

Ekran

Revija za film in televizijo



1612



Posvečeno:

30 let MTV

Bližnji posnetek:

Dušan Makavejev

Galerija:

Toulouse-Lautrec

V središču:

20 let slovenskega filma

Muzika:

Lyncheva glasbena muza

Kritika:

V praznino, Na morje!

Letnik XLVIII / julij-avgust 2011 / 5€

www.motovunfilmfestival.com

MOTOVUN FILM FESTIVAL

Filmi v oblakih
Motovun, 25.–29. juli

TELEKING
partner nagrade Bauer

Pokrovitelji



City of Ljubljana
City of Maribor



MEDIA
EUROPE LOVES CINEMA



Culture Ireland
cultur éireann
promoting Irish arts worldwide



Medijski pokrovitelji

Ekran
Slovenski filmski inštitut

tportal.hr

Sponzori



B1 PLAKATI

TV 1000

NISSAN

iskon.

Ožujsko
Pivo

Coca-Cola

SPAN

UVODNIK	2	Gorazd Trušnovec: Dvajsetletje
RAZGLEDNICA	3	Nejc Gazvoda: Razglednice z Izleta
BLIŽNJI POSNETEK	4	Mateja Valentinčič: Subverzivnost Dušana Makavejeva
	7	Mateja Valentinčič in Andrej Gustinčič: Makavejev - intervju
FESTIVALI	12	Peter M. Jarh: European Media Art Festival
	15	Katja Čičigoj: 7. Kino Otok
ESEJ	18	Andrej Nikolaidis: Sanctum Rectum
V SREDIŠČU	20	Jagodni izbor slovenskih celovečercer 1991-2011
SCENA	28	Tina Bernik: Aipa
POSVEČENO - 30 LET MTV	31	Igor Vidmar: Pop TV ruls OK
	35	Matic Majcen: MTV Adria - Imperij med nami
	38	Tina Bernik: MTV minus glasbena televizija
	40	Miroslav Akrapović: Emptyvi in jaz
MALA RUBRIKA GROZE	41	Miha Mehtsun: Menahem Golan
ANTOLOGIJA SPREGLEDANIH	44	Peter Stanković: Sedmina
TELEVIZIJA	48	Zoran Smiljanić: 1991 - Neizstreljeni naboj
MUZIKA	50	Gregor Bauman: Pogovor z Julee Cruise
	54	Lucija Šiftar: Balaševičev filmski prvenec
GALERIJA	55	Katja Čičigoj: Toulouse-Lautrec in film
KNJIGARNA	58	Gorazd Trušnovec: Filmografija slovenskih celovečernih filmov
	60	Anja Naglič: K filozofiji fotografije Viléma Flusserja
	63	Matic Majcen: Prizorišče odpora Andreja Špraha
KRITIKA	64	Tina Poglajen: Dekliščina
	66	Carlos Pascual: Na morje!
	68	Andraž Jerič: V praznino
	70	Dare Pejić: Štirje levi
	71	Rok Govednik: Občutljivi sin: Projekt Frankenstein
	73	Gorazd Trušnovec: Življenje in smrt porno tolpe
	75	Ana Šturm: Besa
	76	Nina Cvar: Na sledi očetu
NA SPOREDU	78	Matic Majcen: Možje X: Prvi razred
	78	Tesa Drev: Pirati s Karibov: Z neznanimi tokovi
	79	Bojana Bregar: Kung fu panda 2
	79	Matjaž Juren: Hanna
NAJBOLJ BRANA STRAN	80	Gorazd Trušnovec: 10 celovečernih flopov 1991-2011



Ekran letnik XLVIII / julij - avgust 2011 / 5 EUR / ISSN 0013-3302 / na naslovnici Jan Cvitkovič, Janez Burger, Vlado Škafar, Janez Lapajne; 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; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; 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 + poština; 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; spletna stran www.ekran.si; facebook Revija Ekran

Za fotografije iz slovenskih filmov se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa SFC.

Dvajsetletje

Gorazd Trušnovec

Dvojna poletna številka *Ekrana* prinaša krepko povečan obseg branja za podvojeno časovno obdobje, vseeno pa predstavljajo njeno osrčje osebni izbori dobrih dveh ducatov aktivnih domačih publicistov, filmskih novinarjev in kritikov, ki so se odzvali na anketo, v kateri smo poizvedovali, kateri so po njihovem mnenju najboljši slovenski celovečerni (igrani) filmi, posneti v poosamosvojitvenem obdobju, torej med letoma 1991 in 2011. Vse druge kriterije za izbor smo prepustili njihovi lastni presoji.

Ob takih pobudah se hitro pojavijo vzvišeni očitki, čemu tako ocenjevanje in razvrščanje umetniških stvaritev ter neizogibna površnost ob primerjanju majhnega števila del, neprimerljivih po stilističnih izhodiščih, izrazni moči, družbeni relevantnosti, kreativni univerzalnosti, zvrsteh in avtorskih ambicijah nasploh. Zato velja na tem mestu izpostaviti, da so tovrstni letni, desetletni pregledi ter ankete, ki zajemajo daljša obdobja ali se ukvarjajo s posameznimi žanri in avtorskimi opusi, povsem redna praksa pri vodilnih svetovnih filmskih revijah kot je npr. britanski mesečnik *Sight & Sound*, ki je sploh znan po svoji že več kot pol stoletja (natančneje, od leta 1952) trajajoči anketi na temo najboljših filmov, ki jo izvedejo vsaki deset let in ki zelo lepo ilustrira, kako se sčasoma spreminjajo tudi kritiške paradigme. Ankete niso tuje niti reviji *Cahiers du Cinéma*, pa ameriškemu *Film Commentu*, sploh pa so z njimi preplavljene spletne platforme, če naj navedem samo *indieWIRE* in *Senses of Cinema* kot dve med najrelevantnejšimi.

Vsekakor ponujajo prispelle lestvice tudi na »domači fronti« zanimive vpoglede v kritiška merila in bolj ali manj prikrito tudi v subjektivne preference posameznih ocenjevalcev, ob tako reprezentativni udeležbi pa vendarle tudi presek tistega, okoli česar naj bi (čeprav v končni fazi na podlagi »šolskega« seštevanja) obstajal določen konsenz, da gre za najbolj kakovostna in izstopajoča dela slovenske kinematografije v obdobju samostojne države.

Seznami, ki si jih lahko ogledate od dvajsete strani pričujoče številke dalje, ter njihov seštevek, ponujajo kar nekaj očitnih izpeljav. Prvič, kar šest od desetih naslovov na končni lestvici najboljših je prvencev, kar niti ni presenetljivo, saj je bilo to obdobje

izredno naklonjeno mladim avtorjem. Statistika kaže, da je bila skoraj polovica, natančneje 37 od 83 v tem obdobju posnetih celovečercev prvencev, kar dela to dvajsetletje za resnično izjemno v zgodovini slovenskega filma. Zato je nedvomno pozitivno, da nova institucionalna zakonodaja posebej podpira ustvarjalnost mladih avtorjev oziroma prvence, po drugi strani pa vendarle prav zavzemanje za uveljavitev tega razpisnega člana nakazuje, kako se spreminjajo paradigme v smislu, da so prvenci postali oziroma da bodo v prihodnje potrebni posebne protekcije, saj prodornost in nadarjenost mladih in ustvarjalnih avtorjev ni več tako zlahka prepoznana in potrjena s strani »sil, ki odločajo«. In to navkljub temu, da so bila vsa najbolj kreativna obdobja v posameznih nacionalnih kinematografijah (vsi novi vali) rezultat mladih cineastov s presežki kreativne energije, upornih mladeničev, ki so zavrnili obstoječo zatohlost in znali zaznati pulz svoje generacije in družbe nasploh ter ga kanalizirati skozi lastno delo.

Glede na to, da imamo v številki tudi poseben mini blok, posvečen Dušanu Makavejevu, se samo od sebe ponuja vprašanje, kako je kaj s tem družbenim utripom slovenske kinematografije danes? Pogledi na lestvice kažejo, da so se najbolj uspeli filmi (če ne kar večina celovečercev nasploh) izogibali neposrednemu naslavljanju problemov, brez resne refleksije sta ostali tako osamosvojitvena kot »tranzicijska vojna«, ki vsaj pri nas očitno še kar traja. In ki na filmsko institucionalnem področju ne obeta očitno nič dobrega; prav v času, ko smo zbirali odgovore na vprašanje o najboljših filmih bližnje preteklosti smo spremljali tudi zaskrbljene odzive in proteste stanovskih društev na predlagane proračunske reze, ki bi lahko v bližnji prihodnosti dobesedno izbrisali nacionalno produkcijo.

Nekaj podobnega, skratka, kot se je dogajalo pred točno dve-ma desetletjema, najprej z ukinitvijo Vibe in nato z drastičnim zmanjšanjem filmu namenjenih sredstev nasploh, od katerega si domača produkcija ni opomogla še leta. Mar lahko po analogiji s polpreteklo zgodovino torej kmalu pričakujemo tudi preporod in ponoven novi val mladega slovenskega filma?

Razglednice z Izleta

Nejc Gazvoda

ZANIMA ME, KAKŠNA BO REAKCIJA NA SVETOVNI PREMIERI V SARAJEVU, KJER SE *IZLET* BORI V TEKMOVALNEM PROGRAMU. NEIZMERNO SEM PONOSEN NA VSE SODELAVCE, ŠE POSEBEJ PA NA NINO RAKOVEC, JURETA HENIGMANA IN LUKO CIMPRIČA. JESENI SE BODO NEIZBRISNO VTISNILI NA SLOVENSKI FILMSKI ZEMLJEVID.



Eden daljših kadrov filma. Sicer smo z lastniki bencinske črpalke dogovorjeni, ampak zaprejo jo seveda ne – kar nekaj naključnih statistik dobimo, tudi tovornjak sladoledov in kombi Elektro Gorenjske. Ko ponavljamo šestič in vse štima, zmanjka baterije. Nevarnost refleksov. Čudno vreme. Tonski problemi. Eden najboljših kadrov v filmu.



Snemamo z drugim Canonovim fotoaparatom, za vsak slučaj, če kaj zamočimo. Kakršno koli pametno kadriranje je nemogoče, saj snemalca Marka voda ob najmanjšem valu suvereno odnaša in dela kadre neuporabne. Poženem igralca v improvizacijo in se derem nanju, da speljeta ključne trenutke. Končni prizor v filmu je dinamičen in kratek, bil pa je eden najzahtevnejših v montaži.



Snemanje v avtomobilu, sedem ljudi v avtu, registriranem za pet. Vozimo se mimo treh policijskih kontrol, samo ošvrknejo nas s pogledom (tega vam ne pozabim!). Posnetke vidim šele, ko so narejeni, zame ni prostora v avtu. Če je kaj narobe, obrnejo in gremo še enkrat, pot tja in nazaj. Snemanja v avtomobilu so noro zamudna.



Posneto samo s pomočjo ognja, eden mojih najljubših prizorov. Brez besed, samo emocija. Nina in Jure predlagata svojo verzijo, naredimo najprej mojo, nato njuno (v filmu konča njuna, priznam). Ogenj nam gre na roke, plapolata v ritmu in intenziteti emocije. Pri filmu se zgodijo stvari, ki jih nobena snemalna knjiga ne predvidi.

»Tovariši, celo zdaj se ne sramujem svoje komunistične preteklosti!«

Mateja Valentinič



W. R. - Misterij organizma

Tako pravi v filmu *W. R. - Misterij organizma* (W. R. – Misterije organizma, 1971) govoreča glava Milene Dravič, ki ji jo je odsekal – kot ga sama označi – pravi rdeči fašist, Vladimir Iljič, zvezda sovjetskega umetnostnega drsanja na bratski drsalni turneji po Jugoslaviji, ker ni mogel prenesti svojega moralnega zdrsa in seksualno osvoboditev. **TA FILM, SICER KLASIKA JUGOSLOVANSKEGA ČRNEGA VALA IN SVETOVNE KINEMATOGRAFIJE, JE KVINTESSENČEN ZA RAZUMEVANJE OPUSA DUŠANA MAKAVEJEVA, NJEGOVEGA AVANTGARDIZMA IN UTOPIZMA, SUBVERZIVNE ANARHOIDNE KRITIKE VSEH TIPOV AVTORITARNOSTI, ZABLOD VZHODNIH IZMOV** – stalinizma, socializma, komunizma – in v enaki meri, če ne še bolj, zahodne kapitalistične potrošniške ideologije. *W. R. – Misterij organizma* je aktualen danes ravno tako, kot je bil v času nastanka, predvsem zato ker je to film o svobodi, kar je toliko bolj očitno, saj je njegov osrednji protagonist Wilhelm Reich, psihoanalitik, ki je bil, podobno kot Makavejev, cenzuriran, marginaliziran in preganjan tako v levem

kot desnem totalitarizmu in na Zahodu. Osupljivo je pravzaprav, kako je odnos do javne morale in seksualnosti v družbi ostal nespremenjen od 30. let prejšnjega stoletja, ko je izšla Reichova *Množična psihologija fašizma* (1933), v kateri je fašizem prikazal kot simptom seksualne represije, in so ga zaradi nje izključili iz Nemške komunistične partije. Ko pa je pred nacistom zbežal v Ameriko, je tam leta 1957, v državi svobode govora, umrl v zaporu, ker se je zaradi raziskav človeške seksualnosti in orgonske energije nanj spravila ameriška Food and Drug Administration, ki je – kot v času nacističnih požigov nesprijemljivih knjig – uničila vse izvode Reichovih del, povezanih z orgonsko terapijo. Reichova teza, da se družbena struktura zrcali v intimnem, in njegovo iskanje družbene osvoboditve skozi seksualno osvoboditev posameznika sta se zdela v času hladnovojne paranoje nekaj absurdnega, komunistično prevratniškega in nedojemljivo svobodomiselnega.

Takšni so se zdeli tudi freudovski marksistični filmi Dušana Makavejeva v takratni Jugoslaviji, še posebej *W. R. – Misterij organizma*, ki je doživel mednarodni festivalski uspeh, doma pa so ga prikazali šele po dvajsetih letih, čeprav uradno ni bil nikoli prepovedan. V njem je Makavejev z asociativno montažo igranega in dokumentarnega, intervjujev, performansa, parodije in agitpropa ustvaril eksplozivno mešanico aktualnega duha časa, ameriške hipijevske kontrakulture in njenega upora proti političnim in starševskim avtoritetam, fiktivne ljubezenske zgodbe o ženski revolucionarni emancipaciji in moški ideološki dominaciji znotraj dokumentarističnega okvira življenja in dela Wilhelma Reicha v Ameriki, ki s politizacijo seksualnosti in seksualizacijo politike prerašča v duhovito politično alegorijo sovjetskega ideološkega dogmatizma, jugoslovanskega utopistično iluzornega revizionizma ter onkraj tega že daje slutiti prihajajoči globalni neoliberalizem 80. let. Boris Buden v katalogu k retrospektivi Dušana Makavejeva, ki je maja 2011 po-

tekala v Slovenski kinoteki, zapiše, da so filmi Makavejeva postkomunistični, da je Makavejev »prej kritik postkomunizma kot komunizma, saj ne zavzema ekvidistance do obeh totalitarizmov, temveč do same ideje njenega enačenja«, češ da si stavka »Ni me sram moje fašistične preteklosti« znotraj njegovega opusa sploh ni mogoče predstavljati.

Makavejev je bil med jugoslovanskimi črnovalovci najbolj eksperimentalen in urban režiser, ki je ideje za filme črpal iz črne kronike in pop kulture. Za razliko od Živojina Pavlovića, najbolj emblematičnega predstavnika črnega filma, ki je z brutalnim naturalizmom in junaki, ki so prej marginalci kot nosilci akcije v imenu kakršnekoli ideologije, rahljajal njen zadušljivi, smrtonosni objem, so filmi Makavejeva pravzaprav ironična karnevalizacija socialistične stvarnosti, modernistično raziskovanje filmskega medija, navdihnjeno s francoskim novim valom in tedanjo jugoslovansko aktualno eksperimentalno sceno, v obliki filmskega kolaža oziroma filmskega eseja, polnega metatekstualno-

sti in sarkastičnega humorja.

