

# EKLAN

Revija za film in televizijo



161w

Letnik XLVIII / maj 2011 / 3,5€



**In memoriam:**

Sidney Lumet

**Bližnji posnetek:**

Benoît Delépine

**Fokus:**

Max Frisch in film

**V središču:**

Filmi in videoigre

**Tehno:**

IMAX tudi na Balkanu

**Televizija:**

Spomladanske TV-serije



od  
21. aprila

## Božji možje Des hommes et des dieux

Xavier Beauvois  
Velika nagrade žirije, Cannes 2010



od  
28. aprila

## Išče se Eric Looking for Eric

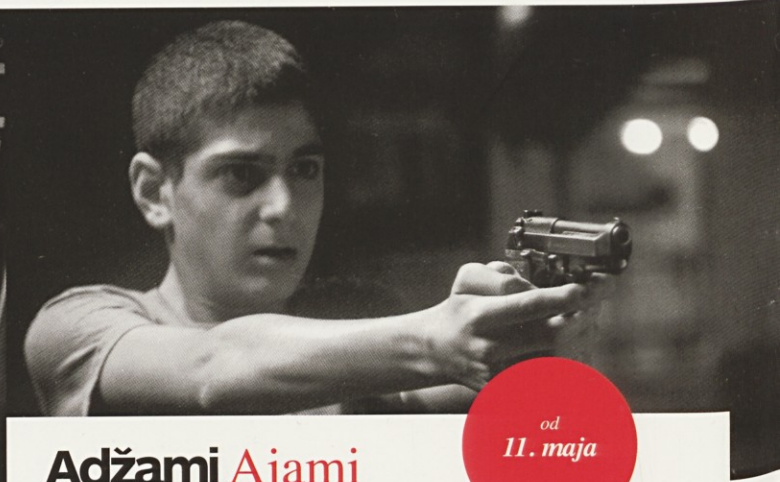
Ken Loach  
Oda nogometnim junakom in krizi srednjih let.



od  
5. maja

## Casino Jack in Združene države denarja Casino Jack and the United States of Money

Alex Gibney  
Saga o pohlepu in korupciji s ciničnim antijunakom.



od  
11. maja

## Adžami Ajami

Scandar Copti in Yaron Shani  
Zlata kamera, Cannes 2009



od  
19. maja

## Dobro srce The Good Heart

Dagur Kári  
Trpko-sladka zgodba o drugih priložnostih.



# Kinodvor. Mestni kino.

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

|                                |    |   |
|--------------------------------|----|---|
| <b>UVODNIK</b>                 | 2  | Gorazd Trušnovec: Svižčev dan                               |
| <b>RAZGLEDNICA</b>             | 3  | Sabina Žakelj: Novemu obdobju na pot                        |
| <b>BLIŽNJI POSNETEK</b>        | 4  | Špela Barlič: Benoît Delépine                               |
| <b>FESTIVALI</b>               | 8  | Tomaž Burlin: 33. Cinéma du réel                            |
|                                | 10 | Anja Naglič: 14. Diagonala                                  |
|                                | 14 | Dare Pejić: 13. Festival dokumentarnega filma               |
| <b>FOKUS</b>                   | 17 | Aljoša Harlamov: Max Frisch med literaturo in filmom        |
| <b>ESEJ</b>                    | 21 | Marko Bauer: Bruno Dumont in čas iz rokava                  |
| <b>V SREDIŠČU</b>              | 24 | Janez Strehovec: Film kot videoigra in umetniške proti-igre |
| <b>IN MEMORIAM</b>             | 30 | Zoran Smiljanić: Sidney Lumet                               |
| <b>ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH</b> | 34 | Peter Stanković: Let mrtve ptice                            |
| <b>TELEVIZIJA</b>              | 38 | Tina Bernik: Pomladno prebujenje TV-serij                   |
|                                | 41 | Gorazd Trušnovec: Klanec do doma                            |
|                                |    | Tina Bernik: 20. stoletje Jurija Gustinčiča                 |
| <b>GALERIJA</b>                | 42 | Katja Čičigoj: Film – vrata v Fabrov labirint               |
| <b>TEHNO</b>                   | 45 | Uroš Šetina: IMAX končno na Balkanu                         |
| <b>KNJIGARNA</b>               | 47 | Jože Dolmark: Zgodovina slovenskega filma                   |
|                                | 50 | Matic Majcen: Zbornik festivala Togetherness                |
| <b>MUZIKA</b>                  | 51 | Gregor Bauman: Adagio za Trona                              |
| <b>KRITIKA</b>                 | 52 | Andrej Gustinčič: Tam nekje                                 |
|                                | 53 | Andraž Jerič: Casino Jack in Združene države denarja        |
|                                | 55 | Nina Cvar: Boljši svet                                      |
| <b>NA SPOREDU</b>              | 56 | Matevž Jerman: Jaz sem četrti                               |
|                                |    | Bojana Bregar: Hitro maščevanje                             |
|                                | 57 | Tesa Drev: Dobro srce                                       |
|                                |    | Matjaž Juren: Gola zabava                                   |
|                                | 58 | Aliki Kalagasidu: Teden brez pravil                         |
|                                |    | Petra Osterc: Rio   |
| <b>NAJBOLJ BRANA STRAN</b>     | 59 | Matic Majcen: Rdeči čeveljčki in Črni labod                 |



Ekran letnik XLVIII / maj 2011 / 3,50 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Sidney Lumet; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Tina Bernik, Aleš Blatnik, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanić, Denis Valič; **pomočnik urednika** Matic Majcen; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubić, Ivan Nedoh, Miran Zupanić; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + pošttnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Za fotografije iz filma Let mrtve ptice se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa SFC.

# Svižčev dan

Gorazd Trušnovec

Ni prav veliko scenaristov, ki bi bili ob smrti deležni posebnih zapisov in časti zunaj najožjih krogov stroke. In vendar je nemogoče mimo novice o smrti Johna Sullivana, ki nas je doletela prav v času priprave majske številke *Ekrana*. John Sullivan (1946-2011) je bil angleški scenarist, ki je delal pretežno oziroma skoraj izključno na področju televizijske produkcije, v zgodovino pa se je zapisal kot avtor kultne serije 80. let, *Samo bedaki in konji* (Only Fools and Horses; sedem serij v letih 1981-1991 se je nadaljevalo s posamičnimi poznejšimi posebnimi epizodami), ki je bila deležna ne le številnih najvidnejših nagrad in je dosegala rekorde gledanosti, ampak je postala pravzaprav del (pop)kulture, prišla v slovarje in bila pred leti proglašena za najboljšo angleško situacijsko komedijo vseh časov.

Sullivan ni imel kakšne posebne scenaristične izobrazbe, tečajev, seminarjev in študijev, še kakšne druge formalne izobrazbe ne, šolanje je zaključil s petnajstimi leti in se naslednjih petnajst let preživljal z večinoma slabo plačanimi deli. Ves čas pa je pisal in pisal in konec 70. let prodril s scenarijem za komično televizijsko serijo *Citizen Smith* (1977-1980), ki se je parodično lotevala življenjskih prigod mladega samozvanega urbanega gverilca marksistične provenience (no, za vzornika si je skušal jemati Che Guevaro), ki je bil v resnici zgolj mali, leni in kaotični kriminalc.

A vendar bi tej rahli posmehljivosti uspešnega začetka njegove kariere navkljub lahko – v skladu z večnim sporočilom *Sullivanovih potovanj* (Sullivan's Travels, 1941, Preston Sturges) – zapisali, da je John Sullivan (v tem primeru je mišljen sicer scenarist, ki pa nosi kot po neki hecni simbolni igri usode ime znamenitega filmskega lika) naredil »za proletarsko stvar« s svojim delom in predvsem z *opusom magnumom* veliko več kot vsi resnobni intelektualci s svojim zagretim teoretiziranjem, pompoznim predalčkanjem in razčiščevanjem stališč. Skozi duhovito minimalistično nanizanko *Samo bedaki in konji* je znal vsakič znova posredovati cel humani diapazon zajedljive trpkosti, burleskne tragikomičnosti, grenko-sladkih preživetvenih taktik, kramarske zvijačnosti, kljubovalne odpornosti in živahne iznajdljivosti delavskega razreda. Večino tistega, kar je napisal, je naslonil na izkušnje in spoznanja iz lastnega življenja, zaradi česar so še tako absurde situacije delovale pristno in prepričljivo. S temi

izhodišči, idejami in »poslanstvom« pa bi lahko imeli Johna Sullivana pravzaprav za sodobnega dediča dveh angleških velikih Charlesov, Dickensa in Chaplina. Ali povedano drugače: glede na trenutno razmerje medijskih moči, trende in dosege, vplivnost in možnosti umetniškega izražanja lahko s precejšnjo verjetnostjo domnevamo, da bi oba omenjena Charlesa danes ustvarjalno delovala znotraj kakšne od resnejših televizijskih produkcij. Te so pravzaprav tudi edine sodobne institucije, ki skrbijo (ali so sposobne skrbeti) za vztrajno negovanje in razvijanje scenaristične obrti in umetnosti.

Istočasno s Sullivanovo smrtjo pa se, spet kot po nekem naključju, tudi pri nas tako in drugače znova odpira vprašanje scenaristike, o čemer smo pisali že v prejšnjem *Ekranu* (in bomo še v kakšnem). Tej »problematiki« je bila posvečena četrta izdaja domačega festivala Togetherness, ki se je zaključil konec prejšnjega meseca, filmska scena je v pričakovanju novega direktorja novega Slovenskega filmskega centra, nove sezone in novih scenaristično/projektnih razpisov, nacionalka je ravnokar zaključila sveži scenaristični razpis, na razpolago so in še bodo številni scenaristični seminarji in tečaji (pač v skladu z znamenito iskrivo mislijo G. B. Shawa ...).

Vse to (vsaj navidezno) vrvenje dejavne ustvarjalnosti na scenarističnem področju pri nas deluje seveda sila spodbudno, vsaj s perspektive nekoga, ki je še vsaj relativno mlad, poln idej ter upanja po pozitivnih spremembah in odpirajočih se ustvarjalnih možnostih. Komu drugemu, ki se ukvarja s slovensko filmsko sceno desetletje, dve in več pa se lahko ob vsem tem dvigovanju prahu (ali nemara megle?) in napovedovanju premikov na vsakih nekaj let zazdi zgolj to, da se je nehote znašel v neki bedasti, srednjeevropsko zamorjeni različici »svižčevega« ali *Neskončnega dne* (Groundhog Day, 1993, Harold Ramis), kjer človek vedno znova znova trka ob ene in iste ljudi, ki vedno znova blebetajo eno in isto, kramarsko stresajo pametne ideje in hvalijo svojo malho, kakšnih resnejših sprememb (po možnosti na bolje) pa od nikoder. Kako je že rekel Bill Murray v *Neskončnem dnevu*? »Danes je jutri. Ki se je že zgodil.«

V tolažbo ostaja vsaj nesmrtni vitalizem Sullivanovega opusa.

# Novemu obdobju na pot

Sabina Žakelj, foto: Aleš Černivec



MEDIA desk Slovenija, informacijska pisarna Evropske komisije za program MEDIA v sofinanciranju Ministrstva za kulturo letos praznuje že sedmo leto delovanja. Obveznosti, ki jih mora vsaka od štiriinštiridesetih MEDIA pisarn v dvaintridesetih državah vzporedno izvajati, je za polovico tipkane strani, najtežje med njimi pa ostajajo nenapisane. Med njimi je za MEDIA desk Slovenija zagotovo posredništvo med Brusljem in slovenskimi filmskimi ustvarjalci, kar zaradi pravil Evropske komisije pogosto pomeni tudi dvig glasu proti domačim pristojnim institucijam, s katerimi je potrebno obenem ostati v dobrih poslovnih odnosih. Predvsem pa je velik izziv dati obraz vrhunski birokraciji ter prepoznati potrebe slovenskega filma na področjih, kjer jih najbolj potrebuje, in mu jih pomagati razvijati.

Zadnjih pet let predstavlja za MEDIA desk Slovenija obdobje uspešnega črpanja MEDIA sredstev – kljub gospodarski krizi, ki je spremenila pravila igre, in trdno verjamem, da se bo v prihodnosti popravil tudi upad financiranja pri razvoju projektov. Številni tuji in domači strokovnjaki so na povprečno dvanajstih dogodkih MEDIA deska letno doprinašali nova, obetajoča znanja in mreženja ter partnerstva stanovskih in drugih organizacij, ki so se iz dogodka v dogodek krepila in širila. Zainteresirana javnost se je v prijavi na e-obveščanje in na

dogodke MEDIA deska povečala za več kot sto odstotkov in dobro pozna stalne dogodke MEDIA deska, kot sta scenaristična Filmska fabula in Filmski teden Evrope ter MEDIA seminarja; sodelovali smo z dokumentaristi v okviru Festivala dokumentarnega filma in filmsko vzgojo za animatorje v okviru Animateke. Prav MEDIA desk Slovenija je bil tisti, ki je pri nas organiziral prvo filmsko koprodukcijsko srečanje, ki se bo kot Medsosedsko koprodukcijsko srečanje Slovenije in vseh sosednjih držav letos odvil že četrtič.

Obenem je bilo to obdobje, ko se je v Slovenskem filmskem centru – prej Filmskem skladu – zamenjalo deset direktorjev in vršilcev dolžnosti, od tega sedem v treh letih in pol, trenutno pa čakamo na enajstega. Marsikdo med njimi je prespal vstop v EU, kar se je poznalo na ustvarjalnosti slovenskega filma, na percepciji slovenskih gledalcev, pa tudi na njegovem ugledu v tujini. Zato je zadnja petletka MEDIA deska Slovenija zaznamovana z veliko preveč birokracije, politike in boja na področjih, kjer bi moralo delo potekati tekoče in konstruktivno v stimulativnem širšem okolju. Vsa zahvala pa gre konstruktivnim sodelavcem in tudi tistim direktorjem, ki so razumeli vpetost slovenskega filma v širše okolje, pa tudi pomen določila pogodbe z Evropsko komisijo, da mora MEDIA desk delovati neodvisno, in so mu posledično dajali dovolj svobode za tekoče delovanje.

Vsako pozitivno srečanje s filmskimi ustvarjalci, vsaka odobritev MEDIA sredstev slovenskim projektom, množična podpora MEDII za nov program, dragoceni skrbni posamezniki (hvala Lili, hvala Nerina), predvsem pa velika ljubezen do filma, so mi pomagali vztrajati v »moji« petletki. Osebnost najdragocenejše priznanje pa je prišlo pred dnevi v pogovoru s koordinatorico mreže MEDIA deskov v Bruslju, ki je MEDIA desk Slovenija postavila ob bok najaktivnejšim in najprodornejšim MEDIA deskom, ki pa (ironično) prihajajo iz razvitih in/ali velikih evropskih držav s stimulativnim domačim okoljem.

Zato MEDIA desku Slovenija za prihodnost z novim vodjem ali vodjo (razpis za delovno mesto se zaključil 23. maja – pogoji so objavljeni na spletni strani Slovenskega filmskega centra, MEDIA deska in *Ekranovi* spletni strani) želim predvsem miren pristan in ustvarjalen razvoj, obenem pa se iskreno zahvaljujem vsem, ki ste mi v preteklosti stali ob strani. In ker mi, kljub slovesu, film in z njim MEDIA desk Slovenija ostaja drag in dragocen, se priporočam za konstruktivno bodoče sodelovanje in ohranjanje niti povezanosti, ki smo jih v zadnjih petih letih skupaj uspešno stkali.

# Benoît Delépine:

Špela Barlič, foto: Maša Pfeifer

»Normalnost ubija.«

Francoski režiser in igralec, ki je s kolegom Gustavom de Kervernom ustvaril nekaj najbolj pikantnih, črnih, politično nekorektnih komedij našega časa. Prestregli smo ga v Ljubljani, kamor je prišel pospremit svoj četrti celovečerec Mammuth (2010), simpatično utrgano predpokojninsko odisejado, v kateri blestita Gérard Depardieu in Isabelle Adjani.

### **Kar sami? Kje ste pustili zvestega sodelavca Gustava?**

Navadno si take obveznosti deliva, ampak včasih mora nekdo tudi čuvati ognjišče. Ker ustvarjava satirično televizijsko serijo *Groland* in poleg tega pripravljava tudi naslednji film, je moral eden ostati doma ...

### **Režiserskih tandemov v zgodovini filma ni prav veliko, sploh ne takšnih, ki bi se oblikovali na nesorodstveni podlagi in se obdržali tako dolgo. Kako se je sploh začela vajina skupna pot?**

Že več let ustvarjam za francosko TV-postajo prej omenjeno serijo in ko smo hoteli iz tedenske oddaje narediti vsakodnevno, smo potrebovali nove avtorje. Gustave je takrat igral v neki zelo zabavni glasbeni oddaji. Povabil sem ga k sodelovanju in skupaj sva začela pisati skeče in nastopati v njih. Med drugim sva napisala tudi scenarij za serijo *Don Quichotte de la Revolution*, v kateri sem jaz igral Don Kihota, on pa Sanča Panso. V njej sva se kot nori anarhist in dostavljavec pic poskušala spopasti s sodobnimi evropskimi multinacionalkami. Navadila sva se sodelovati, in ne da bi se tega sploh dobro zavedala, sva počasi prišla tudi do filma. Ko sva snemala *Aaltro* (2004), sploh nisva vedela, ali bo iz tega nastal kratko-, srednje- ali dolgometražni film ...

### **Kakšne so prednosti takšnega dela?**

Če si sam, potrebuješ veliko več časa, da ugotoviš, da si naredil napako bodisi v scenariju bodisi pri izbiri igralcev ali pri režiji. Če delava skupaj in se eden s čim ne strinja, hitro ugotoviva, da nekaj ni v redu, in tako težave hitreje odpraviva. So režiserji, ki zablokirajo pri določenem filmu in se potem deset let ne premaknejo z mrtve točke. Midva teh težav nimava.

### **Nameravate v bodoče v stilu rokerjev, ki jim zadiši solo kariera, narediti tudi kak samostojni projekt?**

Zakaj pa ne? Enega sem tudi že posnel, in to s prenosnim telefonom. A tudi če bom kdaj snemal sam, bom še naprej snemal tudi skeče in filme z Gustavom, ker imajo najini projekti nek čisto poseben ton in ker obožujem tak način dela.

### **Če pogledamo samo osrednje like vaših štirih celovečercev, gre vedno za neke vrste obrobneže - invalide, brezposelne, transseksualce, debeluhe ... Zakaj imate tako radi takšne like?**

Ker je normalnost depresivna in ker imava tako Gustave kot jaz takšne ljudi rada tudi v resničnem življenju. Tudi če greste v neko neznano mesto, boste prej ali slej končali v kakšnem baru, kjer vas bodo obdajali ljudje, kakršne vidite v najinih filmih.

### **Še en prepoznaven element vaših filmov so raznorazna prevozna sredstva, od invalidskih vozičkov in traktorjev do motorjev in počitniških prikolic. Aaltra, Louise-Michel in Mammuth so vsi filmi ceste ...**

Res, kritiki so nama prav zabičali, da morava naslednjič poiskati zgodbo, v kateri ne bo transporta, in da je z nama konec, če bova posnela še en film ceste ... Če dobro pomislite, je bil prvi film ceste v zgodovini prav Don Kihot, ki gre na pot in srečuje najbolj neverjetne ljudi ... Tako potekajo tudi najina snemanja. Vedno smo na poti in srečujemo nove ljudi in odkrivamo nove igralce, kar je čudovita dogodivščina. Pri naslednjem filmu bova žal cel mesec priklenjena na isti kraj. Še dobro, da ne na studio, ampak vsaj na trgovsko središče.

### **Kljub temu, da so vajini junaki vedno v gibanju, pa je vajina kamera precej umirjena, statična, mizanscena pa natančno organizirana. Zakaj?**

Ker ne marava manipulativnih podob in zame je manipulacija že poigravanje s perspektivami, kot ga implicira kombinacija veliki plan, kontra plan in znova veliki plan ... Zgodbe rada pripovedujeva s preprostimi plani in gledalca v kinu postavlja pred velikansko sliko, v kateri lahko sam izbira, kaj bo gledal. Tako lahko vsak vidi film na svoj način, ne da bi poskušala vplivati nanj z načinom pripovedovanja ali pa recimo z glasbo. Poleg tega se vedno trudiva na film ujeti trenutke spontane igralske magije, ki jih je težko ponoviti. Pogosto delava z ljudmi, ki prvič v življenju stojijo pred kamero, in nemogoče je od njih zahtevati, da isti prizor ponovijo še enkrat, da ga bova midva lahko posnela pod malo drugačnim kotom ... Pravi čudež je že to, da jim je uspelo dobro odigrati enkrat! Takšen slog tudi zelo pospeši in poceni snemanje, kar za naju pomeni več svobode in manj ukvarjanja s pridobivanjem finančnih sredstev.

### **Navadno delate z naturščiki, v Mammuthu pa ste uporabili ne samo eno, ampak celo dve francoski zvezdi ...**

Lepo ste podrli teorijo, ki sem jo pravkar napletel ... Ampak v principu je delo z naturščiki in s profesionalnimi igralci podobno. Ravno tako je bilo treba vzpostaviti zaupanje in ujeti čaroben igralski moment pri Gérardu kot pri manj izkušenih igralcih. Če naturščiki kamere niso vajeni, potem lahko rečemo, da je je Depardieu vaju preveč. Midva pa se vedno trudiva ujeti povsem naravne trenutke.

### **Je to težko doseči?**

Težko in hkrati povsem enostavno. Če dam za primer prizor iz *Mammutha*, kjer sta Gérard in Isabelle na avtobusni postaji sredi ničesar in si on zastavlja vprašanja glede svojih težav, ona pa na ta vprašanja odgovarja in ga vzpodbuja ... Ta prizor je bil posnet na avtobusni postaji v bližini mojega doma, na deželi, navzočih je bilo le kakih deset ljudi. Bila je noč, ljudem iz bližnjih hiš se je vse skupaj zdelo zelo čudno, ker niso bili prepričani, ali so to, kar vidijo, pravi igralci ... Onadva pa sta bila prav v tej situaciji končno povsem normalna in sproščena. V bližini ni bilo novinarjev, velikih snemalnih ekip in luči, nobenega pritiska ... Igrala sta preprosto, kot bi bila nekje s prijatelji.



Aaltra

### **Ste Mammutha že pisali z Depardieujem v mislih?**

Te vloge ne bi mogel odigrati nihče drug. Če je Gérard ne bi hotel sprejeti, bi z Gustavom raje posnela kakšen drug film, zato sva ga obiskala, še preden sva začela pisati scenarij, in mu predstavila zamisel. Če bi naju zavrnil, sploh ne bi začela pisati. Vedela sva, da je ravnokar dopolnil šestdeset let, kar je čas upokojevanja, in vedela sva, da je nor na motorje. Serge enostavno ni mogel biti nihče drug kot on.

### **Je bilo s takšnim zvezdnikom težje delati kot običajno?**

Sploh ne. Mislila sva, da bova imela z njim težave, ker slovi kot prava zgaga ... Že samo njegova pojava je imponantna in na prizorišču snemanja se vse vrti okrog njega, on pa klati neumnosti. Pričakovala sva težave, a mu je bil scenarij neznansko všeč in ga je spomnil na očeta, v katerega se je transformiral ... Snemanje je bilo že od prvega dne nekaj posebnega. Kot ponavadi smo tudi tokrat snemali kronološko in začeli smo v industrijski klavnici. Prizor smo posneli v pravi klavnici s pravimi klavniškimi delavci. Občutek je bil vseskozi zelo avtentičen.

### **Prva dva filma sta bila črno-bela, sledila pa sta dva barvna. Zdi se, da se od nadrealizma vedno bolj spuščate proti realizmu in od bolj hermetičnih pripovednih načinov k bolj klasičnim ...**

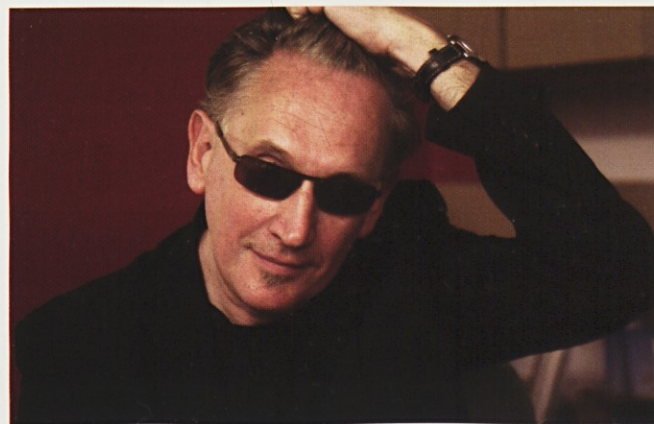
Vsak najin film ima poseben značaj. Črno-beli film se navezuje neposredno na poezijo in nadrealizem. *Louise-Michel* je bil družbenokritičen film in mu črno-bela estetika ni pristajala. Vsebinsko neizprosnost in surovost sva ublažila tako, da sva snemala na super 16mm. Za določene estetske rešitve pa sva imela tudi ekonomske razloge. Pri snemanju sva uporabila tanek, rahlo rjavkast filter, zato nisva potrebovala tako močne maske in ekipa je bila manjša. Izdajam že poklicne skrivnosti ... S preprostim filtrom na kameri je mogoče prihraniti dve delovni mesti. Film je ena sama, velika skrivnost!

### **Kaj pa digitalna tehnologija?**

Ne marava preveč natančne in ostre slike, kakršno dobimo z digitalno kamero. Preveč je stvarna ... V taki sliki ni nič skrivnostnega, samo še ubijajoča realnost.

### **Kakšen trak sta uporabila pri Mammuthu?**

*Mammuth* je film o nostalgiji, o človeku, ki se sooča s svojo



Benoît Delépine





Mammuth

preteklostjo in prejšnjimi službami. Zato sva izbrskala filmski trak, ki ga danes praktično ni več. To je t. i. obrnljiva super 16-ka, ki so jo v 60. letih uporabljali za snemanje poročil. Z njo smo dobili malo bolj zrnato, neostro sliko, ki nosi več emocij in vzbuja občutek nostalgije. Snemati na ta trak je bilo zapleteno, ker je njegova uporaba zelo zahtevna. Če je svetlobe le malo premalo, ni več mogoče snemati, zato sva morala za nočne prizore uporabiti drug trak.

### **Vmes pa se najde tudi super osmička ...**

Super osmička je uporabljena v prizorih, kjer Isabelle kot tragično preminula ljubica opazuje svojo nekdanjo ljubezen. Te prizore je največkrat posnela kar sama.

### **Bosta tudi pri naslednjem filmu uporabila kakšen poseben tehnični trik?**

Vsi nama prigovarjajo, naj uporabiva digitalno kamero, a se ne dava in sva tudi za naslednji film našla nekaj posebnega. Uporabila bova 35-milimetrski film, toda ne navadnega, ampak takega z dvema namesto štirih perforacij. Snemati hočeva v cinemascopeu, kar pomeni nizko in dolgo sliko, zato bodo filmski trakovi dvakrat lažji in škatle za isto minutažo filma dvakrat manjše. Na ta način bova spet dobila ne tako zelo ostro, ampak bolj živo sliko z več kemije, nekaj podobnega temu, kar ste videli v *Aaltri*, ki je bila posneta v črno-belem cinemascopeu super 16mm.

### **Vaši filmi so nenavadni tudi zato, ker so absurdni in nadrealistični, po drugi strani pa družbeno angažirani ... Se vam zdi, da je skozi malo bolj abstraktno formo lažje oziroma bolj učinkovito opozoriti na družbene probleme kot pa skozi radikalen naturalizem?**

Ni nujno. Brata Dardenne recimo snemata čudovite filme, čeprav vseskozi ostajata zavezana absolutnemu realizmu. Midva imava le drugačen slog. V ljubljanski Kinoteki pravkar poteka retrospektiva filmov Charlieja Chaplina, ki je bil v svojem obdobju največji mojster prikazovanja družbenih razmer in je svoj čas prikazal z neverjetnim humorjem, hkrati pa tudi zelo resno ...

### **Kaj bo tema filma, ki ga trenutno pripravljata z Gustavom?**

Tema prihodnjega filma je revolucija, pripoveduje pa o dveh izgubljenih, ki poskušata v Franciji izpeljati podobno revolucijo, kot se je zgodila v Tuniziji. A nista najbolj uspešna. Glavno vlogo bo tokrat odigral Benoît Poelvoorde, ki je igral serijskega morilca v filmu *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrivé près de chez vous*, 1992), v *Mammuthu* pa je bil zbiralec kovin na plaži. Igral bo starega punkerja s psom. Veste, kaj mislim s tem?

### **Pravzaprav ne ...**

Mislim na punkerje, ki imajo vedno s sabo pse, zato da jih policisti ne morejo peljati na postajo, ker je na francoske policijske postaje psom vstop prepovedan ...

(Za prevajanje se zahvaljujemo Barbari Mueller.)

# Trans-doc pogledi

33. Cinéma du réel  
(24. marec - 5. april 2011)

Tomaž Burlin



Daleč od filmskih tržnic, rdečih preprog, bleščic in starlet, je znal pariški *Cinéma du Réel* tudi ob svoji 33. izdaji postreči z bogatim in presenetljivim izborom. V trinajstih dneh so predvajali 162 filmov, od tega 37 v štirih tekmovalnih kategorijah, deljenih na tri mednarodne (celovečerni, prvenec in kratki film), ter eni nacionalni.

Selektor festivala, Belgijec Javier Packer-Comyn, ki ga vodi že tretje leto, je ponovno poskrbel za eklektični izbor, kjer so se poleg dokaj klasičnih dokumentarnih filmov v isti tekmovalni kategoriji znašli tudi (skoraj) znanstveno-fantastični filmi. Ta drastični zasak proti novim teritorijem pogleda smo lahko začutili že pri lanski izdaji, tokrat pa je videti, da se je festival radikalno emancipiral od svoje etnološko-sociološke tradicije začetkov, ko ga je še vodil Jean Rouch. Nič presenetljivega, ko pa je večina programa prikazanega v muzeju sodobne umetnosti *Centre Pompidou*, in ko je etnološkemu filmu že vrsto let posvečen poseben festival, ki se je pred kratkim poimenoval po svojem ustanovitelju.

Letošnji program je bil zaznamovan z robom, marginalnostjo ali mejnostjo, tako po temah in likih, ki so jih avtorji predstavili, kot po žanrski in oblikovni poroznosti. Dokumentarni film in fikcija, ustvarjalnost in informativnost, televizija in film, hibridnost in »bastardizacija«; kar tu šteje ni niti žanrska opredeljenost niti formalna estetizacija, marveč potreba po podobah in njihova sposobnost bogatenja naše percepcije sveta. Filmi, ki vabijo gledalca k izpraševanju o etičnih temeljih dokumentarnega ustvarjanja, ki predstavijo nove oblike dokumentarnih pisav – *écritures*, kakor jim Francozi radi pravijo, in filmi, prežeti z zgodovino dokumentarnega ustvarjanja, so artikulirali bogate programske sklope, pogosto v sozvočju z aktualnostjo.

Večina filmov v tekmovalnih programih je doživela svetovne premiere, zato sta bila pričakovanje in zanimanje velika. Videli smo lahko čisto novi kreaciji Ruth Beckermann, *American Passages* in *Exercices de disparition* Claudia Paziienze, ki sta že več let redna gosta festivala. Tudi v Parizu

namreč velja pregovorna *la politique des auteurs*, zavezanost določenim avtorjem, ki pa lahko včasih presenetijo z razočaranjem, z že vidnimi pristopi in preigravanjem lastne estetike, kar se je letos zgodilo tudi omenjenima filmoma. Zaslužila bi si prej uvrstitev v ne-tekmovalni sklop *News from*, kjer smo med drugim lahko videli *Sleepless Nights Stories*, novo stvaritev staroste newyorškega undregrounda, Jonasa Mekasa, in *El Sicario: Soba 164* (El Sicario, Room 164, 2010, Gianfranco Rosi), lanskega dobitnika *Grand Prix*.

Tudi letos je šla glavna nagrada v Italijo; mednarodno žirijo je prepričal *Palazzo delle Aquile* (v prevodu *Palača orlov*, 2011, Stefano Savona, Alessia Porto in Ester Sparatore). Kar je v začetku videti kot eksperiment neposredne demokracije, kot idealna civilno-družbena iniciativa, ki skuša dati glas defavoriziranim, od potresa prizadetim družinam, ki se borijo za pridobitev spodobnih domovanj, se izkaže za nazorni prikaz njene absolutne nemožnosti – demokracije, ki ni mogoča



The Ballad of Genesis and Lady Jaye

v deželi, kjer interes posameznika zmeraj prevlada nad kolektivnim interesom.

Osemnajst družin zasede slikovito mestno palačo v Palermu, da bi jim občinske oblasti tako končno dodelile obljubljeni domove in bi se njihovo že več kot leto dni trajajoče bivanje po hotelih zaključilo. Avtorji filma so neprestano prisotni v mestni hiši, snemajo vsak po osem ur, da bi lahko prisostvovali vsakemu trenutku te ljudske zasedbe palače oblasti. Priča smo čudnemu sobivanju volivcev in izvoljenih, političnim trenjem vladajočih in internim nesoglasjem protestnikov. Skozi dvajsetdnevno zasedbo se podoba izkristalizira – predstavniki oblasti so le zrcalna slika ljudstva, ki jih je izvolilo.

Mogočno okrašena občinska palača ponuja edinstveno scenografijo; za to vzvišeno kuliso demokracije smo priča neuglašeni tribuni, kjer skuša vsak posameznik izgraditi lastno podobo in kjer kraljujeta južni temperament in gestikulacija. Avtorjem je s pogosto uporabo širokih planov uspelo vnesti določen red kaotičnim situacijam, izobilju gibov in preglasovanju posameznikov; tako postane prostor enakovreden protagonistom, ki ga zasedajo.

Avtor filma je v pogovoru dejal, da je bilo kljub izjemnosti pričujoče izkušnje razočaranje veliko, saj so se vsi ideali demokracije izkazali kot utopični. Film je pravzaprav nastal iz ideje o nekem drugem filmu, kjer naj bi bile v središču lokalne volitve v Palermu in kjer so hoteli obravnavati politiko in njene različne oblike, a se jim je politična dimenzija pri zasedbi mestne palače zdela neprimerno močnejša.

