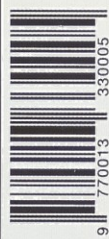
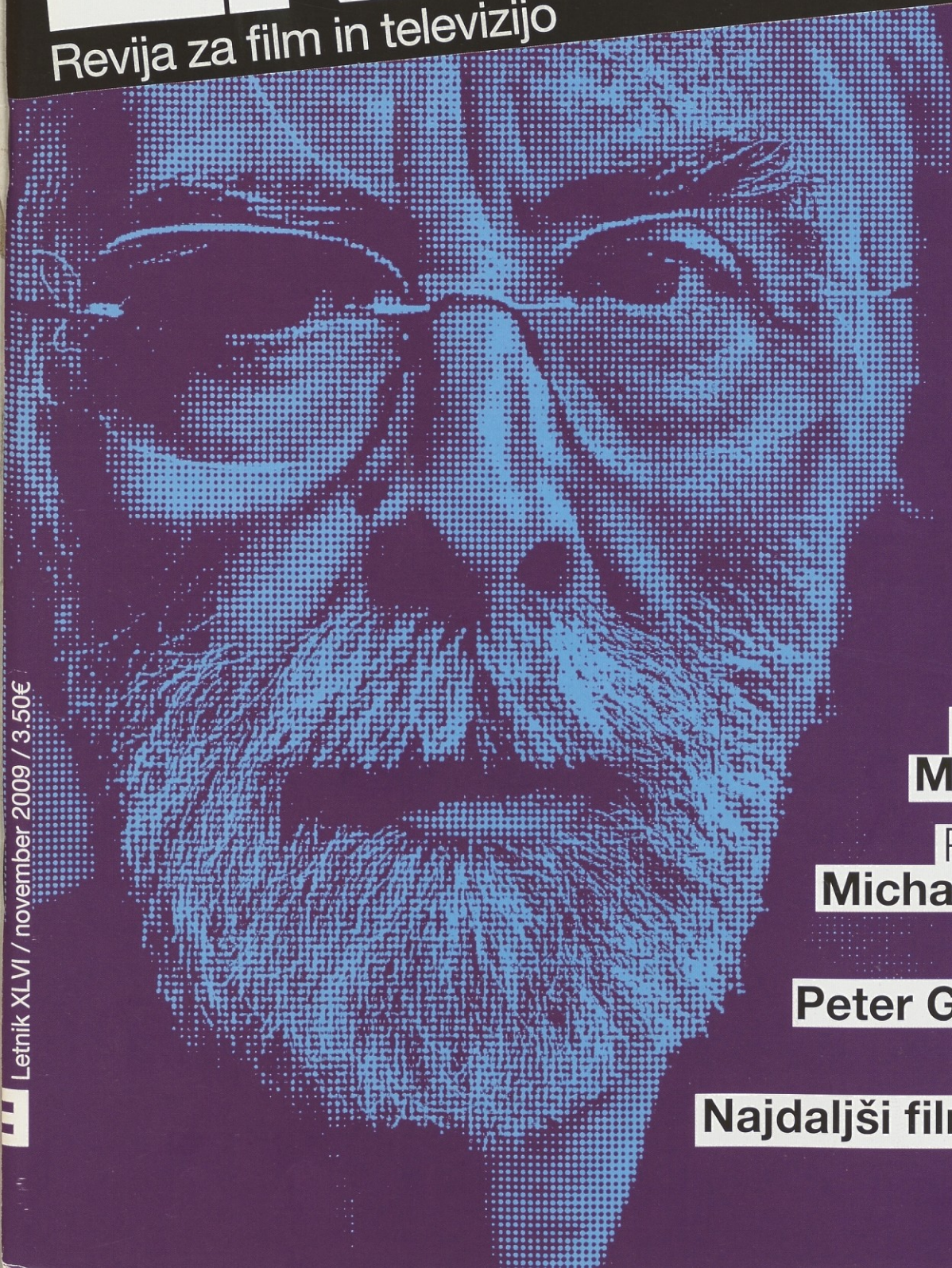


# EKran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVI / november 2009 / 3.50€



Festivali:  
**LIFFe**  
**DokMa**

Intervju:  
**Igor Šterk**  
**Mako Sajko**

Psiho profil:  
**Michael Haneke**

Slikarstvo:  
**Peter Greenaway**

Kaliber 50:  
**Najdaljši filmski kadri**



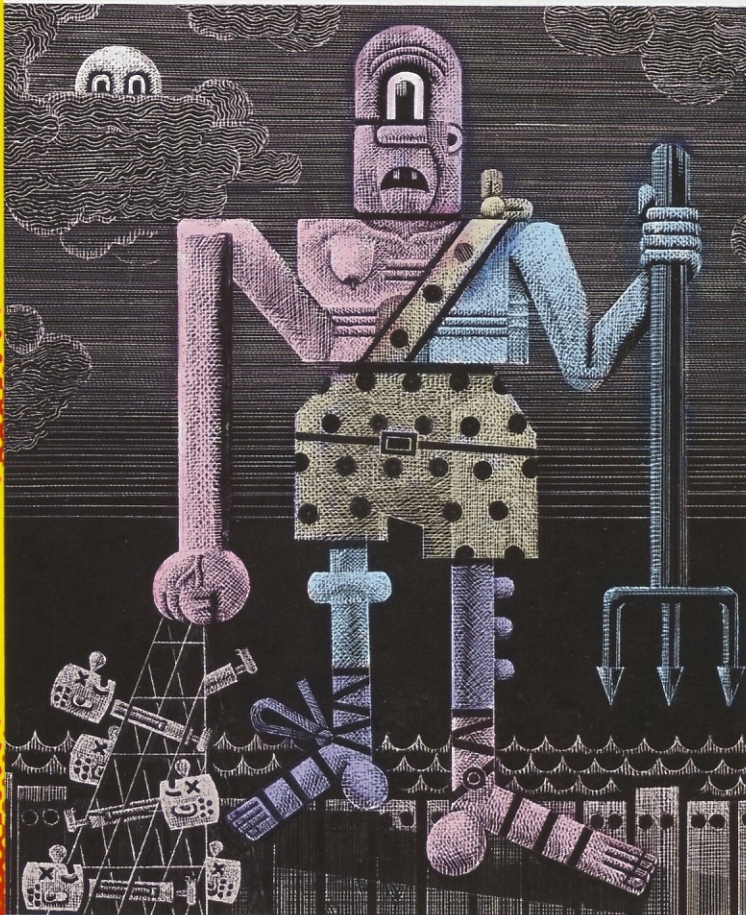


nakup vstopnic tudi na spletu



od jeseni 2009 do poletja 2010

\*\*\* razen v času 20. ljubljanskega mednarodnega filmskega festivala (LIFFE) 2009 in v času 25. festivala kerščnega in gejevskega filma 2009 \*\*\*



illustrated by Matti Hagelberg

# animateka

6. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA  
6th INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL  
7-13 DECEMBER 2009 KINODVOR LJUBLJANA  
[WWW.ANIMATEKA.SI](http://WWW.ANIMATEKA.SI)

09

- Tekmovalni program kratkih animiranih filmov iz Srednje in Vzhodne Evrope
- Mednarodni tekmovalni otroški program Slon
- Svetovni jagodni izbor
- Retrospektiva stop-motion animiranega filma
- Fokus na finski kratki film
- Evropska študentska panorama
- Celovečerni animirani filmi
- Razstave
- Avdiovizualna koncerta





Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK – Tu je Rodos
	3	NOVICE – Zanimivosti in napovedi
		EKRANOV IZBOR
Špela Barlič	4	Intervju z Igorjem Šterkom
Rahela Jagrič	7	Tretja dimenzija sedme umetnosti iz prve roke
		ZID OBJOKOVANJA
Nerina Kocjančič	9	FS odgovarja
Miran Zupanič	12	Oris sprememb SPP
		FESTIVALI – FSF
Jože Dolmark	14	Ni težko biti fin, ko je težko biti film
Branka Resnik	16	Mako Sajko, brezčasni dokumentarist
		FOKUS – LIFFE
Dušan Rebolj	18	Von Trier in ženske
Maša Peče	22	Meje razuma
Katja Čičigoj	25	Naš ljubi mesec avgust
Špela Barlič	27	Saša / Sasha
Neil Young	28	Latinski horizonti
		BLIŽNJI POSNETEK
Sabina Đogić	31	Intervju s producentko Lito Stantic
		PSIHO PROFIL
Roy Grundmann	34	Michael Haneke
		V SREDIŠČU
Jasper Spoelstra	37	Joris Ivens
		POSVEČENO: James Agee
Andrej Gustinčič	40	Agee kot kritik
		DIGITALNA REVOLUCIJA
Aleš Blatnik	44	Čarovnica iz Blaira
		KALIBER 50
Zoran Smiljanič	46	Doolgi kadri
		MUZIKA
Matic Majcen	53	Shynola
		SLIKARSTVO
Petja Grafenauer	55	Peter Greenaway
		KRITIKA
Jurij Meden	57	Tony Scott
Špela Barlič	59	Sever
		KNJIGARNA
Aljaž Kovač	60	'Problemi' Emila Filipčiča
		NA SPOREDU
Špela Barlič	63	Julia & Julia
Gorazd Trušnovec	63	Tovor 200
		NAJBOLJ BRANA STRAN
Stojan Pelko	64	Nagovor FSF



# Tu je Rodos

GORAZD TRUŠNOVEC

Prav v dneh pred izidom te številke Ekranu je bil na spletni strani Filmskega sklada objavljen predlog novega besedila »Splošnih pogojev poslovanja FS« ter poziv strokovni javnosti k pripombam in predlogom. Ker je to »okno« poziva odprto le dva tedna, se velja nemudoma zakopati v branje, saj gre za dokument, ki kljub pravniški suhoparnosti bistveno določa pravila igre v odnosu do osrednje slovenske institucije, namenjene podpori filmskemu ustvarjanju. V oporo pri razbiranju teh premikov v tokratnem Ekranu že objavljamo nekaj poudarkov enega od sodelavcev pri pripravi (verjetno se vsi akterji pri nas strinjajo vsaj v tem, da nujnih) sprememb, Mirana Zupaniča. Vsekakor je razveseljiva novica že ta, da so v delovni skupini, ki je predlog SPP pripravljala, prevladovali filmski ustvarjalci oziroma predstavniki filmske prakse, kajti navsezadnje so oni tisti, ki se primarno oziroma pri svoji osnovni dejavnosti srečujejo s posameznimi določili in njihovimi konkretnimi posledicami, v dobrem in slabem.

Sekundarno pa seveda tudi mi, gledalci in davkoplačevalci oziroma vsa zainteresirana strokovna javnost, ki ji oziroma ki nam ne more biti vseeno. Zato velja prav ob intenzivnem gledanju skozi to okno možnosti in z zavestjo o vseh implikacijah, ki jih ima izrek preko Hegla in Marxa, ponoviti znamenito Ezopovo poanto: »Hic Rhodus, hic salta!« Torej, tu in zdaj je priložnost, da se konstruktivno izrekamo, izrečemo, izkažemo in opredelimo. In čeprav konsenza ni in ga verjetno nikoli ne bo (dovolj je že pravzaprav na hitro prelistati Ekranu za nekaj desetletij nazaj, pa bi lahko tekste o določenih dilemah in problemih vsakokrat novih upravljalcev s slovenskim filmom kar ponatisnili), velja delovati z zavedanjem, da se »vsak problem pojavi takrat, ko obstajajo že vsaj nastavki za njegovo rešitev«. In čeprav Ekranov pogled nazaj zbuja tudi ščepec skepse, kakor smo že zapisali, da se vse morda ne spreminja ravno zato, da se ne bi nič spremenilo.

Novi predlog SPP izpostavlja osebno odgovornost, ki jo je doslej primanjkovalo. Ob premieri svojega novega celovečerca *Osebna prtljaga* je režiser Janez Lapajne v intervjuju za Dnevnik dejal: »Mislim, da bi bilo za slovenski film še najprimerneje, če bi bil organiziran po zgledu slovenskih narodnih gledališč, ki preverjeno delujejo v prid avtorskih hotenj. Tudi pri filmu ne bi bilo treba izbirati projektov z javnimi razpisi. Zadostovala bi poslovni direktor in umetniški vodja Filmskega sklada ali inštituta, ali kakor koli že naj bi se takšna ustanova imenovala, in ta umetniški vodja bi prevzel odgovornost za filmski program. Ob predpostavki, da pozna sodobno slovensko kinematografijo in njene avtorje, ki jih ni nešteto, pri tem pa ne zapira vrat debitantom in starim mačkom.«

Če se bo vsaj delno razkadila megla okrog sprejemanja odločitev, bo to že ogromen korak naprej. Prav je, da se konča farsa s skrivanjem za mnenji strokovnih komisij, ki so bile doslej vedno prve na udaru, resnično odločilne teže pa niso imele. Prav je, da se jasno definira razmerja in kompetence. Prav je, da se delovanje javnega sklada v celoti javno, od najave razpisov do objavnih napisov filmskih del. Prav je, da se končno začne operirati z dejstvi in podatki, ne z namigi in domnevami. In prav je, da so pristojnosti jasne, da se dobre nagraduje in da se zagotovi avtonomija ustvarjanja. Treba je le še pravno definirati, kar je prav in pri tem imeti v mislih tudi to, da še tako čudovita pravila igre ne pomagajo, če ni resnih sankcij za njihovo kršitev.

Tokratni Ekran je izšel med dvema pomembnima festivaloma; v začetku oktobra so v Portorožu zabrnili projektorji 12. Festivala slovenskega filma, sredi novembra bo v Ljubljani potekal jubilejni 20. LIFFe. Vmes se je v Cankarjevem domu odvrtela retrospektiva ob 50-letnici francoskega novega vala. Ta retrospektiva je bila izvrstna priložnost ravno za pogled nazaj in da spomnimo na to, da je novi val sicer sprožila idealistična, prevratna mlada generacija cinefilskih zanesenjakov, da pa ga je materialno omogočila starejša, vizionarska generacija s tedanjim, pravzaprav prvim francoskim kulturnim ministrom, pisateljem Andréjem Malrauxom na čelu (obdobje njegovega ministriovanja se je prekrilo prav z obdobjem novega vala, torej od 1959 do 1969), ki je uvedla nov način financiranja oziroma državne pomoči filmski ustvarjalnosti. Namreč, uvedli so davek na prikazovalce oziroma na vse vstopnice, tako za domače kot tuje filme, iz tega davka pa so podprli domače ustvarjalce, ki so lotevali bolj tveganih projektov. Kar je leta 1959 prineslo 25 prvencev, leto pozneje pa že dvakrat več. Vsekakor gre za model, o katerem bi veljalo razmisliti tudi v paketu z načrtovanimi spremembami slovenske filmske zakonodaje. Če pogledate CNC, francoski nacionalni center za kinematografijo, je namreč ta sistem v veljavi še danes, preko principa »Avance sur Recettes« oziroma »predujma na dohodek« se podpre povprečno 35 filmov letno, predvsem prvence in neodvisne filme v smislu tistih estetsko in vsebinsko pogumnejših del izven glavnega toka produkcije, ki bi sicer težko prišli do realizacije in distribucije. Kot pri pripravi naših SPP pa imajo tudi pri izbiri projektov preko CNC večino pri odločanju sami filmski ustvarjalci, ne birokrati.



# Novice

## Evropska komisija zbira mnenja o priložnostih in izzivih digitalne kinematografije

Evropska komisija je odprla javno posvetovanje o tem, kako najbolje izkoristiti priložnosti in se odzvati na izzive *digitalne revolucije* v evropskem filmskem sektorju. »*Digitalna kinematografija lahko omogoči cenejšo in prožnejšo distribucijo filmov ter s tem tudi boljši pretok evropskih filmov. Vendar pa digitalizacija zahteva znatne naložbe. Če ne bomo razvili novih poslovnih modelov in ustreznih programov sofinanciranja, nam grozi, da bo tretjina evropskih kinematografov zaradi visokih stroškov digitalne opreme zaprla svoja vrata,*« pravi EU. Evropska komisija želi s posvetovanjem ugotoviti, kako lahko digitalna kinematografija vpliva na filmski sektor, še zlasti na 30.000 evropskih kinodvoran. Predvajačce, distributerje, nacionalne filmske agencije in zasebne filmske organizacije poziva k izmenjavi mnenj.

ZDA so trenutno vodilne na področju digitalne kinematografije. 90 % vseh novih ameriških filmov je na voljo v digitalnem formatu, medtem ko jih je v Franciji, ki je največji evropski producent filmov, manj kot polovica. V Evropi trenutno samo 2.428 dvoran uporablja digitalno projekcijo, po vsem svetu pa je približno 12.000 dvoran od skupaj 110.000 opremljenih z digitalnimi projektorji. Do leta 2012 naj bi jih bilo 20 %. Javno posvetovanje bo potekalo do 16. decembra 2009.

[ec.europa.eu/information\\_society/media/](http://ec.europa.eu/information_society/media/)

## Kmalu novi splošni pogoji poslovanja na FS

Filmski sklad Republike Slovenije je objavil poziv strokovni javnosti, da najpozneje do 6. novembra 2009 poda pripombe na predlog novih SPP Filmskega sklada RS – Javnega sklada. Pripombe in predloge lahko posredujete na elektronsko pošto FS. Predlog novih Splošnih pogojev poslovanja je objavljen na spletni strani FS, v Ekranu pa že opozarjamo na nekaj ključnih sprememb.

[www.film-sklad.si](http://www.film-sklad.si)

## 25. Festival gejevskega in lezbičnega filma

Ljubljanski festival gejevskega in lezbičnega filma je najstarejša tovrstna prireditev v Evropi. Na ogled bodo filmi gejevskih in lezbičnih ustvarjalcev in ustvarjalk ter filmi, ki tematizirajo istospolno usmerjenost. Festival bo letos potekal od 28. 11. do 6. 12., poleg Slovenske kinoteke in ACK Metelkove bo v Ljubljani potekal še v koprskem MKC in celjskem



kinu Metropol. V torek, 1. decembra bo v Slovenski kinoteki najprej ob 21.30 na ogled 30-minutna mojstrovina Vojka Duletiča z naslovom *Tovariši* (1964) o gojencih velenjske rudarske šole, zatem pa še prav tako po Duletičevem scenariju posnet in pozneje cenzuriran Hladnikov film *Maškarada* (1971), ljubezenski trikotnik med direktorjem, njegovo ženo in inštruktorjem. Sledil bo pogovor z gosti.

[www.ljudmila.org/siqrd/fglf](http://www.ljudmila.org/siqrd/fglf)

## Animatoka med 7. in 13. decembrom v Kinodvoru

Šesta edicija Mednarodnega festivala animiranega filma Animatoka prinaša v tekmovalnem programu 43 filmov, v mednarodnem Slonovem tekmovalnem programu (animacija za otroke) pa bodo prikazali 25 filmov. V obeh tekmovalnih sekcijah so po tri slovenske animacije. V sekciji *Vzhodnoevropska in srednjeevropska panorama* pa bodo zavrteli 21 filmov.

[www.animatokafestival.org](http://www.animatokafestival.org)

## Cinematsko jazz-noir kinozvočenje

3. decembra prihaja v Ljubljano temačni ansambel sedmih – The Kilimanjaro Darkjazz Ensemble, audiovizualni projekt, produkt Gideona Kiersa (pri nas videnege v majskih kinozvočenjih s Telcosystems) in Bong-Raja (Jasona Köhnen), začetnika BreakCora. Projekt je nastal iz njune strasti do ozvočevanja starih in nemih filmov (predvsem Murnaua in Langa), pri čemer je vizualno tisto, kar združuje in navdihuje elektro-akustično zasedbo še danes.

[www.mota-atom.org](http://www.mota-atom.org)

## Dvojna številka Ekрана

Naslednja edicija Ekрана bo dvojna zimska številka december/januar, ki bo od 30. novembra na voljo na prodajnih mestih po Sloveniji (in v nabiralnikih naročnikov). Zagotovi si svojo porcijo filmskega branja za čez zimo!

[www.ekran.si](http://www.ekran.si)



# »Kako daleč mora človek, da naredi korak čez?«

Špela Barlič



*9:06 je absolutni zmagovalec letošnjega Festivala slovenskega filma, »težak« kar devet vesen. Poleg nagrade za najboljši film, scenarij, režijo in glavno moško vlogo je odnesel tudi nagrade za stransko žensko vlogo, fotografijo, glasbo, ton in montažo. Konec oktobra film prihaja v redno distribucijo, da bo lahko svoje povedalo še občinstvo, režiser Igor Šterk pa je za Ekran spregovoril o tem, kako je film nastajal, in dodal nekaj namigov za lažjo navigacijo pa njegovi zapleteni zgodbi.*



## Na festivalu v Portorožu ste suvereno pometli s konkurenco. Ste bili presenečeni?

Zelo. Gre za subjektivno odločitev petih ljudi v žiriji – pet drugih bi se lahko odločilo tudi drugače. Včasih dobiš več nagrad, kot bi si jih verjetno zaslužil, drugič manj. Za *Ekspres, ekspres* (1997) recimo nisem dobil glavne nagrade – podelili so jo kratkemu filmu na videokaseti – pa se mi je zdelo, da bi si jo zaslužil. Letos sem bil še posebej vesel, da sta bila nagrajena direktor fotografije Simon Tanšek in Igor Samobor. Za njiju sem res držal pesti.

## Kdo je bil vaš favorit?

Nisem imel favorita. To ni bila ena tistih letin, ko imaš en vodilni film, potem pa dolgo nič. Kakovost sem videl tako v tem, kako je bil narejen film *Slovenka*, kot pri *Osebnih prtljagi*, v kateri je nekaj izjemnih prizorov, oba sta imela odlično glasbo ... Celó če bi mislil, da bo žiriji najbolj všeč *9:06*, bi pričakoval, da bodo nekatere nagrade vseeno porazdelili tudi med druge.

## Scenarij je nastajal v sodelovanju z režiserjem in scenaristom Sinišo Draginom, ki je bil vaš koscenarist že pri filmih *Uglaševanje* (2005) in *Vdih* (2007). Kako poteka vajino sodelovanje? Kaj Dragin prinaša v vaše scenarije?

Nikoli se nisem imel za posebno dobrega scenarista, zato sem dlje časa iskal primerne sodelavca, ki bi mi pomagal pri pisanju scenarijev, in Siniša je bil prvi, s katerim sva se zares ujela. Všeč mi je bilo, da zna, kljub temu, da sam snema precej drugačno vrsto filmov, slediti moji viziji in se ji prilagoditi, ne da bi vsiljeval svojo estetiko, svoj način razmišljanja. Ko prebere moj osnutek, mu je zelo jasno, kako naj bi film dihal, in znotraj tega išče rešitve, dobre za film. Odličen je tudi pri dialogih. Blizu mi je to, da nima rad dolgih debat in zmeraj najde učinkovit način, kako »okoli vogala« pripeljati tisto, kar pelje filmsko pripoved naprej. Gre za res lepo sodelovanje, čeprav zna biti Siniša tudi zelo oster.

## Kako to, da ste za glavno vlogo izbrali Igorja Samoborja? Kako sta se pripravljala na vlogo?

Scenarij sem že pisal z njim v mislih. Sodelovala sva že pri kratkem filmu *Vdih*. Zdi se mi dobro, da se zbližajaš s človekom, s katerim toliko časa delaš na filmu – da vidiš, na kakšen način dela, in da on vidi, na kakšen način delaš ti ... Igor si s filmom ni toliko domač, ker se bolj posveča gledališču, in ni poznal veliko »avtorskih« filmov, zato sem mu mesece pred začetkom snemanja nosil raznorazne DVD-je, filme Tsai Ming-Lianga, Nuri Bilge Ceylana ... Kasneje mi je povedal, da mu je gledanje teh filmov zelo pomagalo. Ko je prvič prebral scenarij, si je vse skupaj predstavljal kot nek veliko bolj umeten, nerealen svet, sam pa vedno izhajam iz realnega okvira, tudi če zgodba potem zavije drugam.

## Od kod navdih za to zgodbo? Je bil ena izmed inspiracij tudi film *Cruising*?

Dva filma sta, ki ob tej zgodbi sprožata asociacije: eden je *Cruising* (1980) Williama Friedkina, drugi pa *Podnajemnik* (Le locataire, 1976) Romana Polanskega. V obeh je mogoče najti paralele z mojim filmom, ne bi pa rekel, da sem se prav na tej podlagi odločil, da bom naredil nekaj podobnega. Rad gledam filme, ki se

vrtiljo okrog nekega misterija. Ko sem začel razmišljati o zgodbi, me je potegnil prav ta skrivnostni moment, po drugi strani pa mi je bilo všeč, da se film deloma sooča tudi z neko resno družbeno problematiko, z vprašanjem samomora. Se mi pa vseeno zdi dobro, da se s tem nismo začeli ukvarjati že v prvi sekvenci, ampak da film krene iz čisto druge točke in šele v nadaljevanju začne tipati v smeri tega problema. V dialogu je lep moment, ko patolog govori o razliki med angleškim »zagrešiti samomor« in slovenskim »narediti samomor«, ki je oropan »grešnosti«. Pri nas je to postalo čisto nekaj normalnega in vsakdanjega.

## Ampak poleg samomora odprete še vrsto drugih tem. Ena od njih je vprašanje identitete, ki se stalno pojavlja v vaših filmih. Protagonisti se vedno sprašujejo, kdo pravzaprav so in kakšno je njihovo mesto v svetu ...

Eden izmed poudarkov v zgodbi, ki je bil meni osebno zelo všeč, pa se mi zdi, da je zdaj morda relativno neopažen, je možnost, da bi se gledalec na koncu, ko se ponovi prizor iz začetka filma, ko se avto pripelje na most, vprašal, ali ni glavni lik v bistvu ves čas preiskoval lastnega primera samomora? Zato sva se s Sinišo odločila, da v filmu ne smemo videti obraza ali kakršnekoli slike samomorilca. Hotela sva pustiti odprto to možnost interpretacije.

## Je kriza identitete za vas simptom sodobnega časa ali gre bolj za neko intimno zadevo, kot krizo srednjih let?

Zagotovo je povezana z obojem, ampak mislim, da gre predvsem za krizo sodobnega časa. Siniša je nekoč cinično pripomnil, da ni nič čudnega, da je človek naredil samomor, če nihče ne pride na njegov pogreb. Živimo v časih, kjer se vsak zapira v svoj svet, vsi ždimo za zaprtimi vrati. Vemo, da se število samomorov poveča ravno v času praznikov, ko občutek osamljenosti še bolj butne na plan. Gre za neko čudno odtujenost ... Tu se na nek način skriva tudi odgovor na vprašanje, zakaj je samomor tako pogost – ne le pri nas, tudi v svetu. Vsako leto naredi samomor najmanj 1,2 milijona ljudi. To je kot ena huda vojna!

## Kje pa vidite povezavo med problemom razpršene identitete in odtujenostjo? Ne samo, da ljudje ne najdejo več stika z drugimi, ampak ga ne najdejo niti sami s sabo ...

Če je človek globoko v sebi nesrečen, postane toliko bolj negotov glede lastne identitete. Potem se začne izgubljeni in iskati neko drugo možnost.

## Dušan in Marjan se zdita zelo različni osebi. Ste ju namerno tako zasnovali?

Film sicer nikjer ne poda natančnega odgovora na vprašanje, zakaj je Marjan Ozim naredil samomor, ampak očitno je, da je bil tudi on v nekakšni krizi identitete, razpet tudi v odnosu z enim moškim in z eno žensko. Včasih, ko pišeš scenarij in oblikuješ like, niti ne razmišljaš zelo racionalno ... Lik počasi raziskuješ in ga gradiš postopoma.

## Kaj je torej tisto, kar Dušana tako usodno potegne v kožo Marjana Ozima?

Uvodna sekvenca filma se začne na železniški progi, ki pokaže,



da je Dušan človek na robu, da če ne drugega, vsaj razmišlja o samomoru. Bolj kot on sam raziskuje lik Marjana, bolj ga k njemu vleče to, da si je drznil napraviti ta korak, da je zmožeg pogum za samomor. Z njim se poskuša poistovetiti, ker bi rad razumel, kako daleč mora iti človek, da naredi korak čez. To je jedro obsesije, ki ga vleče v lik.

**Omenili ste prizor na železnici. Vlak je eden izmed motivov, ki se v filmu večkrat ponovi in ima zlovesč prizvok. Ste hoteli vlaku upanja iz *Ekspresa* zoperstaviti njegovo hrbtno plat – vlak brezupa?**

Motiv vlaka se je razvil precej spontano. S Sinišo sva ga izbrala zato, ker sva ga lahko navezala na več situacij v filmu. Junaka sva hotela že pred začetkom zgodbe postaviti v neko mejno situacijo in domislila sva se prizora z vlakom, ki sva ga povezala z motivom kamenčka, ki pade v vodo. Kasneje sva napisala še dva prizora, ki data dodatno težo začetnemu prizoru. Najprej sem dobil idejo za prizor ob maketi, ko hčerka položi glavo na tire in Dušanu sproži negativno asociacijo. Všeč mi je bila ta dvojnost, dejstvo, da nekaj tako ljubkega in simpatičnega, kot je pravljlična maketa, nosi neko zelo temačno sled. Tretjič se vlak pojavi v podhodu, ko Dušan sledi Ozimovi ljubici. V tistem ropotu nad njegovo glavo je spet nekaj srhljivega ...

**Smrt ima v vaših filmih vedno pomembno, čeprav ne najbolj očitno mesto: v *Ekspresu* zgodbo požene prav smrt, *Ljubljana* (2002) se začne s samomorom, v *Uglaševanju* imamo pogreb ... Obenem opažamo premik od mladostne radoživosti preko deziluzije, krize srednjih let do ... Kako naprej?**

Morda res... Ta proces se je razvijal vzporedno z mojim odrasčanjem: opazuješ sebe, spremljaš prijatelje, znance in vidiš, kaj se dogaja z njimi. Nekateri so res zašli v slepo ulico ... Ampak se mi zdi, da je napočil čas, da obrnem ploščo. Mislim, da bom naslednji naredil svetlejši film.

**Vsak vaš kader je videti zelo dodelan in skrbno domišljen. Koliko se je koncept filma spreminjal tekom snemanja in postprodukcije?**

Spremembe so bile minimalne. Zaradi časovne in finančne stiske smo izpustili nekaj nebitvenih prizorov. Na predlog montažerja pa smo nekaj prizorov tudi dodali – na primer serijo prizorov v hotelu, kjer je bil v scenariju predviden le eden. Razbitje in ponavljanje te scene je pomagalo ustvariti občutek, da Dušan dejansko živi v hotelu in ni prišel tja le za eno noč.

**Vaš način pripovedovanja vedno poteka nekako »med vrsticami«. Nikoli niste direktni, raje kot dogodek prikazate njegove indice in posledice. Ste hoteli tudi v gledalcih prebuditi nekaj detektivskega duha?**

Že scenarij je narejen tako, da zgodbo pripoveduje preko elips, da dopušča prazne prostore. Kot pravi John Berger, je filmska pripoved veliko bolj kot vožnji s kolesom podobna hoji, ker je med vsakim korakom prazen, odprt prostor, ki ga gledalec zapolni sam. Tudi mene bolj privlačijo filmi, pri katerih kot gledalec aktivno sodeluješ, namesto da ti je vse prineseno na pladnju.

**V filmu se zvrsti kar nekaj vizualno dramatičnih lokacij, predvsem je v ospredju solkanski most. Ste ga imeli v mislih že, ko ste pisali scenarij?**

Most je bila ključna lokacija, ki se v filmu večkrat ponovi, in vedeli smo, da mora biti tudi vizualno močna. Nekaj časa sem razmišljal tudi o paškem mostu, ampak sem kasneje ugotovil, da je solkanski idealen, ker je poleg tega, da ima nad sabo tisto slikovito cesto in ovinek, umeščen v dolino, med hribe, in smo ga lahko posneli tako, da se nikjer ne vidi naselja. Zdelo se mi je, da zgodba zahteva, da most stoji nekje na samem, sredi prazne pokrajine. Mislim, da smo solkanskemu mostu v tem filmu res postavili lep »spomenik«!

**Kaj pa glasba, ki vedno igra pomembno vlogo v vaših filmih? V kateri fazi začnete razmišljati o njej? Vam predstavlja navdih že pri pisanju ali morda pozneje, v montaži?**

Pri tem filmu je bila že inspiracija v scenariju. Beethovnova sonata *Nevihla* mi je bila všeč, ker se mi zdi, da je bila do sedaj na nek način filmsko neizkoriščena in ker ima nek poseben, hipnotičen učinek. Našel sem idealno izvedbo Daniela Barenbauma, ki je bila speljana mehko, brez histerije, in je imela še vedno neko zanimivo napetost. To varianta sva potem poskušala ujeti s pianistom. Iz sonate sem pobral samo tiste dele, ki so se mi zdeli uporabni za film, in vrgel ven vse tiste, ki so bili preveč divji in »ropotajoči«. V principu smo le raztegnili lajtmotiv. Za preostalo glasbo sem potreboval nekaj, kar ni tako melodično, ampak le ustvarja določeno napetost, atmosfero, potencira občutek misterioznosti ... Liričnost in melodija sta bili že v Beethovnu, tisto drugo komponento pa sem našel v hrvaškem filmu *Kino Lika* (2008, Dalibor Matanić) in stopil v stik s piscema glasbe, ki sta potem opravila ta del posla.

**Kakšen skladatelj pa je Marjan Ozim? Ste razmišljali, da bi izdali kakšen njegov CD?**

(smeh) To ne, si je pa Marjan Ozim odprl profil na Facebooku – toliko, da je malo prestrašil člane ekipe, da bi rad bil njihov prijatelj. Iz »onostranstva« ...

**Za vsak film do zdaj ste rekli, da je – tako ali drugače – zelo oseben ...**

Ta je nekako še najmanj.

**Čeprav ima na koncu posvetilo očetu?**

Ko je prišla novica o očetovi smrti, sva bila z montažerjem ravno pri dokončanju zadnjih sekvenc filma. To je bil velik šok. Ko je odhajal od doma na svoje poti, me je sicer vedno stisnilo pri srcu, ampak seveda upaš in verjameš, da se kaj takega ne bo zgodilo. Kasneje, ko sem razmišljal o filmu, sem se spomnil na tisti kader, ko kamenček pade vodo, posnet od spodaj, in se mi je zdelo, da gre za čudno naključje ... Da gre v filmu pravzaprav za smrt v vodi, kar je povezano tudi z usodo mojega očeta ...





# Tretja dimenzija sedme umetnosti iz prve roke

Rahela Jagrič

Če bi bilo ljudem namenjeno, da vidijo 3D film, potem bi bili rojeni z dvema očesoma. (Sam Goldwyn)

Tridimenzionalni filmi, ki jih je bilo včasih mogoče videti le v zabaviških parkih, so me prevzemali že kot otroka, še bolj pa sem se za njih navdušila med podiplomskim študijem filmske režije na univerzi Bornemouth v Veliki Britaniji, kjer sem z zanimanjem spremljala vse novosti in razvoj tega področja. Začetek 21. stoletja in digitalizacija sta prinesla ponovno revolucijo na področju stereoskopskega filma, katere prvi vidni uspeh je bil animacijski film *Polarni vlak* (The Polar Express, 2004, Robert Zemeckis)<sup>1</sup>. »3D renesansa«, kot jo imenuje strokovnjak za stereoskopski film Bernard Mendiburu, pa je še posebej zaznamovala leto 2009, saj se je zgodilo prvič, da je vsak večji studio proizvedel vsaj en tridimenzionalni film. Decembra 2009 si lahko obetamo tudi ogled najdražjega ter najambicioznejšega filma *Avatar*, režiserja Jamesa Camerona.<sup>2</sup> 3D revoluciji sledijo tudi nekatera večja imena Hollywooda, kot so Steven Spielberg, Peter Jackson, Tim Burton in Steven Soderbergh, ki naj bi bili že v pripravi na produkcije tridimenzionalnih filmov. Da se premiki na tem področju dogajajo tudi v

Evropi, pa je razvidno iz dejstva, da je letošnji filmski festival v Cannesu prvič odprl tridimenzionalni film *V višave* (Up, 2009, Pete Docter in Bob Peterson), potrebno pa je omeniti, da je tudi Beneški filmski festival v letu 2009 odprl novo tekmovalno kategorijo za najboljši tridimenzionalni celovečerec.

V fazi odločanja o formatu ter žanru zaključnega filma na fakulteti me je kar naprej gnalo spoznanje, da ljudje vendarle živimo v barvnem, tridimenzionalnem svetu, kjer smo nenehno obkroženi s tridimenzionalnim zvokom. Zato je tudi upravičeno vprašanje, ki si ga postavlja 3D filmski ustvarjalec Brian Gardner (2009): »Zakaj bi se morali kateremukoli izmed teh področij zaznavanja odreči med samim gledanjem filma?«

Ta ugotovitev mi je postavila izziv, da zaključim šolanje s projektom, ki je nekaj drugačnega, neobičajnega in razmeroma neraziskanega, in kar je še pomembneje, da na lastno pest odkrijem nov filmski jezik. Le-ta je kljub častitljivi starosti tridimenzionalnega filma šele v povojih evolucije. Celo Steve Schklair, izvršni direktor 3ality Digital ter velik strokovnjak s področja stereoskopije, je prepričan, da filmski jezik samo čaka, da ga začnemo razvijati ter pripovedovati zgodbo s pomočjo dodatne dimenzije in novega ustvarjalnega orodja – globine. Kar me je pritegnilo k ideji o realizaciji kratkega 3D filma, pa je bilo dejstvo, da stereoskopski film predstavlja naraven prikaz

<sup>1</sup> *Polarni vlak* je ustvaril 49 milijonov US\$ v samo 68 3D kino dvoranah po svetu (Genordell, 2008).

<sup>2</sup> James Cameron je že v preteklosti izdeloval stereoskopske filme, kot na primer *Terminator 2: T2-Battle Across Time*, (1996) in *Ghost of the Abyss*, (2003).





človeškega dojemanja prostora, ki se vrši skozi naš čut za vid<sup>3</sup>. Tu bi želela poudariti, da moj pristop k izdelavi 3D filma ni bil pogojen s tem, da bi film zaradi dodatne dimenzije dajal občutek večje resničnosti. Globino sem namreč želela izkoristiti na način, kot ga zagovarja Brian Gardner. Dodatna dimenzija naj bi se po njegovem mnenju uporabljala na enak način, kot se pojavlja na primer glasba v filmu, katere cilj je, da še dodatno »zaigra« na čustvene note in ustvari sproščene trenutke še bolj sproščene in napete trenutke še bolj napete (Gardner, 2009). »Eureka« trenutek, ki me je iz 3D navdušenke transformiral v aktivno 3D ustvarjalko (oziroma bolje rečeno – v prvi fazi le 3D raziskovalko), se je zgodil v IMAX kinu, ob ogledu prvega 3D koncerta z naslovom *U2 3D* (2007, Catherine Owens in Mark Pellington). Vizualna dovršenost ter tehnična popolnost tega filma sta v meni povzročila val navdušenja, ki je prinesel dokončno odločitev o tem, da bi tudi sama ustvarila in režirala kratek 3D film. Sprva se je mnogim zdela realizacija te ideje precej ambiciozna in v tehničnem smislu skoraj prezahtevna, vendar sem kljub temu vztrajala, opravljala različne raziskave, in še aktivneje spremljala dogajanja na področju stereoskopije. Med drugim sem se v Londonu udeležila tudi konference z naslovom *3D revolucija*, kjer sta francoska 3D dokumentarista, brata Mantello, spregovorila o tem, da 3D produkcija zahteva nov pristop (že) pri pisanju scenarijev, snemanju, režiranju, postprodukciji ter distribuciji.

