsko estetiko snemanja z anamornimi objektivni in cenovno ugodnejši digitalni zajem posnetkov HDCAM SR. Pred tem je bilo anamorno snemanje možno le v dražjem in bolj zapletenem načinu ARRIRAW. Osnova sistema je digitalna filmska kamera Arriflex D-21, ki z anamornimi objektivni zajete posnetke zabeleži kot dvojni visoko razločljivostni digitalni zapis HD s Sonyevim snemalnikom SRW-1. V postopku DI se oba zapisa zopet združita, obdelata in po potrebi pripravita na izpis nazaj na 35-milimetrski trak za potrebe distribucije. Ker v tem primeru odpade razvijanje in optično odčitavanje 35-milimetrskega traku, je sistem Mscope kot nalašč za snemanje neodvisnih filmskih projektov v okoljih, kjer so finančne zmožnosti omejene. Digitalno filmsko kameri Arriflex D-21 z vso opremo ima v Sloveniji v najemni ponudbi podjetje Arkadena iz Trzina.

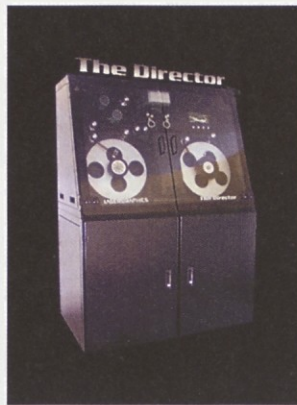


Digitalna filmska kamera Arriflex D-21 omogoča snemanje z anamorfnimi objektivami v cenovno ugodnem načinu HDCAM SR. Foto: ARRI

35-MILIMETRSKI LABORATORIJ TER DI TUDI V SLOVENIJI

Do nedavnega so morale tako filmske kot tudi oglaševalske produkcije posnete zvitke 35-milimetrskega traku pošiljati v filmske laboratorije na Hrvaško, na Madžarsko, v Avstrijo, v Nemčijo in celo v Italijo, saj v Sloveniji ni bilo možno razviti posnetega 35-milimetrskega filmskega traku. Zdaj ta možnost obstaja, saj je RTV Slovenija z nedavno obnovo lastnega filmskega laboratorija poskrbela, da je poleg 16-milimetrskega filmskega traku možno razvijanje tudi slikovnega zapisa na 35-milimetrskem negativ traku. Nacionalka razpolaga tudi z napravo za telekiniranje, s katero je moč filmski zapis pretvoriti v digitalno obliko vse do razločljivosti HDTV (1920 x 1080 slikovnih elementov). Produkcije lahko takšen zapis koristijo za ogled posnetkov, lahko pa digitalne posnetke z računalniškim programom tudi obdelajo in nenazadnje sestavijo v končni izdelek.

Letos se je na slovenskem trgu pojavila tudi možnost izvedbe pravega DI postopka. Podjetje Teleking, ki je lastniško povezano z znanim podjetjem za izdelavo vizualnih učinkov Art Rebel 9, je začelo s trženjem celovitih storitev obdelave digitalnih videoposnetkov v vseh razločljivostih. V ponudbi imajo tudi digitalni zajem posnetkov s 16- in 35-milimetrskega filmskega traku v razločljivosti do 4K (4096 slikovnih elementov po širini), ki je ključnega pomena za izvedbo postopka DI in ga izvajajo z optičnim čitalnikom filmskega traku The Director izdelovalca Lasergraphics. Odgovorni v podjetju Teleking se ozirajo tudi po laserskem izpisovalcu obdelanega digitalnega zapisa na 35-milimetrski filmski trak. S tem bi omogočili, da bi slovenske filmske produkcije praktično celoten tehnični postopek poprodukcije lahko izvedle v Sloveniji, v tujini pa bi bilo potrebno na koncu izdelati le še želeno število filmskih kopij za kinematografsko distribucijo.



Podjetje Teleking z napravo za digitalno optično branje filmskega traku The Director izdelovalca Lasergraphics omogoča digitalizacijo posnetkov posnetih na filmski trak in s tem možnost nadaljnje digitalne obdelave zapisa tudi v ločljivosti 4K. Foto: Lasergraphics

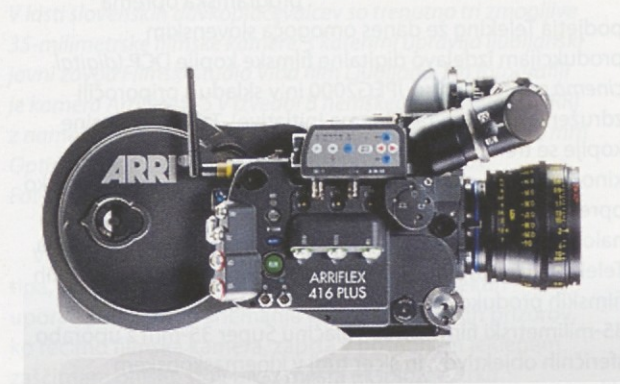
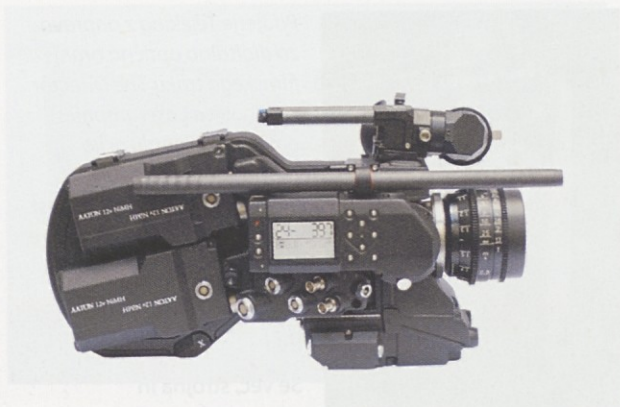
Še več, strojna in programska oprema

podjetja Teleking že danes omogoča slovenskim produkcijam izdelavo digitalne filmske kopije DCP (digital cinema print) v zapisu JPEG2000 in v skladu s priporočili združenja DCI (Digital Cinema Initiative). Takšne digitalne kopije se trenutno lahko prikazujejo v devetih slovenskih kinodvoranah, opremljenih z ustrezno strojno in programsko opremo. Tehnične rešitve, ki so rezultat zgoraj opisanih naložb javnega zavoda RTV Slovenija in zasebnega podjetja Teleking, vlivajo upanje, da se bo v prihodnje več slovenskih filmskih produkcij odločalo za snemanje celovečercerov na 35-milimetrski filmski trak v načinu Super 35-mm z uporabo sferičnih objektivov, in sicer tudi v kinemaskopskem slikovnem izrezu 2,39:1. Morda bodo v ta namen uporabili tudi 35-milimetrske filmske kamere v izvedbi s cenovno ugodnim pomikom treh ali celo samo dveh luknjic.

SUPER 16-MM: VRNITEV ODPISANEGA

Izboljšave pri izdelavi objektivov, emulzij filmskih trakov in naprav za zajem in digitalizacijo posnetkov s filmskih trakov ter tehnološki napredek nadaljnje obdelave s postopkom DI je vzbudil ponovno zanimanje za 16-milimetrski filmski trak. Mnogi so mu že šteli zadnje ure, danes pa velja za eno od boljših in preverjenih možnosti za zajem visoko razločljivega slikovnega zapisa.

Sličice, zapisane na 16-milimetrski trak, je z optičnim čitalcem moč zajeti in brez težav pretvoriti v digitalni zapis razločljivosti, ki presega razločljivost HDTV (1920 x 1080 slikovnih elementov). Za kaj takšnega ne potrebujete ravno najnovejših 16-milimetrskih filmskih kamer, kot sta Arriflex 416 ali Aaton Xtera, lahko uporabite tudi kaj starejšega, recimo iz najemnih ponudb slovenskih podjetij.



Snemanje na 16-milimetrski filmski trak je ena od možnosti za zajem posnetkov visoke razločljivosti. Na fotografiji levo je 16-milimetrska kamera Arriflex 416 nemškega izdelovalca ARRI, desno pa njena francoska konkurentka Xtera izdelovalca Aaton. Foto: Aaton, ARRI

V času, ko se zdi, da se vse vrtili le okoli visoko zmogljivih digitalnih kamer, so se nekateri filmarji zavestno vrnili k 16-milimetrskemu filmskemu traku in h kreativnim možnostim, ki jih ponuja. Mickey Rourke se je lani v velikem slogu vrnil na platna v *Rokoborcu* (*The Wrestler*, 2008, Darren Aronofsky). Film je bil posnet v načinu Super 16-mm, in sicer v slikovnem izrezu 2,35:1 (nestisnjeni kinemaskop), kar pomeni, da so filmarji sličice velikosti oziroma majhnosti 11,75 mm x 5 mm digitalizirali in obdelali tako, da so jih gledalci v kinodvoranah gledali projicirane na celotnem platnu.

Režiserka Kathryn Bigelow se je po večletnem premoru vrnila v kinodvorane z vojaško dramo *The Hurt Locker* (2008), katerega glavni protagonist je pirotehnik v protibombni enoti ameriške vojske, ki v Iraku odkriva in onespoblja improvizirana eksplozivna bojna sredstva. Film je bil skoraj v celoti posnet na Super 16-mm trak, le nekaj upočasnjenih posnetkov je ekipa posnela z digitalno kamero. Film si je ravno zaradi uporabe 16-milimetrskega traku vredno ogledati v kinodvorani.



The Hurt Locker je režiserka Kathryn Bigelow (na fotografiji) v Jordaniji posnela na 16-mm trak v slikovnem izrezu 1,85:1. Foto: Summit Entertainment

Predzadnji primer je film z naslovom *The Rum Diary*, ki ga v Portoriku pod taktirko režiserja Brucea Robinsona posnel direktor fotografije Dariusz Wolski. In kjer je Wolski, je velika verjetnost, da boste naleteli tudi na igralca Johnnya Deppa. Oba sta v zadnjih letih skupaj posnela vsa tri dejanja *Piratov s Karibov* (*Pirates of the Caribbean*, 2003–2007, Gore Verbinski), *Hudičevega brivca Sweeneyja Todda* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007, Tim Burton) in nedavno še *Alico v čudežni deželi* (*Alice in Wonderland*, 2010, Tim Burton). Depp se pri projektu *The Rum Diary* udejstvuje tako v vlogi glavnega junaka kot tudi producenta in malo verjetno je, da bi se za snemanje na Super 16-mm trak gospodje odločili zaradi pomanjkanja financ. Bo treba počakati, da pride film na spored kinodvoran in potem iskati vzroke, zakaj so izbrali tako ozek trak in majhno kamero.

Zadnji primer filma, posnetega na Super 16-mm, je desetletje stara umetnina *Morilci, tatovi in dve nabrini šibrovki* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, Guy Ritchie), ki tu pa tam še vedno navdahne kakšnega člana mlajše generacije, da bi snemal take filme. Vprašanje je le, če jih je pripravljen snemati za tako malo denarja, kot ga je imel na voljo Ritchie. Očitno rek Malo denarja, malo muzike ne velja ravno vsakič.

Gospoda, ki sta razvila zelo priročen način zapisovanja filmskih zgodb na filmski trak in se s tem zapisala v filmsko zgodovino: George Eastman (levo) in Thomas Edison.

KORISTNE INTERNETNE POVEZAVE:

Filmske kamere:

-AATON
www.aaton.com
-ARRI
www.arri.com
-MOVIECAM (ARRI)
www.moviecam.com
-PANAVISION
www.panavision.com

Digitalne filmske kamere:

-ARRIDIGITAL
www.arridigital.com
-P+S TECHNIK
<http://www.pstechnik.de/en/digitalfilm-si2k.php>
-PANAVISION
www.panavision.com
-RED
www.red.com
-SONY CINEALTA
<http://pro.sony.com/bbsccms/ext/cinealta/index.shtml>
-THOMSON GRASS VALLEY
http://www.grassvalley.com/products/cameras/family_cinematography/
-VISION RESEARCH
www.visionresearch.com/

Objektivi:

-COOKE OPTICS
<http://www.cookeoptics.com/>
-PANAVISION
www.panavision.com
-THALES ANGENIEUX
<http://www.angenieux.com/?rub=13>
-VANTAGE FILM

www.vantagefilm.com
-ZEISS
<http://www.zeiss.com/cine>

Filmski trakovi:

-FUJI FILM
http://www.fujifilm.com/products/motion_picture/
<http://www.fujifilm-slovenia.com/?ds=kino>
-KODAK
www.kodak.com/go/motion
http://www.svetfilma.si/SLO_SITE/index2.html
www.film1635.eu

Čitalci filmskega traku

-ARRI
www.arri.com
-CINTEL
<http://www.cintel.co.uk/>
-DIGITAL FILM TECHNOLOGY
<http://www.dft-film.com/>
-FILMLIGHT
<http://www.filmlight.ltd.uk/products/northlight>
-IMAGICA
<http://www.rtico.com/>
-IMAGE SYSTEMS
<http://www.imagesystems.se/GoldenEye/home.html>
-LASERGRAPHICS
www.lasergraphics.com

Zapisovalci filmskega traku:

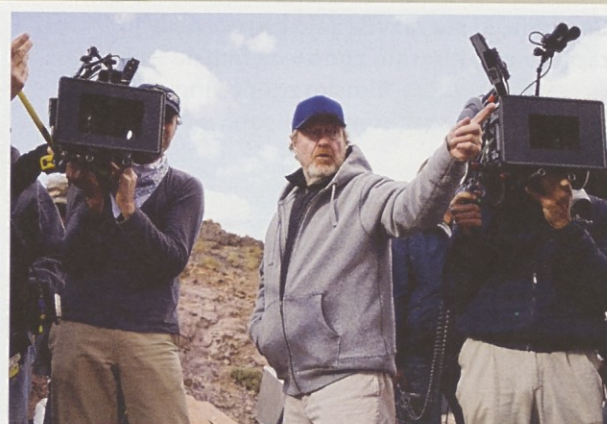
-AATON
www.aaton.com
-ARRI
www.arri.com
-CELCO
www.celco.com/
-IMAGICA
www.rtico.com/
-LASERGRAPHICS
www.lasergraphics.com/



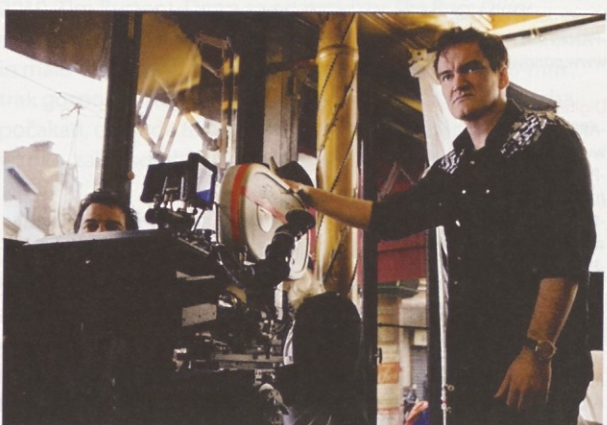
Režiser Andrew Adamson (ob filmski kameri) in direktor fotografije Karl Walter Lindenlaub sta pred dobrima dvema letoma nekaj prizorov za film *Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan* (The Chronicles of Narnia: Prince Caspian, 2008) posnela tudi v filmsko idilični Sloveniji. Snemala sta v načinu Super 35-mm štiri luknjice (4-Perf), film pa je bil v kinodvoranah prikazan v razmerju stranic slike 2,39:1.
Foto: Walden Media / Walt Disney Pictures



Režiser Tom Tykwer (ob kameri) in direktor fotografije Frank Griebe sta pred dvema letoma zasledovala igralca Clive Owena in Naomi Watts pri njenem odkrivanju mednarodne zarote v filmu *Mednarodna prevara* (The International, 2009). Njuno avanturo sta na 35-milimetrski filmski trak večinoma zabeležila v načinu Super 35-mm tri luknjice (3-Perf), gledalci pa so si jo letos v kinu ogledali v slikovnem razmerju 2,39:1. Naslednji skupni celovečerni projekt bosta zelo verjetno posnela z anamorfni lečami, kar je v Nemčiji dokaj redek pojav.
Foto: Sony Pictures



Ridley Scott je pred slabima dvema letoma v Maroku takole dajal napotke direktorju fotografije Alexandru Wittu (delno se ga vidi izza leve filmske kamere) med snemanjem filma *Telo laži* (Body of Lies, 2008). Njuno glavno orožje pri zasledovanju igralcev Leonarda DiCapria in Russell Crowa sta bili kameri Arricam LT in komplet Zeissovih objektivov Ultra Primes. Snemala sta v načinu Super 35-mm štiri luknjice (4-Perf), v kinodvoranah so si gledalci vohunske spletke ogledali v razmerju stranic slike 1,85:1.
Foto: Warner Bros.



