

Avstralije ali Japonske, še bolj neprodorno zaprto kot severnoameriško tržišče za evropske filme. Poročilo najde vzroke za porazni položaj v kulturni in jezikovni razdrobljenosti evropskega filmskega tržišča, prevladi ameriškega filma in odsotnosti vsakršne evropske distribucijske strukture. Obenem pa vse "druge" filmske industrije medsebojno tekmujejo za gledalce, ki pa so omejeni na milijon do dva potencialnih cinefilov, pripravljenih na spremljanje filma v tujem jeziku in prevzemanju percepcije, ki se razlikuje od prevladujoče hollywoodske ali nacionalne kode.

#### Prihodnost slovenskega filma na evropskem trgu

Bitka za košček filmskega tržišča je torej trda in neusmiljena, vedno bolj bodo uspevali predvsem tisti, ki bodo pobirali pomembne festivalske nagrade. Če bo film zanimiv za evropskega distributerja, se bo ta potrudil za pridobitev sredstev za distribucijo s strani evropskih podpornih struktur, če pa bo pridobil ameriškega distributerja, bo ta v distribucijo vložil sredstva, ki bodo lahko tudi večja od produkcijskih sredstev in bodo že zaradi tega omogočila uspešno distribucijo. Tak primer je bil britansko-francoski film *Billy Elliot* (2001), pri katerem je bil vložek ameriškega distributerja UIP za 4 milijone dolarjev višji od produkcijskega vložka filma. Film je iztržil 100 milijonov dolarjev in s tem vložena promocijska sredstva povečal za 25-krat.

Slovenskemu filmu je v prihodnosti verjetno bližja prva opcija, kar se je v novembru prvič zgodilo filmu *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča. Francoski distributer Atika Films je za distribucijo *Kruha in mleka* dobil 6000 EUR podpore s strani Eurimagesa za distribucijo filma v Franciji. Zgodilo se je leto in pol po tistem, ko je film prejel nagrado leva prihodnosti v Benetkah, kar tudi v tem primeru potrjuje počasno mletje evropske distribucije. Kljub temu pa se je zgodil pomemben tržni premik, kar nam glede na pesimistične izvlečke poročila Evropskega avdiovizualnega observatorija lahko vpliva upanje v bolj odprto evropsko distribucijsko prihodnost. Kakšno pa je stanje našega promocijskega znanja in sposobnost lobiranja? V naši mali slovenski vasi je prisotna težnja, da se vsakdo ukvarja z vsemi fazami filmskega ustvarjanja. Nasveti glede trendov v aktualni distribuciji so vsekakor koristni za tiste, ki pišejo scenarije, vendar pa je npr. trženje filma eno najbolj težajskih poslov v celem filmskem procesu. Zato se bo z njim zelo težko ukvarjal producent filma, končno pa tudi tisti, ki se ukvarja s promocijo nacionalnih filmov na festivalih in retrospektivah. Slovenska filmska produkcija je premajhna, da bi se z njenim trženjem ukvarjala posebna struktura. Pred leti smo razmišljali o nekakšni skupni agenciji, ki bi skrbelo za trženje slovenske filmske in televizijske produkcije. Kajti uspešni filmski prodajalci morajo v enem letu obdelati vsaj dva televizijska in tri filmske markete. V tem trenutku je bolj kot domača agencija za trženje realno naše članstvo v Media+, znotraj katere se bomo vključili v European Film Promotion in bili z njihovo pomočjo prisotni na vseh glavnih sejnih. Skupaj s producenti uspešnih in prodornih bodočih slovenskih filmov pa si moramo še vedno prizadevati za pridobitev uspešnih distributerjev, kot so npr. Celluloid Dreams, Fortissimo ipd. In bodimo optimistični: ko se bo zgodila pomembna koprodukcija, mogoče doživimo tudi Američane in njihove promocijske malhe ...

