

EKran

Revija za film in televizijo



16 1205

Festivali:

Cannes, Far East Film

V središču:

Viba in nova filmska politika

Bližnji posnetek:

Zoran Simjanović

Esej:

Vzporedne resničnosti

Posvečeno:

Dekleta v uniformah

Letnik XLVIII / junij 2011 / 3,5€

SLOVENSKI CELOVEČERNI FILM V ENI KNJIGI

Knjiga je izšla ob 80. obletnici prvega slovenskega celovečernega filma v sozaložništvu Slovenske kinoteke in založbe UMco.

Od Kraljestva Zlatoroga (1931) do Circusa Fantasticusa (2010)!

FilmOGRAFIJA

SLOVENSKIH CELOVEČERNIH FILMOV 1931–2010

Ob nakupu knjige neposredno na založbi, si boste lahko do 30. junija izbrali še lepo darilo, knjigo *Trier o von Trierju* ali *Kieslowski o Kieslowskem*.

PODATKI O KNJIGI:

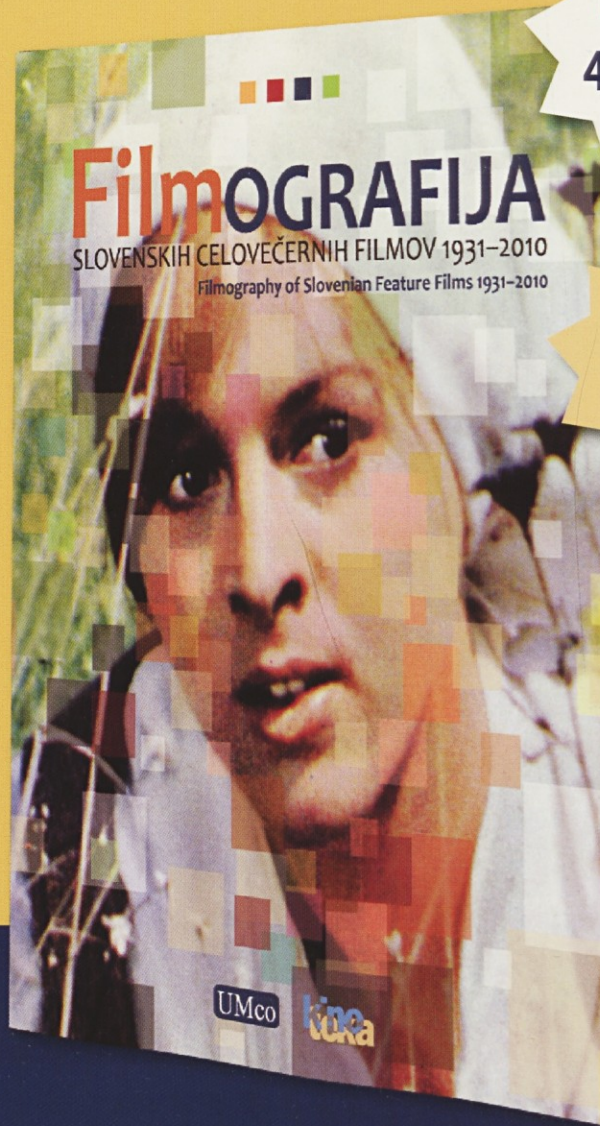
- format 240 x 200 mm
- trda vezava
- dvojezična slovensko-angleška izdaja
- več kot 200 celovečernih filmov
- 80 portretov režiserjev
- 840 strani
- Zdenko Vrdlovec: Zgodba o slovenskem filmu 1931–2010
- Lilijana Nedič: Oris filmske produkcije na Slovenskem

Naročila sprejemamo po telefonu:

01/520 18 39, 01/520 18 30

in e-pošti: urednistvo@umco.si,

UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana



Cena:
49,90 €

**ŽE
IZŠLO!**

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: <i>Strateški cilji</i>
RAZGLEDNICA	3	Lucija Šiftar: <i>Dedolight!</i>
BLIŽNJI POSNETEK	4	Aleksandra Ilič Zadnikar: <i>Zoran Simjanovič</i>
FESTIVALI	8	Gorazd Trušnovec: <i>13. Far East Film, Videm</i>
	10	Mateja Valentinčič: <i>Azija se smeje!</i>
	16	Ingrid Kovač Brus: <i>Dnevnik 64. Cannesa</i>
SCENA	20	Jože Dolmark: <i>10 let pouka filma na novogoriški gimnaziji</i>
ESEJ	22	Carlos Pascual: <i>Utripanje srca v sodobnem argentinskem filmu</i>
	25	Dare Pejić: <i>Islandska kinematografija danes</i>
V SREDIŠČU	30	Miran Zupanič: <i>Izhodišča za novo filmsko politiko</i>
	32	Špela Barlič: <i>Anketa o Viba filmu</i>
POSVEČENO	37	Vesna Vravnik: <i>Dekleta v uniformi</i>
MALA RUBRIKA GROZE	40	Igor Kernel: <i>Vzporedne resničnosti</i>
TELEVIZIJA	42	Tina Bernik: <i>(Ne)uravnoveženost zvoka na televiziji</i>
MUZIKA	46	Gregor Bauman: <i>Intervju s Stevenom Severinom</i>
KNJIGARNA	48	Gorazd Trušnovec: <i>Amir Muratović - Sladka slast periferije</i>
KRITIKA	50	Katja Čičigoj: <i>Voda za slone</i>
	52	Matevž Jerman: <i>Thor</i>
	54	Nina Cvar: <i>Adžami</i>
	56	Matic Kocijančič: <i>Štirikrat</i>
NA SPOREDU	58	Matjaž Juren: <i>Duhovnik</i>
	58	Špela Barlič: <i>Življenje na smetišču</i>
	59	Tesa Drev: <i>Rdeča kapica</i>
	59	Petra Osterc: <i>Prekrokana noč 2</i>
NAJBOLJ BRANA STRAN	60	Gorazd Trušnovec: <i>20</i>



Strateški cilji

Gorazd Trušnovec

V središču tokratnega *Ekrana* načenjamo obravnavo problematike Filmskega studia Viba film in nove filmske politike – »nove« v smislu, da je pravkar v pripravi Nacionalni program za kulturo za prihodnje obdobje 2012-2015, torej državni strateški dokument razvojnega načrtovanja, ki oblikuje cilje in prioritete kulturne politike. Ker se ta ukvarja tudi s prihodnostjo urejanja avdiovizualnega področja in znotraj tega še posebej z bodočim statusom javnega zavoda Viba film, lahko najdete v središču revije krajšo, a zgovorno anketo med akterji, ki se jih s strani Ministrstva za kulturo pripravljena Analiza stanja na področju kulture še posebej dotika, torej med domačimi producenti in režiserji ter njihovimi stanovskimi organizacijami.

Prispeli odgovori ne vlivajo posebnega optimizma, splošno vzdušje, ki bi obenem lahko opisovalo tudi širši kontekst trenutne situacije, kratko in jedrnatu povzema dr. Igor Koršič, predsednik Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev: »*Kinematografija v Sloveniji ni nikakršna izjema. Nasprotno, je Slovenija v malem. Je brez strategije, plen različnih zasebnih in polzasebnih interesov, ki uporabljajo politiko za pokrivanje svojih ambicij in posebnih klanovskih ciljev. Skratka, čisto nič drugače kot vsa druga področja.*«

In vendar bi lahko ugovarjali, druga področja – vsaj znotraj »ključnih programskih sklopov državnega proračuna za kulturo« – le niso deležna takih konstantnih turbulenc kot filmsko; pri čemer še zdaleč ni mišljen zgolj težko spregledljiv podatek, da se je delež, namenjen filmski dejavnosti, v preteklem desetletju znižal s 4 % sredstev proračuna za kulturo v letu 1999 na samo še 2,76 % vseh sredstev, namenjenih temu področju v letu 2009; še bolj v oči bijoča pa je primerjava z drugimi programskimi sklopi znotraj kulturnega proračuna, ki kaže na kronično poosamosvojitveno podhranjenost domače filmske ustvarjalnosti.

Toda podobno kritični faktorji, kot je trajna podfinanciranost filmskega področja, so še vsi tisti dejavniki, ki prispevajo k turbulentnosti oziroma kaotičnosti le-tega. To pa so, če delno povzameмо prejete odgovore, nezagotovljena kontinuiteta filmske produkcije, v praksi neučinkovito zakonsko spreminjanje področja,

nezmožnost dolgoročnega ali vsaj srednjeročnega načrtovanja s strani producentov in ustvarjalcev, neizvajanje nacionalnega filmskega programa (na primer: sredi leta 2011 Slovenski filmski center še vedno nima ne direktorja ne objavljenih javnih razpisov za zbiranje filmskih projektov za aktualno leto – pa to še zdaleč ni prvo takšno leto v zadnjem obdobju), pomanjkanje koordinacije in sodelovanja med javnimi partnerji na področju avdiovizualne dejavnosti (kar nekako mimo je šlo konec maja sprejeto mnenje vlade glede pobude za oceno ustavnosti tistega člena zakona o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji RS, ki določa, kako RTV Slovenija podpira slovensko filmsko produkcijo oziroma na kakšen način se bo namenilo finančna sredstva za izdelavo filmov neodvisnih producentov za javno kinematografsko predvajanje v predvideni višini najmanj dveh odstotkov zbranega prispevka za programe in storitve RTV Slovenija v preteklem letu, kar določa 17. člen zakona o Slovenskem filmskem centru) ...

Kakorkoli že, dejstvo je, da danes stoji Filmski studio Viba film kot edini resnejši infrastrukturni podvig v zvezi z nacionalno kinematografijo v zadnjih dvajsetih letih; po drastičnem zmanjšanju oziroma razpolovitvi sredstev za filmsko dejavnost v začetku 90. let pravzaprav eden od redkih trdnih dokazov države, da misli s svojo filmsko produkcijo resno. Smo se na tej točki znašli pred črnim in dobro znanim (oziroma vedno istim) tranzicijskim scenarijem? Ali pa je mogoče, da gre prav pri tem javnem zavodu za izjemo pri pravilu partnersko-stečajno-privatizacijskih postopkov, da ne obstaja v resnici kot eno od zagotovil stabilnosti nacionalne produkcije, marveč kot motnja zaradi monopolnega položaja, neupravičenih privilegijev, nujni potrebi po boljšem, vitalnem in poslovno aktivnem gospodarjenju, tehnične ustreznosti ...

Najbrž bi bilo pred vizionarskim napovedovanjem takšne ali drugačne prihodnosti vseeno dobro stopiti korak nazaj, k še vedno aktualnemu Nacionalnemu programu za kulturo in tam zapisani strateški potrebi po zakonu, ki bo celovito urejal avdiovizualno dejavnost. Ali pa vsaj k zakonu o Slovenskem filmskem centru. Že če bi deloval vsaj ta, bi bila najbrž potreba po urgentnem preurejanju Vibe v bližnji prihodnosti precej manjša.



Kaj imajo skupnega *Gospodar prstanov*, *Harry Potter* in *Zdravnikova vest*?

Dedolight!

Lucija Šiftar, foto: Rajko Bizjak

V majhni trgovinici s filmskimi lučmi v Münchnu je moja pozornost – ko sem že v podrobnosti pregledala vse mogoče drobne tehnične kose – pritegnila tudi ena izmed knjig z naslovom *Nemški direktorji fotografije*; natančen in obsežen popis direktorjev fotografije, prvih in drugih asistentov snemalcev ... (Le kdo se bo prvi lotil stanovskega popisa delujočih na področju filma in televizije pri nas?) V kazalu se pričakuje ustavim pri črki W. Weigert Dedo. Direktor fotografije iz Münchna z opusom, naštetim čez celo stran. Pri tem pravzaprav ne gre za kakšne svetovno pomembne produkcije, a njegov življenjski projekt je itak nekaj drugega. Lastno podjetje DedoWeigertFilm z najuspešnejšim produktom, Dedolight.

»Čprav je naš sistem za osvetljevanje edinstven, učinkovit, vsestranski, nagrajen in svetovno znan, potrebuje razlago in demonstracijo, ne zgolj enostavne kataloške pro-

daje.« Tako so zapisali v obsežno gradivo, namenjeno zastopnikom podjetij, ki so se konec januarja 2011 udeležili petdnevnega seminarja in tehničnega treninga na sedežu podjetja v Münchnu (katerega del je tudi omenjena trgovinica). Gre za trženjsko filozofijo podjetja, ki že desetletja razvija in proizvaja luči za filmsko snemanje in ga tudi pri nas pozna vsakdo, ki se je že srečal z osvetljevanjem na filmu ali televiziji.

Udeležba predstavnikov iz več kot dvajsetih držav in štirih kontinentov je samo eden od pokazateljev, za kako veliko podjetje (zaposluje 50 ljudi in je prisotno v okrog 50 državah) pravzaprav gre. Drug pokazatelj kakovosti so produkcije, ki uporabljajo njihov sistem luči. V gradivu navaja le nekaj filmov, v katerih se pojavljajo: *Titanic* (1997, James Cameron), *Lepota po ameriško* (American Beauty, 1999, Sam Mendes), *Skrivnostna reka* (Mystic River, 2003, Clint Eastwood), praktično vsi *Harryji Potterji* in

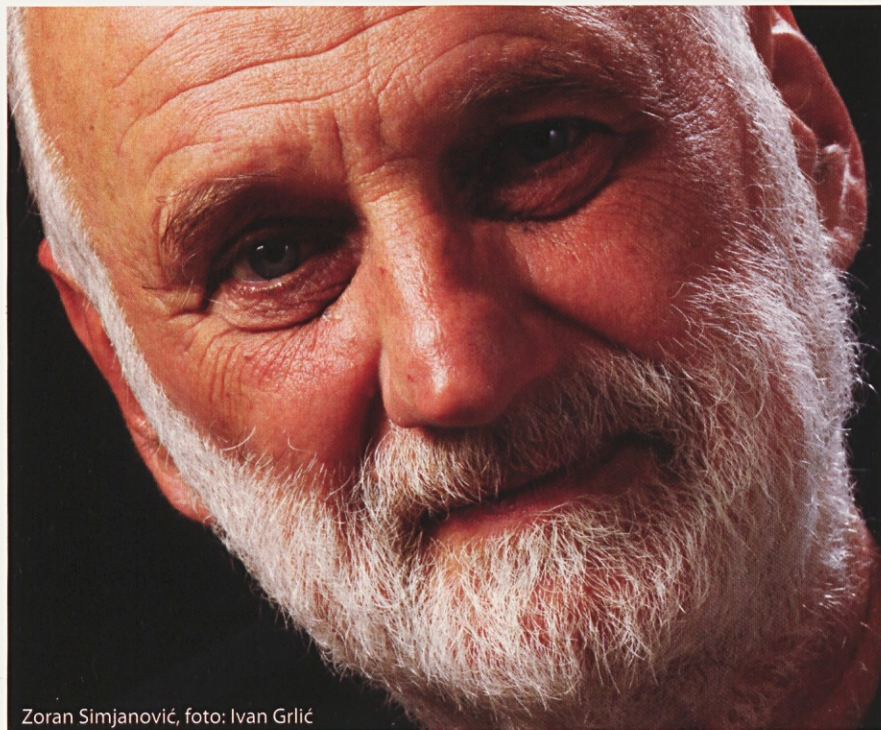
Gospodarji prstanov ... Uporabljali so jih in jih še snemalci Jürgen Jürges, Tom Stern, Steven Poster, Dante Spinotti, Russell Carpenter, Roy H. Wagner, Jack Cardiff, legendarni filmar in pionir na področju vizualnih efektov Douglas Trumbull pa je o »dedolightkah« izjavil, da nikoli ne snema brez njih. Z njimi so opremljeni številni filmski in televizijski studii (z njimi npr. osvetljujejo *Zdravnikova vest* [House, M.D., 2004–]), pa tudi muzeji in galerije.

Na seminarju so govorili tudi o strategiji trženja, podpori, sejamskih predstavitev in o cenah njihovih izdelkov: kot pravi nek komentar, »so visoke, ampak zanje dobite veliko«. Slovincem najbližji ali najzanimivejši sejem, kjer lahko srečamo Dedolight, je amsterdamski IBC, seminarji in predstavitve pa vsake toliko časa potekajo tudi na Višji šoli za multimedije v Ljubljani, kjer je z Dedolightom opremljen celoten studio.

In gospod Dedo, s katerim pozirava pred njegovo pisarno? Dedo Weigert je zagrabil kovček, v katerem so lično in domiselno zapakirani kompleti luči, in ga z vsebino vred vrgel po tleh, da bi demonstriral zaščito. Včasih meče po tleh luči kar brez kovčkov – in jih pobere nepoškodovane. »Oddelal« je večino izobraževanj na seminarju in vse dni dajal vtis duhovitega in izkušenega govornika, ki zna nasmejati občinstvo. Svojih več kot sedemdeset let še zdaleč ne kaže, le med predavanji raje sedi kot stoji, pa še to bi bolj kot starosti pripisali korpulentnosti.

Njegove luči – prvo je patentiral leta 1984 – so edinstvene tudi zato, ker je dokazal, da manj pomeni več. Naj gre za miniaturne polprofesionalne video studie ali svetovne produkcije, uporabne so v obeh primerih. Majhne, a izjemno učinkovite. Zanje je prejel štiri nagrade svetovnega dosega: dva oskarja (1990 za zamisel koncepta sistema dvojne leče in 2003 za revolucionarne luči serije 400), pa tudi nagradi cinec (2002) in emmy (2003). Seveda pa je podeljevanje nagrad za tehnične dosežke na področju filma in televizije v senci »prestižnejših«.

In ko smo že pri nagradah: na tokratnem internem »tekmovanju«, bolj šovu za izbrance seminarja, je časovni rekord v postavljanju softlighta dosegel direktor fotografije iz Slovenije, Rajko Bizjak. Čas: minuta in osem sekund.



Zoran Simjanović, foto: Ivan Grlić

"Velik kompliment je, če narediš filmsko glasbo, o kateri so vsi prepričani, da je ljudska."

Pogovor z Zoranom Simjanovićem

Aleksandra Ilić Zadnikar

Filme si ponavadi zapomnimo po igralcih, toda tiste, pri katerih je sodeloval skladatelj Zoran Simjanović, pomnimo po avtentični glasbeni tematiki. Zagotovo najbolj znana je Simjanovičeva tema iz najlepše televizijske serije bivše Jugoslavije – Na vrat na nos (Grlom u jagode, 1976, Srđan Karanović). S Simjanovičevo glasbo v seriji odraste Bane Bumbar, povprečen, simpatičen beograjski mladeč, prototip Jugoslovana svojega časa. Stroki pa ostaja Simjanović v spominu predvsem kot avtor filmske glasbe za Karanovičev Petrijin venec (Petrijin venec, 1980), Markovičev Državni razred (Nacionalna klasa, 1979), Kusturičeva Se spominjaš Dolly Bell? (Sječaš li se Dolly Bell?, 1981) in Oče na službenem potovanju (Otac na službenom putu, 1985), Paskaljevičev Sod smodnika (Bure baruta, 1988), Šijanov Maratonci tečejo častni krog (Maratonci trče počasni krug, 1982), Baletičev Balkan ekspres (1983) ... Glede nekdanje Juge skoraj ne morete zgrešiti: glasba, ki se ujema s filmom in vam je všeč, je gotovo Simjanovičeva. Ni zvrsti, ki je ne bi obvladal – rock, pop, jazz, etno, folk, klasična orkestrska glasba ... Delal je z več kot 16 režiserji celovečercerjev iz vseh koncev nekdanje Jugoslavije, sam je igral in pel svoje kompozicije in se pojavljal na platnu. Preden se je specializiral za filmsko glasbo, je v 60. letih igral v pionirskih beograjskih rock bendih Siluete in Elipse in vmes še končal študij na Fakulteti za glasbeno umetnost. Zoran Simjanović – Simke (letnik 1946) trenutno živi in dela na Dorćolu v Beogradu in na Fakulteti za dramsko umetnost predava predmet uporabna glasba.

Delali ste z različnimi režiserji in skozi številne filme menjavali slog, vaša glasba je vsakič znova nekaj posebnega. Od kod energija in navdih za tolikšno raznolikost?

Pisanje filmske glasbe ni tako enostavno, kot je videti na prvi pogled. Zahteva zelo široko izobrazbo, odprte poglede, poznati je treba veliko glasbenih slogov, da lahko po ogledu gradiva ali branju scenarija predlagaš primerno glasbo, razen če režiser že takoj ne naroči konkretnega glasbenega opravila. Če je skladatelj izobražen ozko – denimo samo klasično – in ne pozna drugih slogov, potem lahko dela samo pri določnem žanru. Sam sem se izobrazil v klasiki, bil sem roker, za povrh pa sem odraščal v hiši, kjer se je venomer kaj praznovalo, tako da sem na slavnih izza klavirja spremljal razne pesmi. Že zelo mlad sem obvladal starogradske in izvirne ljudske glasbene slogove. Vse to mi pomaga, da naredim izjemno pisano in kar najoptimalnejšo glasbo za film.

Do razpada Jugoslavije ste delali tudi z režiserji zunaj Beograda. Ste z njimi še v stiku?

Sodeloval sem s Kusturico in Dizdarevičem iz Bosne, a z njima na žalost nimam stikov. Branko Bauer iz Hrvaške je na žalost preminil. V Sloveniji sem delal z Vojkom Duletičem in Žaretom Lužnikom; slednji je žal mrtev, s prvim nimam kontaktov. Danes imam stik zgolj z beograjskimi režiserji.

Ali s pedagoškim delom na Fakulteti dramskih umetnosti vzgajate profilirane kadre za uporabno glasbo ali gre bolj za to, da bodoče režiserje in igralce seznanjate s specifičnim gradivom?

Predavam režiserjem, dramaturgom, organizatorjem, montažerjem oziroma vsem študentom, ki se šolajo za delo na televiziji, radiu in v gledališču. Pojasnjujem jim, po katerih poteh naj gredo, da lahko izberejo pravo glasbo v pravem trenutku. Glasba ni samo tisto, kar lahko danes slišijo na vsakem koraku, temveč je precej drugih zvrsti, ki jih nimajo priložnosti slišati, morda pa bi utegnile koristiti kateri od njihovih idej. Prvi del predavanj vedno posvetim klasični glasbi, nauku o inštrumentih in skladateljem, in ko študenti to obvladajo, se lahko pogovarjamo na neki osnovni ravni. Med profesionalci ni mišljenja tipa »to mi je všeč, to pa ne«, pač pa mora imeti vsako mnenje močno argumentacijo.



Besa

Bi morale imeti glasbene akademije posebne oddelke za filmsko glasbo?

Mislím, da bi morali imeti na vseh akademijah vsaj en semester predavanj o uporabni glasbi, da ne bi poznali in igrali le Šostakoviča, Mozarta, Bacha ... V Beogradu – pa tudi drugod, se zdi – je na žalost zelo malo mladih skladateljev, ki se ukvarjajo z uporabno glasbo, rokerji opravljajo svoje delo po svoje, nastradajo pa režiserji. Dogaja se, da režiserji pokličejo nekega popularnega glasbenika, da jim naredi glasbo za film, pa že vnaprej vedo, da izid ne bo optimalen. Situacija je torej zelo napeta.

Kako gledate na glasbenike, ki ustvarjajo brez glasbene izobrazbe in zatrjujejo, da to ni nujno za ustvarjanje dobre glasbe?

Odvisno, s kakšno glasbo se ukvarjaš. Če delaš *kafansko* muziko, te glasbena šola samo zmoti, saj je tisto, kar učijo na akademiji, diametralno nasprotno od *kafane*. Nasprotno pa ne moreš brati Dostojevskega, če nisi prebral prvega berila.

Ob neki priložnosti ste izjavili, da mora vsaka država preživeti prehod od piščali in trstenk do Mozarta. Kje se zgodovinsko nahaja turbofolk in kje rokenrol, s katerim ste v bistvu začeli svojo kariero?

Rokenrol je zmes gospela in countryja, se pravi črne in bele glasbe, in ta zmes je na jugu Amerike prešla v slog, ki je bil za večinsko prebivalstvo v določenem obdobju sprejemljiv in konec 50. let tudi politično

pomemben. Z ene strani je pomirjal črne in bele, z druge pa je pomenil osvežitev, spricho katere so se lahko razvile številne druge muzike. Ritem, harmonija in baza so v rokenrolu zelo enostavni, tako da je iz tega zelo preprosto narediti druge podzvrsti. Izviren rokenrol je praktično usahnil nekje v 70. Toda njegov začetek je bil odličen, nad njim so se navdušili Francozi, Italijani, ki so imeli močno tradicijo kancon in šansona, pa so vse to opustili in se obrnili k rokenrolu. Bil je namreč nekaj svežega, nekaj, kar je dvigovalo moralo, odpiralo nove poglede v prihodnost in se naposled končalo z razredno razliko: kateri družbeni razred sme in more poslušati kakšno glasbo, kdo je za to ali ono glasbo primeren in kdo ne ... Končalo pa se je tudi v zaslužnjenu, destrukciji in drogi.

Turbofolk je naredil isto pot kot rokenrol. Nastal je, ko so piščali in trstenke pastirskih pesmi zmešali z drum'n'bassom s pomočjo računalnika, ki dela osnovne ritme, pöje pa se vse mogoče. Pri ljudstvu, ki v sebi še nosi folkloro, je turbofolk naletel na izjemen odziv. Tudi rokenrol je imel odličen odziv med širokim prebivalstvom zaradi country osnove. To smo lahko opazili tudi pri nas v primeru Bijelo dugme – »Tako ti je mala moja, kad ljubi Bosanac«, to je čisti folk. In verjemite, vse, kar je slabega v turbofolku, bo pozabljeno. Pomembno je, da ničesar ne prepovedujemo, kajti vse, kar je prepovedano, je še veliko bolj zanimivo. V Rusiji

je bil, recimo, turbofolk v obdobju socializma prepovedan, tako da je po ukinitvi prepovedi doživel ekspanzijo. V Bolgariji in Romuniji je bila prepovedana vsa novokomponirana glasba, tako da so bile antene množično usmerjene proti Srbiji in so v teh državah naš folk poznali bolje kakor mi sami.

Na zahodu že desetletja obstaja celostna kultura soundtrackov – pisanja glasbe za film. V Jugoslaviji je bil to samo sporadičen trend – nekaj posameznikov kot ste vi, Alfi Kabiljo, Bojan Adamič ... ima zgoščenko z avtorsko glasbo za film. Kakšen je odnos založniških hiš do filmske glasbe?

V Jugoslaviji to nikdar ni bil trend. In dobro vemo, da se prodaja tisto, kar se vidi po televiziji. V primeru uporabne glasbe velja pravilo, da če si jo naredil, jo moraš tudi oglaševati. Pri nas so se zmeraj oglaševali pevci, ne glasba. Svoj prvi komplet zgoščenk sem izdal pri PGP RTS, ker sem bil prepričan, da me bodo kot TV-hiša sami dobro promovirali. Iz vsega tega seveda ni bilo nič. Za vso filmsko glasbo, ki sem jo izdal, sem moral moledovati, naj jo založijo, kot da mi nekdo dela uslugo. Zadnji komplet zgoščenk sem izdal, potem ko sem izbral 60 filmov s svojo glasbo, in zatem vse skupaj razvrstil kot »Jazz«, »Pop in rock 1 in 2« ter »Etno«, da le ostane nekje zabeleženo in se ne izgubi.

Veliki filmski producenti na zahodu računajo tudi s prihodkom od prodaje filmske glasbe, pri nas pa ne. Edino, kar imajo v mislih, je to, da ti s pogodbo poberejo vse pravice, pa čeprav ne vedo, kaj bi z njimi. Bijem bitko, da bi bil filmski *soundtrack* v enakem položaju kot film. Pa tudi za to se borim, da se država pri financiranju filmov ne bi ozirala na gledanost, gre pač za neko osnovno kulturno skrb. V Srbiji smo v zlatih časih naredili po 30 filmov na leto, in še danes jih z vsemi napori sestavimo po 20, pa četudi niso podobni ničemur in je večina narejenih digitalno. Toda bolje nekaj kot nič. Ministrstvo za kulturo bi se moralo postaviti za nekaj resnih projektov in žal mi je, da naši pomembni režiserji v polni formi, kot sta Goran Marković in Srđan Karanović, ne delajo, ker nimajo denarja, od sebe pa bi lahko dali precej boljše filme od tistih, za katere daje država denar.

Predlagali ste, da bi bilo dobro, ko bi se Jugoslovanska kinoteka začela ukvarjati tudi z arhiviranjem glasbe, ker so številni posnetki izgubljeni.

Včasih je bil vsak avtor glasbe dolžan, da določeno število posnetih primerkov dostavi agenciji za avtorske pravice, pri nas je bil to SOKOJ. In ker je tudi ta sistem razpadel, že več kot desetletje ne vemo, kdo je kaj izdal, produkcijske hiše pa so vrgle stran precej trakov. Moja zamisel je, da naredimo velik avdio arhiv, v katerem bi se zbirali vsi posnetki, ki so bili kdaj narejeni v Jugoslaviji in današnji Srbiji. Našel sem človeka, ki vse to ima, zdaj pa potrebujemo denar, da stvari od njega odkupimo in jih spravimo v Kinoteko. Sestavili bomo odlok, po katerem bo moral vsakdo, ki objavi kaj s področja filmske glasbe, po en primerku nosilca zvoka odstopiti Kinoteki. Tako bomo obnovili arhiv, ki ga že imamo, in za povrh za »mediateko« še dobili tuje plošče od raznih zbiralcev. Sam sem glasbo, ki sem jo snemal, tudi ohranjal, precej pa je skladateljev, ki tega niso delali, tako da njihovih posnetkov ni več. Mislim, da so v Sloveniji komaj zbrali gradiva za eno zgoščenko Adamičeve glasbe.

Pri filmu ste že trideset let. V čem so razlike med nekoč in danes?

Odkar delam, situacija ni rožnata. Fantastično je bilo v 50. in 60. letih, pred samoupravljanjem, država je dajala sredstva in vse se je delalo zelo profesionalno, kot v Holivudu. Nismo sicer imeli enakih profesionalcev, zato so tam film delali tri mesece, pri nas pa eno leto, toda kakovost je bila na koncu enaka. Takšen sistem snemanja pri nas je bil po eni strani dober, ker je bil končni izdelek vrhunske kakovosti, po drugi strani pa je bil slab, ker so avtorji zelo kmalu spoznali, da za projekte nikoli ni dovolj denarja in da nihče med njimi ni v stalnem delovnem razmerju. Začeli so sami vlagati v film, socialno zavarovanje pa jim je plačala država. V tej borbi so se mnogi prekalili, začeli povezovati Beograd, Zagreb, Ljubljano, Sarajevo in Skopje in tako zbrali denar, ki je omogočil odlične filme. Zanimiva je zgodba o Lovčen filmu. Tam so bili kakor v Holivudu, izvrstno locirani med morjem in hribi, idealni pogoji za delo in dejansko so izvajali številne koprodukcije z Italijani, fantastične projekte, s katerimi so postali najmočnejši v nekdanji Jugoslaviji. Ko pa se je začelo vse deliti po republikah,



Oče na službenem potovanju

je Lovčen film propadel, saj mala Črna gora ni mogla vzdrževati tako velikega podjetja. Tedaj je Beograd dobil Košutnjak, Slovenija Vibo, Hrvaška Jadran film, Sarajevo Sutjesko ... In toliko, kolikor je bilo denarja v republiki, toliko je bilo narejenih filmov.

Kakšne so bile delovne razmere v devetdesetih letih prejšnjega stoletja?

Tista leta so bila grozna, od vojne do sankcij. Komaj smo sistem prepričali, da je film neodvisen od politike in naj se država ne vmešava v produkcijo, že je prišlo do sankcij, kar je pomenilo konec sodelovanja s Francozi, Nemci in vse je postalo odvisno od tega, komu bo Milošević dal denar. Vsi normalni režiserji so, jasno, nehali snemati. V tem času so se dobri filmi snemali v neverjetnih koprodukcijah. Francozi, na primer, so dali denar, da se posname bolgarski film s srbskim režiserjem. Tudi današnja situacija je, kar zadeva film, zapletena, in to po vsem svetu. Edino Francija si je dobro uredila filmski sistem, ki prejema denar od države, pa tudi od vseh kabelskih televizij, na katerih se prikazujejo. Film, ki se kaže z vmesnimi reklamami, mora skladu odšteti del sredstev, iz katerih nastajajo novi filmi. Pri nas pa lahko vsak dan na televizijah vidite vrsto filmov, toda te televizije za njihovo prikazovanje ne plačajo ničesar. V Franciji so priznane pravice od kinematografov, DVD, TV ... Te pravice so neodtujljive in omejene, tako da ti producent ne more pobrati več kakor 30 odstotkov – pri nas ti lahko pobere vse. Veliki ameriški producenti ti sicer tudi ne dajo pravic, a ti zato plačajo velikanske, milijonske honorarje. Ker

v Srbiji ni od vsega tega nič, se bom nehal ukvarjati s filmsko glasbo. Moja prihodnja knjiga bo naslovljena *Kako sem se začel in nehal ukvarjati s filmsko glasbo*.

Kako se bojujete proti zlorabi glasbe v oglasih, kako je ta problem zakonsko reguliran v Srbiji?

Pri nas je to zakonsko regulirano prav tako kot v drugih državah – zgledno. Nasprotno pa je z izvajanjem nadzora. To pomeni, da na televiziji uzrem ali na radiu slišim oglas s svojo glasbo, izvoham, kdo je producent reklame, pokličem v pisarno in poprosim, naj reklame več ne predvajajo. V 90 odstotkih primerov to zadošča. V svetu se za uporabo glasbe v oglasih plačujejo velike vsote in nikomur ne pade na misel kršenje avtorskih pravic, pri nas pa velja načelo, če bo šlo, bo šlo. Po drugi strani je že radijskih postaj toliko, da jih je nemogoče nadzirati. Lepega dne sem se peljal proti Indiji in na lokalnem radiu zaslišal svojo glasbo iz filma *Balkan ekspres*, prepesnjeno v oglas za lekarno. In spet vrtel telefon. Grozljivo je, ko »April v Beogradu« preraste v »Banko v Beogradu« ali ko ti z glasbo iz filma *Sanje v Arizoni* (Arizona Dream, 1993, Emir Kusturica) namesto ljubke ribice domov prileti volvo. Če si želiš glasbo za oglas, potem jo naroči, ne pa da se kviri romantiko in čar filmske glasbe.