Reichova misel, da lahko osvobodjena seksualnost spremeni svet na bolje, da je zdravo seksualno življenje množic predpogoj za razvoj svobodne družbe, je implicitno prisotna že v Makavejevem celovečernem prvencu *Človek ni ptica* (Človek nije tica, 1965), v katerem ljubezenska zgodba v industrijsko opustošenem rudarskem mestecu Bor zgolj prekriva njegovo idejo o ideologiji kot množični hipnozi ljudstva na politični in intimni ravni: vidimo, kako sam hipnotizer Roko, ironično, svari pred hipnozo, pod katero človek izvršuje najbolj komplicirane ukaze, celo umore, po drugi strani pa preprosta ženska iz ljudstva, ki jo mož, udarnik socialističnega dela vseskozi vara in pretepa, ugotovi, da je hipnoza oblast in da tudi oni živijo tako, da vse verjamejo ... Ona možu, mož parolam socialistične propagande itn. Povezava med seksualnostjo, politiko in zgodovinskim nasiljem je pri Makavejevu nekaj tako organskega, kot imajo njegove ženske junakinje inherentno zmožnost samoozaveščanja, du-

ševnega in telesnega samoosvobajanja, čeprav so pogosto žrtve moške dominacije. A ne Anna Planeta, ki na začetku *Sladkega filma* (Sweet Movie, 1974), najbolj konceptualnega filma v karieri Dušana Makavejeva, kričavo prepeva: »A je to moj dragi ali kup gnoja?«

Tema seksualnega osvobajanja ni nikjer tako očitna kot v *Sladkem filmu*, tej anarhistični, feministični, hedonistični politični alegoriji bipolarnega sveta, komunističnega Vzhoda in kapitalističnega Zahoda, kjer je zlato tele zlati falus naftnih mogotcev, ki vedno kupujejo »najboljše in najnovejše« in s svojo potrošniško logiko onesnažujejo planet in ga pehajo v katastrofo. *Sladki film*, sicer zbirka seksualnih in političnih travm minulega stoletja in tudi postkomunizma, je po eni strani z likom revolucionarne Anne Planeta, morilke in zapeljivke nedolžnih fantkov in odraslih ljubimcev, prispodoba nevarne sladkosti revolucije, ki žre svoje otroke, po drugi strani pa parodija na vulgarnost kapitalске razpoložljivosti vsega obstoječega, vključno z ženskim telesom. Makave-



Človek ni ptica

jev je s tem »škandaloznim«, cenzuriranim filmom znova dokazal, da je organizirani vojni pobjo (arhivski posnetki eksekucije tisoče poljskih oficirjev v Katinskem gozdu, ki ga je izvedla sovjetska NKVD) za meščanski okus lažje prebavljiv od bruhanja, iztrebljanja in javnega onaniranja dunajskega akcionista Otta Muehla in njegove terapevtske komune, predhodnice von Trierjevih *Idiotov* (*Idioterne*, 1998), filma, ki je z enako silovitostjo kot *Sladki film* napadel komodificirano, čustveno zavrto, navidezno svobodno, individualistično družbo potrošništva.

Makavejev je že leta 1958 posnel kratki film s pomenljivim naslovom *Spomenikom ni treba verjeti* (Spomenicima ne treba verovati). Če sta bila *W. R. – Misterij organizma* in *Sladki film* razumljena kot ekscesna filma, prvi na vzhodu, drugi pa na obeh straneh železne zavese, je to zato, ker je svoboda sama po sebi nekaj ekscesnega, revolucionarnega, za kar se je treba v vseh sistemih vsakič znova borovati.

Makavejev je nekoč povedal za *Ekran*, da se mu zdi ustaljeni način pripovedovanja lažen, ker ljudje ne živijo v kontinuiteti: »*To pomeni, da je življenje mnogo bolj segmentarno, kot pa ga more prikazati klasična zgodba. Čutil sem, da bom bolj veren življenju, če bom posnel zgodbo, ki bo vsak čas prekinjena z nečim drugim. Spoznal sem celo, da tisto, kar nas prekinja, bolje pojasni naše življenje.*«

Potem ko je na začetku 70. let v kariero Dušana Makavejeva zarezala jugoslovanska politika, ki ni zmogla prebaviti njegove kritike ideologije v filmu *W. R. – Misterij organizma*, ki je kot alternativo družbeno zgodovinski represiji skupaj z Wilhelmom Reichom utopično ponujal seksualno »svetovno revolucijo«, so njegovi naslednji filmi po zahodnem demokratičnem svetu enako neuspešno iskali domovinsko pravico. *Sladki film*, ki ga je po prvih štirih jugoslovanskih celovečercih posnel v kanadskem izgnanstvu, so v številnih državah odpravili in cenzurirali kot pornografijo, Makavejev pa je postal neke vrste *persona non grata*, režiser, ki je šele čez sedem let prišel do naslednjega filma. To je bil *Mister Montenegro* (*Montenegro, or Pigs and Pearls*, 1981), njegov finančno



Mister Montenegro



Gorila se kopa opoldne

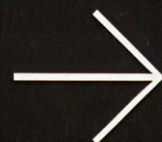
najuspešnejši, a narativno konvencionalen film. Kljub sebi zvesti tematiki, seksualnemu osvobajanju švedsko-ameriške gospodinje višjega srednjega razreda na račun balkanskih lumpenproletarskih emigrantov, se je pač moral prilagoditi okusu najširšega občinstva, kajti ideološko cenzuro je na zahodu zamenjal pritisk kapitala.

Tako se je njegova filmska zgodba spremenila v zgodbo njegove prekinjene, nenehno motene in sistemske moteče filmske kariere. Čeprav so njegovi zahodni filmi estetsko manj radikalni, so še vedno idejno subverzivni in kritični do sodobnih družbenih procesov. V 80. letih, v času razcveta globalne neoliberalne ekonomije, je v Avstraliji z zvezdniško zasedbo posnel film *Coca Cola Kid* (*The Coca-Cola Kid*, 1985), satirično komedijo o korporativ-

nem pohlepu. Sledil je *Manifest* (*Manifesto*, 1988), abstraktna politična farsa o razpadu izmišljene državne strukture, ki se je že čez nekaj let konkretizirala v razpadu Jugoslavije in padcu berlinskega zidu oziroma železne zavese v zadnjem filmu Makavejeva z naslovom *Gorila se kopa opoldne* (*Gorila se kupa u podne*, 1993), kar mu je po njegovih lastnih besedah pustilo *Luknja v duši*, kot je leta 1994 poimenoval svoj za BBC posneti esejistični avtobiografski dokumentarec. Čeprav je bil Makavejev do konca idejno avantgarden, ob pravem času na pravem mestu, je bil produkcijsko vedno malo prehiter ali malo prepozen, in v tem ideološko ekonomskem primežu mu je uspelo izrisati izjemno natančen družbenozgodovinski portret 20. stoletja.

» Dobra zgodba mora vsebovati vsaj nevarnost, če že ne smrt.«

Andrej Gustinčič in Mateja Valentinčič, foto: Maša Pfeifer



DUŠAN MAKAVEJEV PRIPOVEDUJE TAKO, KOT JE SNEMAL FILME, ERUPTIVNO, ANEKDOTIČNO, DUHOVITO, SLEDI LASTNEMU TOKU MISLI IN ASOCIACIJ, ZA KATERE NIKOLI NE VEŠ, KAM GA BODO PRIPELJALE, VSEKAKOR PA ONSTRAN UHOJENIH POTI, IGRIVO PRESKAKUJOČ ČASOVNE IN PROSTORSKE O(K)VIRE V NENEHNIH USTVARJALNIH PREBLISKIH. ZAČNIMO S SAMOKRITIČNIMI BESEDAMI, S KATERIMI JE NA OBISKU V LJUBLJANI OB RETROSPEKTIVI SVOJIH FILMOV ZAKLJUČIL NAŠ POGOVOR: »NAREDILI SMO DOLG INTERVJU, KI V VELIKIMI MERI NIMA TEME. NISEM MOGEL ODGOVORITI NA VPRAŠANJE O LJUBEZNI IN SMRTI. NA GLAVNA VPRAŠANJA NISEM ODGOVORIL.«

Glede na to, da ste preživeli tako socializem kot kapitalizem, ste še vedno levičar?

Če se še moram definirati kot levičar ali desničar, potem sem gotovo levičar. Ampak to je vse manj pomembno, ker živimo v času brez definiranih vrednot. Obnova kapitalizma je tako divja, fantastična, hitra, da vsi mislijo, da je to neko odkritje. Z vidika Beograjčana, verjetno je podobno tudi drugod, se zdi, da kapitalizem res kaže življenjsko moč, vsega je ogromno, a če pogledate od blizu, je za vse večje število ljudi vsega manj. Jaz ne vidim tu nič novega glede na tisto, kar je propadlo. V bistvu nimam dobrega odgovora na to vprašanje ...

Kaj danes sploh pomeni biti levičar?

Ko sem odraščal in glede na to, kako sem bil vzgojen, je šlo za občutek pravičnosti in realnosti. Na levisi se je vedelo, kaj je kaj, kje so skriti interesi, in v glavnem se je v zvezi z lastnino govorilo o interesih. In šlo je za zavest, da kakršne koli vrednote že imaš, če te finančna ali državna oblast

ne želi, potem postaneš nihče. Torej, levičarica je bila stvar svobode, občutka, da so ljudje enakopravni, da imajo ali bi morali imeti enake možnosti in da je to osnovna pravica v človekovem življenju.

Ste imeli občutek, da se rojeva nek nov razred, ki ima oblast in privilegije?

Mi nismo imeli tega občutka. Odrasli smo v družbi, kjer je bilo vse »naše«. Vedeli smo, da so nekateri dobili vile itn. zaradi funkcij ali zaslug. Nismo imeli občutka družbene nepravilnosti, le moč, oblast je bila izven našega dosega, zunaj nas. Temu sistemu je dolgo uspelo obdržati egalitarnost, ki je bila posledica splošnega pomanjkanja po vojni.

Novi jugoslovanski film je bil kritika socializma od znotraj. Se strinjate, da so filmi, ki ste jih delali vi, Bata Čengić, Živojin Pavlović in drugi, leva kritika socializma?

Da, seveda.

Na začetku 50. let je bil ustanovljen kino klub Beograd. Se je vaša eksperimentalna, dokumentarno kolažna filmska naracija izoblikovala tudi iz jugoslovanske eksperimentalne filmske scene kino klubov, festivalov, kot je bil zagrebški GEF, Mala Pula v 60. letih?

V petdesetih ni bilo še nič eksperimentalnega, bil je fotoklub z enim fotoaparatom in še nekaj predvojnih fotografov, ki so imeli svoje fotoaparate. Potem so začeli s tečajji, začeli smo se malo učiti, prišla je tudi Kinoteka in smo začeli gledati filme. Filme smo snemali skupinsko, ker je to še vedno izhajalo iz nekega kolektivizma. Tako so fotoklubi dobili kino sekcije, kjer so se poleg mladih zbirali stari kinoamaterji, ki so imeli 8- ali 16-mm projektorje – obstajal pa je celo format 9,5 mm – in so nam, na primer, kazali francoske neme filme, v Kinoteki pa so v tistem času prikazovali italijanske filme o umetnosti, s katerimi smo hoteli tekmovali. Sredi 50. let se je Kinoteka, ki jo je vodil oče Srđana Karanovića, hotela včlaniti v mednarodno združenje filmskih arhivov, pa so začeli po Srbiji iskati in odkrivati pozabljene kolute. Spomnim se zgodbe, da so Nemcem, ki so bežali iz Grčije, zaplenili nekaj vagonov filmov, ki so jih dali Bati, da je iz njih delala copate. Ko so sploh definirali, kaj je film, zakaj ga je treba arhivirati, so začeli z velikimi načrti o filmskem studiu, v katerem naj bi posneli 52 filmov letno. Pred informbirojem smo gledali samo sovjetske filme, sijajne vojne filme, in moj prijatelj Duško Stojanović takrat iz protesta, ker ni bilo ameriških in britanskih, skoraj dve leti ni šel v kino. Kinoteka je bila ključna. Henri Langlois je bil izreden tip, našel je vse možne filme, opolnoči smo gledali ameriško avantgardo ...



Ljubezenski primer ali tragedija poštne uslužbenke

Kdaj je prišel Henri Langlois v beograjsko Kinoteko?

Leta 1954 ali 1955. Takrat ni bilo veliko kinotek, morda deset. Povabil ga je Karanović in mislim, da je s seboj prinesel okrog deset klasičnih francoskih filmov. Bil je hud naval, prihajali so doktorji, odvetniki, ki so študirali v Parizu ... Zaradi takega navdušenja je Langlois prek francoskega veleposlaništva naročil še deset filmov, ki so prispeli z diplomatsko pošto. Spomnim se, da je takrat cenzura, ki je obstajala, čeprav nismo vedeli, kdo to je, morala dan in noč gledati te filme, za katere je bilo treba najti še prevajalke iz francoščine ... (smeh) Langlois je bil tudi sam navdušen, naročil je še dva paketa filmov, cenzura, to so bili neki generali, resni ljudje, politiki, pa so na koncu obupali ... Mi smo leta 1954 videli čez petdeset filmov, včasih dva ali več na dan, in to je bil deliričen občutek.

Od kod ste črpali ideje za svoje filme, ki izgledajo kot mešanica fikcije in dokumentarizma? Francoska Kinoteka je bila zavetje novovalovcev konec petdesetih, na začetku šestdesetih let. Vaš celovečerni prvenec Človek ni ptica se po estetski plati zdi povsem novovalovski, tu je realno prizorišče, rudnik Bor, in sredi tega resničnega življenja malega, blatnega mesteca Ljubezenska zgodba iz črne kronike ... Sliši se kot ruralna jugo verzija Do zadnjega diha (À bout de soufflé, 1960, Jean-Luc Godard) ...

V gimnaziji sem organiziral ekskurzijo razreda v filmsko mesto v Beogradu, izmišljeni kino klub je obiskal filmski laboratorij, naša druga ekskurzija pa je bila v rudnik bakra Bor. Bil sem mladi skojevac in obisk udarnikov je bil obvezen. Ko smo leta 1948 prišli v tisto blato, so povsod viseli plakati proti siflisu. Delavci, nekateri med njimi so bili prisilno mobilizirani kmetje, so živeli v barakah, mizeriji, bil je en sam hotel. Videli smo cel industrijski proces, predstavili so nam glavnega udarnika, ki je z masko na obrazu izgledal kot žival in je bil zaradi strupenih hlapov verjetno čez tri leta mrtev. Zrak je bil grozen, to je bil pekel ... Če zdaj preskočimo v šestdeseta leta, ko sem že zaključil psihologijo, študiral pa sem še režijo, je nekega dne pome poslal Ratko Dražević, direktor Avala filma, ki je na sestanku zbral skupino mladih režiser-



Človek ni ptica

jev. Že čez teden dni sem bil v Boru, odšel sem na policijsko postajo in vprašal, kaj se zanimivega dogaja. Poročali so mi o reševanju popa v spodnjih hlačah, ki je bil pri neki ženski in je skočil skozi okno, ko je bežal pred policijo ... V lokalnem listu sem prebral, da sta se na trgu stepli dve ženski, ker je ena na drugi odkrila svojo obleko ... Rudar je pač ženino obleko dal ljubici ... V rudarskem mestu se je vsakih pet let zamenjalo prebivalstvo, prihajali in odhajali so inženirji ... Še vedno nisem imel zgodbe, hotel sem snemati v tistem oddelku, kjer sem pred toliko leti videl lopatati udarnika pred pečjo, a so mi rekli, da so ga ukinili, ker je bilo prenevarno za zdravje. Mi je pa nekdo prišepnil, da še vedno obstaja, a mi ne smejo povedati. Tiste prizore s Stoletom Arandelovićem smo potem tam posneli ilegalno. Zgodba filma se je dopolnila z resnično zgodbo frizerke – igra jo Milena Dravić – ki je bila umorjena v brivnici, kjer smo snemali. Pogledal sem dosje tega primera, šlo je za umor iz ljubosumja. Prodajalec časopisov je zapeljal frizerko Vlahinjo, njeni starši so ju nekoč dobili skupaj, on pa jima je plačal 20.000 dinarjev za izgubo devištva, kot je trdila obramba. To je bila olajševalna okoliščina umora ... (smeh)

V vaših filmih zmeraj obstaja povezava med seksom in umorom: v filmih Človek ni ptica, Ljubezenski primer ali trage-

dija poštne uslužbenke (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T., 1967) in še posebej v filmih W. R. – Misterij organizma, Sladki film in Mister Montenegro. Zakaj marksistična piratka Anna Planeta v Sladkem filmu ubije mornarje s križarke Potemkin in otroke, ki jih je zapeljala?

Zakaj? Zato ker smo bili vsi otroci komunizma. In ta komunizem nas je zadušil – to bi bila korektna izjava. Ampak to ni res. Tisto, kar je Stalinu uspelo narediti iz komunizma, ubiti največje število ljudi, ki so bili najbolj zvesti ideji komunizma, to se nam, zahvaljujoč igri zgodovine, ni zgodilo. Zgodovina je rešila Tita tega, da postane krvnik. Ne vemo, kako bi on končal, če se ne bi znašel v situaciji, v kateri se je moral pridružiti strani tistih, ki so bili v španski državljanski vojni, ki so bili prvoborci že pred napadom na Rusijo.

Susan Anspach je v filmu Mister Montenegro podobna ruskemu drsalcu v W. R. – Misterij organizma. Oba doživita čudoviti seks z Jugoslovanko oziroma Jugoslovanom, v prvem je to Američanka, v drugem Rus, obakrat pa Jugoslovan konča mrtev. Za kaj gre?

Moram odgovoriti na način, ki bo deloval neresen in ciničen: to je umetnost. Zato je moj izgovor ali pojasnilo, da je tako, zato ker mi je tako bilo všeč. To je pač fikcija ... Ne morem niti trditi, da je to tako, ker

Ljubezen nosi v sebi usodne elemente, enostavno nimam teorije ... Orgazem se imenuje tudi »sladka smrt« ... Jaz nisem filozof, snemal sem predvsem zgodbe. In dobra zgodba mora vsebovati vsaj nevarnost, če že ne smrt.

