

Ekran

Revija za film in televizijo



16 kw.

Psiho profil
Kathryn Bigelow

Zid objokovanja
Slovenski filmski center, drugič

Televizija
Vampirske TV-serije

Posvečeno
Tom Gotovac

Esej
Hibridizacija kulturnih vsebin

Letnik XLVII / april 2010 / 3,5€



NO SAFETY

HANDS-FREE



udine FAR EAST film 12

23 aprile/ 1 maggio 2010 - Teatro Nuovo/Visionario

LOTTIG

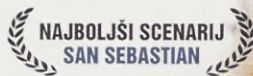
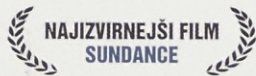
AUTHENTIC

Od 1. aprila
samo v Kinodvoru.

MNP ENTREPRISE IN NO MONEY PRODUCTIONS PREDSTAVLJATA

LOUISE MICHEL

PROLETARSKA KOMEDIJA BENOÎTA DELÉPINA IN GUSTAVA KERVERNA



NAJOSTREJŠI ODGOVOR NA FINANČNO KRIZO!

Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK Naključja
Goran Vojnovič	3	RAZGLEDNICA Cirkusanti
Anja Naglič	4	FESTIVALI Diagonale 2010
Peter M. Jarh	6	Berlinala 2010 - refleksija
Igor Koršič	8	ZID OBJKOVANJA Pripombe DSFU na osnutek zakona o SFC
Miran Zupanič	10	Zakon za film?
Mojca Kumerdej	13	EKRANOV IZBOR Alica v Čudežni deželi
Marcel Štefančič, jr.	17	FOKUS - melodrama Strupena pisma
Janez Strehovec	21	ESEJ Hibridizacija kulturnih vsebin, 1.del
Slobodan Šijan	24	POSVEČENO Tom Gotovac
Zoran Smiljanič	28	PSIHO PROFIL Kathryn Bigelow
Tina Bernik	36	TELEVIZIJA Vampirске TV-serije
Tomaž Horvat in Miha Mehtsun	40	MALA RUBRIKA GROZE Filmi, ki grizejo
Miroslav Akrapović	42	MUZIKA Oskar za glasbo
Matjaž Brulc	44	SLIKARSTVO Lila Prap, zgodba o uspehu
Matic Majcen	46	DVD Klaus Kinski - Jezus Kristus
Denis Valič	48	KNJIGARNA Bazin danes: Kaj je film?
Špela Barlič	50	Misli globalno, deluj digitalno
Jurij Meden	51	KRITIKA Božji bojevnik
Andrej Gustinčič	52	Triaza
Zoran Smiljanič	54	Zlovešči otok
Dare Pejič	56	Louise-Michel
Gregor Bauman	58	NA SPOREDU Naj ostane med nami
Nina Cvar	58	V mojih nebesih
Florijan Skubic	59	Nepremagljiv
Špela Barlič	59	Zelena cona
Boštjan Sovec	60	NAJBOLJ BRANA STRAN Yes, we Cannes!

Ekran letnik XLVII / april 2010 / 3,5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Kathryn Bigelow; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Boštjan Miha Jambreč, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnika urednika** Matic Majcen in Špela Barlič; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **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, oglaš@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030372513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov**

Metelkova 6, 1000 Ljubljana,

tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; spletna stran www.ekran.si; facebook Revija Ekran

Naključja

Gorazd Trušnovec

»Seveda na ljudi vplivajo mediji, naravne katastrofe, socialni fenomeni ... Ideje so v zraku, pa seveda tudi sami filmi sprožajo trende, so navdih za druge filme s podobnimi koncepti,« je na vprašanje, ali lahko v določenem trenutku kroži na različnih koncih sveta hkrati več zgodb z istimi idejami, odgovoril scenaristični strokovnjak Miguel Machalski (intervju si lahko preberete na spletni strani Ekрана).

Ta pogovor mi je prišel na misel ob urejanju aprilske številke Ekрана in spremljanju filmskega dogajanja – stvari se nenavdno povezujejo, naključja ali kakorkoli jim že rečemo, se seštevajo. Napovedan je, recimo, izid slovenskega prevoda zbranih esejev Andréja Bazina, ki se je srčno zavzemal za filme, ki prikazujejo ali se vsaj ukvarjajo z »objektivno realnostjo«, avtorja, ki je verjel v realizem filmske podobe – in tako rekoč hkrati poteka v Cankarjevem domu 12. Festival dokumentarnega filma, ki (zopet) ponuja en argument za drugim, kako neizčrpen kreativen izziv je lahko reprezentacija te objektivne realnosti na eni strani filmskim ustvarjalcem in na drugi strani filmskim gledalcem.

Dalje: na naslednjih straneh objavljamo refleksijo letošnjega Berlinala, o katerem Peter M. Jarh ugotavlja, da je na njem, predvsem v neuradnih sekcijah, prišlo do ponovnega vzpona kinematografij, ki »upajo izpostavljati pogumno, kritično sliko sodobnega sveta in medčloveških relacij. V dovolj drzni, univerzalni, brezkompromisni govorici je letošnja produkcija naslikala tesnobno, surovo, brezupno stanje človeka, ki živi v središču enega od sodobnih Peklov, ki ostajajo ne glede na zemljepisno širino ali dolžino prostor (sodobne) človeške bede, ponižanja, izključnosti, ujetosti, surovosti, primitivizma, brezizhodnosti, odtujenosti, agresije, trpljenja, praznine, izkoriščanja ...« ter na drugi strani sopostavlja ta vzpon drznega, vitalnega, neodvisnega filma z različnih koncev sveta s stanjem naše nacionalne kinematografije: »... to je kinematografija, ki se ni zmožna niti približno organizirati tako, da bo angažirano, aktivistično, pogumno, inovativno, nekonvencionalno razmišljala in pripovedovala filmske historije o temeljnih človeških rečeh.«

Dalje: na eni strani se nam v bližnji prihodnosti obeta celovitejša zakonska ureditev slovenskega filma – o kateri poročamo skozi tri številke Ekрана –, na drugi strani se v tej pobudi oziroma osnutku prvega zakona, ki bo filmsko dejavnost urejal na pobudo oziroma iz nuje države, njenih strokovnjakov in politikov (prvi Zakon o filmskem skladu iz leta 1994 je bil sprejet na pobudo filmskih delavcev, ki se takrat niso sprijaznili s poraznim stanjem stvari), kažejo določene pomanjkljivosti, razpoke in odpirajo dileme o tem, v kolikšni meri bo – tak, kot

je – res lahko zagotovil pozitivne spremembe. Ali kot v imenu Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev povzema Dr. Igor Koršič, ne napredujemo, ker si ne priznamo in ne analiziramo vseh preteklih napak in ne pretehtamo neuspešnih poskusov urejanja, ampak ostajamo v istih motnih vodah.

»Film je objektivnost v času,« je v enem od svojih esejev zapisal Bazin. »Slovenski film je na svoj način slika dezorientirane, osiromašene, propadajoče, sklientelizirane, paranoične, na rob družbe (in pomembnosti) odrinjene slovenske kulture, ki ne ve, kaj bi sama s seboj, hkrati pa je usodno odvisna od državnega denarja in ni sposobna ustvariti alternativne, gverilske produkcije in mišljenja,« ugotavlja v svoji primerjavi s svetovnimi trendi na drugi strani poročevalec iz Berlina.

Vedno znova se, recimo, če stopimo spet korak nazaj, pojavlja vprašanje, zakaj so bili iz poizkusa zakonske ureditve slovenske kinematografije zopet izpušeni distributerji in prikazovalci. Kratek odgovor na javni obravnavi se je glasil, da »gre za dejavnost, ki je tako ali tako na robu obstoja, in bi jo celo z minimalnimi dodatnimi bremenami eksistenčno ogrozili, na drugi strani pa bi zanemarljivo malo pridobili«. Zanimivo bi bilo, v okviru preteklih napak analizirati tudi to, kdaj so distributerji in prikazovalci postali svete krave? Zanje se namreč pogosto zdi, da počnejo (pa ne samo v javno dobro) ravno toliko, kot je na vprašanje, kaj je delal kot uradna oseba, v *Kitajski četrti* (Chinatown, 1974, Robert Polanski) resignirano odgovoril Jake Gittes: »As little as possible«. In vendar smo s te, domnevno ogrožene strani v začetku leta sicer prejeli sporočila o rekordnih letinah, sijajnih uspehih in bilančnih izkazih – ampak po drugi strani je nasilni incident pred dobrim mesecem dni v mariborskem multikinu lepo nakazal ta sijajni modus operandi, to formulo za uspešnost: sodnemu izvršitelju ni uspelo izpeljati začasne odredbe, ker so se uradni osebi (!) zoperstavili varnostniki zasebne provenience, zaposleni v taistem multikinu.

Koliko je že pravnih držav? In koliko vampirskih, kazino slovnicev je potrebnih, da se končno zgodi nekaj takega kot v drznem, angažiranem in provokativnem filmu *Louise-Michel* (2008, Gustave de Kervern in Benoît Delépine), ki prav te dni kot po nekem aktualnem naključju prihaja k nam na redni kino spored? Vsekakor je zanimivo, da te poti, ko jih začne človek enkrat raziskovati, niso razcepljene, kot bi zapisal Borges, ampak da se vedno znova prepletejo v isto zaokroženo mrežo, kar bi bilo nemara bližje kakšnemu Kafki, oziroma zapeljejo v vedno iste »motne vode«, kot je bilo rečeno maloprej. Ampak ta nenavadna naključja so že tema za kakšnega od prihodnjih Ekranov.

Cirkusanti

Goran Vojnović

foto: Andraž Čok

»Why?« je ves začuden s svojim simpatičnim italijanskim naglasom spraševal Francesco, ko sem pripomnil, da vozi kot Italijan. Tik pred tem se je obrnil le nekaj metrov pred znakom za prepovedano obračanje in pri tem prevozil še rdečo luč. Z zadnjih sedežev, na katerih sta sedela Nina in Moamer, se je zaslíšal glasen smeh. Z najbolj nedolžnim pogledom se je Francesco obrnil proti njima, nato proti meni in vprašal: »Where I wrong?«

Malokdo ve, da je Nina Ivanišin svojo prvo filmsko vlogo odigrala v mojem kratkem filmu *Moj sin, seksualni manijak* (2008). Moamer Kasumović sprva sploh ni prišel na avdicijo za film *Piran - Pirano*, nato pa je panično klical in prosil, če lahko pride naslednji dan. S Francescom pa smo imeli več sreče kot pameti. Tega odličnega italijanskega igralca smo namreč našli v Sarajevu, kjer je nastopal z gledališčem iz Reke, spoznala pa sva se v Beogradu. Spila sva kavico in po dveh ali treh požirkih sem se odločil, da bo Francesco Borchio v filmu *Piran, Pirano* igral mladega Borisa Cavazzo.

Nekaj tednov kasneje, ko smo se vsi trije prvič skupaj usedli za mizo in sta Boris in Francesco prijazno izmenjala nekaj spoznavnih besed, se je Boris zaskrbljeno obrnil k meni: »Ti, ta mi ni pa čisto nič podoben!«

»Kako nije, Borise?! Isti ti!« ga je naslednji dan – malo za šalo in malo zares – prepričeval Mustafa Nadarević, ko smo si po vaji ogledovali Francescovo fotografijo. »No ja,« je odvrnil Boris, »mogoče sem nekoč res tako zgledal. Potem sem se pa začel ukvarjati s športom!« Dvomi so pri Borisu verjetno izginili šele takrat, ko sem jima prvič pokazal posneti material. Oba sta namreč ob gledanju Francescovih posnetkov zadovoljno kimala in ponavljala: »Dobro! Dobro!« Kazal sem jima tudi Nino in Moamerja in reakcije so bile podobne. Tudi Mustafa je podvomil v svojo podobnost z Moamerjem.

Francesco je bil največji eksperiment v tem filmu. Jaz ne govorim italijansko, on pa angleško bolje govori, kot razume. Govori pa, kot ste lahko prebrali, bolj po italijansko. Povrh sem prvič delal z igralci, ki so se spoznali šele na vajah, in bal sem se, da se bom znašel v položaju, ko bom lahko le opazoval Nino, Francesca in Moamerja ter upal, da se moji Harry Potter, Hermiona Granger in Ron Weasley medsebojno ujamejo.

Na srečo pa se je ravno tiste dni zgodila zgodovinska tekma Slovenija-Rusija in je našo multikulti zasedbo zasul plaz slovenske nogometne evforije. Tistega nepozabnega večera

sta Moamer in Francesco ob голу Zlatka Dedića skakala od veselja in se ob zadnjem sodnikovem žvižgu vsa presrečna objemala, jaz pa sem zadovoljen ugotavljal, da smo z uvrstitvijo nogometne reprezentance tudi mi postali uigrano filmsko moštvo, ki bo lahko čez nekaj dni zablestelo na terenu filmskega studia Viba.

A na snemanju se je vse spremenilo v cirkus in ta »uigrana« ekipa je spregovorila v treh različnih jezikih, šestih dialektih in še nekaj bolj ali manj posrečenih mešanica. V nekem trenutku se mi je celo zdelo, da sem kot Bill Murray v filmu *Izgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003, Sofia Coppola) v studiu, polnem Japoncev, in da se mi niti ne sanja, kaj bi ti ljudje od mene sploh radi. Po treh dneh snemanja so že vsi v nedogled ponavljali Francescove in Ninine italijanske replike. »Chi ti credi di essere!« so se repenčili drug pred drugim. Včasih je vse skupaj delovalo kot rajanje kakega otroškega vrtca, kjer se že naslednji hip govori o življenju in smrti, igralci pa v sebi obujajo najbolj grozljiva čustva in spomine. In potem spet glasen krohot, samo zato ker je nekdo rekel: »Where I wrong?«

Nekje sredi tega cirkusa nastaja naše umetniško delo. Vem, da se temu reče film, nisem pa več prepričan, ali se ta pojem nanaša na umetniško delo ali bolj na cirkus. A umetniški geniji so praviloma tako ali tako tudi cirkusanti. Še posebej to velja za igralce, ki morajo zabavati in razveseljevati gledalce, jih spravljati v jok, jih razjeziti pa spet nasmejati. Zaradi njih ljudje hodijo v kino, njihovi triki jih navdušujejo.

In ko pomislim na Nino, Francesca in Moamerja, dobim občutek, da bodo nekoč o njih govorili kot o velikih filmskih cirkusantih. Morda celo največjih. *Maybe I wrong but I think no!*



Diagonal(i)no potovanje skozi aktualno avstrijsko kinematografijo

Anja Naglič

147 filmov vseh dispozitivov in dolžin, 134 projekcij (od tega več kot tretjina razprodanih) in okoli 18.000 obiskovalcev – takšna je številčna podoba letošnje izdaje festivala avstrijskega filma Diagonale (po naše: Diagonala), ki se je med 16. in 21. marcem že trinajsto leto zapored odvil v Gradcu.



INSIDE AMERICA

Da je sodobna avstrijska kinematografija izjemno vitalna in raznolika (v njej najdemo tako rekoč vse: od družbeno angažiranih do intimističnih, od skrajno avtorskih in eksperimentalnih do klasičnih žanrskih filmov), je v zadnjih letih mogoče zaslutiti tudi na podlagi tistih – resda še vedno redkih – avstrijskih filmov, ki jim zlasti v okviru festivalov uspe priti celo na slovenska platna. Filmsko bolj razgledani del slovenskega gledalstva poleg Michaela Hanekeja gotovo pozna tudi Ulricha Seidla, Michaela Glawoggerja, Nikolausa Geyrhalterja, Erwina Wagenhoferja, Huberta Sauperja, Jessico Hausner, Barbaro Albert, Götzta Spielmanna, Dietmarja Brehma, Gustava Deutscha, Petra Tscherkasskyja in Maro Matuschka (če omenimo le nekaj mednarodno najbolj prodornih avstrijskih režiserk in režiserjev). In kar zadeva odlikovanja, je bilo najpomembnejše v novejši zgodovini avstrijske kinematografije morda ravno preteklo leto (spomnimo se samo uspehov *Belega traku* [Das weiße Band, 2009, Michael Haneke] in *Lourdesa* [2009, Jessica Hausner]).

V osrednjem programu, namenjenem pregledu filmov, ki so letos in lani nastali v avstrijski (ko)produkciji, je bilo na ogled 42 dolgometražnih (19 dokumentarnih, 22 igranih in en eksperimentalni) ter 57 srednje- in kratkometražnih filmov (33 animiranih in eksperimentalnih, 13 dokumentarnih in 11 igranih). Primerjava s številkami na Festivalu slovenskega filma res ni navdušujoča, a opozoriti je treba, da Avstrijci velik del filmov posnamejo v mednarodni koprodukciji; med prej omenjenimi 22 igranimi celovečerci, denimo, jih je na ta način nastalo kar 14.

Glavni festivalski nagradi sta prejela celovečerca *The Little One* (La Pivellina, 2009) v režiji Tizze Covi in Rainerja Frimmla ter *Hana, dul, sed ...* (2009) režiserk Brigitte Weich in Karin Macher. Avstrijskega v njunih zgodbah ni tako rekoč nič in takšnih, prek domačega plota usmerjenih, avstrijskih filmov na vsaki Diagonali vidimo veliko. (Mimogrede: festival že vsa leta poleg filmov oziroma prek njih prikazuje tudi – vsaj pri nas – malo znano in medijsko slabo zastopano »drugo stran« Avstrije: svetovljansko, neksenofobično in kritično tako do svoje sedanjosti kot preteklosti.)

The Little One je na 16-mm trak posnet nizkoporačunski dokumentarno-igrani film, v katerem se mešajo prvine italijanskega neorealizma, Dogme 95 in avtorske poetike bratov Dardenne. V njem so – s svojimi imeni in v domačem okolju – nastopili igralsko zelo prepričljivi naturščiki, dogajanje pa je bilo v precejšnji meri prepuščeno improvizaciji. Zgodba filma se odvija v predmestju Rima, med prikolicami potujočega cirkusa, kjer v življenje starejšega cirkuškega para in njunega najstniškega soseda nekega dne vstopi zapuščen dvehletna deklica. Otožno sivino skromnega življenja, ki ni potisnjeno le na geografsko, temveč tudi na družbeno obrobje, razbija jo številni duhoviti dialogi, komični zapleti in prav nič kičasti prizori ljubečih medčloveških odnosov. *The Little One*, ki je bil prikazan in odlikovan že na mnogih festivalih, je bil zagotovo eno najprisrčnejših presenečenj letošnje Diagonale.

Dokumentarec *Hana, dul, sed ...* je portret štirih severnokorejskih nogometašin in ponuja redko priložnost za vpogled v vsakdan od sveta odrezane Severne Koreje. Kdor se prilagodi režimu velikega vodje in dosega mednarodne uspehe, kakršne so nekoč dosegale tudi protagonistke tega filma, je deležen velikih časti in privilegijev; toda čim mu spodleti, hitro pade v nemilost in znova postane del anonimne množice. V enem od prizorov, posnetih v vrtcu, vidimo, kako so skozi igre in pesmi otroci že v najzgodnejših letih indoktrinirani z državno ideologijo. In zato tudi razumemo, zakaj intervjuvanke nikoli ne podvomijo v zapovedane ideale. Vsaj ne pred kamero ...

Poleg prejemnikov obeh glavnih nagrad so bili med igranimi celovečerci iz osrednjega programa ogleda vredni vsaj še *The Robber* (Der Räuber, 2009, Benjamin Heisenberg), *South* (2009, Gerhard Fillei in Joachim Krenn), *Inside America* (2010, Barbara Eder), za ljubitelje Béatrice Dalle pa tudi *Domaine*



IN THE BAZAAR OF SEXES

(2009, Patric Chiha); med dokumentarci pa si pozornost vse-kakor zaslužita *Winds of Sand*, *Women of Rock* (Die Frauenkarawane, 2009, Nathalie Borgers) ter *In the Bazaar of Sexes* (Im Bazar der Geschlechter, 2009, Sudابه Mortezaei). Upamo, da bo katerega od omenjenih filmov mogoče videti tudi v Sloveniji.

V spremljevalnem programu Diagonale, ki vsako leto postavi kakšnega od manj znanih biserov avstrijske ali tuje (največkrat nemške) kinematografije, sta letos osrednje mesto zavzemali retrospektivi Petra Schreinerja in Romualda Karmakarja.

Avstrijec Peter Schreiner je skrajno samosvoj in kljub že tridesetletnemu delovanju na področju filma še vedno marginaliziran ustvarjalec, avtor devetih dokumentarno-igrano-eksperimentalnih filmov, pri katerih je večinoma sam poskrbel za skoraj vse – za koncept, realizacijo, kamero, montažo in produkcijo. Schreinerjevi – razen dveh izjem črno-beli in na 16-mm trak posneti – filmi so meditativni mozaiki impresij iz njegovega življenja in življenja njegovih bližnjih, prijateljev in znancev; prevevajo jih melanholično-nostalgična občutja, namesto dialogov pa sliko pogosto spremlja zgolj dihanje protagonistov. Tako kot filmi je tudi Schreinerjeva biografija nenavadna: rodil se je leta 1957 na Dunaju, študiral je na tamkajšnji Akademiji za film in televizijo ter sprva deloval kot snemalec pri televizijskih filmih. Svoj prvenec, *Grelles Licht* (1982), je posnel pri 25 letih, nato pa so sledili *Erste Liebe* (1982), *Adagio* (1984), *Kinderfilm* (1985), *Auf dem Weg* (1988), *I Cimbri* (1991) in *Blaue Ferne* (1994). Po hudi osebni krizi in

ravnodušnem odzivu, na katerega je večina njegovih filmov (najbolj izrazito pa ravno zadnji) naletela tako pri občinstvu kot kritiki, je vso svojo filmsko opremo prodal in se odpovedal umetniškemu ustvarjanju; odločil se je za teološko-pastoralno izobraževanje ter veliko časa posvetil otrokom in mladostnikom. Po dobrem desetletju se je k filmu vendarle vrnil in nastali sta njegovi do zdaj najbolj sprejeti in največkrat predvajani deli – *Bellavista* (2006) in *Totó* (2009).

Drugi posebni gost letošnje Diagonale, Romuald Karmakar (rojen leta 1965 v Nemčiji, materi Francozinji in očetu Iranču), je povsem drugačen ustvarjalec, čeprav tudi zanj velja, da mu je – zlasti v domovini – namenjeno manj pozornosti, kot bi si je zaslužil. Njegov opus sestavlja 25 vsebinsko in formalno dokaj različnih filmov (v Gradcu smo videli pet dokumentarcev, dva igrana celovečerca in en »filmski projekt«), kar jih povezuje, pa je Karmakarjeva težnja, da tudi k filmsko pogosto obdelanim temam, kot je na primer holokavst, pristopi na nov, pogosto kontroverzen način. Predstavitev Karmakarjevega ustvarjanja se je po koncu festivala nadaljevala na Dunaju, kjer je bil v Avstrijskem filmskem muzeju prikazan celoten režiserjev opus.

Naj za konec dodam še nekaj o splošnem vtisu: graška Diagonala je s svojim geografsko in časovno široko zastavljenim programom (ki poleg filmskih projekcij vključuje tudi številne pogovore z režiserji, igralci in producenti) ter skoraj brezhibno organizacijo vsekakor posnemanja vreden zgled nacionalnega filmskega festivala, ki je privlačen tako za (domače in tuje) strokovno kot tudi za laično občinstvo.

Berlinale 2010: Drugačnost, pogum in konformizem

Ameriška neodvisna filmska produkcija na pohodu – slovenski film povsem voutu!

Peter M. Jarh

Jubilejni, šestdeseti Berlinale (11.-21. februar 2010), je mimogrede, celo nekoliko ignorantsko, praznoval tudi štirideset let sekcije Forum, ki se je, pomenljivo, ob nastanku imenovala Forum novega filma (Forum des Jungen Films) in je na začetku pomenila novost, provokacijo, ki je hotela temeljito spremeniti že utečen protokol uradnega Berlinala z vsem šminke-rajem, rdečimi preprogami, s političnimi igrkami, z bebastim tekmovanjem, s prefinjeno cenzuro, prestižem in kar je še meščanske navlake. Ustvarjalci Foruma so hoteli revolucionirati festival, saj so bila to sedemdeseta, čas, ki se je še vedno navdihoval z revoltom šestdesetih, ko se je pometalo z okostenelimi, spolitiziranimi formami in institucijami, spreminjal pa se je tudi film sam. Ustvarjalci so bili bolj ali manj radikalni aktivisti, avtorji z izdelanimi političnimi in estetskimi stališči in s kritičnim odnosom do kondicije sodobnega človeka. Ustvarjalci Foruma so hoteli gledati filme, diskutirati o njih, soočati poglede na film, družbo, estetska in politična dogajanja ...



WINTERSBONE

No, Forum s svojim reformističnim nabojem ni uspel sesuti uradnega festivala – vanj je bilo seveda vložena preveč (svetovnega) političnega kapitala – postal je zgolj sekcija, vendar z dovolj samostojnosti, da je lahko promoviral provokativne, subverzivne, neodvisne filme, ki so bili nesprejemljivi za uradno kinematografijo in ideologijo, bili pa so pomembni za razvoj filma, mišljenja, pogledov na svet in medčloveške odnose, kulturno raven ter raven tolerance in svobode. Biti uvrščen na Forum je tako dobilo poseben prizvok in ugled – biti pogumen, angažiran, aktualen, kritičen, inovativen, nekonvencionalen ... **ZDI SE, DA SE JE LETOŠNJI FORUM ZNOVA ZGODIL KOT SVOJEVRSTEN KULTURNI ŠOK, KOT PEKOČA ZAUŠNICA SPOLIRANI, LIBERALISTIČNI, TOPOUMNI, DO MEJA ZNOSNOSTI PONEUMLJENI, PORUMENELI SLIKI SVETA IN ODNOSOV, KI JO NEUMORNO PRODUCIRAJO MNOŽIČNI MEDIJI VSEH VRST IN POSTAJA BREZMEJEN, USODEN, IDIOTSKI TOTALITARIZEM NAJBOLJ PERFIDNE VRSTE.**

Letošnji Forum – dvoje presenetljivo kvalitetnih in provokativnih filmov je bilo res prikazanih celo v uradnem, tekmovalnem sporedu (to sta *Gosenica* [Kyatapirâ, 2010, Kôji Wakamatsu] ter *If I Want to Whistle, I Whistle* [Eu cand vreau sa fluier, 2010, Florin Serban]) – je pokazal osupljivo, pogumno, kritično sliko sodobnega sveta in medčloveških relacij. V dovolj drzni, univerzalni, brezkompromisni govorici je letošnja produkcija naslikala tesnobno, surovo, brezupno stanje človeka, ki živi v središču enega od sodobnih Peklov, ki ostajajo ne glede na zemljepisno širino ali dolžino prostor (sodobne) človeške bede, ponižanja, izključenosti, ujetosti, surovosti, primitivizma, brezizhodnosti, odtujenosti, agresije, trpljenja, praznine, izkoriščanja ... Pa naj bo govora o prevzgojnem domu v Romuniji ali o boju na življenje in smrt ter pošastnih, poživiljenih medčloveških odnosih v temnem, od boga zapuščenem gorovju Ozark v Missouriju, kanadski izgubljeni zimski provinci, Berlinu, New Yorku ali v katerem od propadajočih ameriških industrijskih mest, sivini turških ali iranskih mest, razrušeni in pohabljeni Gazi, anonimni japonski vasi ... Vseповsod se skozi diskurz (kritičnega) sodobnega filma izrisuje univerzalna slika Pekla, ki ga mora živeti posameznik, ne da bi kjerkoli mogel najti zadoščenje ali odrešitev. In če je povsod okoli, to še ni dovolj – v najbolj kruti verziji se Pekel naseli v človeku, v njegovi duši ... Ga razdvoji in mu zamegli mejo med resničnim in umišljenim ... Pobegniti enostavno ni mogoče, vsak trenutek, ki si ga človek ukrade ali izprosi, po-



PUTTY HILL

plača dvojno ... »Happy enda« ni, govorijo letošnji filmi, edina rešitev je životarjenje in smrt kot končna odrešitev.

Ta univerzalna slika Pekla na Berlinalu, ki se je ponavljala iz filma v film, vsa ta neznosnost bivanja sodobnega človeka, grozljiva, usodna, temna stran, ki je bila v času globalistične evforije nekako potisnjena v ozadje tudi v nacionalnih produkcijah, se je očitno znova okrepila in našla svoj lasten kritičen in etičen naboj, s katerim se znova pojavlja v ozadju, na način angažiranega, analitičnega pogleda na svet in z gverilskim načinom produkcije, ki napada in relativizira globalne množične medije, ki seveda opravljajo funkcijo konstrukcije »sreče«, pravega načina življenjskega stila, mišljenja, čustvovanja in določanja o tem, »kako biti-v-svetu«.

Drugačnost podob letošnjega Berlinala, produkcij brez velikih denarjev in seveda (z njim) diktata in samocenzure producentov, se je v prvi vrsti in tudi najbolj silovito pokazala znotraj ameriške, korejske, romunske, tajvanske produkcije, očitno tam, kjer so družbene razmere in položaj človeka najbolj izpostavljeni, kjer so razmere najbolj surove. Evropski filmi – danski, norveški, nemški, francoski – so veliko bolj »mehki«, konflikti konstruirani, benigni, filmsko »neprepričljivi«, drama posameznika je danes v evropskem filmu manj usodna in tragična kot na drugih koncih sveta, kjer so vrednote in etos veliko bolj razpršene in nevidne, ali pa jih enostavno ni, družbene razmere pa veliko bolj ostre. Stanje v (svetovni) kinematografiji dejansko postaja bipolarno – ali si živ, aktualen, odmeven, provokativen, reflektiven, ali pa te preprosto ni.

Tako ni bilo na letošnjem Berlinalu in seveda predvsem v Forumu cele vrste nacionalnih kinematografij, kar pomeni, da s svojo produkcijo preprosto ne dosejajo praga festivala, da je njihova produkcija zgolj kroženje kapitala, ki bolj ali manj zadovoljuje le narodnogospodarske cilje. Ni treba posebej poudarjati, da je ena izmed teh nesrečnih ne-kinematografij tudi slovenska, ki komajda, z muko in veliko diletantizma zmore osnovno, manufakturno funkcijo kinematografije, kaj šele, da bi postala kaj več.

Tako Slovenci že nekaj časa nismo videli resne uvrstitve na enega od prestižnih svetovnih filmskih festivalov, kar pomeni, da nismo zmožni sproducirati teme, ki bi jo sprejemali s polnim zadoščenjem, z užitkom in dvomom, ko je govora o vprašanih sodobnega človeškega bivanja, post-modernih-



GOSENICA

breznih in skrajnih robovih človeških meja, brezperspektivnosti, naraščajoči tesnobi pod praznim nebom. **KO GOVORIMO O DOMAČEM FILMU, SE NE MOREMO UBRANITI VTISA, DA DANES SLOVENCIS NISMO SPOSOBNI POSNETI FILMA, KI GA NE BI OMEJEVALA NEVERJETNA INFANTILNOST, PROVINCIALNOST, NAIVNOST, STEREOTIPIZACIJA, BEDASTO FINGIRANJE VSAKRŠNIH GLOBOKUMNOSTI, PRITLEHNOST, ABOTE IN BIZARNOSTI VSEH VRST, PRAZNINA, ZMEDENOST, ODSOTNOST VSAKRŠNIH KONCEPTOV, MISLI, REFLEKSIJ O ČEMERKOLI.**

To je kinematografija, ki je izgubila kompas in ni zmožna zastaviti niti najosnovnejših in najpreprostejših vprašanj o bivanju, o vprašanih moči, erotike in smrti, to je kinematografija, ki se ni zmožna niti približno organizirati tako, da bo angažirano, aktivistično, pogumno, inovativno, nekonvencionalno razmišljala in pripovedovala filmske historije o temeljnih človeških rečeh.

Slovenski film je na svoj način slika dezorientirane, osiromašene, propadajoče, sklientelizirane, paranoične, na rob družbe (in pomembnosti) odrinjene slovenske kulture, ki ne ve, kaj bi sama s seboj, hkrati pa je usodno odvisna od državnega denarja in ni sposobna ustvariti alternativne, gverilske produkcije in mišljenja – kot se to dogaja npr. v Ameriki, kjer so razmere neprimerno bolj ostre in brutalne – pa je vendar letos v Berlinu prav ameriški film zagotovo nesporni zmagovalc in ameriška kinematografija ena najbolj vitalnih, kritičnih in angažiranih. Samo malo *googlanja* po naslovih ameriških ustvarjalcev nizkopračunskega filma kaže, kakšna vitalnost, upornost, iznajdljivost in mreženje se dogaja, da bi posneli, dokončali in distribuirali svoj film.

Hkrati je seveda organizacija/produkcija/vizija slovenskega filma tako diletantska, samovoljna, tako za časom in sodobnim svetom, da sta očitno Berlin in svet od Ljubljane oddaljena ne le tistih 1.000 km, ampak nekaj svetlobnih let ...