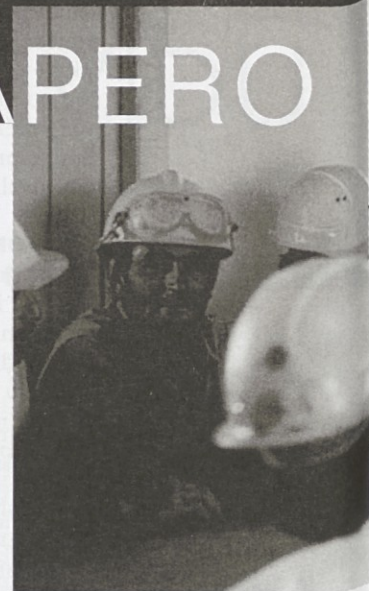
Tukaj pa se najbolj optimistične promocijske predstave združijo z načrtno produkcijo nadpovprečnih filmskih zgodb. .

## ekranove perspektive

# PABLO TRAPERO



Pablo Trapero



Svet žerjavov

Da je sodobni argentinski film v hitrem vzponu, priča tudi letošnji vodomec z Ljubljanskega filmskega festivala, ki ga je žirija podelila mlademu režiserju Juanu Villegasu in filmu *Sobota* (Sabado, 2001). Morda ne prav posrečen izbor, o čemer pričajo tudi *off-the-record* izjave nekaterih članov žirije, da je šlo pač za kompromis, še bolj pa zaradi dejstva, da v *Soboti* zelo težko najdemo elemente, ki definirajo novi – in zmagoviti – argentinski film, ki zadnja leta močno opozarja s svojo prodornostjo, socialno osveščenostjo in družbeno kritiko.

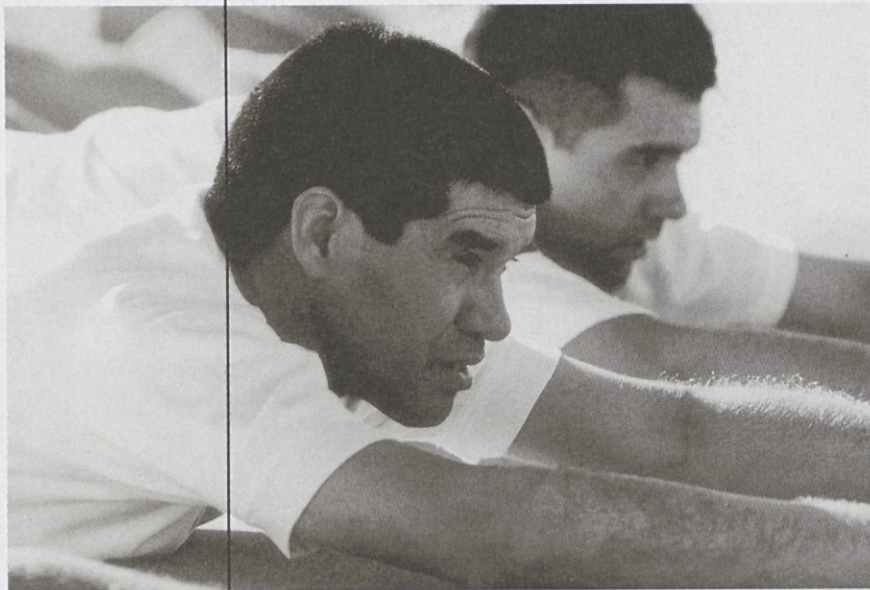
Struktura argentinskega filma, tradicionalno zasidranega v komercialni logiki industrije zabave, se radikalno spreminja. V zadnjih letih je namreč prišlo do globoke kulturne transformacije; v ospredje stopa mlada generacija filmarjev, ki se naslanja na rigorozni realistični dispozitiv in obdeluje problem argentinske mladine (ter družbe nasploh). A brez panike, ne gre za zgolj za prikaz sivega vsakdana in brezperspektivne usode "malega človeka". Argentinski režiserji iščejo drugačne izrazne poti, tudi ironične in igrive načine, da gledalcu približajo fundamentalno tragične stvari, od nezaposlenosti in socialne impotence, do kolapsa vlade, ki je Argentino pahnila v ekonomsko krizo brez primere. V tem pogledu je Villegasova *Sobota* malce bliže torišču mlade generacije, ki se je profilirala v filmskih šolah (predvsem na nacionalni šoli Universidad del Cine v Buenos Airesu) in ki v obubožanih razmerah skrbi za razmeroma visok tehnični nivo mladih režiserjev.

