

EKran

Revija za film in televizijo



16111

Letnik XLVIII / marec 2011 / 3,5€

Fokus:

Vilmos Zsigmond

Festivali:

Rotterdam, Berlinale

Televizija:

Imperij pregrehe

Bližnji posnetek:

Željko Ivanek

Esej:

Overjena kopija

Scena:

Zeitgeist



Diagonale 2011

Festival of Austrian Film
Austria, Graz, March 22 – 27

Tickets & programme
from March 12th at Kunsthaus Graz, Café Promenade
and on the **A1** Freeline 0800 664 080
from March 23rd at the festival cinemas

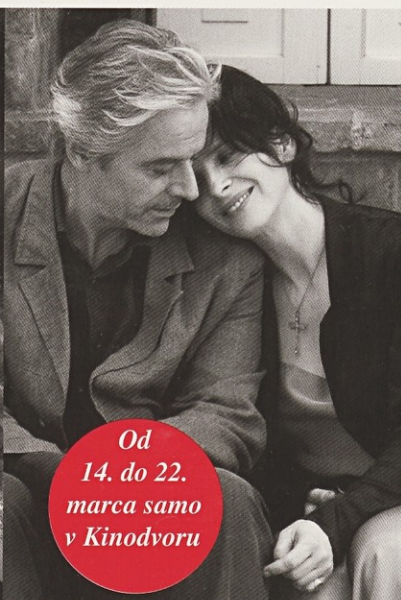
www.diagonale.at



Od 3. marca
samo
v Kinodvoru

Koncert
Le concert

Radu Mihaileanu



Od
14. do 22.
marca samo
v Kinodvoru

Overjena kopija
Copie conforme

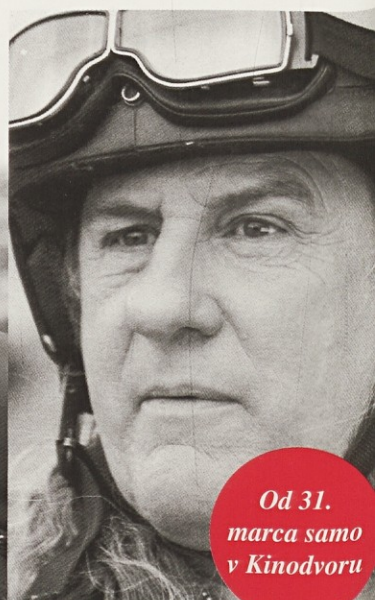
Abbas Kiarostami



Predpremiéra
na materinski
dan, 25. marca;
od 31. marca na
rednem sporedu.

Otročički
Bébé(s)

Thomas Balmès



Od 31.
marca samo
v Kinodvoru

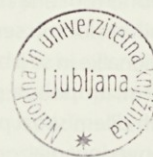
Mammuth

Benoît Delépine in
Gustave de Kervern

Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Nova sezona
RAZGLEDNICA	3	Ana Duša: Dediznifikacija Disneyja
BLIŽNJI POSNETEK	4	Tina Bernik: Željko Ivanek
FESTIVALI	8	Neil Young: Rotterdam – glavni program
	12	Katja Čičigoj : Rotterdam – stranski program
	15	Simon Popek: Berlinale
FOKUS	18	Florijan Skubic: Vilmos Zsigmond v Ljubljani
ESEJ	22	Stojan Pelko: Solze in sižeji: Overjena kopija
IN MEMORIAM	25	Mitja Reichenberg: John Barry
SCENA	28	Špela Barlič: Trilogija Zeitgeist
POSVEČENO	32	Urban Zorko: Novi akademjski film
ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH	36	Peter Stankovič: Trije prispevki k slovenski blaznosti
MALA RUBRIKA GROZE	40	Miha Mehtsun: Mirno kri, hladne živce in dober želodec
TEHNO	42	Uroš Goričan: Pogovor z Louise Andreasen
TELEVIZIJA	44	Andraž Jerič: Imperij pregrehe
GLASBA	47	Gregor Bauman: Simpatija za stare hudiče
VIDEO	50	Matevž Jerman: Tist' dan v tednu
	52	Matevž Jerman: Slovenski glasbeni dokumentarci
KRITIKA	54	Matic Majcen: Animal Kingdom
	55	Nina Cvar: Kraljev govor
NA SPOREDU	57	Zoran Smiljanič: Pravi pogum
		Matjaž Juren: Neznanec
	58	Tina Poglajen: Otročki
		Petra Osterc: Divja vožnja 3D
	59	Dare Pejič: Koncert
		Ana Šturm: Zajčja luknja
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Gorazd Trušnovec: Sto filmov, en časopis



Ekran letnik XLVIII / marec 2011 / 3.50 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Vilmos Zsigmond; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Aleš Blatnik, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnik urednika** Matic Majcen; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubič, Ivan Nedoh, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Za fotografije iz filma Trije prispevki k slovenski blaznosti se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa SFC.

Začetek, sredina, konec

Gorazd Trušnovec

Nekako v skladu z znamenito krilatico, da mora imeti filmska zgodba začetek, sredino in konec (vendar ne nujno v tem vrstnem redu), so razporejene vsebine tudi po marčevskem *Ekranu*: za »začetek« bi lahko veljalo ukvarjanje z mojstri svetovne kinematografije, pravzaprav klasiki, kakršna sta žal preminuli skladatelj John Barry in še kako aktivni direktor fotografije Vilmos Zsigmond, ki se je mudil v Ljubljani na snemanju koprodukcijskega filma *Deviški ples smrti*; ta naj bi prišel na naš kinematografski spored predvidoma v naslednjih mesecih. Zapis Zsigmondovega sijajnega »master classa«, ki ga je imel za slušatelje ljubljanske AGRFT, že nakazuje »sredino«, torej lucidni vpogled v aktualno digitalno revolucijo, ki prinaša s sabo številne tektonske spremembe na vseh področjih, tudi na filmskem in televizijskem, v najširšem smislu teh pojmov.

Morda je paradoksalno, da je v tem dvojcu prav sodobna televizija (s čimer imam v mislih predvsem igrane dramske serije, pa tudi druge veje kakovostnega televizijskega angažmaja) tista, ki se najbolj agilno odziva na spremembe in se bori za preživetje in obstoj s tem, da med drugim vedno bolj inteligentno in intenzivno posvaja filmski jezik, solidne proračune, poglobljene tematike, za katere angažira najboljše scenariste ali pa se loteva provokativnih vsebin, ki so bile nekoč rezervirane za robno in avantgardno kinematografijo. Skratka, v definiranju sodobne individualne (pop)kulturne izkušnje televizija že dolgo ne zaostaja več za filmom. V tokratni TV rubriki se recimo posvečamo aktualni seriji *Imperij pregrehe*, ki jo je uvedel sam Martin Scorsese in jo opredeljujejo značilnosti vrste njegovih preteklih del in ki tudi predstavlja kreativno vez med preteklostjo in prihodnostjo. A v tem »pogledu nazaj«, ki ga predstavlja serija *Imperij pregrehe* (pa podobno tudi ena najvznemirljivejših in upravičeno najbolj nagrajevanih sodobnih serij *Oglaševalci*, ki je končno prišla na spored naše nacionalke in se ji bomo posvetili v prihodnji številki) ne gre za eskapizem, ampak za prefinjeno razpiranje nekaterih temeljnih sodobnih dilem skozi precej klasične kode filmskega in televizijskega pripovedovanja.

Vsaj navidezno manj klasičnih obrazcev pa se poslužujejo kronološko »končni« deli revije, torej tisti, ki se ukvarjajo s »pogledom naprej« in ki pomenijo nekakšno predstražo, če ne zveni tudi to označevanje v bistvu arhaično. Skratka, obravnava trendov oziroma projektov, ki sicer temeljijo na prvinah filma in televizije, vendar se razvijajo na novih platformah in so že sad novih načinov razmišljanja. Še majhna digresija ob premlevanju o filmu in televiziji: velja se spomniti

na Davida Lyncha, ki je svojo kariero začel kot avantgardni slikar, nadaljeval kot izjemni filmski režiser, ki je več kot uspešno prešel tudi na manjši format in s televizijsko serijo *Twin Peaks* (1990–1991) pravzaprav sprožil ta sodobni trend »televizijskega programa za odrasle«, vendar pa je bil vsak nov poskus njegovega sodelovanja in delovanja v televizijskem mediju bolj frustrirajoč, tako da je kot eden prvih avtorjev organiziral lastno spletno stran in podjetje, začel je voditi sam svojo filmsko (digitalno) in glasbeno produkcijo, kot smo poročali v prejšnji številki *Ekрана*, organizira natečaje za avtorje spotov na njegove skladbe ... Skratka, v dilemi med filmom in televizijo se je nazadnje odločil za – internet.

Dejstvo je in priča smo temu, da socialna omrežja spreminjajo (oziroma da se s pomočjo socialnih omrežij spreminjajo) cela družbena tkiva in da z vedno večjo hitrostjo vplivajo tako na širše dogajanje kot na čisto individualno percepcijo. Če so bili nekateri konflikti, prevrati in vojne v preteklih desetletjih označeni za »televizijske«, ker jih je najbolj formatiral in opredeljeval ravno ta medij, potem je aktualno svetovno vrenje popolnoma v sozvočju z razvojem in možnostmi socialnih omrežij, ki so naravnana izrazito interaktivno ... »Uporabniško generirane vsebine še niso del klasične kulture in so zato nekaj novega, hkrati pa ljudem dajejo občutek svobode in sodelovanja pri ustvarjanju kulture, s čimer se tudi podirajo klasične meje med producenti in uporabniki,« pravi danska multiplatformna režiserka Louise Andreasen, s katero smo se pogovarjali za tokratno številko *Ekрана*. »Ljudje se bodo sčasoma morda naveličali in se odzivali vse manj, ampak načeloma ne bodo nikoli več sprejeli vloge pasivnega opazovalca.«

Tehnologija in interaktivnost sta torej tisti gesli, ki naj bi nam pomagali gledati naprej. A po drugi strani, takih in podobnih prevratnih napovedi je bilo v zgodovini filma in zgodovini umetnosti že ničkoliko, pa vendar so se ohranile skoraj vse klasične forme izražanja, vključno s filmsko. In tudi ta, nemara najbolj klasična forma filmskega izražanja, ki doživlja višek svoje parade nečimrnosti prav v dneh pred izidom marčevske številke (pač v dneh, ko je medijska pozornost namenjena predvsem špekulacijam okrog podelitve oskarjev), še zdaleč ni izčrpana. Če tiste bolj radikalne svetovne kinematografije, ki se ne boji raziskovanja »kratkih stikov« in preverjanja ustvarjalnih možnosti medija, niti posebej ne izpostavljam – saj se nahaja branje na to temo že na naslednjih straneh.

Dediznifikacija Disneyja

Iz programa pripovedovalskega festivala Pravljice danes

Ana Duša



V začetku tega leta je dr. Jack Zipes, profesor na Univerzi v Minnesoti, izdal knjigo z naslovom *Začarano platno: Nepoznana zgodovina pravljicnih filmov* (Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films). Knjiga izhaja iz Zipesovega siceršnjega delovanja: profesor nemškega jezika in primerjalne književnosti ter strokovnjak za otroško literaturo je hkrati tudi izjemen poznavalec in analitik na področju pravljic in sodobnih oblik pripovedovanja, med katerimi zaseda visoko mesto tudi film. Knjiga nas z enciklopedično natančnostjo popelje v filmski svet, ki presega Disneyja in DreamWorksove studije in sledi povezavi pravljice in filma vse od začetka njune ljubezenske zgodbe, v obdobje, ki se je pričelo davno pred barvami in zvokom. Od tod sledi razvoju žanra pravljicnega filma, kot ga sam imenuje, vse do današnjih dni.


»Vsi filmi črpajo iz pripovedi. Vprašanje je samo, iz katerih pripovedi in kako? Ena najboljše varovanih skrivnosti v zgodovini filma se nanaša na vprašanje nepriznavanja vpliva pravljicne pripovedi na večino filmov, ki so bili kdaj narejeni – in ki nastajajo še danes. Iz meni neznanega razloga filmski kritiki in teoretiki pravljici (in še posebej pravljicnim

filmom) posvečajo izjemno malo pozornosti. Najpomembnejše enciklopedije in filmske študije pravljicnih filmov kot žanra sploh ne omenjajo in jim ne priznavajo mesta med ostalimi filmskimi žanri. V Ameriki obstajata zgolj dve resni študiji pravljicnega filma (...) Ameriške študije (pravljicnega filma, op. prev.) so delo folkloristov in literarnih kritikov, ne pa filmskih poznavalcev. Seveda obstajajo številni eseji in kritike ter mnoge, če ne kar premnoge knjige in članki o Disneyjevih filmih. Videti je, kot bi Walt Disney izumil žanr pravljicnega filma in kot da so Disneyjevi filmi najrelevantnejše stvaritve omenjenega področja skozi celotno 20. stoletje. Nič ne bi moglo biti dlje od resnice.« (Jack Zipes: *Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*; Routledge, 2011.)

Na vabilo Pripovedovalskega Varieteja ter v sodelovanju z ljubljanskim Kinodvorom bo dr. Jack Zipes v predavanju sredi marca predstavil nekatera najpomembnejša vprašanja in ugotovitve, ki jih utemeljuje v omenjeni knjigi. Obravnaval bo konkretne primere iz filmske zgodovine, začeniši s stvaritvami Georgesa Méilèsa pa vse do novejših del Jana Švankmajerja in Favnevega labirinta (El laberinto del fauno, 2006, Guillermo del Toro), predavanje pa bo pospremil z

izbranimi odlomki iz obravnavanih filmov. Za slovenskega gledalca in poznavalca filmov bo predavanje dr. Zipesa še posebej zanimivo z dveh stališč, ki sta lahko tudi dobri izhodišči za polemično debato: najprej gre za dejstvo, da dr. Zipes kljub temu, da kot enega največjih manjkov teorije obravnavanega filmskega žanra navaja dejstvo, da zanimanja zanj ne kažejo filmski, temveč zgolj folkloristični in literarni strokovnjaki, pri tem pa se na dano področje tudi sam podaja kot literarni komparativist, katerega prvotno področje delovanja so pravljice in ne film. Drugo (za evropskega poslušalca) zanimivo izhodišče debate pa je dejstvo, da je dr. Zipes Američan – zanimivo zato, ker v svoji knjigi kot eno največjih in najbolj neraziskanih zakladnic pravljicnega filma omenja evropsko filmsko produkcijo, kar lahko vzpodbudi zanimivo primerjavo med evropskim in ameriškim pogledom na zgodovino pravljicnega filma in filma nasploh.

Predavanje dr. Jacka Zipesa v Kinodvoru bo 14. marca 2011 ob 16. uri in je del spremljevalnega programa 14. pripovedovalskega festivala Pravljice danes.

A portrait of Željko Ivanek, a man with glasses, wearing a dark suit, white shirt, and dark tie. He is looking directly at the camera with a serious expression. The background is dark.

TELEVIZIJA JE IZBRALA MENE

Željko Ivanek -
tisti ameriški igralec, ob
katerem pozabljamo, da je v
bistvu slovenski.

Tina Bernik

ČE BI MED NAKLJUČNIMI MIMOIDOČIMI IZVEDLI ANKETO, V KATERI BI SPRAŠEVALI, KATEREMU OD SLOVENSКИH IGRALCEV JE USPELO ČEZ LUŽO, MARSIKDO NE BI NITI POMISLIL NA 53-LETNEGA ŽELJKA IVANEKA, IGRALCA, KI JE V SLOVENIJI PREŽIVEL OSEM LET OTROŠTVA, DOKLER SE DRUŽINA NI DOKONČNO PRESELILA V AMERIKO. ŽELJKO IVANEK JE TISTI IGRALEC, KI GA – ČEPRAV JE OPAZNO ZAZNAMOVAL TUDI FILMSKA PLATNA – LAHKO ŽE VEČ LET REDNO SPREMLJAMO V USPEŠNIH AMERIŠKIH TELEVIZIJSKIH SERIJAH, V KATERIH NAJVEČKRAT IGRA POLITIKA ALI ODVETNIKA. TAKO JE TUDI Z NJEGOVIMI NAJNOVEJŠIMI VLOGAMI, PA NAJ GRE ZA IZJEMNO POPULARNO SERIJO TV-MREŽE HBO PRAVA KRI (TRUE BLOOD, 2008-), V KATERI IGRA VAMPIRSKEGA POLITIKA, ALI NOVO SERIJO TELEVIZIJE NBC THE EVENT (2010-), V KATERI JE SVETOVALEC AMERIŠKEGA PREDSEDNIKA.

Potrebovali bi veliko prostora, da bi našteli vse serije, v katerih ste nastopili. Zakaj menite, da vas imajo producenti tako radi?

Domnevam, da sem uporaben tip človeka. V določenem trenutku sem postal bolj zaposlen, delo pa je prineslo še več dela. Sliši se zelo lepo, dokler se vsi ne odločijo, da so se te nagledali.

TV-serije izbirate zelo dobro, saj so bile skoraj vse nominirane za katero od nagrad, mnoge tudi za emmyja za najboljšo dramo. Kaj vpliva na vašo odločitev, ali boste pri seriji sodelovali ali ne?

Večinoma se ljudje ne spomnijo nekaterih ne tako dobrih stvari, ki sem jih naredil, saj včasih rad delam samo zato, da delam. Vedno se odzovem na kakovosten scenarij in nato na lik, včasih pa sem imel samo srečo, da sem poznal prave ljudi, na primer mojega prijatelja Toma Fontano, ki je ustvaril seriji *Homicide: Life on the Street* (1993–1999) in *Oz* (1997–2003).

V nekaterih serijah igrate sezono ali dve, nikoli pa vse. Ali kdaj želite preživeti do konca serije ali vam je bolje igrati v več serijah in manj časa?

Res je, zdaj sem mrtev v kar nekaj serijah. Skozi leta sem se v serijah večkrat vrnil, a vse do nadaljevanke *Nevarna igra* (*Damages*, 2007–) nisem bil del redne igralske zasedbe, pa še tu sem vedel, da bo moj lik živel le eno sezono. To ni bila stvar izbire, tako se je pač zgodilo, a bi rad bil stalni član zasedbe tako kot zdaj pri seriji *The Event* (2010–). Rad hodim na delo z občutkom pripadnosti.

Katera televizijska vloga je bila za vas najzahtevnejša in katera najbolj izpolnjujoča?

Odgovor na obe vprašanji bi bil verjetno *Nevarna igra*. Dokler nismo snemali tretje ali četrte epizode in dokler mi niso povedali, kako se bo razvila zgodba mojega lika, nisem niti vedel, kako pomemben bo moj lik za prvo sezono. Všeč mi je bilo vse v zvezi z njo: obrati in zapleti, notranji nemir mojega lika ter odnosa z likoma, ki sta ju igrala Glenn Close in Ted Danson.

Zakaj vas tako pogosto izberejo za igranje politikov ali odvetnikov? Tudi v Nevarni igri ste namreč igrali odvetnika.

Mislím, da v obleki zbujam določen vtis, in če to počneš dovolj pogosto, te ljudje začnejo povezovati s to podobo.

Kako je bilo delati z Glenn Close?

Zanimivo je bilo snemati scene z njo, ker jo je moj lik po eni strani oboževal, po drugi pa z njo tekmoval, obenem pa je imel najin odnos tudi predzgodovino. Bili smo zelo zadovoljna igralska zasedba, z Glenn Close pa je bilo vedno zabavno delati.

V seriji *The Event* imate vlogo svetovalca ameriškega predsednika, ki je v imenu varnosti pripravljen kršiti človekove pravice. Se strinjate s to pozicijo?

Ne, mislim pa, da je vprašanje zanimivo za gledalce. Ti naj razmislijo o tem, kaj bi naredili v podobnih situacijah, in o tem, kaj to pove o njih samih kot ljudeh in o nas kot družbi.

Kako se bo razvijal vaš lik v seriji *The Event*?

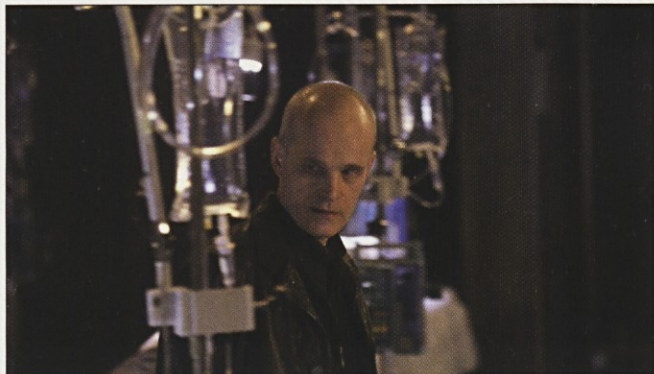
Doslej mi je bilo najbolj všeč, kako se v seriji razvija moj odnos s predsednikom. Začneva na precej nasprotnih bregovih, a sva kmalu prisiljena, da se zazreva vase in se vprašava o svojih motivih.

V katero smer se sploh razvija *The Event*? Bo šlo za znanstvenofantastično ali politično serijo ali bo kombinacija obojega?

Mislím, da je namen narediti zmes obojega, vendar pa je obenem odprtih toliko zgodb, da še sam ne vem, kako se bo vse skupaj izteklo.

Temnopolti predsednik je bil verjetno ustvarjen po ameriškem predsedniku Baracku Obami ...

Pilot za serijo je bil v resnici napisan, preden je večina sploh slišala za Obamo, in najmanj dve leti prej, preden je bil izvoljen za predsednika. Lik predsednika je bil sprva zamišljen kot Latinoameričan, vendar pa so ga, ko so dobili priložnost, da za vlogo angažirajo Blaira Underwooda, spremenili v temnopoltega Američana kubanskega porekla.



Nevarna igra

Združene države so imele dva temnopolta predsednika tudi v seriji 24, kjer ste nastopili v drugi sezoni. Kaj so po vašem mnenju največje razlike med predsednikom, ki ga je v 24 igral Dennis Haysbert, in predsednikom iz serije The Event?

Ne bi znal odgovoriti, ker se ta druga serija še razvija. Zanimivo pa je to, da sta omenjena lika morala ponovno ovrednotiti svoja prepričanja, ko so bila njuna načela soočena z zelo krutimi in urgentnimi dogodki.

Kakšno je sicer vaše politično prepričanje?

Brez dvoma se nagibam levo.

Se aktivno vključujete v volitve, ste javno podprli katerega od kandidatov za predsednika?

Kar se politike tiče, se ne izpostavljam rad. Verjetno zato, ker se javno nasploh nerad izpostavljam.

Vas bomo videli tudi v naslednji sezoni serije Prava kri?

Igral sem v eni epizodi v prvi sezoni, moj lik pa se vrne tudi v tretji sezoni, da bi izvedeli več, pa ostanite pri zaslonih.

Zakaj je po vašem Prava kri tako priljubljena?

To vprašanje sem slišal že velikokrat in težko najdem dober odgovor. Brez dvoma je dobro narejena in ima odlične like, a se zdi, da je njena priljubljenost šla veliko dlje od tega.

Vampirji tudi sicer postajajo vedno bolj popularni. Bi lahko bila glavni vzrok filmska saga Somrak?

Prava kri je bila predvajana, preden je v kinematografe prišel Somrak (Twilight, 2008, Catherine Hardwicke). Vampirji enostavno nikoli niso prišli iz mode. Mogoče gre za naš strah pred umrljivostjo.

Še vedno igrate na Broadwayu?

Ljubim gledališče, a trenutno nimam načrtov, da bi nastopil v kakšni predstavi. Vsaj do aprila bom namreč snemal *The Event*.

Tamkajšnja gledališča imajo menda težave s prodajo vstopnic, potem ko zvezdniški igralci zapustijo predstavo in jih zamenjajo z neznanim obrazom ...

Ekonomijo komercialnih gledališč zenejo zvezde, tako kot filme. Stroški so visoki in producenti hočejo neko vrsto



Morilca na kolektivca

zagotovila, da bodo imeli publiko. Vedno upaš, da bodo dobre predstave uspele same od sebe, ampak ne deluje vedno tako. Ne vem, kaj bi bila prava rešitev.

Bodo zvezdniški igralci pomagali gledališčem ali se jim lahko to dolgoročno maščuje?

Mislím, da je vse, kar ljudi spravi v gledališče, dobro, po drugi strani pa ni dobro, če ljudje hodijo v gledališče samo zato, ker v predstavi igrajo zvezdniki.

Po letu 2002 ste v filmih igrali veliko manj kot prej. Kaj se je zgodilo?

Na televiziji sem imel vedno več dela, poleg tega pa Holivud snema vedno manj resnih filmov in vedno več raznih nadaljevanj ter filmov po stripovskih predlogah. Zdi se, kot da je v filmih zame vedno manj vlog.

Sodelovali ste tudi z Larsom von Trierjem. Kakšna je bila ta izkušnja?

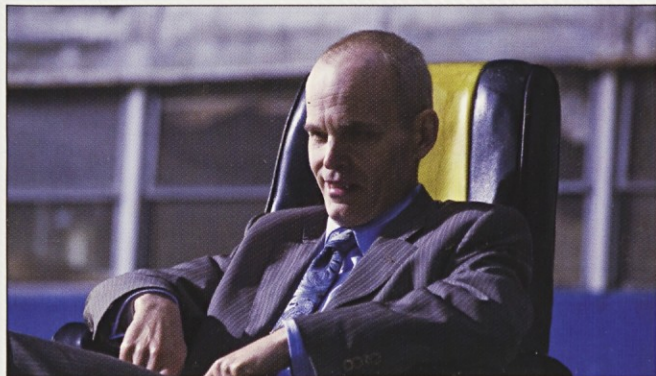
Z njim sem zelo rad delal. Igral sem v treh njegovih filmih, *Plesalka v temi* (Dancer in the Dark, 2000), *Dogville* (2003) in *Manderlay* (2005), kar pomeni, da me je verjetno vsaj malo imel rad tudi on. Njegov način dela je popolnoma drugačen od drugih, s katerimi sem sodeloval. Vedno je šlo za zelo intimno in intenzivno izkušnjo, ker je ponavadi vedno sam vodil kamero in zraven ni bilo nikogar iz ekipe.

Imeli ste manjše vloge v filmih, kot so Hannibal (Hannibal, 2001, Ridley Scott), Prevara (The Hoax, 2006, Lasse Hallström) in Morilca na kolektivca (In Bruges, 2008, Martin McDonagh). Ste kdaj želeli zapustiti televizijo in nadaljevati kariero v filmskem svetu?

V filmu *Morilca na kolektivca* sem igral le zato, ker sem leto prej nastopil v predstavi z Martinom McDonaghom in sva postala prijatelja. Na splošno sem dobival boljše vloge na televiziji kot v filmih. Nisem tako izbirčen – grem tja, kjer me hočejo. V resnici je televizija izbrala mene.

Ste kdaj zavrnil vlogo v filmu ali TV-seriji, ki je potem postala hit?

Ne. Včasih nisem šel na avdicije za serije, ki so potem postale uspešne, vendar ponavadi nisem šel zato, ker sem si mislil, da nisem pravi za vlogo.



Prava kri

Zakaj lahko vidimo na televiziji veliko dobrih igralcev, ki za svoje vloge v TV-serijah nenehno prejemajo nagrade, a nimajo kariere na velikem platnu?

Televizija in film sta si v marsičem različna, vendar pa meje med njima postajajo manj ostre, kot so bile. Zdaj imate tako filmske zvezdnike, ki so začeli na televiziji, kot je na primer George Clooney, pa tudi veliko filmskih igralcev, ki imajo zanimive vloge na televiziji. Igralci gredo pač tja, kjer so priložnosti.

Bi se strinjali, da kakovost televizijskih serij iz leta v leto raste?

Dandanes je na televiziji res veliko dobrih izdelkov in dobrega pisanja: *Nevarna igra*, *Prava kri*, *Velika ljubezen*, *Oglaševalci* ...

Bi lahko rekli, da TV-serije ne bi bile tu, kjer so, če ne bi bilo TV-mrež HBO in Showtime?

Oba kanala imata veliko zaslug pri renesansi enournih dramskih serij, ki se je zgodila v zadnjih letih, in na srečo vedno več kabelskih programov sledi njenemu zgledu.

Za Američane nimate enostavnega imena. Ste ga kdaj želeli spremeniti?

Ne, nikoli. Mislim tudi, da ime na koncu nima veliko z uspehom.

Bi se, če bi dlje časa živeli v Sloveniji, lahko popolnoma znebili naglasa?

Naglasa se je v določeni starosti zelo težko znebiti, po drugi strani pa ta na primer ni škodoval Arnoldu Schwarzeneggerju. Ali pa poglejte nekoga, kot je Alexander Skarsgård iz *Prave krvi*, pri katerem ni niti sledu o naglasu in lahko igra katerokoli ameriško vlogo, ki jo želi.

Ali poznate igralce iz držav nekdanje Jugoslavije, je v zadnjem času kateri od njih pritegnil vašo pozornost?

Na žalost ne vidim dovolj filmov iz te regije, zato še vedno bolj poznam igralce starejše generacije, vendar pa je na tem območju veliko talenta.



The Event

Slišala sem, da pogosto obiskujete Slovenijo. Vas ljudje tu prepoznajo?

Zadnje čase pridem skoraj vsako leto vsaj za nekaj dni. Pred nekaj meseci sem v restavraciji na Bledu opazil, da ljudje pri sosednji mizi šepetajo o meni, nato pa so si začeli podajati mobilni telefon z mojo fotografijo z emmyjev, ki so jo našli na spletu. A takšne stvari se ne dogajajo pogosto.

Kateri kraji v Sloveniji so vam najbolj všeč?

Vedno obiščem Ljubljano, Bled in Bohinj, včasih pa tudi Piran. Še vedno pa rad raziskujem tudi kraje, ki jih ne poznam.

Kateri del Ljubljane vam je najljubši in v katero restavracijo najraje zaidete?

Rad imam središče mesta, sploh Miklošičevo ulico, ki preide na Prešernov trg, ter Tromostovje in pot ob Ljubljani. Običajno poskusim obiskati tudi Tivoli oziroma restavracijo Pod Rožnikom, ker me vedno spomni na čase, ko je v Ljubljani živela moja družina.

Še znate slovensko?

Govorim slovensko, a sem veliko besed pozabil, pa tudi moja slovnica ni najboljša. Večinoma lahko govorim slovensko samo s svojim bratom, zato nimam dovolj prakse. Včasih se počutim omejenega v tem, kar bi rad povedal, ker se je moje besedišče tako skrčilo.

Če bi vam ponudili vlogo v slovenskem filmu, bi bili pripravljeni znižati honorar, če bi se vam zdelo, da bi lahko šlo za dober film?

V Sloveniji sem delal samo enkrat, in sicer pred leti s Karpom Godino (*Umetni raj*, 1990, op.a.), ki sem ga videl ravno pred kratkim na univerzi Stanford v Kaliforniji. Rad bi delal v katerikoli od držav nekdanje Jugoslavije, vendar imate tako veliko dobrih igralcev, ki obvladajo jezik, da se bojim, da moje možnosti niso zelo velike ...

Serija *The Event* se po zimskem premoru vrača na program NBC 7. marca 2011.

Osvobojene prikazni

40. filmski festival v Rotterdamu
(26. januar-6. februar 2011)

Neil Young, prevod: Renata Zamida



Nagrada *tiger* se od sorodnih »živali« (lev, medved, leopard) razlikuje po tem, da v Rotterdamu ne podelijo le enega, temveč kar tri – leta 2007 so celo štiri – in to v tekmovalni sekciji, kjer je redko prijavljenih več kot 15 filmov, pa še tu gre večinoma za režiserje debitante ali vsaj tiste manj izkušene. Če so torej možnosti za zmago v Cannesu, Berlinu in Benetkah približno ena proti dvajset, so možnosti v Rotterdamu bistveno boljše, približno ena proti pet. Delno tudi zato, ker je Rotterdam samega sebe zmeraj označeval kot »odpadniški« festival. Od prvega festivala je moralo miniti več kot 20 let, preden so sploh uvedli nagrado, saj je ustanovitelj festivala, Hubert Bals, vse do svoje zgodnje smrti leta 1988 (pri 51 letih) nasprotoval ideji o javnem primerjanju in ocenjevanju filmov. Ko so sedem let kasneje le uvedli nagrado tiger, so jo sprva domov odnašali večinoma Britanci: *Nepomembneži* (Small Faces, 1996, Gillies MacKinnon), mojstrovina Patricka Keillerja *Robinson in Space* (1997) in *Following* (1999) Christopherja Nolana. Slednji je bil tudi prvi od številnih režiserjev, ki so se po nagradi na hitro poslovili od nizkocenovnih, idiosinkratičnih, *avtorskih* izdelkov, ki jih Rotterdam tako rad slavi s posebnim poudarkom na pohvalah filmom iz »držav v razvoju« z omejeno kinematografsko tradicijo.