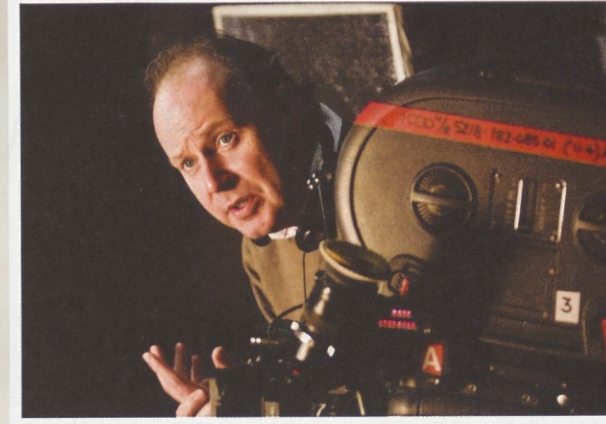
Neslavne barabe. Quentin Tarantino. Panavision anamorfni objektiv in kamere. Pika.
Foto: The Weinstein Company / Universal Pictures



Direktor fotografije Robert Richardson (ob kameri) in igralec Brad Pitt (desno) na prizorišču snemanja filma *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009). Richardson je pred snemanjem preizkusil Arrijeve kamere in Hawk anamorfne objektivne, a se kasneje odločil za paket 35-milimetrskih filmskih kamer in anamorfnih objektivov podjetja Panavision.
Foto: The Weinstein Company / Universal Pictures



Tom Cruise se je kot glavni igralec in izvršni producent filma *Operacija Valkira* (Valkyrie, 2008) bržkone strinjal, da sta režiser Bryan Singer (na fotografiji) in direktor fotografije Newton Thomas Sigel zgodbo o atentatu na Hitlerja posnela na 35-milimetrski filmski trak v načinu Super 35-mm štiri luknjice (4-Perf), gledalci pa so si jo v kinodvoranah ogledali »le« v razmerju stranic slike 1,85:1.
Foto: United Artists



Režiser David Yates (za kamero) in direktor fotografije Bruno Delbonnel sta filmsko nadaljevanje *Harry Potter in Princ mešane krvi* (Harry Potter and the Half-Blood Prince, 2009) zabeležila na 35-milimetrski filmski trak v načinu Super 35-mm štiri luknjice (4-Perf), v kinodvoranah se je film predvajal v razmerju stranic slike 2,39:1.
Foto: Warner Bros.

Filmklub

skupnost za filmofile

Pridruži se Filmklubu, brezplačni in največji slovenski skupnosti za filmofile in sodeluj v filmskih debatah.

Slovenska scena
Mnenja
Filmske vojne
Novičke
Biznis
Kritike

www.filmklub.si

Napovednik d.o.o., Ljubljana

Marcel Štefančič, jr. Freud na divjem zahodu

Leto po koncu II. svetovne vojne so v Holivudu debitirali mnogi veliki filmi, recimo Wylerjeva *Najlepša leta našega življenja* (The Best Years of Our Lives), Caprov *Življenje je čudovito* (It's a Wonderful Life), Langova *Krinka in bodalo* (Cloak and Dagger), Fordova *Moja draga Klementina* (My Darling Clementine), Gouldingova *Ostrina britve* (The Razor's Edge), Bernhardtovo *Ukradeno življenje* (A Stolen Life), Leisnov *Vsakemu svoje* (To Each His Own), Mankiewiczov *Zmajev grad* (Dragonwyck), Brownov *v pomladi življenja* (The Yearling) in Siodmakove *Spiralne stopnice* (The Spiral Staircase). Pretežno mračni filmi. Pač vojni filmi. Holivud je leto po koncu vojne videl črno. Zelo črno. Zato ne čudi, da je leta 1946 debitirala tudi truma filmov noir, recimo Hawksovo *Globoko spanje* (The Big Sleep), Hitchcockova *Razvpita* (Notorious), Garnettov *Poštar zvoni vedno dvakrat* (The Postman Always Rings Twice), Werkerjev *Šok* (Shock), Lewisova *Temna noč* (So Dark the Night), Mankiewiczov *Nekje v noči* (Somewhere in the Night), Milestonova *Čudna ljubezen Marthe Ivers* (The Strange Love of Martha Ivers), Wellesov *Tujec* (The Stranger), Tuttllov *Suspenz* (Suspense), Pichlov *Jutri je za vedno* (Tomorrow is Forever), Minnellijev *Tok pod površino* (Undercurrent), Brahmov *Medaljon* (The Locket), Neillov *Črni angel* (Black Angel), Marshalllova *Modra dalija* (The Blue Dahlia), Ripleyjev *Pregon* (The Chase), Reiso *Zlom* (Crack-Up), Hathawayev *Mračni kot* (The Dark Corner), Clurmanova *Odločitev ob zori* (Deadline at Dawn), Marinov *Nokturno* (Nocturne), Negulescojev *Nihče ne živi večno* (Nobody Lives Forever), Levinov *Nočni urednik* (Night Editor), Sieglova *Sodba* (The Verdict), Moguyjev *Whistle Stop*, Rapperjev *Trik* (Deception), Thomasov *Spremenili so me v kriminalca* (They Made Me a Killer) ter Siodmakovi *Morilci* (The Killers) in *Mračno zrcalo* (The Dark Mirror). Vsi ti filmi so sporočali: Krivi ste – Usodi ne morete pobegniti! No, obenem so v ameriških kinih vrteli tudi *Povest o dveh mestih* (A Tale of Two Cities), kratki propagandni dokumentarec, ki je Američane odvezal kakršnekoli krivde za atomiziranje Hirošime in Nagasakija: Japonci so krivi, ker se niso hoteli vdati! Američani so le »krstili agresorsko nacijo«.

King Vidor je začel takoj po vojni snemati soparni, melodramski, nevrotični western *Dvoboj na soncu* (Duel in the Sun), toda s producentom Davidom O. Selznickom se je sprl, tako da je snemanje dva dni pred koncem zapustil. Ne da je to Selznicka ustavilo – snemanje je nadaljeval in podaljševal, dodajal nove

materiale, vse skupaj erotično in brutalno napihoval, kot da bi hotel posneti nadaljevanje svojega eposa *V vrtincu* (Gone With the Wind, 1939). Na filmu, posnetem po romanu Nivena Buscha, se je zvrstila kopica režiserjev (Otto Brower, William Dieterle, Sidney Franklin, William Cameron Menzies, Josef von Sternberg), vključno s samim Selznickom, ki je bil tako motiviran, da je sam napisal tudi scenarij. Pearl Chavez – glavno vlogo – je namreč igrala Jennifer Jones, njegova nova muza, ki je bila še malo prej Phyllis Walker, poročena z Robertom Walkerjem, novim holivudskim upom in še večjim upom holivudske nevroze.

Selznick je Phyllis Walker prekrstil v Jennifer Jones, jo naučil, kako gledati ljudem v oči, in kako govoriti, ko te gledajo v oči, našel pa ji je tudi dovolj udarne, dovolj mučeniške vloge, recimo v *Pesmi o Bernardki* (The Song of Bernadette, 1943, Henry King), v kateri je igrala Bernadette Soubirous, kmetico iz Lourdesa, ki se ji leta 1858 prikaže Devica Marija – Selznick je skušal Jennifer Jones preleviti v romarsko točko, v čudež, v objekt neskončne glorifikacije, v vrelec vere in odrešitve, v nekaj, v kar bodo ljudje verjeli, v novo filmsko svetnico, v paralelo Bernadette Soubirous, ki jo je Vatikan leta 1933 razglasil za svetnico. In med vojno so ljudje potrebovali ravno nekaj takega. Film, posnet po bestsellerju Franza Werfla, je dobil 12 oskarjevskih nominacij in štiri Oskarje – dobila ga je tudi Jennifer Jones, ki je prej igrala le v nekaj Z filmih studia Republic. Nič, znala je gledati tako, kot da res vidi Devico Marijo. Obsedla ni le Selznicka, ampak tudi nacijo.

In ker se je Selznicku zdelo, da le on ve, kaj mora Jennifer reči, da bo dobra za oči, je scenarij za masivno, epsko, vrtinčasto vojno melodramo *Odkar ste odšli* (Since You Went Away, 1944, John Cromwell), v kateri ženske – mati (Claudette Colbert) in njeni hčerki, Jane (Jennifer Jones) in Brig (Shirley Temple) – sentimentalno in mazohistično gledajo, kako njihovi moški odhajajo na fronto, napisal kar sam, obenem pa je tudi naredil vse, da bi v filmu igral tudi Robert Walker, s čimer je pokazal svoj smisel za perversnost: v času, ko sta se Walker in Jennifer Jones ločevala, je skušal ločitev očitno pospešiti. Še več, v času, ko sta se ločevala, ju je postavil v vlogi ljubimcev, ki se hočeta poročiti! Pa se ne, ker Walker pade pri Salernu. Walker je bil tako simbolično odpisan in pokopan. Selznick ga je tako destabiliziral, da so ga morali hospitalizirati. A po drugi strani, njuno slovo na železniški postaji je povedalo vse – Selznick je

dal Jennifer Jones priložnost, da se od svojega moža poslovila v največjo možno solzo v očeh.

Selznick, holivudski *wunderkind*, ki je zelo dobro živel od svengalijevskega posojanja »svojih« zvezd različnim studiem (Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Gregory Peck itd.), se je leta 1930 poročil z Irene Mayer, hčerko Louisa Mayerja, slovitega holivudskega tajkuna, ki je v studiu MGM prižgal »več zvezd, kot jih je na nebu«, toda leta 1945 se je sredi neke noči zbudila in presenetljivo dahnila: »Špila je konec!« Nič, hotela je ločitev. Njen oče, Louis B. Mayer, »oče največje družine na svetu« (MGM), se je od njene matere, sicer že lep čas mentalno nestabilne in hospitalizirane, ločil leto prej. Holivud pač. Selznick je mislil, da se hoče ločiti zaradi njegovih seksualnih »indiskretnosti«: ne, ločiti se je hotela zaradi njegovih nevroz, zaradi njegovega bizarnega obnašanja, zaradi njegovega zapijanja, zaradi njegovega kompulzivnega hazardiranja, zaradi njegovih koleričnih izbruhov. Naveličala se je njegove panične megalomanije: včasih so prišli trenutki, ko je hotel ekranizirati Hitlerjev *Mein Kampf*, včasih – še zlasti po smrti njegovega zapitega brata Myrona – pa trenutki, ko se mu je zdelo, da bo znorel. Dovolj ga je imela. Izgledal je kot vojni veteran, toda vojno je videl le v filmih, ki jih je pakiral in produciral. Vojna je ženske osvobodila.

Irene Mayer je od svojega moža pred ločitvijo zahtevala, da se podvrže psihoanalizi. Kar ni bilo težko: Holivud je bil tedaj poln nemških in avstrijskih psihoanalitikov, ki so tja prebegnili pred Hitlerjem, recimo Ernst Simmel in Otto Fenichel. In seveda, Holivud je bil poln nevrotikov a la Judy Garland, potemtakem popoln trg za psihoanalizo. Psihoanaliza je Selznicka tako obsedla, da jo je v *Uročnem* (Spellbound, 1945), ki ga je režiral Alfred Hitchcock (in v katerem je »nezavedno« naslikal Salvador Dali), prelevil v ultimativno pot do resnice: dr. Ingrid Bergman s pomočjo psihoanalize – okej, s pomočjo interpretacije sanj in prostih asociacij – ugotovi, da amnezicni Gregory Peck ni umoril novega direktorja vermontske psihiatrične klinike »Green Manors«, sicer avtorja knjige *Labirint kompleksa krivde*, ampak da je to storil stari direktor (Leo G. Carroll), ki odhaja v pokoj in ki na koncu falično pištolo obrne proti kameri – proti gledalcu. Smrt ima smisel le za pogled, pravi Pascal Bonitzer: »Breme smrti, umor, zločin imajo smisel le za pogled. Hitchcock v svojih filmih ni storil nič drugega, kot da je kar najbolje izkoristil funkcijo pogleda, ki ga razgalja zločin. 'Zločin obstaja zgolj za pogled' pomeni tudi, da postulat zločina, ki razgali pogled, obenem razodene obscenost pogleda.«

Smrt pa je tu – v tem falosu, ki ustrelji gledalca/voyeurja – tudi koitus. Kar je seveda le dopolnilo drugega velikega psihoanalitskega razkritja v *Uročnem*: da Peck – alias dr. Edwardes, alias John Ballantine – v mladosti ni namerno »ubil« svojega brata, ki je zdrsnil po stopniščnem obzidku in se napičil na falično špico ograje. *Uročeni*, pri katerem je bil »psihiatrični svetovalec« May E. Romm, Selznickov psihoanalitik, je, kot pravi Otto Friedrich, ljudem sporočil natanko to, kar so hoteli leta 1945 slišati: »To ni vaša krivda – tega niste zagrešili vi!« In res, to sporočilo je bilo popolna terapija za Američane, ki so nekaj mesecev prej z dvema atomskima bombama izničili Hirošimo in Nagasaki. Toda Selznick je psihoanalizo podaljšal tudi v *Dvoboj*

na soncu, za katerega je menda zapravil 6 milijonov dolarjev – več kot za epos *V vrtincu*. Nič posebnega: samo za marketing je pokuril 2 milijona dolarjev, kar je bil tedaj rekord.

Pearl Chavez je napol Hispanka, napol Indijanka, toda njenega očeta obsodijo na smrt, ker je ubil njeno mater, Indijanko, tako da jo pošljejo na mogočno farmo, ki jo vodi pohabljeni »Senator« McCandles (Lionel Barrymore). Tu njena divja, eksotična, neukročena senzualnost takoj pritegne oba »Senatorjeva« sinova, prefinjenega, civiliziranega, študiranelega Jessa (Joseph Cotton) in divjega, vročičnega, nepredvidljivega Lewta (Gregory Peck), dediča Hughesovega *Billyja the Kida* (The Outlaw, 1943). Jess hoče divjino civilizirati, zato nima nič proti, če bi čez njihovo posestvo peljala železnica, ki je vedno znak civilizacije. Kar ga odtuji očetu in bratu, ki za to nočeta slišati. Lewt se zaplete s Pearl, ki zna jahati in streljati, toda javno je noče priznati, zato se Pearl – tipična deklasiranka – oportunistično zaroči s starejšim moškim (Charles Bickford), tipičnim asekualcem, ki pa ga Lewt hladnokrvno, mačistično, egoistično ubije. Kmalu zatem z dinamitom cinično iztiri še vlak, obenem pa ustrelji tudi svojega brata – pobiti skuša vse znake civilizacije. Pearl tako ne preostane drugega, kot da se z njim snide v puščavskem gorovju, kjer se odvrti finale njune paranoidne *amour fou* – njen agonični, perverzno mučeniški, sadomazohistični, nevrotični dvoboj na soncu, ki pa je bil tako fetišistično nategnjen, da je mejil na samoparodijo, na »camp«.

Dvoboj na soncu, sicer orjaški hit (in obenem Selznickov zadnji hit), ki se ga je oprijel vzdevek »Lust in the Dust«, je bil western, ki je mutiral na vse strani – v ekscenno freudovsko melodramo, v ničejanski film noir, v ženski film, v populistično tragedijo, v sekularno moralko, v lirično evokacijo nemega filma in v epopejo asimilacije, le da asimilacija tu nikomur ne uspe – niti Pearl niti Lewtu. Kar ni le destruktivno, ampak tudi avtodestruktivno, tako da na koncu pobijeta drug drugega. In ko umirata, si še vedno lažeta, pa četudi se plazita drug proti drugemu. Romeo in Julija, ki s samim aktom smrti taktizirata. Pearl noče umreti, preden ne umre Lewt – in Lewt noče umreti, preden ne umre Pearl. Njuno umiranje je mali triler: zdi se, kot da le čakata, kdo bo prej umrl. Smrt ima smisel le za pogled. Njuno skupno umiranje je nevrotična simulacija seksa, inverzija »magičnega« trenutka, ko ljubimcema hkrati pride, transcendentalna verzija posilstva, ko ljubimcema ne pride hkrati, in maelstrom protislovnih emocij, tudi incestuoznih, pa ne le zato, ker Lewt in Pearl živita kot »brat in sestra«, ampak zato, ker se je »Senator« pred leti pohabil, ko je ljubosumno zasledoval svojo ženo (Lillian Gish), misleč, da ga vara s Scottom Chavezom, Pearl inim očetom. King Vidor, ki je pred vojno, v *Citadelu* (The Citadel, 1938), slavil »direktno akcijo« (dinamit), je bil, kot pravita Raymond Durnat in Scott Simmon, obseden s puritansko etiko, toda nikoli ni bil fan patriarhalne družine – in dalje, obseden je bil z emersonskim transcendentalizmom, toda nikoli ni bil fan krščanstva, še najmanj krščanskega fundamentalizma. Pridigar po imenu »Sinkiller«, ki ga igra Walter Huston, je le malo manj dementen kot sociopatski, morilski pridigar v Vidorjevi *Ruby Gentry* (1952). Pri Kingu Vidorju so bile alternative vedno tako jasne kot načela in nagoni.



Življenje je čudovito



Globoko spanje



Cilj Burma



Divja dvajseta

Leta 1949, ko sta se Selznick in Jennifer Jones končno poročila, je Raoul Walsh posnel vestern *Preganjani* (*Pursued*), ki je nadaljeval nevrotično linijo *Dvoboja na soncu* in v katerem bi lahko Robert Mitchum dahnil to, kar je v *Uročenem* dahnil Gregory Peck: »Nekaj me preganja, toda ne vem, kaj.« Jeba Randa, ki ga igra Mitchum in ki ga je v mladosti posvojila družina Callum, preganja preteklost. Nekaj se mu stalno prikazuje, nekaj ga žre, nekaj ga muči, a ne ve, kaj. Njegova preteklost je freudovski mrak – njegova sedanost je film noir. Ko je bil majhen, se je nekaj zgodilo, a ne ve, kaj. Travmatičnega dogodka se skuša spomniti, toda zaman. Ali bolje rečeno: Jeb se ne more spomniti, kdo je. Ne boji se svoje prihodnosti, ampak svoje preteklosti. Boji se, da ni to, kar je. Da je torej nekdo drug – da je njegov »pravi jaz« tisti jaz iz njegovih flashbackov, sanjskih, morastih, opresivnih fragmentov preteklosti, ki njegovo paranojo le še stopnjujejo. Njegove reakcije so iracionalne, »bolne«. Vsi ga skušajo ubiti, celo njegov »brat«. Še več, njegov »stric«, Grant Callum (Dean Jagger), ga pošlje celo na vojno, ker računa, da bo padel, a se vrne kot heroj. Tudi obesiti ga skušajo. Na koncu ugotovi, da je Grant, ki ga je posvojil, pobil njegovo družino – očeta, mamo, brata in sestro. Iz maščevanja in ljubosumja: Jebov oče je ubil Grantovega brata in obenem tudi spal z ženo Grantovega brata. Tako kot je Grant skrivaj hlepel po svoji svakinji, zdaj Jeb hlepi po Thorley (Teresa Wright), Grantovi nečakinji oz. hčerki očetove ljubice. Na dnu tega mraka, ki je nekoč oblival grške tragedije, je incest. Grant je sklenil, da bo pobil vse Rande – živega je pustil le Jeba, to pa zato, da bi videl, v kaj bo zrasel. In ko bo zrasel, ga bo ubil. Jeb Rand je tako »bolan« in tako ekstremen kot manični, begavi, nestabilni Billy the Kid (Paul Newman), ki v *Levorokem revolveršu* (*The Left Handed Gun*, 1958) išče morilca svojega »očeta« – morilca človeka, ki ga je posvojil.