Kdaj ste odkrili Wilhelma Reicha in zakaj je postal tako pomemben v vašem delu?

Odkril sem ga kot študent psihologije. Brošura je imela malce čuden naslov *Dialektični materializem in psihoanaliza*. Izvirni naslov, pod katerim je izšla v Moskvi, je bil Marksizem in psihoanaliza. Bil sem prvi na univerzi, ki jo je bral. Bila je zelo marksistična in zelo dolgočasna, ampak govorila je tudi o psihoanalizi in seksu.

Tako kot pri Reichu, vsaj v njegovih zgodnjih delih, je seks v vaših filmih povezan z levico in revolucijo. Je to tisto, kar vas je privlačilo pri Reichu?

Kot gimnazijec sem bil pionirski vodja v nekem letovišču. Nek star učitelj s štirimi sinovi, sijajen človek, mi je povedal, da je pred vojno obstajal partijski program, da v gorah in gozdovih delajo domove

za proletarsko mladino, da lahko gredo v hribe in se ljubijo, sami in brez nadzora. Komunistična partija je bila na strani mladih. Pozneje, ko sem gledal filmske obzornike in videl slike prvih fašistov, tam nekje iz leta 1931, so to bili neki grozljivi ljudje, bodoči krvniki. In sami moški. V istem času, na prvomajskih paradah, pa je vse bilo polno fantov in punc in otrok na ramenih staršev. Pri socialistih in komunistih so bile ženske enakopravne v vseh pogledih. Med komunisti pa je bila svobodna ljubezen samoumevna, bila je partijski program. In Reich je verjel, da se ne more govoriti o zdravju brez seksa.

Se vam zdi, da je v vaših filmih ta nagon po svobodni ljubezni vedno frustriran?

To ste dobro opazili. Kaj lahko na to odgovorim? Frustracije so nenehne, ampak niso povezane le z ljubeznijo. Vsake sanje prej ali slej nekdo zaduši. Delal sem filme o ljubezni, ker je ljubezen najbolj privlačna. Lepo je sleči žensko v filmu in ljudje to radi gledajo. Nisem pa delal filmov, v katerih recimo dva moška ljubita isto žensko. Nisem se ukvarjal s tem, kaj je korek-

tno in kaj ni. Imel sem precej primitivno kmečko logiko, da je ljubezen nekaj lepega, da se je ne sme ovirati in da se lahko zgodi pred poroko. Nisem imel impulza pokazati, da je ljubezen med moškima nekaj lepega. Bil sem heteroseksualno radoveden. Če me ne bi tako preganjali, bi se mi morda zdelo zanimivo narediti zgodbo, kot je *Jules in Jim* (Jules et Jim, 1962, François Truffaut). Deliti tisto žensko je bilo nekaj naravnega.

Po škandalu, ki je nastal s filmom W. R. - Misterij organizma, ste na Zahodu posneli Sladki film, ki je povzročil svojevrsten škandal. Prisotnost Otta Muehla in njegove komune je nedvomno prispevala k temu. Muehl je ustanovil Aktionsanalytische Organisation, bolj znan kot Friedrichshof Commune, strogo levičarsko komuno, ki so jo mnogi kritizirali kot avtoritativno, v 80. letih prejšnjega stoletja je prišlo celo do notranjega upora. Kako je prišlo do tega, da so oni postali del filma?

Sladki film krši pravila. V filmu nisem želel obdržati cele zgodbe o komuni. V Münch-

nu sem gledal filme Otta Muehla in nekaj takšnega sem želel imeti v filmu. Obiskal sem komuno. Otto na primer ni dopuščal, da se isti par ljubi več kot trikrat. Morali so menjavati partnerje. Nekateri njegovi diktati so bili nenaravni. Še posebej, če se par zaljubi ... Ko sem jih obiskal, je bila to zelo simpatična družba. Povedal sem, da bi rad ustvaril nekaj podobnega njihovi komuni, da bi to pomešal s svojo zgodbo ... Hoteli so, da jim predstavim zgodbo. Napisal sem 28 prizorov in začel pripovedovati zgodbo, sedeli smo v krogu. K meni je prišel otrok in se mi usedel v naročje. Pustil sem ga in šele pozneje razumel, da so na nastop v filmu pristali zato, ker nisem odmaknil tistega otroka. Otrok mi je dal legitimnost. Uspelo mi je narediti izpit. Te noči se je eden izmed njih poskušal obesiti. Vsi so stekli ven, a veja se je zlomila. Zjokal se je. Oni pa ga niso tolažili. Bili so precej kruti ...

Formo Sladkega filma pa tudi vsebino je diktiralo življenje, dogajanje med snemanjem. Tako kot vaši prejšnji filmi deluje svobodno, improvizacijsko, kot da

gledamo ustvarjanje filma na velikem platnu. Kako je nastajal?

Izmislil sem si razne prizore, v katerih junakinja (Carole Laure) pleše v čokoladi, ampak z moškim, torej par, ki se igra v čokoladi. Ona tu znori, teče na streho popolnoma zmedena in zaspri. Zbudi se v otroškem vrtcu, polnem otrok, ki začnejo z nje lizati čokolado. To naj bi bil prizor z njo in s komuno. Bila je fantastična, lepa, dobro je igrala. Vendar prizora s čokolado ni mogla odigrati z moškim. Ni šlo. Ko je bila sama, pa smo dobili zelo erotično igro in to je ostalo. Ampak tu nekje je Carole nehala sodelovati, postala je težka, snemanje je postajalo vse bolj iracionalno. Ne vem, če se je bala, da bom zahteval, da seksa na sceni ... Pa tudi komuna je počila in snemanje se je prekinilo. Preostanek filma smo posneli na Nizozemskem na ladji in vpeljal sem novo igralko, Anno Planeta (Anna Prucnal).

Imate kot psiholog odgovor na vprašanje, zakaj je predstava nasilja na platnu družbeno manj cenzurirana kot seksualnost?

Nimam teoretskega pojasnila. Naše družbe so še vedno zasnovane na represiji. Seks je prepovedan. Pornografijo dopuščajo, ker je nepomembna. Seks pa je prepovedan. Pornografijo lahko gledaš celo noč. Ampak, če sta dva zaljubljena ali zaljubljena v isto žensko ... Vse, kar se tiče ljubezni, je zelo poenostavljeno in pregnano. Tisto, kar ni ljubezen, je sovraštvo. Poglejte, koliko je mrtvih v filmih. Ne morem verjeti, da si ljudje ogledajo film, v katerem človek ubije petdeset ljudi. In to se gleda, gleda, gleda. Niso pa sposobni narediti filma, v katerem ima niz težav z ljubeznijo: strast, sovraštvo, pa tudi umor. Ne obstajajo filmi o raznolikosti ljubezni. To je vse represija. Mislim, da je meni uspelo priti skozi, ker sem imel dovolj kontradiktornih prizorov, dovolj agresivnih prizorov, ki potem branijo nežne prizore.

To pomeni, da so nežni prizori ...

... nevarni. Prava ljubezen je nevarna. Resnica je nevarna. Veliko je resnic, o katerih se nikoli ne snemajo filmi.

In to, da je danes več seksa v filmih kot kadarkoli prej, ne pomeni, da smo svobodnejši?

Ne. Trgovinski seks je vedno svobodnejši ... Smrt seveda mora obstajati. Ampak, če je neki film le o smrti, smrti, smrti, potem je tu nekaj narobe.

Kot Srbski film, recimo?

Da, grozno. Ne prenašamo pa filma, ki je samo ljubezen, ljubezen, ljubezen. To bi lahko naredila Agnès Varda. Nekaj ljudem je uspelo narediti filme, ki so le ljubezen, ljubezen, ljubezen. To je zelo redko. Sam nisem imel strasti za kaj takšnega ali pa nisem imel producenta, ki bi me prisilil, da to snemam. Zelo bi se namučil, ampak sprejel bi ta izziv, ker ljubezen vsebuje dovolj raznolikih elementov, kot je recimo nevarnost.

Imate kakšno zaključno misel o svoji karieri ali o filmu nasploh?

Moje občutenje filma ni klasično, v smislu Holivuda ali ruskega filma. Ko se dela film, je to ustvarjanje, ki ga ne razumem prav dobro. Zraste iz nečesa, kar čutim, da mora nastati.



W. R. - Misterij organizma

Fragmenti eksistence, fragmenti sveta

European Media Art
Festival, Osnabrück
(27. april-1. maj 2011)

Peter M. Jarh

ZDI SE, DA JE V SILOVITI POPLAVI FILMSKIH, NOVOMEDIJSKIH IN VIDEO FESTIVALOV PO EVROPI ČEDALJE TEŽJE NAJTI REPREZENTATIVNE, TAKE, KI NE LE KOMPILIRAJO SODOBNIH MEDIJSKIH IZDELKOV IN PROJEKTOV, AMPAK JIH SKUŠAJO TUDI REFLEKTIRATI, POSTAVLJATI V ŠIRŠI KONTEKST, OPREDELITI »BODOČE« MIŠLJENJE IN SENZIBILNOST, ISKATI NOVE POTI MEDIJSKE GOVORICE IN POGLOBLJENE ODGOVORE NA VPRAŠANJA SODOBNEGA SVETA IN MEDIJEV. V NEMČIJI JE FESTIVALOV, KI OMOGOČAJO STIK FILMA IN DRUGIH MEDIJSKIH IZDELKOV S PUBLIKO, STROKO IN KRITIKO, VEČ KOT 100 – ZATO PA JE NAJBRŽ ZA PREŽIVETJE VSAKEGA OD NJIH TOLIKO BOLJ POMEMBNA INTELEKTUALNA, PROGRAMSKA ORIENTACIJA IN ODPRTOST, POMEMBEN JE PRESTIŽ, KONKURENČNA PREDNOST IN NEUSMILJEN BOJ ZA POZICIJE, IMENA, GOSTE, FINANCE ...

Ob tem je treba pomisliti tudi na obsežno (govorimo seveda o nemškem dogajanju) in diverzificirano mrežo producentov, medijskih šol, središč, inštitutov, klubov in posameznikov, ki ustvarjajo množico medijskih produktov, potrebno je misliti mrežo kulturnih institucij, fondov, donatorjev, televizijskih hiš, sponzorjev in ministrstev, ki financirajo vso to

produkcijo, izobraževanje in dogajanja, da bi pravzaprav doumeli, kako obsežna, družbeno in finančno pomembna je medijska scena v sodobni državi, izobraževanju, produkciji in kulturni identiteti naroda, hkrati pa je to svojevrstna in manifestativna podpora instituciji in pomenu kratkega (dokumentarnega, igranega, animiranega, eksperimentalnega, avtorskega, neodvisnega etc.) filma in videa, iskanj, oblikovanj prebojnih, kritičnih in inovativnih avtorjev, poetik, pogledov, razumevanj, širitve percepcije, in če rečemo še z liberalnim prizvokom – tolerance, multikulturalnosti, strpnosti.¹

Festival v Osnabrücku je z dovolj dolgo tradicijo že davno pred omreženjem sveta uspel ohraniti prestižno mesto, ne samo v Nemčiji, ampak tudi v Evropi, tako da je danes njihova letna festivalska selekcija dovolj kompetenten in odprt prerez globalnih tendenc, senzibilnosti, stereotipov, pogledov

¹ Ko smo zapisovali poročilo o festivalskem dogajanju v Osnabrücku, še ni bil znan »varčevalni« paket, ki ga je oblikovalo slovensko finančno ministrstvo in ki posebej ostro in brezumno reže v kulturo; to kaže, kako nesodobna, nevizionarska, tranzicijsko ozkoumna je ta država, saj je kultura zanjo vselej zgolj strošek in nikoli nekaj, kar ustvarja dodano vrednost, nova delovna mesta, v kar se spleča »vlagati«, saj bogati družbo in bivanje.

na sodobno stanje človeka itd. Najbrž prav to na festival privabi široko paletu ustvarjalcev, ki na festivalu ustvarjajo presečišča mnogih pogledov in praks. To naravnost delirično, polifono dogajanje je seveda samo po sebi dovolj kaotično, človeško in univerzalno vrvenje, zato skuša organizacija vsaj približno urediti projekcije v posamezne sklope.

Opaziti je očiten upad filmov z izrazitimi in radikalnimi eksperimentalnimi temami, s samoraziskovanjem medija, medijske govorice, igre z medijem, z destrukcijo / nadgradnjo klasične filmske slike, igre z učinki, zdi se, da se scena premika iz nekdanje dominantne igre z mediji in nenarativnega nazaj v pripovedno, reflektivno, znova se zastavljajo temeljna vprašanja človekovega bivanja², medčloveških relacij, sodobne družbe, zdi se, da se znova prepričujejo, da je davno formulirana vprašanja, v ospredju so zgodbe, iskanja, kot da bi globalna kriza, tesnoba in negotovost, grozeče sesutje navidez večnih

² Deloma je mogoče to spremembo fokusa festivala pripisati posameznim osebnim pogledom selektorjev segmentov programa EMAF, saj gre pri vsakem izboru za miselna in estetska izhodišča avtorja programa, ki jih skozi pogovore z izbranimi avtorji filmov tudi javno predstavi.

Na sceno znova vstopa angažirani (neodvisni) politični film, ki se upira in posmehuje enodimenzionalnosti in trivialnosti mainstreamovskih TV-programov, ki povsem nekritično kompilirajo kvaziinformativno navlako, samo da bi ustvaril neko blodno sliko »srečnega« sveta. Najbolj radikalni in prepričljivi so avtorji iz arabskega sveta, naravnost bizarni, patetični in povsem izpraznjeni pa so s svojimi naivnimi postsocialistično klišejskimi filmi – s svojimi filmskimi šolami vred – toliko opevani »noveevropejci«.

V segmentu »ekoloških« trendov je stanje še posebej slabo – povečini prevladujejo naivne, nezrele teme, romantični sentiment, regresija v nekakšno neopredeljeno etnološko izročilo, ki naj ponudi navdih za vse odgovore na absurdnosti sodobnega sveta. Kakšna naivna in seveda nevarna utvara, kakšna osupljiva nemoč refleksije tam, kjer je najbolj potrebna! Vidi se ostarenek prevelikega odmerka artizma, ki ga je pokonzumirala »ekološka« scena, da bi bila bolj privlačna, pozabila pa je na bistvena vprašanja in na svoje pozicioniranje zoper kapitalsko nenasitnost in ekspanzijo ...

Seveda ostaja del programa še vedno zavezan eksperimentiranju, iskanju, igri z mediji, splošni in nedolžni »estetizaciji« sveta in bivanja, retrospektiva je bila posvečena japonski, vendar se občutek tesnobe in klavstrofobičnosti v gledalca razrašča, pojavlja se nedoločen občutek, da so »zgodbe igri« šteti dnevi, da se bo vsak hip začelo zares ...

V tem kontekstu je festival predstavil zanimiv cikel celovečernih filmov, ki jih lahko doživljamo kot podaljšan esej. Videli smo briljanten in hkrati šokanten film Gasparja Noéja *V praznino* (Enter the Void, 2009), blodnjav, tesnoben, ubijalski dveinpolurni

Branded to Kill

vrednot sodobnega (kapitalističnega) blišča, hitrosti, iluzij, mehke totalne manipulacije v hipu izbrisala nekakšno naivno stanje samoumevnosti »srečnega« sveta.

Tako je v segmentu programa nekakšne »avtorefleksije sodobnih medijev« čutiti agresivnost medijskega sveta, odvrtnost in odpor do neustavljive poplave podob, ki človeku jemljejo prostor, vzbujajo paranoidno občutenje totalne kontrole in strah pred izgubo identitete spričo neustavljivega, globalnega medijskega dogajanja, ki dosega vse in vsakogar ...



Branded to Kill

tokijski *bad trip*, z briljantno bizarno, vrtočljivo, delirično in učinkovito kamero, ki se je ne bi sramoval noben eksperimentator, s štorijo, ki presega meje domišljije ...³

Drugi primer: *Branded to Kill* (Koroshi no rakuin, 1967, Seijun Suzuki), odštekani japonski žanrski derivat Jamesa Bonda, danes s svojim načinom in pogledom na ustaljen žanrski vzorec za zahodnjake verjetno učinkuje kot bizarna, 98-minutna video igra, ki presega meje domišljije, čeprav je v 60. letih podobne vzorce žanrskih reinterpretacij ponujal že francoski novi val in vrsta ameriških avtorjev. Suzuki gre pri tem do konca, kot v stripu ga na realno ne veže nič več, ostaja zgolj žanrska imaginacija, totalna igra, atrakcija, ki kalkulira s »krvoločnostjo« filmske publike in z njeno sposobnostjo »prilaganja« na najbolj grozljivo ...

Festival je v sekciji retrospektiv prikazal tudi odlične, subtilno duhovite, medijsko inteligentne filme ameriškega eksperimentatorja, teoretika in filmofila Standisha Lawderja, ki je v 60. in 70. letih veliko prispeval k filmu kot moderni umetnosti, filmski sliki kot svojevrstnemu polju igre, intervencij, reinterpretacij ...