Zaveza tovrstni produkciji se kaže tudi v vzpostavitvi sklada Huberta Balsa (HBF) leto dni po njegovi smrti, ki sofinancira številne produkcije in jih potem tudi vključuje na spored. Kot rezultat teh prizadevanj smo si lahko na letošnji festivalski izdaji (40. zapovrstjo, z oznako XL, kar naj bi obeležilo tako obletnico kot razširjeni koncept s kar 40 lokacijami po vsem mestu) ogledali tale trio: *Flying Fish* (Igillena maluwo, 2011, Sanjeewa Pushpakumara) s Šri Lanke, *The Image Threads* (Chitra sutram, 2010, Vipin Vijay) iz Indije in *Eternity* (Tee-rak, 2010, Sivaroj Kongsakul) s Tajske – slednji prejel tudi enega izmed treh tigrov.

Uspeh filma *Eternity* je bil precej predvidljiv, saj s svojo kontemplativnostjo, počasnim ritmom, z narativno premočrtnostjo in umeščenostjo na podeželje popolnoma

ustreza tradiciji festivala in sklada Huberta Balsa. Scenarist in režiser Kongsakul je posnel film v dolgih kadrih z malo dialogi, kjer opazujemo nedolžno dvorjenje med mestno deklico in podeželskim fantičem v odmaknjeni, z jezeri obdani vasi. Ta umirjena in tiha romanca je še ena v vrsti izdelkov razpoznavne tajске kinematografije zadnjih let, produciral pa jo je Aditya Assarat, ki je leta 2007 odnesel tigra za film *Wonderful Town*. Vseeno je ekipi uspelo vpeljati sveže in specifično razpoloženje in ritem: Kongsakulov montažer je bil namreč Nuttorn Kungwanklai in ne med Tajci najpopularnejši Lee Chatametikool, ki redno sodeluje tako z Assaratom kot z Apichatpongom Weerasethakulom; slednji je v odjavni špici naveden kot svetovalec.

Visoko na stavno lestvico je bil upravičeno uvrščen tudi prvenec Park Jung-buma z naslovom *The Journals of Musan* (Musanilgi, 2010), ki se je izkazal za ljubljena in nagrajena filmskih kritikov. Dveurna kronika severnokorejskega dezertarja (igra ga kar Park) in njegove prigode v pulzirajočem Seulu, južnokorejski prestolnici, je tako že drugič prepričala mednarodno žirijo kritikov FIPRESCI, ki je že lani jeseni na svetovni premieri filma v Busanu nagradila Parkovo parabelo postopnega »južnokorejstva« protagonistu, ki se kaj hitro navzame brezkompromisnega kapitalizma svoje nove domovine. Stilistično film sicer ne prinaša nič novega, a vseeno ponudi osvežujoč pogled na zapletene odnose med kulturama, ki ju razmejuje 38. vzporednik ...

Po mnenju nekaterih bi bil v primerjavi z *Eternity* bolj zaslužen dobitnik tigra prav tako južnokorejski *Bleak Night* (Pasuggun, 2010). Scenarist in režiser Yoon Sung-Hyun si je za svojo intenzivno študijo najstniškega nasilništva in samomora s prejšnjim Parkom ob premieri v Busanu že delil festivalsko nagrado New Currents. Rotterdamski lovci na talente so si gotovo pribeležili ime tega 29-letnika, ki v svojem akademskem diplomskem filmu (!) izkazuje izjemno režisersko spretnost od prvega do zadnjega kadra, posnetega s HD-kamero. Pri tem mu pomaga tudi prepričljivost mlade igralske



Bleak Night

ekipe, predvsem srednješolskega alfa samca, ki si na koncu vzame življenje in ga igra Lee Ji-hoon, zagotovo finalist za igralsko nagrado, če bi jo festival podeljeval.

Ker pa žirije rade svojo ljubezen čim bolj razpršijo in so dva tигра že podelili v Azijo, je bil lov na tretjega odprt ... Žirija – v njej sta bila tudi argentinska pisateljica in režiserka Lucrecia Martel ter kitarist skupine Sonic Youth Lee Ranaldo – bi se v duhu trenutne »popularnosti« iranske kinematografije (glej *Ekranovo* poročilo z Berlinale) kaj zlahka odločila za »sporočilo svetu« v obliki nagrade filmu *Rainy Seasons* (Fasle Baranhaye Mousemi, 2010, Majid Barzegar). A tu gre za v te namene precej neprimerno, poetično, značajsko študijo protagonista, 20-letnega Teheranca s finančnimi in čustvenimi težavami, ki prikazuje iransko prestolnico kot katerokoli drugo »zahodno« velemesto in kjer bi zaman iskali dokaze teokratske represije.

Presenetljivo in obžaljujoče dejstvo, da je bila Elisa Miller edina ženska režiserka med 15 tekmovalnimi filmi, je bilo toliko bolj razveseljujoče za njen film *Alicia*,

Go Yonder (Vete más lejos Alicia, 2010), saj se je zaradi tega okoli njega ustvaril precejšen živžav. Gre za prvo »daljše delo« (67 minut) leta 2006 v Cannesu nagrajene avtorice (zlata palma za najboljši kratki film). In vsekakor gre za všečen impresionistični poskus, v katerem spremljamo umetniško nadarjeno, 19-letno mehiško študentko iz Buenos Airesa, ki se poda na (samo)raziskujoče potovanje na divji in redko naseljeni jug države. Nekoliko neizdelana miniaturna s ščepcem eksperimentalnosti sicer deluje bolj kot prehodno delo Millerjeve kot končni izdelek, a zagotovo napoveduje zanimive prihodnje projekte.

Za tigr so se boril še urbani brazilski igrani dokumentarec *The Sky Above* (O céu sobre os ombros, 2011, Sérgio



Bleak Night

Borges), kolumbijska črna politična satira *All Your Dead Ones* (Todos tus muertos, 2011, Carlos Moreno) in grški prikaz vsakdanjika *Wasted Youth* (2011, Jan Vogel & Argyris Papadimitropoulos), ki pa so večinoma ostali neopaženi. Nekoliko mainstreamovska grenko-sladka ruska komedija *Gromozeka* (2010, Vladimir Kott) je visoko kotirala pri gledalcih, a očitno razočarala kritike, splošni konsenz glede filmov *Flying Fish*, japonskega *Love Addiction* (Fuyu no kemono, 2010, Uchida Nobuteru) in avstrijskega *Headshots* (2010, Lawrence Tooley) pa je bil, da so lahko zelo zadovoljni že z uvrstitvijo v renomiran tekmovalni program, medtem ko je *The Image Threads*, mešanica psevdointelektualnega teoretiziranja, seksualnega razglabljanja in internetne filozofije komaj obembe vredna ... Ob



All Your Dead Ones



Eternity



Rainy Seasons



Finisterrae



Gromozeka

tem naj poudarimo, da je film *Eternity* zagotovo rešil čast sklada Huberta Balsa, saj povsem zgrešene naložbe, kot sta bila filma *Flying Fish* in *The Image Threads* le podpihujejo vedno glasnejše grožnje umetnikom nenaklonjene nove nizozemske vlade o manjšanju kulturnega proračuna ...

Posvetimo še nekaj besed filmu *Finisterrae* (2010, Sergio Caballero Lecha), ki je bil zagotovo najbolj kontroverzen tekmovalac za tigra (in njegov dobitnik), ob katerem so se vseskozi trla različna mnenja. **FINISTERRAE JE V SELEKCIJI, POLNI FILMOV O DRUŽBENIH, POLITIČNIH IN EKONOMSKIH DEPRIVACIJAH S KONTEPLATIVNIM, POČASNIM RITMOM IN Z DOLGIMI KADRI, KAR JE IZ NEZNANIH RAZLOGOV POSTALA NORMA SVETOVNE ART KINEMATOGRAFIJE, ČUDOVITA OSVEŽITEV.** Gre za čisti *jeu d'esprit*, duhovito



The Journals of Musan

konceptualno komedijo, ki se poklanja Buñuelu, Beckettu, Tarkovskemu, Philippu Garrelu in Caballerovemu rojaku Albertu Serri in je hkrati veliko več kot le seštevek vseh referenc, še več, občutek imam, da bi posebej Buñuel z veseljem navijal za ta film.

Zgodbo je v nekaj stavkih skoraj nemogoče povzeti, v filmu spremljamo dva »duhova« na njenem bizarnem romanju s severa, čez Španijo do Santiaga de Compostela in naprej do rta Finisterre, kjer bi se naj duhovno (in morda celo fizično) prerodila. A kar nekaj kritičnim pomembnejšem se je absurdnega nadrealizma in »posebnih učinkov« stare šole poln *Finisterrae* zdel le še en odštekan in neposrečen štos ... Tisti, ki so skupaj z »junakoma« pripotovali do konca, pa so bili nagrajeni z izjemnim vrhuncem dih jemajoče transcendentalne lepote in mistike, pri čemer sta osrednjo vlogo odigrala veličasten grad in tavajoč srnjak, zadnji v vrsti živalskih protagonistov na romarski poti. Tudi največji kritiki so morali filmu priznati izjemno, skoraj prozorno, a vseeno kot slikarsko platno jasno digitalno fotografijo, za kar gre zasluga

snemalskemu magu Eduardu Grauu, komaj 29-letnemu čudežnemu dečku, ki je »zakrivil« že filma *A Single Man* (2009, Tom Ford) in *Zakopan* (*Buried*, 2010, Rodrigo Cortés).

Caballero, režiser in scenarist filma *Finisterrae*, se je s filmom začel ukvarjali relativno pozno, v svojih štiridesetih, je pa dolgoletni soorganizator znanega barcelonskega festivala eksperimentalne glasbe *Sónar* (eklektični soundtrack je tudi eden izmed večjih užтков tega filma) in po pripovedovanju zelo soliden vinar. Za Caballerov tvegan pristop k filmu je gotovo »krivo« njegovo nekonvencionalno in izrazito nefilmsko ozadje, a to izvirnost se je (presenetljivo, ampak razveseljivo) odločila nagraditi tudi žirija in mu podelila tigra ter ga s tem postavila ob bok obeh čislanih dveh, Kongsakulovega *Eternity* in Parkovega *The Journals of Musan*. Kljub pomanjkljivostim festivala in posebej njegove tekmovalne selekcije pa je avtor pričujočega zapisa v luči nagrajenega *Finisterrae* organizatorjem pripravljen odpustiti vse in trdi, da je katalonski film ena in edina mojstrovina minulega Mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu.

Pogledati tigru v oči

Spremljevalni spored jubilejnega Rotterdama

Katja Čičigoj

Oči tigra (Tiger Eyes, 2011), kot je naslov v Rotterdamu premierno prikazanega jubilejnega dokumentarca o festivalu Franka Schefferja, so na svet vselej zrle ostro, pronicljivo, neukročeno, a obenem široko. Festival, ki si je že v začetnih letih zastavil nalogo pregleda neodvisne, od velikih studiev »neudomačene« filmske produkcije, je svoj pogled vedno usmerjal proti mlajši generaciji ustvarjalcev, onstran prevladujoče ameriško- in evrocentrične kinematografije. To tendenco ohranja še danes in vsako leto v evro-ameriško filmsko zavest pripelje kopico manj znanih avtorjev. Tako kot vsako filmsko dogajanje pa je tudi Rotterdamski festival primoran soočiti se s spreminjajočimi se trendi in tehnologijami v produkciji in distribuciji. To je ob jubileju skušal storiti na produktiven način – s konferenco in z instalacijami, ki prevprašujejo vpliv digitalne tehnologije in novih medijev na razumevanje narave filma, pa tudi z vpeljavo alternativnih načinov produkcije, financiranja in distribucije filmov (npr. financiranje in distribucija prek spletnih socialnih omrežij).

Na nekoliko bolj klasičen način je filmski medij prevpraševal omenjeni dokumentarec Franka Schefferja, ki je sicer bolj znan kot avtor eksperimentalnih filmov o moderni glasbi (tudi v sodelovanju z Johnom Cageom). Tokrat je v oči pogledal svetovno priznanim režiserjem, ki so kot sodelujoči, nagrajenci ali zvesti obiskovalci tako ali drugače povezani s festivalom. Pogled so mu vrnili Raúl Ruiz, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Abbas Kiarostami, Michael Haneke, Abderrahmane Sissako in Apichatpong Weerasethakul, vsak z lastno vizijo filmske umetnosti, ki pa jim je skupna prav omenjena naravnost k »neudomačenim«, nekonvencionalnim načinom reprezentacije. Po taki estetiki posega tudi sam dokumentarni film v odsotnosti krovne naracije, in sicer z montažo fragmentarnih izjav in z rabo glasbe, bližnjih posnetkov oči in delov obraza intervjuvanih režiserjev, kar ga oddaljuje od dokumentarnega žanra »govorečih glav« in ga približuje meditativnemu eseju. Režiserji artikulirajo svojo vizijo filma v dialogu z izbranimi prizori iz svojih filmov; najbolj eksplicitno težnjo odmika od masovno

konzumiranih vzorcev filmske reprezentacije pa artikulira Michael Haneke, ki v svojih filmih z vnosom motečih elementov, kratkih stikov in avtoreferencialnih zank gledalca budi iz apatije in ga spodbuja k refleksiji narave potrošnje vizualnega materiala.

Tudi v siceršnjem festivalskem naboru lahko najdemo kar nekaj del, ki z bolj ali manj eksplicitnimi in angažiranimi strategijami gledalca pripeljejo k refleksiji narave filmskega medija in njegove vpetosti v sodobne socialne, ekonomske, politične strukture. Morda najbolj samoumeven način zastavljanja tega vprašanja je na vsebinski ravni: film o snemanju filma. Povezanost hierarhičnih mest moči v odnosih med spoloma in na ravni filmske produkcije pronicljivo artikulirata mlada južnokorejska režiserja: Hong Sang-soo in Son Kwang-Ju. Prvi v rashomonskem *Oki's Movie* (Ok-hui-ui yeonghwa, 2010), ki iz štirih časovnih in osebnih perspektiv osvetljuje ljubezensko dilemo mlade študentke režije Oki. Radikalno subjektivnost izkušnje sveta in umetniškega prepričanja



La vida útil

pa izkuša junakinja filma *Characters* (2011), scenaristka z vizijo nespektakularnega poetičnega filma (katerega namišljeni prizori vdirajo v osnovno naracijo), ki je noče sprejeti samovšečni in k čim višji gledanosti usmerjen režiser. Scenaristka likom tako nikakor ne more vdahniti življenja, dokler v zaključnem kratkem stiku sama ne postane eden izmed njih. Tudi nizozemski polfiktivni dokumentarec *Je vis dans le rêve de ma mère* (2011, Jan Willem van Dam) vsebuje film v filmu – pravzaprav v sanjah režiserjeve matere o mladem režiserju, ki jih vmes zmoti njegov kratki film – v katerem igra njegova prava mati. Podobno kot mlada scenaristka pa ima funkcijo melanholičnega Don Kihota v filmskem svetu, naravnanim zgolj k dobičku, tudi glavni lik filma *La vida útil* (2010, Federico Veiroj). Dolgoletni programski vodja urugvajске kinoteke je primoran zapustiti hram ljubezni do filma zaradi premajhnega dobička, ki ga ustvarja. Implicitni komentar sodobnega prevladujočega razumevanja filma bi lahko na dveh ravneh iskali tudi v filmu *Presa* (2010) filipinskega režiserja Adolfa Alixa jr., ki je na festivalu premierno predstavil še bolj drzen in angažiran *Chassis* (2010). Glavna junakinja *Prese* je ostarela diva filipinske kinematografije (ki jo igra prav takšna »diva«), ki svoja poslednja leta zaradi preprodajanja mamil preživlja v zaporu, kjer pa ponovno odigra divo v TV-filmu, ki ga tam snemajo ... Poleg narativnih digresij je komentar že sama forma: v nasprotju z melodramatičnimi srhljivimi podobami nasilja in degradacije v žanrskih filmih o zaporih tu življenje žensk odteka po vsakdanjih vzorcih, v znamenju kramljanja, prijateljstva pa tudi drobnih zavisti.

S popolno destabilizacijo ustaljenih načinov gledanja uspe eksplicitno prevpraševanje filmskega medija brazilskemu filmu *En el futuro* (2010, Mauro Andrizzi). Po uvodni desetminutni sekvenci poljubljanja različnih (fiktivnih) parov ti kakor v spovednici popularnih resničnostnih oddaj pripovedujejo svoje zgodbe. V navidez avtentični diskurz dokumentarnega spovedovanja tako vstopajo bolj ali manj resnične, a močno fikcionalizirane anekdote znancev režiserja, ki v filmu nastopa kot glas v offu, duh prihodnosti. Nedoločljivost meje med realnim in fiktivnim pa s svojevrstnim kratkim stikom, spojem med formo in vsebino, tematizira *You Are Here* (2010, Daniel Cockburn). Povezanost številnih kratkih

filmov v en sklop je prerasla v krovno temo enotne, a fragmentirane širše pripovedi o iskanju smisla in povezave med navidez nepovezanimi dejstvi. To interpretativno paranojo radikalizira celotna struktura, saj z drobnimi navzkrižnimi nanašanji povezuje sicer povsem ločene pripovedi; obenem pa v postmodernistični maniri (kot bi rekel David Lodge) frustrira »modernistični gon po interpretaciji« in osmišljanju, saj je povezava zgodb povsem arbitrarna, torej kontingenta, nebitvena. Drugi kanadski eksperimentalni režiser Steve Sanguedolce tematizira drugo razsežnost filma – gledanje. Z materialnimi eksperimentalnimi posegi na filmski trak, ki spremljajo prepletajoče se prvoosebne pripovedi istospolno usmerjene policistke, vojaškega pilota in slepega pisatelja v filmu *Blinding* (2011), raziskuje vlogo gledanja in vidnosti pri konstrukciji sodobnih identitet.

Gledanje in delanje, procesualnost filma, ki ga pravkar gledamo, s kratkimi stiki (komentarji o tem, na katero mesto je treba prevrteti ali kaj je potrebno izrezati, ki jih spremlja dejanska izvršitev odločitve v obliki poteka nadaljnje naracije) in s svojo meditativno, asociativno in nekronološko strukturo »uprizori« *Karma* (2010, Prasanna Jayakody). Kako ima lahko tovrstna nanašalnost tudi učinek verifikacije resničnosti gledanja, udejanja *Imagens de uma cidade perdida* (2011, Jon Jost). Dokument nedogajanja, posnet nekega zaspanega popoldneva v Lizboni v slogu *cinéma vérité*, v poskusu zajetja resničnega duha mesta v svojo pripoved (v obliki komentarja posnetega otroka o dejavnosti snemalca in o tem, kako je ta komentar »uničil film«) zajame tudi snemalca tega mesta oz. režiserja samega.

Tovrstni »kratki stiki«, ko se sama narativna vsebina »zave« svoje filmske narave, so morda najbolj radikalni načini vpeljave diskurza o filmu v sam film. Borgesovsko konvencijo umestitve pripovedi v kontekst reprodukcije neke predobstoječe (a v resnici fiktivne) pripovedi na film prenese Agustí Villaronga, ki mu je bila posvečena retrospektiva, v filmu *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (2002), kjer naj bi ekipa z rabo predobstoječega materiala nadaljevala dokumentarno delo neke TV-ekipe o na smrt obsojenem (v resnici fiktivnem) serijskem morilcu. *The Baron* (O Barão, 2010, Edgar Pêra) pa naj bi bil rekonstrukcija avantgardnega filma,

zmesi nemškega ekspresionizma, sovjetske montažne šole in ameriške gotike, ki ga je uničilo kolesje diktatorskega režima. Oba tako implicitno prevprašujeta status filma kot dokumenta (nekega zgodovinskega dogajanja oz. dokumenta kot dela filmske zgodovine), ko s slogovnimi in z ikoničnimi prijemi »ponarejata« dva neobstoječa filmska dokumenta.

Nasprotno funkcijo navidezne ironične diskreditacije sledečega filma, in ne njegove legitimacije, pa ima ironični prolog Jana Švankmajerja v filmu *Surviving life* (Přežit svůj život, 2010). Mojster nadrealistične češke animacije v radikalnem kratkem stiku sam vstopi v film in ironično komentira njegovo nenavadno formo, s čimer implicitno poda komentar narave animacije, pa tudi vpetosti filma v ekonomijo produkcijskih pogojev. Tehniko animacije izrezanih sličic in fotografij naj bi uporabil z namenom zmanjšanja sredstev za lokacije in igralce, prav zato pa je moral (kot razkrije v metametakomentarju samega komentarja) vključiti ta komentar, da je podaljšal film na celovečerno dolžino (animacija namreč lažje kot igrani film z elipsami skrajša čas). Gre seveda za avtoironijo – domiselna zmes dveh medijev avtorju omogoča gradnjo nadrealističnega sanjskega sveta, z zabrisovanjem meje med »realnim« dogajanjem in sanjami, ki obenem parodira psihoanalitične diskurze o sanjah (in morda tudi o filmu, ko se postavi na mejo med avtobiografskim in izmišljenim, ter z igranjem z identifikacijo gledalca).

PRAV TOVRSTNI KRATKI STIKI IN SAMONANAŠALNE STRATEGIJE FILM RADIKALNO IZTRGAJO IZ TRADICIONALNE ALI POPULARNE FUNKCIJE »TOVARNE SANJ«, SAJ GLEDALCA BUDIJO Z ZBADAJOČIM OPOMINJANJEM NA NJEGOVO FUNKCIJO GLEDANJA. Nič nenavadnega torej, da so se kot strategija bolj ali manj eksplicitnega upora »večinski« kinematografiji izkazale za pripravno »orožje« modernističnih, pa tudi sodobnih neodvisnih avtorjev od že uveljavljenega Hanekeja do novih imen na filmskem področju. Refleksija strategij filmske naracije tako postane produktiven način praznovanja jubileja festivala, ki je bil implicitno (s politiko selekcije) tej refleksiji na nek način vselej zavezan.



En el futuro



You Are Here



Presas



Characters



Blinding



Aro Tolbukhin

Free Jafar Panahi*

SIMON POPEK

61. Berlinale (10.-20. februar 2011)

Simon Popček

... in na koncu je zlatega medveda prejel film, za katerega so vsi vedeli, da bo zmagal. *Nader in Simin: Ločitev* (Jodaeiye Nader az Simin) režiserja Azgarja Farhadija je še pred začetkom Berlinale obveljal za favorita; prvič, ker je prihajal iz »vročega« Irana, in drugič, ker je festival na čelu z direktorjem Dietrom Kosslickom že od konca decembra lani odkrito in zelo agresivno pozival oblasti, naj izpustijo na dolgoletno zaporno kazen obsojena Jafarja Panahija in Mohammada Rassoulofa. Ker zmagovalnega filma nisem videl, odločitve žirije ne morem komentirati, so se pa kolegi poročevalci, ki so spremljali tekmovalno sekcijo, praviloma najšibkejši del festivala, strinjali, da je obveljal politični predznak. A letos presenetljivo soliden izbor manj znanih avtorjev je do neke mere zasenčil celo običajno najkvalitetnejši Forum mladega filma, ki mu sam namenjam največ pozornosti.

Berlinale je bil od vseh treh velikih festivalov od nekdaj najbolj politično motiviran; v času železne zavese so tam predstavljali prepovedane ali obsojane filme z Vzhoda, rehabilitirali dolgo bunkerirane filme (npr. *Komisarko* [Komissar, 1967–1987] Aleksandra Askoldova ali *Škrjančke na nitki* [Skřivánci na niti, 1969–1990, Jiří Menzel]), zdaj enako zavzeto predstavljajo filme in avtorje iz drugih represivnih režimov. Jafar Panahi ni bil le povabljen v uradno festivalsko žirijo, festival je zavrtel vseh pet njegovih celovečernih filmov, po enega v vsaki od sekcij.

Čustveno motivirana bi utegnila biti tudi velika nagrada žirije Béli Tarru madžarskemu virtuozu minimalističnega nelagodja in vsakdanjega prekletstva, ki je pred premiero *Konja iz Torina* (A torinói ló) izjavil, da gre za

Nader in Simin: Ločitev

*Osvobodite Jafarja Panahija

15

FESTIVALI



Konj iz Torina

njegov poslednji film. Takšnega medijskega trika od pregovorno zadržanega avtorja vsekakor nismo pričakovali, sploh ker so tovrstne poteze imanentne holivudskemu sistemu, zvezdniškemu kiču in boleštni obsedenosti s priznanji, ki so Tarru povsem tuje. Očitno je poteza vžgala, je pa imel Tarr že sicer goreča podpornika vsaj v dveh članih žirije, predsednici Isabelli Rossellini in Guyu Maddinu, zapriseženemu ikonoklastu in častilcu črno-belih podob, ki jim je Mažžar ostal zvest vso kariero, če izvzamemo kratek izlet v TV-format z *Macbethom* (1982).

Tarr nam tudi tokrat ni prizanašal. *Konj iz Torina* je asketska, do kosti obrana drama o »pomanjkanju svetlobe« na tem svetu, na konec 19. stoletja postavljena legenda o kočijažu in njegovem konju, ki naj bi nekega jutra sredi Torina »sprovocirala« Friedricha Nietzscheja, da je skočil pred kočijo, objel prebičanega konja in se potem tiho umaknil v svoj notranji mir ... in norost. To zgodbo nam še pred prvimi podobami prebere off

glas, nakar duhovito doda, da »usoda konja ni znana«. *Konj iz Torina* je torej špekulacija o usodi konja in lastnika, ki se v prvih kadrih vrača na odročno kmetijo, kjer bo v naslednjih dveh urah in pol z družico v silovitem neurju – povečini bolščeč skozi okno – skušal preživeti (in pobegniti) ob krompirju, palinki in moralnih naukih razočaranega znanca. *Konj iz Torina* je radikalen celo za Tarrov status, moreč, scela nekomunikativen in peklensko monoton film, v primerjavi s katerim še sedemurni *Sátántangó* (1994) izpade kot veselica.

Nagrada za režijo je šla v roke nemškemu filmu *Spalna bolezen* (Schlafkrankheit) Ulricha Köhlerja. Presenečenje ni le nagrada, ampak že dejstvo, da se je predstavnik t. i. Berlinske šole filmskega minimalizma sploh uvrstil v tekmovalni program. »Berlinčanov« odkrito ne sovraži le lokalna mainstreamovska kritika (kaj šele publika, ki plačuje vstopnice), doslej jo je »uspešno« ignoriral tudi uradni Berlinale, saj je bila večina njihovih avtorjev (Petzold,

Schanelec, Arslan ...) predstavljena v Forumu ali v najboljšem primeru v Panorami.

Köhler je šel tokrat v Afriko, kamor je postavil novo družinsko eksistencialno dramo. Za razliko od *Oken v ponedeljek* (Montag kommen die Fenster, 2007), kjer se je odtujila žena ter pustila moža in hčer, se tule »odtужи« oče, zdravnik na misiji v Kamerunu, čigar žena se po dveh letih s hčerko vrne v Nemčijo, sam pa ostane v Afriki. Na tej točki se film prelomi, Köhler vpelje drug lik, mladega francoskega nadzornika, ki naj bi evropskim komisijam poročal o učinkovitosti tamkajšnjega zdravniškega dela. *Spalna bolezen* iz razmeroma »trezne« obravnave prvega dela prestopi v spiritualne vode, v ospredje stopita pragozd in noč, film skratka dobi prepoznavne »apichatpongovske« obrise, ki jih potrdi tudi sklepni prizor filma, ko se zdravnik, ki je medtem lokalni črnki zaplodil otroka in po treh letih skoraj pozabil na družino, reinkarnira v povodnega konja.

Da so na opus »sterilnega«, slogovno hladnega Köhlerja vplivali »tropski ritmi« Apichatponga Weerasethakula, potrjujejo tako struktura na videz nepovezanega diptiha (značilnega predvsem za Joejeva filma *Blaženo tvoj* in *Tropska bolezen*) kot spiritualna moč deževnega pragozda in motiv reinkarnacije, pa tudi anekdota nemškega kolega Olafa Möllerja, znanca režiserja in producentke filma Maren Ade: filmu so s skupnimi močmi iskali primeren naslov, pri čemer so bile vnaprej izključene vse aluzije na »tropsko« motiviko, češ da ima Joejev opus na prodajni potencial tako pogubne učinke. *Tropska bolezen* je tako postala *Spalna bolezen*.

BERLINALU JE LETOS MORDA PRIMANJKOVALO ZVEZDNIŠKEGA PRAHU, ZATO PA NI MANJKALO TEHNOLOŠKIH ATRAKCIJ. TRUJE RENOMIRANI REŽISERJI SO NA TREH MEDUSKO NAPIHNJENIH PROJEKCIJAH PREDSTAVILI SVOJE DEVIŠKE POSKUSE V 3-D. Različno uspešno; Wim Wenders je s *Pino*, dokumentarcem o pokojni baletni legendi Pini Bausch bojda (nisem videl) še najbolje izkoristil izrazne možnosti treh dimenzij, predvsem v smislu organizacije prostora in globine odra, v filmu pa nastopi tudi plesalec Aleš Čuček. Werner Herzog je imel s filmom *Jama pozabljenih sanj* (Cave of Forgotten Dreams) precej večje probleme. Pa ne, ker ne bi znal uporabiti tehnologije, temveč ker preprosto ni imel dovolj atraktivnega materiala za celovečerno dolžino, zato njegov dokumentarec o leta 1994 najdenih stenskih poslikavah v jami

Chauvet na jugu Francije, ki s častitljivimi 32.000 leti za več kot dvakrat presegajo starost poslikav v Lascauxu ali Altamiri, izgleda kot na silo sestavljen dokument za hitro kinematografsko eksploatacijo. Dokler je 3-D še vroč. Francoske oblasti so jamo filmski ekipi prvič odprle šele leta 2009 na zelo omejenem prostoru in v strogo odmerjenem času. Posnetki jame v treh dimenzijah so fascinantni, gledalec občuti reliefnost, dinamiko in »gibljivost« stenskih poslikav, žal pa film trpi zaradi pomanjkanja materiala. Malce bizarno je, če v 3-D »spektaklu« več kot dve tretjini njegove dolžine spremljamo pisarniške pogovore z umetnostnimi zgodovinarji in arheologi, neatraktivno *talking-heads* konvencijo torej, za katero zadostuje že TV-format.

Še eno razočaranje v 3-D tehniki so bile *Nočne zgodbe* (Les contes de la nuit, 2011, Michel Ocelot), animirani film v tradiciji senčenja Lotte Reiniger in njenega *Princa Achmeda* (Die Abenteuer des Prinzen Achmed, 1926). *Nočne zgodbe* so sestavljene iz šestih kratkih epizod, vse pa temeljijo na starih mitih in bajkah, ki jih v opusteli mestni kinodvorani vizualizirajo oče in otroka, nekakšni povezovalci Ocelotovega imaginarija, ki nas popelje na vse konce sveta, od Tibeta in podsaharske Afrike do pacifiških otokov in Egipta. Film preprostih življenjskih resnic je bolj kot odraslim namenjen otrokom, predvsem pa v ničemer ne upraviči potrebe po treh

dimenzijah. Velike evropske filmske nacije so kot kaže detektirale porast zanimanja za 3-D in tudi same pričele producirati tovrstno robo, se pa postavlja vprašanje, koliko potenciala ti (predvidoma zelo dragi) polizdelki sploh imajo, sploh v konkurenci z ropotajočo holivudsko mašinerijo. Evropa skuša 3-D kot kaže pripeljati v art film, kar je najmanj razpisno, če že ne povsem zmotno. Ocelotov film denimo v primerjavi s filmom *V višave* učinkuje kot Béla Tarr v primerjavi z Nolanovim *Izvorom*.

MED ART FILMI IN KOMERCIALO SE JE TUDI TOKRAT ŠE NAJBOLJE OBNESLA DOBRA STARA, POLITIČNO NEKOREKTNA ČRNA KOMEDIJA, NPR. IRSKI STRAŽNIK (The Guard) John Michaela McDonagha, zgodba o ciničnem, z dolgočasnim, vsega naveličanem provincialnem policistu (Brendan Gleeson), ki, jasno, dobi novega partnerja iz velikega mesta (no ja, Dublin), ob tem, jasno, nabaše na »velik primer« (trgovino z drogo), nakar mu, jasno, vsakdanji mir kratijo pomembni fantje, ne le dublinski škrici, temveč tudi ameriški FBI v podobi temnopoltega agenta (Don Cheadle). Kar je, jasno, dobra priložnost za demonstracijo irskega nacionalnega karakterja in latentnega rasizma. *Stražnik*, ki transcendirna vse klišeje gangsterske komedije, je bil najbolj uživaški film letošnjega Berlinala; v njem se v štirih prizorih – v vlogi hrvaške (!) žene ubitega policijskega partnerja – pojavi tudi Katarina Čas.