Izbor petih z letošnjega Berlinala

1. *Winter's Bone* (2010, Debra Granik)
 2. *If I Want to Whistle, I Whistle* (2010, Florin Serban)
 3. *Gosenica* (Kyatapirâ, 2010, Kôji Wakamatsu)
 4. *S.O.S./State of Security* (2010, Michèle Ohayon)
 5. *Putty Hill* (2010, Matthew Porterfield)
- plus: Berlinale Shorts 1, 2, 3, 4, 5 (sporedi izbranih kratkih filmov)

Povzetek pripomb DSFU na osnutek zakona o slovenskem filmskem centru

Igor Koršič

SLOVENSKI FILMSKI CENTER NAJ BO KONČNO STROKOVNI GENERATOR IN IZVAJALEC FILMSKE POLITIKE KOT JAVNEGA INTERESA IN NE DRŽAVNA DISLOCIRANA RAZDELJEVALNICA JAVNIH SREDSTEV.

Plusi:

1. Odločitev predlagatelja, da končno vztraja na državni podpori kot subvenciji in ne nezakoniti investiciji.
2. Namera predlagatelja, da vključi televizije v delovanje sklada, tako s sofinanciranjem kot s soodločanjem.
3. Namera predlagatelja, da zagotovi odločilno vlogo stroke pri upravljanju SFC.

Minusi:

1. Irelevanten in netočen zgodovinski uvod: ni analize napak in problemov v preteklosti, ki morajo služiti kot utemeljitev za posamezne rešitve v novem predlogu zakona.
2. Odsotnost priznanja, da je bila politika do filma v zadnjih dveh desetletjih popolnoma zgrešena: namesto da bi izvajala in podpirala reforme, jim je z vsemi silami nasprotovala in zato je naša filmska politika postala največji zamudnik v EU.
3. Odsotnost izpostavljanja potencialnega, v Sloveniji popolnoma neizkoriščenega gospodarskega in kulturnega pomena filma kot dela avdiovizualnega sektorja.
4. Odsotnost vizije filmske politike kot celote brez strateške opredelitve ciljev.
5. Odsotnost stremjenja k vzpostavitvi celotne tako imenovane vrednostne verige (value chain): predlog ne vključuje distribucijske in prikazovalne politike, ampak temelji na dosedANJI neustrezni rešitvi: na eni strani »Koloseji« za množice, prepuščeni trgu in komerciali, na drugi pa subvencionirani »Kinodvori« z art mrežami za elite.
6. Časovna stiska za kakovostno dopolnitev za politično predpripravo na sprejemanje zakona.
7. PREDLOG PREDVIDEVA ŽE VIDEN KONCEPT UPRAVLJANJA, KI JE POGLAJITNI RAZLOG ZA PERMANENTNO AGONIJO DELOVANJA SKLADA IN DRUGIH USTANOV: »RENEŠANČNI DIREKTOR«, KI NAJ BO TAKO MENEDŽER KOT UMETNIŠKI VODJA V ENEM, REGRESIJA STROKOVNIH KOMISIJ (KI SE ŠIRIJO), NAMESTO UVELJAVITVE INTENDANTSKEGA SISTEMA.
8. Ignoriranje možnosti davčnih olajšav, ki jih domala vse države izkoriščajo za stimuliranje AV industrije.
9. Ni konkretnih predlogov za namero o vključevanju stroke v upravljanje: kako onemogočiti negativno prakso zlorabe preprečevanja konflikta interesov.
10. Osnutek predvideva tudi (dokončno) poddržavljanje Festivala slovenskega filma in Badjurove nagrade.

Zgodovinski uvod

Nujno je priznati, da je naša filmska politika na repu EU. Zakaj? Ker so posamezniki s političnim ozadjem in z vplivom (razen redkih izjem) uvedbi kakovostne filmske politike dosledno nasprotovali. Ne napredujemo, ker si tega ne priznamo in ostajamo v istih motnih vodah. Opaziti je nelagodje, ko kdo jasno pokaže na napake in pomanjkljivosti. Recidiv komunistične propagande? Obnavljanje zgodovine pred osamosvojitvijo lahko za potrebe zakona prepustimo zgodovinarjem, saj gre za zaključeno poglavje. Rez, ki je sledil, pa je bil veliko bolj brutalen, kot je bilo potrebno. Netransparentno, zakulisno in brez stroke smo likvidirali, privatizirali, uvedli liberalni, prvobitno kapitalistični, skorumpirano prosvetljeni državni centralizem. Pri tem nam parlamentarna demokracija ni mogla veliko pomagati.

Natančno je treba opisati probleme kinematografije po letu 1991 – od tedaj je bil odnos vse politike (in dela stroke, ki ji je »držal štango«) do slovenske kinematografije katastrofalen. Zato danes predstavljamo pravo »črno luknjo« v filmski Evropi. Prepričujemo se, da smo »zgodba o uspehu« – e, nismo! Smo zamujena priložnost. Razširjalo in podpiralo se je primitivno glorificiranje Holivuda, odpravo kriterijev kakovosti in njih zamenjavo z gledanostjo, ignoriranje ureditev v filmsko naprednih evropskih državah, napade na subvencioniranje in zagovarjanje nekakšnega svobodnega trga, dvomljivo privatizacijo kinematografov, uničenje Vesne, prepričevanje samih sebe, da smo (pre)majhni, (pre)revni ... Filmski harakiri!

Kar imamo – sklad – imamo zato, ker so to izsilili panični ustvarjalci, ki niso sprejeli napovedanega uničenja kinematografije. Brez strokovne razprave je država družno z mediji napovedala prav to! Ureditvi filmske politike so nasprotovali z različnimi izgovori, eden od teh je bil načrtovani krovni zakon o kulturi, pri tem pa so razširjali domnevo, da je naš film nekakovosten, da so producenti prevaranti, da je film drag, da ga nihče ne gleda, da že imamo sorazmerno učinkovit, dragoceno poseben filmski sistem, da mora država, če že daje denar, nastopati kot producent ... V dokumentih smo brali, da bi kot majhna država morali delati predvsem kratke filme in koprodukcije z velikimi, ker za kaj drugega nismo sposobni ... Razširjalo se je mnenje, da »nismo zreli« za evropsko ureditev! Da je sklad, ki ni del ministrstva, prehud zalogaj za nas. Vse te nepoučenosti, laži, zablode in konstrukcije so služile različnim interesom. Pridobivali so predvsem tisti, ki so si tako ali drugače – vedno pa s tihim blagoslovom – prisvajali razvaline kinematografije. Praviloma nismo imeli nikogar, ki bi se potegoval za interese kinematografije, to je za transparentno, celovito

urejeno in učinkovito filmsko politiko.

V uvodu osnutka ne piše nič o tem, kako so likvidirali Vibo in Vesno in kako so se privatizirali kinematografi. Nujno bi bilo omeniti še druge poizkuse zagotoviti drugačne temelje, od v parlamentu propadlega predloga za povečanje sredstev z odstotkom televizijske naročnine (sedanja rešitev), do kolektivnega pisanja zakona pod Gorškovo (politično ga je ustavil Silvan Furlan), do priprave zakona pod Rihterjevo, ki je bil, ko je ministrica spoznala, da sedi v političnem vakuumu, opuščen in nadomeščen s »slovitim« sestankom pri Ropu. Izpostavitve vseh ključnih dogodkov, likvidacij in ponesrečenih poskusov zakonske ureditve bi jasno pokazala temeljne probleme pri kronično neuspešnem reševanju slovenskega filma: pomanjkanje politične volje in naiven pristop predlagateljev zakona, ki se – z nami vred – še nikoli niso prav zavedali, koliko predpriprav, lobiranja, prepričevanja in ustvarjanja podpore javnosti je potrebno. Kaj sploh lahko prepriča »prijatelj« v parlamentu?

Vključevanje stroke v upravljanje kinematografije

Spomnim se sestankov nekaterih članov društva, ki so se takoj po prvih demokratičnih volitvah in likvidaciji Vibe in Vesne spraševali, kako naprej. Prišla sta tudi dva, ki sta nas oštevala, da je konec samoupravljanja in da se nimamo kaj vmešavati. »O tem bo odslej odločala samo država«, sta se strinjala. Eden je bil Igor Prodnik, drugi Peter Božič. Morda ni naključje, da je vse od tedaj stroka učinkovito izključena iz upravljanja kinematografije z izgovorom »konflikta interesov«. Na eni strani velekorupcija na najvišjih ravneh, na drugi več zakonov zagotavlja nestrokovno upravljanje in preganja kurje tatove. Zato kraljuje psevdo stroka: publicisti, pravniki, karierni uradniki ... Nekakovostna zakonodaja pa je še bolj nekakovostno implementirana. Problem niso domnevno zdratarski filmskih ustvarjalci; konflikti med njimi so v veliki meri posledica kronične neurejenosti. Kinematografijo urejajo amaterski, protislovni zakoni – kje so šele ustrezna implementacija, tolmačenje, informiranje ...

PAMETNE DRŽAVE, VKLJUČNO Z USTANOVAMI KOT JE EURIMAGES, REŠUJEJO »KONFLIKTE INTERESOV« RAZUMNO. ČE NEKDO SOUSTVARJA, JE IZLOČEN IZ ODLOČANJA O SVOJEM PROJEKTU, NE PA IZ VSAKEGA ODLOČANJA. ŽELJA PREDLAGATELJA O ODLOČILNI UDELEŽBI STROKE PRI UPRAVLJANJU BO OSTALA MRTVA ČRKA NA PAPIRU, ČE V ZAKONU NE BO KAR SE DA KONKRETIZIRANO, KAKO REŠEVATI TE PROBLEME.

Evropska in domača izhodišča

Nekaj evropskih direktiv, konvencij in priporočil, ki nam nalagajo, da moramo svojo kulturo zaščititi, tudi pred »svobodnim trgom«, ko je to potrebno: Evropska konvencija o koprodukciji, Resolucija o Evropskem AV observatoriju, Evropska konvencija o čezmejni televiziji, UNESCO-va Konvencija o zaščiti in podpori raznolikosti kulturnega izražanja in vrsta drugih priporočil, ki se nanašajo na avdiovizualni sektor v celoti.

Temeljna načela, iz katerih izhaja evropska kulturna in z njo filmska politika: zaščita svobode in raznolikosti kulturnega izražanja, dostopnost kulturnih dobrin za vse državljane, optimizacija politike za optimizacijo resursov ...

V priporočilih glede filmske politike pa se poudarja, da je treba uveljaviti take nacionalne in regionalne filmske politike, ki ne bodo pokrivale zgolj produkcije, ampak celoto »vrednostne verige«, torej tudi razvoj, distribucijo in marketing, prikazovanje, medijsko pismenost in usposabljanje, dostop do občinstva in filmsko dediščino. Tu naj ne bi šlo zgolj za finančno podpiranje produkcije, ampak tudi za regulacijo delovanja celotnega AV sektorja, raziskovanje in zbiranje podatkov.

Nejasni in presplošni cilji

Zadnja verzija Nacionalnega kulturnega programa, ki je po naravi bolj deklarativna, je pomanjkljiva, zato naj ga predlog zakona o SFC upošteva tam, kjer je to nujno. NKP je bil pisan zato, da zagotovi nek minimum filmske politike, vendar so v njem cilji preveč pragmatični in slabo formulirani. Tako je cilj »podpora filmskemu ustvarjanju« hkrati preozek in presplošen. Predlagamo, da se cilje in namene oblikuje v slogu: SFC skrbi za potrebne pogoje za optimalni, gospodarni, umetniški in trajni razvoj slovenske kinematografije in AV področja. Vse skupaj pomeni čim več čim bolj kakovostnih in raznolikih slovenskih filmov, ki bodo kar najbolj dostopni. »Raznolikost« ponudbe slovenskega filma bil lahko bila posebej izpostavljeno splošno načelo v skladu s konvencijo UNESCO. Med optimalne pogoje sodijo tudi take razmere, ki omogočajo, da bodo ti filmi gledani: dovolj primerno opremljenih kinematografov na primernih mestih, na dosegu večine prebivalcev Slovenije. Za večjo gledanost lahko poskrbimo tudi tako, da se bo prikazovalcem plačalo predvajati slovenske in evropske filme (s kvotami, podporami in z drugimi ukrepi) ter da se jih bo distributerjem plačalo distribuirati.

Sklep

Zakon o podpori filmski produkciji iz leta 1994 je bil kompromis, ker je izključil distribucijo, prikazovanje in televizijo. Aktualni predlog je sicer televizijo vključil, ne pa tudi prikazovalcev in distributerjev. Obravnavati bi moral kinematografijo kot celoto, saj je ključna prav celostnost. Zakaj bi morali ta dva sektorja vključiti v zakon in delovanje SFC? Prvi problem je monopolizacija in centralizacija prikazovanja, ki je opustošila obrobje Slovenije in centre večjih mest in je iz kinematografov naredila zgolj dodatno ponudbo trgovskih centrov. Novi Šumi bo namesto obljubljenih kinematografov odprl trgovine. Kinodvor je krasen, z nastajajočo art-kino mrežo vred, vendar to ne nadomešča kakovostnega regularnega prikazovanja in distribucije. Pristati na art-kino, za katerega skrbita država in mesto, ter multiplekse, ki so prepuščeni na milost in nemilost trgovcem, bi bila velika zabloda. Prikazovalci bi morali biti zavezani tudi javnemu interesu; država ima pravico in dolžnost posredovati – s palico in korenčkom. Ambicioznejši distributerji imajo enake probleme s »težjimi« filmi. V imenu raznolikosti ponudbe potrebujejo podporo filmom, ki jih sicer na naših programih ne bo, zato naj bodo prikazovalci in distributerji vključeni v zakon. Ne, da bi jih država obdavčila in omejila, ampak da bi jim omogočila več kakovosti in dobička ter vpliva na celotno filmsko politiko.

Zakon za film?

Miran Zupanič

Slovenska kinematografija, vsa filmska (in avdiovizualna) kultura je pred prelomnico. Šestnajst let po sprejetju *Zakona o Filmskem skladu Republike Slovenije* (1994), ki je nastal na pobudo filmskih delavcev, je bil javnosti februarja letos predstavljen osnutek zakona o *Slovenskem filmskem centru*. Pripravili so ga na Ministrstvu za kulturo, in če bo sprejet, bo to prvi zakon v samostojni Sloveniji, ki filmsko dejavnost ureja na pobudo in po zamislih kulturne politike in strokovnjakov ministrstva za kulturo.

Kriza sistema javne podpore filmski kulturi

Ko je Majda Širca 21. novembra 2008 prevzela funkcijo ministrice za kulturo, so jo na filmskem področju pričakale katične razmere, ki so bile posledica številnih dejavnikov: od sistemskih pomanjkljivosti, izhajajočih iz samega zakona o Filmskem skladu, do prakse netransparentnega, samovoljnega in interesnega obvladovanja filmske sfere, ki se je v času ministra dr. Vaska Simonitija in njegovih sekundantov razrasla do neslutnih razsežnosti. Agonija sistema javne podpore filmski kulturi je terjala hitre, strokovne, zakonite, učinkovite, z avtoriteto in odgovornostjo oblasti podprte ukrepe. Priznavajoč vladi sto dni časa za konsolidacijo delovanja, bi smeli pričakovati, da bo ministrstvo začelo reševati sistemsko krizo na filmskem področju po 1. marcu 2009. Na to sta ga poleg zaskrbljujočega stanja pozivala tudi dva obvezujoča pravna akta.

Najprej je to Resolucija o nacionalnem programu za kulturo 2008–2011 (v nadaljevanju NPK), ki jo je Državni zbor soglasno sprejel 2. aprila 2008. Za prvi cilj na področju avdiovizualne kulture je resolucija postavila oblikovanje »*skladnega in razvojno naravnega sistema izvedbe nacionalnega filmskega programa in drugih avdiovizualnih del*«. Za dosego cilja je predvidela, da bo država s sprejemom krovnega zakona o avdiovizualni kulturi »*do leta 2010 celovito uredila status ključnih subjektov, ki delujejo na avdiovizualnem področju*«.

Drugi, nič manj zavezujoč pravni akt je Zakon o javnih skladih (v nadaljevanju ZJS), sprejet 12. avgusta 2008. V svojem 54. členu določa, da sme Filmski sklad v obliki javnega sklada delovati še največ dve leti, do 12. avgusta 2010, potem mora biti pripojen drugi pravni osebi ali statusno preoblikovan. ZJS namreč priznava status javnega sklada, katerega ustanovitelj je država, samo tisti pravni osebi, ki razpolaga z namenskim premoženjem, vrednim vsaj 30 milijonov evrov, tega pogoja pa Filmski sklad ne izpolnjuje.

Če povzamem, ministrica Majda Širca je od prevzema funkcije dalje imela vsaj en nujen kulturno-politični razlog (kriza sistema javne podpore filmski kulturi) in vsaj dva obvezujoča normativna akta (NPK in ZJS) za interventno sistemsko ukrepanje na filmskem področju.

Osnutek zakona o Slovenskem filmskem centru, javnem skladu

Prvi osnutek sistemskega odgovora smo dočakali 3. februarja 2010, ko je državni sekretar na ministrstvu za kulturo dr. Stojan Pelko skupaj s sodelavci predstavil osnutek zakona o Slovenskem filmskem centru. Po poročanju STA je dr. Pelko poudaril, da osnutka ne gre razumeti kot poskus sanacije obstoječega stanja na Filmskem skladu, ampak kot poskus »zdinamiziranja« filmskega področja. Kaj natančno je imel s tem v mislih, ne vem, se pa moram strinjati, da osnutek ne prispeva k sanaciji stanja ne na Filmskem skladu ne v širšem sistemu izvajanja nacionalnega filmskega programa. Še več, po analizi osnutka in simulaciji njegovih učinkov, ki sva jo opravila s producentom Francijem Zajcem in jo tudi predstavila na posvetu ob zaključku javne razprave 4. marca 2010, osnutek zakona večine temeljnih vzrokov, ki generirajo permanentno sistemsko krizo pri javnem zagotavljanju pogojev za slovensko filmsko ustvarjalnost, ne odpravlja in kot tak ne prispeva k resničnemu izboljšanju stanja na področju, ki naj bi ga uredil. Zato sva predlagala, »*da pripravljavci osnutek zakona umaknejo in se skladno z veljavnim NPK lotijo priprave krovnega zakona o avdiovizualni kulturi, torej zakona, ki bo celovito uredil status ključnih subjektov, ki delujejo na avdiovizualnem področju in ki bo temu področju omogočal razvoj in resnično avtonomijo*«.

Ker je malo verjetno, da bodo najini argumenti spremenili smer zakonodajnega procesa, in ker sem prepričan, da se bo v primeru uzakonitve predlaganega osnutka pokazala ne le njegova neučinkovitost, ampak tudi škodljivost za slovensko filmsko kulturo, si štejem za dolžnost javno opozoriti na njegove ključne pomanjkljivosti.

Cilji in učinki sistemskega urejanja

Kaj je cilj sistemskega urejanja filmskega področja? Če posplošim in poenostavim: cilj je ustvariti okolje, v katerem bodo ustvarjalci nemoteno uresničevali svoje umetniške potenciale in v katerem se bo filmska kultura, ki je v javnem interesu, uspešno razvijala. Odgovornost za zagotovitev pogojev za izvajanje javnega interesa na kateremkoli področju ima država, ki jo vodi vsakokratna demokratično izvoljena oblast. Prvenstvena dolžnost vladajočih in tudi opozicijskih strank naj bi torej bila skrb za uresničevanje javnega interesa, stopnja njihove učinkovitosti pri realizaciji tega poslanstva pa eno od vodil državljanom pri odločanju o tem, koga bodo volili na prihodnjih volitvah.

V razmisleku o osnutku zakona mora torej biti v ospredju iskanje odgovora na vprašanje, ali tak, kakršen je, prispeva k oblikovanju spodbudnega, stabilnega, razvojno naravnega

okolja za razvoj filmske ustvarjalnosti in filmske kulture. Ali prispeva h kvalitetnemu izvajanju javnega interesa? Moj odgovor je jasen in ga bom v nadaljevanju tudi utemeljil: Ne, osnutek zakona takšnega okolja ne ustvarja, osnutek ni v javnem interesu, še huje, osnutek otežuje izvajanje javnega interesa, torej zanj ni koristen, ampak celo škodljiv.

Nacionalni program za kulturo 2008–2011

Glede na sprejeto zavezo iz NPK, da bo država s sprejemom krovnega zakona o avdiovizualni kulturi »do leta 2010 celovito uredila status ključnih subjektov, ki delujejo na avdiovizualnem področju«, bi pričakovali, da bo ministrstvo predstavilo osnutek krovnega zakona in ne osnutka, ki ureja samo del področja. To sicer ni v nasprotju z NPK, saj ta ne prepoveduje sprejema posameznih zakonov pred sprejemom splošnega, je pa tak vrstni red nelogičen in neracionalen. Podrobno urejanje posameznih segmentov sistemskega okolja brez predhodno sprejetih splošnih načel namreč prinaša bodisi podrejanje sistemskih norm tistim iz parcialnega, ne celostnega zakona, bodisi kolizijo med splošnimi in parcialnimi normami ter v obeh primerih posledično neučinkovitost sistema.

Še posebej je skrb zbujajoče, da se je na posvetu 4. marca iz izjav ministrice Majde Širce dalo razumeti, da ministrstvo krovnega zakona v letu 2010 sploh ne namerava pripraviti in vložiti v parlamentarni postopek. Če je moje razumevanje njenih besed pravilno, gre za prvovrstno politično relativiziranje resolucije, ki je po zakonu »strateški dokument razvojnega načrtovanja kulturne politike« in ki jo je ministrstvo dolžno upoštevati. Po Zakonu o uresničevanju javnega interesa za kulturo (v nadaljevanju ZUJIK) je za uresničevanje NPK namreč odgovorna vlada, za njegovo izvajanje pa v okviru svojih pristojnosti skrbijo ministrstvo za kulturo, druga ministrstva ter ostali organi in organizacije. Ministrstvo za kulturo mora do konca leta 2010 zagotoviti sprejetje krovnega zakona o avdiovizualni kulturi, ali pa bo skupaj z vlado kršilo 12. člen ZUJIK-a.

Če poglobljeno pogledamo predlagani osnutek zakona, ki se nam že zaradi odsotnosti sistemskega konteksta kaže kot samo pogojno sprejemljiv, naletimo na vrsto dvomljivih rešitev. V nadaljevanju obravnavam samo nekatere.

1. Nespremenjeni status filmskega centra

Računsko sodišče je ob reviziji poslovanja Filmskega sklada v letu 2004 opozorilo, da dejansko stanje namenskega premoženja ni usklajeno z vrednostjo premoženja, opredeljenega v sklepu o ustanovitvi sklada. Sklad je leta 2006 začel postopek za ureditev tega vprašanja in ga poslal ministrstvu za kulturo, ki je odgovorilo, da bo problem rešen v zakonu o Filmskem inštitutu. Ta ni bil sprejet, pač pa je bil leta 2008 sprejet ZJS, ki terja statusno spremembo Filmskega sklada do 12. avgusta 2010.

Osnutek zakona ohranja status javnega sklada, problem premoženja pa reši tako, da v tem delu preprosto razveljavi ZJS. Gre za rešitev, do katere je Računsko sodišče novembra

2009 izrazilo zadržanost, češ da bo v tem primeru sklad nadaljeval z delom le po imenu, ne pa tudi po namenu, ki ga za javne sklade predpisuje ZJS. Kakorkoli, kulturna politika in državni uradniki v več letih niso našli ustrezne statusne oblike osrednji ustanovi, ki naj omogoča našo filmsko kulturo, problem rešujejo v zadnjem hipu, predlagani »sui generis« status je mašilo, ki bo prineslo nove težave.

2. Nedorečenost in ohlapnost osnutka zakona

Osnutek vsebuje 32 členov, od tega 8 v prehodnih in končnih določbah, vso izjemno kompleksno in zahtevno materijo naj bi torej uredil v 24 členih. Tako kot se komu utegne zdeti, da je to v prid prilagodljivosti sistema s podzakonskimi akti, zlasti s splošnimi pogoji poslovanja (dalje SPP), na katere nas osnutek nenehno usmerja, pa ta odprtost prenaša sprejemanje sistemskih odločitev iz parlamentarne na vladno raven ter večja možnost za intervencije iz političnega v filmski prostor.

OSNUTEK PREPUŠČA FILMSKO SFERO NA MILOST IN NEMILOST VSAKOKRATNIH NOSILCEM POLITIČNE OBLASTI TER Z NJIMI POVEZANIM INTERESNIM SKUPINAM IN ZNIŽUJE RAVEN ŽE TAKO NIZKE AVTONOMIJE TER STABILNOSTI PODROČJA.

Dvomljiva je tudi uresničljivost 3. odstavka 26. člena, ki terja, da sklad uredi svoje notranje akte v roku treh mesecev od uveljavitve zakona. To pomeni, da bo treba vso materijo, ki jo je zakon prenesel na SPP-je, domisliti, izpisati in uskladiti ne le z javnostjo, pač pa tudi na ministrski in vladni ravni v devetdesetih dneh. Projekt, ki ga glede na dinamiko sprejemanja sedanjih SPP-jev lahko imenujemo »misija nemogoče.«

3. Izločitev FS Viba film

Filmski studio Viba film v osnutku zakona ni omenjen. To ni le pomanjkljivost, ampak zagotovo premišljena opustitev. Medtem ko sedanji zakon gleda na Vibo kot na konstitutivni element javne podpore produktivni kinematografiji, je osnutek sploh ne omenja; jo torej izloča iz sistema in po logiki stvari odločitev o njeni nadaljnji usodi, statusu in tudi lastništvu prenaša na vladno raven. Ne gre spregledati, da je Viba edini infrastrukturni objekt, ki ga je država zgradila za potrebe filma, edini javni materialni temelj, ki ga ima naša filmska ustvarjalnost. Obenem ima Viba nesrečo, da je politični odločevalci niso voljni uskladiti s skladovo programsko-produkcijsko dinamiko, presežnih kapacitet pa nameniti izvajanju drugih javnih služb, denimo tehnične podpore realizaciji igranih programov nacionalne televizije. Pač pa so vseskozi pripravljene deliti očitke o njeni neučinkovitosti in jo potiskati na trg, kot da niso prav oni tisti, ki so dolžni zagotoviti večjo učinkovitost javnega sektorja. Seveda se zastavlja vprašanje, ali gre tudi tu za pohod kapitala, ki se krepi na račun razgradnje javnega

sektorja in celotne države. Obsojanja vredno bi bilo, če bi pri tej razgradnji sodelovali tudi tisti, katerih prva skrb naj bi bila prizadevanje za obče dobro. Če bo slovenska filmska javnost mirno sprejela ali celo odobravalna amputacijo Vibe iz javne sfere, bo s tem prevzela svoj del odgovornosti za vse, kar bo s tem posegom izgubila.

4. Neustrezen položaj ustvarjalcev

Osnutek zakona ne izpričuje zavesti, da so nosilci filmske kulture v prvi vrsti in predvsem ustvarjalci. Kot akterje in edine relevantne partnerje sklada prepoznava producente. V tem duhu je oblikovan tudi 2. odstavek 8. člena: *»Vlada imenuje v nadzorni svet dva člana na predlog ministrstva, pristojnega za kulturo, enega člana na predlog ministrstva, pristojnega za finance, enega člana na predlog RTV Slovenija, enega člana na predlog drugih izdajateljev televizijskih programov iz tretjega odstavka 22. člena tega zakona in dva člana na predlog neodvisnih producentovskih združenj in drugih interesnih združenj s področja filmskih in avdiovizualnih dejavnosti.«* Ustvarjalci, ki so temelj filmske kulture, so v nadzornem svetu torej zastopani samo v kategoriji »drugih interesnih združenj.« Značilen rezultat oblastno-uradniškega urejanja umetniškega področja.

5. Neavtonomija filmskega področja

Osnutek ne povečuje avtonomije sklada, pač pa v vseh segmentih (od sestave in imenovanja nadzornega sveta do vladnega potrjevanja programa) ohranja stanje podrejenosti oblastnim strukturam. Vzemimo za primer sestavo nadzornega sveta. ZJS v 14. členu terja samo to, da mora biti v nadzornem svetu en član z ministrstva za finance. Če bi pripravljavci sledili tej ureditvi, bi pobudo za dva člana, ki ju zdaj predlaga ministrstvo za kulturo, lahko prepustili neposredno filmski sferi, prvenstveno ustvarjalcem. Obenem pa prinaša nižja raven avtonomije še eno neprijetno posledico: bolj kot so pripadniki oblastno-uradniških struktur vpleteni v procese odločanja, težje vzdržujejo nujno potrebno distanco, potrebno za kvaliteten nadzor nad delovanjem »avtonomnega« javnega sklada.

6. Nejasne pristojnosti direktorja filmskega centra

Osnutek v 9. členu določa, da direktor *»organizira in vodi delo sklada, predstavlja in zastopa sklad in je odgovoren za zakonitost in strokovnost opravljenega dela.«* Ureditev izhaja iz 21. člena ZJS, vendar je dvomljivo, ali je realno terjati od enega človeka, da bo kos izjemno širokemu naboru raznovrstnih nalog, in ali ne bi bilo bolje izvajanja teh nalog porazdeliti med več kompetentnih oseb, ki bi kot dvo- ali veččlanska uprava vodile sklad.

Obenem pa je obseg direktorjevih pooblastil omejen s pristojnostmi strokovno-programskih komisij (dalje SPK). Iz 1. in 2. odstavka 13. člena je razvidna nenavadna delitev pooblastil, po kateri programske odločitve praviloma sprejemajo

SPK, če direktor teh odločitev ne upošteva, pa mora takšno uveljavitev svoje volje posebej obrazložiti. Ta rešitev je v nasprotju s samim izrazom »vodenje«, saj programski del sklada očitno »vodijo« SPK in direktor skupaj. Vsekakor pa je postopek tak, da direktor prevzema odgovornost za odločitve SPK – razen v primeru, da se temu izrecno upre – obenem pa je odgovornost za izvedbo programa v celoti njegova. Vrata za netransparentno programsko odločanje z razpršeno osebno odgovornostjo so tako na široko odprta.

7. Omejitve obsega financiranja produkcije in sklada v celoti

Določilo 5. odstavka 13. člena, da *»sklad sofinancira projekte največ do 50 odstotkov vseh izkazanih upravičenih stroškov. Izjemoma, v primerih prijavljenih projektov nizko proračunskega oziroma mladinskega ali otroškega filma, sklad sofinancira največ do 80 odstotkov vseh izkazanih upravičenih stroškov«,* bo prineslo radikalno usihanje kvalitete filmske produkcije, saj ob realnem vrednotenju produkcijske cene prepušča producentom, da zagotovijo kar 50 % manjkajočih sredstev, kar se ob dejanski (ne)moči našega produkcijskega sektorja bere kot znanstvena fantastika.

Nespodbudna je opredelitev nizkoproročunskega filma iz 4. člena: *»Nizkoproročunski film je vsak film, katerega usklajena proizvodna cena ne presega povprečne proizvodne cene slovenskega filma v zadnjih desetih letih.«* Določilo vnaša v filmsko produkcijo mehansko uravnalovko in ob povprečni produkcijski ceni 700.000 € oziroma največ 80-odstotnem financiranju zagotavlja vsega 560.000 € za produkcijo filma. In to, kot bi se dalo razumeti, brez sedaj samoumevnega deleža Vibiinih storitev.

Presenetljivo je določilo 2. odstavka 14. člena: *»Davki in druge dajatve niso upravičen strošek.«* To pomeni, da država za strošek ne priznava niti lastnih davkov in dajatev, ki naj bi jih producent financiral iz drugih (le katerih?) virov.

Vsekakor pa je dolgoročno najbolj zaskrbljujoče določilo 5. odstavka 22. člena: *»Delež financiranja sklada, ki obsega sredstva iz državnega proračuna, praviloma ne sme preseči 50 % celotnega letnega proračuna sklada,«* ki – zlasti, če novi finančni viri ne bodo sprejeti – obsoja ves sklad in posledično vso filmsko kulturo na finančno in vsakršno drugo umiranje na obroke.

Opomba: V naslednji številki Ekрана napovedujemo prispevek državnega sekretarja dr. Stojana Pelka na temo priprave Zakona o slovenskem filmskem centru in celostne ureditve slovenske kinematografije, ki smo jo obravnavali v marčevski in aprilski številki Ekрана.

Aličina sanjska preobrazba

Mojca Kumerdej

Brez poznavanja kronologije bi lahko kaj hitro pomislili, da je Lewis Carroll med pisanjem *Alice v Čudežni deželi* kukal v Freudovo *Interpretacijo sanj*. Seveda temu ni tako. Lewis Carroll je umrl leta 1898, dve leti pred izidom Freudovega prelomnega dela, s katerim sanje postanejo popačena oblika šifriranega sporočila, ki jih je s »psihološko tehniko« mogoče »interpretirati« in s katero se izkažejo za smiselno psihično tvorbo, ki ima svoje mesto v psihičnem življenju budnosti. Lewis Carroll je Alico napisal leta 1865, v viktorijanskih časih, ko so otroci utelešali nedolžnost brez seksualnih občutij, prav obstoj slednjih pa je nekaj desetletij kasneje pomeni škandalozno Freudovo odkritje. To velja omeniti tudi zato, ker je Lewisu Carrollu, ki z Alicami ni le neposredno in pisno komuniciral, ampak je svoje »bistre in ljubke deteljice«, kot jih je pogosto naslavljal v korespondenci (*Le kaj je pisal svojim Alicam*, Studentska založba, 2007), ob privolitvi in navzočnosti njihovih staršev na limance lovil tudi s fotografskim aparatom – nekatere med njimi celo v »naravnem kostumu« – 20. stoletje očitalo pedofilske poteze. Prav tako ne gre spregledati, da si je z nekaterimi deteljicami dopisoval od njihove skalitve pa vse do poznih dvajsetih let, ko so bile nekdanje deteljice že zrele detelje, godne za košnjo.