In puščava Slovenija ...

V Osnabrücku že nekaj let ni videti nobe-nega slovenskega izdelka (razen v retrospektivah), kar najbrž pomeni, da je opustošenje slovenske filmske pokrajine takšno, da ne zmore več sproducirati niti kolikor toliko dostojnega, inteligentnega, aktualnega, medijsko ali miselno provokativnega (kratkega) filma, ki bi se uvrstil na vsaj enega od relevantnejših svetovnih festivalov!

Bili so seveda časi, ko je imela slovenska kratka filmska in video produkcija v Osnabrücku dovolj visoko in ugledno mesto, ko so bili slovenski avtorji in predvsem avtorice (Gržinič/Alajbegović/Šmit/Dragan) tako tekoč v samem teoretskem vrhu! Zasluga za ta preboj v poznih 80. in zgodnjih 90. letih preteklega stoletja gre predvsem TV Sloveniji in uredniku Toniju Tršarju, ki je znal v televizijsko produkcijo pritegniti avtorje iz neprofesionalne sfere (Škuc, Forum ...), in jim ponuditi dovolj ugodne pogoje dela

³ O filmu smo pisali tako v *Ekranu* februar 2011 kot tudi v pričujoči številki.

in promocije. Od tega je imela veliko tudi TVS, saj je bila medijsko dovolj zanimiva, prepoznavna v širšem kulturnem prostoru Evrope kot odprta, sodobna kreativna hiša in ne le medijsko trobilo ... Danes je TVS ruševina, brez prave perspektive in vizije na področju medijev in medijskega raziskovanja, podpovprečni, porumenel provincialni servis abotne slovenske politike, ki nima s sodobnimi mediji nič več skupnega, v nasprotju z npr. nemškimi televizijskimi hišami, ki vseskozi financirajo »raziskovanje« medijske govornice in podpirajo inovativne avtorje.

Nič bolje ni s Slovenskim filmskim centrom (in prej že vrsto let s Skladom), ki nima definirane kulturne in produkcijske politike do kratkega (igranega, dokumentarnega, animiranega, eksperimentalnega) filma. SFC bi moral razumeti in produkcijsko zastaviti okvir kratkega filma kot svojevrsten inkubator novih avtorjev in idej, igre tehnologij, moral bi postati vstop mladih avtorjev na filmsko sceno, test zrelosti zanje, kot njihovo priložnost. Moral bi biti bolj odprt, ljudje, ki izbirajo filme, pa kompetentni, senzibilni in odgovorni poznavalci.

Še bolj brezplodno ribarijo in brezciljno blodijo na Ministrstvu za kulturo – na obeh

razpisih – »Sofinanciranje projektov za AV-medije« (1.621.499 €) in »Sofinanciranje programskih vsebin medijev« (900.000 + 2.500.000 €), kjer v vseh teh letih niso zmogli oblikovati strategije do kratke ali kar kakršnekoli filmske produkcije, medijskih in avtorskih inovacij, temveč le pavšalno odločajo in ugotavljajo, kako »prebojne, inovativne, kulturno relevantne filme« bodo sofinancirali v tekočem letu, od katerih pa ne ostane tako rekoč nobene sledi, kritične misli, mednarodne promocije ...

V tem trenutku ni videti prave perspektive niti na »filmskih« šolah in v drugih filmskih in medijskih kreativnih sredinah, ki so dejansko brez kondicije, strategij, izobraževalnega procesa, tekmovalnega, inovacijskega duha, ki bi se, četudi samo kot »študijski« film, dotikal nekih bolj temeljnih, bolj univerzalnih tem. Ostajajo zaprti v infantilne, na silo skonstruirane in plehke zgodbe, kot da bi ne imeli pravega stika z realnostjo. Vzrok vse te produkcijske in miselne mizerije je seveda iskati v splošni produktivni nesposobnosti te verige institucij, resnici na ljubo pa je treba priznati, da so vse po vrsti izpostavljene tipično rovtarskemu, destruktivnemu slovenskemu tranzicijskemu »plenjenju« in uzurpiranju s strani

posameznih političnih skupin, dolgoletnemu negativnemu političnemu kadrovanju, prijateljskim povezavam, ki nimajo ne znanja ne samozavesti ne kakršnihkoli kulturnih politik, ampak bolj ali manj zgolj surfajo na valovih oblasti in prerazdeljevanja sredstev, dokler ta pritekajo ...

Organiziranost slovenske filmske kulture (in družbe nasploh) je v zgolj v ponavljanju preživetih, pasivnih, primitivnih produktivnih vzorcev, nezaželeni so spremembe, razvojne iniciative, drznost, inovacije, konfrontacije in povezovanje.

Ostaja seveda izveninstitucionalna, neodvisna, alternativna avtorska produkcija in distribucija, ostaja avtorska iniciativa, ostajajo medijska gverila, subkulturna gibanja, klubsko dogajanje, ki lahko izkoriščajo impotenco uradne filmske in kulturne politike za prodor v središče dogajanja ... A tudi s tem ta hip nimamo sreče; alternativa je razdrobljena, nima prave organizacije, ambicij, moči, motivacije, ni prebojnih energij klubov, avtorjev ... Vendar to še ne pomeni, da se stvari ne morejo čez čas spremeniti in premakniti na bolje.

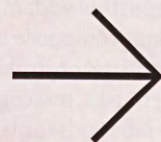


V praznino

*Eksperimentalno
križarjenje med
filmsko
formo in
pripovednimi
konvencijami*

7. Kino Otok/
Isola Cinema
(8.-12. junij 2011)

Katja Čičigoj



LETOŠNJA ZGODNJA FILMSKA TRGATEV JE OBISKOVALCEM FESTIVALA KINO OTOK PONUDILA RAZLIČNE VRSTE IZBRANIH DEL, KI BI JIH BILO (Z DOLOČENO MERO UMETNE SHEMATIZACIJE, SEVEDA) VENDARLE MOGOČE RAZVRSTITI V DVE OSNOVNI VRSTI. KONKRETNEJE – LETOŠNJA FILMSKA PONUDBA JE NIHALA MED DVEMA OSNOVNIMA POLJEMA RAZISKOVANJA BOLJ ALI MANJ INOVATIVNIH PRISTOPOV K FILMSKI GOVORICI – MED ISKANJEM FORMALNIH, POGOSTO VIZUALNO SVEŽIH PRISTOPOV NA ENI, TER EKSPERIMENTIRANJEM Z NARATIVNIMI IN ŽANRSKIMI KLIŠEJI NA DRUGI STRANI. MEDTEM KO SE ZA FILME PRVE TENDENCE V PROGRAMU ZDI, DA JIM NEKONVENCIONALNA FORMA IN VIZUALNI STIL OMOGOČATA ONSTRAN KLASIČNEGA NARATIVA NAKAZATI SLUTNJO PRESEŽNEGA OZADJA, KI JE ČLOVEŠKI GOVORICI TEŽKO DOSTOPNA, PA FILMI DRUGEGA TOKA PREVPRAŠUJEJO BOLJ VSAKDANJE IN VSEM DOSTOPNE IZKUŠNJE, KI SO POGOSTO PREDMET ŽANRSKIH OBDELAV – A NA POVSEM NEVSAKDANJI IN IZVENŽANRSKI NAČIN.

V sekciji Trgatev (ki letos ni bila tekmovalna, temveč »impresionistična« – obiskovalci so posredovali zgolj kratke vtise o filmih) so prevladovali filmi, ki z nenavadno estetiko prevprašujejo naravo stvarnosti in dajo slutiti obstoj neke presežajoče dimenzije. Ta v filmu *Tihe duše* (Ovsjanki, 2010) ruskega režiserja Alekseja Fedorčenkina prevzema prej ljudska verovanja, ki prežemajo vsakdanje izkušnje, kakor kake globokoumne metafizike ali dogmatične religioznosti. Verovanja pripadajo izginjajočemu plemenu Merijev, ki mu pripadata tudi protagonista – fotograf in pripovedovalec Aist in njegov prijatelj, s katerim se je odpravil na popotovanje, da bi mu pomagal pri obrednem slovesu od mrtve žene (po starodavnem merijskem običaju, prepustitvi vodam). Osnovna narativna struktura omogoča branje *Tihih duš* kot svojevrstno dekonstrukcijo žanra filma ceste; skoraj gotska, mračnjaška atmosfera (ki ji botruje raba ljudske glasbe s presunljivi-

vim ženskim vokalom in srhljivimi zvočnimi učinki ter izjemna fotografija v sivomodrih tonih) pa ga približuje filmom o duhovih; medtem ko izdatni komentarji o naravi in nraveh izginjajočega ljudstva priključijo etnične dokumentarne filme. A film *Tihe duše* ni nič od tega, temveč predvsem na trenutke simbolična prvoosebna meditacija (po polavtobiografskem romanu Aista Sergejeva) o ljubezni in smrti, ki poteka na preseku med mračnjaško občutljivostjo blizu (tukaj bolj poetični in formalno drzni variaciji) TV-serije *Pod rušo* (Six Feet Under, 2001–2005) in lebdečim asociacijam filma *Ruski zaklad* (Russkiy kovčeg, 2002, Aleksandr Sokurov).

Svojevrstni film ceste bi lahko prepoznali tudi v tandemski stvaritvi *Jean Gentil* (2010, Laura A. Guzmán in Israel Cárdenas), v kateri sledimo Haitjcu Jeanu pri iskanju lastnega mesta pod soncem v Dominikanski republiki – romanju iz mesta na deželo, ki pa se izide zgolj z večno izgubljenostjo. Film je tako po skoraj neoneorealističem snemalnem slogu (snemanje na lokacijah z naturščiki, katerega podlaga je resnično življenje in razmisleki glavnega lika ter igralca, ne pa vnaprej pripravljen scenarij) kot po vsebini bolj tosvetno naravnano kot *Tihe duše* – naposled gre za tematizacijo poskusa preživetja in ne za razumevanje smrti. Tematizacija presežnega pride v film na bolj »racionalističen« način – prek tožb naslovnega junaka Bogu, ki vprašanje teodiceje (razlage zla) prenesejo z ravnih kolektivnega trpljenja na raven posameznikove eksistencialne stiske. Neverjetno občutljiva raba kamere se spoštljivo, počasi približuje glavnemu liku in zna brez neučakanosti (ali umetne dramatizacije z montažo) prisluhniti njegovim dolgim izpovedim, slediti njegovemu hrepenečemu in obtožujočemu pogledu na okolico – v zaključku pa z dokumentarnimi zračnimi posnetki posledic katastrofalnega potresa postaviti njegove tožbe v širšo perspektivo.

Kljub naslovu filma *Karma* (2010, Prasanna Jayakody) bi na vsebinski ravni težje izluščili podobno, tukaj izrazito budistično sporočilo o ciklični naravi življenja in duha, čeprav se vse dogaja v njegovem okvirju. Bolj gre za refleksijo soočenja mladega moža z ljubeznijo (do že oddane sosedje) in s smrtjo (matere) – motiva, ki se prek mešanja in ponavljanja z variacijami (npr. različne postavitve kamere in kadriranje ali tudi dogajalne variacije iste

sekvence) vseskozi prepletata in asociativno sopomenjata. Skorajda ekspresionistična fotografija ustvarja z rabo izrazitih barvnih kontrastov in nenavadnih zvočnih distorzij občutek ujetosti med stvarnostjo in sanjskim svetom, kjer ni več jasno, ali je slednji del kake presežne stvarnosti, subjektivnih blodenj ali eksplicitne raziskave fiktivne narave filmskega medija.

Na meji med realnostjo in fikcijo se vse-kozi giblje tudi *Nainsukh* (2010, Amit Dutta), svojevrstni hibrid med poetičnim dokumentarcem, narativnim filmom in meditativnim esejem o življenju indijskega miniaturnega slikarja. S sopostavitvijo realističnih tehnik snemanja na lokacijah z lokalnim, neprofesionalnim prebivalstvom (tudi slikarjevimi potomci) in digresivnih meditacij o naravi umetnosti, je film mogoče brati tudi kot implicitno refleksijo o naravi vsake – tudi filmske – reprezentacije.

Manj (oz. sploh ne) mistična naravnost in osredotočenost na urbano okolje ter sodobne ljubezenske odnose odlikuje tudi hongkonški film *Puhni mi ljubezen* (Chi ming yu chun giu, 2010, Pang Ho-Cheung). Svojevrstna dekonstrukcija klišejev romantične komedije se ogiba vsaki sentimentalnosti ob raziskovanju težavnega začetenja zveze, ki se porodi na »čik pavzi«, na kateri se (zaradi prepovedi kajenja v javnih prostorih) srečata oglaševalec in prodajalka kozmetike. Dialog s sodobno urbano kulturo se v filmu prenese tudi na formalno raven – na monološke posnetke premljevanj glavnih likov o kajenju in ljubezni, ki spominjajo skoraj na spovednice iz resničnostnih šovov. Podobnega narativnega prijema se poslužuje tudi brazilski *V prihodnosti* (En el futuro, 2010, Mauro Andrizzi), saj velik del filma sestavljajo prvoosebne pripovedi parov o svoji ljubezenski zgodbi. A množtvu pripovedi ustreza tudi množstvo vizualnih slogov prikazovanja, kar avtorju omogoča lahkotno eksperimentiranje z različnimi tehnikami in prijemi. To formalno eksperimentalno naravo filma nakaže že na začetku z 9-minutno montažo poljubov (nekakšen »test« za potrpežljivost gledalcev in obenem intonacija celotnega filma), ki ji sledi navidez nepovezani komentar glasu v offu – glas »duha«, ki pripoveduje o svojem preteklem življenju. Bizarna in humorna vaja v slogu tako združuje in radikalizira (morda mestoma celo parodira) obe zgoraj nakazani tendenci: raziskovanje formalnih



Puhni mi ljubezen



Jean Gentil



Pauline na plaži

izraznih moči filmskega medija in narativnih vzorcev; ustvarjanje slutnje nevidnega in neizrazljivega in prerez sodobne družbe ter spreminjajočih se razmerij med posamezniki.

Na Kino Otoku je bilo mogoče seveda okusiti še druge vrste filmskih pristopov, ki jih na tem mestu ponujamo zgolj v degustacijski obliki. O filmih *Štirikrat* (Le quattro volte, 2010, Michelangelo Frammartino) in *Tilva Roš* (2010, Nikola Ležaić) smo v *Ekranu* v preteklosti že pisali. Izpostaviti velja sodelovanja, ki so prinesla mnogo svežih vsebin: Kinodvorov program za mlade Kinobalon, gostovanji Animateke s kolumbijsko eksperimentalno politično-alegorično animacijo *Skrivnostne prerokbe Leóna Prozaka* (Los extraños presagios de León Prozak, 2010, Carlos Santa) in Kinoteke z letnemu času primerno Rohmerjevo klasiko *Pauline na plaži* (Pauline à la plage, 1983) ter retrospektivo avtorja Ivana Martinca. Program so sooblikovali tudi tuji selektorji in publicisti, ki so po lastni presoji prinesli nenadejane filmske bisere: kubansko neofeministično satirično komedijo o traktoristki *Lisanka* (2010, Daniel Díaz Torres), kratke filme o komičnem liku Kubanca *Nikanorja* (2009–2011, Eduardo del Llano), neizprosni pogled Teksačana Lawrencea Tooleyja na berlinsko družbo *Od blizu* (Headshots, 2010), briljantni poljski triler *Krst* (Chrzt, 2010, Marcin Wrona) in izbor kratkometražnih indijskih filmov, ki je na Otok priplul naravnost iz Rotterdama. Predvsem pa izstopata neizprosna poldokumentarna pogleda na segmente evropske identitete iz sekcije, posvečene filmom naših geografskih sosedov: prerez italijanske družbe skozi prizmo pesmi in razmišljanj poslušalcev v filmu *Brez strahu* (Niente paura, 2010, Piergiorgio Gay) in vizualno impresivno nočno popotovanje po zadušljivih mikrokozmosih sodobne evropske družbe v zatonu v filmu *Dežela večera* (Abendland, 2011, Nikolaus Geyrhalter).

Poskušali smo torej podati nekaj formalno-vsebinskih smernic, s katerimi je bilo mogoče krmariti med letošnjo raznovrstno Otoško ponudbo, med slogovno eksperimentalnostjo in reinvenccijo naracije. Morda tudi nekaj smernic za potovanje po kopnem.

SANCTUM RECTUM: le mrtev oče je dober oče

Andrej Nikolaidis, prevod: Renata Zamida

Če med holivudskimi režiserji A-liste obstaja promotor matriarhata in dosledni kritik očetovskega terorja, je to James Cameron. To je najbolj očitno v njegovih dveh študijah materinstva: *Terminatorju 2* (*Terminator 2 – Judgment Day*, 1991) in *Osmem potniku II* (*Aliens*, 1986). Sliko kvarijo le *Resnične laži* (*True Lies*, 1994), ta nenadejani, nerazložljivi in trumfalni vstop očeta v Cameronov opus. Vse to je le predigra za film *Avatar* (2010), v katerem Mati Narava premaga ne le Očeta, temveč tudi človeka.