Kako so se spremenili pristopi k filmski glasbi skozi čas?

V klasičnem ameriškem filmu se zgodi, da pastirica pazi na ovce in igra na frulico, pri tem pa jo spremlja simfonični orkester. Tudi

če hoče, ne more biti osamljena, saj je z njo ves orkester. Od začetka je bilo tako tudi v jugoslovanskem filmu – partizanska četa je šla čez hrib, spremljal pa jo je simfonični orkester. Moja generacija je skušala razgraditi tak pristop, tako da je izkoriščala izkušnje novega vala. Začeli smo prispevati specifične pesmi, narejene posebej za konkreten film. Tak novovalovski trend se je prijel po vsem svetu, celo Američani so ga sprejeli in začeli po filmih nizati punk in rock komade, a se je sem pa tja še zmerom zaslíšal simfonični orkester. V ZDA velja vsak film, ki nima simfoničnega orkestra, za B-produkcijo. V domačem filmu pa A-produkcije sploh ni, tako da se naredi z računalnikom, kar gre in kolikor je denarja – in to je to.

Osnovna funkcija filmske glasbe je v tem, da podpre scenarij in pomaga pri razumevanju filma. Toda producenti si pogosto želijo film popularizirati, še preden je sploh prikazan, zato zanj uporabijo neko priljubljeno pesem. Kaj menite o tem?

Osnovno načelo je, da se filmska glasba predvaja pred filmsko projekcijo, s čimer promovira film, zatem pa film med rednim predvajanjem v kinematografih promovira lastno glasbo. Sem proti trendu, da se v novo filmsko delo vnašajo že znane filmske teme. Glasba v filmu je povezana izključno s filmom, ki je zanj narejena. Kadar jo zaslíšiš, vedno pomisliš na konkreten film. V *Boratu* (2006, Larry Charles) recimo se sliši glasba, ki našim krajem ne prinaša nič novega, ker smo vse to že slišali v Kusturičevih filmih. Torej sploh nima izvirne glasbe, čeprav jo oglašuje. Pri filmu je pomembno, da posebej zanj naredimo glasbo, po kateri si ga bomo zapomnili. Zato sem se zmeraj trudil, da spišem kolikor le mogoče karakteristične teme, tesno povezane s snovjo filmov. Nikdar ne predelam že slišane, saj bi s tem film že med rojstvom obsodil na



Draga moja Iza



Petrijin venec

različne asociacije, s katerimi izgubi precej izvirnosti. Boban Marković je vzel mojo temo iz filma *Petrijin venec* in jo prodal kot ljudsko temo za film *Ruske lutke* (Les poupées russes, 2005, Cédric Klapisch), tako da sem z njim v sporu, ker je moje delo prodal kot tradicionalno pesem. A to je velik kompliment, vrhunec kompozicijske veščine je, da narediš glasbo, o kateri so vsi prepričani, da je ljudska.

V Sloveniji je pravkar v distribuciji Karanovičev film Besa, za katerega ste naredili glasbo. Gre za ljubezenski trikotnik med Albancem, Srbom in Slovenko v času prve svetovne vojne. Zakaj ste za osnovno temo izbrali Schuberta?

Schubert je bil največji hitmaker 19. stoletja, zelo je bil popularen na Dunaju, kjer sta se srečala Slovenka in Srb in v času svojega študija skupaj poslušala Schubertove hite. To interpretacijo, koncept, je sprejel tudi Karanović. Poleg te osrednje teme imamo tudi druge, fiskulturno, šiptarsko ...



Maratonci tečejo častni krog

Kaj je pri delu s Karanovičem specifičnega, da sodelujeta že tako dolgo?

Z njim se vedno boriva okoli vsakega elementa glasbe v filmu, ampak mislim, da na koncu dobro združiva pričakovanja in zahteve, saj je najino skupno delo očitno uspešno.

Kaj v povezavi s filmsko glasbo počnete trenutno?

Delam na več projektih. Zvočno obnavljam filme Kinokluba Beograd, iz katerega izhajajo Dušan Makavejev, Kokanj Rakonjac, pa tudi Marković, Karanović ... Vsi ti filmi so v zelo slabem stanju in letos, ob 60. obletnici Kinokluba, jih bomo poskusili restavrirati vsaj 15. Pripravljam tudi obsežno zbirko zgoščenk, na kateri bo zbrana vsa moja televizijska glasba, od serije *Na vrat na nos*, pa tudi glasba iz oglasov. Naredil sem glasbo za več kot 600 oglasov in ne vem, kako je pri vas v Sloveniji, a pri nas jih več kot pol sploh ne obstaja več, ker jih nihče ne arhivira. Letos praznujemo tudi 100. obletnico srbskega filma in v Beogradu bo 6. junija otvoritev nove Kinoteke, za to priložnost pa sem pripravil zelo zanimiv konceptualni dogodek s filmsko glasbo ...

Koprodukcijski film *Besa*, ki ga je z glasbo opremil Zoran Simjanović, je trenutno v distribuciji art kino mreže po Sloveniji, avgusta pa ga bo moč videti v okviru projekta Film pod zvezdami in na sporedu Kinodvora.

Gorazd Trušnovec

Izpovedi z vzhoda

13. Far East Film Festival v Vidmu
(29. april-7. maj 2011)

Če smo se še lani čudili, da festivalsko štetje v bližnjem furlanskem mestu, trikrat manjšem od Ljubljane, v dobrem tednu dni zabeleži 50 tisoč obiskov projekcij na samo dveh prizoriščih, je bila letos ta statistika še za desetino presežena. Festival filma Daljnega vzhoda pa svojemu namenu ne služi le s količino predstavljenih filmov (teh je bilo letos 87) ali obiskovalcev, ampak tudi z vsebino, saj se še zdaleč ne omejuje le na tiste na okcidentu običajne »festivalске osumljence«, ki izzivajo z brezbržnim odnosom do gledalske potrepljivosti in/ali do filmskega traku. Tako ostaja še naprej zelo pluralen in odprt do filma v vseh njegovih vrsteh in ohranja nediskriminatorno strast do filmske kulture Azije v celoti, kar je izjemno zdrav pristop. Po videnem (z nekaj posplošitve, seveda) je moč sklepati, da kondicijsko še naprej prednjačita kinematografiji Japonske in Južne Koreje, torej filmski okolji, v katerih žanr ni žaljivka oziroma oznaka za nekaj manjvrednega, temveč predvsem izziv, kako biti ustvarjalen znotraj vsaj ohlapno določenih narativnih okvirjev. Med njimi pa, spet po videnem sodeč, znajo ustvarjalci prehajati precej sproščeno.

Kar pa še ne pomeni, da se izogibajo družbeno aktualnim temam; tako bi kazalo med posameznimi naslovi omeniti duhovito medgeneracijsko seksualno satiro *Foxy Festival* (Peseutibal, 2010, Lee Hae-yeong), pa predstavnika »korupcijskega trilerja«, torej žanra, ki je očitno zaradi pogostosti tematike v južnokorejski kinematografiji dobil že kar svojo oznako, *The Unjust* (Bundang-geo-rae, 2010, Ryoo Seung-wan) in *The Troubleshooter* (2010, Kwon Hyeok-jae), ali pa noir-akcijski film maščevanja *Punished* (Bou ying, 2011, Law Wing-cheong), v katerem je čutiti močan pečat producenta Johnnyja Toja.

Da so spletene močne obojestranske vezi med japonsko in južnokorejsko ter holivudsko kinematografijo, je splošno znano, letos je bila v Vidmu predstavljena japonska priredba filma *Paranormalno* (*Paranormal Activity*, 2007, Oren Peli) z naslovom *Paranormal Activity 2: Tokyo Night* (Paranômaru akutibiti: Dai-2-shô, 2010, Toshikazu Nagae), ki se mirno prileže žanru J-horrorja, nekoliko bolj presenetljiva pa je bila mednarodna premiera kitajske priredbe filma *Kaj ženske ljubijo* (*What Women Want*, 2000, Nancy Meyers) z naslovom *I Know a*

Woman's Heart (2011, Chen Daming). Presenetljiva predvsem zaradi povsem zveste odslikave izvirnika, a ne v smislu, da celovečerec potegne za seboj tudi čisto vse slabosti originalne romantične komedije, ampak zaradi implikacije, kako samoumevno funkcionirajo vsi ti prepoznavni klišeji (naduti oglaševalci, premožni menedžerji, manekenske sodelavke, viski, cigare, življenje na veliki nogi, nečimrne bitke za prestiž ...) v »brezrazrednem« kitajskem okolju.

Podobno presenetljiv je v produkcijskem smislu letošnji zmagovalac po izboru publike, prav tako kitajski film *Aftershock* (Tangshan dadizhen, 2010, Feng Xiaogang), posnet domnevno po resnični zgodbi iz tragičnega potresa v mestu Tangshan leta 1976. Ko gre za »produkcijo nacionalnega pomena«, sredstva očitno niso vprašanje, saj je videti film naravnost spektakularno in kot tak, namreč kot spektakelski film katastrofe, se tudi začne, pa čeprav takoj zatem nemudoma zavije v smer intimne družinske drame, izhajajoče iz moralne dileme, vredne kakega Kieślowskega. Reševalci, ki jih ob 240.000 žrtvah potresa kronično primanjkuje, namreč od matere zahtevajo, naj se hitro odloči, ali bodo iz ruševin pote-

gnili njeno hčer ali sina, rešitev enega pa bi pomenila smrt drugega. Veteranski režiser Feng Xiaogang psihološko spretno razvija zgodbo družine do današnjih dni, posredno (in brez posebnega problematiziranja) pa vpelje tudi ob prej omenjenem filmu nakazan »razvoj« Kitajske v tem obdobju.

S podobno intimno-usodno zgodbo se ukvarja drugi favorit publike, japonski psihotriler *Confessions* (Kokuhaku, 2010, Tetsuya Nakashima), ki ga lahko imamo za popoln antipod srednješolskih komedij. Mlada učiteljica Moriguchi (Takako Matsu) razredu v najboljšem primeru nezainteresiranih najstnikov izpove, da zaključuje s poučevanjem, in jim razkrije, da njena štiritletna hčerkica pred kratkim ni po nesreči utonila v bazenu šolskega kompleksa, kar navaja policijski zapisnik, ampak da je bila žrtev umora iz mešanice premišljenosti in objestnosti s strani dveh prisotnih učencev. Namesto, da bi sprožila pravne mehanizme – mladoletni prestopniki bi se kazni tako ali tako izognili – pred razredom hladnokrvno in natančno opiše, za katera dva dijaka gre, razkrije pa tudi šokanten način, kako se jima je že taisto uro maščevala.

Prvih 25 minut deluje film *Confessions* kot v sebi zaključena celota, popoln kratki film, ki se začne relativno nedolžno in konča s šokantnim preobratom. Ampak to, kar bi bila v rokah kakega povprečnega režiserja (ali pisatelja) poanta cele zgodbe, nekakšne razširjene anekdote denimo v stilu Poejevega *Soda amontillada*, je pri Tetsuyi Nakashimi šele začetek. Ko s svojo kratko, skoraj v celoti monološko in vizualno odlično zrežirano zgodbo po pol ure zaključí, sledi še ena drzna poteza – seveda, kako pravzaprav naprej po takem uvodu? – in začne znova, z mešanico flashbackov razširi kontekst in pogled na »izpovedi« posameznih vpletenih, in vedno bolj postaja jasno, da je bila učiteljčina kruta poteza zgolj droben opomin, da za razumevanje malih brezčutnih sociopatov tu ni prostora, za kakšno odpuščanje pa še manj.

Tetsuya Nakashima, nasploh izjemno markanten sodoben japonski režiser, ne popusti vse do zadnjega kadra in iz sekvence v sekvenco ustvarja in stopnjuje temačen sodoben svet odtujenosti, hlada, egoizma in nihilizma, obenem pa mrakobni sivomodri svet mladostniške *emo* kulture, na katerega aludira s svojo vizualizacijo (tudi deloma videospotovski, s skoraj karikirano uporabo post-rockovske glasbe), z vsebin-



Confessions

sko razdelavo kritično subvertira, tako kot še kako kritično motri tudi vseprisotno tehnokulturo.

Film je izjemen v kompleksni mešanici pretkanega suspenza, preračunljivosti in nepredvidljivosti, pa tudi brutalnosti in sentimentalnosti. Da, gre za človeško dramo, ki se prevesi v psihološko srhljivko, toda ko zareže, zareže (in misli) vseskozi globoko, pri čemer ustvari samosvoj filmski organizem, ki se, kot obseden, vedno znova vrača na svoj začetek. Filmski organizem, prežet s subjektivnim doživljanjem upočasnjenega časa, a hkrati še kako objektivnimi posledicami dejanj vsakega posameznika.

Zrelost filma *Confessions* je v tem, da kakšnih posebnih iluzij o naivnosti in nedolžnosti otrok oziroma mladostnikov ne goji. Trinajstletnike ima za popolnoma sposobne samostojnega razmišljanja in razumevanja posledic svojih odločitev, čemur sledi v tem primeru tudi kazen. Pravzaprav bi film lahko označili kar za srednješolski *Zločin in kazen* po japonsko – da se konča z namigom na odrešitev, ki ga zašpili s smrtonosno ironijo, je samo pika na i. Naj vas od ogleda ne odvrne dejstvo, da je bil skoraj nominiran za oskarja – med devetimi lanskimi kandidati za nominacijo v kategoriji filma v tujem jeziku je bil *Confessions* edini predstavnik iz Azije. Glede na njegovo zlovesčo atmosfero, intenzivno, skoraj hipnotično raziskovanje človeške psihe (ki ostane mestoma vendarle pri poenostavitvah) pa se seveda ponujajo tudi primerjave z bolj drastičnimi deli, kot je recimo *Battle Royale* (Batoru rowaiaru, 2000, Kinji Fukasaku), ali

z deli Takashi Miikeja in znamenito trilogijo maščevanja Parka Chan-wooka.

Če smo že pri Park Chan-wooku, v Vidmu je bil predstavljen njegov film *Night Fishing* (Paranmanjang, 2011), ki ga je posnel z bratom, vizualnim umetnikom Park Chan-kyongom, in velja za prvo grozljivko, ki je bila v celoti posneta na iPhone 4. Zgodba sicer zgolj polurnega filma sledi ribiču, ki ga v nočnih urah sredi megle na obrežju preseneti nenavaden ulov, pri čemer sama fabula (in celo pripovedovalec) večkrat spremeni perspektivo. Film, ki se tako kot oba prej omenjena na samosvoj način ukvarja z bolečino izgube, je fragmentaren tako v narativnem kot vizualnem smislu, začne se pravzaprav z videospotom, vedno bolj srhljivo nočno dogajanje pa preskoči v tradicionalni korejski obred. *Night Fishing* je bil prvenstveno deležen pozornosti zaradi svoje tehnične posebnosti, kar se je izkazalo za odlično trženjsko strategijo in za izjemno dobro naloženih 130.000 dolarjev, s katerimi je korejski iPhone podpornik založil film, vendar pa je potrebno osnovnemu miku delno eksperimentalnega filma na rob – torej predpostavki, da zdaj pa resnično lahko že vsakdo posname svoj film, celo v atmosfersko tako zahtevnem žanru kot je grozljivka – pristaviti, da je ekipa filma, vključno z renomiranimi igralci, štela 80 profesionalcev, da so pri snemanju uporabljali vrsto dodatnih leč in pripomočkov in da je bil deležen intenzivne postprodukcijske obdelave ... S tekom do najbližjega Applovega distributerja torej še ne boste korak bližje lastnemu filmu.

Privatni detektivi

Azija se smeje!

Mateja Valentinčič

Retrospektiva azijske komedije
na 13. festivalu Far East Film v Vidmu

Če se čudimo, da Kitajci množično delajo nadvse uspešne priredbe holivudskih uspešnic – Chen Daming je na primer za domači trg posnel romantično komedijo *I Know a Woman's Heart* (2011) z Andyjem Lauom in Gong Li v vlogah, ki sta ju v izvirniku *Kaj ženske ljubijo* (What Women Want, 2000, Nancy Meyers) odigrala Mel Gibson in Helen Hunt – ne smemo pozabiti, da so v Aziji to počeli že od nekdaj. Kar je postalo še posebej očitno ob letošnji retrospektivi azijske komedije, ki jo je v Vidmu pripravil Roger Garcia, kurator, filmski kritik, producent in izvršni direktor hongkonškega filmskega festivala, ki je s sodelavci hkrati izdal tudi knjigo *Asia Laughs! A Survey of Asian Comedy Films*, pionirsko delo s tega področja.

»Filmi, ki smo jih parodirali, so bili blockbusterji. Tako so bili naši filmi že vnaprej prodani. Določene scene so bili ljudem znane. Moral si samo prilagoditi njihove najljubše prizore trenutni situaciji, jih malo spremeniti in že so se jim zdeli v redu ... Ko je bil v modi Tarzan, sem ga parodiral v *Tanzanu* (*Tanzan the Mighty*, 1962, Carlos Vander Tolosa); *Jamesa Bonda* pa v *Dr. Yes* (1965, Luis San Juan) in *Dolpingerju* (1965, Herminio Bautista),« je nekoč dejal Dolphy, kralj filipinske komedije in igralske travestije, čigar kariera je trajala kar šest desetletij, vse do danes, ko njegovi javni nastopi pri osemdesetih letih vključujejo tudi stol in kisikovo masko. Prvič je bil opažen v filmu *Jack and Jill* (1954, Mar S. Torres), v katerem je odigral feminiziranega, v žensko preoblečenega geja, brata fantovske sestre, ki mora namesto njega kot voznica avtobusa skrbeti za družino. Dolphy, ki je na Filipinih posnel več kot 235 filmov, je z likom Glory of the Morning Sunshine ustvaril enega najbolj tipičnih likov filipinske komedije, travestitskega klovna, zabavljača, ki pa ne služi kritiki družbenih predsodkov, temveč komercialni filipinski filmski industriji, ki je s produkcijo nenehnih parodij aktualnih filmov, od *Botra* prek *Zatôichija*, *V zmajevem gnezd* do *Titanika* itn., skušala zadovoljevati predvsem okus preprostih obiskovalcev kina.

Čeprav je smeh nekaj univerzalnega, so v Aziji holivudske komedijske vzorce vseskozi prilagajali lokalnim talentom in produkcijskim možnostim. Film z dolgim naslovom in v dveh delih *Brother Wang & Brother Liu tour Taiwan* (Wang ge Liu ge you Tai Wan, 1959, Fang Hsia) je postal

prva tajvanska uspešnica, navdihnjena s holivudskim komičnim parom Laurelom in Hardyjem. Zgodba o bratu Wangu (Li Kuan-Chang), debelem čistilcu čevljev, in bratu Liuju (Chang Fu-tsai), njegovem najboljšem prijatelju, suhcnem vozniku rikše, ki jima vedeževalec napove nasprotno usodo, enemu zadetek na loteriji, drugemu smrt, je na Tajvanu dobila še sedem nadaljevanj, brata Wang in Liu pa sta postala zaščitna znamka tajvanske komedije.

Na festivalu so se z nekaj filmi poklonili japonskemu režiserju Masaharuju Segawi, ki je bil med drugim sošolec Yukia Mišime, kot režiser pa se je proslavil predvsem z dvema komičnima serijama, ki ju na Japonskem vsi poznajo tudi s televizije: *The Drifters* (1975) in *The Journey*, za katero je od leta 1968 zrežiral kar enajst nadaljevanj, med njimi *Topsy-Turvy Journey* (Gyakuten ryoko, 1969) z igralcem Frankiejem Sakaijem, ki v seriji nastopa kot sprevodnik na vlaku. Frankie je s širokim obrazom z okroglimi očali, debelušno postavbo ter z izjemnim talentom za fizično improvizacijo zasanjana dobričina, ki se ne znajde prav dobro v življenju, povrh vsega pa ga divje zasleduje še vanj zaljubljena lepota, kar je vir komičnih situacij. Leta 1973 je Segawa posnel zadnji film s Frankiejem Sakaijem, *A Man's Weak Point*, sijajno satiro na val pornografije, ki je v sedemdesetih letih zajel Japonsko. Sakai igra detektiva, ki so ga premestili v nravstveni oddelek policije, kjer postane tako obseden s preganjanjem



Nora restavracija

greha, da mu povsem upade libido, zaradi česar trpi zakon z ženo, ki hoče otroka, kolegi pa se mu za hrbtno posmehujejo z vzdevkom »porn boy«. Komedija, ki se razvija okrog nelagodja glavnega junaka, njegovega ambivalentnega odnosa do seksa in spolnosti nasploh, vsebuje tudi malo interno šalo: eminentnega režiserja, še vedno predanega umetnosti in avtorskemu slogu, čeprav ponižanega na snemanje porničev, igra Ryu Chishu, zvezda Ozujevih filmov, dedek iz njegove mojstrovine *Potovanje v Tokio* (Tōkyō Monogatari, 1953). Kar je seveda Segawov komentar na stanje v japonski kinematografiji tistega časa, ko je zaradi rivalstva s televizijo večina studiev drastično zmanjšala število zaposlenih, nekateri pa so kljub temu bankrotirali. Nikkatsu, eden od nekdanjih velikih studiev, je istega leta, ko je premiero doživel *A Man's Weak Point*, skoraj vso produkcijo preusmeril v bolj dobičkonosno mehko pornografijo.

V Vidmu so na festivalu tokrat prvič podelili zlato murvo, ki jo je za življenjsko delo prejel hongkonški komik, igralec, režiser, scenarist in producent Michael Hui, za katerega je znani hongkonški filmski publicist in programer Law Kar dejal: »Michael Hui je za komedijo, kar je Bruce Lee za borilne veščine: oba neomejeno vladata.« Michael Hui, sicer že znan obraz iz priljubljene TV-oddaje *The Hui Brothers Show* ter iz filma *Gospodarji vojne* (The Warlord/Da jun fa, 1972, Li Han-hsiang), visokoproračunske črne zgodovinske komedije studia Shaw Brothers, ki se je prebila na drugo mesto najbolj gledanih filmov tistega leta v Hongkongu, je dve leti pozneje zmagovito udaril z režijskim prvenecem *Hazarderski bratje* (Games Gamblers Play/Gui ma shuang xing, 1974), v katerem se je lotil lokalne strasti, iger na srečo. Film je v trenutku postal uspešnica in pomagal oživiti marginalizirano kantonsko kinematografijo, ki jo je v šestdesetih letih izpodrinil mandarinsko govoreči film, medtem ko je bilo hongkonško občinstvo prisiljeno h gledanju televizije. V *Hazarderskih bratih* Michael Hui in njegov mlajši brat Sam Hui igrata bivša zapornika, ki bi rada z goljufanjem na hitro obogatela, namesto tega pa ju začnejo loviti gangsterji, zaradi skrivanja ljubice pa še žena. Čeprav gre za prvenec, film že premore glavne značilnosti Huijevega sloga fizične, bolj vizualne kot intelektualne komedije, nasičene z gagi, brzostrelnimi enovrstičnicami in deadpan



Topsy - Turvy Journey

humorjem. Vse to se je najbolje izrazilo v Huijevi slogovno dovršeni klasiki *Privatni detektivi* (The Private Eyes/Ban jin ba liang, 1976), v kateri je Michael Hui z bratoma Samom in Rickyjem iznašel vsem na kožo pisano komedijsko formulo. Michael se seveda šopiri v vlogi stiskaškega in arogantnega šefa privatne detektivske agencije, ki najraje odbija od plače svojim zaposlenim, Sam je njegov spretnejši kung fu pomočnik, Ricky pa stoični pisarniški delavec. Film gledalca očara s sofisticiranimi, dih jemajočimi gagi, kot je na primer pregon z avtomobilom, od katerega na koncu ostane le še ogrodje, ali s sijajno uvodno sekvenco brez dialogov, podloženo s komadom Sama Huija, sicer pop pevca skupine The Lotus, v kateri kamera spremlja ženske noge v visokih petah skozi ulice in gradbišča neuglednega Hongkonga 70. let. Michael je svojo specialnost, nesramnega, zatiralskega šefa, odigral tudi v filmu *Nora restavracija* (Chicken and Duck talk/Gai tung aap gong, 1988, Clifton Ko), najpopularnejši hongkonški komediji 80. let, satiri na temo multinacionalnih verig restavracij s hitro hrano in njihovih poslovnih strategij, ki so stisnile v kot tradicionalne družinske restavracije. Ko sem ga vprašala, zakaj je v njegovih filmih vedno prisotna določena socialna, razredna zavest, mi je odgovoril, da verjetno zato, ker je iz revne družine in je vedno poslušal očetovo pritoževanje

nad šefovim poniževanjem. Ker mu starši niso mogli privoščiti univerzitetnega študija, je ob honorarnem delu na televiziji in v oglaševalski agenciji doštudiral sociologijo. »Toda tisto, kar nisem nikoli mislil, da bom počel, je bila igra. Kajti starša – mati je sama igrala violino in pela – sta vztrajala, da njuni otroci ne zaidejo v industrijo zabave. V tistih časih so namreč na umetnike iz zabavljaškega posla gledali kot na pripadnike nižjih družbenih slojev.«

Michael Hui pravi, da se ukvarja s komedijo zato, ker je življenje v filozofskem pogledu tragedija, on pa hoče pokazati, da ga je vseeno vredno živeti. Da je komedija kraljica žanrov, so bili prepričani mnogi, tudi malezijsko singapurski komik P. Ramlee: »Precej težje je zrežirati komedijo kot dramo. Samo talentirani in izkušeni lahko snemajo uspešne komedije. Celo Charlie Chaplin je to priznal. Morda zmoremo koga za tri ure prisiliti v jok, toda redko kdo te zmore tri ure spravljati v smeh.« S komedijo je povezana svoboda, da se ne smejimo le drugim, temveč tudi samim sebi. Univerzalnost in subverzivnost komedije – o čemer naj bi in *absentia* pričala tudi izgubljena Aristotelova knjiga o komediji – je v tem, da v svojem bistvu parodira status quo, obstoječi družbeni red. In v tem ni razlike med zahodno in azijsko komedijo.

Intervju z Rogerjem Garcio o knjigi in retrospektivi Asia Laughs!

Kaj vas je najbolj presenetilo, ko ste raziskovali žanr azijske komedije?

Mislím, da sem bil najbolj presenečen nad številom parodij Jamesa Bonda v 60. in 70. letih, ki so jih delali tako v Maleziji kot na Filipinih ali na Japonskem in v Hongkongu, kar kaže, kako pomembni so bili ti filmi tudi v azijski popularni kulturi. Gledal sem sicer filme Jamesa Bonda v Hongkongu in francosko serijo *OSS 117* (prvi film iz serije, *O.S.S. 117 n'est pas mort* so posneli že leta 1957), toda takrat se nisem zavedal, kako velik vpliv so imeli v Aziji, da so bili tako rekoč pripravljeni za parodiranje. *Austin Powers* je že precej na koncu dolge vrste vohunskih parodij, ki so jih ustvarjali po vsem svetu, a še posebej v Aziji.

V svojem predgovoru h knjigi Azija se smeje! ste zapisali, da naše poznavanje komedije prihaja predvsem iz Holivuda. Katere so glavne poteze zahodnih komedij v primerjavi z azijskimi? Bi lahko celo govorili o zahodnem in azijskem humorju?

Zame je to večno vprašanje. To je kot vprašanje Andréja Bazina *Kaj je film?* Nimam odgovora, a je del dinamike, celo dialektike

filmske komedije. Lahko govorimo o azijski in zahodni komediji, a v neki točki vedno prideta skupaj. Komedijo naredi lik, nekakšen slehernik, za katerega nisi prepričan, ali mu bo uspelo ali ne, potem pa je tu še fizični del komedije, slapstick, štosí, kar je skupno tako azijskim kot holivudskim filmom. Toda poudarek in perspektiva teh dveh elementov sta drugačna. Kakšna je na primer razlika med hongkonško in holivudsko komedijo 60. ali 70. let? Holivudska komedija je temeljila bolj na karakterjih, hongkonška pa je bila bolj fizična, v nekaterih skrajnostih precej vulgarna. Danes pa mislim, da je holivudska komedija bolj vulgarna. V Holivudu so se kung fu in akcijske prizore učili iz hongkonških filmov, njihova komedija je obenem postajala vse manj sofisticirana, kar nekateri imenujejo posurovljenje kulture. Po drugi strani pa je to logično nadaljevanje oziroma evolucija komedije, ki hoče biti ekstremna, kot je le mogoče. Francozi imajo izraz *épater la bourgeoisie*, kar pomeni šokirati meščanstvo, saj gre pri komediji vedno tudi za zmožnost šokiranja. Mislím, da je bila ta zmožnost šokiranja v Hongkongu 60. in 70. let, ko je kolonialna oblast uvedla cenzuro, v ko-

medijah precej močnejša zaradi satiričnih prvin. V Holivudu je v glavnem šlo za evolucijo idej o ameriški družbi, ki je postala »kričeca družba«, t. i. shouting culture. Če samo pogledate Fox News itn. – kultura je postala glasna, prostaška.

Najbolj izraziti zahodni komiki so bili običajno tudi popolni avtorji. Charlie Chaplin ni bil le igralec, režiser, producent, temveč tudi scenarist, pisal je celo glasbo za svoje filme ... Filmi Busterja Keatona, Jacquesa Tatija ali Woodyja Allena imajo na prvi pogled prepoznaven avtorski slog. Kaj pa azijski komiki, kdo med njimi je bil najbolj ustvarjalen?

Mislím, da je najbolj celovit avtor Michael Hui. On je, podobno kot Jerry Lewis, tudi igralec, režiser, scenarist in producent svojih filmov. Čeprav se morda njegov slog od filma do filma razlikuje, pa so vsi narejeni znotraj istega komičnega univerzuma. Bili pa so tudi drugi kot P. Ramlee v Maleziji, vsestranska figura, igralec, režiser, pisec, pravi komedijant, a kariera Michaela Huija se zdi bolj obstojna, čeprav bi oba uvrstil v panteon komedijskih bogov Azije. Na Filipinih ni bilo *auteurjev*, imeli pa so zvezdnika Dolphyja, ki je bil kralj filipinske komedije, čeprav ni ravno znan zunaj regije. V Hongkongu je dandanes popularen Stephen Chow. A Michael Hui je tisti, ki je zares ustvaril svoj svet, tako kot komiki, ki ste jih našli.

Zanimivo, da ste omenili Jerryja Lewisa v zvezi z Michaelom Huijem. Jaz sem namreč pomislila nanj, ko sem gledala komedijo Topsy-Turvy Journey japonskega režiserja Masaharuja Segawe, v katerem igra Frankie Sakai kapricioznega sprevodnika na vlaku, ki povzroča kaos, kamor koli se obrne ... Tako njegov lik kot slog Segawove komedije spominjata na Lewisa.

Žal nisem videl veliko Sakaijevih filmov, ker ima ogromen opus in ni igral le pri Segawi. V zvezi s Huijem nisem govoril o slogu, temveč da je bil kot komik sposoben ustvariti svoj svet in lik, tako kot Jerry Lewis. Čeprav je bil Lewis zelo odvisen od režiserja komedij Franka Tashlina, ki je bil po mojem eden največjih holivudskih režiserjev sploh, in je ustvaril specifičen tashlinovski svet, saj je začel kot risar stripov. Mislím, da je Lewis pravzaprav precej kopiral Tashlina, Michael Hui pa je čisto samosvoj avtor.



Brother Wang & Brother Liu tour Taiwan



Masaharu Segawa

Komedija je žanr, ki prestopa družbene, politične, kulturne meje, se sooča s stereotipi, izziva red in oblast ... Kakšen je kulturni pomen figur, kot sta bila P. Ramlee v muslimanski Maleziji in Dolphy na katoliških Filipinih?

P. Ramlee je zanimiv, ker je prišel v času dekolonizacije Malezije. Sicer je delal v 50. in do polovice 60. let tudi v Singapurju. P. Ramlee je izrazil identiteto malezijskega naroda, postal je malezijska ikona. Kar ima

spet opraviti z idejo komedije kot medija običajnega človeka, kot izraz teženj ljudi tistega časa. P. Ramlee se je ukvarjal z nižjim srednjim slojem, ki si je želel napredovati po družbeni lestevici v času razvoja malezijskega gospodarstva. Njegovi filmi odsevajo družbeni in ekonomski razvoj, prikazujejo ljudi, ki se borijo za preživetje v spreminjajoči se družbi. Dolphy za razliko od P. Ramleea še vedno živi, igral pa je že v štiridesetih letih. Njegov lik temelji na transvestizmu. Njegova najbolj slavna persona je moški, preoblečen v žensko, gejevski lik pravzaprav. S tega stališča je avantgarden, ker je kot tak nastopal že v petdesetih, ko je bila homoseksualnost tabu po vsem svetu, ne le na Filipinih. Dolphy izraža pogum Filipinca, ki je izjemno radikalen v filmu tistega časa. Preživel je Marcosovo diktaturo in tedanjo cenzuro in ostal prisoten do danes, čeprav so Filipini zelo religiozna družba. Tema komikoma, ki se uvrščata v zgodovino svetovne komedije, je uspelo izraziti nekaj, kar drugim žanrom ni uspelo nasloviti.

Konec 50. in na začetku 60. let se je po vsej Aziji pojavil nov tip komedije, t. i. pisarniška komedija ...

Da, ker se je v tistem času Azija začela vzpostavljati kot ekonomska sila, ki je začela proizvajati izdelke in storitve za zahodni trg. To je bil čas, ko so v Hongkongu prešli od izdelovanja plastičnih rož k proizvodnji tranzistorjev, na Japonskem pa od

tranzistorjev h kameram ipd. S tem se je začel vzpon srednjega razreda. Ljudje so se začeli seliti s podeželja v mesta, da bi delali v tovarnah. Tako je nastala tudi nova zvrst komedije, ki bi jo danes imenovali »salaryman comedy« oziroma pisarniška komedija, ki je prikazovala romantične (ne) zgođe uslužbencev v podjetjih. Te najdemo tako na Japonskem, v Hongkongu, na Filipinih, v Singapurju, Koreji ...

Kot sem že omenila, me je eden od filmov Masaharuja Segawe, staroste japonske komedije, spomnil na slog Jerryja Lewisa... Kako bi vi opredelili njegove komedije?