Preganjani je bil freudovski vestern, prešpikan s potlačenimi spomini, malignimi nevrozami in fatalističnimi virozami filma noir in grške tragedije, baročni anticipator nevrotične linije vesternov (*Krvavi mesec* [*Blood on the Moon*, 1948, Robert Wise], *Točno opoldne* [*High Noon*, 1952, Fred Zinnemann], *Revolverš* [*The Gunfighter*, 1950, Henry King], *Johnny Guitar* [1954, Nicholas Ray], *Štirideset morilcev* [*Forty Guns*, 1957, Samuel Fuller], *Drevo za obešanje* [*The Hanging Tree*, 1959, Delmer Daves], *Enooki Jack* [*One-Eyed Jacks*, 1961, Marlon Brando]). Raoul Walsh, avtor *Preganjane*, sicer akcijski režiser, ki se je enako dobro, enako efektno in enako nepretenciozno znašel na divjem zahodu (*Umrlji so v škornjih* [*They Died with Their Boots On*, 1941]), v podzemlju (*Visoka Sierra* [*High Sierra*, 1941]) in v vojni (*Cilj Burma* [*Objective, Burma!*, 1945]), je po vojni posnel kopico vesternov, toda nobeden ni bil tako mračen in tako freudovski – je pa res, da je Freuda potem preselil v podzemlje, v *Belo vročino* (*White Heat*, 1949), v zgodbo o sadističnem gangsterju Codyju (James Cagney), ojdipskem epileptiku, ki je psihopatsko odvisen od svoje posesivne matere. Njegova smrt je javni spektakel, pa četudi se zgodi brez prisotnosti medijev – umre namreč na »vrhu sveta«, ali bolje rečeno, na vrhu orjaškega naftnega tanka. Cody konča podobno kot ropar Roy Earle (Humphrey Bogart), alias »Mad Dog«, ki v *Visoki Sierr* umre na vrhu hriba, kamor se zateče pred policijo in gangsterji, toda njegova smrt

je tudi dejansko javni spektakel, saj umre pred očmi časopisnih in radijskih reporterjev, ki o njegovi smrti poročajo tako kot o športnem dogodku.

Walsh se je dobro stegnil, če pomislimo, da so ga v tridesetih – kljub epskemu, robustnemu, grandioznemu vesternu *Velika pot* (The Big Trail, 1930), v katerem je Marion Morrison končno mutiral v Johna Waynea – silili predvsem v romantične komedije in mjuzikle, tako da je v komediji *Klondike Annie* (1936) menedžiral celo replike Mae West, tedaj že dokaj ukročene »kraljice seksa«. Akcijskega režiserja so v njem prepoznali presenetljivo pozno, in sicer šele ob koncu dekade, po gangsterskem filmu *Divja dvajseta* (The Roaring Twenties, 1939), v katerem oba junaka, gangsterja Eddie (James Cagney) in George (Humphrey Bogart),

na koncu umreta in ki so mu sledili mnogi akcijski filmi, med vojno kakopak predvsem vojni, tudi vojni vestern *Umrli so v škornjih*, v katerem na koncu umrejo vsi vojaki 7. konjeniškega regimeta, vključno z generalom Custerjem (Errol Flynn), in v katerem so Indijanci le anticipacija Japoncev, ki jih v *Cilju Burma* čakala huda kazen: »Pobijte vse! Do zadnjega!«

Izživete, usmrčene, obujene in novorojene TV serije

Tina Bernik

Televizijske mreže vsako leto ukinejo določeno število serij, ki so na sporedu že toliko sezon, da so se enostavno izpele, in serij, ki ne dosegajo več dovolj visoke gledanosti, letos pa je izklop doletel tudi nekatere nanizanke, ki bi se ob normalnih gospodarskih razmerah sicer obdržale, saj so imele zvesto publiko in spodobno gledanost, vendar pa sta stavka ameriških scenaristov izpred dveh let in nato še recesija zahtevali svoj davek.

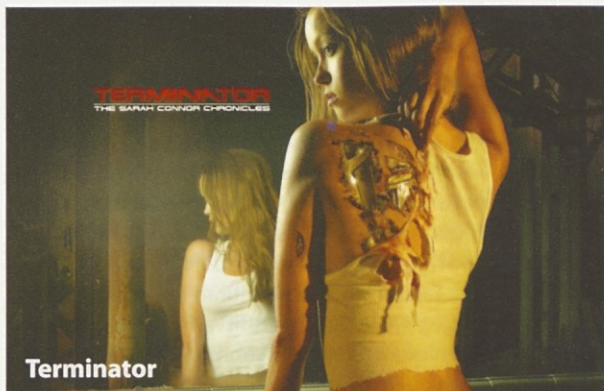
V Ameriki od letos oziroma lani tako ne bodo več spremljali nekaterih TV serij, ki jih poznamo tudi pri nas. Med odvetniškimi nanizankami so male zaslone zapustile sicer priljubljene, a izživete *Zvezde na sodišču* (Boston Legal, 2004–2008) z Jamesom Spaderjem, Williamom Shatnerjem in Candice Bergen v glavnih vlogah ter *Eli Stone* (2008–2009), ki je z Jonnyjem Leejem Millerjem in Natasho Henstridge na televiziji vztrajal zgolj eno leto. Izmed ženskih komedij oziroma komedij o ženskah se po hitrem postopku poslavljata *Samantha Who?* (2007–2009) s Christino Applegate in neuspešna naslednica *Seksa v mestu, Ženska džungla* (Lipstick Jungle, 2008–2009) z Brooke Shields, izmed zdravniških pa *Urgenca* (ER, 1994–2009), ki ji je uspelo preživeti kar 15 let.

Od komedij se na škodo kakovostnega televizijskega programa poslavljajo črna komedija o življenju in smrti ter nečem vmes *Pushing Daisies* (2007–2009), komedija

o dobrodelnem loterijskem srečanju *Moje ime je Earl* (My Name Is Earl, 2005–2009) in *Mala Britanija* (Little Britain, 2003–2009), »montyphytonovska« britanska serija, sestavljena iz skečev, ki slikajo vsakdanost Velike Britanije, malo manj pa bo kakovost prizadeta z odhodom komične drame o bogatih in slavnih *Umazan seksi denar* (Dirty Sexy Money, 2007–2009) z Donaldom Sutherlandom, Williamom Baldwinom in Petrom Krausom v glavnih vlogah. Na področju vojnih in obveščevalnih ter kriminalističnih serij se s TV zaslonov umikajo nanizanka o vojaki pod krinko *Posebna enota* (The Unit, 2006–2009), FBI-jevska kriminalna serija o iskanju pogořenih *Brez sledu* (Without a Trace, 2002–2009) in popularna zaporniška drama *Pobeg iz zapora* (Prison Break, 2005–2009), ki je med zvezde povzdignila Wentwortha Millerja, poleg njih pa tudi znanstvenofantastična vohunska nanizanka *My Own Worst Enemy* (2008–2009), ki je za eno leto znova prebudila igralca Christiana Slaterja, in ameriški remake britanske policijske drame *Življenje na Marsu* (Life on Mars, 2008–2009), ki je zgolj eno leto življenja dočakala tudi v Veliki Britaniji.

Življenje na Marsu ni edini remake brez prihodnosti, saj so po eni sezoni zavozili tudi ustvarjalci posodobljene serije iz 80. let *Vitez za volanom* (Knight Rider, 2008–2009), ki je v izvirniku med zvezde izstrelila Davida Hasselhoffa, medtem ko se je *Bojna ladja Galaktika* (Battlestar Galactica, 2004–2009), prvi resnično uspešni remake serije iz leta 1978, poslovlila po načrtih, saj so producenti hoteli posneti nadaljevanko, ki se ne bo vlekla v nedogled, temveč bo po nekaj sezonah prišla do smiselnega zaključka. Izmed znanstvenofantastičnih serij odhajata še *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (2008–2009), ki je v vlogi terminatorja, s katerim se je v filmu Jamesa Camerona poistovetil Arnold Schwarzenegger, proslavil mlado igralko Summer Glau, ter serija *Zvezdna vrata Atlantis* (Stargate Atlantis, 2004–2009).

Privrženci ZF-franšize *Zvezdna vrata*, ki izhaja iz istoimenskega filma ameriškega režiserja Rolanda Emmericha iz leta 1994, se po odhodu prve serije *Zvezdnih vrat* (Stargate SG-1, 1997–2007) in *spin-off* serije *Zvezdna vrata: Atlantis* že lahko tolažijo z novo različico nanizanke *SGU Stargate Universe*, ki so jo na SyFy začeli predvajati 2. oktobra. Da gre za produkcijsko zahtevno serijo, ki s tri milijone dolarjev visokim proračunom hoče resneje konkurirati drugim ZF-serijam, je mogoče opaziti zlasti pri posebnih učinkih in scenografiji, ki na trenutke spominja na letos končano *Bojno ladjo Galaktika*, le da se po besedah ustvarjalcev še vedno ne bo jemala tako resno. *SGU Stargate Universe*, v kateri nosilno vlogo nosi britanski igralec Robert Carlyle, je le ena od letošnjih novosti na področju znanstvene fantastike. Septembra se je namreč že začel težko pričakovani *FlashForward*, ki kljub obetajočim napovedim in pompozemu prvemu delu, v katerem je svetovna katastrofa povzročila globalni vpogled v



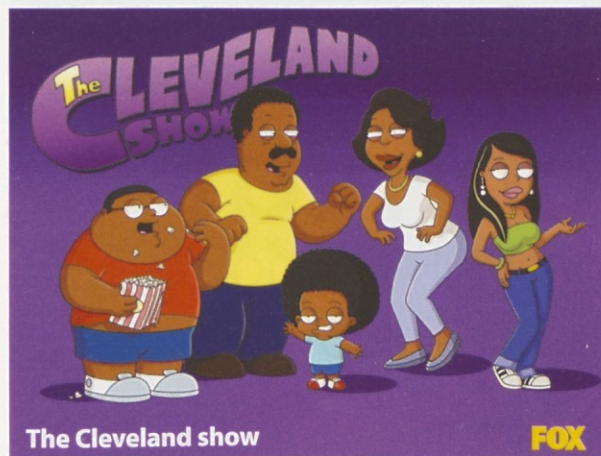
prihodnost, ostaja na ravni sodobnih *Dosjejev X*, Abramsove serije *Fringe* (2008–), medtem ko gledalci še vedno niso dočakali nanizanke *V*, remaka filma *V* (1983) in istoimenske serije iz let 1984–1985, ki ju je režiral Kenneth Johnson. Televizijska mreža ABC je pred kratkim sporočila, da je spremenila načrt predvajanja serije, ki je s pilotom sicer že poletni navdušila kritike. Na spored je *V*, ki ga je sprodciral avtor uspešne ZF-nadaljevanke *4400* Scott Peters, prišel 3. novembra, vendar bodo za začetek predvajali le štiri dele od trinajstih, nadaljevanje pa nato odložili do konca zimskih olimpijskih iger.

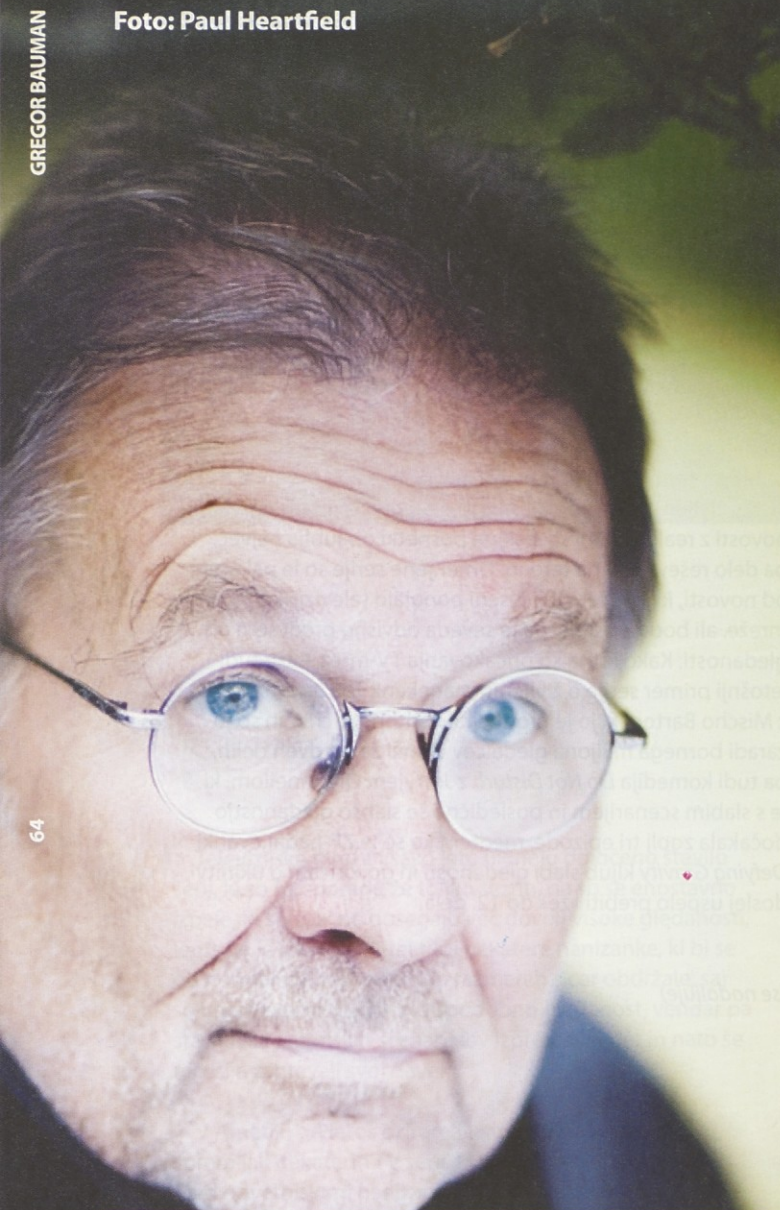
Po izjemno dobro sprejeti seriji *Prava kri* (*True Blood*, 2007–) in filmu *Somrak* (*Twilight*, 2008), ki sta uspešno obudila vampirsko tematiko, so letos na male zaslone prišli še *Vampirski dnevniki* (*The Vampire Diaries*), ki stavijo na najstniško publiko, ter *Eastwick*, priredba filma *Čarovnice iz Eastwicka* (*The Witches of Eastwick*, 1987, George Miller), v katerem imajo glavo vlogo v magijo odete razočarane gospodinje z igralko Rebecca Romijn na čelu. Christian Slater se po neuspehu serije *My Own Worst Enemy* na TV-zaslone vrača s *The Forgotten*, v katerem z ekipo entuziastičnih amaterskih detektivov preiskuje zločine, ki so jih uradni državni organi že zdavnaj pozabili, medtem kot Jason Schwartzman z *Bored to Death*, novo komedijo televizijske mreže HBO, na televizijske zaslone prinaša stil Wesa Andersona, režiserja filmov, kot sta *Veličastni Tenenbaumi*

(*The Royal Tenenbaums*, 2002) in *Življenje pod vodo* (*Life Aquatic with Steve Zissou*, 2005). Med komičnimi serijami velja omeniti še *The Cleveland Show*, spin-off serijo ene od najbolj priljubljenih animiranih komedij o disfunkcionalni ameriški družini *Family Guy*, v kateri naslovno vlogo namesto Petra Griffina igra njegov temnopolti sosed Cleveland Brown, poleg Clevelanda pa se je svetu animacije 14. novembra pridružila še ZF-serija *Batman: The Brave and the Bold*.

Po odhodu *Urgence* je televizijske mreže zajel tudi val novih zdravniških serij, ki se pridružujejo *Talentom v belem* (*Grey's Anatomy*, 2005–), *Mladim zdravnikom* (*Scrubs*, 2001–) *Zdravnikovi vesti* (*House M.D.*, 2004–) in drugim nanizankam z medicinsko tematiko, ki so vedno dosegale visoko gledanost. Drama *Three Rivers* bo gledalcem poskušala približati problematiko transplantacije telesnih organov, *Mercy* življenje medicinskih sester, *Trauma*, ki od omenjenih novosti z realističnimi scenskimi posnetki obljublja največ, pa delo reševalcev na terenu. Omenjene serije so le nekatere od novosti, ki jih v letošnji jeseni ponujajo televizijske mreže, ali bodo obstale, pa je seveda odvisno predvsem od gledanosti. Kako kruta so pričakovanja TV-mrež, kaže tudi letošnji primer serije o življenju manekenk *The Beautiful Life* z Mischo Barton, ki jo je produciral Ashton Kutcher in so jo zaradi bornega milijona gledalcev ukinili že po dveh delih, pa tudi komedija *Do Not Disturb* z Jerryjem O'Connellom, ki je s slabim scenarijem in posledično še slabšo gledanostjo dočakala zgolj tri epizode, medtem ko se je ZF-nadaljevanke *Defying Gravity* kljub slabi gledanosti in govoricam o ukinitvi doslej uspelo prebiti »že« do 12. dela.