Podoba družbe, ki nam jo prikaže drugi nagrajeni italijanski film, prvenec Andea Deaglia, *Il futuro del mondo passa da qui* (v prevodu *Tu mimo gre prihodnost sveta,*



Il futuro del mondo passa da qui

2010), je diametralno nasprotna *Palači orlov*. Le nekaj kilometrov od centra Torina biva na bregovih Pada mikrokozmos, ki je daleč od mehanizmov države in njene defektivne demokracije. Film se začne z nekaj fiksnimi posnetki, skoraj tako kakor *Povečava* (Blow-Up, 1966, Michelangelo Antonioni), avtor z mosta v periferiji svojega mesta fotografira reko in njene navidez neobljudene bregove. Postopno odkrivamo njihove prebivalce: priseljence z juga, ki že trideset let ilegalno pridelujejo povrtnine, romske priseljence, narkomane, marginalce, prostitutke.

Pripoved je pretežno vizualna, dialogi so skoraj odsotni, mednapisi na črni podlagi pa podajo informacije o določenih posameznikih, ki vztrajajo na nikogaršnjem ozemlju, ki naj bi bil po občinskih načrtih namenjen golf igrišču. Ritem filma je počasen kot brezčasno življenje posameznikov z obrobja, začutimo pa zaupanje protagonistov, ki si ga je avtor pridobil skozi večmesečno približevanje, sprva brez kamere, nato s snemalnikom in kasneje z omejeno ekipo. Zanj gre tam mimo prihodnost sveta, v arhaičnih, vsakdanjih gestah ilegalnih ekoloških pridelovalcev, v vsakdanu romskih mladostnikov in njihovih družin, ki se preživljajo z reciklažo kosovnih odpadkov. Preprost, poetičen film periferije, kakršnih je v Evropi mnogo, in kjer so krhke strategije preživetja domena iznajdljivosti posameznikov.

*The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011), prvenec Francozinje Marie Losier, ki si je prislužil več posebnih omemb, prav tako priča o partikularnem odnosu med avtorjem in protagonisti filma. Genesis O-Porridge, glasbenik in transgender performer, oče industrijske glasbe in »pandroginije«, se v filmu predaja ljubezenskemu spevu do Lady Jaye, zavoljo katere se je podvrgel številnim kirurškim operacijam, da bi ji bil čim bolj



Palazzo delle Aquile

podoben. Njuna ljubezen se materializira skozi body art, skozi performanse, koncerte in instalacije.

Marie Losier preplete svoj film, post-moderno biografijo partikularne ljubezni, s heterogenimi pristopi: snema z 16mm Bolex in s HD kamero, zvok je nesinhron in ustvari občutek kolaža, kar je tudi v sovzvočju z življenjskimi in umetniškimi načeli Genesis in Lady Jaye. Fragmentarna forma, uporaba igranih prizorov, subtilno prepletanje filmskih formatov, življenjskih obdobij in različnih podob ter ne-sinhronega zvoka se izkažejo izredno blizu njuni življenjski resnici, njuni družbeni in simbolni gesti.

16-milimetrski format, ki je konec štiridesetih in posebno v petdesetih letih skupaj z Nagra snemalnikom pripomogel k naglemu razvoju dokumentarnega filma, očitno ostaja za marsikoga privilegiran format. Ben Rivers je tako posnel večino svojega žanrsko težko določljivega filma *Slow Action* (2011) na 16mm trak in v cinemascopu. Ta, v tekmovalni program uvrščeni hibrid med znanstveno-fantastičnim, eksperimentalnim in etnografskim filmom predstavlja fiktivni portret štirih otočij in njenih prebivalcev ter spominja na pripovedi imaginarnih potopisov, kot na primer *Nevidna mesta* (Le città invisibili, 1972) Itala Calvina. Podobe in ravnodušen komentar v offu opisujejo hipotetični, postapokaliptični svet z redkim prebivalstvom, nekje na pol poti med geografsko enciklopedijo in *Fata Morgano* (1971) Wernerja Herzoga. Film nas vseskozi vabi k dešifriranju odnosa med sliko in komentarjem, med podobo in diskurzom o svetu, ki naj bi ga podajala, in pri tem je blizu Godardovi provokativni ideji, da je vsak igrani film dokumentarec in vsak dokumentarec igrani film.



# Dnevi avstrijskega filma

10  
14. Diagonala  
(22.-27. marec 2011)

Anja Naglič



Get Ready, ©sixpackfilm-Peter Tscherkassky

KONEC MARCA JE GRADEC ŽE ŠTIRINAJSTIČ GOSTIL FESTIVAL AVSTRIJSKEGA FILMA DIAGONALA. V ŠESTIH FESTIVALSKIH DNEH JE BILO NA 123 PROJEKCIJAH PRIKAZANIH 183 FILMOV; GLAVNA POZORNOST JE BILA TRADICIONALNO NAMENJENA DELOM, KI SO LETOS IN LANI NASTALA V AVSTRIJSKI (KO) PRODUKCIJI (ŠLO JE ZA 46 CELOVEČERCEV IN 59 KRATKIH FILMOV), PREDSTAVITEV AKTUALNE PRODUKCIJE PA JE KOT VSAKO LETO DOPOLNJEVAL RAZNOLIK SPREMLJEVALNI PROGRAM.

Eden najopaznejših filmov aktualne avstrijske produkcije je bil otvoritveni dokumentarec *Abendland* (2011) tudi pri nas dobro znanega 39-letnega režiserja, snemalca in producenta Nikolausa Geyrhalterja, avtorja osmih (izrazito družbeno angažiranih) dokumentarnih celovečerciev. V *Abendlandu* Geyrhalter tako v formalnem kot vsebinskem smislu nadaljuje, kar je predstavil v dveh svojih prejšnjih in tudi v Sloveniji predvajanih delih – *Drugje* (Elsewhere, 2000) in *Kruh naš vsakdanji* (Unser täglich Brot, 2005). Kot izdaja že naslov (*Abendland* v dobesednem prevodu pomeni dežela večera, sicer pa se ta izraz uporablja kot sinonim za okcident, stari svet, zahodno Evropo), film predstavi nočno podobo evropske celine; skozi 21 značilno geyrhalterjevskih sekvenc (z dolgimi, pretežno statičnimi kadri, brez intervjujev in brez komentarja v offu) prečeše Evropo od slovaško-ukrajinske do špansko-maroške meje. Romski begunski kamp v Rimu, oddelek za neonatologijo graške univerze za medicino, Evropski parlament v Bruslju, šotori münchenskega Oktoberfesta, sedež podjetja za videonadzor v Londonu, vatikanski

Trg svetega Petra, studio televizijskega kanala Sky News v Isleworthu, erotični klub v Pragi, dom za ostarele v Berlinu, baselski azilantski center in dresdenski krematorij so nekatera izmed prizorišč tega nočnega popotovanja po okcidentu 21. stoletja. Noč še jasneje razkrije nehumane mehanizme delovanja in nadzorovanja trdnjave Evrope, katere (pravzaprav le še v tehnološkem smislu) visoko razvit, privilegiran način življenja se lahko ohranja toliko časa, dokler tisti, na izkoriščanju katerih evropsko izobilje temelji, ostajajo za skrbno varovanimi mejami. Geyrhalterjev esejistični kolaž si bomo junija najverjetneje lahko ogledali na izolskem Kino Otoku.

Od dolgometražnih filmov iz osrednjega Diagonalnega sporeda bi bilo zanimivo na katerega od slovenskih festivalov povabiti tudi nenavaden žanrski križanec *Adams Ende* (2011, Richard Wilhelmer), na letošnjem Berlinalu precej opaženo družinsko dramo *Die Vaterlosen* (2011, Marie Kreutzer) ter »antiglobalizacijski dokumentarec« o mikrodržavah in komunah *Empire Me – Der Staat bin ich!* (2011, Paul Poet); gledano v celoti pa tokratna avstrijska letina – vsaj v sekciji celovečerciev – ni prinesla resničnih presežkov.

Več presežne vrednosti smo našli v spremljevalnem programu; posvečen je bil predvsem ženskim ustvarjalkam (avstrijsko-nemški režiserki Elfi Mikesch, dunajskemu festivalu animiranega filma Tricky Women ter pionirkam avstrijske kinematografije iz 70. in 80. let), največ pozornosti pa je v njem vendarle pritegnil moški – Peter Tscherkassky, ki je ob Kurtu Krenu, Petru Kubelki, Lisl Ponger in Dietmarju Brehmu najvidnejši predstavnik mednarodno zelo cenjenega avstrijskega eksperimentalnega filma. Tscherkassky se je na letošnji Diagonali predstavil z obsežno retrospektivo svojih lastnih del, z manjšim izborom filmov režiserjev, ki so pomembno vplivali na njegovo ustvarjanje (Man Ray, Len Lye, Peter Kubelka, Pat O'Neill ...) in neposredno navdihnili njegovo zadnje, na lanski Mostri odlikovano delo *Coming Attractions* (2010), ter z zanimivim predavanjem, na katerem je na primeru





Dream Work, ©sixpackfilm-Peter Tscherkassky



Abendland, ©Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion



Outer Space, ©sixpackfilm-Peter Tscherkassky

enega svojih najpomembnejših del, *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005), predstavil postopek, po katerem že leta dolgo izdeluje svoje filme. Ker gre za avtorja, ki na naših platnih gostuje zelo redko (v Slovenski kinoteki je bilo pred leti mogoče videti dva njegova filma – *Shot-Countershot* [1987] in *Outer Space* [1999] –, prva obsežnejša predstavitev njegovega opusa pa se – prav tako v Kinoteki – obeta šele naslednjo sezono), kratek prikaz umetnikovega življenja in načina ustvarjanja na tem mestu najbrž ne bo odveč.

Tscherkassky se je rodil leta 1958 na Dunaju. Študiral je publicistiko in filozofijo ter promoviral z disertacijo *Film in umetnost – h kritični estetiki*

*kinematografije*. Z avantgardno kinematografijo se je prvič srečal leta 1978, leto dni pozneje pa je že ustvaril svoj eksperimentalni prvenec. Od leta 1984 se veliko posveča tudi pisanju ter predavanjem o zgodovini in teoriji avantgardnega filma; dolgo časa je predaval na linški Visoki šoli za umetnost in dunajski Univerzi za uporabne umetnosti. Sodeloval je pri zasnovi in organizaciji številnih festivalov avantgardnega filma ter pri ustanovitvi sixpackfilm – dunajske neprofitne organizacije, ki se posveča distribuciji avstrijskih umetniških (predvsem eksperimentalnih in kratkih) filmov in videov; v letih 1993 in 1994 je bil umetniški vodja Diagonale. Njegovi filmi (do zdaj jih je ustvaril 30) se redno

uvrščajo na sporede mednarodnih festivalov, kjer so prejeli tudi nemajhno število nagrad.

Od leta 1997 Tscherkassky svoja dela ustvarja brez kamere, v temnici, kjer vsako sličico filmskega traku ročno izoblikuje po zapletenem in dolgotrajnem postopku osvetljevanja; tega leta je Tscherkassky tudi dokončno prešel s super 8- in 16-milimetrskega filmskega traku na 35-milimetrskega ter začel ustvarjati v cinemascope (enega vrhuncev njegovega opusa predstavlja ravno t. i. cinemasopska trilogija – *Outer Space*, *Dream Work* [2001] in *Instructions for a Light and Sound Machine*). Osnova za njegovo delo je t. i. found footage (odpisane kopije starih filmskih klasik,

zavrženi posnetki s snemanj reklam, amaterski filmi ...) – s tega materiala Tscherkassky s pomočjo različnih virov svetlobe na neosvetljen filmski trak sličico za sličico kopira detajle in fragmente ter jih po natančno preišljeni dramaturgiji sestavi v novo pripoved. Kot vir svetlobe mu večinoma služijo žepne svetilke in laserski kazalniki, ki jih uporablja kot svetlobne čopiče. Ta ročni »slikarski« postopek izdelovanja filmov pušča sledi, ki izpostavljajo sam material, s katerim umetnik dela; na končnem izdelku so vidne praske, nihanja v osvetlitvi, neostrost, umazanija – tipične »nepravilnosti« analognega filma. Tscherkassky skuša v času, ko se avdiovizualna kultura vztrajno digitalizira, pokazati, da je analogni film s svojimi



Abendland, ©Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion



Die Vaterlosen



Abendland, ©Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion



Coming Attractions, ©sixpackfilm-Peter Tscherkassky

specifičnimi materialnimi odlikami enkratno, nezamenljiv medij umetnosti. S svojo tehniko osvetljevanja pogosto izkoristi celotno površino filmskega traku in seže prek robov kadra in projekcijskega izreza. Tako nastane nekakšen »neviden« film, ki pokaže vse tiste obdelave traku (npr. perforacijo in napotke za operaterje), ki jih med projekcijo v kinu praviloma ne vidimo. Šele »zaustavljeni« filmski trak razkrije te posege, to plastičnost celuloida in edinstvenost analognega filma, ki ga kot umetniškega medija, medija s specifičnimi lastnostmi, digitalne gibljive slike nikakor ne morejo v celoti nadomestiti. Dela Petra Tscherkasskega so izjemni spomeniki poslavljajočemu se analognemu filmu.

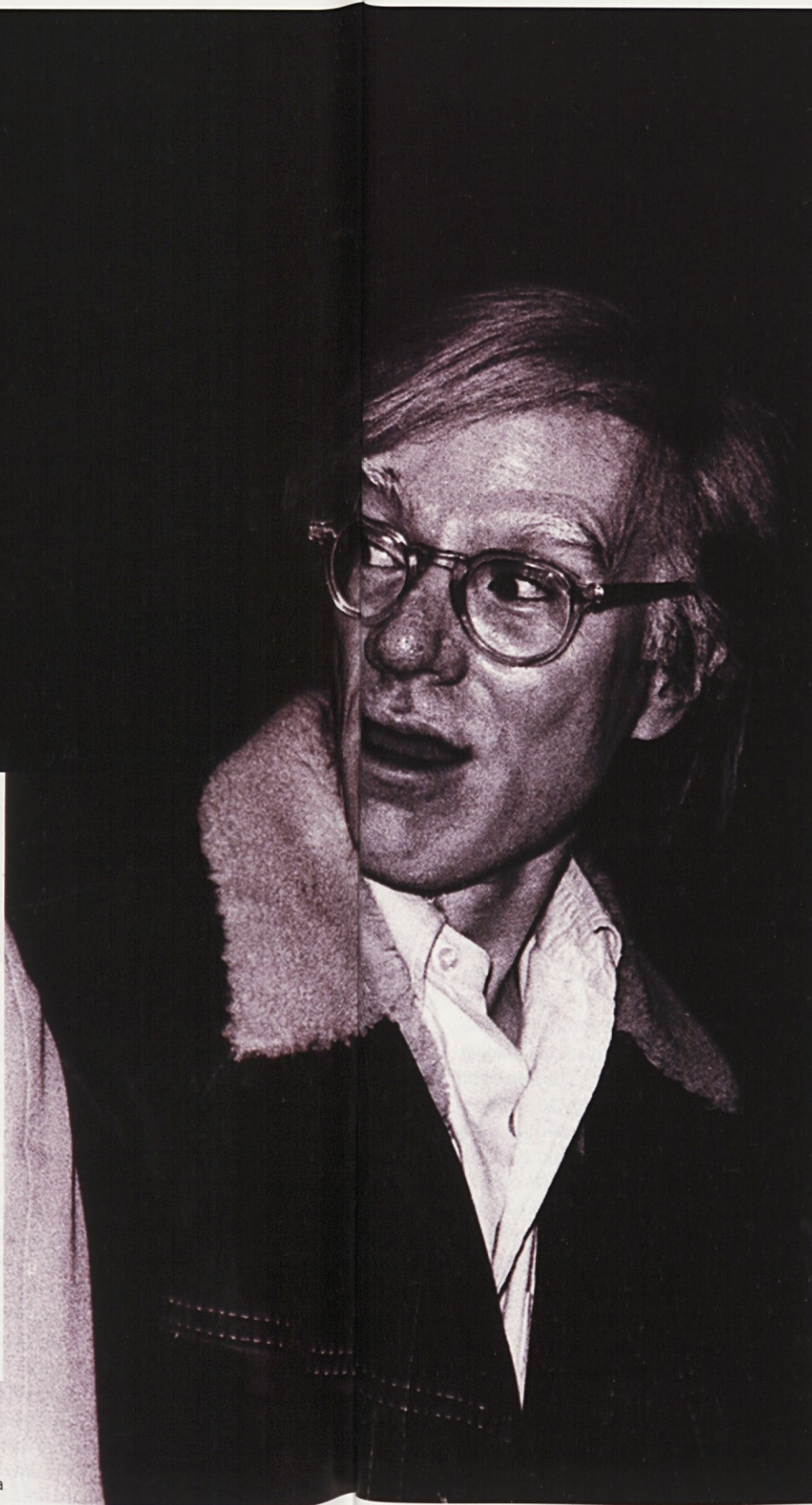


# Vaja iz korektnosti

13. mednarodni festival dokumentarnega filma (23.-30. marec 2011)

Dare Pejić

Beautiful Darling, Warholova superzvezdnica



TRINAJSTA IZDAJA LJUBLJANSKEGA FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA JE Z DVAINDVAJSETIMI FILMI Z LETOŠNJIM SKUPNIM IMENOVALCEM *VELIKI DIKTATORJI, MALI BOGOVI* PREDSTAVILA TEMATSKO PESTER IZBOR AKTUALNIH NASLOVOV SVETOVNE IN REGIONALNE DOKUMENTARNE FILMSKE PRODUKCIJE. FESTIVAL S PODPORO *AMNESTY INTERNATIONAL SLOVENIJE* (AIS) IN POSEBNIM POUČENJEM NA ČLOVEKOVIH PRAVICAH PROGRAMSKO SHEMO VEČINOMA AVTORSKIH DOKUMENTARCEV DOPOLNJUJE Z ANGAŽIRANIM OZAVEŠČANJEM SKOZI MEDIJ FILMA. ŠTEVILO OBISKOVALCEV FESTIVALA – LETOS JIH JE BILO VEČ KOT TRI TISOČ – ZRCALI PREGOVORNO ZAPOSTAVLJENOST IN MARGINALNOST DOKUMENTARNEGA FILMA NASPROTI »FIKCIJSKEMU« FILMU, TOREJ VEČINI IZDELKOV FILMSKE INDUSTRIJE, TER HKRATI PRIČA O OBSTOJU ZVESTE PUBLIKE, KI FESTIVALSKE IZKUŠNJE NE BO ZLAHKA ZAMENJALA ZA HIŠNO TELEVIZIJO ALI MONITOR. LETOS JE UMANJKALA LE KAKŠNA RETROSPEKTIVA ALI »IZKOPANINE« IZ ARHIVOV, PODOBNE LANSKIM IZ SARAJEVSKEGA FILMSKEGA ARHIVA.

## Diktatorji med štirimi stenami

Filme iz tekmovalne sekcije je povezovala skupna tematika nasilja, pri katerem »osebne okoliščine« trčijo ob socialne in ekonomske konflikte zunaj varnih domačih sten: zgodbo o odraščanju mladega geja iz mesteca v Pensilvaniji spremljamo v filmu *Izolirani* (Out in the Silence, 2009, Dean Hamer in Joe Wilson), tematiki vzporednih spolnih, ekonomskih in vojaških antagonizmov pa so bili posvečeni naslovi *Kongo v štirih dejanjih* (Congo in Four Acts, 2010, Dieudo Hamadi, Kiripi Katembo Siku in Divita Wa Lusala), *Na spolnem bazarju* (Im Bazar der Geschlechter, 2010, Sudabeh Mortezaei) in letošnji zmagovalni film *Prodali so me za 50 ovac* (Jag var värd 50 lamm, 2011, Nima Sarvestani).

»Film govori o kršitvah človekovih pravic in opozarja na kompleksnost problematike, ne da bi jo poenostavljal s tem, da bi kogar koli obsojal ali krivil. Ni samo bel ali črn, ne prikazuje kršiteljev ali žrtev, samo ljudi, ujete v strahoten precep. Kljub temu vsebuje trenutke upanja in radosti,« je žirija pospremila letošnji zmagovalni film *Prodali so me za 50 ovac* priznanega iranskega avtorja s stalnim bivališčem na Švedskem, Nima Sarvestanija. Film potrpežljivo sledi vsem vpletenim in tragični zgodbi Sabare, deklice iz Afganistana, ki so jo pri desetih letih prodali štirikrat starejšemu moškemu iz talibanskega plemena. Sabere se šteje med srečnice, saj je od nasilnega moža s pomočjo podporne organizacije uspela zbežati k svojim staršem, a je danes obsojena na štiri stene. Njeno življenje in življenje vse družine je ogroženo, saj od moža zahteva ločitev, kar prinaša nove težave in beg pred moževim maščevanjem. V tej ekonomiji menjave, podkrepnjene z radikalnim islamizmom, zasedajo ženske

mesto menjalnega sredstva, ki je na »trgu« vreden manj kot trop ovac. Film z resigniranim sporočilom opozarja na problem izkoriščanja žensk, ki pa ni zgolj spolno. Nobeno naključje ni, da so lastniki žensk in ovac vselej moški, kar je še en dokaz, da spolno nasilje sovпада z razrednim.

V tekmovalni programski sekciji po svoji narenciji izstopa čilenski film *Nostalgija po svetlobi* (Nostalgia de la luz, 2010, Patricio Guzmán). Skozi uvid v astronomijo in ostale oblike življenja v vesolju film s preseganjem gole reprezentacijske vloge dokumentarnega filma gledalce vpelje v zamolčano, zabrisano in skrito zgodovino Čila. Puščava Atacama priča o žrtvah Pinochetovega režima in današnjem tragičnem položaju tistih žensk, ki imajo dostop do zamolčane preteklosti in njenih žrtev. To tesno zvezo med ženskami in življenjem na eni ter smrtjo na drugi strani dodatno bremeni zgodovina političnega terorja. Med kopanjem žensk po ostankih žrtev in v zemljo zakopanih prežitkov preteklosti avtor vrine prepričljivo prispevko o današnjem Čilu: zakonski par – ona z Alzheimerjevo boleznijo in on s spominom slona – kot slikovita prispevka shizofrene družbe s travmatično preteklostjo.

## Po poteh globalnega kapitalizma: od Trnovega do Nošovic

V sekciji aktualnih in družbenokritičnih filmov sta med drugim prikazana tudi dva filma češke produkcije, ki je v letošnji izdaji festivala zastopana s kar nekaj filmi. *Vse za dobro tega sveta in Nošovic* (Vše pro dobro světa a Nošovic, 2010, Vít Klusák) je bridko duhovit prikaz azijskega produkcijskega načina sredi češkega podeželja. Avtomobilski koncern Hyundai, ki je v vasi Nošovice zgradil orjaško tovarno, je lokalne prebivalce



Življenje na smetišču



Pozabljeni prostor



Avtobiografija Nicolaeuja Ceausescuja



Vse za dobro tega sveta in Nošovic



Prodali so me za 50 ovac



V letu hip hopa

prikrajšal za obdelovalno zemljo in namesto blaginje prinesel brutalno obliko kapitalizma. Namesto delovnih mest za vaščane predstavlja tamkajšnja tovarna za mnoge neznani leteči predmet sredi nekoč bogatih obdelovalnih površin. Odziv vpletenega režiserja na življenjske posledice ljudi v globalnem kapitalizmu je izrazito lokalni, a zato nič manj produktiven. Film z bonus dodatkom preveva groteskni občutek za humor, ki je očitno še edino, na kar se lahko zanesejo prebivalci Nošovic.

Film *Pozabljeni prostor* (The Forgotten Space, 2010, Noel Burch in Allan Sekula) spretno izkoristi pripovedno moč premikajočih se škatel – transportnih kontejnerjev. Tistih škatel, v katerih na transportnih ladjah prevažajo blago in v katerih vidimo živeti za sistem »odvečne« ljudi. Kontejneri v zgodbi med seboj povezujejo kontinente ter razviti Zahod z nerazvitim Vzhodom, razvita mesta z megapolisi, kjer vlada preživetje najmočnejšega. Za ekološko oporečno transportno industrijo po vsem svetu od Rotterdama do Hong Konga se skriva usoda premnogih ljudi in z njimi povezana revščina. Na trenutke se zdi, da želi film sporočiti več, kot lahko sicer napletemo okoli potujočih škatel. Njegova prepričljivost z vodilom *manj-je-več* namreč ne bi bila nič manjša, sporočilo pa nič manj nedvoumno.

Domačo nalogo iz popularne kulture je več kot solidno opravil režiser Boris Petković s filmom *V letu hip hopa* (2011). S pričujočim filmom je slovenska hip-hop in rap scena končno dostojno ovekovčena tudi na filmskem traku. Upam, da film kmalu vidimo v redni distribuciji in na TV-ekranih, saj trenutno pri nas ni bolj angažirane forme pop kulture,

kot je tista, ki jo najdemo v besedilih N'toka ali Samo Borisa. Za še boljši vtis bi ustvarjalci lahko malo globlje pobrskali tudi po imenih tistih par reperk, ki so se poskušale prebiti na površje s testosteronom nabite glasbene scene. Vemo, da jih obstaja nekaj, ne vemo pa, zakaj jih je tako malo. Ali pač?

### Kamera diha z njimi

Film *Katka* (2010, Helena Třeštiková) iz sekcije *Intimni portreti* je zgleden primer observacijskega načina reprezentacije v dokumentarnem filmu, z etičnega vidika pa je lahko enako problematičen, kot so nekateri t. i. direktni filmi, katerih avtorji so za ceno dobre filmske zgodbe pohodili nekatera osnovna človeška načela. Avtorica je posnela film, v katerem je strnila večletno sledenje zgodbi tridesetletne heroinske odvisnice Katke, ki je med odvisnostjo zanosila in postala mama. Medtem ko Katka, ki kljub težki odvisnosti postane mama, z vsakim letom fizično in psihično bolj propada, se pred očmi gledalcev njen portret pokaže v luči nedvoumnega sporočila filma: droga je pekel. Učinek filma, ki nima želje po moraliziranju, naposled učinkuje paradoksalno, ko navidezno (ne)vpletenost avtorice in željo po zgodbi začnemo presojati z vidika etike in morale – kaj je pomembnejše, Katkino življenje ali film? Stranski učinek filma tako napoti na sled večne dileme pri ustvarjanju dokumentarnih filmov, za katere je meja med reprezentacijo in poseganjem v življenja protagonistov ključna premisa sleherne sekvence.

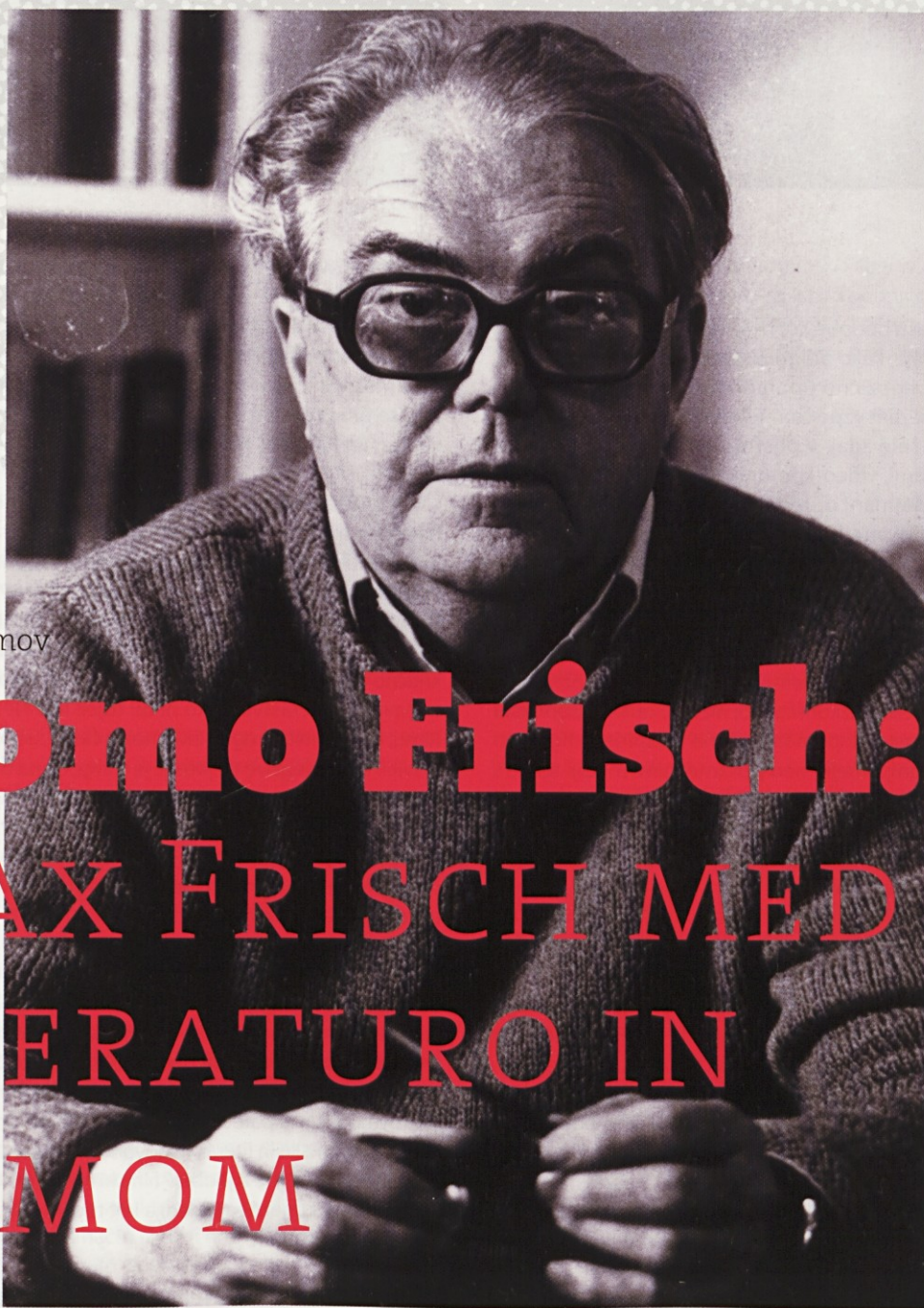
Hit svetovnih festivalov dokumentarnega filma in tudi ljubljanskega je *Življenje na smetišču* (Waste Land, 2010, Lucy Walker,

Karen Harley in João Jardim). Glavni protagonisti so uspešni brazilski umetnik Vik Muniz in pobiralci smeti z največjega smetišča na svetu v Rio de Janeiru, imenovani tudi *catadores*. Muniz se odloči, da skupaj z njimi izpelje umetniški projekt iz nabranih smeti in s tem v njihova življenja povrne nekaj ponosa. Impresivni mozaiki umetnin in iskren zagon sodelujočih ne morejo spodnesti občutka o estetizaciji revščine pobiralcev iz favel, lažna zavest v njih in gledalcih namreč vzbudi preveč moralnega zanosu. Še manj se film ukvarja s problemom o ozaveščanju eksploatacije pojava revščine, to stori veliko bolj neopazno in manj neposredno kot denimo provokativna trilogija Nizozemca Renza Martensa *Uživaj v revščini* (Enjoy Poverty, 2009).

Drugačne vrste vpletenost ustvarjalcev do svojih protagonistov ponuja sekcija, posvečena pop ikonam in velikanom mitološke preteklosti: *Beautiful Darling, Warholova superzvezdnica* (Beautiful Darling, 2010, James Rasin) ovekoveči blišč in bedo travestitske zvezdnice Candy, ki s filmom takorekoč postane slavna za več kot tistih Warholovih »15 minut«. Veliki diktator 20. stoletja se v *Avtobiografiji Nicolaeuja Ceausescuja* (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, 2010, Andrei Ujică) po treh urah arhivskih posnetkov »pomajša«, ravno tako tudi ves mentalni napor o novih načinih komunikacije v digitalni dobi v filmu *Vsebina* (Content, 2010, Christopher Petit), ki je tudi največje razočaranje festivala.

Brazilski film *Življenje na smetišču*, o katerem smo pisali že v aprilski številki *Ekрана* (Portreti našega časa), prihaja na spored Kinodvora predvidoma junija 2011.





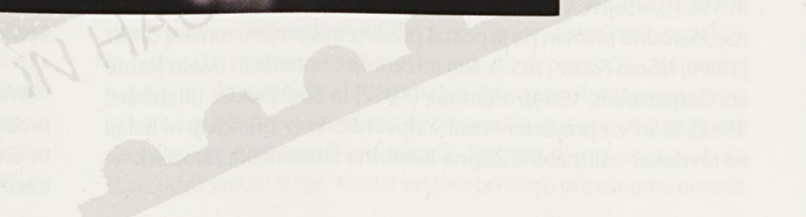
Aljoša Harlamov

# Homo Frisch:

## MAX FRISCH MED LITERATURO IN FILMOM



Max Frisch, ©Andrej Reiser/Suhrkamp Verlag





Homo Faber



Homo Faber

## Literatura na filmu

Da živimo bolj v času podobe kot besede, ni sporno, zato je bolj produktivno vprašanje, kako dolgo že živimo s tem. Se prevlada podobe pričenja z množično uporabo fotografije v dnevnem časopisju? Ali s kasnejšim vzponom televizije? Je morda podoba postala prvi medij šele zdaj, v postmoderni družbi, s poceni snemalnimi napravami, video-komunikacijo in spletom, kjer so skoraj vse vsebine najmanj opremljene, velikokrat pa povsem omejene na podobo? Kamorkoli že postavimo začetno točko tega procesa, je to najbrž istočasno tudi štartni blok antagonizma, ki ga je kot svojega posvojila predvsem šolska pedagogika; torej gledanje (navadno v kontekstu televizije) proti branju (literature, predvsem leposlovja), ob čemer naj bi bilo prvo precej bolj pasivno in zaradi tega površinsko, površno, neizpolnjujoče početje. Z možnostmi e-knjige, ki – kadar v resnici izkorišča svoj medij v obliki hiperteksta in ne gre zgolj za enostavni prenos vsebine s papirja v digitalno prisotnost – znova rahlja meje med posameznimi mediji ter se s tem prikazuje kot nova grožnja klasični knjigi oziroma branju, so se vsaj v ZDA, kjer je e-knjiga na pohodu, ponovno razvnele tudi te debate. Polje, kjer ta diskurz pravzaprav nikoli ni potihnil, pa so filmske adaptacije literarnih del.