S scenaristko sva torej ustvarili zgodbo, s katero bi kar najbolj izkoristili možnosti, ki jih ponuja dodatna dimenzija. Tako se je ona lotila pisne platforme, medtem ko sem jaz preoblikovala vizijo v prostor oziroma globino. Najprej sem se morala odločiti, kje bo dogajanje postavljeno: pred ali za zaslonom. Ker sem se želela izogniti tradicionalnem »drezanju« gledalca v

3 Binokularni vid (gledanje z dvema očesoma) je odgovoren za ustvarjanje občutka globine, zato sta tudi pri snemanju tridimenzionalnega filma potrebni dve kameri, kjer vsaka kamera predstavlja sliko enega očesa.

oči, ki je bil tako pogost trik v preteklosti, sem poiskala rešitev ravno v nasprotni smeri. Tako kot James Cameron, ki prisega na to, da mora filmsko platno služiti kot okno **V** resničnost in ne ravno obratno – torej da se dogajanje vrši pred zaslonom – sem se tudi jaz odločila, da želim občinstvu omogočiti, da seže **V** film in na ta način izkusi posebno vrsto iluzije, ki jo omogoča tridimenzionalni film.

Ko je scenarij že dobival pravo podobo, pa so se tudi na tehničnem področju začeli prvi premiki. Tako kot se je ponavadi v iskanju kakršnekoli pomoči ali nasvetov najlažje zateči domov, sem se tudi jaz za nekaj časa vrnila v Slovenijo, saj sem verjela, da bom imela tu več možnosti za realizacijo projekta v smislu tehnične podpore (samo snemanje je sicer vseeno potekalo v Veliki Britaniji). Z že izbranim snemalcem Jožetom Jagričem sem stopila v stik s Stereoskopskim društvom iz Ljubljane, kjer sem podpredsedniku dr. Damirju Vrančiču predstavila svojo idejo. Kot uveljavljenega strokovnjaka za stereoskopijo ter velikega entuziasta 3D fotografije, ga je ideja o kratkem tridimenzionalnem filmu tako pritegnila, da se je odločil, da nam tudi on s svojim znanjem ter z izkušnjami pomaga pri realizaciji tega projekta.



Tako se je v začetku pomladi 2009 začel razvoj prototipa nosilca za dve kameri (Sonyjeve PMW-EX3 HD), ki pa je trajal kar nekaj mesecev, da je bil popolnoma dokončan. Ogromno testiranja in analiz je bilo potrebnih, da smo iz nekajsekundnih »pilotskih primerkov« odpravili še zadnje pomankljivosti, ki so pri stereoskopskem snemanju nedopustne. Do prvega snemalnega dne nas je končno ločila le še fizična razdalja med Slovenijo in Veliko Britanijo, kamor je bilo potrebno tehnično opremo še dostaviti in jo nato tudi pravilno strokovno uporabiti. Tam pa se je v žaru pionirstva, zame in za vse sodelujoče pri filmu, končno pričela »avantura na z-osi«.

*V naslednji številki Ekрана boste izvedeli več o samem snemanju kratkega 3D filma, ki si ga bo mogoče premierno ogledati 28.11. in 29.11.2009 na Institutu Jožefa Stefana v okviru letne predstavitve del Stereoskopskega društva Ljubljana.*



# Filmski sklad odgovarja

Nerina Kocjančič

Prejeli smo odgovore na 10 vprašanj za službo promocije in trženja Filmskega sklada, ki smo jih javno zastavili v oktobrski številki Ekran. Odgovore na vprašanja je ob posredovanju direktorja Filmskega sklada, Denisa Miklavčiča, prispevala vodja promocije in trženja na FS, Nerina Kocjančič. Iz odgovorov sklepamo, da Filmski sklad podatke o proračunski porabi in prihodkih vodi šele od leta 2007.

## 1. Kolikšen je delež proračuna Filmskega sklada, namenjen promociji in trženju slovenskih filmov na letnem nivoju – za zadnjih petih let? Podatki naj bodo v absolutnem (v €) in relativnem merilu glede na letni proračun FS.

Delež proračuna Filmskega sklada, namenjen promociji in trženju, obsega manj kot 20 % celotnega proračuna. V tem znesku so zajete vse promocijske aktivnosti: festival slovenskega filma (104.000 €), sofinanciranje festivalov in filmskih dogodkov v Sloveniji preko javnega poziva (120.000 €), udeležbe na sejmih v Berlinu in Cannesu ter članarina in stroški slovenskega predstavnika v organizaciji Euroimages (118.275 €).

leto	Proračun FS v €	Proračun za promocijo v €	Delež za promocijo v %
2005	/	/	/
2006	/	/	/
2007	4.527.245	583.333	12,85
2008	4.606.437	643.435	14

## 2. Kakšen je bil dohodek iz prodaje oziroma trženja slovenskih filmov v tujini v zadnjih 15 letih – po letih?

Prihodki Filmskega sklada so v letu 2007 znašali 99.954,65 €, v letu 2008 pa 78.311 €, v kar so vključeni prihodki iz tujine in prihodki iz distribucije novih filmov ter odstopa licenčnin za televizijo in video na domačem tržišču.

Prihodki bi lahko bili v bližnji prihodnosti tudi dvakrat večji, vendar pa bi Filmski sklad pred tem moral precej sredstev vložiti v digitalizacijo filmov iz arhiva slovenske filmske dediščine, ki ga je podedoval od Triglav filma in Viba filma, ter ga slikovno in zvočno restavrirati za izdajo na DVD-nosilcih.

## 3. Kakšno je notranje razmerje teh prihodkov – glede na prihodke s festivalov (tako imenovani »festival fee«), prihodke iz prodaje pravic za predvajanje na tujih televizijah in iz kinematografske distribucije slovenskih filmov ter morebitne distribucije na AV-nosilcih v tujini?

Odgovor je pri četrtem vprašanju.

## 4. Kateri slovenski filmi v zadnjih desetih letih so bili v redni kinematografski distribuciji v tujini in kje oz. koliko časa?

*Ekspres, ekspres* (1997, Igor Šterk) v Nemčiji, od decembra 2000, distributer je za licenco plačal 10.000 takratnih nemških mark, ki jih je slovenski producent večinoma porabil za plačilo produkcijskih dolgov.

Slovenija je v obdobju 1997 – 2002 postala sinonim za majhno državo, ki letno v povprečju posname tri filme, ki se skoraj praviloma uvrstijo na najpomembnejše festivale. Prvenec *Ekspres, ekspres* Igorja Šterka je bil tudi prvi film »slovenske pomladi«, ki je doživel kinematografsko distribucijo v zahodni Evropi. Z naslednjimi filmi si Igor Šterk kljub uvrstitvi filma *Ljubljana* v tekmovalni program festivala v Rotterdamu ni izboril ponovne uvrstitve v evropske kinematografe. Film



Ljubljana je odkupila nizozemska javna televizija za 6.060 €, njegov tretji film *Uglaševanje* (2005) pa turška televizija za 600 €. Seveda pa na možnost distribucije slovenskega filma v evropskem in širšem prostoru vplivajo tudi globalni trendi, o čemer sem pisala že v članku *Slovenski film na Evropskem zemljevidu ali zaključki ob moji prvi sedemletki* (Ekran 9-10, 2002). V tem obdobju globalni trendi prav gotovo niso bili naklonjeni distribuciji filmov iz srednje in vzhodne Evrope. V članku sem objavila rezultate poročila Evropskega audiovizualnega observatorija, ki so ga pripravili za posvet z naslovom »The Film and Television Sector in the European Union and Third Countries« (Madrid, 18-19 April 2002). V tem poročilu lahko beremo, da je v obdobju 1996-2002 komercialno distribucijo v vsaj eni državi pridobilo 42 filmov iz srednje in vzhodne Evrope. Vseh 42 filmov je imelo 2,2 milijona gledalcev, kar pomeni 0,054 % delež tržišča! V istem obdobju je vedno več manjših evropskih filmskih agentov, ki so se ukvarjali s prodajo t.im. *arthouse* filmov, začelo zapirati svoja podjetja (Jane Balfour, Christa Saredi, Orfeo Films ...), saj so ti filmi vse težje našli prostor tako v kinematografih kot na programih javnih televizij. Zanimivi so postajali le filmi, ki so se uvrstili v tekmovalne festivale najpomembnejših festivalov, saj je takšen nastop omogočal distribucijo na posamezne teritorije ali pa vsaj veliko festivalskih nastopov. Danes se uspešni filmi delijo na dve kategoriji:

1. filmi z dobro uvrstitvijo na pomembnem festivalu in z distribucijo na več teritorijih,
2. film z dobro uvrstitvijo na pomembnem festivalu, brez distribucije na kakršnemkoli teritoriju, vendar z uvrstitvijo na veliko festivalov po posameznih teritorijih in z zaslužkom preko »screening fee«.

Film pod točko 2 pridobi naziv »festivalski film«. Med slovenskimi filmi je bil takšen film *Varuh meje* (2002, Maja Weiss), uvrščen v berlinski program panorama, ki je naletel na veliko povpraševanje s strani gejevskih in lezbičnih festivalov v ZDA, in si s tem pridobil okoli 6.000 € preko najemnin za prikazovanje.

Tudi filma *V Ieru* (1999) Janeza Burgerja ne bi bilo v češki kino distribuciji, če se pred tem ne bi uvrstil v tekmovalni program festivala v Karlovih Varih. Film se je vrtel v čeških kino klubih, imel le 809 gledalcev, zato pa je prav gotovo odprl pot beneškemu levu prihodnosti iz leta 2001 – filmu *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča. To je slovenski film, ki je imel v tujini največ gledalcev na enem teritoriju, 17.589.

Leta 2003 so se *Rezervni deli* Damjana Kozoleta uvrstili v tekmovalni program berlinskega festivala in postali prvi film s kino distribucijo v Veliki Britaniji in z distribucijo na osmih teritorijih. Distributerji so na vseh teritorijih imeli pravice tudi za video in TV-prodajo, iz katere pa so si pokrili stroške za distribucijo, kar pomeni, da producent in s tem tudi sklad iz teh prodaj ni dobil nobenih prihodkov. Film je distributer *Film Movement* odkupil tudi za omejeno kino distribucijo in video prikazovanje v ZDA. Na uspešno distribucijo filma *Od grobadogroba* (2005) Jana Cvitkoviča je ravno tako vplivala uvrstitev v tekmovalni program festivala v San Sebastianu ter

nagrada *Altadis*, ena izmed finančno najbolj ugodnih nagrad v filmskem svetu. Filmski sklad je od prodaje tega filma do- slej dobil 20.000 €, prodaja pa še vedno traja. Ob teritorijih, ki imajo vse pravice, je bil film izključno za televizijo prodan tudi v Izrael, Belgijo in televizijskima postajama Viasat in HBO za vzhodno Evropo.

V zadnjih dveh letih je francoska televizija Canal+ odkupila dva slovenska kratka študentska filma: *Sretan put Nedime* Marka Šantića in *Vučko* Matevža Luzarja v skupnem znesku 13.745 €. Film *Sretan put Nedime* je odkupila tudi avstralska televizija SBS za 1.574 AUD. Za animirani film *Čikorija 'en kafe* pa se skupaj s prodajnim agentom trudimo, da bi dosegel nominacijo za oskarja za kratki film.

### 5. V kakšnem razmerju se deli prihodek iz distribucije slovenskih filmov v tujini med producentom in FS? Je to razmerje fiksno, torej definirano z razmerjem vložka FS in producentov oz. koproducentov (v skladu s Splošnimi pogoji poslovanja FS) ali obstaja možnost fleksibilnega dogovarjanja s producenti?

Prihodek se deli z razmerjem vložka FS in producentov oz. koproducentov v skladu s splošnimi pogoji poslovanja.

### 6. Kakšna je nacionalna strategija glede promocije slovenskega filma v tujini?

Izkušnje s posameznimi tujimi agenti, ki poskušajo filme prodati posameznim lokalnim distributerjem v Evropi, ZDA in v zadnjih letih tudi na azijski trg, so različne, večkrat tudi slabe. Nemški distributer, ki je imel pravice za tri slovenske filme, je letos bankrotiral in slovenskemu producentu ni poravnal veliko računov. Francoski distributer Wide Management, ki ravnokar trži film *Pokrajina št. 2*, bo producentu izplačal svoj delež šele, ko si bo iz prihodka pokrill svoje stroške, ki jih je imel s prodajo filma. Zaenkrat so po uvrstitvi na beneški festival leta 2008 prodane vse pravice za Italijo, video pravice za ZDA in video ter TV pravice za Francijo in Benelux. Danes filmi brez agenta ne morejo prodreti na noben trg. Za uspešno prodajo se morajo prodajni agenti udeleževati vseh naslednjih festivalov ter filmskih in TV sejmov: Berlin, Cannes, Benetke, Toronto, Pusan, AFM (American Film Market), televizijska sejma MIP in Mipcom v Cannesu. Filmski sklad se po svoji funkciji, proračunu in kadrovske zasedbi s tovrstno dejavnostjo ne more ukvarjati.

FS mora na festivalih in sejmih v Berlinu in Cannesu slovensko kinematografijo predvsem predstavljati, najnovejšim filmom pa omogočiti čim boljše festivalsko uvrstitev v tujini, saj so od tega odvisni nadaljnji promocijski in tržni rezultati. V prihodnjih letih bi se na sejmih in festivalih moralo še bolj razvijati predstavljanje novih projektov in poprodukcije, saj se največji festivali, pa tudi agenti, želijo s filmi seznaniti, še preden so ti končani. Produkcija je obsežna, boj za dobro uvrstitev pa vse trši. Promocijska strategija FS stremi za tem, da skuša za vsak film doseči najboljšo festivalsko uvrstitev in s tem tudi distribucijo v posameznih državah. V letošnjem letu se ta strategija zaenkrat dobro razvija. Filma *Slovenka* Damja-



na Kozoleta in 9:06 Igorja Šterka sta po predstavitvi na sejmu v Cannesu začela uspešno festivalsko pot, film *Slovenka* je pridobil prodajnega agenta, čeprav je v času recesije tako imenovane »problemske filme« vse težje tržiti, še posebej, če ti prihajajo iz majhnih držav. O tem nam vse pove tudi naš trg: koliko filmov iz Slovaške ali Estonije pa lahko vidimo v kinematografih?!

Tudi za film *9:06* se po uvrstitvi v tekmovalni program festivala v Montrealu že zanima kanadski prodajni agent in distributer. Do konca leta se za preboj v svet pripravlja še *Osebná prtljaga* Janeza Lapajneteta, ki je bil premierno prikazan na FSF. Za ta film je prihajajoči berlinski festival najboljša priložnost za predstavitev svetu.

Ob celovečercih imamo še odlično produkcijo kratkih študentskih in profesionalnih filmov, ki so opaženi na festivalih, ravno tako pa imajo svojo tržno nišo, ki bi jo bilo treba še bolj izkoristiti tudi na nekaterih evropskih in svetovnih televizijah.

#### 7. Na kakšen način sodeluje služba za promocijo in trženje FS pri pripravi sprememb zakonodaje na področju slovenskega filma?

Novi splošni pogoji poslovanja FS bodo kmalu v javni razpravi, v kateri bo sodelovala tudi služba za promocijo in trženje FS.

#### 8. Kakšen je vsebinski, terminski in finančni načrt promocije in distribucije filmov iz programa FS za leto 2009 – torej filmov, katerih proizvodnja bo končana v sezoni 2009/10, v prihodnjem letu? Za Slovenijo in za tujino?

Za distribucijo filmov v Sloveniji dobijo producenti sredstva v skladu s splošnimi poslovnimi pogoji (največ 20.800 €). *Circus fantasticus* (režija Janez Burger) in *Gremo mi po svoje* (režija Miha Hočevnar) bodo premiero doživeli na Festivalu slovenskega filma 2010, sledi distribucija v kinematografih, oba filma bosta prikazana na sejmu v Cannesu, kjer se bo začela njuna mednarodna pot.

#### 9. Na kakšen način je definirano financiranje, sodelovanje in koordinacija aktivnosti s »sales agenti« na tem področju? Kako se v tem primeru deli prihodek iz prodaje filmov na tuje teritorije?

Pogodbe s sales agenti podpišejo producenti. Prihodek se deli z razmerjem vložka FS in producentov oz koproducentov v skladu s splošnimi poslovnimi pogoji FS.

#### 10. Na kakšen način poteka sodelovanje z »zunanjiimi akterji« na tem področju – npr. organizatorji drugih kulturnih prireditvev v tujini?

Sodelovanje poteka tam, kjer obstaja kontakt in programski interes. V zadnjih štirinajstih letih smo pripravili približno trideset retrospektiv, zadnja je bila lanska prva celostna retrospektiva slovenskega filma v New Yorku.

### Slovenski filmi v evropskih kinematografih (1997-2008)

#### *Ekspres, ekspres* / r: Igor Šterk (1997), A.A.C. Productions

Tržišče	Skupaj od 1997
DE	6 858
SI	8 839
EUR 27	15 697
EUR OBS	15 697

#### *V leri* / r: Janez Burger (1999), Emotion Film

Tržišče	Distributer	Začetek	Skupaj od 1999
CZ	ACFK	27/04/2001	809
SI			55 989
EUR 27			56 798
EUR OBS			56 798

#### *Kruh in mleko* / r: Jan Cvitkovič (2001), Emotion film

Tržišče	Skupaj od 2001
CZ	17 589
FR	829
SI	21 946
EUR 27	40 364
EUR OBS	40 364

#### *Rezervni deli* / r: Damjan Kozole (2003), Emotion Film

Tržišče	Distributer	Začetek	Skupaj od 2003
BE			87
CZ	Cinemart	04/12/2003	1 014
EE	Estinifilm	27/08/2004	386
GB	Soda Pictures	12/03/2004	2 884
HU	Szimplafilm	26/05/2005	520
IE			529
NO	Oro Film	05/11/2004	806
SI			13 721
SK	ASFK	23/09/2004	368
EUR 27			19 509
EUR OBS			20 315

#### *Odgrobadogroba* / r: Jan Cvitkovič (2005), Staragara

Tržišče	Distributer	Začetek	Skupaj od 2005
CZ	ACFK	29/09/2007	678
DK	Ost for Paradis	18/05/2007	1 649
ES	Alta Classics	30/01/2006	7 330
HU	Szimplafilm	19/10/2006	2 147
IT	R.V.EN	04/07/2008	6 149
NO	Actionfilm	07/12/2007	1 479
PL	Vivarto	31/08/2007	6 804
SE	Starlet Media	18/05/2007	598
SI	Cinemanía Group	17/11/2005	23 112
EUR 27			48 467
EUR OBS			49 946



Miran Zupanič

# Kaj prinašajo novi Splošni pogoji poslovanja Filmskega sklada?

Filmski sklad je 21. oktobra letos na svoji spletni strani objavil predlog besedila novih »Splošnih pogojev poslovanja Filmskega sklada Republike Slovenije – javnega sklada« in pozval javnost, da do 6. novembra posreduje svoje pripombe in predloge.

Bojim se, da večini filmarjev ta poziv ne pomeni veliko. Še huje. Že naslov, ki zbuja slutnjo, da gre za suhoparen pravniški »dolgačjt«, bo mnoge odvrnil, da bi predlog sploh vzeli v roke, kaj šele prebrali. Pa bi ga morali. Prebrati, razumeti, ovrednotiti. In se, če se z vsebino ne strinjajo, tudi odzvati. Glede na veljavno zakonodajo bodo namreč SPP tista pravna podlaga, na kateri bo temeljila izvedba celotne javne podpore domači filmski kulturi. Dokler pogoji ne bodo sprejeti, FS ne more izvajati natečajev za financiranje programov. V interesu vseh filmskih ustvarjalcev torej je, da bodo novi SPP kakovostni in čim prej veljavni.

Ker sem sodeloval v delovni skupini, ki je predlog SPP pripravljala, je moj pogled seveda nekoliko poseben, morda manj kritičen do končnega rezultata, zato pa lahko podrobneje osvetlim izhodišča in cilje, ki smo jim sledili. Pišem v svojem imenu, ne v imenu skupine, v kateri smo bili Martin Steblovnik (predsednik), Danijel Hočevar, Nikola Todorović, Franci Zajc in Miran Zupanič. Skupino je 27. julija letos imenoval nadzorni svet FS z nalogo, da pripravi »nujne spremembe« SPP. S to nalogo, ki se je kmalu izkazala za nepričakovano zahtevno, smo se spopadli v začetku avgusta in na njej intenzivno delali do konca septembra (z izjemo Danijela Hočevarja, ki je bil zaradi drugih obveznosti večino časa odsoten). Na časovni kontekst opozarjam, ker bi po mojem mnenju Sklad moral pripraviti svoje SPP že prej in ker bo zakasnitev negativno vplivala na izvedbo natečajev in realizacije skladovega programa v prihodnjem letu.

Ob začetku dela se je pokazalo dvoje: da je na normativni ravni (zakonski in podzakonski akti), ki naj bi urejala filmsko področje, ogromno pravnih praznin. In da so si mnoge obstoječe norme v očitnem nasprotju ter so zato komajda uporabne. Tu ne morem ostati nekritičen do Ministrstva za kulturo, ki v zadnjem desetletju (pustimo ob strani politično pripadnost ali imena ministrov in njihovih sodelavcev) ni bilo zmožno oblikovati ustreznega kulturno-političnega modela na filmskem področju ter ga udejanjiti s spodobnimi zakonskimi in podzakonskimi akti. **NE LE POLITIČNA, AMPAK TUDI STROKOVNA NEKOMPETENTNOST, KI SMO JI V ZVEZI S TEM PRIČA, JE PREPROSTO NEVERJETNA!** To je – ponavljam – moje mnenje, vsekakor pa je bila zaradi sistemskih pomanjkljivosti in protislovnosti delovna skupina prisiljena iskati in oblikovati številne rešitve, ki se tičejo sistemske in ne le izvedbene ravni, kamor SPP sodijo.

Kmalu se je pokazalo, da »nujne spremembe« obstoječih SPP ne bodo zadoščale, saj Zakon o javnih skladih (2008) podrobno predpisuje vsebine SPP javnega sklada, ki jih obstoječi SPP Filmskega sklada nimajo in so že zato v nasprotju tudi s tem zakonom. Ob prej navedenih sistemskih pomanjkljivostih je bil to še en razlog za nenadejano širitev nalog, ki jih je delovna skupina dobila.

Ker je predlog SPP zaradi kompleksnosti normiranega področja zelo obsežen (103 člani in 44 strani) in ga je nemogoče na kratko povzeti, navajam v nadaljevanju le nekaj poudarkov.

Temeljni pojem novih SPP je **nacionalni filmski program**. To so »vse oblike filmske ustvarjalnosti in kulturnih dejavnosti na avdiovizualnem področju, ki jih pri izvajanju svoje poslovno-programске politike v določenem koledarskem letu omogoča sklad«. Nacionalni filmski program je sestavljen iz programov razvoja scenarijev, razvoja filmov, realizacije igranih filmov,



realizacije dokumentarnih filmov, realizacije animiranih filmov, realizacije študijskih filmov in študijskih televizijskih del, programa povečav in transferjev, programa digitalne kinematografije ter programa drugih projektov, ki prispevajo k rasti slovenske filmske kulture. Za vsakega od programov razpiše sklad enkrat letno javni natečaj, na katerem prijavitelji kandidirajo s projekti.

SPP uveljavljajo Filmski sklad kot osrednjo nacionalno ustanovo za podporo **vsem oblikam filmske kulture**, pri čemer naj diferenciacija na različne programe omogoči, da se bodo te oblike razvijale bolj enakopravno kot doslej. Pri določanju razmerij financiranja in vsebinskih smernic programov ima ključno vlogo **poslovno-programska politika sklada**, ki jo sprejme ustanovitelj, torej Ministrstvo za kulturo oziroma vlada RS.

Da bi stabilizirali tako ustvarjalni kot programsko-produkcijski proces, smo uvedli načelo **kaskadnega razvoja projektov**, kar pomeni, da naj posamezni film pred svojo realizacijo sodeluje v fazi razvoja scenarija oziroma razvoja filma. Obenem pa smo – v izogib togosti sistema – predvideli izjeme od načela, ki ustvarjalcem, producentom in skladu omogočajo potrebno fleksibilnost.

V zvezi z oblikovanjem nacionalnega filmskega programa kot osrednjo nalogo FS velja opozoriti na dve pomembni spremembi. Prva se nanaša na **položaj direktorja sklada**: glede na zakonodajo mu namreč pripadajo bistveno večje pristojnosti, kot so mu jih priznavali dosedanja akti Filmskega sklada. Ti so obseg direktorjevih pooblastil omejili s strokovno-programskimi komisijami, ki so v pretežni meri sprejemale programske odločitve, čeprav za to ni ustrezne zakonske podlage. Zdaj **o uvrstitvi projektov v posamezni program odloča izključno direktor, to odločitev pa ob potrjevanju nacionalnega filmskega programa potrdi ali ovrže vlada RS**. Strokovno-programske komisije imajo skladno z zakonom izključno posvetovalno vlogo.

Druga pomembna sprememba se nanaša na sestavo komisij. Cilj SPP je  **vključiti v strokovno-programske komisije predstavnike strokovne javnosti** in na ta način omogočiti, da bodo tisti, ki s filmom in od filma živijo, lahko aktivno sodelovali v procesih oblikovanja programov. To smo storili s skrajšanjem mandata v komisijah (samo za obdobje enega natečaja – torej največ za eno leto) in s povečanjem števila komisij, pri čemer sodelovanje v komisiji za oblikovanje enega od programov članu ne preprečuje, da s projektom ne bi mogel kandidirati na natečaju za katerikoli drugi program.

Tu je potrebna digresija: v skupini smo si bili enotni, da je glede na izjemno širok obseg pooblastil, ki jih direktorju filmskega sklada daje Zakon o javnih skladih, ki smo ga bili dolžni spoštovati, nemogoče, da bi lahko en sam človek kompetentno izvajal vse naloge. Edina sprejemljiva rešitev

bi bila dvo- ali tročlanska uprava sklada, ki bi jo sestavljali za posamezna področja usposobljeni strokovnjaki. Ker v okviru SPP tovrstnih statusnih zadev ni mogoče urejati, velja opozoriti pripravjalce zakona, ki bo urejal filmsko področje, naj resno razmislijo o prednostih veččlanske uprave.

Obsežen del predlaganih SPP tvorijo – spet zaradi določil Zakona o javnih skladih – **kriteriji in merila za ocenjevanje prijavljenih projektov**. **TU SMO SE ZNAŠLI PRED NEHVALEŽNO NALOGO: LOGIKA DODELJEVANJA JAVNEGA DENARJA TERJA OBJEKTIVNE KRITERIJE IN MERILA, HKRATI PA VEMO, DA SE ESTETSKA PRESOJA IN VREDNOTENJE UMETNIŠKEGA DELA NAHAJA V POLJU SUBJEKTIVNEGA IN EMPIRIČNO NEMERLJIVEGA**. Vsekakor pa smo pri oblikovanju kriterijev in meril poskušali upoštevati posebnosti posameznih projektov in na ta način razrahljati dosedanja način ocenjevanja, ki je prijavljene projekte ocenjeval predvsem po kriterijih za vrednotenje igranih filmov.

Vseskozi smo si pri oblikovanju predloga SPP prizadevali za oblikovanje **partnerskega odnosa** med ključnimi akterji: ustvarjalci, producenti in filmskim skladom. Predlog SPP spodbuja in omogoča dogovarjanje in usklajevanje aktivnosti zlasti med producenti in filmskim skladom, zaradi omejenih pooblastil delovne skupine pa nismo mogli v te procese vključiti Filmskega studia Viba film, kar štejem za eno od večjih pomanjkljivosti. Odpraviti bi jo bilo mogoče z ustreznim vladnim aktom, ki bi uskladal delovanje akterjev, ki sodelujejo pri oblikovanju in izvedbi nacionalnega filmskega programa.

**DELOVNA SKUPINA JE ZAVZELA IZJEMNO POMEMBNO STALIŠČE, DA SO VSE OBLIKE FINANČNE POMOČI POSAMEZNIH PROJEKTOV SUBVENCIJA, KAR POMENI, DA SKLAD OD PRODUCENTOV NI VEČ UPRAVIČEN TERJATI DELEŽA ZASLUŽKA IZ EKSPLOATACIJE FILMA. TO JE RADIKALEN PREMİK, KI PRODUCENTOM ODPIRA POVSEMO NOVO RAZVOJNO PERSPEKTIVO.**

Domnevam, da bo predlog SPP deležen dvojnih odzivov: eni bodo kritični in konstruktivni –, to bodo odzivi tistih, ki jim je dovolj nereda in mrtvega teka Filmskega sklada. Drugi bodo kritični in destruktivni – to bodo odzivi tistih, ki oporo za svoje delovanje iščejo in vedno znova najdejo v neredu in razsutosti javne filmske infrastrukture. Vsekakor pa velja poudariti, da novi SPP Filmskega sklada še ne bodo pognali iz mrtvega teka: potrebna je kadrovska konsolidacija sklada, potreben je ustrezen sistemski okvir vključno s krovnim zakonom, potrebna je ustrezna volja vseh, ki v slovenski filmski kulturi delujemo.





Jože Dolmark  
**Ni težko  
 biti fin,  
 ko je težko  
 biti film**

Po petih letih vodenja in umetniškega skrbstva nad Festivalom slovenskega filma nisem menjal svojih pogledov nanj. Morebiti pa sem se v tem, vsaj zame predolgem času, marsičesa naučil. Mislim, da si je festival navkljub težavam izbral svoje mesto v obalnem okolju, da je zaživel, a potrebuje določene strukturalne in logistične spremembe.

Thomas Essaeser, profesor filma na amsterdamski univerzi, si je za razumevanje filmskih festivalov izposodil nogometno pripodobo. Trdi, da so festivali obupen boj talentov nižje lige (bi-vši pokal UEFA), ki so zoperstavljajo mogotcem iz Lige prvakov (hollywoodski mainstream). Pravzaprav gre za neenakovredno merjenje, vendar so festivali tisti, ki odkrivajo in promovirajo posamezne avtorje, gibanja ter nacionalne kinematografije in jih na poseben način spravljajo v višji rang tekmovanja, kjer so pravila tržna in kjer so avtorske poetike postavljene na posebno preizkušnjo. Temu je tako morda že od davnega leta 1925, ko je Irving Thalberg nagnal s seta gospoda Ericha von Stroheima in se je film ustoličil kot del masovne kulture pod okriljem velikih finančnih imperijev. Čez desetletje so nastali prvi festivali, filmski klubi in cinefilska združenja z namenom, da bi združili vsa tista prizadevanja, ki so v filmu upoštevala tudi njegovo dušo in ne samo njegovo perfektno žanrsko telo. Čeravno sta se v stoletju filma obe pojmovanji tudi medsebojno oplajali, se je ta temeljna ontološko-estetska in fenomenološko-ekonomska razlika vendarle zastavila kot njuna ločnica.

Festivali so fešta, mesto druženja filmarjev z zainteresirano publiko, možnost spoznavanja s filmom in nasploh trenutke, ko se avtorjem ponuja priložnost, da se uveljavijo. To velja za vse, mednarodne ali nacionalne, od Cannes do Portoroža. Tudi FSF je torej ritual in filmsko slanje hkrati, obenem pa kulturni in poslovni dogodek.

V vseh teh zadnjih in sila »natančnih« slovenskih filmskih letih, ko se je vedno znova postavljalo in menjalo upravitelje domačih institucij, se je pač dogajalo, da so bila osnovna delovanja ustanov upočasnjena in posledično so zamujali programi. S festivalom je bilo podobno, načrtovalo se ga je pozno, vsakič z novo izvedbeno ekipo in s terminskimi nihanji. Samo prizorišče je ostalo isto, v Portorožu, in samo selektor je ostajal isti iz različnih razlogov.

Dobro bi bilo, da bi FSF postal avtonomna institucija, morda povezana s portoroškim Avditorijem, in da bi se izvil izpod okrilja »nacionalnega producenta«, Filmskega sklada. To ne pomeni, da mu pri organizaciji ne bi več pomagale nacionalne institucije in celovska združenja. Njihova pomoč bo vedno nujna. Stvari pa bi se le postavile na ustreznjša izhodišča. Potem je tu še problem, da je FSF vsakoletna prireditelj, namenjena celostnemu pregledu tekoče produkcije in je hkrati tekmovalna, ker z nagradami estetsko in komercialno promovira posamezne filme in ustvarjalce. Zaradi številčnega obsega produkcije, ki v zadnjem času presega 70 naslovov letno, bi bilo fer, da se tako ali drugače pokaže vse znotraj preglednega ali informativnega programa. Portorožu primanjkuje vsaj še ena dvorana, ki bi jo bilo treba najti morda v bližnjem Piranu, kakor je to že bilo, in s tem avtorjem zadostiti njihovi pravici, da na festivalu sode-





lujejo, in jim tako dati osnovno mero dostojanstva. Festival bi tako lahko organiziral retrospektive, priložnostni hommage ali predstavitev kakšnega posebnega sodobnega avtorskega ali drugega nacionalnega cikla, srečanja filmskih producentov ali članov kakšnega drugega profesionalno filmskega sektorja. Seveda je festival zaradi pestre in obsežne produkcije ter raznoterih estetsko-kreativnih dosežkov primoran ohraniti tekmovalen in informativen program. Čeprav je film s televizijo izgubil primat edine gibljive podobe, pa je treba razmisliti, če na FSF res sodijo vsa tista TV-dela, ki so po svojem ustroju in namenu daleč od čiste filmske forme.

Letine so si med seboj običajno različne, je pa za festival pomembno, da se je uspešno vpel v prijazno okolico. Morda bi bilo še bolje, da v prihodnosti tam ostane v ugodnejšem septembrskem terminu, kar je bilo doslej zaradi kopice administrativno-upravnih, turistično-ekonomskih in tehničnih težav težje izvedljivo.

Filmi bodo. Slovenski film nosi v sebi skriti fenikov kompleks, ki ga vedno znova ohranja, ne glede na vse težave z upravitelji in s podporami. Tudi v prihodnje je pričakovati udeležbo produkcije, ki bo nastajala mimo Filmskega sklada, zlasti v digitalni tehnologiji, in bo deležna enake tehnološke in estetske presoje. »Stoletje filma« se je kot ena izmed številnih metafor za minulo stoletje tudi na Slovenskem končalo z izgubo določene »filmske substance« ali z zmago avdiovizualnega kot sistema tehnološke mutacije, ki množi materialne podlage gibljivih podob, tehnike reprodukcije podob in podobe same.

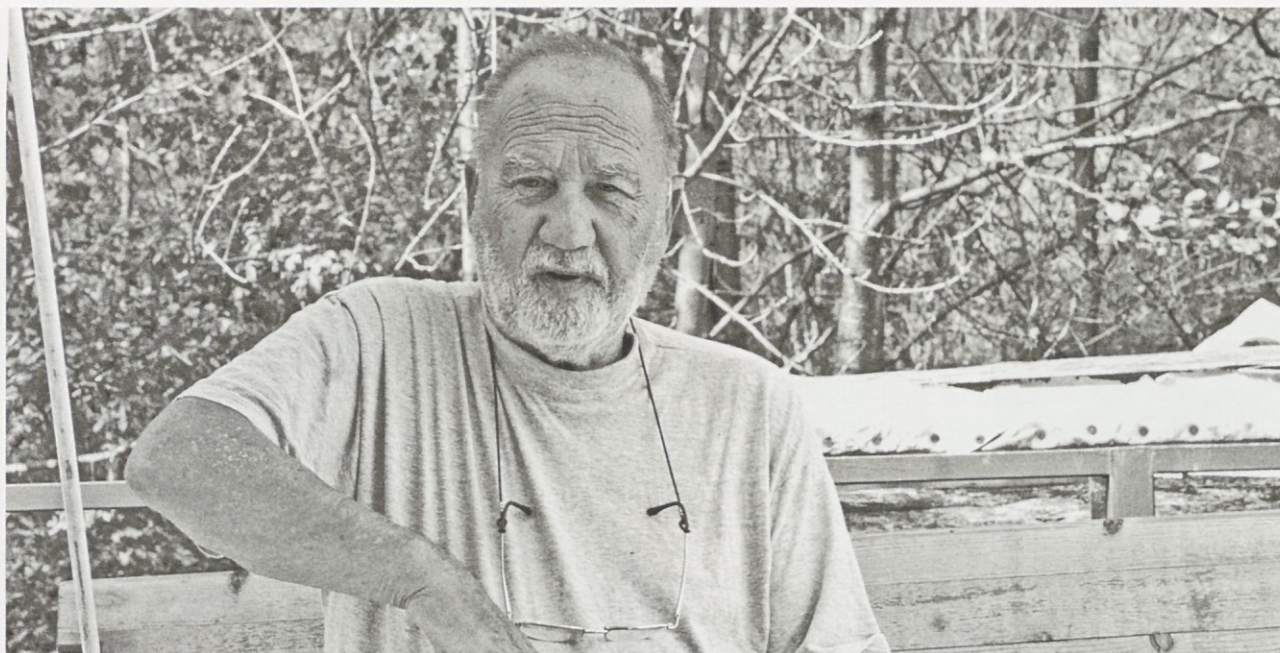
Digitalno se danes uporablja kot novo tehnično sredstvo v vlogi krepitve filmskega vtisa realnosti, zamenjava digitalne tehnologije s filmsko pa je včasih motivirana bolj ekonomsko kot estetsko. V filmu nobena nova tehnika ni brez estetskih posledic, kar je izkusil že tudi slovenski film. Zato bo to produk-

cijo treba enakovredno upoštevati tudi v bodoče pri selekciji programa, jo obravnavati z istimi tehnološko-produkcijskimi in ocenjevalno-estetskimi kriteriji kakor »klasično«, ne glede na nosilec slike. Navsezadnje kreativno raven, ki se je pokazala na zadnjih festivalih, omogoča tudi digitalizacija s spodbujanjem poskusov avtorskega filma nasproti globalne prevlade hollywoodskega modela v planetarni kinematografski pokrajini, kjer vzporedno z »izginjanjem nacionalne države« tudi v »globalni« kinematografski pokrajini pojem nacionalnega filma nekoliko zastareva, kar doživljamo zadnje čase ob primerih mednarodnih koprodukcij. V tem smislu se FSF ni bati prihodnosti. Digniteto avtorskega filmu dajejo prej festivali kot redna distribucija, česar se je dobro zavedati v slehernem programskem načrtovanju nacionalnega festivala.

FSF potrebuje nekaj organizacijskih in logističnih sprememb in verjamem, da bo v bodoče polnokrvno opravljal svojo nalogo, da domačim filmskim podobam zagotovi njihovo bogatenje in promocijo ter prispeva k vrednotenju vsega tistega v domačem filmu, kar smo filmarji tudi po svoji poklicni dolžnosti dolžni relevantno ovrednotiti in predstaviti. Festival pa naj v vsebinskem smislu ne bi pomenil samo ovrednotenje, marveč tudi vzpostavitev širše vizije prihodosti, ko bo na razpolago več časa, in sredstev za lep praznik zainteresirane cinefilske javnosti za domači (in ne samo domači) film.

Lastne moči moramo iz ljubezni do ganljive lepote filmskih podob dvigniti nad medsebojne zamere preteklosti. Vse preveč časa smo porazdeljevali med nesposobnosti, onemoglosti in neučinkovite vzburjenosti, priti mora nov čas z bolj spoštljivimi odnosi. Zadet v center ne pomeni nič več kot to, da je odkrivanje skupnega cilja blaga lepota zavesti in njenih podob, tudi filmskih.





# Mako Sajko

## brezčasni dokumentarist

Branka Resnik

»...Vedel sem, da gospod o montaži nima pojma, zaradi tega sem montažno snemal. Gledala sta Jalovec, jaz posnamem Jalovec. Obrnila sta se proti smučem in šla proti njim, jaz posnamem smučič raznih barv, ki slonijo ob steni, uležem se na tla in snemam vezi od blizu. Vanje stopi čevlji. Na platnu bo to ogromen čevlji. Zasučem narahlo navzgor...«

Tako opisuje Mako Sajko (1927) v knjigi *Pogled skozi majhno kamero* svoj prvi prijem kamere. Naključno, sredi zasnežene in tihega Tamarja. Pravi, da čisto iz jeze, iz nacionalnega ponosa celo. Sledilo je snemanje poroke in prva cenzura – ko se je žena zaprla v kopalnico in ni dovolila vpogleda v intimo lepoticenja.