(se nadaljuje)





Irmin Schmidt

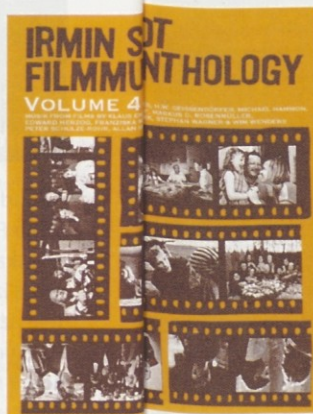
—
Filmmusik Anthology
Volume 4 & 5

Gregor Bauman

»Ne obstaja okončana (ali dokončna) skladba skupine CAN,« je izid albuma Peel Sessions pospremil Irin Schmidt in s tem na najboljši način obelodanil svojo preteklost in prihodnost. V izmuzljivem časovnem medprostoru, je namreč – kot pravzaprav vsi kanibali – še najmanj stal v sedanosti, ki v njegovi ustvarjalnosti ni nekaj racionalnega, prostorsko omejenega, temveč povsem izmuzljiva kategorija, nad katero je težko imeti nadzor. Je spoj trenutka, prebliska in čustvenih sedimentov, ki sami po sebi ničesar ne sporočajo, v sebi pa nosijo sporočilo v enoti zvoka na filmski kader. Tako je moč interpretirati Irminovo ljubezen do filma, saj so njegove melodične rešitve, instinkt za ritmično zaporedje in inženirska preciznost v sobivanju »sound & vision« ne samo doprinos obema umetnostnima kategorijama, temveč predvsem precizen prikaz, da glasba in film lahko živita skupaj in vsaka zase – to gledišče je seveda neodvisno od partitur mojstrov, ki so svojo kariero zgradili s filmskimi orkestracijami (Tiomkin, Morricone, Serra ...).

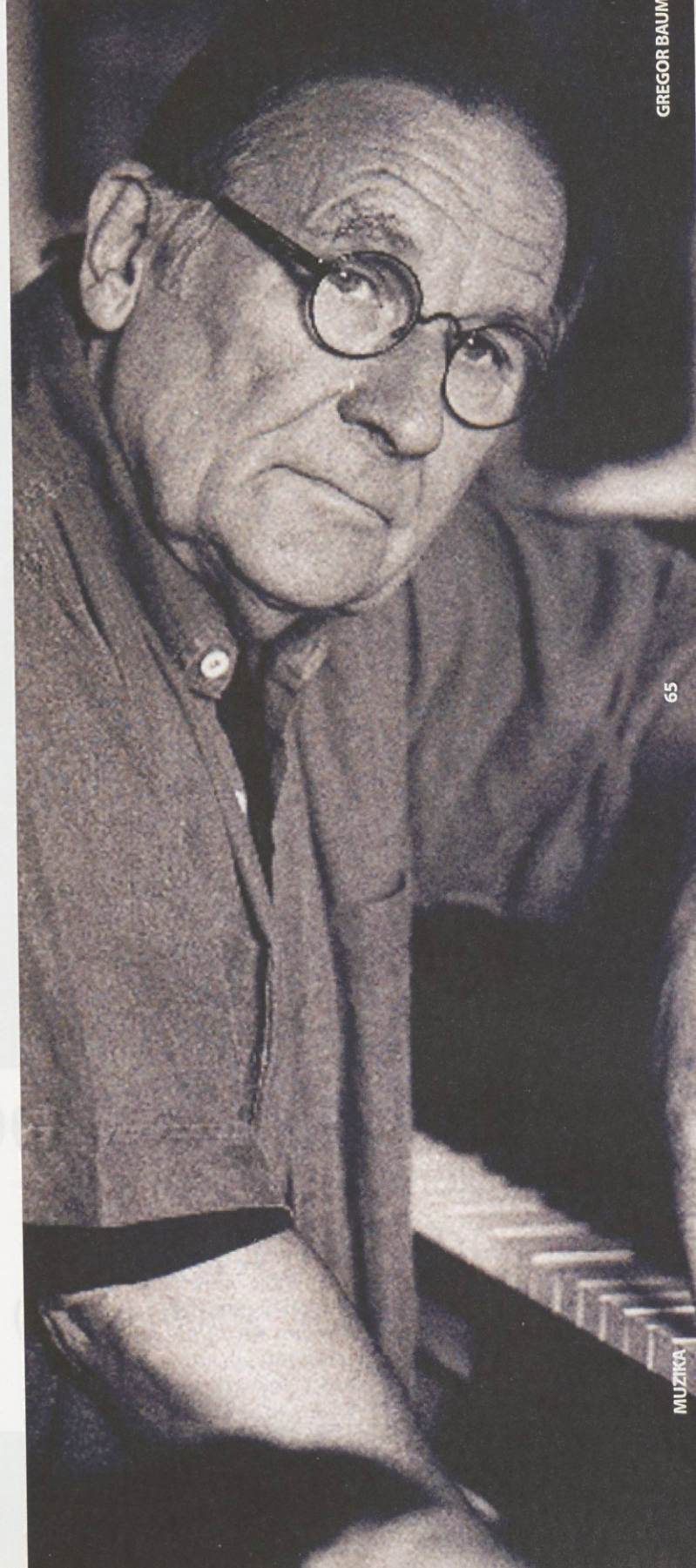
Vloge Irmina Schmidta v filmskem opusu ne smemo razumeti enoplastno. Irmin ni prebegnil iz krautrockovskih – pa pustimo ustreznost termina povsem ob strani – krogov v filmske, temveč ravno narobe. Njegove avantgardne kompozicije so dobesedno kričale po primernem celuloidnem »dodatku« oziroma slikovni nadgradnji, ki bi znale poudariti nekatere eksperimentalne rešitve v praksi. Novi časi so s seboj prinesli nove prijeme in Irmin – kot učenec Karlheinz Stockhausna – je znal razumeti čas pred časom in tja povabiti tudi svojo glasbo. Ravno pri njem lahko govorimo o zanimivem kontrastu, ki ga najdemo tako v smeri »nazaj v prihodnost« kot tudi »naprej v preteklost.« Irminov ustvarjalni razmislek je tako živel dvojno življenje (kar v poglavju filmskih muzik ni nekaj neobičajnega: Ennio Morricone je npr. zabeležil tudi izjemni opus sodobne improvizirane glasbe) ter na ta način razbil predsodke in postavil kriterije za prihajajoča povabila »rockovskim« glasbenikom v filmske vode (Bob Dylan, Ry Cooder, Tom Waits). Predvsem v nekaterih Waitsovih sciorih bi lahko našli nekatere (avtorske) povzetke, katere skelet za splošno rabo je ponastavil Irmin.

V principu bi lahko rekli, da je Irmin Schmidt prvi pravi postmoderni filmski skladatelj, tisto inventivno osišče, ki se nikoli ni zadovoljilo z že slišanim. Takšne vinjete je zbral na svojem preglednem antološkem trojnem CD-prvencu *Anthology: Soundtracks 1978-1993*. V letu, s katerim se kompilacija 1-3 izteče, je najverjetneje sledil manjši zasuk v njegovi (in njihovih) karierah: tega leta so se CAN prvič po letu 1978 zbrali in posneli pesem *Last Night Sleep* za Wendersovo potovanje »do konca sveta.« Irmin je šel še naprej in nazaj hkrati. Njegovi scori od takrat niso več pokali od drugačnosti, temveč so nekatere že slišane rešitve predstavili na nov način. Mnogi glasbeniki (ne glede na žanr) bi zavoljo takšnega skladanja zapopadli v razvlečeno preinterpretiranje svoje ali katerekoli preteklosti (tipičen primer je Ry Cooder, če izvzamemo predlogi za filma



Jezdec na dolge steze [The Long Riders, 1980, Walter Hill] in *Pariz-Texas* [Paris, Texas, 1984, Wim Wenders] proti ostalim, npr. *Zaliv Alamo* [Alamo Bay, 1985, Louis Malle], medtem ko Irminu s prefinjenim avtorskim občutkom za vcepljanje napetosti uspeva zadržati privlačno razmerje med avtorskim in predrugačenim. Izkušnja poslušalca postane zanimiva, zlasti če ima kaj vpogleda v pozni zven trobente Milesa Davisa (*Paparazzo*, 2007, Stephan Wagner), Morriconejevo rabo klavirja (*Der Stich des Skorpion*, 2004, Stephan Wagner) ali *Angelsko srce* (Angel Heart, 1987, Alan Parker) Trevorja Jonesa in Courtneya Pineja. Da ne bo pomote: Irminovo avtorstvo se ne postavlja pod vprašaj, le nima več tiste absolutne prodornosti kot nekoč. Mogoče na trenutke deluje preveč izkušeno, a zato nič manj privlačno.

Filmmusik Anthology Volume 4 & 5 (Spoon Records/Dallas, 2009) ne predstavlja samo logičnega nadaljevanja serije, temveč impresivno skico kompleksnega glasbenega raziskovanja v zadnjem desetletju (1998-2008). V tem času si je Irmin z izjemnimi in nagrajenimi glasbenimi prispevki (TV-seriji *Bloch in Tatort*, film *Schneeland* [2005, Hans W. Geissendörfer]) zgradil, ali bolje rečeno dopolnil, ime tudi zunaj avantgardnih oziroma postcanovskih krogov. Zato ne preseneča, da se dela njegove skladateljske vneme posvečajo tudi lagodnim motivom. Njegova prednost je še vedno, da zna razmišljati v pretekliku in v prihodnjiku. V ušesa najprej pade osem vinjet, ki jih je Irmin prispeval za najnovejši film Wima Wendersa *Palermo Shooting* (2008). Asociacij na filmsko kuliso *Angelskega srca* se ni moč znebiti, prav tako – po prebranem sodeč – imamo opravka s fotografom, ki beži pred preteklostjo, in tega igra pevec skupine Die Toten Hosen. Pustimo zlobna naključja ob strani. Osnovna tema se namreč napaja pri Bachovih variacijah na izbrano temo, ki jo skladatelj frazira z vodilno uporabo harmonike, s trobento, ki jo igra Karlheinzov sin Markus Stockhausen, in efektno barva s čelom Urlike Schäfer. Če smo takšne simulacije že slišali, nas tesnobne atonalne linije ob rabi sintetizatorja iz ozadja opozarjajo, da ima Irmin po več kot štirih desetletjih na sceni še vedno občutek za nova-stara kreativna prepletanja. Vznemirljivo in nepreslišano. Nekateri izleti v vode trip-hopa (*Paparazzo*) kažejo novo energijo, ki jo pri skladateljih starega kova na trenutke pogrešamo. Fleksibilnost je namreč tista prvina, ki pri Irminu Schmidtu nikoli ni bila vprašljiva. Njegov filmsko glasbeni jezik je zato soroden demokratičnemu vživljanju v izjemen canovski prispevek popularni kulturi: nepredvidljiv, fragmentiran, prijetno surov in surovo prijeten. Na tej kompilaciji resda zasledimo več konvencionalnih prispevkov kot smo bili pri njem vajeni doslej, vendar je takoj potrebno poudariti, da imamo le uredniški prerez iz več kot dvajsetih filmov in delov nanizank; torej, da je še veliko praznega prostora, ki zna biti karakterno zelo raznorodno, da ne uporabim nehvaležnega termina – subverziven. Na trenutke Volumen 4 & 5 namreč vse preveč delujeta kot dodatna reklama za Wendersov film in njemu pripadajoči soundtrack. S čimer pa tudi ni nič narobe.



Peter Zobec

odlomki iz knjige

Od daleč in od blizu
(Pogovori z Mirjano)

foto: Sunčan Stone

Nikoli mi ni rekla ...

... da je Mirjana Borčič. Nikoli ji nisem rekel, da sem Peter Zobec. Nikoli naju ni nihče predstavil. Midva sva se kratkomalo poznala.

Nedavno sva premišljevala, od kdaj in odkod se poznavata. Nisva se spomnila. Pred dnevi pa se mi je zasukalo. Bilo je verjetno okoli Filmskega kluba 61, ki mu je predsedoval Jože Pogačnik, tajnik je bil Sandi Čolnik, Mirjana je bila članica odbora, jaz pa le njegov zvesti član, zadolžen za zabave po premierah slovenskih filmov, ki so bile nekoč (o, kje so časi) tako slovesne kot danes nogometne tekme. Za to svojo zadolžitev se moram zahvaliti tedanji zaročenki (za moža si je, razumljivo, izbrala drugega), ki je bila nadarjena gostinka, saj je znala mize opremiti z okusom in gostom postreči z osebno eleganco in ustrežljivostjo. Od takrat sva se večkrat srečevala z Mirjano. A ta srečanja so bila bežna. Prav dobro se spominjam puljskega večera, v sedemdesetih, ko smo po končanem Festivalu, v restavraciji nekdanjega eminentnega avstroogrškega hotela Riviera čakali na jutranji vlak proti Ljubljani. Z njo je bil tudi petnajstletni sin Vitold, ki je ob mojem pogovoru z Mirjano še otroško utrujen zaspal. Njegova najstniško izklesana glava, obvita z dolgimi lasmi na leseni mizi, je žarela kot slika v tem zadimljenem prostoru, polnem čvekajočih in bentečih filmarjev. Z Mirjano sva se pogovarjala o tedanji beri. Nad njenim razmišljanjem sem bil tako navdušen, da sem se od takrat pogosto zatekal k njej, če se mi je v glavi kak film tako zapletel, da ga nisem znal razvozlati. Nisem se vedno strinjal z njo (kar je širokogrudno razumela), a mi je vsaj razprla pot do lastnega spoznanja. Upam si reči, da je kljub manjšim nesporazumom nastajalo nekaj blizu prijateljstva. Edina nesoglasja so nastajala, ko je strpno skušala razumeti dejanja nekaterih ljudi, ki sem jih jaz odločno zavračal. Videla sva se pač, kadar sva se videla: na premierah (Klub 61 se je medtem, ne vem iz kakšnih razlogov, sesul), na festivalih, bil pa sem redni gost na posvečenju pomladi v njenem tedanjem domu, naslonjenemu na hrib ljubljanskega gradu. Tiha in elegantna gospa čiste in jasne misli je imela tudi veliko čuta za humor, celo za moje norije v že kar zrelih letih.

...

MIRJANA: Ko sem snovala svoj pedagoški credo, sem vedela, da moram najti nenasilno pot do osveščanja mladega človeka. Moja glavna preokupacija je bila iskanje načina, ki naj bi mladega človeka pripeljal do občutljivosti za dogajanja v okolju in sprejemanja umetniških del. Vse to ni zraslo na mojem zelniku. Razprave o teh problemih sem poslušala med družinskimi srečanji z zagrebškimi intelektualci. Poslušala sem zgolj kot »soproga« in iz tega bogatila svoj življenjski credo. Ti pogovori so pripeljali do tega, da sem opustila še tisto malo dogmatskega razmišljanja, ki je ostalo od dotedanjih naplavin.

PETER: Že takrat?

MIRJANA: Ja, seveda, marksizem zame ni bil več dogma, tudi ne cenena razlaga socialnih nasprotij, postal je sistem mišljenja, ki zahteva analize in dokazovanja ... Ali misliš, da je

oseminšestdeseto kar samo od sebe prišlo ...

PETER: Kakšne revolucionarne izjave ...

MIRJANA: Niti ne. Prej normalen potek ozaveščanja. Zavedala sem se, da svojo usodo določam sama, ne more je neka dogma. To spoznanje je bilo potrebno prenesti na mlade. Za dosego tega je pomemben posameznik, ki je hkrati tudi član skupnosti, ki na nek način usmerja njegovo življenje. Le posameznik, ki diha po svoje, ki razmišlja po svoje, je lahko srečen in uspešen. S temi mislimi sem se veliko ukvarjala že v Zagrebu. Spominjam se dilem, ko sem uporabljala metodična navodila, ki sem jih dobila na fakulteti ... Zahtevano je bilo, po analizi spisa ali pesmi na tablo napisati, kaj je avtor hotel povedati. Ko pa sem na tablo napisala sporočilo, ki naj bi bilo avtorjevo, sem izgubila stik z učenci.

PETER: Kajetan Kovič, ki so ga veliko vabili v šole, mi je nekoč pripovedoval, da mu je bilo najhujše, če ga je učiteljica prosila, naj učencem pove, kaj je mislil s pesmijo, ki jo je prebral. Kratkomalo je odgovoril, da ne ve. Naj učenci sami povejo.

MIRJANA: No, vidiš. To pa je bil tudi začetek mojega poudarjanja –

PETER: – lastnega mišljenja ...

MIRJANA: ... ja, in tudi tega, da sem kot učiteljica začela na koncu razgovora/analize poudarjati najbolj zanimiva tolmačenja učencev, in vsa so bila enakovredna. Učiteljeva dolžnost je posameznika naučiti poslušati druge brez predsodkov. Rada poslušam in opazujem tudi drugo stran. Pri tem se veliko naučim.

...

MIRJANA: Mislim, da sem ti že omenjala, da smo imeli ob začetku vojne mladi na Vrtači lutkovno gledališče. Režiser in dramaturg je bil Igor Pretnar. Mame so bile prijateljice še iz liceja. V naših zgodnjih najstniških letih so Pretnarjevi živeli v Pragi. Teta Mara, tako smo imenovali njegovo mamo, nama je vsakič, ko je prišla v Ljubljano, prinesla kakšno lutko. Imeli smo kralja, kraljico, princeso, pa Gašperčka, lovca ... To je bil poseben podvig. Igor je režiral Molièrjeve *Scapinove zvijače*, jaz sem lutke prilagodila zgodbi, mislim da je Bogdan skrbel za sceno. V skupini je bil tudi naš sosed Vladimir Kobler, ki nam je vsak dan igral na klavir, vendar se ne spominjam, da bi bila v tej predstavi uporabljena glasba. V naši, kar precej veliki predstavi, smo imeli nekaj predstav za staro in mlado z Vrtače. Po nepričakovanem uspehu se je Igor odločil še za *Gospo z morja*.