ALICE LIDDELL, foto: LEWIS CARROLL



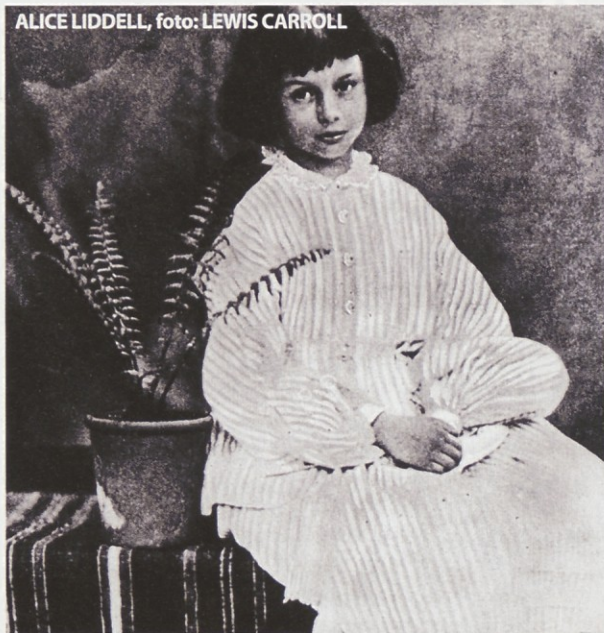
Carrollova Alice je v 20. stoletju doživela mnoge ekranizacije, prvo, osemminutno nemo verzijo sta leta 1903 posnela Percy Stowe in Cecil Hapworth. Od leta 1933, ko jo je »na kavč polegel« oxfordski profesor A.M.E. Goldschmidt in objavil delo *Alice v Čudežni deželi – psihoanalizirana*, pa je bil njen spust v sanjsko deželo večkrat analiziran. Carrollova knjižna uspešnica predvsem ni »klasična« pravljica z narativno pripovedjo, ampak montaža slikovitih rebusov, v katerih mrgoli simbolov, ki jim Freud v *Interpretaciji sanj* pripisuje seksualne pomene. O Carrollovem razbiranju sanjske seksualne simbolike lahko zgolj domnevamo, zato pa je Carrollu in Freudu skupna ugotovitev, ki jo slednji zapiše v *Interpretaciji sanj*, in sicer, da analiza nekaterih sanj kaže, da sama želja, ki je sanje vzbudila in v katerih je ta predstavljena kot izpolnjena, izvira iz otroštva; da torej v sanjah odraslega še vedno živi otrok s svojimi otroškimi vzgibi. Razlog, da sanje nimajo forme hollywoodskega celovečerca z jasno in nedvoumno pripovedjo, pa po Freudu tiči v tem, da sanje oblikujeta dve psihični sili: prva gradi v sanjah izraženo željo, druga pa sanjsko željo cenzurira, s čimer doseže, da se sanjalčeva potlačena želja izrazi na popačen način.

Dosledna ekranizacija Carrollove *Alice v Čudežni deželi* bi bila torej izvedljiva skozi nenarativen, celo eksperimentalen pristop, pred katerim pa je kleknil celo režiser Tim Burton, specialist za absurd, zanesenjake, zasanjance in čudake. Kot pravi sam, je Carrollov literarni izvirnik vedno doživljal kot postopanje deklice od enega do drugega čudaškega lika, med

katerimi pa nikoli ni mogel najti čustvene povezave. Prav zato sta se s scenaristko Lindo Woolverton namesto za serijo posameznih dogodkov odločila za zgodbo z začetkom in koncem. Filmu, v katerega pripoved je Burton vmešal in strnil motive iz *Alice v Čudežni deželi* in iz Carrollovega kasnejšega dela, *Alice v ogledalu* (1872), tako mnogi zamerijo prav poenostavljeno narativnost, ta očitek pa je pospremljen s komplimentom, da gre pa vendarle za čudotvorno 3-D povezavo igranega filma in animacije, četudi ne ravno po 3-D logiki, saj je bila ta narejena naknadno. Toda Tima Burtona nikakor ne gre odpraviti z enim samim očitajočim zamahom, češ da je s svojo interpretacijo literarni izvirnik zbanaliziral ter uprizoril predvidljivo, mračno in celo kruto varianto Podzemnega sveta. Slednji očitek je mogoče spodnesti že s samim izvirnikom, v katerem Aličino Čudežno deželo Srčeva kraljica nenehno tiranizira z grozljivo sekanja glav, poleg tega pa Burtonova krutost ni tuja niti tesnobnim sanjam, v katerih se znajde njegova Alice, niti otroškim sanjam in domišljiji.

Burton sicer izhaja iz Carrollovega izvirnika, toda ne iz samih Aličinih prigod, ampak iz sanj njene starejše sestre, ki po Aličini prebuditvi zakinka in sanja o tem, kako bo mlajša sestra čez čas postala odrasla ženska, ne da bi pozabila Čudežno deželo in z njo izgubila stik. Burtonova Alice se v Čudežno deželo vrne po trinajstih letih zaradi hude življenjske stiske. Na začetku filma namreč režiser eksponira transferno razmerje med sedemletno Alice in njenim očetom, poslovnim vizionarjem, ki trdno verjame v uresničitev nemogočega, ali drugače rečeno, v realizacijo svojih sanj. Trinajst let kasneje je oče zdaj 19-letne Alice pokojen, njena mati je očetovo in s tem družinsko podjetje prodala Lordu Ascotu, ob dejstvu, da je njena starejša hči omožena, pa ji tako preostane le še ena materinska naloga – da v zakon z Ascotovim sinom Hamishem porine svojo mlajšo hči in jo s tem preskrbi.

ALICE LIDDELL, foto: LEWIS CARROLL





Na izvrstno posneti množični ceremoniji na posestvu Ascotov se viktorjanska upornica materini volji upre, in ko v gramovju ugleda svojega sanjskega znanca iz otroštva, Belega zajca v telovniku, ki med tačkami nervozno menca z žepno uro, se zave, da se ji iztekajo minute, ko se bo morala odločiti in si predvsem izboriti svoj življenjski slog. Odločitve ji ne otežuje snubec, saj je mladi Lord Hamish Ascot (Leo Bill) odbijajoč in snobovski mamin sinček, pač pa njena stiska izvira iz konflikta med njeno željo in pa materino zahtevo ter pričakovani patriarhalne družbe. Alice (Mia Wasikowska) se tako impulzivno požene za Belim zajcem in skozi zajčjo luknjo pristane v svoji Podzemni deželi.

V sobici mora Alice z logističnim razmislekom použiti kar nekaj kolačkov in napitkov in tako razrešiti problem, kako se utelesiti na pravnjo »večjost« (muchness), da bi lahko s ključkom odklenila majhna vratca in vstopila v Čudežno deželo. Sobo, vrata in ključ so v *Interpretaciji sanj* navedeni kot pogosti seksualni simboli v sanjah, v ta nabor pa še kako sodi Klobučarjev klobuk kot nadomestek moškega spolovila, pri čemer se Freud navezuje na sicer nemško reklo »priti pod kapo« v pomenu najti moža.

V Čudežni deželi je Klobučar (Johnny Depp) edini, ki ne dvomi, da je Alice tudi prava Alice, da je torej zrasla iz male obiskovalke, ki je v Čudežno deželo redno zahajal pred poldrugim desetletjem. V to namreč dvomi ne le večina čudotvornih sanjskih bitij, ampak tudi sanjalka sama, zlasti zaradi neprestanega očitka sanjskih prebivalcev, da je izgubila svojo »večjost«, kar je mogoče razumeti kot potezo (še) neokleščene otroškega narcisizma. Med Aličino odsotnostjo je v Čudežni deželi zavlada tiranska Srčeva dama oziroma kraljica

(Helena Bonham Carter je kot impulzivna in nepredvidljiva kraljica tudi edina oblikovala več kot dvodimenzionalno vlogo), ki vse povprek zapoveduje sekanje glav in v katere liku je zgoščenih kar nekaj elementov iz budnosti: najprej Aličina in pa arogantna zaročenčeva mati, ki sta predstavnici viktorijanske družbene etikete, pri tem pa ne gre spregledati, da okrutna Srčeva kraljica vključuje tudi lastnosti malih Alic, ki svet tiranizirajo s »hočem – nočem« velelniki, prav temu kapricioznemu infantilnemu svetu pa se mora Alice vsaj delno odpovedati, če hoče odrasti, svoje želje in zahteve, ki jih mali tirančki objavljalo po trenutnih navdihih, pa zrelo usmeriti v želeni cilj. Imperiju Srčeve (pa tudi Srčne) tiranije, ki ga brani vojska terminatorских srčevih igralnih kart skupaj z drugimi liki, med njimi zlasti Kraljici podložni Srčev poba s prevezanim očesom (v njem tiči Aličin dogovorjeni, nesamostojni in kastrirani zaročenec), stoji nasproti dobri pol – Kraljičina sestra Mirana oziroma Bela kraljica (Anne Hathaway), ki pa kot anemičen in slabo razdelan lik učinkuje kot mašilo za vzpostavitev pravljirnega boja med dobrim in zlom. Brezbarven je tudi izpostavljeni Mirani zvesti Klobučar (Johnny Depp), ki je skrčen na lunatika, ki se mu je ob deželnem udaru Srčeve kraljice »hudo zasukalo« in ki Alici od začetka do konca nudi moralno podporo. Aličina misija v Podzemni deželi je tako premagati zlo in vzpostaviti oblast dobrega, torej Mirano, kar ji na koncu, ko pokonča tirankino specialno orožje t.j. ogenj bruhajočega kuščarskega Žlabudrona, tudi uspe. Srčeva kraljica in Srčev poba sta poražena, s tem pa tudi materina zahteva in etiketa viktorjanske patriarhalne družbe. Alice po vrnitvi v nadzemni svet budnosti poroko s Hamishem Ascotom zavrne in namesto tega – kar je duhovit režiserjev in scenaristkin dodatek

– Hamishevemu očetu Lordu Ascotu ponudi poslovno sodelovanje, kar on glede na to, da kri ni voda, brez omahovanja sprejme. Alica tako namesto moža izbere očetovsko figuro, ki jo je Lord kot njen bodoči poslovni mentor pripravljen odigrati, s trmastim vztrajanjem, da bo sledila svojim sanjam, ugodni pogledu pokojnega očeta, pri tem pa očetovi viziji o trgovinskem prodoru v Indijo megalomansko še bolj razpre krila in jo razširi na osvajanje azijskih trgov vse do Kitajske. Namesto dolgočasnega zakonskega življenja tako Alica »vizionarsko« izbere kariero kolonialne globalizacijske kapitalistke.

In ko se na koncu Burtonovega filma Alica zadovoljna odpravlja na svojo prvo službeno pot, ji na ramo prileti čarobno modrikast metulj, v katerega se je iz zadete gosenice preobrazil Absolum, ki ji je v Čudežni deželi med poležavanjem na halucinogenih gobah in kajenjem opijatov cinično, a obenem vzpodbudno trosil modrosti o tem, naj ne popusti svoji želji. In kdo, če ne prav izkušeni Absolum, bi lahko med osvajanjem vzhodno azijskih trgov novopečeni poslovni ženski v kriznih trenutkih, ko se vizija upeha in zastane, bolj verodostojno svetoval, kako in s čim bi bilo mogoče na puščobni dve dimenziji skrčeni svet v duhu »večjosti« slikovito ter večdimenzionalno razširiti in razpreti.

Scenarije filmov Tima Burtona, vključno s scenarijem filma *Alica v Čudežni deželi*, lahko najdete na spletni povezavi: <http://bit.ly/arJnpj>



Strupena pisma

Od izsiljevanja melodrame do melodrame izsiljevanja
Marcel Štefanič, jr.

Leta 1949, ko je mala sirota (Margaret O'Brien) v *Skrivnem vrtu* (The Secret Garden, 1949, Fred M. Wilcox), posnetem po romanu Frances Hodgson Burnett, skrivaj zahajala na prepovedani teren, v neke sorte svetišče ženske želje, na skrivni vrt, ki ga je njen stric freudovsko posvetil svoji mrtvi ženi, je Joseph L. Mankiewicz posnel *Pismo trem ženam* (A Letter to Three Wives, 1949). V njem se tri žene, Deborah (Jeanne Crain), Rita (Ann Sothorn) in Lora Mae (Linda Darnell), ki živijo v idiličnem mestecu, ravno odpravljajo na poletni piknik, ko dobijo šokantno pismo: četrta prijateljica, Addie Ross (z glasom Celeste Holm), jih obvešča, da je zbežala z enim izmed njihovih mož in da se ne bosta več vrnila. Ne pove pa, s kom je zbežala. S premožnim Bradom (Jeffrey Lynn), učiteljem Geomeom (Kirk Douglas) ali minitajkunskim Porterjem (Paul Douglas)? Ženskam, ki ne vedo, kaj jih bo čakalo, ko se bodo vrnile domov, se zavrtijo spomini. Vse tri so sicer prepričane, da imajo srečne zakone, toda ko začnejo malce bolj razmišljati, ugotovijo, da vse vendarle ni bilo tako sijajno in tako čisto, da je bilo vse polno malih napetosti, komplikacij, ponižanj, ljubosumnosti in frustracij, da so bile preveč pasivne, da so se preveč vživle v žensko vlogo, da so se preveč udomačile, da so postale preveč odvisne, da so torej možje imeli razlog za prešuštvo in beg. Ali pa vsaj poskus bega. Na koncu se namreč izkaže, da je z Addie Ross pobegnil Porter, lastnik prvega televizorja v mestu, a si je potem premislil in se še pravi čas vrnil. Toda njegovo priznanje je skrajno dvoumno, saj izgleda kot kavalirska laž, s katero skuša pomiriti Debo-

rah, ki ji butler tik pred tem prinese sporočilo: »Vašega moža nocoj ne bo domov.« Da je bilo njegovo priznanje dvoumno, potrjuje tudi to, da je general Douglas MacArthur, ki je tedaj poveljeval okupacijskim silam Japonske, svojemu asistentu naročil, naj se pri Josephu L. Mankiewiczu pozanima, s kom sploh je v resnici zbežala Addie.

Mankiewicz je *Pismo trem ženam*, polno flashbackov, ki so postali njegov zaščitni znak, posnel po noveli *One of Our Hearts*, ki jo je John Klemptner objavil v reviji *Cosmopolitan*. Potem jo je raztegnil v roman, naslovljen *Pismo petim ženam*. Darryl F. Zanuck, šef studia Fox, ni hotel, da bi film posnel Mankiewicz (»Če bo posnel hit, bo neznosen«), toda producent Sol C. Siegel je vztrajal, še toliko bolj, ker je bil Ernst Lubitsch, ki ga je forsiral Zanuck, tedaj že v zatonu, za sabo pa je imel tudi pet srčnih infarktov. Ko je začel snemati *Gospo v hermelinu* (The Lady in Ermine, 1948), je doživel še šestega, tako da ga je zamenjal Otto Preminger. In ko je prihajal k sebi, je 30. novembra 1947 doživel še sedmega – fatalnega. Mankiewicz je število žensk zmanjšal na tri, okrepil nekatere poante (kritiko soap oper, radijskega marketinga, radijskega žargoniziranja in praznih producentov), Addie pa prelevil v odsotno žensko, o kateri vsi ves čas govorijo. Iz Anglije, kjer je snemal triler *Pobeg* (Escape, 1948), je Sieglu sporočil le: »Če me boš počakal, bom posnel prekleto dober film.« In res, film *Pismo trem ženam* je bil njegov prvi veliki hit, prinesel pa mu je tudi oba glavna oskarja, za scenarij in režijo.

mane, kar on ni), si po njenem pismu premisli in sklene, da se bo dvoboja, v katerem nima nobenih možnosti, udeležil, še toliko bolj, ker je izzivalec Lisin mož, »izvrstni strelec«. Njen »Če bi le...« ga ubije.

Lisa in Stefan tako umreta skupaj. Kot Romeo in Julija. Ali natančneje: kot nadvojvoda Franz Ferdinand in grofica Sophie Chotek, junaka filma *Od Mayerlinga do Sarajeva* (De Mayerling à Sarajevo), ki ga je Ophüls posnel leta 1940 v Franciji. Film je bil posnet po resnični zgodbi, po ekstatični, prepovedani, ustavljeni, prekinjeni romanci med liberalnim, poročenim habsburškim prestolonaslednikom Rudolphom in Marie Vetsera – ker sta ugotovila, da iz političnih, imperialnih, zgodovinskih razlogov ne bosta nikoli zares skupaj (in da svojih romantičnih iluzij ne bosta mogla nikoli konzimirati), sta leta 1889 v Mayerlingu naredila samomor, kar je Anatole Litvak ovekovečil že štiri leta prej v *Mayerlingu*. Ophüls, ki se je podpisoval na različne načine (Ophüls, Opuls, Ophuls), ki je v Ameriko prebegnil že leta 1941 in ki je pred tem v Evropi (Nemčija, Francija, Nizozemska) posnel serijo melodram, je imena taktično zamenjal, Mayerling *en passant* le oplazil, prekleta ljubimca pa revizionistično poslal v Sarajevo, kjer ju potem – leta 1914! – pokonča atentator, kar je seveda povod za začetek I. svetovne vojne.

Izgnanec (The Exile, 1947), prvi Ophülsov h'woodski film, je bil most med filmoma *Od Mayerlinga do Sarajeva* in *Pismo neznanke*. Charles II (Douglas Fairbanks, jr.), angleški kralj, ki ga zruši Oliver Cromwell in ki se zateče na Nizozemsko, je pop zvezdnik (kot Stefan), pa tudi ženske stalno menja (kot Stefan), toda ena izmed njih – »grofica« (Maria Montez) – pride za njim. Kot neke sorte vest, kot fantom iz preteklosti. Ko se zaljubi v kmečko punco (Rita Corday), lahko le upa, da tudi med njiju ne bo stopila zgodovina. V *Ujeti* (Caught, 1949), ekspresivni noir melodrami, ki jo je Ophüls posnel po *Pismu neznanke*, se Leonora (Barbara Bel Geddes), pritepenka iz nižjega sloja, poroči z magnatom Ohrligom (Robert Ryan), menda zmodeliranem po tajkunu Howardu Hughesu, toda njun zakon postane pekel. Ohrlig je hladen, sebičen, napet, posesiven, brutalen, tiranski, sociopatski – stalno hodi k psihiatru. Dobi le to, kar je hotel: lepotico, ki je ne ljubi. No, Pepelka prav tako dobi le to, kar je iskala: bogataša, ki ga ne ljubi. In ker to ni to, zbeži in se zaposli pri skromnem doktorju (James Mason), ki jo tako ogreje, da se hočeta poročiti. Problem je le v tem, da je noseča, in sicer z Ohrligom, ki pa se je voljan ločiti le, če mu prepusti skrbništvo nad otrokom. Verjetno bi celo pristala, če je ne bi Ohrlig tako teroriziral, da doživi spontani splav.

V *Trenutku lahkomišelnosti* (The Reckless Moment, 1949), posnetem po noveli Elisabeth S. Holding, sicer zadnjem Ophülsovem h'woodskem filmu, pa so se vrnila pisma, le da tokrat postanejo predmet izsiljevanja. Bea (Geraldine Brooks), artistično dekle iz malega kalifornijskega mesta Balboa, sicer hči Lucie Harper (Joan Bennett), se zaplete s Tedom

Darbyjem (Shepperd Strudwick), toda mati mu ga odsvetuje, ker da je baraba. Še več, Lucia se v Los Angelesu celo skrivaj dobi s Tedom, ki pove, da je pripravljen Beo pustiti, če ga Lucia izplača. Ko mati hčerki pove, kaj se je zgodilo, se ta ponoči spre s Tedom, pri čemer ga – ah, trenutek lahkomišelnosti – z baterijo trešči po glavi, tako da ostane ves omotičen. In ko ji skuša slediti, ponesreči utone. Lucia, prestrašena, da bi to lahko ogrozilo, kompromitiralo ali celo razbilo njeno družino, naredi hudo napako: njegovo truplo obteži s sidrom in ga potopi. Podobno kot Joan Crawford v *Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz) skuša zaščititi svojo hčerko, toda ta mala ilegalnost – še en trenutek lahkomišelnosti – odpre vrata pekla, kaosa, izsiljevanja in pisem, ki jih je Bea pisala Tedu in ki jih je Ted prodal nekemu oderuhu, za katerega dela Martin Donnelly (James Mason), galantni kriminallec, ki naj bi od Lucie – v zameno za pisma, ki ji jih najprej poetično bere – izsilil denar. V nasprotnem primeru bo pisma izročil časopisom.

Izsiljevanja so se vedno končala tragično, še huje – kalvarično. V *Globokem spanju* (The Big Sleep, 1946, Howard Hawks) je ostareli, upehani, invalidni general Sternwood (Charles Waldron) najel privatnega detektiva Philipa Marlowea (Humphrey Bogart), da bi ustavil izsiljevanje, ki mu je podvržena njegova hčerka, nimfomanska in hudo nestabilna Carmen (Martha Vickers). Toda ko Marlowe le malce dregne, začnejo »osumljenci« padati kot pokošeni: Carmen umori očetovega zaupnika Regana – izsiljevalskega knjigararja Geigerja, specializiranega za redke knjige in druge redke reči, umori Sternwoodov šofer – šoferja umori izsiljevalski Brody – Brodyja umori Geigerjeva uslužbenka – Harryja Jonesa, fanta Geigerjeve uslužbenke, umori sadistični Canino, desna roka Eddieja Marsa, umazanega lastnika igralnice. No, Canina kasneje ubije Marlowe, jasno, v samoobrambi, medtem ko Eddieja Marsa ubijeta njegova podanika, misleč, da ubijata Marlowea. Preživi le zgornji razred, družina Sternwood, ki se lahko dela, kot da se ni nič zgodilo. Vsi ostali, ki se skušajo parazitsko – z izsiljevanjem – prebiti v višji razred, umrejo. Tudi v *Trenutku lahkomišelnosti* steče kri.



Toda ko Martin Donnelly vidi, kaj vse je pripravljena Lucia narediti za svojo hčerko, svojo družino in svojega moža, ki o tem, kar se dogaja, nima pojma, ker je službeno v tujini (Berlin), spozna, kako drugačno bi bilo njegovo življenje, če bi še pravi čas srečal takšno žensko. Zato sklene, da se bo za njo žrtvoval: ko na koncu zaboden umira in ko pride policija, vse umore, ki so se zgodili, vključno z Darbyjevim, prevzame nase, tako da se lahko Lucia vrne k svoji družini in božični jelki. Kot da se ni nič zgodilo. Vse Ophülsove zgodbe se vedno vrnejo na izhodišče. *Trenutek lahkomišelosti* se vrne k *Pismu neznanke*: Lisa Berndl, ki s svojo mučeniško odsotnostjo kontrolira življenje in smrt svojega nesojenega moškega, Stefana Branda, pri čemer tudi sama umre, se prelevi v Lucio Harper, ki skuša kontrolirati svojo družino, pri čemer »ubije« moškega, čigar življenje bi bilo povsem drugačno, če bi se srečala prej. Toda trenutek lahkomišelosti ju združi v nemogoči, irealni romanci. Vprašanje, kako bi izgledalo njeno življenje, če se ne bi srečala, je tu res le retorično.

Strupena, ekspozejska, ovaduška pisma, ki so dve leti kasneje prihajala v *Trinajstem pismu* (The 13th Letter, 1951), Premingerjevem rimejku Clouzotovega *Krokarja* (Le Corbeau, 1943), so povsem destabilizirala mirno, idilično, snažno kanadsko vas, pismo v *Dnevu groze* (Cause for Alarm, 1951, Tay Garnett) pa je povsem destabiliziralo Ellen Jones (Loretta Young), ki se utaplja v rajski enoličnosti kalifornijskega predmestja. Vsi dnevi so isti, toda George (Barry Sullivan), njen invalidni mož, srčni bolnik in nekdanji vojni pilot, je

prepričan, da ga vara z njegovim prijateljem (Bruce Cowling), sicer lokalnim doktorjem, zato v navalu paničnega ljubosumnja sklene, da se jima bo maščeval – javnemu tožilcu napiše pismo, v katerem razkrije, da ga skušata žena in doktor ubiti (dajeta mu prevelike odmerke zdravil, njegovo zdravstveno stanje umetno poslabšujeta ipd.), potem pa pismo izroči ženi, ki ga vrže v poštni nabiralnik. Ko je pismo v poštnem nabiralniku, ji pove, kaj je napisal, obenem pa potegne pištolo. Toda preden bi lahko sprožil strel, ga zgrabi srce – infarkt je tako silovit, da umre. Ellen je zdaj v težavah: če bo pismo prišlo do javnega tožilca, jo čaka katastrofa, morda celo smrtna kazen, zato skuša pismo manično dobiti nazaj, kar pa ji ne uspe – niti poštar niti poštni inšpektor je nočeta uslišati (to bi bilo proti pravilom), ure tečejo, pismo potuje, možovo truplo se hladi, idilično, sončno predmestje se spreminja v perverzno nočno moro, groza se veča, paranoja ji žre možgane, njeno življenje je porušeno. *Dan groze* je film noir: prst Usode se sicer kruto, iracionalno in antihumanistično poigra z življenjem Ellen Jones, toda na koncu jo reši tipično noir naključje – pismo ji vrnejo, ker ni bilo pravilno frankirano. Mož je prilepil eno znamko premalo. In obratno: ona druga Ellen – Ellen Berent (Gene Tierney), Ellen iz *Smrtnega greha* (Leave Her to Heaven, 1945, John M. Stahl), posnetega po romanu Bena Amesa Williama, Ellen, ki je prepričana, da jo mož Richard (Cornel Wilde) vara s polsestro Ruth (Jeanne Crain) – se zastupi na tak način, da izgleda, kot da sta jo zastrepila Richard in Ruth. Ko se enkrat poročiš, ne moreš stran – ko enkrat nekoga obsedeš, si njegov.



Besedila-filmi in video knjige

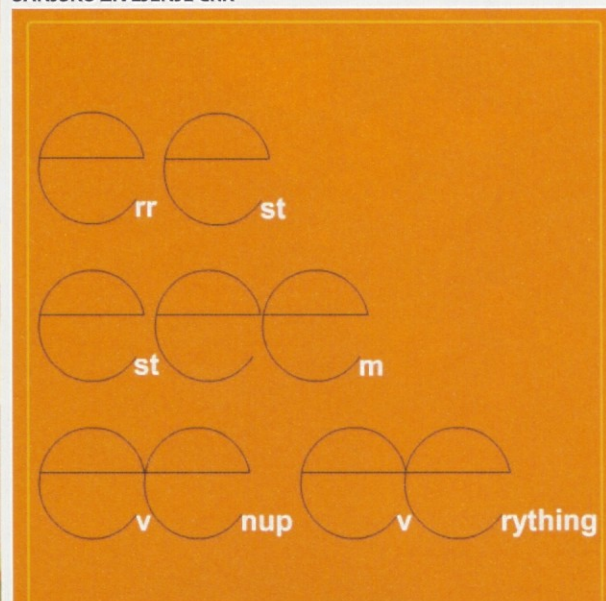
Janez Strehovec

V digitalni internetski kulturi so vedno bolj odvečna, površna in že zelo mimo izrečena stališča, da nekomu bolj od medmrežja ugaja televizijski medij, ima rajši film kot televizijo, rajši bere knjige kot deska po spletu, se mu radio zdi komunikacijsko izzivalnejši medij od svetovnega spleta in fotografija vizualno bogatejša od konglomeratne in mozaične spletne strani. Pisec tega besedila vedno znova odkriva bogastvo vizualnega jezika, ki je lasten fotografiji (še posebno črno-beli), prav tako žarči vizualnost filmov, posnetih na občutljiv zrnati trak, svojevrstno čarobnost, ki jo praviloma ne dosega digitalni video, in tudi radio je še vedno velik izziv za kvalitetno govorno komuniciranje, ki vključuje tudi poslušalcem prijazno interaktivnost. Toda s temi trditvami nismo izrekli nič novega in še manj takšnega, kar bi bilo lahko podlaga za uničujočo kritiko sodobnih medijev in še posebno medmrežja. Popolnoma razumljivo je, da nam stokrat bolj od kakih konfekcijskih digitalnih podob, pogosto pretirano izumetničenih z digitalnim morфом, ugajajo tiste, ki so ujete, izrisane in oživiljene na (črno-belem) filmskem traku, toda to ne spreminja dejstva, da je današnja resničnost vedno bolj opredeljena z internetno kulturo, ki je kultura miksanja, remiksanja, hibridizacij in amalgamiranj vseh vrst, in da je internet krovni medij, ki (vampirsko) požira in absorbira vse druge (stare in nove) medije in jih vključuje v svoje aranžmaje; ne gre torej za dilemo televizija ali internet, film ali internet, radio ali internet, temveč se v internetni kulturi večina poglavitnih stvari vrti okrog konstelacije: radio, fotografija, film in televizija preko interneta in na njem. (Nikakor ni nujno, da bo pri tem ostalo, toda ta trenutek je to dominantna paradigma.)

Toda kaj se je zgodilo z besedilom (in tiskom), ali še lahko kljubuje silovitemu medmrežnemu prisvajanju kulturnih vsebin, zvrsti in medijev ter njegovemu oblikovanju novih hibridnih oblik? Najprej zapišimo, da se je tudi digitalno besedilo prilagodilo zahtevam kibernetike, informacijske kulture, digitalnega preoblikovanja in posebnih učinkov, filmski logiki sekvenčenja gibljivih podob in ekonomičnega jezikovnega izražanja, ki se mu v angleščini reče *elevator pitch*. Pomen te tujke bi bila kratka verbalna predstavitev izdelka ali osebe z namenom udarne promocije. Členjena in pripravljena mora biti tako, da takoj pritegne poslušalca oziroma sogovornika, ga zainteresira in zadene. Da doseže takšen učinek, mora biti kratka, ne sme trajati dlje kot vožnja z dvigalom v kaki sodobni stolpnici (torej 30 sekund), prav tako pa mora biti izražena v kar se da ekonomičnem jeziku (»dolgem« 100 do 150 besed), v katerem ni odvečnega nakladanja, ampak je vse povedano zelo naravnost. Jezik takšnih sporočil je pogosto celo še bolj stopnjevan v svoji ekonomičnosti in udarnosti na spletnih straneh, kjer se srečujemo z jezikom skrajno zgoščenih gesel (nastalih s kopičenjem samostalnikov), ki so razvrščena kot t. i. izstrelki, lahko pa najde svojo vlogo tudi pri t. i. kriznih *breaking news*, ki kot gibljivi trakovi besedišč tečejo v spodnjem pasu televizijske slike novičarskih družb ali, bolje, tovarn, kakršna je CNN. Ekonomičen, poenostavljen in promocijskim obljubam namenjen jezik se giblje tudi po LED zaslonih, vključenih v nočno mestno svetlobno pokrajino na velikih prikazovalnikih, z za medij značilnimi okrajšavami in ikonami emocij (na primer smeško) pa vstopa tudi v jezik elektronske pošte in *sms* sporočil.

Na spletnih straneh, portalih in internetnih zbirkah dokumentov (recimo Googlovih) se srečujemo tudi z besedili, ki zapuščajo tiskano stran in se selijo na zaslon ne le osebnega

SANJSKO ŽIVLJENJE ČRKA



ali prenosnega računalnika, temveč tudi dlančnikov, navigatorjev in mobilnih telefonov. Ob zgoščenosti, ekonomičnosti, promocijski udarnosti, okrajšavah in kratkih časovnih intervalih, glede na katere se takšna besedila tudi členijo in predvajajo, pa so zanje bistvene še številne druge posebnosti, ki izhajajo iz same materialnosti in celo fizikalnosti vmesnikov, na katerih se prikazujejo, in pomnilnih enot, v katerih so shranjena. Živimo v kulturi vmesnikov in digitalno besedilo, shranjeno na pomnilni enoti, iz katere ga lahko kadarkoli priključimo, je prikazano na zaslonu, kjer je – urejeno in nadzorovano s programsko opremo – predmet številnih uporabniških manipulacij. Ko ga bralec-uporabnik priključe na zaslon, ga lahko poljubno deli, reže, kopira, premešča, stopa v interakcije z njim preko miške, tipkovnice in drsnika, vanj vnaša podobe in zvočne podatkovne enote, s hiper-povezavami ga poveže z drugimi besedili in mu odpre številne aplikacije: pošlje ga lahko v natis na najbližjem tiskalniku, predloži ga uredniku kake revije, knjige ali založbe, lahko pa mu nameni samosvoje življenje v oblikah socialnega mreženja (recimo na blogih, pri opcijah, ki jih ponuja Facebook ipd.).