Stražnik



Osredotočajte se na slike

Vilmos Zsigmond v Ljubljani

VILMOS ZSIGMOND SPADA MED NAJBOLJ CENJENE SNEMALCE NA SVETU. MADŽAR, KI JE BUDIMPEŠTO ZAPUSTIL LETA 1956 MED REVOLUCIJO IN SE ODLOČIL SREČO POSKUSITI V HOLIVUDU, JE SKUPAJ S SVOJIM ALTER-EGOM, WILLIAMOM ZSIGMONDOM, KI MU JE POMAGAL NA ZAČETKU KARIERE, POSNEL SKORAJ 100 FILMOV. APRILA LANI SE JE MUDIL V LJUBLJANI, KJER JE SKRBEL ZA FOTOGRAFIJO PRI KOPRODUKCIJSKEM FILMU DEVIŠKI PLES SMRTI (A HALÁLBATÁNCOLTATOTT LEÁNY, REŽIJA ENDRE HULES), NA AGRFT PA JE JE IMEL TUDI PREDAVANJE OZIROMA »MASTER CLASS«, KI GA POVZEMAMO V NADALJEVANJU.

Ste politični ali ekonomski emigrant?

Dela je bilo v Budimpešti dovolj, po študiju na Akademiji za film sem začel delati v filmskem studiu, kjer sem bil asistent in potem filmski operater. Oktobra 1956, ko so v Budimpešto vkorakali Rusi, na Madžarskem ni bilo več varno in sva s kolegom Lászlóm Kovácsem, prav tako filmskim snemalcem, pobegnili najprej v Avstrijo in potem v Ameriko.

Je bilo težko začeti na novo, v neznanem okolju?

Prvih 10 let sva se preživljala s filmanjem in se učila angleščine. Delala sva vse od razvijanja filmov dalje. Najboljša služba, ki sem jo imel v tistem času, je bilo fotografiranje za nekatere uveljavljene fotografske mojstre. Od njih sem se ogromno naučil. Tako sem postopoma začel delati filme, najprej nizkoprorračunske, ki smo jim takrat rekli »no budget«. Potem sva začela delati reklame, kar je bil velik korak, saj sva lahko končno uporabljala vso filmsko znanje z Madžarske pa še dobro sva zaslužila. Potem je prišla ponudba za prvi film. Izpadel je precej dobro in tako so začeli režiserji neodvisnih filmov klicati naju, mlada obetavna snemalca. V tem času sem posnel filme, kot sta *Kockar in prostitutka* (McCabe and Mrs. Miller 1971, Robert Altman), *Odrešitev* (Deliverance, 1972, John Boorman), in še nekaj zgodnjih neodvisnih ameriških filmov, ki so kmalu postali mainstream. Bila sva ob pravem trenutku na pravem mestu. Mlada, pogumna, delala sva drugače od ostalih.

Kar nekaj filmov ste posneli pod psevdonimom William ...

Ja, čeprav sem posnel okoli 94 filmov, jih boste pod mojim pravim imenom našli kakih 50. Posnel sem nekaj groznih filmov z groznimi naslovi, in sicer kot William Zsigmond. Če vidite film s tem imenom v špici, ga raje ne glejte (*smeh*). Najznamenitejši je *The Incredible Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964, Ray Dennis Steckler). Totalno neumen film. Toda tako sva začela ...

Kdo ima glavne zasluge za dober film?

Seveda si tudi filmski snemalci pripisujemo del zaslug za dober film, vendar tu ne smemo pozabiti na dobrega producenta, igralce, zgodbo ... Zraven mora biti dober režiser, ki si mora res želeli delati filme, s slikami in jih narediti vizualne. In to je to. Zmeraj gre za

slike in to je najlepša stvar pri filmu. Ne gre toliko za dialoge, saj dialoge in besede lahko odlično uporabljate pri pisanju romanov, v dobrih gledaliških predstavah. Filmi pa potrebujejo slike. Gre za slike in to rečem vsakemu, ki hoče biti direktor fotografije ali režiser. Osredotočajte se na slike.

Sodelovali ste praktično z vsemi velikimi izposla: Nicholsonom, Altmanom, De Palmo, Ciminom, Gibsonom ... Se je kdo posebej izkazal v vaših očeh?

Jack Nicholson je odličen režiser. Seveda je odličen igralec, pa tudi režiser. Je zelo vizualen tip človeka. Robert Altman je bil odličen s kamero. Hotel je dolge in zahtevne posnetke. Včasih smo snemali zelo dolge kadre, v katerih se je kamera tudi premikala ... Danes slišite samo še: »Rez, rez, rez!« Tudi Brian De Palma je zelo vizualen režiser. In seveda Spielberg pa Boorman. To so bili zelo zanimivi dnevi in časi, ko so neodvisne filmske hiše lahko delale filme z malo denarja, ko igralci niso prejeli ekstremno visokih honorarjev in ko smo lahko delali zares dobre filme, z dobrimi režiserji. Takrat se studii niso vmešavali v naš posel, nikoli niso ukazali režiserju, da mora spremeniti konec filma ali karkoli. Danes stanejo dobri filmi okoli 200 milijonov dolarjev. Osebo si želim, da bi delali več t. i. majhnih filmov – prav zdaj delam takega. Še vedno ima nekaj ničel v proračunu (*smeh*), vendar je majhen film, ki ga snemamo s kamero Red. Do sedaj nisem posebno rad delal z digitalno kamero, ker pa nimamo dovolj denarja, se pač moram potruditi po najboljših močeh. A ne glede na to, da snemaš digitalno, lahko posnameš vizualno dober film, prav tako lep. Seveda potrebujemo dobro zgodbo, igralce ... In seveda dobrega kamermana.

Kako kot direktor fotografije sugerirate svojo vizijo režiserju, kako izkoristite svojo vizualno sposobnost?

Gre za sodelovanje, vsakič se trudim biti partner. Ne moreš kar prevzeti nadzora, režiser mora imeti kontrolo nad vsem. Ne le nad svetlobo in kamero in nad vizualizacijo, pač pa tudi nad zgodbo in igralci. Ne poskušam mu nečesa vsiliti, saj sama vizualizacija ne bo naredila dobrega filma. V dobrem filmu se mora vse ujemati. Vedno pa posvečam vso svojo pozornost osvetlitvi. Luč je najpomembnejša stvar za direktorja fotografije, režiser se ne ukvarja z njo; ne more postavljati luči, ustvariti atmosfere,

kot jo ustvarimo mi ... Sence so zame prav tako pomembne kot luč. Zato pravim, da mora direktor fotografije delati slike z lučmi. Mogoče kdaj rečem režiserju, da bi želel malo širši kader, ker me zanima, kje smo, zame je zelo pomembno, da to vem. Večina bi rada film videla in ne slišala. Zato je pomembno, da ne kažem zgodbe v televizijskem načinu z bližnjimi kadri oziroma s »talking heads«, ker me to ne zanima. Vsakdo lahko dela na tak način, brez izkušenj. Glede na to, da imam jaz 50 let izkušenj, pričakujem od režiserja, da bo to izkoristil.

Kako intenzivno sodelujete s scenografi, kostumografi in z drugimi sektorji?

Ponavadi nisem vpleten v scenografijo, ker ne vem, kaj hoče narediti režiser z igralci, ker ne vem, kakšna akcija bo. Premikanje igralcev je režiserjevo delo. Nikoli nisem rekel, da hočem okno tu ali tam ali kaj podobnega. Vedno pa povem scenografu ali oblikovalcu prostora, da hočem čim več virov svetlobe. Če snemam prizorišče, na katerem ni oken, potem bom prav gotovo rekel: »No, to je svetla sekvenca, toda kako jo bom osvetlil?« Potrebujem izvor svetlobe. Če je noč, potrebujem izvor umetne svetlobe. Ne morem delati pod ogromno lučmi, ki osvetlujejo ves prostor. To potem ni snemanje filma, to je televizijsko snemanje. Pa še televizijsko je bolje kot to. Videl sem odlična televizijska dela, ki so dobra zato, ker so začeli delati televizijske filme z dobro lučjo, atmosfero. Izgledajo kot igrani filmi, narejeni za kino. Krasno je bilo delati *Črna dalija* (The Black Dahlia, 2006, Brian De Palma) s scenografom Dantejem Ferrettijem. Njemu mi ni bilo potrebno povedati ničesar. Ko sem mu začel razlagati o barvah na stenah, mi je samo rekel: »Ne govori, vem, kaj hočeš. Hočeš temne stene, ne maraš belih sten.« Včasih se je zgodilo, da sem se skregal s scenografi, a sem vedno jaz potegnil kratko. Toda na srečo imamo dandanes digitalni intermediat, ki ga obožujem. Čeprav ne maram digitalne fotografije, mi je v veselje delo z digitalno postprodukcijo. Tako res lahko naredim stvari take, kot hočem sam. Potemnim belo, svetlo steno ali izbrišem sence mikrofonov, potemnim cevi na stenah kot pri *Črni daliji*, za kar smo imeli nekaj tednov digitalne postprodukcije. Včasih nimam dovolj časa, da bi stvar dobro posneli in jo pač posnamem na hitro in jo potem popravim z intermediatom. To je najlepša stvar pri digitalni postprodukciji.

Precej govorite o osvetljevanju interierjev. Kaj pa eksterierji? Na primer v vašem filmu *Nebeška vrata* (*Heaven's Gate*, 1980, Michael Cimino), ko ste večinoma snemali zunaj ...

Veste, kdo osvetljuje na tak način? Bog! (smeh). Določiti moraš pravi del dneva. In to naredim jaz. Recimo, da hočeš imeti zoro. Ponavadi ljudje takrat nočejo delati. Vendar jaz lahko rečem, da delamo ob sončnem zahodu, pa bo videti, kot je da sončni vzhod, ob predpostavki, da sonce ne zahaja prehitro, saj bi se potem videlo, da se premika v napačno smer. Film *Nebeška vrata* je bil odličen, vendar smo snemali samo med 5. in 7. uro zjutraj in zvečer. In vsi posnetki z ognjem so bili resnični! Néstor Almendros ni veliko uporabljal luči. V bistvu niti ni znal niti hotel uporabljati luči. Če bi režiser rekel, da posnamemo del scene tamle pri stolu in potem en del pri oknu, bi rekel: »Hm, ali ne bi posneli cele scene tam pri oknu, da mi ne bi bilo treba uporabiti luči?« Noben njegov film nikoli ni bil pretirano dodatno osvetljevan. In to je pri njem najlepše. On je bil res velik v uporabi eksterierjev!

Ali še vedno dodajate filtre med snemanjem na prizorišču ali jih dodajate v postprodukciji?

Mehke filtre sem začel uporabljati, ko so prišli na tržišče, in jih še vedno uporabljam, saj se mi zdijo čarobni. Menim, da je najučinkovitejša uporaba mehkih filtrov na samem prizorišču, ne pa mehčati sliko v postprodukciji. Nasploh mi niso všeč ostre leče. Veste, nekateri snemalci so nori na najnovejše, svetlobno najbolj občutljive leče. Jaz lahko naredim mehkejšo luč, vendar bom še vedno dodal mehke filtre na leče – uporabljam najcenejše leče. To pa zato, ker niso tako zelo ostre in so zato prijaznejše do človeškega obraza. Tudi moški igralci potrebujejo malce mehko. Razen seveda, če potrebuješ ostrino. Če hočeš na primer pokazati, kako star je nekdo. Samo v takšnih primerih bi uporabil ostre leče.

Kako se odločite za sodelovanje z določenim režiserjem, kako izberete film?

Ponavadi ga izberem zaradi tega, kar piše v scenariju. Ne maram nasilja v filmih, ni mi niti do tega, da bi delal 100 milijonov dolarjev vredne filme, kjer samo streljajo ljudi in kjer se skalpirajo in vsevprek brizga kri (smeh). To, kar na primer vidite v Tarantinovih filmih.



Vilmos Zsigmond z Valentinom Perkom, foto: Jaka Adamič

Menim, da je to nepotrebno. Ljudem lahko vzbudiš občutke groze tudi s čim drugim.

Ciminovega Lovca na jelene (*The Deer Hunter*, 1978) ste snemali šest mesecev. To je dolgo obdobje. Od kje črpate vso to energijo in dolgotrajno koncentracijo, da so vsi posnetki popolni?

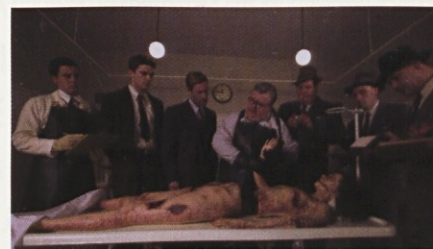
Vsak dan je drugačen, vsak posnetek je drugačen, vsaka postavitev luči. Nikoli ni bil problem v tem, da ne bi bil navdušen nad delom z dobrim režiserjem, saj je bil vsak dan neverjeten že, ker sem bil tam in delal stvari z dobrimi sodelavci. Seveda potrebujete dobro zgodbo in dober lik za dober film, ob nastajanju katerega ste navdušeni od prvega do zadnjega dne. Problem nastane, ko delate s slabim režiserjem, s slabo zgodbo in s slabimi igralci, saj neprestano mislite na to, da delate nekaj samo zaradi denarja. No, vsi ga potrebujemo, je pa vsekakor lepše, če služiš denar in obenem delaš umetnost.

Kako to, da ste tako intenzivno uporabljali zoom v *Kockarju in prostitutki*?

Zoom sem se naučil uporabljati prav z delom pri tem filmu, saj je bil Altman velik ljubitelj zoomov. Zelo inteligentno jih je uporabljal, saj jih je dobro kombiniral z vožnjami. Nisem tako zelo proti zoomom, da jih občasno ne bi uporabil. Pri filmu, ki ga trenutno delam, so me prosili za spisek z zahtevanimi objektivami in sem si rekel: »OK. Gre za nizkoprorračunski film, zato potrebujem 2 zoom objektivna, enega širokega in enega ožjega, ter 2 široka objektivna, ker z zoomom ne moreš posneti širokih kadrov.« To je to, 4 leče in

seveda zraven makro leča za bližnje posnetke. Ne potrebujem vsega, kar zahtevajo nekateri drugi direktorji fotografije: 12-, 14-, 18-, 21-, 24-, 27-, 30-, 32- do 180-mm objektivne. Ni mi potrebno zoomirati z zoom lečami. Pač postavim kamero, kjer mi odgovarja, zato ne uporabljam zooma, redko kdaj ga uporabim. Je pa uporaben v primerih, ko hočem hiter premik. Ne smemo pozabiti, da zoom leče vedno izgledajo enako. Če uporabljate na primer standardne objektivne, delujejo nekateri rumenkasto, drugi spet modro in tako dalje. Zakaj komplicirati in izbirati vse te različne objektivne, če lahko vse posnameš z dvema?

Še ena anekdota glede zoomov. Kubricku je bil zelo všeč *Kockar in prostitutka*, ki ga je gledal v Londonu. V sosednji kinodvorani je bila projekcija njegove *Odiseje 2001*. Altman je tako gledal *Odisejo 2001*, Kubrick pa *Kockarja in prostitutko*. Tako sta se srečala in Kubrick je Altmana takoj vprašal, kako mu je uspelo posneti tako lepe zoom posnetke in če jih je posnel sam. Altman mu je odgovoril, da ima za to svojega kamermana, to je vendar njegovo delo. Kubrick pa mu je odgovoril: »Pa si mu zaupal?« (smeh) Altman mi je seveda zaupal po 14 dneh, ko mi je natanko razložil,



Črna dalija



in z Žigo Koritnikom na otvoritvi njegove razstave v Španskih borcih, foto: Petra Cvelbar

kako se pravilno uporablja zoom objektiv. Vsega tega sem se naučil od njega in v to sem se zaljubil.

Kaj se pogovarjata z režiserjem, ko gresta prvič skupaj skozi scenarij? Kaj morate vedeti, da lahko dobro opravite svoje delo?

Včasih mi je zelo težko, saj ne poznam stila filma, dokler ne začnemo zares snemati. Stil je odvisen od scenografa in tega, kako bo prizorišče videti, kako so narejeni interierji, kaj delajo igralci, ali je komedija ali drama ... V Črni daliji smo od samega začetka vedeli, da hočemo narediti film noir. Pri takih filmih je zelo lahko določiti stil. Pri Lovcu na jelene pa je bilo zelo težko najti stil, saj gre v bistvu za tri različne filme. Začetek je drugačen, srednji del je spet drugačen in zaključek tudi. Zato smo se odločili za tri različne stile. Začetni del je bil bolj romantičen, z veliko barvami. Za srednji del, ki se dogaja v Vietnamu in je bil posnet na Tajskem, smo se odločili, da mora biti posnet v precej zrnatem dokumentarističnem stilu, saj smo vedeli, da bomo morali uporabiti precej dokumentarističnega materiala iz tistih dni. Zadnji del pa smo hoteli posneti na zelo

trezen, spet zelo drugačen način.

Za film *Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1972, Steven Spielberg) pa niti ne vem, če je sploh imel kakšen stil. Mogoče v zadnjih 40 minutah, ko smo uporabili veliko svetlobe, ki je prihajala iz luči vesoljskih ladij in ki je osvetljevala ljudi. Bilo je kot ognjemet, in vse je bilo narejeno z dodatnim osvetljevanjem. Stil je zanimiva zadeva, saj ga je zelo težko narediti. Odvisen je od režiserja in njegovega načina montaže, ali veliko reže ali pušča dolge sekvence. Danes režiserji velikokrat mislijo, da bodo z nemirno kamero dosegli dober stil. Najlažje je imeti tak stil, s kamero, ki se trese, brez osvetlitve, ki naj bi izgledal kot dokumentarec, kot da si tam. Zakaj bi moral biti tam? Pa saj vendar delamo igrani film, prikazujemo zgodbo, ki jo je nekdo napisal, nekdo jo režira, jaz jo snemam, igralci igrajo, in tako je prav. Ne pa dokumentaristični stil – le če je seveda potreben. Nekateri režiserji so to znali uporabljati in so za to prejeli oskarje.

Nekateri trdijo, da so digitalne kamere že občutljivejše od filmskih in se zelo obnesejo pri snemanju ponoči ...

Prehitro je še, da bi to lahko trdili. Na primer, s kamero, s katero zdaj snemam, lahko snemam z 250 ASA. S kamero The Genesis in Sonyjevo kamero sem lahko snemal s 500 ASA. S filmsko kamero pa sem lahko pred tem snemal s 1000 ASA, pa tudi ko sem snemal s 500 ASA s filmsko kamero, sem dobil boljše rezultate kot pri 500 ASA na digitalni kameri. Do sedaj je krožilo v filmski javnosti napačno mnenje, da digitalna kamera v temi vidi bolje od filmske. Z naslednjo digitalno kamero Red, ki bo prišla na trg, pa bo že mogoče snemati s 800 ASA. Torej lahko rečemo, da bodo digitalne kamere kmalu občutljivejše od filmskih. Vendar se to do danes še ni zgodilo.

Prihaja nova generacija režiserjev in snemalcev, za katere je snemanje s filmsko kamero že passé ...

Res bo kmalu passé, s tem se moramo sprijazniti. Nič nimam proti, vendar mora biti res tehnično boljše. Imamo pa še vedno problem, kako učiti filmsko snemanje v šolah, saj se s tem ne boste naučili uporabljati luči. Če delate igrane filme in hočete poudariti atmosfero, se morate naučiti osvetljevati, kako to ustvari razpoloženje. Digitalna kamera ima to prednost, da jo lahko le prižgeš in ti sama ponudi sliko, v katero se boste zaljubili in jo boste uporabili v svojem filmu. Jaz bi si še vedno želel, da bi se morali filmskega snemanja v šolah najprej začeti učiti s filmsko kamero. Naj sami nastavijo zaslonko, osvetlujejo, nastavijo čas in razmišljajo o profilu, o različnih pogledih. Ko enkrat to obvladaš, potem pojdi in snemaj z digitalno kamero.

Vilmos Zsigmond je imel aprila 2010 »master class« na povabilo našega direktorja fotografije in predstojnika katedre za kamero na AGRFT Valentina Perka, ki se mu zahvaljujemo za posnetek, Simonu Tanšku pa za strokovni pregled zapisa. Film *Deviški ples smrti*, delno posnet tudi v Vibi, naj bi prišel na spored naših kinematografov v naslednjih mesecih.



Lovec na jelene



Kockar in prostitutka



Lovec na jelene

Stojan Pelko

Solze in sižeji

Kiarostamijevo potovanje v Italijo

22

Vidno postane razvidno skozi razliko. Razlika je za začetek lahko razlika dveh sinhronih, sočasnih pogledov, a resnična razvidnost se razvije šele v času, *sčasoma*. Da bi torej doumeli, da šele subjektivni pogledi poustvarijo objektivno, ni dovolj, da ostanemo na brezčasni statični točki, ampak se moramo zapeljati po časovni osi naprej, nato pa s pogledi ustvarjeni svet *ponovno pogledati*. Ko tako iz sveta (po)sneto vidnost *ponovno* pogledamo, revidiramo, šele ugotovimo, kako temeljno smo bili soudeleženi že pri prvem (p)ogledu.

PISANJE O OVERJENI KOPJIJ (COPIE CONFORME, 2010, ABBAS KIAROSTAMI) ZAČENJAM Z NEKIM POVSEM IZKUSTVENIM PRIZNANJEM: ČIM SE JE ODVRTELA ZAKLJUČNA SPICA, SEM ŠEL FILM GLEDAT ŠE ENKRAT, KER SEM ZARADI NEODLOČLJIVE DVOUMNOSTI DVEH MOŽNIH INTERPRETACIJ (GRE ZA SREČANJE NEZNANCEV, KI PRERASTE V IGRANJE ZAKONSKEGA PARA, ALI RAVNO ZA IGRO DVEH ZAKONCEV? IZ RESNICE V IGRO ALI IZ IGRE V RESNICO?) HOTEL PRITI NA JASNO, NA KATERI TOČKI ME JE REŽISER UJEL IN KAJ SEM PRI TEM SPREGLEDAL.

Tej lekciji lahko rečemo *vrtozglava*, saj nas je prav Hitchcockova *Vrtozglavica* (Vertigo, 1958) naučila, da se o resničnih razsežnostih drame lahko prepričamo le tako, da ugotovimo

razlike šele skozi ponovitev, a s pomembnim dodatkom: da moramo v ta namen *vzeti podoba v svoje roke*. V razliki ponovitve se torej skriva temeljna kinematografska lekcija o tem, kako *podoba konstituira realno*. Ne zato ker bi ga brez nje sploh ne bilo, temveč zato, kot pravi Jean-Luc Nancy, ker podoba *»realnemu izmakne njegovo realnost, da bi mu jo vrnila potrjeno, izkazano, zapečateno v svoji moči. (...) Podoba torej opredeljuje takšen svet, v katerem mora biti dano povrnjeno: da je lahko tisto, kar je, mora biti prejeto in poustvarjeno. (...) A povrniti realno z namenom, da bi ga realizirali, pomeni ravno gledati ga.«*¹

Kiarostamijeve režije so v tem pomenu dobesedno *realizacije* (kakor Francozi rečejo režiji), saj *realizirajo realno* – odprejo oči za razsežnost realnega, ga naredijo dobesedno za *raz-vidnega*. Podoba v tej viziji sveta ni več niti simbolični formalizem niti imaginarni narcizem, ampak odprtost videnja v realno: *realnost podobe je dostop do realnega samega*.

Zato velja pri *Overjeni kopiji* začeti od konca: od zaključnega prizora umetnostnega

zgodovinarja v hotelski kopalnici. Med kateri dve razsežnosti, kateri dve »steni« je ujet v trenutku, ko za njim v naših glavah še vedno odmeva njen pretresljiv poziv: *Ostani, ostani...?* Najprej smo se gledalci s svojim pogledom znašli na mestu zrcala in mu tako zrlili v obraz, kot je – narcistično – sam gledal sebe. Ko nas še z zadnjim popravkom pramena las pusti same, za trenutek obtičimo v – formalni – skušnjavi, da bi simbolično resnico iskali v ujetosti kadra, v »uokvirjenosti« v rutino vsakdana in nezmožnost njenega preboja. A šele ko odide, ko se zaprt prostor izprazni, se (naše) videnje zares *odpre v realno*: stena nasproti zrcala ni le okvir, je dobesedno »okno v svet«, ki v plosko površino zrcaljenj vnese ne le globino tridimenzionalne zunanosti, ampak še kako tudi *gibanje* (prelet ptic), predvsem pa *čas* (bitje zvonov, mračenje podobe). Seveda se lahko igramo in v bitju zvona iščemo (zvočne) indice, ali je ujel vlak ob devetih, a fascinacija tega prizora je predvsem *v preboju refleksov v smer refleksije*. V vzajemnem zrcaljenju refleksov se kaj hitro izgubimo med odbleski zrcal, kopijami in simulakri; šele ko to igro prebijemo z refleksijo, ko premislimo vzroke in posledice, ko jih *mobiliziramo v realnem času*, imamo

¹ Jean-Luc Nancy, *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!, Društvo za oživiljanje zgodbe 2 koluta, 2009, str. 19 in 20.

vsaj hipotetično možnost, da se izvijemo – in o(b)stanemo. Zato v tem zaključnem prizoru *Overjene kopije* prepoznavam *realizacijo* misli, ki je bila – kot že tolikokrat doslej v specifični filozofsko-filmski anticipaciji – napisana prej, kot je bila posneta. Napisal jo je Jean-Luc Nancy, prav ob Kiarostamiju:

»Film – njegovo platno, njegova občutljiva membrana – je napet, obešen med svetom, v katerem je reprezentacija skrbela za znamenja resnice, za oznanjanje smisla ali za jamstvo neke prihodnje navzočnosti, in svetom, ki se skozi izvotlitev, v kateri se realizira njegova premissljujoča evidenca, odpira v lastno navzočnost.«²

Realizirati premissljujočo evidenco pomeni režirati misel, pomeni dati videti svet skozi njegovo izvotlitev, pomeni odpreti oči za vpetost lastne navzočnosti v verigo odsotnosti. In ko tako pogledaš na svet, je dobesedno vse mogoče.

Mogoče je, da en skrben pogled – matere na sina, ki vedno zamuja za njo po ulici – tako pritegne drug, zvedav pogled pisca, da bo prihodnjič, ko ju bo videl oba skupaj, materinega in sinovega, uprtega v Davidovo kopijo na firenškem trgu, dobil navdih za knjigo o originalu in kopiji.

A če je tam, na trgu, pred petimi leti, pisec ugledal svoj motiv, potem je tu, v kavarnici, zdaj, motiv zagledal svojega pisca, saj nam solza v njenih očeh da misliti, da sta bila takrat tam na trgu morda prav ona in njen sin. Solza postane *indic realnega*, dokaz, da je bilo tedaj nekaj odvzeto iz realnosti, nato pa s posredovanjem knjige povrnjeno nazaj v svet. Ko se dva pogleda srečata v istem času, se spogledata. Ko se srečata pogleda iz dveh različnih časov, ju zapečati solza. *Razvidnost* je morda le drugo ime za zamajanje registra realnosti, za ta temeljni *vpogled* v odsotnost kot modus lastne navzočnosti. Zato se je tako težko ujeti v pravem trenutku, zato je toliko zgrešenih srečanj: »*Nekam odsotna si*...« Kaj navsezadnje do tega *solznega trenutka* počne Juliette Binoche? Pritegniti hoče njegov pogled tako, da mu v sedanji realnosti (Ali naj raje rečemo »realni sedanjosti«?) kaže postvarjene dokaze njegove teze o premoči kopije, na primer »toskansko Mona Lizo«, slabih petdeset let staro kopijo, ki jo turistični vodiči obravnavajo z večjo večstoletno

vnemo, kot če bi bila renesančni izvirnik. Ugajati mu hoče z objektivnimi dokazi pravilnosti njegovega pogleda. A mu ne zanje ne zanjo ni mar, nezainteresiran je. Šele ko mu »vrne pogled«, ko se sama znajde na mestu subjekta, *sižeja*, ko izvotli njegov čas za nazaj, se obema odpre razsežnost realnega, »*tistega realnega, ki ima trdnost in trpežnost smrti ali življenja*«. ³

Zato me mika ob vzporednici z *Vrtoglavico* na tem mestu vpetegniti še drug Hitchcockov film, *Dvoriščno okno* (*Rear Window*, 1954), saj se zdi, da imamo v *Overjeni kopiji* opravka s svojevrstno *temporalizacijo* tistega, kar je v *Dvoriščnem oknu* postavljeno v prostor: če je tam pogled skozi okno vsakega od dvoriščnih stanovanj svojevrstna vzporedna *uprizoritev* (da, režija kot *mise-en-scene*) situacij zakonskega življenja, tedaj so tu prizori para realizirani, kolikor so zaporedno postavljeni v čas nizanja celega filma. Ključni preskok iz prostora v čas, natančneje, izvotlitev tridimenzionalnega prostora s četrto, časovno dimenzijo, se zgodi prav v neki mračni sobi, *cameri obscuri*: tisti z zlatim drevsom, kamor se mladoporočenci hodijo fotografirati za srečo. Ona vstopi vanjo in izgine v temi, on počaka pred sobo. K šaljivosti prizora sprva sicer prispeva dejstvo, da bodo ponj prišli kar trije – ona, ženin in nevesta – a že ko zavrne drugega, ženina, se zavemo, da se je prostor *pred našimi očmi* dobesedno razcepil v *tri čase*: v temni sobi (ki jo vidimo na desnem robu kadra) so se pogovarjali o njuni domnevni preteklosti; s pogledom smo na njem, torej v sedanjosti; a v odsevu stekla čez plakat na levem robu kadra že vidimo, kako se za fotografiranje

pripravlja nov par – torej dobesedno prihodnji »kader«. Če je kje živa Nancyjeva prisposoda o Kiarostamijevem platnu kot »*nekakšni izvotljeni luknji, skozi katero drsijo slike*« oziroma »*podajalniku sličic pri aparatih za projekcijo negibnih podob*«, tedaj je to tu, v tej fotografski mračni kamri, skozi katero se kot po tekočem traku izmenjujejo negibni, petrificirani poročni pari. In življenje gre naprej... V eni in isti podobi, znotraj enega in istega kadra vidimo vse tri čase: preteklost, sedanost in prihodnost. A kar postane res *razvidno*, navzoče, je njuna zgodba.

Zato bosta, ko se naslednjič znajdeta *skupaj* ob vzhodju kipa, na s cvetjem okrašenem manjšem trgu, njuni vlogi že na smrt resni: ker je ona resno vzela njegovo lekcijo, da »*je vse, kar šteje, le pogled*«, zanj noče biti več le (s) pogledljivka, ampak *siže*: ženska, naslonjena moškemu na ramo. A v trenutku, ko je želja prvič tako natančno artikulirana, kaj izrečena, materializirana v masivno prezenco monolita, se prostor-čas razmnoži, re-producira s svojevrstno multi-vizijo: okrog samega kipa vidimo *istočasno* razpostavljene v prostor kar tri sicer *zaporedne* življenjske situacije: na robu fontane sedita mlada zaljubljenca, desno zadaj se fotografirata mladoporočenca, mimo pa se sprehodi še par z otroškimi vozičkom. Ne le da se s pomočjo na rob trga odloženega antikvarnega ogledala in retrovizorja parkiranega motorja pomnožijo zrcalni odsevi na monolitno skulpturo, pogledi se pomnožijo še z izsiljenim, v usta položenim pričevanjem mimoidočega turističnega para. Je mar tedaj sploh še čudno, če na ta multi-kompleksni, hiper-komplicirani svet

3 Nancy, str. 11.

4 Nancy, str. 24.





vizij, kopij, simulakrov in fantazm avtoritarni modri stavec odgovori z očetovskim nasvetom enega samega, *vitalnega* dotika: »*Položite ji roko na rame! C'est vital pour elle.*« Resnična lepota Kiarostamijeve režije tega trenutka je, da ta težko pričakovani *vitalni dotik* realizira dobesedno *nevidno*: četudi je napovedan (vnaprej) in razviden (za nazaj), ga v trenutku, ko se zgodi, *ne vidimo*, saj nam pogled na dotik zakrije drevesno deblo, ki kot da je po naključju prav tedaj zraslo prav tam.