Nisem sicer videl vseh njegovih filmov, vendar se mi zdi, da imajo več opraviti s satiro. Film *A Man's Weak Point* je zanimiva in celo ganljiva satira na pink filme in japonski odnos do njih. Jasno je, da gre za kritiko družbene represije seksualnosti. V Lewisovem univerzumu tovrstna satira ni tako nepopustljiva, obstaja sicer v filmu *The Ladies Man* (1961, Jerry Lewis), ki je morda najbližje Segawovemu filmu, ker prav tako govori o moški seksualnosti. Rekel bi, da obstajajo določene stične točke med njima, na primer glede vprašanja, kaj je moški karakter in kakšen je družbeni odnos do žensk. Mislim pa, da je Segawa bolj poglobljen od Jerryja Lewisa.

Michael Hui je tako kot vi rojen Hongkončan. V Vidmu so mu letos podelili nagrado za življenjsko delo. Kako vi vidite njegovo mesto v zgodovini hongkonške kinematografije?

Michael Hui je eden najpomembnejših hongkonških filmskih ustvarjalcev po drugi svetovni vojni. Uspelo mu je sprostiti določen komedijski potencial v Hongkongu v 70. in 80. letih, s čimer je pomagal ustvariti zlato dobo hongkonškega filma. Pomemben je tudi zato, ker mu je kot prve mu uspelo povezati film in televizijo, zaradi česar je zelo sodoben režiser. S tem, ko je vzpostavil kanal od televizije do filma in dokazal, da lahko televizijski material funkcionira na filmu, je utrl pot hongkonškemu novemu valu. Poleg umetniške vrednosti njegovega dela, ki je na svetovni ravni, je Michael Hui med peščico tistih, ki so zares spremenili hongkonško filmsko industrijo. Drugi je Lao Kar Leung, mojster filmov borilnih veščin, ki je kot prvi združil žanr kung fuja s komedijo.



Michael Hui



The Drifters



KinoOtok⁷ IsolaCinema

8-12 6 Isola & Otok v Ljubljani 2011

www.isolacinema.org



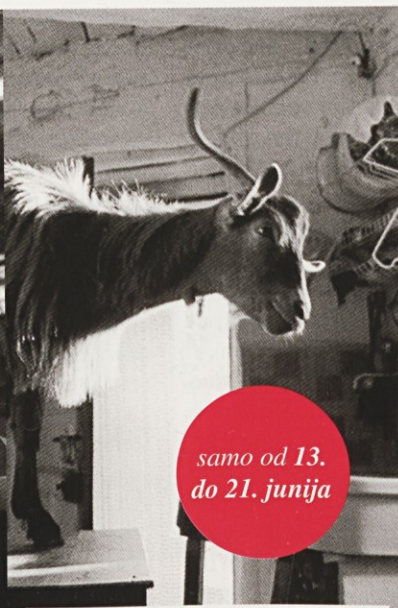
KINO OTOK ISOLA CINEMA



od 7. junija

Skrivnost njihovih oči
El secreto de sus ojos

Juan José Campanella
Oskar 2010 za najboljši tujejezični film



samo od 13.
do 21. junija

Štirikrat
Le quattro volte

Michelangelo Frammartino
S festivala Kino Otok v Kinodvor!



od 22. junija

Na morje!
Alamar

Pedro González-Rubio
Otvoritveni film Kinodvorišča



od 30. junija

Štirje levi
Four Lions

Christopher Morris
V Kinodvorišču samo do 13. julija

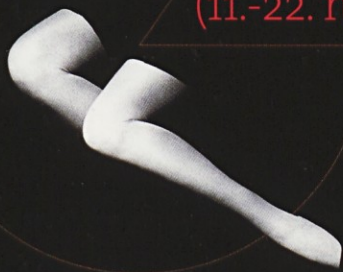
Kinodvor. Mestnikino.

www.kinodvor.org

Kratek festivalski dnevnik

Ingrid Kovač Brus

64. Mednarodni filmski festival Cannes
(11.-22. maj 2011)



Vznemirjenje pred filmskim festivalom v Cannesu se zares začne na drugi aprilski četrtek, ko Thierry Frémaux, direktor festivala, na pariški novinarski konferenci objavi naslove filmov tekmovalnega programa. Letos si je tisoče novinarjev, kritikov in cinefilov po vsem svetu zadovoljno oddahnilo – program 64. festivala so sestavljali filmi odličnih avtorjev – od Almodóvarja do Zvjaginčeva jih je bilo toliko, da so bili mnogi uvrščeni »zgolj« v sekcijo Poseben pogled. Meja med obema sekcijama uradnega programa je bila zabrisana kot še nikoli. A Frémaux je bil previden: »Da bo Cannes letos odličen? To je skrivnost in tako je prav.«

10. maj Če greš od doma dovolj zgodaj, če ni zastojev, če se ustavljaš le na kratko, si lahko v Cannesu že pozno popoldne. Filmska palača, središče mesta in dogajanja, je že odprta, na poročevalce čakajo akreditacije (različnih barv, ki omogočajo vstop na projekcije in novinarske konference ter delijo novinarje v različne kaste), katalogi, novinarski materiali ... S festivala poroča več kot 4.000 novinarjev in kritikov z vsega sveta, tja pa se seveda množično zgrinjajo še režiserji, producenti, igralci in drugi ustvarjalci, profesionalci z različnih filmskih področij, distributerji, selektorji, ljubitelji filma – in ob koncih tedna postanejo ulice in promenade popolnoma neprehodne. Največji del festivala pa zavzema živahno sejmišče, ki napolni največje hotele in plaže ob obalni promenadi Croisette. Vsako leto na sejmišču prikažejo 1.000 filmov.

Od prejetih materialov posebej izstopa knjiga *Barvna vrnitev magije Potovanja na luno* (*Le Voyage dans la lune en couleur: la magie retrouvée de Georges Méliès*), ki je izšla ob 150. obletnici rojstva Georgesa Mélièsa in govori o filmu iz leta 1902. Barvna različica je dolgo veljala za izgubljeno, potem pa so leta 1993 film našli v Barceloni, katalonski kinoteki ga je poklonil zasebni zbiralec. Film je bil v zelo slabem

stanju, restavriranje 14-minutnega filma, ki je ob svojem nastanku deloval kot celovečerec, se je dolgo zdelo nekaj nemogočega. Sledil je restavratorski podvig, ki ga opisuje knjiga, in dodaja podrobnosti iz življenja cineasta, ki je kljub temu, da je posnel 520 filmov, umrl v revščini. Barvna različica Mélièsovega filma je bila z živo spremljavo skupine Air prvič predstavljena na uvodnem večeru.

11. maj Film *Polnoč v Parizu* (*Midnight in Paris*, 2011, Woody Allen) ima vse, kar pričakujemo od otvoritvenega filma. Lahkotnost, francoski pridih in še pobeg v vedno romantično preteklost. Ko odbije polnoč, v filmu oživijo pariška dvajseta leta z Ernestom Hemingwayjem, Scottom in Zeldo Fitzgerald, Gertrude Stein, T. S. Eliotom, Salvadorjem Dalijem, Pablom Picassom v seriji duhovitih srečanj s fiktivnim ameriškim pisateljem. Turistično-literarna razglednica je tretja iz serije evropskih prestolnic, Woody Allen zdaj odhaja v Rim.

Za njim se na novinarski konferenci predstavi žirija s predsednikom Robertom De Nirom, sledi dolg pogovor z Bernardom Bertoluccijem, ki bo zvečer prejel zlato palmo za življenjsko delo in se je začel navduševati nad 3-D tehniko.

Med tem, ko se cinefili drenjajo pred rdečo preprogo dvorane Lumière, čaka novinarje in kritike v sosednji dvorani Debussy prvi tekmovalni film na festivalu režiserke – med dvajsetimi tekmovalnimi filmi jih petino podpisujejo ženske. Je to veliko? V moškem svetu filma zelo!

Trnuljčica (*Sleeping Beauty*, 2011) avstralske romanopiske Julie Leigh je prvenec, ki ga je posnela po lastnem scenariju. Tema je podobna kot v *Slovenki* (2009, Damjan Kozole) – študentka, ki se prostituira v visoki družbi; vsaka povezava s klasično Perraultovo pravljico pa zahteva veliko domišljije.

12. maj Že zjutraj vtis popravi Škotinja Lynne Ramsay s filmom *Pogovoriti se morava o Kevinu* (*We Need To Talk About Kevin*, 2011). Še en film, ki izhaja iz literarne predloge in tematizira družinske odnose. Eva (Tilda Swinton) in Franklin (John C. Reilly) sta povsem navaden par in običajna starša, ki ne obvladujeta svojega najstniškega sina Kevin. Ne znata? Ne zmoreta? Je preprosto tak – odpravi se namreč na morilski pohod po šoli? Film z nekronološkim nizaanjem prizorov ne ponuja odgovorov.

Na programu sledi še film režiserke Maiwenn Le Besco. *Policia* (*Polisse*, 2011) je zelo francoski film. Hiter mozaik zgodb, kot jih doživljajo policisti v enoti za zaščito

otrok v Parizu, pogleduje v vse pore družbe – od zakonske spalnice do visokih vladnih kabinetov. S humorjem, cinizmom, distanco, a tudi prizadetostjo in angažmajem.

Zvečer se začne še druga uradna sekcija, letos posebej zanimiva. Uvaja jo Gus Van Sant s filmom *Nemirna* (Restless, 2011), v dvorani nas pričakajo direktor festivala in žirija Posebnega pogleda s predsednikom Emirjem Kusturico. V tej sekciji se bo, kot se izkaže post festum, v naslednjih dneh zavrtelo nekaj najboljših filmov festivala – najprej film Mohammada Rasoulova *Zbogom* (Bé omid é didar, 2011), še ena iranska filmska mojstrovina pripoveduje zgodbo mlade, noseče odvetnice, ki si želi zapustiti Iran, hkrati pa slika tesnobo, ki vlada v družbi; sledil bo še film v nekdanji Vzhodni Nemčiji rojenega režiserja Andreasa Dresena *Zaustavljen sredi poti* (Halt auf freier Strecke, 2011). Dresen, režiser srednje generacije, tokrat prikazuje družino, v kateri oče zboli za rakom. Težko temo slovesa režiser, sicer mojstrski pripovedovalec zgodb navadnih ljudi sredi prepoznavnih situacij, prikaže z največjim spoštovanjem in dostojanstvom.

Prvi konec tedna *Habemus Papam!* je vzklik, s katerim vernikom na Trgu sv. Petra v Rimu kardinali sporočijo, da je novi papež izbran. Nanni Moretti je svoj novi film *Habemus Papam* (2011) postavil v občutljivi čas tik po smrti papeža Janeza Pavla II.;

film se dobesedno začne s kadri, ko kardinali vstopajo v Sikstinsko kapelo, kjer bodo ostali v miru in osami, dokler ne izberejo novega papeža. Po duhovitem začetku, ki doseže klimaks, ko novoizbrani papež (Michel Piccoli) pod težo svojega novega položaja in odgovornosti ne zmore stopiti pred vernike in kardinali na pomoč pokličejo psihologa (Nanni Moretti), pa režiserju zmanjka idej in tudi zanj običajne ostrine in kritičnosti.

V Ameriki rojeni izraelski režiser Joseph Cedar je posnel enega redkih izraelskih »nevojnih« filmov. Čeprav je film *Opomba pod črto* (Hearat Shulayim, 2011) na nek način vendarle film o vojni, le da v akademskem okolju, kjer vlada neusmiljen boj za prestiž. Po drugi strani pa je to ponovno film o družinskih odnosih, o očetu in sinu, ki oba preučujeta Talmud, a se njuno nerazumevanje iz domače hiše širi tudi v znanstvene sfere.

Za filmsko prijazen konec tedna poskrbita brata Dardenne in Michel Hazanavicius. *Deček s kolesom* (Le gamin au vélo, 2011, Jean-Pierre in Luc Dardenne) je nova zgodba dvakratnih zmagovalcev Cannes s socialnega roba. 12-letnega Cyrila oče pusti v sirotišnici, kjer ga opazi frizerka Samantha in začne skrbeti zanj. Fant išče ljubezen tam, kjer je ni, in se zapleta v nevarne situacije, a brata Dardenne mu na koncu izrišeta lepe obete.



Deček s kolesom

Kolege kritike je s svojo nemo formo navdušil še film *Umetnik* (L'Artiste, 2011, Michel Hazanavicius), v katerem gledamo skozi dosledno izpiljeno in izpeljano formo Holivud v času, ko je v kino prihajal zvok. George Valentin (Jean Dujardin) je velikani nemega filma, a njegova zvezda bo vsak hip zašla. V ponedeljkovih festivalskih časopisih sta na lestvicah kritikov oba filma takoj prevzela vodstvo.

16. maj Kot stari festivalski mački mi je že jasno, kaj se bo dogajalo pred vhodom. Ura ni še niti osem, ulice proti filmski palači pa so polne hitečih ljudi. Pred vhodom za novinarje se že nabirajo grozdi ljudi. Pridem še pravočasno, da dobim sedež v dvorani. In ne doživim vznemirjenja množice, ki ni mogla na projekcijo ... Za večino kritikov je bil film *Drevo življenja* (The Tree of Life, 2011) Terrencea Malicka vrhunec festivala. Dolgo pričakovan, sneman, napovedovan, še nikjer prikazan. Pot skozi čas in prostor se začne nekje v veselju, se ustavi sredi petdesetih let 20. stoletja pri običajni ameriški družini v Teksasu, kjer avtoritativen oče (Brad Pitt) patriarhalno vzgaja svoje sinove, in se potem prek sina (Sean Penn) nadaljuje v betonski, urbani prostor našega časa. Ambiciozen film, ki prepleta svetopisemske in darwinistične motive nastanka sveta, s čudovito fotografijo, a temo, ki se zdi prevelika za 140 filmskih minut. Režiserja v Cannes ni niti na podelitev zlate palme.

17. maj Aki Kaurismäki je menda že pri desetih letih ugotovil, da je stanje stvari slabo. Odločil se je, da se bo pretvarjal, in začel je ustvarjati upanje ... Tega se drži tudi v svojem francoskem filmu *Le Havre* (2011), v katerem simpatičen, ostarel boem Marcel Marx (André Wilms), ki mu je bil ime Marcel že v Kaurismäkijevem *Boemskem življenju* (La vie de bohème, 1992) v pristanišču naleti na mladega begunca iz Afrike. Perečo evropsko tematiko ovije finski režiser v svoje modro-rdeče odtenke, podloži z rokersko glasbo in v asketskem okolju med



Drevo življenja



Melanholiija

propadlimi glasbeniki, melanholičnimi kriminalisti in osamljenimi ženskami najde veliko človeške toplote in humanosti.

Tradicija Cannesa je tudi že prikazovanje filmov, ki so postali del njegove zgodovine. V posebni sekciji *Klasiki Cannesa* leto za letom gledamo pozabljene, zdaj restavrirane filme. Pred leti smo v tej sekciji videli restavrirano klasiko francoskega novega vala *Nori Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965, Jean-Luc Godard). Moj dan pa se končuje s posvetilom glavnemu igralcu. Dvorana stoji in ploska Jean-Paulu Belmondu, ki se s svojim slavnim širokim nasmehom počasi pomika proti odru, kjer ga čakajo cineasti njegove generacije.

18. maj Festival se preveša v drugo polovico in dobiva končne poteze: dober program brez izstopajočih filmov, režiserji se umikajo v intimne, družinske teme, meje med sekcijami so zabrisane ... Predvsem pa vsi čakamo, kar je del festivalske igre.

Nastopi Lars von Trier z *Melanholiijo* (*Melancholia*, 2011). Naslov filma govori o stanju duha, Melanholiija pa je tudi planet, ki se nevarno bliža Zemlji in napoveduje njen konec. Sestri (Kirsten Dunst in Charlotte Gainsbourg) sta kot jin in jang. Najprej ju gledamo na poroki, ki jo starejša sestra pripravi mlajši in kjer se stvari ne odvijajo po načrtih, potem pa nehote skupaj pričakata zadnje trenutke planeta Zemlja. Lars von Trier je po *Antikristu* (*Antichrist*, 2009) spet v dobri formi. Sledil pa je študijski primer tega, kaj povzročijo iz konteksta iztrgane besede. Novinarska konferenca z von Tri-

erjem je vedno dogodek, saj ne razočara občinstva s svojimi pogledi nase, na film in svetovno politiko. Tudi tokrat smo se v nabito polni dvorani zabavali ob njegovih domislicah in tisti, ki vsaj v obrisih poznamo njegovo biografijo, tudi v samoironični izjavi, ki v hipu obkroži svet. Festival je od Danca zahteval, da se opraviči, kar je takoj tudi storil, in zdelo se je, da se bomo spet lahko posvetili filmom.

19. maj Dan je začel Pedro Almodóvar s filmom *Koža, v kateri živim* (*La piel que habito*, 2011) in najbolj bizarno ljubezensko zgodbo s srečnim koncem. Kaj takega si lahko izmisli samo Almodóvar! Po pogovoru z njim v vrsti čakamo na edino projekcijo dokumentarca *To ni film* (*In film nist*, 2010) iranskega režiserja Jafarja Panahija, ki je med tem, ko je čakal na obsodbo, v svojem stanovanju posnel filmski dnevnik. In takrat se razširi novica, da je von Trier izgnan iz Cannesa. Zveni šekspirjansko in neverjetno! V četrtek ne počnemo drugega, kot komentiramo nenavadno, pretirano, hipokritsko reakcijo festivala. K opravičilu doda von Trier še pojasnilo, da je bil v njegovih včerajšnjih besedah črn danski humor, pozneje pa v nekem intervjuju še razloži, da na Danskem v pogovornem jeziku tako imenujejo Nemce. Kakorkoli, zdi se, da je zdaj na festivalu, ki načeloma ščiti in podpira filmsko umetnost, prepovedana še črka N.

20. maj Neverjetna samocenzura med novinarji se pokaže že naslednje jutro, ko italijanskega režiserja Paola Sorrentina nih-

če ne upa vprašati o lovu na naciste. Njegov ameriški film *To mora biti tisti kraj* (*This Must Be The Place*, 2011) se namreč konča s pretresljivim posnetkom ostarelega, ponižanega nacista, ki se dolga desetletja skriva v Ameriki. Sean Penn igra ostarelega glasbenika, ki se je že pred leti umaknil iz javnosti, prekinil pa je tudi odnose s svojim očetom. Ko mu iz Amerike sporočijo, da je oče umrl, se odpravi v New York. Tam pa odkrije, da je njegov oče vse življenje neuspešno iskal nacista, ki ga je še kot otroka ponižal v koncentracijskem taborišču.

Zvečer je na vrsti še zadnji adut. To je turški film *Bilo je nekoč v Anatoliji* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011, Nuri Bilge Ceylan). Režiser si vzame čas, ko s kadri, ki so pri njem vedno polni pomenov, počasi razvija tri ljubezenske zgodbe. Čeprav spremljamo policijsko preiskavo, ki se konča z obdukcijo umorjenega, so vezivo filma rahlo nazazane ljubezenske zgodbe.

28. maj Pospravljam za festivalom, ki so ga moji mlajši kolegi iz mladih medijev spremljali prek prenosnikov in prve vtise o filmih pošiljali iz dvorane že kar med projekcijami, kolegi iz starejših medijev pa so že pred dnevi povzeli presežke. Čaka me še gora posnetkov, ki jih moram urediti, ampak šele do jeseni, ko bodo prvi filmi iz Cannesa na naših platnih in bo tudi *Ekran* o njih obširneje pisal ...

Ingrid Kovač Brus, 3. program Radia Slovenija – program Ars



Opomba pod črto

Zemira Alajbegović

64. Cannes – moj izbor.

Deček s kolesom (Le gamin au vélo, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Izmed mnogih canskih filmov, ki imajo za osrednji lik otroka ali mladostnika, sta belgijska brata Dardenne v *Dečku s kolesom* pokazala največ poznavanja in tenkočutnosti za protislovno osebnost in včasih nerazumljivo obnašanje najstnika. Preprosta zgodba o dečku, ki ga zapusti oče in najde dobronamerna frizerka.

Opomba pod črto (Hearat Shulayim, Joseph Cedar)

Film se dogaja v židovskem intelektualnem okolju, oče in sin sta raziskovalca Talmuda, lahko pa bi se dogajal v katerem koli zaprtem akademskem krogu, vzdušje malenkostne zamerljivosti in rivalstva nima meja. In v takem vzdušju se zapleta razmerje med nergavim očetom in uspešnim sinom. Žal porogljivo pripoved kvari nadležna glasba.

Drevo življenja (The Tree of Life, Terrence Malick)

Pretenciozen in na trenutke naiven umetniški eksperiment, tako kot režiser, ki ga ni bilo v Cannes, toda vizualna popolnost in drznost osvajata pogled.

Umetnik (L'artiste, Michel Hazanavicius) Edini res lahkoten in zabaven canski tekmovalac se dogaja v preteklosti, v času nemega filma, ki je rekonstruirana brezhibno in z občutkom za detajle. Bolj Holivudski kot francoski film.

Melahnolija (Melancholia, Lars von Trier) Zadnji film von Trierja me ni navdušil, videti je, da se ustvarjalni naboj depresivnega režiserja izčrpa in da se zato vrača k potezam starejših del, a kljub temu – film, ki ga je treba videti.

Simon Popek

Prvih pet letošnjega Cannesa.

Sneg na Kilimandžaru (Les neiges du Kilimandjaro, Robert Guédiguian)

Vrnitev socialista iz Marseille, in to s filmom, ki verjame v človeka.

To ni film (In film nist, Jafar Panahi & Mojtaba Mirtahmab)

Film, posnet v hišnem priporu; lep dokaz, kako malo potrebuješ za dobro zgodbo.

Na dan ko pride (Book chon bang hyang, Hong Sang-soo)

Korejski maestro v najbolj razigrani in duhoviti inkarnaciji. Svojevrstni rimejk *Svižčevega dne*.

V zaklon (Take Shelter, Jeff Nichols)

Nichols je prihodnost ameriškega filma, njegovo drugo delo pa intimni film katastrofe.

Le Havre (Aki Kaurismäki)

Finec se po dvajsetih letih vrne v Francijo, z Melvilom in Ozujem za pasom.

Nina Zagoričnik

Moj izbor »naj« filmov Cannesa 2011.

1. Drevo življenja (The Tree of Life, Terrence Malick)

zaradi načina, kako Malick kot režiser, profesor filozofije in filmski vizionar prepleta nedojemljivost neskončnosti prostora in časa našega univerzuma, ki pa se nas lahko po drugi strani dotakne z neznosno bolečino ob izgubi najdražjega. Torej, v imenu koga in zakaj moramo preživeti to življenje na Zemlji?

2. Hanezu (Hanezu no tsuki, Naomi Kawase)

Zaradi izjemne vizualne rapsodije – poezije in pokrajine Nara, v regiji Asuka (mladostni kraj režiserke, ki ga nenehno opeva v svojih filmih).

3. Le Havre (Aki Kaurismäki)

Zaradi Kaurismäkija v vsakem pomenu besede!

4. Deček s kolesom (Le gamin au vélo, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Izjemna filmska pripoved ...

5. Arirang (Kim Ki-duk)

Zaradi avtobiografske izpovedi.

6. Oslo, 31. avgust (Oslo, 31. avgust, Joachim Trier)

Zaradi smelosti danskega režiserja Trierja in njegove mlade ekipe ter načina, kako so ustvarili zgodbo o odtujenosti mladega človeka.

Glavne nagrade Cannesa 2011

Zlata palma: **Drevo življenja** (The Tree of Life, Terrence Malick)

Grand Prix: **Bilo je nekoč v Anatoliji** (Bir zamanlar Anadolu'da, Nuri Bilge Ceylan)

in **Deček s kolesom** (Le gamin au vélo, Jean-Pierre in Luc Dardenne)

Režija: **Vozi** (Drive, Nicolas Winding Refn)

Scenarij: **Opomba pod črto** (Hearat Shulayim, Joseph Cedar)

Igralka: Kirsten Dunst (*Melahnolija*, Lars von Trier)

Igralec: Jean Dujardin (*Umetnik*, Michel Hazanavicius)

Nagrada žirije: **Policia** (Polisse, Maiwenn Le Besco)

Nagrada v sekciji Poseben pogled: **Arirang** (Kim Ki-duk) in **Zaustavljen sredi poti** (Halt auf freier Strecke, Andreas Dresen)

Nagrada kritikov (FIPRESCI): **Le Havre** (Aki Kaurismäki)



Umetnik



Policia



Le Havre



Jože Dolmark

Uvajanje filma v šole: vzgoja filmskega duha in pogleda

Ob deseti obletnici rednega pouka filma na novogoriški dramsko-filmski gimnaziji

foto: Andrej Šušmelj

Filmska vzgoja v Sloveniji ni bila nikoli niti dovolj sistematična niti dovolj definirana, še zlasti ne v okviru uradno določenih kurikulumov, tudi ni bila ustrezno dimenzionirana glede na druge umetnostne vzgoje ... Bila pa je vendarle navzoča od začetkov 60. in 70. let, zlasti v Pionirskem domu v Ljubljani in na Osnovni šoli v Solkanu – in gotovo je za to malo navzočnosti v vzgojno-izobraževalnem procesu, kot je je vendarle bilo, treba pripisati zaslugo nekaterim entuziastom in cinefilom, ki so pred dobrimi štiridesetimi leti zaslutili pomen vzgoje kinematografske omike in okusa in zlasti vzgoje pogleda pri umeščanju mladostnika v širši družbeni prostor in pri njegovi samoidentifikaciji.

V Pionirskem domu, v Solkanu in sporadično še kje, je bil film uveden v učni proces kot dodaten neobvezni predmet. Šlo je zlasti za to, da se mladim omogoči intimnejši in bolj pristen stik s filmom kot umetnostjo in filmom kot delom množične kulture 20. stoletja ter da se pri tem ne pozabi, da gre za umetnost, ki je navkljub vsemu podvržena amneziji, in za umešniško prakso z določenim jezikom, ki ga je potrebno spoznati. Tako se je na teh srečnih mestih najprej mnogo kakovostno gledalo in zatem o filmih mnogo pogovarjalo. Analizam in novemu znanju je sledilo praktično ukvarjanje s filmom, dijak je postal kreativni gledalec in ustvarjalec.

V tem neuradnem učnem procesu se je zastavljalo mnogo še danes perečih problemov. Kako izbrati filme in jih potem pokazati učencem? Kako pripraviti otroke na takšno srečanje? Kako umestiti pravo tehnologijo za tovrstno početje? Je potrebno govoriti samo o filmu ali tudi o televiziji, danes pa še o DVD-jih, internetu, mobilni tehnologiji in vsem, kar spada zraven? Je za vzgojo filmskega in nasploh sodobnega avdiovizualnega duha nujno potrebno tudi praktično ukvarjanje s filmom? Zakaj so ta vprašanja vedno ista?

Film je bil neštetokrat (pozneje pa tudi televizija in računalniki ...) obtožen kvarjenja mladine in označen kot motnja, kajti šoli je

tako rekoč spontano izpodbijal avtoriteto neke etične in moralistične resnice zastarelih pedagoških kriterijev. To pa pomeni, da je šola spričo avdiovizualnega univerzuma dobesedno izzvana, da se sooči z učenci, ki so vse bolj rano vrženi v širši družbeni proces, in da tako z najstniki najde časom pravnjo in enakopravnejšo držo.

Če po teh mnogih letih osmislim poučevanje filma v šoli, se mi zdi pomembno prvo srečanje otroka ali najstnika s tisto čarobno reprezentacijo sveta, ki se ji reče film. Učenca je pomembno strpno pripeljati do tega, da postane ustvarjalni gledalec. V tem prefinjenem procesu pa mora pedagog prilagodljivo odvreči permanentni paternalizem, imanen ten vsaki izobraževalni ustanovi.

Tudi pri tem delu gre za potrpežljivo sledenje, pravi rezultati potrebujejo svoj čas. Kajti sleherni mladostnik je obdarjen samo s svojim ugodjem, v katerega šola ne sme posegati. To ugodje je potrebno prepoznati in ga tokom učnega procesa nadgrajevati. Vsa zgodovina filma je – kakor zgodovina poučevanja – vselej stvar neke generacijske kulture, ki more zlasti v pedagogiki ostati odprta in prilagodljiva. Pri vzgoji filmskega duha in vzgoji pogleda gre predvsem za to, da mlad človek postane ustvarjalno kritičen, da postane človek. Vzgojo se da priučiti; to, da te nek film presune in zadene za vse življenje, pa je stvar mnogoterih nežnosti, ki niso nikoli samo reč učenja.

Na dramsko-gledališki in filmski gimnaziji v Novi Gorici že deseto leto poteka redni pouk filmskih predmetov v zadnjih dveh letnikih. Pri predmetu VIF (video in film) se dijaki seznanjajo z zgodovino in kritiko filma, pri predmetu VFD (video in filmska delavnica) pa z osnovami video in filmske tehnologije ter montaže. V učnem načrtu sta v zadnjem letniku predvidena scenariistična priprava kratkega dokumentarnega in kratkega igranega filma, po katerih se potem posnameta, zmontirata ter postprodukcijsko izdelata dva kratka filma.

Zaradi specifičnosti filmske produkcije znotraj srednješolskega kurikulumata to delo poteka v obliki projektne delavnice v Piranu (igrani film) ali kje drugje (dokumentarni film), ob sodelovanju likovne gimnazije pri scenografiji, maski in kostumografiji. Kaže se, da omogoča tovrstna vzgoja dijakom polnokrvni dostop do filma in avdiovizualnih medijev, jih podučuje analizirati in kritično ocenjevati posamezne filme, žanre, obdobja in avtorske pristope; jim ponuja odnose do filma v celoti in do ostalih medijskih ter komunikacijskih vsebin. Takšne vzgojne prakse jih filmsko in medijsko opismenjujejo za kritično in ustvarjalno uporabo sporočil v dandanes medijsko zasičeni družbi. Ti dijaki pridobivajo znanja in navade, ki jih iz pasivnih potrošnikov vztrajno izoblikujejo v vizualno aktivne odrasle državljane.

Na žalost pa je resnica taka, da je slovenski šolski sistem brez tovrstnih vsebin v svojih rednih predmetnikih. Filmska vzgo-

ja je stvar moderne medijske omike, reč osnovne sodobne umetnostne in avdiovizualne kulture. V šolskih predmetnikih mladim ni dano, da bi analizirali lastne navade spremljanja filmov, da bi odpravljali pogosto medijsko zasvojenost in se učili ustvarjalno ter kritično izbirati filmska in medijska sporočila. Ko ti mladi pridejo na univerze, se ta manjko v večini nadaljuje in grozno je pomisliti na to, da bodo mnogi diplomanti postali profesorji z istim manjkom. Začarani krog je z redkimi izjemami sklenjen. Obstaja samo malo upanje, da bo vsaj iz tistih nekaj novih višjih in visokih šol filmske vzgoje čez čas odšla pečica filmsko in medijsko izobraženih diplomantov, ki bodo v prihodnosti lahko redno in uradno pričeli s prepotrebno vzgojo filmskega duha in vzgojo pogleda na osnovnih stopnjah primarno obveznega šolskega sistema. Da v tej smeri niti pobožno ne pomislimo, koliko lažje bi bilo pisati o filmu, urejati strokovne revije, najti ustrezne muzealske in ostale kadre za strokovne institucije ...

Šola je vedno bila in vedno bo prostor srečevanj, pristnih odnosov in čustvenih izmenjav, prijateljstev in umnih radoznalosti ... Dober profesor je danes tisti, ki izumlja nove svetove – ne glede na tisto intimno, o čemer me je podučil moj filmski profesor Éric Rohmer v strogih sorbonskih avlah: vedno je nekdo videl nekoga, ki je videl nekoga tretjega odraščati z ljubeznijo do filmskih slik ... Vsaj to upanje nam ostaja.

(Iz slavnostnega govora dr. Stojana Pelka)

Iskati novo znanje, premikati njegove meje, tako vsebinske kot formalne – to je toliko lažje početi na faksu, če so ti te ambicije zbudili že prej, na gimnaziji. Danes sem tukaj zato, ker vem, da se na novogoriški umetniški gimnaziji to dogaja. Vem, ker spremljam odmeve vašega dela v medijih; vem, ker mi profesorji z AGRFT pripovedujejo o novogoriškem novem valu; predvsem pa vem, ker mi vaš profesor in moj prijatelj, ekranovski in scenariistični sodrug, *socio* Jože Dolmark, vedno navdušeno pripoveduje o vas (celo kako diplomu mi je že dal prebrati, recimo tisto o Michelu Chionu). Zato velja ob vašem jubileju povedati dvoje: privilegij mest, ki imajo gimnazije, se vedno kaže šele na dolgi rok. Šef razvoja v novomeški Krki, dr. Rotar, vedno rad poudari, da je skrivnost industrijskega razvoja tako različnih mest, kot sta npr. Novo mesto in Idrija, prav v tem, da sta nekoč davno dobili gimnaziji. A privilegij umetniške gimnazije je še posebej specifičen, saj to splošno, razsvetljensko tradicijo specializira v smer, ki se v naših krajih najpogosteje razvija drugod, ob izobraževalni sceni: v kletah mladinskih klubov, v ljubiteljskih krožkih, na odrih pokrajinskih gledališč. Z »vdorom«, če smem tako reči, v samo jedro gimnazijskega izobraževanja, se umetnost vrača tja, kamor je od antike prek renesanse vedno sodila: v samo jedro znanja.



s snemanja filma Dekliščina

Utripanje srca v sodobnem argentinskem filmu

Carlos Pascual

prevedla Mojca Medvedšek



Močvirje

Zgodba o zločinu in posebni vrsti kazni; zgodba o ljubezni, ki je potrebovala 25 let, da je bila izrečena; nakazano razkrivanje sistema, ki je zatiral argentinski narod in dajal orožje v roke največjim pokvarjencem; anekdota o pisalnem stroju, ki je prenehal zapisovati črko A, in ki je ljubezensko izjavo spremenil v izjavo strahu. *Skrivnost njihovih oči* (El secreto de sus ojos, 2009), film režiserja Juana Joséja Campanelle, dobitnika oskarja za najboljši

tujejezični film leta 2010, ki zdaj prihaja tudi v slovenske kinematografe, zastopa kinematografijo, ki čustveno priznava klasično filmsko tradicijo. Na tem filmskem traku ne bodo prav ničesar našli tisti, ki iščejo revolucionarne filmske forme – še več, v filmu najdemo sekvenco, posneto v enem samem zamahu, ki bo uspavala vse tiste, ki imajo radi razgiban filmski jezik in se bodo ob njej spraševali, kako in zakaj za vraga so jo sploh posneli.