### Max Frisch (1911–1991)

15. maja bo 100. obletnica rojstva pomembnega švicarskega pisatelja in intelektualca Maxa Frischa. Rodil se je v Zürichu in odrasčal v revni družini, pisateljati pa je začel v času, ko je delal kot novinar pri *Neue Zürcher Zeitung* oziroma ko je študiral germanistiko. Slednjo je kmalu opustil, z njo pa se je za nekaj časa odpovedal tudi ustvarjanju literature, ker se je odločil za »stvarno življenje«. Doštudiral je arhitekturo in odprl svoj biro, toda književnost si ga je kmalu spet pridobila zase. Deloval je kot dramatik (med bolj znanimi je tudi večkrat posneta drama *Biedermann in požigalci* [Biedermann und die Brandstifter, TV-ekranizacije 1958, 1963 in 1967]), esejist, vseskozi je izdajal tudi literarizirane dnevnike, mednarodno priznan pa je postal predvsem s svojimi romani *Stiller* (1954), *Homo Faber* (1957), *Naj mi bo ime Gantenbein* (Mein Name sei Gantenbein, 1964), *Montauk* (1957) in *Sinjebradec* (Blaubart, 1982), ki so vsi prevedeni tudi v slovenščino (v prenovljeni izdaji so ravnokar izšli v zbirki Žepna Beletrina Študentske založbe).

Za njegovo delo so značilni avtobiografskost, prepletanje fikcije in fakta, največkrat s pomočjo postopkov kolaža, in malone minimalistična, realistična tehnika. Motivno-tematsko pa ga zanimajo predvsem vprašanja identitete sodobnega človeka, družbene vloge posameznika, odnosi med spoloma, starost in minljivost itd. Pri tem se primerjave z Lojzeto Kovačičem, rojenim v Baslu skoraj dvajset let kasneje, vsiljujejo same po sebi.

Poleg pisateljavanja se je kot intelektualec neutrudno angažiral tako za pravico do kritike, sploh na vzhodni strani železne zavese, kot za kritiko kapitalističnega sistema na zahodni strani, kritiziral je izkoriščanje priseljenih delavcev, vključeval se je v protivojne pozive, simpatiziral s študenti ob nemirih konec šestdesetih, nasprotoval jedrskemu oboroževanju ipd. S to svojo neuklonljivo moralno in kritično držo si je v domovini pri oblasteh in pri sodržavljanih nakopal v glavnem sovraštvo. Tako ni bil tujec le v New Yorku, Berlinu in Rimu, kjer je med drugim živel nekaj časa, pač pa zmeraj tudi doma v Švici. Med njegove prijatelje je mogoče na drugi strani šteti kar nekaj njegovih pisateljskih kolegov, znamenitih sodobnikov, kot so Friedrich Dürrenmatt, Bertolt Brecht, Günter Grass ... Zanimanje javnosti pa je zbuvalo tudi njegovo zasebno življenje, ki ga je delil s številnimi ženskami, med drugimi tudi z avstrijsko pisateljico Ingeborg Bachmann.

Če slovenskim bralcem Max Frisch gotovo ni neznan ime, saj smo prevode njegovih romanov dobivali le z nekajletnim zaostankom (roman *Naj mi bo ime Gantenbein* zgolj leto po izidu izvirnika), pa s filmi po njegovih delih ni tako. Zato pa ekranizacije romanov Maxa Frischa in dokumentarni filmi o njegovem življenju odkrivajo pisano paleto odnosov med platnom in papirjem, tako različnost filmske in literarne govornice, težave, ki nastanejo pri zgolj prenašanju literarne zgodbe v filmski medij, omejitve, posebnosti in možnosti posameznega medija kot tudi možnosti (ne)sodelovanja podobe in besede.

### **Homo Faber: Ein Bericht (1957) vs. Homo Faber (1991, Volker Schlöndorff)**

Walter Faber (*nomen est omen*) je izpolnitev sanj vsake sodobne produktivne družbe: je inženir, tehnolog, ki povsem zaupa statistiki in civilizaciji, z odporom do vsega naravnega in nekoristnega (recimo umetnosti), ki ne sanja, ima čustva za »pojave utrujenosti«



Državlján Frisch

ter kot vsak »pravi moški« živi za delo in sam, saj so zanj priročna le kratkotrajna razmerja. Nekega dne zgolj po naključju izve, da je bil njegov mladostniški prijatelj Joachim, ki je nedavno storil samomor, na kratko poročen z njegovo nesojeno nevesto, Judinjo Hanno (Barbara Sukowa). Podobno naključje ga čez nekaj dni združi z mladim dekletom Sabeth, ki se na potovanju po Italiji izkaže za Hannino hči. Ko zaradi kačjega ugriza Sabeth (Julie Delpy) pristane v bolnišnici, se v pogovoru s Hanno njegova slutnja, da je pravzaprav njegova hči, izkaže za resnično. Sabeth v bolnišnici umre, kmalu za njo pa na smrt čaka tudi Walter (Sam Shepard). Tak je kronološki zapis fabule, toda roman je pisan retrospektivno, kar pripovedovalcu omogoča, da prosto prehaja po času dogajanja naprej in nazaj, stopnjuje suspenz z izpusti, pogloblja pripoved in odlaga razplet z analepsami (flashback) ter v modernistični maniri razbija suspenz z napovedovanjem bodočih dogodkov (prolepsa).

Ta anahronija v poteku zgodbe je prvi problem, s katerim se je moral soočiti Schlöndorff. Druga uganka je prvoosebni pripovedovalec, pri katerem je dilema to, kako s podobo ustrezno reprezentirati junakov notranji svet, ki je v takem romanu pred bralcem takorekoč kot odprta knjiga in do njega samoumevno dostopa, hkrati pa prostor pravega in navadno sploh edinega dogajanja zgodbe. Tretji sloj je motivno-tematska kompleksnost. Roman ima, če poenostavim, tri glavne motivne niti: kritika zahodne racionalne, v napredek in tehniko zaverovane povojne družbe, ki skuša nadzorovati tako človeško naravo kot naravo v pomenu okolja, sveta; naključje, ki dobi dimenzije božje kazni ali usode ter mitološko podlago, ki je glavno gonilo dogajanja – tako mit o Ojdipu kot tudi manj očitno mit o Orfeju in Evridiki.

Film ima za te izzive tako dobre kot povsem povprečne in slabe rešitve. Predvsem je na vseh ravneh prisotno poenostavljanje. Tako najprej poenostavi časovno strukturo, kar je bilo za gledljivost morda nujno, vendar na ta način izgubi nekaj na kompleksnosti, predvsem pa v zgodbo na silo polaga nek naiven suspenz; kjer pripovedovalec romana bralcu že vnaprej izda, da se bo na koncu izkazalo, da je Elisabeth njegova hči, film poskuša to do zadnjega neuspešno skriti, saj končno razkritje že od njenega prvega srečanja ne more biti presenečenje. Poenostavitve so prisotne tudi na nivoju karakterizacije – Faber je v filmu namesto Švicar Američan, kar je sicer povedna rešitev, ker s tem film neposredno zajame kritiko ameriške družbe, ki jo drugače pušča povsem ob strani, obenem pa



Holozän

protagonista potem idealizira; filmski Faber je aktivnejši, odločnejši in lepši od literarnega ter za razliko od slednjega ne umira. Po drugi strani film suspenz ponekod zabriše – ko kača ugrizne Elisabeth, ta v romanu beži od Fabra, zaradi česar pade in se udari v glavo, kar je kasneje vzrok za njeno smrt; v filmu pa njenega (ne)razumnega bega in s tem poslednje metaforične napovedi končnega spoznanja ter obsodbe krivca ni.

Kar filmu Volkerja Schlöndorffa, ki je tudi avtor ekranizacije Grassoovega *Pločevinastega bobna* (Die Blechtrommel, 1979), veliko bolje uspeva, so prizori, ki so glede na knjigo filmu dodani oziroma vpeljani v film namesto drugih in so imanentno filmski. Tako je kot vrhunec njunega razmerja (v romanu gre za sprehod po gori in opazovanje sončnega zahoda) v filmu in za film veliko bolj prepričljiva in bolj dinamična vožnja z avtomobilom, pri kateri Elisabeth (Julie Delpy najde odlično ravnovesje med otroško nedolžnostjo in mladostnim prebujanjem), s sovoznikovega sedeža, nagnjena v njegovo naročje, prevzame krmilo in tako vozita v dvoje. Aluzija na mit o Orfeju in Evridiki, nekakšna krovna metafora celotne zgodbe, pa je subtilno sugerirana s pomočjo filma, ki ga Faber na njenem potovanju snema; ko konča svojo pripoved, ki je neke vrste poskus obuditve mrtve Sabeth (Faber v romanu svoj pisalni stroj imenuje *Hermes-baby*, Hermes pa je, kot vemo, psihopomp), gledalec vidi Faberjev posnetek, na katerem se Sabeth pri oddaljevanju od objektivna še enkrat obrne – poskus obuditve mrtve je v tem primeru torej film, nesmiselnost tega dejanja pa nakazuje njen gib, ki je v mitu Orfeja stal Evridike.

### **Der Mensch erscheint im Holozän: Eine Erzählung (1979) vs. Holozän (1992, Heinz Bütler in Manfred Eicher)**

*Človek izhaja iz holocena* (prvi prevod tega romana v slovenščini izide pri Beletrini prihodnje leto) je trpka pripoved o ostarelem gospodu Geiserju (Erland Josephson), ki ga v alpski samoti čas polagoma fizično in psihično spodjeda, kot neprestani dež spodjeda okoliška pobočja. Ker mu spomin vedno hitreje peša, iz knjig, predvsem enciklopedij in Biblije, izrezuje vse, česar noče pozabiti, in te izrezke pripenja na steno svoje kočje. S pomočjo citatov, pri katerih imajo osrednjo vlogo odlomki o katastrofah, torej ohranja oziroma pravzaprav ustvarja svoj svet, gradi svoj (tekstualni, kulturni) spomin. Ker je plaz dolino odrezal od preostalega sveta, se skuša skozi gozd prebiti iz nje, vendar pri tem poskusu popolnoma omaga,



Holožän

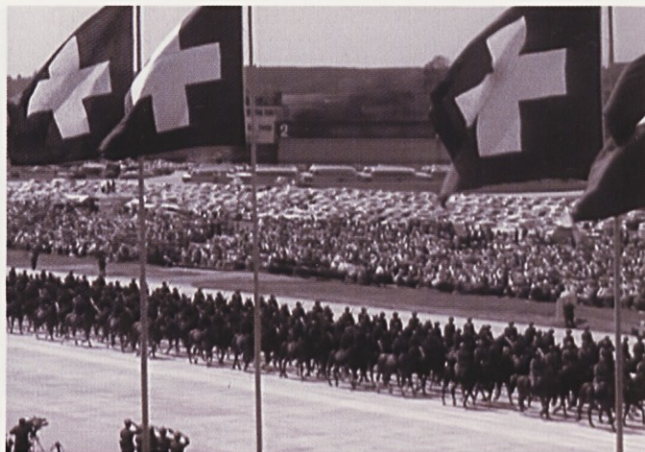
ko pa se do njega končno prebije zaskrbljena hčerka (Sophie Duez), je že pomirjen s spoznanjem, da svet oziroma narava niti ne potrebuje njegovega spomina.

Če je v tem primeru romaneskna zgodba bolj preprosta oziroma enosmerna, je zdaj filmska tista, ki ji doda globino in jo povsem odpre gledalčevim interpretacijam, predvsem kar se tiče psiholoških motivov glavnega protagonista. V filmu je namen Geiserjevega odhoda iz kolibe namreč bolj nejasen, protagonist svojih namenov ne ubesedi, hkrati pa je njegov vstop v naravo zaključek filmske zgodbe. Spoznanje o nepotrebnosti človeškega spomina in s tem posredno seveda o nepomembnosti, ničevosti vsega človeškega bivanja, ga tako v filmu doleti sredi narave, po tistem, ko je noč prevedril v propadajoči cerkvi – ta se kot človeška stvaritev, kot simbol religije, transcendence in sploh človeške kulture (kulturnega spomina) drobi ob njegovem dotiku, stvaritev človeških rok torej znova postaja neločljivi del narave, kar je seveda metafora za duševno (in telesno) umiranje gospoda Geiserja.

Film psihološko introspekcijo nadomešča oziroma je ne sprošča s pomočjo naracije v offu kot *Homo Faber*, temveč s počasnim tempom dogajanja, predvsem pa s sugestivnimi podobami pokrajn brez človeške prisotnosti, ki jih gledalec ne more vedno povezati z okolico, v kateri se odvija zgodba (prizori morja, ravnice), pri katerih se naravni zvoki, recimo bučenje morja, hrumenje deroče vode ali zven deževja, prepletajo in dobivajo svoj odmev v največkrat violinski glasbi (med drugimi Bacha in Šostakoviča); te metaforične, skoraj že simbolne, predvsem pa še kako filmske podobe izmenično gledalcu v zavest priključijo mogočnost in tujost narave, osamljenost protagonista, spokojnost in grozo izgubljanja osebnosti, biblijski vesoljni potop itd., četudi je že treba dodati, da njihovo uporno in mestoma posiljeno meditiranje kdaj tudi utruja.

**Pisatelj Max Frisch vs. *Državljan Frisch* (Max Frisch, *Citoyen*, 2008, Matthias von Gunten)**

Nenavadno pri dokumentarcu *Državljan Frisch* je predvsem to, da se ne osredotoča toliko na biografijo znanega pisatelja, četudi je, kot smo že ugotovili, ta še kako vredna filmske pozornosti, temveč daje poudarek pisateljevim literarnim, predvsem pa



Državljan Frisch

polliterarnim delom. V skladu z naslovom ga zanima Frisch kot javna osebnost, kot državljan, kot angažirani intelektualec – in povratni odnos države do tega dotičnega državljana, ki ga vse od leta 1948 nadzoruje tajna služba, ker zaradi svojih brezkompromisnih prepričanj velja za državnega sovražnika številka ena, izdajalca. Ne gre torej toliko za skupek izjav njegovih sodobnikov (med temi je daleč najbolj zanimiv Henry A. Kissinger, ki s politično retoriko spretno kritizira Frischa, ne da bi ga pri tem neposredno omenil) ali arhivskih posnetkov časa in pisateljeve osebnosti, s katerimi bi skušali predstaviti kronološki potek njegovega življenja, temveč prej za nabor pisateljevih izjav o zgodovinskem času in posamezniku, vpetem v zgodovino. Vseskozi se kot nekakšen leitmotiv pojavlja posnetek Frischa med pisanjem na pisalni stroj, z nepogrešljivo pipo v ustih, medtem ko gledalec posluša odlomke iz njegovih (večinoma esejističnih oziroma publicističnih) del. To kljub nesporni kvaliteti branega deluje precej statično. Če je *Homo Faber* literarni zgodbi dodal le malo filmskega, *Holožän* pa jo je pomensko razprl, je *Državljan Frisch* neke vrste filmski esej, pri čemer je filmski medij degradiran v posrednika besede oziroma misli, saj navadno besedilo daje zgolj potrebno vizualno podlago. Kljub temu je dokumentarec še kako vreden ogleda, saj je Frisch v žlahtni humanistični maniri tudi danes spet aktualen in neposreden. Med drugim lahko slišimo tudi njegovo cinično, a še kako resnično ugotovitev: *Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen* (Poklicali so delavce, prišli pa so ljudje), ki je eden najpogosteje citiranih stavkov v švicarski kulturi.

Ob 100. obletnici rojstva Maxa Frischa bo v Cankarjevem domu mednarodni simpozij o njegovem življenju in delu (v torek, 17. maja, ob 13.00) in filmski cikel (Kosovelova dvorana, 17.–20. maj).

**Program filmov v Kosovelovi dvorani:**

Torek, 17.5. in petek, 20.5., ob 20.30

**HOMO FABER**

Sreda, 18.5., ob 20.30

**DRŽAVLJAN FRISCH (Max Frisch, *Citoyen*)**

Četrtek, 19.5., ob 20.30

**MAX FRISCH: DNEVNIK I-III (Max Frisch: *Tagebuch I-III*)**

Marko Bauer

**V TEM** BRUNO →  
**JE TA** DUMONT  
**HAPPY** IN ČAS IZ  
**END** ROKAVA

Najprej (osebna) zadrega. Koliko je režiserju *Jezusovega življenja* (La vie de Jésus, 1997) in *Človečnosti* (L'humanité, 1999) po *Twentynine Palms* (2003; Antonioni sreča slasher exploitation; konec kot kristalizacija nemoči avtorja, ki se ponaša s tem, da vzbuja gnus) ter delno *Flandriji* (Flandres, 2006; kaj je že Cassavetes povedal o Kubrickovi *Peklenski pomaranči?*) še mogoče slediti? *Hadewijch* (2009) je vrnitev, prenovitev, ne nujno vrnitev zaupanja, Bruno Dumont ostaja sumljiv avtor, pravzaprav demiurg ne senzacionalistične metafizike, temveč senzacionalizma metafizike (ali estetizacije mesijanstva), nje bombastičnosti, a takšne, ki iztrga solze.

Hagiografije delikventov, nekam debilnih policijskih inšpektorjev, nimfonoric ... Znamenja so kakor pogledi, raztreseni po telesih, nebu, krajini, ki prikličejo geste, odločitve. Svetost, svetniškost je mizanscensko naložena (pogosto prek stika praznega pogleda in pogleda v prazno), tako rekoč vsiljena, predestinirana, da bi se zasvetilo tisto, kar uhaja pravu, psihiatriji, kriminologiji, medijskemu, oblasti. Če ne bi bili fiktivni, bi jih Foucault bržkone uvrstil v *Življenje*

*zaničevanih ljudi*. Dumont bi vztrajal, da so realni (ali vsaj resnični) oziroma da niso literatura.

*Jezusovo življenje* bi se lahko imenovalo *Človečnost*. In obratno. Aristokratska drža Božjih otrok, ki si prisvojijo pravico do *ennui*. Niso brezposelni, temveč brezdelni. Božji proletarci (potomci), za katere se zdi, da so določeni za brezpotomstvo. Očeladeni vitezi-križarji na mopedih. Ko ni turnirja v petju ščinkavcev ali izzivanja rdečega zmaja, je razvedrilni, poživilni program vojna. Naj bo v flamski pustinji Bailleula (kjer se nahaja tudi grad-knjiznica Marguerite Yourcenar) ali v tunizijski puščavi. Ta zemlja je tako jalova, da se na njej prej vstane od mrtvih, kakor rodi. Svojo poklicanost, ki vendarle pade z neba in katere podpora je večna (kljub zatrevanju matere), najdejo v figuri nevernika, Arabca-muslimana, takšnega, ki odklanja odrejeno mu mesto, osvajalca ženske. Da bi v njem videli brata brezdelneža, aristoproletarca, jim preprečuje default fašizma-rasizma.

In vendar se tu stakneta dve glavi. *Jezusovo življenje* vse svoje trajanje prikazuje napetost, agitacijo Freddyjeve.

Kako jo sprostiti? Z mehaniko spolnega akta. Z delanjem sile debeluški. S padci z mopeda. Z brcanjem v steno. Končno, s poskusom prebitja neke druge stene, arabsko-muslimanske lobanje. Glava zgoraj, ki gleda navzdol, in noga spodaj, ki brca v glavo. Ko je stena prebita, ko je opravljeno, dovršeno, je nekaj izgubljeno. Božjast. Freddy jo hoče nazaj, a ta se ne vrne. Kot razlaga Kirillov v *Besih* Dostojevskega (ki stakne glavo z Mohamedovo): »So trenutki, zapovrstjo jih pride kvečjemu po pet ali šest, ko mahoma začutite navzočnost večne harmonije, ki ste jo popolnoma dosegli. To ni pozemeljsko; ne govorim o tem, da bi bilo to nebeško, temveč mislim na to, da jih človek v zemeljski podobi ne more prenesti. Mora se telesno spremeniti ali pa umreti. To čustvo je jasno in nesporno. Kakor hitro na vsem lepem začutite vso naravo in mahoma spregovorite: da, to je resnica. Ko je Bog ustvaril svet, je na koncu vsakega dne stvarjenja dejal: 'Da, to je resnica, to je dobro.« Avra, občutje pred božjastnim napadom, je ta piš in ta sij iz časa Geneze. Šatov Kirillovu odvrne, da ga teh pet sekund spomni na epileptika Mohameda, ki je, še preden se je izpraznil vrč, predirjal raj. »Moja božjast, moja božjast, zakaj si me zapustila?« Vrata raja so zaprta. Oblak se postavi pred sonce in ustvari »črn ekran« oziroma platno, na katerem se konstituira Freddyjeva zavest. Zdaj je, kot gre krilatica, vržen v svet. V tem je ta *Človečnost*.

Agitacije glave se v kot prst črni komediji *Človečnost* nadaljuje v pasijonu glave. Ta tuli, hrope, se poveša, naslanja, ovohava, empatija je tako silovita, da ne neha vodeneti oči. Glava je nekakšna pasja glava in policijski inšpektor Pharaon De Winter, ki mu primerjava z gospodom Beanom in Chaunceyjem Gardinerjem ne bi smela biti pretuja, nekakšen pes raziskovalec. Zmore celo lebdeti, kakor tista posebna pasma v Kafkovi zgodbi. Ko se domnevno v interesu preiskave – Dumontov film dovolj očitno dvomi v procedure detektiranja ali diagnosticiranja, da ni izpeljiva nobena izmed njih – zglesi v umobolnici, je videti, kot bi se pes prosto potepal po živalskem vrtu. Vprašanje, ki se vrti okoli Pharaonove pojave, bi se lahko glasilo: je bolj disturbed ali disturbing? *Človečnost*



Jezusovo življenje



Hadewijch

toliko povleče na Pasolinijevo *Teoremo* (1968), da ga pojma, kot sta perverznost ali skatološkost, nujno ne zadevata. Tu se odloča o odnosu med sublimnim in seksualnim, ki se kakor prepirljivi podstati prerivata za primat. Je seksualno sublimirano ali sublimno seksualizirano?

Pharaonov vrtiček, podoben nekdanjim žalskim, bi utegnil biti Borgesov vrt razcepljenih stez, »splet časa, ki zaobjema vse možnosti«. Po Leibnizu bi to nanese, da je Bog prevarant. »Bog se igra, vendar postavlja pravila igre,« kot v *Gubi* zapiše Deleuze. Je Dumont Bog ali demiurg, sveta ali svetov? Ko je Pharaon prvič pokazan v načelnikovi pisarni, se zagleda v portret-obraz, ki ga ni mogoče nikdar videti dovolj od blizu, da bi bile razbrane njegove poteze, a je občutiti njegov pogled, za katerega je Nikolaj Kuzanski postavil, da ne zapušča. V zaključnem prizoru, v katerem inšpektor z lisicami na rokah sedi na stolu in smrči z odprtimi očmi, se poslednji pogled filma sreča, ujame s tem pogledom. Ne naknadno

priznati, prevzeti nase prek razprtja časa. V tem je to Jezusovo življenje.

Predvsem razpleta, če mu je tako mogoče reči, ne gre rekonstruirati, ker bi bilo to že početo v imenu kronologije. Tako je, kot je (bilo) prikazano. – Toda prikazano ni (bilo) dovolj razvidno. Potem je ta ne-dovolj-razvidno ravno tisto, kar je (bilo).

Konci Dumontovih filmov so vselej blizu bressonovskemu manierizmu razrešitve oziroma pomiritve. Deus ex machina, milost, ki skoči iz konzerve, kar je malodane mogoče prevesti v: »Vse bo še v redu.« Paul Schrader povzame: »Ta konec sem kopiral v Ameriškem žigolu (*American Gigolo*, 1980), kar je bilo na nek način perverzno, saj je Ameriški žigolo zelo površinski film. Toda oprijel sem se ga samo zato, ker mi je bil všeč. Ko sem delal Rahli spanec (*Light Sleeper*, 1992), sem dojel: 'Ne, tukaj bi ga moral uporabiti.' In sem ga uporabil še enkrat!«

Kateri je čas, v katerem se dogodi zaključek *Hadewijcha*? Odgovor se ne skriva znotraj chrónosa, ki ga mora Dumont šikanirati že zato, ker je filozof. Finale uvede prva uporaba nediegetske glasbe v njegovem opusu. Ta glasba ni v tem prostoru, a morda se ta prostor znajde v tej glasbi, v *Le miroir de Jésus* (Jezusovem zrcalu) Andréja Capleta. Kaj je razstreljeno, kaj je ta oblak dima, ki kakor zavesa in zaveza prekrije Slavolok zmage? Razstreliti kontinuum zgodovine, zapiše Walter Benjamin (ki stakne glavo s Pavlovo) v svojih tezah *O pojmu zgodovine*, kontinuum praznega in homogenega časa, po katerem kakor Dorothy in Toto tavata Céline in njen Pes. Iztrgati preteklo uradni zgodovini historizma, faktografije.

Na kateri čas so tempirani Dumontovi človeki-bombe? Kairós, Jetztzeit. Vratca, skozi katera stopi mesija. Mouchette je rešena. Happy end.

# IGRE MULTITUDE PROTI IGRAM IMPERIJA

*Film kot videoigra in  
umetniške proti-igre*

Janez Strehovec

Pong

Ob koncu prejšnjega tisočletja smo ugotavljali, da je postalo področje množične kulture, ki ga zavzemajo računalniške in videoigre, pravi novi Holivud – tako po obsegu finančnih sredstev, ki se obračajo v njem, kot po množičnosti občinstva. Danes, dobro desetletje kasneje, ta oznaka ne pomeni več veliko, kajti paradigma globalnega kapitalizma v smislu, da ni nič več zunaj njegovega dometa, se pravi, da vključuje in manipulira z vsemi segmenti družbenega življenja, v marsičem velja tudi za področje globalizirane množične kulture, ki se dogaja v pogonu, profiliranim z amerikanizacijo in z vrsto stalnic, ki spremljajo njene uresničitve (macdonaldizirano poenostavljene in vsečne vsebine, ekonomska, pogosto na jezik ukazov zožena raba angleščine kot univerzalnega jezika, posebni učinki, namenjeni zgoščevanju, nasičenost podob, hitri rezi, vključevanje gledalca na mesto uporabnika ...).

Ni več ne starega ne novega ne najnovejšega Holivuda, je le še en Holivud mainstreamovskih izdelkov računalniško podprte, organizirane in nadzorovane množične kulture, v kateri prihaja do hibridizacije vsebin, zvrsti in oblik. Raba sodobnih elektronskih orodij in programske opreme omogoča tekoče prehajanje med njimi, video se hibridizira s filmom, slednji z računalniškimi in videoigrami, te pa si na veliko sposojajo tudi od filma. Nad vsem tem pa je množični splet 2.0 (in njegove nadgradnje), ki v pogon svoje množične produkcije kulturnih vsebin brez zadreg »izreže in prilepi« vse, kar je digitalno kodirano. Kakršenkoli pregled, kompetentna primerjava in klasifikacija so postale nemogoče.

Če skušamo današnjo množično kulturo poglobitnega toka poimenovati z oznako, ki ima ustrezno sociološko podlago, potem jo poimenujmo **kultura imperija** – in ker gre za izraz iz Hardtve in Negrijeve uspešnice<sup>1</sup>, naj takoj pristavimo, da kulturo, ki se ji upira, lahko poimenujemo **kultura multitude**<sup>2</sup>. H kulturi imperija danes nedvomno sodijo tako visokoproračunski filmi kot komercialne videoigre, k drugi, ko gre za video in računalniške igre, pa predvsem igre multitudes, utemeljene na t. i. proti-igranju, kot ga je poimenoval Alexander R. Galloway. Mislimo na umetniške izpeljanke videoiger iz poglobitnega toka, ki niso namenjene le zabavi, ampak imajo tudi, recimo temu, družbenokritično funkcijo.

Najprej se zaustavimo ob filmu in video (ter računalniških) igrah kot enem izmed izhodišč tega pisanja. Kdor sledi trendom na obeh področjih, opaža, da prihaja do vrste povezovanj med njima, hibridizacij in vzajemnih delovanj, prav tako pa je tudi vrsta videoiger spodbudila filmarje, da so po njih posneli filmske izvedenke (od filmov *Super Mario Bros.* [1993, Annabel Jankel, Rocky Morton] in *Lara Croft: Tomb Raider* [2001, Simon West] do *Smrtonosni spopad* [Mortal Kombat, 1995, Paul W. S. Anderson], *Nevidno zlo* [Resident Evil, 2002, Paul W. S. Anderson], *Final Fantasy* [2001, Hironobu Sakaguchi], *Pokémon: The First Movie* [1999, Michael Haigney, Kunihiko Yuyama] ...). Pri tem so bili eni bolj, drugi manj uspešni, so pa vzpostavili pravcato tradicijo filmov, posnetih po predlogah znanih videoiger. Za to področje sicer velja podobno

<sup>1</sup> Hardt, Michael in Negri, Antonio: *Imperij*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

<sup>2</sup> Tudi naslov odmevne knjige istih avtorjev. Hardt, Michael in Negri, Antonio: *Multituda: vojna in demokracija v času imperija*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.



kot za filmske upodobitve literarnih del; »orto kinoljubi« stare šole že ne bodo zaradi njih brali ne literarnih predlog ne začeli igrati računalniških iger. Pri tem so nekateri filmi skušali kar se da slediti svojim igerskim predlogam, drugi pa so drzno odstopali od svojih vzorov; tu naj omenimo *Super Mario Bros.*, ki je odločno zapustil relativno enostavni svet risanke, se usmeril v temačni svet srhljivke po zgledu *Iztrebljevalca* (*Blade Runner*, 1982, Ridley Scott) in se prav zato izneveril pričakovanjem svoje ciljne publike.

### Igrati kodo videoigre, upoštevati filmsko strojno opremo in programe

A tu nas zanima nekaj drugega. Oba medija sta si v zadnjih letih začela drug od drugega sposojata postopke, scenarije, junake, ikonografijo, načine organiziranja pripovedi, profiliranje gledalca-uporabnika-igralca, kar pomeni, da sta si vedno bolj podobna ne le po temah, ampak tudi po pristopih, kajti nad obema stoji imperativ sedanjega pripovedovanja zgodb, ki niso več ne literarne ne filmske in ne čiste videoigre, ampak nekaj četrtega, ki si sposoja veliko od prej naštetih zvrsti, marsikaj pa vključuje tudi na novo. **GRE ZA ZGODBE, KI ZAHTEVAJO OD BRALCEV-IGRALCEV-GLEDALCEV-UPORABNIKOV ALGORITEMSKO MIŠLJENJE, RAZISKOVALNI PRISTOP IN ŽELJO, DA SE NIZ ZGODB-KOT-JIH-POZNAMO ČIM POGOSTEJE (DELEUZOVSKO) ZGUBA IN RAZPRE V DOGODEK, KI BO KAR SE DA INDIVIDUALIZIRAN IN PRILAGOJEN GLEDALCU-IGRALCU-UDELEŽENCU, SE PRAVI TAK, KOT BI ŠLO ZA IZDELEK LONČARJA, KI NAMENOMA NA VSAKEM IZDELKU IZBERE MANJ OPAZNO MESTO, KJER BO NJEGOVA ROKA PUSTILA SLED; MORDA LE V OBLIKI PRASKE, A TO BO SLED, KI SE BO IZMAKNILA POSTOPKU GLAJENJA, RAVNANJA, OBLJENJA.**

To so zgodbe, ki temeljijo na postfordističnem performativnem svetu, katerega kultura vzpostavlja dogodke, ki si ne sledijo več linearno, in v katerih je vedno več konstruiranega z oblikovanjem in s spreminjanjem kode (takšna so uprizarjanja sintetične *Gazire Babeli*, umetniške performerke, delujoče izključno v okolju *Drugo življenje*). Alegorije, značilne za številne uspešnice videoiger (in še bolj za filme in literaturo), se povezujejo z algoritmi in njihov (teoretski) amalgam je »alegoritem«, kar pomeni, da so v sedanjosti manipulacije kode postale bistvene za igrske, dramaturške in filmske učinke. »*Ko igralec napreduje v igri, postopoma odkriva pravila, ki urejajo svet, konstruiran z igro,*« je zapisal Lev Manovich. Medtem je Alexander R. Galloway tukaj še konkretnješi: »*Igrati igro pomeni igrati kodo igre. Zmagati pomeni poznati sistem. In zato pomeni razložiti igro razložiti njen algoritem.*« Za sistem novodobne igrske resničnosti (tudi za njegovo programsko »ozadje«) se dejansko zanimajo množični igralci tega medija, podobno pa lahko opazamo tudi pri filmskih gledalcih, ki so se začeli zanimati za tisto, kar je »zadaj«, za tehnologijo samo (vsaj za njeno popularno razloženo abecedo), kajti filmi imperija jim, tudi če jih še tako odločno odklanjajo zaradi njihove amerikaniziranosti, predstavljajo vedno tudi neko problemsko nalogo, povezano s tem, kako razumeti svet takih izdelkov, ki jih ne proizvaja več fabrika, ampak korporacija (v smislu razlikovanja teh dveh konceptov pri sociologu Mauriziu Lazzaratu).