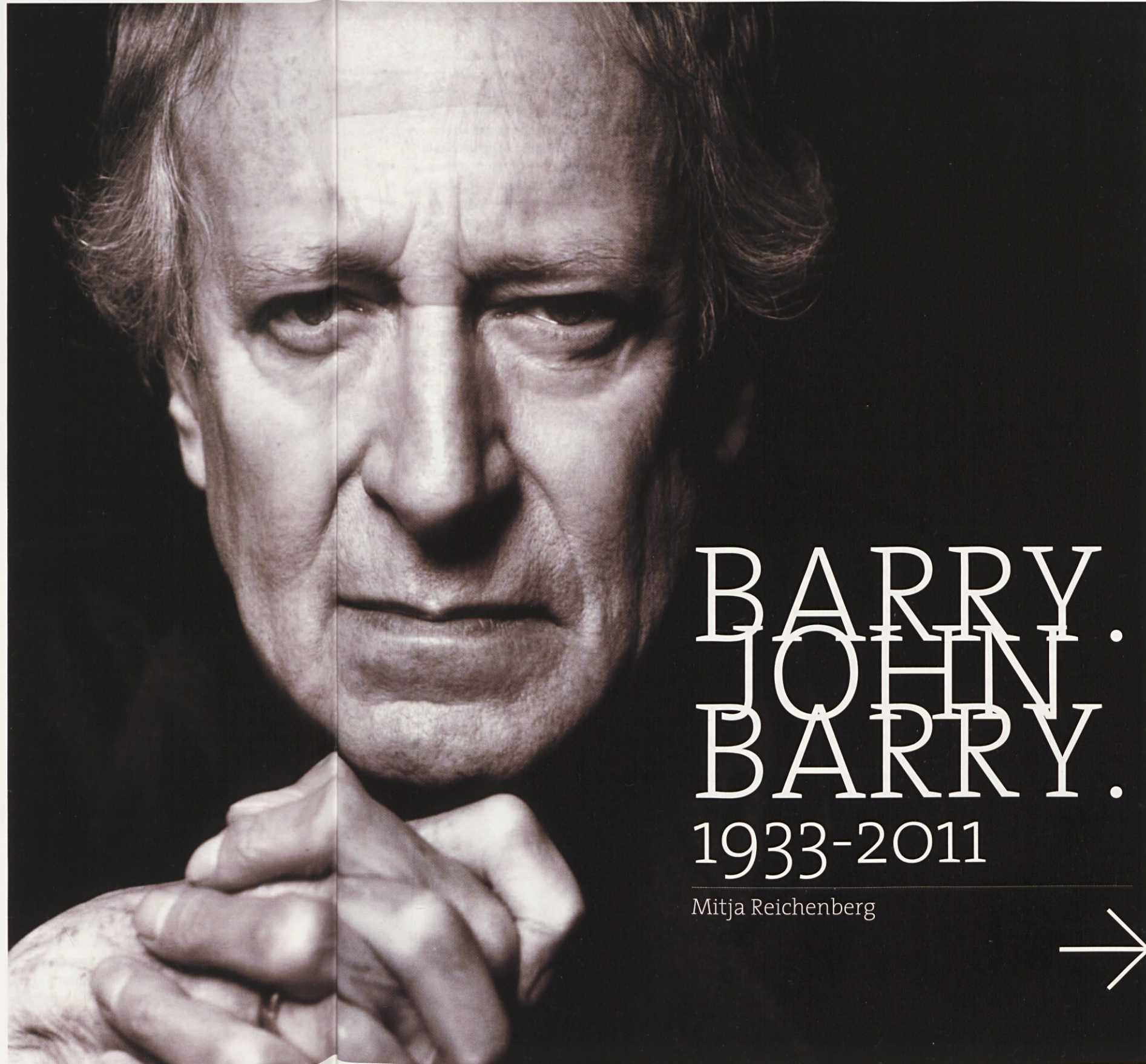
Ta nevidni objem dosega moč realnosti prve solze, je drugo pričevanje realnega, spet se je izvotlitev (vidnega) sveta odprla v navzočnost, le da sta zdaj prvič zares navzoča *oba skupaj*, dobesedna *dvojina*. Tu spet anticipativno, čez-časovno, filozofsko-filmsko spregovori Nancy: »*Te navzočnosti prežema resnost in milina negotovega sveta, na katerem lahko občasno pristane skrben pogled: trenutek, ko skozi metodo in naključje realno postane navzoče.*«⁵

Zato ne preseneča, da ga je v tretjem trenutku realnosti mogoče tudi že artikulirati. Ko vsa mila in resna leži na postelji sobe številka devet, mu ne reče le: »*Ostani, ostani*«, ampak tudi pove, zakaj: »*Tako je bolje za naju, zate in zame. Daj nama to priložnost.*« Razvidna dvojina para ohranja hkratno *ponovitev in razliko*, sebe in njega, njiju oba: »*Pour toi et pour moi, pour nous deux*«. Niti ju romantično ne požge v odsotnost iz sveta niti ne ohranja egoistične prisotnosti ednine, ampak skuša dobesedno *misлити oboje skupaj*: singularno in mnogotero. *Dvojina* je ta vrzel med ednino in množino, je razlika vidnosti, ki svet dela razviden, ljubezen pa navzočo. In ob tem razvidu posameznik praviloma zajecija: mož njene sestre, ona ... Zato je njen finalni »dž-dž-dž-džejms« najlepša ljubezenska izjava, zato ima moč realnega solze in sižeja hkrati, zato je hkrati čas, prostor in gibljivi vezaj med njima, saj je slišati kot odhod vlaka s postaje, ob devetih ...



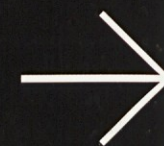
Ko skuša Alain Badiou v kratkem besedilu ob Wendersovem *Napačnem gibu* (Falsche Bewegung, 1975) določiti tri tipe govornenja o filmu, se po nerazločni sodbi (všečnost, izmenjava mnenj) in diakritični sodbi (avtorski stil, formalna analiza) na koncu dokoplje do *aksiomatične sodbe*. Zanj bi naj bilo značilno odkrivanje tega, *kako ideja obišče film*, kako v filmu doseže svoj kader (*prise*) ali kar svojo presenetljivost (*sur-prise*), predvsem pa, kaj nam razkrije takega, česar prej nismo mogli vedeti ali misliti o tej ideji: »*Pokazati, kako nam ta film omogoči potovati s to idejo, tako da odkrivamo nekaj, česar nam ne bi moglo odkriti nič drugega.*« V Kiarostamijevem potovanju po Toskani v družbi z Juliette Binoche, prvem filmskem potovanju izven njegovega Irana, so se skrivale številne nevarnosti prvih dveh pristopov: tako samovšečnosti evrokoprodukcijskega art-pogleda kakor formalizem avtorskega stila. Zanimivo je, da se tako nekatera nestrpna zavračanja filma kakor tudi večina naklonjenih publicističnih kritik vrti v tem neprebojnem zrcaljenju *arta in avtorja*. A če nam kaj v resnici prinaša metodičnost Kiarostamijevega potovanja, tedaj je to prav neko novo *filmsko odpiranje oči za realno*, katerega konstitutivni element je v teh sto letih postal ravno film sam. Skoraj pol stoletja po Rosselinijevem *Potovanju v Italijo* (Viaggio in Italia, 1954) se je moral tu, med sredozemskimi cipresami, znajti perzijski pesnik, da bi nam pokazal, da je realnost še kako možna, če jo mislimo in razumemo hkrati kot *sliko in priliko*, kot podobo in kot priložnost. Če odpremo oči, dobro pogledamo in zajecijamo. Neorealizem ali renesansa?

(Film *Overjena kopija* je na sporedu Kinodvora od 14. do 22. marca 2011.)



BARRY. JOHN. BARRY. 1933-2011

Mitja Reichenberg

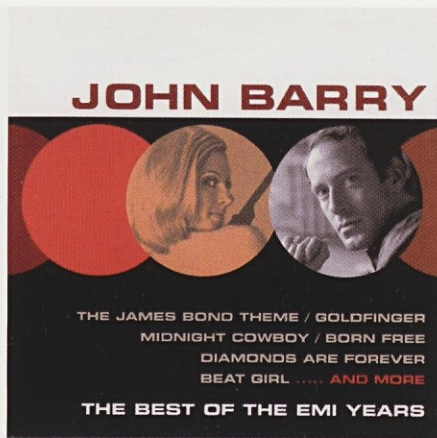




Zanimivo je, da se mnogih ljudi in njihovih del zavedamo šele, ko se poslovijo s tega sveta. Ko prestopijo meje tukajšnjega prostora in časa ter stopijo v druge svetove. Vendar hkrati priznavamo, da je film *par excellence* drugi svet – svet *onkraj*: je vzporedna resničnost, svet sanj, magije, iluzije in čaranja. Morda je celo svet (skupinske) hipnoze; vsekakor pa odsotnosti tistega, čemur tako radi rečemo *realnost*. Filmski skladatelji so prav posebna zvrst *virtualnih* filmskih ustvarjalcev, saj je njihovo delo nevidno, v popolnosti zavezano svetu onkraj podob, ki jih film tako glasno časti.

JOHN BARRY (3. NOVEMBER 1933–30. JANUAR 2011): FILMSKI SKLADATELJ IN ARANŽER, USTVARJALEC MNOGIH PARTITUR, KI SO PROSLAVILE NAJSLAVNEJŠEGA MED AGENTI – SAMEGA JAMESA BONDA. DOBITNIK KAR PETIH OSKARJEV ZA IZVIRNO FILMSKO GLASBO IN GLASBENIK, RAZPET MED ROCKOM IN FILMSKO GLASBO, PIANIST IN DIRIGENT, MOJSTER NAJRAZLIČNEJŠIH GLASBENIH ŽANROV TER MANJŠIH IN VELIKIH PARTITUR. TAKO BI LAHKO NA KRATKO OPISALI 77 LET ŽIVLJENJA IN DELA JOHNA BARRYJA. KOT FILMSKI SKLADATELJ SE JE PODPISAL POD 110 FILMOV, KAR JE ZAGOTOVO VELIK OPUS.

Delal je glasbo tako za filme velikega platna kot za TV-filme. V obeh primerih je bil vedno zavezan osnovni ideji – filmska glasba mora delovati skupaj s filmom in hkrati živeti svoje življenje. Kot glasbenega aranžerja (in kasneje skladatelja) je Barryja zagotovo označilo leto 1962, ko je nastal prvi film iz serije Bondovih dogodivščin. Berryjev glasbeni



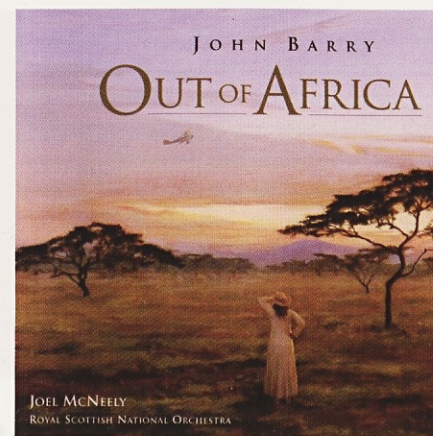
aranžma je rodil zvok filma *Dr. No* (1962, Terrence Young). In kdo je pravzaprav »oč« te večne filmsko-glasbene teme? Melodijo si je zamislil Monty Norman, ostalo pa je naredil John Barry. Naslovna tema filma (in hkrati tema agenta 007) je gibčna in neukrotljiva. Melodija je tipičen primer dobre filmske glasbe, ki je postala nedeljiv par z junakom, in medtem ko so filmski lik Bonda že mnogokrat zamenjali, so producenti Bondovih nadaljevanj osnovno glasbo do sedaj pustili pri miru. Težko bi označili, kaj je na naslovni temi tisto najpomembnejše, kaj jo dela tako brezčasno: ali sinkopiran ritem ali drzna melodika ali pop/rock obarvana zvočna jazz osnova ... ali vse naštetu skupaj. Trdimo lahko le eno: ta tema je najuspešnejša kombinacija vsega, kar sta bila tedaj Barry in Norman. Čigavo je torej kaj? Filmski svet pravi, da je »Bonda« naredil John Barry, Norman je, žal, večinoma pozabljen. Vsi Bondovi filmi do danes uporabljajo prvotno glasbo (Norman-Barry) kot sinonim tega nepremagljivega šarmerja, sicer pa je Barry glasbo za mnoge 007 filme tako ali tako napisal tudi sam. In teh je kar dodatnih 11.

Ne moremo pa niti mimo nekaterih drugih filmskih naslovov, ki jih je zaznamovala glasba Johna Barryja, ob Bondu, seveda. Recimo film *Rojen na svobodi* (Born Free, 1966, James Hill), za katerega je Berry dobil oskarja tako za originalno partituro, kakor tudi za naslovni song. Pesem ima nekaj popevkarskega šarma, a je tudi kompozicijsko natančna in odlično izpeljana. Padajoči interval čiste kvarte predstavlja preprosto idejo in hkrati

domišljen obrat tiste neskončne dominantno-tonične naveze, ki je tukaj obrnjena. Svoboda ni le v besedilu pesmi, temveč (in morda tem bolj) v njeni izpeljavi in nadaljevanju. Barry uporabi tako rekoč »klasično kompozicijo« v načelu kompaktne melodičnosti, vse ostalo pa prilagodi filmskim in glasbenim popularnim načelom. Naslednja velika partitura, ki je ne smemo prezreti, je *Moja Afrika* (Out of Africa, 1985, Sydney Pollack). Celotna filmska partitura obsega kar 12 delov, od katerih bi težko ločili tiste, ki so kakorkoli manj pomembni za ta film. Osnovna glasbena tema, mnogokrat kasneje citirana in narejena tudi v obliki suite za koncertno izvedbo, je takoj obšla svet. Romanca, ki je hkrati trpka in melanholična, po drugi strani pa v sebi združuje glasbeno-filmske komponente velikih partitur zgodnjega

filma, se pojavi kot prva glavna tema, nato pa variira v različnih glasbenih podtonih preko celotnega afriškega opusa. Barry si je zadal nalogo, da film »prepiše« v partituro, še posebej zapleten (in hkrati enostaven) ljubezenski odnos med glavno junakinjo, pisateljico Karen Blixen, in lovcem Denysom pa je kontrapunktično in harmonično zastavljen. Kot bi bila dejansko Karen in Denys tisti melodiji, ki pišeta svojo glasbeno zgodbo, Barry pa jo le orkestrira in naredi nam slišno. In ponovno je prvi interval glavne teme kvarta – tokrat obrnjena navzgor. Kdo je sedaj rojen v svobodi?

Tudi film *Pleše z volkovi* (Dances with Wolves, 1990, Kevin Costner) je eden tistih glasbenih dosežkov, ki jih zgodovina filmske glasbe postavlja v ospredje. Kar 23



glasbenih delov, ki pomenijo razvejano glasbeno kompozicijo, nekakšen mozaik glasbenih dogodkov in podob, se več kot premišljeno združuje v filmsko partituro Barryjevega formata: nekaj med čisto klasiko tako po obliki kakor po vsebini in svobodnejšimi oblikami, bolj poznanimi iz njegovih spogledovanj z jazzom. Prav jazz pa je predstavljal za Barryja odlično miselno intelektualno polje, v katerem je lahko poiskal izrazne možnosti, ki so mu bile morda v klasičnih glasbenih formah manj omogočene. Pri tem mislimo predvsem na motivične izpeljave in drznejše harmonske zveze, ki pa dajejo njegovi glasbi tisto pravo svežino in filmski zalet. Čeprav je bil Barry pravzaprav velik aranžer in melodik, pa je za njegove partiture značilna tudi trdnost glasbene oblike (dvodelnost, tridelnost, refrenska obdelava) in naslanjanje vodilnega motiva na filmski jezik, filmske sekvence, tok pripovedi in montažo. To pa naredi filmsko umetnino stabilno in enovito.

Kaj nam je Barry pravzaprav zapustil? Ob svojih partiturah zagotovo tudi moč filmske glasbene misli, ki prestopa individualne okvirje in postane del zvoka in življenja vseh. Ko se v mislih in spominih srečujemo z Barryjevo glasbeno zapuščino, se hkrati dotikamo zgodovine filmske glasbe, v katero se je prav on zapisal kot povezovalac medžanrskih in medgeneracijskih pogledov. Tako je bil zavezan temeljnim glasbenim načelom stroke in hkrati simpatično neulovljiv v svoji inovativnosti. Spomin na Barryja pa ni le spomin na njegovo glasbo, temveč na ideje, ki jih je skozi vpeljeval. Predvsem prepoznavna je ta, da se mora



filmsko glasbo razumeti in videti kot večplasten fenomen, ki film interpretira, dograjuje in, nenazadnje, zapisuje v svet notranje imaginacije. Njegova zapuščina pa je tudi popolnoma glasbena: mnoge partiture so studijsko posnete in izdane v obliki različnih kompilacij, kot samostojne enote [soundtrack], nekatere pa celo v kompletu kot *film music score*, torej celotna originalna glasba nekega filma. In vsi ljubitelji tovrstne glasbene umetnosti bodo z veseljem razumeli, da Barry ni bil le »Bondov« prepoznavni znak, temveč tudi komponist velikih glasbenih zgodb, ki jih je v današnjem času vse premalo. S svojimi izrednimi glasbenimi pristopi do kompleksnih filmskih in filmsko-glasbenih problemov je tudi razrahljal vezi in soodvisnosti, ki so večinoma naravnane v smeri podoba-zvok. Vendar Barryjeva filmska glasba nikakor ni polje metafizike, temveč je polje umetnosti, ki se prekriva. Vizualnost je le posledica tega, da je filmski medij pač medij podobe, glasba pa medij brez nje. In tako je filmska glasba Johna Barryja tembolj filmska, bolj ko se oddaljuje od filmskega platna. Ustvarja namreč prepotrebne možnosti za tisto, kar lahko imenujemo *nujnost zadostnega razloga*. In če bomo njegovo filmsko glasbo popolnoma osvobodili te nujnosti (in tega načela), bo lahko živela svoj prostor in čas tudi v bodoče.

Zato je bil John Barry tudi skladatelj *Tistega*, kar imenujemo filmska glasba izven okvirjev podobe. *To Tisto* pa je glasba, ki podoba šele izdela, poimenuje, realizira, ustvari: v intimnem trenutku izzvena vsakega filma in hkrati ostajanja v spominu, ko zapuščamo kinodvorano.



Trilogija Zeitgeist: postmoderna izmuzljivost resnice in dokumentarni žanr na preizkušnji.

Špela Barlič

15. januarja letos je več kot 300 neodvisnih neprofitnih društev v 58 državah in 285 mestih po vsem svetu v 31 jeziki organiziralo premierno projekcijo tretjega dela filmske sage *Zeitgeist*, s čimer naj bi padel svetovni rekord v neodvisni distribuciji filma. Dokumentarcem gre v zadnjem času prekleto dobro. Vsaj kar zadeva gledanost.

ZGODBA KONTROVERZNE FILMSKE SAGE SEGA V POMLAD 2007, KO SE JE NA GOOGLE VIDEU POJAVIL GVERILSKI DOKUMENTAREC *ZEITGEIST, THE MOVIE*, POD KATEREGA SE JE KOT REŽISER, PRODUCENT, SKLADATELJ IN MONTAŽER PODPISAL TAKRAT POVSEM NEZNANI PETER JOSEPH. FILM SE JE PO MEDMREŽJU RAZŠIRIL KOT POŽAR PO SUHEM KRASU. V ENEM LETU JE NABRAL 100 MILIJONOV OGLED OV IN POSTAL NAJBOLJ GLEDAN INTERNETNI FILM DOSLEJ, O NJEGOVIH IDEJAH PA SE JE NA VELIKO DEBATIRALO NA VSEH MOGOČIH FORUMIH. Na razpihano žerjavico sta padla še nadaljevanje *Zeitgeist Addendum* (2008) in v uvodu omenjeni tretji film *Zeitgeist – Moving Forward* (2010), huronski odziv javnosti pa je sprožil nastanek gibanja *Zeitgeist*, ki naj bi skrbelo za implementacijo v filmih nanizanih idej v realnosti. Precej fascinantna pot za majhen, neodvisen film. Njegov domet se zdi neverjeten, a če ga postavimo v kontekst postmoderne relativizacije resnice in tehnične podpore novodobnih medijev, se razjasnijo mnoge skrivnosti njegovega uspeha. Toda pojdemo po vrsti.

Kdo je Peter Joseph?

Peter Joseph je one-man band za fenomenom *Zeitgeist*. Kar nekaj časa po uspehu prvega filma je vztrajal napol v ilegali, ker se je bojda bal, da bi z osebno izpostavljenostjo ogrozil varnost svoje družine. Pod film se je podpisal le s svojim prvim in drugim imenom, medtem ko je priimek zamočal. Toda pred mrežo je težko kaj skriti in v javnost so hitro pricurjale informacije, ki so namigovala na sumljive podobnosti med avdiovizualnim delom filmarja Petra Josepha in glasbenim udejstvovanjem tolkalca Petra J. Merole.

Kamuflaža ni imela več smisla in Peter Joseph je končno dobil obraz in priimek. Enaintridesetletni Merola je bil rojen v Severni Karolini v družini srednjega razreda. Oče je bil poštni uslužbenec, mama pa socialna delavka, ki je v hišo prinašala grenke zgodbe iz sveta, v katerem gre preveč stvari narobe, da bi lahko človek celo življenje gledal stran. Pri osmih se je zaljubil v glasbo, predvsem v ritem in tolkala. Sprejet je bil na umetniško

srednjo šolo, kasneje pa se je preselil v New York, kjer je na glasbenem konservatoriju Mannes študiral ksilofonu sorodno tolkalo marimba.

Čeprav si je želel postati klasični solist na marimbi, se je po drugem letniku izpisal s fakultete – zdelo se mu je, da je dolg, ki ga prideluje s svojim študijem, absolutno prevelik za to, da na koncu dobiš papir, nato pa si prisiljen v pogodbeno suženjstvo, ker moraš odplačati 100.000 dolarjev dolga.

Ker se z igranjem na tako eksotičen inštrument, kot je marimba, ni mogel preživljati, se je začel ukvarjati z videom. V New Yorku je dobil službo, kjer je snemal in montiral različne neodvisne spote. Za preživetje se je ukvarjal še malo z oglaševanjem in malo s trgovanjem na borzi. V svoj moralni zagovor navaja, da je bila to edina služba, ki mu je prišla na misel, ko se je vprašal, kaj bi lahko delal, da ne bi imel ne šefa ne strank in bi si na ta način zagotovil popolno svobodo, saj avtoritet ni dobro prenašal. Potem se je nenadoma zavedel, da s svojim počtetjem družbi ničesar ne prispeva in želel se je nekoliko oddolžiti.

Politično-aktivistični variete

Združil je svojo ljubezen do glasbe in na novo pridobljene filmske veščine ter zasnoval predstavo *Zeitgeist*, nekakšen multimedijski performans na osnovi varietejskega koncepta. Postavil je dve platni, na kateri je projiciral film, med njiju pa je zložil celo serijo tolkal, na katera je potem v živo igral. Premieri je sledilo šest ponovitev, nato pa je Peter Joseph brez posebnih pričakovanj vrgel film na mrežo, da bi si ga lahko ogledal kdorkoli, ki bi ga tematika utegnila zanimati.

Ostalo je zgodovina. Vest o filmu se je hitro razširila in sprožila verižno reakcijo, ki je vzpodbudila razprave na forumih; avtor je zanj postavil še spletno stran in posnel DVD. Sledilo je povabilo na losangeleški filmski festival *Artivist* in popolnoma razprodana projekcija. Snežna kepa se je valila z nezmanjšano hitrostjo in Petrove ideje so začele vedno bolj suvereno prestopati meje filma.

Zeitgeist v gibanju

Ko je prvi film prišel v roke socialnemu vizionarju Jacquemu Frescu in njegovi sodelavki Roxanne Meadows, sta mu



nemudoma poslala svojo knjigo z naslovom *The Redesign of a Culture*, v kateri ponujata alternativno podobo sveta, ki bi odpravila večino problemov, o katerih Peter Joseph govori v svojem filmu. Rešitve so se mu zdele tako dobre, da je v nadaljevanju svoje internetne uspešnice *Zeitgeist Addendum* njunim vizionarskim idejam posvetil skoraj polovico filma. Gledalci, ki so ga, živčno razrahljani od katarzične avdio-vizualne izkušnje, ki je do kosti pretresla njihova prepričanja in pogled na stanje stvari, spraševali, kaj jim je storiti s tako zelo zavoženim svetom in kako obrniti stvari na bolje, so zdaj dobili odgovore na svoja vprašanja.

Peter Joseph je torej v odgovor ponudil rešitev Jacquesa Fresca, samopriučenega arhitekta, industrijskega oblikovalca, socialnega inženirja in inovatorja, ki je v začetku 70. let postavil na noge *Projekt Venus* (The Venus Project). Fresco v svojih predavanjih že desetletja razširja idejo o pravičnejši družbi, nekakšni tehnokraciji, ki bi temeljila na smotrnem upravljanju z naravnimi viri, razvoju in implementaciji sodobnih tehnologij in ukinitvi monetarne ekonomije. Kot alternativo ponuja utopično vizijo družbe izobilja, v kateri bi namesto ljudi delali stroji, namesto z denarjem bi trgovali z idejami, svet pa bi deloval kot harmoničen organizem, ki se sam vzdržuje v ravnovesju.

Gibanje Zeitgeist samo sebe definira kot

»aktivistično roko Projekta Venus« in je svoje izpostave uspešno posejalo po vsem svetu. Od januarja 2010 deluje tudi slovenska podružnica, ki sliši na ime Društvo Duh časa, društvo za trajnostni razvoj. Kakšnega divjega aktivizma z njihove strani še ni bilo, so pa organizirali nekaj predavanj in poskrbeli za javne projekcije trojčka *Zeitgeist*, junija lani pa so v okviru svetovne turnee k nam pripeljali tudi gospoda Fresca in gospo Meadows.

Denar sveta vladar

In kaj je pravzaprav tisto, kar je tako zelo razkoščičilo internetno občestvo po vsem svetu, da so se bili ljudje vseh barv in prepričanj pripravljeni priključiti nekemu medlemu društvu brez jasnega cilja in politike? Trilogija *Zeitgeist* je sila privlačna zadeva, ki vse stvari postavi na svoje mesto in občinstvo nagovarja tako samozavestno in goreče, da se zdi, da zna odgovoriti na vsa vprašanja in rešiti vse težave človeštva. Tipična postmoderna krpanka teorije zarote, ki domnevno razkriva ozadje sistema, v katerem živimo, in nagovarja k vzpostavitvi nove, svobodnejše in pravičnejše, na zdravih temeljih koncipirane paradigme. Trije nelinearni kolaži arhivskih posnetkov, animacij, citatov, intervjujev, dramatizacij in odlomkov iz filmov, podprti s sugestivno glasbeno podlago z močnim emocionalnim nabojem.

Prvi film v širokem loku obdela tri teorije zarote, tri zgodbe o zlorabi moči in manipulacijah, s pomočjo katerih majhne skupine ljudi obvladujejo maso. Peter Joseph za začetek krščanstvo obdolži plagiatorstva in Rimljane obtoži, da so si izmislili Jezusa izključno zato, da bi lažje zavladali Evropi, nato ameriški vladi pripiše odgovornost za napad na dvojčka Svetovnega trgovskega centra, za konec pa dokazuje, da svet v resnici vodi bankirska elita, ki mednarodni monetarni sistem zlorablja za ohranjanje lastne hegemonije. Vse tri dele povezuje ideja manipulacije in nadzora, sklenejo pa se s privzdignjenim motivacijskim nagovorom, ki



Peter Joseph

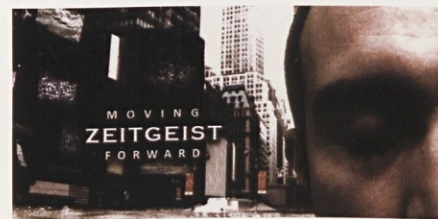
poudarja moč posameznika, ki ne potrebuje umetnih socialnih struktur, da bi v življenju prosperiral, saj ga te kvečjemu ovirajo in krnijo njegov razvoj.

Druga dva dela nadaljujeta v podobnem slogu. *Zeitgeist Addendum* najde jedro vsega zla in družbene korupcije v sistemu monetarne ekonomije, nato pa kot alternativno ureditev sveta ponudi ideje Projekta Venus. Tretji film, *Zeitgeist – Moving Forward*, pa s pomočjo različnih strokovnjakov najprej načne stoletja staro debato o tem, kaj je človeku prirojeno in kaj priučeno, nato pa se spet vrne k problematizaciji monetarne ekonomije in zagovoru Frescove »na virih temelječe ekonomije«. Vsi trije filmi torej opozarjajo, da smo vsi sužnji sistema in pozivajo k aktivnemu zavzemanju za spremembe. Osnovna predpostavka je, da bomo, ko se bomo znebili denarja, končno svobodni, srečni in dobri drug do drugega.

Vstanite v suženjstvo zakleti ...

Celoten trojček po slogu pripovedovanja spominja na pridigarstvo zanosen nagovor motivacijskega govornika, ki na svojo power point predstavitev zavzeto meče barvito slikovno gradivo v podporo in ilustracijo svoje teze. Vse skupaj je zapakirano čutom prijazno, dovolj preprosto in generalizirano, da je razumljivo čim širšemu krogu ljudi, mimo zavesti pa sfrli tako hitro, da gledalec v predstavljenih tezah sploh ne utegne podvomiti. Dodajte še merico rahlo patetičnega t. i. new age navdiha in čustvene vznepenosti pa zadeva začne od daleč spominjati na propagandni material kakšnega religioznega kulta.

Filmi *Zeitgeist* sage odpirajo relevantna vprašanja in nizajo zanimive teme, a njihovo kredibilnost spodnaša prizadevanje, da bi šli kar najlažje v oko in uho ter da bi pri gledalcih dosegli čim večji učinek. V tem smislu Peter Joseph zelo očitno negira samega sebe. Temeljna teza njegovih filmov je, da smo vsi ujetniki monetarne ekonomije in da se



Zeitgeist - Moving Forward

peščica oligarhov poigrava z našimi življenji in manipulira z našo perspektivo realnosti. Po njegovem mnenju smo vsi novodobni sužnji, ki jim »možje za zaveso« preko institucij (vere, šole, medijev, bontona ...) perejo možgane. Pri tem pa kratkomalo (in zelo prikladno) spregleda dejstvo, da tudi sam še kako plodovito izrablja manipulativno moč svojega medija. Njegov način pripovedovanja je vse prej kot objektivni in faktografski. Posluhuje se vseh mogočih formalnih prijemov, ki gledalca vodijo natanko k tistemu cilju, ki ga je kot vrhovno resnico vzpostavil režiser.

Neznosna lahkost resnice

Pri žanru dokumentarnega filma je tovrstna manipulacija še posebej problematična, saj širša javnost vsebino, omotano v formo dokumentarca, hitro kupi kot objektivno resnico. Fotografije in dokumentarni posnetki naj bi bili kredibilni in relevantni, toda kamera in fotoaparati sta medija, ki kot vsak drugi subjektivizirata predmet svoje obravnave. Realnost je vedno subjektivna, četudi gre za

dokumentarno gradivo, še posebej pa potem, ko je to poljubno zmontirano in začne preko te organizacije pripovedovati zgodbo. Stalna napetost med subjektivnim in objektivnim je temeljna lastnost dokumentarnega žanra.

S tega stališča najbrž ni težko razumeti, zakaj dokumentarcu v zadnjih letih priljubljenost tako strmo narašča – gre za žanr, ki zna skozi domnevno ekskluziven dostop do resnice učinkovito plasirati marsikatero idejo, ki bi jo bilo v znanstveni debati precej težje zagovarjati, predvsem pa ne bi dosegla tolikšnega števila ljudi. To še posebno velja v dobi interneta, ko fleksibilna, poceni in uporabniku prijazna digitalna tehnologija omogoča vsakomur, da posname in zmontira film, ga vrže na medmrežje ter širi svoje ideje. Rezultat te demokratizacije je kaotična in eklektična vizualna krajina, po kateri so se na gosto razpasli družbenokritični in aktivistični dokumentarci neznanega izvora in vprašljive teže.

Zeitgeist v duhu časa

Ta krajina je tipičen postmoderni pastiš, v katerem se visoko družji z nizkim, profesionalno z amaterskim in znanstveno s poljudnim in kjer nihče več nima absolutne avtoritete nad resnico. V istem času in prostoru obstaja množstvo resnic, ki se borijo za obstanek in prevlado. Trilogija *Zeitgeist* je tako res v duhu časa. A medmrežje na resnico, ki jo serija propagira, ni odreagiralo le afirmativno, ampak tudi kritično. Ob vsem forumskem navdušenju je hitro vzniknilo tudi lepo število blogov, ki z enakim žarom demantirajo trditve privržencev gibanja. Na katero stran se boste postavili vi, je povsem vaša stvar. Nikogar več ni, ki bi vam olajšal izbiro, in vedno se bo našel kdo, ki vam bo znal dokazati, da verjamete v napačno resnico ...