Vznik ljubezni, ki je izzvenela; alkohol kot naravno pribežališče neuspeha; rodbina, odvisna od rok ljudstva, ki ga je stoletja zatiralo; iskanje nadnaravne, odrešilne moči, ki se nikakor ne pojavi nad stoječim jezom vode; *Močvirje* (La ciénaga, 2001), film Lucrecie Martel, predstavlja radikalno nasprotje filmu, ki ga uteleša nagradjeni Campanella. Njen filmski jezik ne govori o filmu in se ne trudi s pokloni največjim filmskim režiserjem preteklosti. Martelovo vzne-

mirjajo prikrita čustva, težke atmosfere, v katerih vlada neizgovorjeno in jih prežema črni humor; kamero, mikrofone, lokacije in mešalne mize za zvok in sliko uporablja zgolj z namenom, da bi le-te razkrila.

Campanellin film je bil napisan s pomočjo priročnika »industrijskih« scenaristov; filmska zgodba preskakuje med dvema pripovednima ravnema, ki ju ločuje časovna premica 25 let. Med obema časovnima nivojema se izrisuje zgodba o razpletu ne-

kega zločina, ki služi kot okvir ljubezenski zgodbi. *Skrivnost njihovih oči* je špansko-argentinska produkcija, ki ji ne manjka lokalnega kolorita, odlikuje jo odlična kamera in vodenje igralcev, v čemer se je režiser izbrusil v dolgoletni karieri izjemnih filmskih izdelkov in uspešnega dela za različne severnoameriške televizijske serije, kot sta na primer *Zakon in red: Enota za posebne primere* (Law & Order: Special Victims Unit, 1999–), *Sladke skušnjave* (Strangers with Candy, 1999–2000) in *Zdravnikova vest* (House M.D., 2004–).

Pri njegovem filmskem delu ga od nekdaj spremlja vedno korektni argentinski igralec Ricardo Darín, skozi njuno dolgoletno sodelovanje je Campanella izbrusil svojo obrt in enega najboljših rezultatov dosegel prav v prikazovanju argentinskega »kostumbrizma«, vsakdanjega vedenja, ki se napaja z minuciozno interpretacijo kretenj in profilov srednjega razreda in na platno nedvomno zadira s priznanim verizmom, ki ga podpira preizkušen, konvencionalni pripovedni način, realizem à la Holivud. Ta podoba srednjega razreda deluje zelo drugače, zloščeno in čisto, v primerjavi z moteno in razkrajajočo se družbo, ki jo Martelova upodablja v filmu, umeščenem daleč od Buenos Airesa, v predmestju provincialnega argentinskega mesta Salta, in je v svoji surovosti primerljivejša z naturalistično, Zolajevo tradicijo.

Campanella ustvarja filmsko resničnost z moduli: do potankosti izdelan scenarij, solidna igra, inteligentna in premišljena fotografija, pospremljena z orkestralno podlago, ki nas popelje v partriarhalni svet vertikalne pripovedi, v kateri se gledalec ne srečuje z dvoumnostjo in se mu jasno nakazuje, kaj mora v določenem trenutku čutiti. *Skrivnost njihovih oči* je film s tezo; avtor gradi zgodbo kakor aksiom, ki bo moral vzdržati vse do konca. In če v njej v katerem koli trenutku naletimo na dvoumnost, je ta le premišljena sestavina v arhitekturno razdelani zgradbi idej.

Lucrecia Martel, nasprotno, začne z neko temačno, nakazano, nejasno resnico, sestavljeno iz mnogih resnic. Resnica je prikazana v zanjo tipični maniri, na zelo organski način. Razraščča se kakor plesen, ki najde lastno zaznavanje, kar ji daje lucidno formo. Vso resnico njenega dolgometražnega prvencja najdemo že v prvi sekvenci, medtem ko v prvi sekvenci *Skrivnosti njihovih oči* utripa resnica zgolj enega zidaka, ene



Skrivnost njihovih oči

pripovedne strukture, s pomočjo katere Campanella počasi in po koščkih začenja izgrajevati svojo psiho – logično stavbo.

Martelova je v številnih intervjujih povedala, da scenarije snema v plasteh. Kakor pri slikarski tehniki plastenja se njene zgodbe, liki, atmosfere rišejo in pridobivajo polnost skozi tisto, kar je režiserka zaznala, kar se je je dotaknilo, skozi tisto, kar je začutila. Te plasti prepleta s soundtrackom, ki prav tako, morda še bolj kakor podobe same, ustvarjajo nek svet. Campanella svojemu filmu predpiše glasbo z veliko začetnico – glasba je klasična, sentimentalna, nostalgčna, medtem ko Martelova svoj film ovije z glasbo, ki je tektonska, podzemna, nemelodična. Campanella si je do potankosti zamislil čustva, ki jih prinaša njegov film; čustva je organiziral, določil, jih razvrstil po hierarhiji. Martelova je čustva destilirala, sama pretrpela, jih obnovila. Če za Campanellino filmografijo lahko rečemo, da je kakor stavba, ki se je izgrajevala s postopnim postavljanjem zidarskih blokov, je filmografija Lucrecie Martel kakor magma, ki preplavlja kontinent.

Lucrecia pripada vedno večji skupini režiserjev, ki lahko delujejo, ker se je film, tako kakor gledališče in literatura, vsaj deloma osvobodil svoje dolžnosti, da nas zabava in informira. Kmalu po tistem, ko je nastopil francoski novi val, je film začel pridobivati publiko, ki se ni predajala preprosti zabavi, da bi si odpočila po tednu ponavlja-



Skrivnost njihovih oči

jočega se in izčrpovalnega dela, ampak je bila v dvorani pripravljena tudi »delati« in soustvarjati film skupaj z avtorjem. Res je tudi, da je zahvaljujoč temu dejstvu nastala nepregledna količina avtorskih filmov, v katerih se režiserji lahko, bolj kakor z intriganтно kodirano filmsko govorico, pohvalijo zgolj s pretenzijami ali pa skušajo evropski in ameriški okus zadovoljiti s slikanjem eksotičnega in bednega ter marginalnega. In vendar se med njimi kljub vsemu še vedno najde veliko takšnih, ki s svežo in inovativno vizualno govorico vsako leto preplavijo mednarodne filmske festivale – saj veste, obstajajo zaselki, ki nimajo kanalizacije, pa vendar imajo svoj filmski festival.

Tovrstni publikli, ljubiteljem alternativnega filma, se bo zdelo *Skrivnost njihovih oči* manipulativno in predvidljivo filmsko delo. Dolgočasili jih bodo argumentativni zavoji v zgodbi in razvoj psihologije glavnih junakov. In vendar to ne pomeni, da Campanellin film ni uspešen v svoji osnovni nameri; čeprav ostaja nekoliko mlačen v prikriti želji, da bi razkrinkal diktaturo, je zelo ilustrativen v prikazovanju nejasnosti sodnih procesov v Latinski Ameriki. Campanella filmskega jezika ne skuša prenavljati, ampak si z njim želi vstopiti v filmsko tradicijo. Zato mu je tudi uspelo postati mojster melodrame starega kova – njegov film *Nevestin sin* (El hijo de la novia, 2001) je pravi kanon za tovrsten žanr. Campanella si prizadeva postati del Filmske enciklopedije, obenem pa si želi razkrivati vprašanja, ki so vznemirjala njegov čas in svet. Mar ni *Skrivnost njihovih oči* zelo neposredno vabilo, da bi končno, če ne gre drugače, z lastno roko kaznovali vse, ki so bili odgovorni za umazano vojno v Argentini? Mar v tem filmu ne gre za zelo jasno odobravanje in zahtevo po odpuščanju za tiste, ki so opravili s Kichnerizmom?

Če je Campanella katolicizem, je Lucrecia Martel vernica protestantske skupnosti. Člani danske Dogme so zakoličili svoje »teze« za prihajajočo generacijo cinefilov in cineastov in sledilo jim je več zelo puritanskih vej umetnikov. Če Campanella svoj teološki dialog vzpostavlja prek sve-



Močvirje

tnikov in prerokov, ki so ustvarjali pred njim, Lucrecia vzdržuje neposreden dialog z Jahvejem in štiriindvajsetimi sličicami na sekundo. Njena filmska govorica govori le o njeni filmski govorici. Premiki njene kamere in mizanscena ustrezajo samo potrebam njenega načina pripovedovanja zgodb. Njena glasba – zgolj naključna – pa je vključena v soundscape, glasovno pokrajino, ki jo sestavljajo šumenje, škripanje pohištva in bobnenje neurja, ki se bliža. Če želimo do njenih junakov občutiti empatijo, imamo na voljo le tisto, kar nam o njih dopušča videti in slišati njena kamera; vse skupaj je premešano z nekakšnim zvočnim smradom, ki spremlja filmski zapis. Dialogi v obliki ječanja enega izmed junakov *Močvirja* na primer nas vznemirjajo in so zelo sugestivni, mnogo bolj kakor srečevanje pogledov ob igranju violini, ki jih ponavlja Campanella. Si res še vedno želimo gledati, kako se ob violinah srečujejo pogledi? Kot kaže, je odgovor da.

Skrivnost njihovih oči je film s srednje kompleksno zgodbo, ki ga relativno lahko prebavimo. V določenih trenutkih sicer od gledalca zahteva obvladovanje informacij, ki jih niza, da ta lahko nemoteno sledi poteku filma; toda ko enkrat dekodiramo uganko načina pripovedovanja, nas ne more več bistveno presenetiti. *Močvirje* je, nasprotno,

film s srednje preprosto zgodbo, vendar je njena prebava zahtevnejša. Preprostost zgodbe nas lahko moti le, če v njej iščemo kompleksnost, kajti lepota in bogastvo tičita prav v njeni sugestivni moči.

V nekem uvodu k Antologiji mehiške poezije dvajsetega stoletja je pesnik in esejist Octavio Paz govoril o tradiciji prelamljanja kot o tipični značilnosti za moderno (danes bi dodali še postmoderno) umetnost. Menim, da prav v dinamiki novega izumljanja s ponavljanjem in ponavljanja na novo izumljenega tiči neka univerzalna mašinerija filmskega jezika, ki vodi nek poseben proces. Prav s prelamljanjem tradicije lahko nadaljujemo z moderno tradicijo – in z vzdrževanjem le-te prelamljamo moderno. Campanella in Martelova predstavljata utrip, dotok in odtok krvi iz dveh srčnih prekatov argentinskega filma. Filmi lahko tako zadovoljijo apetit tistih, ki so uničeni od vsakdanjega življenja in plačevanja položnic in v dvorane sedajo zato, da bi se razvedrili, kakor entuziaste in sestradane cinefile, ki si želijo vstopiti v dvorano in delati kakor kakšni priseljenci, z namenom, da bi dešifrirali svet.

Campanella in Martelova sta kot jin in jang, Apolon in Dionizij, Quetzalcóatl in Tezcatlipoca; filmska govorica enega ne izključuje govorce drugega. Poleg tega imata vsak svoje svetišče, ki ju priznava: Campanella ima Akademijo za umetnost in filmsko znanost, Lucrecia Martel ima Sundance. Kaj gledati? Vse je odvisno od tega, ali bi radi poslušali zgodbo, ki vam jo pove očka, ali si želite preoblikovati svet.

Če za Campanellino filmografijo lahko rečemo, da je kakor stavba, ki se je izgrajevala s postopnim postavljanjem zidarskih blokov, je filmografija Lucrecie Martel kakor magma, ki preplavlja kontinent.

Dare Pejić

Majhnost ni izgovor:

islandska kinematografija

DARE PEJIĆ

Albin Nói

Nói, senzibilni albino fant iz filma *Albin Nói* (Nói albínói, 2003, Dagur Kári), trpi za severnjaško obliko svetobolja in hrepeni po življenju onkraj zakotne vasi, obdane z večno tundro in snežno odejo. Sredi noči se v vaškem muzeju skupaj s svojo nesojeno »partnerico v zločinu« najde pred interaktivno karto sveta:

»Poskusi pritisniti Islandijo.«

»Ta možnost ne obstaja.«

»Islandija ne obstaja.«

»Poglej Islandijo. Zgleda kot pljunek.«

Vodilni navdih mnogih filmov z Islandije je dežela *Ni-je*, natančneje dežela gejzirjev in vulkanov. Tako kot albina z imenom Nói je zaznamovala številne filmske scenarije in otoške avtorske poetike. Kinematografija dežele z nekaj več kot 300.000 prebivalci je podobna presihajočemu jezeru: le redko priplava na površje svetovne filmske in geografske zemljevide, in še takrat je podobna – pljunku. Številne pregledne monografije o skandinavskih kinematografijah je ne omenjajo ali jo zaradi majhnosti izpustijo iz korpusa svetovnih kinematografij, čeprav se zdi, da je na slikoviti Islandiji najbolj samoumevno snemati prav filme!

Zametki filma na Islandiji, sicer z rahlim zamikom, sovpadajo s preostalimi filmskimi zgodovinami, ki jih poznamo na kontinentu: prve minute filma je leta 1904 posnel neznani avtor, v uradno filmsko zgodovino pa so zapisani triminutni posnetki dokumentarista Alfreda Linda, ki jih je posnel leta 1906. Iste leta, ko je bila Islandija še danska kolonija, pa so v Reykjaviku odprli prvo kinodvorano. Z relativno poznim institucionalnim razvojem filmske kulture na Islandiji, v zadnjem času obdobju kompleksa filmske manjvrednosti sledi zasuk v bolj globalne, posledično tudi univerzalne, razsežnosti filmskega jezika.

22

ESEJ

Globalna mikro kinematografija

Vatli, s katerimi je raziskava Unesca o številu posnetih filmov med letoma 1988 in 1999 v 102 državah merila velikost določene nacionalne kinematografije, so statistično navidezno neoporečni. Vendar Björn Nordfjörd, predavatelj filmskih študij na Univerzi Islandije, opozarja na različne definicije majhnosti določene nacionalne kinematografije: Islandija je sodeč po raziskavi s povprečno sedmimi igranimi filmi letno namreč prehitela države z neprimerljivo več prebivalci: Ukrajino s 46 milijoni, Alžirijo s 33 milijoni in Čile s 16 milijoni prebivalcev (Hjort, Petrie: 2007). Seznam lahko dopolnimo tudi z dvomilijonsko Slovenijo, ki je v celotnem obdobju 2001–2005 realizirala 25 celovečernih filmov. Je torej v pogojih globalne filmske produkcije in koprodukcije še smiselno govoriti o nacionalni kinematografiji in njeni velikosti, ko so veliki kapitalski vložki vedno bolj transnacionalni in premosorazmerni s številom letno posnetih filmov?

V tem primeru islandska kinematografija nakazuje izrazito globalno smer razvoja. Po nekaterih podatkih so dobički iz kulturne in kreativne industrije – predvsem glasbene in sorodnih industrij – islandski državi prinesle primerljivo vsoto dobička, ki jih prejema iz tradicionalnih vej gospodarstva: ribolova in ribištva. Še pretežno agrarna družba je sredi prejšnjega stoletja doživela nagel gospodarski in družbeni razvoj, filmske adaptacije so kmalu prenehale slediti literarnim predlogam, starodavnim sagam ali njihovim sodobnim predelavam izpod peresa islandskega nobelovca Halldórja Laxnessa (*Salka Valka*, 1954, Arne Mattsson – švedska produkcija).

Prvi resnični preboj v tujini je uspel režiserju Fridriku Thoru Fridrikssonu, nekakšnemu očetu sodobnega islandskega avtorskega filma. S filmom *Otroci narave* (*Börn náttúrunnar*, 1991) je posnel zgodbo o paru, ki pobegne iz doma za ostarele in se napoti proti domu svoje mladosti in večnemu navdihu islandskih filmov – naravi. Film s poetičnim koncem in z nominacijo za tujejezičnega oskarja je nagovoril mednarodno občinstvo ter posegel po igral-

Po nekaterih podatkih so dobički iz kulturne in kreativne industrije - predvsem glasbene in sorodnih industrij - islandski državi prinesle primerljivo vsoto dobička, ki jih prejema iz tradicionalnih vej gospodarstva: ribolova in ribištva.



Reykjavík št. 101

Kinematografija dežele z nekaj več kot 300.000 prebivalci je podobna presihajočemu jezeru: le redko priplava na površje svetovne filmske in geografske zemljevide, in še takrat je podobna - pljunku.

cih onkraj meja (v ključnih kadrih nastopi Bruno Ganz, v podobi angela iz Wendersovega *Neba nad Berlinom* [Der Himmel über Berlin, 1987]). Fridriksson, ustanovitelj lastne produkcijske hiše *The Icelandic Film Corporation* – nomen est omen! – z več kot desetimi igranimi filmi in pogostim izčrpanjem zmoglosti žanra »islandskega« filma, je zgradil svojevrstno avtorsko poetiko in mednarodni uspeh požel še s filmi *Sokoli* (Fálkar, 2002), *Krasnija* (Næsland, 2004) in najnovejšim, delno avtobiografskim filmom o materi z Alzheimerjevo boleznijo, *Mamma Gógó* (2010).

Reykjavík, kozmopolitska vas

Filmi z Islandije, ki so se izkazali za priljubljene v tujini, odsevajo predvsem neizprosno moč narave. Tej atmosferi se najbolje poda žanr drame, za katero niso potrebni niti ogromni studii niti draga produkcija. Izjeme, ki potrjujejo pravilo, so urbane ali situacijske komedije (*Eleven men out* [Strákarnir okkar, 2005, Róbert I. Douglas], o gejevskem nogometnem moštvu) ali *Reykjavík št. 101* (101 Reykjavík, 2000, Baltasar Kormákur). Kormákur je posnel filmski hit prejšnjega desetletja, znan je tudi kot igralec in avtor številnih filmskih uspešnic.

Zgodba filma *Reykjavík št. 101* govori o Hlynurju, ciničnem in odtujenem tridesetletniku, ki ne zapušča doma svoje mame

in meja poštnega okraja 101 v središču mesta. Film je prirejena različica istoimenskega romana Hallgrímurja Helgasona, izdanega leta 1996, ki je v tujini zaslovel prav po zaslugi filmske adaptacije. Z življenjem od danes na jutri, od zabav do afterpartyjev, spoznava Hlynur vse radosti preložene odgovornosti in življenja z mamo lezbijko in njeno partnerico, ki se jima rodi (njegov) otrok. Željo po uspehu v tujini so like v romanu priredili; mami-na ljubimka je postala učiteljica plesa iz Španije (igra jo Victoria Abril), za filmsko glasbo so angažirali Damona Albarna iz skupine Blur. Namen filma je bil dosežen: najbolj severna prestolnica je utrdila ugled strpnega mesta z občutji velemestnega dolgčasa, razvratnim nočnim življenjem in liberalno politiko do istospolnih zvez. Filmi, namenjeni domačemu občinstvu in ne art kino produkciji, potemtakem obvisijo v lokalnem imaginariju: ene takih so kulturne komedije iz devetdesetih režiserja Óskarja Jónassona; *Sódóma Reykjavík* (1992) in *Biseri in svinje* (Perlur og svín, 1997).

Čeprav filme islandskih avtorjev prej kot na televizijskih sporedih ujamo na programu preverjenih filmskih festivalov – triler *Okužena kri* (Mýrin, 2006, Baltasar Kormákur) je bil recimo veliki zmagovalec festivala Karlovy Vary leta 2007 – zelo redkim ali skoraj nobenemu ne uspe uvrstitev v redno kino distribucijo pri nas. A pravkar se je filmu z naslovom *Dobro srce* (The Good Heart, 2009) Dagurja Kárija uspelo uvrstiti na redni program Kinodvora. Z grenko-sladkimi zapleti in prepričljivo igralsko zasedbo je film ne več tako zelo

mladega režiserja v celoti posnet v angleščini in na oni strani luže, v New Yorku. Tretji celovečerec v Kopenhagnu šolanega filmskega režiserja ni prvi izdelek, posnet v tujini, njegov črnohumorni film *Skriti adut* (Voksne mennesker, 2005) je bil posnet v danščini, opažen in nagrajen je bil tudi pred leti na LIFFu. Z omenjenim izjemnim prvencem *Albin Nói* je posnel čudovito dramo, ki je hkrati zavezana lokalnemu otoškemu svetobolju, a z univerzalnim sporočilom, s katerim je navdušil številne evropske in svetovne filmske festivale. Z zadnjim filmom *Dobro srce* z mednarodno igralsko zasedbo in newyorško mizansceno se s podobno tematiko severnjaške eksistenčne drame poda na ameriška tla ter s tem preizkusi drugačno formulo: nekaj severnjaškega sentimenta preplete s simpatičnimi, a usodnimi naključji iz življenja v velemestu.

Reykjavík št. 101 in *Dobro srce* odražata vpetost islandske kinematografije na pohodu v svet. Z angažiranjem holivudskih in evropskih igralskih imen ter pihanjem na dušo angleško govorečemu gledalstvu se računica prepoznavnosti islandske filmske art produkcije na koncu izide. V primerjavi z obema filmoma predstavlja film *Albin Nói* svojevrsten prispevek, ki se ne uindja trendom v sodobnem globalnem islandskem filmu, temveč ustvarja lastne. Pri tem ne gre toliko za to, da lokalno zgodbo posreduje z globalno univerzalnim jezikom, temveč da v lokalnih, celo intimnih zgodbah, poišče univerzalno sporočilo.

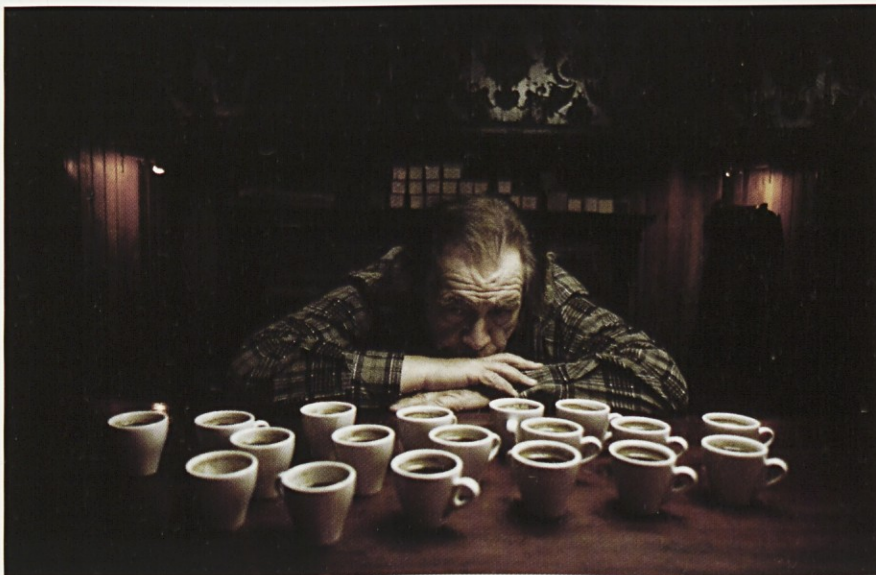


Skriti adut

Severna filmska kultura

V začetku sedemdesetih se je nekemu pisatelju iz Hrvaške zapisalo, da bi se piscem iz takratne Jugoslavije splačalo pisati v islandščini, saj da sta knjižna in bralna kultura na Islandiji na tako zavirljivo visoki ravni. Podobno bi lahko dejali za snemanje filmov v islandščini, vedoč, da se islandske kinematografije še vedno drži pridih eksotičnosti. Spremembe na tem področju je vnesla predvsem podpora Evropske skupnosti z MEDIA skladom, v delu namenjena državam z manjšinskim jezikom. Podobno finančno spodbudo je prinesel program Evropskega sveta Eurimages, s katerim so spodbujali koprodukcije med državami.

Sporazum o koprodukciji s še nekaterimi državami (Kanado, Norveško, Veliko Britanijo in Francijo) predstavlja veliko finančno in organizacijsko spodbudo, največ je k temu prispeval leta 2003 odprti *Islandski filmski center*, ki upravlja z *Islandskim filmskim skladom*, ustanovljenim s pomočjo ministrstva za kulturo. V maju zagnan portal *Icelandic Cinema Online* je zadnja pridobitev, ki omogoča dostop do filmov domače produkcije na spletu, kjer si za ceno ene kino vstopnice lahko ogledamo novo in staro filmsko produkcijo. Napredek islandskega filma je viden in zgledi vlečejo, še posebno, če pomislimo, da je *Islandski filmski arhiv* še v sedemdesetih letih gradivo hranil v mali sobici zasebnega stanovanja.



Dobro srce

Leto ustanovitve nekaterih filmskih institucij:

- 1978: Islandski filmski sklad
- 1978: Islandski filmski arhiv
- 1999: Islandska filmska in TV-akademija (IKSA)
- 2003: Islandski filmski center
- 2004: Reykjavík International Film Festival (RIFF)
- 2011: Icelandic Cinema Online

Število posnetih celovečercv:

- 2006: 5,
- 2007: 4,
- 2008: 8,
- 2009: 6,
- 2010: 9,
- 2011: 3

Vir: Icelandic Film Centre

Izhodišča za novo filmsko politiko

Miran Zupanič

Ministrstvo za kulturo je marca 2011 objavilo »Analizo stanja na področju kulture s predlogi ciljev za Nacionalni program za kulturo 2012–2015«¹ (v nadaljevanju Analiza) in poziv k javni razpravi o Analizi. V nadaljevanju povzemam del svojega odziva, ki se nanaša na poglavje o filmski in avdiovizualni dejavnosti.

Tako kot pri večini drugih dejavnosti tudi pri filmski Analizi **ne vsebuje podatkov o tem, kako je bil realiziran veljavni Nacionalni program za kulturo (dalje NPK)**, kateri cilji so bili uresničeni in kateri ne. Zato iz nje ni razvidno, da **ključni ukrep**, ki naj bi zagotovil uresničenje 1. cilja NPK 2008–2011 na tem področju (»oblikovanje skladnega in razvojno naravnane sistema izvedbe nacionalnega filmskega programa in drugih avdiovizualnih del«), **ni bil uresničen**. Država namreč ni sprejela krovnega zakona o avdiovizualni kulturi, s katerim naj bi do leta 2010 »celovito uredila status ključnih subjektov, ki delujejo na avdiovizualnem področju«. Nesprejetje tega zakona ne odpira le vprašanja, ali je država uresničila 1. cilj, ampak tudi, ali so bili uresničeni ostali cilji veljavnega NPK. **Predlagam, da ministrstvo dopolni poglavje o filmski in avdiovizualni dejavnosti Analize s pregledom realizacije ciljev iz NPK 2008–2011 ter analizo vzrokov, ki so onemogočili njihovo realizacijo. V NPK 2012–2015 naj uvrsti tudi tiste cilje, ki v obdobju 2008–2011 niso bili realizirani.**

Čeprav je bil Slovenski filmski center (v nadaljevanju SFC) kot pravni naslednik Filmskega sklada RS vpisan v sodni register 20. januarja 2011 in je takrat tudi začel z delom, Analiza (datirana na 28. marec 2011) za osrednjo javno ustanovo na filmskem področju **površno** navaja Filmski sklad RS.

Analiza nameni veliko pozornost Filmskemu studiu Viba film Ljubljana (v nadaljevanju Viba). Pri izrisovanju položaja te javne ustanove, ki poleg SFC edina v državi neposredno omogoča domačo filmsko ustvarjalnost, je Analiza **neobjektivna, nepopolna in zavajajoča**. Pisana je z očitnim namenom **prepričati bralca** v neučinkovitost Vibe ter **nujnost uvedbe javnozasebnega partnerstva** z zasebnimi podjetji, ki izvajajo enake storitve. Analiza pri problematiziranju učinkovitosti Vibe zamolči ali v nezadostni meri osvetli ozadje naslednjih pomembnih dejstev:

- Viba kot javna ustanova, ki naj omogoča tehnično izvedbo nacionalnega filmskega programa, je bila **ustanovljena z namenom izvajanja te javne službe in ne z namenom nastopanja na trgu**. Zato gre njeno učinkovitost meriti po tem, kako učinkovito izvaja svojo javno službo, in ne po deležu prihodkov, ki jih ustvari na trgu. Tam je prisiljena delovati, ker ji ministrstvo za kulturo ne zagotavlja dovolj denarja za izvajanje javne službe, prav tako pa ne stori nič, da bi jo na sistemski ravni povežalo z javnimi ustanovami, ki izvajajo sorodne dejavnosti, in jo s tem izvzelo s trga.

- Analiza ne izpostavi dejstva, da **Viba ne more avtonomno razporejati svojih tehničnih in kadrovskih kapacitet** ter jih optimizirati tako, da bi presežke, ki niso

potrebni za realizacijo nacionalnega filmskega programa, lahko ponudila trgu z največjim možnim ekonomskim učinkom. Kot izvajalec tehničnih storitev je namreč **odvisna od programskih odločitev**, ki jih sprejema SFC. Zamude, ki so posledica zakasnelih razpisov na SFC ter drugih programske-produkcijskih danosti, se nujno odražajo tudi v manjši izkoriščenosti Vibe.

- Analiza poudarja problem zastarevanja Vibine opreme in nujnost investicijskih vlaganj –partnerje za to prepozna med zasebnimi podjetji. Ob tem ne interpretira lastnih podatkov, da je **ministrstvo za kulturo z drastičnim znižanjem sredstev za investicijsko vzdrževanje** (»185.000 EUR v letu 2008, 100.000 EUR v letu 2009 in 15.000 EUR v letu 2010«, str. 220) **Vibo pripeljalo v položaj, ki bi ga bilo zdaj po prepričanju tega ministrstva potrebno reševati s povezovanjem »s sorodnimi podjetji v zasebni lasti«**.

- Čeprav ima Viba vsega 15 zaposlenih, Analiza problematizira tudi to število: »Pravilen način dela v filmski in AV-produkciji bi moral biti projektni, čemur pa sistem javnih uslužbencev ne more ustrezati.« (str. 226) Pri tem ne odgovori na vprašanje, **kako bodo projektno angažirani zunanji sodelavci skrbeli za (za zdaj še javno) filmsko tehniko**.

- Pripisovanje »priviligeranega položaja« Vibi v primerjavi s ponudniki tehničnih storitev iz zasebnega sektorja (str. 221) kaže na temeljno nerazumevanje oziroma nesprejemanje dejstva, da Viba izvaja javno službo, da je vložek Vibe v produkcijo **javni oziroma državni vložek**. Enakega očitka bi po tej logiki moral biti deležen tudi SFC, češ da »neložalno« financira filmsko produkcijo.

Predlagam, da ministrstvo za kulturo v delu, ki se nanaša na položaj Filmskega studia Viba film Ljubljana, dopolni Analizo z objektivnimi, verodostojnimi in netendencioznimi podatki, načrte o morebitnem javnozasebnem partnerstvu pa utemelji z ustreznimi izračuni in jasnim konceptom, kako bo zavarovalo javni interes slovenske kinematografije po lastni tehnični bazi.

Kot alternativo javnozasebnemu partnerstvu naj ministrstvo za kulturo predstavi model, po katerem bi proste kapacitete Vibe povezali s sorodnimi javnimi ustanovami s tega področja (RTV Slove-

¹ Op. ured: Analiza je v celoti dosegljiva na spletni strain MzK (<http://bit.ly/10Xg2t>).

nija, Univerza v Ljubljani ...) ter se z izvezjem Vibe s trga izognili očitkom, da ne-
lojalno konkurira zasebnemu sektorju. Ob
neargumentiranem vsiljevanju jav-
nozasebnega partnerstva Vibi se mini-
strstvo ne bo moglo izogniti očitkom, da
bolj kot javni interes uveljavlja kapitalski
interes tistih podjetij, ki naj bi jim ta javni
zavod domnevno ne-lojalno konkuriral.

V Analizi navedena trditev, da se je s spre-
jetjem zakona o Slovenskem filmskem
centru, javni agenciji Republike Slovenije,
»sklenila celostna rešitev financiranja ozi-
roma državne podpore kinematografski
dejavnosti v Sloveniji« (str. 220), **ne ustre-
za resnici, saj zakon ni v ničemer uredil
položaja Vibe**, ki je ob SFC temeljni de-
javnik javne podpore slovenski kinemato-
grafiji. Ob tem prihaja Analiza v protislovje
sama s seboj, saj sprejetje »celostne reši-
tve« izključuje potrebo po spreminjanju
statusa Vibe.

Analiza (str. 221) izkazuje **podcenjujoč
odnos do ustvarjalcev**. Kot izvajalce jav-
nega interesa za kulturo namreč prepo-
znava le producente, ki so sicer pomem-
ben dejavnik, a so brez prispevka vseh, ki
filme ustvarjamo, nemočni, obenem pa
tudi finančno izjemno šibki. To ugotavlja
tudi Analiza z opozorilom, da so produ-
centi »večinoma ali v celoti odvisni od dr-
žavnih subvencij« ter da so tudi kadrovske
šibki: »V primeru gospodarskih družb gre
tipično za družbo z enim oz. največ tremi
zaposlenimi«.

Strinjam se z ugotovitvijo, da **ni medre-
sorskega sodelovanja** med ministrstvom
za visoko šolstvo in ministrstvom za kul-
turo (str. 222) pri zagotavljanju pogojev
za izvedbo praktičnega umetniškega dela.
Tako kot za vsa druga področja velja to
tudi za filmsko področje. **Ta problem bi
bilo nujno potrebno reševati v okviru
posebnega poglavja NPK**. Vsekakor bi
bila Analiza popolnejša, če bi opozorila
na pomen visokošolskega izobraževanja
za filmske in avdiovizualne poklice ter na
visoko raven in mednarodno odmevnost
študijskih produkcij AGRFT, ki predstavlja-
jo pomemben prispevek k slovenski film-
ski in avdiovizualni kulturi.

Trditev, da država namenja »izjemno vi-
soka sredstva« filmski dejavnosti (str. 224),

ne ustreza dejanskemu stanju. Že tabe-
la 1 (str. 223) opozarja na padajoč indeks
rasti financiranja te dejavnosti. Še bolj
zgovorna pa je preglednica na strani 599,
iz katere je razvidno, da je delež sredstev
za filmsko dejavnost v letu 2009 znašal
2,76 % sredstev državnega proračuna za
kulturo. Iste leta je bil delež sredstev za
uprizoritveno dejavnost 13,1 %, za glasbe-
no dejavnost 14,49 %, vizualne umetnosti
4,83 %, založništvo 3,04 %, knjižničarstvo
5,69 % ... Podatki kažejo na izjemno podfi-
nanciranost filmske dejavnosti, kar je eden
temeljnih razlogov za trajno krizo tega po-
dročja, česar pa Analiza ne prepozna.