Potem pa se Cameron nenadoma pojavi kot producent (in prvo ime v napovedniku) pri filmu *Sanctum* (Alister Grierson, 2011). Tako je tudi prav, saj to v resnici je Cameronov film – vizualno nadaljuje tam, kjer se je končalo *Brezno* (*The Abyss*, 1989), pod vodo, ideološko pa tam, kjer se je zaključil *Avatar* (nad očetovim truplom). Gre za zgodbo raziskovalcev jam, ki se spustijo v »mater vseh votlin«, tam pa jih doleti nesreča: zaradi dežja začne skalnato špiljo zalivati voda in jo poplavi. Edino upanje za rešitev je, da poskusijo skozi podvodne jamske kanale priplavati do morja. Skupino proti površju vodijo oče, sin in kapitalist-financer ekspedicije (tukaj v vlogi ne-svetega duha). Film se konča s happy endom, čeprav preživi le sin – s happy endom tako mislimo na zglajeni konflikt med samovoljnim in surovim očetom ter sinom. Ko namreč sin priplava na površino, zadih in se vrne v svet, nam sporoči, da je v temi jame, globoko v drobu Zemlje, prvič razumel očeta, njegovo filozofijo in veličino. Ampak – ali ni precej tvegano početje posneti film, ki slavi očeta, v času, ko demonstranti odstavljajo »očete narodov« po vsem svetu, ko avtoriteto doživljamo le še kot nekaj, kar je treba zrušiti, zakon očeta pa kot nasilni protipol načela naravnega ravnovesja? Ali ni torej Cameron s filmom *Sanctum* zagrešil *faux pas* in se s tem izneveril še lastni ideologiji?

V SANCTUMU SE JUNAKI SPUŠČAJO V NOTRANJOST MATERE ZEMLJE. IN TO JE RES SPECIFIČEN SPUST: VHOD V JAMO ESA-ALA, POSNET IZ HELIKOPTERJA, SPOMINJA NA VELIKANOV ANUS, KI SE PRED NAŠIM POGLEDOM NA ŠIROKO IN ZLOVEŠČE RAZPRE SREDI PACIFIŠKE DŽUNGLE. Le redkokdaj so na filmu analne anksioznosti junaka, ki jim bomo priča, tako nedvoumno najavljene. Analna tirnica *Sanctuma* sledi trendu jamskih horrorjev, ki ga je leta 2005 sprožil *Spust* (*The Descent*, 2005, Neil Marshall) in se opira na nič manj trendovske filme preživetja (glej obupni *127 ur* [*127 Hours*, 2010, Danny Boyle]).

Spomnimo se: v *Avatarju* ima kapitalizem obraz ekscesnega, samovoljnega Očeta, ki v duhu Freudovega *Totem in tabu* (1913) postavlja vrsto prepovedi, a hkrati zanj ne velja nobena od njih. Film se konča z ubojem tega očeta ter »mistično« združitvijo sina in Matere. V Cameronovi interpretaciji je to happy end ... Ampak ali je res? Ali ni prav z očetomorom podan (udaren) temelj za nastanek civilizacije – ali ni civilizacija zmagala v trenutku, ko so se Na'vijci pred njo ubranili? Ali ni triumf Očeta že v tem, da je prebivalce planeta, na katerem se je nepovabljen pojavil, prisilil, da ga ubijejo? Prebivalci Pandore so se ga ubranili, ampak ali ni tisto, kar neizbežno sledi, ravno povratek Očeta? Ali *Avatarju* ne sledijo nove *Resnične laži*? Kajti oče triumfira tako, kot poštar zvoni – vedno dvakrat: prvič, ko smo še ponižni, in drugič, ko se osvobojeni od očeta kesamo zaradi svoje svobode. Cameron je na Pandori ubranil zakon Matere Narave – a za kakšno ceno? Vsa živa bitja na planetu je osvobodil sin, ki je dobesedno padel z neba in prevzel telo domačina. Vam tole s sinom, ki nas osvobaja, zveni znano? V *Avatarju* nam Cameron sporoča, da mora Človek izginiti, saj ni vreden življenja, ker se je etično pregrešil proti Materi Naravi – ker jo

razkopava, požiga, prekomerno gradi in s tem žali. Ampak: življenje je mesarjenje, krvavenje, ubijanje, trohnenje, neprekinjena borba – kako je sploh mogoče biti tega nevreden? Nobena stvar v naravi ne zahteva etične utemeljitve za svoj obstoj – niti narava sama nima etične utemeljitve. V naravi narave je, da ne dela razlik: nje je vseeno, v tem je bistvo narave, kot je pisal že Bernhard v svojem avtobiografskem romanu *Klet* (Der Keller. Eine Entziehung, 1976).

Cameron je v *Avatarju* ustvaril svet, ki je etično očiščen Očeta. Potem pa je sproduciral *Sanctum*, film, v katerem je tiranska samovolja očeta nujna za obstanek sina. Oče se tu kaže kot podaljšana roka naravne selekcije, kot tisti, ki bo izločil slabe in povzdignil močne. Očeta v *Sanctumu* ne muči nobena etična dilema: ranjene pusti brez milosti izkrvaveti, sopotapljačico brez pomislevkov pusti, da se utopi, z nobenim dejanjem ne postavlja pod vprašaj preživetja najmočnejših, nikoli ne pokaže milosti za tiste, ki so šibki.

V *Avatarju* je oče seštevek kulture, tehnike, kapitala in s tem radikalno zoperstavljen Naravi. Zato ga bo Cameron ubil brez milosti. V *Sanctumu* se oče spopade s kapitalistom, potegne kratko in s tem omogoči sinu, da se reši. Sin je sprva zgrožen nad očetovo fundamentalistično držo survival-of-the-fittest, a kot rečeno, do konca filma bo očeta razumel in ga sprejel takšnega, kot je. Kakšen pa je za Camerona sprejemljiv oče? Tak, ki je zavrgel etiko in kulturo ter se opremljen s tehniko spustil v globine Matere Zemlje, da bo tam priča zakonom narave. Šele tak oče je vreden sinovega spoštovanja. In to šele takrat, ko je že mrtev. *Sanctum* je torej dosledno cameronovski film – tu ne gre za nobeno napako ali korak v nasprotno smer. Cameronova doktrina je parafraza kavbojskega pregovora o Indijancih: samo mrtev oče je dober oče.

Na prvi pogled je Cameron pri svoji kritiki kapitalizma dosleden: v njegovem režijskem opusu je kapitalizem s svojo brutalno logiko eksploatacije, pohlepa in visokih donosov pot v neizbežen propad. Spomnimo se: v *Terminatorju* je brezsraven kapitalističen pohlep kriv za to, da so se stroji zoperstavili ljudem in zavladali svetu. V *Osmem potniku 2* (čeprav se Cameron tu sklicuje na originalno Scottovo idejo iz prvega dela franšize) je pokvarjena multinacionalka pripravljena žrtvovati ne le svoje ljudi v vesolju, temveč tudi vse Zemljane za to, da bi zaslužila tujo vrsto in z eksploatacijo v vojaške in medicinske namene plemenitila svoj kapital.

V *Titaniku* (1997) gre za *par excellence* kapitalistično (in hkrati moško – da, tudi *Titanik* je režiserjev obračun s patriarhatom) tek-

movalno logiko v smislu *kdo-ima-večjega-kdo-bo-prvi*, ki privede do potopitve »največje in najvarnejše« ladjice na svetu. V *Avatarju* so kapitalisti pripravljene na vsakršne zločine nad domorodci, samo da bi se dokopali do rudnega bogastva pod njihovimi bivališči. Kapitalistični zločinci so Zemljo pretvorili v za življenje neprimerno okolje in zdaj bi radi logiko profita preselili še na Pandoro. V *Sanctumu* je kapitalist egoist, ki celo v najtežjih trenutkih ni zmožen solidarnosti. Zoperstavlja se navodilom za preživetje, ki mu jih nalaga Oče, skozi katerega, kot smo ugotovili, pravzaprav govori Narava, in namesto tega brezglavo skuša rešiti lastno kožo ne glede na vse druge. Ravno to pa ga na koncu stane življenja. Hočem reči, da sta tehnika in kapitalizem pri Cameronu problem – a hkrati rešitev. Terminatorja (tehniko), ki preganja dečka, bodočega upornika, bo premagal drug Terminator (tehniko), tisti, ki dečka brani. Sigourney Weaver bo »osmega potnika« premagala s pomočjo sodobne tehnologije, tako da se bo zlila z robotom, ki bo postal podaljšek njenih udov. Junak iz *Avatarja* se bo na koncu zlil z naravo, a za njegov nastanek je bila zaslužna najnaprednejša tehnologija. To so Cameronove new age mokre sanje: da bi človek tehnološko tako napredoval, da bi poljubno ustvarjal nova bitja, potem pa se kot vsak oče umaknil, da bi se lahko to novo bitje zlilo z Materjo Naravo. Za tak razvoj pa sta nujna tehnologija in – kapitalizem, ki lahko edini razvije tehnologijo za izstop iz forme človeka, ki je le – kot je opazil že Hegel – »na smrt bolna narava«.

Ta Cameronova *new age* doktrina pa očitno postaja vse bolj popularna. Že nekaj ur po marčevskem potresu na Japonskem je socialna omrežja zadel cunami neumnih komentarjev, ki jih lahko povzamemo takole: »Mati Narava nam je poslala še eno opozorilo, kaj se bo zgodilo, če bomo nadaljevali z nespoštljivim odnosom in se še naprej zoperstavljali njenim zakonom«. Pri tem ne uide opažanje, da je ta *new age* Mati Narava vsaj tolikšni tiran kot starozavezni Bog Oče: oba vzpostavljata svoj Zakon, katerega kršitev bo kaznovana s strašnimi pomori neposlušnega Človeka. A ta maščevalna mati, ki uničuje človeka, je le dionizična verzija človekovega apoliničnega, gneva polnega starozaveznega očeta.

Trditi, da smo sami krivi za tragedije takih razsežnosti, da jih ne moremo niti zapopasti, krivi zato, ker smo užalili tistega/tisto, ki odloča o naših usodah, je najbolj banalen (zato pa tudi najpogostejši) odgovor. Ampak očitno je vsaka neumnost, ki utemeljuje »smisel«, bolj zaželena kot odsotnost smisla. Ki je definitivno precenjen. Za nič, kar ne obstaja, nismo nikoli plačali višje cene.





JAGODNI IZBOR SLOVENSКИH POOSAMOSVOJITVENIH CELOVEČERCEV

Gorazd Trušnovec

OB DVAJSETLETNICI SLOVENSKE SAMOSTOJNOSTI SMO SE S KOLEGICAMA ZEMIRO ALAJBEGOVIČ IZ ODDAJE *UMETNI RAJ* (TV SLOVENIJA) KOT POBUDNICO IN INGRID KOVAČ BRUS IZ RADIJSKE ODDAJE *GREMO V KINO* (RADIO SLOVENIJA) ODLOČILI PRIPRAVITI SKUPEN PROJEKT, KI NAJ BI OB TEJ PRILožNOSTI VSAJ SIMBOLIČNO OBELEŽIL SLOVENSKO KINEMATOGRAFIJO POOSAMOSVOJITVENEGA OBDOBJA OZIROMA PODAL SPECIFIČEN OSEBNI PREGLED LE-TEGA. ZATO SMO AKTIVNE FILMSKE PUBLICISTE, NOVINARJE IN KRITIKE POZVALI, DA POŠLJEJO SVOJ IZBOR PETIH NAJBOLJŠIH SLOVENSКИH CELOVEČERNIH (IGRANIH) FILMOV OD LETA 1991 DO 2011, IN JIH ZARADI NADALJNJE STATISTIČNE OBDELAVE PROSILI, DA JIH OZNAČIJO OD PRVEGA DO PETEGA MESTA TER PO MOŽNOSTI PRISPEVAJO KRATKO UTEMELJITEV. VESELI NAS, DA SE JE ODZVALA IN SE NA TA NAČIN IZPOSTAVILA VELIKA VEČINA POVABLJENIH PISCEV, KI BI SE JIM OB TEJ PRILožNOSTI ŽELELI ZAHVALITI ZA SODELOVANJE. NJIHOVI ODGOVORI SO RAZVRŠČENI PO ABECEDI, NA KONCU PA NAJDETE ŠE SKUPNO LESTVICO NAJBOLJŠIH DESET DOMAČIH CELOVEČERCEV PO SEŠTEVKU GLASOV.



Kruh in mleko

Zemira Alajbegović

1. *V leru* (1999, Janez Burger)

Brezhibno zabavna slika praznega teka študentskega življenja v prestolnici.

2. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

Z alkoholom prepojena depresija slovenske province v curku mleka.

3. *Outsider* (1997, Andrej Košak)

Krasno obdobje zgodovine, razpadala je Juga, žagal je punk ...

4. *Porno film* (2000, Damjan Kozole)

Dokaz ljubezni med Slovani v post-socializmu, ruska prostitutka v Sloveniji.

5. *Oča* (2010, Vlado Škafar)

Mitično, mistično, pristno, nežno Prekmurje, brezposelno in obubožano.

V rezervi pa so ostali še: romantično komična ljubezen med Slovenko in Bosancem – *Kajmak in marmelada* (2003, Branko Đurić), še ena zabava na račun praznega teka *Jebiga* (2000, Miha Hočevar), pekel v dvoje *Za vedno* (2008, Damjan Kozole) in film o zvenenju otrplih duš sodobnosti – *9:06* (2009, Igor Šterk).

Špela Barlič

1. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

Ker je kratek, precizen, brutalen in poetičen, predvsem pa v podobju vsaj tako avtentičen kot Cankar v besedju.

2. *Ruševine* (2004, Janez Burger)

Ker je pokazal, da je življenje teater – še posebej ko je v igri ljubezen.

3. *Ekspres, ekspres* (1997, Igor Šterk)

Ker je Šterk prvi dojel, da je bolje, da slovenskim igralcem v filmu ne pusti do besede.

4. *Osebna prtljaga* (2009, Janez Lapajne)

Ker je tako zelo slovenski in je hkrati videti tako zelo neslovensko.

5. *Odgrobadogroba* (2005, Jan Cvitkovič)

Ker je prava revija slovenskih disfunkcij, pa je kljub temu še vedno zabaven.

Tina Bernik

1. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

Ker je film o vsakdanjih odnosih, vsakdanjih ljudeh in vsakdanji slovenski stvarnosti, ki bi bila lahko tudi ameriška, britanska ali azijska, ker je čustven, a ne patetičen, poetičen, a ne literaren,



V leru

tragičen, a ne melodramatičen, in ker med slovenskimi igralci za vlogo Ivana ne bi mogli izbrati primernejšega igralca, kot je Peter Musevski, ki mu steklenica alkohola na platnu sede bolj od kateregakoli filmskega rekvizita.

2. *V leru* (1999, Janez Burger)

Ker je najbolj gostobeseden film samostojne Slovenije, v katerem nobena beseda ne izzvani v prazno, ker je barvit, čeprav je črno-bel, ker se v nasprotju z večino slovenskih filmov ne trudi biti resnejši, kot je v resnici, in ker na svoj način išče smisel bivanja, ne da bi se pri tem izgubil.

3. *Babica gre na jug* (1991, Vinci Vogue Anžlovar)

Ker je kot prvi celovečerni film v samostojni Sloveniji (zmotno ali ne) napovedal svetlo prihodnost slovenskega filma, ker je film o vseh generacijah za vse generacije in ker je komedija, ki se v spomin vtisne z liki, zapleti in s podobami, ne pa z na prvo žogo sproduciranim stereotipnim humorjem, ki se tako rad dogodi slovenskim komedijam.

4. *Operacija Cartier* (1991, Miran Zupanič)

Ker je odličen dokaz tega, kaj naredita dober scenarij in dovolj pameti, da njegov avtor snemanje filma prepusti režiserju, oziroma obratno, da režiser, namesto da bi scenarij napisal sam, tega najde v preverjeni in med bralci dobro sprejeti literarni predlogi, v tem primeru Mazzinijevih Drobtnicah. Če ne najboljši film po osamosvojitvi, pa poleg *Vladimirja* (2002, Zoran Živulović) skoraj zagotovo najboljši TV-film od osamosvojitve dalje.

5. *Outsider* (1997, Andrej Košak)

Ker je eden od redkih slovenskih filmov, ki v ospredje postavlja



Oča



Osebna prtljaga

glasbo, za to pa izbere igralca, ki s punkom zadiha, ker je tudi za mlade gledalce, ne da bi mu bilo treba biti mladinski, in ker je kot film o času, ko se je potihoma že začel dogajati razpad Jugoslavije in nastanek Slovenije, idealen za lestvico filmov, posnetih po slovenski osamosvojitvi.