KINOFABULA -

Filmi po literarnih predlogah gostov Fabule v Kinodvoru

5. APRIL OB 19. URI, KINODVOR

Zvenenje v glavi (Andrej Košak, Slovenija, 2002, 90 min).

Literarna predloga: **Drago Jančar**

• Filmu bo sledil pogovor z avtorjem romana Dragom Jančarjem, ki ga bo vodil Gorazd Trušnovc.

12. APRIL OB 19. URI, KINODVOR

Il capitano (Jan Troell, Švedska, 1991, 110 min).

Literarna predloga: **Per Olov Enquist**

20. APRIL OB 17. URI, KINODVOR

Kar naenkrat (Tan de repente, Diego Lerman, Argentina/ Nizozemska, 2002, 90 min).

Literarna predloga: **César Aira**

• Filmu bo sledil pogovor z avtorjem literarne predloge, romana *La prueba*, Cesarjem Airo, ki ga bo vodil Denis Valič.

NE
ZAMUDITE
LITERARNIH
ZVEZD

• CÉSAR
AIRA

• NICCOLÒ
AMMANITI

• PER OLOV
ENQUIST

• DRAGO
JANČAR

• MARGRIET
DE MOOR

• CHRISTOPH
RANSMAYR

LITERATURE SVETA

FABULA

4.4. - 22.4.2011

www.festival-fabula.org

Novi akademijski film

Urban Zorko

V ZAČETKU LETA SO TEMO KINODVORA RAZSVETLILE NOVE STVARITVE ŠTUDENTOV AGRFT: ŠTIRJE IGRANI FILMI VIŠJIH LETNIKOV IN TRI TV-DRAME – PREDEN POVEMO NEKAJ O NJIH (IN NAPOVEMO REPRIZO), POGLEJMO, KAJ OZNAKA ŠTUDENTSKI FILM POMENI TER KJE ISKATI PRESEŽKE IN TEŽAVE ZADNIH LET AKADEMIJSKE PRODUKCIJE.

1. ... »NEKOČ«

Študentski izdelki so se nam v minulih letih medijsko najbolj vtisnili v spomin v podobi kratkega filma Žige Virca, *Trst je naš* (2009), ki si je, najprej zaradi histeričnih popadkov italijanskega zunanjega ministra in kasneje nominacije za študentskega oskarja (pa tudi zavoljo izjemne promocijske zagretosti režiserja), izbral mesto najbolj znanega/razvpitega akademijskega filma ... Za študentskega oskarja je bil že dve leti prej nominiran *Vučko* (2007) Matevža Luzarja, simpatična zgodba o starosti, psih in mormonih. Akademija pošilja filme na miriadi festivalov, kjer prejemale tudi nagrade, morda ne vse enake teže, a v preseku le kažejo na kakovostno raven izdelkov – AGRFT pa je bila leta 2007 na festivalu Etiuda & Anima v Krakovu proglašena za najboljšo evropsko filmsko šolo. Med novejšimi igranimi filmi se spodobi izpostaviti vsaj še naslednje filme: zgodbo o malce počasnem late-bloomerju *Moški* (2009, Mina Bergant), ki je na lanskem FSF v Portorožu dobil Kodakovo nagrado za najboljši študentski film, tragikomično zgodbo o ljubezni, nunah in internetu *Agape* (2007, Slobodan Maksimović), živahno črno komedijo z izpiljenim scenarijem in odličnim Jernejem Šugmanom v vlogi psiho očka *Lasje* (2008, Barbara Zemljič), domačijsko zgodbo o izgubljenem sinu *Srce je žalostno* (2007, Milena Olip) ter Poldeta Bibiča kot dedka v boju z generacijskim prepadom v *Darilu* (2009, Boris Bezič) ... Akademijski dokumentarci, izdelki 2. letnika, ne zaostajajo. Po filmih prve polovice desetletja, *Okno sokolovo* (2003, Alenka Kraigher) in *Primer: Vain* (2005, Urša Menart), gre opozoriti na absolutni preboj zdaj že ne več najmlajše

generacije v humorno-tragičnem in tudi kritičnem portretu odbitega rojaka na drugi strani Karavank v filmu *Kralj Matjaž* (2009, Milan Urbajs), sekcija TV dram pa je nase v zadnjem času glasneje opozorila z nagrajeno *Našo demokracijo* (2010) Žige Virca in *Nevidnim prahom* (2010) Roka Bička.

Kje smo jih že videli?

Kratke igrane filme AGRFT pogosto družijo »problematično« dejstvo, da so si nekako podobni. Dialoški, posneti »pravilno«, konzervativno. Doc. Marko Naberšnik (predstojnik oddelka) pravi, da nastala situacija izhaja iz specifične narave produkcije. Utečena paradigma je študenta režije tradicionalno postavljala v ekipe, kjer se je med ključnimi kadri znašel kot edini »neprofesionalec«, medtem ko so drugi sektorji ostajali v rokah prekaljenih mačkov, povečini zunanjih sodelavcev. Ti so izdelke držali na ustaljeni profesionalni ravni, obenem pa so, zaradi vpetosti v rutino dela in v okviru lastne konvencije, onemogočali bolj igriv pristop k delu, morebitne kreativne napake in ustvarjalna iskanja. Slaba družba za entuziazem (in naivnost) neizkušenega in posledično manj samozavestnega avtorja. Seveda pa ima sodelovanje z utečeno ekipo profesionalcev tudi svoje prednosti, denimo praktično delo s kolesjem »mainstream« produkcije, ki vedno prinaša tudi nekaj obveznega boja mladega režiserja za uveljavitev svoje besede in vizije. To naj bi se sicer spremenilo z generacijo študentov, ki so študij vpisali lani in bodo v tekočem študijskem letu posneli svoj prvi izdelek (dokumentarec). Zaradi ustanovitve novih oddelkov je ta generacija prva, kjer študenti

režije sodelujejo s kolegi študenti kamere in montaže. Prvič si bomo komplet debijev te generacije ogledali čez slabo leto dni.

Vsebinsko gledano imajo filmi nekaj pogostih tematskih obsesij: zadrege odraščanja, odkrivanje erotike, tematizacije družine, izstopajočih posameznikov ... V akademskih igranih filmih pa pogosto neuspešno iščemo, prikrite ali ne, refleksije časa. Najpogosteje so (ali poskušajo biti) humorni, gledljivi, precej vpeti v fingiranje »realnosti«. Akademijski film seveda kaže tudi presežke, prebliske imaginativne režije, simpatične zgodbe, zgoščene scenarije, dobro igro nekaterih mlajših igralcev, a je mestoma pogošči strast raziskovanja možnosti samega medija.

Kje smo mi in kje je Amerika?

V primerjavi s študentskimi filmi, ki jih dandanes snemajo čez lužo, denimo na proslavljenem filmskem oddelku Newyorške Univerze (NYU – Tisch School of the Arts), ki je dal svetu zajetno listo slavnih režiserjev (Ang Lee, Martin Scorsese, Jim Jarmusch – ok, zadnjemu so zavrnilo diplomu), se razlika pokaže v videzu filmov, pa tudi njihovi strukturi. Zaključni do- in podiplomski filmi študentov NYU, ki jih lahko najdete na uradni spletni strani oddelka, so izrazito bolj raznoliki, manj dialoški, eksperimentalni, pogosto skromnejši v smislu produkcije, kar je povezano z dejstvom, da stroški v veliki meri bremenijo študente same oz. njihovo iznajdljivost v iskanju finančnih virov. Marko Naberšnik poudarja, da je na festivalih študentskega filma, zanimivo, redkokdaj videti ameriške prispevke, saj imajo na domačem terenu do njih drugačen odnos. Z nekaj izjemami jih dojemajo kot vaje v slogu, ki profesionalnih sfer niti ne zanimajo, medtem ko v Evropi študentski film velja že za prvi »plod« bodočega Avtorja in jim je tudi posvečene več pozornosti. Mimogrede, možnost ogleda filmov na spletu v bližnji prihodnosti načrtujejo tudi na AGRFT – doslej so na portalu eKumba koristno in pohvalno digitalizirali akademijsko podatkovno zbirko; filme pa si lahko vsakdo sposodi v akademijski mediateki.

II. ... IN ZDAJ

Kar nas pripelje do najnovejših sadov akademijske produkcije. Prvi januarski večer v Kinodvoru smo se zbrali ob TV-dramah *Beli zajec* (Boris Bezič), *Župnikov konjiček* (Milan

Urbajs) in *Obletnica* (Jaka Šuligoj).

Dramaturško dela precej nihajo. Težava ambiciozno dolgega *Belega zajca*, sicer svobodne priredbe Bartolove zgodbe, je nekoliko nedomišljen scenarij. Pisatelj sin Jernej (Jernej Gašperin) prosi odtujenega očeta za nasvet, kako najti navdih, uspeti kot pisatelj ... Kreativni papan mu, po premisleku, organizira iniciacijsko tragedijo v obliki prostitutke (Medea Novak). V filmu je preveč očitnih diskrepanc: če morda 40-in-nekaj letni Hank Moody v novih epizodah *Kaliforniranja* še za silo prepričljivo tolče po elektrificiranem bratrancu Olympiine *Monice*, to težko verjamemo Jerneju, wannabe-bohemu. Da je poba pozer, skregan z realno situacijo, mu zateži tudi oče (tokrat nekoliko zlovešči Boris Ostan), a žal to ne odredi nedoslednih, mestoma celo naivno zastavljenih likov. Tokrat najbolj erotičen izdelek se sicer znajde z udarnim začetkom.

Obletnico (Jaka Šuligoj, gre pa za adaptacijo Neila Simona) praznuje zapeljiva Vesna Jevnikar: najprej poskuša pozornost moža (Borut Veselko), ki z mislimi ostaja pri delu in rokih, pritegniti s seksi haljico, nato s steklenico šampanjca, ko tudi to splava po vodi, pa s truplom seksi tajnice (Anje Drnovšek). Zasedba bi težko bila boljša, igra je solidna, le konec izstopa iz celote.

Župnikov konjiček Milana Urbajsa je dahlovska zgodba o pretkanem starinarju (Tomaž Gubenšek), ki se preoblači v božjega služabnika, da bi pod krinko lažje barantal za starine – a tokrat se za neprecenljivo kredenco pomeri z družino treh zahojencev ... Trojica coenovskih kmetavzov (fantastična kombinacija: Gregor Bakovič, Miha Nemeč, Vid Klemenc) tudi v počasnih delih komično vzdržuje pozornost in TV-igri z lahkim smrcem odpustimo nekoliko šibko utemeljeno »dokončno rešitev«.

Obisk, skoraj polurni igrani film Alme Lapajne, secira nevroze srednjih let v iskanju »resničnejšega življenja«. Če kaj, potem temu filmu ne moremo očitati eksperimenta, pogumnega iskanja kompleksnejšega in ambicioznejšega »on-kraj«. Glavna lika, odvisnik (Gregor Čušin) in odtujenka (Nataša Barbara Gračner) sta sama po sebi poskus refleksije in pomenita daleč najodločnejši prestop varnih meja akademije. Toda elipsna struktura je, navkljub močnemu učinku nekaterih prizorov in privlačni zvočni podobi, preobložena, lirični dialogi pa obremenjujejo že tako hermetični film. Ta gledalcu ne ponudi okna, morebitnega uvida v tisto, kar v ognju



Klemen Klemen



Za zaprtimi očmi

velike želje (in res – strasti!) deluje preveč arbitrarno.

Naslednji paket je najprej prinesel dva dokumentarca, *Generacija Južne Afrike* (Maja Prelog) in *Klemen Klemen* (Tosja Flaker Berce), oba v iskanju marginaliziranih urbanih zgodb: prvi se osredotoča na mladce, ki v ljubljanskih Mostah nabijajo nogomet in skoznje raziskuje pojme domovine, pripadnosti, družine, ter se z glavnima akterjema, dvojčkoma Amirjem in Edinom, podaja v »pradomovino«, na idilično bosansko podeželje. Kontrast urbane domovine in ruralnega prostora ustreza odprti formi (vzporednica odprtosti mladih življenj) in vnaša v ta vizualno zelo natančen dokumentarec poetično, sanjsko kvaliteto. Direktni »raporti« vaščanov bosanske vasice pa najbrž nevede obujajo *Zdrave ljudi za razvedrilo* (1971) Karpa Godine. *Generacija Južne Afrike* je prijazen dokumentarec, morda mu lahko očitamo le nekoliko neposrečen naslov, ne le zato ker je nogometa v filmu bolj malo.

Klemen Klemen, funky doku-portret naslovnega junaka nam poskuša povedati o raperju iz Trnovega, česar še nismo vedeli, pokukati v njegov »vsakdan«, karkoli že to je. Kekčevsko neugnani Klemen prebija in zabava, medtem ko videomaterial dopolnjujejo sampli Klemnovih komadov ter animacije: odbitih sanjarjenj ali pa pretresljive zgodbe iz otroštva o tem, kako je izgubil oko ... Film se konča z obljubo, da glasbenim podvigom še ni konca. Klemnov vzklik *To!* v dvorani, nekje med zaključno špico, je ob premierni projekciji povzel razposajeno vzdušje. Res, portret Klemna Klemna bi bil le stežka komorna izkušnja. S pripombo: dokumentarizem režiserja se le nekoliko zatika ob isti prag, čez katerega je zadnje čase najbolj glasno čofnil Kusturica (*Maradona by Kusturica*, 2008). Močna fascinacija s karizmatičnim portretirancem zlahka zastre vpogled v človeka za urbano legendo. A vseeno, v vsakem pogledu izdelek nadgrajuje preprosto simpatična, nalezljivo drugačna otroškost protagonista.

Študenti višjih letnikov režije so se predstavili s filmi: *Za zaprtimi očmi* (Milan Urbajs), *Klinci* (Jaka Šuligoj) in *Veter v meni* (Boris Bezić). Morda še najbolj žanrsko konvencionalen film je *Klinci*, vsaj v luči dosedanje akademijske produkcije. Spet je to zgodba o odraščanju, prebujanju erotike in spet smo med bloki. Sprožilni moment: v lokalno trgovino pride seksi prodajalka, fantiči staknejo glave in med njimi padejo stave in hvalisanja, kdo »jo bo prvi« ... Scenariju ni kaj očitati, nasprotno, film je simpatičen in zabaven, čeprav tvega s še ravno dovolj prepričljivo igro mladih igralcev, ki jo krasijo navihani dialogi in globoki življenjski uvidi: »Siso ima večjo, kot je moja glava, ravno tako velika, pa malo bolj mehka, pa malo manj čupava.« Korektno posnet in duhovit film skratka, s preprostim in zato nič manj dobrohotnim koncem.

Veter v meni film Borisa Bezića se enako kot njegov *Beli zajec* loteva bartolovske tematike, tokrat vetrnjaštva, potrebe po »samotni hoji po robu«, kot edinemu eksistencialnemu



Generacija Južne Afrike



Obletnica



Klinci



Župnikov konjiček



Veter v meni



Beli zajec

imperativu samca-umetnika-viharnika. Mladenič Peter (Vito Weiss) se vrača domov k ženki (Maruša Majer) in (med odsotnostjo rojeni) hčerki. Trudni popotnik hlepi po domačem zapečku in stabilnosti, toda z robov kadra, onstran ravnine fokusa ga preganja (romantični) demon v goth verziji Nine Ivanišin. Kliče ga *stran*, nazaj v viharjenje. *Veter v meni* je verjetno prvi film, v katerem tudi ljubljanske Murgle dočakajo svojega demona. Yulia, temačno bitje, vstopa v kadre prve polovice skozi ozadje, kot bi to počele starogrške erinije, skozi off-fokus, v inventivnih in impresivnih kadrih, ki skupaj z odlično glasbeno opremo (in sploh dodelanim oblikovanjem zvoka) gradijo srhljivo atmosfero. A žal Yulijin lik (četudi alegoričen) ni nadalje razvit, podobno pa je z glavnim junakom. Ne vemo, ne od kod, ne kam, ne zakaj, na koncu smo spet na začetku. Da tudi Peter ne izpade pozersko, gre velika zasluga igri Vita Weissa (in tudi ostali solidni igralski ekipi). Film se izteče v prelepih kadrih vrh stolpnice (in velemesta! – Ljubljane) nato pa v divjem objemu Yulie in junaka zunaj na tlaku, v estetskih presežkih, ki pa so žal dramaturško »zapuščeni« ... Tako tudi film »leži zunaj«, odkritosrčno sicer, a filmska forma ima to nesrečno lastnost, da vetrnjaška srca čuti le skozi konkretno dramaturgizirane like/alegorije.

V pokrajine sanjskega (*Za zaprtimi očmi*) se tokrat podaja tudi Milan Urbajs, ki je lani

osupnil s potovanjem v deželo Kralja Matjaža ... Krasna uvodna sekvenca je popolna poroka scenarija in filmskega jezika, brez besed in v enem posnetku pojasni izhodišče. Marko (Mark Babin) je padel z drevesne hišice, v komo in v svoje nezavedno – tam preostanek filma preživimo z njim. Svet za Markovimi vekami obvladuje sanjska logika, v njem odmevajo okoliščine, dogodki in konflikti s starejšim bratom, ki so se zgodili neposredno pred nesrečo ... Onirične kompozicije in silovite, močne sekvence (denimo padanje ptičjih trofej z omare – vizije se vrtijo okoli ptiče, ki jo je brat ustrelil s fračo) ne skrivajo prekinjane dramaturške/tematske niti v ozadju. Vsebinsko in atmosfersko dodelana fotografija Simona Tanška pa z visokimi rakurzi nad junaki mestoma spominja na lebdečo kamero Knjažinskega v *Stalkerju*.

Kako globoko so prave ribe?

Cvetober akademjskega filma torej prinaša kombinacijo novega – in starega. Med slednje gotovo sodi solidno dokumentarno delo in v primeru prvega – vizualno razkošje (s

pogostimi voznjami, celo z uporabo krana), ki igrane filme produkcijsko nadgrajuje. Pozitivno je tudi dejstvo, da so se letos trije avtorji (Alma Lapajne, Milan Urbajs, Boris Bezić) podali na spolzko področje osebnega, sanjskega in eksperimentalnega (sem prištejmo tudi erotiko *Belega zajca*), kar ne more biti slabo za ustanovo, ki naj goji avtorski pristop. Toda sanje (ali môre) niso popolnoma dosanjane. Če uporabim hudomušno »teorijo« Davida Lyncha, da je ideja kot riba: režiserji/scenaristi še niso šli dovolj globoko. Vseeno, v besedišču »klinca« iz Šuligojevega filma: »*Jaz ne grem ven!*«.

Na nacionalni kratkih igranih filmov žal že šest let ne predvajajo v stalnem terminu, najverjetneje jih lahko ujame po srednjih uspešnicah in v poznopopoldanskih ter nočnih terminih. Filmi so predvajani na vsakoletnem Festivalu slovenskega filma v Portorožu, javnosti pa so dostopni tudi v mediateki AGRFT.

V ponedeljek, 21. marca, bo v Slovenski kinoteki večer študentov AGRFT, na katerem bo mogoče ob 22.00 videti naslednjih pet filmov:

Generacija Južne Afrike (Maja Prelog, 2009/10, DVCAM, 1.77, barvni, 12')

Klemen Klemen (Tosja Flaker Berce, 2009/10, DVCAM, 1.77, barvni, 13')

Za zaprtimi očmi (Milan Urbajs, 2009/10, 16mm, barvni, 20')

Klinci (Jaka Šuligoj, 2009/10, 16mm, 1.77, barvni, 14')

Veter v meni (Boris Bezić, 2009/10, 16mm, 1.77, barvni, 15')

Trije prispevki k slovenski blaznosti

Peter Stanković

(Žarko Lužnik, Boris Jurjašević in Mitja Milavec, 1983)

Slabih trideset let po *Treh zgodbah* se je slovenska kinematografija leta 1983 še enkrat obrnila k omnibusu. Ideja, da bi znotraj enega celovečerca preizkusili tri potencialne nove režiserje v času, ko se je domača kinematografija lomila na vseh možnih mestih in ko se je zdelo, da nova imena nikakor ne uspevajo ujeti kakovosti iz prejšnjih desetletij, ni bila slaba. Morebitni neuspeh kakšnega od kratkih filmov v omnibusu ne bi naredil takšne »škode«, kot bi jo samostojen celovečerec, na režiserskem stolčku pa se lahko zvrsti več kandidatov. *Trije prispevki k slovenski blaznosti* se je izkazal kot veliko več od nedolžnega poskusa s tremi obetajočimi imeni, saj je nastal eden najbolj značajnih filmov tega desetletja. Omnibus je sestavljen iz treh kronik. *Kroniko zločina* je posnel Žarko Lužnik, *Kroniko norosti* Boris Jurjašević in *Kroniko upora* Mitja Milavec, vsi trije pa so svoje izdelke tudi sami montirali.

Kronika zločina. Ivan (Aleš Jamšek) je otrok iz družine alkoholikov. V šoli ima težave tako z učitelji kot s sošolci. Ob neki priložnosti ga napade skupina nasilnežev. Ivan v samoobrambi zabode kolovodjo, zaradi česar ga pošljejo v popravni dom. Ko se vrne ga mučijo psihične težave. Njegovo dekle Marija (Desa Muck) se posvetuje s psihiatrom (Polde Bibič), ki ji svetuje, naj se Ivan veliko sprehaja, ona pa da mora v njem vzbuditi spolno slo. Marija ravna po psihiatrovem nasvetu. Uspeh ne izostane, in ko Marija zanosi, Ivan celo izrazi željo, da bi šla na delo v Nemčijo. Manjka jima zgolj denar za pot in Ivan skuša oropati draguljarno, vendar mu podvig ne uspe. Mladeniča zaprejo, toda to sreče mladega para ne zmoti, saj se zaljubljenca poročita kar v zaporu.

Kronika norosti. Emil (Peter Boštjančič) pobegne iz umobolnice. Na cesti ustavi tovornjak in voznika (Boris Cavazza) prepriča, da ga vzame sabo. Ko pride domov, najprej sestavi svojo flavto, potem pa najde pismo Olge (Vladica Milosavljevič), v katerem mu lepa manekenka sporoča, da ga je zapustila. Tako se odpravi za njo. Najprej jo išče na modni reviji, potem pa se oglasi še pri svoji teti (Štefka Drolc), kjer razglasi, da morajo »vsi v nebo«. Domači mu nejevoljno sledijo. V gostilni srečajo še Olgo in tovornjakarja, ki ga je pripeljal domov. Emil odpelje Olgo, medtem ko jima ostali še vedno sledijo. Olga v postelji Emila oklofuta in mu pobegne. Osebjem iz umobolnice ga poskuša neuspešno zbežati iz hiše. Rezervni načrt je, da bodo pod vrati zakurili ogenj. Emil medtem poskuša zaigrati na flavto, toda ker njegovi znanci in množica radovednežev, ki se je nabrala pred hišo, povzročajo velik trušč, mu to ne uspeva. Frajer (Peter Mlakar) odpelje Olgo v športnem avtomobilu. Osebjem iz umobolnice prižge ogenj.

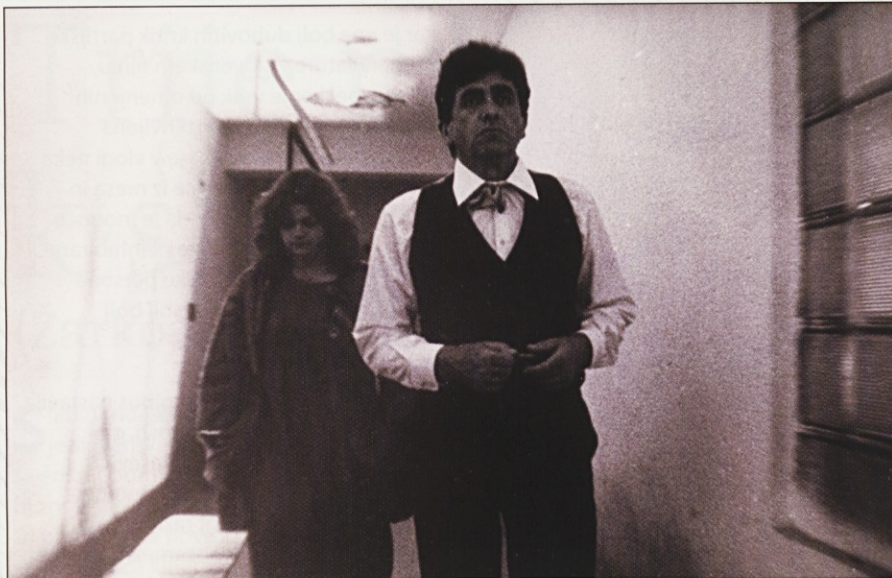
Kronika upora. Po koncu službe Štefan (Miloš Battelino) s skupino sodelavcev zavije v gostilno. Frenk (Radko Polič), njegov prijatelj, pride domov in obupava nad hrupom, ki ga povzročajo sosedi. Zdi se mu, da bo še najbolje, če se še sam napije. Zvečer poseda pri Štefanu in njegovi mami (Majda Potokar), ki sta oba že močno pijana. Mami se nenadoma zazdi, da jo Štefan zaničuje, tako da se zapre v sobo in si prižge televizor. Frenk zaradi tega ne more do stranišča in urinira kar čez balkon. Ko pride domov, se ljubi s svojo ženo. Zaspita kar na stolu v kuhinji. Neko sosedo obišče njen ljubimec. Ko zapuščata stanovanjski blok, jo mož iz ljubosumja ustrelji. Frenk se z Lenino hčerko (Simona Gruden) potepa po mestu. V trgovini kupita glavo človeške lutke.

Izdelki treh mladih režiserjev v *Treh prispevkih slovenski blaznosti* v mnogih pogledih presegajo marsikatero tedanje delo bolj izkušenih slovenskih režiserjev. *Kronika zločina* Žarka Lužnika je simpatična pripoved o srečni nesrečni ljubezni z izrazito imaginativnim filmskim jezikom. Kljub temu, da se stvaritev v splošnem drži načel realizma, so prizori posneti s toliko izrazne prožnosti, da filmska tekstura mestoma popolnoma prevlada nad vsebino, k čemur največ prispevajo raba hiperekspresivnih lokacij, gibka kamera Rada Likona, odlični minimalistični glasbeni vložki in nekoliko fantastična osvetlitev. **KRONIKA ZLOČINA V TEM POGLEDU MNOŽICO SOČASNIH SLOVENSKIH FILMOV PREHITEVA PO LEVI IN DESNI HKRATI, PRI ČEMER GRE V OSNOVI ZA NEKE VRSTE NA GLAVO OBRNJENO KRIMINALKO, KI GRADI NA USTVARJALNEM IRONIZIRANJU SLOVENSKIH KULTURNIH STANDARDOV.** Medtem ko je za domačo literaturo in film, pa tudi za življenjske navade same, pogosto značilno, da se pijansko družinsko okolje, moška impotenca, norost in neuspešen zločin neogibno iztekajo v tragične zaključke, se *Kronika zločina* s pomočjo prav teh kulturnih obrazcev, ki jih smeši, konča srečno in zadovoljno. Takšen ironičen obrat slovenske kulturne metafizike je dobrodošel, škoda je le, da se ta nekoliko burkast nastavek kreše z žanrskim profilom kriminalke, zaradi česar obrat na koncu bolj kot na filmsko prepričljiv prekršek konvencij spominja na neke vrste bajko. S tem se izgublja v osnovi resen in tehten vsebinski okvir filma, ampak *Kronika zločina* deluje tudi takšna, kot je. Zanimiv je tudi prizor iz umobolnice, kjer so v svojih celicah drug ob drugem revolucionar, hipi in punker,

kar je ena bolj duhovitih kritik partijske nomenklature v slovenskem filmu, še posebej ker je vsak od omenjenih naslikan kot stripovsko izkrivljena karikatura. Desa Muck se je v vlogi neke vrste podalpske dobre vile iz mesa in krvi obnesla tako dobro, da je mogoče samo obžalovati, da njene neinhbirane, sproščeno duhovite filmske persone domači filmarji niso izkoristili bolj temeljito.

Če je *Kronika zločina* omnibus nastavila v legi simpatične odštekanosti, ga je *Kronika norosti* Borisa Jurjaševića odpeljala v višave skorajda popolne norosti. Kar se začne kot razmeroma normalna pripoved o posamezniku, ki je pobegnil iz umobolnice, se hitro razvije v kolektivno blodnjo vseh vpletenih, pri čemer se kmalu podre tudi meja med realnostjo in Emilovimi psihotičnimi vizijami. Film se na koncu sprevrže v delirično ekstazo, ki je še danes najboljša domača filmska upodobitev bolesterne preganjavice, psihotični spektakel pa sam po sebi predstavlja tudi odlično filmsko gradivo, ki ga je Jurjašević spretno izrabil za izoblikovanje estetsko zaokroženega klimaksa. V teh slednjih prizorih kolektivnega blazenja v hiši, kamor se je zatekel Emil, in pred njo *Kronika norosti* sicer nekoliko spominja na filme Federica Fellinija, še posebej na prizore iz *Sladkega življenja* (La dolce vita, 1960) in *Osem in pol* (8 ½, 1963). A glede na to, da je Jurjaševićev izdelek izrazito zasidran v posebnostih slovenskega kulturnega okolja, ta sklic in njegova presaditev v drugačne razmere (namesto prikazovanja device Marije norost nerazumljenega umetnika) ne moti. Mogoča je tudi vzporednica med *Kroniko norosti* in Buñuelovim *Diskretnim šarmom buržoazije* (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972). V obeh filmih se razmeroma stabilen pripovedni nastavek postopoma razvije v nadrealistično blodnjo, zlasti pa se v obeh pripoved vrti okoli tipično sanjske inhibicije, ki se vrača z naraščajočo vztrajnostjo. Tu gre za to, da se v sanjah pogosto ženemo za neko stvarjo, ki se nam vztrajno izmika, običajno zaradi vedno bolj absurdnih razlogov. V primeru *Diskretnega šarma buržoazije* pripoved drsi v sosednje vedno bolj neverjetnih zapletov, ki trem

Kronika upora



Kronika zločina

parom onemogoča, da bi pojedli večerjo, pri *Kroniki norosti* pa junak nikakor ne pride do tega, da bi zaigral na svojo flavto, saj ga vedno nekaj zmoti. Ta sklic na Buñuelovo klasiko se sicer ne zdi zavesten, je pa zanimiva vzporednica, ki morda celo predstavlja ključ za razumevanje strukture prispevka.

Kronika upora Mitje Milavca nastavke prvih dveh nadgrajuje s surovo naturalističnim prikazom delavskega vsakdana v socialistični Ljubljani. Čisto nič ni prav v tem svetu. Delavci ne počnejo drugega, kot da se živalsko zapijajo, otroci nemočno opazujejo čustvene prepade med njihovimi starši, ljudje živijo skupaj zgolj zato, ker so tako navajeni oziroma ker ne zmorejo moči, da bi karkoli spremenili, odnose pa zastrupljajo sebičnost, ljubosumje, zavist in površinski individualizem. Slednji se zvaja na brezobzirno uveljavljanje lastnih agend, ki duši še zadnje ostanke družbene solidarnosti, kar je nenazadnje lepo poudarjeno z izbiro lokacije. Film

je bil posnet v kompleksu predvojnih blokov na Gestrinovi ulici v Ljubljani, ki s svojo zaprto strukturo in skupnim dvoriščem namigujejo na stanovanjsko skupnost, kar vidimo na filmu pa ravno nasprotno kaže, da tudi v takšni soseski skupnosti ni več, saj prebivalci ne počnejo drugega, kot da zgolj vsak zase lovijo vzajemno izključujoče se fantazmatske ideale. Filmska ekipa se je dobro potrudila z vsemi tistimi smetmi, ki jih veter vztrajno raznaša po dvorišču, vendar *Kronika upora* na koncu ne izzveneva kot zgolj surovi naturalizem, saj je v pripoved spretno vključenih tudi nekaj elementov magičnega realizma, ki prikaz propada socialističnih idealov oziroma njihovo degeneracijo v pomečkan lumpenproletarski brezup dopolnjujejo z drznimi spusti v labirinte junakovih blodnih poskusov pobega iz zavoženega vsakdana. V prvi vrsti gre tu za Frenkov sprehod po mestu skupaj z deklico izpred bloka, ki nakazuje, da je iz zapora utesnjujočega vsakdana nemara mogoče pobegniti tudi v svet domišljije.

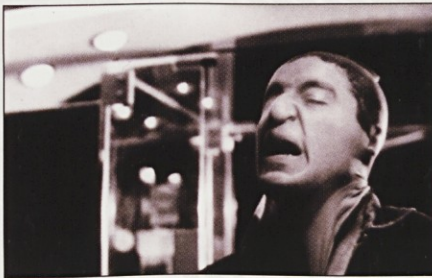
ENA OD ODLIK *KRONIKE UPORA* JE TUDI TA, DA JE KLJUB VSEJ SVOJI NATURALISTIČNI TRAGIČNOSTI HKRATI TUDI DUHOVITA, K PREPRIČLJIVOSTI TREH PRISPEVKOV SLOVENSKI BLAZNOSTI PA STA PRISPEVALA TUDI MAJDA POTOKAR IN RADKO POLIČ Z IZJEMNIM NASTOPOM.