Badjurova nagrada za življenjsko delo v kinematografiji je letos pripadla cineastu in mojstru kamere Maku Sajku. Sajko je bil v šestdesetih in sedemdesetih letih eden vodilnih dokumentaristov pri nas. Njegovi kratki, a polnopravni dokumentarci, ki so bili odraz časa, so burili duhove ne le v Jugoslaviji, temveč po vsem svetu. Nobena tema mu ni bila tabu, tudi v na videz nepomembnem sta njegovo budno oko in bister um videla več. Tovarne, ki so zastrupljale okolico (*Strupi* [1964]), navidezne in prave meje (*Kje je železna zavesa?* [1961]), izpovedi sorodnikov samomorilcev (*Samomorivci, pozor!* [1967]), barske plesalke (*Slavica exception* [1971]) in neokrnjena narava v vsej svoji lepoti (*Turnir pri Šumiku* [1965]).

**Vaša pot je bila sprva »klasična«, študij filma na AGRFT, pot v Beograd, zaneslo vas je celo v Pariz in München. Od kod ljubezen do dokumentarnega filma?**

Specializacijo v Beogradu sem opravljal pri prof. Vorkapiću, ki nam je pokazal, da ni samo igrani film pravi. Film je bil zanj izpoved in estetsko gibanje, na katerega ne vpliva igralec, ki ni odvisen od tehnike, je le prečiščen filmski trak, ki ga razumejo vsi. Dokumentarni film je nekakšen preizkus znanja, če zmoreš več.

**Kariero ste začeli kot štipendist pri Triglav filmu?**

Sodeloval sem pri filmu režiserja Františka Čapa *Vesna* (1953), kasneje sem bil asistent režije pri filmu *Dolina miru* (1956, France Štiglic). Asistiriral sem pri kar nekaj tedanjih filmih, hkrati pa so prihajale na dan ideje za kratke dokumentarne filme. Na leto sem hotel posneti dva taka filma, toda institucije tega niso sprejele.

**V šestdesetih ste postali nekakšen avantgardist, zanimali so vas problemi, o katerih se tedaj ni govorilo, ali pa se ljudem niso zdeli pomembni – ekologija, etnologija, socialni odnosi ...**

Snemal sem dogodke oziroma pojave, ki so se mi zdeli pomembni, o določenih stvareh se ni javno govorilo (*Samomorivci, pozor!*, *Mu-*



zej zahteva [1967]), o nekaterih problemih se sploh še ni razmišljalo (*Strupi*), določene tematike pa so bile še vedno preveč občutljive (*Kje je železna zavesa?*). Druge teme so bile zabavne (*Kjer me srbi, tam se čoham* [1968] ter *Kje je bil rojen Jacobus Gallus* [1967]) ali pa preprosto lepe (*Turnir pri Šumiku* in *Potopljena obala* [1967]).

**Vaši filmi so bili družbeno kritični, je bil takšen vaš osnovni namen? Kakšne so bile reakcije in kako ste se spoprijemali z njimi?**

Moj namen ni bil kritičen. Moje stališče je bilo, da so gledalci tisti, ki ocenijo vsebino. Jaz pokažem, oni pa zavzemajo stališče, ne vsiljujem in ne obsojam. Ko sem slučajno prebral neko študijo o samomorih, sem hotel to posneti. Sorodniki so hoteli sodelovati, kajti zavedali so se, da so ob načinu vzgoje in okolici večinoma krivi sami, mladostniki so se kaznovali zaradi pritiskov. Staršem je bilo zelo žal, pristali so na snemanje, kajti tako so mogoče pomagali drugim v stiski. Tema je še vedno aktualna in še vedno gane. Ko sem dve leti nazaj videl ta film kot gledalec, nisem bil edini v dvorani, ki se mu je orosilo oko. Če je vsebina močna, letnica ni pomembna. Ker pa so bili ti filmi nekemu trn v peti, so bili kaj hitro odstranjeni iz javnih predvajanj, celo na zaslišanja sem moral.

**Imeli ste probleme zaradi cenzure, kaj pa s filmom *Slavica exception*, kjer prikazujete mlado striptizeto?**

Slavica je bila eden redkih filmov, pri katerem kljub kočljivi tematiki nisem imel problemov. Dekle sem srečal v Kranju, kjer mi je zaupala, kako se preživlja. Ideja mi je bila zanimiva, nekakšen sodoben način, kako zaslužiti denar za študij in življenje. Podjetno dekle s planom.

**Kakšno pa je ozadje filma *Promiskuiteta* (1974), kjer se sprašujete o korelacijah med ljubeznijo in spolnostjo?**

Film je imel na žalost premalo sredstev in nekako ni uspel, kot sem si ga zamislil. V osnovi sem hotel prikazati (ne)zmožnost trajanja ljubezenskega odnosa z enim partnerjem ter posledice menjavanja partnerjev – manjko čustev. Tu bi omenil še film *Stopnice ljubezni* (1971), pri katerem tehnika ni bila primerna za neopazno snemanje s skrito kamero in tako nismo ujeli prave sinhronosti. S tema filmoma nisem bil čisto zadovoljen.

***Narodna noša* (1975) je bil eden vaših zadnjih realiziranih filmov, humorno ste prikazali razvoj noše in s filmom nazakali: narodna noša za narodov blagor. A vendar so ga prepovedali, čemu?**

Nihče ni razumel reakcije vodilnih. Tudi cenzurna komisija ni hotela podati odgovora. Ob razočaranju nad dogodki okoli *Narodne noše* preprosto nisem imel več volje ustvarjati, misel, da mi lahko kadarkoli prekinejo oz. prepovejo javno predvajanje del je bila preveč prisotna. Toda delati je bilo treba. Sekretariat

za kulturo me je povabil k sebi kot ustanovitelja in vodjo šolske televizije. Ko je bil izdelan program, smo ustanovili uredništvo, priključili smo se Zavodu za šolstvo ter tako imeli podporo šolskih izvedencev.

**Leta 1973 ste objavili priročnik *Pogled skozi majhno kamero: ali kako postaneš filmski ljubitelj, kjer na humorističen, praktičen in življenjski način prikazete, kako ravnati s kamero in s posnetim materialom.***

Knjiga je s tehničnega stališča zastarela in neuporabna, takrat pa je neukemu človeku, ki prvič prime kamero, predstavljala preprost in učinkovit priročnik, kako se spoprijeti z izzivom snemanja, k temu je stremelo tudi humorno in preprosto pisanje, dramatični vložki pa so še popestrili branje. Nema lokrat sem slišal, da je moja knjiga zaslužna za marsikateri dober domači posnetek.

**Kot del ekipe pri Zavodu za šolstvo, ki je skrbela za filmsko vzgojo in primeren pogled na sedmo umetnost, kaj menite o šolskih filmskih vsebinah danes?**

Ta vzgoja je nujna, kajti ne smemo dopustiti, da bi učenci več izvedeli na internetu ali na televiziji kot v šoli. Po privlačnosti tudi ne bi smeli prevladati izvenšolski programi nad šolskimi.

**Še spremljate, kaj se dogaja v filmskem svetu?**

Ves čas imam občutek, da se filmi ponavljajo, toliko sem jih že videl. Poleg tega, odkar sem videl pred kamero prave solze (*Samomorivci, pozor!*), v igranih filmih zame pristnosti ni več. Mogoče bi omenil Michaela Moora (*Bowling za Columbine* [Bowling for Columbine, 2002]), ker ima zanimivo in aktualno tematiko. Sicer pa se mi zdijo nekako potrata časa, raje berem, trenutno se zanimam za paleontologijo in znanost o vesolju.

**Kinodvorane se zapirajo zaradi velikih kino centrov, v katerih se zdi, da film ni osrednji doživljaj. Se vam zdi, da zapostavljamo filmsko umetnost?**

Slovenija je glede filmske kulture zaostala, nerazvita. Samo štetje denarja in koncentracija kapitala, nič drugega. Slovenci, ki gredo ven, se hitro posodobijo, informirajo, ampak ti ljudje tudi ostanejo zunaj, tega znanja ne prinesejo nazaj.

**Kakšna je bila vaša reakcija, ko ste izvedeli, da ste Badjurov nagrajenec?**

Tega nisem pričakoval, nisem se štel med kandidate, ker je taka časovna distanca od mojega filmskega dela do danes. Mislim sem, da sem zgodovina. Nagrade so le del priznanja. Odziv gledalcev je (bila) prava nagrada.



# Antikrist

## Lars von Trier in ženske

Dušan Rebolj



»Ko posnameš film, to ni izjava. V Lomu valov so na nebu zvonovi, čeprav tega ne verjamem. Zgodba je izmišljena. Z ženskami sem raje kakor z moškimi. Da bi jih sovražil ... Sovražiti ženske bi bilo tako kakor sovražiti slone. Bilo bi res čudno.« Tako je Lars von Trier komentiral obtožbo, češ da je z *Antikristom*, svojim zadnjim filmom, dokončno dokazal, da sovraži ženske.

### Obramba

Von Trier v izjavi kot vir nedokazljivosti izpostavlja izmišljenost. Najenostavneje, s spletnjem scenarija iz domišljjskih stvari, torej iz stvari, ki jih ni, ni mogoče izraziti nič relevantnega o stvareh, ki so. Tu se von Trierjeva obramba glasi: »Antikrist je fikcija, zato se tistega, kar sem upodobil v njem, ne da aplicirati na materialni, vsakdanji svet.« Toda ker nemožnost izjavljanja omejuje na filmsko formo, je odgovore na vprašanja o njegovih fiktivnih filmih možno dobiti z branjem izjav, ki jih ne podaja na platnu, ampak drugje.

Zanima nas, do kakšne mere bi lahko von Trierju res pripisali antipatijo do žensk. Najprej bomo na hitro razmislili o tistih filmih, ob katerih so na von Trierja začele leteti obtožbe o mizoginiji: o »trilogiji zlatih src«, ki so jo sestavljali filmi *Lom valov* (*Breaking the Waves*, 1996), *Idioti* (*Idioterne*, 1998) in *Plesalka v temi* (*Dancer in the Dark*, 2000), ter še nedokončani trilogiji »ZDA – dežela priložnosti«, ki jo doslej tvorita filma *Dogville* (2003) in *Manderlay* (2005). O *Antikristu* bo možno razmišljati manj lucidno, a s pomočjo indicev, ki jih je natrosil von Trier, bomo vendarle skušali dognati, ali je videno za ženske res tak *malleus maleficarum*, kakor so ugotavljali najzaskrbnejši kritiki.

### Zlata srca

Trilogija o zlatih srcih je sad navdušenja, ki ga je von Trier kot otrok začutil ob branju pravljice *Guldhjerte* (Zlato srce) o »deklici, ki se poda v gozd z nekaj rezinami kruha in še nekaj malenkostmi v žepih. A na koncu knjige, ko se prebije skozi gozd, je gola in brez vsega.« Caroline Bainbridge, avtorica študije *The*

*Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*, navaja nekaj piscev, ki opozarjajo, da se pravljica s tem ne neha. Deklica je s svojim samoodrekanjem med drugimi pomagala fantu, za katerega se izkaže, da je princ. Fant se z njo poroči in živita srečno do konca svojih dni.

Von Trier je ta konec zavrgel. Osrednji motiv trilogije je samoodrekanje in samoizničenje junakinj, ki se popolnoma predajo idealom. V *Lomu valov* se Bess preda ljubezni do moža Jana in zaradi posledic v zakotni, versko fundamentalistični sredini propade najprej družbeno, zatem pa še telesno. V *Idiotih* se Karen po smrti otroka zateče v skupnost, ki se skuša s hlinjenjem idiotije osvoboditi spon življenja srednjega razreda. Ljubezen in pripadnost, ki ju začuti v skupnosti, jo tako prevzmeta, da se pred domačimi najprej »poidioti« in jih zatem zapusti. V *Plesalki v temi* se napol slepa tovarniška delavka Selma pusti obsoditi na smrt z obešenjem, ker sicer ne bi mogla sinu plačati operacije oči.

Zaradi pomanjkanja samoohranitvenega nagona teh junakinj so kritiki von Trierju očitali, da ženske upodablja kot neprištevne mazohistke, ki drvi v religiozno mučeništvo. von Trier je v nekem intervjuju izrazil simpatijo do osmišljenosti življenja, ki je žrtvovano v imenu ideala, o tem, da je to breme trikrat naložil ženski, pa je dejal: »Razlika med moškimi in ženskami v mojih filmih je taka: spodleti obojim, toda moški nikoli ne gredo do konca. Z ladje pobegnejo, preden potone.« In čeprav se je von Trier v znak upora proti svojim levičarskim staršem dal krstiti v katolika, zavrača opazko, da je žrtvovanje, ki se mu v trilogiji zlatih src podvržejo ženske, katoliškega tipa: »V katolištvu se ženske sploh ne žrtvujejo. Devica Marija se je žrtvovala samo, če imate za žrtvovanje spolni odnos z bogom – mogoče mu je smrdelo iz ust ali kaj takega. [...] [Žrtvena

vloga] se je pojavila šele kasneje, v socialnem oziru, ne toliko v verskem.« Če se postavimo na von Trierjev zorni kot: sledenje lastni vesti v smrt je patologija in mazohizem le s stališča moralno-etične retardacije, ki ji ni dano dojeti, da bi bilo kršenje te vesti zgolj smrt mnogo strašnejše sorte. Da je – v nekem smislu zmagoviti – objekt zatiranja v zatiralskih socialnih okoljih ženska in ne moški, pa bi si morali razložiti kot poklon, ne kot mizogino potezo.<sup>1</sup>

### ZDA – dežela priložnosti

Osrednji lik prvih dveh delov trilogije je Grace, hči gangsterskega šefa in ženska z visokimi moralnimi merili, ki se jih skrajno dobro zaveda. Grace se sooči z dvema skupnostima: s koloradskim mestecem *Dogville* in z alabamsko plantažo *Manderlay*, na kateri leta 1934 še vedno vztraja suženjstvo. Grace se v *Dogville* zateče pred očetovo strahovlado. Tamkajšnji meščani se zavedajo moči, ki jo imajo nad njo, in začnejo tako moč kakor Grace vse bolj zlorabljati. Ko v *Dogville* prispe njen oče s svojimi gorilami, se Grace mučiteljem maščuje. Odločitev utemelji s trditvijo, da si sama nikoli ne bi odpustila krutosti, kakršno so ji izkazali meščani *Dogville* – nakar jih da vse pobiti. Nad prebivalci *Manderlaya* je Grace po nekaj mesecih poskusov, da bi jih emancipirala, strašno razočarana, saj se izkaže, da so bili sužnji po svoji volji. Bali so se, da niso

<sup>1</sup> Von Trier bi snemal dosti patriarhalnejše filme, če bi ga pravljica *Zlato srce* navdušila v celoti. Ko je deključno samoodrekanje poplačano, se njena brezsébná dobrotá sprevrže v kupoprodajni odnos, s tem, da je plačilo poroka, pa se zgodba docela prileže patriarhalnemu vzorcu. Junakinjino samoodrekanje je zadovoljivti moškega partnerja namenjeno le v *Lomu valov*.





pripravljene na svet zunaj plantaže, še bolj pa jih je skrbelo, da Amerika ni pripravljena na svobodne črnce. Grace jim hoče nameniti podobno usodo kakor Dogvillčanom, a oče je tokrat ne podpre. Grace pred besnimi Manderlayčani pobegne proti Washingtonu, kjer se bo trilogija sklenila (če se bo von Trier tretjega filma sploh lotil; v prvih dneh letošnjega oktobra je napovedal, da bo njegov naslednji projekt »psihološki film katastrofe« *Planet Melancholia*).

V *Dogvillu*, katerega tematiko je von Trier navezal na dansko imigracijsko politiko, gre za vprašanje zlorabe moči in maksimo, da je mogoče moralnost družbe in posameznika meriti po tem, kako ravnata z ljudmi, s katerimi jima ni treba ravnati dobro. Na tem preizkusu najprej pogrne Dogville, zatem pa še Grace. V Manderlayu se von Trier pograva z idejo konsenzualne tiranije in blagodatni podreditve. Vladar in vladani sta zapletena v isto iluzijo. Ko skuša suženjski starosta Wilhelm prepričati Grace, naj ostane na plantaži kot gospodarka, ji reče: »*Ker ste tako idealistični, bi najbrž z užitkom varovali menažerijo bitij, ki v divjini nimajo nobene možnosti.*« In Graceina sodba, da si Manderlay tako kakor Dogville ne zasluži preživeti, potrди tezo, da je osvoboditev za vsako ceno le hrbtna plat zaslužnjitve. Vas je namreč pripravljena rešiti tudi tako, da jo zravna s tlemi. von Trier v trilogijah o zlatih srcih in ZDA za dejanji osrednjih ženskih likov nakaže dve možni dovršitvi idealizma – uničenje sebe in uničenje drugega.

Kaj pomeni dejstvo, da je v sredino opisanih petih moralalk postavil same ženske? V najslabšem primeru to, da ima ženske za nesposobne pragmatizma – toda pragmatizem, ki v teh filmih ostane skoraj izključno v moški domeni, pri von Trierju izzveni kot nekaj kočljivega, kot simptom karakterne šibkosti (moški nikoli ne potonejo z ladjo). Ženske se v trilogiji o zlatih srcih s svojim trpljenjem dvignejo na moralno raven, ki je moškim povsem nedostopna, moralnost Graceinih dejanj pa je vsaj izenačena z moralnostjo dejanj moških. Da so njena sklepna dejanja in nameni v *Dogvillu* in *Manderlayu* znatno pošastnejši, je le posledica moči, ki jo ima na voljo. O von Trierjevih čustvih do žensk lahko domnevamo marsikaj, a glede na to, da so se v poglavitnih kategorijah njegovih filmov povzpele daleč nad moške ali pa so jim bile vsaj enake, najbrž ne gre za sovraštvo. Razen če gre za sovraštvo, s katerim se lahko kosa zgolj njegov odpor do moških. A tudi v tem primeru moramo obtožbo o mizoginiji zavreči in von Trierja oklicati za mizantropa.

## Antikrist

Gre za nabor odmevov von Trierjevih doslejšnjih del – posebej nostalgična je priprava na kraj dogajanja s hipnozo, ki se je spomnimo iz *Evrope* (Europa, 1991) – zarobljen v prelepe kadre Anthonyja Doda Mantla, ki je v zadnjem času posnel tudi *Revnega milijonarja*. von Trier je scenarij napisal globoko depresiven, snemanje pa je bilo po njegovem pripovedovanju terapevtski proces, med katerim ga je iz depresije vlekla nujnost vsakdanjih nalog režiserja. Kljub temu je bil prešibek, da bi prevzel še vlogo snemalca, zato jo je tokrat prvič, odkar snema celovečerce, v celoti zaupal nekemu drugemu. Če nekoliko zaplavamo v foteljsko psihologijo, ni torej nič čudnega, da je vsebina *Antikrista* verižno trčenje idej, vozelj pripovednih niti, ki se ga ne da razvozlati. Za prvo, drugo, tretjo ali n-to interpretacijo se lahko odločimo le, če namerno zavržemo cel kup vidnega, ki se v teorijo ne prilega.

Mož terapevt (Willem Dafoe) in žena navedene družboslovne provenience (Charlotte Gainsbourg) – von Trier ju je imenoval Ona in On – se odpravita v kočjo sredi gozda. Tam Jo namerava On odrešiti duševne stiske po smrti sina, ki je padel skozi okno, medtem ko sta seksala. Občutki krivde Jo na koncu pripeljejo tako daleč, da obema iznakazi spolovila. Njega skuša potem do smrti zabosti s škarjami, On pa jo napol v samoobrambi, napol zaradi slutnje, da je nekako dopustila smrt lastnega otroka, zadavi in sežge njeno truplo na grmadi. Velike uganke v filmu so Njena morebitna krivda za otrokovo smrt, povezava med Njenim duševnim stanjem in temo zatiranja »čarovnic« v srednjem veku, ki jo je leto poprej preučevala za disertacijo, ter razplet terapevtskega razmerja. von Trier je gledalstvu navrgel dva »ključa« za pestrejše špekuliranje o teh vprašanih. Prvič, razkril je, da se s kognitivnimi prijemi, s katerimi se On loteva Nje, zdravi tudi sam. Kognitivni terapevt skuša terapanca z nadzorovanim postavljanjem v strašljive položaje opozoriti na zmotno mišljenje, v katerem koreninijo strahovi. Kakor pravi von Trier, osnovna zamisel kognitivne terapije je: »*Če se bojiš predorov, pojdi v predor.*« On pa se je z *Antikristom* upr apriorni terapevtovi domnevi, da se dejanjsko ni ničesar bati. Terapija je navsezadnje le domišljav terapevtov poskus, da pacientu vsili svojo realnost – ki prav tako temelji na kopici zmotnih sklepov in napak v logiki. Očitno ne gre le za neprizadeto, odmaknjeno kritiko. von Trier opazki Charlotte Gainsbourg, da se ji je med snemanjem zdelo, da igra njega, še zdaleč ni oporekal.

Drugi ključ je podal z razlago, da je pri dvajsetih eksperimentiral s šamanizmom in z doseganjem stanj transa. Med temi poskusi je menda srečal tri živali, ki jih je prepoznal kot vodiče po »paralelnem svetu«: srno, lisjaka in krokarja. V *Antikristu* so postale prispodoba za naključnost in samovoljnost vsake miselne usmeritve in hkrati maskote različnih čustvenih stanj, po katerih se imenujejo tri poglavja filma (ta je sicer razdeljen na štiri poglavja, predgovor in epilog) – srna, ki ji iz vagine visi mrtvorjen mladič, pooseblja žalost, lisjak, ki žre lastno drobovje, zastopa bolečino, v tla zakopani, speči krokar pa obup.



Ona med pisanjem disertacije o čarovnicah postane obsedena z ozvezdjem Trije berači, ki ga sestavljajo manjša ozvezdja, imenovana po omenjenih živalih. Tu srečamo glavni namig, da gre pri vsem skupaj *morda* za kaj paranormalnega. Čeprav so trije berači Njena obsesija – in On za obsesije vehementno trdi, da se ne povnanjajo – se kot vizije, kot znamenja notranjega razkroja, prikazujejo Njemu. Med končnim obračunom mu On odrecitira pesmico o tem, da mora vsakič, ko se prikažejo Trije berači, kdo umreti. In res, preden plane Nadenj, se ji ob strani znajdejo srna, lisjak in krokar.

Poleg vprašanj o telepatiji, materializaciji duš in podobnem nas tu zopet cuka dvom o upravičenosti tolažbe, da bo s terapancem vse v redu, če bo le dognal, da so njegovi najhujši strahovi neosnovani. Je strah nerealen, ker ne temelji na pravilni zaznavi sveta, ali je prisotnost strahu tista, ki dela strašljivost sveta realno? Von Trier naše špekulacije dokončno spotakne s popolno relativizacijo predočenega problema. On se tik pred končno eksplozijo nasilja zazre skozi okno ter se zave, da to ozvezdje sploh ne obstaja. Ona si ga je očitno pričarala v svoji halucinatorni, krvoželjni blaznosti. A neizgovorjeni pomislek je seveda, da to velja za vsa ozvezdja. Zvezde v priznanih ozvezdijih so redkokdaj povezane v fizikalnem, astronomskem smislu. Povezuje jih bolj ali manj motena človeška zaznava. Sledeč prispodobi je vsako »orazumljenje«, vsaka navidez razsodna podoba sveta le samovoljna interpretacija razpoložljivih informacij, ki se od »norih« interpretacij strukturno ne razlikuje.

Tako je odgovarjanje na izpostavljena glavna vprašanja filma dokaj spolzka zadeva. Prvič, o Njeni odgovornosti za sinovo smrt lahko razglabljamo na podlagi štirih ali petih kadrov, v katerih se zdi, da je njegov vzpon na okensko polico zelo dobro videla. Poleg tega sinov padec v montaži sovpaide z njenim orgazmom – toda šele na koncu, ko so pregrade med subjektivnim in objektivnim, notranjim in zunanjim že povsem strte in več ne vemo, ali gledamo verodostojen spomin, spomin, ki ga pačijo predsodki, ali celo fantazijo. Drugič, Njeno domnevno poistovetenje s sežganimi čarovnicami poteka dokaj zapleteno. Gozd – oziroma narava – Jo navdaja

z nepopisnim strahom. Izkaže se, da zato, ker vse naravno povezuje z umiranjem in z ubijanjem. Še posebej srljiva je zamisel, da se lahko ubijalskost narave razteza tudi v človeško duševnost. Navsezadnje, če so bili mučitelji žensk, obtoženih čarovništva, ljudje, potem je razumno domnevati, da so se enaki vzgibi skrivali tudi v njihovih žrtvah.<sup>2</sup> Je Ona ta zamislek odvela predaleč? In tretjič, je Njen nasilni odziv le posledica poprejšnje patologije ali sta ga spodbudila Njegov naduti terapevtski pristop in očiten porast zanimanja za ženo šele, ko je postala Njegova pacientka?

Če je Charlotte Gainsbourg v *Antikristu* res igrala von Trierja in če tej možnosti prištejemo še večkrat ponovljeno von Trierjevo trditev, da glavni liki v njegovih filmih ne glede na spol vedno zastopajo različne plati njegove lastne osebnosti, postane vprašanje njegovega sovraštva do žensk še bolj zamršeno. V zvezi z *Antikristom* lahko ugotovimo najmanj (ali zgolj), da je krivdno breme med spoloma razdeljeno povsem enakomerno – po najostrejši možni razlagi je Ona zavestno dopustila sinovo smrt, ker se ji je pod vplivom preučevane snovi zmešalo, On pa Jo je ubil iz nečimrnosti, ker je bila živ dokaz jalovosti njegovega terapevtskega dela.

Morda je dodaten pokazatelj, da sinova in Njena smrt pri preživelih izzoveta podobna nehvalevredna občutja, izbira glasbene spremljave. Oba dogodka oziroma prikaz trenutkov neposredno po njiju spremlja arija *Lascia ch'io pianga* iz Hendlovega *Rinalda* – katere vsebina je otožen klic po svobodi. Je zanj sinova, zanj pa njena smrt osvoboditev?

*Antikrist* je v seštevku gmota vsebinskega tkiva, ki ga po vzoru Treh beračev krojimo v konstelacije po svoji presoji. Če v njem vidite dokaz, da von Trier sovraži ženske, si takšno ugotovitev najverjetneje želite.

Intervju z Larsom von Trierjem, objavljen v Ekranu julij-avgust 2009, je dostopen na [www.ekran.si](http://www.ekran.si)

<sup>2</sup> Ona med filmom navrže, da je narava »Satanova cerkev«. »Antikrist« je potemtakem človeška smrtnost in hkrati zmožnost vzeti življenje.



Maša Peče

# Meje razuma ali Jim Jarmusch na drugi samurajevi poti

»Všeč mi je, če ljudje v filmu samo posedajo in ne rečejo ničesar.« Blonde (Tilda Swinton)



Jarmuschev najnovejši film na festivalu v Cannesu sicer ni dvignil toliko prahu kot Trierjev *Antikrist* (Antichrist), ker ga tja pač niso povabili, a kot kažejo kritike in odzivi v dvoranah, so *Meje razuma* (The Limits of Control) še ena letošnja nerazumljena mojstrovina, ki buri duha in razdvaja tako kritike kot publiko. »Težava« je bržkone v Jarmuschevi tokratni redkobesednosti: namesto poplave dialogov in citatov se film odvije skozi pogled Samotnega jezdeca (Isaac De Bankolé) kamnitega obraza, zapriseženega molku. Gre za zgodbo o skrivnostnem popotniku brez imena, preteklosti, čustev in motivacije, o najetem morilcu in njegovi misiji, ki ga odpelje na pot po Španiji in v popotovanje lastne zavesti, po katerem ga s pomočjo skrivnostnih šifer, kratkih ekskurzov v umetnost in znanost ter škatlic z vžigalicami vodijo enako brezimni liki, znani le kot *Violine*, *Nude*, *Blonde* ali *Mexican*.

Ker nam Jarmusch le malo pove, ponuja film nemalo različnih interpretacij. Na videz gre za lynchevski *film soleil*, od sonca razbeljeno kriminalko, opremljeno z vsemi ključnimi elementi: špansko podnebje zagotovi atmosfero, Jarmusch pa enigmatična sporočila, fatalko v kavbojski opravi (ali brez krpice oblačila), abstrahirane like tipa *Mystery Man* (*Izgubljena cesta* [Lost Highway, 1997]), ki govorijo v kodah, pa umor, ugrabitev in (iluzoren) veliki misterij. Vendar za celotnim zapletom ne stoji lynchevski *mastermind*, ki vleče niti, a gledalcu tudi *post festum* brezkompromisno odreka razlago, pač pa Jarmusch, ki brez dlake na jeziku prizna, da film ne skriva metazgodbe, kode in sporočila pa niso del skrbno premišljenega načrta. Če Burroughs v istoimenskem eseju pojmuje jezik kot ključni element nadzora, Jarmusch jezik ni več niti nosilec pomena. Morda pa se je Jarmusch lotil nekakšne eksploatacije žanrske forme in se le poigrava z možnostmi in mejami trilerja, kriminalke in nazadnje še vesterna (ni naključje, da *Lone Man* v končni etapi izstopi na postaji Doña María Ocaña, torej v španski Almerii, kjer je Leone posnel svojo dolarsko trilogijo). Vendar to počne brez vsake uporabe žanrskih konvencij. Kot pravi sam: »Gre za akcijski film brez akcije.«

Možnosti so odrpte in Jarmusch izbiro deklarativno prepušča gledalcu. Če film sledi prej sanjski kot racionalni logiki, je najeti morilec morda le inkarnacija ideje, svobodnega duha in kreativne domišljije. Lahko pa je superjunak, dobri agent antikapitalizma v scenariju tipa bohemstvo vs. korporativna dominacija, v katerem se na strani »dobrega« tiho bori profafriški morilec, oborožen s kitarsko struno in kompendijem »modrosti«. Ali nasprotno, če Jarmusch v »mejah nadzora« odkriva dvojni pomen eksternega družbenega nadzora in notranje težnje po samoobvladovanju, je *Lone Man* študija samorestricije in omejitev, s katerimi se osebnostno sooča slehernik. Kot pravi filmski napovednik: »Profesionalca ne more nič zmotiti, a vsak človek ima svoje meje.«

Faktični cilj misije je na koncu razodet in misija izvršena. Namen in pomen pa lahko odkrivamo v širokem spektru možnosti. Od enega ekstrema, po katerem je film »klasična«

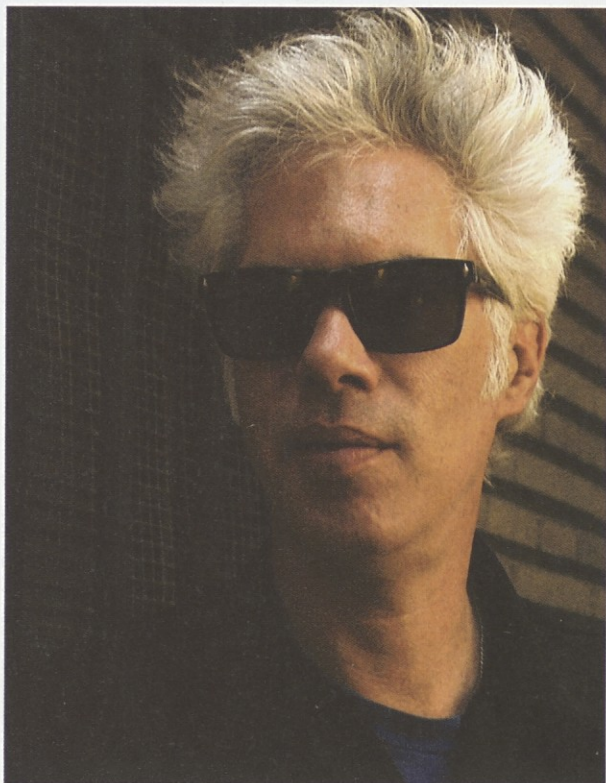
kriminalka, triler, *film noir* (oziroma *soleil*). Do druge skrajnosti, v kateri je film etična, filozofska in metafizična meditacija na temo upora svobode-kreativnosti-intelektu proti ideološki hegemoniji materializma in moči. Nekatere med posvetno narativno fikcijo in metafiziko boja med dobrim in zlim pa se najbrž skriva daleč bolj jarmuschesvska opcija: film kot intuitivna ideja in ne predeterminirana, vodotesna struktura, kot refleksija o identiteti in realnosti, ki sledi variacijski logiki glasbe in se kot glasba prikrade, teče in potihne.

Karkoli bi že radi filmu pripisali in ne glede na vse maske in preobleke, ostaja Jarmusch z *Mejami razuma* v celoti zvest svoji tradiciji – v formi, vsebini in sporočilu. Ponovno gre za tekst, prekipevajoč od referenc in samorefleksije, ki se dotika tako Jarmuschevih prejšnjih filmov kot trenutnega. Po filmu *Duh psa – Samurajeva pot* (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999) spet spremljamo samuraja, ki zdaj namesto kenda vadi tai chi, a tudi zanj so svet le sanje. Po *Mrtvecu* (Dead Man, 1995) se zopet odpravimo na bizaren *road trip* (le konja zamenjata vlak in letalo) osamljenega jezdeca na misiji s skrivnostnim koncem, na poti iskanja eksistencialnih resnic in tudi tokrat naletimo na ponavljajoči se »ne«: medtem ko Johnny Depp ni kadil, De Bankolé ne govori špansko (a v skladu z idejo krožnosti in variacij enakega, ki je navdihnila *Meje razuma*, tudi Ghost Dog ni razumel niti ene francoske besede, pa je razumel vse). Se pa sprašujem, kam je izginil Nobody (Gary Farmer).



Jarmuscheva postmodernistična filozofija multikulturalnosti, tolerance, kreativne in osebne svobode ter uporabniku prijaznega DIY budizma se razodeva v že znanih sporočilih: vse je relativno, realnost je arbitrarna, človek je skupek molekul, identitete so prehodne, svet je prgišče prahu, domišljija pa onipotentna. Idealisti, ustvarjalci in metafiziki v skupnem poslanstvu presegajo etnične in jezikovne vrzeli in ni naključje, da jih igrajo francoski in kasneje njujorški priseljenci iz Slonokoščene obale (De Bankolé), dvojica Francozov (Alex Descas in Jean-François Stévenin), Španec in španska Američanka (Luis Tosar in Paz de la Huerta), Britanka (Tilda Swinton in John Hurt), Japonka (Youki Kudoh, ki jo po filmu *Vlak skrivnosti* [Mystery Train, 1989] srečamo seveda zopet v vlaku), Mehičan (Gael García Bernal), v Izraelu rojena Palestinka (Hiam Abbass) in Američan (Bill Murray). Jarmusch svoj kredo tudi tokrat





ilustrira s tipičnim absurdnim humorjem, čudaškimi izjavami – »Tri dni počakaj, dokler ne vidiš kruha. Kitara te bo našla,« pravi Molecules (Youki Kudoh) – in dvojnimi pomeni brez smisla ter (navidez) brez globoke metafizike in filozofske teže, v skladu z maksimo Oscarja Wilda: »Življenje je preveč pomembno, da bi ga jemali resno.« Ali s parafrazo iz filma *Duh psa*: »Resne stvari jemlji lahko, malenkosti pa z vso resnostjo.«

Kot rečeno, je film zvesta vaja v subjektivnih (samo)referencah in simultanosti. Namesto Walta Whitmana in Roberta Frosta (*Pod udarom zakona* [Down by Law, 1986]) ter Williama Blakea (*Mrtvec*) vstopimo v film z Baudelairom in Burroughsom. Slednji posodi naslov svojega eseja, prvi uvodni verz pesmi *Pijani čoln*, ki Jarmuschu služi kot izhodiščna točka, s katere je (njegov junak) potisnjen v iztirjenje čutov. Idejo fragmentacije človekove percepcije podkrepi že prvi obisk muzeja Reina Sofía in kubistična slika Juana Grisa *El Violin* (1916). Na poti po pokrajinah zavesti in percepcije srečamo vse stare znanke, od neeksplicitnega, a nepogrešljivega poklona Kaurismäkiju (tokrat filmu *Življenje boemov* [La Vie de Bohème, 1992]) do kodiranega poklona učitelju in mentorju Nicholasu Rayu (filmski plakat z naslovom *Un Lugar Solitario* nas v angleškem prevodu pripelje k Rayevemu *V osamljenosti* [In A Lonely Place, 1950]). Ne manjkata Hitchcock in Welles (tokrat blondinka, sicer rdečelaska Tilda Swinton ugotavlja, da tudi film *Dama iz Šanghaja* [The Lady from Shanghai, 1947] z blondinko, sicer rdečelasko Rito Hayworth, ni imel nobenega smisla ...), De Bankoléja spremljamo na poti in vendar so ključ-

ne strukturne točke filma trenutki mirovanja in tišine, čakanja v kavarni, posedanja v muzeju. Jarmusch se je pri Ozuju učil inverzne percepcije pozitivnega in negativnega, polnega in praznega prostora.

In ker je film za Jarmuscha v temelju kolaborativen proces, vladajo reference ne le idejni zasnovi, pač pa tudi praktični izvedbi. Čeprav stanovanjska zgradba Torres Blancas v Madridu deluje kot pomena poln simbol, je snemalna lokacija pravzaprav stalni naslov Jarmuschevega prijatelja, direktorja Španske kinoteke, Cheme Prada. Murrayevo skrivališče je v bližini svojega doma v Almerii izbral pokojni Joe Strummer, ki je vozil črn *pickup* z napisom »La vida no vale nada«. In če mislimo, da se Jarmusch spet vrača k svoji kofeinski obsesiji, gre vsa stvar malce drugače: ko je De Bankolé, za katerega je Jarmusch lik in film izrecno napisal, med študijem matematike in šolanjem za pilota delal kot natak, je ugotovil, da je druga polovica dvojnega expressa le še zvođenela brozga. Od takrat pije dva expressa, v ločenih skodelicah.

*Meje razuma* so film, ki – čeprav z lažno obljubo – sili k večkratnemu ogledu. Bodisi zato, ker je film po zaslugi japonskih metal *doomerjev* Boris in fotografije Christopherja Doylea (t.i. Keitha Richardsa med snemalci) avdiovizualen užitek. Ali zavoljo preverjanja konsistentnosti sporočil, gesel in analogij, torej zato, da bi dešifrirali filmsko realnost in v njej našli totalno logiko. A takšna analiza nima več nič skupnega z Jarmuschovo maksimo, po kateri je realnost vendar arbitrarna. Čeprav je film poln ponavljanja, variacij, ujemanja naključnih podobnosti in nizanja skrivnostnih sporočil, to ne pomeni, da funkcionira kot igra »poveži sliko«. Če pa bi to na vsak način radi naredili, nam najbrž ne preostane drugega, kot da v tajno logiko zabarikadiranega pomena vlomimo kot Lone Man, z domišljijo.

Kritiki *Mejam nadzora* očitajo popolno odsotnost značaja, motivacij, namenov in ciljev, skratka psihološkega ustroja likov. Ampak če film kontemplira fragmentarnost percepcije in relativnost pogleda, samo »praznina« lahko omogoči gledalcu, da napolni prazne posode z lastno vsebino in vsakič z drugačno. Jarmuschu očitajo tudi antiklimaktični razplet, končni obračun dobrega in zlega, dvoboj umetnost vs. kapital, Afrika proti Ameriki. A če pogledamo film do konca, najdemo konec pač na koncu – v abstraktni belini *Gran sábane* Antonija Tapiasa, v De Bankoléjevi stilski preobrazbi (res je, na zeleni trenirki je všit afriški kontinent) – in Jarmuschovo sporočilo o arbitrarni realnosti in relativnosti identitete tako tudi do konca vzdrži. Ugovor zoper kulturne in kinematografske reference, ki vstopajo v film kot utrinki in ostajajo gole točke, narativne prekinitev brez komentarja in nadgradnje, pa se zdi še najbolj nesmiseln. Če so reference Jarmuschev tako očitene in stalen *modus operandi*, gre ta ugovor torej celotnemu opusu? Ali se vračamo k v uvodu omenjeni »težavi«, da nas je Jarmusch razvadel z doslej izdatnim verbalnim komentarjem, ki je služil kot nadgradnja? Ampak če lahko von Trierjeve lisičke govorijo, zakaj bi ne bil Jarmusch za spremembo tiho?