In igralcu videoiger postaja vedno bolj podoben tudi (glavni)



Final Fantasy



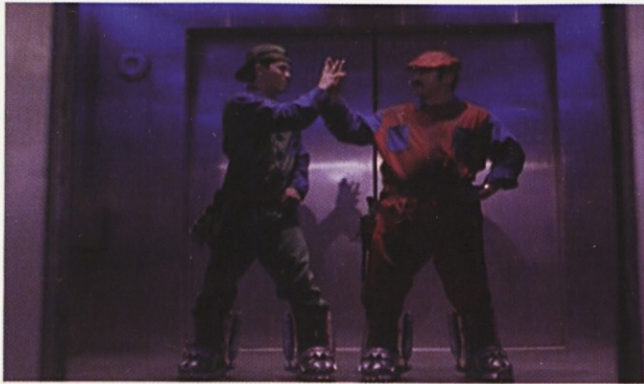
Nevidno zlo



Smrtonosni spopad



Lara Croft: Tomb Raider



Super Mario Bros.

igralca visokopračunskih ZF-filmov, se pravi filmov imperija. Od Nea v *Matrici* (The Matrix, 1999, Andy in Larry Wachowsky) do Sama Flynna v *Tronu: Zapuščini* (Tron: Legacy, 2010, Joseph Kosinski) se srečujemo s filmskimi igralci, ki igrajo film na način, kot bi bili igralci videoiger. Pogosto so videti kot »prvoosebni strelci« (igranje videoiger v zvrsti »first person shooter games«, katere mejnik v smislu popularnosti in tudi tehničnih rešitev je bil *Doom* [1993]), ki se srečujejo z vrsto ovir, tako da je njihovo napredovanje na višjo stopnjo kar se da zahtevno; in ko jo dosežejo, se zopet znajdejo v situaciji, ki jo morajo razrešiti v nizu ekonomično izbranih korakov, kar pomeni, da si morajo izdelati ustrezen miselni in akcijski algoritem. Pogosto zaidejo v slepe ulice, so poraženi, se ne prebijejo na višjo stopnjo, stanje »game over« je zato nenapisana popotnica (in dramaturški prijem) začasnih neuspehov pri akcijah glavnih igralcev v številnih filmih imperija, kar pomeni, da se morajo vrniti na izhodiščni negotov položaj in začeti znova. Preprosto rečeno, tudi dejavnost (igranje) filmskih junakov lahko razumevamo in interpretiramo s koncepti videoiger.

In prav tako so se začeli filmi imperija spogledovati s časom, ki je na delu v videoigrah, se pravi z realnim časom igre, ko igralec v živo dela zgodbo in nadzoruje vse čase. Čas igranja računalniških iger je razširjena sedanost, v katero so implodirali čas zgodbe, čas pripovedi in čas branja/filmskega gledanja. In tak razširjen čas iz »zdajev«, ki nam lezejo pod kožo, je recimo čas v trilogiji *Gospodar prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson), ki relativizira avtoriteto časov in vse čase staplja v posodi zgodbe-igre.

Igra (tu omenjamo njene visokotehnološke videoizpeljanke) pa ni izziv le za film, ampak je tudi odličen predmet filozofskega mišljenja, in sicer od samih začetkov antične filozofije (pri Heraklitu) do sodobnih avtorjev, zato naredimo kratek ekskurz na to področje, da bomo bolje razumeli paradigmo videoiger.

### Obstaja igra brez igralca?

V filozofiji 20. stoletja se srečujemo z vrsto avtorjev, ki jim je problematika igre predstavljala velik izziv za njihovo misel, še posebej ko so umeščali igro v dialog z drugimi komponentami resničnosti, kar pomeni, da so od stroge refleksije igre kot samosvoje resničnosti prehajali k teorijam sveta igre in igri kot alegoriji resničnosti. Z igro se je sicer ukvarjala filozofija že od samega začetka, pomislimo le na Heraklitov fragment o času kot otroku oziroma večnosti, ki se

igra, pa humanistične teorije v 18. stoletju, na primer Schillerjeva *Pisma o estetski vzgoji človeka*<sup>3</sup>, kjer avtor utemeljuje nagon za igro kot temeljni za posameznikov vstop v kulturo. Avtentični človek je tisti, ki se igra, je Schillerjevo stališče.

Med filozofi in teoretiki z drugih področij humanistike in družboslovja, ki so v 20. stoletju mislili specifično igre, naj omenimo predvsem Johana Huizingo, Rogerja Cailloisa, Eugena Finka<sup>4</sup>, Kostasa Axelosa ter, ko gre za razumevanje družbene razsežnosti igre, tudi Vilema Flusserja in Herberta Marcuseja. Prav tako pa so se občasno, v kratkih ekskurzih, k problematiki igre usmerjali tudi osrednji filozofi 20. stoletja, med njimi Hans-Georg Gadamer v svojem delu *Resnica in metoda*<sup>5</sup>, čigar poglede zaradi njihove aktualnosti predstavljamo prav v tem besedilu. Za Gadamerja ima igra svoje lastno bistvo, ki ni odvisno od zavesti igralcev, kar pomeni, da igra obstaja tudi brez igralcev, kajti lahko govorimo o igri svetlobe, igri valov, igri barv, igri las ... Za te igre je bistveno neko gibanje sem ter tja, ki ni usmerjeno k cilju in zavezano h koncu, temveč se stalno obnavlja v ponavljanju. Dejanski subjekt igre je igra sama in ne igralec. »Igra je tista, ki se igra ali se odigrava – nobenega subjekta ni tu, ki bi se igral. Igra je izvajanje gibanja kot takega.«<sup>6</sup> trdi Gadamer in to stališče o prednosti igre pred zavestjo (in igro roko) igralca nas usmerja k spoznanju, da smo, če to hočemo ali ne, se tega zavedamo ali ne, vedno v igri, ki nas vleče vase in hkrati (ker je samosvoja entiteta »nad nami«) tudi izloča. Sporočilo »game over« vedno (pogosto kar boleče) zadane konkretnega posameznika v konkretni situaciji, drugi igrajo naprej, in tudi sama igra se obnavlja dalje, kar pomeni, da »gibanje, ki je igra, nima cilja, s katerim bi se končalo, temveč se obnavlja v vztrajnem ponavljanju«<sup>7</sup>. Angleški izrek »show must go on« usmerja prav k tej ponavljajoči se naravi igre kot predstave.

Vsekakor pa je tu pomemben poudarek na gibanju *sem ter tja*, ki ni usmerjeno k trdni in obvezujoči destinaciji, ampak se stalno ponavlja in obnavlja neodvisno od tistih, ki vstopajo v njegov krog, dejansko zanko, ki tudi danes lahko služi kot metafora za vrsto stvari (celo kapitalizem se obnavlja v tej krožni obliki). Videti je, da takšno ponavljanje in premeščanje sem ter tja (tu lahko pomislimo tudi na vrsto športnih iger, recimo na tenis, košarko in druge igre z žogo) temelji na svojevrstni lahкотnosti, ki ni obremenjena s težo sveta in z nadležnimi, s strogo določenimi cilji definiranimi praksami. Toda ta vstop v navidez lahкотni krogotok *sem ter tja* zahteva veliko igralčeve energije, spodbuja celo njegovo ekstazo, tako da na prvi pogled zgolj zankasto dejavnost jemlje resno in jo postavlja med prvovrstne cilje, za uresničitev katerih je pripravljen vložiti toliko truda.

### Novе oblike nagovarjanja telesa

*Sem ter tja* je izhodišče in tema vrste (klasičnih) videoiger, recimo *Pong*, ta gadamerska paradigma pa je uporabna tudi za razumevanje

3 Schiller, Friedrich: *O estetski vzgoji človeka. V vrsti pisem*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

4 Glej tudi: Strehovec, Janez (ured.): *Teorije igre pri Johanu Huizingi, Rogerju Cailloisu in Eugenu Finku*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

5 Gadamer, Hans-Georg: *Resnica in metoda*. Ljubljana: LUD Literatura, 2001.

6 Prav tam, str. 94 in 95.

7 Prav tam, str. 94.

drugih sodobnih pojavov, kajti v svetu performativnosti štejejo vedno manj končni izdelki (če do njih sploh pride!), poudarek se seli na procesno naravo, na tisto vmes, se pravi na tisto, kar tako ustrezno zadeva izraz *sem ter tja*. Ta je vsekakor na delu tudi pri igranju nove generacije videoiger, spodbujene s pravicno vojno konzol, ki poteka med Nintendovim Wii, Sonyjevim Playstation 3 in Microsoftovim Xbox 360. S temi konzolami se je igranje video (in računalniških) iger (podobno kot trend 3D-filmov) začelo premeščati na področje neke, recimo kar nove estetike (in tudi motorike), ki izhaja iz ikonografije, spodbujene s posameznikovo participacijo na umetnih (virtualnih, podatkovnih) resničnostih.

In to se ne dogaja le z videoigrami (igranih s konzolami, kakršna je na primer Nintendov wii), tudi filmski gledalec v kinematografih za 3D-prikazovanje filmov se je začel obnašati drugače, kot to počne, kadar njegovo izkustvo in zaznava nista vezana na serije podatkov, ki so posredovane preko zaslonkih in drugih (pametnih) vmesnikov. Dejansko se na sedežu umika virtualnim izstrelkom, izvaja nenavadne gibe, se oprijemlje stola, si popravlja očala ... kar pomeni, da je vključen v dispozitiv, ki nagovarja tudi telesno. Nič kaotično, temveč ritmično in nadzorovano pa se gibljejo igralci videoiger s konzolo Wii, ki jim ni več treba pritiskati gumbov ali manipulirati z miško ali igralno palico, ampak krilijo z rokami – to mahanje ni (v) prazno, temveč zadeva podatkovne vsebine, ki se igrajo »tam« na zaslonu, se pravi, da igralci odgovarjajo nanje. Če takšnega aerobičnega igralca opazujemo z nevtralnega stališča, je tisto, kar počne, prav nekje na poti *sem ter tja*.

Tiste, ki jih to moti, češ kakšno nenavadno telovadbo izvaja uporabnik z konzolo Wii podprte igre (recimo športne, kakršni sta *Mario Sports Mix* in *UbiSoft Gold's Gym Cardio Workout*), je treba opomniti, da so te stvari sicer lahko smešne, nikakor pa ni nujno, da jih interpretiramo kot take, kajti ko začne današnji posameznik sodelovati na povečani oziroma oplemeniteni resničnosti<sup>8</sup>, je pozvan, da s svojim fizičnim telesom reagira na različne aranžmaje umetnih dražljajev; je tukaj, hkrati pa je tudi »tam«, v virtualnem svetu, in da gre v korak z zahtevami, ki izhajajo iz tistega »tam«, se začne obnašati drugače, kot se v aranžmajih, ko ga nagovarjajo samo predmeti iz fizične bližine (večinoma gre za t. i. srednje velike predmete, ki ustrezajo osnovni telesni situaciji). V podatkovni (virtualnih) svetovih pa so dogodki, predmeti in situacije, na katerih sodeluje posameznik, prizemljen v fizični resničnosti, lahko drugačni; so večji ali manjši od tistih, na katere so navajeni njegovi kinestetični odzivi, hitrejši, bolj pospešeni, drugače razporejeni glede na geometrijo telesa ...

Pri igralčevih navideznih zamahih v prazno torej ne gre za abstraktno gibanje, ampak za gibanje, ki ima ekvivalent v podatkovnih, računalniško generiranih osebah, predmetih in dogodkih, kakršni recimo naseljujejo spletno *Drugo življenje*. Tudi visokotehnološki vmesnik postaja vedno manj viden, v realnem času si »tam« in te nenavadne gibe opravljaš zato, ker si vedno bolj brezšivno vstopil v umetne svetove. Zelo samosvoje se obnaša tudi uporabnica v okoljih za virtualno resničnost (recimo platforma Cave), kajti reagira na tisto, kar vidi skozi podatkovna

očala<sup>9</sup>; opazovalci, ki so takrat zunaj tega sistema, pa si mislijo, le kaj se punca gre, ko izvaja tako neobičajne gibe.

**V TRENUTKU, KO ZAČNEŠ SODELOVATI V UMETNI RESNIČNOSTI, SE ZAČNEŠ OBNAŠATI DRUGAČE IN NEK PRIŠLEK S TUJEGA PLANETA BI BREZ TEŽAV RAZLIKOVAL MED GIBANJI LJUDI, KI SPREJEMAJO SAMO INFORMACIJE IZ FIZIČNE RESNIČNOSTI, IN TISTIMI, KI SO V REALNEM ČASU V INTERAKCIJI Z UMETNIMI SVETovi. IN KOT LAHKO V PARADIGMI POVEČANE/OPLEMENITENE RESNIČNOSTI UGOTAVLJAMO NEKONFLIKTNI SOOBSTOJ DANE, FIZIČNE RESNIČNOSTI Z UMETNIMI, S PODATKOVNIMI RESNIČNOSTMI IN NJUNA ŠTEVILNA POVEZOVANJA, LAHKO TUDI NA RAVNI POSAMEZNIKOVEGA GIBANJA OPAZUJEMO SOOBSTOJ NARAVNIH IN UMETNIH GIBOV, PRAV TAKO PA TUDI NJIHOVA POVEZOVANJA, MEŠANJA, HIBRIDIZACIJO.** Nastavitve na konzoli Wii opraviš fizično, z naravnimi gibi, medtem ko se na zaslonko resničnost odzivaš z zviranje, »aerobiko v prazno«, torej z umetnimi gibi, kar velja do neke mere tudi za filmskega gledalca, ko se srečuje s 3D-filmi. Ne gleda več filma, ampak je v določenem pogledu že v njem, pri tem pa ga posebni učinki v kinematografih XpanD in Imax usmerjajo k temu, da je hkrati tam (identificiran z dogajanjem na platnu ali zaslonu) in hkrati tu, kajti mora nadzorovati in obvladovati tudi svoj položaj na sedežu in vmesnik za gledanje (3D-očala).

Videoigre, ki izhajajo iz vojne konzol, 3D-filmi imperija in ikonografija takšne umetne podatkovne resničnosti, kot je spletno *Drugo življenje*, imajo kljub vsemu neko terapevtsko funkcijo. Nezavedno proizvajajo nazorne ilustracije tistega, s čimer se (kot pešec v velemestnem Parizu 19. stoletja, opisan in interpretiran v spisih Walterja Benjamina) srečuje današnji posameznik, ki živi v resničnosti vmesnikov in podatkovnih entitet. Kažejo na tisto, kar počne današnji posameznik med nadzorovanjem svojega *nomadskega kokpita*<sup>10</sup>, sestavljenega iz zaslonkih prenosnih naprav, ki mu stalno dobavljajo vrsto podatkov, kar mu omogoča v realnem času hkratno sodelovanje pri fizični resničnosti in umetnih svetovih.

### Umetniško-aktivistične igre multiture

Imperij pa ni vse, tu je še multituda kot (pri Hardtu in Negriju) antagonistična družbena sila, razumljena kot stroj in nasprotnik imperija. Novomedijska umetniška produkcija na njenem segmentu se artikulira v razvijanju subtilnih strategij, kako se upreti svetu imperija, recimo s postopki, ki poudarjajo napake in slabo funkcioniranje v visokih tehnologijah, subverzivno afirmacijo, kritični pop, umetnost naprav<sup>11</sup> in obrnjeno remediacijo, kar pomeni, da skušajo graditi na točkah, ki se upirajo samoumevni recepciji medijske pokrajine in njenega razumevanja v poglobitnem toku.

Igra, ki se igra neodvisno od volje igralcev (Gadamerjevo stališče), biti posrkan v igro (če ti to ugaja ali ne) – to je obzorje iger, skozi katere se afirmira imperij. Eden izmed njegovih mejnikov je bil 11. september 2001, ko smo bili iznenada vsi (neprostovoljno) povlečeni v igro, ki daleč presega posameznikove interese in

9 Angl. data glove.

10 Izraz, ki ga je vpeljal avtor tega članka.

11 Angl. gadget art.

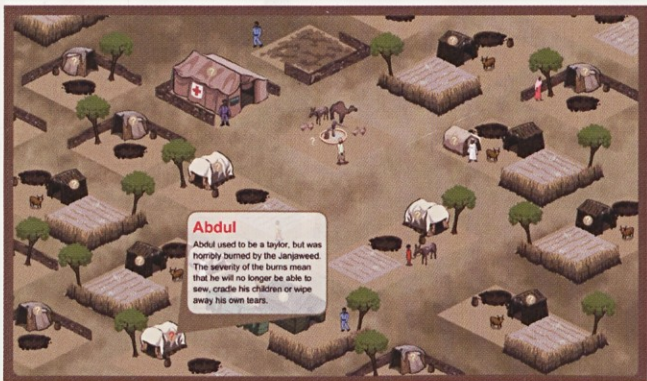
8 Angl. augmented reality.



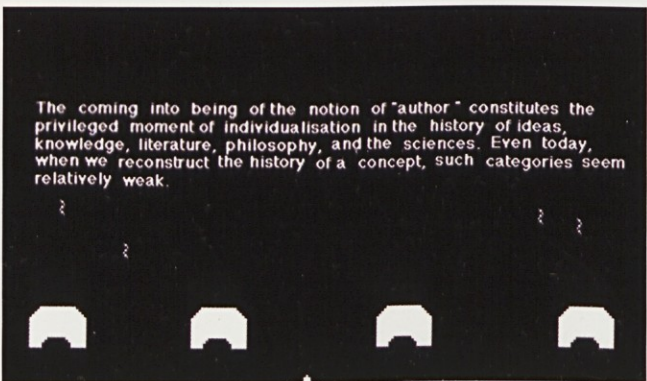
Gazira Babeli: Second Soup. You love Pop Art - Pop Art hates you



Doom



Darfur is Dying



Trigger Happy

ustaljen krog njegovega delovanja, se pravi, da smo postali sodobniki globalne, planetarne igre (Eugen Fink in Kostas Axelos sta bila filozofa, ki sta pozornost namenjala tudi takšni razsežnosti igre). Nanjo je odreagirala taktična igra multitudes: *12. september* (September 12th) Gonzala Frascce, ki je umetniška videoigra z nedvoumnim sporočilom, da vsako nasilje proizvede civilne žrtve; in teh se spominjamo tudi v komorni Frascovi igri *Madrid*, namenjeni spominu na žrtve terorističnega napada na primestne vlake v Madridu (namesto, da bi se izživljali v streljanju na nasprotnika, je igralčeva naloga prižiganje sveč, in to kar se da intenzivno, da sveče ne ugasnejo). *12. september* in *Madrid* sta le dve igri v vrsti umetniških videoiger, katere pomemben zgodovinski mejnik je bila on-line razstava *Cracking the Maze*, ki jo je leta 1999 pripravila Anne-Marie Schleiner.

*Gulf War 2, Raid Gaza, Escape From Woomera, The Civilization IV: Age of Empire, 3rd World Farmer ...* je še nekaj sodobnejših iger multitudes, med katere lahko uvrstimo tudi spletno igrico *Darfur is Dying* (2006), ki je veliko pripomogla k opozarjanju javnosti na to afriško tragedijo. Zanimivo je igrati tudi (na spletu dostopno) računalniško igro *Raid Gaza*, polno subtilnega cinizma, kajti ta igra igralca nagradi vsakič, ko mu uspe uspešno raketirati civilne objekte v palestinski Gazi; s čim manj potrošenimi šekeli (v tej izraelski valuti so izraženi stroški igralčevih napadov) pobiti čim več nasprotnikov. Še posebej uspešen si, če zadaneš policijsko postajo ali bolnišnico, se pravi, ko naraste število civilnih žrtev. Jasno, da gre pri tem za subverzivno afirmacijo, ki te opozarja na to, da takšna agresija vedno povzroči številne civilne žrtve.

Za takšne igre (o igrah multitudes razmišljata tudi Nick Dyer-Witford in Greig de Peuter v svojem besedilu, objavljen v reviji *Fibreculture*<sup>12</sup>), je značilno, da si pogosto vzamejo za podlogo komercialno videoigro (klasična videoigra *Pong* je podlaga enemu delu *Vsiljivke*, umetniške videoigre Natalije Bookchin, za katero je bistveno feministično sporočilo, ki izhaja iz igrske priredbe Borghesovega besedila *La intrusa*), vendar pa potem njeno agresivno, militaristično in mačistično naravnost postavijo v oklepaje, namesto nje pa poudarijo pacifistično, družbenokritično in feministično poanto. Tu naj omenimo *Trigger Happy* (1998), igrico Jona Thomsona in Alison Craighead, katere predloga je *Space Invaders* (1978) kot ena prvih uspešnic v zvrsti (arkadnih) videoiger in jo presenetljivo profilirala v smislu, da igralec/bralec v njuni izpeljanki strelja na stavke, vzete iz Foucaultovega odmevnega besedila *Kaj je avtor?* (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969). S tem sta problematizirala tako ustanovo avtorja kot besedila samega v svetu novih medijev.

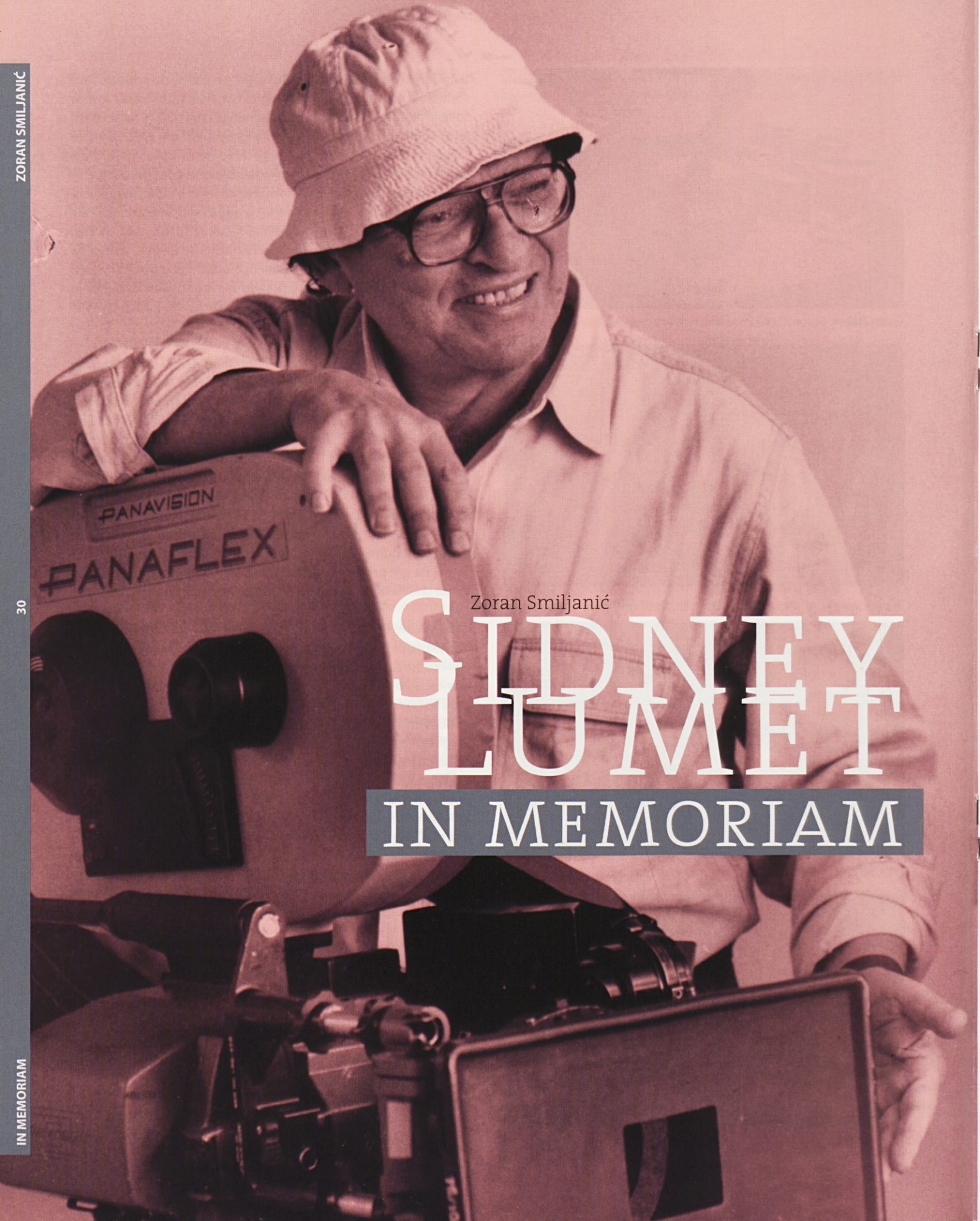
Op. ured.: Italijanski filozof in družbeni kritik Antonio Negri, ki ga omenja avtor eseja, se bo v Ljubljani mudil 18. in 19. maja letos. Na povabilo Časopisa za kritiko znanosti in Študentske založbe, kjer je ravno izšel prevod knjige *Commonwealth* (Skupno), v soavtorstvu s Hannom Hardtom, bo imel predavanje in diskusijo na Fakulteti za družbene vede in v Rogu.

12 Spletna povezava: <http://bit.ly/gmHgMh>.

Zoran Smiljanić

# SIDNEY LUMET

IN MEMORIAM



Če hočemo ob smrti Sidneya Lumeta razgrniti njegov lik in delo ter ga z risalnimi žeblički pripeti na steno, se moramo najprej vprašati, česa njegovi filmi ne premorejo: pri njem bomo zaman iskali spektakularno holivudsko akcijo, vizualno razkošno zabavo, prilagajanje trendom, časovno in prostorsko epsko zastavljene zgodbe, kostumske pustolovščine, umeščene na atraktivne lokacije ali v idilično naravo. Lumet je zavrnil zapeljivo povabilo Holivuda in namesto tega raje postal vest, kronist in tožnik New Yorka, mesta silovitih nasprotij, ki ga je učinkovito uporabil kot simbol ameriškega propada. Ali povedano z njegovimi besedami: »New York je nabit z resničnostjo, L.A. pa je fantazijska dežela.«

Sidney Lumet (1924–2011), režiser, producent in scenarist židovskega rodu, je bil mojster kompleksnih moralnih dram, večinoma lociranih v New Yorku. Njegov zaščitni znak so »problemski filmi«, psihološko profilirane, urbane, dialoške, realistične, intimistične, konfliktne, angažirane ter socialno in politično ozaveščene drame, ki se dogajajo v omejenem času in prostoru. Rad je segal po literarnih predlogah ali dramskih besedilih uveljavljenih dramatikov, kjer pogosto najdemo malega, neprilagojenega, bolj slehernika kot junaka (»*upornik z razlogom*«), ki v nekem trenutku znori, se loči od anonimne, amorfne množice in se postavi po robu nesorazmerno močnejši skupini, inštituciji ali sistemu ... Kar mu včasih celo uspe – še večkrat pa ne. V vsakem primeru pa za svoje početje plača visoko ceno. Lumetovi filmi se praviloma odvrtijo le v nekaj dneh, dogajajo pa se v zaprtih, omejenih, klavstrofobičnih prostorih brez izhoda, kjer so se protagonisti prisiljeni soočiti z nasprotniki in sami s seboj (sodna dvorana, soba za poroto, hiša, banka, vlak, vojaško taborišče, poveljniški štab, soba za zaslišanje ...).

Lumet je slovel kot *actor's director*, režiser po meri igralcev, ki je s svojimi igralci sodeloval pri kreiranju vlog in znal iz njih potegniti odlične, včasih celo vrhunske rezultate (»*Ni majhnih vlog, so le majhni igralci*«). Ali MacGraw je o njem rekla, da predstavlja »*sanje vsakega igralca*«. Redkokateri sodobni režiser se lahko pohvali s tako prestižno plejado igralcev, ki so nastopali v njegovih filmih: Marlon Brando, Ralph Richardson, Richard Burton,

Katharine Hepburn, James Mason, Rod Steiger, Vanessa Redgrave, Paul Newman, Henry Fonda, Al Pacino, John Cazale, Dustin Hoffman, Albert Finney, Simone Signoret, Anne Bancroft in Jeff Bridges, če omenimo le izpostavljene težkokategorijane. Pri delu z igralci je prakticiral temeljite priprave, branje besedila in vaje z igralci (»*Pred začetkom snemanja hočem imeti vsaj dva tedna vaj*«), med snemanjem pa se je zanašal tudi na improvizacijo, spontanost in puščal odprta vrata naključjem, tistim »*čudežnim spodrslijajem*«, ki jih je znal spretno vkorporirati v film. »*Če se še tako trudimo nadzorovati vse aspekte filma, bo nazadnje film nadzoroval nas. Pri filmu nič ni tako, kot se sprva zdi*«. Snemal je zelo hitro, učinkovito in poceni, posamezni prizor je ponavljal le enkrat, največ dvakrat, kar mu je omogočilo, da je posamezen film končal v manj kot letu dni. V 50-letni karieri je posnel krepko čez 40 filmov.

Ni maral studijskih prizorišč, snemal je pretežno na avtentičnih lokacijah, zato delujejo njegovi filmi verodostojno, naravno, skoraj dokumentarno. Vztrajal je, da naj bo kamera čimbolj neopazna, zahteval, naj bo montaža zadržana in funkcionalna, izogibal se je tudi pretirani uporabi glasbe (v njegovih filmih je skoraj ne zasledimo). Film je doživljal kot skupni projekt vseh sodelujočih, zavračal je koncept osebnega, umetniškega, avtorskega filma, iz katerega se je večkrat ironično ponorčeval. Niso ga zanimale režijske ekstravagance, s svojimi

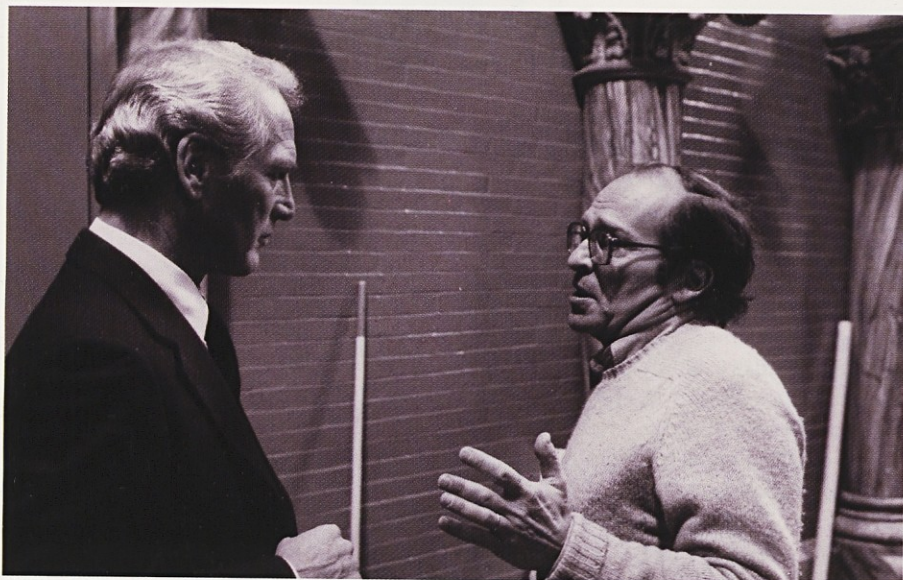
tehničnimi rešitvami in postopki ni nikoli rinil v ospredje. Kljub temu, da je snemal za velike studijske hiše, mu je uspelo ohraniti status enega zadnjih »neodvisnih« režiserjev. Kot je dejal sam: »*Nikoli nisem posnel filma samo zaradi denarja. Vse svoje projekte sem izbiral sam, vse sem posnel, ker sem si jih želel posneti, in to sem počel aktivno, pošteno, predano in strastno, tudi tiste manj uspešne. Poleg tega mi je snemanje filmov v zabavo. To je edini način, da obstaneš in ohraniš integriteto v tej nori industriji zabave, kjer je treba požreti veliko dreka*.«

V svoji avtobiografski knjigi *Making Movies* (1996) je strnil bistvo režiranja: »*Nekoč vprašal, kako se dela filme. Odgovoril sem mu, da je podobno izdelavi mozaika. Vsaka pozicija kamere je kot kamenček mozaika. Oblikuješ, spoliraš in pobarvaš ga, najbolje kot veš in znaš. To ponoviš šeststo- ali sedemstokrat, včasih tudi tisočkrat. Na koncu vse skupaj sestaviš v celoto in upaš, da bo videti vsaj približno tako, kot si načrtoval*.«

Lumet je imel zelo neenakomerno kariero, v njegovi filmografiji najdemo tako vrhunske kot tudi povprečne izdelke ali katastrofalno spodletele filme. Predvsem na začetku režijske poti je pogosto izbiral pretenciozne in patetične scenarije, ki jih je pretočil v statične, gledališko zastavljene filme, prepolne nepotrebne besedičenja, pompozne in teatralne igre ter zlizanih klišejev, nabitih s pomenom in sporočilom. V drugi polovici 60. let se je avtorsko sprostil,



Serpico



Sidney Lumet s Paulom Newmanom na snemanju *Obsodbe*

poenostavil slog in posnel nekaj lahkotnih, žanrsko bolj profiliranih filmov, ki pa niso naleteli na pretiran odziv publike. Kritiški in komercialni vrhunec je dosegel v 70. letih, ko je enega za drugim nanizal nekaj izjemnih filmov. V 80. in 90. je njegov kreativni naboj precej uplahnil, zdelo se je, kot bi ga njegov nekoč nepogrešljivi nos za izbiro pravih tem pustil na cedilu. V obupanih poskusih, da bi ujel kanček stare čarovnije, je šel tako daleč, da se je začel ponavljati. Bolj ali manj zgrešeni filmi so postajali vse pogostejši, vendar je na vsakih nekaj spodrsnjajev presenetil s kakšnim vsaj zanimivim, če že ne intrigantnim filmom. Kljub temu, da je njegova nekdanja slava močno zbledela, ni odnehal in tudi v novem tisočletju dokaj kontinuirano snemal. Zaradi neosebnege stila in nihanj v kvaliteti so ga kritiki podcenjevali, nikoli ni dosegel zvezdniškega statusa kakšnega Woodyja Allena ali Martina Scorseseja (ki tudi veljata za »newyorška avtorja«). Kar nekajkrat je bil je nominiran za oskarja, vendar individualno ni prejel niti enega (»*Pa sem ga zaslužil, vsaj enega!*«), zato se mu je Filmska akademija oddolžila z oskarjem za življenjsko delo, ki ga je leta 2005 prejel iz rok Ala Pacina.