Za Majdo Potokar je mogoče reči, da je v vlogi Štefanove mame ne le prepričljiva, pač pa tudi neskončno pretresljiva, medtem ko se je Radko Polič izkazal v neznačilni vlogi. V kolikor je v svoji igralski karieri pokrival pretežno like, ki jih skozi življenje ženejo zlasti različne ideje, se v *Kroniki upora* pojavlja v vlogi izgubljenega, hkrati pa za Poliča tudi presenetljivo prizemljenega proletarca, ki nekaj normalnosti v nenormalnem svetu ohranja prav s svojo zmožnostjo zavzemanja cinične distance nasproti poblazneli okolici (v drugih filmih je običajno on sam eden od ključnih virov blaznosti). Morda torej ni presenetljivo, da je Polič prav v tej vlogi videti bolje kot v katerem koli drugem filmu. Dobro je igral vedno, toda če je kje hkrati videti tudi kot pravi *dedec*, nerealizirana ikona samozavestnega slovenskega moškega, je to prav tu. Je v omnibusu pokazal del igralske persone, ki je režiserji v drugih filmih niso znali izkoristiti?

Pri omnibusu *Trije prispevki k slovenski blaznosti* na koncu prepriča zlasti vsebinska, pa tudi stilistična povezanost treh vsaj na prvi pogled razmeroma raznolikih prispevkov. Vsi so namreč ironični prikazi, freudovsko rečeno, psihopatologije slovenskega vsakdana, kjer se v različnih držah prepleta naturalizem z duhovitimi nadrealističnimi prebliski. Ti so na številnih mestih tako učinkoviti, da se vsesplošna sivina slovenske stvarnosti nenadoma zazdi kot barvita zbirka različnih, skoraj pravljico slikovitih likov in zapletov. Ampak to



Kronika norosti



Kronika zločina



Kronika norosti



Kronika upora

je zgolj površinsko, saj film na koncu slovenski vsakdan vendarle kritizira, in to niti ne toliko na dejstveni ravni. Točka, kamor *Trije prispevki* meri in zaradi česar je tudi tako izjemen, so zlasti tope fantazmagorije, ki sivino vsakdanjosti na ravni kulturnega vzorca šele vzpostavljajo. V tej povezavi je omnibus mogoče še najbolje razumeti z uporabo treh Lacanovih registrov: simbolnega, imaginarnega in realnega. Ključen v tem pogledu je prizor iz prvega od treh prispevkov, kjer se Ivan pogovarja s svojo zapito mamo, na televiziji v ozadju pa je videti oddajo z aerobičnimi vajami. Kar vidimo na tem mestu, je vsaj na eni ravni prav lacanovski razkol med imaginarnim in realnim, v tem primeru med privzetim idealom zdravih, lepih in nasmejanih teles ter surovo resničnostjo zapite, ostarele in nesrečne Ivanove mame. Takšnih sklicev je v filmu še več, pri čemer je zanimivo, da je razkorak med imaginarnim in realnim vsaj še enkrat poudarjen prav s pomočjo televizije. Namreč v prizoru, ko se na smrt pijana Štefanova mati s svojim sinom sporeče in v drugi sobi prižge televizijo.



Kronika upora

»Kako je to lepo,« vzdihuje ob pogledu na ekran in pri tem pozablja, da sama – od vseh pozabljena pijanska razvalina – nikakor ni videti tako zelo dobro oziroma da v končnem seštevku bolj kot razdalja med njo in Štefanom boli razdalja med njo in podobami, nad katerimi se navdušuje v svojem alkoholnem deliriju.

Simbolno je v *Treh prispevkih slovenski blaznosti* dominanten kulturni okvir, v tem primeru uradna ideologija socialistične transformacije družbe v novo in boljšo ureditev. Tu je pomembno, da v omnibusu od tega ideološkega okvira ni ostalo prav nič, tako da je film v tej povezavi zanimiv kot dramatična sopostavitev mizernega realnega in nedosegljivega imaginarnega, ki plujeta drug mimo drugega v simbolnem vakuumu: da vsi junaki posledično bežijo v to ali ono vrsto norosti, je v tem kontekstu popolnoma razumljivo.

Omnibus je nadalje pomemben tudi kot film, kjer je slovenska kinematografija dokončno (in radikalno) nehala služiti



Kronika upora

slovenski nacionalni mitologiji. Če so bili domači filmi v 70. letih, še posebej filmi dediščine, aktivno vpleteni v projekt romantiziranja, s tem pa tudi mitiziranja nacionalne identitete, je *Trije prispevki k slovenski blaznosti* s svojim neolepšanim prikazom različnih bolezenskih vidikov vsakdana ta projekt postavil pod vprašaj in se s svojimi podrobnimi analizami mikrofizike slovenske bolečine hkrati vzpostavil kot pomembna točka artikulacije avtonomije slovenske kinematografije nasproti dominantnim diskurzom. V tem pogledu je omnibus pomembna prelomnica v slovenski kulturni zgodovini, pri čemer je posrečen že naslov filma, saj že na tej ravni opozarja, da slovenska blaznost obstaja (omnibus je zgolj prispevek obstoječi patologiji), hkrati pa tudi namiguje, da k slovenski kulturni norosti prispeva tudi slovenska kinematografija. Delno s svojo reprodukcijo nacionalne ideologije, delno pa tudi z nizom vedno bolj morbidnih in na silo umetniških filmov, ki so se pričeli pojavljati v 80. letih in ki so slovensko kinematografijo pripeljali na rob propada. *Trije prispevki k slovenski blaznosti* je v tem oziru duhovita groteska, ki se od premika slovenskega filma v mazohistične in samopomilovalne vode distancira z nadrealističnim ironiziranjem uveljavljenih travm in ki jih je glede na to, da so tisti najbolj patološki slovenski filmi omnibusu šele sledili, mogoče razumeti tudi kot enega naših najbolj preroških filmov. Kljub videzu preproste groteske je *Trije prispevki k slovenski blaznosti* kompleksen in pomemben celovečerec, ki je v domačo kinematografijo vnesel veliko svežega zraka. Škoda, da v izrazno zavetrje, ki je nastalo po tem izdelku, ni vskočil še kakšen režiser oziroma da iz različnih razlogov v tej smeri niso nadaljevali vsaj njegovi avtorji.

(Op. ured.: Film je posnet v barvah.)

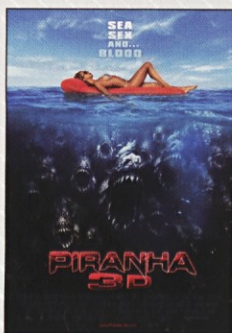


Kronika norosti

Mala rubrika groze

Mirno kri, hladne živce in dober želodec!

Miha Mehtsun



Piranha 3D

Pozabite na *Mačeto* (Machete, 2010, Robert Rodriguez & Ethan Maniquis) in *Plačance* (The Expendables, 2010, Sylvester Stallone), saj je Alexandre Aja s *Piranha 3D* (2010), tretjim v nizu rimejkov, ki jih neutrudno snema med holivudskim tezgarnjem, poskrbel tako za najzabavnejši film lanskega poletja kot tudi za najbolj eksplozivno in najslastnejšo vrnitev v 80. leta. Z vsem pretiravanjem, goloto, s ceneni šoki in

seveda z eksplicitnimi prizori podvodnega prehranjevanja vred. Krvoločne ribe so tokrat celo prazgodovinske in imajo na voljo velikansko množico opite študentarije, ki se je prišla znoret k jezeru. V slabi uri in pol Aja ne le izpolni, pač pa tudi preseže vsa pričakovanja in postreže z lahkotno in obenem krvavo zabavo brez kakršnihkoli odvečnih primesi, pri tem pa mu pomagajo odlični posebni učinki (vključno s CGI-ribami) ter razpoložena igralska ekipa z Elizabeth Shue in Vingom Rhamesom na čelu. V manjših vlogah se pojavijo tudi Richard Dreyfuss, Christopher Lloyd in Eli Roth, da porno starlet Ashlynn Brooke, Gianne Michaels in Riley Steele sploh ne omenjamo. Vsemu divjanju in mesarjenju navkljub pa morilske ribe žal niso priplavale do naših kinematografov ...



Greben

Z nevarnostmi, ki prežijo v vodi, se ukvarja tudi *Greben* (The Reef, 2010) avstralskega režiserja Andrewa Trauckega, ki je zanimanje za tovrstno tematiko pokazal že v svojem prejšnjem filmu, grozljivki o ljudožerskem krokodilu *Black Water* (2007). Tokrat se akcija preseli na morje, katerega neprijetno plat spozna skupinica počitnikarjev, ki je po brodolomu prisiljena v plavanje do ne tako bližnjega

otoka. Kmalu spoznajo, da v globinah nanje preži veliki beli morski pes. Ob očitnih podobnostih z *Žrelom* in s *Počitnicami groze* (Open Water, 2003, Chris Kentis) se *Greben* seveda ne ponaša z veliko mero izvornosti, glede na malo število junakov in do osnov poenostavljen zaplet pa je tudi nemogoče pričakovati kakšna posebna presenečenja in preobrate. Zato pa Trauckemu, ki je ob Jamesu M. Vernonu tudi avtor scenarija, uspe s preprosto, a suvereno režijo in z realističnim pristopom ves čas ohraniti napetost ter občutek nevarnosti in groze. Nizkemu proračunu navkljub se

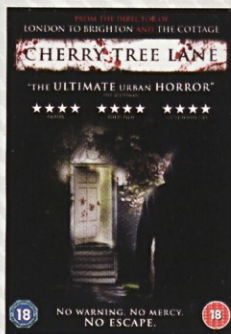
film ponaša tudi z osupljivimi posnetki zobate podvodne zverine, ki je tudi do naslednje kopalne sezone ne boste pozabili.



Red Hill

Iz Avstralije prihaja tudi najbolj prijetno presenečenje naše tokratne rubrike. Nizkopračunski prvenec Patricka Hughesa *Red Hill* je verjetno najbolj posrečena in impresivna mešanica akcije, trilerja in vesterna po Carpenterjevem *Napadu na policijsko postajo* (Assault on Precinct 13, 1976). *Red Hill* iz naslova je zakotno avstralsko mestece, kamor se z nosečo ženo preseli velemestni policist v želji po mirnem življenju. A že med prvim

delovnim dnevom mora skupaj s šerifom in z njegovimi možmi ubraniti mestece pred pobeglim kaznjencem na maščevalnem pohodu, ki bo terjal mnogo žrtev. Hughes že takoj na začetku da vedeti, da gre zares, saj po krajšem uvodu nemudoma prične z akcijo, ki ne popusti do konca filma. Pri tem mojstrsko obvladuje napetost in poskrbi za izjemno učinkovitost nasilnih prizorov, ki jih seveda kar mrgoli. Če omenimo še zanimive like, ki si jih kljub številčnosti in njihovemu naraščajoče hitremu izginjanju s platna brez težav zapomnimo, in še nekaj učinkovitih presenečenj, lahko *Red Hill* le najtopleje priporočimo, saj boste boljši triler v zadnjem času težko videli.



Cherry Tree Lane

Mladoletni prestopniki so očitno postali priljubljena tema angleških filmov. Po *Jezeru groze* (Eden Lake, 2008, James Watkins) in *Harryju Brownu* (2009, Daniel Barber), če omenimo le najbolj izpostavljena, nam posledice pomanjkanja vrednot pri mladih pod nos moli *Cherry Tree Lane* (2010, Paul Andrew Williams). Williams je že s prvencem *London to Brighton* (2006) poskrbel za navdušenje, ki se je z odlično komično grozljivko *The Cottage* (2008) le še stopnjevalo. Pričujoči film morda ne doseg

kakovosti prej omenjenega, vendar pa vseeno pomeni soliden prispevek k *home invasion* podžanru. Zgodba je preprosta: večerjo zdolgočasenji zakoncev zmoti prihod treh mladih nasilnežev, ki iščejo njunega sina. Ker ga ni doma, se odločijo počakati nanj, medtem pa si čas krajšajo z izživljanjem nad nemočnima talcema. Za razliko od

večine tovrstnih filmov se *Cherry Tree Lane* osredotoči na dramsko razsežnost situacije, nasilje pa je največkrat le nakazano, a zaradi realističnega pristopa bodo občutljive duše težko prenesle ogled. Žal se pred koncem ta realizem zaradi določenih pretiravanj poruši, s prisiljenim zaključkom pa Williams pristane v čisti eksploataciji, ki se ji je pred tem želel na vse kriplje izogniti.



Sanjski dom

Hongkonški režiser Ho-Cheung Pang je s svojo prvo grozljivko priobčil idealen film za vse, ki se soočajo s težavami pri iskanju stanovanja. V *Sanjskem domu* (Wai dor lei ah yut ho, 2010) namreč spremljamo mladenko, ki se v želji, da bi znižala ceno stanovanja, odpravi na morilski pohod po zgradbi. Pri tem uporabi domiselni nabor morilskih instrumentov, od raznovrstnega orodja, kuhinjskih in gospodinjinskih pripomočkov do vodne pipe, pred njo pa niso varni ne nočni čuvaj ne drogirani žurerji, še najmanj pa nosečnice. Zgodba je podana v *flashbackih*, ki so občasno nenavadno razporejeni, a morebitni pomisleki izginejo ob zares dovršenih in zelo krvavih klavskih prizorih, ki, kot je že v navadi, pustijo ameriško konkurenco daleč za sabo. Če ste že malce naveličani najstniških slasherjev po vedno isti formuli, med katerimi mrgoli priredb, je zaradi svežega pristopa ta film kot nalašč,

da vam povrne vero v enega paradnih grozljivih žanrov, kjer sta raznovrstno hladno orožje in veliko število trupel najpomembnejša, psihološka motivacija likov in družbena kritika pa le stranski jedi.



Črna smrt

Britanec Christopher Smith je med ljubitelji žanra že uveljavljeno ime, saj je s filmi *Creep* (2004), *Severance* (2006) in *Triangle* (2009) požel nemalo odobravanja tako s strani občinstva kot kritikov. V *Črni smrti* (Black Death, 2010) nas, kot je razvidno že iz imena, popelje v srednji vek, kakršnega imamo najraje: po deželi razsaja kuga, na popotnike prežijo razbojniki, za nameček pa so tu še inkvizitorji. Glavni junak filma je mlad menih, ki je izbran, da popelje skupino versko fanatičnih oborožencev do vasi, v kateri kuge še niso zaznali. Njegovi spremljevalci so prepričani, da je to hudičovo delo, in ko prispejo v vas, zares opazijo nekaj izjemno sumljivih in srljivih stvari. Film odlikuje moreče in mrakobno vzdušje, ki ne popusti niti za hip, resna premlevanja o božji kazni in o utemeljenosti vere nasploh pa lepo dopolnjujejo grozljivi prizori kurjenja čarovnic, križanja in obujanja mrtvih, pa tudi kakšno razčrtverjenje pride v poštev. Vsekakor gre za najbolj zaokroženo in srljivo Smithovo delo, ki bo prepričalo tudi tiste, ki niso nujno ljubitelji grozljivk.



umetnost
kultura
družba

KAJ JE KULTURNA JAVNOST?

Prav imate, tudi mi ne vemo. In prav za to gre, da odgovor iščemo vsakič znova. Ne le v vsaki novi številki *Pogledov*, tudi vsak pri sebi. Vsakič znova, ko kaj preberemo, pogledamo, poslušamo, premislimo, se nad čim hudo razjezimo ali skoraj obupamo nad to solzno dolino.

Ali smo si na vsaka dva tedna pripravljene vzeti dobro uro ali dve in ju nameniti nekoliko zahtevnejšemu branju o družbi, kulturi in umetnosti? Smo si pripravljene vzeti še kakšno uro in napisati oster odziv, če v *Pogledih* preberemo kaj, s čimer se izrazito ne strinjamo? Ali opozoriti, da so *Pogledi* spregledali kaj, kar sodi v središče pozornosti slovenske kulturne javnosti? Kar koli ta že je – če ste to besedilo prebrali do sem, ste zelo verjetno njen del.

Seveda je denar pomemben, tudi *Pogledov* brez denarja ne bi bilo. Najpomembneje pa je, da sami sebe jemljemo resno.

Jemljite se resno s *Pogledi*!

SLOVENSKA?

pogledi

ZAKAJ ŽE?

naročila: www.pogledi.si ali 080 11 99

Cena *Pogledov* za naročnike štirinajstdnevnik *Pogledi*

Enoletna naročnina 39 €
prihranek 41%
cene v prosti prodaji

Polletna naročnina 23 €
prihranek 33%
cene v prosti prodaji

Četrtneta naročnina 13 €
prihranek 24%
cene v prosti prodaji

Cena *Pogledov* za naročnike časopisa *Delo in Nedelo*, dijake, študente in upokojece

Enoletna naročnina 27 €
prihranek 59%
cene v prosti prodaji

Polletna naročnina 16 €
prihranek 53%
cene v prosti prodaji

Četrtneta naročnina 10 €
prihranek 42%
cene v prosti prodaji

ZMAGOVALCI NOVIH EKRANOV

Pogovor z Louise Andreasen

Uroš Goričan



LOUISE ANDREASEN JE REŽISERKA POSEBNE SORTE. NOVE SORTE. TRMASTA, ODLOČNA IN HKRATI ODPRTA ZA NOVE TEHNOLOGIJE. PRVIČ SEM JO SREČAL NA DELAVNICI O MULTIPLATFORMNI FILMSKI PRODUKCIJI, KJER JE SKEPTIČNO POSLUŠALA NAVDUŠENCE NAD NOVIMI FILMSKIMI PRIJEMI. PREDAVATELJEM NI PRIZANAŠALA Z VPRAŠANJI IN DVOMI. VSE PA JE OČARALA S PREDANOSTJO SVOJEMU PROJEKTU *BLOKKEN KALDER* (V PROSTEM PREVODU: *KLIC GETA*), KI ODPIRA AKTUALNE IN KOČLJIVE SOCIALNE TEME MED MLADIMI NA DANSKEM. ZDI SE, DA JE MULTIMEDIJSKI, TRANSMEDIJSKI PRISTOPI NISO PREPRIČALI.

OB SREČANJU DVA MESECA KASNEJE V KOPENHAGNU MI JE TAKOJ NAVDUŠENO POKAZALA SVOJO NAJBOLJ PRILJUBLJENO MOBILNO IGRO NA NOVEM HTC-JU IN V ISTI SAPI RAZLAGALA, KAKO BO TO UPORABILA PRI SVOJEM PROJEKTU. ZAČELA JE GOVORITI O INTERAKTIVNOSTI MED ZGODBO NA SPLETU IN PUBLIKO, O KONCERTIH IN PLESNIH PREDSTAVAH V ŽIVO, MOBILNIH APLIKACIJAH ... V BISTVU JE ZAČELA USTVARJATI TIPIČEN MULTIPLATFORMNI PROJEKT. TOREJ ME JE OBČUTEK VARAL. IN ZATO ME JE ZAČELO ZELO ZANIMATI, KAKO SE BO TEGA PRAVZAPRAV LOTILA. Z LOUISE SVA SE POGOVARJALA LE NEKAJ DNI PRED ZAČETKOM SNEMANJA PILOTNE EPIZODE.

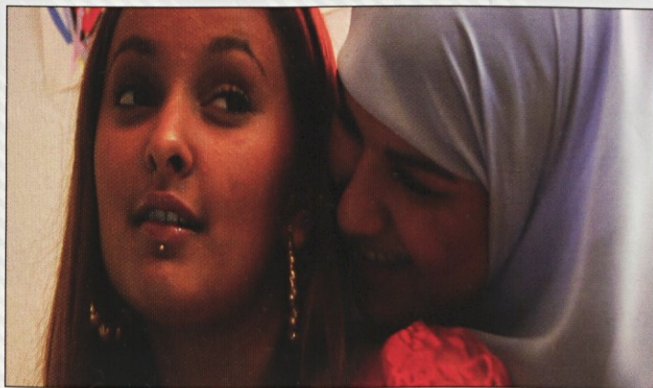
NE VEM, ČE JE LOUISE TIPIČNA MULTIPLATFORMNA REŽISERKA (ČE KAJ TAKEGA OBSTAJA), JE PA GOTOVO TIPIČNA PREDSTAVNICA NOVE GENERACIJE PRIPOVEDOVALCEV ZGODB. RAZUME SVOJO PUBLIKO IN POMEN NOVIH PLATFORM. PREDVSEM PA SE JE PRIPRAVLJENA SPROTI UČITI, IMPROVIZIRATI. IN KO REČE, DA NIMA POJMA, KAM BO VSE TO PELJALO, IMA VERJETNO PRAV ... A HKRATI DOBRO VE, KAJ ŽELI Povedati in kakšno tehnologijo bo uporabila, da bo dosegla svoje občinstvo.

Kako bi opisali, kaj je *Blokken Kalder*?

Blokken Kalder je interaktivna, spletna transmedijska nadaljevanka. Po žanru je drama, ciljna skupina so najstniki, stari od 13 do 19 let, predstavniki etnično mešanih skupnosti v mestih, v getih. S transmedijskim in interaktivnim pristopom želim povabiti mlade, da sodelujejo s svojo glasbo in plesom ali da vplivajo na zgodbo. S takšnim pristopom želim, da bi junaki skozi zgodbe in dileme služili kot zrcalo vrednot današnje mladine ali pa kot prostor za spopad vrednot in identitet v naši izjemno mešani družbi.

Kako pišete za multiplatformni projekt? Kje vidite razliko med klasičnim filmskim oziroma televizijskim pristopom in novimi načini?

Zame je zabavneje pisati za več platform, še posebej pisanje in izdelava koncepta za zgodbe, ki potujejo čez več platform. Ko sem pisala za kratke ali dolgometražne filme, sem morala vedno



upoštevati cel kup pravil naracije. Vsa ta tradicija holivudskih in art filmov, čisto so zakomplicirali in otežili pripovedovanje zgodb ... Multiplatformni princip je zabaven, presenetljiv, stimulativen in osvobajajoč. Če povem po resnici, niti ne vem, kako naj bi se pravilno pisale multiplatformne zgodbe. Sproti si izmišljam, med procesom. Z vsakim korakom odkrivam nove stvari in možnosti, sploh odkar sem si končno kupila pametni telefon, ko igram igre na mobilcu ali na spletu. Ko sem začela s projektom, vseh teh tehnologij še nisem poznala. In tudi zgodba je bila takrat še precej klasična. Ampak postalo mi je jasno, da bo bolj prepričljiva na spletu in če bo hkrati interaktivna z dodatnimi igrami in aplikacijami.

Katere platforme boste uporabili? Bo vsebina na vsaki drugačna?

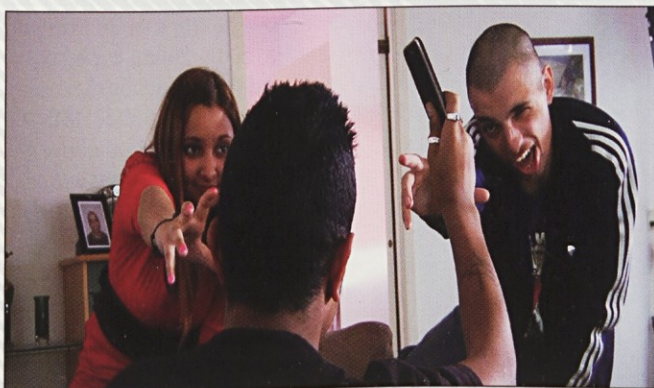
Uporabili bomo internet, mobilno platformo, koncerte v živo in druge dogodke v živo ... A »v živo« sploh šteje kot platforma? Recimo. Ampak ne v tehnološkem smislu. Mislim, da imajo mladi radi off-line dogodke. Internet je okej, ampak dogodek v živo premore nekaj unikatnega, ker si tam, ker čutiš vzdušje, lahko ga vohaš, okusiš ... Zato mešam on-line in off-line izkušnjo. Mogoče bi temu lahko rekli Alternate Reality Game, ampak v resnici ni igra. Vsebina bo na vsaki platformi drugačna. In kaj najbolje deluje na vsaki platformi? Kako lahko posamezna platforma obogati zgodbo in junake? To je tisto, kar je zabavno raziskovati.

Kaj je bil največjih izziv pri pripravi na produkcijo?

Najti producenta. Obupala sem! Sedaj mi je že čisto vseeno. Našla sem pač drugo pot. Mislim, da je Danski filmski inštitut, ki je vmes postal eden od financerjev projekta, uvidel, da so klasične produkcijske hiše prepočasne pri razumevanju možnosti transmedijskih projektov. Zato je podprl moj projekt, čeprav nima uradne produkcijske hiše za sabo. Bom pač ustanovila svojo. Trenutno mi pomaga združenje, ki skrbi za pogodbe in pregled nad financami.

Kakšna je bila reakcija »klasičnih« producentov, ko ste jim predstavljali projekt?

Nikamor nismo prišli. Vsem se je zdel projekt zanimiv in so hoteli izvedeti vse o njem, ampak na koncu so se pri denarju vsi umaknili. Dokler bo še kaj denarja v tradicionalnih medijih, kot so televizija, film in kino, se ne bo nihče ukvarjal z multiplatformnimi projekti. Mogoče kot dodatek k obstoječemu poslovnemu modelu. Verjetno je pri tem tudi malo snobizma, ker naj bi imel klasični film še vedno večjo umetniško vrednost, sledi televizija in nekje



na dnu je internet. Prepričana sem, da bodo ravno internet, igre in mobilni telefoni pokazali industriji pravo pot naprej, ker nas vse te platforme hkrati provocirajo in navdihujejo. Umetnost ni v videzu zgodbe ali izdelka, ampak v konceptu. Takšnemu, ki povezuje različne platforme.

In kako boste na koncu projekt finančno izpeljali?

Nekaj denarja sem dobila iz različnih javnih skladov, potem je tu Danski filmski inštitut, sponzorji, oglaševanje ... Model izumljam sproti. Želim ostati na realnih tleh, delati hitro in poceni. Ne želim čakati na denar, zato ves čas iščem alternativne vire. Če želiš dobiti denar na ta način, moraš razumeti, kje lahko drugi vidijo uporabno vrednost tvojega projekta.

Koliko je sploh multiplatformnih projektov na Danskem?

Vem samo za en tak projekt.

Kaj bo naslednji korak, ko zaključite pilotno epizodo?

Namen pilotne epizode je raziskati, kako se zgodba obnese na internetu. Projekt skušam razdeliti v posamezne stopnje. Kasneje bomo tudi raziskali, kdaj in kako bi lahko vključili mobilne igre. Ko bo epizoda končana, bomo najprej naredili analizo, kako se je obnesla zgodba, kakšen je bil odziv in koliko je bilo dejansko interakcije s strani publike. Potem se bomo z ekipo na novo lotili scenarija za celotno nadaljevanko in naredili načrt za bolj kompleksen sistem interakcije s publiko.

In še klišejsko vprašanje, brez katerega ne moremo – kakšna je prihodnost multiplatformnih projektov?

Ne vem, lahko samo komentiram stanje na Danskem. Tukaj se podjetja predvsem fokusirajo na vključevanje ljudi oziroma uporabniško generirane vsebine. Ne moreš mimo spletnega časopisa ali oglaševalske kampanje, ne da bi te vabili k sodelovanju, da nekaj ustvariš – pobarvaš klopco na spletu, posnameš film z mobilcem, oblikuješ torbico, vse živo! Vsi poskušajo pripraviti ljudi, da bi ustvarjali in odlagali stvaritve na internet. Očitno je to zanimivo, ker uporabniško generirane vsebine še niso del klasične kulture in so zato nekaj novega. Hkrati pa ljudem dajejo občutek svobode in sodelovanja pri ustvarjanju kulture – in s tem podirajo klasične hierarhične meje med producenti in uporabniki. Nekakšno navzkrižno plemenitenje vsebin. Vsi bodo vedno bolj tekmovali, da bi že sedaj zaposlena publika utvarjalno sodelovala pri različnih projektih. Ljudje pa se bodo verjetno sčasoma naveličali takšnih kampanj in se bodo odzivali vse manj in manj. Ampak načeloma ne bodo nikoli več sprejeli vloge pasivnega opazovalca.

Louise Andreasen in njen projekt *Blokken Kalder*, iz katerega so vse fotografije v intervjuju, lahko spremljate na spletni strani www.blokkenkalder.dk ali pa se pridružite skupini *BlokkenKalder* na Facebooku.



Imperij pregrehe

Andraž Jerič

Ko je leta 1999 televizijska hiša HBO začela s predvajanjem *Sopranovih* (The Sopranos, 1999–2007), ene najuspešnejših serij vseh časov, je na področju televizijske produkcije zagotovo nastopilo neko novo, če ne pravzaprav kar prvo res drzno obdobje tega žanra z novo postavljenimi standardi, ki jih je omenjena serija uveljavljala izredno suvereno in skorajda brez ozira ali milosti za svojo konkurenco, povsem v stilu svojih glavnih junakov. Njeno mesto je bilo po ukinitvi res težko zapolniti. Zdi se, da je televizija na nek način šele v preteklem desetletju namesto nekakšnega hipnotičnega preganjalca dolgčasa raje dokončno utrdila svoje mesto polnokrvnega umetniškega medija, povsem dostojnega ali kar enakovrednega svojemu starejšemu sorodniku – filmu. Ta preobrazba

se je kazala tako konceptualno kot vsebinsko in je zajemala vse od širine zgodb do globine njihovih protagonistov. Možnost epske širitve daje televiziji namreč predvsem edinstven format televizijske epizode, s katerim se v tem pogledu očitno ne morejo kosati niti megalomanske filmske trilogije, zato bi bilo mogoče bolje kot o serijah govoriti kar o nekakšnih megafilmih, pravzaprav novodobnih epopejah v formatu, ki bo v prihodnosti sedme umetnosti v svojem vplivu in prepoznavnosti zagotovo le še napredoval. A o prihodnosti morda več kasneje.

Ko so se *Sopranovi* torej tako (ne)slavno končali (po mnenju nešteti oboževalcev kar prehitro), so za sabo pustili precej potencialnih naslednikov, hkrati pa tudi

določeno praznino – priznati je treba, da le malo okolij ponuja toliko možnosti za prej opisano kompleksnost kot kriminalno podzemlje New Jerseyja, kakor si ga je zamislil David Chase. Morda ni nepomembno, da jim je naslednji veliki met spet uspel s spustom v svetove kriminala, tokrat s serijo *Skrivna naveza* (The Wire, 2002–2008), ki pa kljub vsesplošnemu navdušenju kritikov ni požela večjega komercialnega uspeha. HBO je poskusil še z mnogimi različnimi okolji in časovnimi obdobji, vse od antike v *Rimu* (Rome, 2005–2007) in Divjega zahoda v *Deadwoodu* (2004–2006) do velike depresije v *Carnivalé* (2003–2005), a so vse našteje – predvidoma zaradi ogromnih stroškov, kakršne zahtevajo zgodovinske drame – ukinili že po dveh sezonah. Zato se zdi še

toliko bolj presenetljivo, da so za svoj zadnji projekt spet izbrali prav takšen žanr; tokrat so se podali v čas med obema vojnama, v čas prohibicije in – verjetno ne povsem po naključju – spet prav v New Jersey. Verjetno leži odgovor tudi v tem, da je *Imperij pregrehe* (Boardwalk Empire, 2010–) nastal prav izpod peresa enega glavnih piscev in producentov *Sopranovih* Terencea Winterja, ki je tokrat čas zavrteel za dobrih 90 let v preteklost in se nam odločil prikazati Atlantic City, (takrat) eno najpomembnejših mest vzhodne obale, »Vegas pred Vegasom« v enem najpomembnejših obdobjih ameriške zgodovine. Morda se slednje zdi kot rahlo pretiravanje, češ veliko je bolj ključnih obdobji, a serija se osredotoča prav na čas, ko se je vse zdelo kot v najlepšem redu, brez eksplicitnih problemov, kot recimo državljanska vojna in množično priseljevanje pred to ero navideznega blagostanja in druga svetovna vojna po njej – prav ta navideznost pa je tu seveda ključna, saj nam šele vpogled pod kožo, v samo drobovje te imenitne družbe, razkrije njeno pravo podobo. Združene države so se v zgodnjih dvajsetih letih pospešeno razvijale v moderno velesilo, kakršno poznamo danes



– grozote prve svetovne vojne jih namreč niso pretirano prizadele, pustile so še manj (vsaj neposrednih) ekonomskih in političnih posledic, prav zaradi tega pa jim je bilo posledično omogočeno, da se brez večjih ovir razvijajo ravno na teh področjih. Prav tu se razkriva bistvo *Imperija pregrehe*; Winter časa ni zavrteel nazaj le koledarsko, temveč tudi razvojno, torej z mislijo, kako in odkod je moderno okolje, v katerem živijo Sopranovi, sploh nastalo.