Miha Brun

1. **9:06** (2009, Igor Šterk)
2. **Pod njenim oknom** (2003, Metod Pevec)
3. **Kruh in mleko** (2001, Jan Cvitkovič)
4. **V Ieru** (1999, Janez Burger)
5. **Jebiga** (2000, Miha Hočevar)

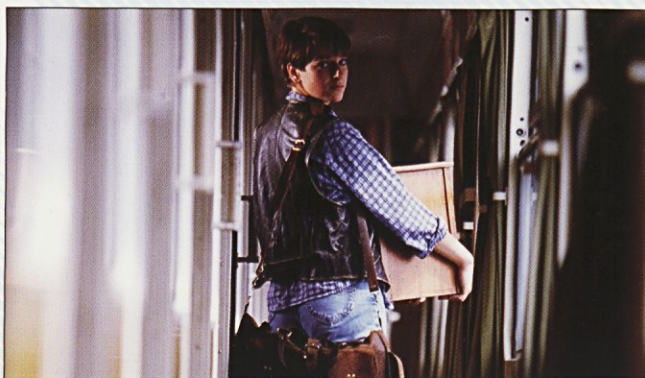
Ob robu: Čeprav je bilo v navedenem obdobju posnetih skoraj 80 celovečernih igranih filmov, je bilo precej težko izluščiti pet relativnih kakovostnih »zmagovalcev«. Jebiga.

Koen Van Daele

1. **Oča** (2010, Vlado Škafar)
2. **Kruh in mleko** (2001, Jan Cvitkovič)
3. **Odgrobadogroba** (2005, Jan Cvitkovič)
4. **Ex aequo: V Ieru** (1999, Janez Burger) / **Jebiga** (2000, Miha Hočevar)
5. **Varuh meje** (2002, Maja Weiss)

Jože Dolmark

1. **Osebna prtljaga** (2009, Janez Lapajne)
2. **Odgrobadogroba** (2005, Jan Cvitkovič)
3. **9:06** (2009, Igor Šterk)
4. **Oča** (2010, Vlado Škafar)



Ekspres, ekspres

5. **Pokrajina št. 2** (2008, Vinko Möderndorfer)

Živa Emeršič

1. **Kruh in mleko** (2001, Jan Cvitkovič)
2. **Outsider** (1997, Andrej Košak)
3. **Ko zaprem oči** (1993, Franci Slak)
4. **Rezervni deli** (2003, Damjan Kozole)
5. **Petelinji zajtrk** (2007, Marko Nabešnik)

Marko Golja

1. **Oča** (2010, Vlado Škafar)
Ker je znal pokazati in zamolčati več kot besede.
2. **Šelestenje** (2002, Janez Lapajne)
Ker je pokazal, da je molk bolj nevaren kot besede.
3. **Ekspres, ekspres** (1997, Igor Šterk)
Ker je pokazal, da sta tišina in gib lepša kot besede.
4. **Pokrajina št. 2** (2008, Vinko Möderndorfer)
Ker je pojasnil, zakaj junak ne zmore besede.
5. **V Ieru** (1999, Janez Burger)
Ker je tudi s črno-belo fotografijo in z ritmom presejal besede. Sicer pa bi bil med petimi celovečerci tudi animirani film *Socializacija bika?* (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič), tako pa ostaja za kako naslednjo anketo.

Andrej Gustinčič

1. **Petelinji zajtrk** (2007, Marko Nabešnik)
Dober kažipot za razvoj slovenskega filma.
2. **Kruh in mleko** (2001, Jan Cvitkovič)
Kljub kratkosti malce raztegnjen film, ki pa ustvari unikatno slovenski občutek potrnosti.
3. **Oča** (2010, Vlado Škafar)
Skoraj underground film, ki deluje spontano, naravno in domiselno.
4. **Ruševine** (2004, Janez Burger)
Premalo znan, a duhovit film o ustvarjanju in goljufiji.
5. **Osebna prtljaga** (2009, Janez Lapajne)
Ledena, neprijetna družinska tragedija z le malo moteče pretenoznosti.

Matej Juh

1. **V Ieru** (1999, Janez Burger)
Film humorno, poetično in režijsko sugestivno prikaže svetle in temne trenutke študentskih let. Delo, kakršnih je malo v zgodovini slovenskega filma.



Petelinji zajtrk



Šelestenje

2. Oča (2010, Vlado Škafar)

Preprost pogovor med očetom in sinom v tem režijsko izvirnem delu osvetli težka socialna vprašanja na eni in poetično razsežnost življenja na drugi strani. Droben film z veliko močjo.

3. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

Dognani dialogi in izrazito estetska fotografija se v filmu spretno prilegajo skoraj naturalistično prikazanemu vsakdanu nesrečne ga očeta. Umetniški portret razkroja neke družine.

4. Hit poletja (2008, Metod Pevec)

Scenaristično zanimiv in režijsko dosleden prikaz življenja mlade pevke, njenih vzponov in padcev.

5. Pod njenim oknom (2003, Metod Pevec)

Sveža, bridko humorna osvetlitev notranjega iskanja mlade ženske po tridesetem letu.

Bojan Kavčič

1. Pod njenim oknom (2003, Metod Pevec)

Film, ki ne ponuja ničesar izjemnega, izzivalnega, osupljivega, nič epsko pretresljivega, estetsko intrigantnega ali celo spektakelsko šokantnega, a vendarle gledalca niti za trenutek ne pusti na cedilu.

2. Circus Fantasticus (2010, Janez Burger)

Magičen preplet podob in zvokov, ki zlahka shaja brez besed.

3. Šelestenje (2002, Janez Lapajne)

Najprepričljivejša uveljavitev principa čistega dialoškega filma v slovenski kinematografiji.

4. Igra s pari (2009, Miran Zupanič)

Sugestivna, precizno vodena igra odnosov, videzov in prevar.

5. V Ieru (1999, Janez Burger)

Mala lekcija domiselnosti, znanja in pristnega cineastičnega pristopa.

Peter Kolšek

1. Circus Fantasticus (2010, Janez Burger)

Ker je to najbolj univerzalen slovenski film tega obdobja in lep prispevek k evropski art kinematografiji.

2. Slovenka (2009, Damjan Kozole)

Ker je to najboljši slovenski tranzicijski film.

3. Outsider (1997, Andrej Košak)

Ker je to film, v katerem sta na učinkovit emocionalen način združena odhajanje starega in prihajanje novega časa.

4. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

5. Ekspres, ekspres (1997, Igor Šterk)



9:06

Oba filma kažeta – vsak sicer v svojo smer – kam bi se nova slovenska kinematografija morala razvijati, pa se žal ni.

Ingrid Kovač Brus

1. Oča (2010, Vlado Škafar)

2. V Ieru (1999, Janez Burger)

3. Šelestenje (2002, Janez Lapajne)

4. Pod njenim oknom (2003, Metod Pevec)

5. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

Srečo imam, da kot novinarka in kritičarka spremljam slovenski film v času njegovega morda sploh najvitalnejšega obdobja, ki – s kratkim presledkom – še kar traja. Težko sem se odločila, za las sta vrh moje lestvice zgrešila Kozoletov film *Za vedno* (2008) in Burgerjeve *Ruševine* (2004). Mislim, da smo v svetovnem merilu (seveda glede na število posnetih filmov) ena najuspešnejših kinematografij. Svoje pove tudi lestvica najbolj gledanih filmov pri nas, kjer so med prvimi desetimi kar trije slovenski! Žal pa slovenska kulturna politika ne najde in ne najde formule, s katero bi podprla silovito filmsko ustvarjalnost, ki se dogaja pred njenimi očmi.

Matic Majcen

1. V Ieru (1999, Janez Burger)

Humor, vzdušje, glasba, fotografija, liki – najbolj pristen, preprost in nepreciozen izmed vseh filmskih izdelkov, vendar hkrati tisti, ki mu je vse elemente uspelo združiti v prepričljivo celoto. Slovenski film je tu našel svojo optimalno bit in ravnovesje ter ugotovil, da so velike stvari možne tudi z majhnimi



Outsider



Circus Fantasticus

prijemi.

2. Ekspres, ekspres (1997, Igor Šterk) in **Outsider** (1997, Andrej Košak)

15. in 16. januar 1997. Dva večera v Portorožu, dve premieri in dva ultimativna prebojna trenutka, ki sta za vedno spremenila obraz slovenskega filma. Od tu naprej je nemogoče postalo mogoče: slovenski poosamosvojitveni film je naenkrat postal nekaj, kar je možno gledati z užitkom.

4. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

Motilno razgaljajoč in eksakten psihološki profil padle očeto-vske avtoritete, ki je s svojim zaključnim prizorom poskrbel za enega simbolno in metaforično najbolj nabitih trenutkov v celotni zgodovini slovenskega filma. In pa seveda vloga, ki je tako radikalno definirala Petra Musevskega, da je tudi leta kasneje in pod drugimi režiserji še vedno igral isti lik.

5. Petelinji zajtrk (2007, Marko Naberšnik)

Narativno povsem običajen in konservativen mainstream film, a tisti, ki mu je uspelo v svoj prid najbolj zanesljivo spreobrniti prav vse demografske profile gledalcev in gledalk. Hkrati pa je to storil s takšno prikupnostjo in šarmom, da so mu z dodelitvijo elitnega večernega televizijskega termina kasneje podlegli še na sosednjem Hrvaškem.

Jurij Meden

1. Ljubljana je ljubljana (2005, Matjaž Klopčič)

Edini pravi beli slon dvajsetletja.

2. Desperado Tonic (2004, B. Petković & V. Močnik & H.A.W. Slak & Z. Živilović)

Edini pravi termit dvajsetletja.



Pod njenim oknom



Ruševine

3. Peterka: Leto odločitve (2003, Vlado Škafar)

Slovenska melodrama dvajsetletja.

4. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

Obenem najbolj in najmanj slovenski slovenski film dvajsetletja.

5. Ljubljana (2002, Igor Šterk)

Neva Mužič

1. Mokuš (2000, Andrej Mlakar)

Vrhunsko soglasje simbolnih podob, slike, glasbe in igre ter uspešen vizualni prenos romana, z večplastno vsebino, ki se na pomensko bogati ravni dotika tako človekove intimne in prepričan kot družbenih pogojev bivanja.

2. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

Navidez preprost film, sicer pa vsebinsko in izrazno močan, s poetičnim podtonom, o razmerjih in usodah znotraj družine in na stičnih robovih z okoljem, kjer se srečata človekov in filmski čas.

3. 9:06 (2009, Igor Šterk)

Film mojstrskega razmerja med sliko, glasbo in dialogi, ki se ves čas giblje na robu stvarnega in metafizičnega. V okviru psihološkega trilerja skuša prodreti v skrivnosti notranjih in zunanjih svetov.

4. Osebna prtljaga (2009, Janez Lapajne)

Filmu se uspe gibati med univerzalnimi vrednotami in kratkimi stiki realnega sveta, s pridihom zločina in kazni ter z dotikom nekaterih tabujev. Dobra igra, kamera in montaža ter učinkovit glasbeni uvod kot simbolni sprožilec.

5. Varuh meje (2002, Maja Weiss)

Film potovanja, ki preigra različne osebne in družbene tradicionalne sheme in podeli pojmu meje simbolne pomene etičnih in bivanjskih vsebin. Udarna vloga narave, glasbe in treh ženskih likov.

Simon Popek

1. Oča (2010, Vlado Škafar)

2. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

3. Ekspres, ekspres (1997, Igor Šterk)

4. V Ieru (1999, Janez Burger)

5. Socializacija bika? (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič)

Enostavno pet filmov, ki se mi zdijo konkurenčni v svetovnem merilu.

Samo Rugelj

1. V Ieru (1999, Janez Burger)



Ljubljana je ljubljena

Večni študent na poti v zrelost.

2. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

Bivši pijanec na novi rundi.

3. Šelestenje (2002, Janez Lapajne)

Pasti ljubezni na Dolenjskem.

4. Petelinji zajtrk (2007, Marko Naberšnik)

Prepovedana ljubezen v Prekmurju.

5. Kajmak in marmelada (2003, Branko Đurić)

Ljubezen med Slovenko in Bosancem.

Pet filmov za dvajset let je premalo, zato jih dodajam še pet. Vsi so prvenci, kar pomeni, da so po mojem mnenju vsi najboljši filmi osamosvojene Slovenije prvi filmi režiserjev, ki so se profilirali v tem času. To bi torej bili filmi *Jebiga* (kreativno brezdelje v poletni Ljubljani), *Zadnja večerja* (dva norca s kamero snemata svoj film), *Outsider* (jugonostalgija po slovensko), *Ekspres, ekspres* (romanca na vlakcu) in *Babica gre na jug* (prvi hit samostojne Slovenije). Posebna omemba pa gre *Sfingi* (2011, Vojko Anzeljc in Gregor Kresal), ker je njegova ekipa s predanostjo in z emocijo slovenski celovečerni film po osemdesetih letih vrnila tja, kjer se je začel – v hribe.

Uroš Smasek

1. Circus Fantasticus (2010, Janez Burger)

2. Ruševine (2004, Janez Burger)

3. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)

4. Petelinji zajtrk (2007, Marko Naberšnik)

5. Tea (2007, Hanna A. W. Slak)

Zoran Smiljanić

Pet državotvornih, ki na najboljši način reflektirajo odraščanje nove države.

1. V leri (1999, Janez Burger)

Dizi je dobesedno vzel maksimo študent naj bo in jo raztegnil v neskončnost. Dolgo in zabavno slovo od študentske sobice in začetek odraščanja. Če je zmožni Dizi, bo zmožna tudi Slovenija.

2. Petelinji zajtrk (2007, Marko Naberšnik)

Okej, Slovenija je še vedno z eno nogo v Jugoslaviji (Vlado Novak), a se pogumno opoteka v lastno prihodnost (Primož Bežjak).

3. Ekspres, ekspres (1997, Igor Šterk)

Nostalgični film iz časov, ko je bila še vsa prihodnost pred nami, še preden je naš vlak iztiril.

4. Kruh in mleko (2001, Jan Cvitkovič)



Odgrobadogroba

Globinska diagnoza najbolj pogoste slovenske bolezni.

5. Ljubljana (2002, Igor Šterk)

Eden redkih domačih filmov, ki zares uporablja filmski jezik. Poleg tega nam je kapnilo, da je Ljubljana čisto res postala prestolnica nove države, v kar nekako nismo zares verjeli.

Marcel Štefanič, jr.

1. Socializacija bika? (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič)

Prižgeš, vdihneš in evolucija – tudi evolucija slovenskega filma – se postavi na glavo. Prva slovenska celovečerna risanka. Nastajala je 10 let. Čoh & Erič sta pač vse naredila sama – ročno. Norca! Toda brez norosti ni velikih filmov.

2. V leri (1999, Janez Burger)

Kadore slovenskega filma. In igralci pomagajo – vprašanje je, če so slovenski igralci kdaj zadeli toliko pravih not.

3. Oča (2010, Vlado Škafar)

Film-reka. »Ko bom imel otroke, jim bom povedal, kaj sem čutil ta dan, ko sva lovila ribe.« V isto reko lahko stopiš dvakrat.

4. Ekspres, ekspres (1997, Igor Šterk)

Ko slovenski filmi besedičijo, veliko zamujajo – in tale train-movie ne besediči. Film so kot nočni vlaki, bi dahnili Truffaut.

5. Babica gre na jug (2001, Vinci Vogue Anžlovar)

Vincijev road-movie, v katerem je več črpalk kot avtomobilov, je v osamosvojeni Sloveniji odigral vlogo filma *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic).

Gorazd Trušnovec

1. Bolečina (2007, Vojko Duletič)

Svetovni unikum: avtor je iz treh svojih filmov sestavil novega, ki je postal verjetno najboljši slovenski vojni film. V njegovem silovitem zamahu je vse, kar je treba vedeti o 2. svetovni vojni na tem ozemlju.

2. Osebna prtljaga (2009, Janez Lapajne)

Ker je najbolj celovito spregovoril o nelagodju tega, kar živimo tu in zdaj, in o mučni »prtljagi«, s psihološkim vpogledom, z družbeno analizo in žanrskimi elementi.

3. 9:06 (2009, Igor Šterk)

Antidramski vizualni mozaik tesnobe, popolna slika sodobne odtujenosti in razpršenih identitet, kjer je lažje postati nekdo drug kot najti pravi stik z Drugim.

4. Pokrajina št. 2 (2008, Vinko Möderndorfer)

Redka ptica: film, ki je kljub svojim slabostim samozavestno pokazal, da žanr slovenskim zgodbam in kinematografiji ni docela



Slovenka

tuj, in nakazal morebiti barvitejšo prihodnost.

5. *Temni angeli usode* (1999, Sašo Podgoršek)

Izkazalo se je, da je šlo za enega najbolj podcenjenih tranzicijskih celovečercercev: vso rockersko karikirano prisposodbo oblastne grdobije, umazanije in hudobije smo pozneje doživeli takorekoč v živo.

Mateja Valentinčič

1. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

Ker mu je uspelo v intimni zgodbi izraziti psihoportret slovenstva: depresijo tipičnega slovenskega napol urbanega okolja in njene tipično slovenske specifične: alkoholizma.

2. *V leri* (1999, Janez Burger)

Ker mu je uspelo tipičnega slovenskega pasivnega junaka postaviti v duhovito in sporočilno komedijo, v žanr, ki Slovincem nikoli ni bil pisan na kožo.