Novi argentinski film je opozoril nase že konec devetdesetih let, ko sta nastala dva, recimo jima "prelomna" filma, *Pizza, birra, fasso* (Pica, pivo, čiki, 1998) režiserjev Adriána Caetana in Bruna Stagnara, ter *Mala época* (Težki časi, 1998), nekakšen združni projekt, ki ga je podpisal študentski kolektiv filmske šole Manuela Antina. Oba sta bila posneta na 16mm trak in povečana na 35, angažirala sta neznane obraze in naturščike, kar bo v novem argentinskem filmu postala stalnica. *Težki časi* so uvedli še pomembno novost, interes za izkušnje notranjih migracij in imigrantov iz revnejših držav, Peruja, Bolivije in Paragvaja, s čimer se dotlej ni ukvarjal praktično nihče. Novo tendenco – portret južnoameriških ilegalcev v Argentini – bo v svojem prvem samostojnem filmu *Bolivia* (2001) nadaljeval tudi

simon popek



## in novi argentinski film



El Bonaerense

Adriano Caetano, ki ksenofobijo sonarodnjakov ponazori že v uvodni sekvenci: televizijski glas ciničnega športnega komentatorja gladko zmago nogometašev Argentine nad Bolivijci zabeli z zmohtnim nacionalističnim komentarjem in degradacijo gostujoče ekipe. Preostanek filma samo še potrdi negativno nastrojenost Argentinec do priseljencev.

V "migracijski proces" se je z vso silovitostjo in družbeno angažiranostjo vklopil tudi Pablo Trapero, čigar prvenec *Svet žerjavov* (Mundo grúa, 1999) smo v okviru *Ekranovih perspektiv* predstavili že na LIFFu leta 2000, svoj talent pa je s filmom *El Bonaerense* letos še potrdil. Gre za mladega avtorja, rojenega leta 1971. Trapero je med leti 1991 in 1995 obiskoval mnoge seminarje o filmski tehniki, leta 1995 pa je diplomiral na Universidad del Cine ter takoj pričel s predavanji o filmu. Pred režijskim prvencem je delal kot asistent režije, montažer in producent. Prav njegovo producentno delo je v okviru novega argentinskega filma enako pomembno kot režiranje, saj je kmalu po šoli ustanovil neodvisno produkcijsko hišo Cinematográfica Sargentina in poskrbel, da so do svojih prvencev prišli še številni drugi režiserji. Med drugim je koproducirал filme *El Descanso*, *Bonanza* in Alonsovo *Svobodo* (La Libertad, 2000); slednjo smo predstavili tudi na letošnjem LIFFu.

*Svet žerjavov*, ki ga je Trapero snemal med vikendi, vsebuje vse atribute novega argentinskega filma: posnet je v grobo zrnatih črno-beli fotografiji, povečini v njem nastopajo naturščiki, naracija je minimalna, dogajanje in junaki so bolj ali manj prepuščeni naključjem, predvsem pa je "argentinska" tematika: na eni strani portret deziluzionirane mladine, na drugi socialna stiska in iskanje primerne službe. Motiv uteleša glavni junak Rulo, zavaljeni in dobrodušni, a nepopravljivo nerodni petdesetletnik, ki je v mladosti kot basist v rock skupini okusil ščepec slave. Danes se preživlja z delom na gradbiščih, visoka nezaposlenost in pomanjkanje ustrezne izobrazbe pa Rula prisilita, da sprejme delo daleč od doma in sina, dva tisoč kilometrov stran. Skratka, da bi preživel, postane Rulo znotraj socialno-ekonomske krize del nujnih notranjih migracij. *Svet žerjavov* je od svojega nastanka postal "film definicije" nove generacije; argentinski sociolog Oscar Landi je kot ilustracijo minimalistične estetike celo skoval izraz "kultura žerjavov" in ga argumentiral, da "znotraj te socialne skupine ni prostora za klasične socialne konflikte, kot sta, denimo, višina plače ali delovni pogoji". Traperov namen ni propagiranje kakšne revolucionarne ideologije ali reševanje socialnih problemov, raje pokaže na stvari, kakršne so. Še več, film sklene skrajno dvoumno, saj postane Rulova usoda skorajda tragikomična, režiser pa gledalca zapusti s paradoksnim priokusom prijetelega nelagodja.