ATLANTIC CITY JE LETA 1920 ENA GLAVNIH TURISTIČNIH DESTINACIJ VZHODNE OBALE, A NE ZARADI KAKŠNIH POSEBNIH TURISTIČNIH ZNAMENITOSTI – LJUDJE HODIJO SEM PREDVSEM ZARADI ZABAVE. MESTO PONUJA VSE; OD NAKUPOVALNIH



AVENIJ DO IGRALNIC IN KURBIŠČ. ZATO SE NJEGOVO VODSTVO (MESTO JE RES VODENO KOT VELIKO PODJETJE) ZNAJDE PRED PRECEJŠNJO ZAGATO, KO TEGA LETA ZAČNE VELJATI PROHIBICIJA. Prav s tem dogodkom prestopimo iz zgodovinospisja v živo zgodbo serije; spoznamo Nuckyja Thompsona (Steve Buscemi), mestnega blagajnika, ki Atlantic City vodi kot direktor. Ve, da prohibicija zanje pravzaprav sploh ni problem – še več, na dan njene uvedbe priredi zabavo, kjer se viski in šampanjec točita prav prohibiciji v čast. Mesto bo zdaj vzcvetelo kvečjemu še bolj kot prej, saj se zavedajo, da v distribuciji alkohola leži ogromno denarja. Kljub temu mora Thompson v javnosti še vedno vzdrževati podobo spoštovanega in kompetentnega politika – kar v vseh pogledih





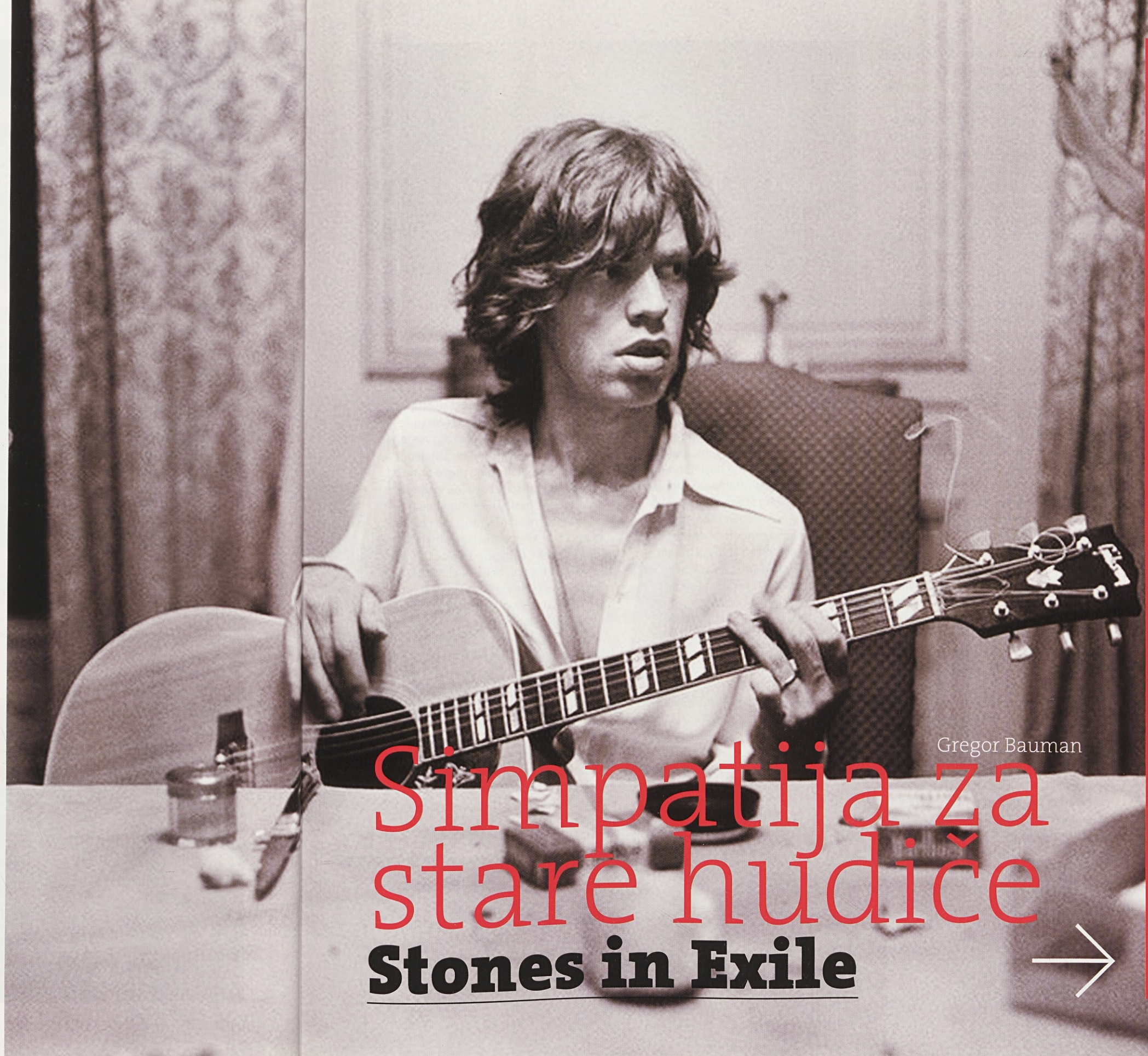
konec koncev tudi je. Čeprav je *de facto* vodja kompleksne kriminalne združbe, jo vodi predvsem preko premišljenih političnih odločitev, umazano delo pa prepušča drugim. Prav tu leži njegov izgubljeni moralni kompas; če je Tony Soprano bolj nasilnež, je Nucky Thompson diplomat, oba pa verjameta, da sta moralni avtoriteti – a vsak po svoje se morata čimprej sprijazniti z resnico, da se svojih moralnih načel še najmanj držita prav sama. Poleg življenja na očeh javnosti so za Nuckyja pomembne tudi nekatere intimne vezi, ki ga definirajo morda še bolj, kot bi si sam želel priznati; najprej je tu njegov varovanec Jimmy (Michael Pitt), s katerim je imel velike načrte, a je med vojno zaradi odhoda v Evropo zamudil priložnost za napredovanje, zato ga opravljanje petičnih del še bolj podžiga k čim hitrejšemu uspehu. Še direktnjši vpliv ima nanj revna gospodinja in vdova Margaret (Kelly Macdonald), ki se k Nuckyju najprej iz obupa obrne po pomoč, preden ugotovi, da le ni neomadeževani rešitelj mesta, temveč prav njegova gonilna sila. V njegovi bližini se pojavlja še nepreštvena množica gangsterjev, osnovanih na resničnih osebah, kakršne Soprano napačno citirajo vsepovprek, njihovi medsebojni odnosi pa spominjajo na socialno dinamiko v kakšnem obsežnejšem Scorsesejevem filmu – kakršen je na primer *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990).

Scorsesejevega imena seveda ne omenjam kar tako. S serijo ni povezan le tematsko, ampak tudi dejansko; pri njej sodeluje kot producent, povsem v svojem slogu pa je režiral tudi uvodno epizodo, ki se s proračunom 18 milijonov dolarjev postavlja za najdražjega TV pilota vseh časov – nedvomno tudi po njegovi zaslugi. Poleg *Dobrih fantov*, ki so bili pravzaprav bolj kot tu pomembni pri razvoju *Sopranovih*, se ponujajo tudi aluzije na druge Scorsesejeve filme (čeprav ni povsem jasno, koliko ima kot producent besede pri razvijanju zgodbe); na trenutke se zdi, da je tudi on zavrtel uro nazaj še za nadaljnjih 60 let in nadaljeval



zgodbo filma *Tolpe New Yorka* (Gangs of New York, 2002). V času neposredno po državljanski vojni se moderna Amerika pravzaprav šele sestavlja, zato lahko prav v njenem postavljanju na noge iščemo vzorce, ki se ponavljajo še pol stoletja kasneje – korupcija in (novi) rasizem najdeta svoje izvore prav tukaj. Tako kot v seriji je tudi tukaj mesto pod totalnim nadzorom enega samega človeka, napol tirana, napol generala, skupaj pa že osnutek za modernega politika, kakršen kasneje postane Nucky. Čeprav je film *Tolpe New Yorka* v prvi vrsti film o osebnem maščevanju in ne o političnih mahinacijah, *Imperij pregrehe* pa (vsaj za zdaj) ravno obratno, se ravno v tem morda celo dopolnjujeta; če je prvi nekakšen prikaz »vzpostavitev« sistema – tako države kot tudi kriminalnega podzemlja, v kolikor to (še) ni eno in isto – je z drugim prikazan njegov vrhunec, sploh ko ugotovimo, da korupcija ni zgolj lokalnega značaja, ampak prežema vso državo (pri čemer igra Atlantic City pomembno vlogo) ... in z *Dobrimi fanti* in *Sopranovimi* morda posledično tudi njegov konec.

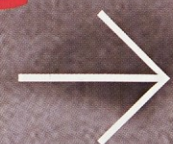
Z vidika televizijske zgodovine, o kateri smo govorili prej, pa *Imperij pregrehe* nikakor ne nakazuje konca; kvečjemu vrača upanje na konstantno večanje kvalitete (čeprav nekateri gledalci zaradi premnogih ukinitiv že obupujejo), na kar kaže tudi vedno več uspešnejših serij novih televizijskih hiš, kot so Showtime in AMC, ki si drznejo na tem področju tudi precej eksperimentirati. Upamo torej, da *Imperij pregrehe* ne sledi zgledu svojih predhodnikov, kar nekateri pesimisti vseeno že napovedujejo, ampak raje s svojim zgledom televizijo dokončno pripelje iz slepe ulice resničnostnih šovov 90. let; vsekakor imamo New Jersey še vedno raje v spominu skozi oči brutalnih, a genialnih kriminalcev kakor pa skozi leče nadzornih kamer à la *Jersey Shore* (2009–).



Gregor Bauman

Simpatija za stare huđiče

Stones in Exile



V filmu *Sončna stran ulice* (Sonnentallee, 1999, Leander Haußmann) nadobudni fantič vpraša švercerja, koliko stane novi album skupine Rolling Stones. »250 mark!« mu odvrne. »Uf, za te novce moram delati tri mesece,« je razočaran nadobudni vzhodnjak. »Pa kaj, Stonesi so ga snemali dva meseca,« mu zabiča slednji. Govor je seveda o mojstrovini *Exile On Main Street* (1972), katere nastanek je bil kult že ob izidu, kaj šele danes, ko je *nostalgija* tržna kategorija za sebe – in po sebi. Spomnite se te »sončne sosese« iz romana Thomasa Brussiga *Junaki kot mi*¹ – vsi so po malem uporniki, nosijo hlače na zvonec, uporabljajo »cool« terminologijo, hlastajo za tujimi revijami, albumi, posterji, hranijo svoj razjarjeni libido ... Režiser ni potreboval veliko premisleka, da je svoje junake preoblekel za potrebe filma. Samo osredotočiti se je moral na album, kjer črno-beli kolaži (zlasti notranji) pripovedujejo trende časa, kot so jih živeli na Zahodu in videli na Vzhodu. Mogoče obratno? Režiser filma *Stones in Exile* (2010, Stephen Kijak) zatorej ni imel težkega dela. Časovna distanca je bila pravšnja, da je »bad guys« oklestila negativne patine in jim vrnila nekdanji – sicer v zadnjem času večkrat vprašljivi – uporniški sijaj. To je glavna odlika filma, ki nima tistega, kar bi našel Scorsese² in nam mojstrsko predstavil z dokumentarcem *No Direction Home: Bob Dylan* (2005), ter ima tisto, česar ne bi iskal: neobremenjenost in generacijsko nedovzetnost v smislu, da je Stephena Kijaka (letnik 1969) album lahko zadel šele kasneje. O »Exile« je lahko govoril samo v pretekliku ali v smislu »strici so mi povedali«, ne kot o sodobniku, delu odraščanja. »Bili so uporniki, a tudi največji bend na svetu. Na žalost danes takšnih rockerskih zvezdnikov ni več,« je pospremil film na festivale. S tem je lansko *Exile On Main Street* histerijo samo še dodatno razpihnil.

Do prostovoljnega *izgnanstva* Stonesov ni prišlo šele leta 1972. Slutiti

1 V originalu: *Helden wie wir*. V slovenščini je prvič izšel pri Študentski založbi leta 1999 (prevedel Slavko Šerc).

2 Ta se je sicer precej opeknel z dokumentarno-koncertnim filmom, ki ima, glej za zlomka, naslov prav po pesmi z albuma *Exile On Main Street: Shine a Light* (2008, Martin Scorsese).



ga je bilo že po tragediji v Altamontu tri leta prej, kjer je postalo jasno, da se mora skupina umakniti izpod soja žarometov, da bi uredila kaos. Nasilna smrt je kot že tolikokrat doslej spremenila življenja očitvidcev. Altamont je pomenil konec The Rolling Stones kot prerokov kontrakulture. Potreben je bil nov začetek, ki ga je simbolno napovedal že album *Let it Bleed* (1969) z epskima *Gimme Shelter* in *You Can't Always Get What You Want*. Da je prva pesem *Daj mi zavetje* priljubljen očičevalni medij Martina Scorseseja, je splošno znano, pomen druge pa je Lawrence Kasdan primerno vklesal v svoj hommage spokorjeni generaciji '68 *The Big Chill* (1983). Ne pozabimo – skrbno oko lahko zazna posvetilo albumu *Exile on Main Street* tudi v lavreatu *Dvojna igra* (*The Departed*, 2006), kjer Martin sicer *Gimme Shelter* prvič vzame iz do tedaj veljavnega gangsterskega konteksta. O tem mogoče kdaj drugič. Konec šestdesetih se je namreč pojavilo veliko



samooklicanih ideologov, ki so Stonese obtoževali dekadence: česarkoli so se dotaknili, kjerkoli so se pojavili, vse je imelo kvaren vpliv na mladež. Rollingi so takrat potegnili edino pravo potezo – stran od pripisane socialne vloge so svoje *zavetje* našli v profesionalnem odnosu do rokenrola, ne glede na to, da se niso odrekli prvemu (seks) in drugemu (droge) grehu v njegovi bližini. Odmor so izkoristili na najboljši način: *Sticky Fingers* (1971) in *Exile on Main Street* (1972) imata vse in še več – sta njihova najbolj dekadentna izdelka ali z bluesom prepojena psihedelični posvetili čistemu hedonizmu. Če se na Lepljivih prstih nahaja po prepričanju mnogih njihova najboljša skladba, *Moonlight Mile*, potem se Izgnanec vkup z *White Albumom* (1968, The Beatles) in *London Calling* (1979, The Clash) drenja na vrhu dvojnih vinilnih izdelkov. *Exile on Main Street* je album popolne svobode, ki ima še tisto nekaj, kar je producent Jimmy Miller označil s terminom »basementness«, ki ga ne moremo ustrezno prevesti. Brez tega »low fi« vzdušja album ne bi imel teh dimenzij, ki jih ima danes. V bran tem besedam govori dejstvo, da je bil – kot velja za večino mojstrov – potreben čas, da je okolica dojela, kaj je vrezano na dveh koščkih vinila. Vsekakor The Rolling Stones nikoli več niso zveneli tako prepričljivo kot ravno na tem albumu. Kasneje so se temu (od daleč) približali samo še z *Steel Wheels* (1989).

Na splošno je znano, da albumi, ki nastanejo ob posebnih okoliščinah, nosijo s seboj avreolo nadčasnosti. Samo spomnimo se The Trinity Session (1988, Cowboy Junkies), The Texas Campfire Tapes (1986, Michelle Shocked) ali ravnokar izdani Let England Shake (2011, P. J. Harvey). Podobno velja za filmski univerzum. Stephen Kijak zato ni dolgo razmišljal, ko je našel video in foto material s snemanja albuma. **ZGODBA SE JE PRAKTIČNO (ZA)PISALA SAMA, POTREBNO JO JE BILO SE ZMONTIRATI, JI DATI PRAVO ZAPOREDJE, DINAMIKO IN OKVIR. RAVNO PRI SLEDNJEM JE REŽISER PRETIRAVAL, SAJ EPIZODNE VLOGE JACKA WHITEA, SHERYL CROW, DONA WASA, BENICIA DEL TORA ... NISO POTREBNE – INSTITUCIJA THE ROLLING STONES JE NAMREČ ZADOSTNO ZAGOTOVILO, DA BO IMEL FILM ODMEV NA VSAKEM KORAKU.** To dokazuje tudi zadnji primer na novo izdanega koncertnega posnetka *Ladies and Gentlemen: The Rolling Stones* (1973/2010, Rollin Binzer). Praktično brez reklame je postal obvezen nakup za vse prave ljubitelje skupine. Nekateri ga razumejo celo kot obliž na

Shine a Light rane. Vprašanje je, kaj bi gledali danes, če bi arhiv dobil v roke Scorsese ... a to so le brezpredmetna namigovanja. Stephen je imel hvaležno in nehvaležno delo hkrati. V rokah držati nekaj, okoli česar je že razpeta legenda, je namreč dvorezen meč, še zlasti ker ti – za razliko od zgodovine – fani ne oprostijo. Moral bi se soočiti z demoni, tako kot so se Stonesi na prelomu iz šestdesetih v sedemdeseta. Vse je šlo narobe, četudi so albumi (*Their Satanic Majesties Request*, 1967; *Beggars Banquet*, 1968; *Let it Bleed*, 1969) dosegali platinaste naklade. Okoli njih so se vrteli ogromni denarji, a na njihovih računih se to ni poznalo. Na robu bankrota so se zatekli na jug Francije, kjer so se v vlažni kleti najete vile Keitha Richardsa odločili redefinirati svoj rokenrol. Tam – v izgnanstvu – so se znašli povabljeni in nepovabljeni gostje (mdr. William S. Burroughs in žalostni angel iz palače greha Gram Parsons), ki so sestavili kuliso dokumenta, ki ga gledamo danes. Ali vzdušja, ki je pripomoglo k

nastanku albuma *Exile on Main Street*. Te impresije lovi v svojo režijo tudi Kijak – ponekod mu uspe(va) bolj, drugod manj, a vseeno najde odmerek ustvarjalnega, dokumentarnega in eksistencialnega. »Igrano« spretno dopolnjuje z zamrznjenimi posnetki Dominiqua Tarléa in odlomki nikoli dokončanega filma *Cocksucker Blues* (1972, Robert Frank). Imamo torej azurno lokacijo, film v filmu, kaotične razmere, reke heroina, nekaj žensk (Anita Pallenberg) in zvočni hibrid avtentičnega bluesa, countryja in soula. V teh ekstremnih okoliščinah so Mick Jagger, Keith Richards, Bill Wyman, Mick Taylor in Charlie Watts s sodelavci posneli *Exile on Main Street*, ki ni postregel z veliko singli, vendar deluje kot celota suvereno in nedeljivo. Nenazadnje fantiču iz prvega stavka reši življenje.

Fotografije so iz filma *Stones in Exile*.



TIST' DAN V TEDNU

Matevž Jerman



»... končno je prišlo do tega, da se po dolgih letih v Sloveniji vzpostavljajo[...] določena pravila, ki v svetu veljajo v glasbi. Fantje so v tem letu izdali najboljše in najpomembnejše CD-plošče. To leto bo njihovo leto, ti fantje bodo zvezde. Vzpostavil se bo zvezdniški sistem, na njihove koncerte bodo hodili milijoni ljudi [...] v glavnem, glasba je v Sloveniji zaživela ...« Besede, ki jih je legendarni glasbeni producent Žare Pak izrekel leta 1995 na enem izmed televizijskih nastopov Big Foot Mame, danes zvenijo skorajda preroško. Takoj po izdaji njihovega prvega albuma je namreč napovedal vzpon enega najuspešnejših slovenskih rock bendov vseh časov. In res, Big Foot Mama so s svojim prvinskim rockom, ki je zvenel kot mešanica Rolling Stonesov in Pankrtov ter bil preveč melodičen za alter in preveč surov za pop, zapolnili nišo v mainstreamu, ki je nastopila po zatišju jugoslovanskega novega vala. O tem, da je imel Žare Pak prav, danes pričča šest studijskih albumov, število hitov, ki se meri v ducatih, večkrat popolnoma razprodana največja

koncertna prizorišča pri nas in zvesta baza oboževalcev, ki se z menjavo generacij kvečjemu veča. **BIG FOOT MAMA SO PO DVAJSETIH LETIH OBSTOJA IN NEUMORNEGA KONCERTIRANJA STALNICA, KI OSTAJA FENOMEN IN NE KAŽE ZNAKOV UTRUJENOSTI. NASPROTNO: OB OKROGLEM JUBILEJU SVOJEGA DELOVANJA SO LANI IZDALI CELOVEČERNI DOKUMENTAREC, SVOJEVRSTEN MONUMENT, V KATEREM PREDSTAVIJO DIHANJE IN BRČANJE SLOVENSKEGA ROCK BENDA MED LETOMA 1990 IN 2010.**

Da so k sodelovanju pritegnili neodvisno produkcijsko ekipo Benjamin Produkcija, ne preseneča. Slednja se zadnja leta vse bolj uveljavlja kot valilnica kakovostnih videospotov, med katerimi najdemo tudi spote za Guštija, Gala in galeriste, Rotor, Intimn frizurn, Srečno mladino in druge. Kot najbolj referenčnega pa gre morda izpostaviti prav dokumentarec o Srečni mladini iz leta 2004, v katerem so se avtorji izkazali z občutkom za podajanje zgodbe preko glasbe, sinteze intervjujev in mešanja arhivskih posnetkov z aktualnim delovanjem skupine. S podobnega, a bolj

velikopoteznega izhodišča so se lotili tudi zgodbe o Big Foot Mami. Tako kot pri večini prejšnjih Benjaminovih projektov so tudi tokrat kamere in režijsko taktirko v svoje roke vzeli Anže Verdel, Anže Petrič ter Miha Čeak, ki so skupino spremljali na vseslovenski turneji, promociji zadnjega albuma *Važno, da zadane* in vse do njenega zmagoslavnega zaključka, koncerta v razprodanih Križankah.

Dokumentarec *Tist' dan v tednu* (2010) nas torej popelje na pot v družbi članov benda, katerih komentarji nas vodijo (heh, *dolg, dolg' nazaj*) od šolskih let in preigravanja tujih hitov, preko spremljanja Pera Lovšina na koncertih, pa vse do nepredstavljivo polnih Križank. Tako opazujemo razvoj skupine skupaj z vsemi vzponi in padci, ki pritičejo dvajsetletnemu uspehu in ustvarjanju. Lekcija, ki nam jo film odčita, je preprosta. *»Zmagovalnega tima se ne menja. Bistveno za bend je to, da ostane skupaj. Če ti rata, ti rata.«* In ravno ta prikaz sinteze in soodvisnosti petih posameznikov je po svoje presunljiv

ter najmočnejša točka filma. Dramaturški vrh bržkone predstavlja obelodanjenje ozadja Guštijevih tendenc po solo karieri, ker je vedno bolj gojil ljubezen do kvalitetnega melodičnega popa. Prav tako pa premore film nepozabne trenutke, kot je mrk pogled in izjava karizmatičnega Skočirja nekje vmes, ko po njihovem koncertu na oder stopi prvak v harmoniki: »Na našo musko je začel folk plesat, pizda. Ni več skok ampak ples.« Bistvo pa je povzeto v naslovu. Bend še zmeraj uživa v tem, kar počne, in *Tist' dan v tednu* je to, kar jih žene dalje. Dan koncerta, dan, ko se skupina spet poda na pot, pod sij odrskih žarometov. Dan, na katerega je vredno čakati in zaradi katerega je vredno garati.

Da bi presegel okvire predstavitvenega, polpromocijskega filma, pa skoraj dveurnemu dokumentarcu vseeno zmanjka nekaj več ostrine in globljega vpogleda v fenomen objekta, ki ga preučuje. Kar je bržkone največja škoda, saj ima film potencial, da bi bil skozi aplikacijo na zgodbo o uspešnem rock bendu obče relevanten kot fenomenološka študija slovenske glasbene scene ali pa psihološka analiza določenega življenjskega sloga, vendar mu v tem pogledu nekoliko zmanjka zaleta, saj v nobenem aspektu ne gre čisto do konca; intimne življenjske zgodbe članov še zmeraj ostanejo v zakulisju, analiza in umeščenost benda v slovenski prostor pa v precejšnji meri ostajata v domeni samodefinicij. Po zgledu klasičnih rockumentarcev bi bila najbližja konceptualna rešitev nemara v manjkajočih izbranih komentarjih kvalificiranih glasbenih poznavalcev, producentov, bivših članov, morda celo staršev in življenjskih partnerjev. Vsekakor nekaj, kar ne sme umanjkatati na obveznem dokumentarcu ob štiridesetletnici benda.

Celovito gledano je *Tist' dan v tednu* žanrsko korektno in za slovenski prostor pomembno delo, ki (razveseljivo!) ne bi smelo pritegniti zgolj oboževalcev skupine, saj ravno zaradi svoje iskrenosti poseduje domet, ki sega onkraj fanovske baze. Gledalcu še enkrat ponudi priložnost za reevalvacijo svojega pogleda na skupino in glasbo, ki je že davno prestopila prag slovenske popkulturne mitologije.



AKORDI V PODOBAH:

IZBOR SLOVENSКИH GLASBENIH DOKUMENTARCEV

Matevž Jerman

PREVLADUJOČI NEČIMRNOSTI NA POP SCENI NAVKLJUB JE V NAŠI SODOBNI GLASBENI ZGODOVINI VEDARLE MOČ NAJTI PESTER NABOR IZJEMNIH GLASBENIH POJAVOV IN ZGODB, VREDNIH CELULOIDNEGA OBELEŽENJA. TAKO SE, OB PRILOŽNOSTI NEDAVNE PREMIERE GLASBENEGA DOKUMENTARCA OVZPONIH IN PADCIH BIG FOOT MAME, ENEGA REDKIH CELOVEČERNIH ROCKUMENTARCEV PRI NAS, PORAJA VPRAŠANJE, KOLIKO TOVRSTNIH IZDELKOV SPLOH PREMORE SLOVENSKI GLASBENI IN FILMSKI TRG. UGOTAVLJAMO, DA SMO BILI V MINULEM DESETLETJU DELEŽNI NEKAJ IZSTOPAJOČIH PRIMERKOV IZ TEGA PODŽANRA DOKUMENTARNEGA FILMA, KI JIH PREDSTAVLJAMO V PRIČUJOČEM PREGLEDU. GRE ZA IZBOR, PRI KATEREM SMO SE OMEJILI PREDVSEM NA SODOBNA DELA IZ ŽANRA GLASBENEGA DOKUMENTARCA, DO KATERIH JE MOČ PROSTO DOSTOPATI V KNJIŽNICAH ALI NA INTERNETU ALI PA SO BILA OPAŽENA V REDNI DISTRIBUCIJI.

Srečna mladina (2004, Gregor Andolšek in Anže Verdel)

Benjamin Produkcija, ki je zaslužna tudi za *Tist' dan v tednu* (2010), se je leta 2003 odpravila na mini turnejo s Srečno mladino in ob desetletnici obstoja benda pripravila srednjemetražni film, ki skozi arhivske posnetke in komentarje bivših in trenutnih članov ponudi dovršen vpogled v življenje te izjemno dinamične skupine, katere glasba se je skozi leta glasbenega nadgrajevanja razcvetela v svojevrsten presežek. V celoti dostopen na kanalu youtube.



Srečna mladina



Laibach: Razdružene države Amerike

Laibach: Razdružene države Amerike (2006, Sašo Podgoršek)

Dokumentarec o razdruženih državah Amerike, otrok vseameriške turneje »najnevarnejšega benda vseh časov«, ne sledi konvencijam žanra in je predvsem dokument travmatičnega stanja duha po predsedniških volitvah leta 2004. V nobenem trenutku ne demistificira članov benda in se ne ozira na peripetije v backstageu ali na poti, kot bi od rockumentarca pričakovali. Film, v konceptualnem duhu delovanja Laibach kolektiva, raje postavlja ogledalo, daje gledalcu misliti in mu pomaga artikulirati sebe – na način, kot je turneja delovala na ameriške oboževalce. Nepozabna je



Laibach: Razdružene države Amerike

sekvenca, v kateri Peter Mlakar preroško nagovori ameriško občinstvo.

Glasba je časovna umetnost I: Dolgcajt – Pankrti (2007, Igor Zupe)

Dolgcajt naj bi bil prvi film iz serije *Glasba je časovna umetnost*, posvečene prelomnim slovenskim glasbenim ploščam. In bržkone bomo težko našli bolj prelomen slovenski album, kot je bil prav prvenec Pankrtov. Album, ki ga je dr. Dimitrij Rupel v svoji recenziji uvrstil med »to morate preslišati«, je imel, v času, ko je umiral Tito, eksploziven vpliv na celotno jugoslovansko pank in novovalovsko gibanje ter bil, po mnenju Borisa Čibeja, za slovensko zgodovino tako



Glasba je časovna umetnost I



Glasba je časovna umetnost I

pomemben kot Brižinski spomeniki in bolj relevanten od 57. številke Nove revije. Dokumentarec v slabih petdesetih minutah bliskovito in udarno, v ritmu panka, povzame esenco tega kulturnega fenomena skozi številne intervjuje nekdanjih akterjev in arhivske posnetke. Režiser filma Igor Zupe pravi, da je želel z dokumentarcem predvsem pokazati, kaj je danes ostalo od tedanjega časa. »Na neki način živimo osemdeseta danes. Smo dežela, kjer ne vladajo pravila, temveč izjeme – pozitivne in negativne. Pankrti so bili pozitivna izjema osemdesetih.«



Toše - The Hardest Thing

Toše – The Hardest Thing (2009, Boštjan Slatenšek)

Pod dokumentarec o tragično preminulem makedonskem talentu, za katerega se je zdelo, da so mu usojene velike reči, se je podpisal Slovenec, nekdanji fotoreporter Mladine in poročevalec s kriznih žarišč Boštjan Slatenšek, ki je v tradiciji najboljših rockumentarcev zgradil filmski monument, posvečen Tošetu, poimenovan po njegovem zadnjem albumu. Film o poti do uspeha in o prezgodnji smrti, ki je mladega pevca, tekstopisca in igralca, spremenila v neizpolnjeno legendo z epskim potencialom. Posnet je bil v dveh delih, med produkcijo zadnjega albuma in po pevčevi smrti. V naših kinematografih je bil *Toše* drugi najbolj gledan slovenski film leta 2009.



Accordion Tribe - Music travels

Accordion Tribe – Music travels (2004, Stefan Schwietert)

Če je bil pri prejemljenem dokumentarcu režiser Slovenec, je tu Slovenec eden od protagonistov. V družbi štirih svetovno priznanih mojstrov na harmoniki iz različnih držav se na drugo turnejo skupine Accordion Tribe leta 2002 poda tudi naš virtuoz Bratko Bibič. Švicarski filmar Stefan Schwietert z budnim očesom spremlja »harmonikaško plemo« ter pokaže vso široko razumevanje ter afiniteto, ki jo ti izjemni posamezniki kažejo do harmonike in njene redefinicije s tem, ko jo razbremenijo ujetosti v klišeje narodne substance. V Švici je film dobil nagrado za najboljši domači dokumentarec leta.



Bratko Bibič v filmu Accordion Tribe - Music travels

SMRT ZA VOGALOM Animal Kingdom

Matic Majcen

Avstralski film je leta 2008 doživel enega svojih pompoznejših trenutkov na svetovni sceni, ko je Baz Luhrmann posnel film *Avstralija* (Australia). Ob vseh napovedih o njegovi veličini je bil padec na realna tla filmske povprečnosti dokaj pričakovan, hkrati pa je marsikateri gledalec iz tega povlekel moralni nauk zgodbe: najslajše stvari so tiste, ki jih ne pričakujemo.