Ker se o mrtvih govori le najboljše, bomo ob tej priložnosti omenili le njegove najpomembnejše, najbolj uspele in nepozabne filme, tisti nezanemarljivi kup onih drugih pa bomo dobrohotno zanemarili. Sidney Lumet je na film vstopil z enim najbolj markantnih debijev v filmski zgodovini, z eksplozivno sodno dramo *12 jeznih mož* (12 Angry Men, 1957), ki s svojo *sam-proti-vsem*

zasnovo posnema vzorec vesterna, le da Henry Fonda namesto revolverja uporablja argumente (poleg tega se je dobro zavedal, kako se počuti po krivem obtoženi mož, saj je bil v svojem prejšnjem filmu *Po krivem obtožen* [The Wrong Man, 1956, Alfred Hitchcock] žrtev tragične sodne zmote). *Kačja koža* (The Fugitive Kind, 1959), posnet po drami *Orfejev padec* Tennesseeja Williamsa, se odlikuje s temačno, z usodno atmosfero, s prizorom zapeljevanja na pokopališču in seveda z legendarnim Brandovim suknjičem iz kačjega usnja. Triurna družinska drama *Dolgo potovanje v noč* (Long Day's Journey Into Night, 1960), adaptacija avtobiografske drame Eugenea O'Neillja, je čustveno

intenziven obračun članov disfunkcionalne družine iz pekla, ki se zgodi v enem samem vročem avgustovskem dnevju. Sicer čisto spodobna hladnovojna drama *Kritična točka* (Fail-Safe, 1964) je potegnila krajsi konec v nesrečni primerjavi s Kubrickovo zelo sorodno parodijo *Dr. Strangelove* (1964), ki je kinodvorane okupirala le nekaj mesecev pred Lumetovim filmom. Sledila je mojstrovina *Mož iz zastavljavnice* (The Pawnbroker, 1964) o Judu (v osupljivi interpretaciji Roda Steigerja), ki je preživel holokavst, vendar travmatične izkušnje iz preteklosti ne more preseči in si iz svojega novega življenja v New Yorku zgradi psihološko ječo, v kateri je sam največji ujetnik. Še eno taborišče, tokrat vojaško, ki ga angleška vojska v libijski puščavi postavi za discipliniranje lastnih vojakov (dezerterjev, tatov, pijancev, neubogljivih ...), je tema nenavadnega in provokativnega filma *Grič izgubljenih* (The Hill, 1965), ki je na glavo postavil ustaljene predstave o tem, da so v taboriščih le švabi grdo postopali z vojnimi ujetniki. *Klan Duka Andersona* (The Anderson Tapes, 1971) je prvi film, ki je spregovoril o prisluškovanju in nadzoru, temi, ki se je pozneje razcvetela v številnih ameriških filmih po aferi Watergate, in postal presenetljivi hit. Lumet je občasno režiral britanske filme, med boljšimi je bil spregledana karakterna študija *Žalitev* (The Offence, 1972), kjer frustrirani in agresivni detektiv na robu živčnega zloma (Sean Connery, ki je nastopal v petih Lumetovih filmih) do smrti pretepe osumljenega posiljevalca otrok. Naslednji je bil Lumetov največji kritiški in komercialni

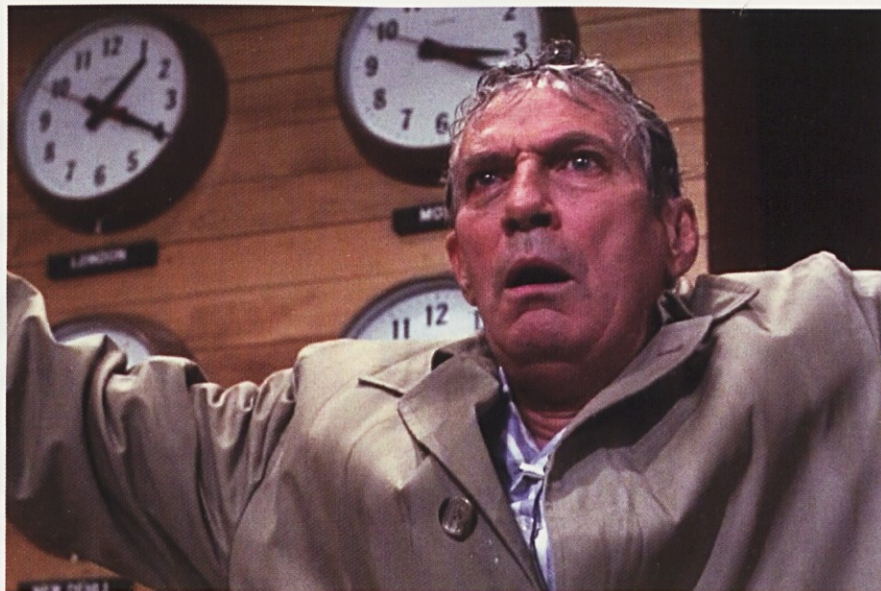


12 jeznih mož

uspeh *Serpico* (1973) o moči, korupciji in izdaji v newyorški policiji, ki je hkrati predstavljal prvi del Lumetove »policijske trilogije«; druga dva sta *Princ mesta* (*The Prince of the City*, 1981) in *Zaslišanje* (*Q & A*, 1990). Lumet je gledalce osvojil z adaptacijo romana Agathe Christie *Umor v Orient ekspresu* (*Murder on the Orient Express*, 1974), z *all star* zvezdniško zasedbo, terno pa je zadel s krimidramo *Pasje popoldne* (*Dog Day Afternoon*, 1975), z »enim najboljših filmov o New Yorku«, kjer se šušmarski rop banke prelevi v prvovrstno medijsko senzacijo, saj naj bi naropani denar služil za operacijo, s katero bi si Pacinov partner spremenil spol. Sledila je briljantna črna komedija o izrojenosti sodobne televizije *TV mreža* (*Network*, 1976), kjer se odsluženemu TV-voditelju pred kamerami strga: »I'M AS MAD AS HELL, AND I'M NOT GOING TO TAKE THIS ANYMORE!« Občinstvo mu pritegne, medijski mogotci pa njegove izpade v *prime timeu* veselo predvajajo na TV, vsaj dokler je gledanost tako visoka. Takoj zatem je Lumet spet skočil v Anglijo, kjer je po drami Petra Shafferja zrežiral močno in naturalistično psihološko dramo *Equus - slepi konji* (*Equus*, 1977), v kateri psihiater Richard Burton raziskuje, zakaj je 17-letni fant s srpom oslepil šest rasnih konj. V mojstrski sodni drami *Obsodba* (*The Verdict*, 1982), posneti po scenariju Davida Mameta, se zapiti odvetnik Paul Newman v neenakopravnem boju skuša postaviti po robu vrhunski odvetniški pisarni, ki se sojenja loti kot dobro načrtovane strateške bitke. Kontroverzna drama *Daniel* (1983), posneta po romanu E. L. Doctorowa, govori o dveh mladeničih, katerih starše so usmrtili med antikomunistično histerijo v 50. letih (Lumet je v svoji knjigi zapisal, da gre za enega najboljših filmov, kar jih je posnel, kljub kritičnemu in finančnemu polomu). Politična satira *Moč* (*Power*, 1986) o vplivnem in uspešnem političnem svetovalcu (Richard Gere), ki zabrede v kalne vode, je sicer čisto spodobna, čeravno nekoliko anemična



Klan Duka Andersona



TV mreža

variacija na sledi neprimerno boljše *TV mreže*. Inteligentna drama *Beg od preteklosti* (*Running on Empty*, 1988) obravnava družino na dolgoletnem begu pred FBI, saj sta starša, nekdanja hipijevska aktivista, leta 1971 zagrešila bombni napad na tovarno napalma kot obliko protesta proti vietnamski vojni. Po seriji flopov se je Lumet vrnil na domače področje s še eno sodno dramo *Noč na Manhattanu* (*Night Falls on Manhattan*, 1997), kjer novoimenovani državni tožilec Andy Garcia preiskuje grehe svojega očeta in se zaradi tega znajde v sila neprijetnem moralnem primežu. Lumetov zadnji film, ki je za režiserja pomenil svojevrsten *comeback*, nosi indikativen, sarkastičen in zelo primeren naslov *Preden hudič izve, da si mrtev* (*Before the Devil Knows You're Dead*, 2007), gre pa za grotesko, v kateri brata skleneta oropati draguljarno svojih staršev – s katastrofalnimi rezultati.

Ko so ga v intervjuju leta 1997 vprašali, na kakšen način bi želel oditi, je Lumet odgovoril: »Ne razmišljam o tem. Nisem veren. Vem le, da nočem zasedati prostora. Zažgite me in moj pepel raztresite nad *Katz's Delicatessen*!« Na koncu še osebna zahvala. Tisti, ki smo

1 *Katz's Delicatessen* – priljubljena židovska restavracija na Lower East Sideu na Manhattanu, ustanovljena 1888, kjer strežejo sendviče s posebno pripravljeno govejjo salamo, ki veljajo za najboljše v New Yorku. V *Katz'su* je Meg Ryan doživela tisti sloviti lažni orgazem v filmu *Ko je Harry srečal Sally*, bil je tudi prizorišče srečanja Johnnyja Deppa in agenta FBI (*Donnie Brasco*), »nastopil« je tudi v *Across the Universe* in še nekaterih drugih filmih.

Lumetove filme gledali v 70. letih, jih nismo kaj prida razumeli. V času samoupravnega socializma, diktata delavskega razreda, stabilizacije, nove ustave itd. se nam je Amerika zdela enako tuja kot Mars. 30 ali 40 let pozneje, ko smo se tudi sami znašli v razbeljenem kotlu divjega kapitalizma, so nam Lumetovi filmi nenadoma postali jasni kot beli dan. **VSE TEME, O KATERIH JE GOVORIL, SMO IZKUSILI NA LASTNI KOŽI: ŽIVIMO V SVETU KORUPCIJE, POHLEPA, KRIMINALA IN SOCIALNIH KRIVIC, UMAZANE POLITIKE, INTERESNIH POVEZAV, PRODANEGA SODSTVA, ZLIZANE POLICIJE, KUPLJENIH MEDIJEV, ZASRANEGA ZDRAVSTVA, NESPOSOBNIH DRŽAVNIH INŠTITUCIJ, VSESPLOŠNE RAZPRODAJE HUMANOSTI, PRAVIČNOSTI IN ZDRAVEGA RAZUMATER ABSOLUTNE VLADAVINE NJEGOVEGA VELIČANSTVA DENARJA. HVALA TI, SIDNEY, V IMENU SLOVENIJE IN VSEH ZAVOŽENIH NOVOKAPITALISTIČNIH DEŽEL!** Šele sedaj nam je jasno, v kaj smo se uvalili in kaj nas čaka v prihodnosti.



Sidney Lumet



# Let mrtve ptice

(Živojin Pavlović, 1973)

Peter Stanković



**Let mrtve ptice** s konca leta 1973 je od treh celovečercev, ki jih je Živojin Pavlović posnel v Sloveniji, najmanj znan. Ampak to nikakor ne pomeni, da je slab ali neznačajan. Domnevati je mogoče celo, da se je v zgodovini slovenskega filma razmeroma slabo umestil preprosto zato, ker je pri za režiserja značilnem prikazovanju eksistenčnega roba in eksistencialnega obupa tako zelo dosleden, da ni njegovega pomena v celoti prepoznala niti sicer razmeroma odprta slovenska filmska srenja.

*Majhna vas v Prekmurju. Ferenc (Polde Bibič) se z elegantnim športnim avtomobilom vrača s sezonskega dela v tujini. Doma ga pričaka oče (Jože Zupan), ki ga teži, da nobeden od treh sinov ne kaže zanimanja za prevzem kmetije. Ferenc se je namenil v opuščnem mlinu na Muri odpreti restavracijo, Tjaš (Arnold Tovornik) po bratovem vzoru razmišlja o delu čez mejo, Tunč (Rudi Kosmač) pa dela kot živinozdravnik. Najstarejši od bratov, ovdoveli Tjaš, se odloči, da se bo znova poročil. Všeč mu je Anika (Majda Grbac), ki jo, potem ko njen oče izrazi strinjanje, tudi vzame, toda na slavju se ga tako krepko nadela, da zvečer v postelji zanjo ne pokaže nobenega zanimanja. Vzame si jo šele naslednjega dne in to kar v hlevu. Ker prične med kravami razsajati slinavka, mora Tunč organizirati pobjo vseh obolelih živali. Anika dela v vinogradu. Pridruži se ji Ferenc, ki ji najprej pomaga, potem pa jo poskusi posiliti. Anika se mu najprej upira, ampak na koncu se vda, zaradi česar jo kasneje preganja slaba vest. Kljub temu se s Ferencem dobiva še naprej. Prešuštniški par ob neki priložnosti vidi Ferencova žena (Ivanka Mežan), zaradi česar si v kopalni kadi prereže žile. Ker ne ve, kaj bi sama s sabo in s svojimi prebujajočimi se seksualnimi željami, se Anika obrne na Tunča, ki jo povabi, naj se mu pridruži pri samokaznovanju. Skupaj hodita napol gola skozi gozd, poln trnja. Ferenc slavi otvoritev nove restavracije. Veselje pokvarijo povabljeni, ki dražijo Tjaša zaradi Anikine nezvestobe. Tjaš najglasnejšega privoščljivca kresne po zobeh in odhiti domov. Skozi okno vidi Aniko, ki se po pohodu skozi gozd umiva in pogleduje svete podobe: se je uspela duševno očistiti? Tjaš jo ustrelj.*

Scenaristična predloga *Leta mrtve ptice* Branka Šomna se lepo sklada s Pavlovićevimi filmskimi zanimanji. Preplet pritlehnih človeških vzgibov, brezobzirne sebičnosti, vsesplošnega primitivizma, revščine in

umazanije, med katerimi se opotekata dva vsaj približno čista človeka, Tjaš in Anika, je tipično Pavlovićev svet brez svetlobe in upanja. Toda kolikor je gostujoči srbski režiser z izbiro Šomnove predloge ohranil mero tematske kontinuitete s svojimi prejšnjimi izdelki, se je z njeno obravnavo od njih hkrati tudi vsaj nekoliko oddaljil. V njegovih prejšnjih stvaritvah je namreč filmsko celoto kljub vizualnemu naturalizmu praviloma gnala razmeroma koherentna in dinamična zgodba, *Let mrtve ptice* pa je temu nasprotno zgolj pisan mozaik surovih podob niza zavozenih življenj, kjer vrsta za zgodbo ključnih vsebinskih nastavkov na koncu ostaja celo popolnoma nepojasnjena. Tjaševi in Anikini tragediji – zdi se, da osrednjem narativnem motivu – je na primer že slediti težko, kaj šele da bi se gledalec v njo vživel. Nejasni so tudi motivi posameznih ključnih dejanj in likov v filmu. Zakaj se je Anika vdala Ferencu? Kaj vidi na njem? Zakaj je Tunč neporočen? Kaj pomenijo tisti njegovi sprehodi skozi trnje? In kaj sploh hoče Anika? Kaj Tjaš? Zakaj naj bi bil Tjaš dober človek (kot mu ob neki priložnosti reče Anika: do tega trenutka v filmu – bolj ali manj pa tudi kasneje – ni naredil ničesar, kar bi bilo mogoče razumeti kot dobro; tudi nič slabega ne, ampak, ali je že to dobro)? V odsotnosti pojasnitev junaki lebdijo v narativnem vakuumu, toda če je tako podana pripoved gledalsko nekoliko zahtevnejši zalogaj, to ne pomeni, da je vsebinsko in estetsko neutemeljena. Aleš Erjavec na primer pravi, da je nedomišljenost, nejasnost in neizpolnjenost posameznikov na filmskem platnu mogoče razumeti kot gesto, s katero je režiser želel opozoriti na polivalentnost in mnogoplastnost človeka kot subjekta in ne le objekta revolucije<sup>1</sup>, medtem ko Zdenko Vrdlovec meni, da je fragmentiranost filma način, na katerega stvaritev »s samo svojo formo podaja cefranje nekega sveta«<sup>2</sup>: po njegovi oceni je osrednji motiv filma prav razpad tradicionalnega podeželskega okolja v stiku s tujim (in še posebej potrošniškim) svetom.<sup>3</sup> Obe interpretaciji seveda razkrivata

1 Erjavec, Aleš (1988): »Let mrtve ptice«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.), *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

2 Vrdlovec, Zdenko (1994): »Zgodba o slovenskem filmu«. V: Furlan, S., Kavčič, B., Nedič, L. in Vrdlovec, Z. (ur.), *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. Stran 376.

3 Prav tam, stran 374.



pomembne plasti Pavlovičeve drobitve koherentnega pripovednega okvira, toda ob gledanju se vseeno poraja vtis, da Vrdlovčeva bolj neposredno zadeva jedro Pavlovičeve intence. Pripovedni lomi in vsebinske praznine, ki zevajo med prizori, liki in njihovimi motivi, učinkovito poudarjajo psihološko in sociološko gnitje slovenske periferije, ki kot umazana druga plat medalje razkrinkava realnost procesov socialistične modernizacije. Če so družbene anomalije v prestolnici, kamor se denar in priložnosti tako ali drugače vedno stekajo, praviloma slabše vidne, marginalna okolja razraščajajo krizo težje skrivajo.

Da zgolj v grobih potezah skiciran narativni okvir ni rezultat režiserjeve površnosti, ampak zavestna izbira, ki tudi s svoje strani opozarja na razkroj družbenega tkiva, dokazuje skrbna izoblikovanost drugih izraznih elementov. Posnetki so lepo domišljeni; občasni simbolistični namigi so učinkoviti; glasbena spremljava, še posebej dramatičen kontrast

operativnega začetka in zaključka filma z melanholično popevko, ki si jo je rad vrtil oče, je pretresljiva; neusmiljen naturalizem podob je tako močan, da marsikateri prizor odbija že skorajda fizično; še posebej pa je treba pohvaliti doživeto igro vseh igralcev, med katerimi s svojim prispevkom najbolj izstopa Polde Bibič. Bibič je s svojim Ferencem le nekaj mesecev po *Cvetju v jeseni* (1973, Matjaž Klopčič) ustvaril lik, ki je skorajda diametralno nasproten Janezu iz Klopčičeve klasike: medtem ko je bil Janez izobražen, uglajen, srčen in pošten možakar, je Ferenc iz *Leta mrtve ptice* brezobziren, robot in zahrbtn sebičnež, ki ga zanimajo zgolj lastna mala ugodja. Da je bil Bibič pri svoji upodobitvi Ferenca vsaj toliko prepričljiv, kot je bil pri Janezu, morda priča o njegovih igralskih kvalitetah bolj kot katerikoli njegov drug dosežek. V tako zelo zavožen in umazan filmski svet, kot se pojavlja v tem filmu, je gledalca težko vpeljati, Pavlovič pa ga vanj zabriše oziroma ga na koncu iz njega potegne že z nekaj imaginativnimi prepleti

impresivnega, dramatičnega zvočnega okvira in blatnih podob. Vsesplošno brezizhodnost resničnosti na filmskem platnu učinkovito podpira tudi zvajanje krščanske obljube odrešitve (Tunčevo in Anikino samokaznovanje) na nepomembno etnografsko posebnost. Ne da bi se pred tem zdelo zelo verjetno, da bodo lahko liki kakorkoli pobegnili iz sveta, ki bolj kot na resničnost spominja na mačkasto nočno moro, ampak Pavlovič jim za vsak slučaj odreče tudi možnost duhovnega očiščenja.

Kljub neprizanesljivemu naturalizmu, ki *Let mrtve ptice* poravnava v vrsto Pavlovičevih prepoznavno družbenokritičnih filmov, pa je njegov drugi slovenski celovečerec vsaj na eni ravni blizu bolj konvencionalni jugoslovanski kinematografiji tistega časa. Tu gre za vprašanje dela v tujini, *gastarbajterstva*, enega od pomembnih problemov socializma v sedemdesetih letih. Na delo v tujino, v prvi vrsti Zvezno republiko Nemčijo in Avstrijo, so namreč hodili mnogi sposobni ljudje v

svojih najbolj produktivnih letih, še pred tem pa je zdomstvo predstavljalo problem na simbolni ravni, saj je jasno kazalo na to, da socialistična Jugoslavija kljub glasni retoriki o enakosti, napredku in svetli prihodnosti za mnoge preprosto ni bila okolje, kjer bi si želeli živeti. Oblast si je izseljevanje prizadevala na različne načine omejiti in pri tem uporabljala tudi film. V tedanjih jugoslovanskih delih je mogoče pogosto videti junake, ki se iz tujine vračajo razočarani in zlomljeni (v slovenskem filmu v tem pogledu izstopa prizor Danijelove vrnitve v *Cvetju v jeseni*), v tem obdobju pa se je izoblikoval tudi poseben (resda ne pretirano popularen) žanr, ki se je osredotočal na prikaze grobega izkoriščanja jugoslovanskih delavcev v tujini. Slovenijo je ta napol uradni žanr z manjšimi izjemami zaobšel, izjema je zgolj *Let mrtve ptice*, ki s svojimi podobami tudi zaradi izseljevanja opustošenega prekmurskega podeželja vsaj v nekaterih poudarkih spominja na tovrstno kinematografijo. A tu je treba biti previden. Res je, da Pavlovič v *Letu mrtve ptice* podrobno prikazuje ekonomsko, pa tudi moralno opustošenje, ki mu je doprineslo tudi množično izseljevanje v tujino, toda v osnovi je bil Pavlovič polemičen režiser, ki do oblasti nikoli ni gojil velike naklonjenosti, še posebej po tem, ko so ga v Srbiji na začetku sedemdesetih let na silo utišali. Podobe materialne in mentalne bede, ki jih vidimo tako rekoč v vsakem prizoru, velja tako v prvi vrsti razumeti kot kritiko nesposobnosti

vladajoče politične garniture, da bi ljudem zagotovila dostojna življenja, čeprav je res, da avtor zelo verjetno tudi do sebičnih manevrov tujih kapitalistov, ki ljudi vabijo v svoje zlate kletke, ni čutil veliko naklonjenosti.

*Let mrtve ptice* je kompleksna in nekoliko abstraktna stvaritev, kjer se množica raznovrstnih pripovednih nastavkov, političnih aluzij in blatnih podob pleče v zahtevno, a impresivno celoto. Razumemo jo lahko kot enega od bolj značajnih dosežkov domače kinematografije sedemdesetih let, pri čemer je pomembna tudi, ker je Pavlovič do skrajnosti prignal svojo sposobnost podajanja odbijajočih, surovih in smrdljivih podob na način, da na koncu kljub vseprisotni umazaniji delujejo ne le prepričljivo, pač pa tudi – lepo. **VERJETNO V JUGOSLAVIJI NI BILO VEČJEGA POETA DRUŽBENEGA ROBA OD PAVLOVIČA, TAKO DA JE IMELA SLOVENIJA PO SVOJE KAR SREČO, DA REŽISER V VEČJEM DELU SEDEMDESETIH LET NI MOGEL SNEMATI V DOMAČI REPUBLIKI IN JEV ODSOTNOSTI DRUGIH MOŽNOSTI GOSTOVAL PRI VIBI.** Zanimivo je sicer, da je Pavlovič skupaj z direktorjem fotografije Miloradom Jakišcem pri *Letu mrtve ptice* izbral zanj ne najbolj značilno barvno paleto. Medtem ko so njegovi drugi filmi tipično posneti v bruegelovskih umazano rjavkastih tonih, je tu barvni spekter presenetljivo živ. A to seveda ne pomeni, da je ton filma zaradi tega bolj svetel. Kontrast med razmeroma živimi



barvami in umazanimi podobami zahojenost okolja, ki ga prikazuje, le še poudarja.

*Let mrtve ptice* je konec koncev tudi celovečerec, ki je slovenskemu filmu odkril atraktivnost Prekmurja kot filmske lokacije. Dejstvo je, da so se domači filmarji pri izboru prizorišč dolgo omejevali zlasti na Ljubljano, Primorsko in Gorenjsko, to vztrajno ponavljanje lokacij pa je neimaginativno in predvidljivo, še pred tem pa vsaj nekoliko nekorektno, saj je kljub meri kulturne brezbarvnosti mnogih delov Slovenije mogoče najti številna filmsko zanimiva okolja. Če je katero od teh na takšno odkritje čakalo predolgo, je to prav gotovo Prekmurje, prepoznavna in z nežno otožnostjo prežeta naravna in kulturna krajina, kjer v lenobnem, hkrati pa presenetljivo toplem človeškem fatalizmu tonejo tako posamezniki kot predmeti okoli njih. Takšno okolje kar vpije po filmski artikulaciji, tako da je treba pozdraviti dejstvo, da je Pavlovičevemu odkritju sledilo še več filmarjev, ki so svoje zgodbe postavili prav na ta konec Slovenije, čeprav je treba obenem opozoriti, da lahko pretirano enostransko izkoriščanje prekmurskih kulturnih posebnosti pripelje do nastanka ploskovitih stereotipov, ki bodo regijo kot celoto zvedli na zgolj slikovito eksotiko. *Let mrtve ptice* si je premierno ogledalo 20.684 gledalcev. Na Festivalu jugoslovanskega igranega filma v Puli je bil film nagrajen z dvema prestižnima nagradama, z zlato areno za najboljšo glavno žensko vlogo (Majda Grbac) in zlato areno za najboljši scenarij (Branko Šömen).



# Pomladno prebujenje TV-serij

Tina Bernik

Igra prestolov

## The Borgias

Da papeška družina Borgia, ki je konec 15. in začetek 16. stoletja Vatikan zaznamovala s korupcijo, prešuštvi, posilstvi, krajo, z umori, razsipništvom, nepotizmom, incestom, pa tudi s prosperiranjem renesančnih umetnikov, ponuja dober material za televizijo, so leta 1981 ugotovili že na britanski BBC in v sodelovanju z italijansko televizijo RAI posneli deset epizod dolgo serijo *The Borgias*, ki se je začela s papeško izvolitvijo Rodriga Borgie leta 1492 in končala s smrtjo enega od njegovih sinov, Cesareja, v letu 1507. Britanci so s serijo, ki jo je s scenaristoma Johnom Prebblom in Kenom Taylorjem ustvaril Mark Shivas, pogoreli zaradi skromne scenografsko-kostumske izvedbe, za takratno publiko prevelike mere golote in nasilja ter igralske zasedbe, ki



The Borgias

je v vlogi Rodriga oziroma Aleksandra VI. predstavila Adolfa Celija. Televizija Showtime, na kateri bo nov poskus z Borgijci predvajan v devetih, 45 milijonov dolarjev vrednih delih, se je kanadsko-irsko-madžarske koprodukcije lotila bolj velikopotezno kot Britanci in s tem nadaljevala tradicijo, ki jo je zastavila s *Tudorji* Michaela Hirsta (*The Tudors*, 2007-2010), v katerih je v štirih sezonah predstavila burno vladavino in osebnost angleškega kralja Henrika VIII. (Jonathan Rhys Meyers). Enako število sezon Showtime načrtuje tudi za Borgijce, vendar pa ti kljub bogati kostumografiji in malo manj bogati scenografiji, ki jo prepogosto rešujejo z računalniško grafiko, ter kljub številnim prizorom nasilja in zmerno dozo spolnosti pred male zaslone najverjetneje ne bodo potegnili toliko gledalcev kot njihov tudorski predhodnik.

Pilotski del serije je režiral njen avtor in scenarist, irski mojster Neil Jordan. Z *Borgijci* se je tako pridružil uspešnim filmarjem, ki kot producenti, režiserji ali avtorji preizkušajo svojo srečo tudi na televiziji; kot na primer lani Scorsese z mafijsko dramo *Imperij pregrehe*<sup>1</sup>

1 O seriji smo pisali v *Ekranu*, marec 2011 (op. ured.).

(*Boardwalk Empire*, 2010-). Daleč od mafije niso niti *Borgijci*. Neil Jordan je za vlogo glave družine Rodriga Borgie, ki se je na papeški prestol povzpел s podkupovanjem, angažiral Jeremyja Ironsa, v vlogah njegovih nezakonskih otrok – morilskega Cesareja, ki ga je Rodrigo že pri 18 letih imenoval za kardinala, nepremišljenega Juana, ki ga je postavil na čelo papeške vojske, ter naivno Lucrezio, ki jo je taktično poročil s svojim nasprotnikom Giovannijem Sforzo – pa Francoisa Arnauda, Davida Oakesa in Holliday Grainger. Čeprav Irons lik skorumpiranega papeža, ki je vero zamenjal za moč, Boga pa za denar, izpeljuje popolno, velja vseeno parafrazirati stavek, ki ga izreče kot Aleksander VI.: »Kaj bi bil Rim brez dobre zarote.« Kot gledalci se namreč lahko vprašamo tudi, kaj bi bili *Borgijci* brez Jeremyja Ironsa, saj zaenkrat delujejo vse preveč kaotično – kot da bi v obilju tém, ki jih ponuja dinastija Borgijcev, v papeškem ogrinjalu še vedno iskali tisto pravo rdečo nit.

## The Killing

Če skombiniramo fargovsko okornost, lynchevsko skrivnostnost in larssonovsko preciznost, smo dobili *The Killing*, ameriško priredbo danske uspešnice, ki se na

evropskem terenu predstavlja pod naslovom *Forbrydelsen*. Serijo, ki jo je leta 2007 za Danmarks Radio ustvaril Søren Sveistrup, na Danskem čaka že tretja sezona, s prvo in z drugo sezono pa ni osvojila samo domače publike, ampak tudi nemške in švedske gledalce, medtem ko so si v Veliki Britaniji prvo sezono ogledali v večjem številu kot *Oglaševalce* (*Mad Men*, 2007-). In kaj jih je prepričalo? *The Killing* je ustvarjen po vzoru nesenzacionalističnih in realističnih kriminalnih klasik, ki si za primere vzamejo



The Killing

SPOMLADANSKE TV-PREMIERE SO PRINESLE TUDI TRI OGLEDA VREDNE SERIJE. *SHOWTIME* JE PO KONCU *TUDORJEV* OTOK ZAMENJAL ZA ITALIJO, KRALJEVI DVOR PA ZA SVETI SEDEŽ, NA KATEREM JE V ČASU BORGIJCEV PRETEKLO VEČ KRVI KOT BLAGOSLOVLJENE VODE. TV-HIŠA AMC SE JE ODLOČILA ZA REMAKE DANSKE USPEŠNICE, KI AMERIKANIZIRANO PODOBO DOBIVA V SERIJI *THE KILLING*, HBO PA ZA FANTAZIJSKI SPEKTAKEL *BITKA PRESTOLOV*, KI SMO GA LE DAN PO PREDVAJANJU V ZDA LAHKO GLEDALI TUDI NA NAŠIH MALIH ZASLONIH.

čas, pa četudi celo sezono, kot so to počeli v britanski uspešnici *Glavni osumljenec* (*Prime Suspect*, 1991-2006) Helen Mirren v podobi Jane Tennison, v kulturnem ameriškem *Twin Peaksu* (1990-1991) Kyle MacLachlan kot Dale Cooper ali v aktualni švedski trilogiji *Millennium* Michael Nyqvist in Noomi Rapace kot Mikael Blomkvist in Lisbeth Salander. Policijska inšpektorica Sarah Lund (Sofie Gråbøl) v kriminalni drami *Forbrydelsen* skozi 12 delov prve sezone razrešuje le en primer, en del oziroma ena televizijska ura

pa zaobjema en dan v življenju likov. Čar pa ni samo skrivnostni in na prvi pogled twinpeakovski primer, ki ga s partnerjem raziskuje Sarah, ampak počasen in obenem intenziven potek zgodbe. V njej gledalec poleg ozadja žrtve in policijskega dela počasi spoznava ne samo primer in vpletene, ampak tudi psihologijo likov ter posledice zločina v skupnosti oziroma stanje, ki ga kriminalne serije običajno popolnoma zanemarijo.

Ameriški predelavi je, vsaj po doslej videnem, težko reči predelava, saj nadaljevanka, za katero je prva dva dela režirala Patty Jenkins, ki se je dokazala s filmom *Pošast* (*Monster*, 2003), s katerim si je Charlize Theron prislužila oskarja za glavno žensko vlogo, bistvenih sprememb razen novega kontinenta in novih imen vsaj za zdaj še ni doživela. Policijsko inšpektorico Sarah Lund je zamenjala Sarah Linden, kopenhagensko policijsko postajo ameriški Seattle, načrtovano selitev na Švedsko kalifornijska obala, žrtev, poslano in umorjeno 19-letno dekle Nanno Birk Larsen, pa srednješolka Rosie Larsen. Je pa zato na primer ostalo prežvekovanje nikotinskih žvečilk glavne junakinje, ki jo igra odlična Mireille Enos, in razvlečeni puloverji,

ki v okrožju Seattla delujejo vse preveč severnoevropsko. Zaradi zvestega ohranjanja vsebine je zato utemeljen pomislek, ali je ameriški remake, četudi še vedno izjemno prepričljiv in poglobljen, sploh potreben. Producenti, ki bodo 13 epizod serije posneli za AMC, televizijo, ki je na male zaslone prinesla tudi *Kriva pota* (Breaking Bad, 2008–) in *Oglaševalce*, obljublja, da bodo ustvarili svoj svet in drug(a)čn(e) osumljence, na koncu pa morebiti tudi drugega krivca, zato so očitki o pretirani podobnosti serij morda preuranjeni, v vsakem primeru pa še vedno velja, da sta oglela vredni obe.