PETER: Ibsnovo?

MIRJANA: Ja.

PETER: Koliko ste bili stari?

MIRJANA: Igor osemnajst, jaz šestnajst, Bogdan petnajst.

PETER: A ti si igrala Ellido, ali kako se že imenuje glavna vloga? Nekoč baje »glancrola« Marije Vere?

MIRJANA: Ja, verjetno ... Nakar smo začeli z bralnimi vajami. In Igor, kakršen je bil, se je razburil zaradi mojega medlega branja in vehementno vpil name: »Kako pa to bereš! Kje ti je duša!« Jezil se je še pa še. Začela sem že preoblačiti naše

lutke, po »ibsenovsko« seveda, ampak Igorja so aretirali Italijani in ga poslali v taborišče na Lipare. Tako ni bilo od naše *Gospo z morja* nič ... Saj se spominjaš Pretnarja, si kdaj delal z njim?

PETER: Pri filmu ne, ampak naredil sem polurno TV reportažo o pripravah njegovih *Samorastnikov* (1963). Rad se spominjam te oddaje. V sezoni 1960/61 sem bil honorarni dramaturg in redaktor t. i. zabavne radijske igre na Radiu Ljubljana. Režiral je igro Vitomila Zupana *Smrt luninega žarka*. To je bila duhovita komedija o nastajanju filmskih koprodukcij.

Moral bi mu veliko pozneje asistirati pri filmu *Aleluja*, delali smo že zasedbo, bili na ogledu terena, potem pa iz tega ni bilo nič. Ne vem več, kaj je šlo narobe. Spominjam pa se Pretnarja tudi kot nogometnega komentatorja. Nisem ga videl na tekmi, le v filmskem Tedniku. Zelo ognjevit je bil.

...

MIRJANA: Okrog leta 1955 se je začutila otoplitev. Začeli smo dobivati inozemsko literaturo in filme. Lažje si potoval, dobil si potni list, enkrat sem ga po vrnitvi sicer morala vrniti in potem sem za vsako potovanje dobivala novega. Leto pozneje je moj mož dobil študentsko potovanje v Sovjetsko zvezo. Otroci so bili majhni, hčerka je bila v prvem razredu. Bila sem vezana na dom, veliko sem brala, predvsem ameriško in francosko literaturo, ki do tedaj ni bila dosegljiva. V tem času so posneli tudi film *Enainštirideseti* (Sorok pervij, 1956, Grigorij Čukraj), to je bila res prava atrakcija. Takšen film v Sovjetski zvezi, ljubezen med belogardijcem in rdečearmejko, brez *happy end*a, visoko etičen ... In tudi v vzgoji so se začele iskati nove poti. Odprl se je nov svet, ki mi je bil zelo blizu. Takrat sem se tudi začela intenzivno ukvarjati s filmsko vzgojo. Celotna družbena klima je botrovala temu, da sem nekaj, kar sem nosila v sebi, uporabila za delo z drugimi. Poleg tega, ruščine ni bilo več; da pa bi kot Slovenka učila hrvaščino v Zagrebu ...

PETER: Ne vem, jaz bi za časa življenja v Beogradu lahko učil srbsščino.

MIRJANA: S teboj je drugače, ti si tam živel dvajset let. Tvoja prva abeceda je bila cirilica, veliko si prevajal v srbsščino, ne samo iz slovenščine.

PETER: Kmalu po smrti Žike Pavloviča so v Beogradu izdali zbornik o njem, s pričevanji prijateljev in sodelavcev. Ješa Ivkov, ki je knjigo urejal, je rekel, da z menoj vsaj ne bo težav s prevajanjem. In ne boš verjela, začel sem v srbsščini, ki jo še vedno perfektno obvladam, ampak pri pisanju se mi je ustavilo ...

MIRJANA: No, to moderno šolo, v kateri sem učila, sem že omenjala. Zasnovala sem šolsko knjižnico, s svobodnim pristopom h knjigam. Takrat tega še ni bilo v navadi. Navodila, kako to početi, sem dobila v ljubljanski Pionirski knjižnici. Uvedla sem tudi novosti. Učenci od prvega do četrtega razreda so imeli v urniku uro obiska knjižnice. Pred njihovim prihodom sem pripravila knjige starosti primerno. O knjigah, ki so jih otroci izbrali, smo se pri naslednji uri

knjižnice pogovarjali ... Ampak če nadaljujeva o filmski vzgoji, otroci v razredu so mi vedno rekli, da bi se radi pogovarjali o filmu.

PETER: Sami od sebe?

MIRJANA: Odločila sem se, da ne bom socialistični katehet, zato sem jih vprašala, kaj bi radi počeli na razrednikovih urah. Anonimna anketa.

PETER: Kateri razred pa je to bil?

MIRJANA: Mislim, da je bil sedmi. Njihove želje so padle na plodna tla – ko sem prešla na delo v knjižnici, sem imela za vodenje krožka še boljše pogoje. Film sem imela neskončno rada. Tudi moji kolegi na fakulteti, s katerimi sem se družila, so postali uspešni filmarji, režiser Zdravko Randić in kritičarka Ljerka Kreliuš, na primer, sta se uveljavila v Beogradu. S politično otoplitvijo je bilo že marsikaj mogoče. Sprejela sem za tisti čas nenavadno zamisel, ki jo je javnosti predstavila zvezna komisija Film i dete, da otrokom ne bomo prepovedali ogleda filmov, ampak se bomo o filmih pogovarjali. S tem se je začel moj poklicni interes za odnos film-mladi. Popolnoma sem zapustila tisto, kar sem študirala, in se spustila v nekaj, kar me je zanimalo. Začela sem se izobraževati ...

...

MIRJANA: Ko sem šestdesetega prišla v Ljubljano, sem začela s filmskim klubom v DIC-u. Čudovita leta, to je bilo sploh zlato obdobje svetovnega filma. Odnos film in mladi je postal alfa in omega mojih razmišljanj o vzgoji in kulturi, o odnosih med vzgojiteljem in vzgajancem. Leto osemindesetdeseto pa me je zalotilo v vrvežu vsega tega razmišljanja. Kot da bi se vrnila v svoje skojevsko obdobje. Spet sem se znašla v tistem prepihu, ko se pojavlja slabo, pa ga je treba zamenjati z nečim dobrim. Ta leta so ponujala to možnost in zato so mi bila tako zelo blizu. Veliko sem se pogovarjala z mladimi. Vzgoja je prazapraz dvosmerna komunikacija ... Moje delo bi bilo popolnoma drugačno, če bi čepela le v Ljubljani. Vitko Musek in kasneje Dušan Makavejev sta mi odprla vrata v širši svet. Vitko Musek mi je nekega dne dejal: »V *Gottwaldovu* [nekdanjem in zdaj spet Zlínu] je *Festival filmov za otroke*. *Vabila nimamo, ampak ti boš šla tja. Plačali ti bomo pot in bivanje*.« Direktor Pionirskega doma Zvone Miklavčič je bil nad tem navdušen. Vitko mi je dal nalogo, da vzpostavim stike z udeleženci Festivala in mi predlagal, da bi se začeli pogovarjati o mednarodnem posvetu v Pionirskem domu v Ljubljani, kjer bi se začeli na mednarodni ravni pogovarjati o filmski vzgoji. To se mi je zdelo zelo zanimivo.

PETER: Katerega leta je to bilo?

MIRJANA: Bilo je neke sredi šestdesetih ...

PETER: Všeč mi je, da večkrat omenjaš Vitka Muska. Če ga ti ne bi omenjala, bi bil popolnoma pozabljen.

MIRJANA: Mislim, da je to skoraj moja dolžnost, saj je on kot organizator in publicist ogromno naredil za slovenski film in seveda tudi za filmsko vzgojo. Bil je predsednik sosveta za film pri takratni Zvezi Svobod in prosvetnih društev ter ustanovitelj in prvi urednik Ekрана. Bil je prepričan, da

moramo, če hočemo spremeniti svoj odnos do filma in temu prilagoditi filmsko vzgojo, v prvi vrsti prestopiti planke naše zavesti in našega vedenja. Pripovedujejo, da se takrat še ni moglo potovati, saj veš, da se marsikaj potvarja, toda takrat smo že lahko potovali, potne liste smo imeli doma, za pot v tujino smo potrebovali le vizo. Ne samo pri nas. V Gottwaldovu sem srečala Dušana Makavejeva, Slobodana Novakovića in Miljenka Karanovića, ki je bil prvi direktor Jugoslovanske kinoteke, tedaj pa je vodil komisijo Film i dete pri Svetu za vzgojo in zaščito otrok Jugoslavije. Ta komisija je leta 1955 v Novem Sadu organizirala posvet o filmski vzgoji. V tistem času je v Evropi postajala filmska vzgoja zelo aktualna. Celo papež je napisal poslanico o nujni filmske vzgoje in katoliška gimnazija v Parizu je že imela izdelan učni načrt. Makavejev, takrat še študent psihologije, je z novosadskim posvetom in s predlogi o filmski vzgoji povzročil pri nas pravcati prepih v vzgoji in izobraževanju. Še danes imam spravljene materiale s tega posveta, na katerega so bili povabljeni strokovnjaki različnih profilov, ki so proučevali odnos film-mladi, in pedagogi, ki so v svoje poučevanje vnašali že nekatere prvine filmske vzgoje. Posvet je bil zelo dobro pripravljen, gradivo sem dobila na nekem sestanku Zveze društev Naša djeca v Zagrebu, kjer sem takrat živela in delovala. Zanimivo pa je, da sem na tem prvem sestanku srečala tudi nekaj svojih kolegov s fakultete, s katerimi sem med študijem hodila v kino. Novosadski posvet ni bil zgolj sam sebi namen, njegov dolgoročni cilj je bil razvijanje filmske kulture mladih. To je bilo še posebej pomembno zaradi tega, ker smo se dogovorili, da v Jugoslaviji cenzure, ki bi prepovedovala predvajanje nekaterih filmov mladim gledalcem, ne bo. Edina alternativa je bila usposabljanje gledalca za kritično sprejemanje filma. Novosadski posvet je odprl Jugoslaviji vrata v svet. Dušan Makavejev je postal član predsedstva CIFEJ-a (Mednarodnega centra Film in mladi, ki je deloval v okviru UNESCO-a). Takrat v Gottwaldovu se je potrudil, da so tudi mene sprejeli med uradne goste festivala in mi pomagal izpeljati nalogo, ki sem jo dobila v Ljubljani.

Predstavljamo nekaj odlomkov iz knjige *Od daleč in od blizu (Pogovori z Mirjano)*. Gre za knjigo dialogov med dvema badjurovima nagrajencema, Petrom Zobcem (2006) in Mirjano Borčič (2007), ki bo decembra letos izšla pri ljubljanski *Študentski založbi* v zbirki *Posebne izdaje*.



PREBERITE TUDI:



www.studentskazalozba.si

Študentska založba

Na spletu kupujete 15% ceneje!

Posvečenje skrivnosti

Ob Šterkovem filmu 9:06



Jaroslav Skrušný



Že naslov zveni kot enigma. In kot razreševanje svojevrstne enigme (skrivnostne smrti – je šlo za samomor ali za uboj? – misterioznega pianista Marjana Ozima) se razpleta tudi zgodba Šterkovega najnovejšega celovečerca z numerično simetričnim in prav zato v tajnost simbola zapredenim nslovom 9:06. Hkrati s kriminalistično preiskavo dvomljivega primera, ki plast za plastjo lušči lupino skrivnosti z mrtvečeve osebnosti, da se pred inšpektorjevim preiskovalnim pogledom postopoma razkriva njena zastrta, večplastna in ambivalentna, nikoli povsem dorečena in izvorno nikdar do kraja izrekljiva človeška resnica, se pred gledalčevimi suspenzično »široko zaprtimi očmi«¹ odmotava paralelni votek zapletene, travmatično zaznamovane n le v sporadičnih prebliskih razkrivajoče se preiskovalčeve usode. Gledalec potemtakem sotoji pred dvojno uganko: niti po koncu filma si ne more biti povsem na jasnem glede motivov, ki so enigmatičnega mladostnega Gagarinovega občudovalca, uglednega glasbenega kriika, prikritega geja pa predanega vernika svoje emocionalne za-sebnosti (*»Nikakor se ni hotel vezati ...«*) in častilca lastne telesne nedotakljivosti (v imenu popolne čistosti si je obril vse dlake po telesu) privedli na most, s katerega si je s skokom

1 Aluzija na Kubrickov film *Široko zaprte oči* (*Eyes Wide Shut*, 1999) ni naključna: tudi v Kubrickovi pripovedi suspenz raste iz temeljnega percepcijskega paradoksa – bolj ko se pred gledalčevim pogledom širi bogastvo filmskih podob, močnejše kot narašča imaginacijska moč slikovne pripovedi, bolj se njen pomen zavija v skrivnost, bolj se izmika gledalčevemu razumevanju ...

v smrtonosno globino privoščil dokončno »očiščenje«² reki, ki je vase sprejela in odplaknila vso temno skrivnost njegovega življenja. In v enaki nedoumnosti ostaja gledalec vpričo inšpektorjeve mračne življenjske zgodbe: travmatično potlačen nesrečni dogodek, v katerem je bil izgubil hčer, posledično skrhani odnosi z ženo, bolj kot ne spodleteli transfer očetovske ljubezni na pastorko, iz tega manka porojeni strah pred zasutjem nove družinske zveze, zatekanje v osamo in vse močnejše istovetenje s predmetom svoje preiskave – vsi ti okruški neke tragične človeške izkušnje ostajajo v filmu zavestno in namerno nedorečeni, fragmentarni, razpršeni, zapredeni v enigo temne skrivnosti. Šterkova filmska pripoved metodično, opetovano in skrajnje zahtevno – kot Ojdipova sfiga – postavlja gledalca (nič manj kot samega protagonista, ki je že po stroki in poklicu predviden kot preiskovalec: se pravi, iskalec odgovorov na odprta vprašanja) pred vrsto neodgovorjenih vprašanj; kot živo pričo, ki vse gleda, pa ničesar ne vidi², ga vpenja in vpisuje v svojo zgodbo o večni uganki, ki se ji pravi smisel človekovega prebivanja v svetu.

Dvoumnost, enigmatičnost, zastrtost in nedorečenost (porojena iz neizrekljivosti tematske snovi same) so torej temeljni atributi filmske naracije, kakršno režiser vzpostavlja

2 Šele po tej gledalčevi sovpleteni poziciji v labirintu preiskave, ki se vrtili v krogu, ne da bi dala zadovoljive odgovore na nenehno znova zastavljajoča se vprašanja, je Šterkov zadnji film moč pogojno vpisati v žanr kriminalke

s slikovno in zvočno govorico filma 9:06. Nujno rastejo iz avtorjevega vnaprejšnjega etično-spoznavnega stališča, da so poslednje skrivnosti človeškega življenja tujemu očesu (in zatorej tudi očesu kamere) izvorno nedostopne, v racionalnem diskurzu neizrekljive, odprte zgolj artikulaciji v neprosojnem jeziku izmišljive, poetične sublimacije, estetske forme. In katera je tista najbolj zagonetna, nedopovedljiva, izmikajoča se in izmed vseh človekovih reči na zemlji v kopreno tajnosti najgosteje zapredena skrivnost, če ne ravno smrt? Zato se tematski vozle Šterkove zgodbe nenehno vrti in napleta okrog smrti in v njenem črnem okrožju: od uvodne sekvence, ki srhljivo intonira témo samomora, preko sugestivnih prizorov v secirnici, v katerih patolog s profesionalno hladno distanco rokuje z mrtvimi telesi, do bolezni, smrti in pogreba inšpektorjevega poklicnega kolega in, naposled, čeravno ne nazadnje, vse do makabrskega *leitmotiva* tragične smrti preiskovalčeve hčerke, ki se v protagonistovih spominskih reminiscencah kot *flash-back* variacije na osnovno témo opetovano prepleta skozi celotno tkivo pripovedne kompozicije. Inšpektorjeva naraščajoča in čedalje popolnejša identifikacija s samomorilcem, čigar zagonetni konec preiskuje (ali se, z drugimi besedami, vprašuje po smislu neznančevega skrajnega dejanja), je pravzaprav potovanje v brezpotni labirint lastne človeške kondicije, je postopno zorenje v spoznanje o neukinljivi enigmatičnosti in neizrekljivi skrivnosti človeške usode kot take, je odkrivanje smrtnosti kot zadnje in nepresegljive določenosti slehernega – potemtakem tudi njegovega lastnega – življenja, je sprejetje minljivosti kot temeljnega določila človekove bivanjske kondicije v svetu.

In se čarni ris Šterkove filmske pripovedi sklene v krog, *alfa* in *omega* se stakneta, čez oba bregova reke življenja se razpne smrtni lok mostu: z njegove najvišje točke, od koder je bil samomorilni pianist omahnil v svojo poslednjo skrivnost, se preiskovalec spoštljivo prikloni njegovi kretnji in pokojnikov pepel vrne večno minljivemu rečnemu toku, ki se tam nekje za obzorjem človekove ubožne vednosti zliva v vodovje, s katerega obal je bil nerazvzolani skrivnostnež doma. Dvoje tujih si in v lastno skrivnost zaprtih življenj, dvoje mimobežnih človeških usod se sreča na mostu čez Styks, uganka smrti je njuna točka prešitja, tako kot ničla med vsaksebi obrnjenima devetico in šestico v naslovu film šele sklepa v komplementarno, na način enigme zaokroženo celoto. Ne z razrešitvijo skrivnosti, ampak z njeno posvetitvijo preiskovalec vrne človeško digniteto samomorilčevemu in lastnemu smrtnemu življenju. Zakaj že od Ojdipa dalje vemo: odgovor na vprašanje o smislu življenja je človekovo spraševanje samo.