Analiza kot 1. cilj NPK predlaga »*krepit-
ev gospodarskega sektorja televizijske in
filmske produkcije*«. Pričakovali bi, da bo
ministrstvo za najpomembnejši cilj posta-
vilo **oblikovanje celovitega in delujočega
državnega sistema za uresničevanje jav-
nega interesa za filmsko in avdiovizual-
no kulturo**. Sedaj predlagani cilj vsebuje
jasno sporočilo, da se država temu odpo-
veduje in da je **prvi cilj kulturne politike
z javnim denarjem financirati gospodar-
sko dejavnost zasebnih podjetij oziroma
z javno infrastrukturo omogočati njihovo
delovanje**. To potrjujejo tudi ukrepi:

a.) »*Oblikovanje pogojev za stimulatívno
dodeljevanje sredstev podjetjem, ki izkazu-
jejo uspešno dejavnost na področju trže-
nja, učinkovite izrabe sredstev in vlaganja
v projekte*«. Ministrstvo za kulturo s tem
odpira vrata novemu načinu financiranja,
ki **ne temelji na kvaliteti individualne in
skupinske filmske ustvarjalnosti ter nje-
ni estetski in družbeni relevantnosti**, am-
pak na **ekonomski uspešnosti podjetij**, ki
filmsko dejavnost izvajajo. Zaradi dvou-
mne dikcije ni jasno, ali so mišljena pod-
jetja s področja trženja (marketinga), ki v
zadnjem času zaradi krize na matičnem
področju pospešeno vstopajo v prostor ki-
nematografskih produkcij, ali podjetja, ki
uspešno tržijo svoje filmske projekte.

b.) »*Smiselne povezave Filmskega studia
Viba film Ljubljana s sorodnimi podjetji v
zasebni lasti ...*«. **Ta ukrep omogoča delo-
vanje zasebnih podjetij s sredstvi javne
infrastrukture ter neizbežno vodi v raz-
gradnjo javnega sektorja na filmskem
področju**.

Analiza kot 2. cilj NPK predlaga »sistem-
sko digitalizacijo« kot razširitev 4. cilja ve-

ljavnega NPK«, »*uvajanje novih tehnologij
ter ustvarjanje drugih pogojev za širjenje av-
diovizualne kulture*«. Ob načelnem strinja-
nju s tem ciljem moram opozoriti, da **pri-
čakovani rezultat »manjši produkcijski
stroški« ne temelji na izraženu ali stro-
kovno utemeljenem argumentu**. Velja
lahko za dokumentarni film ali nizkopro-
računsko produkcijo, v kateri predstavlja
strošek filmskega traku in laboratorijskih
storitev velik delež v ceni filma, zagotovo
pa digitalna produkcija ne znižuje proi-
zvodne cene zahtevnejših igranih filmov.

Analiza kot 3. cilj NPK predlaga »*razpršitev
financiranja*«. Ta cilj je v **nenavadnem pro-
tislovju** s 1. ciljem, ki predvideva neposre-
dno državno financiranje zasebnih podje-
tij, medtem ko 3. cilj stremi k oblikovanju
nabora ukrepov, ki naj bi zasebni sektor
spodbudili k vlaganju v posamezne pro-
jekte. Glede na dosedanje neuspešne po-
skuse pri uvajanju davčnih olajšav se zami-
sel o sistemu »davčnih olajšav in spodbud
za vlaganja finančnih in drugih sredstev v
filmske in AV-projekte« **kaže kot nerealna
in neizvedljiva, dokler ne dobi soglasja
na vladni ravni**.

Pričakovanje, da bo gospodarski sektor
sodeloval »pri razvoju profesionalne in-
frastrukture in tehnologije«, ostaja brez
prepričljive podlage najmanj tako dolgo,
dokler ne bo ministrstvo za kulturo jasno
odgovorilo na vprašanje, **kdo in s čigavim
denarjem bo to sodelovanje gospodar-
skega sektorja plačal**.

Predlagam, da ministrstvo za kulturo na
novo pripravi poglavje o filmski in avdio-
vizualni dejavnosti – vključno s predlogi
ciljev in ukrepov za NPK 2012–2015. Se-
danji pristop namreč ne zasluži oznake
»analiza«, saj z odsotnostjo empiričnega,
objektivnega in analitičnega pristopa
ne izpolnjuje temeljnih metodoloških
pogojev. Manko relevantnih dejstev, pri-
zadevanja za objektivni izris dejanskega
stanja ter nezmožnost oblikovanja celo-
stnega koncepta spodbujanja filmske in
avdio-vizualne kulture v javnem interesu
zdaj v gradivu nadomeščajo vrednostne
ocene in pristranske, strokovno šibko
utemeljene sodbe ter odkrito prizade-
vanje za afirmiranje zasebnih kapitalskih
interesov na račun javne kulturne infra-
strukture.

Anketa o Vibi in Nacionalnem programu za kulturo

Špela Barlič

foto: Zaš Brezar

Aprila je Ministrstvo za kulturo objavilo *Anali-
zo stanja na področju kulture s predlogi ciljev za Na-
cionalni program za kulturo 2012-2015* s pozivom
k javni razpravi. Ta se ukvarja tudi s prihodnostjo
urejanja avdiovizualnega področja oziroma s
statusom javnega zavoda Viba film. Za *Ekran* smo
pripravili posebno anketo med tistimi, ki se jih
načrtovane spremembe v zvezi s statusom Vibe
filma najbolj neposredno dotikajo, torej med
slovenskimi producenti in režiserji ter njihovimi
stanovskimi organizacijami. Vprašanje za anketo
se je glasilo: »Kaj menite o analizi položaja in mo-
rebitnih spremembah statusa in načina delovanja
Vibe filma oziroma predlogih ciljev za Nacionalni
program za kulturo 2012-2015«, teksti pa naj ne
bi presegali ene tipkane strani. Prispeli odgovori
so razvrščeni po abecedi.

1) Marcel Buh, scenarist, podpredsednik Kulturniške zbornice

Analiza, ki jo je pripravilo ministrstvo za kulturo, posega tudi na področje filma; med drugim govori o javnem zavodu Viba film. Iz zapisa je razvidno, da se smiselnost Vibinega obstoja lahko postavi pod vprašaj, saj država ne vidi več smisla v večinskem deležu financiranja s proračunskimi sredstvi. Po mnenju ministrstva Viba predstavlja tudi potencialno nevarnost neloyalne konkurence in nedovoljenega poseganja v trg. Ministrstvo tudi ugotavlja, da poleg Vibe infrastrukturo za filmsko dejavnost zagotavljajo tudi drugi gospodarski subjekti oziroma studii, pri katerih gre za ciljno usmerjene dejavnosti, kot so področja digitalne obdelave slike, postprodukcije zvoka, televizijskega snemanja ipd. Zato vidi v novi strategiji razvoj infrastrukture s področja filma v sinergiji med državnimi ustanovami in gospodarskim sektorjem, najprej zaradi oblikovanja ustreznih ukrepov za spodbujanje ekonomske rasti omenjenega sektorja in omogočanja večjih vlaganj v njegov razvoj.

Teoretično je morda ideja celo dobra in utemeljena, praktično pa to lahko pomeni tiho »divjo privatizacijo« javnega zavoda. V tem smislu bi bila boljša rešitev, da bi Viba film prevzel v upravljanje javni zavod RTV Slovenija, ki tako rekoč nima več infrastrukture za izvajanje svojega dela igranih programov. Z novim zakonom o SFC pa je RTV Slovenija preko svojih javnih razpisov za sofinanciranje kinematografskih filmov neodvisnim producentom tudi vpeta v izvajanje filmskega programa. S skupnim letnim nacionalnim programom SFC in RTV Slovenija in ustreznim planiranjem bi bile kapacitete Viba filma prav gotovo 100-odstotno zasedene. V tem primeru bi imela RTV Slovenija tudi interes za sovlaganja v digitalizacijo osnovne produkcijske opreme Vibe, saj bi bila oprema namenjena tudi izvajanju televizijskega igranega programa, preko lastnega izobraževalnega centra pa bi opravljala tudi šolanje deficitarnih tehnično-izvedbenih kadrov.

Statusna oblika nove Vibe bi bila lahko delniška družba v 100-odstotni lasti države. Prav gotovo bi se našla pravna podlaga za ustanovitev nove pravne osebe javnega prava.

2) Franci Celarc, Gustav film, producent

Najprej bi se dotaknil splošnega dela filmske produkcije v Sloveniji: kot največji problem bi izpostavil kontinuiteto izvajanja filmske produkcije, saj je le-ta neurejena. Smo že globoko v letu 2011, pa še ni objavljen razpis za realizacijo filmske produkcije za tekoče leto. To tudi ni prvo takšno leto – neizvajanje se vleče že vrsto let. To pomeni za produkcijske hiše predvsem zmanjšanje števila zaposlenih in nezmožnost načrtovanja gospodarskih družb ter postavljanja letnih, kaj šele večletnih planov. Za naše podjetje, ki združuje filmsko produkcijo, filmski servis, gledališko produkcijo in distribucijo, neizvajanje nacionalnega filmskega programa pomeni zmanjšanje števila zaposlenih na filmskem oddelku in prekvalifikacijo ostalih na gledališki oddelek.

Če govorimo o filmu, o filmskih producentih in o producentih hišah ter to označujemo kot gospodarsko panogo, lahko ugotovi-

vimo, da je ta prezrta, čeprav ob pravem pristopu in kontinuiteti izvajanja produkcije omogoča kar nekaj delovnih mest. Ob jasnih pogojih in izvajanju nacionalnega filmskega programa bo možno ugotavljati učinke, ki jih ima filmska produkcija na gospodarstvo. Hkrati bo seveda tudi pokazatelj ureditve statusa Vibe, ki je za nekatere filmske projekte prvotnega pomena. Za Viba film mislim, da ima podobne težave kot producenti, torej nezmožnost načrtovanja zasedenosti tehničnih kapacitet. V trenutni situaciji neizvajanja je to načrtovanje nemogoče, pa naj bo Viba državna ali pa del javno-zasebnega partnerstva.

Na koncu bi se dotaknil samo še izredno pomembnega dejavnika, ki vpliva na končni proizvod, torej film. Vložek v promocijo in distribucijo je glede na vložek v realizacijo filmske produkcije nesorazmerno majhen. Že samo s povečanjem sredstev na tem področju lahko pridemo do gledalcev ter dobro zastopamo in predstavljamo Slovenijo na mednarodnih festivalih, kar pa je verjetno tudi namen slovenskega filma. Upam, da se bo čim hitreje vse uredilo v korist slovenskega filma.

3) Društvo slovenskih režiserjev

Najprej je treba prebrati še veljavni Nacionalni program za kulturo 2008–2011. Neverjetno malo tam zapisanega je našlo pot vsaj do poskusa uresničevanja. Zdi se, da sodi NPK v žanr političnih programov, to pomeni, da je predvsem katalog dobrih namenov in obljub. »Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za Nacionalni program za kulturo 2012–2015« je temu primerno še manj oprijemljiv dokument. Hkrati pa ni prvi dokument in ne prvi indic, ki govori o tem, da država v resnici ne ve, kaj naj stori z Vibo. Nesrečnica dela preglavice kulturnopolitični zavesti države predvsem zato, ker je institucionalno neskladna z evropskimi modeli. Izvirnega reševanja se pač bojimo (pa čeprav gre za kulturno izjemo).

Kadar govorimo o Vibi, ne smemo pozabiti, da so druge nam sosednje in sorodne tranzicijske države usodo svojih filmskih studiev reševale bistveno bolj nespretno, nekatere celo izrazito nemarno – prepustile so jih životarjenju ali neljubeznivi privatizaciji. Slovenija pa je ravno v obdobju prehoda zgradila nov, moderen filmski studio. V isti sapi velja dodati, da to ni nek izjemen luksuz in da imajo tudi druge slovenske kulturne produkcije tega obsega (gledališče, opera, balet) zagotovljen in državno subvencioniran tehnični servis.

Seveda pa takó, kot je, ni vse optimalno. Viba še zdaleč ni vzor učinkovitosti in optimalne zasedenosti. Vendar ne smemo pozabiti: studio je bil zgrajen za večjo produkcijo, ta je bila v nekaterih NPK-jih tudi napovedana. Če bi se uresničilo obljubljenih sedem filmov letno – če k njim prištejemo koprodukcijske, kratke in akademijske filme – bi bila Viba polno angažirana in nihče ne bi dvomil o njenem obstoju oziroma ustroju. Viba je med večinoma skromnimi subjekti v produkcijski strukturi slovenskega filma edini večji korpus, zato so na njem najbolj očitni simptomi osnovnega problema slovenske filmske produkcije – to pa je životarjenje pod kritično mejo.

Viba ima v prvi vrsti premalo dela. Paradoksalno, kajti hiša je edina uresničitev ideje o povečanju filmske produkcije. Zgodila se je, še preden so pisali NPK-je, in gradila jo je prav sedanja ministrica. Značaj javnega zavoda gotovo v določeni meri imobilizira poslovno fleksibilnost filmskega studia. Investicije zamujajo oziroma jih ni, zato nekatere segmente filmske postprodukcije že prevzemajo zasebniki. Proces digitalizacije na področju profesionalnih slikovnih standardov se nezadržno nadaljuje. Viba na to ni pripravljena, zato ne bo mogla uresničevati svojega javnega poslanstva v sedanjem obsegu. Viba v svoji opremi nima niti ene digitalne kamere! Nima digitalne opreme za barvno korekcijo slike, ni opremljena za izdelavo digitalnih masterjev (DCP), ki v kinematografih že nadomeščajo filmske kopije. Vibina slika je analogna. Očitno je plaho in ne dovolj argumentirano najavljanje javnozasebnega partnerstva edina rešitev, ki se državi zdi realna. Filmski ustvarjalci smo prepričani, da obstajajo tudi druge možnosti, ki bi potrebovale več koordiniranega sodelovanja predvsem med javnimi partnerji (Slovenski filmski center, Viba film, Televizija Slovenija, Filmski arhiv RS ...). Takšno koordinacijo razumemo kot prednostno oziroma izvorno nalogo kulturno-političnega načrtovanja.

Ampak!? V NPK 2008–2011 je zapisana obljuba o krovnem zakonu za avdiovizualno dejavnost, dobili smo Zakon o Slovenskem filmskem centru, v katerem Viba ni niti omenjena. Namesto sistemskih rešitev imamo parcialno krpanje. Javno-zasebno partnerstvo je lahko le krpanje. To preprosto pomeni, da bodo vse večje tehnološke vrzeli, ki jih Viba ne bo mogla servisirati, pokrpal zasebniki. Kako bo dogovorjeno to partnerstvo, ne ve nihče. Predvidevamo lahko le, da bo lukenj čedalje več in Vibe čedalje manj.

4) GIZ SNAVP (Gospodarsko interesno združenje slovenskih neodvisnih avdio in video producentov)

Filmski studio Viba film je unikum zagotavljanja filmske proizvodnje v evropski, če ne celo v svetovni razsežnosti. Njegova organiziranost sega že v neke preživele čase, ko smo vsi upravljali s skupno lastnino in konkurenčnega trga ter svobodnega odločanja kupcev še ni bilo.

Za državna sredstva na razpisih Filmskega sklada in njegovega naslednika Slovenskega filmskega centra lahko konkurirajo vsi producenti, ki imajo ustrezen scenarij in usposobljenost za izvedbo (o statusu producenta bi bilo potrebno spregovoriti ob kateri drugi priliki). Vendar producenti, ki nastopajo hkrati tudi v proizvodni funkciji, nimajo pravice stroškovno opredeliti in uporabiti za projekt lastnih produkcijskih sredstev »pod črto«, ker ima le-te na razpolago v okviru Filmskega studia Viba film po nekonkurenčnih tržnih cenah in v velikih primerih z zastarelo in izrabljeno tehnologijo (vir: Analiza stanja na področju kulture s predlogi ciljev za nacionalni program za kulturo 2012–2015, str. 221). S tem, ko država z javnimi razpisi podpira filmsko produkcijo, si na drugi strani takoj vzame svoj delež nazaj, ko ponudi obvezen najem studiev in tehnike v Vibi po cenikih, ki so absolutno predragi. Veliko producentov bi poiskalo proste kapacitete za realizacijo filma »pod črto« na prostem trgu. Tako bi bili filmi občutno cenejši in zaradi sodobnejše opreme ter bolj konkurenčnega načina poslovanja tudi vsaj tehnično bolj dovršeni.

Filmski proizvajalci so torej, razen preko Filmskega studia Viba film, izključeni glede udeležbe na državnih sredstvih, namenjenih filmski produkciji, razen v primeru in pod pogoji, ko Viba ne more nuditi ustrezne tehnične opreme in storitev. Ko pa producent pridobi projekt iz FS/SFC, mu je ugodneje najemati usluge v tujini, ker se na ta način izogne obračunavanju DDV! Plačevanje storitev Vibi je kot avtomatično in obvezno ter brez javnega zbiranja ponudb za najugodnejšega ponudnika vključeno v okvir sredstev, dodeljenih posameznemu filmskemu projektu.

Filmski studio Viba film je privilegiran na dva načina:

- Prvič, Viba pridobiva sredstva za opravljanje svoje dejavnosti brez javnega razpisa – ne glede na to, da so to sredstva državnega proračuna in je torej tovrstni način oddaje javnih naročil v direktnem nasprotju z zakonom o javnih naročilih.

- Drugič, Viba kot javni zavod nastopa na trgu izven dejavnosti, za katere se javni zavod lahko ustanovi, o čemer se lahko prepričamo tudi iz statuta javnega zavoda Filmski studio Viba film, ki v 10. členu med dejavnostmi zavoda določa dajanje storitev in opreme v najem, cestni tovorni promet in druge dejavnosti, v 34. členu pa določa, da zavod pridobiva sredstva za izvajanje dejavnosti tudi s prodajo svojih storitev drugim uporabnikom. Vse to je v nasprotju z zakonom o zavodih.

Glede na navedeno Viba ponovno izkorišča monopolni in privilegiran položaj na trgu, saj so glede na zagotovljena sredstva iz državnega proračuna cene njenih storitev, ki jih ponuja trgu, lahko bistveno nižje od cen storitev ostalih ponudnikov. Pri ponujanju storitev na trgu jasno ne uporabi cenika, po katerem morajo s poslovati producenti, ki so uspeli na javnih razpisih, ampak cenik s konkurenčnimi tržnimi cenami, lahko tudi »dumpinškimi«, saj bi tudi brez dejavnosti, ki jo opravlja za trg, lahko nemoteno poslovala. Država jo podpira dvakrat: prvič iz proračuna in drugič, ko morajo producenti drago plačevati realizacijo filmov, izbranih na javnem razpisu, po njihovem netržnem ceniku.

Filmski studio Viba film je bil ustanovljen kot javni zavod, čeprav za to niso bili izpolnjeni zakonski pogoji iz 1. in 3. člena zakona o zavodih, kot tudi ne pogoji iz 1. člena zakona o gospodarskih javnih službah. Viba opravlja enako dejavnost kot vsi drugi filmski producenti, organizirani kot gospodarske družbe. Nobenega razloga niti pogojev ni, da bi se filmska producerska in reproduktivna dejavnost organizirala drugače kot gospodarska družba. Nobenega razloga ni, da bi bila organizacija, ki opravlja tovrstno dejavnost, organizirana kot zavod, kaj šele kot javni zavod, katerega dejavnost je gospodarska javna služba, katere cilj je zagotavljanje materialnih javnih dobrin.

Predlogi zainteresiranih družb v okviru ponudnikov podobnih storitev na slovenskem trgu so:

a) MzK podeli koncesije zainteresiranim certificiranim ponudnikom storitev. Filmsko mesto bi združilo vse koncesionarje na enem prostoru v okviru javno-zasebnega partnerstva. Skupaj bi nudili storitve na prostem trgu, navznoter sodelovali na način smotrnega vlaganja in ne podvajanja enakih kapacitet, da bi dosegli rentabilnost opreme in storitev.

- b) Koncesije omogočajo najem in uporabo Vibinih prostorov in opreme (glede opreme nismo povsem prepričani, ali je s stališča MzK sprejemljivejša odprodaja ali oddaja v najem).
- c) Samo certificirani ponudniki storitev so upravičeni do koncesij.
- d) Sredstva, trenutno namenjena vzdrževanju Vibe, se v novem modelu namenijo nacionalnemu filmskemu programu.
- e) Sredstva, pridobljena od koncesionarjev (najemnine prostorov in opreme), se prav tako namenijo nacionalnemu filmskemu programu.
- f) Določijo se upravnik prostorov Vibe (v smislu SPL-a), ki skrbi za ohranjanje vrednosti objekta (redno in investicijsko vzdrževanje).
- g) Strošek upravljanja gre v breme koncesionarjev.

Def.: »pod črto« pomeni vsa infrastrukturo in osebje, ki upravlja s to infrastrukturo, potrebno za realizacijo filma (studii, snemalna tehnika slike in zvoka, svetlobna tehnika, logistika ...).

5) Dunja Klemenc, Studio Maj, producentka

V tem trenutku je Viba še kako potrebna, obenem pa so potrebne resne spremembe. Tehnologija se namreč posodablja izjemno hitro in nujno je, da vsaj v enem segmentu ostanemo pri vrhu. To bi bilo najlažje v tonskem delu, predvsem pri postprodukciji. Imamo celoten sklop, ki je novejši, potrebuje le stalno nadgradnjo. Vsak celovečerec potrebuje v tem delu vsaj dva meseca. In že samo z nacionalno proizvodnjo bi ga lahko napolnili. Delo v dveh izmenah bi nudilo tudi možnosti za prodajo teh kapacitet oziroma kot vložek v koprodukcije.

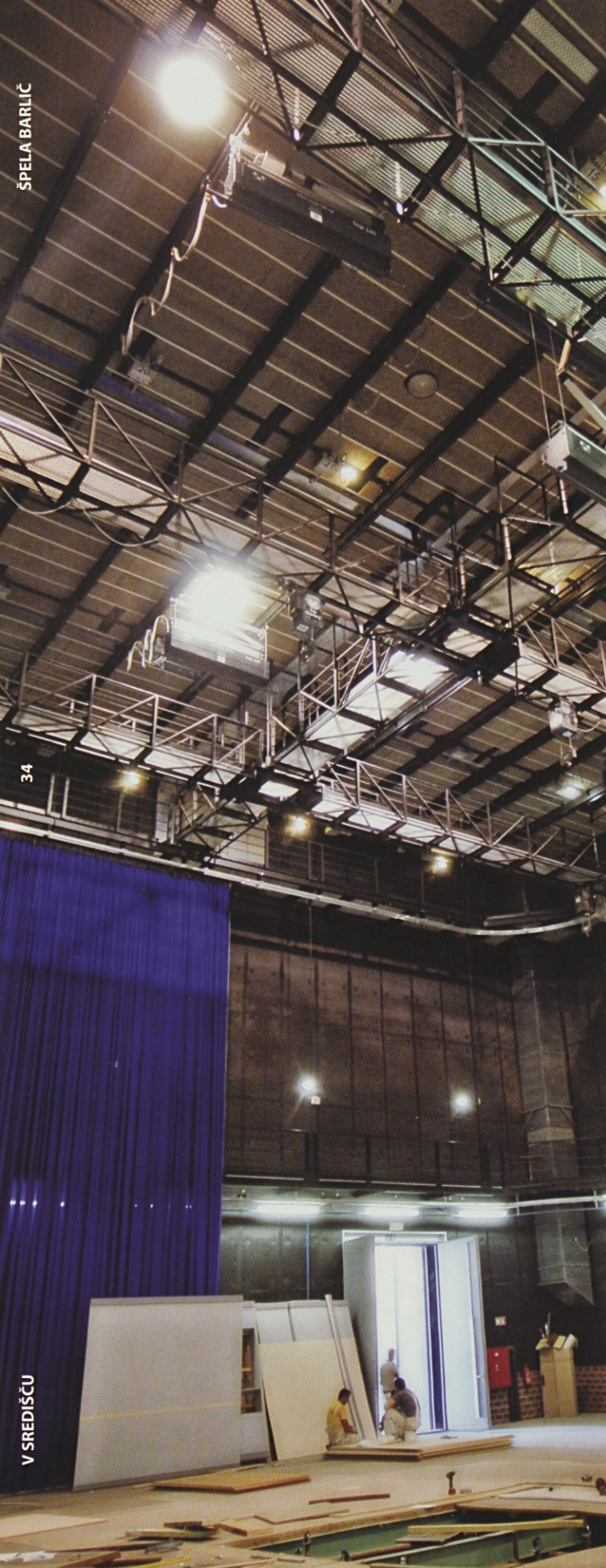
Snemalni studio bi moral najti več izvajalcev, ki bi jih pritegnil s prodajo na trgu in predvsem bi moral biti prijaznejši do domačega filma. Zmanjšanje sredstev za proizvodnjo in visoke cene domačih kapacitet ne gredo skupaj. Tudi tukaj je ovira delovni čas, nadure in vse, kar spada zraven. Snemalno tehniko je prav tako potrebno nadgraditi, zamenjati, dopolniti, tako da bo vsaj ena ekipa imela prvovrstne pogoje za snemanje.

Vibe nikakor ne vidim v kombinaciji z zasebnim sektorjem. Država je preveč vložila v tehniko, da bi se ji tako zlahka odrekla. Vodilo zasebnikov je samo kapitalski donos, ki seveda mora biti tudi v sedanji obliki prisoten, vendar je prevelika nevarnost, da bi v predlaganih javno-zasebnih partnerstvih propadel.

Pozabili smo na ljudi, ki s tehniko upravljajo in ki so bili včasih naš adut. Brez izobraženega kadra je vse zaman. In to na vseh nivojih, od osnovnih naprej. Niso potrebni le tisti z visoko izobrazbo, potrebni smo vsi.

Pripombe kolegov so raznolike, vendar v večini pozitivne v smer razvoja, izboljšanja pogojev in obstoja naše kinematografije. Brez Vibe bo to težko, če ne nemogoče. In pri tem ne mislim le na njeno morebitno fizično ukinitve, ampak na odtujitev ali odhod »na svoje«. Veliko tega, kar je že zapisanega v NPK, vodi v pravo smer. A gre tudi za nianse. In seveda za finančna sredstva, ki niso le nianse.





6) dr. Igor Koršič, predsednik Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev

Analiza stanja v AV sektorju, ki nam ga je v presojo poslalo ministrstvo za kulturo, nikakor ni resna študija, ki bi jo sicer krvavo potrebovali, če bi imeli resne namene s strategijo. Za strategijo menda gre, če govorimo o Nacionalnem programu za kulturo, čeprav gre v resnici za še en nesmiseln ritual slovenske kulturne politike, nekak alibi, da se ne naredi nič. V teh nacionalnih programih je že pisalo kaj smiselnega, vendar so preveč navidezno strokovni, da bi lahko delovali kot uporabni dokumenti, kot strategija.

Naš parlament ne izvaja niti sodb ustavnega sodišča, kako naj jim pomeni karkoli nek Nacionalni program za kulturo, pa četudi je to program, s katerim naj bi prav parlament izvršno oblast primoral v izvrševanje določene strategije kulturne politike. V NPK je to, kako naj bi se preverjalo in evalviralo njegovo izvrševanje, napisano z vse preveč gostobesedno birokratsko latovščino, da bi se potem res lahko izvedlo. Programi se napišejo, pozabijo, potem se pišejo novi in tako gre v nedogled. Nihče se ne ukvarja z vprašanjem, ali so bili izvršeni.

Take analize AV področja pri nas oblasti (nekdanji Filmski sklad, ministrstvo za kulturo) v dvajsetih letih samostojnosti niso zmogle. Še najboljši je bil predlog Nacionalnega kulturnega programa, ki ga je pripravil nekdanji minister za kulturo Šeligo, ki je po lastnih besedah povzel vse dokumente, ki smo jih na MzK poslali iz stroke, društev itd. Saj taka analiza ni nič posebnega, vsebovati mora tisto, kar je standard za vsako diplomsko nalogo: namen, metodo, podatke, analizo in zaključke. Pričujoča analiza tega nima, vsebuje pa običajno mantra o nekakovosti slovenske filmske produkcije, ki da ni v skladu z nekakšnimi nikoli utemeljenimi mednarodnimi smernicami. Tak zaključek je seveda čista izmišljotina, skregana s konkretnimi podatki o gledanosti, ceno in siceršnji uspešnostjo domačega filma. Izjema naj bi bila podjetja, ki snemajo reklame. Pri vsem skupaj pa se zdi, da gre za Vibo, ki naj bi jo privatizirala prav ta reklamna podjetja (pod krinko zasebno-javnega partnerstva) in jo uporabila za pretok javnih sredstev v zasebne žepce. Še prej so predlagatelji sami poskrbeli, da Viba ne more normalno delovati, saj so konsekventno zmanjševali investicije v opremo. Nakup nekega preprostega generatorja predstavlja za vse vpletene nepremostljiv problem.

Kinematografija v Sloveniji ni nikakršna izjema. Nasprotno, je Slovenija v malem. Je brez strategije, plen različnih zasebnih in polzasebnih interesov, ki uporabljajo politiko za pokrivanje svojih ambicij in posebnih klanovskih ciljev. Skratka, čisto nič drugače kot vsa druga področja.

Resna analiza stanja bi morala iskati vzroke, zakaj je slovenski film s čela novih članic uspel »napredovati« na rep. Za to je kriva nesposobna in korumpirana politika, ki je dovolila, da so parcialni in zasebni interesi povzili javni interes. Nič drugače kot v gradbeništvu. Javni interes, strateške cilje, pa je glede na to, kaj zmorejo v primerljivih državah, lahko postaviti: 10 celovečernih filmov in 15-odstotni delež lastnega tržišča. Resna analiza bi morala razen ugotavljanja sistemskih preprek empirično izračunati finančne in

drugačne učinke sedanje ureditve, predvsem pa simulirati prednosti resne strategije, optimalne filmske politike z izračuni vseh distribucijskih, prikazovalskih, turističnih, promocijskih, finančnih, fiskalnih, socialnih, zaposlitvenih in drugih učinkov. V silo se to da tudi prepisati iz ene mnogih takih študij, ki so jih izdelale vlade širom Evrope. Pri nas v dvajsetih letih naše silne ustanove niso uspele poskrbeti, da bi bilo tistih nekaj sto slovenskih celovečercv na razpolago, naprodaj! Pravzaprav to pove vse.

7) Milan Ljubić, univ. dipl. režiser

Javno-zasebno partnerstvo je nekaj, kar ima v slovenskem filmu že dolgo brado. Leta 1955, ko je bila pozornost »državnega« filma usmerjena na nudenje filmskih uslug tujcem, ker je država potrebovala devize, je skupina filmskih delavcev ustanovila svoje podjetje Viba film. Podjetje je bilo v bistvu zasebno, saj ga je v imenu stanovskega društva ustanovilo 10 filmskih delavcev. Konec šestdesetih let, ko je šlo podjetje Filmservis v stečaj, smo filmski delavci, zbrani okrog tedanjega Viba filma, od stečajne uprave odkupili slovensko filmsko bazo in si s tem zagotovili možnost nadaljnega snemanja. Tako smo ohranili atelje, kamere, svetlobni park, fundus kostumov in rekvizitov, pohištvo za opremo prizorišč itd. Žrtvovali smo svoje filmske dohodke za tisto leto in Štiglicev film *Povest o dobrih ljudeh* (1975). Ker je bilo to premalo, smo najeli še kredit pri Ljubljanski banki, in s tem od stečajnega upravitelja, tovariša Martelanca, očeta tedanjega republiškega sekretarja za kulturo, prosveto in znanost, danes bi rekli ministra za kulturo, odkupili državno podjetje v stečaju ter tako državi in sebi omogočili, da lahko nadaljujemo s slovensko filmsko ustvarjalnostjo. Z zasebno iniciativo in denarjem smo kupili bankrotirano državno filmsko podjetje.

V letih 1962 do 1975 je veljalo načelo, da vsi ustvarjalci slovenskih filmov, kratkih in celovečernih, vlagamo delež priznanega honorarja v proizvodnjo lastnega filma. Tako smo prispevali k tistemu, kar je zmanjkalo pri financiranju iz vira javnega denarja, takrat smo rekli družbenih sredstev. Tudi to je bilo javno-zasebno partnerstvo. Ne ravno prostovoljno, a če smo hoteli preživeti, drugega izhoda ni bilo.

Filmski studio Viba film v državi, ki je članica Evropske skupnosti, tak, kot je, ne more obstati. Status Vibe je podoben vojski, ki jo imaš, ker jo moraš imeti, ona pa nima dela, ker ni vojne. Bodoča Viba mora biti bolj vitalna in poslovno aktivna. Status Vibe vidim kot podjetje, ki deluje v javnem interesu in ima več lastnikov (delničarjev). Glavni lastnik, ki ima 25-odstotni delež + 1 delnico, je Slovenski filmski center. Ostali lastniki so lahko Radiotelevizija Slovenija, Pro Plus (skupina komercialnih televizij), zasebniki, kot so VPK, Arkadena, ter večji oz. kapitalsko močnejši privatni producenti, ki pa jih na žalost nimamo. Vstop gospodarstva v lastništvo Vibe se mi ne zdi realen, ker filmska dejavnost v Sloveniji ni dobičkonosna, kar pa ne prinaša omembe vrednega profita, za gospodarstvenika ni zanimivo.

Vstop gospodarstva v Vibo je lahko špekulativen: iz ateljeja v Stegnah dobiti pisarniško skladišni prostor, atelje v Piranu pa

porušiti in zemljišče prodati za izgradnjo atraktivnih turističnih kapacitet ali za garažno hišo. Atelje v Piranu je zgrajen z »javno-zasebnim partnerstvom«: filmski delavci in zaposleni so s prostovoljnimi delom ob sobotah in nedeljah adaptirali ta objekt, podjetje pa ga je opremilo s potrebnimi napravami. Tisoče ur neplačanega prostovoljnega dela je bilo potrebnih, da je atelje dobil urejeno okolje, dovozne poti, mizarsko delavnico, skladišča opreme, luči, garderobe, maske, sobe za igralce, pisarne itd. Skratka: od sredine petdesetih let ves slovenski film temelji na zasebno-javnem partnerstvu. Ni vprašanje, ali tako partnerstvo da ali ne, vprašanje je, kako? Če so nameni špekulativni, se je tega treba bati, če so poštene in dobro premišljeni, ni vzroka za strah. V preteklosti smo imeli opravka tako s prvimi kot z drugimi, zato so pomisleki razumljivi.