Beseda-podoba-gibanje in besedilo-film

S tem še zdaleč nismo povedali vsega o digitalnih besedilih, vedno bolj namenjenih medmrežnemu prometu in komuniciranju, pa tudi mobilnim zaslonim napravam (dlančniki, mobilni telefoni, bralniki). Najprej se ustavimo pri osnovni enoti takšnega besedila, to je beseda. Kaj se je v tej novi konstelaciji z njo zgodilo? Postala je *beseda-podoba-gibanje* (skovanka Janeza Strehovca, op.a.), postavljena je v tekst kot v besedilno pokrajino. Ko gre za pokrajino, smo pri podobah in poudarjenih vizualnih učinkih. Digitalna besedila z udarnimi gesli, členjenimi kot izstrelki (da danes, v poplavi informacij in drugih kulturnih vsebin kaj opaziš, moraš biti preprosto rečeno zadet od njih), se vedno manj ozirajo na slovnico naravnih jezikov, zato pa toliko bolj upoštevajo prostorsko slovnico, se pravi, da je zanje pomemben tudi jezik vizualnega prostora, se pravi, kje (in kako) se bo umestila verbalna enota (recimo na spletni strani), kar takšna besedila vsaj delno povezuje tudi z (neo)avantgardističnimi iskanji na področju konkretne in vizualne poezije. Bo zgoraj ali spodaj, levo ali desno, na robu ali pod njim – vse to so vprašanja, ki postajajo pomembna za definiranje digitalnega besedila. In ne gre le za slovnico prostora, ampak tudi časa, ki vključuje lastnosti, kot so *prej* ali *pozneje*, *še-ne* ali *že*. V novomedijski pokrajini je tudi besedilo stopilo v način filmskega predstavljanja, odvija in zapleta se po logiki gibljivih podob, kajti v spletni resničnosti je vedno več gibljivega teksta, še posebno pri tistih besedilih, ki imajo aspiracije po umestitvi v literarni kontekst, kar pomeni, da gre za kinetična oziroma animirana besedila (in tudi v tem mediju že uveljavljeno digitalno animirano poezijo, ki ni tuja niti slovenskemu avtorju digitalne poezije Jaki Železnikarju).

V kulturi vmesnikov in v softverski družbi se karte mešajo na novo. Zapisali smo softverska družba, kajti sprenevedali bi se, če bi programe razumevali le kot nevtralna orodja in s tem prezrili njihovo pomembno kulturno funkcijo. Če pomislimo na priljubljeni PowerPoint, vidimo, da se srečujemo s predstavitvenim programskim orodjem, ki še tako zapletene miselne obrazce subtilno poenostavi na nizanje podob nekakšne vizualne pripovedke, ob kateri je občinstvo očarano nad njenimi všečnimi učinki, členjenimi v poenostavljenih shemah, podobah in verbalnih geslih, toda ves mentalni napor, ki je privedel do njih, je pahnjen na rob in preko njega. Bogastvo konfliktnega in kriznega jezika ter zahtevna konceptualizacija, povezana z zapletenimi vračanja k izhodiščni hipotezi in pogostimi tavanji v temi, sta se umaknili recimo kar na omejen čas reduciranemu performansu všečnih podob. Zapisali smo performans, in ko gre za PowerPoint, je njegov uporabnik v javnih prostorih bolj performer kot pa kak ezoterični teoretik. Ko gre za področje digitalne literature, spodbujajo programska oprema in njeni prijemi celo oblikovanje novih teoretskih konceptov in naprav; tako že govorimo o digitalni poeziji v Flashu, Shockwavu in JavaScriptu in o »zumirani pripovedi«. Slednji je uvedla Aya Karpinska, avtorica mladinske digitalne povesti *Shadows Never Sleep*, ki je namenjena predvajanju na Jabolkovem *i-phonu*, za katerega je, podobno kot za *i-pod touch* istega proizvajalca, značilna predvsem mlademu uporabniku prijazna funkcija povečevanja, ki omogoča bralcu zelo intimen, taktilni pristop do prikazanega besedila.

Omenili smo taktilni pristop, kajti tudi v tradicionalnih zahodnih kulturah omalovaževan čut dotik postaja v medmrežni in digitalni kulturi vedno pomembnejši. Nagovarjajo ga sodobni vmesniki, recimo igralna palica, miška, tipkovnica in zaslon na dotik, prav tako pa se ta čut povezuje tudi z drugimi čuti, recimo z vidom, kar omogoča novo, hibridno obliko videnja na podlagi t.i. taktilnega gledanja, o čemer je pisal avtor tega besedila podrobneje v svoji knjigi *Besedilo in novi mediji* (LUD Literatura, 2007). Hibridnost in hibridizacije, stopnjevale celo do pravcatega amalgamiranja, so tudi pomembna značilnost novomedijske kulture; pomislimo le na spletne strani in portale, na katerih brez težav soobstajajo besedila, zvočne enote ter statične in gibljive podobe. Ker nas v tem članku še posebej zanimajo digitalna besedila in nove možnosti njihovega predvajanja, naj tu opozorimo na zadnjo novost, in sicer na video knjigo, ki se ji v angleščini reče *vook*. Gre za skovanko iz videa in knjige (angl. book), katere izvedenka na področju poimenovanja novega branja gledanja je angl. *veading*.

Digitalna, še posebno na medmrežje postavljena besedila niso za bralce nič manjši izziv kot za avtorje, kajti omogočajo jim nove oblike druženja z besedilom, ki se bistveno loči od tistega, značilnega za tiskano knjigo, revijo ali časopis. Že sama narava digitalne besede, ki je na računalniškem zaslonu postavljena tudi z upoštevanjem prostorske (in časovne) slovnice, vabi bralce k hibridnemu (in skakajočemu) branju-gledanju (pa tudi dotikanju, če je besedilo recimo na mobil-



nem telefonu z zaslonom na dotik ali na dlančniku, kjer črke intimno priključimo z dotikom konice paličice na virtualni tipkovnici), prav tako pa so velik izziv novim izkušanjem besedila tudi navigacijski vmesniki, od miške do drsnika. Digitalno besedilo, priklicano na zaslon iz pomnilne enote, je surovina, primerna za različne posege in spreminjanja; lahko ga bremo in hkrati podčrtujemo, pišemo vanj, premetavamo sem in tja označene enote, kopiramo, vnašamo vanj nova besedila (pa tudi večmedijske vsebine) in povežemo preko hiperpovezav z drugimi besedili. Branje je tudi gledanje (ter poslušanje in dotikanje), zato ni naključje, da je e-pesnik Brian Kim Stefans na konec svoje animirane pesmi *Sanjsko življenje črk* dodal stavek »Hvala, ker ste gledali«, kajti bolj kot za tradicionalno branje v smislu dešifriranja pomenov gre pri njej za intenzivno gledanje vizualne zgodbe črk in z njimi povezanih besed, ki so členjene v razgibanem času. Srečujemo se s pravcatim filmom o abecedi, v kateri je vsaki črki namenjena posebna vloga (*The Dreamlife of Letters*, 2000, Brian Kim Stefans). In ker je branje na zaslonih razprostrtih digitalnih besedil bistveno povezano z bralčevim delom z vmesniki, je pisec tega članka takšno novo obliko branja poimenoval branje s pomočjo računalniške miške.

Ali pretiravamo s tem, ko tolikšno pozornost namenjamo vrsti naprav in postopkov, s katerimi se manipulira in nadzoruje digitalno besedilo? Kajti tudi ono se, kadar ima literarne ambicije, usmerja k vprašanju *potujitve* in situacionističnega *détournement* v okviru novomedijske kulture, se pravi, da vsakdanjo stvar izreče, opiše, kontrastira, preigra in tudi definira na način, ki visokofrekvenčno odstopa od bralčevih oziroma uporabnikovih pričakovanj. Verjetno ne pretiravamo, kajti pri novomedijskih kulturnih vsebinah se materialnost označevalca tesno prepleta z materialnostjo vmesnikov, in softverske kategorije postajajo do določene mere celo bistvene za definiranje njihovih literarnih posebnosti.

Nadaljevanje in zaključek eseja, v katerem se Janez Strehovec ukvarja z »video knjigo za skakajoče branje-gledanje-klkanje«, v naslednji številki Ekрана.

Tom Gotovac

Filmski guru neke generacije

Slobodan Šijan, prevod: Renata Zamida

Po obupno slabi projekciji japonskega filma *Onibaba* (1964, Kaneto Shindo) nekega poletnega večera v beograjskem kinu Doma omladine sem iz kina izstopil, kot bi me kdo pretepel. Filmska kopija je bila kot niz udarcev v trebuh in glavo – s kijem za bejzbol. Skoraj popolnoma uničena, natrgana, gledljiva kvečjemu za kake ponižne filmofile tretjega sveta, je ta kopija namesto na smetišču pristala v mojih ubožnih možganih in sprožila težko depresijo in imelo me je, da se vržem s Savskega mosta.

Moj sotrpin tega večera je bil Tom. Čokat človek, z gosto rjavo brado in globokim glasom, lokalni filmski fanatik, »underground« filmar v najboljšem, mednarodnem pomenu te besede. Skupaj sva se potikala po beograjskem asfaltu in popolnoma obupana iskala uteho.

»Ej stari, rad bi ti pokazal svoje filme,« je naenkrat prijavil Tom. Presenečeno sem ga pogledal. Družila sva se že skoraj pol leta in to je bilo obdobje intenzivnega gledanja vseh vrst filmov. Dva, tri dnevno. Kot bi bil okužen s filmsko mrzlico me je obsedla potreba, da v čim krajšem času vidim čim več filmov. Tom je bil neke vrste filmski guru moje generacije.

SVOJO KARIZMATIČNO OSEBNOSTJO JE FILMSKO STRAST ŠIRIL KOT NALEZLJIVO BOLEZEN. ZARADI VELIKE LJUBEZNI DO AMERIŠKIH FILMOV, POMEŠANE S SKRAJNO HERMETIČNIMI, MINIMALISTIČNIMI, EKSPERIMENTALNIMI FILMSKIMI IZDELKI, KOT JIH JE USTVARJAL TUDI SAM¹, SO BILA NJEGOVA FILMSKA STALIŠČA ORIGINALNA IN PREPRIČLJIVA. K TEMU JE TREBA PRIŠTETI ŠE PRAKTIČNO IZKUŠNJO – OGLED FILMOV, KI JIH JE PREDLAGAL ON, JE BIL ZMERAJ DOBRA IZBIRA. IMEL JE NEPOGREŠLJIV OKUS, INICIACIJSKO NAS JE POSVEČAL V ZAKLADNICO SVETOVNEGA FILMA, S PREDANOSTJO UČITELJA, KI IŠČE SOMIŠLJENIKE V TEM KRASNEM ZLOČINU.

Vendar pa je svoje filme pokazal le redkokdaj. Vsaj ne 8-milimetrske. Videl sem njegova remek-dela, ki jih je leta 1964 za AKK Beograd posnel na črno-beli 16-milimetrski trak. Trilogijo *Pravac*, *Plavi jahač* in *Kružnica*. Nekatere njegove filme so prikazali tudi v okviru različnih omnibusov jugoslovanskega eksperimentalnega filma. Nisem pa še imel priložnosti videti Tomovih novejših del.

Spominjam se, da sem Toma spoznal na svojem prvem filmskem tečaju, nekje leta 1965, v beograjskem Kinoklubu. Pojavil se je predavatelj, oblečen v uniformo JLA, mislim, da je bil režiser Mihailo Ilić, ki je bil tedaj na služenju vojaškega

roka. O filmu je predaval ostro, ekskluzivno, s kančkom fanatizma. Poskušal nas je šokirati s svojimi ekstremnimi stališči in nas hkrati uvesti v drugačni, alternativni model filmske estetike. V nekem trenutku je izjavil, da je po njegovem mnenju najboljši jugoslovanski film *Prije podne jednog fauna* zagrebških avtorjev Toma Gotovca in Vlada Petka, da pa nam ga ne more pokazati, ker film več ne obstaja. Avtorja naj bi se sporekla in uničila film. Vsak naj bi vzel svoj del. Čez kar nekaj let je Tom v mojem stanovanju rekonstruiral ta legendarni film. Končno je iz Zagreba dobil ves potreben material. Dosnel je nove, sodobno zasnovane napise in z njimi zamenjal stare (ki jih še vedno hranim)². Nikoli nisem izvedel, kaj je bilo jabolko spora med njim in Petkom. Sumim, da dejstvo, da si je Petek, ki je bil takrat bolj poznan kinoamater kot Gotovac, v celoti prisvojil avtorstvo filma, čeprav je bil, tako je trdil Tom, le snemalec.

Povabilo k ogledu njegovih novih filmov je bil privilegij, neke vrste priznanje, da sem kot filmski gledalec dovolj zrel in zaslužen, da svoja dela pokaže tudi meni. Tom je v tem obdobju snemal kratke eksperimentalne filme na 8-milimetrski trak. Vsak od teh filmov je obstajal v eni sami, unikatni kopiji in vsako predvajanje je bilo načelno in ji neizogibno krajšalo življenjsko dobo. A to so bila zlata leta 8-milimetrskega filma v Beogradu in Jugoslaviji. Lahko si kupil rolo Kodachroma, jo posnel in po pošti poslal na razvijanje v tujino (strošek poštnine je bil vračunan v razvijanje filma). Čez približno dva tedna se je film vrnil, ovit na plastični kolut, s skrbno nalepljenim belim »blankom«, pripravljen za predvajanje. In projekcija – pravo čudo, barve kodachrome filma so bile kot biseri, posuti po sivini našega mesta. To je edina filmska emulzija, s katero se je Kodak približal nedosegljivemu Technicolorju. Rumene papirnate ovojnice, v katerih so prispeli filmi, so v meni vedno zbudile občutek sreče, kot če otrok odvijje svojo najljubšo čokolado.

Tom je stanoval pri prijateljih na Simini ulici v beograjskem predelu Dorćol. Iz Zagreba je prišel v Beograd le študirat, zato ni imel lastnega stanovanja in se je namestil v otroški sobi, ki so mu jo odstopili. V stanovanje me je pripeljal skozi stranski vhod, nato pa skozi kuhinjo v svojo sobo. Bilo je pozno zvečer in hodila sva po prstih, da ne bi zbudila Tomovih stanodajalcev.

Mali 8-milimetrski Eumigov projektor je namestil na stol in ga vključil, da bi pripravil projekcijo. Soba je bila majhna, sicer pa so projektorji tega tipa predvideni za male prostore, tako da je bila slika, projicirana na vsega skupaj dva metra oddaljeno nasprotno steno, precej velika.

Iz torbe, ki je ležala na tleh, je Tom potegnil dve ali tri kovinske škatle s filmi. Škatle so bile manjšega premera, debeline za 35-milimetrski film. Pazljivo je odprl škatlo in mi pokazal vsebino. V njej sta bili v plastični vrečki, na dveh plastičnih kolutih, zviti roli filma. Na eni je bil 8-milimetrski film, ki mi ga je hotel pokazati, na drugi pa magnetofonski trak s tonom za ta film. Oboje skrbno opremljeno z nalepkami in imeni. V škatli je bilo tudi zrnce kafe, »zaradi vlage«, mi je razložil Tom. S filmom je ravnal spretno in s preciznostjo, ki je od takega robustneža ne bi nikoli pričakoval. A ko je šlo za film, se je Tom spremenil v največjega pedantneža na svetu ... Vpel je film v projektor in od nekod izvlekel star magnetofon. Namestil je magnetofonski trak in na koncu še zatemnil prostor, da ulična svetilka ne bi motila projekcije.

Zaslišali so se kriki iz *Onibabe*, filma, ki sva ga pravkar videla. Hitri hodi kamere so se menjavali s statičnimi kadri in z bližnjimi posnetki po dvorišču in fasadi hiše na Krajiški 29 v Zagrebu – po Tomovi hiši torej. Ljudje na ulici so se ukvarjali z običajnimi opravki, kriki japonskih likov pa so odzvanjali kot notranja nočna mora nič hudega slutečih Zagrebčanov. Rdeča opeka hiš na dvorišču Krajiške 29 me je spominjala na Hitchcockovo *Dvoriščno okno* (*Rear Window*, 1957) ali na trailer za *Iskalce* (*The Searchers*, 1956, John Ford), polnost barve pa je bila skoraj na ravni Technicolorja iz omenjenih filmov. Šlo je



TOM GOTOVAC in SLOBODAN ŠIJAN

za Tomov film 29 iz leta 1967. Trajal je 20 minut in bil je čudežno lep. Verjetno je ravno dejstvo, da je bil ton za film sestavljen iz zvokov iz *Onibabe* Toma spodbudilo, da me je povabil na projekcijo. Da me reši depresije, v katero naju je pahnilo grozljivo stanje filmske kopije. Kamera v filmu je lovila dvoriščne prizore in se vedno znova vračala na isti razpadajoči zid iz rdeče opeke.

8-milimetrski film! To je specifična umetnost, ustvarjena za maloštevilno občinstvo. V tem primeru za ena na ena ... Kot bi ti nekdo kazal svojo skicirko. Ali rokopis. Ali pesmi. Posebna vrsta komunikacije, v kateri namesto pogovarjanja z nekom, pokažeš svoj film. Izražanje in sporazumevanje s filmom, ali, še bolje, s filmskim jezikom.



(c) Slobodan Šijan: Za Toma: *Homage No. 3*, instalacija, Fine Arts Theatre, 8556 Wilshire Boulevard, Beverly Hills, Kalifornija; September 2009. Kinodvorana Wilshire Regina je bila odprta v sredo, 21. aprila 1937. Do leta 1951, ko je bila v njem svetovna premiera filma Georgea Stevensa *Prostor na soncu*, se je ime kinodvorane spremenilo v Fine Arts Theatre, in na sredino fasade je bil dodan visoki vertikalni znak s tem imenom. (Do danes so ga že odstranili.) Leta 2000 je Tom Gotovac posnel ready-made film (2' 34"), sestavljen iz odlomkov filma *Prostor na soncu*.



TOM GOTOVAC: LEŽANJE - GOL NA ASFALTU, foto: IVAN POSAVEC, 1981

DRUGA POLOVICA ŠESTDESETIH IN PRVA POLOVICA SEDEMDESETIH LET 20. ST. JE BILA PRI NAS ZLATA DOBA 8-MILIMETRSKIH FILMOV. TO JE BILA RESNIČNO UMETNOST, NAREJENA ZA NAUŽJI KROG PRIJATELJEV IN OBČUDOVALCEV. INTIMNOST TEH PROJEKCIJ, BLIŽINA DOŽIVLJANEGA, POGOSTO LE DIREKTNA KOMUNIKACIJA AVTORJA Z ENIM GLEDALCEM, VSE TO JE PRI DRUGIH FILMSKIH OBLIKAH NEZAMISLJIVO. Mislim, da ima Peter Kubelka, avstrijski avantgardni filmar in direktor avstrijske kinoteke, popolnoma prav, ko trdi, da je treba filme hraniti v originalnem formatu in jih le take tudi prikazovati. Če bi Tomove 8-milimetrske filme presneli na 35-milimetrske in jih projicirali na veliko platno, bi bila ta izkušnja popolnoma drugačna. Pravo doživetje je ravno to – ena na ena. Dialog s pomočjo filma.

Po barvnem 29 mi je Tom pokazal še črno-beli film *T* (1969, 20 min). V prvem delu filma so prevladovali bližnji plani Tomove mame, sestre in nekaj prijateljic. Intimnosti teh bližnjih posnetkov je uspelo nekaj, česar doslej na filmu še nisem videl – intenziven občutek bližine, ki lahko obstaja le med materjo in sinom, med sestro in bratom. Ljubezen, 18-krat na sekundo (film je posnet s hitrostjo 18 sličic na sekundo). Nežnost, ki jo lahko ujame le filmska kamera v rokah velikega umetnika. Drugi del filma so sestavljali hitro menjajoči se kadri mimoidočih na ulici. Ti kadri so za razliko od tistih prejšnjih zbujali vtis osamljenosti in odtujenosti. Spomnil sem se Nastasijevičevih verzov iz pesmi Osama na trgu:

Tudi jaz bi vrvel v vrvežu
osama na trgu me najde ...

Deli filma so bili zmontirani kar v kameri, po načelu, ki se ga je pogosto držal Jonas Mekas. In iznenada sem razumel tudi naravo teh filmov. Kot da je Tom v njih prenašal vse, kar mu je bilo blizu. Bili so njegov virtualni kovček. Izločeni iz grobsti sveta. Dovolj je bilo, če je, kjerkoli je že bil, vklopil svoj projektor in opazoval svoje dvorišče, svoje bližnje, skratka vse, kar je imel rad. Luknje, v katerih je v Beogradu tako pogosto prebival, so se skrile pred temi impresivnimi prizori nežnosti. Tom je svoj svet nosil s seboj in najpogosteje so bili to v najboljšem pomenu besede home movies, saj so prav njegove osmice njegov dom, prostor, v katerem živi³.

Nekaj let kasneje sem si kupil 16-mm Bolex kamero. Tom me je prosil, da zanj posnamem »družinski film«, kot se je izrazil. V tem obdobju je živel v ogromni stari bajti na Dušanovi ulici. V najemu je imel sobico z ločenim vhodom, z dostopom z dvorišča po ozkem, vijugastem lesenem stopnišču. V sobi: velika omara, postelja, miza in nočna omarica. Rumena platenena roleta na ozkem oknu je bila vedno spuščena. Pod posteljo je bil velik kovček iz kartona, v katerem je Tom hranil njemu pomembne stvari – filme, umetnine, dokumentacijo o svojem delu.

Nasproti Tomove sobe je bila skupna kopalnica z WC-jem, vrata in okna v njej so imela predpotopne, z debelo plastjo rjave pobarvane okvirje. Nad in pod njim, morda pa tudi v istem nadstropju, je bilo še več stanovalcev, a ločeno stopnišče in vhod sta omogočala vsaj nekaj zasebnosti, ki je ni imel v študentskem naselju, kjer je bil nastanjen pred tem, ali v stanovanjih prijateljev, kjer je moral zmeraj paziti na zasebnost drugih.

Hotel je, da prinesem tudi stativ, saj si je želel, da bi se film pričel s statičnimi kadri Dorćola. Ker je živel na Dušanovi ulici, je dodobra odkril lepoto tega danes praktično popolnoma uničenega dela mesta. Točno je vedel, kje so vogali, izza katerih naj bi posnel določene kadre. Obhodila sva ulico za ulico in snemala le na ravninskem delu Dorćola, pod Dušanovo ulico. Mislim, da imajo ti posnetki že danes dokumentarno vrednost, saj je ta del mesta v glavnem porušen. To so bili široki, statični kadri, njihova funkcija je bila v prvi vrsti predstaviti, kje Tom živi.

Potem smo posneli še nekaj kadrov v bajti, kjer je živel. In še nekaj kadrov iz roke – kamera vstopi v zgradbo iz ulice, se sprehodi čez dvorišče, se vzpne po stopnicah do Tomove sobe – vse v enem kadru, kolikor je Bolex zmogel. In potem enako od sobe na dvorišče in ulico.

Privila sva še eno nitro-svetilko in s snemanjem nadaljevala v sobi. Tam je bila tudi Tomova punca. Močna in pametna ženska, popolnoma očarana nad njegovo karizmo, pripravljena na sodelovanje v kateremkoli eksperimentu, ki bi si ga zamislil Tom.

RAZLOŽIL MI JE, DA BOMO NAJPREJ POSNELI NEKAJ KADROV Z NJIMA V POSTELJI, POTEM PA BOSTA ŠLA V KOPALNICO IN BOMO NEKAJ KADROV POSNELI ŠE TAM. PRIBLIŽAL SE MI JE IN MI ZAUPNO PRIŠEPNIL: »STARI, TI SAMO SNEMAJ IN NE PREKINJAJ, PA NAJ SE ZGODI KARKOLI ...«

Slekla sta se in gola legla v posteljo. Snemal sem, kot sem vedel in znal, mislim, kamera je hodila s sten na njun objem v postelji in nazaj. V tesnem prostoru sem se sprehajal okoli njiju, zumiral, švenkal, izostroval ... Odeja je nekako padla z njiju, verjetno jo je kar sam odgrnil in opazil sem Tomovo erekcijo. Punca je rahlo razširila noge in potopil se je vanjo. Tudi to mi je uspelo posneti. Oba sta bila izrazito svetle polti, ki se je svetlikala od znoja. Ljubezenski akt se je dogajal pod ploščato svetlobo nitrofotke. Po orgazmu smo se premaknili v kopalnico nasproti Tomove sobe. Onadva sta stekla čez hodnik, zavita v rjuho. Sam sem premestil nitrofotko v predprostor kopalnice. Snemal sem ju skozi odprta vrata, kako se gola tuširata, v prešernem smehu, a nisem prepričan, če je kateri od teh posnetkov uspel, mislim, da nisem dovolj dobro postavil luči, poleg tega smo zelo hiteli, saj je šlo za skupno kopalnico in WC in vsak trenutek bi lahko kdo uletel in nas zasačil.

Tako je pošel še zadnji meter negativa. Onadva sta se veselila, ker je njuna ljubezen končno zabeležena na filmskem traku. Zdelo se mi je, da sta srečna in vzhičena, ker sta filmu podarila še zadnjo intimo. To je bil Tom. Njegovo zaupanje v film je bilo brezmejno. Vse je bilo podrejeno temu.

Tega filma nisem nikoli videl. V Tomovi filmografiji ga navedajo kot *Družinski film II* (1973), pišejo pa tudi, da je film »zalozhen«. Ne verjamem. Prej bo to, da ga je Tom skrtil, iz razlogov, ki nimajo nobene zveze z umetnostjo, pač pa z nevarno, destruktivno dimenzijo filma⁴.

Ne vem, ali je sploh kdaj zmontiral posneti material, prepričan sem, da je negativ razvit, ne vem pa, če je dal narediti tudi pozitiv. Na vsak način je film ostal v mojem spominu tako, kot sem ga videl skozi objektiv svojega Bolexa. Spominjam se ga kot črno-belega, zrnatega in nikoli zares videnega. Koliko filmov obstaja na tak način, izven filmskega traku, v možganih anonimnih posameznikov. Zame je doživetje tega filma enako živo in resnično kot doživetje kateregakoli drugega filma, ki sem ga videl v kinodvorani⁵.

V Beogradu, 1997.

Iz nove knjige Slobodana Šijana *Filmski letak 1976-1979, (s komentarji)*, Službeni Glasnik, Beograd 2009.

¹ Glej *Filmski letak*, oktober, letnik 1, *Antifilm, mi in drugi*.

² V reviji *Film*, št. 10-11, Tom razlaga, da je iz filma v celoti odstranil napise. Verjetno je bila to najboljša rešitev, novi napisi so bili že preveč »spolirani«. Meni so bili všeč tudi stari napisi. Stavek »Trebalo je ... živeti ... vase zaverovano ... gledajoč« je imel moč filmskega manifesta.

³ Revija *Film*, št. 10-11, Center za kulturno dejavnost SSO Zagreb, 1978.

⁴ 28. oktobra 1998 je bil v slovenskem časniku *Večer* objavljen pogovor s Tomislavom Gotovcem ob projekciji filma *Obiteljski film II* v Ljubljani. Tako sem naknadno od Branka Vučićevića izvedel, da ta film le obstaja. Tom mi je DVD-filma pokazal leta 2007 v Beogradu. Posnetki Dorćola so se uničili med ročnim razvijanjem. Filma sem se spominjal precej natančno. Skrajšana različica z naslovom *Ljubezenski film* (Ljubavni film) je bila prikazana v Slonu Muzeja sodobne umetnosti v Beogradu, v okviru moje retrospektivne razstave *Oko filma* med 14. aprilom in 17. majem 2009.

Več o Gotovcu: revija *Film*, št. 10-11, Center za kulturno dejavnost SSO Zagreb, 1978, in *Filmski letak* št. 1 in 30 ter komentarji k tem številkam.

Kathryn Bigelow

Režiserka z jajči

Zoran Smiljanić



Prva režiserka, ki je prejela oskarja za režijo, nikakor ni angažirana feministka, ki bi tarnala nad zlo usodo šibkega spola, ampak prej režijska impersonacija Ellen Ripley iz *Osmega potnika*: močna, žilava, odločna, iznajdljiva in nepopustljiva, pa vendar tudi krhka in ženstvena. Avtorica, ki drži vajeti svojih filmov trdno v svojih rokah in se lahko mirno postavi ob bok najbolj robustnim, trmastim in samosvojim režiserjem ameriškega filma, kot so Hawks, Fuller, Wellman, Huston ali Peckinpah ...

Punčka je!

Režiserka, igralka, scenaristka in producentka Kathryn Ann Bigelow se je rodila leta 1951 v San Carlosu v Kaliforniji kot edini otrok direktorja tovarne barv in knjižničarke.

Deklica.

»Oče mi je pogosto risal sijajne karikature. Sanjal je o tem, da bo nekoč postal poklicni risar stripov, a mu ni nikoli uspelo. To mi je na nek način strlo srce. Mislim, da del mojega ukvarjanja s filmom vključuje hrepenenje za tistim, česar on ni dosegel.«

Slikarka.

Kot nadarjena slikarka je hodila na San Francisco Art Institute, pri 20-ih pa je prejela štipendijo za neodvisni študijski program v New Yorku. Z avangardno skupino Art and Language se je udeleževala raznih umetniških performansov, slikala konceptualne slike in čakala, da jo odkrijejo, potem pa je začela eksperimentirati s filmom. Nedavno je na vprašanje, če še slika, odgovorila: »Ne slikam več, vendar slikarsko znanje verjetno vsaj podzavestno uporabljam na filmu. Človek se ne more odučiti tistega, kar zna.«

Razsvetljenka.

V zgodnjih 70-ih je šla v New Yorku na polnočno projekcijo, kjer so v *double billu* vrteli *Divjo bando* (The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah) in *Ulice zla* (Mean Streets, 1973, Martin Scorsese). »Ta dva filma sta mi spremenila življenje, zadela sta me kot strela. Peckinpah zaradi močnatosti, neposrednosti in brutalnosti, kakršne še nisem videla, Scorsese pa zaradi intenzivnega odnosa do čudovito odtrganega podzemlja, ki ga je predstavil. Ne vem, kdo ju je spravil skupaj in zakaj, toda oba filma bosta pri meni za vedno povezana. Ves moj lacanovski dekonstruktivizem, konceptualizem, inštalacije in ambientalno umetnost je v hipu odpihnilo.«

Učenka.

Ostali filmi in režiserji, ki so imeli odločujoč vpliv nanjo: *Lawrence Arabski* (Lawrence of Arabia, 1962, David Lean) zaradi poguma, širine in veličastne jordanske puščave in *Terminator* (1984, James Cameron), ki je »game changer«, po katerem filmi ne bodo več isti. Obožuje tudi Alfreda Hitchcocka, pri katerem noče izpostaviti posameznega filma, ker vsi po vrsti, vključno s pogosto spregledanimi nemimi filmi, vsebujejo čarovnijo in neponovljivo napetost. Podobno velja za Ku-

rosawo, Ozuja in Pabsta, pa tudi za Rossellinija in Pasolinija. Fassbinderjev *V letu s 13. meseci* (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978) se ji zdi ena najveličastnejših ljubezenskih zgodb vseh časov.

Režiserka celovečercjev.

Brez ljubezni (The Loveless, 1982)
Na robu teme (Near Dark, 1987)
Modro jeklo (Blue Steel, 1989)
Peklenski val (Point Break, 1991)
Zadnji dnevi (Strange Days, 1995)
Morje smrti (The Weight of Water, 2000)
K-19: Črna vdova (K-19: The Widowmaker, 2002)
Bombna misija (The Hurt Locker, 2008)

Režiserka kratkih filmov in TV serij.

The Set-Up (1978), 17-minutni študentski film, kjer je lansirala tezo o »zapeljivem nasilju« in *Mission Zero* (2007), 8-minutni akcioner, kjer se seksi Uma Thurman v rumenem Lamborghiniju vozi po mestu, nanjo pa preži kup morilcev. Posnela je nekaj epizod TV serije *Divje palme* (Wild Palms, 1993), *Življenje na cesti* (Homicide: Life on the Streets, 1998/99) in *Karen Sisco* (2004).

Neodvisna.

»Še nikoli nisem posnela študijskega filma. Hočem ohraniti popoln kreativni nadzor nad svojimi filmi, tega pa mi študijski način ne omogoča. Veliki studii so sicer distribuirali moje filme, a nikoli financirali.«

Upornica.

»V 60-ih letih, v dobi odraščanja, smo bili prepričani, da je sovražnik zunaj nas ... Policija, vlada, sistem, toda to sploh ne drži. Pravi fašizem se skriva v nas in proizvajamo ga vsak dan.«

Rokerka.

Njeni filmi so polni rock glasbe: v debiju *Brez ljubezni* pozirajo motoristi v črnih usnjenih opravih na rockabilly soundtrack Roberta Gordona in Johna Lurieja; za film *Na robu teme* so glasbo prispevali Tangerine Dream; *Peklenski val* je imel delovni naslov *Riders on the Storm* (pesem skupine Doors), na glasnem soundtracku pa igrajo Ratt, Concrete Blonde, Public Image Ltd., Jimi Hendrix, Sheryl Crow in mnogi drugi, med igralci pa zagledamo tudi Anthonyja Kiedisa in Flea iz benda Red Hot Chili Peppers; v *Zadnjih dnevih* (ja, *Strange Days* je album Doorsov) so zastonjske statiste za finalni prizor milenijske zabave privabili z rock koncertom, poleg tega je film nabit z rock, rap, dub in rave glasbo; v *Bombni misiji* pa nažiga težkometalna skupina Ministry. Leta 1989 je režirala glasbeni videospot za skupino New Order (*Touched by the Hand of God*), sicer pa tudi sama rada tiči v črnih usnjenih jaknah, kavbojkah in kavbojskih škornjih.