# Naš ljubi mesec avgust

## Samooznačena fikcija na lovu za dokumentarno realnostjo

Katja Čičigoj

»Film je 24 laži na sekundo v službi resnice, ali v službi poskusa iskanja resnice,« pravi Michael Haneke večkrat v intervjujih. Izjave seveda ne gre posplošiti na celotno zgodovino filmske produkcije; kljub temu pa se zdi, da ni zgolj primerna oznaka za Hanekejevo (samo)razumevanje filmske ustvarjalnosti, ampak jo je moč raztegniti na vrsto sodobnih del, ki zanimivo prevprašujejo mejo med igranim in dokumentarnim, med fikcijo in realnostjo. In malokateri počne to tako radikalno kot film portugalskega režiserja Miguela Gomesa *Naš ljubi mesec avgust* (Aquele Querido Mês de Agosto, 2008).

»Danes smo del filma,« že uvodoma napove radijska napovedovalka, ki v studiu gosti filmsko ekipo Miguela Gomesa. Ta je prišla v majhno portugalsko mesto, da bi posnela film o dogajanju v njem v času lokalnega glasbenega festivala. Zaradi produkcijskih pogojev – pičlih finančnih sredstev – ali pač zaradi koncepta, se je režiser odločil, da bo posnel fiktivno zgodbo, ki bo dokumentarna podoba kraja: vloge bo zaupal lokalnim prebivalcem, snemal na lokaciji, brez scenarija, z improviziranimi dialogi. Prav tak film (nekega drugega režiserja) je tudi svečano predvajal lokalnemu prebivalstvu, ki je v njem ponosno nastopalo. Ta film v filmu je zrcalna podoba režiserjeve namere; pa tudi nekakšen odmev posebnega pristopa, ki ga je večkrat moč zaslediti pri mlajši generaciji filmskih avtorjev kot *Polovična cena* (Demi-tarif, 2004, Isild Le Besco), *Ob cesti majhen otrok* (Pitkin tietä pieni lapsi, 2005, Susanna Helke in Virpi Suutari) itd., ki se napajajo pri preverjenih metodah avtorjev novega vala, s katerimi so ti svojim

majstrovinam dali digniteto realistične verodostojnosti (npr. dolgo prezrti film Agnès Varda, ki je utrl pot novemu valu, *Vas na obali* (La pointe-courte, 1954), ki je tako kot Gomesov tudi film o ljubezenskem paru v malem mestecu, v katerem sodeluje lokalno prebivalstvo). To, po čemer se Gomesov film loči od »neo-novovalovskih« filmov, ki jih morda tudi parodira, je to, da vsebuje svoj lastni *making-of*: od postavitve uvodne špice s podirajočimi se dominami, do zasedbe naturščikov, snemanja, pogovorov filmske ekipe o produkcijskih težavah itd. Vključitev okvirja snemanja filma o ljubezenski zgodbi mladih vaščanov v sam film izpostavlja fiktivnost pristopov, ki težijo k čim večjemu videzu pristnosti.

A Gomesov film tudi ni le še eden v vrsti filmov o snemanju filma – ekipa, ki snema film, je resnična Gomesova ekipa, ki je v trenutku, ko se pojavi, snemala par in lokalne glasbenike, ki jih nato gledamo. In tudi ni le še en avtoreferencialni film, tudi izpostavitve nastanka prek posnetkov lastnega snemanja je znan postopek legitimacije verodostojnosti filmske realnosti, od Vertovovega *Moža s kamero* (Čelovek s kinoaparatom, 1929) do Godardovega slavnega imperativa ujeti Resnico, ki se v film vpiše »24-krat na sekundo«; resnična podoba realnosti je zgolj podoba, ki vključuje lastno nastajanje. In vendarle je že ameriški *cinéma vérité* – npr. *mockumentary David Holzman's Diary* (1967, Jim McBride) – pokazal, da je tovrstna realnost neulovljiva: režiser, ki poskuša dokumentirati lastno življenje z dokumentiranjem tega dokumentiranja, paradokсно sprevi, da to postaja vse bolj igrano, zrežirano, fiktivno.







Tudi Gomesovo snemanje lastnega snemanja se v zaključni sekvenci neizprosno razgali v lastnem fiktivnem nastanku. Ko se režiser, ki hoče v film vključiti »zgolj zvoke, ki so zares tam,« torej posnete na lokaciji, prereka s tonskim mojstrom, ker je na posnetkih tudi festivalska glasba, ki ni z lokacije, po zagotovilih mojstra pa tudi naknadno zmontirana ne, v domnevno »pristno« realnost nenadoma vdre prav ta, torej fiktivna »fantomska« glasba, o kateri se prerekajo. Ta *kratki stik*, kakor ga je David Lodge<sup>1</sup> utemeljil v postmoderni literaturi, nenadni prehod med dvema ravnema pripovedne realnosti (npr. vstop avtorja v fiktivno pripoved), radikalno zamaje mejo med realnostjo in fikcijo, saj izenači prej deklarirano fiktivno (in v tem primeru parodirano) raven igranega filma s pretenzijo po pristnosti z resnično ravno svojega snemanja. Zdi se, da tudi filmi o lastnem snemanju ne uidejo Gomesovi humorni (avto)ironično-parodični osti.

Toda če igrani film kljub rabi naturščikov in izvernih lokacij ostaja fiktiven, kako lahko dokumentarni film, ki se od nekdaj ni omejeval zgolj na arhivske posnetke, temveč je posegal tudi po igranih rekonstrukcijah za večjo nazornost prikaza, še utemeljuje lastno dokumentarnost? Ali je še kje mesto za (Godardovo ali ne) Resnico v filmu? Kje se izgubi Realno med specifičnim medijem filmske kamere, v vrtincu montiranih podob?

Morda gre sledove Resnice iskati ravno v nenehnem prevpraševanju te meje med fiktivnostjo filma in realnostjo tega, kar beleži. Radikalno samo-izpraševanje lastne nastalosti v Gomesovem filmu se danes nakazuje kot pogosta smer tako v žanrskem kot dokumentarnem filmu. Že omenjeni Haneke nenehno zabrisuje mejo med realnostjo in fikcijo, npr. z enakostjo vizualne podobe filma v filmu in domnevne realnosti v filmu *Skrito* (Caché, 2005), z eksplicitnimi kratkimi stiki, z nagovori publike in *video rewindi* gledane podobe v filmu *Funny Games* (2007); in s tem postavlja gledalca v situacijo negotovosti, ko ne zna več določiti statusa posameznih ravnih filmske naracije. Prav tako vse več sodobnih dokumentarnih filmov vključuje lastni *making-of*, npr. film tajvanske režiserke

1 Glej: Lodge, David: *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold, 1989.

Anoche Suwichakornpong, *Ljubezen* (Jai, 2007) o uporabi tajvanskih delavk v tovarni džinsa, ki se začne s komentarjem ekipe, da je pogled v kamero uničil film in zaključil prav s tem pogledom. Tako izkaže pristnejšo podobo dokumentirane realnosti kot pa filmi, ki skušajo s pomočjo visoke tehnologije zabrisati prisotnost kamere v okolju, ki ga dokumentirajo, a kljub skrbnim pripravam in natančni režiji zapadejo v očitne narativne žanrske vzorce. Kot npr. razvpiti *Nomadi neba* (Le peuple migrateur, 2001), domnevno najbolj realistični dokumentarec o pticah selivkah, ki je nastal z njihovo skrbno dresuro in zvočno-vizualnimi manipulacijami.<sup>2</sup>

In vendarle Gomesov film vztraja v neumornem poskusu beleženja realnosti in postaja »kartografija stvarnosti,« od-slikava neke družbene realnosti prek narativnega filmskega prikaza, kakor realistično referencialnost v sodobnem filmu razume Frederic Jameson.<sup>3</sup> Lahko bi rekli, da se Gomesov film podaja na nemogočo nalogo popolnega kartografitiranja, ki skuša na zemljevid zabeležiti tudi sebe, če naj si izposodimo Borgesovo metaforo.<sup>4</sup> A tako kot je popolni zemljevid, ki vsebuje tudi sebe in tako tudi svoj zemljevid ... *ad infinitum* neskončni regres, antinomija, ki je ni mogoče udejanjiti-narisati, temveč lahko o njej zgolj beremo v zgodbi, tako tudi Realnost v Gomesovem filmu ostaja zgolj tematizirana in prevprašana, a nikoli ne more biti dokumentirana. Pristna dokumentarna podoba kraja in prebivalstva, ki jo skuša ujeti avtor, se nam seveda apriori izmika, a o njej kljub vsemu ne preneha govoriti. Kot pravi član ekipe v zaključni sekvenci Gomesovega filma: »Našli smo rešitev ... Še naprej bomo snemali zvoke, ki nimajo nikakršne povezave z ostalim.«

2 Glej: Matic Majcen: »Antropocentričnost podobe: percepcija, znanost in *Nomadi neba*« V *Dialogi*, 9-2008.

3 Glej: Jameson, Frederic: *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi-Razprave, 1992.

4 Glej: Borges, Jorge Luis: *Druge raziskave*. Ljubljana: Literatura, 1995.

**Ekran.si**  
Revija za film in televizijo

filmske novice, zanimivosti,  
tv priporočila ...



# Padle hčere kapitalizma: **Saša vs. Sasha**

Špela Barlič



Moj spomin na kulturni LIFFe ima prave langosmerski priložnosti, nista žiga je imela največ najbolj bomo dobimo prvo o prazniku tekmovalnem filmu. Zato namo (2002) Fernandja Morilleasa in sponzi Kane Lund. Natanje je o značju Villenasa proti Mounilom je orlo do deprivacije in mišji telesi je nastani Villenasa in od iz praznika in imože

Prostitucija je ena najbolj prominentnih tem sedme ume-tnosti; v film se vedno rada vrača in obrača na vedno nove načine, njena morda najbolj očarljiva upodobitev in najplivnejša cinefilska referenca pa ostaja *Živeti svoje življenje* (Vivre sa vie) Jean-Luc Godarda iz davnega leta 1962. Letos bo mogoče na domačih platnih skoraj hkrati videti dve novi variaciji na temo. Ob redni distribuciji domače *Slovenke* bo LIFFe zavrtil še *Romanco na poziv* (The Girlfriend Experience), drugega v vrsti šestih eksperimentalnih, nizkopračunskih, na digitalni nosilec posnetih filmov Stevena Soderbergha, legendarnega ameriškega režiserja, ki redno preklaplja med komercialno in avtorsko naravnanimi projekti. Dva deklarirana Godardova občudovalca sta se ob istem času znašla na istem zelniku - vsak s svojo Sašo in vsak s svojim avtorskim pogledom.

Kozoletova Aleksandra je bolj kot oseba iz mesa in krvi, ki bi nam imela kaj pametnega povedati o tem, kako prostitutka psihološko prebavlja svojo poklicno izbiro (celo njena socialna mreža služi predvsem prikazu kataklizme vrednot in medosebnih odnosov v sodobni družbi, medtem ko ima do Sašinih notranjih stanj enako omejen dostop kot gledalci), ali pa lik, ki bi nam razkril skrite kotičke njenega posla, metafora mlade Evrope, ki je formalno sicer že del družbe velikih, a obenem tako boleče daleč od njenih bleščečih igračk, da bi se rada do njih dokopala po najkrajši bližnjici. Kozole jo postavi v klasično premočrtno naracijo z nekaj bežnimi elementi suspenza, v kateri Aleksandra ostane povsem prazen lik v funkciji družbeno-kritičnega sporočila.

Na drugi strani je Steven Soderbergh presenetljivo podobno konstelacijo osnovnih narativnih elementov oblikoval na zelo drugačen način. V *Romanco na poziv* tudi on zagriže v svet prostitucije in ga postavi v širši družbeni kontekst, le da znotraj istega biznisa izbere drugo tržno nišo. Njegova protagonistka je Saši sorodno brezbrizna in karakterni medla Chelsea, elegantno, sofisticirano dekle na poziv, ki newyorškemu *jet-setu* za nemajhen kupček zelencev ponuja ne le seks, am-

pak izkušnjo prave romantične zveze. Chelsea je simulanka brez primere; lepo zapakiran tržni produkt, sama svoj najboljši *billboard* in ultimativna moška fantazma, ki strankam izpolni vse želje - zase obdrži le tisto, česar, kot pravi sama, tako ali tako nihče noče: resnico.

Toda kje se v njeni zgodbi sploh nahaja resnica? Je Chelsea sploh še kaj drugega, kot le skupek vlog, ki jih preigrava v vsakdanjem življenju? Soderbergh svojo pripoved, ki je kljub žgečkljivi tematiki in porno divi Sashi Grey v glavni vlogi, v svoji vsebini precej nerazburljiva, razbije na fragmente in jih zloži v dinamičen mozaik, ki gledalca premika gor in dol po časovni šahovnici in ga zapleta v kompleksno igro videzov. Kamera nenehno postavlja tako, da znotraj enega kadra preko zrcalnih odsevov, podvajanja podob in poigravanja z ostrino, množi fokusne točke. Učinek razdrobljenosti in hladen, odmaknjen pogled, ki osebam pred kamero pogosto odmerja manjšo pozornost kot predmetnemu svetu, po katerem se gibljejo, ustvarja videz brezosebne in izmuzljive realnosti, v kateri vsi hlepijo po avtentičnosti, a je nihče ne bi prepoznal, če bi se slučajno spotaknil obnjo.

Tako Kozole kot Soderbergh veliko prostora odmerjata aktualni lokalni družbeni klimi. Medtem ko se Kozole osredotoča na domačo tranzicijsko realnost, poskuša Soderberghova Chelsea obdržati glavo nad vodo v zlati kletki ameriške poslovne elite v času bančnega zloma. V tem miljeju je prostitucija le še ena izmed kapitalističnih transakcij, biznis istega ranga kot posli, s katerimi se ukvarjajo njene stranke, in prostitutka kroži po sistemu kot vsak drug tržni produkt. Kozoletov pogled je kritičen in očetovsko moralističen, Soderberghov je distancirano študiozen. Bolj kot kritika ga zanimata prikaz hladne, popredmetene atmosfere in kapitalističnih relacij. Odnos je tu le še ekonomska transakcija, videz in resnica pa pojma, katerih pomen nikogar več ne zanima. Morala v svetu, v katerega si s tako ihto želi Kozoletova *Slovenka*, nima več nobene vrednosti.







Pred sedmimi leti sem prvič obiskal Ljubljano in mednarodni filmski festival LIFFe. Skupaj z Anno Karino in Igorjem Šterkom sem bil v žiriji, ki je podeljevala zlatega vodomca za najboljši celovečerni film v tekmovalnem programu. Nagrado smo leta 2002 podelili argentinskemu pisatelju in režiserju Juanu Villegasu, za njegovo inteligentno urbano miniaturo z naslovom *Sobota* (Sábado, 2001).

Moj spomin na takratni LIFFe ima precej latinskoameriški priokus, naša žirija je imela takrat najbolj burno debato prav o brazilskem tekmovalnem filmu *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002) Fernanda Meirellesa in so režiji Kátie Lund. Natančneje, o zmagi Villegasa pred Meirellesom je odločilo dejstvo, da bo imel tedaj še neznani Villegas več od te prestižne in finančne festivalske nagrade kot pa señor Meirelles.

Izven tekmovalne sekcije sem se takrat prvič srečal tudi s filmi Villegasovega rojaka Lisandra Alonsa, ko sem na deževno sobotno popoldne sedel v preprišni, vlažni, še neobnovljeni Kinoteki in se predajal čistemu užitku ob ogledu filma *Svoboda* (La libertad, 2001). Alonsova prava mojstrovina pa je po moje – čeprav najmanj znan med njegovimi štirimi celovečerci – film *Fantasma* (2006), ne le to, mislim, da je najboljši latinskoameriški film zadnjega desetletja, tako rekoč najvišji vrh med Andi cineastičnih dosežkov.

Moda se sicer menja, ampak v tem trenutku lahko rečemo, da so postali filmarji Latinske Amerike nepogrešljiv del svetovne cineastične pokrajine. Njihov prispevek je fascinanten in raznolik kontrapunkt skoraj neizbežnim kulturnim hegemonijam anglofonskega sveta. In letošnji LIFFe nam ponuja vsaj pol ducata primerkov, ki dokazujejo, zakaj si Latinska Amerika zasluži svoje mesto v vsaki kolikor toliko dostojni cinefilski bazi znanja.

### Ne zamudite na letošnjem LIFFu

Ko sem si sestavljal seznam nepogrešljivih filmov dvajsetega LIFFa, sem bil tudi sam presenečen, da so na koncu več kot pol seznama zavzeli predstavniki Latinske Amerike. A začel bom s filmskimi priporočili z drugih koncev sveta:

- \* *Smo imeli revolucijo ali ne?* (A fost sau n-a fost?, 2006, Corneliu Porumboiu)
- \* *Akvarij* (Fish Tank, 2009, Andrea Arnold)
- \* *Bronson* (2008, Nicolas Winding Refn)
- \* *Vaja dela mojstra* (Easier With Practice, 2009, Kyle Patrick Alvarez)
- \* *Policijski, pridevnik* (Politist, adj., 2009, Corneliu Porumboiu)

Pa še tistega pol ducata latinskoameriških:

- \* *Sveto dekle* (La niña santa, 2004, Lucrecia Martel)
- \* *Madeinusa* (2006, Claudia Llosa)
- \* *Služkinja* (La nana, 2009, Sebastian Silva)

\* *Brez imena* (Sin nombre, 2009, Cary Joji Fukunaga)

\* *Počitnice brez staršev* (Una semana solos, 2009, Celina Murga)

\* *Turisti* (Turistas, 2009, Alicia Scherson)

Od teh šestih filmov so štirje koprodukcijski: *Madeinusa* in *Brez imena* sta koprodukciji zaradi rezidenčnega statusa njenih režiserjev. *Madeinusa* je žanrsko nezamejen debitantski film Claudie Llosa (nečakinje slavnega avtorja in politika Maria Vargasa Llose), ki je rojena v Limi, a že več kot desetletje živi v Španiji. Film, ki je na pol antropološka študija oddaljene (izmišljene) vasi v perujskih gorah in na pol psihološki triler v maniri *Krvave žetve* (The Wicker Man, 1973, Robin Hardy) – s pridihom *noirja*, napoveduje Lloso kot neustrašen in drzen glas latinskoameriške kinematografije. Osebnost sicer nisem tako navdušen nad njenim drugim filmom z naslovom *Mleko bridkosti* (La teta asustada, 2009), ker pa je zanj dobila zlatega medveda na letošnjem Berlinalu, je moj skepticizem najbrž ne bo preveč prizadel. Sicer pa je tudi ta na ogled na LIFFu.

Zagotovljena gledalska uspešnica pa je film *Brez imena*, debitantski film v Kaliforniji (švedsko japonskim staršem) rojenega Caryja Fukunage. V duhu *Božjega mesta* gre za hvalnico pogubljeni mladosti – v Fukunagovem primeru mehiških – počestnih otrok, ki v primežu kriminala in korupcije hrepenijo po begu in boljšem življenju severno od mehiške meje. Fukunaga prikaže tiste vrste *mainstreamovsko* senzibilnost, ki mu bo zagotovila številne mikavne holivudske ponudbe, hkrati pa je njegovo zanimanje za ta najnižji in najnesrečnejši socialni sloj 100 % pristno in čisto mogoče bo Fukunaga eden od tistih nenavadnih filmarjev, ki ohranjajo lastno vizijo in značajskost med uspešnim krmarjenjem v donosnih komercialnih vodah. Precej drugačna mehiška koprodukcija je film *Služkinja* (uradno čilensko mehiška), medtem ko je *Sveto dekle* še bolj mednarodna koprodukcija: med Argentino, Italijo, Španijo in Nizozemsko. Očitno je ravno mednarodno sodelovanje, ki vključuje špansko govoreče dežele, eden izmed odgovorov na vprašanje o uspešnosti latinskoameriških filmov v zadnjem desetletju. Pa tudi filmi brez mednarodne koprodukcije so pogosto denarno podprti s celo paleto umetniških institucij, vladnih kulturnih programov, zasebnih sponzorjev, stanovskih organizacij in investitorjev. Redni obiskovalci mednarodnih filmskih festivalov so še kako seznanjeni z latinskoameriškim načinom filmske produkcije – posebej brazilskih filmov, ko v odjavni špici teče navidezno neskončen seznam investitorjev, po možnosti vsakega s svojim logotipom. Producentova ključna vloga je tu zagotovo privabiti k sodelovanju čim več različnih institucij, saj gre za tisti konec sveta, ki ga že zgodovinsko redno spremljajo ekstremne, travmatične finančne premene, ki so zdaj prvič resneje pretresle tudi ZDA in Evropo.

Argentinska gospodarska kriza (1999-2002) je imela številne negativne učinke, a tudi enega pozitivnega – predstavljala je navdih za celo generacijo filmarjev, vključno z Alonsom (letnik



rojstva 1975), Villegasom (1971) in Martelom (1966), da ne pozabimo na Pabla Trapera (1971) in Daniela Burmana (1973), če omenim le najbolj znane obraze z mednarodnih festivalskih preprog. Večini je bil mentor filmski veteran, vplivni programski direktor in kritik Quintin, čigar mandat v vlogi šefa BAFICI (Buenos Aires Independent Film Festival) med leti 2000 in 2004 imajo mnogi za ključno obdobje predstavljanja in uveljavitve argentinskega, in širše, latinskoameriškega filma v svetu.

*Sveto dekle* je doslej najbolj gledljiv Martelov film, klavstrofobična, čustveno nabita zgodba šestnajstletne Amalije (enkratno jo uprizori novinka María Alche). Film se osredotoča na Amalijin moralni in fizični razvoj v času dozorevanja, ko dekle postane predmet poželenja veliko starejšega moškega. Namesto, da bi ga prijavila oblastem, se odloči, da bo rešila njegovo dušo. Gre za zgodbo, ki bi se zlahka pojavila v kateri od (v Latinski Ameriki tako popularnih) melodramatičnih telenovel, če je ne bi prežemala tipično martelovska metafizična, transcendentna intenziteta, ki jo režiser spretno razvija v dialogih, karakterizaciji, atmosferi in scenografiji.

To pa ni zelo daleč od metodologije dela še ene (tokrat ženske) argentinske pisateljice in režiserke Celine Murga v filmu *Počitnice brez staršev*, njenem zadnjem rezultatu uspešnega sodelovanja z možem, že prej omenjenim Juanom Villegasom. Gre za socialno študijo zagrajene predmestne soseske, osredotočeno na nekaj sosedskih hiš, katerih lastniki/starši se odpravijo na skupni dopust in svoj naraščaj (skupno kakih dvanajst otrok, starih med 7 in 15 let) pustijo v varstvu mlade gospodinjske pomočnice Esther.

Ključni dogodek v tej drami predstavlja prihod Estherinega najstniškega brata Juana (Ignacio Gimenez). Juan živi v ruralni argentinski provinci Entre Rios (od koder je tudi režiserka), veliko bolj revnem in nazadnjaškem okolju kot njegovi novi znanci. Raznovrstne igre moči in menjajoče se prijateljske povezave med otroci, ki smo jih detajlno opazovali, se s prihodom novinca popolnoma spremenijo. Pojavijo se vedenjske motnje, ki tvorijo skupaj s preostalim filmom več kot verjetno zgodbo.

Družinska tematika je v ospredju tudi pri filmu *Služkinja* Sebastiana Silve. Gre za enega od številnih latinskoameriških filmov, ki se ukvarjajo z nenavadnim fenomenom, ki velikokrat sproži nezdravo družinsko dinamiko – namreč navado srednjega sloja Latinske Amerike, da si omisli gospodinjsko pomočnico, ki z njimi živi pod isto streho (ocenjujejo, da samo Santiago de Chile zaposluje 250.000 služkinj, živečih pri delodajalcih). Oster, bistroumen, pogosto izjemno duhovit bi lahko bil Silvin film na prvi pogled komedija, a se razkrije kot spretna psihološka študija ljudi, ki svojo pozicijo iščejo v nekonvencionalnih vlogah znotraj družinske celice.

Nekonvencionalna družina pa je tema še enega filma, ki ga je vredno omeniti in prihaja iz dolgo najbolj premožne

in stabilne južnoameriške države, Čila: *Turisti* Alicie Scherson je film, v katerem nezadovoljna trideset-in-nekaj-letnica v afektu pobegne iz absurdnih družinskih razmer in se znajde med čudaki (v več pomenih) v odročnem naravnem rezervatu. Schersonova je odlična scenaristka, kar je dokazala že s scenarijem za najnovejši film Cristiana Jimenez *Optical Illusions* (*Ilusiones opticas*, 2009). Njeno nenavadno ozadje (je namreč vrtnarka po izobrazbi) pa daje njenemu delu že kar pridih strokovnosti, hkrati pa nam dovoljuje, da se poistovetimo s čustvenimi popotovanji njenih likov.

Seveda teh šest filmov kljub svoji izjemnosti ne more prikazati vse pestrosti, ki jo nudi Latinska Amerika – območje z več kot dvajsetimi državami, sedemkrat večje od EU, z več kot 569 milijoni prebivalcev. Očitno je tudi, da filmske velesile tega območja še naprej ostajajo najpremožnejše države: Argentina, Čile, Mehika in Brazilija – posebej v primerjavi z maloštevilnimi filmi, posnetimi v zgodovinsko znamenitih in glede na populacijo veliko večjih državah, kot so Kolumbija (45 milijonov prebivalcev), Venezuela (27 milijonov) in Peru (29 milijonov) – v katerem je bilo sofinanciranje filma *Madeinusa* prej izjema. Kinematografija bi morala biti demokratična, vključujoča, dostopna – hkrati lokalna in globalna. In najbolj srečen bi bil, če bi na 27. festivalu LIFFE leta 2017 med svoja priporočila uvrščal filmske poslastice iz Gvatemale, Dominikanske republike, Paragvaja ali Costa Rice. *Buena suerte a todos.*





# Na začetku je bil aktivizem

Sabina Đogić

*Lita Stantic, argentinska filmska producentka slovenskega rodu in ena prvih, ki so producirali filme gibanja novi argentinski film, ki se je pojavil ob prelomu tisočletja, po gospodarskem in finančnem kolapsu nekdanje najbogatejše države Latinske Amerike.*

*Sredi argentinske zime je naokrog raznašalo razvpito gripo in nihče ni točno vedel, ali bi nadaljeval z običajnim pozdravljanjem (poljubom na lice) ali prešel na japonskega (priklon). Mravljina mesto je bilo paralizirano do skrajnosti (še bolj kot v času kakšne nogometne tekme svetovnega prvenstva). Na sobotno popoldne prvič stopim v stavbo Lita Stantic Producciones, to »postmoderno« arhitekturo v delu Buenos Airesa, ki nosi ime Palerma Hollywood, v kar so preimenovali nekoč zanemarjeni predel Palerma, po tem ko so ga obnovile in poselile produkcijske hiše. Ogromna oklepna vrata mi odpre Litin asistent Victor, medtem ko za provizoričnimi pregradami zagledam tudi Patricio. Z obema sem si v letu dni usklajevanja tega srečanja izmenjala kar nekaj mailov. Pokaže mi na Litino pisarno, na samem koncu s steklom ločenih prostorov, ob notranjem vrtu, skozi katerega prodira v pisarne edini vir naravne svetlobe. Lita ravno zaključuje z nekim opravljenim, verjetno ni vajena točnih obiskov, ko mi nato, zleknjena v pisarniški stol, posveti uro in pol časa.*

**O vas vemo zelo malo. Razen tega, da ste slovenskega rodu ter ena najpomembnejših producentk tega časa, sploh za t.i. gibanje novega argentinskega filma, skoraj nič. Iz vaše preteklosti je razvidna politična angažiranost, pa vedar je ne znam natančno umestiti. Kako in kdaj se je pravzaprav sprožil korak od političnega aktivizma k filmski produkciji, v kateri je še vedno slutiti etično držo?**

Od nekdaj sem imela rada film, že kot najstnica, vendar je bilo v tistem času to precej težavno za žensko. To je bil moški poklic. Zato sem šla ob koncu 50-ih let študirat novinarstvo in književnost. V letih 1962 in 1963 sem se nato vpisala v filmske tečaje in začela s kratkim filmom. Režirala sem nekaj kratkometražcev skupaj s takratnim partnerjem Pablom Szirom (velja za izginulega v času diktature, op.prev.).

**Ti so bili prvi prikazani lani na Festivalu neodvisnega filma v Buenos Airesu (BAFICI) ...**

Ja, ti kratki filmi so bili izgubljeni in jih je našel Peña (Fernando Martín Peña, veliki filmski zbiratelj, eno leto je bil umetniški direktor festivala, sicer pa programski vodja muzeja Malba, op.prev.). *El bombero está triste y llora* (1965) in *Bueno un día* (1966) sva režirala skupaj. Ostale je režiral Pablo, jaz sem bila njegova asistentka. V svoji naslednji etapi sem delala kot asistentka režije in kasneje, do leta 1978 kot vodja produkcije.



### Takrat še za tujo produkcijsko hišo?

Da. Najemali so me za vodjo snemanja, kar pomeni, da sem film vodila predvsem na setu. Ko se je konec 60-ih pojavil film *Čas plavžev* (La hora de los hornos, 1968, Fernando Solanas) in gibanje *Cine de liberación*, sva se s Pablom priključila temu, kar je tedaj veljalo za politični film. Najprej s tajnim prikazovanjem v času diktature prepovedanega *Časa plavžev*, potem pa sva posnela celovečerec *Los Velásquez*, ki se je izgubil v času menjave režima. Ko se je Pablo pridružil gibanju Montoneros sva se začela razhajati tudi osebno. Negativ filma *Los Velásquez* se je izgubil skupaj z njim..

### Potem pa ste se oddaljili od političnega filma in se produkcijsko osamosvojili?

Po Peronovi vrnitvi leta 1972 in dogodkih na Ezeizi se je moj aktivizem zaključil. Z delom pri filmu sem nadaljevala kot vodja snemanja, medtem pa sem delala nekaj malega tudi pri reklamah in nato pri prvem Aristarainovem filmu, *The Lion's Share* (La parte del león, 1978, Adolfo Aristarain). Proti koncu leta 1978 sem spoznala Alejandra Dorio in sproducirala njegov film *Contragolpe* (1979). Predlagal mi je ustanovitev produkcijske hiše ter produkcijo njegovega naslednjega filma, *The Island* (La isla, 1979). Leta 1980 sva se razšla in povezala sem se z Mario Luis Bemberg. Posneli sva pet filmov: *Moments* (Momentos, 1980), *Nobody's Wife* (Señora de nadie, 1982), *Camila* (1984), *Miss Mary* (1986), *I, the Worst of All* (Yo, la peor de todas, 1990).

Konec osemdesetih sem producirala in režirala film *A Wall of Silence* (Un muro de silencio), za katerega sem napisala tudi scenarij in je zelo povezan z mojo osebno zgodbo. Prvič je bil prikazan leta 1993. V letih, ki so sledila, sem poučevala filmske tečaje, snemala dokumentarce, delala z Mignogno, v nekem smislu kot glavna producentka njegovega filma *Autumn Sun* (Sol de otoño, 1996, Eduardo Mignogna) pod njegovo produkcijsko hišo.

### In potem ste sprožili t.i. novi argentinski film?

Proti koncu 90-ih mi je Ministrstvo za kulturo ponudilo dokumentarec o argentinskih ženskah, ki naj bi ga režirale ženske. Vendar v tistem času praktično ni bilo žensk, ki so režirale. Marie Luise že ni bilo več in novih ni bilo na spregled. Takrat sem videla *Historias breves* (Kratke zgodbe – serija argentinskih kratkih filmov, op. prev.), med katerimi mi je bil zelo všeč film *Dead King* (Rey muerto, 1995, Lucrecia Martel); in sem Lucrecio poklicala, če bi režirala dva izmed dokumentarcev. Pokazala mi je scenarij za *Močvirje* (La ciénaga, 2001, Lucrecia Martel), za katerega sem takoj vedela, da ga želim producirati. In tu je bil še Traperov film, ki je bil že posnet, pa ga ni mogel dokončati, *Svet žerjavov* (Mundo Grúa, 1999, Pablo Trapero). **S tem se je vse skupaj začelo. S tema dvema filmoma mladih režiserjev.** Vedno poudarjam, da ni bil moj namen producirati filme mladih režiserjev, njihovi scenariji so mi bili pač bolj všeč od režiserjev moje generacije. Do tja se seže začetek zgodbe »novega argentinskega filma«.

### Kako ste se v vsem tem času obdržali na poziciji s tem tipom filma? Odkod podpora, da še vedno uspete producirati filme, ki so vam všeč, in vas ne pogojuje njihova tržna vrednost?

Na splošno se najprej navdušim nad scenarijem in šele nato razmišljam, ali bom film lahko tržila ali ne. V trenutku, ko gre v prikazovanje, ga poskušam promovirati na najboljši možen način. Da si ga gre ogledat res največje možno število ljudi. Veliko filmov, ki sem jih producirala, so posneli s tujo pomočjo ali v sodelovanju s kom od tukaj, ki se mu je nato ta denar povrnil. Predvsem so za to zaslužni Ibermedia, Sundance, v prvi etapi tudi Hubert Bals. Če pogledate *Močvirje*, vidite na samem začetku množico logotipov. Tudi *Lamb of God* (Cordero de dios, 2008, Lucía Cedrón) je nastal s tujo pomočjo, v obliki koprodukcij, kot je francoski Fonds Sud itd.

### Veliko režiserjev je začelo snemati v svoji lastni produkciji in z nižjimi sredstvi. Ali to ogroža producete, ki jih njihovi »najsposobnejši« režiserji ne potrebujejo več?

Vedno obstaja neke vrste trenje med producenti s svojimi produkcijskimi hišami, ki so zadovoljni, če si »manjših« filmov ne ogleda veliko ljudi. Razen izjem gre precej filmov mimo povsem neopaženo, ker nimajo denarja za promocijo. Namesto 80 ali 70 filmov na leto, bi jih bilo bolje posneti 40 v boljši produkciji. Kakorkoli, obstaja dober in obstaja slab film. Obstajo majhni filmi s fantastičnim uspehom. In tisti brez njega. Tu gre bolj za problem hitrega snemanja filma po nedokončanem scenariju. Včasih se zdi vse skupaj zelo enostavno. Veliko mladih režiserjev se spravi snemat film, ne da bi si razjasnili, kaj želijo povedati. V tem smislu se film deli na dobrega in slabega.

*Močvirje* in *Sveto dekle* (La niña santa, 2004, Lucrecia Martel) sta se snemala na en način, *Svet žerjavov* in *Kar naenkrat* (Tan de repente, 2002, Diego Lerman) na drug; vrednotenje je odvisno od doseženega cilja. Poleg tega obstajajo režiserji-producenti, ki nimajo drugega izhoda, in režiserji, ki si prav želijo svojo produkcijsko hišo. Daniel Burman je že na samem







začetku ustanovil lastno produkcijsko hišo, in to močno. Ne vem, če ni bolj producent kot režiser, snema svoje filme in tudi producira filme drugih. Prav tako Trapero.

### Kako dolgo delate na izbranem scenariju skupaj z režiserjem in do kam pravzaprav seže vaš vpliv pri izbiri ekipe, igralcev?

Na scenariju lahko delamo nato še eno leto in diskutiramo. Zelo sem prisotna v predprodukciji, pri izbiri ekipe, kar pa ne pomeni, da jo izbiram jaz, temveč hočem ljudi, ki so všeč režiserju in ki se zdijo dobri meni. Ne sodim po tem, če so delali z mano, temveč če osebo poznam in vem, kar je naredila in česa je sposobna. Enako je z igralci. S predlogi glede igralcev nisem imela težav, sem jih pa imela s scenarijem. Z Lucrecio je bilo pri *Močvirju* veliko težav. Scenarij je bil daljši in imeli sva zelo dolge diskusije. **Film, dolg dve uri in pol oz. še več, se mi zdi delirij, še posebej za prvenec.**

Na snemanje me potem ni. Zdi se mi, da mora biti tam samo režiser z ekipo. Material si ogledam šele kasneje, in če vidim, da kaj ni v redu, predlagam ponovitve. V postprodukciji hodim na ogled in se pogovarjam o rezih. In ko je film grobo zmontiran, se pogovarjamo o tem, ali so potrebne dodatne spremembe. *Močvirje* je bilo v montaži 5 mesecev.

### Je kar nekaj režiserjev, s katerimi ne delate več. Nekateri so ustanovili svojo produkcijsko hišo, drugi so odšli drugam. Pri zadnjem Lucrecijinem filmu *The Headless Woman* (La mujer sin cabeza, 2008) ste bili vpleteni od začetka. Kaj se je zgodilo potem?

V primeru Lucrecie je šlo za nespamet in sva se razšli. Z Lermanom sem skušala še kaj narediti, pa sva se oddaljila ... Vsak ima svojo zgodbo. Prav tako v primeru Paz Encina. Ona je sedaj v novem projektu, ki ga v nekem trenutku nisem želela nadaljevati. Odvisno od režiserja. Kaj se je zgodilo z *Bolivio* (2001, Adrian Caetano), se niti ne spomnim. Seveda, Caetano je začel snemati za televizijo, v to smer je šel. Kasneje ga je poklical Kramer in je posnel naslednji film z njim. Z režiserji

nimam nobenega dogovora glede nadaljnjih projektov. Mislim, da je najbolje biti odprt, kot je v naravi stvari. Včasih te naslednji projekt preprosto ne zanima.

### Se vam ne zdi preplet vloge producent-režiser problematičen, predvsem ko gre za vloge na setu?

Meni se je to zgodilo pri svojem filmu. Najslabši posel v življenju. Na koncu je stal veliko več, kot bi moral. Nisem mogla režirati in hkrati misliti na druge stvari. In ekipa je morala biti zaradi določenih stvari precej bolj obsežna itd. Režija me ne zanima več.

### Katere so vaše reference? Kateri film vam je blizu?

Italijanski neorealizem se me je najbolj dotaknil. Poljski film s konca 50-ih, začetka 60-ih let: *Wajda, Kawalerowicz, Munk*; ti filmi so imeli name močan vpliv. Še več, pred snemanjem svojega filma sem v kinoteki prosila za stare filme tega obdobja. Nato filmi s konca 90-ih, odvisno od obdobja. Del Bergmanove filmografije je bil zame zelo pomemben. Zadnje čase mi je zelo všeč romunski film. Všeč mi je avtorski film, ki je povezan s problematiko lastne države, ki je na nek način problematika sveta. Tukajšnji avtorski film se mi zdi ločen od tega, čeprav so dokumentarci zadnjih let bolj povezani s tukajšnjo problematiko.

### Se vam zdi, da novi argentinski film premalo problematizira stanje v tej državi?

Leta 2000, z začetkom novega argentinskega filma, režiserji niso imeli namena povedati tega, kar se je kasneje interpretiralo. Tako močna je bila kriza. *Močvirje* za Lucrecijo ni bil film o dekadenci srednjega razreda, temveč je sama kriza usmerjala tako razumevanje. Tudi *Svet žerjavov* ni bila kritika konca *memizma*. Vendar je v tem kontekstu pridobil podporo kritike, kontekst je obema dal dodatno moč.

**V scenarijih, ki jih dobivam zadnje čase, ne prepoznam več filmov, ki bi govorili o tem, kar se nam dogaja sedaj na družbeni ravni.** Če vzamem za primer komedije, ki so nekoč obstajale. Nekaterim so bile bolj všeč, drugim manj. Recimo: *Waiting for the Hearse* (Esperando la carroza, 1985, Alejandro Doria) ali *Easy Money* (Plata dulce, 1982, Fernando Ayala, Juan José Jusid). To so bili filmi, ki so povzemali teme, v svoji lahkotnosti so bili neke vrste družbena kritika problemov, ki jih je imela naša družba. V zdajšnjih filmih tega ne vidim več, komedije so postale plitkejše, kot recimo *A Boyfriend for my Wife* (Un novio para mi mujer, 2008, Juan Taratuto).

### Ste si kdaj želeli producirati slovenski film?

Iskreno rečeno, da. Nekoč so mi posredovali scenarij neke Slovenke, ki živi v Argentini. Odvijal se je po padcu zidu, v času boja za neodvisnost Slovenije, zgodba o ženski, ki poskuša pripotovati do morja.

### In kaj se je zgodilo z njim?

Ostalo je pri tem. Sama sem bila z veliko stvarmi.