### Igra prestolov

Samozavestno napovedovanje nove serije televizije HBO, ki je več tednov oziroma mesecev obljubljala televizijski spektakel, se je izkazalo za upravičeno, saj so gledalci v ZDA 17. aprila, dan pozneje pa tudi v Sloveniji, lahko uzrli prvi del scenografsko, kostumografsko in igralsko dodelane nadaljevanke *Igra prestolov* (Game of Thrones, 2011–), impresivnega spleta fantazije, drame in zgodovine oziroma prepleta treh pripovednih linij. V prvem delu, ki je HBO stal med pet in deset milijonov dolarjev, medtem ko je celotna sezona ocenjena na neskromnih 50 do 60 milijonov, se lahko oči napajajo ne le nad kostumi, ampak tudi nad lokacijami, ki med

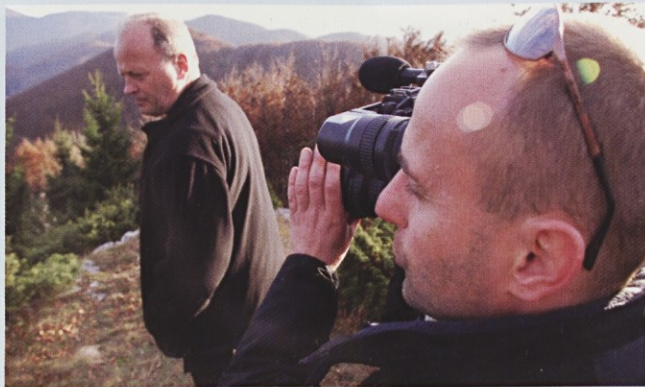
drugim delajo reklamo Irski, Škotski, Malti in Maroku, medtem ko so ustvarjalci serije šli celo tako daleč, da so za potrebe zgodbe po vzoru Cameronove avatarske Pandore izumili tudi jezik dothraki in ustvarili 1.800 novih besed, ki jih v medsebojnem sporazumevanju uporablja eden od fantastičnih narodov. Pozitiven sprejem serije je bil glede na to, da jo producira HBO, ter glede na finančni zalogaj in uspeh literarne franšize tako rekoč zagotovljen. Bestseller *A Song of Ice and Fire*, kakor se imenuje serija štirih knjig ameriškega pisatelja Georgea R. R. Martina, je v zadnjih letih namreč doživela pravi prodajni bum, saj je bilo po svetu od leta 1996, ko je bila objavljena prva knjiga, prodanih prek sedem milijonov izvodov, prevedenih v več kot 20 jezikov. Prenos v filmski jezik so producenti zaupali pisatelju in scenaristu Davidu Benioffu ter Danu Weisu, pri čemer velja omeniti, da je Benioff zakrivil zanimiv roman, ki je služil za podlago filmu *Poslednja noč* (25th Hour, 2002, Spike Lee), pa tudi scenarij za ZF-film *Možje X na začetku: Wolverine* (X-Men Origins: Wolverine, 2009, Gavin Hood) in mitološko *Trojo* (Troy, 2004, Wolfgang Petersen), ki bi jo Benioff najverjetneje raje pozabil.

Podobno pazljivi kot pri igralski zasedbi, ki jo sestavlja nekaj znanih imen (Sean Bean, Lena Headey) in vrsta mlajših igralcev, so bili pri HBO pri izbiri režiserja. Če boste v tem trenutku pomislili na katerokoli HBO-serijo,

je pri njej kot eden od režiserjev zagotovo sodeloval Timothy Van Patten. Med njimi *Pacifik* (The Pacific, 2010), *Imperij pregrehe* (Boardwalk Empire, 2010–), *Prava kri* (True Blood, 2008–) in ne nazadnje *Rim* (Rome, 2005–2007) in *Sopranovi* (The Sopranos, 1999–2007), pri katerih je najti vzporednice z *Igro prestolov*. Temu, da gre za zgodovinsko, čeprav fantazijsko serijo, morda še ne gre oporekati, da gre za srednjeveške *Sopranove*, pa že, saj smrti, zarote in boji družinskih dinastij še ne morejo prinesiti primerjave z mafijskim TV-hitom. Smrti bo, kot nakazuje prvi del, sicer veliko oziroma primerljivo veliko z velikostjo univerzuma *Igre prestolov*, v katerem »zime lahko trajajo vse življenje«. Fantazijski zahod in vzhod ali vroči Essos in hladni Westeros ter grozeča sever in jug, z njima pa vrsta na novo izmišljenih ras, obetajo vizualno osupljivo potovanje v svet fantazije, kakršnemu smo bili doslej bolj kot na malih zaslonih priča na velikem platnu. Da se serija, ki bo prek desetih epizod na sezono vsakič obdelala po eno knjigo, ne bo tako hitro končala, pa govorijo tudi napovedi, da se pri številki štiri ne bo končala niti knjiga. Za bližnjo prihodnost namreč načrtujejo še dodatne tri, ob tem pa ni rečeno, da se bo franšiza, četudi pravljica, končala že pri pravljčni sedmici.



Igra prestolov



## Klanec do doma

Gorazd Trušnovec

»Ljudje odhajajo, hiše izginjajo, zgodbe ostanejo,« pravi uvodni citat 48-minutnega dokumentarnega filma *Klanec do doma* (2011, Dušan Moravec), ki si je za izhodišče vzel monografijo akademskega slikarja in rovtarskega krajinarja Rafaela Terpina, zbirko 262 risb kmečkih hiš in svetov ob Idrijci, opremljenih z besedili, ki je nastajala od začetkov 60. let prejšnjega stoletja, avtor pa jih je izrisal med letoma 1997 in 2003. Kot pravi v filmu zgodovinar Janez Kavčič, gre za »grandiozno raziskovalno delo« širše idrijsko-cerkljanske regije, stvaritev »umetnika, človeka, ki globoko dojema ne samo zunanji videz te pokrajine, ampak tudi njeno dušo in dušo teh ljudi. V njegovih slikah je vedno še nekaj več za samo vizualno podobo.« In tisto več so usode, občutja in duhovi minulih časov, ki jih skuša avtor ujeti tako v skladnosti kompozicij in perspektiv, sintetični usklajenosti linij in ploskev na svojih akrilnih kot v kratkih zapisih, opažanjah, impresijah, komentarjih, skozi katere se kaže tudi kot mojster besede.

Avtorji razvijajo dokumentarec skozi tri prepletajoče se tokove; domoznansko poglobljanje v izginjajoče značilnosti vernakularne arhitekture regije in njene kulturne dediščine, drugi tok se posveča borbi za obstoj v nelahkih življenjskih razmerah – tako pripovedi gostov kot naracija v ozadju (Branko Zavrsan) posredno in bolj skozi anekdote domačinov orišejo značilnosti načina življenja, družbe in prostora, tretji tok pa je posvečen slikarju in raziskovalcu samotnih poti Rafaelu Terpinu in njegovemu delu, pri čemer ostaja sam skromno v ozadju, o njem govorijo bolj delo, sodelavci in prijatelji.

Uporaba avtonomne govornice kaže na uspešen primer »prenosa« v filmski medij, s čimer spretno uravnatežuje posredovanje umirjeno nostalgije trpkosti časa, ki mineva (oziroma je že povsem minil), ter globoko poznavanje in strastno naklonjenostjo Terpina in kolegov do grap in grebenov na jadranski strani razvodja. Do lepote in nenavadnosti domačij, za katere sta z mojstrom fotografije Rafaelom Podobnikom v mladosti sklenila »tih, nezapisan dogovor, da jih bosta vtisnila v slovensko zavest, kjer jih ni bilo«. Molovska atmosfersko ambientalna glasbena oprema, za katero je poskrbel skladatelj Aldo Kumar, korespondira s kamero Matjaža Mraka (oba sta, tako kot režiser in scenarist, Terpinova sorojaka), vse pa celovito s pejzaži, izrezi, podobami, mislimi in občutji »lovilca pogledov, šumov in svetlob, skozi katere nastajajo barvni ali črtni zapisi«.



## 20. stoletje Jurija Gustinčiča

Tina Bernik

»Mislim, da je za eno življenje dovolj, da doživi vzpon in padec komunizma,« je ob dokumentarcu *20. stoletje Jurija Gustinčiča*, posnetem ob njegovi 90-letnici, izjavil portretiranec, čigar življenje in delo je Polona Fijavž strnila v vsebinsko bogatih 80 minut. Scenaristka in dolgoletna Gustinčičeva sodelavka v zunanjepolitični redakciji TV Slovenije se je pri pripravi dokumentarca, ki ga je režiral Boštjan Mašera, izognila komentiranju prispevkov ter besedo prepustila arhivskim podobam, domačim in tujim sogovornikom ter portretiranecu. Arhivski prispevki, med katerimi ji je poleg vrste zanimivih starejših komentarjev in kolumen posebej za dokumentarec uspelo pridobiti tudi TV-intervju z Jimmyjem Carterjem, so spregovorili o njegovi karieri, v kateri je osrednje mesto zavzemalo njegovo sodelovanje s srbsko Politiko in z Mladino ter s TV Ljubljana oziroma Televizijo Slovenija ter dopisniško delo iz Londona in Prage ter ZDA. Nekdanji in aktualni sodelavci so se o njem razgovorili predvsem kot o vplivnem in predanem novinarju, ki, kot pove Ervin Hladnik Milharčič, veliko ve tudi o stvareh, o katerih pravi, da nič ne ve, in novinarju, ki si je upravičeno prislužil status legende. Med njegovimi bližnjimi je avtorica poleg prijateljev osrednje mesto prepustila sinu Andreju in mami oziroma njenim zapiskom, ki predstavljajo Gustinčičeva zgodnja leta, v katerih se je poleg ljubezni do publicistike že kazala tudi njegova naklonjenost do klasične glasbe.

Čeprav se je Gustinčič izmikal vprašanjem o zasebnem življenju, saj poudarja, da vprašanja raje postavlja, kot da bi nanje odgovarjal, je avtorici uspelo vanj prodreti dovolj, da ga spoznamo ne le kot osebnost, ampak tudi kot osebo, ki odkrito, a z občutkom krivde pove, da je novinarsko delo v preteklosti egoistično postavljaj pred družino. Tako ni presenetljivo, da so tudi njegova obžalovanja vezana predvsem na delo. Še vedno si ni odpustil, ker je zaradi smrti v družini skoraj zamudil Nixonov odstop, zaradi mraza, ki ga je iz Prage v Slovenijo pregnal po oblačila, pa praško pomlad. Z jezika mu gre težko tudi to, da je kolumne za Mladino pisal v srbskem jeziku, vse dokler pred petimi leti, ne da bi se zavedal, ni napisal slovenske. Vedno sem bil Slovenec, poudarja Gustinčič, tako kot poudarja to, da je in bo vedno človek 20. stoletja, pa četudi se na zunaj to kaže le kot navezanost na tiskane medije, s katerimi deli skoraj vse kadre v filmu.

Katja Čičigoj

# Film - vrata v Fabrov labirint

Zapis ob 17. festivalu Exodos  
(15.-24. april 2011)

»Če ne bi verjel, da bom naredil najboljšo predstavo na svetu ali da igralci, s katerimi delam, niso najbolj čudoviti ljudje na svetu, sploh ne bi začel. Če ne bi verjel, da s svojim delom vsaj nekaj pridam zgodovini gledališča, pa četudi le milimeter napredka, bi takoj nehali. Kar pa ne pomeni, da nimam tudi dvomov...«<sup>1</sup> je dejal belgijski »celostni« umetnik (režiser, koreograf, scenograf, risar, kipar, performer itd.) Jan Fabre v nekem intervjuju. Tudi pri nas kakor povsod po svetu mu ne manjka vernikov, kakor dokazuje morda nekoliko neobičajna gesta razširitve dogajanja letošnje edicije festivala Exodos in Balkanske Plesne Platforme v dogodek »Jan Fabre v Ljubljani« z vsemi spremljajočimi razstavami, predavanji, z njegovim kuratorstvom festivalov, njegovo predstavo *Prometej Pokrajina #2* in tudi najmanj znanim (in morda najbolj redkim) segmentom njegovega ustvarjanja – filmskim programom v Slovenski kinoteki. Slednji je bil omejen na zgolj en večer z dvema Fabrovima kratkima filmoma in njegovim sodelovanjem v filmu francoskega eksperimentalnega režiserja Pierrea Coulibeufa. Fabrova filma morda nista toliko nepogrešljiva prispevka k napredku svetovne kinematografije (kot je to film Coulibeufa v sodelovanju s Fabrom), temveč imata bolj značaj prispevka k razumevanju njegove siceršnje ustvarjalnosti na polju scenskih in vizualnih umetnosti, kjer je resnično pustil pečat. Če je *Tivoli* (1993) svojevrstna dokumentacija performansa/risbe/skulpture/instalacije z istim imenom, nam v *Šeldi* (De Schelde, 1988) ponudi nenavaden avtoportret, ki se izrisuje med vrsticami njegove hvalnice reki Šeldi. Prav filmski program nam torej omogoča zgoščen vstop v Fabrov zapleten (avto)mitološki svet – *in medias res*.

**BELGIJSKI UMETNIK JE NAMREČ SKOZI SVOJ CELOTNI OPUS GRADIL ZAPLETEN SVET OSEBNOSTNE MITOLOGJE, OBENEM PA TUDI (NA MEJI MED NARCISIZMOM IN KONCEPTUALNO AVTOIRONIJO) DOSLEDNO IZVAJAL MITIZACIJO LASTNE OSEBNOSTI.** A tako kot njegova osebna mitologija, četudi korenini v njegovi biografiji, še zdaleč ni zvedljiva nanjo (saj jo presega z mitološkimi, s simbolnimi ali raje z metonimičnimi, zgolj polracionalno dojemljivimi konotacijami), tako je tudi njegova avtomitizacija predvsem konceptualna gesta, katere namen je prevpraševanje statusa umetnosti. To je značilno za vse njegove avtoreferencialne geste, od začetnega performativnega preimenovanja njegove ulice in hiše v ulico Jana Fabra in hišo z napisom »Tu živi Jan Fabre« (aluzija na isto plaketo pred van Goghovo hišo) v letih 1977 in 1978 do serije plastičnih avtoportretov, morda najbolj eksplicitno v *Pljuval sem na svoj grob* (I spit on my tomb, 2007), kjer hiperrealistična replika umetnika visi s stropa in pljuva na grobove insektov z letnicami rojstva in smrti velikih umetnikov in mislecev.

»Vedno znova želim prevpraševati temelje. Zakaj si umetnik? Zakaj si igralec? Zakaj si plesalec? Zakaj biti karkoli od tega, če ne verjameš v nek ideal?«<sup>2</sup> pravi v istem intervjuju. »V mojih predstavah bistvo ni toliko v podobi, ampak v tem, kako je podoba narejena /.../ V podobi pokažem, kako sem jo ustvaril.«<sup>3</sup> Konceptualna tematizacija statusa umetnosti in učinkov njenih posameznih tehnik ni značilna zgolj za

Fabrove performanse in avtoreferencialne geste ter avtoportrete, temveč preči njegovo celotno ustvarjanje (kot je očitno tudi iz številnih aluzij in posvetil Marcelu Duchampu), od gledališča do risbe, hkrati pa se nobeno njegovo delo ne ustavi pri goli konceptualnosti. To velja tudi za njegovo serijo modrih risb z bic kemičnim svinčnikom, od katerih ena zaživi tudi v Fabrovem filmu, ki je bil na ogledu pri nas: *Tivoli* (1990). Serija se je začela l. 1988 s projektom *Modra soba* (Blue Room), v katerem je Fabre v tri dni trajajočem performansu z risanjem prekril stene sobe.

Serija modrih risb tako združuje dve glavni Fabrovi tendenci: gradnjo osebne mitologije in konceptualizem. Na makro ravni Fabre spreminja vsakdanje predmete v modre prostore, iztrgane vsakdanji uporabnosti, jih derepresentira v irealno stanje, jih časovno fiksira na »modro uro«. S tem izrazom je umetnikov dedek Henri Fabre, eden najpomembnejših modernih entomologov, krstil skrivnostno uro pozne noči, ko nočne živali odhajajo spat, dnevne pa se komaj prebujajo. Modra ura, v katero se potopi »gledalec« takega modro porisanega prostora, je čarobni trenutek izven časa in prostor izven prostora, v katerem se razpre posameznikov notranji svet, ki v izolaciji od zunanjega sveta omogoča njegovo (ritualno) spremembo. S tem vstopamo v drug Fabrov značilni motiv: metamorfozo, vezano na fascinacijo s hrošči, ki prav tako izvira iz dedkovega poklica. Slednja postane še bolj eksplicitna v Fabrovem dekoraterskem projektu *Raj užitek* (Heaven of Delight, 1995), v katerem je prekril strop kraljeve palače v Bruslju s krili majskih hroščev. Ta avtobiografska in avtomitološka interpretacija Fabrovega dela oz. zlasti njegovih risb še zdaleč ne izčrpa njihovega pomena. Poleg tega je tu vsaj še eksplicitna konceptualna gesta prevrata umetniške tehnike, ki zaradi svoje navezave na neposredno in bližnjo recepcijo umetniškega dela morda v filmu ni toliko v ospredju. Najprej gre za rabo »najbolj demokratičnega« umetniškega materiala – kemičnega svinčnika – s poseganjem po tradicionalno najbolj osnovni tehniki večinoma dojeti kot zgolj »pripravljalni« tehniki – risbi – in naposled še k prevratu njene standardne aplikacije: namesto da bi (kot je za risbo značilno) uporabil malo potez, da bi nakazal veliko pomenov in figur, Fabre stori obratno: uporabi neskončno množstvo modrih potez, ki se prepletajo kakor pajkova mreža in zgolj nakazujejo, bolj pogosto pa zabrisujejo fragmentarne obrise figur. Fabre ne reprezentira vsebin, ne riše figur, temveč spreminja predmete in ustvarja prostore: ne gre za to, kaj je narisano, temveč, kako, za materialnost risbe oz. barve, kakor pravi: »Biro modra ni naravna barva, ampak industrijska barva, ki vsebuje tudi ostanke rdeče in zelene. In neke vrste fotografsko sivo /.../ zato se vibrirajoča masa barve nenehno spreminja in ob drugem času lahko vidiš povsem druge figure.«<sup>4</sup> Konceptualni pristop, prevpraševanje statusa umetnosti in nenehne reference na kanonizirana dela umetnostne zgodovine kažejo ne toliko na z lastno biografijo obsedenega umetnika, temveč bolj preprosto na Fabrovo akademsko ozadje, njegov študij na akademiji vizualne in uporabne umetnosti.

Projekt gradu Tivoli, dokumentiran na kratkem filmu, nosi še dodatne konotacije, tako avtomitološke kot konceptualne: »V narisani skulpturi Grad Tivoli odsev v vodi igra odločilno vlogo.

1 Citirano in prevedeno po: *A conversation with Jan Fabre*. V: Van Den Dries, Luk: *Corpus Jan Fabre*. Imschoot, Gent, 2006, str. 344.

2 Prav tam, str. 344.

3 Prav tam, str. 335.

4 Citirano in prevedeno po: *The Lime Twig Man* (ur. Johan-Karl Schmidt, Ursula Zeller). Ostfildern, Cantz, 1995, str. 212.



Fotografije, ki sem jih naredil v povezavi s projektom Tivoli, se igrajo z idejo, da realnost postane fikcija in fikcija realnost. Papir s fasade sem nato uporabil za gradnjo dveh koč. Porisani papir postane gradbeni material za skulpturo.«<sup>5</sup> Zrcaljenje razpira še en stalni topos Fabrovega dela: dvojnost in dvojnike (ki bi ga vulgarno avtobiografsko lahko pripisali mrtvemu dvojčku, gre pa seveda za temo globljega pomena, katere skrivnostnost zaposluje človeštvo od samega nastanka civilizacij dalje). »Reciklaža« fasade v gradbeni material neke druge skulpture pa na formalni metodološki ravni udejanji Fabrovo fiksacijo z metamorfozo, kar se v metodološkem smislu razteza na njegov celotni opus: tako kot njegove predstave gibalno in verbalno pogosto temeljijo na discipliniranih obsesivnih repetitivnostih, se tudi njegove stalne teme in fiksacije obsesivno ponavljajo in dobivajo nove konotacije ob prehodu iz enega dela v drugo, iz enega medija v drugega.

Večina Fabrovih obsesij postane gradbeni kamen labirinta, ki ga spleta francoski cineast Pierre Coulibeuf v filmu *Bojevniki lepote* (*Les guerriers de la beauté*, 2003). Režiser je večkrat ustvarjal filme o umetnikih (npr. o koreografinji Meg Stuart) in tudi tokrat se nikakor ni zadovoljil s tradicionalnim dokumentarnim pristopom. Kar družni oba umetnika, je prav nagnjenost h konceptualnemu prevpraševanju lastnega medija (čeprav ne nujno eksplicitno): njegov *Le Démon du passage* (1995) z impresionističnim tokom podob gledalcu nenehno odteguje koherentno povezavo (»montažo«) vidnega in njegovo interpretacijo ter potrošnje, obenem pa prevprašuje razmerje med statiko fotografije in gibanjem filma. Coulibeufova stvaritev, nastala v sinergiji s Fabrom, je prav tako avtonomno filmsko delo, ki na svež način artikulira, sproti gradi in razgrajuje razmerje med dvema gibanjema: plesnim gibom telesa in gibom filmske kamere. Fabre je s svojimi »bojevniki lepote«, kakor pravi svojim performerjem, z zase značilno avtoreferencialno metodo nenehne levitve in metamorfoze re-kreiral, ponovno ustvaril sugestivne topose lastnega opusa (od insektov, prek človeških živali, oklepov, nevest, zrcal, dvojnikov, nasilja, mučenja, erotike in seksualnosti), Coulibeuf pa ni zgolj »posnel« teh kreacij, temveč v dialogu z njimi spravi prostor razpadajočega dvorca v gibanje in iz njega ustvaril nadrealistični labirint, kjer se gledalec izgubi, sledeč nezaustavljivi privlačnosti in obenem »nedomačni« odbojnosti tega zapletenega polmitološkega sveta belgijskega umetnika.

Prav tovrstna naravnost je morda idealna naravnost »vernika« v Fabrovo (profano, nekonfesionalno) mitologijo, ki poje hvalnico predvsem bogu Telesu in njegovi boginji Želji, za katera je značilen prav večni boj med privlačnostjo in odbojnostjo, užitek in bolečino, veseljem in trpljenjem. Morda je to tiste vrste gledalec, ki ga »ustvari delo« Jana Fabra: »*Delo izbere publiko. To so srečanja, zaradi katerih ustvarjam. Za tiste srečne maloštevilne.*«<sup>6</sup>

#### Viri in literatura

Van Den Dries, Luk: *Corpus Jan Fabre*. Imschoot, Gent, 2006.  
*The Lime Twig Man* (ur. Johan-Karl Schmidt, Ursula Zeller). Ostfildern, Cantz, 1995.  
 Weseman, Arnd: *Jan Fabre, Belgian Theater Magician*. Dostopno na: <http://bit.ly/eOrGFf>

<sup>5</sup> Prav tam, str. 201.

<sup>6</sup> Citirano in prevedeno po: *A conversation with Jan Fabre*. V: Van Den Dries, Luk: *Corpus Jan Fabre*. Imschoot, Gent, 2006, str. 345.



Tivoli



Bojevniki lepote, ©Regards Production



Bojevniki lepote, ©Regards Production

# IMAX KONČNO NA BALKANU

Uroš Šetina

UROŠ ŠETINA

70mm IMAX 3D kamera v podvodnem ohišju

45

**OB OTVORITVI DVORANE IMAX SREDI APRILA V ZAGREBŠKEM KINOCENTRU CINESTAR ARENA SE JE PONUDILA PRILOŽNOST SPREGOVORITI O PREDNOSTIH IN SPORNOSTI TE ZNAMENITE KANADSKE KINEMATOGRAFSKE BLAGOVNE ZNAMKE, SVETOVNO ZNANE PO VELIČASTNIH DOKUMENTARCIH.**

Zamiselj za IMAX (ki sodi med filmske formate tipa »velik format« ali »ogromno platno«) se je porodila Kanadčanoma Graemeju Fergusonu in Romanu Kroiterju, ki sta se ukvarjala s podobami, namenjenimi za ogromna platna in posnetimi z več kot eno kamero hkrati. Na tej podlagi sta konec 60. let

s pomočjo skupine tehnikov razvila zamisel o eni kameri, skozi katero horizontalno (namesto vertikalno kot pri skoraj vseh ostalih filmskih kamerah in projektorjih) teče 70mm filmski trak. Ta način, imenovan 15/70 (15 perforacij na sličico), izkoristi večjo površino posamezne sličice, ki meri 52 mm v višino in 70 mm v širino (sličica standardnega 35mm filmskega traku meri 17.5 x 21 mm). Prvi tako imenovani IMAX GT-projektor v velikosti manjšega avta in 15kW vodno hlajeno žarnico so namestili v Torontu leta 1971. Menda je tako močna, da bi jo zaznali s prostim očesom na Luninem površju. Za primerjavo naj povemo, da projektor v največji dvorani ljubljanskega Koloseja uporablja 7kW žarnico. Največje platno z GT-projektorjem, ki se nahaja v Sydneyju, meri 29 m v širino in 36 m v višino. Povprečna velikost GT-platna je 18 x 24 m, z novimi kompaktnjšimi modeli pa se je povprečna površina platen drastično zmanjšala (tudi na desetino velikosti največjega GT-platna).

Za lažje razumevanje si na hitro pogledjmo nenehni razvoj IMAX-ove tehnologije. Leta 1986 uvedejo IMAX 3D za stereoskopsko (sprva anaglifno in končno polarizacijsko) predvajanje filmov, 1997 prejmejo oskarja za tehnične dosežke, 1998 predstavijo prvi kompaktni projektor SR za manjša platna do 17 x 23 m, 2002 oznanijo IMAX DMR (zaščiteno tehnologijo za digitalno remastranje holivudskih uspešnic v ogromni format IMAX), 2004 predstavijo projektor MPX (namenjen kinocentrom, saj ustreza odtisu 35mm projektorja), ki pa ga leta 2008 nadomestijo z digitalno različico (dva 2K-projektorja Christie CP2000SB). Oba zadnja projektorja sta namenjena platnom velikosti do 13 x 21 m. Poleg omenjenih obstaja tudi nekaj variacij, kot sta IMAX Dome (OMNIMAX) za potrebe kupolastega platna in IMAX MAGIC CARPET, ki dodaja ogromno platno pod sedeži dvorane, da se gledalci lahko še bolj potopijo v dogajanje.



15kW Xenonova žarnica za IMAX GT-projektor



Par IMAX SR-projektorjev

### IMAX DMR in 3D

Z ekskluzivno štirimesečno premiero animiranega celovečerca *Fantasia/2000* (1999, James Algar idr.) decembra 1999 so na ogromna platna pričeli vstopati holivudski filmi, namenjeni splošni distribuciji. Prvi celovečerni DMR-film je bil *Apollo 13: The IMAX Experience* (2002, Ron Howard), ki je bil dovolj uspešen, da s prakso nadaljujejo vse do danes. *Matrica Revolucija* (The Matrix Revolutions, 2003, Andy in Lana Wachowski) je bil prvi sočasno prikazan v IMAX in navadnih dvoranah, *Polarni vlak* (The Polar Express, 2004, Robert Zemeckis) pa prvi holivudski film pretvorjen v IMAX 3D. S filmom *Superman Returns: An IMAX 3D Experience* (2006, Bryan Singer) so pričeli s konverzijo izbranih prizorov 2D-filmov v 3D. Morda največjo atrakcijo je povzročil Christopher Nolan, ko je posnel 30 minut akcijskih prizorov *Viteza teme* (The Dark Knight, 2008) s kamerami IMAX, čemur je sledil Michael Bay z devetimi minutami *Transformerjev 2* (Transformers: Revenge of the Fallen, 2009). V tem slogu so napovedani tudi Nolanov *The Dark Knight Rises* (2012), Birdov *Mission: Impossible – Ghost Protocol* (2011) in Woojev *Flying Tigers* (2013). Do danes si je po vsem svetu ogledalo film v dvoranah IMAX več kot milijarda gledalcev. Rekordni svetovni prihodek 220 milijonov dolarjev pripada filmu *Avatar: An IMAX 3D Experience*. Studia Disney in Warner Bros svoje največje uspešnice redno prikazujeta v DMR različici.

### IMAX v digitalni dobi

Digitalizacija kinematografov po vsem svetu, ki se je pospešeno pričela leta 2005,

ko je ameriško združenje DCI (Digital Cinema Initiatives) končno določilo standarde kompatibilnosti, ki so jih sprejeli tako veliki studii kot izdelovalci opreme in lastniki kinematografov, je zmanjšala razlike med dvoranami velikega formata in običajnimi kinodvoranami.

**GLEDANO NA SPLOŠNO SO PREDNOSTI DVORANE IMAX V IZKUŠNJI DOŽIVETJA MOGOČNOSTI SLIKE IN ZVOKA. OGROMNO PLATNO JE RAHLO VBOČENO IN NAJ BI POVSEM POKRILU PERIFERNO VIDNO POLJE.**

Sedeži so v kombinaciji z ostrim naklonom razporejeni tako, da tudi visok gledalec pred vami ne bo zakrival popolnega pogleda. Pri zvoku govorimo o šestih nekompresiranih kanalih in izredno zmogljivem ozvočenju, zlasti ob dejstvu, da vsi ostali kinostandardi (Dolby Digital, DTS in SDDS) uporabljajo kompresijo.

IMAX 3D se razlikuje od 3D-projekcij v običajnih dvoranah po tem, da se tako v primeru filmskega traku kot digitalne projekcije, predvaja iz dveh sinhroniziranih projektorjev (eden za levo in drugi za desno oko). Vsako oko je tako deležno 24 sličic na sekundo, znatno pa se zmanjša tudi izguba svetlobe, kar je hiba vseh polarizacijskih 3D-projekcij. Res pa je, da je frekvenca osveževanja za približno 30% višja pri formatu RealD 3D. Letos pričakujemo splavitev digitalne kamere IMAX 3D, s katero bo lažje in ceneje rokovati kot z dosedanjo 15/70 (20–50 kg).

Vroč medijsko polemiko, ki je pripomogla k ozaveščanju javnosti, je maja 2009 na

twitterju sprožil ameriški komik Aziz Ansari, ko je pozval k bojkotu digitalnih dvoran IMAX, katerih platna so občutno manjša od največjih dvoran s projektorji GT/SR. Lanskega septembra je bilo v 45 državah že 470 dvoran IMAX, od katerih je več kot polovica digitalnih. V to skupino sodijo vse dvorane IMAX v naši bližini (Zagreb, Dunaj, Gradec, Rimini, Budimpešta ter Milano, ki je še v izgradnji).

### CineStar Arena IMAX

Zagrebska dvorana ima 485 sedežev s posrebrenim platnom mer 13,7 x 24,3 m, ki pripomore k boljši odbojnosti svetlobe (v primerjavi z belim), kar je zlasti pomembno pri 3D-projekcijah.

Ljubljanski XpanD ima denimo 366 sedežev, 13 x 18 m veliko platno in en sam neposredno primerljiv digitalni 2K-projektor Christie serije CP2000 (s 6–7kW žarnico).

V CineStaru so 14. aprila 2011 premierno prikazali dokumentarec *IMAX: Hubble 3D* (2010, Toni Myers) in pustolovščino *Sanctum 3D* (2011, Alison Grierson). Do konca poletja so napovedani še *Thor 3D* (2011, Kenneth Branagh), *Pirati s Karibov: Z neznanimi tokovi* (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides, 2011, Rob Marshall), *Kung Fu Panda 2* (2011, Jennifer Yuh), *Super 8* (2011, J.J. Abrams), *Transformerji: Temna stran meseca* (Transformers: Dark of the Moon, 2011, Michael Bay) in *Avtomobili 2* (Cars 2, 2011, John Lasseter in Brad Lewis). Cena vstopnice se giblje med 36–60kn za celovečerce in 30–36kn za dokumentarce.



Vesna

K »Zgodovini  
slovenskega  
filma« Zdenka  
Vrdlovca



Jože Dolmark

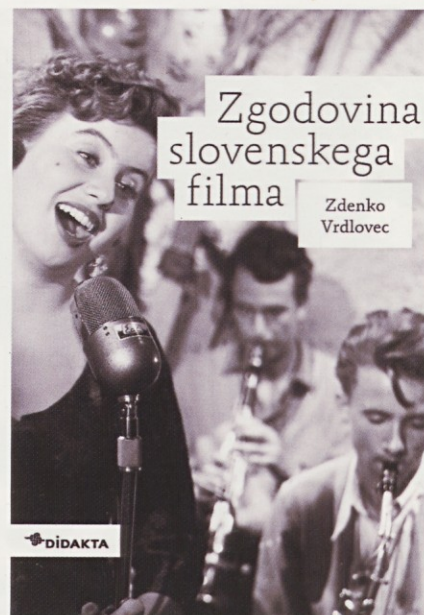
POHVALNO JE, DA SMO V ZADNJEM ČASU DOBILI PREVODE VEČ PREGLEDNIH KNJIG, ŠE POSEBEJ OBSEŽNO SVETOVNO ZGODOVINO FILMA DAVIDA BORDWELLA IN KRISTIN THOMPSON (UMCO IN SLOVENSKA KINOTEKA, 2009). Z DOMAČIMI DELI PA SMO Z ZGODOVINO SLOVENSKEGA FILMA (DIDAKTA, 2010) BOGATEJŠI ZA SODOBNO HISTORIOGRAFSKO RAZPRAVO, KI SEŽE NA ŽALOST LE DO ZAČETKA 60. LET IN BI LAHKO IMELA V NASLOVU BOLJ NATANČNO PODOZNAKO ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA DO 1963 – 1. DEL, Vendar se avtor opravičuje za neljubo poimenovanje, ki ga ni sam zagrešil, in obljublja knjižno nadaljevanje projekta.