Ledena doba

Osebna prtljaga Janeza Lapajneteta

Andrej Gustinčič

V tretjem filmu Janeza Lapajneteta *Osebna prtljaga* (2009) vlada ledena doba. Ne le zato, ker je postavljen v tisti čas, ko se jesen neizogibno preveša v zimo. Glavni liki se gibljejo skozi prostore, ki delujejo prazni, tudi ko so polni ljudi. Prostrana praznina in molk podeželske hiše obkrožata smeh in petje za jedilno mizo; to je hiša, ki je tako izpraznjena spontanosti življenja, da tetrapak mleka, nemarno odložen na pisalni mizi, predstavlja motnjo, ki jo je treba takoj odstraniti. Ko kozarec pade in počni na tleh trgovine, ki ponavadi deluje, kot da je prazna oziroma so v njej samo punce, ki tam delajo, je to kot nenadnost strela. Prizori se začnejo sredi pogovora ali se končajo, preden pridejo do vrhunca, napetost ostane brez sprostitve. Najbolj dramatična dogodka, dve nepričakovani smrti, se zgodita izven kadra, kot da režiser ni hotel razbiti ledu z nečim tako ostrim, kot je nenadna in nasilna smrt.

Prvo srečanje z družino po koncertu zbora, katerega član je tudi sin Vid (Klemen Slakonja), nam odkrije ljudi, ki jih povezuje najbolj tanka tkanina: mati Mojca, katere ljubezen do sina je skoraj takšna, kakršno čutijo zaljubljeni, je zaničevalna do sinove punce, ki naj ne bi bila ne dovolj lepa ne dovolj kultivirana zanj; njen mož Samo (Branko Završan) lebdi ob robu kot oddaljena oseba, ki je bolj senca človeka kot pa človek. Mojčinega očeta igra Boris Cavazza z avtoriteto in moškostjo, ki ne dopuščata dvomov in sta tako popolni, da nimata potrebe po razkazovanju ter porivata Samota še bolj na obrobje. Sam Vid pa komaj premore prostor za dihanje. Vse, kar je potrebno, da bi se ta tkanina razrezala, je element kaosa, ki se pojavi v obliki sinove punce Nine (Nina Rakovec) – zbegano, hrupno in nesramno smelo dekle, ki izhaja iz zelo drugačnega okolja in katere dejanja napaja ne samo spolno poželenje, ampak tudi potreba po maščevanju samemu pojmu družine.

Zlom premožne meščanske družine je bil že snov za Bergmana in Chabrola ter neštete manj pomebne režiserje, ampak Lapajnetu se v glavnem posreči izogniti šablonam, ki so kot vgrajene v tovrstne filme. Niz dogodkov, ki jih povzročijo Nina, je na meji najbolj črne farse, ampak film te meje nikoli ne prestopi. Sijajna igra Nataše Barbare Gračner v vlogi Mojce najbolje upodobi ta ples. Njena reakcija, ko odkrije truplo v prtljažniku avta, povzroči smeh pri gledalcih, ampak to je smeh, ki obtiči v grlu. V filmu je nekaj značilno slovenskega, in sicer ne samo to, da je v ozadju odkritje množičnih grobov žrtev povojnih pobojev in da to postane del zgodbe na način, ki preplete preteklost in sedanost ter namiguje na povezave med osebnim in zgodovinskim, in to na bolj izviren in zanimiv način kot npr. *Pokrajina št. 2* Vinka Möderndorferja. Namreč, nek značilno slovenski obup prežema ves film, kot v že omenjeni pesmi, ki jo pojejo po večerji: ena tistih slovenskih pesmi o trtah in vinu, ki so navidez vesele, ampak v resnici globoko žalostne in osamljene v svojem hrepenenju po pobegu. Ljudje, ki prebivajo v hladnih prostorih tega filma, nosijo v sebi nekaj napetega in neizpoljnega.

Že v prvencu *Šelestenje* (2002) je Lapajne pokazal dar za režijo igralcev na filmski način. In tudi filmske lokacije pri njem niso le ozadja, ampak komplementirajo duševna stanja likov. Dialogi so manj pomembni kot tisto, kar se dogaja okoli njih. V prizoru med Vidom in Nino v njeni postelji Vidovo popolno nerazumevanje tega, zakaj Nino spravlja ob pamet ječanje njene lepe in lahkožive mlade mame med seksom v sosednji sobi, nam pove več o njegovi nezrelosti in razvajanosti, kot bi to storile besede. Ko pa vsi štirje – Vid, Nina, njena mama in njen mladi ljubimec – končajo v kuhinji, se ženski kregata, medtem ko moška stojita v spodnjih hlačah kot nema in neumna stražarja, v živi, ampak zamrznjeni sliki pokvarjenih človeških odnosov.

Osebna prtljaga ni brez napak. Namenoma monoton ritem filma in potrpežljiva raziskava zimskih pokrajin, tako notranjih kot zunanjih, ter izogibanje vrhuncem vzamejo svoj davek. Še posebej v zadnjem delu gledalec začuti, da bi se film moral končati. Občasni posnetki podeželja iz nebes skozi pramene oblakov delujejo pretenciozno, manj organski del filma in bolj kot nekaj vsiljenega s strani režiserja. Ampak to so manjše motnje v upodobitvi stanja počasne duševne smrti sredi materialnega uspeha. Lapajne in snemalec Matej Križnik sta posnela dramo o kolapsu družine s paletu, s katere so barve sprane do te mere, da izgleda skoraj monokromatska; strasti nevtralizira tudi v najbolj eksplozivnih prizorih in je popolnoma primerna zgodbi in likom. Ustvarja občutek mraza, ki prodira do kosti in postavi ljudi v tisto čustveno nikogaršnjo zemljo, ki jo je nekoč opisal Harold Pinter: ozemlje, ki "ostaja za vedno ledeno in molčeče."



Ženska ihta

Migotave podobe Eme Kugler

Andrej Lutman



Umetniško delovanje Eme Kugler je delanje predstav, a ne gledaliških. Predstave ji ne določajo govoreče in odrsko gibajoče se postave, ampak liki, ki na način likovnega izražanja sporočajo nastavke za eno od možnih zgodb, kar pa tudi niso, saj je pomenska skladnja zvezdasta in ne iz niza prizorov. Predstava je postavljanje osnovnih delov v celoto na način, ki ne sledi zgodbi, a se ji tudi ne izmika. Zgodba je drugotnega pomena. Postavitev niza sicer sledi določenemu redu, da zaporedje nudi oporo spominu. Zgradba postavitve vsebuje z različnostjo dojemanja določeno pripoved. Posnetki postavitev so migljajoče slike na zaslonu.

Hydra (1993, 17'), plesna predstava v likovnem izrazu oblečenih teles na prostem, nudi prepredanje okolja in podob v razraščanju ter pretakanju, kjer niza možnosti za povedno obnovitev, kar je osnova za zgodbo, ni. Seštevki danosti, premikajoča se telesa v celostni podobi oblačil ustvarjajo privid dogajanja. Ogled je omejen na umeten potek preslikav, kar zastira pomena. Najočitnejši označevalni postopek, oblačilo, ima likovni pomen. Zaščita telesa je drugotnega pomena. Oblačila so dopolnjen izraz telesa, nosilca oblačila. Telo je omejeno na gibanje; gibanje je poudarjeno skozi ples. Usmerjeno gibanje je drugi označevalni postopek. Postavitev *Obiskovalec* (1995, 27') prinese popotnika s kovčkom in v njem kruh. Uradniško oblačilo: črne hlače, bela srajca, črna suknja. Podoba popotnika je pomnožena s hodečimi podobami uradnikov. Obiskovalec je ptičje narave, kar nudi pogled z zraka, z neba. Osrednje prizorišče, kamnolom, se pomensko



razširi na mestne zgradbe, na stolpnice, na puščobnost mesta kot kamnoloma. In prvi zametek zgodbe: nasilje med moškim in žensko, ki mu prisostvuje otrok, deklica. Nakazana spolnost, pretveza za razbitje čaše, je krik ujede, je nerazumljiv govor popotnika. Vpadi prizorov državnega nasilja se pomensko pomnožijo s prikazom uradniškega početja, kar je poenostavljeno na reševanje vloge državljanke. Žig na listino je udarec svobodi. Vojaški stroj, edina oblast, obvladuje čas, količino, sestavljeno iz naključij. Tako je odnos ženske z moškim, ki ni nasilje, le s sanjami pomnožena želja. V *Tajgi* (1996, 8') se pojavi rezilo. Bele zverinice razreže v tekočino. Dvoboj rezila in topljive snovi, boj na ploskvi in utapljanje. Robovi rezila v mehko oblin. Ogenj z vrha raztopi telo. Naga ženska telesa se prekrijejo s tkanino, postanejo zastrte stene. Oblačilo je valovita ploskev. Na *Postaji 25* (1997, 30') usmerjevalec s taktirko kot z rezilom odganja podobe zasneženih vršacev, ženska v kamnolomu izloča čredo otrok, nebo je gladina jezera, morda močvirja, v hiši se iščeta moški in ženska, v ospredje zaznave vstopajo slikarske upodobitve odvečnega časa, položaji osrednjih postav postajajo liki na slikah. Slikarske upodobitve dajejo postavitvi nadih brezčasa. Dejanje nasilja v paru, ogenj postaja kri, beg med metalci plamenov, popotovanje v temo in odseve Trojko moških, postavljenih v vlogo nadzornikov, dopolnjuje trojica žensk, visečih v rdečih prtilih, kjer jih določa rezilo, edini kažipot. *Menhir* (1999, 35') je kamnito rezilo. Moško telo je meso, zavezano mučenju in mučeništvu. Slast raztelesenja z dvigom trnove krone, razkronanje božjega sina in njegovo predruženje

v nasprotni lik, svadba poveličanega in prekletega. Milina in grozavost, blagoslov kopitarja. Meso je pač meso, slast črvov. Nato naval krvi, v celostno podobo oblačila zamotano telo. Pojav dvospolnega telesa. Spol ni več določujoč, ni več zaveza stika. Oko v trikotu je tristrana prizma, je kotlet, potujoč v vsemirje, je sadež na Drevesu spoznanja. Stik prvega para je paranje oddaljenosti od božjega. Za vsako telo pač raste rezilo. Telesni stik je raztelešenje, nastanek telesa brez kože, mišičevja, ki pleše ob krvnem potočku. Razkronanec potrebuje novo samožrtvovanje. Ponudi se, ko na krožniku nosi strelno orožje, da moška trojka dovrši samoizbrano raztelešenje, strel v srce. Menhir je smrtovod, je zvonik brez zvona, je Moški v odločanju med oplojevalcem in samožrtvovanim. Dvospolnost vstopa v brezspolnost. Žrtvenik je daritvenik. Trojka vere, uprave in vojske dopolni moško bivanje v smrti. Ženska slepota je prostovoljni odrek lepoti. In moška trojica vere, uprave in vojske lahko le bljuva bisere, utapljaajoče v velikokrvnem prostoru časa. Upodobitev trpinčenega, samožrtvovanega moškega, nadomesti ženska, ki strelno orožje na krožniku deli, oborožuje. *Phantom* (2003, 87'), stanujoč nad pokrajino, nad ozadjem, ničesar ne pričakuje, tudi ne pisma, ki ga pismonoša nosi skozi življenjsko krajino. Starca, phantom in pismonoša, se dopolnjujeta v izhodišču: eden nosi, se premika, drugi miruje, ga odnaša. Odnese pismonošo, phantom preživi. Čakata drug drugega, vesta za drug drugega, iztekata se drug v drugega. V sobane zaprt phantom je protiutež pismonoši, hodečem skozi pokrajino. S sobanami je določena tudi glasbenica, igralka klavirja. Sobane spominjajo na samostan, in ženska, ki je obenem tudi izžeta mati, s svojo samomorilnostjo privablja kačo in psa. Neskončen hodnik postane sprehajališče ob steklenih valjih, napolnjenih s tekočino, v katera so potisnjena naga ženska telesa. Shramba utopljenek prehaja v na vodni gladini plavajoča telesa, ki dajejo nadih delom splava. Sledi kraljevska gostija, ki še poudarja phantomovo osamo in preide v dejstvo razčlovečevanja v najžlahtnejši obliki. Združba izobilja se hrani s srci. Utopljanje v podobah je utapljanje v bivanju vmes, ob sočnem stiku z nehanjem. Na koncu pismonošo pač čaka phantom. Razvratna gostija postaja srhljiva prigodnica sobivanja drugega mimo druge. Uboj je le smrt podobe, dober hec. In par v plesu odlaga trenutke pred koncem, ko gostijo prekrije prt pozabe. Zamrznjen trenutek nudi ponovno odskočišče za početje istega. Zgodovina ne uči, da se lahko ponovi: svet lutk v vrtu naslade. Trupla že dolgo niso več moteča. Izraz prezira je dobrikanje vzvišenosti. Phantom prejme pismo, pošiljko dokončnosti. Nov nag par se v plesu pari. Osamljenost določa mirujoči čas. *Homo erectus* (2000, 44'), dvospolnik ali dvospolnica, se dviguje v brezspolnost. Ples para telo, hranjenje telesa s telesom; in rojstvo otroka kot smrt odraslosti, zorenje deklince kot zakrnjenost matere. Brezspolna nosečnost je izpopolnitev nagona po množtvu, po razcepu. Delitev na telo in dušo; tako umetna, da prepriča: se začne zavest za zaplodom ali rojstvom ter kdaj se prične zaznava? Sočasje izpitja čaše in smrti plemenitaša doda upodobitvi ponavljajoče se vzdrušje stanja zavesti ob umiranju, kar je ženski, potujoči skozi privid življenja, neznansko ljubo. In prezez očesa je spolnost rezila, je razdelitev podobe, razpodobljenje

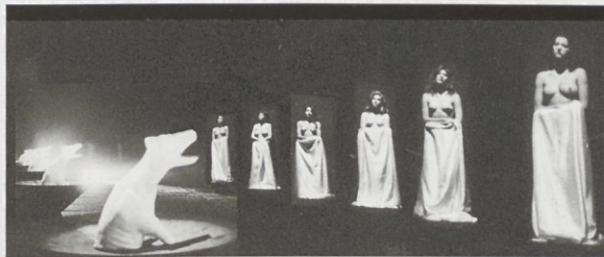
osrednjega lika likovnega dogodka.

Opisane postavitve so sozgrajene skoraj izključno na zvoku oziroma glasbi. Sobivanje slike in glasbe zaznamuje postavitveni izraz v tej meri, da je razlaga zamejena, otežkočena glede na govor, ki je osnovnejši nosilec gledališča. Pomen je tako skrit za vsebino, ki prav tako ni sestavina zgodbe. Rahlo vpeljevanje delcev govora nima odločujočega učinka; ni podstat postavitve.

Na izključno govoru sloneča postavitev *Le grand macabre* (2005, 102') zanika postavitve podob, vodoravni in navpični odsevi so ozadje za črke, izpisujoče govor oziroma nagovor dejanskega splošnemu. Osrednja podoba je tako znak, včrkan pomen in zven prevoda oziroma podnapisov, ki postanejo osrednji izpisi vsebine pesmi. Skrajna upodobitev pomena, a tudi izstopajoča zgodba, zdobljena na zvok, govor, pojavljajoče se in izginevajoče črke, skoraj prazen prostor v ozadju, nakaz brezkončnosti senc pomena.

Za konec časa (2009, 127') je postavitev, ki dokončno loči podobo od podpodobe, ki sta telo in duša. Duša se poslavlja od telesa in zasledi novim podobam oziroma predvsem eni, že znani: s trnjem okronani tudi kot duša kolovrati ob zemeljski razpoki, ki je morda pot. Govor je samogovor duše, opisujoča se v stanju nove upodobitve. Vsa likovnost, še vedno izražena skozi oblačila in rokodelsko mojstrsko izdelano okolje, je povzeta na način izliva, na način pretakanja krvi. Ženska duša in moški lik v zagovoru in obmolku, dve predpostavki, dva vzora življenja, verovanja. Dušine besede ... mrtev čas tako mrtev, da je ubil vase zvoke in utrudil celo to mrtvo oko ... nakazujejo zmožnost zaznave in njeno smer: v brezčasje podob in prisodob. V pohodu čez razpokano puščavo duša ter s trni okronani prehodita tudi čas in dogodke od rimskega uradnika oziroma sodnika iz preteklosti do upravnika človeških življenj iz prihodnosti. In nihalo, ki niha nad globoko dihajočim telesom in mu dela po trebuhu reze, ponazarja čas v gluhem brezčjasju, in rez v podobo, mretje, zgodovino.

Razrez podob, razbitje neprekinjenosti, povezanosti z zgodbo, ki je določena z vmesnim, s premori. Postavitvi sledi zapis na nosilce predstavljenega, na trak oziroma plošček; izločki podob. Umetnost večpredstavnosti vsebuje likovnost, se pravi vidno, in zvokovno, se pravi glasbeno in govorno. Lik v zvoku. Zaslon v molku. Zaslon z okvirjem, slika, ki se premika in utripa, podkrepljena z zvokom. Pokrajine, napolnjene s podobami, z liki v gibanju.