MARK BOAL in KATHRYN

Bilderka.

Ko smo že pri imidžu, Kathryn Bigelow je kljub letom (naslednje leto jih bo dopolnila 60) videti izvrstno. Fizično precej spominja na Lindo Hamilton iz drugega *Terminatorja* (1991), ki je pod Cameronovim patronatom doživela radikalno stilsko preobrazbo in se iz mlahave razvajenke prelevila v mišičasto amazonko, ali pa na atletsko gazelo Angelo Basset iz *Zadnjih dnevov*, ki fizično in intelektualno prekaša pomehkuženega junaka Ralpa Fiennesa.

Upornica.

»Odločila sem se, da bom ignorirala določen odpor do žensk, ki snemajo filme, in sicer iz dveh razlogov: prvič – ne morem spreminiti svojega spola in drugič – zaradi tega ne bom nehala snemati filmov.«

Vsiljivka.

Znanstvena fantastika, adrenalinski akcionerji, kriminalke, grozljivke in vojni filmi so bili doslej žanri, rezervirani izključno za moške. Potem pa se je pojavila ona, vdrla na področje, ki so ga označili samci, in si izborila pravico do obstoja ...

Alfa samica.

... še več, v svojih filmih praviloma komandira moškim krdelom: bikerjem (*Brez ljubezni*), vampirjem (*Na robu teme*), policajem (*Modro jeklo*), surferjem oz. bančnim roparjem (*Peklenški val*), posadki podmornice (*K-19: Črna vdova*) in deminerjem (*Bombna misija*).



Nasilnica.

»Zakaj igra nasilje tako pomembno vlogo v mojih filmih? Na to vprašanje bi imela rada dober odgovor, na primer, da sem doživela kakšno travmo v otroštvu, kaj takega. Mislim, da je film kot medij lahko katarzičen. Rada imam filme, ki mi eksplodirajo v obraz, ki so provokativni, izzivalni, intenzivni, ki hodijo po robu. Rada imam filme, ki me zadanejo in poženejo adrenalin. In na kar reagiram kot gledalec, reagiram tudi kot ustvarjalec.«

Zapeljiva nasilnica.

»Spogledujem se z idejo o 'zapeljivem nasilju'. Če ga obravnavaš na določen način, je lahko nasilje zelo zapeljivo, nadrealistično, skoraj abstraktno. Filmsko nasilje nima nobene zveze z realnim nasiljem. Verjamem, da si občinstvo v varnem zavetju kinodvoran želi sodelovati v nepredvidljivih, nevarnih in neusmiljenih dogodkih, ki jih sicer ne bi nikoli izkusili.«

Iskrena nasilnica.

»Ne maram nasilja. Me pa zanima resnica. In resnica je, da je nasilje sestavni del socialnega konteksta, v katerem živimo.«

Katastrofičarka.

»Mislim, da drvimo proti kaotičnem, eksplozivnem, armagedonskem koncu. O tem govori moj film *Zadnji dnevi*.«

Počasnela.

»Do tako velikega časovnega zamika (7 let) med *K-19* in *Bombno misijo* je prišlo, ker hočem svoje filme razviti sama in to traja. Leta 2004 sem postala pozorna na pisanje Marka (Boala) iz Iraka, še posebej ko se je pridružil bombni ekipi v Bagdadu. Pomislila sem, da bi bila njegova vojna poročila – če bo preživel, seveda – vredna filmske interpretacije in to se je tudi zgodilo. Ko se je vrnil iz Iraka, sva leta 2005 delala na scenariju, 2006 smo zbirali denar, snemali 2007, potem pa še montaža, distribucija in promocija in zdaj smo tu. To je pač proces, ki terja čas.«

Militantka.

»Umazana mala skrivnost vojne je, da jo nekateri moški ljubijo. Jaz poskušam ugotoviti, zakaj.«

MARK IN KATHRYN NA SNEMANJU





MODRO JEKLO

Perfekcionistka.

»Sprva smo Bombno misijo nameravali posneti v Maroku, ki ga pogosto uporabljajo kot zamenjavo za Bližnji vzhod, toda, ko sem enkrat odpotovala na Bližnji vzhod, sem Maroko takoj odpisala. Tu so statisti Severnoafričani, ne pa Arabci, kar je ogromna razlika. Sama bi najraje snemala v Iraku, a me zaradi varnosti ni nihče jemal resno, zato smo se odločili za Jordanijo, ki je imela poleg popolne arhitekture še eno veliko prednost – iraške begunce, ki so z jezikom in nasveti pripomogli k avtentičnosti filma.«

Antifeministka.

»Nikoli se nisem zavestno odločila, da bom posnela film s feminističnim sporočilom.« Ženskemu pogledu se je najbolj približala v filmu *Modro jeklo*, pa še to bolj zaradi narave materiala, sicer pa se je Jamie Lee Curtis z Ronom Silverjem pomerila v pravem pravicatem revolveraškem obračunu.

Anticenzorka.

»Ne verjamem v kakršnokoli obliko cenzure. Vsak mora sam priti do svoje moralne sodbe.«

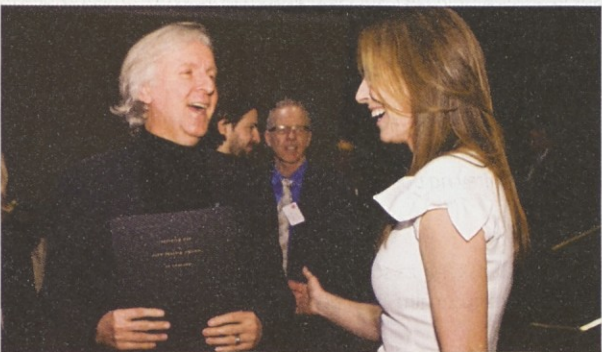
Ženska, ki razmišlja.*

»Veliko sem razmišljala o tem, kakšna je moja vloga pri ustvarjanju filmov. Ne mislim razbijati predsodkov o spolu ali ustaljenih predstav o žanru, ampak raziskovati in širiti medij.«

Soproga.

Dve leti poročena z Jamesom Cameronom (1989–1991), ki ji

JAMES CAMERON IN KATHRYN



NA ROBU TEME

je produciral dva filma (*Peklenski val* in *Zadnji dnevi*), za slednjega je napisal tudi scenarij. Bogovi melodrame so poskrbeli, da sta se pri letošnji podelitvi oskarjev spet srečala in pomerila v finalu (»war of the exes«).

Neuspešna.

Večina njenih filmov je bila finančno neuspešna (*Brez ljubezni*, *Na robu teme*, *Zadnji dnevi*, *Morje smrti*, *K-19: Črna vdova*) ali pa so priigrali skromen profit (*Modro jeklo*, *Peklenski val*). Veliki met ji je uspel šele z *Bombno misijo*.

Žirantka.

Članica žirije številnih filmskih festivalov po svetu, med drugim berlinskega in beneškega.

Zaljubljenka.

Njen fant je novinar in scenarist *Bombne misije* Mark Boal.

Mati?

Ne.

* Ko sem nekatere besede skušal zapisati v ženskem spolu, sem ugotovil, da ga sploh ne premorejo ali pa so zelo okorne, oz. opisne (npr. mislec, bizgec, skrivnostnež, pomembnež...) Enakost med spoloma je očitno res še daleč.

NA ROBU TEME



Deset najbolj vplivnih holivudskih žensk

(povzeto po Forbesovi lestvici 2009):

1, 2. Suzanne in Jennifer Todd

Sestri in lastnici producerske hiše Team Todd, ki je sproducirala nekaj inovativnih in uspešnih filmov, kot so *Memento* (2000), trilogijo *Austin Powers* (1997, 1999, 2002), *Across the Universe* (2007) in *Alica v Čudežni deželi* (*Alice in Wonderland*, 2010).

3. Amy Pascal

Sopredsedujoča pri Sony Pictures Entertainment in šefica za nadzor, razvoj in produkcijo filmov pri Columbia Pictures je soodgovorna za uspeh trilogije *Spider-Man* (2002, 2004, 2007), *Kvantum sočutja* (*Quantum of Solace*, 2008) in *Julie & Julia* (2009).

4. Stacey Snider

Po vodilnih položajih v TriStarju in Universalu je predsedala k Spielbergovemu DreamWorks Pictures, kjer je splavila *Transformerje* (*Transformers*, 2007, 2009) in *Drkajva skupaj* (*Blades of Glory*, 2007).

5. Ann Daly

Vodja razvoja animacije pri DreamWorks Animation ima v žepu hite, kot so *Shrek 2* (2004), *Čebelji film* (*Bee Movie*, 2007), *Kung fu panda* (2008) in *Pošasti proti Nezemljanom* (*Monsters vs Aliens*, 2009).

6. Mary Parent

Izvršna directorica MGM-a, ki je zabredel v 4 milijardni dolg, namerava s predelavo starih uspešnic (*Rdeča zora*, *Poltergeist* in *Robocop*) kot tudi novih veleprojektov (*Hobbit* s Tomom Cruiseom) studio izkoptati iz rdečih števil.

7. Sarah Greenberg

Predsednica za marketing pri Lionsgatu, zadolžena za marketing, PR, dogodke in promocijo filmov, je med tistimi, ki so zasnovali goljufivo, a učinkovito spletno kampanjo za *Čarovnice iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, 1999).

8, 9. Drew Barrymore in Nancy Juvonen

Leta 1995 sta ustanovili produkcijsko hišo Flower Films, ki je realizirala tako avtorske (*Donnie Darko*, 2001), kot tudi komercialne projekte (*Charlijevi angečki*, 2000) in pa *Divje mrhe* (*Whip It*, 2009), kjer se je Drew Barrymore preizkusila kot režiserka.

10. Diablo Cody

Scenaristka in producentka s pravim imenom Brook Busey je prehodila dolgo pot od striptizete do oskarjevke, in čeprav so bili mnogi mnenja, da gre le za srečno naključje, jih je Codyjeva demantirala z novimi uspehi (serija *The United States of Tara*, 2009, horor komedija *Jennifer's Body*, 2009 in projekt v razvoju *Breathless: A Zombie's Lament*).

1. Maya Deren (1917–1961)

Avantgardna in eksperimentalna avtorica, najbolj znana po filmu *Mreže popoldneva* (*Meshes of the Afternoon*, 1943).

2. Ida Lupino (1918–1995)

Igralka, ki je postala edina holivudska režiserka svojega časa, se je poleg melodram suvereno izkazala tudi v *noir* žanru s filmom *Štopar* (*The Hitch-Hiker*, 1955).

3. Elaine May (1932)

Po uspešni gledališki karieri je predsedala na film, uspela je s črno komedijo *Zapeljivec* (*The Heartbreak Kid*, 1972), pogorela s kriminalno dramo *Mikey and Nicky* (1975) in katastrofalno strmo-glavila s pustolovsko komedijo *Ishtar* (1987), ki je zapečatil njeno režijsko kariero.

4. Nora Ephron (1941)

Najprej je bila scenaristka (napisala scenarije za filme *Silkwood* in *Ko je Harry srečal Sally*), nato je začela režirati, terno je zadel s srčkanimi romantičnimi komedijami *Romanca v Seattlu* (*Sleepless in Seattle*, 1993) in *Čaka te pošta* (*You've Got Mail*, 1998), kjer se kot po tekočem traku zaljubljata Tom Hanks in Meg Ryan.

5. Penny Marshall (1942)

Igralka, producentka, žena Roba Reinerja in prva režiserka, ki je prebila magično mejo 100 milijonov dolarjev s filmom *Velik* (*Big*, 1988), gledalce pa je osvojila tudi z *Žensko ligo* (*League of Their Own*, 1992).

6. Mimi Leder (1952)

Zrežirala je ducat epizod serije *Urgenca* (ER), potem pa se iz televizije zavihtela na visokoproračunske adrenalinske akcionerje, kot so *Mirovnik* (*The Peacemaker*, 1997) in *Zadnji udarec* (*Deep Impact*, 1998).

7. Julie Taymor (1952)

Vizualno ekstravagantna režiserka je na film prišla iz gledališča, poznamo jo predvsem po *Fridi* (2002) in *Across the Universe* (2007), posrečeni tematizaciji glasbenega opusa Beatlov.

8. Amy Heckerling (1954)

Film o losangeleških srednješolcih *Fast Times at Ridgmont High* (1982) je zaokročila z *Nimaš pojma* (*Clueless*, 1995), vmes pa posnela še oba dela *Glej, kdo se oglašča* (*Look, Who's Talking (Too)*, 1989, 1990).

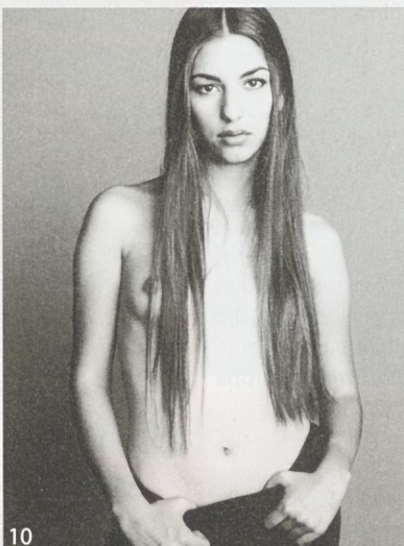
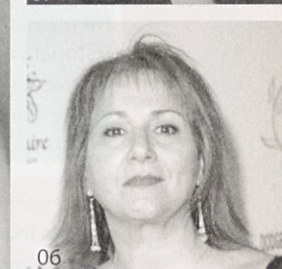
9. Kimberly Peirce (1967)

Scenaristka in režiserka trdih dram, ki z ničemer ne kažejo, da za njimi stoji nežna ženska roka: *Fantje ne jočejo* (*Boys Don't Cry*, 1999) in *Vrnitev na bojišče* (*Stop-Loss*, 2006).

10. Sofia Coppola (1971)

Prejemnica oskarja za scenarij in tretja režiserka, ki je bila nominirana za režijo za film *Izgubljeno s prevodom* (*Lost in Translation*, 2003).

Deset izbranih ameriških režiserk



1. Leni Riefenstahl (1902–2003)

Igralka in režiserka se je s *Triumfom volje* (Triumph des Willens, 1935) in obema deloma *Olimpije* (Olympia, 1938) zapisala v filmsko zgodovino, njenih sponzorjev pa tokrat ne bomo omenjali.

2. Lina Wertmüller (1926)

Prva oskarjeva nominiranka za režijo filma *Pasqualino lepotec* (Pasqualino Settebellezze, 1975), kjer si je veliko pred Benignijem drznila humorno obravnavati holokavst.

3. Liliana Cavani (1937)

Neenakomerno, a brezkompromisno avtorico si bomo zapomnili predvsem po kontroverznem *Nočnem portirju* (Il portiere di notte, 1974) in naturalistični *Koži* (La pelle, 1981).

4. Margarethe von Trotta (1942)

Na režijski stolček je prišla iz Fassbinderjeve valilnice kadrov, izstopata njeni angažirani drami *Izgubljena čast Katarine Blum* (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975, korežiser Volker Schlöndorff) in *Svinčeni časi* (Die bleierne Zeit, 1981), v obeh obravnava močne ženske s političnim motivom.

5. Catherine Breillat (1948)

Ženska inačica Davida Cronenberga, ki pa je pogumnejša od njega: v *mainstream* kinematografijo je v filmu *Romanca* (Romance, 1999) pripeljala elemente porno filma, česar si Cronenberg ni upal, čeprav ga je mikalo.

6. Claire Denis (1948)

Parižanka, ki je svoje odraščanje v Afriki opisala v filmu *Čokolada* (Chocolat, 1988) in šokirala z atmosfersko kanibalsko grozljivko *Težave vsak dan* (Trouble Every Day, 2001).

7. Agnieszka Holland (1949)

»Leteča Hollandka« je iz rodne Poljske pred vojaškim pučem emigrirala v Francijo, zatem jo je delo odpeljalo v Nemčijo in Anglijo, nazadnje je pristala v ZDA, najbolj pa se nam je vtisnila v spomin njena vojna drama *Evropa, Evropa* (Europa Europa, 1991).

8. Jane Campion (1954)

Avstralska režiserka, ki je za *Klavir* (The Piano, 1993) prejela Zlato palmo v Cannesu in bila druga nominiranka za oskarja za režijo.

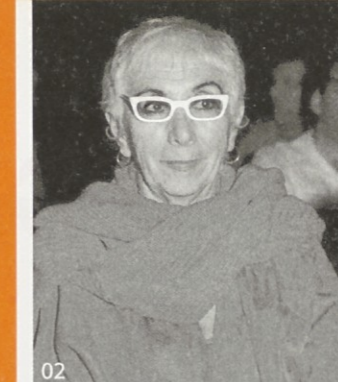
9. Mira Nair (1957)

Indijka, ki je zahodne gledalce raznežila s socialno dramo *Zbogom, Bombay* (Salaam, Bombay, 1988) in jih dokončno osvojila z *Monsunsko svatbo* (Monsoon Wedding, 2001).

10. Maja Weiss (1965)

Prva prava domača režiserka, ki je posnela slovensko verzijo *Odrešitve* (*Varuh meje*, 2002) in kakopak odlični dokumentarac *Cesta bratstva in enotnosti* (1999)

...in še deset drugih.





TRUE BLOOD®

JUNE 13

HBO®

Tekla bo kri

Vampirске TV-serije

Tina Bernik

Ob izjemno dobro in v hipu sprejeti seriji *Prava kri* (True Blood, 2008–) so TV mreže ugotovile, da publika – po izteku priljubljene »srednješolske« nanizanke *Buffy, izganjalca vampirjev* (Buffy the Vampire Slayer, 1997–2003) in njene »odrasle« spin off serije *Angel* (1999–2004) – spet hlepi po krvi. Posledica njihove ugotovitve je val svežih vampirjev in preostalih nadnaravnih bitij, ki prihajajo z njimi v paketu.

Prava kri

Nepošteno bi bilo, če bi *Prava kri*, v kateri glavno vlogo med drugim igra z oskarjem nagrajena Anna Paquin (v filmu *Klavir* [The Piano, 1993, Jane Campion]), označili za serijo o nadnaravnem, ki bolj kot na kakovost cilja na najstniško populacijo in z njo povezano višjo gledanost, saj gre v resnici za še eno nadpovprečno televizijsko produkcijo HBO, ki je že s prvo sezono navdušila kritike ter poleg drugih nagrad prejela tudi zlati globus in emmy. Serija je plod sodelovanja avtorice literarne sage *Southern Vampire Mysteries* Charlaine Harris in scenarista Alana Balla, ki je za HBO pred leti ustvaril izvirno črno komedijo o pogrebniški družini *Pod rušo* (Six Feet Under, 2000–2005). Ball je po izteku serije *Pod rušo* iskal novo snov za ekranizacijo in pri tem v knjigarni naključno naletel na knjigo Harrisove *Dead Until Dark*. Pilot, ki ga je po posvetovanju z avtorico romanov spisal, posnel in sproduciral sam, je bil končan sredi leta 2007. Doslej so posneli tri sezone po 12 delov, v katerih poleg Paquinove v glavnih vlogah igrajo Stephen Moyer, Ryan Kwanten, Sam Trammell in Rutina Wesley, HBO pa je prvi dve sezoni predvajal v letih 2008 in 2009, tretja bo sledila letošnje poletje. Potrjeno je tudi snemanje četrte sezone.

Prava kri, ki jo kot rdeča nit povezuje ljubezenska zveza med telepatsko, a polnokrvno človeško natakario Sookie (Paquin) in po človeškem življenju hlepečem vampirju Billu (Moyer), se od ostalih ameriških vampirskih serij loči predvsem v tem, da ji je uspelo najti način, kako navdušiti tudi tiste gledalce,

ki so prerasli puberteto. Tega ustvarjalci serije ne dosejajo samo z režijo, s fotografijo in z glasbo, ki je z bluesovskim melosom pisana na kožo južnjaškemu okolju, v katerem se odvija, temveč tudi z zgodbo. Scenarij temelji na izhodišču, da je nadnaravno, v katerega spadajo vampirji, metamorfi in telepati, sprejemljivo, zato je v svetu, v katerega je postavljeno dogajanje, sprejemljiv tudi obstoj tovrstnih bitij. S takšno tezo je v *Pravi krvi* že na začetku izključen tipični boj dobrega proti zlemu (z izjemo manjših in kasneje tudi večjih »rasnih« nestrpnosti oziroma sporov med dvema različnima živalskima vrstama), obenem pa je omogočen prostor za raziskovanje človeško-vampirskih odnosov. Vampirji in ljudje v malem mestu Bon Temps na jugu ZDA bivajo v odprtem sožitju, ki ga je omogočilo odkritje sintetične krvi, s katero vampirji lahko preživijo, ne da bi uživali človeško. In če je umetna kri vampirjem omogočila integracijo v človeško družbo, je ljudem integracija vampirjev oziroma njihove krvi ponudila svojevrstno omamo v obliki viagri in heroinu podobnega narkotika V. Medtem ko je ta likom v seriji dal nov užitek, pa je nenavadna kombinacija učinkov ustvarjalcem serije na drugi strani dala priložnost za snemanje dokaj eksplicitnih sadomazohističnih (in) seksualnih prizorov, ki so *Pravi krvi* dali svojevrsten pečat in kmalu postali obvezen del njene ponudbe.





Being Human

Da smo v koraku s časom oziroma z željami televizijskih gledalcev tudi na drugi strani Atlantika, dokazujejo Britanci oziroma BBC 3, ki je leta 2008 na malih zaslonih predstavil serijo *Being Human* (2008–). Po pilotu je TV mreža spremenila večino igralske zasedbe, njihova radikalna odločitev pa se je izkazala za pravilno, saj bo serija po dveh sezonah kmalu dočakala še tretjo. Ne samo to, poleg obetajoče prihodnosti na BBC-ju *Being Human* čaka paralelna prihodnost v Ameriki, saj jo bo v različici, prirejeni za domačo publiko, predvajal tudi tamkajšnji televizijski program Syfy.

V NASPROTJU S SORODNIMI VAMPIRSKIMI OZIROMA NADNARAVNIMI SERIJAMI V ZDA NA BBC-JU BOLJ KOT NA VIZUALNO PODOBO IN POSEBNE UČINKE STAVIJO NA RAZVOJ ZGODBE IN LIKOV TER NA DRUŽBENO AKTUALNOST, KI JO USPEŠNO UMEŠČAJO V POSAMEZNE EPIZODE OSEMDELNIH SEZON. Serija o mladih sostanovalcih – vampirju Mitchellu (Aidan Turner), volkodlaku Owenu (Russell Tovey) in ženskem duhu Annie (Lenora Crichtlow) – ki se poskušajo čim manj nasilno izključiti iz družbe nadnaravnih bitij in čim bolj uspešno vključiti v družbo ljudi, je namreč predvsem serija o človeškem ter o vsem dobrem in slabem, kar človeštvo v današnjem času prinaša s sabo. V eni od epizod nadaljevanka tako poleg mladostniškega nasilja in nestrpnosti na primer problematizira celo pedofilijo, pa tudi prehitro sklepanje in obsodbe, h katerim se iz strahu zatekajo ljudje. Kljub vsemu omenjenemu nadaljevanka, ki uspešno niha med humorjem in dramo, ne pozablja na to, da gre še vedno za serijo o nadnaravnem. Pri tem v nasprotju

z ameriški produkcijami ne zanemarija praktičnega vidika zapletov, kar pomeni, da skuša – čeprav gre za znanstveno fantastiko – na dogajanje vseeno gledati čim bolj realistično, na odnose pa čim manj melodramatično. Če realni vidik serije daje prednost drami, pa nadnaravni del bolj kot splošno znanim lastnostim vampirjev, ki se v *Being Human* od ostalih ločijo po tem, da lahko preživijo tudi na dnevni svetlobi in brez človeške krvi, ter volkodlakom, ki so tu za vampirje le prezira vredna živalska vrsta, daje prednost lastnostim duhov in interpretaciji smrti. Ta v seriji ni predstavljena kot nekaj pozitivnega, temveč predvsem kot nekaj, česar se je treba bati. Tako na primer Annie, potem ko izpolni vse, kar jo je ločevalo od posmrtnega življenja, končno pride do težko pričakovanega prehoda v onstranstvo, na vprašanje, ali jo tam čaka nekaj dobrega ali kaj drugega, odgovori, da najverjetneje kaj drugega. Ko bi bilo treba odpreti vrata na drugo stran, pa se odloči, da bo raje ostala med živimi.





Moonlight in Vampirski dnevnik

Prava kri ni edina vampirska serija, ki je nastala v zadnjem obdobju v Ameriki. Še istega leta je bila na TV mreži CBS premierno predstavljena nanizanka kratkega diha *Moonlight* (2007–2008) o vampirskem zasebnem detektivu (Alex O'Loughlin), ki se zaljubi v nevampirsko žensko (Sophia Myles). Čeprav je *Moonlight* pred zaslone z vsakim delom v povprečju privabil 7,57 milijona gledalcev, je serijo, potem ko je prejela vrsto negativnih kritik tako za scenarij kot za igro, na čakanje konec leta 2007 najprej postavila stavka ameriških scenaristov, po koncu stavke in štirih novih delih pa je CBS naposled sporočil, da so jo prenehali snemati.

Dve leti pozneje so se na TV mreži CW pojavili še *Vampirski dnevnik* (The Vampire Diaries, 2009–), ki jih je ustvaril Kevin Williamson, posneti pa so po istoimenski literarni sagi pisatelja L. J. Smitha. Serija s srednješolskimi junaki ter scenarijem o dobrem in slabem vampirskem bratu (Paul Wesley, Ian Somerhalder) in o umrljivem dekletu (Nina Dobrev), ki je razpeto med njiju, seveda stavi na mlajšo populacijo. Zanimivo je, da nad snemanjem nanizanke sprva ni bil navdušen niti sam avtor, saj se mu je zdela preveč podobna drugim vampirskim produkcijam, a najstniška publika je hvaležna in množična, zato so *Vampirski dnevnik* kljub neizvirnosti postali najbolj gledana produkcija med nadaljevalkami, ki jih je producirala omenjena televizija. Serija bo letos sklenila prvo sezono, ki bo imela 22 delov, televizija pa je že potrdila snemanje druge sezone, kar pomeni, da bodo gledalci na-

slednje leto, če štejemo še *Pravo kri* in *Being Human*, poleg visokoproračunskih nadnaravnih spektaklov v kinematografih vsaj še eno leto lahko spremljali najmanj tri nanizanke z vampirsko vsebino.

Napoved: V eni od prihodnjih števil *Ekrana* bomo v rubriki *Kaliber 50* objavili nepozabne vampirske filme.



Mala rubrika groze

Filmi, ki grizejo - sveža kri, nesmrtni klasiki in pozabljeni izdelki z nepotečenim rokom trajanja

Tomaž Horvat in Miha Mehtsun

Zona mrtvih

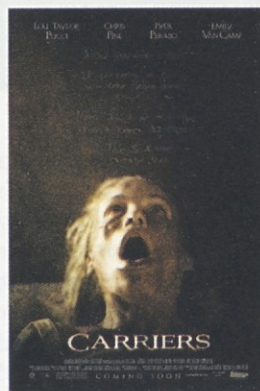
Po dolgem pohodu po festivalih se je na DVD-ju končno znašla razpita *Zona mrtvih* (Zone of the Dead, 2009, Milan Konević, Milan Todorović), prvi zombijeveski film s prostora bivše Jugoslavije, ki so ga za to priložnost preimenovali v *Apocalypse of the Dead*. Že ko se je pred nekaj leti na internetu pojavil predstaviten trailer, je med ljubitelji žanra završalo, ko pa so se srbski producenti povezali z italijanskimi in s španskimi ter za glavno vlogo priskrbeli Kena Foreeja iz *Zore živih mrtvecev* (Dawn of the Dead, 1978, George A. Romero), so pričakovanja postala izjemno visoka. Izkazalo se je, da previsoka, saj se je avtorjema v prvenec prikradla enostavno preveč napak. Scenarij je neizviren in prerešetan z luknjami, igra je z izjemo veterana Foreeja porazna, k čemur svoje doda tudi »angleština« srbskega dela ekipe, režija je nerodna, še posebej pri akcijskih prizorih, celoten videz pa dokaj ubog. Vse to bi najbolj zagrizeni fani nemrtvih kreature še požrli, če filma ne bi jemali presno. Predvsem pa odpove v ključni postavki. Prizori z zombiji namreč kljub vrhunski maski mojstra Miroslava Lakobrije, ki ne skopari z umetno krvjo, črevesjem in ostalimi dobrotami, niso vznemirljivi, poskočna in begajoča kamera pa naredi več škode kot koristi. Med zanimivejšimi trenutki velja izpostaviti likvidacijo zombija s harpuno in zaključni množični prizor. Pomanjkljivostim navkljub pa je ogled obvezen zaradi zgodovinske pomembnosti filma, za napovedano nadaljevanje pa srčno upamo, da bo bolj sočno in začinjeno!

Prenašalci

Če ste mnenja, da je nova gripa mačji kašelj, ste ravno pravi pacienti za *Prenašalce* (Carriers, 2009, Alex in David Pastor). Svoj prvenec sta španska brata posnela v ZDA za zdaj že ugasli Paramount Vantage, ki jima je omogočil sodelovanje z imeni, kot so direktor fotografije Benoît Debie (*Nepovratno* [Irréversible, 2002, Gaspar Noé], Vinyan), montažer Craig McKay (*Ko jagenjčki obmolknejo* [The Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme]) in masker Stephan Dupuis (oskar za *Muho* [The Fly, 1986, David Cronenberg]). V poplavi filmov, ki se ukvarjajo s smrtonosnimi epidemijami apokaliptičnih razsežnosti, *Prenašalci* kot svojevrstni amalgam drame, grozljivke in

road movieja izstopajo z odlično zgodbo in morečim vzdušjem, ki ne popusti do konca. Pri spremljanju potovanja dveh bratov in njihovih spremljevalk skozi opustelo Ameriko še posebej navduši fotografija, ki v kombinaciji z učinkovito režijo poskrbi, da prostrane, s soncem obsijane pokrajine in gledalcu vzbujajo tesnobo in občutek prežee nevarnosti. Neimenovana bolezen ljudi ne spremeni v pobežljane zombije, ki smo

se jih že malce prenajedli, pač pa povzroča počasno in bolečo smrt. Zaradi nevarnosti okužbe in vsesplošnega pomanjkanja so redki preživeli drug drugemu največja grožnja in le vprašanje časa je, kdaj bodo tudi med četrterico protagonistov popustile krhajoče se vezi. Zaradi izdelanih likov in realističnega pristopa *Prenašalci* pustijo veliko globlji vtis kot večina podobnih filmov (na misel pride razpita, a znatno šibkejša *Cesta* [The Road, 2009,



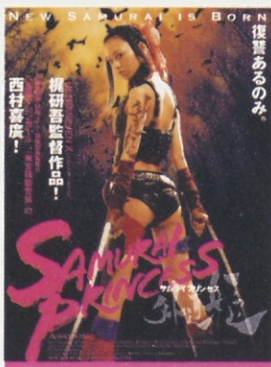
John Hillcoat]) in predstavljajo dobrodošel oddih od bliskovite akcije in gejzirov krvi, ki skušajo prepogosto prikriti pomanjkanje idej.

Samurajska princesa

Japonski mojster posebnih učinkov Yoshihiro Nishimura je že s sodelovanjem pri filmih, kot sta *Meatball Machine* (2005, Yūdai Yamaguchi) in *Machine Girl* (Kataude mashin gāru, 2008, Noboru Iguchi), pokazal izjemno domiselnost in talent, ugled pa je še okreplil z režijo izvstne groteske *Tokyo Gore Police* (Tōkyō zankoku keisatsu, 2008). Scenarist slednjega je postal režiser *Samurajske princese* (Samurai purinsesu: Gedō-hime, 2009, Kengo Kaji), Nishimura pa je poleg skrbi za posebne učinke nase prevzel tudi producentske obveznosti.

Nizkemu proračunu primerno je film večinoma posnet v gozdu z digitalno kamero, pa tudi režija je mestoma okorna. A komu mar, če pa že pred uvodno špico naša junakinja, ki jo igra porno zvezdnica Aino Kishi, z mečem razseka razbojnika na kose, ki padejo naravnost v lonec, iz katerega dá jesti

njegovim pajdašem, preden edemu od njih pri živem telesu odstrani možgane, iz njih dobesedno iztisne informacije in mu jih nato stlači nazaj v glavo, v drugega pa zaluča lastni



dojki, ki si ju prej odmontira in združi v eksplozivni projektil. Da škornjev na raketni pogon, ki ji omogočajo neslutene karatejske akrobacije, niti ne omenjamo! Bizarni zaplet, ki med drugim vsebuje mehansko maščevalko z enajstimi dušami, zgodovinske kostume, v krzno oblečene mobitele, minomete, motorne žage, podivjane kiborge, norega znanstvenika in električno kitaro v vlogi smrtonosnega orožja, je odlična podlaga za nizanje osupljivih prizorov, ki s svojo energijo in z igrivostjo spominjajo na najboljše Tromine izdelke, norčije mladega Petra Jacksona in najdrznejše pogruntavščine Davida Cronenberga, seveda z nepogrešljivim dodatkom avtohtone japonske odštekčnosti. Konjska doza sveže krvi, ki jo je rahlo upehani žanr grozljivke hudo potreboval!