# Auteur de Force: »Kinematografija poledenitve« Michaela Hanekeja

Roy Grundmann, prevod Renata Zamida

Michael Haneke že 40 let snema filme, v katerih večinoma tematizira destruktivno in samodestruktivno vedenje protagonistov, ki izvira iz upora proti globoko zakoreninjenemu družbenemu konformizmu kot socialni disfunkciji. Tako se nam razkrije pester nabor likov: srednješolec, ki razbija šipe na avtomobilih in se na koncu filma ubije; vojaški častnik, ki se z avtom, v katerem je tudi njegova žena, namenoma zaleti v drevo; tričlanska družina, ki skrbno načrtuje in izvede skupinski samomor pod lastno streho; najstnik, ki s kamero posname svoj morilski napad na vrstnika; pobesneli študent, ki postreli vrsto bančnih komitentov. Naj bodo še tako šokantna, so ta dejanja za Hanekeja na nek način prežeta z občutkom neizbežnosti. Še več, hudodelcem, ki dejanja izvajajo, podeljujejo neko perverzno integriteto, pristnost, ki po Hanekejevem mnenju umanjka prav v življenju tistih, ki so prepričani v svojo vlogo funkcionalnih in prilagojenih pripadnikov družbe. Prav zato izrablja Haneke njihovo simptomatičnost v pedagoške namene. Družbeno zaželeno »normalnost« razkrinka za že v osnovi (s pravili in z normami) potlačeno stanje, ki je samo po sebi vzrok za izbruh nasilja in disfunkcionalnosti.

Številne Hanekejeve filme so navdihnili resnični dogodki, vendar njegova umetniška obdelava tém vedno posega po nečem, kar je onstran individualnih zgodb in zareže naravnost v srce neizogibnega družbenega drsenja v indiferentnost, izolacijo in smrtonosno hladnost – stanje, ki so ga poimenovali z izrazom »poledenitev« in je prešel v stalno rabo pri kritiški obravnavi Hanekejevih filmov. Njegovi prvi trije filmi, *Sedmi kontinent* (Das siebente Kontinent, 1989), *Bennyjev video* (Benny's Video, 1992) in *71 fragmentov kronologije naključja* (71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, 1994), so znani kar pod imenom »trilogija poledenitve«. Na podlagi tega izraza nam je jasno tudi, kaj so avtorjeve glavne tematske preokupacije: odtujenost posameznika v moderni družbi, človeška nesposobnost komunikacije, nezmožnost ljubiti in sprejemati ljubezen, naraščajoča brutalnost mladostnikov, nenehna potreba družbe po razvedrilu in konstantna rast nasilja v svetu ter z njim povezanega spektakla.

Nekaj od naštetega so zagotovo simptomi bolezni, ki so jo sociologi poimenovali »patologija potrošniške družbe« (kar je tudi podnaslov zbirke esejev o Hanekejevih filmih). To je seveda tema, ki so jo obravnavali že režiserji pred njim, pa ne le v okviru evropske art in javne televizijske produkcije, temveč tudi v bolj (in manj) liberalnih holivudskih produkcijah. Pravzaprav so se teme »izgubljenih vrednot človeštva« tako zbanalizirale, da so se režiserji, kot je Haneke, čutili že kar obvezane družbeno kritiko zapakirati v nove, gledalcu ne že na prvo žogo domače forme. Nekaj njegovih tem sovpada s komercialnim podžanrom t.i. socialnega filma, pa s psihološko dramo in družbeno zavednim kriminalnim trilerjem (precej Hanekejevih filmov ima dejansko holivudske dvojnike), a Haneke v svojih filmih izkazuje le malo zanimanja za analiziranje socioloških izsledkov. Nasploh bi lahko Hanekejev filmski način v odnosu do prej omenjenih žanrov imenovali subverzivna mimikrija, ki gledalce šokira in osupne, predvsem na račun tega, da se uspešno izogne narativnim in stilističnim pastem komercialnih produkcij.

Z ozirom na Hanekejevo izbiro filmskih tem in posledično ožji gledalski doseg morda ni čudno, da so kritiki njegovo delo vsakič znova zreducirali na socialni intervencionizem. Pa ven-

## Deset najljubših filmov Michaela Hanekeja (Sight & Sound, 2002):

*Srečno, Baltazar* (Au hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson), *Lancelot z jezera* (Lancelot du Lac, 1974, Robert Bresson), *Zrcalo* (Zerkalo, 1975, Andrej tarkovski), *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Pier Paolo Pasolini), *Angel uničenja* (El ángel exterminador, 1962, Luis Buñuel), *Zlata mrzlica* (The Gold Rush, 1925, Charlie Chaplin), *Psiho* (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock), *Ženska pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1974, John Cassavetes), *Nemčija, leta nič* (Germania anno zero, 1948, Roberto Rossellini), *Mrk* (L'eclisse, 1962, Michelangelo Antonioni).



dar je specialist za Hanekejevo delo, Alexander Horwath (1), že leta 1989, ob premieri *Sedmega kontinenta* (in dolgo preden so festivalsko občinstvo po vsem svetu šokirali in navduševali filmi kot *Funny Games* [1997], *Učiteljica klavirja* [La pianiste, 2001] ali *Skrito* [Caché, 2003]) režiserjevo poglobljanje v teme alienacije, spodletele odgovornosti, krivde in trpljenja utemeljeval z njegovim poznavanjem evropske filozofske tradicije in kritične teorije kot tudi z njegovimi meščanskimi vrednotami in izobrazbo. Haneke, rojen leta 1942 v Nemčiji, je mladost preživel pri teti, na kmetiji v Avstriji, a njegovo odraščanje je bilo vse prej kot kukolično. Gojil je ljubezen do gledališča, glasbe, literature in dolgo si je želel postati pianist (Horwath navaja, da se Haneke strinja s Tarkovskim glede sorodnosti glasbe in filma). Ker se je zavedal, da ni dovolj talentiran, se je odločil za študij filozofije in psihologije na Dunaju, ob tem pa je začel pisati scenarije ter gledališke in filmske kritike. V 60. letih se je začel zanimati za eksistencializem in art film tistega časa, oboje pa je močno odražalo poskuse redefiniranja vere in etike sveta po holokavstu. Haneke kljub razočaranju nad krščanstvom, v katerem je bil vzgojen, še vedno verjame v velik pomen religije. Njegovi pogledi na religijo so se izoblikovali predvsem pod vplivom lika in dela režiserja Roberta Bressona in filozofa Blaisa Pascala, pa tudi skozi poglobljen študij janzenizma, ki je zagovarjal determinizem človeka in njegovo trpljenje v negostoljubnem svetu kot normalno stanje. Gre za izvorno tragičen pogled na svet, prežet z logiko brezupa in obupa, in to je bil osrednji navdih za Hanekejeve koncepte norosti, samomora in »poledenitve«.

Na Hanekeja so imeli velik vpliv tudi Adornova teorija estetike in njegovi zapisi o kulturni industriji, v katerih zagovarja tezo, da se je množična kultura bistveno kompromitirala s predajo nacizmu, s čimer je omogočila, da se je politika spremenila v spektakel. Le visoka umetnost se je (vsaj provizorično) upirala prisvojitvam s strani ideologije. Vsi, ki poznajo Hanekejeve filme, se seveda zavedajo njegovega vzvišenega akademskega odnosa do občinstva, kar je tudi večkrat problematiziran vidik njegovega dela. Kljub nekaterim izjemam in režiserjevemu uporu proti tej ugotovitvi, moramo zapisati, da je Haneke do pop kulture skoraj zmeraj sumničav in odklonilen, večkrat pa jo naravnost demonizira. Nasprotno pa so oblike visoke umetnosti (na primer klasična glasba) odlična terapija samorefleksije, samokritike in samoočiščevanja njegovih buržujev. Čeprav je ta obtožba zapisana povsem legitimno, pa ne osvetli obeh platí medalje. Haneke filmov, kot sta *Bennyjev video* ali *Funny Games*, verjetno nikoli ne bi posnel, verjetno se sploh ne bi ukvarjal s filmom, če se ne bi jasno zavedal, da je film že v svoji osnovi pop(ularna) oblika kulture. S svojimi filmi doseže ravno to, da se ljudje s pomočjo filma kot oblike popularne kulture kritično zamislijo nad svojimi življenji in začnejo preizpraševati pogoje svojega bivanja.

Za narativnega filmarja, kot je Haneke, je za konec takšne filmografske utemeljitve možen le še obrat k Bertoltu Brechtu. Brecht je v svojih zapisih o epskem gledališču dajal prednost kritični distanci in intelektualni analizi pred emocionalno manipulacijo, ki je rezultat gledalčeve identifikacije s prota-

### Filmi, ki bodo prikazani na festivalu LIFFE:

... in kaj pride potem? (*After Liverpool*) (... und was kommt danach? (*After Liverpool*), 1974)

*Tri poti k jezeru* (*Drei Wege zum See*, 1976)

*Lemingi, 1. del: Arkadija* (*Lemminge, Teil 1: Arkadien*, 1979)

*Lemingi, 2. del: Rane* (*Lemminge, Teil 2: Verletzungen*, 1979)

*Kdo je bil Edgar Allan?* (*Wer war Edgar Allan?*, 1984)

*Sedmi kontinent* (*Der siebente Kontinent*, 1989)

*Bennyjev video* (*Benny's Video*, 1992)

*Upor* (*Die Rebellion*, 1993)

*71 fragmentov iz kronologije naključja* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994)

*Grad* (*Das Schloß*, 1997)

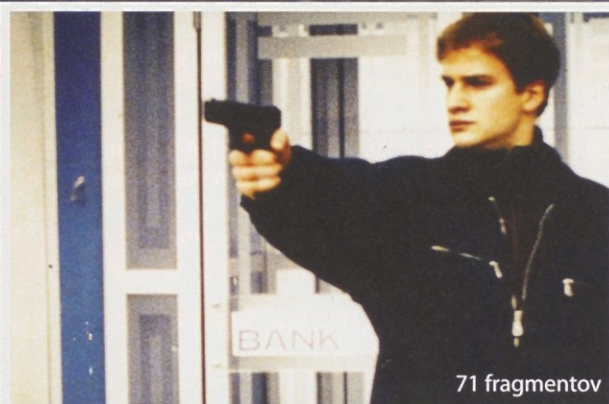
gonistom. V nasprotju z uveljavljenim tradicionalnim gledališkim humanizmom, ki se je na vse pretege trudil razodeti človeške kvalitete, je bil človek za Brechta spreminjajoče se in spremenljivo bitje, človeštvo pa raziskava, v kateri nikoli ne smemo predvideti rezultata. Predvsem iz nemških in avstrijskih kritičnih diskurzov o Hanekejevem delu lahko razberemo, da Haneke na svoje filme sistematično aplicira Brechta, še več, da bi prikazal čim bolj učinkovito kritiko nasilja na filmu in z njegovo pomočjo, mu je uspelo v rabi Brechta celo preseči (glej Jorg Metelmann: *Zur kritik der Kino-Gewalt: die Filme von Michael Haneke*, 2003).

Haneke sam je le oklevajoče priznal Brechtov vpliv, a brez dvoma lahko trdimo, da so njegovi zgodnji filmi izjemno didaktični. V svoji zgodnji karieri se je Haneke posvečal bolj gledališču, saj mu pri filmu ni takoj steklo. Njegov sloves politično aktivnega gledališkega režiserja mu je prinesel prva naročila za TV-igre. Potem je še precej časa krmaril med sorodnimi gledališkimi in televizijskimi vodami, kot je bilo pri nemških avantgardnih in eksperimentalnih avtorjih običajno, najsi gre za radikalni Fassbinderjev anti-teater ali Schroederjeve radikalno razpisne operne produkcije.

Hanekejeva TV-adaptacija angleške drame Jamesa Saundersa z naslovom *Po Liverpoolu* (... und was kommt danach, 1974) prinaša razpad komunikacije nekdanj hipijevskega para, ki se znajde v treznih sedemdesetih (naslov drame se nanaša na zastareli duh Beatlesov), ko zasebno zamenja politično in prosperiteta vizionarstvo. Kot v mnogih Godardovih filmih poznih šestdesetih let se tudi tukaj igrane scene izmenjujejo s tekstom, izpisanim na ekran. Replika, vzeta direktno iz Saundersovega teksta, »*To ni komunikacija, to je ping-pong*« izraža tudi Hanekejev odnos do komatoznega stanja postradikalne družbe, v kateri ljudje drsijo v oportunitizem ali še strašnejše oblike obnašanja (kot bomo kasneje videli v filmih *Bennyjev video* in *71 fragmentov kronologije naključja*).

*Tri poti k jezeru* (*Drei Wege zum See*, 1976) je Hanekejeva adaptacija proznega monologa Ingeborg Bachmann o fotožurnalistu, ki se zaplete v debato o fotografiji in etiki. Osrednje vprašanje – ali vojne fotografije ljudi pretresejo ali so le samopoveličujoča pornografija – odmeva še v Hanekejevih kasnej-





71 fragmentov

ših delih, naj gre za rabo TV-novic znotraj filmov ali za dialoge in protagoniste, kot jih srečujemo v filmih *Skrito* (Caché, 2005) ali *Neznana koda* (Code inconnu, 2000).

Naslednji Hanekejev film je *Lemingi* (1979), dvodelna drama o lastni generaciji, ki je odraščala po 2. svetovni vojni. Prvi del, *Arkadija*, obravnava generacijski razkol med najstniki in njihovimi starši v 50. letih, drugi del, *Rane*, pa prikazuje, kako so ti isti najstniki odrasli v disfunkcionalne in k samomoru nagnjene osebe 70. let. Gre za daleč najpomembnejši film Hanekejevega zgodnjega opusa in mejnik v njegovi filmski karieri. Dvodelna struktura filma mu pomaga slediti zatiranju zgodovinskega spomina skozi generacije. V tem in mnogih kasnejših Hanekejevih filmih je opis vsakdanjih medgeneracijskih zdrah le kulisa, prisposoda za kruto dejstvo, da vsaka generacija še ojača potlačitev krivde s tem, ko jo preda naslednji generaciji. Haneke na ta način analizira nemško in (predvsem) avstrijsko nezmožnost refleksije fašizma in njegove dediščine, čeprav (v nasprotju s Fassbinderjem) ostaja le pri namigovanjih.

Kljub temu, da je diptih *Lemingi* doživel pozitiven sprejem pri občinstvu in kritikih, je bil Haneke v Nemčiji in Avstriji v tem času še zmeraj neznan. Zaradi omejenosti na televizijo so njegova dela vedno znova zasenčili mednarodni uspehi Fassbinderja, Herzoga in Wendersa. Hanekejeve kariere niso nikoli omenjali v navezavi na t.i. *novi nemški film*. A po desetletju ustvarjanja so se tudi v Hanekejevem delu pokazale določene sorodnosti s tem gibanjem in z drugimi evropskimi »novimi vali«. Z *Lemingi* je evidentno zaključil zgodnjo, ortodokсно fazo, in začel je iskati nove poti k občinstvu.

V filmih iz 80. let se giblje bolj ali manj v okvirih ustaljenih žanrov in izmenjujoče režira svoje in tuje scenarije. Kot v Godardovih in Wendersovih filmih je tudi pri Hanekeju večkrat opazna aluzija na Ameriko. *Kdo je bil Edgar Allan?* (Wer war Edgar Allan?, 1984) je adaptacija postmodernega trilerja (avtor je avstrijski pisatelj Peter Rosei) o študentu umetnostne zgodovine, obsedenim z Američanom, ki postane njegov skrivnostni dvojniki.

Na splošno je bil Hanekejev odnos do TV-filmov precej kompleksen. Za *auteurja* njegovega kova je televizija vedno obveljala za drugorazredni medij in z veliko svojimi tedanjimi filmi se je boril za preboj na velika platna ter osvoboditev od televizijskih omejitev. Te pa nikakor niso vplivale na njegov

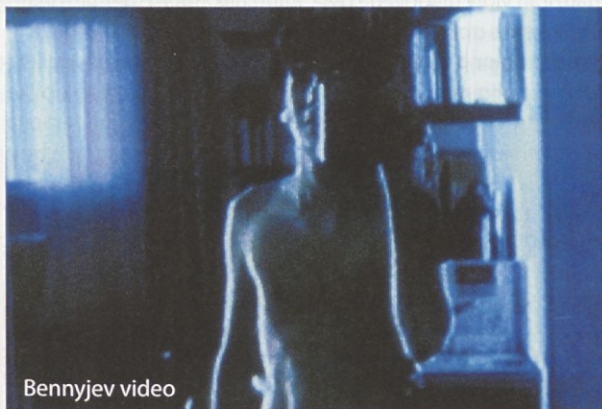
estetski jezik. Sofisticirana mizanscena v *Kdo je bil Edgar Allan?* je dober primer tega, da je znal že svojim TV-filmom podeliti protokinematografsko kakovost. Če gre pri teh za stilistične hibride, so vse prej kot neposrečeni. Vedno večjo težavo pa je predstavljalo prepričevanje producentov, da financirajo projekte, ki so mu bili všeč, torej analitične zgodbe, ki s svojimi prisposodobami izzovejo intelekt gledalcev in se s trpkimi in z dramatičnimi preobrat zoperstavljajo zabavanju gledalca kot edini funkciji sedme umetnosti.

V 80. letih, z razmahom kabelske in satelitske televizije v Nemčiji in drugod, se je začel neizprosni boj za gledalce, v katerega so se morale spustiti predvsem nemške in avstrijske javne televizije. Od filmarjev so zahtevali, da zgodbe čim bolj poenostavijo (poneumijo) in se pospešeno prilagodijo maniheskemu modelu televizijske naracije. Haneke se je temu uprl in štiri leta ni posnel nobenega TV-filma, je pa ta čas izkoristil za preobrat k velikemu platnu in celovečernim filmom.

Že s prvim celovečercem, leta 1989 posnetim *Sedmim kontinentom*, je Haneke dokazal, da mu nov način produkcije, ki mu podeljuje več estetske in dramaturške svobode, nadvse ustreza. Predstavljati se je začel z vedno bolj izčiščenimi temami in s pristopi, ki so predvsem v devetdesetih letih gledalce razdelile na privrženca in nasprotnike – spomnimo, kako je ob predvajanju filma *Bennyjev video* završalo na filmskem festivalu v Torontu leta 1994, ali na množino zupušanje projekcije *Funny Games* na festivalu v Cannesu leta 1998. Vse te festivalske zgodbe so okrog Hanekeja, ki je bil v tem času še zmeraj le lokalni filmar, stkale tisto misterioznost, ki je bila ključna za njegov kasnejši mednarodni preboj med režiserske zvezde in za številne festivalske nagrade. Zato so danes Hanekejeve projekcije razprodane, svetovna distribucija pa zagotovljena.

(1) Alexander Horwath: »Die ungeheuerliche Kränkung die das Leben ist: Zu den Filmen von Michael Haneke.«

*Der siebte Kontinent. Michael Haneke und seine Filme.* Ur. Alexander Horwath. Dunaj, Zürich: Europaverlag, 1991.



Bennyjev video

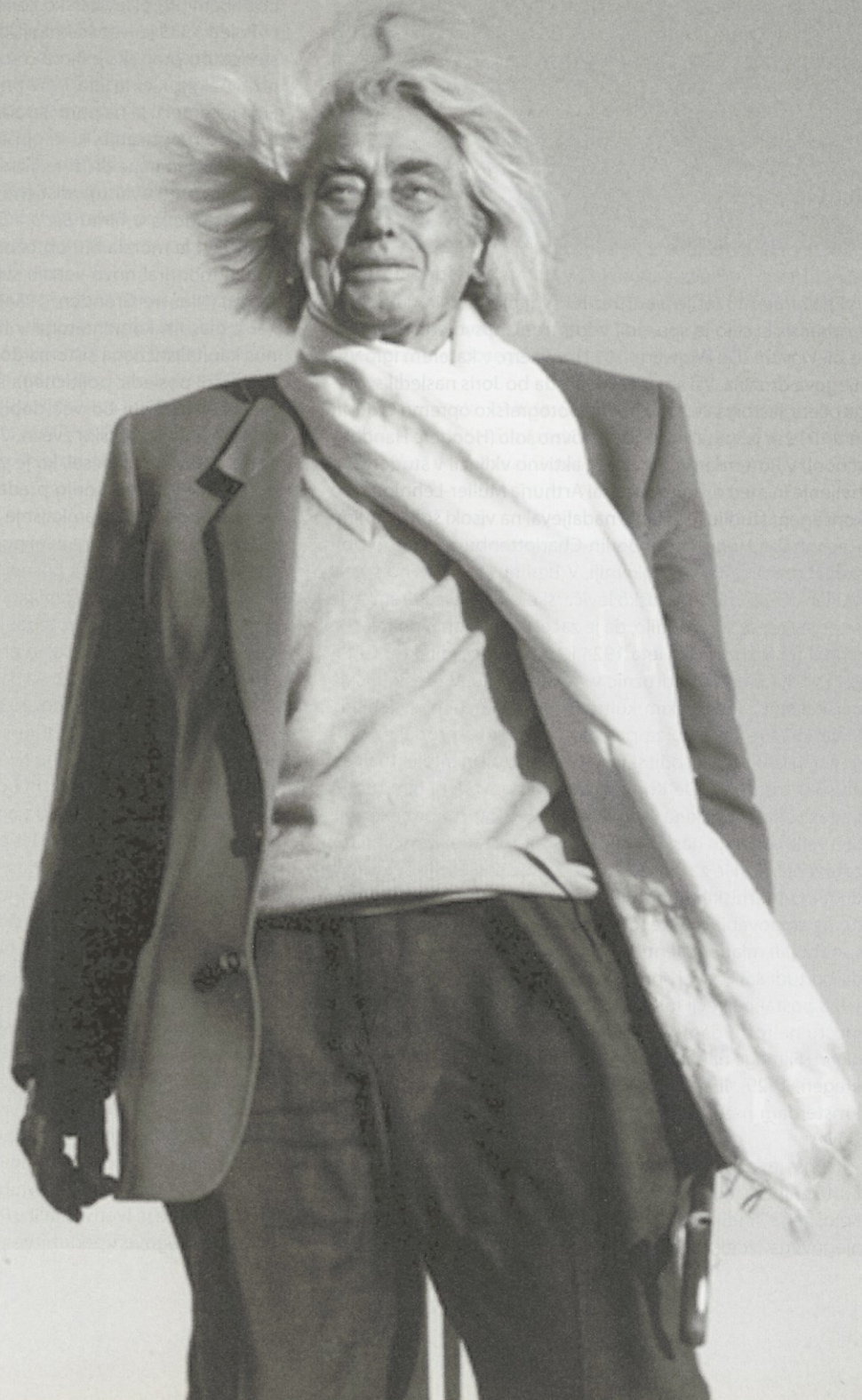
Roy Grundmann je profesor filmskih študij Oddelka za film in televizijo bostonske univerze. Tekst je uvodni del eseja, objavljenega v reviji *Cineaste*, Vol. 32, št. 1, spomladi 2007. v reviji *Cineaste*, spomladi 2007.



# Joris Ivens

avantgardni dokumentarist

Jasper Spoelstra, prevod Barbara Hribar, foto: © Nicolas Philibert







Pri starosti 13 let je Ivens režiral svoj prvi film in ga posnel z opremo, ki si jo je sposodil v fototrgovini svojega očeta. To je bil *Vigvam* (De Wigvam, 1911), vestern, v katerem igra vsa njegova družina. Vsi so pričakovali, da bo Joris nasledil svojega očeta, lastnika verige trgovin s fotografsko opremo CAPI, in leta 1919 se je vpisal na višjo poslovno šolo (Hoogere Handelschool) v Rotterdamu. Tam se je aktivno vključil v študentsko življenje in med drugim spoznal Arthurga Müller-Lehninga. Po končanem študiju je šolanje nadaljeval na visoki šoli v Berlinu (Technische Hogeschool Berlin-Charlottenburg), kjer je obiskoval predavanja o fotokemiji. V Berlinu je ponovno srečal Müller-Lehninga. Bohemsko levičarsko okolje, v katerem se je vrtel, je Ivensa spodbudilo, da je začel razmišljati o politiki. Po vrnitvi na Nizozemsko leta 1924 je postal vice-direktor CAPI-ja in vodja ene od podružnic v Amsterdamu. V prestolnici je poiskal stik z levičarskim kulturnim in političnim življenjem. Maja 1927 je opremo za projiciranje, ki se je prodajala v trgovinah CAPI-ja, posodil skupini umetnikov in intelektualcev, da so v združenju De Kring zavrteli prepovedani film ruskega režiserja Pudovkina *Mati* (Mat', 1926). Zaprta projekcija je bila velik uspeh in naslednji korak je bila ustanovitev Filmlige, združenja, ki si je za cilj zadalo nadaljnje projekcije avantgardnih in umetniških filmov. Filmske poznavalce in ljubitelje iz tujine so povabili, naj se lotijo pisanja resne filmske kritike in spodbujali mlade, talentirane ustvarjalce. Ivens se je odločil, da bo tudi sam začel snemati. S svojim prvim filmom je leta 1928 postal največji talent Filmlige. *Most* (De Brug), študija o mostu na rotterdamskem Koningshavnu, ki je po premieri v okviru Filmlige nadaljevala pot po kinodvoranah, kot tudi *Dež* (Regen, 1929), lirična poezija na filmskem traku, ki upodobi Amsterdam med deževno ploho, mu prineseta mednarodni sloves.

Ivens je postal aktivno soudeležen pri komunističnem Združenju za ljudsko kulturo (VVVC). Ko sprejme naročilo Splošnega sindikata nizozemskih zidarjev, je osrednja tema njegovega izdelka poklicni ponos zidarjev, poseben navdih

pa najde v zaježitvenih delih v zalivu Zuiderzee. Ko je film končal, je Ivens v začetku tridesetih odpotoval v Sovjetsko zvezo. Tam je svoje filme pokazal delavski publiki in požel izjemno odobravanje. Težko delo na projektu Zuiderzee je bilo posneto z vidika delavca. To potovanje je bilo za Ivensa preobrat v karieri. Po vrnitvi je po naročilu Philipsa posnel film o korporaciji, vendar je ob tem aktivno deloval v VVVC. Premotiral je obstoječe posnetke iz dnevnikov in filmskim predobam pripel levičarsko konotacijo.

Poleti 1933 je Ivensu belgijski kolega H. Storck ponudil asistenco pri produkciji filma o rudarskem predelu Borinage v južni Belgiji, kjer je leta 1932 prišlo do velike delavske stavke. Film je temeljil na poročilu zdravnika P. Henneberta, komunističnega prepričanju, ki je opisal grozljive razmere, v katerih so živele rudarske družine. Film je bil obrat v Ivensovi karieri in slovo od avantgardistične estetike »lepega filmarstva«. Vsaka podoba v filmu *Beda v Borinageju* (Misère au Borinage, 1933) je morala biti obtožba. Nekje v tem času je Ivens v Parizu montiral novo verzijo svojega filma z naslovom *Nova zemlja* (Nieuwe Gronden, 1934) o delih na Zuiderzee. Tokrat kar z glasom komentatorja v filmu obravnava uničujoč odnos kapitalističnega sistema do ljudi in surovin. Ker se je bal, da zaradi posledic političnega sporočila v teh dveh filmih na Nizozemskem ne bo več dobil dela, je spomladi leta 1934 odpotoval v Sovjetsko zvezo. Vendar je tam njegova kariera zastala. Zato je bil vesel, ko je v začetku leta 1936 odpotoval v ZDA, kjer je imel serijo predavanj, njegov prihodek pa je bil velika spodbuda za tamkajšnje levičarske cineaste. Leta 1937 je Ivens zahvaljujoč finančni podpori ameriških umetnikov in intelektualcev v Španiji posnel film o tamkajšnji državljanski vojni. Za film *Španska zemlja* (The Spanish Earth, 1937), ki so ga zavrteli celo v Beli hiši tedanjemu predsedniku F. D. Rooseveltu, je komentar napisal in prebral sam Ernest Hemingway. Leta 1938 je Ivens odpotoval na Kitajsko. V filmu *400 milijonov* (The Four Hundred Million, 1939) je upodobil vojno z japonskimi okupacijskimi silami in s pomočjo Zhouja Enlajja eno od svojih kamer pretihotapil v Yan'an, ki je bilo območje pod nadzorom Rdeče armade. Ta obisk je bil začetek njegove posebne vezi s Kitajsko, ki je trajala vse do njegove smrti.

Leta 1944 so mu ponudili položaj filmskega komisarja v nizozemski koloniji Dutch East Indies (današnja Indonezija), kjer naj bi najprej snemal osvoboditev Indonezije in potem osnoval še filmski krožek za dokumentarni film. In čeprav je v Avstraliji res posnel kratki film *Indonezija kliče* (Indonesia Calling, 1946), o stavki in pristanišču in o tamkajšnjem sindikatu, ki je poskušal zaustaviti transport nizozemskih vojakov v Indonezijo, ga je zaradi sporočila, kritičnega do ravnanja nizozemskih oblasti, drago stal. Več let je bil na Nizozemskem *persona non grata*.

Ivens se je takrat preselil v vzhodno Evropo, kjer so mu podelili častno mesto v panteonu umetnikov komunističnega sistema, in posnel serijo filmov o množičnih demonstracijah mladine, sindikatov in mirovnih protestnikov. V drugi polovici petdesetih se je Ivens ustalil v Parizu, ki je postal njegov trajni domicil. Njegove upodobitve prebivalcev mesta luči v filmu



*Sena sreča Pariz* (La Seine à rencontré Paris, 1957) so nekateri kritiki pozdravili kot vrnitev k »resnični« poetiki Ivensa. Vendar mu je potovanje ostalo v krvi in med leti 1958 in 1965 je snemal filme na Kitajskem, Maliju, Kubi, v Čileju in na Nizozemskem. Največjo slavo pa so mu prinesli filmi o vojni v Vietnamu. Tako kot mnoge druge umetnike in intelektualce v Franciji so dogodki maja 1968 radikalizirali tudi Ivensa, ki se je že leta vrtel v ortodoksnih komunističnih krogih. Skupaj s svojo ženo Marceline Loridan je na začetku sedemdesetih z obema rokama pograbil priložnost, da posname film o maoiistični Kitajski. Odločila sta se, da bo to serija filmov, ki bo skupaj obsegala kar 12 ur, z naslovom *Kako je Yukong premikal gore* (Comment Yukong deplaça les montagnes, 1976). Njun cilj je bil gledalcem ponuditi možnost, da pokukajo v vsakdanje življenje običajnega Kitajca, in enodimenzionalni sliki o tej deželi, ki je obveljala po kitajski kulturni revoluciji, dodati neke odtenke. Vendar je film hitro prehitelo politično dogajanje na Kitajskem. Deset let kasneje sta se Ivens in Loridanova tudi sama distancirala od teh filmov.

Osemdeseta so bila v veliki meri v znamenju obračunavanja z lastno preteklostjo. Objavil je še drugo avtobiografijo (skupaj z R. Destanquejem) z naslovom *Joris Ivens – A Vision Remembered* (Joris Ivens ou la mémoire d'un regard, 1982), v kateri je še bolj kot v prvi – objavljeni leta 1969 v vzhodnem Berlinu z naslovom *Kamera in jaz* (The Camera and I) – poudarjal svojo vlogo umetnika. Vse od šestdesetih pa si je J.

de Vaal, direktor nizozemskega nacionalnega filmskega muzeja (Het Nederlands Filmmuseum), prizadeval, da bi oprali dobro ime in čast Ivensa na Nizozemskem. Leta 1965 je Ivens posnel film o rotterdamskem pristanišču in vzdrževal tesne stike z mnogimi levičarskimi in kulturnimi organizacijami na Nizozemskem. Ob proslavi njegovega 80. rojstnega dneva so leta 1978 v Amsterdamu organizirali razstavo o njegovem delu, ki jo je pospremila retrospektiva. Vendar je do resnične sprave prišlo šele leta 1985, ko je tedanji minister za kulturo E. Brinkman odpotoval v Pariz, da bi cineastu podelil nagrado Gouden Kalf za življenjsko delo in v zvezi z afero v Indoneziji spregovoril zgodovinske besede: »*Zgodovina je pokazala, da ste imeli vi bolj prav kot pa vaši tedanji nasprotniki.*« Skupaj z Loridanovo je svoja zadnja leta, fizično že precej izčrpan, posvetil produkciji filma *Zgodba o vetru* (Une histoire du vent, 1988), v katerem je podal precej bolj kritičen pogled na Kitajsko. Nizozemske premiere filma se je udeležila celo kraljica Beatrix. Nekaj tednov po zadušitvi študentskih demonstracij na Trgu nebeškega miru v Pekingju, v zvezi s čimer je Ivens ostro protestiral pri kitajskih oblasteh, je preminil v Parizu. Ivens nosi največje zasluge pri tem, da je nizozemski dokumentarni film dosegel mednarodni sloves.

V času festivala DokMa (2.-8. november) bodo filmi Jorisa Ivensa na ogled v Slovenski kinoteki. Retrospektivo Ivensa pa pripravlja tudi festival DokMa (<http://dokma.net>).

2-8  
11/2009

kino  
partizan

pekarna

maribor

dokma.net

dokma (p)odpira!

dok. ma

6. mednarodni festival dokumentarnega filma



# Sveti gral Jamesa Ageeja

Ob stoletnici rojstva:  
Agee kot filmski kritik

Andrej Gustinčič

foto: Florence Homolka



»Moja naloga je, da vodim eno polovico pogovora, kot kritik amater v družbi kritikov amaterjev,« je napisal James Agee v svoji prvi kolumni o filmu v progresivnem ameriškem tedniku *The Nation* decembra leta 1942. »Koristen in zanimiv bom le do te mere, do katere so moja mnenja utemeljena, spodbudna in razsvetljujoča.« Tako se je začela ena najbolj razburljivih epizod ameriškega novinarstva in filmske kritike. Agee je redno pisal o filmu v tednikih *Nation* in bolj populističnem *Time*, vse do leta 1948, ko je v glavnem nehal pisati o filmih in začel pisati scenarije.

Agee je bil ljubitelj filmov že od otroštva, »amater«, ki je pisal s stališča gledalca. Bil je gledalec, ki je reagiral na filme, pa tudi na nemirni čas, v katerem je živel, z vso življensko izkušnjo, izobrazbo, z vsemi bolečinami, humorjem, nagnjenostmi in averzijami, kreativnostjo, ikonoklastičnim liberalizmom, humanizmom in, predvsem, s strastjo. Kot je opazil britanski kritik David Thomson, je Agee dajal vtis, »da ni samo gledal filma, o katerem je pisal, ampak je živel v njem. Hodil je s filmom, kot se hodi s punco; peljal ga je na pijačo in se z njim vozil skozi noč. Ta fizična reakcija je bila nekaj novega in izvedel jo je s sijajem in uvidevnostjo.«

Skupaj s svojimi sodobniki in s prijatelji, Robertom Warshom in Mannyjem Farberjem, je bil Agee eden prvih kritikov v Združenih državah, ki so ga ljudje brali tudi zaradi njega samega in ne le zaradi filmov, o katerih je pisal. Vrata je odprl celi generaciji individualističnih in raznolikih kritikov, od Pauline Kael, Andrewa Sarrisa do Johna Simona. Čeprav so tudi pred Ageejem v ZDA obstajali pomembni kritiki, je Agee tisti, ki je postavil merila.

KO JE JEAN LUC GODARD ZA JONATHANA ROSENBAUMA REKEL, DA JE AGEEJEV NASLEDNIK, MU JE DAL NAJVEČI KOMPLIMENT, KI GA LAHKO DOBI AMERIŠKI FILMSKI KRITIK.

Drugače kot Otis Ferguson, najpomembnejši kritik pred njim, za katerega je bil holivudski film tridesetih apoteoza kinematografije, Agee nikoli ni mogel popolnoma uživati v filmih velikih studijev. Zameril jim je pomanjkanje poguma in ravnanje z gledalci, kot da so otroci, ki jih treba zaščititi pred resnimi ali grdimi stvarmi, kot so seks, revščina in smrt. Gnusa do potrošništva in pohlepa ni skrival. Za neki film, ki je povečeval ameriške sanje o materialnem uspehu, je napisal da ga »vsa stvar deprimira do te mere, da ostaja brez besed.«

Njegov okus je bil širok. Vsaj toliko hvalevrednega (pogosto pa še več) kot v celovečernih filmih je našel v filmskih obzorjnih, izobraževalnih filmih in risankah. Bil je eden redkih, ki je vzel v bran Chaplinovega *Gospoda Verdoux* (Monsieur Verdoux, 1947), ki so ga v ZDA vsi sovražili, in je javno in glasno branil Chaplina pred desničarskim tiskom. Lepoto je znal videti tudi v izumetničeni uspešnici *Najboljša leta našega življenja* (The Best Years of Our Lives, 1946, William Wyler), v nizkoprorračunskih grozljivkah producenta Vala Lewtona in tudi v slabo narejenih filmih eksploatacije.

Kot pri veliko gledalcih se je idealen film vrtel v njegovi glavi. To je bil film, skrit znotraj filma na platnu. Ta film v Ageejevih mislih, neke vrste sveti gral, so oblikovali njegovi junaki: Griffith, Chaplin, Eisenstein in Dovzhenko. Odraščal je v dobi nemega film in navdušile so ga montaža in druge vizualne možnosti filma; bogat jezik, ki ga je le redko videl v filmih, o katerih je pisal.

Hvalil je film *Pokvarjeni izlet* (The Lost Weekend, 1945) Billyja Wilderja – film o alkoholizmu, ki ga je Agee še predobro poznal – kot »nenavadno trdega, napetega, krutega, inteligentnega in neposrednega«. Ampak obžaloval je njegovo pomanjkanje drznosti in to, da ni izkoristil vseh možnosti. Na dveh straneh je opisal, kaj bi film lahko bil, subtilna in tiho grozljiva stanja pijanosti, ki bi jih režiser lahko pričaral z osvetlitvijo, distorzijo slike in časa ter z igralsko mimiko. Morda to do filma ni bilo prav pošteno, morda to ni resnična naloga kritika. Ampak Agee kot kritik je v tisto, o čemer piše, vpleten z vsem svojim bitjem, tako da je meja med kritikom – ali pa gledalcem – in filmom, pa tudi kritikom in bralcem, živahna in prehodna ter občasno izgine.

James Rufus Agee se je rodil v Knoxvilleu, v državi Tennessee, 27. novembra 1909. Filmski kritik je postal po novinarskem delu za revijo *Fortune*. Bil je ambivalenten do novinarstva kot poklica. Za *Fortune* je spisal raziskovalno reportažo, ki ni bila nikoli objavljena in jo je kasneje izdal v knjigi *Let Us Now Praise Famous Men* (Izkažimo čast slavnim možem, naslov je vzet iz Svetega pisma) s fotografijami, ki jih je posnel njegov prijatelj Walker Evens – nelinearna, eksperimentalna, poetično-dokumentarna knjiga o revnih zakupnikih v Alabami med veliko gospodarsko krizo. Agee se je krčevito trudil, da ne poniža ljudi, o katerih piše, da jih ne zbanalizira, jih ne spremeni v literarne like ali sociološke primere. Javnost je ni opazila, prodali so le nekaj sto primerkov in jo odkrili šele med gibanjem za državljanske pravice v zgodnjih šestdesetih letih.

Agee si je postavil najvišje cilje in se nikoli ni otrešel občutka, da jim ni kos. V pismu bivšemu učitelju in dosmrtnem prijatelju, episkopalnemu duhovniku Jamesu Haroldu Flyeu, je napisal, da ga muči »splošni občutek, da bi veliko raje umrl, kot pa ne uspel v tistem, kar hočem storiti (ali se vsaj toliko približam cilju, da bi upravičil življenje)«. Zavedal se je samodestruktivnosti. Veliko je pil in kadil. Ljubil je ženske in bil trikrat poročen. Obsedale so ga misli o samomoru. In obsedala ga je potreba doseči veličastnost.

Njegova smrt zaradi infarkta v newyorškem taksiju leta 1955 je odmevala v književnih in intelektualnih krogih, tako kot smrti Fitzgeralda in Woolfa. Star je bil petinštirideset let. Dve leti po njegovi smrti je bil objavljen avtobiografski roman *A Death in the Family* (Smrt v družini), ki je prejel Pulitzerjevo nagrado in postal priljubljena klasika, ki je Ageeja uvrstila med pomembne pisatelje ameriškega juga.