Njegov drugi celovečerni film *El Bonaerense* je – kako ironično! –

skoraj postal prva žrtev popolnega kraha argentinske ekonomije konec leta 2001. Trapero je film dokončal dva meseca po zlomu ekonomije, februarja 2002, in ga celo pravočasno pripravil za festival v Cannesu, kljub temu da je že padel pod "corralito", restriktivno vladno potezo, ki je dramatično zmanjšala večino dotacij. Film morda ne omogoča takšnega vpogleda v argentinsko socio-politično realnost kot *Svet žerjavov*, saj gre za portret individualca v urbanem megapolisu, zato pa opiše domovino z druge plati, kot skorumpirano policijsko državo, kjer sta človekova nedolžnost in "čistost" kaj hitro na preizkušnji. *El Bonaerense* je precej bolj metaforičen kot prvenec, morda tudi zato, ker je Trapero dogajanje postavil med posebne policijske enote, t.i. bonaerense, najbolj brutalno in podkupljivo enoto argentinske policije, kjer se po sporu z zakonom znajde dvaintridesetletni Zapa. Film je prepričljiva zgodba o nedolžnosti in izgubi le-te, tako na metaforični kot osebni ravni. In znova imamo kontrast med provinco in velemestom; Zapa namreč posebja oba pomena termina "bonaerense", tako človeka iz province kot policaja v prestolnici.

Trapero je za svoj zadnji film znova delal nekonvencionalno; konkreten scenarij je tokrat res obstajal, vendar ga je za vsakega igralca uporabljal različno. Nekaterim je dal na vpogled cel scenarij, drugim le nekaj strani oziroma del njihove vloge; tako so celotno zgodbo spoznavali sproti, z razvojem lastnega karakterja. Rezultat je trd, mestoma brutalen portret posameznika, ki se v novi sredini izgubi in podleže nenapisanim pravilom podzemlja, sicer pa se Trapero izmakne žanrskim definicijam (še zdaleč ne gre za policijski film ali kriminalko) in ohrani avtorsko verodostojnost.

Argentinski film zaenkrat brez dvoma ostaja perspektiva svetovnega kina – predvsem najmlajša generacija, ki ne stavi dosti na umetelni artizem. Še več, mladi režiserji se ne vidijo kot del kakšnega novega vala ali nove estetike. Njihova poglavitna skrb je karseda natančno, ustrezno odražati socialno in ekonomsko stanje v lastni deželi, brez podajanja kakršnih koli rešitev, zgolj s prezentiranjem dejstev znotraj zelo osebnih zgodb. Ti režiserji zavračajo žanr, hkrati pa si ne delajo utvar, da ustvarjajo mojstrovine; distancirajo se od konvencionalnega, splošno uveljavljenega kina in raje poudarjajo svojo občutljivost do argentinskega vsakdana in močno etično držo. Zaenkrat jim več kot uspeva, že vrsto let so tihi čudež svetovnega kina, s svojimi filmi se prebijajo na največje festivale in pobirajo vidne nagrade. Da so v domovini komercialno neatraktivni, vam postane jasno kmalu po najavni špici, toda tudi v tem pogledu se obetajo boljši časi. Konec devetdesetih so v Buenos Airesu ustanovili nacionalni festival neodvisnega filma, kjer organizatorji predstavijo letno produkcijo striktno nekomercialnega značaja; s tem je neodvisni argentinski film dobil tudi svojo "domovinsko pravico".