Karneval duš

Carnival of Souls (1962, Herk Harvey) je še en kultni klasik, ki temelji bolj na suspenzu kot na eksplicitnejših žanrskih elementih. K temu prispeva tudi izrazito nizkoprorračunsko vzdušje, ki ga Herk Harvey, sicer režiser izobraževalnih filmov, odlično izkoristi. Film je posnel za borih 30 jurjev – že takrat mikro proračunom – z ekipo petih ljudi in neznanimi igralci v le treh tednih. Čeprav je bil namenjen za distribucijo kot B-film, je z leti dobil status zanemarnega kulta, katerega slava počasi,



a vztrajno narašča. Zanimivo, zgodila se mu je podobna usoda kot še enemu B-klasiku iz 60-ih, ki je močno prerasel prvotne okvirje, *Noči živih mrtvecev* (*Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero), in sicer so mu avtorji in distributerji pozabili dodati avtorsko zaščito, zato je film v javni domeni. Fabula nekoliko spominja na podaljšano verzijo kake zgodbe tedaj zelo popularne *Zone somraka* (*Twilight Zone*, 1959–1964). Nič čudnega, osnovni zaplet filma je podoben pripovedi Ambrose Bierca (1842–1914) *An Occurrence at Owl Creek Bridge* in istomenskemu delu *Zone somraka*. Tokrat je v ospredju mlada organistka Mary (Candace Hilligoss), ki s prijateljicima doživi prometno nesrečo, v kateri edina misteriozno preživi. Medtem ko nadaljuje svojo pot v Salt Lake City, kjer jo čaka nova služba cerkvene organistke, začne ob poti opazovati zlovesčico figuro neznanega moškega,

ki kmalu celo nadomesti njen odsev v ogledalih, moškega pa začne videvati tudi izven ogledal in odsevov. Dodatno jo prestraši dejstvo, da ga ne vidi nihče drug kot le ona, kar se stopnjuje vse do zastrašujočega spoznanja, da tudi nje same nihče ne vidi, kot da je preprosto ni. Sledi Maryjino kolebanje med dejanskim, živim svetom in čudnim svetom tega moškega, oz. svetom mrtvih, dokler ob igranju demonske melodije na cerkvene orgle ne pade v dramatičen trans, ko se ji začnejo prikazovati še zlovesčiči duhovi. Ti jo začnejo zasledovati, Mary krčevito pobegne, meja med realnim in surrealnim pa se vse bolj krha ... Močno obžalujemo, da se Herk Harvey ni resneje lotil filmske kariere.

Kdo lahko ubije otroka?

Film spada med šokantnejše izdelke divjih 70-ih, še posebej za evropsko kinematografijo. Čeprav je za različne trge izšel pod več imeni (*Island of Death*, *Death is Child's Play*, *Los niños*, *Lucifer's Curse*, *Trapped*, *Killer's Playground*), kot se je spodobilo za to eksploatacijsko ero, je postal znan predvsem kot



Who Can Kill a Child? (¿Quién puede matar a un niño?, 1976, Narciso Ibáñez Serrador). Pod tem imenom se bohota tudi v zadnji DVD-izdaji. Serrador, ki izhaja iz Argentine, je večinoma ustvarjal v Španiji in je bolj znan kot TV-režiser.

A njegov *Kdo lahko ubije otroka?* je pravi biser kulturne kinematografije, mogoče je bolj mračni triler kot grozljivka, ki podžanr morilskih otrok pripelje na čisto novo motečo raven.

Ko se mlajši angleški par odpravi na oddih na idiličen otok blizu španske obale, kmalu ugotovi, da je otok naseljen zgolj z otroci. A to ni vesela družina, ki raja ob odsotnosti staršev tipa *Ključka* (Hook, 1991, Steven Spielberg), niti razdeljena med dobre in slabe kot v kulturnem romanu *Gospodar muh* Williama Goldinga in istoimenskem filmu (*Lord of the Flies*, 1963, Peter Brook), njihov sprejem je izjemno hladen, pogledi so odmaknjeni in zlovesčiči, hihitanje grozeče in psihotično. Še posebej, ko med navijanjem in vsesplošnim veseljem zvežejo nekega starca in ga uporabijo za igro piñate. Zadržujejo se v skupinah, delujejo kot množica brez izstopajočih posameznikov. Čeprav učinkovita in minimalistična naracija filma nikoli ne pojasni razlogov, je videti, kot da je otroke obsedla zla sila ali nalezljiva norost. Pravo naravo otoka in njegovih prebivalcev mladi par spoznava postopoma z odličnim stopnjevanjem suspenza in nelagodnosti, ki doživi vrhunec v finalnem obračunu in zelo mračnem koncu. Otroci pravzaprav predstavljajo neke vrste elementarno, popolnoma nenadzorovano silo, ki spominja na Hitchcockove *Ptiče* (*The Birds*, 1963). A ker so to otroci, je ta toliko strašljivejša in močnejša, saj – le kdo lahko ubije otroka?

Kdo oskarja za glasbo letos ni dobil, pa bi ga moral

Miroslav Akrapović

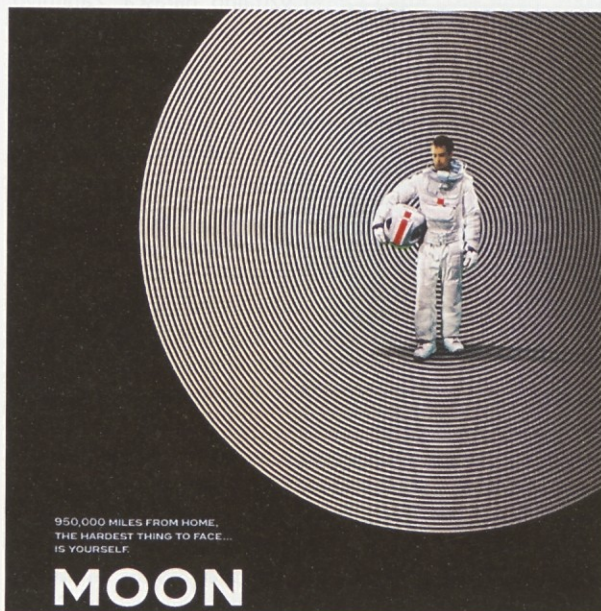
Oskar za glasbo je v vseh svojih 75-ih letih ohranil osnovno načelo za nominacije in seveda za obrazložitev končnega zmagovalca, ki se glasi; »oskar za najboljšo originalno glasbo se podeljuje za glasbo v obliki dramskega skladanja, ki je napisano posebej za film s strani skladatelja«. Ni kaj za dodati? Ali pač. Nekaj let vmes so ločeno nagrajevali izvirne in prirejene glasbene podlage za film, kot tudi ločeno glasbene avize za komedije in drame. Toda zadnjih deset let podeljujejo le dva oskarja v glasbeni kategoriji – za najboljšo izvirno glasbo in najboljšo izvirno pesem.

Tudi tokrat smo bili priča podelitvi oskarjev brez pretresov in razburjanja, oskar za izvirno pesem je romal k Ryanu Binghamu in T Bone Burnettu, avtorjema vodilnega songa *The Weary Kind* iz filma *Crazy Heart* ter Michaelu Giacchinu za izvirno glasbeno podlago filma *V višave*.

Zunaj konkurence za nagrado pa so ostali nekateri soundtracki za film ali pesmi, ki vzamejo poslušalcu dah, tudi če ni videl filma. Recimo neoklasična glasba za film *Moon* (2009, Duncan Jones), Cave & Ellisova liturgija za klavir in violino iz filmov *Jesse James in strahopetni Robert Ford* (The Assassination Of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew Dominik) in *The Road* (2009, John Hillcoat) ali pa zbirka zimzelenih skladb za film *Snemanje v Palermu* (Palermo Shooting, 2008, Wim Wenders). Akademija, ki jo letos še posebej hvalijo, saj je pomladila svoje članstvo, ki naj bi bilo kot takšno še bolj dovtetno za spreminjanje ustoličenih dogem in praks, ni opazila oziroma slišala omenjenih glasbeno-filmskih predložkov.

Zadnjih nekaj let je eno vodilnih imen v svetu skladanja filmske zvočne kulise zagotovo Clint Mansell. Desetletja nazaj je Clint zaslovel kot frontman skupine Pop Will Eat Itself, ki je v osemdesetih predstavljala atrakcijo že s svojim imenom. Prav ta besedna igra bo v devetdesetih nakazovala smeri propada hiperprodukcijnsko naravnane pop glasbe, toda to je zgodba za kdaj drugič. Kajti kariera skupine Pop Will Eat Itself ni niti najmanj primerljiva s tisto Clinta Mansella. Ta 46-letni gospod iz Coventryja je zaslovel s soundtrackom za film *Rekvijem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000,

Darren Aronofsky). Točneje, zaslovel je predvsem s skladbo *Lux Aeterna*, ki je prek spletnih portalov doživela milijonske »oglede« in kopiranje. Še pred tem je Mansell v svojih klasično naravnanih skladbah za filme sodeloval z imeni, kot so Aphex Twin, Roni Size in Orbital, kar je njegovim instrumentalnim predlogam prineslo prepotrebno ambientalno, fikcijsko širino. Uspeh je ponovil z naslednjim filmom Aronofskyja *Fontana življenja* (The Fountain, 2006). Toda njegovo zadnje delo presega monumentalnost vsega doslej. Za film *Moon*, režijski prvenec Bowiejevega sina, je Mansell filmsko zgodbo samote zvočno obarval v sodobni ambientalni rekviev. Nič kaj pretresljivo in pričakovano klavstrofobično, temveč nežno, kaotično in izjemno pestro. Skladba *Welcome To Lunar Industries* pa sodi med monumentalna glasbena dela za film in režijo.



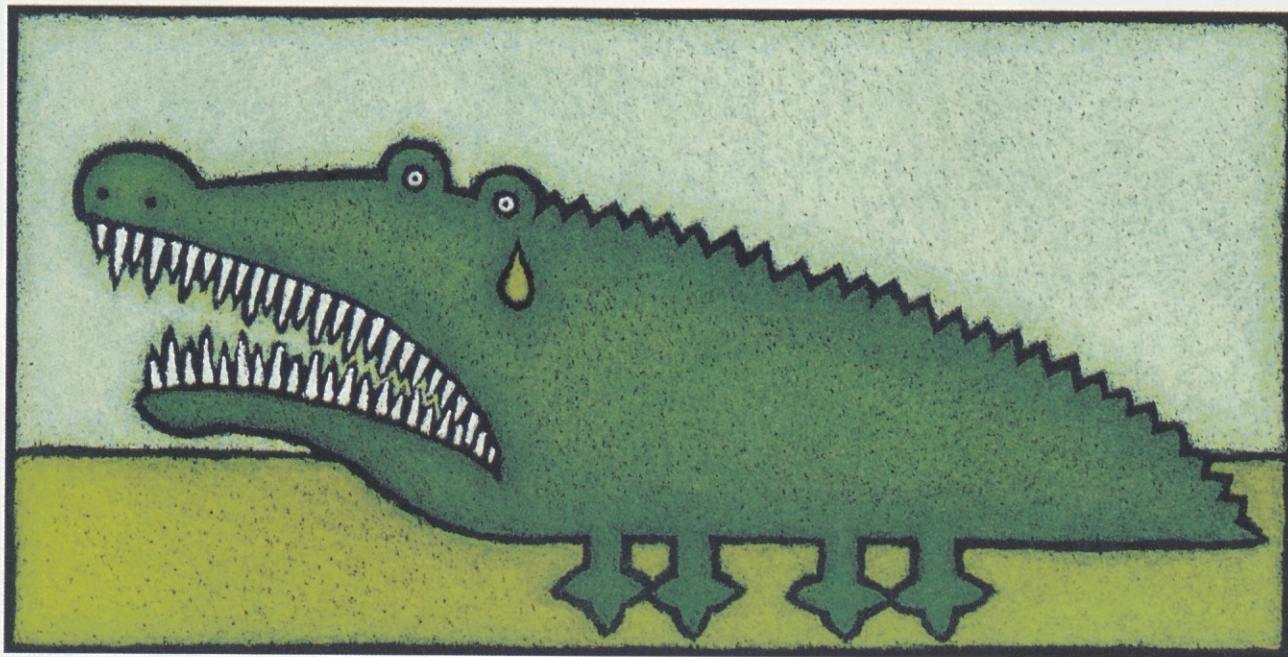


NICK CAVE in WARREN ELLIS

Nobenega filma ni, ki ga režiser Wim Wenders ne bi poslal v našo gledalsko analizo, pa nam pri tem ne bi ostala v trajnem spominu tudi njegova glasbena kulisa. Glasbena kulisa, ki je za Wendersa prav tako pomembna, kot so scenarij, režija in igralska zasedba. Zadnji v plejadi vrhunskih filmskih soundtrackov je avizo za film *Snemanje v Palermu*. Pravzaprav je glasbena izbira lahko izbira glavnega junaka, ki mu najboljšo družbo dela glasba iz slušalk. O gospodiču Finnu, ki se iz Düsseldorfa preseli v Palermo, ne bom razglabljal, lahko pa povem, da je na ploščku *Palermo Shooting OST* zbrana dobra ekipa glasbenih izvajalcev. Kompilacijo odpirajo stari Wendersov znanec Nick Cave in njegovi Grinderman s skladbo *Song For Frank*. Režiser ni ničesar prepustil naključju, impresivni niz izvajalcev se nadaljuje s skupinami Portishead, Calexico, The Velvet Underground in z italijanskim popzvezdnikom Fabrizioom De Andréjem ter šansonjerko Roso Balistrieri. Toda za razumevanje glasbene izbire si bo treba najprej ogledati filmsko zgodbo.

Legenda pravi, da je Nick Cave med pisanjem svojega zadnjega romana *The Death Of Bunny Munro* (2009) razmišljal o zvočnem sporočilu, ki bi pospremila javno branje romana. To glasbeno delo naj bi predstavljalo nekakšen »soundtrack« knjižice. Ni mu bilo treba dolgo premišljevat, saj se je v zadnjem desetletju nabralo kar nekaj instrumentalnih skladb, ki bi lahko dopolnile marsikatero njegovo knjigo ali vizualno delo. Tako je premierno branje omenjenega romana pospremila glasba, ki sta jo skupaj ustvarila Nick Cave in njegov

zvesti spremljevalec Warren Ellis iz skupine The Bad Seeds. Gre za skladbe, ki so pospremile avstralski road western *Jesse James in strahopetni Robert Ford*. Odzivi so bili navdušujoči in ne preseneča dejstvo, da je založnik Mute dvojcu Cave-Ellis predlagal, naj svoje skladateljske dovršenosti izdada tudi na uradnem ploščku. Tako je nastal dvojni album *White Lunar*. Album priporočam ne le Caveovim privržencem, temveč tudi vsem tistim, ki jim filmska glasba ni tuja. Gre namreč za veličastno delo filmske glasbe, ki poleg znanih projektov prinaša tudi glasbo za dokumentarna filma *The English Surgeon* (2007, Geoffrey Smith) in *The Girls Of Phnom Penh* (2009, Matthew Watson). Aranžersko se umetnika gibljeta v malih nočnih simfonijah za klavir in violino, ki jih prepletata s subtilnostjo narave in notranjo človeško kaotičnostjo. Tovrstno ustvarjalno formulo avtorja še bolj poglobljata v glasbi za postapokaliptični film *The Road*. V nekaj več kot 45 minutah se zvočno sekvencira vsa praznina in nemoč človeštva, ki ga postavi na rob preživetja lasten odnos do planeta, do sveta, do svojega življenja. Planet, ki je preživel nuklearno grozo, zlepa ni zmožen toliko sočutja in normalnih čustvovanj, koliko ga Cave & Ellisova glasba pričara s svojim pianom in z violinskimi aranžmaji. Od popolne nevroze v skladbi *The Cannibals*, pa vse do bolečine v žalostni elegiji *The Mother in The House*. Ker je film v ameriških kinih štartal šele januarja letos, še obstaja možnost, da ga »ta mlada« Akademija nominira za oskarje 2011. In ob tem obrne novo poglavje v iskanju in promoviranju »svežih« filmsko-glasbenih obrazov ...



Kako je Lila Prap s svojimi ilustracijami osvojila Japonsko Filmska zgodba o uspehu

Matjaž Brulc

Ilustratorki in mladinski pisateljici Lilijani Praprotnik Zupančič (1955) – sicer daleč bolj prepoznavni pod umetniškim imenom Lila Prap – je s svojim delom uspelo sprebrniti ustaljeno karieristično šablono slovenskega kulturnika. Če za slednjega ponavadi velja, da šele uspehu na tujem pritiče ustrezno priznanje doma, se zdi, da Lilin primer logiko vsaj do neke mere obrača na glavo. Spričo nagrad in priznanj, ki jih je za ilustracije oziroma knjige v zadnjem desetletju in pol prejela na domačem terenu, se njena zgodba o mednarodnem uspehu bere tudi kot potrditev umestnih odločitev domačih žirantov, ki so prepoznali kvaliteto tistega, kar je danes *registered trademark*, posledično pa seveda tudi ustrezno velik globalni biznis. Ravno v povezavi s slednjim se lahko zgodba v Celju bivaajoče ilustratorke bere še kako drugače. Dokumentarec z naslovom *LilaPrap*® (2009) režiserja in snemalca Aleša Šege skuša po napovedi sodeč detektirati enega teh nivojev: avtorjev izdelek naj bi tako napeljeval tudi k »razmisleku o paradoksu med intimno umetnostjo in njenimi pojavnimi oblikami v potrošniški družbi.«

Film *LilaPrap*® je bil prvič javno predvajan lani decembra v Muzeju novejšje zgodovine v Celju; nekaj ponovitev je bilo moč videti tudi v celjskem kinu Metropol, in sicer v času trajanja multimedijske razstave ilustratorkinih del, ki so jo pripravili februarja v tamkajšnji Galeriji sodobne umetnosti. Slabo uro trajajoč dokumentarec, katerega scenarij je napisala Tanja Roženberger Šega, glasbo zanj pa Gašper Piano, gledalca prvenstveno vodi k dvema različnima svetovoma, katerih presečišče je seveda delo Lile Prap: prvega najdemo v Šmarjeti pri Celju, kjer avtorica živi in ustvarja, drugi se nahaja na daljnem Japonskem, natančneje v Tokiu, kjer ima sedež medijska korporacija NHK Enterprises. Pred nekaj leti so namreč njihovi producenti na knjižnem sejmu v Bologni odkrili ilustracije Lile Prap, ki je tedaj knjige za otroke izdajala pri ljubljanski Mladinski knjigi. Izstopajoči značaj avtoričinega dela, ki se ne uklanja trendovskim zahtevam produkcije knjig za otroke, prinaša pa svojevrstno likovno svežino in tudi humor, je navdušil in prepričal Japonce, da so zasnovali blagovno znamko, ki ne skriva pretenzij po objemu globalnega trga. Investicija

v pester assortiman medijskih oziroma knjižnih in še kakšnih izdelkov je Lila Prap suvereno naplavila na mednarodni oder – njene knjige so bile izdane že v več kot tridesetih državah sveta (število prodanih izvodov se samo na Japonskem giblje pri številki 70.000); dodatno pa lahko trdimo, da se zaradi avtoričinega uspeha dviguje tudi simbolni kapital slovenske ilustracije kot take. Seveda ne gre pozabiti niti promocije dežele naše – pomenljiv detalj razkriva prizor v dokumentarcu, posnet v neki dobro založeni japonski trgovini za malčke: na embalaži nekaterih izdelkov blagovne znamke Lile Prap se dejansko pojavlja s puščico opremljeni zemljevid našega konca sveta ...

Lila Prap, po izobrazbi arhitektka, se je po zaključenem šolanju udejstvovala v mnogoterih poklicih – bila je arhitektka, grafična oblikovalka, učiteljica, karikatunistka ... Ob koncu osemdesetih let je pridobila status svobodne umetnice na področjih literarnega in likovnega ustvarjanja. Prva knjiga z njenimi ilustracijami, *Zgodbe in nezgodbe*, je izšla leta 1993. Od srede devetdesetih let je ustvarila številne gledališke in plesne predstave ter lutkovne igre, namenjene najmlajšim, ter vseskozi objavljala v revijah za otroke. Ukvarjala se je tudi s satiro. *Zgodbam in nezgodbam* je sledilo več knjižnih projektov v sodelovanju z drugimi avtorji; prva knjiga, za katero je prispevala tako besedila kot ilustracije, je izšla leta 2000 (*Živalske uspavanke*), dve leti kasneje pa znamenita slikanica *Zakaj*, s katero je Lila Prap doživela tudi največji mednarodni uspeh – po njej so na Japonskem leta 2008 posneli 26 delov risane serije, ki si jih je bilo moč ogledati tudi na celjski razstavi. Do sedaj je avtorica izdala oziroma sodelovala pri najmanj ducatu knjig; njene ilustracije so bile predstavljene na številnih razstavah doma in na tujem – njeno zadnjo razstavo pri nas je bilo moč videti marca v ljubljanski galeriji P74.

Dokumentarni film o Lili Prap se zgošča predvsem okoli zgodbe avtoričinega uspeha na Japonskem, pri čemer skuša film orisati tako rojstvo kot udejanjanje tega procesa. Film je zastavljen kot kolaž intervjujev, katerega enakomerni tok prekinjajo krajši odlomki iz risank in drugih oddaj, posnetki ilustracij ali pač avtorica, ki jo v krajših sekvencah spremljamo ob poslovnih obveznostih, kot so knjižni sejmi, obiski malčkov in predavanja. Govorci v intervjujih pojasnjujejo poslovne in tudi bolj zasebne izkušnje z avtorico ali z njenim delom; povečini gre za profesionalce iz različnih vej kreativne industrije oziroma knjigotrštva, tako iz Japonske kot iz Slovenije. Način njihovega rezoniranja v filmu je pričakovano in mestoma postaja celo uradniško suhoparen; njihov ritem pa na presenetljiv način razbijajo kadri z avtorico, ki ostaja središče filma in jo največkrat srečujemo v njenem domačem okolju. Njena sproščena in iskrena drža se ne preizkuša v všečnem koketiranju z gledalcem, je predvsem skromna in neposredna, morda nekoliko zbadljiva, mestoma je zaslutiti celo nekakšno naveličanost. Ob gledanju filma se je težko znebiti občutka, da ji je vse to celo malček odveč, da gre skratka za osebnost, ki bolj kot v soju žarometov uživa med ustvarjanjem v svojem podstrešnem ateljeju.



Film učinkuje kot razširjeni portret avtorice, pri čemer so v ospredju še zlasti njeni odzivi oziroma komentarji na dogajanje. Čeravno mestoma spregovori tudi o začetkih in o iskanju same sebe, so se avtorji filma izognili tako pretirani biografski faktografiji kot tudi podrobnejši analizi njenega dela. Še zlasti zanimiv del je tisti, ki je posnet na Japonskem, saj lahko gledalec zlahka zasluži domet korporacijskega aparata, ki stoji za omenjeno blagovno znamko in njeno komercializacijo. Dejstvo je, da je japonski trg za otroke zasičen s tovrstnimi produkti, vendar pa delu Lile Prap – seveda tudi zaradi uspešnih promocijskih strategij – uspeva preboj med najbolj iskane izdelke na tamkajšnjem tržišču. In zdi se, da avtorica vse to prenaša nad vse stoično.

V kontekstu dokumentarca (in tudi nasploh) še bolj kot avtoričino vrhunsko delo fascinira njen skorajda pravljici uspeh. Oziroma vse tisto, kar le-ta pomeni v mednarodnem okolju. Lila Prap oziroma njeno delo tako posredno ilustrira prepad med uspehom, kakršnega poznamo v neprimerno manjšem domačem okolju, ter tistega, ki vlada zunaj; film iz prve roke servira podobo delovanja velike medijske industrije kot tudi način razmišljanja, ki ji vlada. In v tem segmentu se načenjajo številna vprašanja, zvedljiva na dinamiko primerjanja možnosti med majhnim in velikim ... Prav v tej perspektivi, da gre namreč za bržkone najodličnejšo ambasadorico slovenske kulture v tujini, pa lahko iščemo paradoks dela Lile Prap, omenjen v uvodu.

Dokumentarec *LilaPrap** (50', 2009, režija Aleš Šega) je bil predvajan kot dokumentarec meseca 28. marca 2010 na 1. programu TV Slovenija.

Jezus Kristus odrešenik

Propadla turneja Klause Kinskega na DVD-ju

Matic Majcen



Slovenski filmski trg je v velikem loku zaobšlo še eno filmsko delo, ki bi se vsaj za trenutek moralo ustaviti tudi na sončni strani Alp, saj obravnava eno najbolj razvpitih poglavij v zgodovini sedme umetnosti. Govorimo o filmu *Jesus Christ Saviour* (Jesus Christus Erlöser, 2008, Peter Geyer), ki je po premieri na berlinskem filmskem festivalu leta 2008 doživel omejeno distribucijo v izbranih državah, s koncem leta 2009 pa je ta težko pričakovani dokument vendarle ugledal luč sveta tudi na DVD-nosilcu. Nekaj sekund tega gradiva je sicer že bilo prikazanega v odličnem dokumentarcu *Moj najljubši sovražnik* (Mein liebster Feind, 1999, Werner Herzog), a se ne po kakovosti ne po celovitosti izkušnje ne more primerjati z Geyerjevimi celovečercem.

Osvežimo spomin na širši kontekst dogodkov, ki jih film obravnava. Leta 1971 se je Klaus Kinski odpravil na veliko turnejo, na kateri je nameraval izvajati svoj performans, recitacijo lastnega, 30 strani dolgega besedila o Jezusu Kristusu. Ta samostojna predstava je premiero doživela 20. novembra istega leta v Berlinski Deutschlandhalle, kjer je igralca pričakala nekaj tisoč glava množica. Na projekt se je Kinski bojda pripravljaval celih 10 let, kar zgolj nakazuje veliko osebo in čustveno investicijo, ki jo je ta zanj predstavljal. To je bil tudi čas, ko je svoj pohod po odrh začel z Webbrom

z ironijo prežeti *Jezus Kristus Superstar*, ki se radikalno razlikuje od Kinskijevega resnobnega, *no-nonsense* pristopa k isti tematiki. Prav s to »kapljo čez rob«, ki ga je sodobni svet v igralčevem umu že tako ali tako predstavljal, je zasedel oder tistega novembrskega večera, ki ga film tudi pokriva. ČASOPISNI KRITIKI SO NJEGOV RECITAL RAZTRGALI IN OD NAČRTOVANE VELIKE TURNEJE STA SE SKUPAJ DEJANSKO ODVILA SAMO DVA DOGODKA, PO TEM BERLINSKEM ŠE EDEN TEDEN DNI KASNEJE, 27. NOVEMBRA V DÜSSELDORFU, NAKAR SO JO PRIREDITELJI ZARADI FINANČNIH TEŽAV ODPOVEDALI. Po besedah Wernerja Herzoga se je Kinski po tem velikem fasku prikazal v Peruju na snemanju filma *Aguirre, srd božji* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) in se je na presenečenje in v breme vse snemalne ekipe še naprej popolnoma identificiral z likom Jezusa, tako da je po prizorišču dejansko hodil kot božji odposlanec in se je bilo z njim izredno težko pogovarjati, ker je na vsako vprašanje praviloma odgovarjal kot užaljena, z nebeškim sijem obsijana figura, kar zagotovo (ob njegovem že nasploh težkem značaju) ni olajšalo izjemno zahtevnega, incidentov polnega snemanja filma na težavnih lokacijah sredi džungle. Herzog je po tej izkušnji izjavil, da bi bilo »sodelovanje z Marlonom Brandom verjetno pravi otroški vrtec v primerjavi s Kinskim.«



KAJ SE JE TOREJ ZGODILO TISTEGA VEČERA, 20. NOVEMBRA LETA 1971 TAKŠNEGA, DA JE PROJEKT, NAČRTOVAN Z ZDRAVIM ENTUZIAZMOM, NAENKRAT POTISNIL NJEGOVEGA USTVARIALCA KORAK BLIŽJE K NOROSTI IN OSEBNI NEURAVNOVEŠENOSTI, KI JE SKORAJ NATANKO DVE DESETLETJI KASNEJE TUDI KONČALA NJEGOVO ŽIVLJENJE? Nekaj je gotovo: na odgovor ni treba čakati dolgo. Že nekaj trenutkov zatem, ko Kinski stopi na oder in ga z besedami »išče se Jezus Kristus« tudi zavzame, se začnejo odvijati dramatični dogodki. Iz občinstva se začnejo slišati prvi posmehi, osamljeni aplavzi, vse bolj pa se stopnjuje tudi frekvenca raznih zmerljivk in glasnih opazk, ob katerih postaja Kinski z vsako minuto bolj iritiran in nepripravljen nadaljevati predstvo. Tukaj se obrestuje skrbno delo Petra Geyerja in sodelavcev pri restavraciji gradiva, sploh pri zvočnem zapisu, ki je tu bistvenega pomena in sedaj ujame in poudari vsak detajl v komuniciranju med izvajalcem in uporniško razpoloženim občinstvom.

Kinski le nekaj minut po začetku predstave nenedoma utihne, namesto poistovetenja z vlogo, v kateri v postmodernistični maniri preklaplja med privzetimi identitetami, pa se na njegovem obrazu začneja zarisovati blazen pogled, kot da bi se njegov um v sekundi popolnoma zgubil v nekem notranjem, od realnega sveta povsem odrezanem univerzumu. Ko se opazke in zmerljivke

stopnjujejo, začne tudi sam zmerjati občinstvo, na oder pa začnejo prihajati tudi prvi gledalci, ki zahtevajo mikrofona v svoje roke, da bi izrazili protest. Igralec ima vsega dovolj in zapusti oder, a se po nekaj minutah ponovno vrne in nadaljuje prekinjen recital, tokrat s hitrejšim diktatom, in zdi se, še bolj izolirano osredotočenostjo, s katero želi izključiti spektatorsko kuliso. Pripoved vse bolj pridobiva na ostrini in kmalu preide v pasažo, kjer začne ostro obsojati cerkveno institucijo z njenim praznovanjem ter vojno v Vietnamu, njegovi rezajoči očitki pa se sprevržejo v emfatično kričanje, z živjetostjo, ki daje videti, kot da ga bo kaj kmalu pripeljala na rob emocionalnega zloma. Od tu se konflikt samo še stopnjuje: občinstvo zahteva nazaj svoj denar za vstopnico, posamezniki vse bolj hodijo na oder in ga obtožujejo, da je fašist in psihopat, on pa jim odvrča, da so prašiči, bebci in idioti, ker ne sledijo Jezusovim naukom. Seveda ni nobena skrivnost, da tudi Kinski že od daleč ni ustrezal vzoru, katerega neupoštevanje je očital publiki, še toliko bolj fascinanten pa je njegov odreveneli, prazen pogled po tem, ko ga občinstvo obsuje z – treba je reči, dobro argumentiranimi – očitki o tem, da ni sam nič boljši. Za tiste trenutke se zdi, da kameri uspe ujeti trenutek njegove kariere, ko spozna svojo veliko zmoto, in se nanj vsuje vso breme nesmiselnosti in absurdnosti svojega nevzdržnega tostranskega življenja, pri tem pa je njegov ego prevelik, da bi svojo zmoto dejansko priznal in se, korak za korakom, umika v mentalno izolacijo.

V drugih virih je bilo večkrat rečeno, da je precej ljudi že od začetka prišlo na predstavo z namenom, da izsmeyi slavnega igralca, za Kinskega na drugi strani pa je, če se je tega zavedal ali ne, dogodek pred tako velikim občinstvom kvečjemu predstavljal zgolj še eno priložnost za razkazovanje svojega egocentričnega (egomaničnega, po Herzegovih besedah), koleričnega in mestoma nasilnega značaja. A dejstvo obstaja; čeprav je bil Klaus Kinski igralec (ki je sam po sebi poklic pretvarjanja, mimezisa), in to še izjemen za povrh, ga prav nihče ni nikoli mogel obtožiti, da v svojem početju ni bil pristen, pa čeprav je to nosilo s sabo ekstravertistične epizode, kot je bil *Jesus Christ Saviour*. **NJEGOVO IDENTIFICIRANJE Z JEZUSOM PRAV TAKO ŠE ZDALEČ NI BILO EDINO: KINSKI JE VEČKRAT PRIVZEL TAKŠNA UTELEŠENJA, ŠE PRED JEZUSOM SE JE IMEL ZA FRANÇOISA VILLONA, REVNEGA POETA, TUDI ZA DOSTOJEVSKJEVEGA IDIOTA, PROTI KONCU ŽIVLJENJA PA SE ZA PAGANINIJA, KATEREGA UPRIZORITEV NA FILMU JE WERNER HERZÖG, V ENI SVOJIH NAJBOLJ RACIONALNIH ODLOČITEV, ZAVRNIL.**

Na Geyerjev izdelek, ki privzame povsem neavtorski, reportažni pristop, gre prej gledati kot na dokument kot pa na dokumentarni film v polnem pomenu besede. In v kontekstu desetletja, ki je za nami in so ga v filmskem smislu dodobra zaznamovale inscenirane dokumentaristične filmske prakse Michaela Moora ali Sache Barona Cohena, prihaja *Jesus Christ Saviour* kot pravi artefakt, dokument iz nekega povsem drugega obdobja, in v končni fazi tudi filmski testament enega najbolj karizmatičnih igralcev 20. stoletja.