Objava zbranih kolumn v knjigi *Agee on Film* leto dni pozneje je bila kulturni dogodek. Postal je prva zvezda med kritiki. Dve





Gospod Verdoux

leti zatem je izšel drugi del knjige *Agee on Film* z njegovimi scenariji, med njimi *Afriška kraljica* (The African Queen) in *Noč lovca* (The Night of the Hunter), leta 1962 pa so izšla še njegova ganljiva in moralno ter politično angažirana pisma Očetu Flyeu.

**PO SMRTI JE AGEE POSTAL LEGENDA. USTREZAL JE VLOGI ČEDNEGA, NEDISCIPLINIRANEGA IN SAMOMORILSKEGA ZLATEGA FANTA, OBSOJENEGA NA ZGDONJO SMRTI; LITERARNI JAMES DEAN, KI SE JE GNAL ČEZ MEJO VZDRŽLJIVOSTI.**

Ageejeve kolumne o filmu so, tako kot njegovi romani, reportaže, izraz iskanja svetega med profanim, iskanja bežnih pogledov resnice in umetnosti, ki so v številnih filmih skriti med povprečnim in slabim. Ni mogel popolnoma odpisati filma, v katerem je našel dobro igro vsaj v majhni vlogi, dobro lokacijo, ali kak prizor, ki je nadkrilil preostali film s svojo odkritostjo in resnico o ljudeh, kraju ali duševnem stanju. Ključna beseda v njegovem pristopu je bila »ampak«. Film je natančno pretehtal, ločil dobro od slabega, sešteval vrline in hibe, vse do zaključka, ki je lahko bil pozitiven, kot v primeru *Najboljših let našega življenja*, ali pa ne.

Čeprav je napisal, da je slika življenja revne družine v prvcenu Elie Kazana *Drevo raste v Brooklynu* (A Tree Grows in Brooklyn, 1945) relativno iskrena, je še vedno neustrezna v primerjavi s pravo stvarjo: »Tisti, ki živijo v udobju, so vedno uživali v lakoti drugih, če je ta lakota prikazana z dovolj duhovitim ali ganljivim šarmom; če določene krščanske ali marksistične žleze dovolj diskretno dražimo, se bodo tudi one slinile«.

Kljub vsem zameram opazi njegovo oko izredne kadre: »Posnetek punčke, ki neodločno stoji na pločniku, ima prelepo verodostojnost posnetka divje živali, ki jo je presentil blisk – ali punčke, posnete s skrito kamero na pravi ulici«. O očetu v filmu, ki ga igra James Dunn, reče: »Tu je posnetek Dunna, pošastno pijanega v natakarski obleki, črni kot črnilo in tako neprimerni za svetlobo dneva, ki ga porivajo in nanj kričijo, ko gre po ulici, v kateri živi. To je ena najbolj poetičnih in individualnih podob stanja, ki je



Pokvarjeni izlet

niže od ponižanja, ki sem jih kdajkoli videl«. Recenzijo konča z besedami, da kljub vsemu, kar v filmu obžaluje, to ni film, ki se ga lahko kar tako odpiše.

Pogledi na Kazanov film so značilni za Ageejev pristop h kritiki. Posnetki, ki jih Agee izloči in hvali, v filmu trajajo le nekaj sekund, so koščki tistega filma, ki se je odvijal v njegovi glavi; koščki svetega med profanim. Tukaj se ta sanjski film počasi oblikuje: to je humanističen film, posnet z amaterskimi igralci zunaj studija, na resničnih lokacijah. To je film, v katerem kamera ne bi bila povezana le z zgodbo, ampak bi imela svobodo raziskovati svet okoli sebe. Zgodbe bi tako in tako bilo malo, če bi sploh obstajala. In tudi glasbe mogoče ne bi bilo. Agee ni bil proti filmski glasbi, ampak je bil proti njeni tradicionalni uporabi v narativnem, še posebej holivudskem filmu. Imel jo je za bližnjico, ki poleni tako filmarje kot gledalce. »Vse tisto, kar bi nam moralo predstaviti platno, glasba prodaja preveč poceni in veliko preveč senzualno«, je zapisal. »Ekvivalent je pesnik, ki si upa brati svoje verze naglas le, če je soba zatemnjena in v ozadju tiho igra Debussy«.

**NAPOVEDOVAL JE NEOREALIZEM, BRESSONA, SATYAJITA RAYA IN VSAJ DEL FRANCOŠKEGA NOVEGA VALA, NE DA BI SE TEGA ZAVEDAL.**

Kot vsak kritik, ki se ga spleča brati, je bil tudi zoprn, še posebej, če se nisi strinjal z njegovimi presojami. Zavedal se je daru Prestona Sturgesa, a je menil, da se sabotira s prezirom, ki ni usmerjen samo proti likom in človeštvu sploh, ampak tudi proti lastnemu talentu. Podcenjeval je Orsona Wellesa in precenjeval Johna Hustona. Sicer je, v zanj tako značilnem slogu, že na začetku Hustonove kariere določil njegove pomanjkljivosti in je tudi pri Wellesu našel veliko tega, kar se da ceniti.

Najbolj zoporno pa je to, da je zavrnil najpomembnejši dogodek v amerškem filmu: pojavo temačnih in pesimističnih kriminalk, ki so pozneje zaslovene pod imenom »film noir«. Večinoma so





Rim, odprto mesto

mu bile vseč, ampak je odločno zavrnil tezo, da so ti filmi resen odsev ameriške družbe in psihe. Nenavadno stališče, saj je Agee globoko in natančno razumel psihološke in družbene korenine *noirja*. V članku o vojnih dokumentarcih, ki ga je napisal leta 1943, je o Združenih državah v 2. svetovni vojni povedal tole: »Tisti Američani, ki se borijo, se borijo v delih sveta, ki so zanje nepomembni; tisti, ki se ne borijo, ostanejo nedotaknjeni, deviški, predrojni«. Pisal je o občutku »neizrekljive dislokacije, zapustitve, odsotnosti dotika, zaupanja, napotitve« ameriških vojakov. Ameriška izkušnja vojne je po njegovem mnenju »tudi med tistim drobcom populacije, ki jo sploh ima, bistveno specializirana, osamljena, bridka, sterilna«. Agee ni opazil, da je film noir izraz prav te dislokacije, osamljenosti in bridkosti: da je upodobitev razdeljene ameriške izkušnje vojne in njenih posledic. Noir je bil prav tak odsev ameriške družbe, kot je bil neorealizem odsev italijanske.

Neorealizem je očitno tisto, na kar je Agee čakal, in povzročil njegov najbolj razvnet filmski zapis, pa tudi njegov najboljši prozni zapis. Splašča se citirati začetek njegove recenzije *Čistilcev čevljev* (Sciucià, 1946) Vittoria De Sice, ne le zaradi tega, kar pove o filmu, temveč o samem Ageeju: »Osnovni začetek resničnega razuma, razuma, ki uporablja ne samo možgane, ampak celo bitje, je, se mi zdi, zmožnost spoznati samega sebe in druge prvotno kot človeška bitja, in razumeti končno brezpogojno odgovornost vsakega človeškega bitja ... Priporočam, da si ogledate italijanski film *Čistilci čevljev* in ga primerjate s skoraj katerim koli drugim filmom, ki vam pade na pamet«.

V De Sici, Rosselliniju in Luigiju Zampi je našel tisto neposredno stvarnost, za katero je menil, da je največja vrlina kinematografije. Neorealisti so bili sicer veliko konvencionalnejši v svojem pristopu, kot je bil Agee v svojem pisanju o revščini v knjigi *Let Us Now Praise Famous Men*, ampak niso imeli pokroviteljskega odnosa do revnih in potrlih, ki ga je pogrešal v ameriški kulturi. V filmu *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945, Roberto Rossellini) »dobimo vtis, da je vse narejeno v preveliki naglici



foto: Cornell Capa

in s preveč iskrenosti, da bi utonilo v močvirju umetnine in meditacije, še manj pa v sentimentalnosti in popolni nezmožnosti spoznati, ljubiti in spoštovati ljudi, ki so jim naklonjeni ameriški levičarji«.

Nekaj mesecev po objavi navdušenih recenzij *Čistilcev čevljev* in Zampovega *Živeti v miru* (Vivere in pace, 1947) je znižal svoje ocene filmov. Še vedno sta mu bila pri srcu, ampak sta mu zdaj delovala kot nedodelani, nepopolni umetniški deli, kot le »surovo, ali, v najboljši meri grobo otesano gradivo za umetnost«. Ne pove dosti več kot to, ampak morda je prav njuna namerna, pa tudi neizogibna navadnost (ki jo je imel Agee tudi za njuno glavno vrednoto) tisto, kar se mu je po premisleku zdelo nezadostno in razočarajoče.

Agee v sedmih letih kot poklicni filmski kritik ni našel svojega filmskega grala, čeprav se mu je občasno približal, s Chaplinovim *Verdouxom* ali s francoskim filmom *Farrebique – štiri letni časi* (Farrebique ou Les quatre saisons, 1946, Georges Rouquier). Morda je bilo to neizogibno, ker je bil ta gral v filmskih doživljajih otroštva in mladosti. Agee je videl svoj prvi film – neko Chaplinovo komedijo – leta 1913, ko je bil star štiri leta. Njegova mladost je bila tudi mladost filma. Lahko si predstavljamo občutke in misli ter razburjenost in hvaležnost otroka, ki prvič gleda Chaplina, ali mladega človeka med prvim srečanjem s filmi Eisensteina in Dovzhenka ter s prvim spoznavanjem tistega, kar film lahko je.

Ampak potovanje je pomembnejše od cilja. Brati Ageejevo pisanje o filmu pomeni sodelovati v pogovoru o filmu, pa tudi o veliko drugem, ker Agee nikoli ni zares enostranski pri svojem nenehnem, živahnem, duhovitem in strastno angažiranem pisanju. V zavzetosti, ki je bila popolna, in v avtorjevem sijajnem slogu, leži Ageejeva veličina filmskega kritika.

(Naslednjič: James Agee kot scenarist)



Digitalna filmska revolucija, 10. del

# Fenomen Čarovnice iz Blaira

Aleš Blatnik

Studii so sprva zviška gledali na nevidne množice in vso amatersko kritiško svojat, ki je svoja mnenja o filmu objavljala po internetu – najprej po novičarskih skupinah, nato po forumih in potem še na blogih. Zato tudi ni naključje, da so novonastalo internetno filmsko gibanje sprva izkoristili neodvisni filmarji.

Bolj kot zaradi filmskih kakovosti bo *Čarovnica iz Blaira* (The Blair Witch Project, 1999), filmski projekt Daniela Myricka in Eduarda Sáncheza, ostala v zgodovini zapisana kot prvi projekt, ki je res fenomenalno izkoristil prednosti promocije preko spleta. Film sam po sebi ni nič posebnega, čeprav je bil posnet z nekaterimi za klasično kinematografijo dokaj radikalnimi prijemi: srhljivka o skupinici mladih v gozdu, ki so se odpravili raziskovat neko krajevno srhljivo legendo. Od običajne produkcije se je razlikoval v tem, da so večino materiala posneli s poceni videokamerami, v vsega skupaj osmih dneh, kot snemalci pa so nastopali kar igralci sami. Režiserja sta si izmislila celo ozadje srhljive mitologije, ki so jo v filmski zgodbi raziskovali, vse skupaj pa so snemali v stilu dokumentarca. Namesto scenarija so igralci dobili le iztočnice, tako da so večino dialogov in situacij kar improvizirali. Večino obraznih reakcij sta režiserja od igralcev dobila na ta način, da jim vnaprej nista kaj dosti povedala – vse dogajanje je bilo tudi zanje presenečenje. A vse to še ni

bilo tako osupljivo. Kjer sta se Myrick in Sánchez zares izkazala, je bil marketing filma. Po internetu sta uspešno razširila trditev, da je *Čarovnica iz Blaira* sestavljena iz »najdenega materiala«, ostalega za igralci, ki so snemali dokumentarec. Ti naj bi bili izginili na kraju snemanja, globoko v gozdu, in naj jih nikoli ne bi več našli. Posnetki so vse, kar je od njih ostalo. Tudi na IMDb, največji filmski referenci, jima je ob akterjih nekako uspelo napisati, da so »izginuli« in da so »najverjetneje mrtvi«. Glas o srhljivosti filma se je hitro začel širiti po internetu in ljudje so mislili, da gre za resnično stvar, ne pa za izmišljijo, kar je film v resnici bil. Še preden si ga je bilo moč ogledati v kinu, je vzbudil takšno zanimanje, kot skoraj noben film doslej. Ljudje so se spraševali, kakšen film je to in kakšne skrivnosti razkriva. Še danes – veliko let po premieri – se najdejo gledalci, ki mislijo, da gre za film, zlepljen iz nerežiranih posnetkov, ne pa za dobro premišljeno potegavščino.

Film je v blagajne prinesel več kot 248 milijonov dolarjev, kar je bilo do takrat za kak neodvisni film največ v celotni zgodovini. V razmerju stroški/prihodki je film prišel v Guinnessovo knjigo rekordov kot najuspešnejši film vseh časov, saj je stal le pičlih 22.000 dolarjev.



## Internetna promocija in lažni kritiki

Ameriški studii so fenomenalni uspeh filma *Čarovnica iz Blaira* seveda opazili in vsem je postalo jasno, da se bo z internetom vse spremenilo: ne samo marketing filmov, temveč tudi njihova produkcija in distribucija. Seveda so se izkoriščanja internetnih priložnosti na začetku – po pričakovanjih – lotili prav klavrno.

Predstavniki studiev so pod psevdonimi po raznih forumih začeli pisati pozitivna mnenja o filmih, ki jih je studio ravno spravljal na trg (zraven pa so včasih za nameček še popljuvali tiste iz konkurenčnih studiev). Novičarskim in fenouskim stranem, kakršna je Ain't It Cool News, so pošiljali razna informativna poročila z zaprtih projekcij (s pretvezo, da so bili naključno izbrani testni gledalci), ki so bila seveda vedno takšna, da so zbujala zanimanje za film. Odpirali so razne spletne strani, ki so zgledale tako, kot da bi jih naredili oboževalci, in še cel kup takšnih rahlo prevarantskih akcij so izvajali. Te aktivnosti so dosegle vrh leta 2001, in sicer v oglasih, ki jih je objavljala Sony (oziroma njegov studio Columbia) za svoja nova filma *Mož brez telesa* (*Hollow Man*, 2000) in *Vitezova usoda* (*A Knight's Tale*, 2001). V oglasih so objavili izjave, polne navdušenja, ki jih je izrekel filmski kritik David Manning. Nič napačnega, objavljane pozitivnih izjav filmskih kritikov na reklamah je ustaljena praksa. Edina težava je bila v tem, da je bil »ugledni filmski kritik« David Manning preprosto izmišljen.

Zakaj si je Sony privoščil takšno polomijo, je do danes ostala skrivnost – filmske kritike se namreč precej lahko dobi na svojo stran z ustaljenimi mehкими oblikami podkupovanja: da se jih vabi na premiere, da se jim priskrbi intervjuje z zvezdami, da se jim celo plača lep izlet na kakšno lokacijo in tako naprej ... Ko so jezni filmofili izvedeli, da je Manning čista izmišljotina (zadevo je spravil na dan neki novinar, ki je poklical The Ridgefield Press, za katerega naj bi Manning pisal – zanj tam niso nikoli slišali), so pobesneli in Sony spravili na sodišče. Najprej se ta ni uklonil in se je skliceval na »svobodo govora«, po nekaj letih pa se je zunajodno pogodil za 1,5 milijona dolarjev odškodnine in tako potrdil svojo vpletenost v nečedno zgodbo. Vsak gledalec, ki je padel na »kritiško finto«, pa je lahko iz te vsote dobil povrnjenih 5 dolarjev.

## Vpliv internetne publike na Hollywood

Studii so se znašli v nenavadnem precepu. Po *Čarovnici iz Blaira* so vedeli, kaj lahko za film pomeni blagodejen internetni buzz, hkrati pa niso čisto dobro vedeli, kako ga ustvariti. Internetno občinstvo je bilo prekaljeno in kakšnih spornih praks si po aferi z lažnim kritikom Davidom Manningom niso več upali privoščiti. Tako so se v glavnem osredotočili na postavljanje precej nenavdahnjenih domačih strani filmov, kjer je šlo le malokrat za kaj več kot zgolj osnovno spletno predstavitev filma. Če se je internetna skupnost kdaj sama na veliko začela pogovarjati o kakšnem filmu še pred njegovim startom, pa so imeli managerji studiev to za znak, da gre za zanesljiv hit. Vsaj tako se jim je zdelo pri filmu *Kače na letalu* (*Snakes on*

*a Plane*, 2006). Verjetno se o nobenem filmu pred njegovo premiero ni toliko govorilo, kot prav o tej sicer precej nepomembni srhljivki z neumnim naslovom. A prav naslov je pritegnil vso to pozornost. Celo glavni igralec, zvezdnik Samuel L. Jackson, je izjavil, da se je začel za vlogo v filmu zanimati prav zaradi naslova. Vodstvo studia New Line Cinema, ki je film distribuiral, je najprej nameravalo naslov spremeniti v *Pacific Air Flight 121*, toda nevidne množice blogerjev in članov forumov so zahtevale, da naj se originalni naslov obdrži. Studio je prisluhnil in popustil. Tako so te množice posredno začele soustvarjati film – nekaj za filmsko zgodovino popolnoma novega. In ni se ustavilo le pri naslovu. Kmalu je studio film predelal do te mere, da so vanj spravili več seksa in grozljivih prizorov – prav tisto, kar so zahtevali internetni feni. *Kače na letalu* so tako postale eden prvih filmov, na katerega so imeli gledalci neposreden vpliv, še preden je prišel v kino.

Film se je tudi znašel v »elitni družbi« tistih filmov, ki jih pred premiero niso predvajali filmskim kritikom. Očitno so se zavedali, da je pri filmu neumno še kaj drugega, ne samo naslov. Vseeno pa so bila pričakovanja – zaradi napihnjene brezplačne internetne publicitete – velika. Razočaranje, da film ni ponovil uspeha *Čarovnice iz Blaira*, je bilo zato toliko večje. Film je na blagajnah flopnil in hitro poniknil v video vode. Danes se ga, kljub temu, da gre za še vedno sorazmerno nov film, le redkokdo sploh še spomni. Znan bo ostal kot najbolj očiten primer, kjer so filmarji prisluhnil nevidnim množicam na spletu in si pri ustvarjanju filma zmotno pustili vplivati.

Ideja, da gre pri ustvarjanju filma za nekakšen demokratičen proces, kjer je najbolje že v predprodukciji vanj vplesti tudi potencialne gledalce, pa je tako vsaj za nekaj časa ostala na stranskem tiru.





# Krasni dooolgi prizori

Zoran Smiljanič

Akcija! V času, ko so filmi nasekljani vse bolj na tenko, ko smo gledalci zdresirani, da v čedalje krajšem času sprocesiramo vse večje količine informacij, senzacij in kombinacij, ko so digitalni napadi na naša čutila vse brutalnejši in perfidnejši, ko je bruhačoloča količina vizualnih in verbalnih podatkov – kaj podatkov, šokov – na sekundo že preseglala meje naše percepcije in ko moramo filme nenehno ustavljati, vračati in preverjati, če sploh hočemo razumeti, kaj se dogaja, je prišel trenutek, da se odpravimo daleč od ponorelega sveta (kot bi rekel Thomas Hardy), na drugo stran mavrice, kjer se bomo resetirali ob počasnih, umirjenih in neskončno dolgih prizorih, posnetih v enem samem kadru, uradno poimenovanih *kader-sekvenca* ali francosko *plan-séquence*, kar je naziv, ki ga je skoval in teoretično utemeljil André Bazin, pomeni pa neprekinjen, vsebinsko, dramaturško in narativno zaokrožen del filma, ki traja od nekaj minut pa vse tja do celotne dolžine celovečernega filma, brez reza kakopak (vendar bom zavoljo okornosti imena kader-sekvenca in kroničnih težav z njegovim sklanjanjem raje uporabljal izraz »dolgi prizor«, čeprav ni povsem ustrezen), v tej zahtevni disciplini so se udeleževala in preizkušala največja režijska imena klasičnega in sodobnega filma, saj so tovrstni prizori pravi izziv, poslastica in instant bližnjica v filmska nebesa za vsakega količkaj ambicioznega in vizionarskega režiserja, ki se bo z veseljem spoprijel s kupom tehničnih in logističnih problemov (ki se znajo pogosto spremeniti v nočne more), s kompleksnimi premiki kamere, spremembo lokacije, svetlobe, zvoka, ostrine in kompozicije ter se potopil v kompleksni ustvarjalni proces, ki zahteva časovno usklajenost, maksimalno koncentracijo, stoodstotno koordinacijo in popolnost v izvedbi pri vseh članih ekipe s te in one strani kamere, brezhibno predstavo igralcev in statistov, ujemanje z morebitno glasbeno podlago in še in še, vse naštetu pa je zgolj domača naloga, le tehnični predpogoj za tisti ustvarjalni presežek, ki bo v najsijajnejših primerih ujel kanček magične snovi, iz katere so stkane filmske sanje, in to pristnost, neposrednost in verodostojnost bo gledalec vsekakor zaznal, čeprav se sprva morda niti ne bo zavedal, da gleda nezmontiran prizor, bo intuitivno še kako dobro začutil, da tu ni zajebancije, da gre zares in da se dogaja nekaj, kar ni zgolj filmski hokus pokus, ampak neizbežno evocira njegovo percepcijo časa, prostora in ljudi, zato imajo dolgi prizori (v

najboljšem primeru) na gledalca naravnost čudežni učinek, podoben hipnozi ali transu, saj je z dogajanjem na platnu vzpostavil osebno, takorekoč intimen stik, oziroma drugače povedano, dogajanje, ki ga je nekoč že doživel, zdaj spet prepozna in podoživlja na nov način, poleg tega pa se zaveda, da gre za način pripovedovanja, ki se prostovoljno, samozavestno in suvereno odreka diktatu (pre)številnih montažnih rezov in umetnemu komprimiranju časa, ki pod krinko zabave, dinamike in atraktivnosti pravzaprav ponujajo idealno potuho povprečnim režiserjem in slabim igralcem, da so svojevrstna goljufija, ceneni iluzionizem in ulično rokohitrstvo, na katere pa smo se že tako navadili, da nanje sploh ne trznemo več, prav zato smo se znašli v nekakšnem Coca-cola filmskem svetu, v svojevrstni globalizacijski zaroti podob, v enodimenzionalni 3D-matrici, ki je zavladata nad našimi malimi možgani in mrtvimi dušami (kot bi rekel Gogolj), pa tega še opazili nismo, ampak pustimo to, malce me je zaneslo, vrnimo se raje k dolgim prizorom, za katere je v isti sapi treba povedati, da vsak sam po sebi avtomatično še ni suho filmsko zlato, saj tudi tu najdemo veliko larpurlatizma, pretencioznosti in megalomanstva, kjer režiser pogosto pozablja na zgodbo, stil in že vzpostavljeni način pripovedovanja, pravzaprav pozabi na vse ostalo in se raje predaja vizualnim erekcijam, ekshibicijam in ejakulacijam (kot bi rekel Bukowski), češ, »poglejte me, kako znam režirati, brez rok, česa takega ni še nihče naredil«, dober primer za tovrstne ekscese je Brian De Palma, znan po tem, da strastno rad snema dolge prizore, preostali deli filma pa so mu kar nekako odveč, skorajda v breme: na primer uvodni prizor iz filma *Kres ničevosti* (The Bonfire of the Vanities, 1990), kjer je režiser uprizoril skoraj petminutno histerično vožnjo z električnim avtomobilčkom po kleti World Trade Centra, sicer impresiven prizor, ki pa v ničemer ni dopolnil, nadgradil ali obogatil celotnega filma in tako ostaja zgolj film v filmu, nepotrebna in umetelna vaja v slogu, samozadostno celuloidno masturbiranje, oziroma, če zadevo prevedemo v literaturo, je ekvivalent takemu prizoru debelo podčrtani stavek, napisan z VELIKIMI MASTNIMI ČRKAMI in s tremi klicaji na koncu stavka (!!!), kar pa bralca pusti vsaj hladnega, če ga že ne odbije zavoljo pretirane vsiljivosti, isto pa velja tudi za gledalca/bralca (kot bi rekel Samo Rugelj), ki se bo zagotovo obrnil proti filmu, ki vsebuje preveč avtonomen prizor, ki se je

od svojega matičnega filma odcepil, deluje proti njemu ali ga celo sabotira, pa najsibo še tako domišljen, izpiljen in ambiciozen, po drugi plati pa so lahko težave z dolgimi kadri rezultat siromaštva, tako idejnega kot produkcijskega, kjer preprosto ni kaj rezati in kjer se ustvarjalci v strahu za končno minutažo panično borijo za vsak meter posnetega materiala, rezultat pa so statični, (pre)dolgi kadri, ki v resnici sicer niso tako zelo dolgi, a se kljub temu vlečejo kot čreva in trpinčijo gledalca z neznosim blebetanjem in/ali leno akcijo ter mu posledično ubijajo veselje do dolgih prizorov vóbbče, no in zaradi vseh teh negativnih primerov sem se pri pričujočem izboru potrudil ločiti pleve od zrnja in predstaviti 50 rasnih in resnih, dičnih in ličnih, neprecenljivih in neponovljivih, neopaznih in neizogibnih, nenadkriljivih in neubranljivih, inovativnih in provokativnih, prefinjenih in prostaških, zabavnih in zamorjenih, revolucionarnih, reakcionarnih in anarholiberalnih dolgih prizorov, ki funkcionirajo kot celota zase, istočasno pa so v strastnem ljubezenskem razmerju ali vsaj miroljubni koeksistenci s preostalim filmom in ki so nas odpeljali v nove, neznane in še neraziskane duhovne in vizualne pokrajine, hkrati pa nam vzbudili prijetno boleč občutek, da smo tam nekoč že bili, v procesu prebiranja filmov je kar nekaj velikih režijskih imen ostalo na suhem (Kubrick, Angelopoulos, Kurosawa, Rossellini, Fellini, Mizoguchi, Woody in Ingmar ...), ampak gre pač za osebno izbor, ki mu objektivnost in uravnoteženost nista bili na prvem mestu in nenazadnje, kakor se za vsak spodoben *Ekranov* seznam spodobi, se na njem nahaja ne le eden, pač pa kar dva slovenska filma. Rez!

## 50 naj dooolgih prizorov

### 1. *M – mesto išče morilca* (M, 1931, Fritz Lang)

Eleboriran kader, v katerem se kamera premika po zanikrni gostilni, polni beračev: prvi pedantno razstavlja ogorke od cigaret, drugi zavzeto sortira ostanke kruha in salame, tretji karta, drugi jejo, pijejo ali spiyo, nato pa se kamera dvigne do okna na nadstropju in vstopi vanj – če pozorno pogledamo, vidimo, kako se steklo umakne kameri – kjer poteka nabor beračev, ki naj bi oprezali za morilcem otrok. Prizor je dolg 2 minuti in 24 sekund.

### 2. *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles)

Film je poln domiselno postavljenih eno-, dvo- in triminutnih kadrov, zato je težko izbrati najboljšega, če pa že, bi se odločil za 1 minuto in 40 sekund dolg prizor, ko je bil Charles Foster Kane še otrok, ki se igra na snegu, kamera se pomakne nazaj in skozi okno vstopi v hišo njegovih staršev, kjer izvemo, da ga je lastna mati pravkar prodala – banki, po opravljeni kupčiji se kamera spet zapelje do okna, skozi katero zdaj na otroško igro gledamo povsem drugače. Brez sentimentalnosti, patetike in cvilečih violin.



### 3. *Velika ura* (Big Clock, 1948, John Farrow)

V prizoru po najavni špici kamera drsi po temnih silhuetah nebotičnikov, pozornost ji pritegne edina osvetljena zgradba, vstopi vanjo in v avli naletita na begunca Raya Millanda, ki se izogne nočnemu čuvaju, povzpne po stopnicah, vmes pa se sprašuje, kako hudiča je padel v to godljo, saj je bil še včeraj



čisto navaden možak, ki je prišel brez skrbi v službo, kamera se nato ustavi na uri, ki se zavrti za 36 ur nazaj, se spusti v avlo, kjer med množico najde Millanda, ki prešerne volje prikoraka v službo, pokramlja s trafikantko in vstopi v dvigalo. Rez. Eksploziven uvod v odlični film, prizor pa traja 3 minute in 15 sekund.

#### 4. Vrv (Rope, 1948, Alfred Hitchcock)

Hitchcock je sprva nameraval posneti celoten film v enem samem kadru, a je posamezni kolut s 35 mm filmom trajal maksimalno deset minut, zato je film razbil na 10 neprekinjenih prizorov, dolgih od 5 do 10 minut, vsak prizor se konča in naslednji začne na istem motivu (protagonistov suknič, na primer), vmes pa je prešvercal še nekaj dodatnih, skritih, »neuradnih« rezov, mi pa se bomo delali, da jih nismo opazili. Prvi film, ki se dogaja v realnem času.

#### 5. Dotik zla (Touch of Evil, 1958, Orson Welles)

Vratolomna in vrhunsko skoreografrana vožnja kamere nad zgradbami mehiškega obmejnega mesteca, po njegovih ulicah in ob junakoma (Charlton Heston in Janet Leigh), ki se ves čas sprehajata v neposredni bližini avta, v katerem zlovesče tiktaka peklenski stroj, nakar vsi skupaj prečkajo mejo med Mehiko in ZDA, avto potegne naprej in bučno eksplodira. Mati vseh dolgih prizorov.

#### 6. 400 udarcev

(Les quatre cents coups, 1959, François Truffaut)

Rosno mladi Jean-Pierre Léaud na koncu filma zbeži s telovadbe, teče skozi gozd in pride do morske obale, kjer se ustavi, obrne in zazre v kamero, kot bi hotel napovedati, da bo filmska zgodovina Antoina Doinela še zelo, zelo dolga ...

#### 7. Najdaljši dan (The Longest Day, 1962, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki ...)

Spektakularni triminutni drseči panoramski posnetek masovnega zavezniškega napada na pristaniško mesto Ouistreham, z nekaj sto nastopajočimi. Omembe vreden pa je tudi nekoliko krajši kader, posnet iz Messerschmitta, ki vzdolž normandijske obale mitraljira po zavezniških enotah, tehniki in opremi. Česa tako megalomanskega ni uspelo niti Spielbergu v *Reševanju vojaka Ryana*, krepkih 35 let pozneje.

#### 8. Jaz sem Kuba (Soy Cuba, 1964, Mihael Kalatozov)

Film vsebuje vsaj pol ducata prizorov, ki bi se lahko uvrstili na pričujoči seznam, na vrh pa se je prebil dobre tri minute dolg prizor dekadentne zabave kubanskih bogatašev na strehi nebotačnika, od koder se razprostira prekrasen pogled, kamera se sprva smuka med ansamblom, zatem se spusti nadstropje nižje, kjer bogataši ob bazenu veselo srkajo pijačo, se pomenkujejo in nastavljajo sončnim žarkom, sledi lepemu dekletu, ki se gre osvežit v bazen, nazadnje se potopi pod vodo(!), kjer se voajersko pase na oblinah seksi deklet. Že v naslednjem prizoru pa lahko opazujemo življenje revnih kmetov in delavcev.

#### 9. Vik-end (Week End, 1967, Jean-Luc Godard)

Film je sestavljen iz ekscesno dolgih prizorov, najbolj pa izstopa tisti v 15. minuti filma, ko zakonca na podeželski cesti naletita na prometni zastoj, vendar se brezobzirno prebijata naprej, mimo številnih avtomobilov, ki so obtičali v koloni, in medtem ko se potniki kregajo, hupajo, igrajo šah, jedo, urinirajo, prevažajo lame in opice, spijo, se ljubijo, pretepajo in si ogledujejo okolico, zakonca nazadnje le prideta do konca kolone, kjer se je zgodila grozljiva prometna nesreča s kupom trupel ob cesti, med njimi so tudi otroci, avto zapelje prek luže krvi in izgine v širni pokrajini. Cinični in preroški komentar človeške brezbriznosti, neumnosti in egoizma je danes le še bolj aktualen. Kolona je bila dolga 7 minut in 32 sekund.



#### 10. Tudi škratje so pričeli majhni (Auch Zwerge haben klein angefangen/Even Dwarfs Started Small, 1970, Werner Herzog)

Zaključni prizor: pritlikavec se glasno krohota ob klečeči kameli, ki se za nameček še nenačrtovano pokaka, tako da bobki frčijo na vse strani, kar povroči še bolj histeričen napad smeha. Rez. Sledi nov dolgi kader, bližnji plan pritlikavca, ki se še naprej zvija od smeha, njegov krohot pa postaja vse bolj grotesken in mučen. Tipični Herzog: svojega »igralca« je prignal do roba (da je bil revež po snemanju povsem izmučen in pretresen), ampak ravno zato učinkovito pokazal, kako se stvari spremenijo v svoje nasprotje, če predolgo trajajo. Krohot se je razlegal tri minute in pol.

#### 11. Dvoboj (Duel, 1971, Steven Spielberg)

Dodobra pretreseni Denis Weaver vstopi v občestno restavracijo, potem ko ga je voznik tovornjaka skušal izriniti s ceste, kamera mu sledi na stranišče, kjer se umije in za silo spravi k sebi, ko pa se vrne v restavracijo, skozi okno zaprepadeno opazi, da je zunaj parkiran *tisti* tovornjak, torej mora biti voznik v jedilnici, mrzlično razmišlja Weaver in skuša ugotoviti, kateri izmed gostov je manijak, ki mu streže po življenju ... Mojrstrsko stopnjevanje napetosti in paranoje. 3 minute in 18 sekund.

#### 12. Zadnja kinopredstava (The Last Picture Show, 1971, Peter Bogdanovich)

Nostalglični monolog ostarelega lastnika kinodvorane Sama the Liona (Ben Johnson je za to vlogo prejel oskarja) o pokrajini, staranju in ljubezni in ko spregovori o dekletu, ki ga je nekoč pripeljal na ta kraj, se mu kamera komaj opazno pribli-



ža, dokler njegov zgubani obraz ne zasede celotega ekrana, ko pa se pripoved o strastni ljubezni konča, se kamera spet diskretno odmakne. Sam the Lion je govoril točno tri minute.

### 13. *Plavi angeli* (*Electra Glide in Blue*, 1973, James William Guercio)

V zadnjem prizoru diler iz kombija z dvocevko dobesedno raznese Roberta Blaka, ki se v počasnem posnetku zvrne z motorja, kotali po cesti in obstane v bizarnem sedečem položaju s sklonjeno glavo sredi osamljene ceste v veličastni Dolini spomenikov, kamera Conrada Halla se med zvoki rock balade (še vedno v *slow-motionu*) oddaljuje, Blake postaja vse manjša pika na obzorju, dokler povsem ne izgine. Prizor, ki je v 8 minutah in 8 sekundah ujel bistvo *Americane*: pokrajina, cesta, smrt.

### 14. *Prisluškovanje* (*Conversation*, 1974, Francis Ford Coppola)

V uvodnem prizoru kamera od zgoraj zoomira mestni park v prijetni dopoldanski svetlobi, čez čas postane pozorna na uličnega klovna, ki brije norce iz številnih mimoidočih, spravi se tudi na Gena Hackmana, ki v smešnem plastičnem površniku sreba kavo, Hackmanu je zaradi klovne pozornosti neprijetno, zato se nervozno pomeša med množico; med vsem tem slišimo nenavadne, elektronsko popačene posnetke govorjenja. Presežek tega posnetka je, da pogled kamere ni objektivni, »božji pogled«, pač pa subjektivni pogled tehnika na strehi sosednje zgradbe, ki dogajanje v parku pozorno opazuje in snema. Nadzor je trajal 3 minute in 5 sekund.

### 15. *Poklic reporter* (*Professione: Reporter*, 1975, Michelangelo Antonioni)

Antologijski, pogosto analizirani in citirani zaključni prizor se prične v hotelski sobi, z Jackom Nicholsonom na postelji, kamera se mimo njega zelo počasi premika proti rešetkam na vratih terase in se med njimi čudežno prerine na veliko dvorišče, kjer nervozno postopa Maria Schneider, ki pričaka policijo, nato se kamera obrne za 180 stopinj in se ustavi pri istih rešetkah, skozi katere je izstopila, le da je Nicholson zdaj mrtev. Kaj se je zgodilo v 6 minutah in 15 sekundah, ko je kamera tavalna naokoli, ostaja skrivnost.

### 16. *Rojen za slavo* (*Bound for Glory*, 1976, Hal Ashby)

Dva enakovredna prizora, oba odlično ilustrirata in filmsko nadgradita posledice velike ekonomske krize v tridesetih letih: v prvem nastopata potepuha, ki se udobno zleknjena na strehi tovornega vlaka predajata sanjarjenju o lepem življenju v Kaliforniji, ko bosta prispela tja, potem pa vlak zapelje v predor in oba se znajdetaj v popolni temi (2 minuti in 27 sekund), v drugem pa se Woody Guthrie (David Carradine) v čudoviti jutranji svetlobi premika proti toku vojske brezposelnih, ki tudi ta dan niso dobili dela (2 minuti in 13 sekund).

### 17. *Smer Mehika* (*Goin' South*, 1978, Jack Nicholson)

Jack Nicholson na konju švigne mimo kamere in izgine v puščavi, potem pa se dolgo časa ne zgodi nič in ko se že spra-

šujemo, zakaj hudiča nam toliko časa kažejo to dolgočasno puščavo, mimo kamere pospešeno prihrumi še skupina jezdecov, očitno na Nicholsonovi sledi. Na pregon smo čakali 2 minuti in 18 sekund.

### 18. *Superman* (1978, Richard Donner)

Superman (Christopher Reeve) prileti z Margot Kidder v naročju, jo odloži na teraso njenega stanovanja, se poslovi, mi pa prek njenega ramena opazujemo, kako odleti v nebo, kamera ostane pri Margot, ki se – še vedno v istem kadru – malce zasanjano sprehaja po stanovanju, nato pa pri vhodnih vratih pozvoni in na pragu se pojavi nihče drug kot Clark Kent (Christopher Reeve) v svoji značilni obleki in očalih. Ne preveč dolg prizor, ki pa je ravno zaradi tega tako prepričljiv, saj se gledalci še danes sprašujejo, kako neki so to naredili.

### 19. *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović)

»Naš Kubrick«, Žika Pavlović je bil cineast od glave do pete, ki je rad snemal dolge prizore. V temle, malo manj kot tri minute dolgim, spremljamo partizanski živ-zav v osvobojenem mestu, junak Berk (Metod Pevec) postopa sem in tja med številnimi statisti, posluša recital, polemizira s soborci, prosi Tanjo Poberžnik za ples, a ga ona ošabno zavrne, opazuje, kako pripeljejo četo domobrancev, jih po hitrem postopku postavijo pred zid in postrelijo, na koncu pa se spet posveti Poberžnikovi, ki pred številno publiko kot obsedna pleše Kalinko. Tako razkošen, zahteven in kompleksen prizor, da je težko verjeti, da je nastal v naši mali deželici.

### 20. *Nostalgija* (*Nostalghia*, 1983, Andrej Tarkovski)

Več kot devetminutni posnetek možaka, ki se sprehaja po grajskem dvorišču in poskuša obdržati pri življenju plamenček na sveči, pa mu to ne uspeva najbolje.

### 21. *Pridi in poglej* (*Idi i smotri*, 1985, Elem Klimov)

Nenavaden in dinamičen zaključni prizor, kjer mlad fant dohiti rep vojaške kolone in se pomeša med vojake, ki pospešeno tečejo skozi gozd, kamera jim še nekaj časa sledi po cesti, nato pa se na ovinku premisli, zavije v gozd (kot bi našla bližnjico), divje vijuga med drevesi in se čez čas spet pridruži koloni, še nekaj časa vztraja za njo, potem pa se ustavi in opazuje, kako kolona izgine v gozdu. Muhasta kamera je za ubiranje samo-svoje poti potrebovala 2 minuti in 6 sekund.