3. *Oča* (2010, Vlado Škafar)

Ker mu je uspelo izrisati prepričljiv odnos zblíževanja med očetom in sinom na ozadju povsem konkretnih, realnih in aktualnih družbenih problemov. Univerzalna zgodba v lokalnem slovenskem okolju.

4. *Osebná prtljaga* (2009, Janez Lapajne)

Ker mu je uspelo prikazati psihopatologijo slovenske (malo)meščanske družine z likoma posesivne matere in šibkega očeta na način chabrolovski kriminalne drame.

5. *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik)

Ker mu je uspelo obuditi upanje v gledanost slovenskega filma in ker je v ta namen znal že v scenariju po holivudsko izkoristiti



Varuh meje



Pokrajina št.2

komercialni in avratični potencial balkanske pop ikone.

Denis Valič

1. *Oča* (2010, Vlado Škafar)

Ker je slovenskemu filmu vrnil poezijo.

2. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

Ker je kot prvi učinkovito pokazal, da je manj lahko več.

3. *Otroci* (2010, Vlado Škafar)

Ker je dokumentarni film osvobodil in mu dal novo dimenzijo.

4. *Distorzija* (2008, Miha Hočevnar)

Oziroma ves Hočevnarjev mladinski opus, ker se je kot eden redkih drznil spoprijeti z mladinskim filmom, ker je pri tem brez-kompromisno dosleden in nenazadnje ker je pri tem dober.

5. *Ljubljana je ljubljena* (2005, Matjaž Klopčič)

Ker je edini, ki lahko v ženskem obrazu odkrije celo veselje.

Aleš Vaupotič

1. *Varuh meje* (2002, Maja Weiss)

Funkcionalni feminizem temelječ na shemi iz *Sna kresne noči*.

2. *Slovenka* (2009, Damjan Kozole)

Gledalčev angažma pri rekonstrukciji realistične »zgodbe«.

3. *Ljubljana je ljubljena* (2005, Matjaž Klopčič)

Pozni odmev slovenskega novega vala, v katerem filmske podobe ne predstavljajo tega, kar na prvi pogled kažejo.

4. *Vrtoglavi ptič* (1996, Sašo Podgoršek)

Sozvočje plesa Iztoka Kovača in dokumentarne filmske podobe.

5. *Ruševine* (2004, Janez Burger)

Zanimivi značaji.

Dodajam še en video in eno animacijo: *Rotas Axis Mundi* (1996, Srečo Dragan) in *Socializacija bika?* (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič).

Zdenko Vrdlovec

1. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

2. *Predmestje* (2004, Vinko Möderndorfer)

3. *Osebná prtljaga* (2009, Janez Lapajne)

4. *Temni angeli usode* (1999, Sašo Podgoršek)

5. *Ruševine* (2004, Janez Burger)

Matjaž Zajec

1. *V leri* (1999, Janez Burger)

2. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)

3. *Šelestenje* (2002, Janez Lapajne)

4. *Pokrajina št. 2* (2008, Vinko Möderndorfer)



Socializacija bika?

5. 9:06 (2009, Igor Šterk)

Iz nabora filmov, ki so nastali v dvajsetih letih slovenske samostojnosti, sem izbral med filmi, ki so v slovenski kulturni filmski prostor prinesli tako sveže zgodbe kot novo senzibiliteto. V *Ieru* Janeza Burgerja je s sproščeno in humorno zgodbo iz študentskega življenja omogočil prodor nove generacije filmskih ustvarjalcev, med njimi predvsem Jana Cvitkoviča, ki je s filmom *Kruh in mleko* napovedal svojo izjemno zanimivo filmsko ustvarjalnost. Svoj izredno uspešen študentski film *Črepinjice* (1997) je Janez Lapajne prelil v celovečerni film *Šelestenje*, v njem pa se



Mokuš

je predstavil z izredno svežim režijskim pristopom in inovativno filmsko naracijo. Po uspešnem debiju *Ekspres, ekspres* je čez nekaj let nastal film *9:06*, enigmatičen in mističen film zrelega avtorja Igorja Šterka. V film *Predmestje* se ni bilo mogoče zaljubiti, preveč krut in trd film je to, toda Vinko Möderdorfer je že s svojim naslednjim filmom *Pokrajina št. 2* segel v morda še bolj delikaten prostor zločina in kazni, junaki filma pa so enako kot tisti iz *Predmestja* neizprosno ujeti v labirintu, iz katerega ne morejo najti izhoda.

Lestvica najboljših 10 slovenskih celovečercer 1991-2011 po skupnem seštevku

1. *Kruh in mleko* (2001, Jan Cvitkovič)
2. *V Ieru* (1999, Janez Burger)
3. *Oča* (2010, Vlado Škafar)
4. *Osebna prtljaga* (2009, Janez Lapajne)
5. *Ekspres, ekspres* (1997, Igor Šterk)
6. *Petelinji zajtrk* (2007, Marko Naberšnik) in *Šelestenje* (2002, Janez Lapajne)
8. *9:06* (2009, Igor Šterk)
9. *Outsider* (1997, Andrej Košak)
10. *Circus Fantasticus* (2010, Janez Burger)



Glasbeniki imajo Sazas, filmarji bodo dobili Aipo

Tina Bernik

ORGANIZACIJA ZA KOLEKTIVNO UPRAVLJANJE PRAVIC PRODUCENTOV, IZVAJALCEV IN AVTORJEV AVDIOVIZUALNIH DEL BO LETOS ZAČELA POBIRATI NADOMESTILA ZA UPORABO AVDIOVIZUALNIH DEL. OD KOGA JIH BO POBIRALA, KDO JIH BO DOBIL IN KAKŠNA VPRAŠANJA SE OB TEM ODPIRAJO?

»Če ste kdaj imeli občutek, da so bile vaše pravice prikrajšane, ste imeli popolnoma prav. Žal sami ne moremo uveljavljati vseh avtorskih pravic. Zato je zdaj tukaj AIPA. Če boste prijavi svoja dela, boste zavarovali svoje pravice in za vsako predvajanje svojih del dobili honorar oziroma nadomestilo, ki vam pripada po Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah. Gre za vaš denar in vaše pravice. AIPA bo z vašim sodelovanjem bistveno lažje izvajala svoje naloge, ki jih je dobila z zaupanjem številnih filmskih avtorjev in dovoljenjem Urada za intelektualno lastnino RS.«

S temi besedami Zavod Aipa, organizacija za kolektivno upravljanje in zaščitno avtorskih pravic na področju filma oziroma področju avdiovizualnih del, nagovarja avtorje avdiovizualnih del, izvajalce, katerih izvedbe so uporabljene v avdiovizualnih delih, in filmske

producente, ki te pravice nosijo, naj se včlanijo v zavod, ki bo zastopal njihove interese, predvsem pa pravice.

Pobiranje nadomestil

Slovenija je bila do nedavnega ena od redkih držav, ki je imela neurejeno področje zaščite avdiovizualnih pravic, po večletnem trudu in pogajanjih pa je Zavod Aipa oktobra leta 2010 doživel prelomnico in pridobil dovoljenje za kolektivno upravljanje pravic producentov, avtorjev in izvajalcev na avdiovizualnih delih. Združila so se vsa slovenska stanovska združenja s področja filmske umetnosti, podpora pa je prišla tudi iz tujih kolektivnih organizacij in združenj. Na zavod, kakršen je Aipa, filmarji čakajo že več kot 15 let, odkar ima Aipa licenco za pobiranje nadomestil, pa se avtorjem, izvajalcem in producentom obetajo dnevi, ko bodo tako kot pisatelji in glasbeniki imeli organizacijo, ki bo ščitila njihove avtorske pravice in jim, kar je še pomembneje, omogočala prejemanje nadomestil za njihovo uporabo. Glavna naloga Aipe bo poleg zaščite avtorskih pravic namreč prav pobiranje nadomestil za uporabo avdiovizualnih del, ki jih bo prejemale od kabelskih operaterjev, in nadomestil za tonsko in vizualno snemanje. Ali kot pravi o razliki med časom pred Aipo in času Aipe predsednik sveta Zavoda Aipa Metod Pevec: »Moj komponist je takoj tekel na Sazas, jaz pa sem mislil, da sem iztrošil vse pravice, ko sem podpisal

pogodbo s producentom.«

Aipa je licenco za pobiranje nadomestil od kabelskih operaterjev, ki jo je prej deset let uveljavljal Sazas (ne da bi avtorji avdiovizualnih del imeli od tega finančno korist), dobila oktobra lani, zdaj pa je tudi tik pred podpisom dogovora s kabelskimi operaterji, ki bo to področje urejal za stalno. Prva delitev nadomestil iz naslova kabelske retransmisije bo med imetniki pravic opravljena v začetku prihodnjega leta, v Aipi pa načrtujejo, da bodo do konca tega leta zbrali okoli 2,5 milijona evrov. **PO BESEDAH DIREKTORJA AIPE GREGORJA ŠTIBERNIKA SREDSTVA, KI JIH BO AIPA PREJEMALA OD KABELSKIH OPERATERJEV, NE BODO POVZROČILA PODRAŽITVE KABELSKIH STORITEV, KAR POMENI, DA GLEDALCI TELEVIZIJE NE BODO PLAČEVALI VIŠJH POLOŽNIC, SAJ SO OPERATERJI NADOMESTILA PLAČEVALI ŽE DOSLEJ, LE DA SAZASU IN NE AIPI.** Ker je denar, ki bi moral biti namenjen filmskim ustvarjalcem, prehajal na račun Sazasa, ki zastopa glasbenike oziroma avtorske pravice na področju glasbe, je logično, da Sazas prihoda Aipe ni sprejel z odprtimi rokami, temveč s tožbami, a je to že zgodba za drugo priložnost.

Delitev nadomestil

Eden od temeljnih aktov zavoda Aipa je pravilnik o delitvi nadomestil. Do njih bodo upravičeni vsi, ki so tako ali drugače soustvarili vsaj eno avdiovizualno delo, pri katerem so lahko sodelovali kot soavtorji, izvajalci ali filmski producenti. Na Aipi ocenjujejo, da je upravičencev do avtorskih nadomestil okoli pet tisoč za skupno več kot 1.600 avdiovizualnih del, Zakon o avtorski in sorodnih pravicah pa primeroma navaja nekaj takih del: kinematografski, televizijski, risani filmi, kratki glasbeni videofilmi, reklamni in dokumentarni filmi ter druga avdiovizualna dela, ki izpolnjujejo pogoje. Do nadomestil, ki jih bo Aipa prejela od kabelskih operaterjev, bodo upravičeni avtorji, do nadomestil iz zasebnega reproduciranja oziroma nadomestil za tonsko in vizualno snemanje pa tako avtorji kot izvajalci in producenti, med katerimi se bodo sredstva delila tako, da bo avtorjem pripadlo 40 odstotkov nadomestil, izvajalcem in producentom pa po 30 odstotkov. Nadomestila bodo prejemale tako člani kot nečlani Aipe, ki bodo na zavodu prek posebnih obrazcev prijavili svoje delo, ob čemer na Aipi poudarjajo, da so ustvarjalci lahko tako člani Sazasa kot Aipe, kar velja zlasti v primeru avtorjev glasbe.

Vprašanja brez jasnih odgovorov

»Imamo težavo nezaupanja, ki je splošna in načelna. Po desetih, petnajstih letih neuveljavljanja pravic so avtorji preprosto izgubili upanje oziroma podvomili o tej možnosti in se zdaj čudijo, za kaj gre. Potrebovali bomo kar nekaj časa, da pridobimo njihovo zaupanje,« je na predstavitvi Zavoda Aipa kot predsednik sveta povedal režiser Metod Pevec. Da bodo pridobili zaupanje filmskih ustvarjalcev, pa bodo v Aipi morali razmisliti tudi o jasnih odgovorih na vprašanja, ki se pojavljajo ob delitvi nadomestil. Poglavitno med njimi je prav gotovo to, kako se bodo izognili temu, da producenti pri podpisu pogodb od režiserjev in drugih avtorjev ne bodo zahtevali tudi prenosa avtorskih pravic. Metod Pevec meni, da gre predvsem za vprašanje ozaveščenosti avtorjev in da bo verjetno trajalo nekaj časa,

preden bodo ti dojeli, da ni dobro, da se odpovejo vsem pravicam. Da bo to odvisno od avtorjev, pa pravi tudi predsednik strokovnega sveta Aipe in producent Jožko Rutar. Ali bodo v primeru, ko bodo avtorji avtorske pravice prenesli na producente, prejemniki nadomestil tudi avtorji ali samo producenti, pa bo, kot menijo na Aipi, stvar, ki jo bodo na koncu reševali pravniki. Iz povedanega je tako mogoče sklepati, da jasnih odgovorov na vprašanja, ki jih odpirajo avtorsko-producentskega razmerja, ni, prav tako pa tudi ne kolektivnih rešitev, saj bodo avtorji tudi po prihodu Aipe prepuščeni predvsem samim sebi in svoji ozaveščenosti.

Anketa o Aipi: Večji bodo močnejši?

O Aipi ter zaupanju in delitvi nadomestil smo za mnenje povprašali štiri režiserje mlajše generacije: Marka Naberšnika, režiserja enega najbolj gledanih slovenskih filmov *Petelinji zajtrk* (2007), trenutno pa polno zaposlenega s snemanjem celovečernega filma *Šanghaj*, Nejca Gazvodo, ki se je s svojim prvim celovečernim filmom *Izlet* (2011) uvrstil v tekmovalni spored letošnjega Sarajevskega filmskega festivala, Miho Knifca, med drugim režiserja celovečernega filma *Noč* (2007) in futurističnega kratkega filma *Lovec oblakov* (2009), za katerega je prejel vesno za najboljši kratki film in za scenografijo, ter Matevža Luzarja, ki se je s kratkim filmom *Vučko* (2007) pred tremi leti uvrstil med pet nominirancev za mednarodnega oskarja za študentski film.



Marko Naberšnik

Poznam idejo, da bi se avtorske pravice na področju avdiovizualnih medijev urejale podobno, kot jih ureja Sazas, tako da se bom včlanil, ko bo stvar funkcionirala. O podrobnostih nisem seznanjen, zagotovo pa gre za področje, ki še ni urejeno, in neke vrste sivo cono tega, kam gredo prihodki določenih avdiovizualnih del. Če delaš recimo za nacionalno televizijo, jim načeloma puščaš vse pravice, tako da sem se avtorskim pravicam pri večini del v preteklosti odpovedoval. Mislim, da bo Slovenija zaradi majhnosti trga do neke mere specifična, ker je težko pričakovati velike prihodke in je težko tržiti sebe s pravicami avdiovizualnih del. Če se ne moreš specifično tržiti, pa si vedno v nemilosti tistega, ki ti ponuja delo. Na tujem tržišču delodajalec ni le en, tržišče je veliko, prihodki so izjemno visoki in od tega ima korist veliko vpletenih. Tako lahko postavljaš pogoje in delodajalec jih je primoran sprejeti. V Sloveniji, kjer je majhno tržišče, pa delaš z istimi producenti ali produkcijskimi hišami in se dogaja, da je produkcijska hiša močnejša od posameznika. V Sloveniji dobiš večinoma univerzalno pogodbo,

tako da sem jih do zdaj podpisoval, ne da bi se ukvarjal z njimi. Kaj bo, bo odvisno od posameznika oziroma dogovora. Mislim, da bo obstajalo vedno eno in isto pravilo: tisti, ki je viden in močan avtor, bo imel tudi večjo možnost postavljati pogoje, začetnik pa bo imel manj maneverskega prostora, ampak enako velja tudi v tujini. Pri *Petelinjem zajtrku* sta nosilca pravic produkcijska hiša in Slovenski filmski center. Film je kompleksno delo z veliko avtorsko ekipo. Pred zastopniki Aipe ni lahko delo in zanima me, kako se bo razporejal dobiček od filmskih in televizijskih del, sicer pa zdaj daje upanje, da lahko razmišljaš o finančnem učinku svojega uspešnega avtorskega dela. Bo pa to tudi stvar individualnih pogovorov, saj bo tudi v prihodnje obstajala možnost, da bo močna produkcijska hiša, kot v tujini velik studio, rekla: »To so naši pogoji, zdaj pa vzemi ali pojdi.«



Nejc Gazvoda

Če bo stvar delovala podobno kot knjižnična nadomestila za pisatelje in prevajalce, bo precej dobro. Če pa bo šla po poti Sazasa, potem pa je lahko to le nova črna packa na slovenskem filmskem zemljevidu, kar za našo v javnosti že tako ali tako ne preveč cenjeno panogo ne bo dobro. Ampak mene organizacija in posel okoli umetnosti ni nikoli zanimal, čeprav je to morda slabo, saj ko potegnem črto, od tega živim. Ekipa, ki je s projektom Aipe začela, se mi zdi dobra in kompetentna, projekt podpiram in predvsem upam, da bo dal avtorjem, kar je njihovega. Kako pa bi vpeljali v sistem to varovalko, pa presega moje znanje.