Eno takšnih presenečenj avstralskega filma je zdaj prišlo v obliki filma *Animal Kingdom*, celovečernega režijskega prvenca Davida Michôda. Premiero je doživel na lanskem festivalu Sundance, potem pa zaokrožil po svetu in pridobival ugled, njegov glas pa je segel celo do ameriške filmske Akademije, ki ga ni spregledala z nominacijo za oskarja za stransko žensko vlogo. Kriminalna drama temelji na resničnih dogodkih iz melbournskega kriminalnega podzemlja

80. let oziroma natančneje na incidentu na Walsh Streetu iz leta 1988, ko sta bila brez očitnega razloga ubita dva policaja. V umor sta bila vpletena tudi člana resnične kriminalne družine Petingill, ki je Michôdu služila kot navdih iz črne kronike. *Animal Kingdom* gledalce postavi v družinsko okolje, ki mu vlada ženska enačica mafijskega botra, babica Janine, ki jo igra odlična Jacki Weaver; prav ona si je prislužila omenjeno oskarjevsko nominacijo. Janine živi s štirimi vnuki – J-jem, Popeom, Craigom in Darrenom –, ki so na tak ali drugačen način vpleteni v mrežo nezakonitih poslov. Film se osredotoči na najmlajšega izmed njih, 17-letnega J-ja, preko katerega spoznavamo psihološko preobrazbo nedolžnega najstniškega lika, čustveno vpetega v patološko družinsko okolje, v katerem je prva in edina preokupacija reprodukcija kriminalnih aktivnosti.

ANIMAL KINGDOM JE IZJEMNO PREPRLJIV FILMSKI PRVENEK Z IZVRSTNO IGRALSKO ZASEDBO, KI SE JI JE USPELO DO POPOLNOSTI INFILTRIRATI V PREOBLEKO BREŽČUSTVENE, LE NA VIDEZ POVPREČNE DRUŽINE V PREDMESTNEM OKOLJU. Tukaj ni toliko suspenz tisti, ki žene pripoved, temveč določena negotovost, ki jo gledalec čuti, ko se tudi sam zave dvoličnosti odnosov med člani družine in posledične nevarnosti, ki na vsakem koraku preži nad glavnim likom. Govorimo o nevarnosti in nepredvidljivosti, kakršno smo videvali v mafijsko-gangsterskih klasikih tipa *Boter* (The Godfather, 1972, Francis Ford Coppola) ali *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990, Martin Scorsese), kjer smrt čaka za vsakim vogalom, v obliki strela v hrbet pa lahko pride od koder jo najmanj pričakuješ in od tistih, ki jim najbolj zaupaš. Naslovna prispevka živalskega kraljestva, ki se v dialogih filma večkrat ponovi v nekaj



Guy Pearce in David Michôd

različicah, zelo dobro poda neposreden vtis o prvinskem boju za obstanek, ki oriše povsem drugačno sliko človeške družbe kot jo pozna večina od nas. Motivi maščevanja in samoohranitvenega nagona silijo akterje v nagonsko umovanje s kruto logiko, ki se upira zdravorazumskemu razmišljanju. Razpad racionalnih temeljev družbe je téma, ki je Michôda zanimala že v njegovih kratkih filmih v prejšnjih letih, s tem v mislih pa njegov celovečerni prvenec nekoliko spominja na odlični *V pasti* (In the Bedroom, 2001, Todd Field).

Animal Kingdom je tip filmskega debija, ki je kot dobro vino dolga leta zorel v ustvarjalčevi kleti. Michôd je prvi osnutek z naslovom *J* napisal že leta 2000, vendar ga je takrat opustil, potem pa se je med snemanjem kratkih filmov več let vračal k njemu. Da bi dobili pravo sliko režiserjeve »dnevne forme«, bo torej potrebno počakati še na kakšen njegov izdelek, preden bomo lahko sodili o njegovih sposobnostih na dolgi rok. Vsekakor pa budi upe njegova poteza umestitve najbolj znanega igralskega imena v filmu, Guya Pearcea, v stransko vlogo. Očitno se Michôd dobro zaveda, da je nacionalni ključ pri sestavljanju filmske produkcije dvorezen meč in da lahko deluje le, če je ta težnja podvržena osnovnemu kriteriju; kakovosti produkcije kot celote. Pearce, ki je s tem filmom v svoj seznam vlog dodal še eno bežnih stranskih vlog v zadnjem času – pomislimo na *Bombno misijo* (The Hurt Locker, 2008, Kathryn Bigelow), *Cesto* (The Road, 2009, John Hillcoat) in *Kraljev govor* (The King's Speech, 2010, Tom Hooper) – pa že tako ali tako dlje časa slovi kot nesebični, čeprav karizmatični tip igralca, ki dela izključno za dobrobit vse ekipe. Morda pa je ravno to točka, pri kateri je v Michôdu našel svojega somišljenika.

KRALJEV GOVOR Zgodovina kot nostalgija

Nina Cvar



Zdi se, da so zgodovinske teme izrazito povezane s strukturnim ustrojem filmskega medija. Ne le zavoljo navdušenja filmskih pionirjev nad tovrstno tematiko, temveč tudi spričo značilne rabe reprezentacijskega tipa uprizarjanja zgodovinske snovi, ki se je skozi čas zgostila v žanr kostumskih dram, torej filmov o zgodovinskih likih in dogodkih, pri katerih je še posebej priljubljena prav vizualizacija dvorskega življenja, s čimer pa tovrsten zbir žanrskih pravil konstruiranja filmskega prostora reproducira njegovo temeljno potezo, to je privilegirano razmerje filma do erotizma oziroma fetišizma in voajerizma na eni strani ter groze na drugi strani. Ali povedano drugače: vstop v notranja svetovja kraljevskih zgodb je prvovrstni izraz gledalčevega voajerizma, a hkrati tudi groze nezmožnosti pobega od dane pozicije.

Slednje lahko opazimo tudi v *Kraljevem govoru* (The King's Speech, 2010, Tom Hooper), v katerem nismo priča klasičnemu vsebinskemu prikazu vsakdanjega dvornega življenja – zanj je med drugim značilna ekranizacija bleščečih romanc in častihlepnih bojov za oblast – marveč je v ospredje precej konvencionalno zasnovane fabule in filmske forme postavljena zgodba o angleškem kralju Juriju VI (Colin Firth), ki močno jeclja. V tem oziru je *Kraljevi govor* moč postaviti ob bok filmoma *Norost kralja Georga* (The Madness of King George, 1994, Nicholas Hytner) in *Kraljica* (The Queen, 2006, Stephen Frears), saj skušajo vsi trije življenjski vsakdan dvorjanov naslikati v njihovem soočanju z različnimi psihofizičnimi stanji, ki jih širše družbeno polje rado potiska na robove družbenega izključevanja. Spričo tega morda niti ni tako zelo presenetljiv izbor ekipe za film, nominiran v dvanajstih oskarjevskih kategorijah, saj bi jo, če si sposodimo misel filmskega kritika Philipa Frencha, lahko prištevali v t. i. britanski realizem. Posamezni člani ekipe so sodelovali pri filmih *Vera Drake* (2004, Mike Leigh), *Narobe svet* (Topsy-Turvy, 1999, Mike Leigh), *To je Anglija* (This is England, 2006, Shane Meadows, 2006) ipd.

Pa vendar gre v *Kraljevem govoru* za tip realizma (v vsej njegovi kompleksnosti in širini), ki svojo stopnjo nagibanja k resničnosti bolj ali manj konstruira skozi specifičen estetski kod britanskega filma hibridiziranega s holivudskim filmskim izrazom, svojo garancijo resničnosti pa legitimira na



znameniti notici »posneto po resnični zgodbi«, manifestirani v dramaturškem loku, ki sledi enotnosti časa in prostora osrednjih likov. Narativni zemljevid filma scenarist David Seidler in režiser Tom Hooper (leta 2005 je prejel emmyja za režijo TV-filma *Elizabeth I*, leta 2009 pa je posnel svoj filmski celovečerec z naslovom *Prekleti United* [The Damned United]) namreč gradita skozi kronistične mednapise, ki skušajo funkcionirati kot nekakšen časovni trak zasledovanjanja Jurijeve govorne napake. Ta v nenadejanem zgodovinskem vrtincu dogodkov, gospodarske recesije, smrti očeta Jurija V, odstopa Edvarda VIII s položaja kralja, prihajajoče 2. svetovne vojne ter vse pomembnejše vloge množičnih medijev dobi nesluteno dramatične razsežnosti. Gre tako rekoč za linearno, vzročno-posledično organizirano časovno sosledje, v katerega se poleg lika Jurija VI vpenjajo še drugi protagonisti, zlasti Jurijeva vdana žena (Helena Bonham Carter) in terapevt Lionel (Geoffrey Rush), kar pa konec koncev predstavlja tudi težavo. Med posameznimi etapami, pri čemer je najbolj dragocena prav tista z vzpostavljanjem transferja med nesojenim kraljem in logopedom, sprva sicer obstaja časovno-prostorsko ravnovesje, ki pa se z nenadnim zamahom scenarija v zaključnem prizoru poruši. Vsled tega



se finalni del filma razleti v spektakelno zakodiran učinek, ki instrumentalizira zgodovino, saj jo bolj kot ne naredi za kuliso, kar pa žal deluje preveč površinsko.

V povezavi z opisanim dramaturškim prijemom, izbiro estetskega tipa ter fokusom na subjektiviteto, ki se zmore skozi terapijo, voljo in trud vpisati v govorico, kar ji na koncu omogoči zavzeti avtonomno pozicijo, s čimer tako rekoč prekine z lastno odtujenostjo od sveta, je moč postaviti tezo, da *Kraljevi govor* svoj uspeh pri gledalcih dosega prav preko preigravanja motiva nostalgije. Slednja se v tem primeru navezuje na subjektivni tip, kakršnega uteleša krhka figura kralja Jurija VI, ki pa se je, ko jo začne k sebi vleči nezadržna moč zgodovinske usode, pripravljena soočiti z notranjimi demoni. In če nam nostalgija več kot o preteklosti pravzaprav pove o sedanjosti, pri čemer se nostalgije zgodbe po Mitji Velikonja navadno pojavljajo tam in takrat, ko ljudje gojijo nezadovoljstvo do obdajajoče realnosti, je morda dani film potrebno brati kot tiho željo javnosti, ki se v času globalne negotovosti obrača v preteklost, k idealiziranemu subjektivnemu tipu simbolnega vodje, katerega odlika so karakterne poteze osebne integritete, iskrenosti in poštenosti, utelešenih ravno v osrednjem liku *Kraljevega govora*, Juriju VI.



Pravi pogum

Zoran Smiljanić

Kmalu po ogledu filma *Pravi pogum* (True Grit, 2010, Ethan in Joel Coen) sem bleknil preuranjeno oceno, da gre sicer za čisto OK vestern z zanimivimi prizori, dobro igro, izvrstno fotografijo, s teatralnim besedičenjem, z odbitimi karakterji, a da ne premore presežka, ki smo ga od filma bratov Coen vajeni. Že jutro naslednjega dne pa je prineslo nova spoznanja.

Najprej zbode v oči, da vestern pravzaprav ne premore negativcev, ki bi jih z užitkom sovražili: Chaney (Josh Brolin), Ned Pepper (da ga igra Barry Pepper, je še en primer coenovskega bizarnega humorja) in njegova banda so sicer barabe, a imajo svojo logiko in (vsaj Pepper) celo neke vrste moralo. Poleg tega v film vstopijo šele v zadnji tretjini, nastopijo v par prizorih, potem pa jih že prerešeta. Ne, oboroženi konflikt med junaki in negativci ne vsebuje niti dramatične niti emocionalne teže, srce filma leži nekje drugje.

Osrednja tema filma se skriva v melodramatičnem trikotniku med 14-letno, odločno, podjetno, neodvisno in verno Mattie Ross (Hailee Steinfeld), ostarelim in zapitim Roosterjem Cogburnom (Jeff Bridges) in gizdalinskim teksaškim rangerjem LaBoeufom (Matt Damon). Čeprav ima trojka navidez strogo poslovni odnos, gre v resnici za ljubezensko igrico, natančneje, tekmovanje dveh samcev za srce, pa tudi telo dekleta, ki bo kmalu postala ženska. Oba moška se pred njo napihujeta in petelinita, hkrati pa skušata sabotirati tekmeča; Bridges v nekem spopadu Damona celo ustrela in se izgovarja, da ga je po naključju. Mattie se ves čas odloča med obema, zdaj ji je bolj všeč Bridges, potem pa se ogreje za Damona, ki mu skesano prizna: »Izbrala sem napačnega človeka.« Bolezen je pri njej seksualna želja, ki je še ne prepozna (Mattie je bolna v prizoru na začetku filma, ko pride Damon v njeno spalnico, da bi jo poljubil, in na koncu, ko z Bridgesom na konju dirjata skozi psihedelično noč), tista jama, v katero pade, in ugriz kače pa simbolizirata izgubo nedolžnosti.

Prava groznja torej niso banditi, pač pa maščevalna, gospodovalna in versko obsedena deklica, ki hoče za vsako ceno uveljaviti svojo voljo. Oba moška, ki sta zagledana vanjo, v zadnjem hipu spoznata, da bosta z njo izgubila tisto, kar je vsakemu pravemu kavboju najvišja vrednota – svobodo in neodvisnost. Zato jo po koncu pustolovščine oba jadrno pobrišeta stran od nje; Bridges se celo odreče 50 dolarjem, ki mu jih dolguje Mattie. In ko bi se po dolgih letih morala spet srečati, raje umre od starosti. Za vsak primer.



Neznanec

Matjaž Juren

Najnovejši triler Jaumeja Collet-Serraja, sicer najbolj znanega (ne pa tudi cenjenega) po grozljivki *Sirota* (Orphan, 2009), bi najustrezneje ovrednotili s tisočkrat prežvečenim, na videz benignim idiomom »spodobna zabava«. Omenjeni označbi se v filmski kritiki navadno sicer pridoda še zajeten jermas pojasnjujoče-pomirjujočih zagotovil v smislu »ne boste si pretegnili nevronov, si boste pa zagotovo spočili oči.«

Na tovrstni filmski redukcionizem, skorajda žanr, ki navadno prihaja z Zahoda, smo se lenobno navadili in ga znamo s tendencioznim obravnavanjem in eskapističnimi izmotavanji tudi elegantno opravičiti. Kljub mamljivi skušnjavi, ki jo ponuja perfidni koncept »spodobne zabave«, pa *Neznanca* (Unknown, 2011) s tem mefistovskim slepilom (vsaj tokrat) ne bomo odpravili. Prvič zato, ker na povsem načelnem nivoju tovrstno zatekanje k pasivnosti klišejev s seboj prinaša šum tihega odobravanja, ki nadaljnjo produkcijo takšne kinematografije kvečjemu spodbuja. In drugič zato, ker je *Neznanec* čistokrvni triler, s tem pa, razen v primeru načrtno travestije, žanrsko nujno zavezan k apoteozni naraciji, ali pa vsaj k njeni dostojni reprezentaciji. *Neznanec* se v tem oziru sicer nekaj peha in trudi, toda kaj dosti več od povprečnega prdca ni sposoben iztisniti ...

Doktor Martin Harris (Liam Neeson), nekakšen blazen erudit na področju mikrobiologije, s svojo mlado in seksi ženo (January Jones) pripotuje v Berlin, kjer se bo v nekaj dneh odvila epohalna konferenca na temo genetskega razvoja živil. Toda nesrečni doktor na letališču pozabi svojo aktovko in ko se s taksijem odpravi nazaj po prekleti kufer, skupaj z voznico (Diane Kruger) doživita spektakularno nesrečo, v kateri dobi dohtar v glavo tako silovit udarec, da izgubi spomin. In kakor ugotovi kmalu zatem, ko se nemočen ovede iz kome, tudi svojo identiteto. Seveda, ključna premisa se tako kristalizira v začrtavanju protagonistovega psihološkega plota – kaj bo dr. Harris torej pripravljen storiti, da se zopet vpiše v register obstoječih zemljanov.

Mogočih digresij in premen na velikodušno temo prevpraševanja identitete praktično ni (razen večne klasike – sem morda nor?), režiser pretežni del filmskega časa namreč posveti mlačnemu zidanju mostu do končnega, ultimativno-klimatičnega razpleta, pri katerem pa se začne tisti predobro nam znani, pragmatični, dobesedno krvavi utilitarizem »pravih« ameriških junakov (pobj vse!) in se konča spodobna kinematografija.



Otročički

Tina Poglajen

Otročički (Bébé(s), 2010, Thomas Balmès) prinašajo točno tisto, kar obljublja naslov – šestinsedemdeset minut posnetkov štirih otročičkov v prvem letu njihovega življenja. Dva od njih sta iz zahodnemu gledalcu prepoznavnih okolij ZDA in Japonske, druga dva pa živita precej drugače – eden v namibijski vasi, drugi v jurti sredi mongolske stepe. Medtem ko sta obe deklici iz bogatejših držav s pleniacami, oblekami, stajicami in vozički neprenehoma izolirani od vsega, kar bi ju lahko poškodovalo ali pa vsaj umazalo, sta Ponijao in Bayar kar naprej v situacijah, v katerih bi zahodne socialne službe že zdavnaj ukrepale – pa naj gre za valjanje po blatu, strganje las z glave z nožem ali pa motanje pod kravjimi nogami. Ironično pa je od vseh štirih otrok prav ameriška deklica tista, ki sodeluje v *newage* skupini za otroke in starše, pojoč »Zemlja je naša mati, ki bo za nas poskrbela ...«.

Nekdo, ki je z novorojenčki že imel lastno izkušnjo in mu je potek (in videz) teh stvari poznan, se bo *Otročičkov* najverjetneje kmalu naveličal. Poleg tega, da malčki od dojenja napredujejo k drugim hranam, se naučijo reči »mama« in na koncu naredijo svoje prve korake, se v filmu namreč ne zgodi nič. Njihovi starši so na nek način le abstrakcije, oziroma boljše, predstavljajo vir tistega, kar je za njihove otroke pomembno in tako nastopajo v filmu bolj s svojimi deli telesa kot v celoti: s prsmi in bradavicami, rokami in dlanmi ter nogami do približno tiste višine, kolikor so visoki otroci (v sedečem položaju); neprevedeni pa so tudi njihovi dialogi.

Tako film na koncu koncev ne ponuja kaj dosti več od lepe fotografije in prikupnosti otrok; sporočilo, da so otročički povsod otročički na isti način pa bi bilo mogoče podati tudi v precej krajšem času (lahko tudi v obliki ohranjevalnika zaslona). Poleg tega pa *Otročički* zgrešijo še nekje: ne glede na delež svetovne populacije, ki živi v revščini, je le-ta v filmu, kljub ponašanju z »otroci z vsega sveta«, omejen na dobro četrtino. Prav tako bo usoda deklice iz Namibije kljub vsej prisrčnosti in ljubezni, ki je je ta deležna, najverjetneje precej drugačna kot če bi živela v ZDA ali pa na Japonskem. S svojim odrekanjem kritičnemu ali političnemu komentarju *Otročički* in otročički, ki v njih nastopajo, gledalca zavijejo v vato in postanejo le sredstvo za doseganje dobrega počutja tam, kjer je to povsem neprimerno – vse skupaj pa je dekorirano z lažno multikulturalnostjo à la Benetton.



Divja vožnja 3D

Petra Osterc

John Milton (Nicolas Cage), za katerega so vsi, ki se jim pripelje oziroma jim stopi na pot prepričani, da je (bil) mrtev, se vrne maščevat hčerino nasilno smrt in rešiti vnučka iz rok čudaškega religioznega kulta, ki namerava malčka žrtvovati v peklenške namene. Iz krempljev družinskega nasilja iztrga Milton spotoma še natakario Piper (Amber Heard), ki nima boljšega dela kot da mu sledi in občuduje njegove ne povsem naravne sposobnosti.

Generični akcijski filmi, med katere spada tudi *Divja vožnja 3D* (Drive Angry 3D, 2011, Patrick Lussier) pogosto hodijo po robu med resnobnostjo in samoironijo, pri čemer je prav ta rob največkrat edina resnična draž, ki jo premorejo. Za *Divjo vožnjo 3D* se je težko odločiti, ali je mogoče, da nastopajoči jemljejo vse skupaj popolnoma zares – torej vse tiste skoraj karikirano lesene dialoge ter bolj ali manj okorno (in vendar z mislijo na bodočo tretjo dimezijo ter dodaten blagajniški izkupiček) zrežirane akcijske prizore – ali pa je na delu vendarle malce samoironije. Kakor koli; Nicolas Cage je s tem nastopom dodal še enega v plejado kakovostno prečudnih igralskih stvaritev, ki ga njegovi občudovalci pač ne bodo zamudili. Med vsakim interesantnim filmom izvrstnih režiserjev, v katerem se Cage pojavi (med te bi lahko šteli *Med življenjem in smrtjo* [1999, Martin Scorsese], *Prilaganje* [2002, Spike Jonze], *Gospodar vojne* [2005, Andrew Niccol], *Pokvarjeni poročnik: New Orleans* [2009, Werner Herzog]) in ki jih s svojo prezenco pravzaprav temeljno opredeljuje, nastopi v vrsti brezupno zanič celovečercer, ki spadajo skoraj brez izjeme v svojevrsten žanr tako slabih filmov, da so že zanimivi. A tu se zgodi nek zanimiv transfer – namesto da bi bil v zadregi Nicolas Cage, da se sploh pojavlja v takih izdelkih, smo v zadregi (zanj) gledalci, ki vedno znova čakamo in upamo, da bo Cage s svojim angažmajem vendar dvignil izdelek z dna in da se bo zaradi njegove prisotnosti zgodil presežek. A za razliko od številnih igralskih kolegov, ki se iz tozadevnih igralskih vic ne morejo izkopati, ko vanje enkrat zabredejo, se Cage vsake toliko časa vendarle dvigne iz pepela kot nekakšen feniks. In če smo že pri teh mitoloških temah: v čorbo manihejske mistike po holivudsko, kakršna je *Divja vožnja 3D*, je vendarle vržen še en košček mesa za intelektualno prežvekovanje: svojevrstna duhovitost je v poimenovanju protagonista po avtorju *Izgubljenega raja* ...



Koncert

Dare Pejić

Film *Koncert* (Le concert, 2009, Radu Mihăileanu) je komedija zmešnjav s fabulativnimi zapleti, ki želijo zabavati, a hkrati prikaže več, kot bi bilo potrebno. Radu Mihăileanu, režiser romunskega porekla s stalnim naslovom v Franciji, se s filmom loteva stanja današnje ruske družbe in gledalce pri tem zabava s komičnimi zapleti zarjavelega orkestra, zbranega okoli slavnega moskovskega Bolšoj teatra. Vse pogubne posledice postsovjetske družbene realnosti uteleša maestro Andrej Filipov (Aleksej Guskov), nekdanji dirigent pri Bolšoj teatru, danes pri njih zaposlen kot čistilec. Pred tridesetimi leti je bil odpuščen z mesta dirigenta, ker naj bi v svojem orkestru najemal judovske glasbenike – domnevne sovražnike ljudstva in partije. Ko po naključju prestreže vabilo za gostovanje resničnega Bolšoj teatra v Parizu, se začne nepredvidljiva kolobocija in hrepenenje po stari slavi.

Mihăileanu je v svoj četrti celovečerec vpletel nekaj lastne biografije: njegov oče je spremenil svoj priimek Buchman, da je lahko preživel nacizem in nato še stalinizem. Obračun s preteklostjo in z diktatorji želi biti lahkoten in duhovit in nemara je to glavni očitek filmu, ki namesto prevračanja stereotipov na glavo stavi na njihove učinke na prvo žogo. Pregovorni ekscesi ruske oligarhije, judovska konspirativnost, slovanski temperament in komični komunistični fosili so prikazani skozi oči povprečnega Zahodnjaka, kateremu je film namenjen v prvi vrsti. Pod pretvezo Bolšoj teatra predstavlja preambiciozen nastop ostarelih malih ljudi, ciganov in judov v Parizu dramaturški vrh, pod katerim se znajde nekaj situacijske komike in melodramatičnih zasukov. Filipov zahteva na koncertu priznana pianistko (Mélanie Laurent) in repertoar Čajkovskega. Sledijo zapleti, skozi katere v filmu odseva tendenciozen obračun s polpreteklostjo komunističnega režima. Glasba je tu dozdevni nepristranski in univerzalni vmesnik, ki blaži razlike v kulturi, med neslavno preteklostjo in klavno sedanostjo. Na orkester kot celoto in na vsakega posameznega člana v njem so naslovljena upanja, na katera najde odgovor dirigent Filipov: »Orkester je pravi komunizem, v njem vsak prispeva svoje.« Z obeh strani šengena se orkester sliši dobro, tako v Parizu, kjer jih muči melodrama, kot v Moskvi, kjer jih dan za dnem kljuva kruta strategija preživetja.

Film največ polaga na zgodbo in zgodovinsko usodo, z nedodelanimi liki ter nikoli docela razvitimi situacijami pa se gleda kot hitro pokvarljiva komedija. Bolje ga je poslušati kot gledati



Zajčja luknja

Ana Šturm

V predoskarjevski evforiji se hitro lahko zgodi, da spregledamo kak izvrsten film, ki se uspe izogniti močnim žarometom medijev. Ena izmed takih malih mojstrov in je letos zagotovo *Zajčja luknja* (Rabbit Hole, 2010, John Cameron Mitchell), brezkompromisna in hkrati nenavadno gledljiva drama, ki jo je po svoji s Pulitzerjem nagrajeni zgodbi v scenarij priredil David Lindsay – Abaira. In v to zajčjo luknjo se vsekakor splača spustiti brez obotavljanja.

Pronicljiva zgodba pripoveduje o dolgotrajni čustveni bitki para, Becce (Nicole Kidman) in Howieja (Aaron Eckhart), ki poskušata po smrti sina Dannyja ponovno vzpostaviti stik s seboj in s svetom ter na ruševinah svojega življenja ponovno zgraditi – nekaj. Po osmih mesecih, ki so pretekli od usodne nesreče, nimata več energije za žalovanje. Prav tako pa še vedno nista zmožna normalnega življenja, ki vztrajno dan za dnem polzi mimo njiju. V njuni sanjski hiši na vzhodni obali je duh izgubljenega sina še vedno vse preveč prisoten. Tako životarita med bolečino in čustveno praznino, med obtožbami in občutkom krivde ter neskončnimi v srž možganov kljuvajočimi vprašanji, na katere ne najdeta odgovora. Kljub temu da sta začasno izgubljena v *coni somraka*, pa se vsak na svoj način počasi začnjata spoprijemati z glodajočo bolečino. Medtem ko poskuša Howie pozabiti svojo žalost tako, da išče uteho v skupini za samopomoč, športu in kajenju trave, se Becca s svojo žalostjo spopade na drugačen način. Začne hoditi po poti, za katero niti sama ne ve prav dobro, kam jo bo pravzaprav pripeljala. Počasi naveže stik z najstnikom Jasonom (Miles Teller), ki je povzročil nesrečo. Njuno razmerje je na začetku tesnobno, polno vprašanj, potlačenega besa in strahu. Kljub temu pa uspeta ob pogovorih o srečnejšem življenju v paralelnih svetovih, kjer lahko živita brez občutka krivde, postopoma prepoznati in s tem tudi omiliti bolečino drug drugega.

Film *Zajčja luknja* je zelo senzibilen do obravnavane tematike in prinaša zanimiv ter prepričljiv pogled na delovanje človeške psihe. Naracija se ne poslužuje *flashbackov*, ampak pusti linearni zgodbi, da se počasi in suvereno razvija. Na ta način uspe režiserju, znanem po izvalnem celovečercu *Shortbus* (2006), zelo zahtevno tematiko empatično neprisiljeno prenesti na filmsko platno. Naše zaupanje v zgodbo v veliki meri vzpostavi tudi izvrstna igra in dinamika vseh protagonistov, pri čemer velja izpostaviti odlično Nicole Kidman, ki se po dolgem času vrača na platno v vsem svojem sijaju.

Sto filmov - en časopis

Gorazd Trušnovec

Tale viralna zbirka fotografij oziroma zajemov slik iz raznih televizijskih serij in filmov, ki je na voljo na spletu, bi lahko bila tudi izhodišče za razmislek o »umetniškem delu v času tehnične reprodukcije«, kot bi zapisal Walter Benjamin, ali raje »umetniškem delu v času digitalne



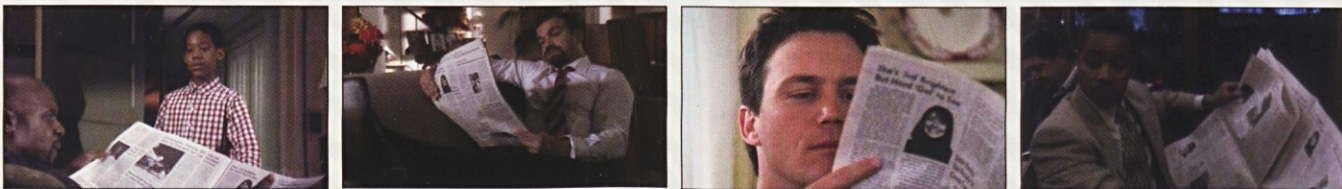
reprodukcije« ... Vseeno pa se še prej postavlja nekaj osnovnejših vprašanj. Recimo, gre morda za spomenik lenim in nedomiselnim rekviziterjem? Ali morda za kakšno njihovo interno šalo, s katero se norčujejo iz nas, nepozornih gledalcev?



Je morda to znak pretiranega strahu pred vse bolj kompleksno zakonodajo, ki se nanaša na avtorske pravice? Ali pa so v ozadju vsega skupaj samo škrti založniki, ki producentom niso namenili dovolj sredstev za plasma svojih produktov (o čemer bomo pisali v enem



od prihodnjih *Ekranov*), ti pa niso želeli delati nikomur brezplačne reklame? Ali pa gre nemara za skoraj vizionarsko napoved, da so vsi časopisi v bistvu isti, in da je popolnoma vseeno, če človek vsakič znova vzame v roke isti kos časopisnega papirja? Kakorkoli že, prav



»digitalni reprodukciji« se lahko zahvalimo, da je stvari vedno težje prikriti, pri čemer odgovor na dilemo, ali s tem, benjaminovsko rečeno, izgubijo avro ali ne, še zdaleč ni enoznačen...



EKRAN

Revija za film in televizijo

Naslednja številka Ekрана izide 2. aprila 2011!

- KALIBER 50: (Ne)potrebni rimejki
- TELEVIZIJA: Oglaševalci
- SCENA: Trženje filmskih lokacij
- POSVEČENO: Brazilski film
- BLIŽNJI POSNETEK: Danis Tanović

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

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Datum in podpis(žig)

Pravne osebe

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

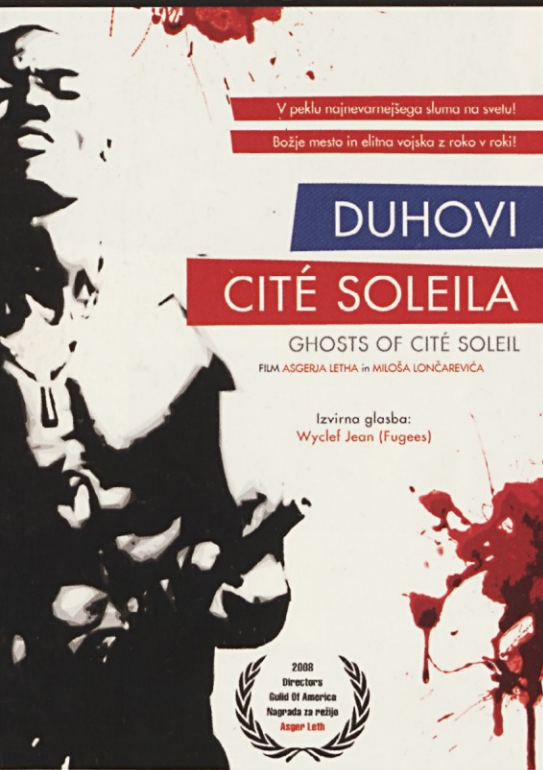
telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006 - 2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred. Naročila na info@ekran.si.

4.3.



V peklu najnevarnejšega sluma na svetlu!

Božje mesto in elitna vojska z roko v roki!

DUHOVI

CITÉ SOLEILA

GHOSTS OF CITÉ SOLEIL

FILM ASGERIA LETHA in MILOŠA LONČAREVIČA

Izvirna glasba:
Wyclef Jean (Fugees)

MLADINA

DS

186 6422011



920112051,2

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: trgovina.mladina.si

»Slum št. 1, vojna št. 1, psihopat št. 1, režiser št. 1: vse, kar morate poznati marca.«

Marcel Štefančič, jr.

11.3.



KATE HUDSON

CASEY AFFLECK

JESSICA ALBA

MICHAELA WINTERBOTTOMA

MORILEC V MENI

PO KNJIGI JIMA THOMPSONA

FVIA

18.3.



OD REŽISERJA FILMOV "MOJA LEVA NOGA" IN "V IMENU OČETA"

TOBEY MAGUIRE | JAKE GYLLENHAAL | NATALIE PORTMAN

BRATA

VSAKA DRUŽINA

IMA DVE PLATI.

FVIA

DEMIURG
& Company

25.3.



ŽENSKÉ SANJE

1955

Ingmar Bergman

KVINNODRÖM

Mladina + DVD:

7,80 EUR

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

20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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