Kar pa zadeva analizo ministrstva za kulturo, ki jo omenjate v uvodu za to anketo, je v njej toliko pomanjkljivosti, da bi bilo bolje analizo zastaviti na novo. In še o anketah: teh je bilo v preteklosti že veliko in marsikatera dobra misel je bila objavljena. Problem ni v pestrosti mnenj, temveč v tem, da gredo ideje in argumenti mimo ušes in pameti uradnikov. Preprosto: ni dialoga.

8) Aleš Pavlin, Perfo, producent

Predvidene spremembe in načrtovano uveljavljanje »javno-zasebnega partnerstva« med Vibo in gospodarskimi subjekti nisem dovolj podrobno spremljal, zato vsebinsko težko komentiram. Lahko pa povem, da smo kot producenti storitve Filmskega studia Viba film Ljubljana bistveno večkrat uporabljali kot komercialni naročniki na tržnih osnovah in bistveno manj kot uporabniki neodplačnih storitev v sklopu nacionalnega filmskega programa. Opažanje je, da je storitev in delo predstavnikov Vibe lahko ocenjeno le kot pozitivno, je pa žalostno, da je le-ta zaradi pomanjkanja celovite strategije snovalcev nove Vibe v tako slabem stanju.

Zato pozdravljam vsako iniciativo, ki bi/bo skrajšala agonijo Vibe in ji dala neko srednjeročno perspektivo, pa četudi je to javno-zasebno partnerstvo.

9) Igor Pediček, Casablanca, producent

V današnjem času so razmere na filmskem trgu zaradi novih tehnologij, piratstva in enostavne dostopnosti do avdiovizualnih vsebin bistveno drugačne kot pred 20 ali 30 leti. Kinematografski film danes bolj kot kdajkoli prej postaja del zabaviščnih parkov, tisti drugi, pravi film, ki nosi v sebi dediščino izpovednega avtorstva, pa je prisiljen svoj obstoj iskati v distribucijskih segmentih »arthouse« mrež, ki ga zaradi svojega minornege segmenta občinstva ne moremo poimenovati trg.

Tržnost filma pogojujejo jezik (angleščina, španščina in pogojno nemščina), mednarodni zvezdniški sistem (ki je vzpostavljen zgolj v državah z več deset milijonskim prebivalstvom) in promocija (ki dosegajo zavidljive deleže predračuna filma).

Slovenija ni trg za film. Slovenska kinematografska proizvodnja je obsojena na distribucijo v »umetniških mrežah«, razen ko gre za izrazito lokalno nacionalno uspešnico, ki pa nima zunaj meja Slovenije nobene teže.

Analiza stanja na področju kulture kljub zavedanju teh vprašanih še vedno boleha za neodločnostjo glede vprašanja, kaj narediti s slovenskim filmom. Pri uprizoritvenih umetnostih (ki je najbližja filmu in je zato primerna za primerjavo) je to vprašanje že zdavnaj rešeno, saj gre za nacionalno kulturno identifikacijo in promocijo Slovenije. Film pa kot da je z eno nogo v industriji, z drugo pa v kulturi.

Analiza stanja na področju kulture načelno zadovoljivo ugotavlja stanje, predlogi prednostnih ciljev pa so večinoma zgrešeni. Če bi produkcijo filma v Sloveniji v izhodišču izenačili z uprizoritvenimi umetnostmi, tako po višini kot načinu financiranja kot v ciljnih in namenu, bi bil storjen prvi korak za revitalizacijo slovenskega filma. Prav tako je paranoičen strah pred netransparentno porabo javnih sredstev v filmski produkciji, nezaupanje do izvajalcev programa, izenačenost produkcijskih in računovodskih standardov s standardi v industriji kovinskih polizdelkov, odsotnost sistema davčnih olajšav itd., kot tudi neusklajenost metodologije financiranja z evropsko, glavni razlog za neproduktivno okolje. Temu primerni so, razen redkih in občasnih izjem, tudi rezultati.

10) Svet Slovenskega filmskega centra – javne agencije Republike Slovenije

Na Analizo stanja na področju kulture s predlogi ciljev za Nacionalni program za kulturo 2012--2015 podajamo nekaj naslednjih pripomb.¹

Pretirano poudarjanje kinematografije kot gospodarske dejavnosti vodi v popolnoma drugačno in nesprejemljivo logiko vrednotenja, upravljanja in strateškega usmerjanja razvoja kot izhodišče, da je slovenska kinematografija oziroma avdiovizualna ustvarjalnost prvenstveno kulturna dejavnost. Obstaja utemeljena bojazen, da bosta takšna percepcija in vodenje področja vodila v še manjša vlaganja države in postopno prepuščanje majhne nacionalne kinematografije trgu, ne glede na malo bolj odprt evropski prostor njeni podpori. To bi namreč lahko ogrozilo pomembno in občutljivo dejavnost slovenske AV ustvarjalnosti in njenega postopnega preboja v mednarodni prostor, v katerem konkurirajo večje in tržno tudi močnejše kinematografije.

Analiza Filmskemu studiu Viba film Ljubljana očita zastarelost, nefleksibilnost, posege na trg ipd., pri tem pa ne poudari, da Viba ni (kar je sicer očitno iz podatkov) zadostno financirana pri nabavi opreme, da jo prav država »sili« na trg ter da je nefleksibilnost Vibinih delavcev posledica delovnopravne zakonodaje in ne specifična Vibe. Najbolj pa skrbi, da se zdi eden od ključnih ciljev sedanje kulturne politike vzpostaviti politično-pravno podlago za izročitev Vibe javno-zasebnemu partnerstvu, ne da bi bili predstavljeni možni modeli upravljanja ter študije in projekcije tovrstnega delovanja. NPK ne sme brez ustreznih podlag opravičiti privatizacije oz. javno-zasebnega partnerstva v okviru edinega javnega izvedbeno-tehničnega zavoda v Sloveniji. Tu morda tiči eden od

ciljev aktualne politike ministrstva za kulturo na filmskem in AV področju, s katerim se ni mogoče strinjati.

Analiza ne vzpostavi primerjave s financiranjem drugih dejavnosti in (zavajajoče) govori o veliki količini denarja, ki naj bi ga država namenjala kinematografiji, kar je daleč od resnice (»gretorej za izjemno visoka proračunska sredstva, namenjena filmski dejavnosti«). Že primerjave s severnimi sosedi pokažejo, da je trditev povsem neustrezna in celo zavajajoča.

Analiza postreže s povsem neutemeljeno in neumestno trditvijo: – »Izjema so ustvarjalci in profesionalci, ki veljajo za vrhunske in so torej angažirani tudi v visokih komercialnih (reklamnih) produkcijah ...« Ta trditev razgalja domnevo, da je edino »zdravo« ustvarjalno jedro na področju AV ustvarjanja trenutno v slovenski »reklamarski« srenji. Je to odnos Ministrstva za kulturo RS oz. predlagatelja do AV področja in uveljavljenih ustvarjalcev na tem področju? Dokument v razpravi priznava s strani nevladnega sektorja samo producente – ustvarjalci so skoraj v celoti spregledani, kar je nedopustno.

Predlagatelj v prvi točki »ciljev in ukrepov analize« govori o »krepitvi gospodarskega sektorja televizijske in filmske produkcije«. Če je torej televizijskaTV in filmska produkcija »gospodarski sektor«, kaj ostane kulturi? Nadalje: »Dodeljevanje sredstev podjetjem«. Kaj pa ustvarjalci, izvajalci, kaj pa program in kakovost projekta kot (prednostni) kriterij? In: »Povezave Vibe s sorodnimi podjetji v zasebni lasti«. Na katere temelje (študije, zagotovila, ponudbe ipd.) je oprta misel, da so »podjetja v zasebni lasti« pripravljena »vlagati v dejavnost, razvijati profesionalne kadre in več tržiti v širšem evropskem kontekstu«? Predlagatelj pričakuje »kvantitativno večjo filmsko produkcijo oz. produkcijo neodvisnih producentov«, pri tem, da se subvencijska sredstva bistveno ne povečujejo. Na katerih temeljih torej stoji to pričakovanje? Zakaj ni raje zapisano, koliko česa naj bi se produciralo? Vsaj tako kot v iztekajočem se NPK-ju.

V drugi točki, ki govori o sistemski digitalizaciji, predlagatelj v pričakovanih rezultatih sklepa, da digitalizacija v fazi produkcije pomeni »manjše produkcijske stroške in krajši čas produkcije«. Na osnovi katerih strokovnih in primerjalnih ekspertiz? V tretji točki, »razpršitvi financiranja«, se bralcu ponuja sklep: iz javnih sredstev bodo financirana podjetja, »ki izkazujejo uspešno dejavnost na področju trženja, učinkovite izrabe sredstev in vlaganja v projekte (iz prve točke)«, projekti/programi pa »z vzpostavitevijo celotnega sistema spodbud za vlaganje v filmske in televizijske projekte ...« iz zasebnih sredstev. »Davčne olajšave in spodbude« pa glede na zgodovino »želja« v to smer najbrž niso več kot še vedno: stremljenje!

Glede na zapisano je stališče Sveta SFC, da je omenjena »Analiza« za filmsko področje oz. področje AV kulture v celoti gledano nedodelana, mestoma strokovno pomanjkljiva, nemalokrat idejno tezna, predvsem pa na izrazito kulturno in umetniško področje brez zanesljive argumentacije vpeljuje gospodarske (že skoraj neoliberalne ekonomske) koncepte.

¹ Op. ured.: Gre za povzetek stališč Sveta Slovenskega filmskega centra – javne agencije RS, ki se nanašajo na Viba film – v celoti je dokument objavljen na spletni strani SFC (<http://bit.ly/moOL3P>).

Dekleta v uniformi

Ob 80. obletnici prvega eksplicitno lezbičnega filma

Vesna Vravnik

Nemški film *Dekleta v uniformi* (*Mädchen in Uniform*, 1931, Leontine Sagan) je eden prvih filmov, ki je eksplicitno predstavil lezbično željo, a zelo subtilno, saj je bila pod vplivom takratnega obdobja bolj ali manj vpeta v odnos mati-hči, ter prenos lezbične želje z učiteljice na učenko.

Film je bil takoj po premieri v Nemčiji in Združenih državah cenzuriran in je dobil prepoved predvajanja, saj je nacistična vlada tretjega rajha v njem zaznala napad na nemški militarizem in kritiko spolnega militarizma v pruskem avtoritarnem sistemu, zato je lezbištvo izpadlo iz družbenega diskurza. Šele v 70. letih je bil označen za lezbičnega (Rich, 1981 [1]), saj se je z razvojem lezbičnega gibanja diskurz spremenil in film je spet zakrožil po festivalih ter vplival tudi na druge režiserje, ki so zgodbo uporabili v svojih filmih.

Zgodba se odvija v dekliškem internatu, kamor po materini smrti pošljejo Manuelo (Herta Thiele). Ta se zaljubi v učiteljico Elizabeth von Bernburg – EvB (Dorothea Wieck), ki ne zahteva tako stroge discipline kot ostale učiteljice pod vplivom predstojnice in njenih nazorov o pomembnosti lakote in discipline, temveč ima z dekleti prijateljski odnos. Prizor, ki v filmu najbolje prikaže njen odnos do učenk je poljub za lahko noč, saj učiteljica EvB vsako posebej pred spanjem poljubi na čelo. Že pred poljubom se Manuela in EvB dvakrat srečata, prvič na

stopnišču, kjer je učiteljica opazno očarana nad njeno lepoto, si jo ogleduje z vseh strani ter ji pogladi lase, nato pa nadaljuje v strogem tonu ter ji poda nekaj navodil in pravil obnašanja v internatu. Manuela v vlogi učenke nemo pritrdi navodilom in nadaljuje svojo pot. Drugo srečanje je bolj čustveno, saj EvB v sobi naleti na Manuelo, ki joka v objemu druge učenke. Učiteljica jo potolaži, ji vlije upanja ter navdihne do te mere, da Manuelin obraz zasije, pri tem Saganova z osvetlitvijo in pogledom nakaže Manuelino zaljubljenost v učiteljico.



Le-ta se še bolj izrazi v njenem tretjem srečanju, ko Manuela pri poljubu za lahko noč skoči v njen objem in dobi poljub na usta, čeprav je učiteljica EvB vse druge učenke poljubila na čelo. S tem prizorom izpostavi njun odnos, ki postane več kot naklonjenost med učiteljico in učenko. Vsako nadaljnje srečanje potrjuje in povečuje navezanost, saj se naslednjič srečata v učiteljičini sobi, kjer je Manuela sprva v vlogi učenke, nato se sprostí in izpove svoja čustva ter ji jokajoč pade v objem. Učiteljica hoče preprečiti, da bi se razvil odnos mati-hči, ki ga kaže Manuela, zato ji reče, naj že odraste, hkrati pa tudi, da veliko misli nanjo. Ključen moment oz. zaplet zgodbe se zgodi, ko dekleta uprizorijo gledališko igro, v kateri igrajo moške in ženske vloge. Manuela v vlogi don Carlosa se po predstavi napije punča in vsem učenkam izpove svojo ljubezen do učiteljice EvB, kar sliši tudi predstojnica internata, ki njeno dejanje označi za škandalozno in jo zapre v bolnišnični oddelek ter prepove vse stike z ostalimi učenkami in učiteljico. Proti temu nastopi EvB, ki zagovarja Manuelo, a ji nepopustljiva predstojnica, ki uteleša patriarhat, prepove vse stike z učenko. To Manuelo potre in ji ponuja rešitev edino v samomoru, toda preden skoči z vrha stopnic, jo rešijo druga dekleta. V sklepnem prizoru predstojnica po nekaj ostrih besedah EvB sključeno sestopi po stopnicah proti izhodu, kar nakazuje na padec avtoritete pruskega patriarhalnega

in zmago prijateljskega in bolj liberalnega odnosa med učiteljicami in učenkami. To je eden izmed ključnih momentov, poleg v diskurzivnem polju prezrte reprezentacije lezbične želje, zaradi katerega je bil film v Nemčiji prepovedan za nadaljnja prikazovanja.

Poleg za tisti čas revolucionarne vsebine gre v filmu za tehnični presežek, saj je režiserka zelo domiselno uporabila svetlobo, sence in temo, s katerimi je označila smer represije, hkrati je na pomembna mesta vpela posnetke zunanjega sveta (cerkve, monumentov, arhitekture), zvok trobente in zvonov ter skozi film nizala vseprisotnost patriarhalnosti. Pomembni pa so tudi vizualni momenti, skozi katere se izraža želja – na primer prekrivanje oz. stapljanje dveh obrazov. To lahko opazujemo, ko Manuela učiteljico med poukom osvaja s pogledom. Saganova na tem mestu domiselno uporabi filmsko tehnologijo, saj se pri tem njuna obraza v bližnjem posnetku prelivata eden v drugega, kar nakazuje čustveno navezanost med njima. Prekrivanje obrazov se pojavi še enkrat ob koncu filma, ko se Manuela pripravlja na skok s stopnišča in učiteljica Elizabeth od daleč začuti, da je Manuela tik pred samomorom.

Film *Dekleta v uniformi* je ženski film z vsežensko zasedbo in izpostavlja dva vidika; eden je feminističen oz. lezbičen, drugi zgodovinski, ki se nanaša na prusko družbo takratnega časa. Če najprej osvetlimo žensko vlogo, je ta polarizirana in lahko nanjo

gledamo kot na podrejanje patriarhalnemu sistemu, ki se uteleša v predstojnici in predstavlja »inkarnacijo odsotne patriarhalne oblasti«, kot jo označi Ruby Rich (Rich, 1981 [1]). Poleg tega dekleta igrajo tudi moške vloge in so ujete v polariziran pogled na moškost in ženskost. Hkrati se na tem mestu v maškaradi in igranju moških vlog izpostavlja tudi lezbični vidik. Lezbična želja se izrazi v prizoru po preoblačenju v moške gledališke vloge, v kateri Manuela prevzame vlogo snubca. Po uživetju v moško aktivno vlogo tudi javno izpove svoja čustva do učiteljice EvB. To je ključen moment, ki dešifrira vizualno kodiran lezbični lik, ki ga skriva Manuela, saj kot pravi Sue Ellen Case [2], je maškarada oz. preoblačenje ustvarjeno za lezbično željo. Po drugi strani je ženska predstavljena kot »druga« z glavnimi ženskimi karakteristikami, kot so menjava razpoloženj, solze, nežnosti, gledanje fotografij njihovih idolov itd., čeprav lik ženske v filmu ni objektiviran, saj prikazuje bližnje posnetke obraza, ne pa tudi drugih delov telesa. S tem ženska ne zavzema pozicije objekta, temveč dobi pozicijo emocionalnega bitja.

Spektator ni moški gledalec, ki bi svojo vlogo subjekta s pogledom pripel na ženski objekt, temveč to postane eno izmed deklet. Odsotnost in hkrati močna prisotnost moškega se kaže tudi v tem, da je moški inkarniran tudi v objekte v internatu, saj so le-ti ravni, precizni in falični. Najbolj v svoji faličnosti izstopa stopnišče, kamor dekleta ne smejo in ni nikoli posneto z vrha, le od spodaj. Te stopnice vodijo do ravnateljščine pisarne, ki je temna, okna so prekrita s težkimi zavesami. S svetlobo in senco režiserka nakazuje represivni položaj ženske, saj so temni prizori avtoritarni, napovedujejo disciplino in strog režim internatne oz. družbene politike.

Lezbična želja je v filmu pravzaprav dovoljena do te mere, ko še ostaja na strani nežnosti med dekleti, saj dotiki med njimi niso omejeni in prepovedani, ampak celo poudarjeni; Manuela se vseskozi dotika drugih deklet. Dotik postane spolno definiran in kontroliran, ko Manuela javno izpove svoja čustva do učiteljice EvB. Na tem mestu jo doleti kazen, kar lahko razumemo kot družbeni podpis pod lezbištvo takratnega časa. Lezbična želja je s tem zatrta in predstavljena kot bolezen, ki jo je treba zdraviti z odtegnivijo ljubezenskega objekta. Čeprav v takratni Weimarski

republikli lezbična ljubezen ni bila problematizirana, če je šlo za bogato žensko iz visoke družbe. To je bilo obdobje, ko se je predvajal film *Plavi angel* (*Der blaue Engel*, 1930, Josef von Sternberg), v katerem je Marlene Dietrich aktivno posegla na moški teritorij in z obleko ter načinom obnašanja prevzela aktivno moško vlogo in željo. Lezbištvo je bilo preganjano, kaznovano ter označeno za bolezen le, če ženske niso bile na uglednem družbenem položaju ter so živele na obrobju družbe.

Saganova je iz filma *Dekleta v uniformi* tudi izrezala daljšo sceno o Manuelini materi, kar je razrahljalo povezave med lezbično ljubeznijo in ljubeznijo med materjo in hčerjo. S prevelikim poudarjanjem le-te bi režiserka lezbično ljubezen zamaskirala pod krinko transferja in identifikacije, saj bi v tem primeru zgodbo razumeli, kot da je hči po izgubi matere ljubezen do nje prenesla na drugo starejšo žensko, s katero se identificira, ter ji odvzela lezbično željo. Tak kontekst je bil namreč zelo pogost v ekranizacijah lezbištva, zato se mu je Saganova hotela izogniti, čeprav drugo srečanje med Manuelo in učiteljico EvB temelji ravno na tolažbi zaradi izgube matere, sam prizor pa nakazuje Manuelino prvo čustveno povezanost z učiteljico, a v nadaljevanju filma odsotnost Manueline matere ni poudarjena.

Zanimivo je, da kazen doleti zgolj Manuelo, ki je svojo ljubezen javno priznala, učiteljica EvB tega direktno sicer ni storila,

toda pred predstojnico je jasno nakazala, da se poteguje za svojo učenko in hkrati svojo ljubezen, kar nakazuje že njen stavek: »*Temu, čemur vi rečete greh, jaz pravim véliki duh ljubezni, ki ima tisoč oblik*,« (*Dekleta v uniformi*, 1931) s katerim je, poleg Manuele, tudi ona naredila svojevrsten »coming out«. Njeno kljubovanje in uporništvu predstojnica na koncu kaznuje, ko jo nažene iz ustanove.

V 30. letih 20. stoletja ženskam seksualna želja ni bila priznana in lezbična želja v družbenem kontekstu ni obstajala. Saganova je bila ena izmed prvih režiserk, ki ji je namenila filmsko uprizoritev. Problem predstavljanja lezbične želje se kaže predvsem v tem, da je lezbična želja predstavljena z vidika patriarhalnega sveta in moške želje, saj se kljub pluralnosti lezbičnih identitetnih oblik v filmih (de)konstruira predvsem en vidik, t. j. polarizacija, ki temelji na moškosti in ženskosti, ki izvira iz heteroseksualnega okvirja. Lezbični želji nenehno grozi patriarhalna moč, ki išče svoja represivna sredstva. Gre za v filmih močno izraženo ideološko plat, saj se lezbična želja konstruira na način, kot jo vidi heteronormativna filmska industrija in njeno kolektivno nezavedno, pri tem pa zanemarija realni družbeni pogled na konstruiranje lezbične identitete. Zaradi pomanjkanja diskurza o drugih, ne-heteroseksualnih praksah, le-te ne obstajajo, saj kot pravi Foucault [3], se družbeno telo formira samo skozi diskurz. Drug problem

je, da v sedanosti filmskega diskurza izven heteroseksualne polarizacije lezbične želje v dominantni kinematografiji ni, obstaja le v neodvisnih filmskih produkcijah, ki z ne-patriarhalnim pogledom na lezbištvo ne zadovoljujejo širše publike, temveč (de)konstruirajo identitetne vzorce LGBTTIQ populacije za LGBTTIQ populacijo. Tako ostaja pravi diskurz izven dosega dominantne populacije ter je primoran obstati v marginalizirani poziciji.

Družba v 30. letih prejšnjega stoletja očitno ni bila pripravljena na konstrukcijo lezbične želje, ki jo je Saganova želela ustvariti s filmom, saj je bil lezbičen vidik filma prezrt oz. ni dobil mesta v družbenem diskurzu. Toda Kaja Silverman [4] meni, da je gledanje filma konstanten proces projekcije in introjekcije, ki nam pomaga, da se s filmskimi liki in podobami identificiramo ter jih sprejmemo na svoja področja nezavednega. *Dekleta v uniformi* so se kot lezbičen film zapisala v kolektivno nezavedno in tam čakala na ugodnejšo družbeno klimo ter se v družbeni diskurz vpisala šele v 70. letih prejšnjega stoletja. Lahko pa trdimo, da so *Dekleta v uniformi* ključna (re) prezentacija lezbične želje, saj gre za prvi film, ki najbolj radikalno poseže na njeno polje v takratnem obdobju. Lezbična želja v filmih ni bila nikoli prej osrednji zaplet filmskih zgodb, zato štejemo film *Dekleta v uniformi* v sam vrh v začetku lezbične »revolucije« in njene vidnosti v filmskem mediju in diskurzu.



Viri in literatura

- 1) Rich, Ruby: *From repressive tolerance to Erotic Liberation: Mädchen in Uniform*, v: *Jump Cut*, a review of contemporary media, št. 24-25, March 1981, str. 44-50.
- 2) Zbornik: *Od ženskih študij k feministični teoriji*. Ljubljana: ČKZ, 1993.
- 3) Foucault, Michel: *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krt, 1991.
- 4) Silverman, Kaja: *The acoustic mirror, The female voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988.

17. maja 1990 je Svetovna zdravstvena organizacija z mednarodnega seznama bolezni izbrisala homoseksualnost. Za obeležitev tega dneva in ozaveščanje javnosti o vzrokih ter posledicah homofobije in transfobije se je z leti oblikoval mednarodni dan boja proti homofobiji in transfobiji.



Kick-Ass

Igor Kernel

Vzporedne resničnosti

Kick-Ass, Izvor in Prikriti udarec



Kick-Ass

Prikriti udarec: *Beg pred resničnostjo* (Sucker Punch, 2010, Zack Snyder), ki je pred kratkim prišel v naše kinematografe, je le eden od filmov s področja filmske fantastike v zadnjem letu, ki imajo za svoj motiv prehajanje v »vzporedne svetove«. Zato si ga je zanimivo ogledati ne le v sklopu interesantnega Snyderjevega opusa, temveč v širšem kontekstu.

Že Snyderjev film *Zora živih mrtvecev* (Dawn of the Dead, 2004) sodi v filmsko fantastiko. Kot *remake* Romerove verzije (1978) se dobro vklaplja v serijo, ki jo je Romero sprožil leta 1968. Že v prvem filmu iz serije je prikazan tragični aspekt zombijev kot žrtev, posebej to pride do izraza na koncu filma, ko se na ta okorna, počasna bitja spravijo »rednečki«, ki se izborna zabavajo, medtem ko jih pospravljajo z dobro merjenimi strelji v glavo. Do zombijev, ki nimajo nobene izbire in si ne morejo pomagati, da so takšni, kakršni pač so, tudi pri Snyderju ni težko čutiti neke vrste naklonjenosti. Gledalec se s skupino pod vodstvom Vinga Rhamesa, ki zgolj skuša preživeti, zlahka identificira, s človeško vrsto kot je prikazana v tem filmu, pa že precej težje.

Svojemu naslednjemu filmu, *300* (2006), je Snyder že pustil značilni avtorski pečat, ki se odraža v izrednem smislu za bohotne vizualne učinke. Film se sicer naslanja na zgodovinske dogodke iz leta 480 pr. n. št., ko se je tristo Špartancev pod vodstvom kralja Leonide pri prelazu Termopile spopadlo z ogromno vojsko perzijskega kralja

Kserksa, a je v bistvu v prvi vrsti ekranizacija stripa Franka Millerja in Lynn Varley. Snyder prek silovitega, epskega spopada nazorno prikaže, na kakšnih temeljih je slonel mitski sloves Špartancev kot nepremagljivih bojnikov, ki niso poznali strahu in ki so se ostalim Grkom zdeli, kot bi pripadali nekemu drugemu, njim tujemu svetu. Tik pred *Prikritim udarcem* je Snyder posnel še *Legendo o sovjem kraljestvu* (Legend of the Guardians: The Owls of Ga'Hoole, 2010) po knjigah Kathryn Lasky. Tu se je lahko poigral z vizualnimi možnostmi, ki jih nudi animacija.

Leta 2009 je zablestel z *Varuhi* (Watchmen), ekranizacijo stripa Dava Gibbona in Alana Moora. Film je ena najboljših adaptacij kakega stripa doslej. Zgodba se naslanja na predpostavko o obstoju »vzporednih svetov«, ki jo dopuščajo nekatere sodobne fizikalne teorije. Dogajanje je postavljeno v leto 1985, le da to ni leto 1985 na »naši« Zemlji, temveč na neki drugi, v drugem vesolju, ki je replika našega, a se od njega v določenih podrobnostih vendarle razlikuje. Na Zemlji, kot nam jo kažejo *Varuhi*, so ZDA zmagale v vojni z Vietnamom, Nixon je še vedno predsednik, Kissinger pa njegov svetovalec. *Varuhi* iz naslova filma so skupina maskiranih moških in žensk, ki se – podobno kot liki iz Marvelovih in DC stripov – borijo proti zlu, dokler jih vlada ne prisili k upokojitvi, z izjemo zapriseženega borca proti zločincem Rohrschacha, ki umika noče sprejeti in se raje umakne v ilegalo, ter seveda Dr. Manhattan, ki s svojimi skoraj brezmej-



Izvor

nimi paranormalnimi močmi ni obdržal praktično nobenih človeških značilnosti več. Film je brezhibno posnet, njegova značilnost pa je poudarjena brutalnost, ki močno učinkuje na gledalca, še posebej, če ne pozna stripovske predloge.

Tudi *Kick-Ass* (2010, Matthew Vaughn), eno od filmskih presenečenj preteklega leta in eden najbolj nenavadnih »stripovskih« filmov, je posvečen maskiranim borcem za pravico, podobno kot Snyderjevi *Varuhi*. *Kick-Ass*, ki sicer sloni na stripu Marka Millarja, je zanimiv že zato, ker ni posnet *po* njem, saj je nastajal *obenem* s stripom, kajti scenaristka Jane Goldman je že sestavljala scenarij, ko je Millar še pisal zgodbo za svoj strip. Z idejo za svoje like je namreč tako navdušil Vaughna in Goldmanovo, da sta se filma hotela lotiti takoj. Osrednji lik je Dave Lizewski (Aaron Johnson), plašen, neroden najstnik, ki se umika v svet stripovskih superjunakov, dokler nekega dne nima vsega dovolj in se odloči, da bo postal eden od njih, si priskrbi kostum in masko ter se – kot *Kick-Ass* – odpravi »delat red« na ulice. Na svoj račun v filmu verjetno še najbolj pride Nicolas Cage, ki igra batmanovskega Big Daddyja. Cage je že od otroštva velik ljubitelj junakov iz sveta DC-jevih in Marvelovih stripov, nadvse si je želel zaigrati tako Supermana kot Spidermana, a so studiji predolgo odlašali z obema franšizama (mu je pa zato leta 2007 uspelo odigrati drug lik iz Marvelovega univerzuma, namreč Ghost Riderja, v postprodukciji je tudi že nadaljevanje, *Ghost*

Rider: Spirit of Vengeance (2012, Mark Neveldine in Brian Taylor). S svojim nastopom pa prav vse prekosi izvrstna Chloe Moretz v vlogi 11-letne Hit-Girl, v filmu hčerke Big Daddyja (Chloe smo videli še v vlogi najstniške vampirke v *Spusti me k sebi* (Let Me In, 2010, Matt Reeves), kjer je prav tako zelo prepričljiva; film je sicer remake švedske *Vampirске ljubezni* (Låt den rätte komma in, 2008, Thomas Alfredson). V nasprotju s *Kick-Assom*, ki je postal izjemno popularen, ko so posnetki njegovega spopada z uličnimi zlikovci prišli na internet, a je v glavnem tepen, pa Big Daddy in Hit-Girl desetkato vrste gangsterjev, ki proti njima dolgo ne najdejo pravega orožja. Kljub navidez lahkotnemu osnovnemu okvirju zgodbe pa je film kot celota neizprosno surov, liki v njem umirajo v krvavih, naturalističnih prizorih, vključno z Big Daddyjem, ki ga gangsterji, potem ko ga ujamejo, mučijo do smrti. V tem aspektu, neznačilnem za večino »stripovskih« filmov, je *Kick-Ass* zelo podoben prej omenjenim *Varuhom*, le da slednji nedvomno spadajo v svet fantastike, *Kick-Ass* pa bi bil skoraj realističen, če ne bi bilo kostimiranih stripovskih likov in vrhunske telesne pripravljenosti Big Daddyja in Hit-Girl, ki s svojo pojavo dogajanju dajeta pridih »nadnaravnosti«.

Snyderjev *Prikriti udarec* ima toliko skupnih značilnosti z *Izvorom* (Inception, 2010, Christopher Nolan), da je oba filma smiselno obravnavati skupaj. *Izvor* pripoveduje o Domu Cobbu (Leonardo Di Caprio), specialistu za vdiranje v tuje

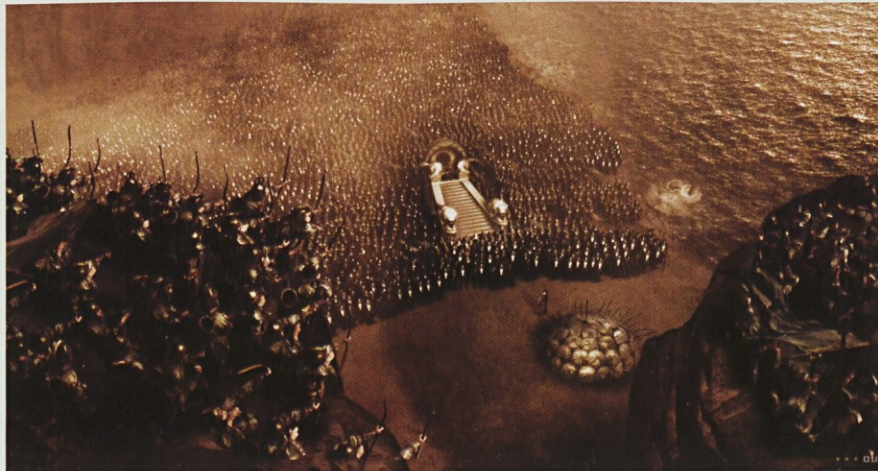
sanje, ki jih prej oblikuje po svoji zamisli, da bi na ta način za dobro plačilo pridobil informacije, ki jih potrebujejo njegovi delodajalci. Nazadnje dobi nalogo, ki je precej nevarnejša, da namreč prek sanj v um izbrane osebe vsadi določeno informacijo, obenem pa se mora soočiti z demoni spominov na usodo svoje žene Mal (Marion Cotillard). Ideja, ki jo je Nolan pestoval leta, preden je končno postala filmski projekt, bi se lahko izpela v izdelku, ki bi imel precej skromnejši domet, če zadaj ne bi bilo visokega proračuna in če ne bi režiral prav Nolan, ki film suvereno vodi od začetka do konca. Tudi Snyderjev *Prikriti udarec* je, za razliko od njegovih prejšnjih filmov, avtorski projekt, ki ga je naredil na podlagi izvirnega scenarija. *Prikriti udarec* govori o Babydoll (Emily Browning), ki jo očim, potem ko se mu je zoperstavila, ko je hotel zlorabiti njeno mlajšo sestro, strpa v strašljivo umobolnico, pravo arhetipsko »staro črno hišo«. Očim hoče doseči, da bi Babydoll lobotomizirali, zato podkupi glavnega strežnika Blueja (Oscar Isaac), ki v ta namen ponaredi podpis doktorice Gorski (Carla Gugino). Babydoll se pred temačno stvarnostjo umobolnice umika v svoj domišljjski svet, ki ima dve ravni. Na prvi umobolnico pretvori v bordel, v katerem so pacientke plesalke, Blue glavni zvodnik, dr. Gorski pa diktatorska *madame*, ki dekleta uči plesnih veščin. Na drugi ravni se Babydoll umakne še globlje, v svet, kjer prek simboličnih spopadov z demonskih silami (orjaški samuraji, zombijevski »nacisti«, velikanski zmaji in uničevalni roboti) skuša najti skrivnostnih »pet elementov«, kar bi ji omogočilo beg iz pekla, v katerem se je znašla. Pri tem se ji pridružijo še štiri dekleta iz umobolnice: Amber (Jamie Chung), Rocket (Jena Malone), Sweet Pea (Abbie Cornish) in Blondie (Vanessa Hudgens); pri iskanju skritih »ključev« jim s svojimi nasveti pomaga vodnik (Scott



Prikriti udarec: Beg pred resničnostjo

Glenn). Nolan je v *Izvoru* za prehod iz budnosti v sanje izbral neopaznost, pri čemer gledalec ne zazna, da gre za sanje, tako kot tudi sicer tisti, ki sanja, (vsaj običajno) tega ne ve; dokler seveda kasneje prizori ne preidejo v sfero fantastičnosti, značilne za veličastno slikovite sanjske kolorite. V Snyderjevem *Prikritem udarcu* pa imamo, prav nasprotno, pri prehodu v »vzporedni svet« opravka z gladkim rezom: signalizira ga začetek »plesa«, ki ga Babydoll v »bordelu« svoje podzavesti izvaja za izbrano publiko. Tega plesa nikoli ne vidimo, saj gledamo skozi oči Babydoll, ki se s pomočjo plesa preseli na drugo raven svoje zavesti (očitna je asociacija na tehnike šamanov, ki prav ekstatični ples uporabljajo pri »letu« v druge svetove). Značilno je, da Snyder tudi »resničnosti« ne prikazuje prav nič realistično: posebej fantazmagorične uvodne sekvence so bolj podobne glasbenemu spotu kot čemu drugemu.