Film kot
slepa pega
Zlomljeni
objemi Pedra
Almodóvarja

Mateja Valentinčič

Zlomljeni objemi so hommage Pedra Almodóvarja samemu sebi oziroma njegovi ljubezni do filmske umetnosti. Glavni junak v filmu je filmski režiser Mateo Blanco, ki se po nesreči, v kateri je izgubil vid in svojo *amour fou*, preimenuje v pisatelj in scenarista Harryja Cainea, kar sta tudi sicer Almodóvarjeva psevdonima. Tu pa se avtobiografske podobnosti med režiserjem in režiserjem končajo, z izjemo filma *Dekleta in kovčki*, ki ga je nekoč posnel Mateo Blanco in ki se zdi kot remake Almodóvarjeve prve mednarodne uspešnice, romantične komedije *Ženske na robu živčnega zloma* (Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988), le da namesto Carmen Maura, njegove muze iz 80. let, v njem v isti vlogi nastopa Penélope Cruz z videzom mlade Audrey Hepburn. Vse ostalo je tipična, ikonografsko prepoznavna almodóvarjevska fikcija, ki preigrava cel register njegovih tematskih obsesij: od krize identitete, družine in para do zakona želje ...

Zlomljeni objemi (Los abrazos rotos, 2009), Almodóvarjev najdaljši in produkcijsko najdražji film doslej, ki ga kot ponavadi odlikujejo močne barve ter dizajnersko vpadljiva scenografija in kostumografija, sploh pa sijajna fotografija Rodriga Prieta, je v pripovednem smislu večslojna žanrska mešanica melodrame, komedije in filma noir. Film noir je v celoti stvar flashbacka, preteklosti Harryja Cainea, ki se odloči sinu svoje prijateljice in izvršne producentke Judit povedati zgodbo o tem, kako je oslepel in postal drug človek. Pred gledalcem se začne odvijati zgodba o uspešnem režiserju Mateu Blancu, ki se je na snemanju svojega novega filma noro zaljubil v glavno igralko Leno, poročeno z bolesto ljubosumnim starim bogatašem, žal tudi producentom njegovega filma. Stari pod pretvezo snemanja dokumentarca o snemanju filma najame svojega gejevskega sina, da s kamero vohuni za njegovo ženo, ki jo seveda uteleša prelepa Penélope Cruz, doma pa z žensko, ki bere z ustnic, dešifrira, kaj se z ljubimcem Mateom pogovarjata na snemanju. Od tod izvira eden lepših Almodóvarjevih prizorov v filmu, ko Lena s tripodom napade svojega zasledovalca, mu iztrga kamero in posname svoje poslovilne besede možu, ki jih v živo ponovi v dnevni sobi, kjer ga zasači, ko ravno gleda ta isti posnetek ... Kot da bi se Almodóvar hkrati poklonil filmu *Smrt v očeh* (Peeping Tom, 1959) Michaela Powella in kompleksni, v *flashbackih* pripovedovani zgodbi o neporavnanih računih štirih ljudi iz filmske industrije v filmu Vincenta Minnellija *Mesto iluzij* (The Bad and the Beautiful, 1952). Da se prepovedana ljubezen s fatalno v labirintu strasti lahko konča le fatalno, je žanrska konvencija, vprašanje je le, kdo bo umrl in kako.

Almodóvar pripovedno spretno s *flashbacki* uokvirja zapleteno zgodbo o različnih vidikih ljubezni med več osebami, ki se dogaja na različnih časovnih ravneh, pri čemer so *Zlomljeni objemi* kot film o snemanju filma zgolj priročno in zelo filmično sredstvo za Almodóvarjevo meditacijo o ljubezni kot strasti. O ljubezni kot posesivni

patološki obsedenosti, ki jo bogati starec namenja svoji mladi starletki, o t.i. *amour fou*, slepi ljubezni, ki dobesedno oslepi režiserja Matea Blanca, čeprav v filmu, resnici na ljubo, med igralcema Lluísom Homarjem in Penélope Cruz ni ravno čutiti preskakovanja erotičnih isker, pa o dolgoletni, zatajevani ljubezni Blancove asistentke Judit do njega kot moškega, o njeni materinski ljubezni ter seveda – kar je najpomembnejše – o Almodóvarjevi ljubezni do filma, ki jo pooseblja njegov postarani junak Harry Caine. Šele ko začne ponovno montirati material svojega pred 14 leti uničenega filma, komedije *Dekleta in kovčki*, najde svojo izgubljeno režisersko identiteto, svoje pravo ime Mateo Blanco. »Film moram končati, pa čeprav slep,« pravi.

Zlomljeni objemi so na nek način res film slepca, ki življenje vidi skozi film. Po eni strani je to zelo osebni film Pedra Almodóvarja, po drugi pa ni v njem prav nič intimnega, saj prekipeva od filmskih referenc, kar ustvarja vtis elaborirane artificialnosti. Kot ni čustvene kemije med protagonistoma – ko skupaj zbežita na vulkanski otok Lanzarote, je bolj pomenljiv od njunega odnosa Rossellinijev film *Potovanje v Italijo* (Viaggio in Italia, 1954), ki ga skupaj gledata po televiziji – ta ne obstaja niti med gledalcem in filmskimi liki. Edina izjema je sijajna Blanca Portillo, ki v vlogi Judit v filmsko skonstruirano resničnost vnese nekaj pristne emocionalnosti. Sicer pa je Almodóvar svojo divo Penélope Cruz tokrat za razliko od prejšnjega filma *Vrni se* (Volver, 2006) postavil v položaj Belmerjeve lutke, ki jo po mili volji ne ravno razstavlja in sestavlja, temveč preoblači, šminka in frizira. Navsezadnje pa je ta zanj značilna fetišistična, vizualno razkošna ekscenost, nekakšna baročna izumetničenost tisto najbolj avtorsko, kar smo pri Almodóvarju vedno imeli radi.



Ko Ameriki »dogaja« Marx in dokumentarci opravljajo nalogo medijev

Moorov Kapitalizem: ljubezenska zgodba

Gregor Zamuda

Na filmska platna v Sloveniji se konec decembra vrača bufon ameriškega dokumentarnega filma, Michael Moore. Že davno rutiner, ko gre za razkrivanje ameriških gospodarskih, političnih in kulturnih absurdov, se Moore to pot odloči, da je čas, da tudi ZDA spoznajo, kaj pomeni na glavi stoječega Hegla postaviti na noge.

Nehvaležne naloge se loti z opiranjem na preprosto govorico, s pomočjo katere odbrzi skozi pojave, kot so blagovni fetišizem, lažna zavest, sesutje realnega sektorja in nenadzorovana ekspanzija finančnega sektorja, ter pokaže, kako ekonomsko-politični okvir njegove dežele oblikuje »svobodo« posameznikov in njihove medsebojne odnose. Sistem, ki generira predvsem pohlep in vampirsko hlastanje za kratkoročnim izplenom, Mooru nudi neizčrpen vir argumentov za utrjevanje njegove pozicije. Osredotoči se na tragedije posameznikov in njihovega okolja, povezane z bolj ali manj zakonitimi oblikami sistemske goljufije – mednje spada tudi trgovanje s hišnimi hipotekami, za katere je bilo jasno, da nimajo finančnega kritja – ki so končno sprožile krizo globalnih razsežnosti.

Moorova filmska govorica ostaja groba, temelječa na hitrem tempu ironične kolažne montaže, v katero je to pot vnesel nekaj več animiranega in zvočnega poigravanja. Režiserju ostaja ljuba uporaba arhivskih propagandnih posnetkov, ki skozi optiko zgodovinske distance postanejo



tragikomično očitni. Manj je neposredne konfrontacije z drugače mislečimi, saj Moore zaradi prevelike javne prepoznavnosti in pretekle neusmiljene zlorabe/izrabe privilegija zadnje besede, ki mu jo daje moč filmske montaže in reza, praktično ne dobi več sogovornikov iz nasprotnega tabora. Preostanejo mu le ironični, občasno patetično napihnjeni voice-over komentarji in značilni sarkastično aktivistični manevri na terenu, ki pa izpadejo precej bolj medlo kot v njegovi najboljših časih, ko je pokazal, da lahko na lokalnih volitvah uspešno kandidira sobna rastlina, ali ko je Miki Miško soočil s problemom izkoriščanja delavcev s strani korporacije Disney. Njegova filmska forma vseeno ostaja dramaturško nabita in namenu zadostna, pripovedna drža pa – tudi zaradi vnovičnega poenostavljanja kompleksne teme in umanjkanja nasprotnih mnenj – relativno prepričljivo pokončna, segajoča vse do poziva k državljski nepokorščini – zakaj bi si družbeno delili le izgubo?

Kot je za Moora običajno – pet od sedmih najbolj gledanih dokumentarcev v zgodovini je njegovih – tudi *Kapitalizem: ljubezenska zgodba* (Capitalism: A Love Story, 2009) v ZDA podira prodajne rekorde. Poleg prijaznosti do široke publike in aktualnosti teme gre to pripisati renesansi dokumentarnega filma, ki se odraža tako v festivalski kot običajni distribuciji. Gre zgolj za najnovejšega iz vrste dokumentarcev, ki so hvaležnemu in vse številnejšemu gledalstvu v zadnjem obdobju ponazorili, da je slavna nevidna roka prostega trga nevidna zato, ker ne obstaja. Če naj bo namen pokazati na barvitost pristopov, velja izpostaviti vsaj tri: nepokroviteljsko monumentalni *Denar sveta grobar* (Let's Make Money, 2008, Erwin Wagenhofer), strogo didaktično animirani *Denar kot dolg* (Money as Debt, 2007, Paul Grignon) in nemi, boleče puristični film *Smrt delavca* (Workingman's Death, 2005, Michael Glawogger).

Razlogi za poraslo priljubljenost dokumentarnega filma onkraj okvirja televizije in inflacijo dokumentarcev, ki preizprašujejo domnevne politično-gospodarske gotovosti, so bržkone mnogoteri, med poglavitne tri – če se ozremo onkraj temeljnih idejnih vzgibov, ki jih nakaže tudi Moore – pa ne bi bilo predržno uvrstiti naslednjih: demokratizacija produkcije in distribucije, ki so jo prinesli digitalna kamera, visoko zmogljiv osebni računalnik in internet; potreba po pobegu od cenenega eskapizma, s katerim so sicer prežete kinodvorane; naslavljanje demokratičnega deficita (demokracija predpostavlja informiranega volivca) ter izginevanje polj svobodnega govora, ki si podajata roko s psevdo javnim prostorom in psevdo javnimi mediji, zapisanimi praznemu spektaklu in dokumentarnim filmom, usmerjenim v preteklost.

Dobrodošli v deželi zombijev



Zombiji morda res veljajo za žive mrtvece, vendar, hudiča, če niso zadnje čase ne le malo bolj živi, ampak že kar neobičajno živahni za gručo mrtvecev! Le kaj se jim je zgodilo? No, zanesljivo se jim je zgodil tudi *Zombieland* (2009, Ruben Fleischer), ki je točno to, na kar originalni naslov filma namiguje – adrenalinska, kostolomno krvava in boleče smešna vožnja po utopičnem zabaviščnem parku planeta Zemlje, ki ji ni uspelo preboleti virusa, ki je vse njene človeške prebivalce spremenil v slinaste, šepajoče zombije z morilskim apetitom. Ostalo je le za vzorec (ne)srečnežev, ki se niso nalezli zombi-bolezni, niti jim ni drobovja prežvečil kakšen bivši sočlovek. Enega teh igra mladi Jesse Eisenberg, katerega karakter s krajevnim nadimkom Columbus boleznijo zombijev ni staknil, ker že ima neko drugo civilizacijsko bolezen. Boletno ga je strah vsega in vsakogar, zato tisto veliko luknjo, ki zavoljo premnogih fobij zeva v njegovem družabnem življenju, krpa z zatekanjem v manj strašno, virtualno resničnost. Po nastopu apokalipse se Columbus odpravi domov, poiskat morebitne preživle člane družine in spotoma naleti na moža iz Tallahasseeja (Woody Harrelson), ki je prav tako šele v danih okoliščinah (p)ostal normalen član človeške družbe. Šele zdaj se lahko prava akcija prične. Te film ponudi veliko in veliko tu pomeni dobro ter brez morebitne slabe vesti, saj dokončno umirajo le že mrtvi. Ti zombiji pač niso v isti ligi z onimi iz *Dežele živih mrtvecev* (*Land of the Dead*, 2005, George A. Romero), ki se jim zgodi evolucija. So le brezumni morilski stvori, ki kot nadležni mrčes begajo po opustošenih krajih nekdanjih Združenih držav Amerike.

Morda edina šibka točka sicer poživljajoče (huh!) inovativnega ter polnokrvno ciničnega filma tiči v odvečnih poskusih »poglabljanja« zgodbe, kjer dogajanje zastane v prisiljenih »zombiji-so-mi-pojedli-družino« momentih, in zaradi svoje arbitrarne bežnosti v primerjavi s celoto delujejo prej zmedeno kot tragično. A kot že rečeno, mimo tega gre filmu zgolj in le za nebrzdano zabavo in lahko zato ob rezultatu zadovoljno soglašam z nesmrtnimi besedami slovenskega Retard Zombija: »*This is sick, man!*«

Bojana Bregar

Brez imena



Brez imena (*Sin Nombre*, 2009, Cary Fukunaga), krepka mesna enolončnica iz bojev med tolpami, krvnega maščevanja, ekonomskega obupa in tveganege ilegalnega prečkanja meje, je obetaven prvenec, ki se sprva spretno pomika med dvema vzporednima zgodbama in ju nato zreducira na potovanje dveh najstnikov – ubežnega člana nasilne tolpe Willyja (Edgar Flores) iz Mehike in ekonomske migrantke Sayre (Paulina Gaitan) iz Hondurasa – ki se srečata na poti v »obljubljeno deželo«.

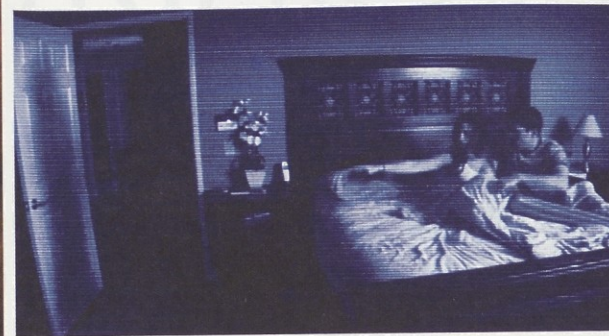
Protiutež Fukunagovi precejšnji neizkušenosti pri filmu predstavlja zrela in referenčna ekipa sodelavcev za kamero in glede na njihove pedigreeje ne moremo biti presenečeni, da je film *Brez imena* (morda naslov ironično referira tudi na umetniška dela brez naslova) rafinirano izpiljen v vsakem detajlu, čeprav gre za delo o posameznikih z dna družbene in ekonomske lestvice in o njihovem krmarjenju skozi nevarne in ubožane mestne predele, značilne za njihovo (naturalistično prikazano) bedo in pomanjkanje.

V bistvu gre za presenetljivo konvencionalno popotovanje, kot bi Fukunaga ob snemanju filma že računal na ponudbo za donosen holivudski posel. In če bi se nekateri ob tem pritoževali, da je nenasitno žrelo mainstreama pogoltnilo še en obetajoč in neodvisen filmski glas, bi bilo še kar razveseljivo, če bi prihodnjim Fukunagovim delom uspelo ohraniti podobno brezkompromisen humanistični fokus na depriviligiranih skupinah, kot ga izkazuje v *Brez imena*. To pride še bolj do izraza zahvaljujoč dejstvu, da zna Fukunaga odlično iznajti in razviti močno pripovedno nit (ki je včasih prav jakobinska v svoji baročni, s krvjo prepojeni intenziteti), ki gledalca posrka in vpne v ves čas napeto filmsko dogajanje. Pravzaprav mu to uspe tako prepričljivo, da šele v retrospektivi opazimo nekaj manjših lukenj v zgodbi in motivacijah protagonistov.

Fukunaga iz pretežno mlade igralske ekipe izvabi res odlično igro, poleg tega pa mu uspe dodatno poudariti (in povzdigniti) svojo v osnovi okrutno in melodramatično zgodbo z nekaj bežnimi trenutki iskrene poetične transcendence.

Neil Young

Paranormalno



Ste že videli napovednik za film *Paranormalno* (*Paranormal Activity*, 2007, Oren Peli)? Če ste odgovorili pritrdilno, potem veste, kaj pričakovati. S tem ne mislim, da do konca ne boste deležni še kakšnih podobno srhljivih prizorov, kot jih ponuja napovednik, a nikar si ne obetajte razlage ozadja zgodbe, ki je pač preprosta in zadostna, v smislu »*What you see is what you get*«. Dobite par, ki živi v hiši, kjer straši. Dobite fanta, ki se odloči, da bo dozdevno paranormalne aktivnosti dokumentiral s kamero. Dobite kurjo polt, ko ponoči s pomočjo iste kamere vidite, kako nevidni demon zganja teror po hiši. Vse ostalo so bolj ali manj naključni prizori iz življenja nesrečnih Micaha in Katie, nekje med estetiko MTV-jevskih »*Real Life*« sag in pornografskih filmov amaterske produkcije. Videti je torej naivno domačen, z občasnimi »prekinitvami prenosa« in nerodno postavljenimi kadri. Ampak s tem ne najbolj svežim konceptom je film milijone prepričal v to, da se jim pred očmi odvija original, da gledajo točno tisti posnetek, ki ga je sandieška policija v nenadejano smeli in nerazložljivo dobrodušni gesti podarila producentom. Da, uspelo mu je na podoben način, kot ekipi *Čarovnice iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick in Eduardo Sánchez), še več, paranormalna mrzlica je v Ameriki že podrla zaslužkarski rekord *Čarovnice*, medtem ko je stal celo manj, okrog 15.000 dolarjev. Posnet je bil itak kar v hiši režiserja, ki je idejo za film dobil po naključju, ko ga je neke noči na smrt prestrašil paket pralnega praška, ki je padel za pralni stroj. Nakar se je virusno širil med študentsko populacijo po študentskih domovih, iz provinc napredoval do polnočnih projekcij v kinematografih večjih mest, kjer ga je naposled dosegel radar nezmotljivega guruja producentske umetnosti Stevena Spielberga, ki mu je naposled prižgal luč v barvi dolarja za prikazovanje v multipleksih. Skoraj odveč je omeniti, da se bo v njih kmalu vrtelo tudi nadaljevanje.