Vrdlovčevo pisanje je gotovo plod prizadevanj, ki so v zadnjih dveh desetletjih postavile filmsko zgodovino proč od zgolj svetovnih kronoloških zgodovin starejšega tipa (francoskih Jeannove in Fordove [1947]; Sadoulove [1951, 1965]; Bardècheove in Brasillachove [1939, 1964]; belgijske C. Vincenta [1949]; italijanskih Francesca Pasinettija [1939] in Giannija Rondolina [1977]; španske Romána Guberna [1969]; anglosaksonske Paula Rothe [1949] in Griffitha [1951]; nemške Enna Patalasa [1973] ...) v analitično večmedijsko in kulturološko interdisciplinarno sodobno raziskovanje fenomena filmskega spomina (že omenjeni prispevek Bordwella in Thompsonove v zadnji, tretji izdaji; skupinska *Oxfordova zgodovina svetovnega filma* pod uredništvom Geoffreya Nowell-Smitha [1996]; monumentalna Einaudijeva *Zgodovina svetovnega filma* pod taktirko Giana Piera Brunette, [1999–2001]; še ena italijanska Fernanda di Giammattea; podoben španski prispevek Jenara Talensa in Santosa Zunzuneguija ...). Tovrstne posodobitve je nedvomno omogočil lažji dostop do nemalokrat restavriranih filmskih kopij na številnih posameznih in digitalnih nosilcih, kar je olajšalo filološke in metodološke predpriprave. Zatem velja omeniti sodobne univerzitetne študije in poglobljen, znanstveno in teoretično širši interes za zgodovinske raziskave z razširitvijo v obravnavi nacionalnih, žanrskih, monografsko avtorskih, medijsko komparativnih, kulturološko študijskih in podobnih pristopov. V tem smislu lahko govorimo o kompleksno strukturiranem raziskovanju »in progress«, za katerega vlada zadnje čase tudi ustrezno razumevanje

in interes s strani večjih in specializiranih založnikov. Tako živimo znotraj strastno povečanega zanimanja in bolj ali manj pod isto zastavo zgodovinskega osmišljanja Lumièrovega in Grossmannovega nasledstva skorajda vsi, picajzlarški kinotekarji in skesani semiologi, paranoično diskurzivni psihoanalitiki, anoreksični cinefili v iskanju novih kulturnih objektov, dekonstruktivistični kritiki in podhranjeni filmografi, zgodovinarji modernega, obžarjeni z auro igralskih božanstev, izmučeni analitiki v sifzovem raztelešanju posameznega filmskega fotograma ter univerzitetni profesorji filmskih študij(ev) v dokazovanju akademske legitimnosti. Vsi lepo zbrani in prepoznavni kot zgodovinarji, ki so sposobni prepoznati ljudsko mesenost v slehernemu dokumentu – filmu z očmi človeškega uma, kakor se je nekoč o tem tako lepo izrazil Georges Duby, z »neizgorljivo strastjo«, kakor temu pravi Paolo Cherchi Usai v svoji lepi knjigi o ptolomejevskih prostranstvih z začetkov filma.

Slovensko filmsko zgodovino lahko (podobno kot svetovno) porazdelimo na dve obdobji. V kronološko-filmografsko skupino spadajo najprej pionirski tekst Janka Travnja *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih do 1918* izpred 2. svetovne vojne v ponovnem ponatisu 1992; Brenkov *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji* v uvodu prevoda Sadoulove knjige (1962) ter *Kratka zgodovina filma na Slovenskem* (1979) in *Slovenski film* (1980) ter *Kratka zgodovina filmske umetnosti* (1960) Vitka Muska in *Nemo obdobje filmske umetnosti* Vladimirja Kocha (1978). Nekje vmes se je našla ob stoletnici slovenskega filma *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Marcela Štefančiča, jr. (2005), dokaj iskriva in hudomušna knjiga, v kateri je avtor svoj pogled v preteklost strnil v »vodič po filmih, pri katerih so sodelovali Slovenci in Slovenke«, kot je zapisano že na njeni naslovnici, ne pa v kompleksen zgodovinski pregled, ki bi se trudil ujati zgodovinski lok slovenske kinematografije in njen dialog s sočasnimi dogajanjem v družbi.

Preobrat pri modernem obravnavanju domače filmske zgodovine se tako zgodi z dvema tekstoma. Če združimo zaključna Vrdlovčeva prispevka v dveh izdanih *Filmografijah slovenskega filma*: Zgodba o slovenskem filmu (1994; v prvi *Filmografiji 1931–1993* je slovenski film obdelan do konca



Naslovnica knjige

osemdesetih let) ter Slovenski outsider na ekspresu (2005; v drugi *Filmografiji 1994–2003* pa je obravnavan novi /mladi/ slovenski film v samostojni državi) v enotno skripto za poučevanje zgodovine filma, kakor so storili na novogoriški dramsko-filmski gimnaziji, dobimo prvi poskus modernega zajetja domače kinematografije in nekakšno predhodnico *Zgodovine slovenskega filma*, ki jo je avtor izdal lani in ki predstavlja domačo zgodovino do začetkov 60. let. Letos čakamo še na dva Vrdlovčeva teksta: tretji zvezek *Filmografije*, ki bo v eni knjigi povzel prejšnjega, z dodatkom o zadnjem obdobju 1994–2010, in drugi del lanske *Zgodovine*.

Vrdlovčevo pisanje je v obeh primerih sodobno in pestro, saj gre v njem korak dlje ali bolje rečeno precej globlje, ko skuša razumeti domači film že zaradi njegove pregovorne potratnosti in močne odvisnosti od dane družbene klime ter posledično dovetnosti za manipulacije nosilcev družbene in politične oblasti. Tako se je Vrdlovec odločil, da film prikazuje v mreži sočasnih kulturnozgodovinskih in političnih dogodkov ter raziskuje njegovo spreminjanje v širšem družbenem kontekstu. Ves čas se prikazuje, kako zelo okolje vpliva tako na produkcijske možnosti kot na estetiko in tematske preokupacije filmske umetnosti. Pri tem upošteva vrsto temeljnih raziskovalnih postopkov: resno vzame v obzir zgodovinske dogodke, ki so spreminjali splošno zgodovino



Triglavske strmine

prejšnjega stoletja na Slovenskem; upošteva kulturološke fenomene, ki so krojili najpomembnejše etape zgodovine in razvoja filmskega izražanja pri nas; se osredotoča na izvore in specifične oblike zametkov krhke domače kinematografske institucije in jo primerja z mednarodnimi istočasnimi tokovi; bavi se s tipologijami in z ikonografskimi posebnostmi slovenskega filma v skladju s specifikami »slovenske filmske poetike«; tipološko obeleži posamezne igralske mitologije (začenši s predvojno divo Ito Rino), njihove karakterizacije in razlike do splošnega zvezdniškega sistema in s tem v zvezi problematizira status junaka v slovenskem filmu; nakaže posebnosti dominantnega holivudskega sistema do posameznih evropskih kinematografij in problematiko reagiranja evropskih in torej tudi jugoslovanske in znotraj nje slovenske kinematografije v povojno razdeljeni Evropi; označi poleg dominantnega avtorskega filma, večinoma povezanega s tradicijo domače književnosti in gledališča, tudi pojavo popularnih filmskih žanrov in njihov vpliv na konstitucijo in okuse famozne slovenske filmske publike; poudari pomen evropskega filmskega modernizma in njegov vpliv na novovalovske tendence v domačem kinu v šestdeseti letih ... Skratka, Vrdlovec pripoveduje zgodbo slovenskega filma z živahnostjo regulativnih instrumentov za spodbujanje domače produkcije, začenši s prvim takim zakonom, »gledališkim dinarjem« za vzpodbudo kinematografije, ki ga je

sprejela že starojugoslovanska vlada leta 1931; osnovanjem prvih podjetij Ilirija film (1922) Veličana Bešterja in Badjurovega Sava filma (1927), ki je »skrivo« za drugi slovenski celovečerni film *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak), medtem ko je prvi, *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik), nastal v produkciji ljubljanskega Turistovskega kluba Skala. Obe deli utemeljita gornišvo kot slovenski nacionalni šport in Triglav kot vrhovni simbol slovenske nacionalne identitete. Govori tudi o tretjem podjetju, Emona film, ki ga je tik pred drugo vojno ustanovila katoliška Prosvetna zveza skupaj s sijajnim Milanom Khamom, lastnikom takratnega ljubljanskega kina Union in človekom, ki je prvi vrtel filme s slovenskimi podnapisi, poskrbel s profesionalno usposobljeno dvojico, režiserjem Marjanom Foersterjem in tonskim mojstrom Rudijem Omoto za slavna dokumentarca *Veliko protikomunistično zborovanje v Ljubljani* (1944) in nič manj udarnega *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* (1946). Prav Kham bo tisti, ki bo pripomogel, da bo sporadična filmska produkcija iz tridesetih po drugi vojni prišla mimo dekretov v kontinuirano filmsko produkcijo z ustanovitvijo Triglav filma (1946). Vrdlovec je v podajanju svoje napete zgodbe na tem mestu malce sarkastično hudomušen z ugotovitvijo, da so šele komunisti Slovincem dali film, čeprav so se pri tem ravnali po Leninovi paroli o filmu kot »najpomembnejši umetnosti«. Seveda pa so za filmsko produkcijo potrebovali tehnično

opremo, ki so jo dobili tako, da so Emona film nacionalizirali, Milana Khama pa zaprli.

V nadaljevanju priznava Štigličevemu prelomnemu filmu *Na svoji zemlji* (1948) primat prvega celostnega igranega filma, lovoriko prvega slovenskega umetniškega filma pa dodeli *Jari gospodi* (1953, Bojan Stupica). Za novo generacijo režiserjev, ki se kali pri Filmskih obzornikih kot obliki najudarnejših glasnikov novega režima, Vrdlovec pravi, da bodo ustvarili prve igrane filme, ki v ospredje ne postavljajo več gora, a na začetku tudi ne posameznika, ampak kolektiv, kot se je to za takratne ideološke čase tudi spodobilo. Vrdlovec prvega pravega filmskega junaka kot samostojnega nosilca akcije najde šele v mladinskemu filmu *Kekec* (1951, Jože Gale). Zgodbo 50. let nadaljuje s Čehom Františkom Čapom, ki v slovenski film prinese nekaj sproščenega srednjeevropskega in holivudskega šarma. Knjigo pa sklene z začetkom 60. let, ko se pojavi nekaj radikalno drugačnih filmov, ki nadomestijo prejšnji »sentimentalni humanizem« z eksistencialistično tesnobo antijunakov v partizanskem filmu noir *Akcija* (1960, Jane Kavčič), potem v Babičevem filmu deziluzije *Veselica* (1960) in popolnoma v Hladnikovem depresivnem in režijsko magistralnem *Plesu v dežju* (1961). Prav tu nekje se Vrdlovec pregled ob poklonu še dvema Štigličevima klasikama, *Baladi o tobenti in oblaku* (1961) ter krasni komediji *Tistega lepega dne* (1962), izteče v ler. Na manjkajočih petdeset let bo treba še počakati, pa vendar gre za napeto in polno branje ne glede na polovičnost snovi, manjkajoče indekse in kazala, ki bralcu v tovrstni literaturi omogočajo lažjo navigacijo po besedilu. Vrdlovec se je podjetja lotil sam in nima za seboj kakšne filmske katedre ali direktorskega mesta v Kinoteki. Uspelo mu je podobno kot pred leti, ko je z Bojanom Kavčičem objavil monumentalni *Filmski leksikon* (1999). Ko izide še nadaljevanje te »nove in moderne Zgodovine« bodo zares veljale besede, ki jih je France Brenk zapisal pred tridesetimi leti v uvodu svoje zgodovine: »Upamo, da se je ta pogled na zgodovino filmske kulture v glavnih potezah posrečil in da bo tako to delo izmed izhodišč slovenskega mentorstva in filmskega znanja nasploh.« Danes bi z Vrdlovcem rekli filmskih študij in filmske omike.

# Kriza ali primat scenaristike?

Matic Majcen

Četrta edicija domžalskega filmskega festivala Togetherness, utemeljenega na zapuščini snemalca in direktorja fotografije Nenada Jovičića, je vzporedno s svojimi raznovrstnimi festivalskimi dejavnostmi (projekcijami, okroglimi mizami, natečaji, razstavami) poskrbela še za izdajo zbornika krajših tekstov na temo scenaristike. Pohvale vredno dejanje, s katerim festival po besedah direktorice Taje J. Gubenšek »dozoreva v festival prezrtih filmskih poklicev«, po drugi strani pa kljub svoji majhnosti vstopa tudi na publicistični trg.

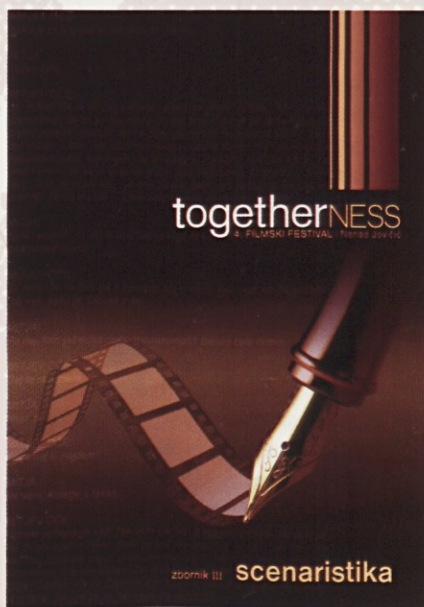
Urednik Žiga Valetič je v zborniku zbral besedila vrste uveljavljenih domačih imen s področja scenaristike, ki se lotevajo predvsem lokalne problematike na tem področju. V zborniku s svojimi originalnimi ali z že objavljenimi besedili gostujejo pisatelji (Miha Mazzini, Nejc Gazvoda, Andrej Blatnik), scenaristi (Matevž Luzar, Miha Čelar), režiserji (Janez Lapajne, Goran Vojnovič, Vojko Anzeljc) in publicisti (Samo Rugelj, Gorazd Trušnovc, Marcel Štefančič, jr.), če se pri naštetih ti poklici že sami po sebi ne zlivajo med sabo.

Zbornik se začne s prispevkom Mihe Mazzinija, v katerem avtor zapiše tezo, da je »naša kultura postala vizuelna in ni več literarna«, kar naznani polemičen ton zbornika. Odnos med vizualnim in literarnim izrazom oziroma njuno neločljivost nato prepričljivo zariše Janez Lapajne, ki pokaže, kako kot režiser misli le njuno nenehno prepletanje in součinkovanje. Ekranova diskusija o Filmskem skladu dobi svoje nadaljevanje v članku Gorazda Trušnovca, ki kot bivši član programske komisije pokaže, kako težko mladi avtorji pridejo do financiranja in zakaj kakovost na omenjeni instituciji ni nujno vodilno merilo, Andraž Poeschl pa govori o specifikah pisanja scenarija za dokumentarni film, te veje filmskega ustvarjanja, ki je bolj kot katera koli druga vezavna realnosti.

Omenjenim člankom ob bok pa je vendarle potrebno ugotoviti, da prevladujejo bolj literarno usmerjeni prispevki, ki jih najbolj povzame citat, ki si ga na koncu knjige sposodi Saša Erdeljanovič: »Film je predvsem zgodba, nato zgodba in na koncu – zgodba.« Na tej končni točki knjige se nam zariše velik razkorak v scenaristični problematiki doma in v svetu – na eni strani v slovenskem filmu prispevki na več mestih zaradi različnih vzrokov (majhnosti, premalo strokovnih kadrov, premalo finančnih sredstev, odsotnosti formalnega izobraževanja itd.) ugotavljajo neidealno stanje v položaju te stroke, po drugi strani pa je ravno zaradi tega zapostavljena refleksija o zgodovinskih transformacijah položaja scenarija v procesu nastajanja filma, ki bi diskusijo postavil v širši kontekst. Zborniku se namreč dogodi to, da kot samoumevno jemlje domnevno neizpodbitno vlogo scenarija v konstituciji slehernega filmskega dela. Literarno ozadje večine avtorjev in prispevkov se tukaj vrne kot bumerang in izvemajoč redke izjeme (Lapajne, Poeschl) avtorji ne vidijo dobrobiti v ločenosti literarne podlage scenaristike in filma. S tem knjiga zarisuje precej ozek pogled na filmsko umetnost, ki je istoveten reproduciranju današnjega *statusa quo* v dominantni svetovni filmski produkciji in ki je hkrati tudi inštrument reprodukcije dominantnih industrijskih in ideoloških vzorcev. Če bi film res bil samo podaljšek literarnega izraza, o katerem pod krinko izraza scenaristika debatirajo literati, potem Hugo Münsterberg ne bi že v enem prvih filmsko teoretskih del leta 1916 zapisal, da »kdorkoli piše svoje scenarije tako, da se podobe ne da razumeti brez teh lingvističnih hodulj, ta predstavlja estetski fiasko v novi umetnosti«, in tudi ne bi na vrhuncu modernistične mrzlice leta 1964 v *Ekranu* Aleksandar Petrovič trdil, da je »reševanje filma izpod gospostva tako imenovane 'filmske zgodbe' ena osnovnih značilnosti modernega filma«, niti ne bi dandanes (kot že od 80. let naprej) Peter Greenaway razglašal osmrtnico filma kot

umetnosti – pa ne zaradi digitalne revolucije, ki je izpodrinila filmski trak, temveč zato ker je literatura kolonizirala njegova izrazna sredstva do točke popolne dominancje.

V SLOVENIJI JE LITERARNO PRISVAJANJE FILMSKE UMETNOSTI ŽE OD POVOJNIH ČASOV TEMELJNI NAČIN NJEGOVE LEGITIMACIJE KOT UMETNIŠKE ZVRSTI, TO JE TEMA, O KATERI JE BILO PRELITEGA ŽE VELIKO ČRNILA. Morda bi prav zaradi tega v diskusiji o scenaristiki veljalo biti bolj previden pri dajanju glasu vrsti avtorjev z literarnim ozadjem. Scenarij ni samo beseda, lahko je tudi slika, strip, fotografija ali celo zemljevid, če smo filmu le pripravljene odpreti in priznati njegove ustvarjalne potenciale. Tako pa še vedno na nek način govorimo o dominanci scenaristov z literarnim ozadjem, ki pa se kljub nastopu povsem nove generacije ne razlikuje nujno od tiste v povojnem slovenskem filmu.



# ADAGIO ZA TRONA

## Daft Punk — Tron Legacy in Tron Legacy: R<sub>3</sub>CONF<sub>1</sub>GUR<sub>3</sub>D

Gregor Bauman

Z razvojem tehnologije v zadnjih dvajsetih letih se je širše uveljavil tudi termin »update«. In če v uvodu vso stvar poenostavimo ter postavimo v časovno centrifugo, lahko zapišemo, da je dvojec Daft Punk zgolj posodobil zvočno vizijo Wendy Carlos ter jo sofisticirano integriral v tukaj in zdaj. To je hkrati tudi edini pastiš poseg v zgodnja osemdeseta, četudi se marsikdaj zazdi, da je partitura za *Tron: Legacy* (2010, Joseph Kosinski) od *Iztrebljevalca* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) naprej ležala v Vangelisovem predalu in čakala na nadaljevanje zgodbe. Guy-Manuel de Homem-Christo in Thomas Bangalter sta se uspešno izognila nastavljeni *déjà vu* pasti ter zvočne spomine rane mladosti (in zvokov arkadnih igr) nadgradila v 21. stoletje. Njun originalni soundtrack zato ne smemo razumeti kot *hommage* originalu ali času, čeprav nas End of Line odpelje praktično neposredno pred dvodimenzionalni ekran Pac Mana ali Space Invaders. *Tron Legacy* je še kako sodobna sintetična »man versus machine« postavka, kar dokazuje njen rekonfigurirani podaljšek. Slednji sicer nima nobene zveze z OST-jem, je pa – s pomočjo tehno prijateljev tipa Moby in Paul Oakenfold – filmske spomine preslikal na plesišče. Vprašanje, ki se pri tem postavlja, je, ali »daftovca« ta poseg (približek) nista načrtovala že vnaprej oziroma sočasno s skladanjem originalne partiture. Zavoljo tega sta malce zapravila inovativne – in na trenutke elementarne – kombinacije elektronskega in orkestralnega.

Daft Punk sta očitno potrebovala video stimulans, da sta naredila korak naprej in vstran. V interpolaciji z retro futurizmom – ne, ne gre za besedno igro – je slednje drzen korak, ker so njune mehanske fantazije postale mračne in pompozne. Že uvodni crescendo

(Overture), ki se zaključí z elektronsko-orkestralnim zvočnim zidom, nas odpelje na drzno potovanje v svet Jeffa Bridgesa, čigar naracija nas prepriča v naslednjem stavku (The Grid). V tej domeni Guy-Manuel in Thomas gradita občutke, prepletata sintetično z akustičnim (Adagio for Tron) in iščeta logične povezave med videnim in doživetim. To velja zlasti za prvi del soundtracka, ki se pri Nocturno zlomi in se z Derezzed zlije v enotno sintetično pripoved (pred tem imamo ločene teme). V korelaciji s filmom: *Tron* (1982, Steven Lisberger) je imel vizijo prihodnosti, vendar je bila dediščina omejena na sedanost. Album je vseeno potrebno brati kot celoto, saj te glasba dobesedno posrka vanj. Tudi zato – v kar nas prepriča Finale – ker iz elektro tradicije izvleče bistvo in ga brez slabe vesti implicira v nove forme. *Tron Legacy* je njun najbolj zrel (resen) projekt, zato je bil v svojem bistvu plesni podaljšek povsem nepotrebna avantura – razen kot »opravičilo« svojim fanom, ki na soundtrack ne morejo plesati. Daft Punk sta znala izkoristiti dramatične prvine in znižati techno pulz – nadomestila sta ga z temnimi zvočnimi krajinami v sobivanju s solarnimi orkestralnimi medklici (spremlja ju stočlanski orkester). Dobri poslušalci slišijo tudi *hommage* šoli Johna Williamsa in Hansa Zimmerja. *Tron Legacy* je hibridni biser sedanosti za prihodnost, ki je posodobil preteklost.





# VOŽNJA Sofia Coppola: V KROGIH Tam nekje

Andrej Gustinčič



postane precej hitro jasno, da to velja tudi za sam film, ki je ravno tako nebulozen in brez ciljen kot junak.

Če pomislimo na pomembne filme, v katerih sta junak ali junakinja del materialno razkošnega, a duhovno mrtvega sveta, opazimo, da ti filmi uspejo, ker sta junak ali junakinja zanimiva sama po sebi. Marcello Mastroianni v *Sladkem življenju* (La dolce vita, 1960, Federico Fellini) ali Julie Christie v *Darling* (1965, John Schlesinger) sta nas kljub utapljanju v dekadentnem konformizmu čustveno in umsko angažirala. V *Tam nekje* je Johnny še bolj pasiven kot režiserkina Marie Antoinette. Je le še eden od Coppolinih odraslih in nebogljenih otrok, ki naj bi nam bil kljub vsemu pri srcu, kar je v filmu osnovno protislovje. Zdi se, da je režiserka hotela prikazati človeka brez vrednot v svetu brez vrednot, a do svojega junaka je bila preveč prizanesljiva, s čimer postane film preveč sentimentalni, da bi ji to lahko uspelo. Glavnega junaka oropa kakršne koli osebnosti, duha ali karizme, tako da je težko verjeti, da je Johnny velika filmska zvezda. V interpretaciji Stephena Dorffa in v režiji Sofie Coppola deluje le kot kos pohištva. In to v filmu, ki se veliko preveč trudi, da bi nas zapeljal z lepimi ljudmi, ganljivim otrokom in neko splošno fotogenično žalostjo.

Coppola se je s svojima prvima filmoma izkazala kot čutna režiserka. Prvenec *Deviški samomori* (The Virgin Suicides, 1999) je tako pristno obujal ameriško predmestje, da bi se ga lahko dotaknili, ne le videli in slišali. A ta melanholična grozljivka o tragični usodi petih najstniških sester v bogatem predmestju sedemdesetih let prejšnjega stoletja je bila daleč od brezhibnosti. Čutiti je bilo že skoraj

pobožno ljubezen do mladih in lepih junakov in junakinj, ki se je z *Marie Antoinette* (2006) in s *Tam nekje* prelila v sentimentalnost in izumetničenost. A poglejmo zadnjih nekaj minut filma: sekvenca, ki obuja *suburbio* s svojimi tratami s škropilci, teniški dvojicami, z golfom, s popoldanskimi cocktaili in z zvenom ledu v kozarcih, z zadušeno žalostjo, skrito za klepetanjem in šalami, z očeti, ponosnimi na hčerke, ki gredo na Yale (*»Zelo smo ponosni na Alice. Ne bi mogli biti bolj.«*) in neizogibnim bebčkom, ki oblečen in pijan skoči v bazen. Skozi Coppolino kamero je to povzetek površno vljudnega pekla ameriškega višjega srednjega sloja, ki pušča za sabo občutek tratenja in komaj prikrite panike. Sliko te družbe je tako dobro zadela, da smo ji odpustili tudi precej blede like (razen Jamesa Woodsa in Kathleen Turner v vlogi grozljivih staršev junakinj).

Uspešnica *Izgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003) je bila manj drzna, ampak popolnejša. Scarlett Johansson in posebej Bill Murray sta dala filmu meso in kri, tako da ni ostal le meditacija o osamljenosti, Tokiu in hotelskem življenju. Coppola je pričarala občutek izgubljenosti v tuji kulturi, skoraj sanjsko podobo globalne metropole in ritma ter ritualov življenja v hotelu. Pa tudi junaka, mlado žensko in moškega srednjih let, prva, ki šele odkriva, da je ujeta v nesrečnem zakonu, in drugi, ki mu je to že zdavnaj jasno. Ko se Murray dotakne noge Johanssonove, medtem ko skupaj deviško ležita v postelji, smo priča izjemno erotičnemu dogodku, zato ker nas je film subtilno pripeljal do njega. Film konstituirata prav lika – na eni strani njun medsebojni odnos in na drugi njun odnos do sveta okoli njiju – pa tudi občutki, ki jih gledalec doživlja ob spremljanju filma.

Po *Izgubljeno s prevodom* je iz režiserkinih filmov izginilo prav to: kri in meso, ostalo pa

Novi film Sofije Coppole, *Tam nekje* (Somewhere, 2010), se začne s statičnim kadrom, v katerem vidimo črnega porscheja, ki se vozi v krogih po progi nekje v puščavi. Avto štirikrat zdrvi mimo kamere, preden se petič le ustavi in iz njega izstopi junak filma, Johnny Marco, holivudski zvezdnik v poznih tridesetih letih. Stoji in gleda v prazno. Johnny (Stephen Dorff) živi v hotelu Chateau Marmont v Los Angelesu in njegovo življenje je dolga runda zadevanja, pijančevanja, masaž, seksa – čeprav občasno zaspi pred ali celo med njim. Na tiskovnih konferencah ga begajo vprašanja kot Ali je vaš film odraz današnjega postmodernega globalizma ali Kdo je pravzaprav Johnny Marco. Na hodnikih, zabavah, balkonih in v avtomobilih srečuje brezkončen niz prelestnih in voljnih žensk, ki se razgaljajo takoj, ko se pojavi. Ko se Johnnyjeva bivša žena odloči, da potrebuje nekaj časa zase, mora poskrbeti za enajstletno hčerko Cleo (Elle Fanning). Johnny gre s punčko v Rim po neko filmsko nagrado, kjer nadaljuje z razvratnim življenjem. Sočasno se poskuša zblizati s hčerko. Muči ga, da je slab in odsoten oče. Johnny duhovno umira, če ni že mrtev. Vrta se v krogu tako kot tisti črni porsche na začetku. Na žalost

je ozračje splošne melanholije in hrepenenja. Z *Marie Antoinette* je avtorica doživela precejšnje polomije pri kritikih in gledalcih. Propadla je na sebi značilen način. Coppola ni režiserka brez vizije. Prevedla je zgodbo nesrečne francoske kraljice v jezik, ki ji je blizu. Kraljica in ostali liki delujejo kot bogati, mladi in lepi Američani, ki so na brezkončnem dopustu. Tu in tam režiserki uspe pričarati občutek izolacije mlade ženske, kar opazimo recimo takrat, ko Marie Antoinette med sprehodom po Versaillesu za svojim hrbtom zasliši kruto opravljanje. Uspe ji tudi obuditi lenobnost življenja na dvoru. Ampak že na začetku, ko vidimo lepo bodočo kraljico s kužkom v rokah in z delikatno klavirsko spremljavo, je prizadevanje režiserke po občutku ganljivosti tako očitno, da postane neprijetno. In to se vleče skozi ves film, ki kot celota deluje trivialno, saj je oropan zgodovinskega in političnega konteksta in je brez teže. V središču dogajanja je ljubezenska zgodba med kamero in zlato punco. Ko nam film prikaže lepo, blede in plavalaso Kirsten Dunst v beli spalni srajci, ki leži na belih rjuhah, dobimo vtis, da nas režiserka na kolenih roti, naj se zaljubimo v junakinjo.

V *Tam nekje* imamo prav tako občutek previdno načrtovane trivialnosti. Film se izogne vsaki rezkosti. Ko Johnny v Rimu prejme neko nagrado, se okoli njega na odru naenkrat pojavijo plesalkine in on ne ve, kaj naj stori. Prizor bi lahko bil satiričen ali grotesken, vendar se raztopi v sentimentalnost, ko vidimo ekstatično nasmejan obraz njegove čudovite hčerke. In ko se z Johnnyjem igra v bazenu, slišimo v ozadju medlo glasbeno podlago soft popa in ponovno začutimo, da bi ustvarjalci filma radi manipulirali z nami na najbolj sentimentalni način. Pri tem umanjka najmanj kak Bill Murray, ki bi v vse to vnesel nekaj bodičaste človečnosti. Film pušča vtis, da si Coppola želi, da bi gledalci začutili neko nepopisno radost in hkrati žalost, nekaj transcendentega.

Režiserka se poskuša izogniti klišejem, kar je vredno pohvale. Ukvarja se s sugestijo namesto histrioničnosti ali z dramatičnim konfliktom. Ampak njeno uporno izogibanje »velikim momentom« in njena vsiljiva subtilnost sta prav tako porazna, kot je film, ki je sestavljen le iz vrhuncev. Na koncu dobimo film, ki je niz antiklimaksov. Med gledanjem nam *Tam nekje* zbledi pred očmi.



# Casino Jack in Združene države denarja

Andraž Jerič

Jack Abramoff je utelešenje ameriškega sna in hkrati tudi vse, kar je z Ameriko pravzaprav narobe. Zgodba o enem najbolj znanih ameriških lobistov, ki je bil leta 2006 obsojen na zaporno kazen zaradi prevare in zarotništva in izpuščen lani, se bere kot dokumentarec, a tudi kot scenarij za vohunski triler – v njej ne manjka prevar, laži, prikrivanj in dvojnih agentov. Zato ni niti malo presenetljivo, da so nam na filmska platna servirali oboje; dokumentarec *Casino Jack in Združene države denarja* (*Casino Jack and the United States of Money*, 2010), ki se gleda kot triler, je posnel znani dokumentarist Alex Gibney (avtor z oskarjem nagrajenega dokumentarca *Taxi to the Dark Side* [2007]), igrani film *Casino Jack* (2010), ki se gleda kot resnična zgodba, pa George Hickenlooper (najbolj znan, morda ironično, prav po soavtorstvu dokumentarca *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* [2001]). Katera plat zgodbe nas torej sploh bolj zanima? Vpogled v resnično kompleksno ozadje politične afere ali prikaz Abramoffa kot pretkanega anti-junaka, ki ga z lahkoto sovražimo?

Zgodba gre nekako takole: Jack Abramoff se rodi leta 1958, študira v Bostonu in na Georgetownu, je predsednik mladih republikancev, leta 1984 nastopi na državnem republikanskem kongresu, postane Reaganov podpornik, nekje vmes prestopi v judovsko vero, po študiju prava pa se odpravi v Hollywood,

kjer postane filmski producent. Krasen sinopsis zgodbe o nekom, ki leta 1994, ko republikanci po dolgih letih spet prevzamejo večino predstavništva v kongresu, nastopi službo v prestižnem lobističnem podjetju. Od tukaj gre zgodba pravzaprav samo še navzgor, no, vsaj za Jacka. Lobira za Severne Marianske otoke, kjer cveti neobdavčena industrija na ramenih priseljencev, ki delajo za manj kot minimalno plačo v nečloveških pogojih, in številna indijanska plemena, ki mu za lobiranje v zvezi z njihovim lastništvom mnogih kazinojev izplačujejo mastne honorarje na račun svojega socialnega varstva in izobraževanja. Stvari se začnejo počasi zapletati, ko Abramoff ustanovi svojo skupino lobistov, kupi svojo verigo kazinojev in donira denar Bushevi volilni kampanji, njegov kolega Tom DeLay pa postane vodja večine v predstavniskem domu – čeprav je na vrhuncu svoje moči, postaja očitno, da mu stvari počasi uhajajo izpod nadzora. Leta 2004 časopis *The Washington Post* objavi reportažo o Abramoffovem izkoriščanju Indijancev in zadeva se kmalu znajde na sodišču. S sodelavcem Adamom Kidanom sta obsojena zaradi prevare in zarote, izpustijo ju konec leta 2010.

Seveda je vse skupaj precej bolj zapleteno, vseh podmiznih dogovorov in modrih kuvert se skorajda ne da naštetih. Čeprav dokumentarcu v določeni meri to uspe, se Gibney zaveda, da to niti ni njegovo

bistvo. S filmom ne želi izpostavljati golih faktov, temveč hoče le-te kontekstualizirati, a brez kvazi-moraliziranja à la Michael Moore. Glavni negativec tako nikoli ni bil Abramoff sam, ampak prav sistem, ki mu to dopušča – tudi Hickenlooper v svojem igranem filmu ne pozabi pokazati vseh ljudi z veliko višjih položajev, ki so bili z veseljem Jackovi prijatelji. Isti sistem naj bi prav vsakemu posamezniku omogočal, da postane, kar želi, in mu obljubljal, da so možnosti prav za vsakogar neskončne. Seveda je ta obljuba prav toliko resnična kot zgornja trditev o sistemu, ki kar sam od sebe dopušča izkoriščanje; ravno nasprotno, v obeh primerih so v sistemu uspešni le tisti, ki ga *znajo* izkoristiti. A čeprav je bil Abramoff ena od velikih rib, se ne moremo znebiti občutka, da tudi z njegovim odhodom kakšne konkretnejše spremembe ne bo. Jack Abramoff je tako le nekakšen igralec monopolija, ki mu je pravi denar približno toliko pomemben kot tisti igralni, sam pa v igri bolj uživa zaradi nekih lastnih, inherentnih pravil – vprašanje sistema torej ne leži v igralcih, ampak v igri sami.