### 22. *Velika modrina* (*Le grand bleu*, 1988, Luc Besson)

Jean Reno in Jean-Marc Barr se pričkata, kdo lahko dlje zdrži pod vodo, zato se obtežita in štrbunkneta v bazen, sedeta na dno in čakata, vmes pa še odpreta steklenico šampanjca in nazdravita. Igralca sta pod vodo držala natančno minuto in devet sekund (do reza), in to zares, v živo, brez kaskaderjev ali skritih cev z zrakom.

### 23. *Dobri fantje* (*Goodfellas*, 1990, Martin Scorsese)

Ray Liotta in Lorraine Bracco se izogneta dolgi vrsti čakajočih pred vhodom v popularni lokal Copacabana, vstopita skozi





klet, hodita po labirintu hodnikov in skozi kuhinjo ter nazadnje prispeta v dvorano, kjer jima, kot bi mignil, pogrnejo mizo na najboljšem prostoru tik pred odrom, z lično svetilko vred. V pičlih treh minutah in treh sekundah.

#### 24. *Evropa* (Europa, 1991, Lars von Trier)

Hipnotični moški glas nas med vožnjo po železniški progi obvesti, da bomo prispeli v Evropo, ko bo preštel od ena do deset. Za pot v Evropo smo potrebovali 2 minuti in 22 sekund.

#### 25. *Igralec* (Player, 1992, Robert Altman)

V uvodnem prizoru (dobrih 8 minut), ki se v celoti dogaja pred holivudskim studiem, kamera lovi delce pogovorov številnih protagonistov, ki prihajajo na delo, vse se seveda vrti okrog filmov, med drugim hoče Buck Henry prodati Timu Robbinsu scenarij za film *Diplomiranec 2*, (kar je zabavno, saj je Buck Henry seveda scenarist *Diplomiranca*), češ, vsi trije glavni igralci so še živi, malce pozneje pa se s Freedom Wardom pogovarja tudi o slavni dolgih prizorih na filmu. Kako primerna tema za ta članek.

#### 26. *Kruti policaj* (Lat sau san taam/Hard Boiled, 1992, John Woo)

Chow Yun-Fat in Tony Leung se v izjemno skoreografriranem prizoru pomikata po hodnikih bolnišnice in streljata na negativce, ki z vseh strani skačejo v kader, si v dvigalu vzameta trenutek za oddih in pogovor, nato pa se še z večjo vnemo zakadita med kriminalce. Rezultat: v 3 minutah in 16 sekundah sta pospravila 35 barab in enega policajca (po pomoti).

#### 27. *Dete iz Mâcona* (The Baby of Mâcon, 1993, Peter Greenaway)

Desetminutni prizor, v katerem umorijo otroka, ali desetminutni prizor posilstva? Izberite.

#### 28. *Carlitov zakon* (Carlito's Way, 1993, Brian De Palma)

Al Pacino prispe na železniško postajo, da bi s svojo ljubeznivo (Penelope Ann Miller) za vedno odšel iz mesta, kjer mu gori pod nogami, vendar mu pot do vlaka prekrižajo trije italijanski morilci, Pacino se (s kamero vred) dolgo skriva po raznih kottičkih postaje, nazadnje pa ga le odkrijejo in sledi obračun. Napetost dodatno stopnjuje dejstvo, da se z vsako izgubljeno

sekundo neizogibno bliža trenutek odhoda vlaka in da Pacino kritično zmanjkuje časa, kar realni čas neprekinjenega posnetka le še bolj neznosno poudarja. 2 minuti, 16 sekund.

#### 29. *Forrest Gump* (1994, Robert Zemeckis)

Po zraku lahko poplesava belo peresce, se spusti nekemu človeku na rame, a se ga ta otrese, peresce zatem prečka cesto nad in pod avtomobilom in pristane Tomu Hanksu ob supergi, ta ga pobere, si ga ogleda in položi v slikanico. Subtilno, srčkano, sentimentalno in v popolni rimi s filmom. 2 minuti in 33 sekund.

#### 30. *Sátántangó* (1994, Béla Tarr)

Dolžina filma: 7 ur, 30 minut. Dolžina snemanja: štiri leta (1990–1994). Povprečna dolžina kadra: 2 minuti, 43 sekund. Dolžina najdaljšega kadra: 10 minut, 14 sekund. Nekateri ga imajo za smrtni dolgočas, drugi za filmsko nirvano. In še prizor: kamera od zadaj snema dva možaka, ki pospešeno hodita po mokri in prazni ulici, medtem ko močan veter okoli njiju vrtinči kupe smeti. 2 minuti in 19 sekund.



#### 31. *Zadnji dnevi* (Strange Days 1995, Kathryn Bigelow)

Subjektivni pogled enega od treh roparjev, ki sodeluje pri oboroženem ropu restavracije, kmalu se prikaže policija, po kaotičnem streljanju ropar zbeži na streho, skoči z ene stavbe na drugo, a je prekratek in se komaj ujame za rob, nazadnje pa zgripi v globino. Adrenalinska vožnja, od katere je gledalec kar malo omotičen, traja 3 minute in 7 sekund.

#### 32. *Dobri Will Hunting* (Good Will Hunting, 1997, Gus Van Sant)

Prizor na klopi v parku, ko psihiater Robin Williams razloži superintelligentnemu Mattu Damonu dve, tri reči o življenju, ni na prvi pogled nič posebnega, še en dolgi monolog (4 minute v dveh kadrih). Pa je, če pogledamo celoto; začetni del filma je bil – s hitrimi rezi, z dinamično kamero in s furijastim stilom – podrejen Mattu Damonu in njegovemu ekscesnemu, ciničnemu, nasilnemu, avtodestruktivnemu, skoraj histeričnemu načinu življenja, potem pa pride do preobrata, ko ga nekdo končno ustavi, naredi vtis nanj in mu da misliti. In kako to lepše prikazati, kot ravno z dolgim umirjenim kadrom?



### 33. *Stik* (Contact, 1997, Robert Zemeckis)

Prizor se začne s posnetkom Zemlje, od katere se oddaljuje, tako da postaja vse manjša in manjša, v kader vstopijo še Luna, Mars in cel Sončni sistem, malo pozneje pa še Mlečna cesta in nekakšni čudni planeti, zvezde, plini, črne luknje, meglice in še vse sorte, ves ta kozmični direndaj se spremeni v bleščečo belo svetlobo, ki postane odsev na zenici očesa male deklice. Ta punca bo še daleč prišla, saj ima v očeh vse veselje. Odiseja v neskončnost je trajala manj kot tri minute.

### 34. *Running Time* (1997, Josh Becker)

Nizkopračunski neodvisni črno-beli film se dogaja v realnem času, premora pa en sam samcat kader, dolg 70 minut. Zgodba govori o pravkar izpuščenem zaporniku (Bruce Campbell), ki načrtuje veliki rop istega zapora, v katerem je preživel pet let, pri ropu pa gre narobe vse, kar lahko narobe gre.

### 35. *Vročje noči* (Boogie Nights, 1997, Paul Thomas Anderson)

Otvoritveni prizor je imeniten portret kraja, časa in lifestyla poznih sedemdesetih let: začne se z napisom *Boogie Nights* (kar je hkrati tudi naslov filma) na markizi, nadaljuje pot po ulici in vstopi v klub, kjer spoznamo vse glavne protagoniste, zadnji je Mark Wahlberg, pri katerem se posnetek iz normalnega spremeni v počasnega in nam sugerira, da fant ne bo več dolgo kelnaril (2 minuti, 55 sekund). Močan je tudi prizor, kjer William H. Macy ustrelji ženo in sebe (2 minuti, 47 sekund).

### 36. *Kačje oči* (Snake Eyes, 1998, Brian De Palma)

Čprav De Palma včasih brčne v temo, je tale uvodni prizor njegov *tour de force*, vrhunec, kjer vse štima: popolnoma se prilega celoti, ekonomično predstavi junaka in zvito nastavi vse pomembne fabulativne ključne za poznejši razvoj zgodbe, je spektakularen, saj v njem nastopa nekaj sto statistov, tehnično fascinanten, frenetično šviganje kamere je v perfektivnem skladu z likom hiperaktivnega Rickyja Santora (Nicolas Cage), zmuzljivega policajca, ki počne pet stvari hkrati, in to z neverjetno lahkotnostjo, šarmom in energijo. Prizor, ki traja osupljivih 12 minut in 55 sekund, sicer vsebuje nekaj skritih rezov, ampak če smo skozi prste pogledali Hitchcocku, bomo tudi De Palmi.

### 37. *Ljubljana* (2002, Igor Šterk)

Z živahnim *steadycamom* posneti dvominutni prizor, kjer Grega Zorc pride do nekega stanovanja, vstopi, se spozna s prisotno družbo, kjer je očitno taglavni neki Hrvat, ki Grego odpelje vstran in izvleče vrečko z ekstazijem. Od splošnega k posameznemu. In če komu še ni dovolj, dodajmo za dobro vago še triminutni neprekinjeni pogovor Mance Dorrer z mamo. Evo, tudi mi jih imamo.

### 38. *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé)

Deset segmentov, plus uvod, vsak je posnet v enem kadru (z nekaj skritimi rezi), najbolj zloglasen pa je seveda devet minut dolg prizor, kjer La Tenia v podzemnem prehodu posili



Monico Bellucci. Ni pridevnikov, s katerimi bi se dalo dovolj dobro opisati ta prizor, ki so ga morali ponavljati kar šestkrat, da je bil režiser zadovoljen. Uboga Monica.

### 39. *Poslednja noč* (25th Hour, 2002, Spike Lee)

Barry Pepper in Philip Seymour Hoffman se pogovarjata ob steklenem oknu nebotičnika, ko se pogovor konča, kamera izostri ozadje in spoznamo, da gledamo Ground Zero, prostor, na katerem sta nekoč stala dvojčka Svetovnega trgovskega centra. 4 minute in 49 sekund.

### 40. *Ruski zaklad* (Русский ковчег/Russian Ark, 2002, Aleksandr Sokurov)

2000 igralcev, 300 let ruske zgodovine, 33 sob muzeja Ermitaž, trije živi orkestri in en sam kader, dolg 96 minut.

### 41. *Slon* (Elephant, 2003, Gus Van Sant)

Film se ponaša z ducatoma dolgih kadrov, posnetih s *steadycamom*, nemara najbolj izstopa tisti, v katerem John, fant v rumeni majici, hodi po neskončnih šolskih hodnikih, izstopi iz šole in na trati sreča morilca, otovorjena s torbami, polnimi orožja (3 minute), najdaljši pa je tisti, v katerem tri dekleta hodijo skozi kavarno (5 minut in 19 sekund). Tudi v drugih dveh Van Santovih filmih, ki skupaj s tem sestavljajo t.i. »trilogijo smrti« (Gerry, 2002, in Last Days, 2005), so bili dolgi kadri izdatno zastopani.

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

12 barab, en junak, eno kladivo, hodnik in eden najbrutalnejših pretepov, kar smo jih kdaj videli. 2,41.

### 43. *Udarne novice* (Daai si gin/Breaking News, 2004, Johnnie To)

Sedem minut dolg uvodni posnetek, ki se začne precej umirjeno, nadaljuje z divjim streljanjem na ulici, konča pa z rušilno eksplozijo. Ni kaj, Azijci jemljejo pobudo.

### 44. *Skrito* (Caché, 2005, Michael Haneke)

Film se začne s posnetkom na videokaseti, na katerem je nekdo na skrivaj posnel dom Daniela Auteuila in Juliette Binoche, ki v realnosti traja dve uri, na filmu pa slabe tri minute. Končni *flashback*, v katerem alžirskega fanta odpeljejo s francoske kmetije, traja 3 minute in 14 sekund in ima isto kompozicijo kot skrivnostni videoposnetek z začetka. Večplasten film, ki se



v dolgih prizorih mojstrsko poigrava z različnimi nivoji realnosti, kjer nikoli ne vemo, ali gledamo »objektivni« posnetek, videoposnetek, *flashback* ali subjektivni pogled. Dejstvo, da ne vemo, čigav je pogled, ki ga vidimo na platnu, oziroma kdo se skriva za kamero, vnaša nemir in nelagodje.

**45. Zaščitnik** (Tom yum goong/Protector, 2005, Prachya Pinkaew)

Še en tajski film, v katerem se na veliko mlatijo, ampak v temle se mlatijo na prav poseben način: junak Tony Jaa se v slabih štirih minutah povzpne od pritličja do petega nadstropja (kot nivoji v videoigrici), spotoma pa sesuje neverjetnih 33 (z besedo: triintrideset) barab, ki mu stopijo na pot, večino zboksa in zbrca, drugim razbija glave z vazami in s podobnimi objekti, nekatere pa zmeče kar preko ograje v globino. Vse posneto z eno kamero v enem šusu, brez fint, CGI-ja, skritih rezov, žic ali trikov. En sam napačen udarec, ena vaza, ki se ni razbila, in vse skupaj je bilo treba ponoviti, vključno s prenovo razsute scene, zato je bilo za prizor potrebnih pet poskusov, ki so jih posneli v mesecu dni. Da nekajmesečnih vaj sploh ne omenjamo.

**46. Gostitelj** (Gwoemul/The Host, 2006, Joon-ho Bong)

Orjaški mutant, pol riba pol *alien*, plane iz reke in terorizira nič hudega sluteče sprehajalce na obali. Pošast je sicer računalniško generirana, a neprekinjen posnetek daje prizoru pečat avtentičnosti in realizma. Udarni kader traja manj kot minuto, vendar se v njem zgodi hudiča in pol.

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

Prizor obleganja s streljanjem po hodnikih je sicer daljši (6 minut, 18sekund), prizor poroda čustvenejši (3 minute, 11 sekund), a prizor napada na avto (3 minute, 58 sekund) je tisti pravi, ki nas pribije na sedež, saj je tako čudovito dinamičen, nepredvidljiv in poln preobratov, poleg tega pa v njem ustrelijo Julianne Moore.

**48. Smrtno varen** (Death Proof, 2007, Quentin Tarantino)

Kamera celih sedem minut kroži okoli petih (k)rasnih punc v restavraciji, v ozadju pa na ušesa vleče tudi Stuntman Mike (Kurt Russell). Krajšo inačico tega prizora smo videli tudi v *Steklih psih* (Reservoir Dogs, 1992).

**49. Pokora** (Atonement, 2007, Joe Wright)

Slavni petinpolminutni prizor s tisoč statisti, ki prikazuje čakanje na evakuacijo angleške vojske s plaže pri Dunkirku, je bil prazaprav plod naključja: prizorišču snemanja je pretil močan plimni val, ki bi uničil scenografijo in onemogočil snemanje, zato se je režiser odločil, da bo zadevo skrajšal in vse posnel v enem kosu. Premikanje kamere in vijuganje med različnimi ovirami je bilo tako komplicirano, da bi bilo nemara bolj zanimivo gledati dogajanje za kamero, kot pa pred njo, saj je operater *steadycama* med snemanjem zamenjal kar pet prevoznih sredstev (snemalni voziček, rampo, platformo, rikšo, prikolico) preden je prizor na nogah posnel do konca.



**50. Lakota** (Hunger, 2008, Steve McQueen)

Statični dialog med dvema igralcema sicer ni videti kaj posebnega, ampak tale, ki poteka med zaprtim aktivistom IRE in katoliškim duhovnikom, kjer pade odločitev o gladovni stavki, traja kar 16 minut in pol!

# Filmklub

skupnost za filmofile

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

Slovenska scena Novičke  
Mnenja Kritike  
Filmske vojne Biznis  
**www.filmklub.si**

Napovednik d.o.o., Ljubljana



# Shynola

mali video na velikem platnu  
Matic Majcen

Videospot za pesem *Strawberry Swing* skupine Coldplay, ki se te dni pogosto vrti na glasbenih TV kanalih, je v mednarodni produkciji eden redkih, pri katerem se na koncu izpiše informacija o njegovem avtorstvu. Ko glasba že skoraj utihne, se pojavi napis »directed by Shynola«, to pa je poteza, ki jo gre razumeti v nekolikanj širšem kontekstu. Julija in avgusta letos so ta video namreč izjemoma predvajali pred projekcijami filmov *Brüno* (Larry Charles) ter *Snubitev* (The Proposal, Anne Fletcher) v izbranih kinematografih v Veliki Britaniji. S to spretno promocijsko potezo je izdelek presegel svoj osnovni format in se ni predstavljal samo kot videospot, ampak kot kratki film z avtorskim podpisom. S tem je namesto tradicionalnega televizijskega zaslona »koloniziral« za to vizualno formo razmeroma nenaseljen habitat, tj. kinematografsko platno. V okolju, ki ga dandanes sicer zasedajo spektakularne digitalne animacije, so angleški ljubitelji velikega platna imeli priložnost uživati v stvaritvi, ki uporabi povsem tradicionalno



tehniko vizualnega ustvarjanja – ročno risanje s kredo na gladko površino.

*Strawberry Swing* prikazuje pevca skupine Coldplay Chrisa Martina v vlogi junaka fantazijske pripovedi, ki reši svojo princeso (ustvarjeno po motivu iz Winsor McCayevega *Malega Nema*) iz primeža kreppljev verice velikanke. Martin je edini »živi« element v sicer animiranem videu – njegovo gibanje je vseskozi uprizarjano skozi narisano ozadje, vključujoč vse spremembe perspektive, iluzije globine ter gibanja, medtem ko sam v realnosti pravzaprav zgolj leži na gledališkem odru in s pomočjo rolke, ki je gledalci ne vidimo, spreminja lokacijo in pozo svojega telesa. Video so, v nasprotju z ugibanji, dejansko v celoti narisali na odrska tla. Najprej so sicer naredili testno računalniško animacijo, s katero so zamišljeno naracijo

uskladili s trajanjem glasbe, na podlagi česar so lahko naredili načrt Martinovega gibanja po odru, ki so ga izvršili s pomočjo virtualne mreže, preko katere so lahko koordinate prenesli v realnost. Šele nato je sledilo risanje na oder, delo pa so jim olajšali prenosni monitorji, s katerimi so imeli v vsakem trenutku uvid v končno, gibljivo zaporedje podob. Tak postopek je zmanjšal precejšnjo količino izjemno naporega dela, saj je bilo potrebno v vsak nov kader vrisati zgolj spremembe v odnosu na prejšnjega in ne vedno znova celotne poslikave.

Kdo se torej skriva za tem enigmatičnim psevdonimom, Shynola? Shinola (sic) je sicer naziv polirnega sredstva, ki so ga gospodinje v anglosaksonskem svetu množično uporabljale v prvi polovici 20. stoletja. Njegovi temeljni značilnosti sta bili, da je, prvič; proizvedlo nadkonkurenčno pozitivne polirne učinke, in drugič; da je izgledalo povsem enako kot človeški iztrebki. Iz te analogije izhaja ustaljena pogovorna fraza »you don't know shit from shinola«, ki jo med drugim



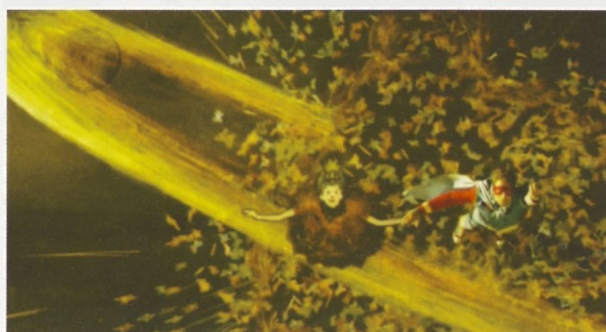
slišimo izreči tudi Steva Martina v filmu *The Jerk* (1979, Carl Reiner). Ta komični trenutek v filmu pa so štirje ustvarjalni ideji prepolni Angleži – Gideon Baws, Chris Harding, Richard Kenworthy in Jason Groves – leta 1993 uporabili za svoje skupinsko ime, medtem ko so drug ob drugem korakali po hodnikih umetniške akademije. Njihov vstop v profesionalne kroge se je začel z izdelovanjem oglasov, s čimer se preživljajo še danes, čeprav se je njihova nadarjenost najbolj manifestirala skozi formo glasbenega videa. Njihovi pogosto humorni in z raznovrstnimi motivi preplavljeni izdelki imajo izredno močno narativno komponento, kar je tudi razvidno v nekaterih njihovih najodmevnejših delih: Radiohead – *Pyramid Song* (2001), Queens of the Stone Age – *Go With The Flow* (2003), The Rapture – *House of Jealous Lovers* (2003), Junior Senior –





*Move Your Feet* (2003), Blur – *Good Song* (2003), Beck – *E-Pro* (2005). Ob tem gre njihov podpis najti tudi pod animacijami v *Štoparskem vodniku po galaksiji* (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 2005, Garth Jennings).

Leto 2008 je za Shynolo predstavljalo tragično prelomnico, saj je Gideon Baws, njihov ustanovni in nepogrešljivi član, nenadoma preminil (za posledicami virusnega vnetja srčne mišice). Prav zato je *Strawberry Swing* letos zanje predstavljal velik preizkus: minila so štiri leta od njihovega zadnjega resnega projekta, neposredno po Gideonovi smrti je bila njihova samozavest dodobra načeta, nadaljnja pot pa nejasna, da bo mera polna, pa so na mizo dobili še tehnično izjemno zahteven projekt enega največjih bendov na svetu, kar je pomenilo, da se bo končni izdelek znašel pod kritičkim očesom svetovne glasbene industrije. Šest z modricami prekritih rok in štiri boleče hrbte kasneje se je izkazalo, da je video izpolnil vsa pričakovanja in da se bo nedvomno zapisal v anale te oblike vizualnega ustvarjanja.



Njegov sprejem pa v javnosti vseeno ni potekal povsem brez pretresov. Video je namreč prepreden z različnimi mitološkimi, pravljicnimi in fantazijskimi vplivi, ki jih avtorji nizajo iz sekunde v sekundo, nekateri izmed njih pa so postali kamen spotike za angleškega glasbenika Andyja J. Gallagherja, ki je Shynolo obtožil plagiatorstva, saj naj bi video jemal navdih iz njegova videa za pesem *Something Else*. »Mislim, da je nepošteno, da bo Strawberry Swing verjetno nominiran za celo število nagrad in bo splošno priznan kot inovativen, medtem ko je Owen Trevor (režiser videa *Something Else* op.a.) imel popolnoma enako idejo že leto prej.« Člani Shynole so nato na spletu objavili obširen odgovor na te obtožbe, in sicer v obliki grafične analize vseh vplivov, ki so jim ob času ustvarjanja padli na pamet. Ti vključujejo tako vseprisotne stebre zahodne popularne kulture, kot so Superman, *Sledgehammer* Petra Gabriela ali pa *Simpsonovi*, kot tudi manj znane fotografske avtorje, kot je Jan von Holleben. V tem odgovoru zagovarjajo stališče, da je nemogoče uveljavljati avtorske pravice za nekaj takega, kot je risarska tehnika ali pa kulturno splošno sprejet motiv. Sami se zavedajo, pravijo, da so podobne stvari različni avtorji počeli že prej, a to je tudi bistvo umetnosti, ki se na ta način nenehno nadgrajuje. »Ustvarjalnost vključuje nenehno vsrkavanje in izpljuvanje vplivov,« se glasi zaključna izjava, ki samo potrjuje dejstvo, da je dandanes, v dobi postmoderne poplave zavednih in nezavednih vplivov, meja med avtorsko izvornostjo in posnemanjem zares izjemno tanka.

Naslednji projekt ustvarjalcev, združenih pod imenom Shynola, bo njihov prvi celovečerec – uprizoritev distopičnega knjižnega dela Matthewa De Abaitue *The Red Men*. Iz tega lahko sklepamo, da jim omenjena afera ni vzela za ta korak zagotovo nepotrebne ustvarjalne samozavesti.



# Spreminjanje slike v multimedijski glamur

(Tretji čudež Petra Greenawaya)

Petja Grafenauer

Beneško poletje je poleg 53. bienala vizualnih umetnosti množicam turistov ponudilo multimedijski performans *Svatba v Kani Paola Veroneseja. Vizija Petra Greenawaya*. Projekt se je, le dober lučaj od trga Sv. Marka, nekajkrat dnevno zgodil v obednici samostana na otočku San Giorgio Maggiore. Tu je Peter Greenaway združil orjaško visokorenesančno sliko Paola Veroneseja iz šestnajstega stoletja s sodobno multimedijsko tehnologijo.

Orjaška slika *Svatba v Kani*, ki meri toliko kot povprečno dvosobno stanovanje, prikazuje prvega izmed Kristusovih čudežev. Sin Boga je obiskal poroko v mestu Kana in slabo zabavo, na kateri je primanjkovalo opojnih napitkov, rešil s tem, ko je vodo spremenil v vino. Veronese je polprofano gostijo upodobil kot žurko višjega sloja z obilico glamurja, hrane in pijače, bogatih tkanin in spremljajoče glasbe. Slika je v obednico, kjer so se menihi krepčali v tišini, vnesla podobo posvetnega obilja. Pripovedovala je o moči in posvetni politiki samostana.

Mnogo let kasneje, leta 1797, je samostan izropal Napoleon, sliko razrezal na manjše dele in jo z vozovi odpeljal v Francijo. Veronese je še danes v Louvru, v samostanu pa je od leta 2007 na ogled popolna kopija, ki jo je za temeljni element monumentalnega projekta uporabil Greenaway.

## Čudež sodobne tehnologije

*Svatba v Kani* je že tretji del serije projektov *Ponovni obisk devetih klasičnih slik* (Nine Classical Paintings Revisited, 2006–). Peter Greenaway je v Amsterdamu leta 2006 najprej oživil Rembrandtovo *Nočno stražo* (1642) in o njej posnel tudi igrani film *Nightwatching* (2007) ter esejistični dokumentarec *Rembrandtov »Obtožujem«* (Rembrandt's J'accuse, 2008). V slednjem je, ne brez aluzij na popularne nadaljevanke tipa *CSI*, razkrival skrivnost starodavnega umora. Napeto zgodbo je uporabil za razkrivanje vizualne nepismenosti sodobnega časa, ko slikam ne namenjamo zadostne pozornosti in nam zato nočejo razkriti svojih skrivnosti.

Leta 2008 je projekt nadaljeval z Leonardovo *Zadnjo večerjo* (1495–1498). Italijanska vlada je med projektom prepovedala uporabo originalnega dela in namesto tisočkrat restavriranega

originala je uporabil digitalno fotografijo v naravni velikosti. Tudi tokrat Greenaway uporablja kopijo, ki pa je popolna replika originala in je že sama čudež sodobne tehnologije. V naslednjih letih bomo videli, ali bo produkcijska hiša Change Performing Arts uspela zagotoviti projekcije na Michelangelovo *Poslednjo sodbo* iz Sikstinske kapele, Velasquezove *Las Meninas*, Seuratovo *Nedeljsko popoldne na otoku La Grande-Jatte*, Monetove *Lokvanje*, Picassojevo *Guernico* in Pollockov *Odmev*: št. 25.

Multimedijska ekstravaganca *Svatba v Kani* je Veronesejevo umetnino in celotni refektorij oživila s pomočjo projiciranih podob, glasbe, dialogov, animiranih diagramov in svetlobnih barvnih snopov. Podobe s slike so se preselile na vse stene dvorane in tu in tam se je obiskovalcu zazdelo, da je tudi on del gostije. Umetniško delo se je raztezalo tudi v predprostor jedilnice, ki je deloval kot »intro« dogodka. Izhodišče so nudili elementi Veronesejeve slike, njena visokorenesančna forma, struktura in vsebina.

Na stranskih stenah jedilnice so se nad glavami obiskovalcev projekta menjavali ogromni portreti z gostije. Greenaway je napisal dialoge za vsakega izmed 126 upodobljenecv in nek-daj tihi refektorij je bučal od zaupnih pogovorov in glasnega klepeta ob jedi. Dialogi gostov in služinčadi profane narave so gledalcu približali vsakdan elite 16. stoletja, ki se ni bistveno razlikoval od tega, kar bi od opitih jedcev pričakovali danes. Gostje so med seboj razpravljali o modi, stroških gostije, novemu izumu – vilici, pa tudi o nenavadnem bradaču in njegovi materi Mariji, ki sta dobila tako prominenten sedež na gostiji. »Čudežno vino« jim je bilo nadvse všeč in označili so ga kot »okus grozdja z južne strani hriba«. Na verandi je služabnike skrbelo naraščajoče število ljudi na pojedini, postrežba in pomanjkanje sestavin za dobrote, ki so jih imeli postrežči jedcem ...

Poleg poigravanja z zgodbo slike Greenaway s pomočjo tehnologije opozarja tudi na formalno zgradbo podobe. Vtis dramatičnega trenutka, ko se čudež zgodi, je poudarjen z ognjem v mestu in s projekcijo bibličnega naliva v sliki, ki je izjemen formalni dosežek uporabljene tehnologije, saj animira celotno slikovno polje. Na projekcijah na sliko se menjavajo načrti, obrisi in risbe, ki opozarjajo na dovršenost, s katero



je Veronese v arhitekturni okvir drugo ob drugi razporedil množico figur. Projekcija združuje tehnološko dovršenost z estetsko privlačnostjo in poučno predavanje z učinkovito vizualnostjo. S poudarjanjem detajlov nas Greenaway opozarja na mojstrsko upodobitev beneške vsakdanjosti 16. stoletja, z vključitvijo profane linearne zgodbe pa gledalcu omogoči lažji vstop v prostor vizualnega.

### Slikarstvo v filmu, film v slikarstvu

Združevanje filmskih tehnik s slikarstvom in z gledališčem je prepoznavna lastnost ustvarjanja Petra Greenaway. Leta 1991 je v intervjuju povedal: »Svojo kariero sem začel kot slikar in slikarstvo je zame še danes prvovrsten način vizualne komunikacije. Svoboda, drža, zgodovina, potencial. In če se ozremo na slikarstvo dvajsetega stoletja – bilo je deset tisočkrat bolj radikalno kot film ... Film je izredno konzervativen medij. Prek aluzij na slikarstvo skušam gojiti svojo strast do slikarstva. Slikarstvo me stimulira najbolj izmed vseh kulturnih dejavnosti.«<sup>1</sup>

Referenc na slikarstvo je v Greenawayevih filmih brez števila. Zgodnji dokumentarci so blizu slikarstvu R. B. Kitaja. V dokumentarcu *26 kopalnic* (26 Bathrooms, 1985) Greenaway v film prenese formalne elemente slikarstva. Kadri so mnogokrat renesančne inscenacije prostora s centralnimi kompozicijami, perspektivičnimi pogledi in z igro aluzij na severno renesanso. V prvem celovečercu *Slikarjeva pogodba* (The Draughtsman's Contract, 1982) so nekateri kadri posnetki podob slik Georgea de la Toura, Thomasa Gainsborougha in Hogartha. Portret arhitekta Kracklita iz *Arhitektovega trebuha* (The Belly of an Architect, 1987) je dovršena kopija Bronzinovega Neptuna, goli akt s klobukom iz filma *ZOO* (A Zed & Two Noughts, 1985) pa apropiacija Veermerjeve slike. Slika Januariusia Zicka *Alegorija Newtonovega služenja optiki* (1785) združuje ključne elemente *Slikarjeve pogodbe*, antični fragment trebuha v Kapitolskem muzeju pa je vizualna asociacija poškodovanega arhitektovega telesa v *Arhitektovem trebuhu*.<sup>2</sup>

*Svatba v Kani* je drugačna, saj je slika tisti medij, iz katerega izvira projekt. Avtor slikarstva ne uporablja, da bi ustvaril film, ampak uporabi elemente filmske umetnosti – scenarij, zvok, gibanje – da bi sliko spremenil v celostno vizualno-zvočno okolje, po katerem se lahko obiskovalec projekta prosto giblje. Tisto, kar nastane, je digitalno gledališče, ki si je za temo izbralo slikarstvo.

### Celostna umetnina sodobnega časa

Kakor slika je za Greenaway tudi film preživet medij, saj je potrebno danes obiskovalcu ponuditi množico čutnih vtisov:

1 »Peter Greenaway«, *American Film*, I. XVI, št. 10 (november 1991), str. 37.

2 Glej: David Pascoe, *Peter Greenaway, Museums and Moving Images*, Reaktion books, London 1997, 67-119.

»Vsak film se začne kot besedilo in tako nimamo 114 let zgodovine filma, ampak zgodovino ilustriranega besedila. Zato si želim ljudi izobraževati in jim dopovedati, da to, da imajo oči, še ne pomeni, da znajo z njimi tudi gledati.«<sup>3</sup> Cilj monumentalnega projekta je obuditi slikarstvo v času vizualne nepismenosti: »Najslabše, kar lahko storiš za sliko, je, da jo obesiš na zid. Tako jo ljudje pozabijo. Treba je narediti nekaj, da bodo ljudje sliko spet gledali.«<sup>4</sup>

S pomočjo najsodobnejše tehnologije Greenaway v samostanski jedilnici gledalcem namenil petdeset minutno animirano predavanje zgodovine umetnosti, ki ni ilustracija zgodovine slike, ampak konstrukcija neke nove, drugačne resničnosti. Učna ura se zgodi na meji med Benetkami šestnajstega stoletja in osupljivimi vizualnimi učinki sodobnih tehnologij. Zgodovina, sodobnost in slutnja prihodnosti so združeni v celoto, dosežen je spoj znanosti in umetnosti, pred nami je celostna umetnina sodobnega časa.

3 Ibid.

4 Peter Greenaway, »Network Special: Nightwatching & the art of VJ-ing«, <http://www.petergreenaway.info/content/view/124/1/>, 27. 9. 2009.





# Boljši Scott

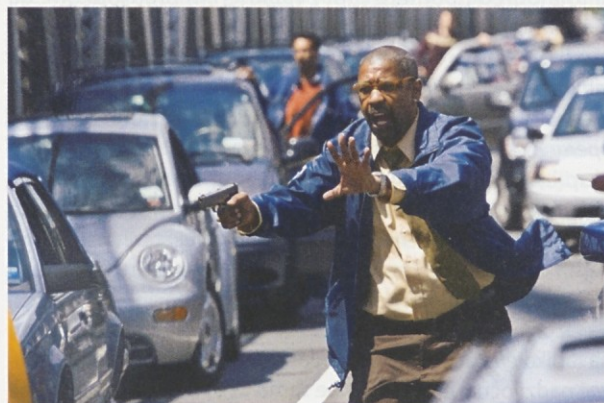
Prispevek k razumevanju opusa brata v senci

Jurij Meden

Britanca v Hollywoodu, brata Ridley (letnik 1937) in Tony (letnik 1944) Scott, veljata za manjši instituciji. Predvsem po zaslugi starejšega, uglednejšega brata, ki je od začetka svoje kariere v sedemdesetih nanizal kopico uspešnic ali vsaj vplivnih naslovov, za katere velja konsenz, da gre za mejnike sodobne filmske pop kulture; omenimo le *Osmega potnika* (*Alien* 1979), *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*, 1982), *Thelma in Louise* (*Thelma & Louise*, 1991), *Gladiatorja* (2000). Njegov brat, nasprotno, velja za nepredvidljivo, muhasto dvoživko, ki enkrat v harmonični navezi s studijskim kapitalom vdano sledi trendom (*Top Gun*, 1986), jih drugič nato zakoliči lastnoročno (*Prava stvar* [*True Romance*, 1993]) ali pa, še najpogosteje, tako v smislu tržnega izkupička kot kritiške recepcije useka povsem mimo.

Kot bomo poskusili pokazati, pa situacija še zdaleč ni tako preprosta. In je morda prav mlajši brat tisti, ki si – zlasti, ne pa tudi izključno – po zaslugi svojega anarhičnega duha in vneme po eksperimentiranju zasluži, da pride iz sence starejšega brata. Tudi zato, ker je opus slednjega vse pre-pogosto zastrupljen s tendencioznimi političnimi nazori, ki kažejo predvsem na njegovo hlapčevanje imperialističnemu pojmovanju sodobne geopolitike. Ko se izvije iz objema znanstvene fantastike in fantastike, ki zaznamujeta prvo obdobje njegovega ustvarjanja in kjer avtor dejansko streže s presežki, skrene Ridley Scott v navidez angažirano obravnavo perečih tematik vsakdana in preteklosti. Nastaneta dve intenzivni eksploataciji feminizma (*Thelma in Louise*, *G.I. Jane* [1997]), nakar se Ridley specializira za vprašanje relacij med razvitim Zahodom (imperijem) in njegovim barbarskim obrobjem, kjer ga kot komentatorja družbene stvarnosti še zlasti ne gre jemati resno. Ali pač: vendar potem zgolj v smislu resnega opozarjanja na prevladujoče note militarizma, rasizma, kolonializma in skrajnega poenostavljanja, ki zaznamujejo njegove filme. Na primer: Ridleyjeva upodobitev razmerja med staro

Evropo in izgubljenim-ter-ponovno-najdenem-paradižem v obliki novega sveta plus njegova herojska obravnava Krištofa Kolumba v epu *1492* (1492: *Conquest of Paradise*, 1992) v končni instanci povsem zanemari preprosto dejstvo, da je šlo tam in takrat tudi za zametek specifičnega genocida (z več deset milijonskimi žrtvami) v imenu motiva imperialnega profita in religiozne blaznosti. Dalje: v Ridleyjevem fanatično-militantnem *Sestreljenem črnem jastrebu* (*Black Hawk Down*, 2001) lahko že brez kakšne pretirane distance beremo predvsem legitimacijo ameriških vojaških zunanjepolitičnih intervencij ter paranoiden, hujskaški, rasističen strah pred »nebelimi, nerazsodnimi« populacijami sveta. V *Nebeškem kraljestvu* (*Kingdom of Heaven*, 2005) Ridley romantizira križarske pohode in namigne, da gre vzroke dandanašnjega vrenja na Bližnjem vzhodu iskati v nedokončanem oziroma slabo opravljenem poslu srednjeveških križarjev. V zaenkrat najnovejšem eseju na temo problemov Bližnjega vzhoda, vohunskem trilerju *Telo laži* (*Body of Lies*, 2008), pa Ridley pod drobnogled vzame »sovražnikovo« psihologijo in ugotavlja, da je »vojna proti terorju« v svojem bistvu samaritanski projekt pomoči Arabcu, da bo v sebi našel notranjega Zahodnjaka.





V ozadju te ideološke linije medtem Tony svoje mesto pod soncem išče znotraj žanrskih poigravanj, ki se s spolitiziranim pogledom na svet ujemajo zgolj (ali predvsem) v toliko, v kolikor premorejo vsaj minimum razredne zavesti. Za razliko od njegovega brata, ki ga privlači portretiranje tradicionalno čaščenega tipa zgodovinskih osebnosti ali vsaj junakov, obdanih z vzvodi (takšne ali drugačne) moči in oblasti (kolonizatorji, kralji, oficirji, tajni agenti, tudi gangsterji in serijski morilci), Tony svoje junake išče med ljudstvom, v malem človeku z modrim ovratnikom, med obstranci brez usodnega vpliva na potek zgodovine. To so lahko nato izumirajoči vampirji (*Lakota* [The Hunger, 1983]), človeškega stika lačne sirote (*Top Gun*), policisti, ki ločijo med pravom in prav (*Policař z Beverly Hillsa 2* [Beverly Hills Cop 2, 1987]), mladi zaljubljeni (*Prava stvar*), itd. Kar pa je pravzaprav tudi vse, kar lahko prepoznamo kot rdečo nit prvih dveh desetletij Tonyjeve filmske aktivnosti (poleg očitnega dejstva, da je praviloma proizvajal vizualno močne, zabavne žanrske izdelke). Sledi teza: pri svojih šestdesetih letih se Tony Scott naposled najde, avtorski podpis izbrusi do singularnosti in spočne serijo akcijskih mojstrov, kakršnim znotraj sodobnega hollywoodskega dominantnega diskurza preprosto ni para.