Bazin danes

Denis Valič

Od smrti Andréa Bazina (1918-1958) je minilo več kot petdeset let, le kakšno leto manj pa od prve knjižne izdaje izbora njegovih temeljnih besedil o filmu. In čeprav je Bazin umrl skoraj neposredno po nastopu tistega, kar danes poznamo kot moderni film, naše razumevanje slednjega ne bi bilo isto, če ne bi brali njegovih pronicljivih zapisov o filmu. Kljub izjemnemu prispevku tega francoskega filmskega aktivista in kritika (ne samo k razvoju filmske misli, temveč tudi filma samega), pa je njegovo razmišljanje o filmu v desetletjih po njegovi smrti doživelo neslavno usodo. V »post-bazinovski« dobi so se mnogi – od Annette Michelson, Briana Hendersona in Jamesa Royja MacBeana, do francoskih »separatistov«, kot je bil Gerard Goulan in člani skupine Cinéthique – posmehovali njegovi veri v realizem filmske podobe, njegovemu »naivnemu« zavračanju montaže, dejstvu, da je bila njegova filmska misel fragmentarna, skoraj impresionistična, da ni zmožal podati sintetične teorije filma ... A tudi to obdobje je za nami. Še več: **V ZADNJIH DVEH DESETLETJIH SMO BILI LAHKO CELO PRIČA VSE BOLJ POGOSTIM TEŽNJAM PO REAKTUALIZACIJI BAZINOVIH RAZMIŠLJANJ O FILMU. IN SICER TAKO V AKADEMSKEM SVETU KOT TUDI MED CINEASTI PRAKTIKI.**

A preden si te ogledamo, pogledjmo, kdo je bil pravzaprav Bazin in kakšna je bila njegova filmska misel.



Ta »skromni tovariš, ki je prezgodaj umrl, je tisti, ki je filmu podelil kraljevsko licenco, tako kot so pesniki v preteklosti kronali svoje kralje«. Tako je v predgovoru k prvi angleški izdaji njegovih razmišljanj o filmu zapisal veliki Jean Renoir in priznati je treba, da je v teh besedah veliko resnice. Brez pretiravanja namreč lahko zatrdimo, da je bil prav Bazin tisti mislec, ki je filmu podelil tako ugled umetniške forme kot tudi ugled objekta znanstvenega raziskovanja. Res je sicer, da so se že pred Bazinom pojavljali posamezni poskusi, da bi se definiralo »bistvo« filma (na primer pri Rudolфу Arnheimu in Siegfriedu Kracauerju), a šele Bazinove ideje so bile odločilne pri vzpostavitvi filma kot legitimnega in ločenega polja intelektualnih raziskav.

Bazin ni stopil v bran le posameznim avtorjem (bil je med prvimi, ki so prepoznali izjemnost poznih del Charlieja Chaplina) ter opozarjal na specifiko njihovih del – kot na primer uporabo globine polja pri Orsonu Wellesu ali značilnih »panoramskih« posnetkov pri Renoirju – pač pa je s svojo strastno predanostjo in daljnovidno pronicljivostjo do uveljavitve pripeljal tudi tedaj nove trende in smeri, kakršen je bil italijanski neorealizem. Bazin prav tako ni bil le »duhovni oče« novovalovskega gibanja, pač pa je preko posameznih del (»Razvoj vesterna« in »O politiki avtorjev«), v katerih je razmišljal o žanrskem filmu in o klasičnem holivudskem studijskem sistemu, postavil temelje za vsa nadaljnja razmišljanja o tem sistemu in »avtorjih« v njem. V njegovih zapisih najdemo tudi zametke analiz zvezdnitva, navezavo zvezdnških podob na mit (»Smrt Humphreyja Bogarta« in drugi), nenazadnje pa je Bazin kot eden prvih tudi kritično presojal pojma dela in avtorstva (v tekstih »Priredba, ali film kot povzetek« ter »Film in popularna umetnost«) ter prepoznal politični potencial filma.

Bazinov prispevek k razvoju filma in filmske misli je preprosto neprecenljiv. Že za časa svojega življenja je postal mitična figura, posameznik, ki je prerasel svoja dejanja in misli. Bil je namreč tisti, ki je (kot soustanovitelj legendarnih *Cahiers du cinéma*) filmski misli dobesedno zgradil prostor, kjer se bo lahko razvijala, ter ji hkrati dal tako močno spodbudo, da se je lahko uresničila njegova lastna napoved (iz teksta, ki ga je napisal v 40-ih letih!): da bo namreč prišel dan, ko bodo filmske študije postale del univerzitetnega kurikula.

Preden se posvetimo vse bolj številnim poskusom reaktualizacije njegove misli, velja slednjo v grobem predstaviti. Seveda nas danes, ko vemo, da je realnost že sama po sebi skonstruirana, ob branju Bazinovih zapisov o filmu najbolj presenetli njegovo vztrajno definiranje osnovne funkcije filma kot poustvaritve realnosti. »*Film je objektivnost v času*«, je zapisal Bazin. In prav od tu izhaja njegovo zavračanje montaže, zavračanje rezov med različnimi posnetki, saj ti rušijo prostorsko enotnost le-teh in v medij, ki je po tehnični dispoziciji zasnovan za zajem realnosti, vnašajo artificalnost. Odveč je pripomniti, da danes o filmu nihče več ne razmišlja v tako čistih, organskih okvirih. Kaj je torej tisto, na kar se naslanjajo sodobni poskusi reaktualizacije njegove misli in, kar je morda še bolj zanimivo, pri katerih sodobnih cineastih lahko najdemo najbolj čiste odmeve Bazinovih tez?

Bazin je svojim tezam o filmu kot »objektivnosti v času« temelje postavil v svojem eseju iz leta 1945, ki nosi naslov »Ontologija fotografske podobe«. V njem je zarisal zgodovino plastičnih umetnosti, katerih začetke najde pri egipčanskem balzamiranju mumij, pri umetnosti kot ohranjanju življenja smrti navkljub. To funkcijo umetnosti nato zasleduje preko slikarstva in kiparstva, dokler končno ne pride do fotografije, ki je omogočila objektivno zajeti realnost in je s tem ostale umetnosti osvobodila njihove zaveze mimetičnosti (ter jim omogočila pot v abstrakcijo). Izum filma je bil naslednji korak v napredovanju razvoja umetnosti objektivnega, saj je v podobo vnesel tudi element časovnosti. Ta razvoj se je po Bazinu nadaljeval z vstopom zvoka in barv, saj se je film s tem le še bolj približeval popolnosti v poustvaritvi realnosti.

Čeprav se Bazin nikoli ni odrekel taki opredelitvi filma, pa je v nekem trenutku vendarle postavil hipotetično mejo svojemu »mitu totalnega filma«. Jasno mu je namreč bilo, da če bi filmu nekoč le uspelo postati natančni dvojniki realnosti, bi mu s tem tudi spodletelo, saj bi s tem prenehal biti film. **PRAVZAPRAV MU PRAV TA ZAVEST, DA SE NIKOLI NE BO MOGEL DO POTANKOSTI SPOJITI Z ŽIVLJENJEM, OMOGOČI, DA OBSTAJA KOT UMETNOST, KATERE NALOGA JE RAZKRIVATI ŽIVLJENJE. BAZIN S TEM SPREJME DEJSTVO, DA UMETNOSTI BREZ ARTIFICIELNOSTI NI IN DA SE V PROCESU PRENOSA REALNOSTI NA CELULOIDNI TRAK DEL TE VEDNO IZGUBI.** A ne le to: filmski ustvarjalec na zajeto realnost pilepi tudi svoj stil in različne pomene. V tej perspektivi velja izpostaviti njegov esej »Razvoj filmskega jezika«, ki je nastajal kar dolgih pet let in v katerem najdemo stavek: »*So režiserji, ki svojo vero polagajo v podobo, in tisti, ki jo polagajo v realnost*«. In prav to je po Bazinu tista ključna razlika. Pri tem je nadvse zanimivo, da je Bazin med tiste, ki polagajo svojo »vero v podobo«, navedel režiserja s povsem različnima pristopoma: Roberta Wieneja in

Sergeja Eisensteina. A Bazin je jasen: vtis realnosti rušita tako manipulacija in popačenje podob kot tudi drobljenje realnosti na niz izoliranih posnetkov, ki so nato združeni z montažo.

BAZIN MONTAŽI NI ZAUPAL, SAJ JE VEDEL, DA NJENO DINAMIČNO SOPOSTAVLJANJE PODOB POZORNOST GLEDALCA SPELJE PO VNAPREJ ZAČRTANI POTI IN DA JE NJEN OSREDNJI NAMEN KONSTRUKCIJA SINTETIČNE REALNOSTI, KI BO PODPRLA USTVARJALČEVO SPOROČILO. ZANJ JE BILA TO MANJŠA HEREZIJA, ZATO JE CENIL TISTE CINEASTE, KI SO SE BILI SPOSOBNI ODREČI OŠABNEMU RAZKAZOVANJU SVOJE AVTORSKE OSEBNOSTI IN GLEDALCU OMOGOČITI, DA INTUITIVNO DOJAME POMENE PODOB. Seveda, Bazinu je bilo povsem jasno, da film vedno zgošča, oblikuje in preureja realnost, ki jo zabeleži. In prav zato je toliko večji pomen polagal v osebno integriteto filmskega ustvarjalca, pri katerem je cenil predvsem to, da se je znal odreči nasilju nad zabeleženo realnostjo, ki bi ga lahko izvajal preko ideološke abstrakcije ali preko samopoveličevanja lastnega avtorstva.

S tem Bazinove – na prvi pogled morda naivne – teze dobijo še neko drugo dimenzijo, sodobni premiki in nove tendence na področju avtorskega filma pa jih nenadoma naredijo za nadvse aktualne. Kaj drugega so namreč dela nekaterih najbolj eminentnih sodobnih cineastov, vse od Hou Hsiao-Hsiena, Béle Tarra in bratov Dardenne, pa do Abbasa Kiarostamija in Tsai Ming-Lianga – in še vrsto drugih bi lahko našli, v prvi vrsti seveda Filipinca Lava Diaza – kot vrnitev in hkrati nadgradnja filma prostorske in časovne enotnosti, kakršnega je propagiral Bazin? Prav ta dela Bazinovim razmišljanjem o filmu odpirajo novo pot, jim dajejo možnost reafirmacije in hkrati nadgradnje, njih avtorji pa zaradi svoje etične drže do snemanje realnosti prevzemajo status svetnikov, kakršnega je Bazin podelil avtorjem, kot so Jean Renoir, Charles Chaplin, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Carl Dreyer in Robert Bresson. In s svojo rehabilitacijo realnosti ne reaktualizirajo le Bazina in njegove misli o filmu, pač pa se skupaj z njo dvigajo nad skepticizem in cinizem dobe, nad postmoderni relativizem in vseprežemajoči dvom.

Preko polemike o ideološkosti oz. objektivnosti filmske kamere, ki je izšla prav iz Bazinove distinkcije dveh vrst cineastov, »tistih, ki verjamejo v sliko«, in »tistih, ki verjamejo v realnost« (glej zgoraj), se je v osemdesetih letih tudi *Ekran* vključil v takrat potekajočo debato o (ne)relevantnosti Bazinovih filmskih razmišljanj. Tokratno *Ekranovo* srečanje z Bazinom pa je pravzaprav napoved pričakovanega prevoda Bazinovih razmišljanj o filmu. Zavod *Kino!* bo namreč v bližnji prihodnosti izdal zbornik njegovih esejev, zbranih pod naslovom *Kaj je film?*, kar bo prva knjižna izdaja tega avtorja v slovenskem jeziku. Pri tem velja poudariti, da bo slovenski izbor najboljšeje do sedaj, saj bo vseboval nekatere manj znane eseje, ki niso bili vključeni niti v izvorno izdajo, ki je pri založbi Les Éditions du CERF pod naslovom *Qu'est-ce que le cinéma?* izhajala v letih 1958–62 (štirje zvezki).

Misli globalno, deluj digitalno

Špela Barlič

Aleš Blatnik je znano ime slovenske filmske in internetne scene: spisal je knjigo *Napad radioaktivnih filmov*, sodeloval pri zagonu filmske revije *Oskar*, produciral nizkopračunski film *V petek zvečer* (2000) in splavil nekaj uspešnih internetnih strani. *Digitalna filmska revolucija* ste lahko v nadaljevanjih deloma prebirali že na straneh Ekрана, zdaj pa je izšla tudi v knjižni obliki. Blatnik je po duši malo podjetnik in malo fil-mofil, zato v pričujočem delu na film gleda predvsem s pro-dukcijskega in z ekonomskega vidika, hkrati pa pokaže, kako nove tehnologije in tržni položaji ter spremenjeni načini re-ceprije filma povratno vplivajo na njegovo vsebino, estetiko in formalne lastnosti.

Vsaka novost premakne meje znanega, zamaje ustaljene vzorce delovanja in prisili vpletene v iskanje vedno novih preživetvenih strategij. Vsi, ki se v nekem sistemu udobno ugnezdijo, se v kritičnih trenutkih zbojijo za svojo ekskluzivnost in zmožnost dohajanja sprememb. In filmarjem res ni lahko: tehnološke inovacije se vrstijo tako hitro, da jih komaj dohajajo. Kolena so se jim tresla, ko je film dobil barve; sumničavi so bili, ko se je podobi pridružil zvok; zagnali so paniko, ko se je pojavila televizija in je film začel iz kinodvoran lesti v udobno zavetje domačega ognjišča; ko se je pojavil video, pa so bili prepričani, da so dokončno izgubili nadzor nad svojim produktom. Toda vedno so se pobrali, otresli prah s kolen in nove produkcijske pogoje obrnili sebi v prid.

Digitalna filmska revolucija na zgoščen način opiše cel razvojni lok filmske industrije. Bliskovito zdivja skozi njeno zgodovino, od oblikovanja in razkroja hollywoodskega studijskega sistema, preko vzpona francoskega novega vala konec 1950-ih, kreativne eksplozije uporniških *brat-pack* režiserjev v 1970-ih, tržnega fenomena *Vojne zvezd*, video revolucije in vznika filmske gverile, pojava DV-kamer in odgovora danske »Dogme« do današnjih dni, ko so kinematografi postali zabavišni parki za razvajene najstnike, ko filmi izhajajo na DVD-jih in se pretakajo po internetu, snemajo pa se z digitalnimi kamerami in mobilnimi telefoni.

Blatnik pofočka vse ključne zgodovinske postojanke in kritične momente, ki so redefinirali film kot umetniško zvrst in tržni produkt, za nameček pa v časih žolčne razprave o problemih internetnega piratstva tudi pokaže, da je piratska logika vpisana v filmsko

industrijo že od samega začetka oziroma jo je na nek način celo spravila v pogon. Piše berljivo, v enostavnem, izčiščenem slogu, podkrepljenem s številnimi primeri. Poglavja so kratka in organizirana zelo praktično: knjigo lahko preberemo v enem zamahu od začetka do konca kot linearno in kronološko zgodovino razvoja filma ali pa se je lotimo bolj »enciklopedično« in pobrskamo po kazalu za tistim področjem, ki nas še posebej zanima.

Digitalna filmska revolucija na eni strani deluje kot zgodovinska razvojna panorama filma in na drugi kot leksikon terminologije, ki je vzbrstela z digitalizacijo in s povezavo filma z internetom. Beremo jo lahko tudi kot analizo filma v kontekstu družbeno-kulturnih sprememb, ekonomskih tokov in tehnoloških prebojev, poleg tega faktografskega pristopa pa delo prežema tudi avtorjev subjektiven razmislek o prednostih, nevarnostih in priložnostih, ki jih je prinesla digitalna era.

Še posebej ga v luči novih produkcijskih možnosti zmoti lenobnost domače filmske scene in njenih akterjev, prav nič prizanesljiv pa ni niti do domačega publicističnega vrtička. In ker je avtoironija pol zdravja, naj zaključim z avtorjevo nič kaj rožnato oceno stanja in (ne)smiselnosti sodobne filmske kritike: »V časih, ko filme tudi za največje dnevne časopise ocenjuje nekakšni falirani pesniki s pomanjkljivim filmskim znanjem, poceni honorarci in podobni naključno dodeljeni ocenjevalci, ne boste veliko zamudili, če branje kritik v celoti preskočite. Pragmatično gledano se namreč tudi zdi, da se dogaja kritiški beg možganov: zaradi vedno večje infantilizacije filmske industrije in marginalizacije filma kot umetniške zvrsti večina sposobnih ljudi, ki ima kaj povedati, že tako ali tako počne kaj bolj pame-tnega, kot je pisanje o filmu.« Očitno bomo morali tudi o filmu pišoči v digitalni dobi poiskati svoj izhod v sili.



Aleš Blatnik: *Digitalna filmska revolucija*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka. 205 str.

Valhala!!!

Jurij Meden

Če niste eden redkih, ki so *Božjega bojevnika* (Valhalla Rising, 2009, Nicolas Winding Refn) ujeli na lanskoletnem LIFF-u ali v hudo omejeni redni distribuciji (sedem dni predvajanja v ljubljanskem Kinodvoru), potem se lahko sprijaznite z dejstvom, da ste nepovratno zamudili najbolj vznemirljiv kinematografski pojav na slovenskih platnih tekočega leta, verjetno tudi kakšnega leta poprej in naprej. *Božjega bojevnika* se namreč na videu ne gleda. Ne zato, ker bi bil zanj prevelik, premajhen, preglasen ali pretih, temveč preprosto zato, ker ga tam ni. In ga ne bo tudi potem, ko bo film nekoč vendarle izšel na kakšnem domačem nosilcu. Pri čemer ne gre za nikarkršno trmasto, lahko tudi starokopitno vztrajanje na apriorni superiornosti kinematografske, 35-milimetrske, cinemaskopske izkušnje nasproti novim tehnologijam in novim načinom distribucije ter uživanja podob, temveč za golo dejstvo. *Božji bojevnik* se namreč prej kot film v izkustvo ponuja kot naravni pojav, kot predvsem visceralno doživetje. Kot denimo veter na obrazu ali voda okrog bosih nog, zaradi česar se je treba spraviti na vrh hriba ali zabresti v potok, ne pa prižgati televizorja. Sicer povsem umetelen, konceptualen kinematografski konstrukt, ki pa že v prvih minutah svojega obstoja preraste tendence po razpiranju metafizične dimenzije in postane metafizična dimenzija s pridihom filma, je tudi film, ki ne prenese ciničnega pogleda. Zahteva natanko pogled, ki je ekvivalentno transcendenčno srž sposoben prepoznati tako v Ozuju, Bressonu ali Dreyerju, kot tudi pri Carpenterju, Fleischerju ali Miikeju. **BOŽJI BOJEVNIK JE TUDI KINEMATOGRAFSKI NOVUM, NA KAKRŠNEGA GLEDALCA PRAV NIČ NE MORE PRIPRAVITI. NITI NASLOV, V SLOVENSKEM PREVODU POVSEM ZMOTEN IN ZAVAJAJOČ; PREJ KOT ZA BOŽJEGA BOJEVNIKA GRE ZA ANTIKRISTA, MESIJO BREZ NADREJENIH IN PODREJENIH, OKROG KATEREGA, KOT PRAVILNO NAPOVEDUJE IZVIRNI NASLOV FILMA, VSTAJAJO VEČNA LOVIŠČA. TUDI NE ŽANRSKA OZNAKA, POD KATERO SE FILM PRODAJA; BOŽJI BOJEVNIK JE AKCIJSKA PUSTOLOVŠČINA V TOLIKO, V KOLIKOR LAHKO ZGOLJ S TO OZNAKO ODPRAVIMO TUDI ILIADO IN ODISEJO. Ne pomaga niti (uradni) sinopsis filma, ki v isti sapi omenja motive suženjstva, maščevanja, žrtvovanja, potovanja v pekel, vikinškega odkrivanja Amerike in spopada ideologij, obračuna krščanstva s pogansko mitologijo. Če**

že kaj, potem je *Božji bojevnik* vse to samo za začetek, predvsem pa gre – če si drznemo potegniti enoznačno črto – za veličastno, že domala neznosno ambiciozno avdiovizualno prisposodbo najbolj primarnega vzgiba katerekoli človekove ustvarjalnosti: vnašanja reda v kaos univerzuma. Kaos se v *Božjem bojevniku* tudi upre, da bi naposled red in kaos, oba koncepta, konstrukta opozicije med človekom in naravo, zakrknila vase in se zlila v eno. Za kaj takšnega je bil potreben film, ta najstarejša izmed umetnosti, po Andréju Bazinu »antični mit Ikarja, ki je moral počakati na motor z notranjim izgorevanjem, da se je lahko spustil s platonskega neba, poprej pa je bival v duši vsakega človeka, odkar je prvič opazoval ptice«, tako kot je tudi bipolarnost reda in kaosa lahko artikularila šele človek kot tehnični izum evolucije. Ni naključje, da se *Božji bojevnik* začne z napisom: »Na začetku sta bila človek in narava ...«. Še najmanj na *Božjega bojevnika* pripravi poznavanje opusa njegovega avtorja, Danca Nicolasa Windinga Refna, ki je zaslovel s trilogijo sicer povsem solidnih trdih kriminalk o kopenhagenskem podzemlju – to so filmi *Diler* (Pusher, 1996), *Diler II* (Pusher II, 2004), *Diler 3* (Pusher 3, 2005). *Božji bojevnik* je presenetil še avtorja samega, ki danes za nazaj ugotavlja, da je s tem filmom nepreklicno zaključil »prvo obdobje svojega ustvarjanja« in spočel nekaj novega, odprl vrata v neznano. Obstajajo pa seveda tudi sorodnosti, preko katerih se po bližnjici nemara še najbolj približamo *Božjemu bojevniku*. Rečemo lahko, da gre za debel, masten virtualni džojnt (kot film rad predstavlja Mads Mikkelsen v vlogi glavnega junaka, enookega mutca) ali pa za hipnotičen trip, enakovreden razvpitemu dvajsetminutnemu tripu iz Kubrickove *Odiseje v vesolju* (2001: A Space Odyssey, 1968), s to bistveno razliko, da je trip tukaj razvlečen čez celoten film (dobrih devetdeset minut) in da abstrakcijo uspešno gnete tudi v naracijo. Gre tudi za film (en in edini), ki bi ga na samotni otok vzel Snake Plissken; špaget, ki ga režira Tarkovski; **BLAZNA AGUIRREOVSKA VIZIJA, H KAKRŠNI ŽE PETDESET LET STREMI WERNER HERZOG, PA MU JE V TAKŠNI TOTALNOSTI ŠE NIKOLI NI USPELO OBLIKOVATI. JOHN WATERS LAHKO NAPOSLED SPET REČE: »NE SPITE Z NIKOMER, KI NE LJUBI TEGA FILMA.«**



Vprašanje življenja in smrti

Triaža Danisa Tanovića

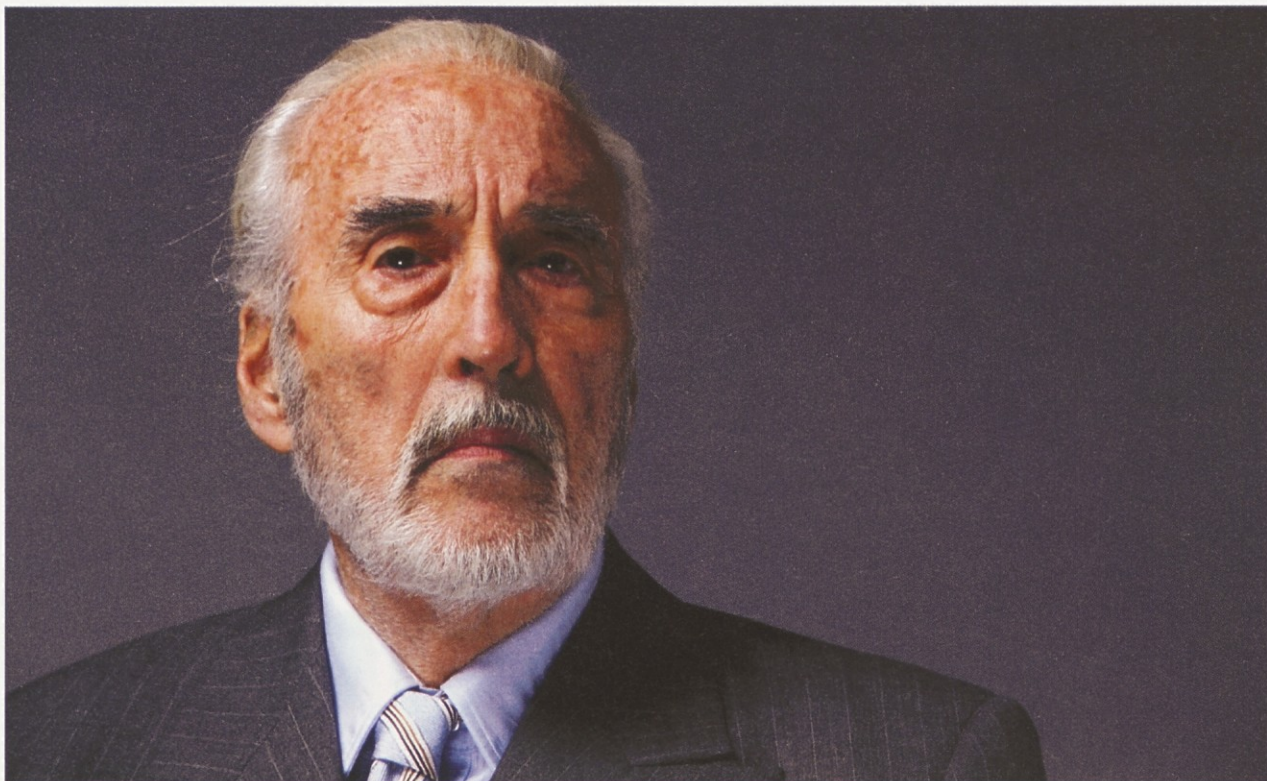
Andrej Gustinčič

Filmi bosanskega režiserja Danisa Tanovića dajejo vtis, da jih je režiral izredno pošten človek. V njih se čuti prisotnost humanista s pravim sočutjem do ljudi, ujetih v dogodke, nad katerimi nimajo nadzora. To sta lahko bosanski in srbski vojak v njegovem z oskarjem nagrajenem prvencu *Nikogaršnja zemlja* (No Man's Land, 2001) ali pa tri sestre v filmu *Pekel* (L'enfer, 2005), ki jih je zaznamovala tragedija iz otroških let. Oba filma z najboljšimi režiserjevimi nameni prikazujeta posledice, ki jih imata vojna in družinska tragedija na posameznika. Na žalost pa oba tudi redko presežeta povprečnost. *Nikogaršnja zemlja* je bosanski konflikt z reducirala na stereotipe: nora Balkanca, ki ne moreta prekiniti svojega sovraštva in nagona po ubijanju, bojevita, a naivna novinarka, ter nekoristni in nepošteni UNPROFOR. Prispodoba filma je bila očitna in predstavljena s precej težko roko, čeprav ne brez nekaj rezkih opazk na račun evropske katastrofe v bivši Jugoslaviji. *Peklu*, predelavi scenarija pokojnega poljskega režiserja Krzysztofa Kieślowskega, pa manjka režiserska intenzivnost, ki bi prepričala, da junaki filma zares živijo v lastnem peklu.



Tanovićevega novi film *Triaža* (Triage, 2009) se imenuje po medicinskem postopku razvrščanja poškodovancev v skupine glede na vrsto in težo poškodbe in nujnost obravnave, ali, v skrajnih situacijah, kot je tista, prikazana v filmu, ko se mora zdravnik odločiti, komu lahko pomaga in koga bo pustil umreti oziroma komu bo pomagal umreti, da ne bi več trpel. Tako že iz samega naslova vidimo, da je Tanovićevega namen prikazati najbolj razgaljeno, osnovno raven vojne in nasilje ter se ukvarjati z bremenom, ki ga nosijo tisti, ki preživijo. Mark Walsh (Colin Farrell) je fotoreporter v Kurdistanu leta 1988, nekaj mesecev preden je Saddam Hussein tisoče ljudi ubil s kemičnim orožjem v mestu Halabja. Mark vidi triažo na lastne oči med kurdske uporniki, ko njihov zdravnik (igra ga Branko Đurić) usmrti paciente, ki jih ne more rešiti. »Nekateri preživijo, drugi umrejo,« reče zdravnik. »Vse ostalo je aroganca; aroganca je misliti, da lahko nekaj spremeniš.« To, kolikor se da presoditi iz njegovih filmov, odraža tudi Tanovićevega fatalizem, kar se tiče nasilja in nepravilnosti. Sama triaža pa je metafora za slepo vihravost človeške usode, podobna ruski ruleti v *Lovcu na jelene* (The Deer Hunter, 1978) Michaela Cimina. V tem pogledu je *Triaža* nadaljevanje Tanovićevega dveh prejšnjih filmov.

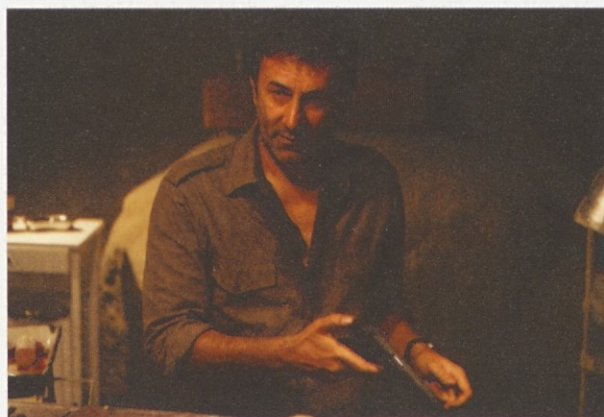




Mark je v Kurdistanu s kolegom in najboljšim prijateljem Davidom, ki ima vojne čez glavo in noče več biti priča ubijanju in trpljenju. Želi se vrniti v London, da bi prisostvoval rojstvu prvega otroka. Mark je v nejasnih okoliščinah ranjen in se vrne v London sam. O Davidu pa niti sledu. Mark se ne more spomniti, kaj se je zgodilo njegovemu prijatelju. Davidova noseča žena ter Markovo dekle (Paz Vega) sta zaskrbljeni, še posebej, ker se Mark vse bolj čudno vede. Naenkrat se zgrudi, čeprav je fizično zdrav. Njegovo dekle se po pomoč obrne k dedu, psihiatru Joaquínu Moralesu (čudoviti Christopher Lee v eni svojih redkih nežanskih vlog).

Prizori med Markom in Joaquínom zavzamejo večji del druge polovice filma in užitek je gledati njuno dobro igro. Leejev šarm, zgovornost in osredotočenost so dober kontrast Farrellovi defenzivnosti in gnevu. Leeju uspe nekaj najbolj težkega v filmski igri: prepričati, da se za njegovim obrazom skrivata inteligenca in razumnost. Ampak to je le filmska psihiatrija; tista, v kateri junak drvi od enega psihološkega preboja do naslednjega pod nadzorom vsevednega psihiatra (»Že od samega začetka mi je bilo jasno, Mark,« reče Joaquín, ko končno izve za Davidovo usodo). Tudi drugi odnosi v filmu so podobno poenostavljeni. Liki potujejo po predvidljivi poti, ki ji Tanović ne doda nobenega nepričakovanega psihološkega ali umetniškega ovinka.

Triaža ima nekaj uspešnih prizorov. **NAPAD UPORNIKOV NA IRAŠKI KONVOJ JE DOBRO ZREŽIRAN IN OBUJA ADRENALINSKO NOROST VOJNEGA NOVINARSTVA. POGOVOR MED MARKOM IN DAVIDOM MED HOJO PO KURDISTANU JE SPROŠČEN IN PREPRIČLJIV IN LEE DÁ ZADNJEMU DELU FILMA NEKAJ POTREBNE ŽIVAHNOSTI. AMPAK SCENARIJ IN REŽIJA STA V GLAVNEM ŠABLONSKA IN BREZ DOMISLJIJE, TAKO DA FILM DELUJE DRUGORAZREDNO IN NEPEMEMBNO, ČEPRAV SE UKVARJA Z VELIKIMI VPRAŠANJI ŽIVLJENJA IN SMRTI.**



Ali je kdo videl Scorseseja?

Zoran Smiljanić



V prejšnjem *Ekranu* smo predstavili lik in delo Martina Scorseseja in s cedečimi se slinami napovedali njegov najnovejši film *Zlovešči otok* (*Shutter Island*, 2010). Z dolžnim spoštovanjem do njegovega impresivnega opusa pa poklapano ugotavljamo, da ga je veliki režiser (kot že tolikokrat v zadnjem času) krepko prismodil in nas pustil z gorkim okusom nezadovoljstva v ustih.