Si je vredno film ogledati v kinu? Morda. Pravo vprašanje je, ali bi plačali vstopnico, zato da si na velikem platnu ogledate nekaj, kar na malem zaslonu računalnika najlepše uresniči ves svoj grozljivi potencial?

Bojana Bregar

Grofica



Če ste menili, da je Julie Delpy le še ena v vrsti igralskih zvezdnikov, ki se je režije lotila bolj iz nekakšne kaprice, skoraj modnega trenda, ki je nekaj časa vladal med holivudskimi zvezdniki, ne pa iz avtorske nuje, da se izrazi, in da se bo zato kmalu vrnila nazaj v svojo »kuhinja«, torej med igralce, ste se krepko motili. Z *Grofico* (*The Countess*, 2009) nam Julie Delpy namreč dokazuje, da se razvija v vse bolj kompleksno avtorsko osebo, ki svoje filmske projekte celostno zapakira. Tako se je tokrat pod projekt, premierno predstavljen na festivalu v Berlinu, podpisala ne samo kot scenaristka in režiserka, pač pa tudi kot producentka in avtorica glasbe.

A ne le to – odločno je zapustila okvir sodobne dialoške komedije, v katerem se je gibala s svojima prvima celovečercema in se z *Grofico* premaknila v žanr kostumske drame, v katerem pa domiselno prepleta tudi elemente psihološke drame in bizarne grozljivke, kakršnih se ne bi sramoval niti Tim Burton. Julie Delpy se je namreč odločila za domiselno variacijo na zgodbo o okrutni madžarski grofici Elizabeth Báthory, ki je v želji po odkritju formule za večno mladost pobijala mlade device in se kopala v njihovi sveži krvi. V nasprotju s pričakovanji, ki jih je prinesel izbor te predloge, se Delpy ni odločila za klasično zgodbo o grozi in gravžu, pač pa nam ponudi študijo karakterja, psihološki profil grofice Báthory. Tako slednja ni prikazana kot besneča ženska pošast, ki kolje v imenu lepote, temveč kot kompleksen ženski lik, razpet med močjo, ki ji jo dajeta oblast in bogatsvo, in posledično željo po nadvladi ter željo po ljubezni in podrejenosti moškemu, ki bi jo ljubil. Na ozadju tega psihološkega portreta grofice Báthory pa se nato prepletajo še druge teme, od bojev za oblast, do čarovništva. »*Ko pogledaš globlje, v njeni zgodbi najdeš snov za tragedijo*,« pravi avtorica. A področje, kjer *Grofica* najbolj fascinira, je nedvomno skrbno preiščena in dodelana vizualna podoba filma, saj je Julie Delpy tako inscenirala določene prizore, da ti s svojo izraznostjo in sugestivnostjo, z igro svetlobe in senc v spomin priključijo flamsko slikarstvo 17. stoletja.

Denis Valič

Pokvarjeni poročnik: New Orleans



Vsi Herzogovi fani, nič manj pa tudi fani Ferrare, naj si oddahnejo: *Pokvarjeni poročnik: New Orleans* (The Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans, 2009) ni remake *Pokvarjenega poročnika* (Bad Lieutenant, 1992, Abel Ferrara). Ni niti *prequel* niti *sequel* te mračne mojstrovine devetdesetih (ko Ferrare še niso mučili religiozni dvomi). Lahko pa bi rekli, da ji je *equal* – vsaj kar se tiče bizarnosti, svojevrstne genialnosti ter količine konzumiranih drog. Seveda si delita idejno sorodnost, saj sta oba avtorja za svoji zgodbi iskala prizorišče, ki bi bilo v trenutku prepoznavno kot središče družbeno degeneriranega in moralno sprijenega sveta. Herzog – tokrat ne v vlogi državljana sveta, temveč državljana ZDA, ki voli demokrate – je tega našel v postkatrinskem New Orleansu (republikancem je v tem pogledu še vedno ljubši Las Vegas). V to okolje spusti detektiva oddelka za umore, Terenca McDonagha (Nicolas Cage), in mu najprej omogoči, da se izkaže: pred naraslimi vodami, ki jih prinese orkan Katrina, reši zapornika. To mu prinese čast, a tudi zasvojenost z zdravili in s kokainom. Tako se Terence vseskozi opoteka med poklicnimi dolžnostmi ter željo po zadetku in halucinacijami. Po eni strani preiskuje masaker družine afriških imigrantov, bdi nad pričo, ki bi jo rad pospravil zloglasni dealer (igra ga avtomobilsko pločevino loščeci raper Xzibit), nenazadnje pa varuje tudi svoje »dekle« Frankie – nekam ravnodušno, pa čeprav prav tako kokain snifajoče dekle na klic (Eva Mendes). Po drugi strani pa naredi vse, da pride do svoje dnevne doze. Nenazadnje tudi tako, da jo zaseže mladeniču, ki prihaja iz kluba, mimogrede pa še posili njegovo dekle. Herzog je znal spretno izkoristiti Cageovo slabost – dejstvo, da se brez režiserja, ki ga nadzira in umirja, med snemanjem vse preveč »pači«. To ta lik preprosto potrebuje. A še veliko bolj kot Cage in njegove replike – vsaj nekatere si zaslužijo mesto med nesmrtnimi – je pomembno tisto, kar se skriva za njimi: Herzog nevsiljivo, a vztrajno kaže opustošenje in revščino v svetu smrtnikov ter bleščeče, od ujme neprizadete jeklene nebottičnike bogatih, ki se dvigujejo v ozadju in vse to hladno opazujejo. Tu je Herzogov lucidni družbeni komentar.

Denis Valič

Beograjski fantom



Srbski režiser Jovan Todorović obdela v svojem celovečernem prvencu *Beograjski fantom* (Beogradski fantom, 2009) eno najbolj vznemirljivih urbanih legend nekdanje Jugoslavije. Leta 1979, medtem ko Tito na Kubi sestankuje in nabavlja zalogo havank, po ulicah Beograda divja neznan voznik v ukradenem belem porscheju. Državi aparat je ogorčen, policija zmedena in s skromnim voznim parkom nemočna v lovu na dirkača, meščani pa, navdušeni nad subverzivnostjo neznanca za volanom, vlečejo k cesti zlojljive stole, grickajo kokice in na ulicah Beograda vsak večer čakajo na začetek dirke. Todorović se tega sicer skromno dokumentiranega zgodovinskega dogodka loti skozi žanr dokumentarne fikcije ter peščico arhivskih posnetkov, ki so bili na voljo, spoji s kombinacijo igranih dramtizacij in statičnih intervjujev s fantomovimi prijatelji, predstavniki policije, z mestnimi opravljalci in zvestimi navijači. Njegova dramtizacija si ljudskega mita ne prizadeva obrati do kosti in ne poskuša dognati, kaj se skriva za brezizraznim obrazom protagonista, ampak le poskrbi, da stara legenda, ki je hkrati tudi svojevrsten dokument, ne bi za vedno utonila v pozabo.

Glede na to, da gre za diplomski film in da je ekipa delala z omejenim budžetom, preseneti predvsem količina solidno dirigiranih uličnih pregonov, medtem ko so ostali deli filma, predvsem pogovori in komentarji, manj adrenalinski in precej bolj z dolgočasno asketski. *Beograjski fantom* ostaja tudi v filmskem kolažu fantomski: o psiholoških lastnostih lika in njegovih motivih ne izvemo skoraj ničesar, a režiser pusti, da gledalci vanj sami projicirajo svoje ideje in ga napolnijo z vsebino. Glavni lik tako sicer ostane skrivnosten, a tudi površinski in mu ne bi škodili ne poglobitev z večjo psihologizacijo ne boljša povezava z družbenim kontekstom. Beograjski fantom postane simbol svobode in upornišva brez razloga, retro Juga pa gledalce prestavi na romantične obronke socializma, ko so male zgodbe še lahko zrasle v mite in se ugnezdile globoko v ljudska srca. Jugonostalgiki torej ne bodo razočarani, za vse ostale pa ne bo večje škode, če gredo v kino raje po kaj drugega, *Fantoma* pa poiščejo na manjših ekranih.

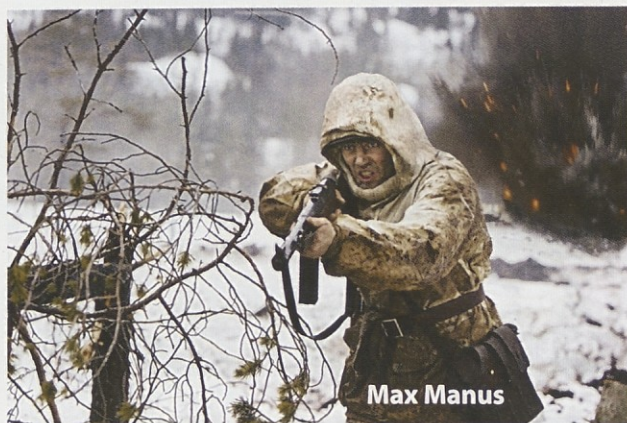
Špela Barlič

(Ne)spregledani

Gorazd Trušnovec

NA NAJBOLJ BRANI STRANI PREDSTAVLJAMO NEKAJ ZANIMIVEJŠIH OZIROMA BOLJ PRIČAKOVANIH NASLOVOV ZADNJEGA LETA ALI MALO VEČ, KI SO SE MORDA ZA HIP POJAVILI NA KAKŠNEM FESTIVALU, VENDAR SO POTEM, KOT KAŽE, PRI NAS OBŠLI URADNO DISTRIBUCIJO. NE PA TUDI NEURADNE. SKRATKA, SUGESTIJE PO ABECEDNEM REDU ZA DOLGE ZIMSKE VEČERE – ČE VAM USPE TE FILME KJE NAJTI, SEVEDA.

- Across the Hall (*Alex Merkin*)
- Adam Resurrected (*Paul Schrader*)
- Adoration (*Atom Egoyan*)
- A nyomozó (*Attila Galambos*)
- Der Baader Meinhof Komplex (*Uli Edel*)
- Bakjwi (*Chan-wook Park*)
- Black Dynamite (*Scott Sanders*)
- Bright Star (*Jane Campion*)
- Boogie (*Radu Muntean*)
- Bronson (*Nicolas Winding Refn*)
- The Burning Plain (*Guillermo Arriaga*)
- Chi bi (*John Woo*)
- Crnci (*Zvonimir Jurić, Goran Dević*)
- Død snø (*Tommy Wirkola*)
- Eden Lake (*James Watkins*)
- El secreto de sus ojos (*Juan José Campanella*)
- Frozen River (*Courtney Hunt*)



- Gigante (Adrián Biniez)
- Goemon (Kazuaki Kiriya)
- Humpday (Lynn Shelton)
- Jerichow (Christian Petzold)
- J'irai dormir à Hollywood (Antoine de Maximy)
- Looking for Eric (Ken Loach)
- Madeo (Joon-ho Bong)
- Mammoth (Lukas Moodysson)
- Max Manus (Joachim Rønning, Espen Sandberg)
- Metastaze (Branko Schmidt)
- Moon (Duncan Jones)
- Morfy (Aleksej Balabanov)
- Naj sool (Young-Seok Noh)
- Nije kraj (Vinko Brešan)
- Observe and Report (Jody Hill)
- Pour elle (Fred Cavayé)
- Redbelt (David Mamet)
- Somers Town (Shane Meadows)
- Synecdoche, New York (Charlie Kaufman)
- Tetro (Francis Ford Coppola)
- Tòkiô sonata (Kiyoshi Kurosawa)
- Üç maymun (Nuri Bilge Ceylan)
- W. (Oliver Stone)
- Whatever Works (Woody Allen)



EKRAN

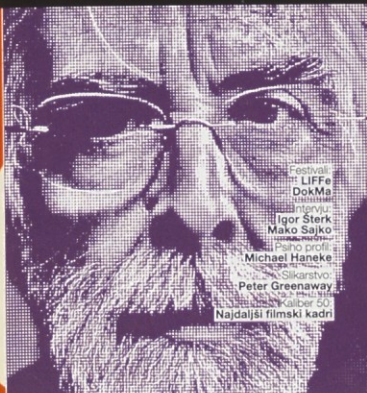
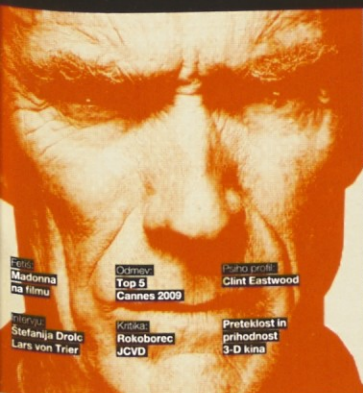
Revija za film in televizijo

PRENOVLJEN MESEČNIK EKTRAN,
revija za film in televizijo

Komunikativna in pestra vsebina za male in velike filmofile!

Še več vsebin na www.ekran.si

NASLEDNJI EKTRAN IZIDE 29. JANUARJA 2010



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

Naročite se zdaj! Pošljite izpolnjeno naročilnico na naslov **EKRAN**, Metelkova 6, 1000 Ljubljana.

Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na **01/ 438 38 30**.

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov:
pošta in kraj:
elektronski naslov
telefon.....

Datum in podpis(žig)

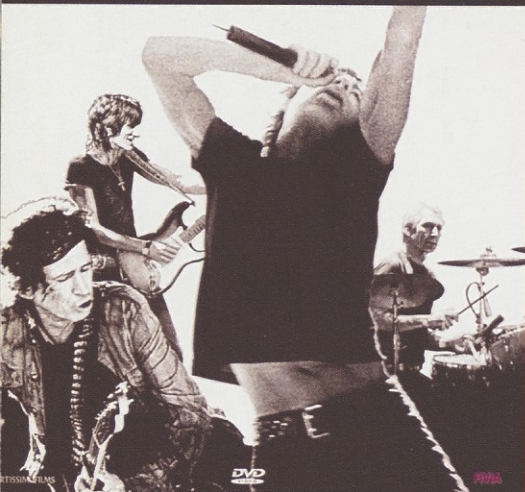
Pravne osebe

Naziv
kontaktna oseba.....
naslov.....
pošta in kraj.....
elektronski naslov.....
telefon.....
davčna številka.....
davčni zavezanec (obkrožite)DA...NE

4.12.

STONES SCORSESE SHINE A LIGHT

POSEBNI GOSTI CHRISTINA AGUILERA, BUDDY GUY in JACK WHITE III
SCORSESE: 1942, CHRISTINA AGUILERA: 1974, BUDDY GUY: 1926, JACK WHITE III: 1979, STONES: 1939, SHINE A LIGHT: 2008, DVD: 2009



MLADINA

DS DVD
186 642 2009

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je
več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/



920091795,6

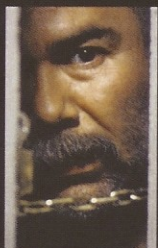
COBISS

»Metropolis, kot ga vidi Fritz Lang, Rollingi, kot jih vidi Martin Scorsese, New York, kot ga vidi begunec, in živi, kot jih vidijo mrtvi. Decembra je vse v percepciji.«

Marcel Štefančič, jr.

11.12.

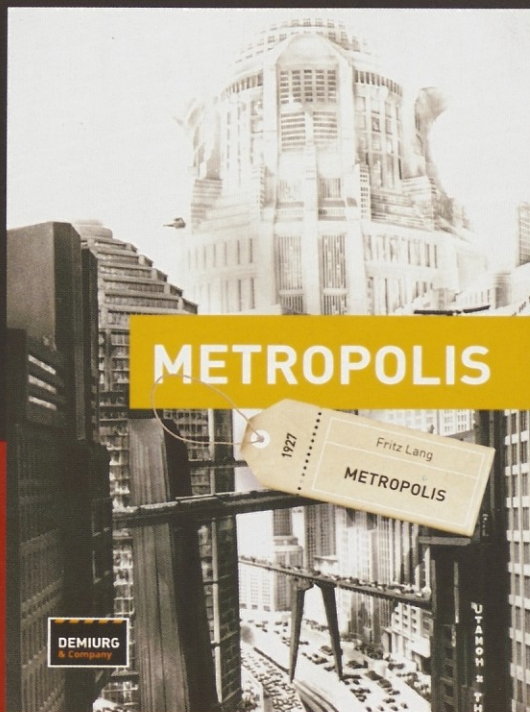
ZMAGOVALCI
SUNDANCE
FILM FESTIVAL



OČE NAŠ PADRE NUESTRO CHRISTOPHER ZALLA

Na grški tragediji do sodobnega trilerja

18.12.



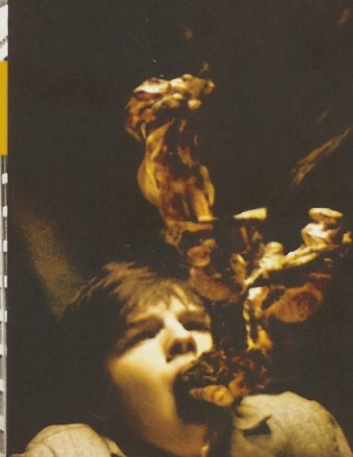
METROPOLIS

Fritz Lang
METROPOLIS

DEMIURG
& Company

23.12.

HIŠA DEMONOV



Mladina + DVD:

7,80 EUR

Vsi štirje DVDji v spletni trgovini www.mladina.si:

20,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA DEMIURG & Company FIVIA DEMIURG DVD VIDEO

Dodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/

*V vse navedene cene je vračunan DDV v višini 8,5%. Ponudba velja za naročila prejeta do 31.12.2009