Prvi film Tonyjevega prepoveda je *Telesni čuvaj* (Man on Fire, 2004), pasijon Denzela Washingtona v naslovni vlogi, ki mimogrede pometa tudi z razširjenim predsodkom, da Tonyja bolj kot igralci zanimajo vizualije, da skratka ni režiser igralcev – ravno v navezi s Tonyjem bo Denzel Washington lahko šele razprl svoj igralski diapazon. Ključnega pomena vseeno ostajajo vizualije. V že standarden hollywoodski *modus operandi* režiranja akcije, ki temelji na vedno bolj ekspresni in ekspresivni montaži, Tony vnese zavest, da takšnega načina dela ne gre odpravljati s slabšalno oznako videospotovska estetika, ko pa gre vendarle za zapuščino nekaterih najzanimivejših in najbolj progresivnih tendenc v zgodovini filma, ki so se ukvarjale z inherentnimi in unikatnimi specifikami medija, daleč onkraj preprostega pripovedovanja zgodb. Tony to stori na radikalen način: njegova montaža ni samo brzostrelna, temveč nadzvočna; ekspozicije ne samo dvojne, temveč trojne ali



desetero; filmska podoba v isti sapi upočasnjena, pospešena in zamrznjena; zvočna podoba v relaciji do slike ni samo avtonomna, temveč uporniška; ne menjajo se samo barvni filtri, temveč sam material podobe (35 mm, 16 mm, 8 mm, video); ne samo znotraj iste sekvence, temveč celo znotraj istega posnetka; in vse to ne le z namenom potenciranja zgodbe, temveč prej samo sebi v namen; ne gre skratka za abstrakcijo nečesa, temveč abstrakcijo samo po sebi. Kinetični rezultat se nato gleda (beri: občuduje), kot bi ga družno podpisali Richter, Duchamp, Gance, Eisenstein, Vertov, Kubelka, Brakhage, Warhol in Mekas, po želji pa lahko še vedno sledimo zgodbi. Takšen način dela se seveda zoperstavlja klasičnemu pogledu na hollywoodski film, kjer se od oblike filma pričakuje predvsem, da bo koherentno podajala in se ujemala z vsebino, zato je bil Tony deležen skoraj izključno ostrih kritik. Ki pa ga niso niti malo omajale, da ne bi s hedonistično razvezo vsebine od forme ter glorifikacijo slednje kot vira filmskega užitka nadaljeval tudi v naslednjem filmu, *Domino* (2005), ki zaenkrat predstavlja kulminacijo tega specifičnega načina snemanja. Kritike so bile še bolj brutalne, *Deja Vu* (2006) pa nato ne dosti drugačen; avtor očitno vztraja v svoji niši.

Kar nas pripelje do zaenkrat najnovejšega Tonyjevega podviga. *Ugrabitev metroja Pelham 123* (The Taking of Pelham 1 2 3, 2009) je priredba istoimenskega romana in kulta iz sedemdesetih (*Pirati v metroju*, 1974) v režiji Josepha Sargenta. Že iz te podlage bi šlo sklepati, da bo Tony tokrat popustil svoj formalni ugriz, vendar se, na veliko zadovoljstvo, to ne zgodi v tolikšni meri, da bi prekinilo zmagoviti niz avantgardnih postopkov znotraj narativnega kina. Tony celo izkoristi dejstvo, da je štorija o ugrabitvi newyorškega metroja in posledičnega izsiljevanja mesta že splošno znana, ter se, vsaj v ekspoziciji filma, še bolj sproščeno vdaja avdiovizualnim ekscesom, da bi se tekom filma umiril vsaj toliko, kolikor ga mnogo bolj kot predvidljiv razplet zanimajo psihološke nianse obeh glavnih junakov. In spet prav tu tiči njegov prvotni avtorski pečat: oba, tako junaški protagonist, ki ga utelesi Denzel Washington, kot negativec, John Travolta, sta manj poudarjeno antagonist, ki se spopadata na črti zakona, kot pa sta združena v svojem statusu družbenih obstrancev, na istem polu razrednih relacij.



Špela Barlič

# Na sever!



Filmi, ki se godijo na skrajnem severu, radi gostijo prav posebno sorto bitja in žitja, ki naseljuje njegova odljudna prostranstva. V neskončnih, redko poseljenih, v hlad in temo pogreznjenih planjavah snega in ledu redno vznikajo simpatično čudaški liki, ki znajo na svojih sključenih ramenih nositi še tako asketsko urezано zgodbo in banalnost svojih žalostnih eksistenc utapljaajo v unikatnem obešenjaškem humorju. Če vas navdušujejo v mehko fuzijo patosa in komike zapredeni liki Akija Kaurismäkija in če se vam je v srce usedel suh, temačen humor *Farga* (1996) bratov Coen, vas bo očaral tudi otopeli norveški Odisej Jomar, glavni junak filma *Sever* (Nord, 2009), prvega fikcijskega eksperimenta Runeja Denstada Langla, ki ga je lokalna filmska scena do sedaj poznala le kot režiserja dokumentarcev.

Rune Denstad Langlo za izhodišče svojega prvenca vzame emblematični lik mrzlega severa: razočaranega, frustriranega, odtujenega, osamljenega, do bolečine pasivnega depresivca s pokopano kariero profesionalnega off-piste smučarja in s skoraj ganljivo navezanostjo na kanister žganice. Jomar je tako inertni, da je celo dogodek, ki ga končno spravi v gibanje, v resnici le še eden v vrsti neuspehov, da bi se soočil s konkretnim problemom. Ker je lažje bežati kot gasiti, pusti, da ogenj pogoltne njegovo brunarico, sam pa se vrže na motorne sani in zbeži. In ker že cel teden zabija čas z gledanjem oddaj o tunelskih nesrečah na National Geographicu, ve, da je pred ognjem vedno treba bežati gor, na sever, kajti če kreneš navzdol, padeš pod smrtonosno plahto toksičnih plinov. Smer je torej jasna; še toliko bolj, ker Jomar le nekaj dni prej izve, da v majhnem zaselku na severu živi njegov petletni sin, o katerem se mu do sedaj ni niti sanjalo. Iz požara reši le najnujnejše – alkohol, tablete in cigarete – ter se poda na pot.

Dogajanje se iz temačnih, skromno opremljenih, zamolklo osvetljenih interierjev preseli na bleščečo belino snežnih poljan in akcija naposled dobi svoje mesto v filmu. Ko se Jomar s sanmi znajde pred nezasneženo zaplato cestnega podvoza in

jo, opogumljen s šilcem žganega, strumno ureže čez goli asfalt, se iz antagonista prelevi v protagonist. Ne le to, samotni jezdec v snežni puščavi bo zdaj prisiljen komunicirati z ljudmi, ki jih sreča na poti. Ker pa je njegova smer sever, je že na začetku jasno, da bo izkupiček naključnih obpotnih srečanj cvetober skrajno bizarnih puščavnikov, ki poseljujejo surovo norveško divjino. Osamljena deklica s sumničavo babico, homofobni, čustveno sestradani mladenič s tamponom, namočenim v alkohol in prilepljenim vrh obrite glave, ter ostareli Eskim, z verigo priklenjen na sani, so le najbolj slikoviti primerki. Vsak od njih funkcionira kot postojanka, ki Jomarja za silo pokrpa in mu pomaga obnoviti »preživetveni komplet«, vsi skupaj pa ga zlagoma bezajo iz osame, v katero se je zavlekel po živčnem zlomu. V tako neobljudenih predelih sveta človek nima izbire, s kom bo delil svoje misli, in Jomar se mora pač znajti s tistim, kar mu sproti prinaša pot.

Modrikaste večerne zarje, sivi snežni viharji in slikovite, slepeče bele, v tišino pogreznjene širjave, na katerih vsak zvok odjekne z ostrino britve, so idealna pokrajina za vso to ljudsko norost, ki postaja integralni del severnjaške folklore. Na drugi strani pa je nenavaden country soundtrack, ki presenetljivo ubrano podlaga Jomarjevo snežno ježo, hecna westernovska popotnica, ki opozarja, da je Jomar v svojem bistvu lahko kdorkoli – tudi z nepravilnostjo sveta in življenja okuženi godrnjač, samotni kavboj na poti samospoznanja in odrešitve.

*Sever* je preprosta, nepretenciozna, nizkobudžetna, na dobrem scenariju, vrhunskih igralskih nastopih in osupljivem pejzažu divje norveške narave stoječa štorija, obdelana s protestantsko ekonomičnim zamahom; sveže zapakiran, izviren film ceste, ki raje kot po cesti rine po gorskih brezpotjih. Majhen film s prepoznavnim lokalnim pečatom, obenem pa s širokim dometom in z univerzalno humanistično noto. Za naš filmski prostor pa tudi poučna lekcija iz učinkovitega filmanja s skromnimi sredstvi.





# Filipčičevi Problemi: Omnibus domišljije

Aljaž Kovač

foto: Jože Suhadolnik

In memoriam:

Tullio Pinelli (24. junij 1908-7. marec 2009)

Bil je topel, a vlažen večer, tak v iztekajočem se poletju, no, lahko da je bilo že babje poletje, ne spomnim se dobro, ko sem šel mimo Žmauca, pa slišim: »Lejga, Ruffin! David!« Nekaj mi je pravilo, naj se ne obrnem, ampak točno to sem storil: tam sedita Jacques Brel in Emil Filipčič-File. Za drugo mizo, njima za hrbtom pa Flaiano, Fellini in Guido Anselmi. Vsi trije so se sklanjali nad šop papirjev. Stopil sem tja, kaj sem pa mogel.

»Zalivama Brela,« je rekel File, »postal je urednik.«

»O,« sem rekel in Brelu udaril v roko, »kapo dol.«

»Daj jo torej in prisedi,« je rekel Brel.

Lepa beseda lepo mesto najde. Z očmi sem hotel nakazat Brelu, da za njim sedijo tri korifeje italijanskega filma, ampak zaman.

Rekel mi je, z baročnim nasmehom: »Posluš, David, File je napisal knjigo. Problemi je naslov. Ja, vem, ampak saj ma pravico, da izbere svoj naslov, a ne. Skratka, rad bi, da mi jo recenziraš.« Fileta je postalo kar malo sram, po naravi je bil sramežljiv.

»Ampak jaz sem glasbenik, Žak, kaj jaz vem o kakšnih problemih.«

File se je začel režat kot hijena, Brel pa je ostal resen.

»Ne zapusti me, David,« je nadaljeval Brel. »Temu rečemo interdisciplinarnost. Tud jaz sem se ukvarjal z glasbo, pa me poglej zdaj.« File je dostojanstveno prikimal. »In tud File se je ukvarjal z milijon rečmi, vsi vemo, da je bil tri leta njegov poklic puščavništvo, prej pa je delal kot trgovski vajenec. Pa je vseeno lahko napisal Probleme.«

»No, prav,« sem zavzdihnil, malo tudi iz nečimrnosti, »Dajta mi en list.«

»Haha, to!« je zavpil File, da se je miza stresla.

Brel je začel brskat po žepih, ker pa ni našel niti najmanjšega koščka papirja, se je obrnil k mizi za njim: »Gospodje, oprostite, da motim – imate morda list ali listič papirja?« Fellini ga je nonšalantno potegnil iz notranjega žepa svojega črnega

plašča, Flaiano in Marcello pa sta nekaj vneto premlevala. »Hvala,« je rekel Brel.

»No, pa dajmo,« sem rekel. »Najprej rabimo utemeljitev. Zakaj ta članek?«

»Eh, to je preprosto,« je začel Brel, takrat pa ga je nekdo potreptljal po ramenu. Bil je Eco.

»O, Eco,« je rekel Brel. »Kaj je tebe prineslo? Prisedi, prav nam boš prišel.«

Eco je sedel in si prižgal puritosa. »Za kaj pa,« je vprašal.

»Rabimo razloge, zakaj bi v reviji o filmu govorili o Filetovih Problemih.«

»O, seznam,« je rekel Eco. »Ni lepšega kot seznam. Zdaj bom v Louvru odprl sklop razstav o seznamu. Rad vam pomagam. Pa začnimo.«

Filipčičevi Problemi so v mnogočem – v svojem ustroju – podobni Fellinijevi mojstrovini *8 in 1/2*,

Bliža se 25-letnica filma *Butnskala* režiserja Francija Slaka, posnetega po znameniti radijski igri istega imena, ki jo je napisal in v njej več vlog odigral sam File, pozneje pa je bil še zvezda tega odličnega Slakovega filma – vemo, da *Problemi* govorijo tudi o tem.

Tako *Problemi* kot *8 in 1/2* sta karneval življenja, slavljenje domišljije, cirkus IN – ali ni Kundera nekoč, ko je razmišljal o Felliniju, pomislil, da: za razliko od ostalih velikih umetnikov, ki jih popolnoma razumemo šele po smrti, Fellinija po smrti razumemo ČEDALJE MANJ; njegova zvrst filma ne najde več mesta v današnjem svetu kiča in množičnih medijev in pri človeku, ki je izgubil svojo sposobnost razmišljanja, sanjarjenja, dvomljenja in počasnega raziskovanja, predvsem pa, ki si še ne pusti biti presenečen – torej moramo danes o njem govoriti ČIM VEČ, isto pa bi lahko rekli tudi za Filipčiča.

To bo kol v srce tistim zadrtežem, ki bodo rekli, eh eno je ludizem, drugo simbolizem, tretje absurd, četrto Dobri



absurd, kot peto pa je treba vedet, da sta literatura in film dve različni stvari in da je Fellini rohnel proti filmskim adaptacijam književnih del in da tudi njegov *Satirikon* in *Casanova* nimata nič skupnega z literaturo – takrat pa se je Fellini obrnil k nam in se opravičil: »Gospodje, žal mi je, a nehotе sem preslišal vaš pogovor. Nalepke sodijo na prtljago, ne v umetnost. Pa še to: jaz sem si med snemanjem 8 in 1/2 na kamero nalepil listek »Ne pozabi, da je to komedija«, File pa si je med pisanjem Problemov na svoj *Olympia-Monica* gotovo prilepil »Ne pozabi, da je to resen roman«. Sicer pa lahko kar njega vprašate.«

Vsi smo pogledali proti Filetu, ampak nikjer ga ni bilo – očitno je že nevedekdaj prej odšel za šank.

Brel pa je vzkliknil: »Ja, od kdaj pa ti tu, Federil?«

»O, servus, Žak, a ti veš, kaj si zdaj naredil? Spomnil si me na Anno Magnani. V mojem Rimu mi tako reče, reče mi: 'Daj Federi, pojdi spat!' Leto pozneje je umrla, to je bila njena zadnja vloga.«

Vsi smo sklonili glave v poklon. Po minuti tišine je Eco zajel sapo in se zbral:

Mar Filipčič v *Problemih* ne govori nonstop o filmu, ali ne našteva raznoraznih filmskih prizorov, igralcev, ali nima tam notri celo podrobnega opisa genialnega Siodmakovega nemega filma *Ljudje v nedeljo* (*Menschen am Sonntag*, 1930), ali ne uporablja tehnike montažnega reza!? Pa pogledjmo, kdo in kaj še vse nastopi v tem cirkusu: Kirk Douglas, Woody Allen, Marlon Brando, *Cirkus Montyja Pythona*, Rašomon, Richard Harris, Laurence Olivier, André Bourvil (pri tem je Brel zaploskal), *Visoka napetost*, Kurosawa, Sandokan, Barbara Stanwyck, Sarah Miles, Mel Brooks, Harrison Ford, Warren Beatty, Ingrid Bergman, Alain Delon (spet aplavz), Al Pacino, *Butnskala* in akterji, Don Kihot in Sančo Pansa, De Sica, Yul Brynner, Perry Mason,

»OK, Eco, zdej pa že najedaš,« je Umberta prekinil Gilliam, ki je medtem prisedel s Filetom.

»Za šankom sva se srečala,« je pojasnil File.



Gilliam pa je nadaljeval: »Saj je logično, da te nekaj potegne vase, zato jaz zase pravim, da nisem auteur, ampak flteur. Sta Fellini in Filipčič kaj drugačna? Sta?«

»Terry, ti si zame itak bolj Jezus Kristus kot filmar, zdi se mi, da ti tisto prezbiterijanstvo nikoli ni šlo čist ven iz sistema, ane, to so pač korenine, zemlja, iz katere si zrasedu,« je rekel File, zdaj že pošteno nacejen, »ampak maš prav: lej, jaz sem študiru režijo, si lahk misliš, pol sem pa itak igral povsod in vsegaboga, celo Hitlerja, ne sam kralja (Ervina Kralja, op. a.), tko da jst Fellinija razumem, sam me pa res zanima, kaj se tale Guido pa Flaiano tok šopirta, kaj vaju muči, fanta!«

Fellini je hitro vskočil, da ne bi prišlo do kakšnih scen in pojasnil, da pišejo scenarij za film, Guido, torej Marcello, je njegov alter-ego, čeprav ga on ne rabi, Flaiano pa je tu, ker je Pinelli žal preminil, pri čemer se mu je utrnila solza. »No, ampak scenarij moramo dokončat, ker jutri začnemo, nimamo pa še konca. Imamo sicer fabulo, vendar pa nam osnovne premise niso jasne.«

»Ja, pa nam povej, za kaj gre,« je rekel File in Fellini je rad ustregel, pa povedal zaplet 8 in 1/2.

»Zdaj pa te rabim nekaj vprašat, File,« je rekel Fellini, »kot praviš nekje v *Problemih*, 'rad bi sedel na dveh stoli hkrati'; tudi jaz hočem vse vplest, rad bi bil intelektualec, zgodovinska osebnost in pogan, ampak zanima me, kako naj to spravim v nekakšno obliko.«

File je odpil dolg požirek, malo premišljeval in rekel: »Ko sem šel v Grčijo, sem slišal EGÓ!«

Brel pa ga je popravil: »Ehó, H – H!«

»Pa dobro, možda si ti napredniji, a imam i loše uši, ampak lej, tko sem slišal: EGÓ! In tle je tvoj problem, Fellini, ti zdaj hočeš reč takole: 'EGÓ!', po starogrško, prostrano morje in širne planjave, cviliš pa kot en cucek 'égo, égo', a razumeš, kaj hočem povedat?«

Takrat pa je Fellini poskočil, kot bi ga nekdo nekam pičil.





»Eureka! Mamo ga! Flaiano, pišeš?«

»Pišem,« je pokimal in s svinčnikom skoraj zakuril papir. Ko je dokončal, je Fellini vzel stvar v roke, prebral in se lopnil po koljenih.

»Marcello, daj, daj, odigraj nam ga, mamo ga!«

Flaiano in Fellini sta se premaknila za našo mizo, Guido pa je obsedel sam in si začel z roko česat lase (Fellini pa je zašepetal: »Predstavljajte si, da sedi v avtu na parkirišču ogromnega praznega cirkusa!«), pri tem pa je z žametnim glasom recitiral: »Kaj je ta nenadni preblisk sreče, ki mi daje novo življenje? ... Zdaj me ni strah povedati resnice, tistega, česar ne vem, tistega, kar iščem ... Življenje je zabava, živimo ga skupaj, ničesar drugega ne morem reči, ne vam ne drugim.«

Marcello je zvenel tako milo, a hkrati ostro, da smo za trenutek vsi ostali brez besed. Potem pa je Brel previdno rekel: »Vidite, popolnoma ničesar nimamo za povedat, ampak vseeno hočemo to povedat.«

»Zapiši to,« je rekel Fellini Flaianu.

Potem se je Brel obrnil k meni: »Torej bo šlo?«

Vsi so me podprli: »Ja, saj bo, kar vse naj vključi, saj noče, da bi kaj ali kdo ostal zunaj, in pa, kako si že ti končal svoje Probleme, File? – 'Bravo, nekaj je naredil. Nekaj je naredil!«

Ampak jaz še vedno nisem bil prepričan. »Pa bo to res šlo v Ekran?«

Brel pa je rekel: »Daj no, pomiri se, kaj je rekel Bazin, zdi se mi, da je o tem pisal celo v Cahiers du cinéma, lahko pa da ne, ni važno, rekel je: 'Ekran je skrivalnica, ki pokaže del dogodka.'«

»Ja,« sem pokimal, »to je pa res rekel.«

## Komentar recenzije knjige Gledalec/bralec

Smisel takih knjig, kot je Gledalec/bralec je, da se solidni teksti, ki se v nekaj letih naberejo po različnih medijih zberejo na enem kupu in se ne pozabijo za zmeraj. Tega recenzent ni ugotovil (kakor tudi ne, da so bili nekateri članki objavljeni iz povsem sentimentalnih razlogov). Dodatna smisla izida te knjige v tem času sta bila sedanje porajanje nove filmske zakonodaje, ki bo usodno določala prihodnjo slovensko filmsko produkcijo in začetek delovanja Javne agencije za knjigo, ki je tudi letos začela usodno določati slovensko založništvo (česar recenzent tudi ni ugotovil, oziroma ni hotel ugotoviti).

Precej prepotentno je, da recenzent, hkrati pomočnik urednika revije, ki je skoraj 100 % državno financirana, očita nekaj uredniških nedoslednosti gverilski produkciji, iz katere je prišla knjiga, hkrati pa je bila prva številka novega Ekra na zelo slab izdelek (skoraj polizdelek) tako v uredniškem in lektorskem kot tudi tehničnem smislu (še tudi v zadnji številki denimo ne znajo pravilno pisati niti imen Pulitzerjevih nagrajencev, po katerih snemajo oskarjevske filme).

Največji problem pa je, da se recenzent ne upa pro ali kontra postaviti proti nobeni ideji iz knjige, ampak pleteniči zgolj površinsko in distancirano. Edina točka, kjer je konkreten, je tam, kjer ga kot kaže nekaj prizadeva tudi osebno (ko polemizira z mojo trditvijo, da so tisti, ki pravijo, da se dobri filmi pri nas predvajajo zgolj na liffu, pač primitivni malomeščani). O vsem ostalem pa nima mnenja, oziroma ga noče zastopati.

Zato je to zgolj kritika zaradi kritike, kritika brez javno izpričanega lastnega mnenja, kritika na silo, podobno, kot je bila na silo nekorektna v prvi številki novega Ekra objavljena recenzija knjige-institucije Razumeti film, kjer je takratni recenzent, samo da bi nekaj kritiziral, očital, da v priporočenem nadaljnjem branju na koncu posameznih poglavij ni navedenih slovenskih izdaj podobnih knjig, kar pa zaradi pravil spoštovanja avtorskega dela seveda ni bilo mogoče narediti.

Ko sem poklical urednika Ekra in mu najavil, da bom napisal komentar, je bil navdušen, kot urednika me polemiziranje samo veselilo, je komentiral. Verjamem, da ga veseli, sploh »s tujim po koprivah«, a smisel take in tako financirane revije ni, da je kritična zgolj tam, kjer ji paše, ampak predvsem tam, kjer je potrebno. Nato sem navedel kakih petnajst aktualnih slovenskih filmskih tem, kjer lahko uredništvo razkaže ves svoj kritični aparat. Rekel je, da bo o njih razmislil. Upam, da mu jih uspe realizirati vsaj nekaj in da ne bo ostal ujet v objavljanje eskapističnih in iz tujih knjig ter virov prepisanih člankov, (kot je serija 50 naj ...) ter v benigno dobrikanje in odsotnost kritične drže tam, kjer mu to leži, kot je denimo prijazni in prav nič kritično angažirani intervju urednika z režiserjem v isti številki (ob njegovem že pred skoraj letom dni na televiziji videnem filmu, kar je omogočalo in skoraj zahtevalo temeljit kritični pretres), ki si ga je kot odgovorni urednik nedavno ravno sam izbral v svet revije.

Samo Rugelj



## Julie in Julia



Julia (Meryl Streep) je Julia Child, legendarna televizijska kuharica, visokorasla gospa očarljivo okornih gibov in pojočega glasu, ki je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja po principu »*haute cuisine* za telebane« Američanom servirala osnove francoske kuhinje s tako iskrenim zanosom, da so vsaj za nekaj trenutkov pozabili na svojo prislovično strast do hamburgerjev. Julie (Amy Adams) je Julie Powell, tridesetletna blogerka in Juliina zvesta fenica, ki si je s preizkušanjem njenih receptov in s pisanjem o svojih podvigih v letu dni prikuhala pisateljsko kariero. Dve ženski s sorodno zagnanostjo in s skupno obsesijo se v resničnem življenju nikoli nista srečali, zdaj pa ju je Nora Ephron (Romanca v Seattlu [Sleepless in Seattle, 1993], Čaka te pošta [You've Got Mail, 1998]) združila v filmu, ki je malo zgodba o samoiskanju in sledenju svojim sanjam, malo idealizirana bajka na temo zakonskega življenja in malo kuharski priročnik s koristnimi nasveti za vsakdanjo rabo in z lepimi sličicami slastnih in mastnih dobrot žlahtne kulinarčne proveniencije. Ephronova minutaža filma enakovredno porazdeli med obe ženski, a imata njuni zgodbi tako različno težo, da se vlečenje vzporednic dogaja vse preveč na silo. Karizmatična, simpatično odštekana Julia Child s svojo slikovito osebnostjo in življenjsko zgodbo mimogrede povozí neprimerno bolj prozaično pripoved in medel lik nerealizirane tridesetletnice, ki religiozno sledi njenemu zgledu. Razvlečenost druge polovice filma in poplava sladkobno idealiziranih podob življenja v dvojini v ambiciozno zastavljeno enolončnico vnašata grenak priokus. Rešitev večerje je vedno odlična Meryl Streep, ki pionirsko francosko-ameriške gastronomske naveze zadane do zadnje podrobnosti ter jo napolni z živostjo in z markantno osebnostjo, ki pritiče gospe Julinih dimenzij - videti je celo, kot bi se od svoje zadnje vloge potegnila za nekaj dobrih centimetrov. Nekaj pa je zagotovo uspelo tudi režiserki: po dveh urah cedenja slin te zares prime, da bi si nabavil tisto zajetno magično kuharico Julie Child in na domačem štedilniku v lasten užitek in potešitev skomin zakuhal kak sočen *boeuf bourguignon*.

Špela Barlič

## Tovor 200



Aleksej Balabanov je eden od najvznemirljivejših sodobnih ruskih avtorjev, ki je pred desetletjem skoraj v isti sapi posnel tako sodoben žanrski film *Brat* (1997) kot izrazito avtorsko delo *O izrodkih in ljudeh* (1998), z obema pa je zbudil intenzivne odzive. Kontroverznosti mu tudi pri predzadnjem celovečercu, *Tovor 200* (Gruz 200, 2007), ne manjka, v svoji obravnavi posameznih obdobij ruske zgodovine pa je tokrat precizno zakoličil osemdeseta, natančneje, leto 1984. Profesorju ateizma se na poti na podeželje pokvari avto in po pomoč se zateče v bližnjo hišo zanesenjaškega varilca vodke, bivšega kaznjenca, kamor pride po zalogo še lokalni mladenič z izvoljenko večera. Okolico nadzoruje sadistični, sociopatski policaj, ki nepredvideno poseže v nočno dogajanje, in ... Pripoved, ki z dialogi sprva spominja na dileme Dostojevskega, se prevesi v tesnobno moro, v kateri ostaja odprto vprašanje, kaj je bolj nečloveško – brutalni industrijski horizonti na robu mesta, razpadajoče podeželje ali urbano brezpravje. Nepopustljiv mozaik likov s pokvarjenim policajem na čelu deluje kot jedka obsodba sprevrženega sistema, ki je ljudi pahnil v mešanico grobosti in otopelosti, skrajne korumpiranosti, slepote in hipokrizije. Iz vsakega kadra pripovedi, posnete domnevno po resničnih dogodkih, kar puhti vonj po razkroju in razpadanju Sovjetske zveze in ideologije, po demenci in dekadenci, po krutih zlorabah in patologiji, ves tovor, o katerem v prisposodbi govori film, je ena sama smrdljiva preležanina bolne komunistične družbe. Skrajno mrakobnega humorja v vizualno in narativno sijajno skonstruiranem filmu ne zmanjka. Z ene strani mašira sveža četa vojakov na letalo, s katerega njihovi kolegi istočasno raztovarjajo »tovor 200«, kar je bila šifra za prevoz trupel padlih v Afganistanu, itd. Kot v grotesknem plesu si pod taktirko Balabanova podajajo roke Buñuel, Haneke in Craven. Tako kot z žganjico je film prepojen s simboli in najlažje ga je tako tudi razumeti, namreč kot izzivalno, radikalno prisposodbo, ki preko karikature – disko pop je recimo kontrapunkt grozljivemu dogajanju v ozadju – sijajno definira nek zgodovinski trenutek. Skratka, prvorazredna lekcija za vse nostalgike.

Gorazd Trušnovec



# Nagovor sekretarja Ministrstva za kulturo, Dr. Stojana Pelka, ob otvoritvi 12. FSF v Portorožu

## Spoštovani ustvarjalci, cenjeni gostje, dragi prijatelji,

lepo pozdravljeni v imenu ministrstva za kulturo, tudi v imenu ministrice, ki je danes še v Strasbourgu na Svetu Evrope, pridružila pa se vam bo na zaključni slovesnosti v soboto.

Včasih si človek zaželi, da bi lahko ostal samo pri podobah, brez besed. Pred nocojšnjimi projekcijami je bila zame najlepša podoba tega festivala **tale dvojna notranja platnica kataloga**. Prvič zato, ker je še pred festivalom, pravočasno, kot se za vsak pravi katalog spodobi, padla iz Ekрана – in sta torej tako Ekran kot festival dobila tekmo s časom.

Drugič pa zato, ker na teh dveh straneh dobronameren pogled vidi vse tisto, kar hoče videti, kadar sicer pogleda v svet filma in v filmski svet: črno-belo in barve, čudovito animacijo in lepe punce, razbrazdane obraze in rokenrol, sence in luč, kratko in dolgo metražo ... Ko bi le lahko ostal pri podobah, brez besed. A film ni nikoli samo podoba, je tudi vse tisto za njo. Film je vedno tudi vse tisto zadaj. In če me sprašujete, kdo je zadaj, vam odgovorim z Wendersom: **za objektivom je vedno subjektiv**. Dokler bo film zvest svojemu bistvu, ne bo zadaj ne direktor ne minister, ampak vedno **avtor**. Režiser ali režiserka **za** kamero, igralec ali igralka **pred** njo – to je os pogleda, okrog katere se vse vrti, to je os resnične moči, okrog katere se središčijo vse prihodnje silnice vsakega filma. Ko se ta dva pogledata čez objektiv, se nekaj zgodi – ali pač ne!

In festival, ki ima na avtorski strani Šterka, Kozoleta, Hočevarja, Lapajnetta, Zupaniča in Karanovića, ki si lahko celo privoščijo tako razkošje, da v spremljevalni program stisne Weissovo, Robarja, Möderndorferja in Anžlovarja, je nedvomno bogat festival.

Naslovnice revij nam te dni pričajo, da se je tudi na drugi strani objektivna zbrala prva liga, da je na špici res špica: Igor Samobor in Nina Ivanišin, Polona Juh in Matjaž Tribušon, Boris Cavazza in Tjaša Železnik.

A vsi v tej dvorani vemo, da ena os ni dovolj za dobro vožnjo, za dober *travelling*, da **življenje ni tako enostavno**: da ob vsakem uspešnem režiserju stoji direktor fotografije, za njim pa sedi dober scenarist (včasih se celo prav po shizofreno skriva kar v njem.) In glej, letošnji scenariji dišijo po Matjažu Zupaniču, Zdravku Duši, Matevžu Luzarju, Ognjenu Sviličiču, Nejcju Gazvodi, Mateju Dolencu. Ob vsaki usodni igralki sta nekje čisto blizu vsaj kostumografka in maskerka – vsi skupaj pa morda sploh ne bi imeli kje stati, če ne bi film imel scenografa. A ne scenograf ne kostumografka, ne režiser ne igralka ne bi imeli kaj početi, če ne bi imeli v Sloveniji tudi Rohrmanove in Rutarja, Zajca in Hočevarja, Klemenčeve in Koviča ... neodvisnih producentov torej.

**Koga boste torej nocoj gledali, dragi gledalci in gledalke, ko boste gledali Slovenko**: Nino Ivanišin, Kozoleta ali Hočevarja?

Kogar hočete in *kakor vam drago* – saj je to vaša izbira in vaša pravica. Mi, ki vemo, kako drago je to, pa nimamo ne izbire ne pravic, le odgovornosti: da bodo producenti delali v razumnih pogojih, da bodo avtorji sploh lahko delali, da bodo igralci imeli kje študirati in s kom igrati, da bodo izkušene kostumografke imele komu prenesti svoje izkušnje, maskerke pa pokazati skrivnosti, da bo Ekran pred časom, Kinoteka pa z njim, da bo televizija partner in art kino sploh še živ, da bodo kopije na pravi vlagi, filmske študije na faksu in kakšna knjiga za študente ...

Tu pa besede kaj hitro niso več dovolj, denarja pa je itak vedno premalo: **štejejo le dejanja**. Na naših posvetih se je pokazalo, da konsenza ni, celo najbolj temeljnega včasih ne, zato bodo potrebne odločitve. Na vsako od treh ključnih tem: Kako s skladom? Kako z avtorji? Kako z Vibo? Kolega Zupanič je bil zadnjič na Vibi kristalno jasen: to je tvoja odgovornost, država! Na nikogar je ne moreš delegirati. **Naša dejanja bodo zato**: zakon do konca tega leta, zagotovljene proračunske postavke za prihodnji dve težki leti – in morda najtežje od vsega: pravi ljudje na pravih mestih! Vemo, da ta hip niso – ker zadeve ne tečejo, kot bi morale. Ker je več jeze kot dobre volje – in ker je še vedno več začasnih odredb kot trajnih odločitev. A po tem, ali bomo uspeli dokazati, da obstaja **še kakšna druga pot** razen trdega, avtoritarnega vodenja; ali obstaja še kak drug model od že videnega – po tem nas boste presojali. Na srečo ne filmov, temveč le vsakokratne ministrske in skladove ekipe. Filmi bodo ostali!

Kajti filmi imajo to čudežno moč, da – čim ugasnejo luči v dvorani – pozabijo na svoje botre in odvetnike, da **se namesto kadrovanja ukvarjajo le s kadriranjem**. In zato vedo, da je včasih najboljši oster rez, drugič najbolj paše mehak preliv, včasih pa je čas pač tak, da zahteva celo **dvojno ekspozičijo**. Iskrene čestitke Badjurovemu nagrajencu, pogum nocojšnji ekipi *Slovenke*, veliko užitka ob ogledu celotnega festivala – in na svidenje!



# Kinodvor. Meeting Point.

Dopoldan. Popoldan. Zvečer. Ponoči.

FREE  
Wi-Fi

Kinodvor vas vabi v živahno filmsko središče s pestro ponudbo filmskega programa in drugih kulturnih prireditev. V Kavarni z butično ponudbo, ki je primerna tako za zasebna kot poslovna srečanja, lahko prebirate mnoge domače in tuje specializirane filmske revije (Cahiers du cinéma, Sight & Sound, Positif, Cineaste, Vertigo, Ekran idr.), Knjigarnica pa poleg izbrane literature s področja filmske umetnosti ponuja tudi DVD-je za filmske sladokusce.

V novembru Kinodvor gosti 20. LJUBLJANSKI MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL.

# Kinodvor. Mestni kino.

[www.kinodvor.org](http://www.kinodvor.org)

20. in 21. november

## 30-URNI KULTURNI MARATON



## ŠPANSKI BORCI

kulturni center  
v Mostah

25. - 27. november

## EN KNAP GROUP 10 minut vzhodno

**SNJEŽANA ABRAMOVIĆ** (Hrvaška)

**MATJAŽ BERGER** (Slovenija)

**EDWARD CLUG** (Slovenija)

**LÁSZLÓ HUDI** (Madžarska)

**IZTOK KOVAČ** (Slovenija)

Produkcija: EN-KNAP, v koprodukciji z Zagrebškim plesnim ansamblom, Anton Podbevšek Teatrom - Novo mesto, SNG Maribor in Workshop Foundation - Budimpešta

EN-KNAP



Mestna občina  
Ljubljana

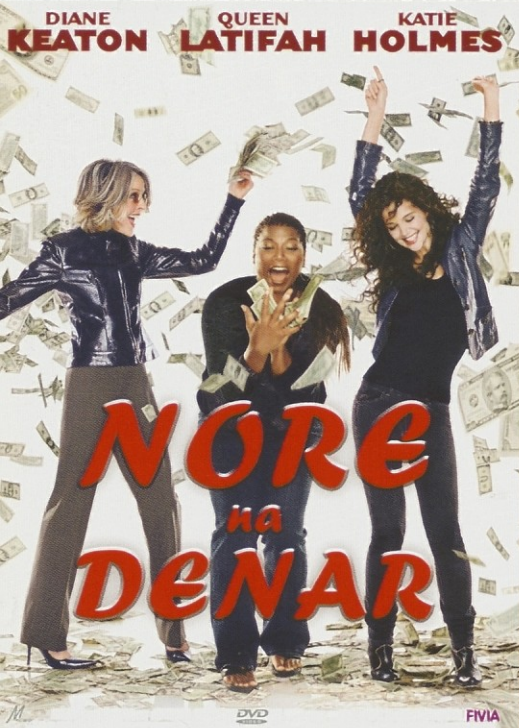
knjigarnica



Kinodvor



6.11.



# MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA  
 DS DVD  
 186 642 2009  
 920091795,5  
 COBISS

DVD za tekoči teden skupaj z izvodom

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

**več kot 310 različnih naslovov!**

Dodatne informacije in naročila: [www.mladina.si/trgovina/dvd/](http://www.mladina.si/trgovina/dvd/)

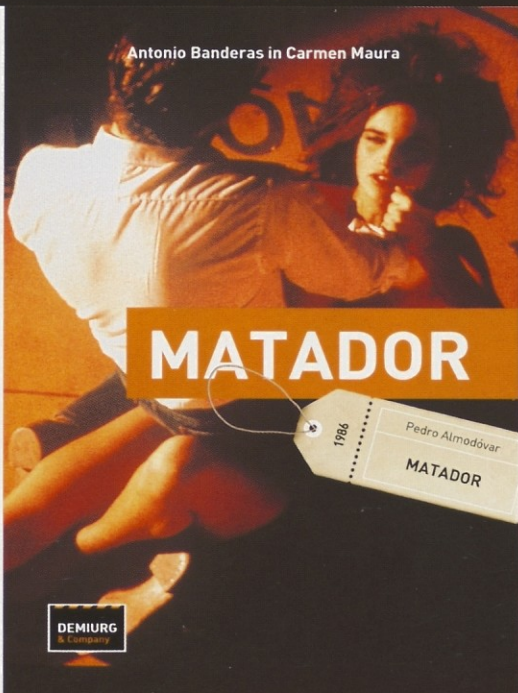
»Od Buñuelovega sakrilegija do Almodovarjeve blasfemije, za nameček pa še penetracija Pariza in ženski bančni rop. Kot da bi se dogovorili!«

Marcel Štefančič, jr.

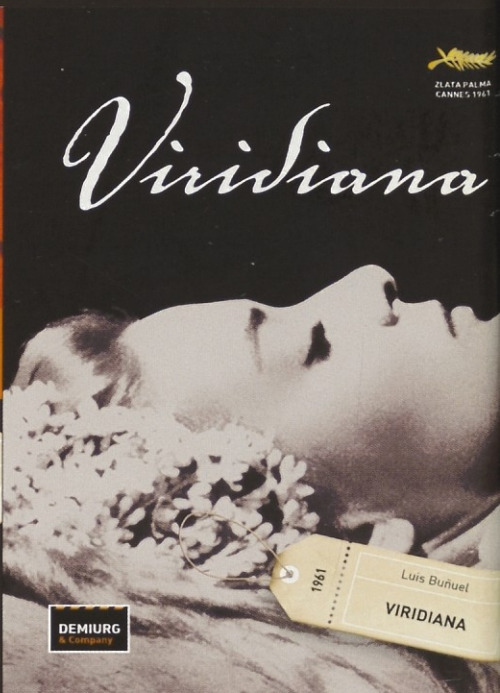
13.11.



20.11.



27.11.



Posamezni DVD:

**5,80 EUR**



Štirje hkrati naročeni za ceno treh:

**17,40 EUR**



Vsak dodatni (peti in vsi naslednji) hkrati naročen DVD:

**2,90 EUR**

MLADINA

DEMIURG & Company

FIVIA

DVD VIDEO

Dodatne informacije in naročila: [www.mladina.si/trgovina/dvd/](http://www.mladina.si/trgovina/dvd/)

\*V vse navedene cene je vračunan DDV.