ŽE V IZHODIŠČU NI ŠLO ZA NJEGOV OSEBNI, PAČ PA ZA STUDIJSKI PROJEKT, KJER JE SCORSESE VSKOČIL, KO STA IZ IGRE IZPADLA WOLFGANG PETERSEN IN DAVID FINCHER. SCORSESE PREVZEL FILM OD PETERSENA? Že to bi moral biti znak za alarm. Ampak ne, vztrajal je na materialu, ki mu ne leži in za katerega očitno ni kompetenten. Že nekajkrat je dokazal, da ne obvlada zgodbe, če pa se poda na spolzki

teren žanra, bo samo še slabše. Z žanrom se je že nekajkrat mučil, ga mrcvaril in na silo pital z globljimi pomeni, a je bil rezultat vsaj duhamoren, če že ne porazen.

Zlovešči otok zajema iz bazena, v katerem se je Scorsese kobacal že v filmu *Rt strahu* (*Cape Fear*, 1991), kjer je tenko dramaturgijo in stripovsko psihologijo kamufliral z nenehnimi avdiovizualnimi šoki, konstantnim predinfartknim stanjem in pretiravanjem po dolgem in počez. In če je *Rt strahu* še premogel določeno mero šarma, humorja in samoironije, *Zlovešči otok* samega sebe jemlje smrtno resno, brez distance. Scorsese v njem deluje kot fanatik, ki si je zadal sveto nalogo, da bo posnel največji, ultimatívni in referenčni psihološki triler, ki bo pometel s podobnimi izdelki. Za tovrstnim sin-



dromom je bolehal tudi Stanley Kubrick, ki se je v *Svetlikanju* (*The Shining*, 1980) namenil, da bo posnel »najbolj strašno grozljivo vseh časov«. In seveda pogrnil. Vsi ti veliki »filmi na misiji« so (kot bi lepo rekli anglosaksonci) *overwrought*, *overcooked* in *overdramatic*. Zato so sorodni filmi z občutno nižjim proračunom, ki so se lotevali psihološko razcepljenih in patoloških junakov, neprimerno bolj iskri, spontani in efektni izdelki z daljšim rokom trajanja. Omenimo le filme *Psiho* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), *Angelsko srce* (*Angel Heart*, 1987, Alan Parker), *Identiteta* (*Identity*, 2003, James Mangold), *Klub golih pesti* (*Fight Club*, 1999, David Fincher), *Krvava romanca* (*Haute tension*, 2003, Alexandre Aja), *Memento* (2000, Christopher Nolan) in celo Bournovo trilogijo.

Scorsese je film naphal z angažiranimi temami: holokavstom, ameriško državljansko vojno, posttravmatskim sindromom, lobotomijo, nuklearno paranojo, J. Edgarjem Hooverjem, protikomunistično histerijo pa še kaj bi se našlo. S tem težkim arsenalom pa preprosto ne ve, kaj početi, zato vse skupaj izpade kot nepotrebni in pretenciozni balast. Vse ostalo je dve uri razvlečenih skrivalnic, strašenja, ropotanja, zavijanja in zavajanja, dokler le ne dočakamo razkritja velike skrivnosti, finalni *twist*, ki pa ga bo povprečno inteligenten gledalec uganil že po ogledu napovednika. Tisti, ki pozna romane Dennisa Lehaneja (oziroma je gledal *Skrivnostno reko* [*Mystic River*, 2003, Clint Eastwood] in *Zbogom, punčka* [*Gone Baby Gone*, 2007, Ben Affleck]), pa dobro ve, kako pi-



satelj rad operira z zlorabljenimi, ugrabljenimi in/ali umorjenimi otroki, kar je preverjen prijem, ki se bo bralca/gledalca zagotovo dotaknil ...

Končno »presenetljivo razkritje« se odvije v svetilniku, ravno takem objektu, kot ga je v *Vrtoglavici* (*Vertigo*, 1958) uporabil že sir Alfred Hitchcock, pozneje so ga plonkali mnogi drugi, nazadnje pa se je iz njega obešenjaško ponorčeval še Mel Brooks v *Visoki napetosti* (*High Anxiety*, 1977). Da se še najde kdo, ki si drzne uporabiti svetilnik kot lokacijo, kjer se bo vse razjasnilo, in celo pričakuje, da ga bomo pri tem jemali resno, je kar malce žaljivo. Eh, Scorsese, Scorsese ...

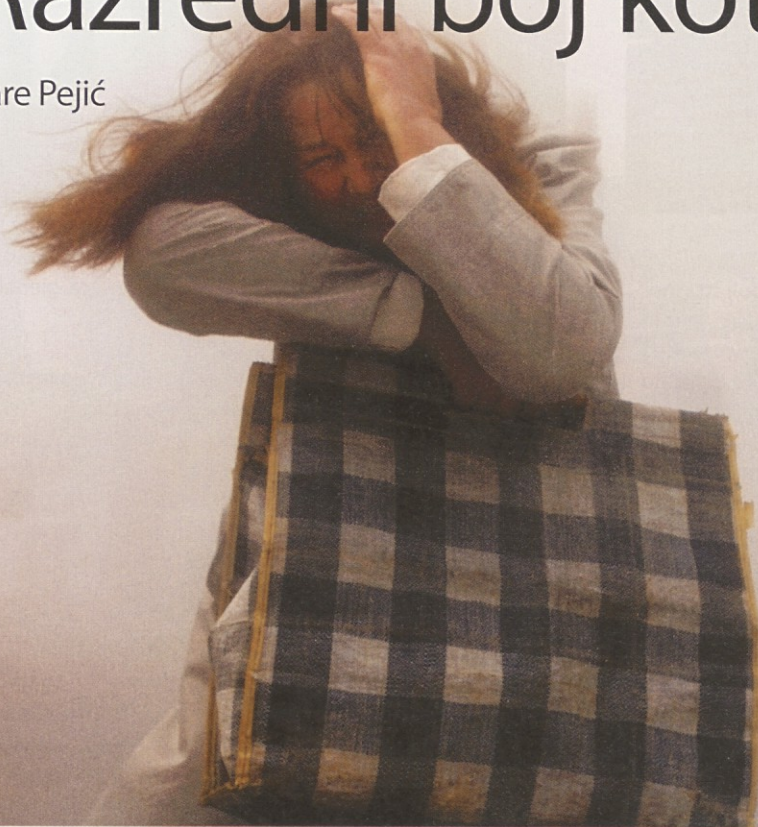
In za konec še ilustracija režijskega postopka. Ameriški vojaki postrelijo ujete nemške paznike, potem ko so osvobodili taborišče Dachau. Postavijo jih v vrsto in začejo streljati nanje. Človek bi pričakoval, da ustrelijo vsi hkrati, ampak ne, eksekutorji počakajo, da pridejo v vidno polje kamere, ki se premika za nemškimi hrbti in šele nato sprožijo. Kar deluje nepričljivo in skonstruirano. Skoraj identično rešitev smo videli v *Bitki na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić), ko Boris Dvornik na koncu filma strelja ujete četnike. Scorsese plonka slabe rešitve Veljka Bulajića?

Glede na to, da se večina filma dogaja v junakovi glavi, bi bil bržčas všeč nadrealistom in ruskim futuristom z začetka 20. stoletja.



Louise-Michel: Razredni boj kot skeč

Dare Pejč



Francoski film *Louise-Michel* (2008, Benoît Delépine in Gustave de Kervern), objestni črnohumorni izdelek, je posvečen anarhistki, učiteljici in medicinski sestri Louise Michel, ki je živela in delovala v 19. stoletju. Film neposredne vezi z njeno biografijo naveže s poskusom sindikalnega upora, zaradi katerega je – tako kot glavna protagonistka v filmu Louise Ferrand in Michel Pinchon – tudi sama kot revolucionarka pariške komune večkrat pristala v zaporu. **REŽISERJA, KI STA SE DOLGO KALILA NA TELEVIZIJI IN PREIZKUŠALA NOVE MOŽNOSTI NARACIJE, STA S PRIČUJOČIM FILMOM POBRALA NAGRADO NA LANSKEM SUNDANCE FESTIVALU IN V FILMSKI JEZIK PREVEDLA NEKAJ GROTESKNEGA OBČUTKA ZA HUMOR, KI JE SOČEN KOT POSUŠENA PRESTA.**

Louise je nepismena tekstilna delavka v tovarni v francoski provinci, kjer se dela 45 ur na teden. Dan preden lastniki tovarne razprodajo vse stroje, delavkam »podarijo« nove delovne halje in jih naslednje jutro na njihovo jezo presenetijo s praznimi halami. Poskus organizacije sindikalne borbe je grotesken in film niti ne skuša prikazati nekarikirane plati protagonistov. Niti ko gre za lastnike – ti v delavkah vidijo spolni objekt razrešitve lastnega zapletenega Ojdipovega kompleksa – niti ko gre za delavke, ki se odločijo, da z bedno denarno pomočjo sindikata najamejo poklicnega morilca. Michel, boleče nesposobni morilec, se izkaže za slabo izbiro, saj ne more ubiti niti psa, čeprav naj bi bil prav on odgovoren za atentat na Kennedyja. Sami liki v filmu ne poznajo smisla za humor in breme smeha je prepuščeno gledalcu, ki s tem postane angažirani spremljevalec naključnosti boja delavk zoper sistemsko nasilje, zaradi katerega so ostale gole in bose – brez države, brez boga in brez dela.



S sprotnimi referencami na aktualna dogajanja, na invazijo na Irak, na enajsti september in na usodo delavk in delavcev iz fordistične tovarne film ne podaja nepristranskega komentarja. Je družbeno-ekonomska kritika, podana v obliki skečev, ki aktualizira pomen razrednega boja – gre za enega redkih filmov v zadnjem času, v katerem je moč slišati nekaj kritic Internacionale, kar se lahko v današnjem času zdi kot nekaj grotesknega že samo po sebi. Louis in Michel se kot zaveznika v lovu na glave odločita nadaljevati z iskanjem lastnikov, čeprav so se vsi atentati z napačnimi žrtvami pokazali za neuspešne. Ravno v teh spodletelih atentatih film nazorno pokaže naravo sodobnega kapitalizma, njihovo tovarno namreč pokupi še eno od neštetihih slamnatih podjetij s sedežem v davčnih oazah. Njegovo sistemsko in anonimno nasilje nad marginalci sodobne družbe, razlaščenimi delavci ali travestiti, kot jih poosebljata kar glavna protagonistka, se

konkretizira zgolj v kontingenčnosti njenega boja. Noro potovanje od enega sedeža družbe do naslednje davčne oaze pokaže, da neuspela borba še ne pomeni poraza. Sistemsko nasilje, ki iz dneva v dan ustvarja nove in nove brezposelne ter marginalce sodobne družbe, mora torej računati tudi na upor brezimnih, a vsekakor žrtev s konkretnimi posledicami. Ker si delavke v filmu ne prizadevajo biti boja, v katerem bi same zavzele tovarno, je edina alternativa komplot z odstreljeno kapitalistovo glavo.

V nekem intervjuju sta režiserja zaupala, zakaj sta film posvetila prav Louise Michel. Po tem, ko sta izvedela, da se je kot ena izmed prvih feministk na barikadah pogosto borila v moški preobleki, je postala referenca za njun film. V tej družbeni mimikriji razodevata motiv za pričujočo filmsko zgodbo. **V BORBI ZA ISKANJE ALTERNATIV KAPITALISTIČNI UREDITVI SE V MOŽNOSTIH DRUŽBENE MIMIKRIJE POKAŽE KARNEVALSKOST DRUŽBENIH VLOG, TOKRAT V OBLIKI DRUŽBENO DETERMINIRANE SPOLNE IDENTITETE.**

Tudi protagonista, ki sta pravzaprav Cathy, ki je postala Michel, in Jean-Pierre, ki je postal Louise, predstavljata ekscentrična lika, s katerima naj bi se poigrala »narava«. Čeprav poudarka filma ne bi mogli gledati v tej smeri, bi ga kot takega zlahka razumeli. Eden od trenutkov razodetja, da gre v filmu za bolj zvito sporočilo, je lahko prav komično retardirana scena, v kateri se Louise posmehuje lisici z lasuljo. Razkrinkanje karnevalskosti razrednega boja za potrebe grotesknih skečev lahko okrepi sporočilo filma, ki ga je prav z odjavnim citatom Louise Michel možno gledati kot kritiko aktualne družbene infantilnosti, ki breme revolucije prelaga na mlade generacije: »*Naše matere in očetje niso mogli očistiti sveta – ga bomo mi, ko odrastemo, zmleli na koščke.*«





Naj ostane med nami

Na kulturnem živem albumu skupine Buldožer *Ako ste slobodni večeras*, radovedni provokator vpraša obiskovalca: »Ali ste slišali za drugi škandal, da se je Bele oženil z bivšo bejbo Gorana Bregovića?« »Ne, vendar me ne bi presenetilo: eden je hujši od drugega,« neprizadeto odvrne poslušalec, nakar provokator zavrti dalje: »Se strinjate, da je vse to incestni krog?« V podtonih tega iskrenega dialoga lahko poiščemo temelje, na katerih je zrasla komična drama z utrinki erotike Rajka Grliča *Naj ostane med nami* (Neka ostane medu nama, 2010). Prostor je isti – Zagreb, zamenjal se je le čas. Zgodba je vpletena med pet današnjih raztresenih in samooklicanih *junakov*, za katere se ne ve točno, ali bi raje uživali v prevari ali bili prevarani. To je njihov intimni upor, samorevolucija in potrditev, da je v njih še nekaj življenjskega eliksirja – s tem, ko se spuščajo v avanture (najsi gre za goli fuk ali redno vlaganje v evropski nogomet) se, četudi vsak iz svojega zornega kota, zavedajo, da živijo. Kar združuje nasprotno značaje so laži, s katerimi so se oborožili za »legalizacijo« svojega početja, čeravno je vsem skupaj vedno manj jasno, kdo s kom je ali ni. Ko vidimo potrebnega hipohondra (Miki Manojlović, prostovoljno na službenih potovanjih), se spomnimo na Almodóvarja, ko spoznamo njegovo ženo, vidimo žensko preko roba živčnega zloma, ko spoznamo akademskega boema (ki je očitno študiral zato, da bi podiral študentke), se spomnimo na »vsa dekleta, ki ljubijo barabe,« ko nas pri spodnji postaji Zeta pogleda njegova bivša žena (ki je v *majhni* vezi z golobradim članom osiješke Kohorte), se pred nami odpre svet »od včeraj do danes, od danes so naslednjega jutra.« In tu sledi kavelj – ko se Miki končno vrne v Zagreb, spozna, da je izgubil vse. Ali pač? Na Mirogoju je še vedno veliko kosti, ki medsebojno občujejo.

Rajko Grlič je znova posnel svoj (praški) film, ki se nadaljuje tam, kjer se križata filma *V zrelu življenju* (U raljama života, 1984) in *Samo enkrat se ljubi* (Samo jednom se ljubi, 1981). Ohranil je spontano živahnost, zato ne bi presenetilo, če bi se v kadru kot babica ali branjevka pojavila tudi Vitomira Lončar. Danes so namreč tudi trije premalo za srečo

...

Gregor Bauman



V mojih nebesih

Kot že v *Nebeških bitjih* (Heavenly Creatures, 1994), Peter Jackson tudi v filmu *V mojih nebesih* (The Lovely Bones, 2009) nadaljuje s humanističnim zanimanjem za krhki otroški svet, v katerega pa vselej globoko zareže ostro rezilo stranpoti širše družbene realnosti. Če je sveto zvezo nebeških bitij prekinilo globoko nerazumevanje drugačnosti oziroma Drugega, je iz ravnokar prebujajočega se najstništva štirinajstletno Susie Salmon (Saoirse Ronan) kruto iztrgala morilska roka gospoda Harveyja (sicer odličnega Stanleyja Tuccija).

Narativni okvir filma, posnetega po literarni predlogi Alice Sebold, uokvirja prvoosebna pripovedovalka Susie, ki podobno kot Kevin Spacey v *Lepoti po ameriško* (American Beauty, 1999, Sam Mendes) oziroma kar William Holden iz *Bulevarja somraka* (Sunset Boulevard, 1950, Billy Wilder) po svoji smrti rekonstruira potek preteklih dogodkov. Pa vendar gre v primerjavi z omenjenima prvoosebnima pripovedovalcema za odklon. Ne le da v tej vlogi zdaj nastopa otrok, s čimer Jackson potrdi status raziskovalca otroških imaginarnih poljan, temveč smo priča tudi sočasnemu sintetiziranju obeh realnosti: Susiejn pogled iz njenega imaginarnega – t.i. »vmesnega sveta« – namreč svojevrstno učinkuje na zvezo misel/dejanje njene družine. Pričujoč odnos tako pretanjeno podpiše nočni prizor goreče sveče – gre za pogosto uporabljen filmozofski motiv, ki se ga morda še najbolj spominjamo iz *Tanke rdeče črte* (The Thin Red Line, 1998, Terrence Malick) – in Susiejnega očeta (Mark Wahlberg), ki se zave hčerkinе prisotnosti, ko ugleda odsev sveče v oknu, s čimer vsaj malo ublaži svojo neizmerno žalost ob strašljivo tragični izgubi.

Fenomenologija filma, v katerem smo priča kombiniranju različnih žanrskih obrazcev, nenazadnje pa tudi distinktivni Jacksonovi hibridizaciji realnega in realnosti s pomočjo računalniško generirane grafike, funkcionira po načelih Barthesovega razumevanja fotografije. Ne le da je Susiejina strast prav fotografija, tudi zaključna špica pretendira na usodno naključnost, za vedno izklesano v brezčasnem spominskem sarkofagu, ki pa je ravno zato zapisana Susiejini nesmrtnosti. V tem smislu deluje *V mojih nebesih* kot nežno tih poklon žrtvam nasilnih dejanj, a brez moralizirajočega, maščevalnega etosa.

Nina Cvar



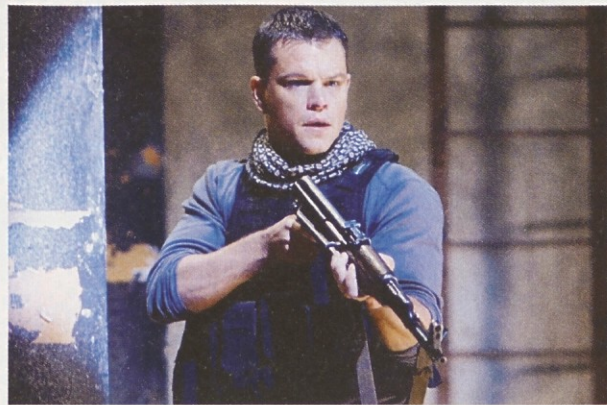
Nepremagljiv

Eastwood ne bi bil Eastwood, če nas s svojimi novimi režijskimi podvigi ne bi vedno znova presenečal. Po *Gran Torinu* (2008) se v filmu *Nepremagljiv* (Invictus, 2009) zopet loteva problema rasizma, vendar zanj »predvidljivo« nepredvidljivo. Z uporabo knjižne predloge Johna Carlina, ki se osredotoča na prvo leto Mandelinega predsedniškega mandata, v katerem s pomočjo športnega dogodka (svetovnega prvenstva v ragbiju leta 1995 v Južni Afriki) dokončno združi razklano južnoafriško družbo, se izkušen holivudski maček primerno prikloni delu in osebnosti Mandele, ne da bi se lotil (najbrž) preobširnega zalogaja za celovečerni film: biografije.

Ob dejstvu, da gledamo film, ki je navdihnjen z resničnimi dogodki, najmogočnejši vtis pusti večkratna uporaba citata pesmi viktorskega pesnika Henleyja, ki je med Mandelino zaporno kaznijo predstavljala branik njegove osebne suverenosti. Na tem mestu velja omeniti časovne »flashbacke« s prelivi na koncu filma, uporabo resničnih lokacij (npr. Mandeline zaporniške celice) ter prepričljivo vzdušje na finalni tekmi, ki ne daje vtisa, da so bile sekvence posnete pred praznimi tribunami in so ga dodali z učinki v postprodukciji. Ob izjemni filmski glasbi, ki podpira zgodbo in poetiko filma, Eastwood dobro vzpostavi odnos med glavnim in stranskim igralcem: med hipnotičnim, skoraj preroškim Mandelo (Morgan Freeman) in kaptanom južnoafriške ragbijske reprezentance Françoisom Pienarjem (Matt Damon). Damon dobro odigra vlogo Madelinega glasnika med belopoltimi, nad ragbijem navdušenimi Južnoafričani. Pri Freemanu, ki slovi po tem, da kot igralec vodi vlogo, pa se zdi, kot da vloga vodi njega, kar za vlogo Mandele niti ni slabo. Nikakor pa ne smemo pozabiti na neverjetno Freemanovo in Mandelino fizično podobnost. Ob nekaterih širokih planih imamo občutek, kot da gledamo prave Mandeline posnetke.

Ne glede na to, da je *Nepremagljiv* film o zgodovinsko pomembnem človeku (in politiku), se med njegovim ogledom ne moremo distancirati od primerjave s sodobnostjo. Tako najbrž ni naključje, da je republikanska holivudska legenda okrcala vodstvene sposobnosti demokratskega ameriškega predsednika prav z Madelinim citatom iz *Nepremagljivega*: »Lahko zmagáš na volitvah, toda ali to pomeni, da lahko vodiš državo?«

Florijan Skubic



Zelena cona

Zelena cona je teritorialni simbol zažiranja mednarodnih sil v tkivo iraške suverenosti – močno zastražena mednarodna cona v Bagdadu, terenska postojanka, od koder pritekajo navodila za vojaške operacije. Na njenem ozemlju deluje ameriški poročnik Roy Miller, ki je tam zato, da brska za atomskimi bombami. Ko nekajkrat zaporedoma nalleti na popolno praznino med štirimi stenami, ugotovi, da ga nekdo vleče za nos. Obveščevalna služba vedno znova zataji in Millerju se začne svitati, da za vsem skupaj tiči mastna politična zarota. Da, ugotovili ste: orožja za množično uničenje v Iraku sploh ni, vse skupaj je le pretveza in izgovor za ameriško invazijo na Irak. Mi to že vemo, Millerju pa bo v uri in pol trajajoči *Zeleni coni* (Green Zone, 2010, Paul Greengrass) to z nekaj herojskimi potezami tudi uspelo dognati.

Vojnemu trilerju bi bilo prav lahko naslov tudi *Bourne brani Bagdad*; režiser stavi na preverjeno formulo in cilja na zveste gledalce svojih nadaljevanj Bournove franšize. V film je zapakiral vse, kar bo gorečim privrzcem, ki dvignejo uhlje takoj, ko zaslišijo Greengrassovo ime, zvenelo domače: veliko hitre, intenzivne, visokooktanske akcije, pregonov, »šutingov« in gorečih helikopterjev, v kombinaciji z nezaupljivim, uporniškim protagonistom, ki brezkompromisno goni svojo z-glavo-skozi-zid moralo (v stasu in glasu Matta Damona), s trdno zasidranostjo v »tukaj in zdaj« ter z dokumentarističnim občutkom, da se vse odvija v realnem času in da smo tisti z druge strani platna posrkani v umazano politično zaroto, ki se po delčkih razpleta pred našimi očmi.

Zelena cona ostaja v varnem zavetju Greengrassove cone udobja. Obrtniško dovolj dobro izdelan vojni akcioner dostojno servira tisto, kar se od žanra pričakuje, a brez posebnih presežkov in včasih kar malo preveč kričavo v svojem hlastanju po čim večjem občutku intenzivnosti in prisiljenem realizmu: posneti material, ki ga zaradi tresočke kamere že tako ali tako dovolj nervozno razmetava na vse strani, je povrh še na drobno nasekljan, da je paranoično akcijo že kar malo težko dohajati. Tudi povsem šolsko spisanem scenariju ne manjka nič, razen malo več domišljije in malo manj predvidljivega razpleta. Povsem zabavno, a nič kaj revolucionarno gledanje.

Špela Barlič

Yes, we Cannes!

Boštjan Sovec

»Treba je vedeti, da so filmski kritiki srednji razred in imajo tudi okus srednjega razreda. So ljudje, ki jih zlahka šokiraš. In Cannes je leglo takšnega okusa,« je o lanskem festivalu, kjer je razburjal von Trierjev *Antikrist*, povedal Marcel Štefančič jr. Ker je ta »okus« predvidljiv, smo zato že napovedali, kaj mu bodo stregli čez dober mesec v Cannesu – še preden se o tem izrečejo uradni selektorji. 2 x 25 kandidatov, torej.

Zlata palma

Miral (Julian Schnabel)
Copie conforme (Abbas Kiarostami)
Another Year (Mike Leigh)
22nd of MAY (Koen Mortier)
Route Irish (Ken Loach)
Tropa de Elite 2 (José Padilha)
The Illusionist (Sylvain Chomet)
Savage Innocent (Larry Clark)
Poetry (Chang-dong Lee)
Im Keller (Ulrich Seidl)
Rabbit Hole (John Cameron Mitchell)
Kvinden der drømte om en mand (Per Fly)
Carancho (Pablo Trapero)
Autoreiji (Takeshi Kitano)
Biutiful (Alejandro González Iñárritu)
Neds (Peter Mullan)
Moving the Arts (Julio Medem)
A Torinói ló (Béla Tarr)
The Grand Master (Wong Kar Wai)
Des hommes et des dieux (Xavier Beauvois)
Habemus Papam (Nanni Moretti)
También la lluvia (Icíar Bollain)
Venus noire (Abdel Kechiche)
Poll (Chris Kraus)
The Tree of Life (Terrence Malick)

Posebni pogled

Hævnen (Susanne Bier)
I Saw a Devil (Ji-woon Kim)
Hors-la-loi (Rachid Bouchareb)
Somewhere (Sofia Coppola)
Hjem til jul (Bent Hamer)
Les petits mouchoirs (Guillaume Canet)
Mala (Adrián Caetano)
Meek's Cutoff (Kelly Reichardt)
The Tree (Julie Bertucelli)
Lope (Andrucha Waddington)
Socialisme (Jean-Luc Godard)
Dyut meng gam (Johnnie To)
Never Let Me Go (Mark Romanek)
The Murderer (Hong-jin Na)
Carlos the Jackal (Olivier Assayas)
Nie yin niang (Hou Hsiao-hsien)
Kaboom (Gregg Araki)
Utomlyonnye solntsem 2 (Nikita Mikhalkov)
Rebecca H. (Lodge Kerrigan)
Aurora (Cristi Puiu)
La princesse de Montpensier (Bertrand Tavernier)
Happy Family (Gabriele Salvatores)
Goethe! (Philipp Stölzl)
All Good Things (Andrew Jarecki)
Faust (Aleksandr Sokurov)

EKRAN

Revija za film in televizijo

nekaj naslovov iz prihodnjih številok:

Intervju: Partizanski film

Študija primera: Big River Man

Filmske špice in avtorske pravice

W. J. T. Mitchell: Slikovna teorija

DARILO ZA NOVE NAROČNIKE:

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

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

Pohitite, zaloge so omejene!



Peter Zobec
OD DALEČ IN BLIZU
Pogovori z Mirjano

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

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

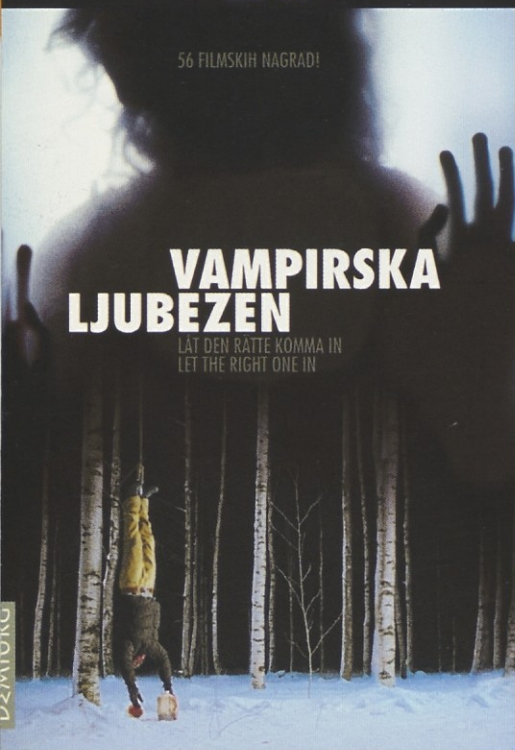
telefon.....

davčna številka.....

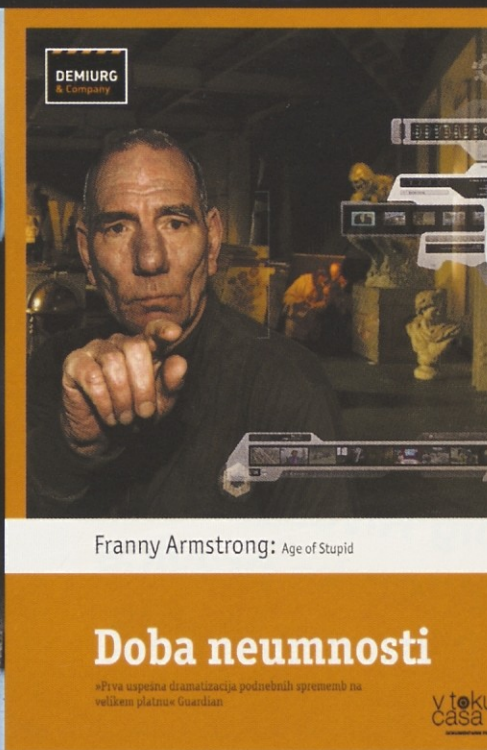
davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

Datum in podpis(žig)

2.4.



9.4.



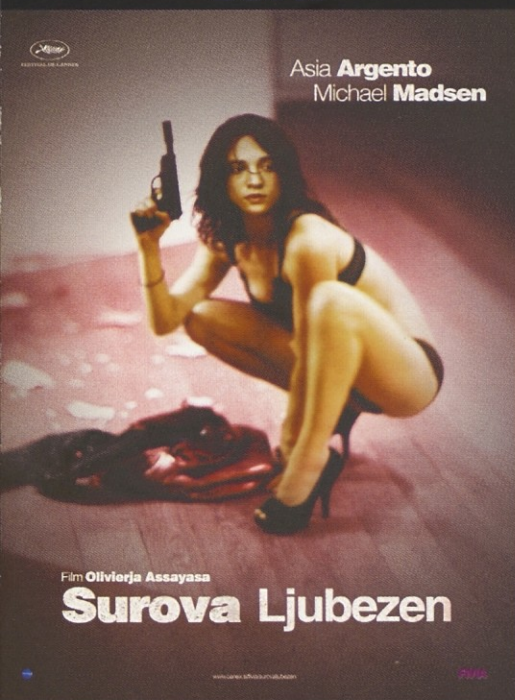
različnih naslovov!

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

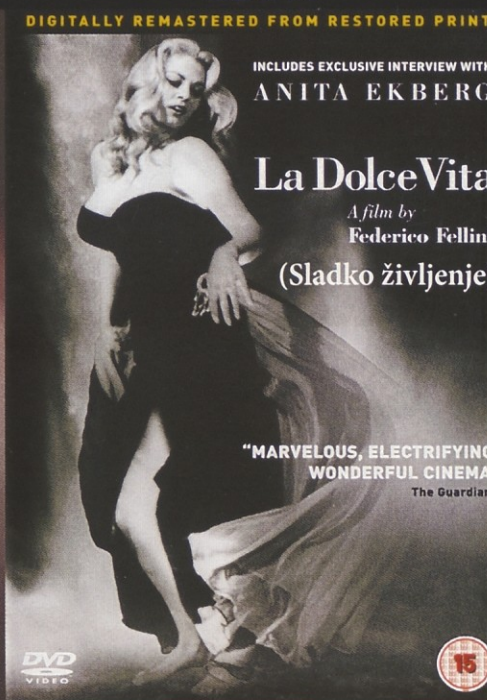
»Film je popolno glasbilo, zato je čas, da zaigrate na vampirje, na seks, na otroški strah, na Fellinija in celo na konec sveta.«

Marcel Štefančič, jr.

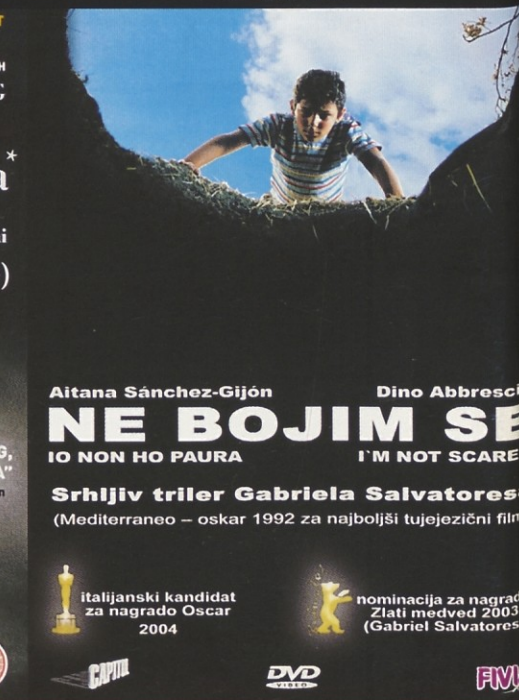
16.4.



23.4.



30.4.



Mladina + DVD:

7,80 EUR

Vseh pet DVDjev v spletni trgovini www.mladina.si:

25,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vseh pet DVDjev :

20,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVA

DEMIURG

DVD VIDEO

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

*V vse navedene cene je vračunan DDV v višini 20 %.