Kick-Ass z idejo o prevzemanju identitete stripovskih junakov v »resničnem« življenju seveda govori o moči arhetipov na našo zavest, nenazadnje tudi super junaki sami živijo prav takšno dvojno življenje, pri čemer je njihov *alter ego* običajno oseba, podobna Davu Lizewskemu. *Izvor* in *Prikriti udarec: Beg pred resničnostjo* gresta pri brisanju meja med »vzporednimi svetovi« še korak dlje. Gledalcu se ob takšnih filmih zastavlja vrsta zanimivih vprašanj, denimo o naravi filmske fantastike in filma kot takega, pa tudi o naravi naše stvarnosti. Veliko ustvarjalcev je izjavilo, da navdih za svoje filme črpajo iz sanj, nekateri celo



300

izkustvo gledanja filma primerjajo s sanjami. Z raziskovanjem možnosti zavestnega raziskovanja »vzporednih svetov« se precej resno ukvarja vrsta znanstvenikov, seveda pa so takšne tehnike popularne tudi v krogih najrazličnejših novodobnih gibanj. Tisti, ki so se preizkusili v kakšni od metod zavestnega sanjanja, povsem drugače gledajo filme, kakršen je Nolanov *Izvor*, kot tisti, ki imajo težave že s tem, da si občasno zapomnijo drobce svojih sanj. Za ponazoritev relativnosti tistega, čemur pravimo »resničnost«, lahko navedemo zanimiv primer, ki ga omenja Michael Talbot v svoji knjigi *The Holographic Universe*. Charles Tart, profesor psihologije na fakulteti Davies (Kalifornijska univerza), je s svojima študentoma, ki ju imenuje Anne in Bill, izvedel eksperiment s hipnozo. Oba sta bila ne le večča hipnotizerja, temveč sta imela tudi sposobnost zelo globokega transa.

Dogovorili so se, naj najprej Anne hipnotizira Billa, zatem pa, ko bo že v stanju transa, še on njo. Anne in Bill sta se znašla v vzporednem svetu, ki sta si ga delila, v njem sta med seboj tudi komunicirala, le da tega ni bilo videti nazven. Svoj »alternativni svet« sta med več zaporednimi seansami brez težav raziskovala, saj je bil zanju v vseh pogledih popolnoma »stvaren«, le da ga je, v primerjavi z »resničnim« svetom, odlikovala neverjetna, nezemeljska lepota, vse, kar je v njem obstajalo, je sijalo v barvah, ki so bile tako žive in bleščeče, da se niso mogle primerjati z ničimer iz njunega vsakdanjega življenja. Prav misel, da so izkušnje, ki sta jih doživljala, ne samo resnične, temveč *bolj resnične* od njune vsakdanjosti, ju je začela vse bolj vznemirjati, tako da sta nazadnje prenehala z vsemi poskusi in sta celo povsem opustila hipnozo.

Talbot si na podlagi dejstva, da hipnoza v nasprotju z drugimi stanji spremenjene zavesti nima nikakršnih posebnosti glede EEG-vzorcev, da je torej s čisto nevrofiziološkega vidika povsem enaka budnemu stanju, zastavi logično vprašanje: je morda naša zavest, kadar smo »budni«, pravzaprav neka vrsta hipnoze, kolektivno zaznavanje nečesa, kar imenujemo »resničnost« in kar si delimo z drugimi? Na kaj potem mislimo, ko govorimo o »begu pred resničnostjo«? Kajti če se je Baby Doll iz Snyderjevega filma v svoje svetove zatekala, ker je hotela ubežati »našemu« svetu, pa sta »resnična« Anne in Bill iz sveta, ki sta ga sama ustvarila, zbežala nazaj, ker nista mogla prenesti, da je njuna »resničnost« popolnejša in stvarnejša od tiste, iz katere sta prihajala.



Varuhi

Tina Bernik (Ne)uravnoteženost zvoka

Ni tako preprosto, kot se sliši

Ni gledalca televizije, ki ne bi doživiljal manjših ali večjih živčnih zlomov, ko ga med ogledom filma ali drugih programskih vsebin zmotijo oglasi, ki so moteči ne samo zato, ker so, no, oglasi, ampak zato, ker so bistveno glasnejši od tistega, zaradi česar televizijo dejansko gledamo. Se bo nenehno prilagajanje glasnosti z daljinskim upravljalnikom kdaj končalo? Če lahko verjamemo napovedim, bojda kmalu. A za kaj sploh gre in zakaj se to še ni zgodilo?

Tiste televizije, ki želijo prisluntni svojim gledalcem, se že več let trudijo, da bi nadzorovale zvok, da nas ta z nenadnimi spremembami v glasnosti ne bi iritiral. Če so v preteklosti to počeli tonski tehniki, ki so nad preseganjem najvišjih dovoljenih ravni in s tem, da so bili oglasi in programske vsebine v glasnosti kolikor toliko usklajeni, bdeli ročno in po svojem občutku, v

sedanjosti glasnost samodejno nadzorujejo merilniki, ki pa v nasprotju s tehnikami dovoljujejo manipulacijo zvoka. Čeprav se zdi, da bi bila najenostavnejša rešitev, da bi zvok nadzorovale tako naprave kot ljudje, to ni tako preprosto, kot se sliši. Prvič zato, ker dve različni avdiosebeni zvenita drugače, čeprav sta na isti zvočni ravni, drugačno pa je tudi dožemanje njune glasnosti, drugič zato, ker današnji oddajniški sistemi prenašajo veliko več signalov, kot je tehnikov, ki bi jih imeli čas poslušati, tretjič pa zato, ker isti zvok oziroma glasnost vsak človek sliši drugače. Televizijske in radijske postaje se tako zanašajo le na naprave, ki pa jih oglaševalci lahko prevarajo tako, da se zvok zdi glasnejši samo gledalcem oziroma poslušalcem, ne pa tudi merilnikom, saj teoretično ne presega mejnih vrednosti. V postprodukciji avdiosebine namreč kompresirajo, da zvenijo veliko glasneje, a bodo na merilnikih kljub temu kazale enako vrednost kot v neobdelani obliki. Zateva naročnikov oziroma oglaševalcev po

procesiranju zvoka oglasov, ki z nenadno spremembo v stopnji glasnosti pritegnejo večjo pozornost gledalcev, je postala pravilo, zato ni presenetljivo, da je televizijska industrija začela iskati rešitve, po katerih bi merila ne le povprečno glasnost in vršne vrednosti, ampak tudi glasnost programa. Ker si televizije želijo, da bi se video- in avdiosebine izmenjevale brez večjih razlik v stopnji glasnosti, so začele delati tudi na skupnih pravilih za merjenje glasnosti.

Interna pravila ter večji in manjši naporji televizij seveda niso in ne bodo dovolj, da bi spremembe občutili tudi gledalci, zato je (bilo) za opazne premike treba čakati na ustrezne merilnike, predvsem pa na ustrezno zakonodajo oziroma smernice, ki jih bodo ali pa jih že določajo posamezne organizacije po svetu. Luč na koncu predora se je, kot piše revija *Broadcast Engineering*, začela kazati leta 2006, ko je ITU (International Telecommunications Union) objavil svoje priporočilo za merjenje



glasnosti – algoritem, ki je meril glasnost avdioprograma in resnične vršne vrednosti (true peak) ter vsebinam iz različnih virov omogočal enako glasnost, potem ko so bile te normalizirane v posebnem postopku merjenja glasnosti. Priporočilu ITU so sledile nekatere posamezne države in kmalu začele delati na zakonodaji, v kateri bi se spopadle s težavo glasnosti. Italija je tako že leta 2007 kot prva postavila meje glasnosti in televizijam, ki jih ne bi upoštevale, zagrozila s kaznimi. Leto pozneje ji je sledila še Velika Britanija, ki je na tem področju določila svoje smernice, septembra 2010 pa se je premaknil še EBU (European Broadcast Union) in objavil svoje priporočljive parametre za merjenje glasnosti. Stvari pa se premikajo tudi na drugi strani oble, saj so v Združenih državah Amerike že sprejeli zakon (Commercial Advertisement Loudness Mitigation Act), v katerem so navedene tehnične smernice, ki jih bodo televizije ter kabelski in satelitski operaterji morali začeti upoštevati najpozneje v roku enega leta.

Urvnoteženo leto 2012?

Naporom v svetu sledi tudi slovenska nacionalna televizija. Če gre verjeti napovedim RTV Slovenija, bi se pretirane glasnosti oglasov lahko rešili že naslednje leto. »Vsi se pritožujemo doma, kadar udarijo reklame. Gre za problem, ki je znan po vsem svetu in s katerim se ukvarjajo predvsem zadnjih deset let. Ameriška institucija ATSC (Advanced Television Systems Committee) in v Evropi ITU že deset let raziskujeta, kako bi naredili merilnike glasnosti. V analognem svetu ni bilo problema, v digitalnem pa je prišlo do tega, da smo naredili izjemno močne procesorje zvoka, ki zelo pohitrijo zadevo ali pa jo tako skompresirajo, da ni več nobene dinamike. Je pa zato izjemna slišnost, a zraven tudi ogromno popačenj, s katerimi smo začeli pretiravati. Današnji merilniki niso več dovolj, ker ne merijo glasnosti. Kaj je preglasno ali prepotihem, bi tako moral poslušati tonski tehnik, to pa je preveč subjektiven občutek in bi se gledalci pritoževali,« o naporih televizij, da bi ustrezno rešile problem neizenačene glasnosti, pravi strokovni sodelavec tehničnega direktorja na RTV Slovenija Martin Žvelc. »V teh letih so se našli algoritmi, ki delajo s pomočjo računalnika in simulirajo naša ušesa, našo glavo. Za to, kako dojemajo glasnost, je bilo testiranih na primer 200 ljudi,



Zahteva naročnikov oziroma oglaševalcev po procesiranju zvoka oglasov, ki z nenadno spremembo v stopnji glasnosti pritegnejo večjo pozornost gledalcev, je postala pravilo, zato ni presenetljivo, da je televizijska industrija začela iskati rešitve, po katerih bi merila ne le povprečno glasnost in vršne vrednosti, ampak tudi glasnost programa.

nato pa so izračunali povprečje. Na koncu smo dobili merilnike glasnosti. Zadnji dve leti v EBU, katere članica smo, intenzivno deluje skupina ljudi, ki se ukvarja samo s tem problemom. Februarja letos sem bil na njihovem srečanju, kjer smo že testirali merilnike in določili končne standarde, kako meriti zvok.« Žvelc je optimističen, saj so dosedajni rezultati po njegovem mnenju odlični: »Malo korekcij bo še, ampak v letošnjem letu nas čaka samo še informiranje javnosti, tonskih mojstrov in drugih. K temu, da bi se držale pravil, bomo poskušali spodbuditi tudi komercialne televizije, nekaj pa bo treba investirati v nakup merilnikov. Kupili bomo krovno aplikacijo Media Self Management, pri kateri gre za računalniško upravljanje video- in avdiodatotek.«

Kot napoveduje Žvelc, bo regulacijo glasnosti uredila večina televizij, kjer se zavedajo teh problemov. Potem ne bo več vprašanj o preglasnih oglasih, četudi bodo ti popolnoma skomprimirani: »In tako rekla-

ma ne bo več 'udarila ven', mi pa bomo enako glasni kot Pop TV, če se bodo vsi držali tega.« Pa bo Pop TV res tako glasen kot nacionalna? Oziroma ali bodo komercialne televizije res prisluhnile gledalcem in oglase uravnale s svojim programom? Če gre pravilno razumeti pojasnila Pro Plusa, ki ima v lasti Pop TV, Kanal A in Pop Brio, niti ne. Pravijo namreč takole: »Za oglase, ki jih prejmemo v hišo, nismo imetnik avtorskih pravic, jih pa v skladu s televizijskimi standardi tonsko prilagodimo. Glasnost med oglasi tako reguliramo z najsodobnejšo tehnologijo, na način, da je za gledalce nemoteča oziroma kar najbolj sprejemljiva.«

Kako sprejemljiva in nemoteča je razlika med glasnostjo oglasov in programa, lahko preverite takoj, ko boste v roke prijeli daljinski upravljalnik in naleteli na njihov oglasni blok. In si v naslednjem trenutku zaželeli, da bi se meja tolerance v prihodnosti znižala tudi Pro Plusu in ne samo na nacionalni televiziji ...



“Film zahteva disciplino, a nima pravil.”

Intervju s Stevenom Severinom

Gregor Bauman

Pojavo in dediščino Stevena Severina (rodil se je kot Steven John Bailey leta 1955) je težko strniti v besede. Njegova pot sega od večnih Siouxsie & The Banshees, kjer je od *Krika* (The Scream, 1978) naprej oral ledino temne strani novega vala, pa do glasbe za prvi film *Visions of Ecstasy* (1989, Nigel Wingrove), ki je bil cenzorjem tako zelo »všeč«, da so ga za sedem let poslali v bunker. Sicer pa marsikateri album S&B zveni kot soundtrack nikoli posnetega filma, razpetega med žametnim podzemljem in izgubljeno cesto. Razlog? Severin se ima za (za)vestnega poznavalca filmske kulture. Sprva je pisal le partiture za filmske projekte (*London Voodoo* [2004, Robert Pratten], *Nature Morte* [2006, Paul Burrows]), pred nekaj leti pa je vzel filmski kolot pod miško, se odpravil »on the road«

ter se posvetil živi glasbeni spremljavi nemih filmov. Trenutno predstavlja klasiko Jeana Cocteauja *Pesnikova kri* (Le Sang d'un Poète, 1930). V postprodukciji je tudi film *Joshua Tree, 1951: A Portrait of James Dean* (2011, Matthew Mishory), za katerega bo (kmalu) začel pripravljati partituro. Ko bo konec te avanture, bo znova pobrskal po nadrealističnem arhivu in nadaljeval že začeti uglasbitveni vzorec črno-belih klasik.

Ste pomemben ustvarjalni člen rokenrola, zlasti ko (za)slišimo temno stran novega vala. Kljub temu ste dezertirali v svet filma – z velikih odrov na male zaslone, izpred glasbe množice v milje komornega občinstva?

Z matično skupino smo se ustvarjalno izpeljali. Vsak nadaljnji projekt bi bil izsiljen in

bi nam prinesel več škode kot koristi. Že takrat sem vedel, da bodo Siouxsie & The Banshees moj edini bend. Nikoli nisem razmišljal, da bi poskušal ustanoviti kakov nov projekt, temveč sem poskušal slediti notranjemu glasu ter ljubezni do filma in teatra. Še v času S&B sem se večkrat zalotil, da sem razmišljal drugače, filmsko, saj sem iskal priložnosti za nekatere solo opreme, a jih nikdar nisem uresničil. Skupine namreč redko povabijo k sodelovanju pri filmu, jaz pa sem veskozi čakal na pravo priložnost. Takoj po razpadu sem vedel, kaj bom počel v prihodnje. Prehod ni bil najlažji, saj sem dvajset let počel eno in isto z istimi ljudmi, a tudi ne pretežak, ker me je velika ljubezen do filma usmerila na novo pot.

Iz podtonov je razbrati, da o tej svoji strasti govorite s strastjo?

Med glasbeno in vizualno dramo ni razlik, gre le za drug medij in koncept, kako to predstaviti občinstvu. In sebi; tega aspekta ne smemo spregledati ali preslišati. Obe veji teatralnosti sta mi bili vedno blizu. Med njima obstaja privlačnost, ki slike povezuje z glasbo in glasbo s slikami (gibanjem). Ena prvih skupin, ki sem jo slišal, so bili Beatli – in ena prvih stvari, ki sem jih videl, je bil film *A Hard Day's Night* (1964, Richard Lester). Tako preprosto je to!

A še vedno je veliko tistih, ki ločujejo obe strasti ...

Moja prednost pred kolegi je, da se spoznam tudi na filmski univerzum, zato je bil prehod neboleč. Teh ljudi – na obeh straneh – ni veliko, vendar vseeno so. Zgodilo se je, da sem se predstavil režiserju, a ta ni poznal mojih referenc, medtem ko sem jaz veliko vedel o njegovih filmih.

Odvisno torej od nas, kako želimo neko stvar videti ali slišati ...

Režiser nam skozi film poda stvari, kot si jih je kot avtor zamislil in zbral v celoto, od gledalcev/poslušalcev pa je odvisno, ali in kako bodo to sprejeli. Tudi sam nisem bil vedno zadovoljen z doseženim, a sem vedno stal za svojim delom. Nisem pa imel ničesar proti kritiki, če je bila le-ta konstruktivna. Nekdo drug je stvar pač slišal drugače, kot sem jo slišal sam. Ko pride do prepleta medijev, je stvar še toliko bolj občutljiva.

Pri tem je pomemben faktor tudi tišina, ki včasih pove več kot zvočni tsunami. Kako jo sami interpretirate v izbranem sožitju filma in glasbe?

Tišino razumem kot vdih – orodje, ko zavržeš dejanje in daš s tem manevrom gledalcem ali poslušalcem misliti, jih odpelješ drugam. Ne vidim razlike med glasbo samo ali filmom samim, če me razumete. Bližnji posnetek obraza ti pove veliko več kot dve/tri akcijske scene, kaj se dogaja v mislih izbranega lika. Alfred Hitchcock in Sergio Leone sta bila vele mojstra teh scen: samo spomnimo se umora iz filma *Raztrgana zavesa* (Torn Curtain, 1966) ali epskih uvodov v *Bilo je nekoč na Divjem zahodu* (C'era una volta il West, 1968) in *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966).

Filmi so danes izredno glasni, tišine praktično ni več, ne praznega prostora med kadri ali znotraj kadra – suspenz tišine in naravnih zvokov je očitno stvar preteklosti. Kje vidite razloge za ta obrat?

Ne vem, kje ležijo pravi razlogi za ves ta hrup. Menim, da se je obrat zgodil v zgodnjih devetdesetih. Tržišče se je prilagodilo »blockbusterjem«, vse je bilo podrejeno njim. Vsak izmed njih je moral imeti pripadajoči (uspešni) kompilacijski album, ki s filmom kot takim ni imel veliko skupnega. V tem primeru bi bilo napak govoriti o filmski glasbi, saj ne gre za samostojno partituro; prej o glasbi, navdahnjeni s filmom. S to manipulacijo je vse postalo bolj hrupno. V času mojega odraščanja so grozljivke imele orkestralni »score.« Konec osemdesetih so te partiture nadomestili zvoki heavy metal bendov. Praktično ni bilo grozljivke brez metalcev.

Vašo vlogo (v živo) ob filmu je moč razumeti različno. Kako se vidite sami? Ste budilec emocij, prevajalec podob v glasove, iskalec novih zvočnih dimenzij v že videnem?

Ves smisel mojega početja je, da sedim ob platnu in s pomočjo prenosnika zvočni zapis sinhroniziram z videnim. Sem spremljevalec, ki zgodbo pelje naprej, ji skicira ozadje. Takšno početje zahteva veliko discipline v ustvarjalnem smislu, saj so moje odločitve del vizije nekoga drugega – Cocteauja v primeru *Pesnikove krvi*. Moja vloga je podrejena – iz glasbe moram zato izločiti svoj ego, saj gre za film, ne zame. Početje je lažje, ker gre pri vsej stvari za instrumental,

kjer lahko glasbo odpeljem, kamor želim. Raba elektronike mi omogoča veliko manevrskega prostora z zvoki iz kateregakoli časa. Film zahteva disciplino, a nima pravil, kar imam rad. Sem svoj dirigent in sam odločam, kaj in kje bo igralo.

Prostora za improvizacijo torej ni?

Nekaj malega v mešanju glasbe. Včasih filmsko glasbo, ki je zaključena celota, malce prilagodim prostoru in občinstvu v njem, a ti posegi so neznatni.

Vaš prvi filmsko-skladateljski izziv je bila partitura za film *Visions of Ecstasy*, raztrgan s strani varuhov cerkvene morale, kar je film povzdignilo v kult ...

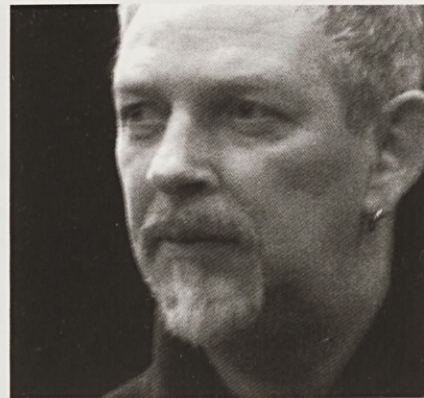
Moralistom je film uspelo prepovedati po členu zakona, ki danes ne obstaja več, kar je pomenilo, da filma ni bilo dovoljeno ne predvajati ne distribuirati. Razlog – blasfemija. Šlo je za zastarel zakon, ki mu je šel na roko tudi aktualni čas. Spomnimo se samo gonje/fatve proti Salmanu Rushdieju. Vsa ta živčnost se je odražala v javnem življenju, saj so vsi bali odziva raznih fundamentalističnih organizacij. Tudi tisti, ki so na filme lepili etikete. Žrtve teh bojazni smo bili tudi ustvarjalci filma *Visions of Ecstasy*, kar nas je zelo razjezilo. Skoraj sočasno se je zgodila tudi *Zadnja Kristusova skušnjava* (The Last Temptation of Christ, 1988, Martin Scorsese). Nigel Wingrove pač ni Scorsese, za nami ni bilo zbora odvetnikov Warner Bros. In film je romal v bunker.

Ste bili Siouxsie & The Banshees (1976–1996) kdaj deležni povabila za sodelovanje pri filmu?

V smislu filmske glasbe nikoli. Blizu smo bili, da bi odprli film *Lakota po krvi* (The Hunger, 1983, Tony Scott), a smo na koncu pustili prostor za Bauhaus ...

Zagotovo obstaja razlog, da ste izbrali prav Cocteaujevo *Pesnikovo kri* za zvočni dopis črno-belim slikam?

Pesnikova kri sovпада z žanrom, ki me privlači. Tudi prvi film, ki sem ga zvočno oblekel, ima nadrealistično izhodišče – *Školjka in duhoven* (La coquille et le clergyman, 1928, Germaine Dulac). *Pesnikova kri* je bila dolgo na prioriteten listi, ustreza mi tako po vsebini kot obliki. Traja samo dobro uro, tako da ljudje ostanejo zbrani od začetka do konca. Več bi bilo prenaporno. Če imam na voljo uro, lahko film pripeljem



kamorkoli, od gledališč do nočnih klubov. Tudi naslednji film bo iz nadrealističnega žanra. Vsem »mojim« filmom je skupno, da osrednja vloga pripada moškemu posamezniku, ki se iz neznanih razlogov znajde v vrtincu sanj in išče pobeg. Ta vzorec me privlači.

Vas niso odvrnile besede Andréja Bretona, ki je Pesnikovo kri označil za slabo kopijo nadrealizma?

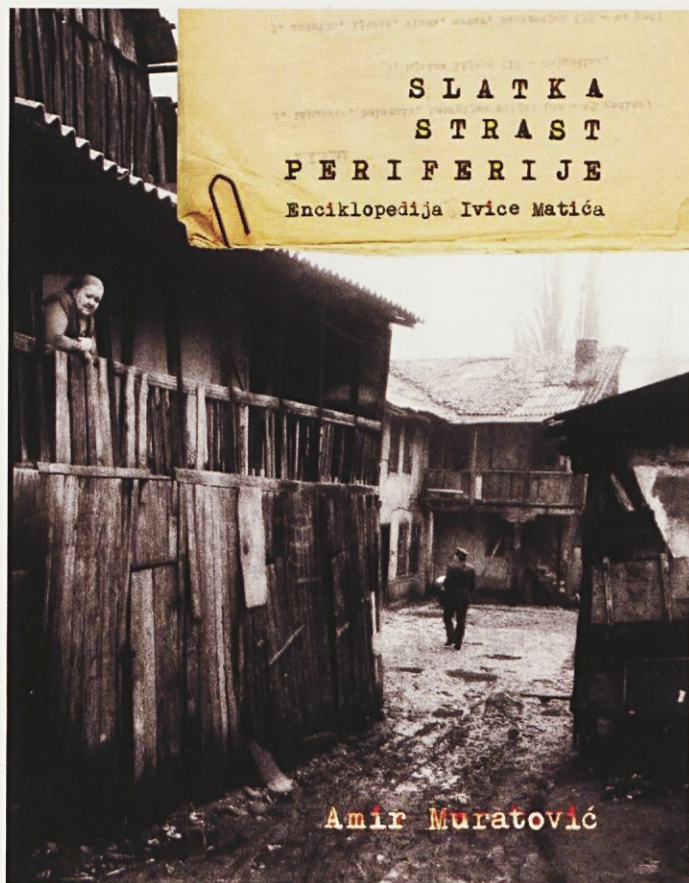
Nadrealisti so bili posebneži v zasebnem in javnem ter malce zmešani, zagotovo. Radi so se zbadali med seboj, se združevali, razhajali ... Večinoma je šlo za osebne zamere.

Zagotovo vas je prepričal (ali pač ne) tudi film *Trainspotting* (1996, Danny Boyle), ki se na trenutke dobesedno podvaja s *Pesnikov krvjo* – in tega niti ne skriva?

Trainspotting je odlično ponazoril, koliko vpliva imajo nadrealistični umetniki še danes. Tu ne mislim samo na ples deklice na stropu. Tudi scena z ogledalom je bila kasneje uporabljena nešteto krat.

V kakšnih filmih slišite svojo glasbo? Vaš prijatelj Warren Ellis mi je nedavno dejal, da je ne sliši v filmih, kjer ni morilskega sentimenta.

(smeh) Priznam, odličen citat. No, morilski sentiment je moč odkriti marsikje, včasih celo tam, kjer to najmanj pričakuješ. Kar nam odpira možnosti za nova raziskovanja, nove poglede. Ne vidim se v hermetičnem, omejenem prostoru. Nikoli ne bi mogel narediti filmske glasbe, podrejene ekskluzivno enemu žanru. Čez poletje bom najverjetneje pisal glasbo za biografijo Jamesa Deana. Režiser ne zahteva, da bi delal po nekem rokenrol in rockabilly ključu, zato vidim v tem razmisleku pravi izziv.



Gorazd Trušnovec

Slatka strast periferije

Amir Muratović -
Enciklopedija Ivica Matića

»Ogromna poljana, po kateri hodi v oddaljenosti suha silhueta s stativom, filmski Don Kihot, ki počne vse sam, navdušenec, ki ga preprosto moraš imeti rad,« tako je v Slovenski kinoteki maja letos, skoraj natančno 63 let po rojstvu Ivica Matića, v okviru retrospektive svojih filmov, ki je vključevala tudi filme, pri katerih je zgolj tako ali drugače sodeloval, Karpo Godina označil pri nas (danes) premalo poznane sarajevskega cineasta. O tem, za kako pomembnega avtorja gre – umrl je leta 1976, star komaj 28 let – govori tudi podatek, da je Društvo filmskih delavcev Bosne in Hercegovine po njem poimenovalo najpomembnejšo nacionalno nagrado na področju kinematografije (čeprav je imel Matić do nagrad, ki se mu jih je sicer na domačih in tujih festivalih nabralo kar nekaj, precej ambivalenten odnos).

Ivica Matić je bil skratka eden od največjih bosansko-hercegovskih cineastov, jugoslovanski Jean Vigo. Po mnenju Srđana Vuletića se zgodovina filma BiH deli na obdobje do Ivica Matića in po njem. »Avtor pronicljive misli, divjih občutij in humorja, svojevrstna zmes bosanskohercegovske senzualnosti, folklorne rafiniranosti in resničnega ljubiteljskega zanesenjaštva,« je o njem v Ekranu zapisal Filip Robar-Dorin. Scenarist Abdulah Sidran pravi: »Noben stavek, ki ga je zapisal Matić, ne bi smel ostati neposnet.« Ali pa citat Emirja Kusturice, ki je zapisan tudi na špico Matičevega najdaljšega dela, igranega TV filma *Ženska s pokrajino* (Žena s krajolikom, 1976): »Tudi smrt bi bila lažja, če bi me pokopali s filmom *Ženska s pokrajino*.« Kusturica si je za svoj prvi dolgometražni film, *Neveste prihajajo* (Nevjeste dolaze, 1978) izbral prav scenarij iz Matičeve

zapuščine in v njem lahko že prepoznamo vse elemente, ki ga bodo spremljali skozi opus (vključno z brezbrzišnim odnosom do tujega avtorstva), sam pa ga je imel za svoje najdrznejše delo ...

Že kot srednješolec se je Matić posvečal amaterskemu filmu in na tem področju dosegel izjemne rezultate, pri dvajsetih pa se je zaposlil na Televiziji Sarajevo, kjer je deloval večinoma kot snemalec in občasno režiser dokumentarnih oddaj, vzporedno pa se je ukvarjal z lastnimi projekti, pri katerih je bil popoln avtor: scenarist, režiser, snemalec in montažer. Veljal je za velikega filmskega zaljubljenca, strastnega in zrelega, lucidnega in radovednega, izjemno talentiranega avtorja, ki je posegel po samem vrhu jugoslovanskega avantgardnega filma prve polovice 70. let prejšnjega stoletja. Začel je v drugi polovici 60. let s

kratkimi filmi, ki so s formo še spominjali na igrane, vendar ga je vedno bolj privlačilo eksperimentalno raziskovanje, v čemer je šel do skrajnosti testiranja zaznave. Njegov kratki film *Proces* (1970) je tako sestavljen iz 6.000 posameznih fotografij, reprodukcij oz. fotogramov, ki združijo mimo gledalčevega očesa. Poleti leta 1976 je diplomiral iz kamere na zagrebški akademiji in končal *Ženska s pokrajino*, svoj prvi daljši nizkopračunski film, izjemno stilizirano pripoved o konfliktnem odnosu med umetnikom in družbo, prikazano skozi usodo gozdarja, iskreno nepokvarjenega slikarja-naivca, ki ga služba pripelje na oddaljeno planino. Kot da bi Matić v usodi protagonista *Ženske s pokrajino* napovedal lastno smrt, umre oktobra istega leta.

Ivica Matić je avtor izjemnih filmskih (pris)podob, ki je znal združiti ljudsko folkloro, prizemljena poželenja, estetski lirizem in sarkastično kritiko v času, ko se je o pomanjkanju osebne svobode lahko spregovorilo le skozi navidez nedolžni dokumentarec o želji po pitni vodi v ruralnem zaselku (*Čista voda*), ali ko je lahko o nelagodnem purgatoriju družbenega vsakdanjika (*Čistilište*, 1975) spregovoril le skozi dokumentarno-eksperimentalni portret bede glomazne deponije, hranjena in kopulirana svinj na njej ter človeškega prebiranja smeti.

Danes obstaja Ivica Matić v zavesti javnosti predvsem kot legenda, kulturni avtor, skoraj kot kak izmišljen, napol mitski lik iz njegovih scenarijev, saj je njegova filmska dediščina redko in težko dostopna. Svoje prve filme je zažgal, več del se je izgubilo, celo nekateri najpomembnejši filmi obstajajo le brez zvočnega zapisa ali naslova, so zbledeli, spraskani ... Zato je najmanj, kar lahko rečemo za monografijo priznanega slovenskega dokumentarista Amirja Muratovića (izdana je bila v bosanskem jeziku, 2011, založba Štamparija Fojnica), da je pravi garaški podvig, saj na nekonvencionalen način – tako je bilo tudi življenje in delo Ivica Matića – združuje biografijo, filmografijo, arhivsko, skoraj detektivsko poglobljanje v ves dosegljiv material, ostanke scenarijev, intervjujev, kritik,

Tako dobimo ne le vpogled v opus izjemno markantnega in samosvojega ustvarjalca, ampak tudi v osebnost in njegov čas. Posebno dodano vrednost pomeni vrsta izbranih pričevanj Matićevih sodelavcev in prijateljev, ki so vključena v knjigo, kot tudi referenčni časopisni članki.



Ženska s pokrajino

zapisov, slikarskih opusov, fotogramov, osnutkov, načrtov, fotografij, pričevanj, in seveda obstoječih filmskih del Matića in z njim povezanih ustvarjalcev, česar vsega se avtor monografije loteva s kombinacijo analize in interpretacije. Tako dobimo ne le vpogled v opus izjemno markantnega in samosvojega ustvarjalca, ampak tudi v osebnost in njegov čas. Posebno dodano vrednost pomeni vrsta izbranih pričevanj Matićevih sodelavcev in prijateljev, ki so vključena v knjigo, kot tudi referenčni časopisni članki, ki delujejo kot nekakšna zgodovinska opomba pod črto in pomenijo pravi kontrapunkt potencialnemu mitiziranju – prav iz teh člankov, zapisov in intervjujev je nenavadno zanimivo razbirati, kakšni so bili resnični odnosi med tedanjimi protagonisti, kdo je koga cenil in koga preziral, kdo koga oviral in koga podpiral. Tako kot še marsikaj drugega je tudi ta polemična strast in zavezanost lastni misli iz sodobne filmske publicistike večinoma izginila in zbledela v anemično korektnost, v izogibanje opredeljevanju lastnih pozicij (v čemer je bil Matić vedno izjemno trden, luciden in artikuliran) ter v individualno anonimnost.