Igralci tako ostajajo bolj v sferah junakov in anti-junakov, kar pa ni povsem enako kot sfere dobrih in slabih. Kot rečeno je Abramoff seveda anti-junak, a težko bi rekli, da je preprosto slab; kar je še zanimivejše, Abramoff včasih deluje tudi kot junak, vsaj če se za trenutek umaknemo s področij ekonomske in politične realnosti in o njem razmišljamo kot gledalci filmov; je človek močnih načel, spreten in iznajdljiv, *self-made man*. Za pravo aristotelovsko dramaturško strukturo zgodbi morda manjka le nekakšna katarzična pokora, a glede na to, da ga je na koncu uničila prav ista sila, ki jo je pomagal ustvariti, je konec pravzaprav ravno prav ironičen. Prej omenjeni igrani film našo tezo le podpira; v dokumentarističnem pogledu je Abramoff le eden izmed akterjev široko razpredene korupcije, v filmskem svetu pa nas zanima tisto nevsakdanje, izstopajoče – vsi so torej korumpirani, a v čem je Jack Abramoff še vedno poseben? Ko razmišljamo o takih meta-narativah, mogoče ni zanemarljivo tudi to, da je Abramoff velik filmski navdušenec (ves čas nadležno citira znane filmske izreke) in je bil nekaj časa tudi producent: napisal

je scenarij in produciral akcijski film *Rdeči škorpion* (Red Scorpion, 1988, Joseph Zito) z Dolphom Lundgrenom v glavni vlogi. Takrat novopečeni diplomiranec in zagrizeni republikanec je vso svojo ideologijo, če ne deloma kar samega sebe, vse preveč klišejsko vkomponiral v kičasto vojno akcijo, kjer dobri Američan pomaga ubogim Talibanom izpod zlobnega režima sovjetskih komunistov à la *Rambo III* (1988, Peter MacDonald). Potemtakem bi z lahkoto rekli, da gleda Abramoff na svoje življenje kot na filmsko zgodbo oziroma ga tako vsaj živi, hkrati pa bi mu težko očitali, da živi v zmoti. Ali kot pravi sam v e-mailu, ki ga Gibney uporabi kot prolog za svoj dokumentarec: »*Zakaj bi hotel posneti dokumentarec o sebi? Nihče ne gleda dokumentarcev. Posneti bi moral akcijski film!*« Vsekakor je tako Gibneyju kot Hickenlooperju, vsakemu po svoje, to tudi uspelo.

# Max Frisch: NOVE KNJIŽNE IZDAJE



## Max Frisch: Naj mi bo ime Gantenbein

Theo Gantenbein zakon z vedno znova nezvesto ženo Lilo ohranja le s hlinjenjem slepote. Tako je ves roman nekakšen boj – boj za Lilo in boj za ljubezen. Frischevo spoznanje: resnica ni zgodba z začetkom in koncem. In vse, kar naredimo, je le del resnice – preostalo si je treba izmisliti.

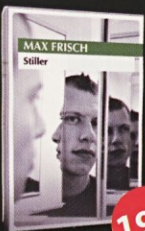
16 EUR



## Max Frisch: Homo Faber

Walter Faber živi le v sedanjosti, čustvom, preteklosti in ljudem se izogiba. A plaz dogodkov zamaje temelje njegovega življenja. Prisilni pristane na njegovega letala, prijatelj samomor, pa končno pozitivni obrat – ljubezen, ki jo odkrije v mladi Sabeth ... kar sledi, je komaj predstavljivi dramatičen razplet.

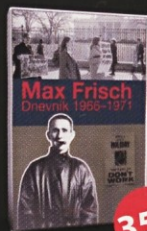
14 EUR



## Max Frisch: Stiller

Pretresljiva zgodba Jacka Whita, Američana iz Nove Mehike, ki ga na obisku v Švici aretirajo in vtaknejo v zapor. White noče priznati, da je njegov potni list ponarejen, in trdi, da ni kipar Anatol Ludwig Stiller, ki je izginil pred šestimi leti. Tako se v najboljši kriminalistični maniri začne razvozlati zgodba o človeku, ki je hotel zbežati iz svojega življenja.

19 EUR



## Max Frisch: Dnevnik 1966–1971

Dnevniške zapiske Maxa Frischa odlikujejo miselna globina, duhovitost in moralna angažiranost ob svetovnem dogajanju. Kot nevtralen, vendar globoko zavzet opazovalec zaznava zunanji in notranji položaj Evrope in sveta v svojem času. Domiselna prvina dnevnika so satirično prirejene ankete o različnih usodnih ali tudi le na videz pomembnih vprašanjih.

35 EUR



## Max Frisch: Montauk

Montauk je Max Frisch označil kot obračun s svojim življenjem, poskus, da bi ustvaril umetniško figuro z imenom Max Frisch, da bi se povsem »razgalil in razkrinkal«. Gre za zagotovo najbolj »intimno« Frischevo knjigo, ki je s svojo neprizanesljivo odkritosrčnostjo dokončno pokopala avtorjev zakon z ženo Marianne.

12 EUR

Maja in junija 30% popust ob nakupu predstavljenih naslovov v knjigarni Baletrina (Novi trg 2, Ljubljana)

# Na pol poti v Boljši svet

Nina Cvar

Če razumemo filmsko realnost kot primer prvovrstnega simulakra, ki videz realnega ustvarja v procesu filmske montaže, potem je točka, s katere ustvarjalec vstopa v filmsko materijo, verjetno najpomembnejši vidik vzpostavljanja filmske iluzije. Za katero točko pravzaprav gre? Gre za izhodiščno pozicijo načina izrekanja vizualizirane snovi, pri čemer se pri vsaki ekranizirani gesti že zgodi vpis v genealogijo širše družbene realnosti. To je še pomembneje, ko gre za obravnavo delikatne, pereče družbene tematike, ki se v *Boljšem svetu* (Hævnen, 2010), družinski drami danske režiserke Susanne Bier, kaže v poskusu prevpraševanja izvora nasilja kot osrednjega fabulativnega sidrišča, pri čemer ga slovenskemu občinstvu dobro poznana avtorica medlo umesti v inárritujevski kontekst globalne (filmske) krajine.

Asociacija na motiv globalizacije in globalnega, ki ga v svoja zadnja filma vztrajno vpleta Inárritu, je bržčas zanimivo naključje, glede na to, da se je tudi *Ču do vi to'* (Biutiful, 2010) potegoval za letošnjega tujejezičnega oskarja. Pa vendar Susanne Bier, dobitnica omenjene nagrade, v *Boljšem svetu* še zdaleč ni tako surova kot Inárritu. Tega seveda ne želim kakorkoli postavljati pred Bierovo, navsezadnje menim, da ju v izvedbi in v nadvse pretanjeni idejni zasnovi tematizacije stanja sodobnega globalnega sveta zasenči izvrstni *Podočnik* (Dogtooth, 2009, Yorgos Lanthimos), še en letošnji kandidat za oskarja, pa tudi zmagovalec 21. Liffa, ki skozi organski preplet forme in zgodbe zelo jasno – v maniri najbolj žlahtnih filmskih tradicij, ki skozi vidno dajejo videti nevidno – opozori na vlogo filma pri strukturiranju gledalčeve interpretacije. Gledalec tako nastopa kot prvovrstna prisposoba za posameznikovo mesto v družbi – za njegovo pozicioniranje v pomensko verižnih družbenih tirnicah. A v primerjavi s *Podočnikom* manjka *Boljšemu svetu* prav njegova jasna, čvrsta izhodiščna točka, torej poanta iz uvoda.

**REŽISERKA SKOZI VZPOREDNO OSNOVANO FABULO DVEH DOGAJALNIH PROSTOROV, SUDANSKEGA BEGUNSKEGA TABORIŠČA IN IDILČNEGA DANSKEGA MESTECA, OPOZARJA NA PREPLETENOST T.I. TRETJEGA SVETA S T.I. PRVIM SVETOM.** Zanima jo predvsem

univerzalnost fenomena nasilja ali še bolje trenutek, v katerem se sproži neusmiljena spirala nasilja, a je pri svoji obravnavi žal vse preveč sterilna. *Boljši svet* v ustvarjalkini značilni maniri realističnega razgrinjanja intimnega sveta slehernikov namreč postreže z izvrstnim suspensom, vzpostavljenim prek študije značajev, kjer pomembno mesto zaseda režiserkina prepoznavna metoda snemanja s kamero *iz roke*, ki pa ji tokrat doda še stilizirane panoramske posnetke okolij, v katerih se odvijajo sprva ločene, nato pa združene zgodbe – družinske kronike razbitih danskih in afriških družin.

Prav tendenca k stilizaciji filmske reprezentacije ter seveda tudi struktura scenarija, pod katerega se je podpisal stari sodelavec Bierove, Anders Thomas Jensen, sta tista elementa, ki gresta Bierovi najbolj v škodo. Če se je zahodnjaškemu paternalizmu uspela relativno dobro izmakniti v filmu *Po poroki* (Efter brylluppet, 2006) – *Boljši svet* mu je precej podoben – ji tokrat to ne uspe najbolje navkljub poskusu, da začrta obče, tako rekoč nadosebne poteze izvora nasilja. O tem sicer ne razmišlja metafizično, saj ga postavi v vsakdan povsem običajnih ljudi, soočenih bodisi s smrtjo ljubljenih bodisi z odtujenostjo in izgubljenostjo, pri čemer je sprožilec nasilja v njihovih okoljih lahko povsem prozaičen dogodek oziroma posameznikovo izjemno psihično stanje. A če se zdi pristop v danskem kontekstu povsem na mestu, je pri rabi istega toposa v afriškem kontekstu le nekoliko preveč površna, kar pa je bržčas simptom njenega padca v klišejsko portretiranje Drugega, kjer zloščeni posnetki

danske pokrajine (kot poskus potujitve) le niso dovolj. V nasprotju z bogatim prvim svetom, v katerem imajo posamezniki vsaj možnost izhoda, so ljudje v Afriki obsojeni na pomoč zahodnjakov, ki se – kot premalo ostro namiguje Bierova – bolj ali manj ukvarjajo sami s sabo. Še več. S paternalizmom se še naprej ohranja kolonialistična delitev sveta na »prve«, »druge« in »tretje«, kar se v simbolni ekonomiji konec koncev manifestira v t.i. odrešitvenih strategijah, zahodnjaških fantazmah odreševanja Drugega, ki je razumljen kot žrtev.

Kar pri letošnjem dobitniku tujejezičnega oskarja, ki je sicer obrtniško kakovosten izdelek, najbolj pogrešamo, je odsotnost jasnejše osebne pozicije oziroma odnosa ustvarjalke do sveta, z vsakim dnem vse bolj in bolj tonečega v klešče revščine in razlaščanja, pa tudi manko vzpostavljanja reprezentacij, ki bi dejansko vzpostavljale emancipatorične drže. *Boljši svet* ostane na pol poti k zapomnljivemu filmu, saj trpi za eno od najbolj razširjenih bolezni današnje filmske industrije: biti všečen za vsako ceno, pa četudi je govora o najtemnejših koticah človeškega uma.

1 O filmu smo pisali v *Ekranu*, februar 2011 (op. ured.).



## Jaz sem četrti

Matevž Jerman

Pomladansko zatišje s strani fantastičnih filmov z najstniškimi superjunaki je prekinil film *Jaz sem četrti* (I Am Number Four, 2011, D.J. Caruso), derivat fenomena *Somrak*, za katerim kot producenta stojita tudi Michael Bay in Steven Spielberg. Film skupaj s producenti pri Dreamworksu izdatno računa na evforijo, ki jo zadnja leta žanje saga *Somrak*, in se tega niti ne trudi pretirano skriti. Pravzaprav se pretirano ne trudi v nobeni smeri. Namesto seksi vampirjev so v igri seksi nezemljani, med eno in drugo parado posebnih učinkov pa nas zabava izmenjava enoličnih zaljubljenostno-razočarano-jeznih najstniških pogledov ter klavrnih enovrstičnic, ki poganjajo preprosto zgodbo vse do njenega akcijskega vrha. Na začetku sicer skozi naracijo izvememo, da se protagonist in njegov bojeviti varuh nemirno selita iz kraja v kraj, ker sta ubežnika s planeta Lorien, ki ga je popolnoma opustošila okupacija Mogadorianov, zavojevalske in do obisti zlobne rase z afiniteto do usnjenih plaščev. Na Zemljo je skupaj z njima prispelo še devet preživelih, od katerih so trije že mrtvi in na vrsti za uničenje je naš junak, ki je torej četrti. Če k celoti zapakirate še nekaj romantičnih zapletov, šolskih preprirov in pregonov ter prgišče klišejev, dobite dobrih sto minut filma, ki se jemlje z vso resnostjo.

Scenarij skriva bolj luknje kakor miselne orehe, saj nikoli ne pojasni niti nekaterih osnovnih narativnih dejstev. Od tega, kako so vsi skupaj sploh prišli na Zemljo in kaj je sedaj naloga enih in drugih, pa do vprašanja, čemu bi nezemljan s tako burno preteklostjo, znanjem, močmi in odgovornostjo, ki mu povrh vsega strežejo po življenju, na vsak način silil v naključno ameriško srednjo šolo?

Film *Jaz sem četrti* temelji na lanskem mladinskem bestsellerju, prvem od napovedanih šestih romanov, kar pomeni, da bomo zagotovo deležni nadaljevanj. O tem priča tudi odprt konec, pri katerem se nam zazdi, da smo si pravkar ogledali prvi del povprečne TV-serije, ki se ne trudi dajati vtisa, da je zamudila zgolj vse *Somrake*, *Roswelle*, *Dosjeje X*, *Osmo potnike*, *Predatorje* ter *Dragon Balle*, temveč da je zamudila celo *Supermana*. Kar je po svoje ironično. *Jaz sem četrti* je namreč brez vsakršne distance posnel D.J. Caruso, ki je med drugim režiral tudi epizodo iz serije *Smallville*, najstniške telenovele o tegobah mladega Clarka Kenta ...



## Hitro maščevanje

Bojana Bregar

George Tillman Jr., režiser akcijsko-metafizičnega filma *Hitro maščevanje* (Faster, 2010), je kariero pričel s podobnim fokusom, kot si ga je začrtal John Singleton z razvpitimi *Fanti iz soseščine* (Boyz n the Hood, 1991), namreč v mainstream prenesti afroameriško izkušnjo vsakdana v urbanih džunglah Amerike, ki bi ljudi temne polti znova – tokrat s sredstvi filmske pripovedi – osvobodila pogleda skozi prevladujoče belo oprane klišeje in jim ponudila realnejšo ter predvsem bolj pozitivno predstavo črnske kulture. Poslanstvo je preraslo v nišo, ki jo danes s svojim avtorskim vložkom najzvesteje predstavlja Tyler Perry s pisano družino odrezavil »babnic« v večnem iskanju ravnotežja med zlivanjem z večinsko kulturo in zavedanjem korenin. Tillman, poznan po vojaški drami *Možje časti* (Men of Honor, 2000), se s filmom *Hitro maščevanje* vsaj na prvi pogled občutno odmakne od teh teženj in se bolj kot vprašanjem identitete posveča naslovni tematiki. Njen krvavi angel je Dwayne Johnson oz. The Rock oz. Voznik, ki se po odsluženi zaporni kazni odpravi na epski pohod, vožnjo, ki naj bi ga pripeljala do protagonistov zasede, v kateri je bil okrutno umorjen njegov brat, on pa si je prislužil kovinsko ploščo na lobanji, kjer je krogla nesojenega krvnika slabo opravila svoje delo.

Gola neposrednost in mitska dimenzija Voznikovega lika zgovorno izdajata, da je Tillman v iskanju navdiha resnično segel do jedra junakov, »večjih-od-življenja«, značilnih za blaxploitation žanr, ki pa ostajajo na zelo subtilni ravni. Dlje kot se Voznik vozi, več lahko naštejemo pomežikov tudi drugim Tillmanovim režijskim navdihom, med katere brez dvoma spadata Quentin Tarantino (via Kenny Rogers & The First Edition plus velik Samojec, ki tokrat ne nastrada ...) in Michael Mann. Slednji se skriva v dinamiki para policistov/preiskovalcev, ki se ubadata z iskanjem motiva za Voznikov morilski pohod. Billy Bob Thornton se izvrstno prilaga svojemu Policistu dvomljive morale in poskrbi za presenetljiv razplet, ki ne razočara.

Skratka, presenetljivo zadovoljiva in ubrana kompozicija, ki se ne ustavlja pri pretiranih elaboracijah odnosov med liki in raje dosledno sledi svojemu junaku na usodni poti v pekel. In četudi bi mirne vesti pogrešali tisti tretji element v zgodbi, bi bil brez njega film zagotovo manj privlačen za tisti del občinstva, ki vstopnice ni plačal v prvi vrsti zaradi avtomobilskih pregonov in streljanja. Vsakomur svoje, bi rekel The Rock.



## Dobro srce

Tesa Drev

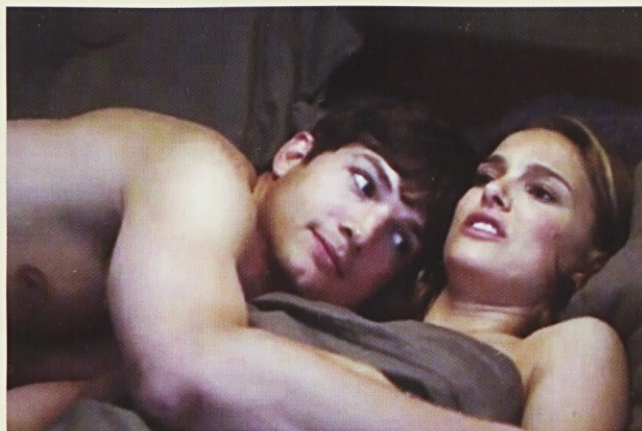
Sodobna skandinavska kinematografija vsakdanje dogodke pogosto stopnjuje v absurdne situacije in s črnim humorjem, ki življenje prikazuje v vseh odtenkih mraka, kreira karakterne študije. Scenariji se odlikujejo po izvirnosti – in tako pričakovanje zbuja tudi najnovejši film islandskega režiserja Dagurja Kárija, *Dobro srce* (The Good Heart, 2009). Kári, rojen v Franciji, je študiral na znani danski filmski akademiji tako kot Bierova, von Trier in Vinterberg. Po filmu *Mi, albini* (2003), posnetem v islandščini, in *Skritem adutu* (2005) v danščini se z *Dobrim srcem* predstavlja v angleščini.

Lastnik newyorškega bara Jacques, ki ga odigra legendarni Škot Brian Cox, po petem srčnem napadu spet pristane v bolnišnici in tam sreča mladega brezdomca Lucasa (Paul Dano), ki so ga rešili po poskusu samomora. Jacques se odloči neboljjenca vzeti pod okrilje, nauči ga voditi bar, ki bi mu ga prepustil po svoji smrti. Zagrenjeni barman se pri poslu ravna po treh pravilih, ki jih vbija v glavo Lucasu: strezi samo stalnim strankam, ne pusti jim preblizu, in nobenih žensk v lokalu, saj naj ta ostane pribežališče alkoholne sprostitve potrebnih moških. A ženskam je težko uiti; pojavi se Francozinja April (Isild Le Besco) – dokaj neprepričljiv lik – si izbere Lucasa in se z njim poroči.

Lucas se iz naivno nedolžnega barskega vajenca vedno bolj pretvarja v svojega šefa, medtem ko se ta »mehča«. Zgodba, ki si želi biti karakterna študija, vse bolj drsi v obrabljen sentiment. Zaključni del je tako zelo nepričakovano pričakovan, da niti ne šokira. Osupne nas kvečjemu s spoznanjem, kako posiljeno učinkuje ta izpeljava. V kaj nas Kári poskuša prepričati?

Filmsko vizualne prisposode sugerirajo konec; dopovedujejo nam, da za nedolžnost ni prostora na tem svetu, in pehajo Lucasa v vlogo neizogibne žrtve. Sporočilo je pretenciozno, skoraj kičasto, predvsem pa je moteč način vpeljave motiva »dobrega srca«. Lucas je dobrončen kot oseba, dobro srce je v tem primeru govorna figura za lastnost. V kontekstu filma pa se pokaže, da je njegovo srce po nezgodi dobro tudi za presaditev v prsi na smrt bolnega Jacquesa. Ta direktni preskok je preočiten in neokusen, če ne že brutalen.

Kári očitno gradi na uvodoma omenjeni severnjaški tradiciji čudaštva in grotesknih razpletov. Na vizualni ravni, npr. z izpranostjo barv ter s kontrasti med svetlim in temnim, mu to uspeva. Po dramaturški plati pa se mu je namen spodmaknil. Kljub tendenci po šokantnosti in globini rezoniranja se film pomensko izgublja.



## Gola zabava

Matjaž Juren

Protagonist in protagonistka filma *Gola zabava* (No Strings Attached, 2011, Ivan Reitman) sta lačna dveh stvari – ljubezni in seksa. Kaj katerakoli od teh dveh stvari pravzaprav pomeni (obče ali njima), še ne vesta. In se tudi ne sprašujeta. Ker gre za romantično komedijo, bosta substanco oziroma spoznanje o obojem pridobivala šele sproti.

Narativni obrat, ki *Goli zabavi* služi kot propulzivna sila, je »presenetljiva« menjava stereotipiziranih spolnih vlog, ponazorjena s »pomešanimi« željami glavnih likov – Adam (Ashton Kutcher) si želi ljubezni in topline, Emma (Natalie Portman) naključnega seksa brez obveznosti. Pojasnilo te napake v sistemu je njuna poklicna umeščenost (ona hladna profesionalka, zdravnica, on ubog scenarist najstniških muzikalov), ki je po žanrskem zlategem pravilu predvsem mesto za vzpostavljajanje novih likov, katerih primarna funkcija je izpolnjevanje vloge spolnih tekmecev, neuspešno borečih se za naklonjenost protagonista/-tke. Socialno zaledje kakopak zopet prihaja v obliki karikatur odbitih, čudaških, debilnih prijateljev ali sorodnikov. V *Goli zabavi* imamo vsega tega v izobilju. Klišejski *ploti* tipične romantične komedije so trdno in na trenutke dolgočasno zamejeni. Kar se jim spočetka uspešno upira in filmu preprečuje, da bi zdrknil v mlakužo ekskrementa in moreče povprečnosti, je simpatično vzpostavljeno razmerje priložnostnih mesenih srečanj, ki ga od beččka Adama terja pohotnica Emma. In za čimer se skriva več kot zgolj »klasična« dispozicija priložnostnih smehov ob raznoterih spolnih zagatah. Z drugimi besedami – ko Emma z besedami »*kaj ne vidiš, da je vse totalno zlagano*« zavrne Adamovo povabilo k njegovemu pojmovanju razmerja, film doseže svojo najpristnejšo točko, točko preloma, ki se upira formuli in konvencijam žanra, ki ga zastopa. Se pravi, da film drzno in spodbudno vzklikne, da naj (z Žižkovini besedami) »*ne nasedamo poceni fintam*« in da sta ljubezen in seks nekaj, kar v do obisti komercializiranem žanru romantičnih komedij (žanru nasploh?) ne more biti nikoli zares upovedeno.

Hkrati pa je ta točka tudi začetek grozljivega konca. Nesrečnik Reitman trlo barkačo kmalu usmeri proti dobro znanim čerem patetične predvidljivosti in radioaktivne osiromašenosti – končni nauk: ljubezen s plakatov vedno intervenira ob pravem času, se pravi vsekakor bolje in prej od vseмогоčnega Ludvika XIV. (Tartuffel!).

Tako se *Gola zabava* naposled konča z najbrž najmanj »zabavnim« filmskim motivom – z ukročeno in podjarmljeno žensko.



## Teden brez pravil

Aliki Kalagasidu

Zadnji film bratskega režiserskega tandema *Teden brez pravil* (Hall Pass, 2011, Peter in Bobby Farrelly) ponavlja podobno kot že ničkoliko filmov pred njim: prvič, pazi, kaj si želiš, in drugič, trava na drugi strani doline NI bolj zelena. A to v glavnem stori na dolgočasen in večinoma neinventiven način, tako da kljub najprimernejši dolžini za filme vseh žanrov (slabih 100 minut) izzove malo smeha in s približevanjem koncu čedalje več zehanja zaradi dolgočasnega in predvidljivega fabulativnega razvoja.

Rick (Owen Wilson) in Fred (Jason Sudeikis) sta »srečno« poročena moška, prvi za odtенок zrelejši, drugi pa še vedno v otročjem pubertetnem stanju. Oba nezadržno in neprestano sanjarita ter pogledujeta po drugih ženskah, Fred še posebej neinventivno v prepričanju, da žena tega ne opazi. Ko ženama po posebej neljubem in sramotnem dogodku prekipi, jima podelita »teden brez pravil« – sedem dni svobode, kot bi ne bila poročena, v katerih jima je vse dovoljeno. No, ko nastopi tako zelena svoboda, se nekaj sicer neuspešnega osvajanja zgodi šele v tretjem dnevu, predzadnji dan pa se zdi, da bosta končno oba le prišla do seksa. A Rick se v zadnjem trenutku premisli, Fred pa simulira oralni seks in čaka, da vse skupaj mine. Medtem se ženi izvrstno zabavata in zdi se, kot bi onidve še bolj potrebovali ta čas, na koncu Fredova žena celo kot edina dejansko »zaužije« plod tedna brez pravil.

Sedmi dan tako prinese kesanje na vseh straneh in ponovno združitev v prepričanju, da imajo vsi najboljše partnerje in življenje z njimi. Škoda le, da nas režiserja do tega spoznanja ne pripeljeta z več zabavnimi in domišljenimi gagi in triki, kot je bilo to recimo v filmih *Nori na Mary* (There's Something About Mary, 1998) – npr. sperma kot lasni gel, zataknen ribiški trnek itd. – ali *Ljubezen je slepa* (Shallow Hal, 2001) – npr. »brain freeze« ob pitju gigantskega shakea; tako pa se zdi, da od njunih prejšnjih, bolj posrečenih in duhovitih filmov, četudi vam ta humor ni nujno blizu, ostaja le frontalni prikaz penisa, nesporazum v korejskem masažnem salonu in razgaljene ženske prsi. Edini, ki se v filmu dobro znajde, je Owen Wilson, ki sicer igra poročeno različico večnega samca iz drugih filmov, ampak je v končnem spoznanju, da je žena Maggie ljubezen njegovega življenja, prepričljiv in ganljiv, medtem ko bi Sudeikisu bolj pristajala vloga Macaulaya Culkina v *Sam doma* (Home Alone, 1990, Chris Columbus) ...



## Rio

Petra Osterc

Udomačeni papagaj Blu je »srečni suženj«; sicer se nikoli ni naučil leteti, toda v celostni oskrbi mične knjigarnarke iz Minnesote je povsem zadovoljen. Ko ugotovijo, da je zadnji samec svoje redke vrste, ga odpeljejo v rodni Rio de Janeiro, da bi »nadaljeval rod«, ampak džungli Ria – tista urbana in tista naravna – sta mu tuji in sovražni, mislji pa stojijo na poti še divji lovci, ki bi unikatni par radi ujeli in prodali zbirateljem.

Globalni družinski hit *Rio* (2011, Carlos Saldanha) prihaja iz animacijskega studia Blue Sky (v lasti 20th Century Foxa), ki je zaslužen tudi za izjemno uspešno franšizo *Ledena doba* (Ice Age, 2002/2006/2009). Soavtor *Ledene dobe* je bil prav v Riu de Janeiru rojeni Carlos Saldanha, ki je med razvijanjem pustolovščin mamuta Mannyja in družine s stalnim sodelavcem Chrisom Wedgeom (so)režiral še animirani film *Roboti* (Robots, 2005). Če je že *Rango* (2011, Gore Verbinski) dvignil standarde animiranih celovečercerov na raven, ki skoraj bolj imponira odraslim gledalcem, pa bi Rio lahko ciljaj vsaj na DreamWorksov *Madagaskar* (Madagascar, 2005/2008, Eric Darnell in Conrad Vernon/Tom McGrath).

*Rio* ne prinaša kakšnega koraka naprej – niti pri animaciji niti pri fabulaciji, poln je srčkanih likov arhetipske karakterizacije in antropomorfnе zasnove, vse skupaj pa je ena sama premočrtna naloga konstrukcije heteroseksualnega para, ki jo porivajo naprej dinamične sekvence pregonov in zaustavljajo plesne točke (ko Blu izjavi, da mu gre samba že pošteno na živce, mu lahko le pritrdimo). In vendar je v *Riu* najti nekaj sledi staromodno klepetave, hawksovsko-sturgesovske »bitke spolov« znotraj romance med dvema nezdržljivima osebkoma, za katera pa je od vsega začetka jasno, da sta si usojena.

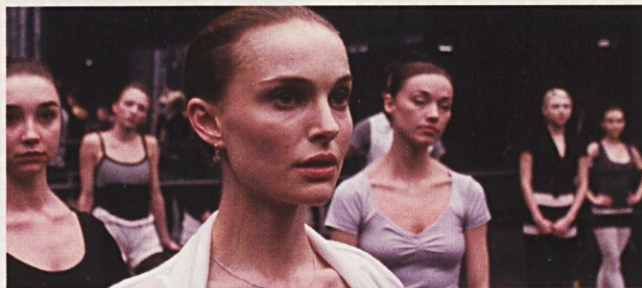
Prvi resnejši pomislek bi se lahko glasil, da smo priče *Avatarju*, le namenjenemu še mlajšim otrokom. Kaj drugega je pripoved o nevrotičnem, impotentnem, invalidnem moškem in sproščeni, radoživi divjakinji, ki ju združi zunanji sovražnik (taisti, ki je njega ugrabil iz naravnega okolja) in ga nauči skupnega »letenja«. Pri tem mora samec postati »alfa«, tudi če bete ali game sploh ni v igri ... Kar pravzaprav odzvanja na vseh spolnih frontah filma. Drugi pomislek pa je estetizacija revščine v filmu, ki deluje kot razglednica iz Ria in vključuje vse prepoznavne kode, od karnevala do favel. Kaj to pomeni za zaskrbljene duše zahodnih recenzentov v luči režiserjevega porekla; je Carlos Saldanha torej nekakšen »striček Tom«?

# Rdeči čeveljčki in Črni labod

Matic Majcen

Darren Aronofsky v svojih intervjujih poudarja, da film *Rdeči čeveljčki* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell in Emeric Pressburger) pri ustvarjanju mojstrovine *Črni labod* (Black Swan, 2010) nanj »ni vplival«, a vzporeden ogled obeh odkrije mnoge motivične in estetske podobnosti, ki so kar preveč očitne, da bi lahko bile naključne. Mar Aronofsky skozi patološko samoprepičevanje tako kot njegova junakinja tudi sam drsi v psihično nestabilnost? Presodite sami.

*Nadobudna balerina ...*



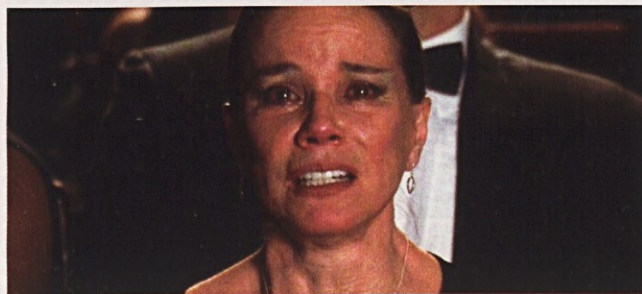
*Ekscentrični režiser ...*



*Skupinske vaje ...*



*Prvosebni posnetek med plesnimi obrati in pogled v občinstvo ...*





*Psihološka drama glavne protagonistke ...*



*Predstava ...*



*Zblazneli pogled ...*



*Padec v smrt ...*



*... in truplo balerine.*



# EKRAN

Revija za film in televizijo

Naslednja številka Ekraana izide 2. junija 2011!

- FESTIVALI: Far East Film, Cannes

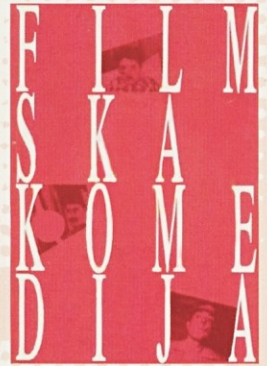
- ESEJ: Sanctum Rectum

- INTERVJU: Zoran Simjanovič, Steven Severin

- MALA RUBRIKA GROZE: Kick-Ass in Prikriti udarec

- KNJIGARNA: Slovenski filmi in literatura

Vsi novi naročniki do **1. julija 2011** prejmejo darilo:  
zbornik esejev **FILMSKA KOMEDIJA**



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

Podatki o naročniku:

### Fizične osebe

Ime in priimek .....  
naslov: .....  
pošta in kraj: .....  
elektronski naslov .....  
telefon.....

Datum in podpis(žig) .....

### Pravne osebe

Naziv .....  
kontaktna oseba.....  
naslov.....  
pošta in kraj.....  
elektronski naslov.....  
telefon.....  
davčna številka.....  
davčni zavezanec (obkrožite) ....DA....NE

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

6.5.

ALFRED HITCHCOCK  
predstavlja



MLADINA +

DS

186 642 2011



920112051,4

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

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

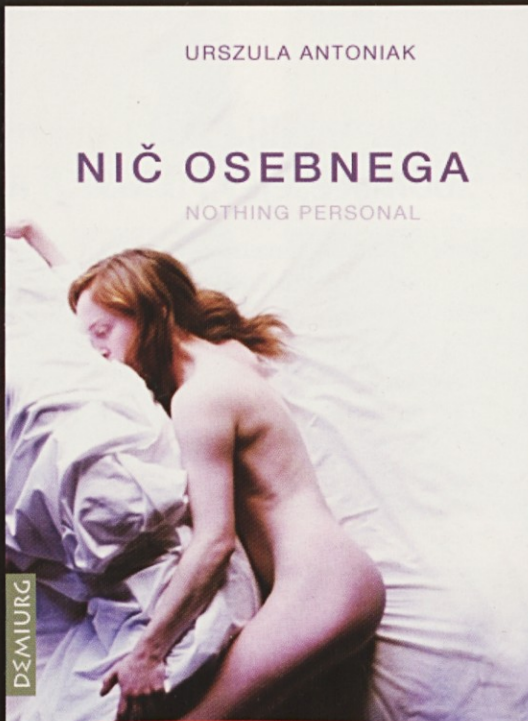
»Alfred Hitchcock izsiljuje, Julie Delpy pije kri, Dennis Hopper inhalira vesolje, Stephen Rea molči: maja je vse osebno!«

Marcel Štefančič, jr.

13.5.



20.5.



27.5.



Mladina + DVD:

7,80 EUR

Vsi štirje DVDji v spletni trgovini [www.mladina.si](http://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 %.