Amir Muratović se je dela, kot pravi že podnaslov knjige, lotil na enciklopedičen način, preko posameznih gesel in pojmov, ki se drug na drugega nanašajo navzkrižno, tako kot išče avtor navzkrižno po opusu in biografiji Ivica Matića posamezne ponavljajoče se motive, ideje in vplive. Svoje osebne, družinske vpletenosti v zgodbo ne skriva, a je tudi ne izpostavlja, čeprav ima tudi knjiga sama podobno nenavadno usodo kot so jo imeli številni Matićevi projekti. Kronološko je monografija – sicer zelo neopazno – sestavljena iz treh etap. Prvo predstavlja intenzivno obdobje Matićevega ustvarjanja, drugo je obdobje čisto z začetka 90. let, ko se je Muratović kot absoluten filmske režije AGRFT dogovarjal s Televizijo Sarajevo (snemalec bi naj bil Karpo Godina), da bi za diplomski film realiziral Matićev provokativni scenarij *Periferno sladostrašče* z začetka 70. let, ki ga sam (tudi skozi knjigo) dojema kot priložnost za razumevanje njegovega dela v celoti. Dogodki leta 1991 so projekt ustavili, niso pa prekinili Muratovićevega detektivskega raziskovanja in poglobljanja v Matićevo poetiko, da bi se ta »projekt«, dopolnjen z novimi pogledi in izkušnjami, zaključil po naslednjih dvajsetih letih.

Ivica Matić je tako končno dobil izjemno poglobljeno monografijo, kakršno bi si vsak resnejši filmski avtor le želel. Le da je tako resnih, kot je bil Ivica Matić, bolj malo.

Katja Čičigoj

Film, ki sanja o cirkusu, ki sanja ...

Iluzije Vode za slone



Avtor izrablja privilegirano možnost filmskega medija, da na ravni vizualnega in narativnega sloga označi in loči pripovedne ravni - retrospektivna pripoved, ki se dogaja v 30. letih v času prohibicije in ekonomske depresije v ZDA, spominja na nesmrtno klasike iz zlate dobe Holivuda - torej na filme, ki naj bi soustvarjali imaginarij pripovedovalca, njegov način spominjanja in pripovedovanja.

»The world's run on tricks. Everyone plays,«¹ pravi lastnik cirkusa August (Christoph Waltz) v filmu *Voda za slone* (Water for Elephants, 2011, Francis Lawrence). Maksimalno še toliko bolj velja za cirkuško umetnost - obenem pa paradigmatično tudi za določen segment filmske produkcije, katere del je tudi obravnavani film: za žanrsko, po naravi iluzionistično filmsko produkcijo.

Ta se vselej poslužuje tehnoloških in narativnih »trikov« za konstrukcijo (še tako fantazijskih) svetov, ki naj bi pričarali popolno iluzijo resničnega dogajanja in vanjo

vpotegnili gledalce. Lawrence je z dotičnim filmom dokazal, da mojstrsko obvlada vse trike, s katerimi večje odigra igro iluzije. Sicer uspešen režiser videospotov in televizijskih oglasov je radikalno spremenil svojo žanrsko usmeritev: po dveh trilerjih s pridihom nadnaravnega in znanstvene fantastike, *Constantine* (2005) in *Jaz, legenda* (I Am Legend, 2007), se je tokrat lotil zgodovinske melodrame, posnete po istoimenski knjižni uspešnici Sare Gruen. Odpovedujoč se posebnim efektom, ki jih je intenzivno uporabljal v prejšnjem filmu (z izjemo pri-

»resničnost« pa z določeno mero manipulacije ustvari čaroben fantazijski (cirkus) ali zgodovinsko oddaljen (film) svet.

Tako imajo Lawrence tokrat bolj »obrtni« način snemanja, kakor njegov rezultat, tudi slogovno-narativno funkcijo. Ljubezenska zgodba med mladim študentom veterine Jacobom (Robert Pattinson) in glavno cirkuško atrakcijo ter lastnikovo ženo Marleno (Reese Witherspoon) je predstavljena v okviru pripovedi ostarelega Jacoba. Avtor izrablja privilegirano možnost filmskega medija, da na ravni vizualnega in narativnega sloga označi in loči pripovedne ravni - retrospektivna pripoved, ki se dogaja v 30. letih v času prohibicije in ekonomske depresije v ZDA, spominja na nesmrtno klasike iz zlate dobe holivuda - torej na filme, ki naj bi soustvarjali imaginarij pripovedovalca, njegov način spominjanja in pripovedovanja. Obenem ta struktura retrospektivne naracije tudi ustvarja vtis avtentične prvoosebne pripovedi s funkcijo čustvenega angažmaja gledalcev. Narativna struktura jedra filma (Jacobove pripovedi) pa sledi preizkušeni formuli kvazipravljice: »princ« (Jacob) reši »princesko« (Marleno) iz krempljev »zlobnega čarovnika« (Augusta) - ali še bolj enostavno, kot bi rekel Hitchcock: »Boy meets girl, boy loses girl, boy finally gets girl.«²

Prav ta neškodljivost dobro skonstruirane pravljice iluzije pa utegne ob tehtnejšem premisleku skrivati pasti, saj posreduje idejo enostavne zmage dobrega nad zlim - brez razpiranja prostorov za morebitno kritično presojo gledalcev. Film sicer pri-

nese smrt cirkuškega tirana Augusta in omogoča srečno zvezo etično nespornih in živali ljubečih Jacoba in Marlene, ki nekaj časa nadaljujeta delo v drugem cirkusu, nato pa se ustalita v okviru patriarhalne zakonske zveze. In vendar prav ta (pre) lahka pomiritev prikriva sistemski problem v ozadju, katerega eksplicitni simptom je August, ki je v imenu dobička pripravljen brutalno mučiti svoje živali, odpuščene delavce pa odvreči z drvečega vlaka, implicitni simptom pa srečni par, ki ne zavrne niti cirkusa niti patriarhalne zakonske zveze (katerih inherentna elementa sta prav izraba živali za človeško atrakcijo oz. podrejeni položaj ženske), temveč jima zgolj pridata »človeški obraz«.

Nostalglično vračanje v 30. leta, ko se je zdela, da sta tako vera v iluzijo cirkusa kot ameriški sen kljub ekonomski krizi še mogoča, se tako izkaže za več kot zgolj časovno lupino dogajanja. V času globalnih razmerij ekonomske in socialne eksploatacije film ponuja iluzijo prelahke rešitve - rešitve, ki zadeva posameznika in ne širše sistemske spremembe. Zdi se, da je z minimalno etično držo in vztrajnostjo vsak lahko uspešen self-made-man v sistemu »kapitalizma s človeškim obrazom«. Za budnico iz te večje rekonstrukcije ameriških sanj bo tako potrebno pogledati še kak drug film.

1 Svet poganjajo triki. Vsi igramo/se pretvarjamo.

2 Fant sreča punco, fant izgubi punco, fant končno dobi punco.

zorov krutosti do živali, kjer so bili nujni), je tokrat fiktivni svet filma tudi zares ustvaril z bogato kostumografijo in scenografijo. Indeksikalno resničnost mizanscene, ki se razpira v filmu, poudarja tudi snemalna tehnika - npr. v sekvenci teka čez vlak, v kateri minimalna raba rezov poudarja resničnost lokacije snemanja. Prav to vztrajanje na materialni »resničnosti« dogajanja, ki se pred nami odvija, družijo obravnavani film s cirkusom, ne-representativno performativno »umetnostjo« *par excellence* (v kolikor temelji na čistem delu telesa) - ta



Korak nazaj v klasiko

Thor Kennetha Branagha
Matevž Jerman



Po tem, ko sta lani v trend stripovske adaptacije novo svežino vnesla *Kick-Ass* (2010, Matthew Vaughn) in *Scott Pilgrim proti vsem* (Scott Pilgrim vs. the World, 2010, Edgar Wright), ki v svojih predlogah preizprašujeta mit in žanr sodobnih superjunakov, se trend filmskih priredb klasičnih stripovskih uspešnic nadaljuje. Slednje so v svetu holivudske produkcije, tako zaradi številnih sorodnosti v formi kakor zaradi široke priljubljenosti, že dolgo preverjena ter ustaljena formula za uspeh. Vsako leto kot po tekočem traku izide vsaj nekaj visoko-

proračunskih spektaklov po stripovski predlogi in v letošnji bogati beri napovedanih znova prednjačijo superjunaki znamenite založbe Marvel s *Kapitanom Ameriko* (Captain America: The First Avenger, 2011, Joe Johnston) in *Možmi X* (X-Men: First Class, 2011, Matthew Vaughn) na čelu. Oči ljubiteljev devete umetnosti pa so bile tokrat gotovo z največjim zanimanjem zadržane na sto petdeset milijard dolarjev težko filmsko priredbo stripovske klasike, Thora, enega izmed nosilnih in utemeljitvenih likov marvelovega univerzuma.

Thora je, tako kot Spidermana, Hulka, Ironmana, X-Mena ali Daredevila, soustvaril mož, ki je skorajda lastnoročno pririsan Marvelov imperij. Legendarni Stan Lee je bil leta 1962 v odgovor popularnosti Supermana primoran poiskati junaka, ki bo zmožen prekositi vse superkolege iz stroke. Odgovor je bil na dlani: od superčloveka je lahko močnejši le bog – in ponj se je odpravil kar v osrčje nordijske mitologije, na prostrane širjave večnega kraljestva Asgard, od koder je med platnice stripovskih zvežčičev pripeljal Odinevega sina.

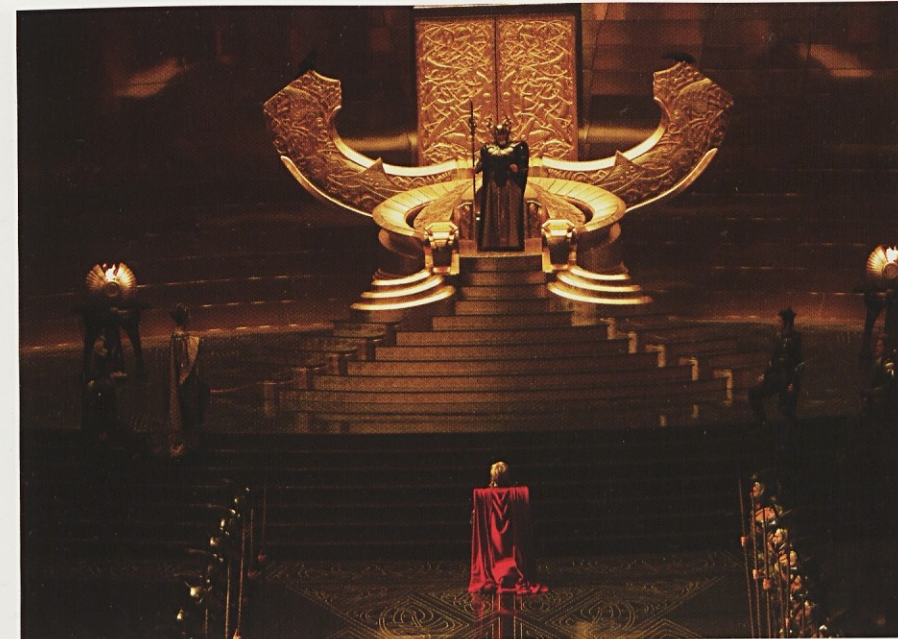
Tako je tudi Leejev Thor božansko vsemogočen in nepremagljiv, a hkrati ošaben, destruktiven, patosa poln superotročaj, ki je preveč vihrov in nerazsoden, da bi pod zanosom velikega pričakovanja prenesel odgovornosti krone, ki jo bo kot sin vladarja nasledil. Ko v svoji nepremišljenosti skorajda zakuha novo vojno med Asgardom in podzemnim kraljestvom Jotunheimom, ga namesto prestola pričakata *reality check* in lekcija iz skromnosti. Odin ga namreč kaznuje z odvzemom božjih moči in magičnega kladiva Mjølfnir ter izžene na Zemljo.

In preden lahko pomislimo na priliko o izgubljenem sinu ali na mit o kralju Arturju, se k zapletu prikradejo še spletke Thorovega zavistnega polbrata Lokija, boga zvijačnosti, ki zakoličijo osnutek šejkspirjanske drame bibličnih razsežnosti.

Nič čudnega torej, da je bila režiserska taktirka dodeljena Kennethu Branaghu, dežurnemu mojstru adaptacije Shakespearovih dram, ki je v Asgardu znova na domačem terenu. Kljub temu, da je bil Branagh scenaristično omejen na elemente klasične tragedije, jemlje Thora z vso resnostjo takega, kot je. In hkrati nič več od tega. S tem ga oklesti na bistvo stripa in superjunaške mitologije, ki je pod črto zgolj reprodukcija klasičnih arhetipskih likov in situacij. In pavi se tudi zanimiva ambivalentnost, kar se tiče inovativnosti, saj v kolikor Thora umeštimo v sodobni kontekst, je v primerjavi s prej omenjenima *Kick-Assom* in *Scottom Pilgrimom*, ki verjameta v nove pravljice, premišljen korak nazaj v klasiko. Ravno zaradi tega je Branaghov Thor zavestno baročno pompozno, grandiozo, mavrično glamurozen in kičast, da si ne moremo pomagati, da ga ne bi znotraj filmskega žanra superjunakov vsaj poskusili brati kot vzporednico temu, kar so za žanre filmi bratov Coen. Glede na pravila razvoja žanrov je imel Thor potencial, da bi lahko predstavljal naslednji logični korak žanrske dekonstrukcije, ki jo v sebi nosita tudi prej omenjena filma.

In vendar se pričakovanjem kmalu izneveri, saj se film preprosto izteče brez subverzivnih ali parodičnih podtonov, ki bi jih za žanr in čas tiho pričakovali. Namesto tega Thor v spomin priključuje celo prvi film o Supermanu (Antony Hopkins namesto Marlona Branda!), s svojo estetiko, naivnostjo in kičem osemdesetih, s čimer sicer pridobi privlačen retro pridih, a zavoljo kratkega dometa vendarle ne preseže lastnega formata akcijskega spektakla. Krivdo je bržkone moč iskati v scenariju, ki je za odtonek preveč poenostavljen in vsebuje preveč kompromisov in enoplastnih likov, da bi zacvetel in film ponesel v višje sfere interpretativnih ugodij.

Ko je govora o superjunakih, je vedno govora o mitih, in Thor se tega ne trudi skrivati. Protagonist je pač mitološki superjunak, tako je film kvečjemu reprodukcija arhetipov za nove generacije in novodobna klasična pravljica, ki zamudi priložnost, da bi povedala kaj novega. Njegova odlika in hiba ležita ravno v dejstvu, da je tako zelo konvencionalen. Tako nam izven sosledja arhetipskih likov in epizod na poti junaka, ki večkrat delujejo zgolj kot vezivo med uvodno in zaključno eksplozijo posebnih učinkov, ostane korekten, simpatičen žanrski izdelek, pomladni *box office* hit, v katerem se tudi Thor zaljubi v Natalie Portman.





Nina Cvar

Filmske freske živih mrtvecev

Adžami in kartografija stvarnosti

» Z Adžamijem smo skušali pokazati, kako različne perspektive trčijo skupaj in kako se iz tega rojeva nasilje,« je v intervjuju za MMC RTV Slovenija¹ pojasnil Scandar Copti, ki se je skupaj z Yaronom Shaniem podpisal pod scenarij in režijo *Adžamija* (Ajami, 2009), letošnjega nominiranca Ameriške filmske akademije za tujejezičnega oskarja. Poskus kalejdoskopskega filmskega izreza sodobne palestinsko-izraelske realnosti, ki bi jo bilo moč povzeti kar s punkovskim sklicem »No Future« tako temelji na sistemu filmske reprezentacije, ki skuša ubežati kakršnemu koli moraliziranju, torej diskurzu, ki javni prostor sterilizira, s čimer pa ga ne le oropa njegove zmožnosti proizvodnje emancipacijskih točk odpora, temveč o Drugem proizvaja celo takšne strategije govora in gledanja, da le-tega popolnoma dehumanizirajo – ga zvajajo na golo oziroma ničvredno življenje.

Sledeč konceptualnemu zastavku, za katerega se zdi, da bi ga lahko med drugim označili tudi kot poskus kritike globalne javne sfere, ujete v spektakel izrednega stanja in proizvodnje narativ, ki nebitveno delajo za bistveno oziroma bistveno potiskajo v ozadje, avtorja oblikujeta mozaično scenaristično sestavljenko, v kateri

prepletata različne subjektivne pozicije. Te sovpadajo z osrednjim motivom filma, to je golo preživetje v Adžamiju, četrti Džafe, sinonimu za človeško bedo ekonomsko-socialne mizerije, kjer o tem, kdo bo preživel oziroma kdo bo prepuščen smrti, tako rekoč odloča nonšalanca življenjskih naključij, pa tudi suveren kapital, utelešen v heterogenih razrednih pozicijah, ki jih ne nazadnje podpisuje prav etnična oziroma verska pripadnost.

Tresoča kamera »iz roke«, dinamična montaža, ki ustreza razklenjeni naraciji, snemanje na avtentičnih lokacijah ter delo z naturščiki skuša kar najbolj prepričljivo, veristično beležiti usode ljudi v svetu, kjer je smrt neobhodni del vsakdana. S strategijami cinévéritéjskega portretiranja film dosega fizično bližino s snemano realnostjo, v vidno, na sledi zavezanosti humanističnemu idealu, pa nekompromisno postavlja križeva pota posameznikov, vendar brez prisotnosti melodramatične identifikacije s posameznimi liki. Ti karakterno sicer niso nadebno razdelani, a slednje niti ni v interesu ustvarjalcev filma. Hitrost mimohoda nastopajočih likov namreč ustreza frenetični realnosti palestinsko-izraelskega vsakdana, terorju večnega izrednega stanja, ki z destrukcijo preti prav na vsakem koraku. Zavaljo slednjega je mestoma težko slediti zgodbam številnih predstavljenih likov, morebitnemu kaosu pa se ustvarjalca

»Z Adžamijem smo skušali pokazati, kako različne perspektive trčijo skupaj in kako se iz tega rojeva nasilje.«

skušata izmakniti z rabo stalnega pripovedovalca v *offu*, dečka Nasrija – ta deluje kot trpka otroška priča človeškemu brezupu – in posamičnih poglavij, vzpostavljenih skozi mednapise.

Četudi tovrstna narativna fragmentiranost popolnoma ustreza vizualizirani realnosti, ki jo navsezadnje lahko razumemo kot primer metafore za golo življenje posameznika v izrednem stanju, prepuščenega na nemilost suverena, ki samovoljno odloča o njenem oziroma njegovem življenju, pa se le zna zgoditi, da se v njej izgubimo. Res pa je, da lahko tovrstno izgubo razumemo kot še eno potrdilo omenjene metaforične podmene *Adžamija*.



Pravzaprav se zdi, da so številna ekrinizirana gledišča docela kritični komentar na razmere v tem delu sveta, z uporabo reprezentacijskih strategij, ki aludirajo na prepoznavno, konec koncev na že povsem globalno kodificiran tip specifično estetsko motiviranega realizma, katerega morda še najbolj tipičen predstavnik je *Božje mesto* (Cidade de Deus, 2002, Fernando Meirelles in Kátia Lund), pa se film postavi na globalni zemljevid politike estetike.

A čeravno izbira tovrstnega reprezentacijskega tipa ustvarjalcem *Adžamija* omogoča, da prepričljivo tematiko pozicionirajo v globalno kartografijo stvarnosti, s čimer seveda jasno zarišejo tudi lastno predstavo o obstoječi karti sveta, pa se le

ne moremo znebiti nekoliko nadležnega vtisa o še eni repetitiji že znane forme filmskega pogleda, ki svojo uspešnost stavi na preverjen pripovedni obrazec globalizirane estetike. Po drugi strani pa si le moramo priznati, da izbira pričujoče reprezentacijske strategije funkcionira na drugačen način kot na primer v *Božjem mestu*. Če slednjemu filmski kritik Cléber Eduardo na primer očita, da zaradi uporabe fragmentirane, tako rekoč videoklip estetike, film socialno neenakost reprezentira kot povsem ločeno od kakršnega koli političnega in zgodovinskega konteksta², smo v

Adžamiju priča drugačnemu strukturiranju zgodbe. Njena premestitev se namreč zgodi prav v tem, da kamera neumorno spremlja življenja ljudi, ki jim je pripisan status živih mrtvecev, kot je to v svojem članku z naslovom *Necropolitics* lucidno definiral Achille Mbembe³.

¹ *Cinema Today*, Emanuelle K F Oliveira, e-Journal of Luso-Hispanic Studies, vol. 4 (2008), Vanderbilt University, <http://bit.ly/iCFYXp>

² Cléber, Eduardo v *An Ethic of the Esthetic: Racial Representation in Brazilian*

³ Mbembe, Achille. *Necropolitics*, Duke's Institute for Critical US Studies, <http://bit.ly/rVwgN>

¹ V: Ana Jurc, *Ni me presenetilo, ko so me v parlamentu ozmerjali za terorista*, <http://bit.ly/13R7Z6>, 16. maj 2011.

Koze strmijo v nebo

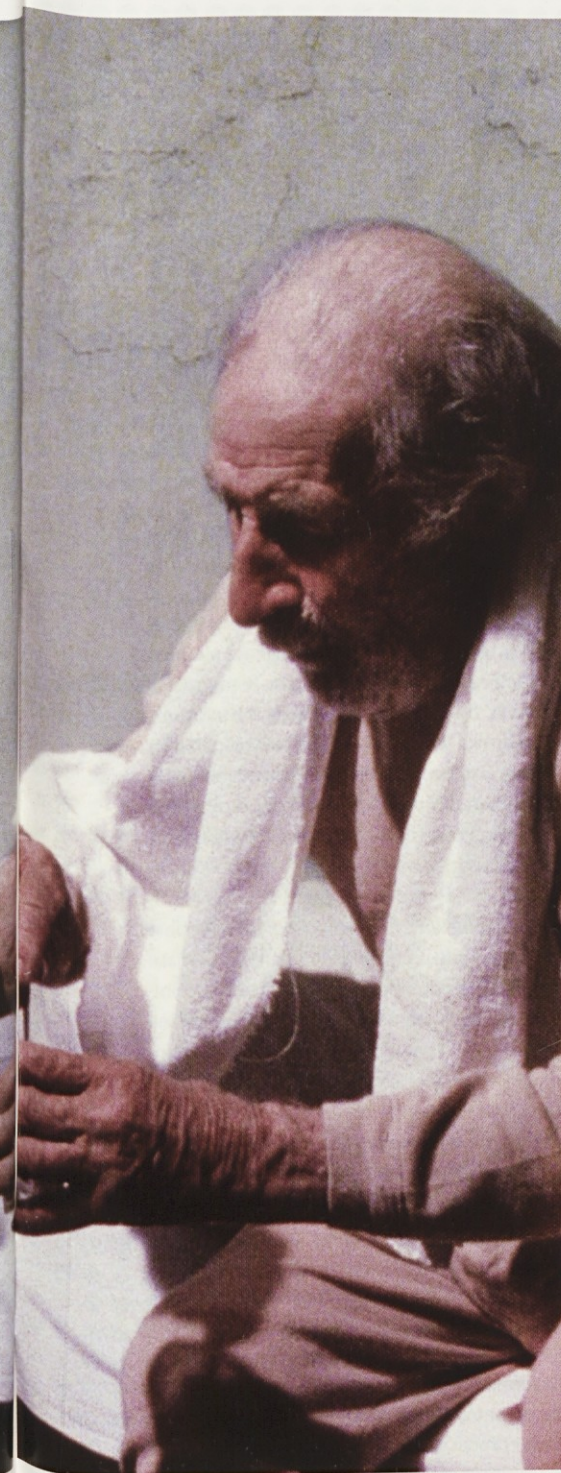
Štirikrat in skrivnost pogleda
Matic Kocijančič



Štirikrat (Le quattro volte, 2010, Michelangelo Frammartino) je poetična, igrano-dokumentarna pripoved o reinkarnaciji, navdihnjena z nauki starega dobrega Pitagore. Režiser nas popelje na pot postopnega, štiritapnega odmiranja bitja, ki si je nekje na svoji poti očitno nabralo zvrhano merico slabe karme.

To bitje – oziroma bolje rečeno, prvo v nizu njegovih utelešenj – je kalabrijski pastir v pozni jeseni svojega življenja. Prihajajočo zimo, vse bolj očitno v pastirjevem trgajočem pokašljevanju, preganja z vsakodnevnim, obrednim uživanjem napitka iz prahu, ki se kruši od kipa v bližnji cerkvi. V prvi duhovno-časovni četrtini smo

prepuščeni njegovi ciklični, brezbesedni osamljenosti, ki teče od profane paše do sakralnega prahu in nazaj. Ta magično-moreča realnost pastirjevega vsakdana se prekine z vrhunskim prizorom v enem kadru, ki se odvija okoli tridesete minute filma in v katerem ima glavno vlogo pes (kar že napove osrednjo vlogo živalskega



sveta v simboliki filma *Štirikrat*). Obenem smo seznanjeni s pastirjevo nesrečno izgubo zavitka s posvečenim prahom, ki mu onemogoči brezskrbno noč in v jutranjih urah terja svoj davek: pastir izdihne. Ponovno se rodi – ali bolje rečeno skoti – prav kot ena izmed koz v čredi, ki jo prevzame mlajši pastir. Tudi v tem telesnem



stanju ne okusi sreče. Že rosno mlad/-a se izgubi nekje v kalabrijskih hribih in pogine. Naslednja materializacija junakove duše je mogočno drevo. Končno se zazdi, da je dočkal relativno mirne in stabilne čase, a prav njegova mogočnost botruje temu, da mu prebivalci njegove vasi namenijo posebno čast: posekajo ga, oskubijo in znova postavijo – kot mlaj.

Ko izgubi svoj praznični čar, ga razžagajo na lažje prenosljiva debla in ga odpeljejo v bližnjo ogljarno, kjer doživi uvodno poglavje svoje poslednje, četrte inkarnacije. Po opravljenem procesu (ki je vizualno še posebej privlačen), ga v vrečah razvozijo po rodni vasi. V zadnjem kadru se pokadi iz dimnikov in odkadi v nebo, v neznano.

Štirikrat ni film za nepotrpežljive; je počasen in brez dialogov; dolgi kadri so statični, dogajanje bi se dalo po vsej verjetnosti relevantno povzeti tudi v krajšem zapisu, kot sem mu ga odmeril sam. Umirjena naracija po drugi strani prisili gledalca, da ponotranji tempo filma in postane pozoren na detajle, ki bi jih v drugačni atmosferi spregledal. Poleg fascinantne kalabrijske slikovitosti, briljantnega prizora psevdopasijona in prikaza pridelave oglja je prav druga faza transmigracijske (a enosmerne) odiseje, *biti* koza, posebej vredna naše pozornosti.

Avtentična tematizacija živalske realnosti je eden izmed velikih izzivov, ki še čaka svoj pravi nastavek na praktično vseh področjih ustvarjanja – filozofskem (kot izjemi naj omenim posthumno izdano Derridajevo knjigo *Žival, ki torej sem* in Agambenovo *Odprto*), literarnem, ter tudi tistih, ki duha dosežejo prek začaranja čutov ... na nek način torej še posebej na filmskem. Pred-

vsem to velja, ker je sama avtentičnost te tematizacije nedosegljiva in se je potrebno dotakniti neke meta-avtentičnosti; da bila tematizacija živalskosti pristna, mora biti namreč prežeta s priznanjem, da avtentičnosti sploh ne more doseči. Ponižni moramo postati pred nečem, kar v svoji umišljivi že obvladujemo. Živalski pogled nam je povsem tuj, a hkrati je pogled. Pogled sočloveka je popolna skrivnost, a vendar je pogled živali skrivnost, ki je še večja. Vsekakor je to lahko skozi film, ki je umetnost pogleda, motreno na prav poseben način.

V ključnih momentih filma je pred nami torej skrivnost pogleda kozjega mladička, v katerem je ujet duh, ki bi lahko bil človek, pa ni. S svojim cvilečim oglašanjem, ki spet lahko izreka neznano samo zato, ker nekaj *izreka*, tragično zastavlja vprašanja odgovornosti, usode in njune prepletenosti. Duhovno najbolj intrigantno pa je dejstvo, da se film kljub svoji reinkarnacijski naraciji, ki duha krožno vpenja v tuzemskost, tako v samem poteku zgodbe kot v njenem zaključku ne more izogniti simbolnemu naboju neba, ki končnost naposled iztrga iz krožnostne logike v tukajšnjosti in postavi pred obličje absolutne neskončnosti tamkajšnjosti. Ne mislim le na zaključno sceno, kjer duh prek svoje zadnje materializacije izpuhti v brezmejni »nič in vse«, ampak predvsem na vrhunec *kozje četrte* filma, ko ena izmed starejših pripadnic črede – po tem, ko nam je že bil prikazan prvi reinkarnacijski prehod in je človeško in živalsko za nekaj trenutkov spojeno – minuto ali dve nepremično gleda v nebo. Na nebu, kot nam pokaže kamera, ni nič posebnega. Samo nebo.

20 Gorazd Trušnovec

Ob prenovi revije je veteran slovenske filmske publicistike, poznavajoč domače razmere, stavil za kosilo, da Ekran ne bo redno izhajal niti leto dni. Pravkar zaključujemo drugi letnik in nadaljujemo z nezmanjšanim tempom, vsem naročnikom in bralcem pa se zahvaljujemo za zvestobo.



julij - avgust 2009

september 2009

oktober 2009

november 2009

december - januar 2009 - 2010



februar 2010

marec 2010

april 2010

maj 2010

junij 2010



julij - avgust 2010

september 2010

oktober 2010

november 2010

december-januar 2010 - 2011



februar 2011

marec 2011

april 2011

maj 2011

junij 2011

EKRAN

Revija za film in televizijo

+ darilo za naročnike

Dvojna številka izide 4. julija!

Intervju: **Dušan Makavejev**

Muzika: **Slovenski rap dokumentarci**

Fokus: **Poosamosvojitveni slovenski film**

Galerija: **Toulouse-Lautrec in film**

Festival: **Kino Otok**

Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo preposito naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 števil (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poština (poština za 10 števil 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 števil znaša 30 € in ne vključuje poštine. Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

Datum in podpis(žig)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred, letnik 2010 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

3.6.



NOMINACIJA ZA
TUJEJEZIČNEGA OSKARJA 1996



V zlati dobi kinematografije
so vsi sanjali za zvezdništvom.

Samo en človek pa lahko te
sanje spremeni v resničnost.

MOŽ, KI JE MUSTVARJALE ZVEZDE

Sergio Castellitto
Tiziana Lodato
Franco Scaldati

DVD

FIVIA

MLADINA

DS

186 642 2011



920112051,5

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

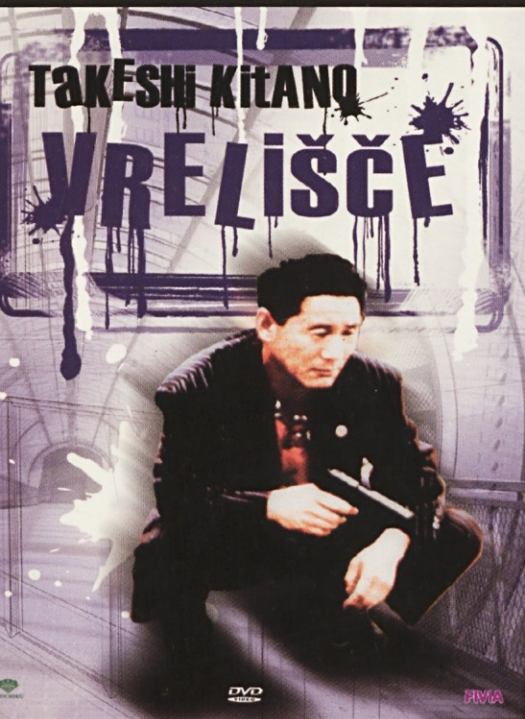
več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: trgovina.mladina.si

»Če bi Tornatorejev film posnel Kitano, če bi ga pilotiral Joaquin Phoenix in če bi se dogajal v Tel Avivu, bi dobili hurikan, zato bodo šli junija raje vsak svojo pot.«

Marcel Štefančič, jr.

10.6.



TAKESHI KITANO VRELIŠČE

DVD

FIVIA

17.6.



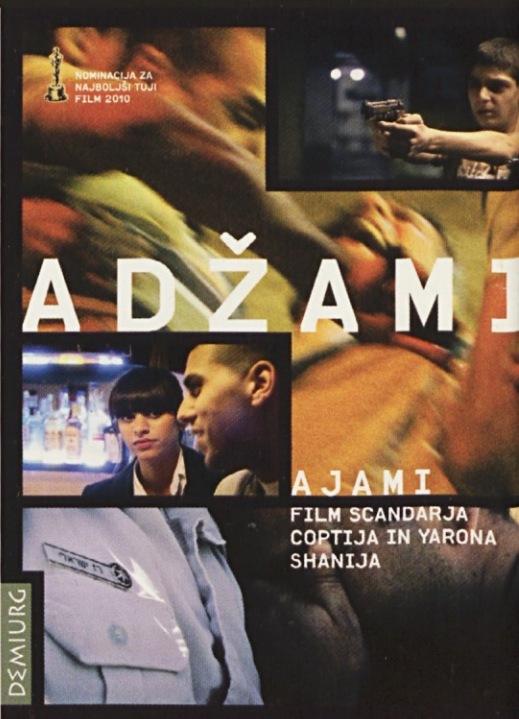
JOAQUIN PHOENIX

ŠE I'M STILL HERE VEDNO SEM TU

CASEY AFFLECK

DEMIURG
& Company

24.6.



NOMINACIJA ZA
NAJBOLJŠI TUJI
FILM 2010

A D Ž A M I

AJAMI
FILM SCANDARJA
COPTIJA IN YARONA
SHANIJA

DEMIURG



Mladina + DVD:

7,80 EUR



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

20,00 EUR



Ponudba za naročnike Mladine in
Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

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