Miha Knific

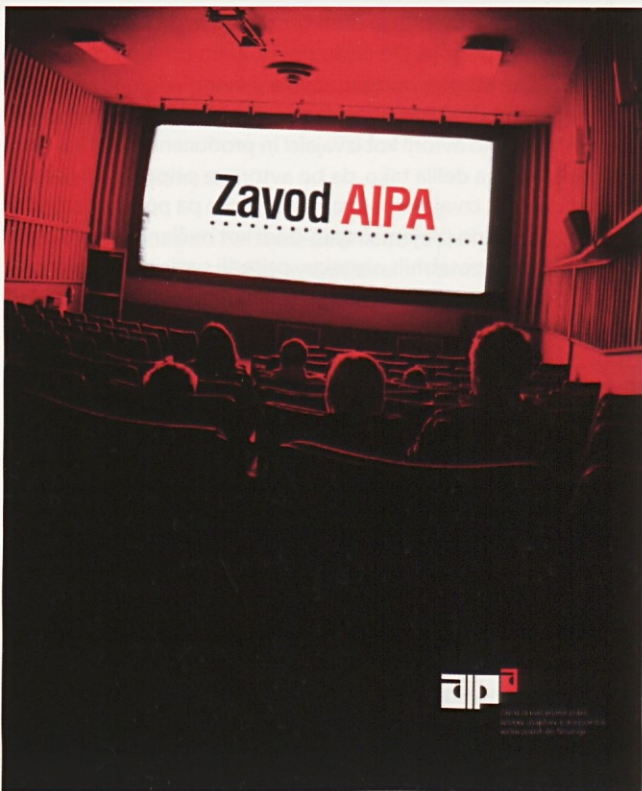
Nenazadnje bi tako moralo biti že od nekdaj. V večini zahodnih držav je to urejeno že desetletja. Sicer bo to za seboj potegnilo veliko birokracije, ker večina filmske ali pa videoprodukcije pri nas dela z delnimi pogodbami ali brez njih. Veliko je recimo produkcij, kjer je režiser hkrati producent, torej mora sam s sabo sklepati pogodbo. Tu mislim predvsem na videospote, ki pa se najbolj frekventno

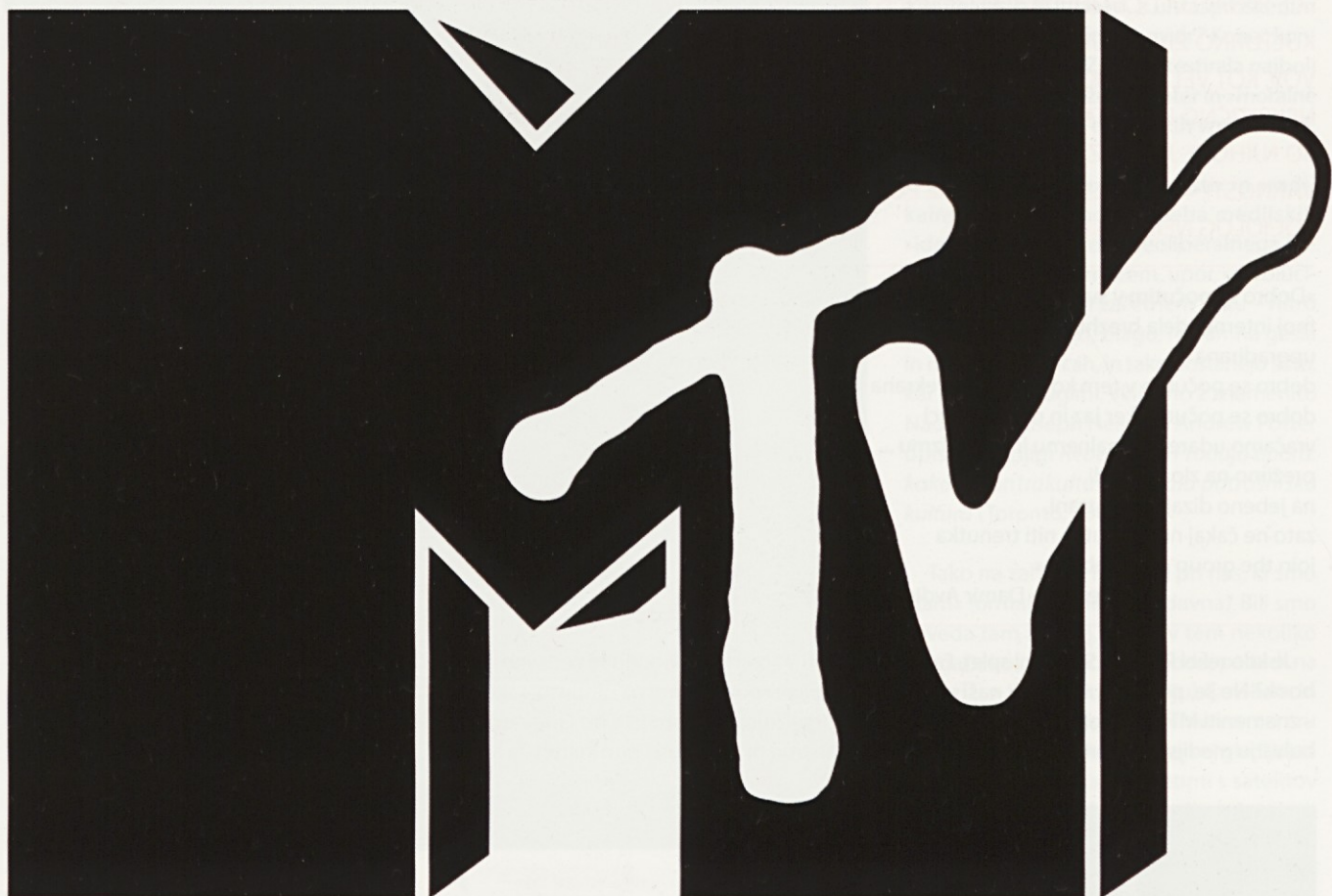
vrtilo na različnih nacionalnih in komercialnih televizijah in kjer v nasprotju z dokumentarnimi ter igranimi filmi televizijske postaje ne plačajo predvajanja. Pravzaprav ga jemljejo kot samoumevno promocijo. Skoraj uslugo. Čeprav s tem polnijo svoj program. Promocijo? Izvajalcev verjetno. Vsekakor ne kreativcem glasbenega spota. Kar ostane režiserjem in producentom, je nemara malo večja svoboda pri kreiranju. In to je vse. Aipa je vsekakor dobrodošla svetla točka na področju filma in videa. Želim pa si, da se ne bi ponovila zgodba s Sazasom in da bo denar pravično razdeljen, ne da bo na račun malih avtorjev bogatela peščica ljudi. Kar nam je žal v navadi. Sploh da bi kaj prišlo do tistih malih ustvarjalcev, ki jim tisto malo prihodkov pomeni nek smisel lastnega početja in potrdilo, da vztrajajo še naprej.



Matevž Luzar

Področje avtorskih pravic je v Sloveniji potrebno urediti. Trenutno je naše področje AV-pravic pravi divji zahod. Upam, da jih bo Aipa uveljavljala v imenu avtorjev in jih potem tudi pravično razdeljevala.





MUSIC TELEVISION®

**POP TV
RULS OK***

Igor Vidmar

*Pop TV vlada brez težav



»ČE SI NACIJA DOVOLI, DA JI POZORNOST ODVRAČAJO TRIVIALNOSTI, ČE SE KULTURNO ŽIVLJENJE VZPOSTAVI KOT NESKONČNO SOSLEDJE ZABAVNIH ŠOVOV, KOT VELIKANSKI ZABAVNIŠKI POSEL, ČE POSTAJA JAVNO GOVORJENJE NEKRITIČNO BLEBETANJE, SKRATKA, ČE POSTANEJO DRŽAVLJANI GLEDALCI IN SO NJIHOVE JAVNE ZADEVE ZVEDENE NA ZABAVNE TOČKE, JE NACIJA V NEVARNOSTI – IZTREBLJENJE KULTURE POSTANE REALNA GROŽNJA.« (AMERIŠKI SOCIOLOG NEIL POSTMAN, 1985.)

»Dobro se počutim v svoji koži v svoji hiši
moj internet dela brezhibno moja stran je
upgradirana
dobro se počutim v tem ko kri kaplja z ekrana
dobro se počutim ker jaz in moji soborci
vračamo udarec globalnemu imperializmu ...
prežimo na zlo v zasedi
na jebeno dizajnirani strani,
zato ne čakaj niti trenutka niti trenutka
join the group on Facebook«

(Umreži se – Damir Avdić)

Je kdo rekel Pop TV? Svetovni splet, Facebook? Ne še, pojdimo najprej k naši stvari – znameniti MTV, ki letos slavi 30-letnico na bulvarju medijskega somraka, potem ko sta

bila MTV »brend« in logotip še nedavno med najbolj prepoznavnimi na globusu – skupaj s Coca-Colo, Nikeom in Che Guevaro, če ostanemo pri mladinski pop kulturi. Ta ame-

riška kabelsko/satelitska 24-urna »glasbena televizija« s podružnicami po vsem svetu, vključno z zahodnim Balkanom (MTV Adria), se je pojavila najprej kot posledica razvoja komunikacijskih satelitov in specializiranih programov (druga znana, nastala leto prej, je CNN) – a tudi v prvem letu vladavine Ronalda Reagana in tretjem »železne lady« – dinamičnega dua (kot so feni imenovali stripovska superjunaka Batmana in Robina), ki je spremenil do tedaj obskurne, le v Čilu in drugih diktaturah tretjega sveta vsiljeno »popularne« ideje nekega čikaškega ekonomista v še vedno dominantno politiko »zahodnega« sveta in celega globusa.

MTV pa se je pojavila tudi kmalu po zadnji kreativni in socialni eksploziji v popularni glasbi, punku, ki je – po »art rocku« rock'n'rollu Beatlov in Stonesov, katerih najpomembnejši člani so obiskovali umeetniške šole, in »simfo(ničnem)« rocku, pa sicer »proletarskem«, a (o)kultnem in manj osveščenem heavy metalu in glam rocku razen Marka Bolana/T-Rex (»Children of the Revolution«), pa Who – prvi po protestniških 60. letih prejšnjega stoletja artikuliral popularno glasbo kot upor, ki ni bil le »generacijski« in hedonističen, pač pa anarho-kritičen in nihilističen posmeh in zanikanje družbe potrošniškega »realnega kapitalizma«. Vsaj na začetku, potem pa se je na zahodu – kot vsi mladinski izbruhi – ujel na limanice ali popustil pod pritiskom komercializacije in vladajočih medijev.

Vendar prve uspešnice MTV niso bile Holidays in Cambodia ali California Über Alles skupine Dead Kennedys, pa tudi ne Clasher White Riot ali Anarchy In the UK skupine Sex Pistols, čeprav so se slednji izstrelili v množično britansko zavest tudi z obscenostmi na nacionalni TV. Čisto prvi videospot na MTV je bil simboličen: čisti pop Video Killed the Radio Star skupine The Buggles; in potem v tem komercialnem slogu naprej vse tja do pojave rapa/hip hopa in ameriškega post-punka, grungea Nirvane, ki sta res nastala avtonomno in »od spodaj«, a tedaj je bila publika že dodobra pripravljena in fascinirana in so tudi »avtorski« videospoti – za Nirvano jih je delal tudi sam Curt Cobain – postali bodisi »arty«, video-Umetnost ali visokoproračunski holivudski miniblockbusterji. V tem si je MTV ustvarila neprebojni »humanitarni« in progresivni imidž, obrambni oklep pred preostro kritiko



Videosex



Naslovnica albuma Damirja Avdića

s 16 urami prenosa globalnega Live Aida leta 1985 in z drugimi liberalnimi, a v celoti politično korektnimi programi.

Toliko o »globalni« zgodovini MTV – vse drugo najdete na Wikipediji – razen kakega bolj kritičnega razmisleka nje same in njenega »konteksta«. Dobri stari Marshall McLuhan in njegova »svetovna vas« in »petnajstminutna TV-slava za slehernika« sta v času triumfa postmodernizma – skupaj z MTV »kulture strategije neoliberalnega kapitalizma« iz zmerno kritičnih pojmov že postala normalen in zaželen del vsakdanjega življenja »zahodne/globalne civilizacije«. Po izhodišča za kritiko, ki bi presegla standardne očitke komercializacije programiranja videospotov oz. podrejenosti glasbeni industriji, pa pogostega, »heavy rotation« predvajanja le-teh, in pa politično korektne (samo)cenzure »droge, seksa, nasilja razizma, homofobije« bo torej treba drugim – recimo k dobremu staremu nemškemu marksističnemu mislecu Hansu Magnusu Enzensbergerju, ki je bil najprej v 70. letih podpornik teze o emancipacijski vlogi elektronskih medijev kot osrednjih

nosilcev množične pop kulture, sredi 80. pa je v svojem eseju z nenavadnim naslovom/ sporočilom *V pohvalo nepismenim* zapisal tole: »*Nepismenost, ki smo jo pregnali, se je, kot vsi veste, vrnila ... Figura, ki že nekaj časa prevladuje na družbenem prizorišču, je sekundarni nepismeni.*« (Pri nas je približek tega »funkcionalno nepismeni«). »*Sekundarni nepismeni je proizvod nove faze industrializacije. Ekonomija, katere problem ni več proizvodnja, ampak prodaja, ne potrebuje več disciplinirane rezervne armade. Potrebuje kvalificirane potrošnike ... pismenost postaja okovje, ki ga je treba kar se da hitro odvreči. Vendar pa je naša tehnologija istočasno razvila primerno rešitev za ta problem. Idealni medij za sekundarno nepismene je televizija.*«

Ojej, kako kategorično, pa kako retro, ali ne? In kako naj tisto, kar naj bi po nergavem Magnusu veljalo za TV nasploh, velja tudi za MTV, ko pa je vendarle tudi pri kritikih veljala kot ne le komercialna, ampak tudi estetsko inovativna, video-pionirska in kulturno-politično drzna in »progresivna«, s superkul(tnimi) »odtrganimi« programi

à la Beavis & Butthead, z ultrasproščenim voditeljem Rayem Cokesom idr.? Konec koncev so proti MTV v ZDA protestirala najbolj konservativna združenja mater in »moralne večine«, pa pristaši družinskih vrednot ipd.

A prav v tej »progresivnosti« in »radikalnosti« je skrivnost uspeha medijskih »ideoloških aparatov« neoliberalnega kapitalizma: nekonformizem, upor, »revolucijo« po morebitnem začetnem šoku – hitro spremenijo v trend, blago, reklamna gesla in napise na majicah, in tako postanejo tisto, kar sta med drugimi, vključno z znamenito Naomi K. – Joseph Heath in Andrew Potter opisala v knjigi *Rebel Sell – Prodaja upora: kako je kontrakultura postala potrošniška kultura* (Toronto, 2005).

Tako na zahodu. Kako pa pri nas, ki smo »tam« formalno šele od nedavna? Bili smo seveda tam že prej, a tudi v tem nekoliko drugače kot na zahodu, vzhodu, pa tudi na jugu oz. v Jugi: v klubu FV, ljubljanskem in republiškem kulturno informativnem centru punka, so bile videokasete s komaj gledljivimi posnetki MTV, ilegalno snetimi s satelitov (prek iz tujine pretihotapljenih dekodirnih kartic) iz Bosne ali kje drugje na bolj »dereguliranem« Balkanu – skoraj od začetka vir vizualnih informacij, fascinacije in navdiha za »modernejšee«, medijsko in videoartistično bolj »senzibilne« pripadnike »scene« – a tudi inovacije in drugačnega sporočila, na čelu z Laibachom, »prvo TV-generacijo«, in nato še z Borghesio; Videosex (1982) pa bi lahko imeli za prvo ironično refleksijo/refleks na *Age of MTV*.

To je bil sicer »underground«, a po zaslugi druge pomembne drugačnosti – predvsem neodvisnega Radia Študent in tudi relativno odprtega Radia (in delno TV) Ljubljana dosti bolj vpliven kot na »pravem« totalitarnem vzhodu. Seveda je šlo za »represivno toleranco«. In leta 1983 se je zgodil famozni inkvizitorski intervju televizijskega Tednika z Laibachom (več o tem v knjigi *Pluralni monolit* Alexeia Monroeja; Ljubljana, 2003). Ostalo je zgodovina. Seveda pa je k mitskemu statusu MTV in nenavadnemu »monopolu« alter scene nanjo pomagalo tudi to, da MTV-materiala na nacionalni TV ni bilo dosti videti – večinoma sicer bolj zaradi avtorskih pravic pa deviz kot ideološke neprimernosti.

A tudi po osamosvojitvi in formalni vklju-

črti v liberalno kapitalistični »zahodni svet« se razmere niso bistveno spremenile. Vendar ne zaradi zavestne kulturne politike »osamosvojiteljev« – ki bi v svojem retronarodnjaštvu morda želeli zaščititi mlade duše pred prenaglo »amerikanizacijo«, recimo po zgledu Francije, ki je že leta 1948 uzakonila obrambo pred delom ameriške pop kulture s prepovedjo uvoza stripa, kar je spodbudilo izjemno kakovostno domačo stripovsko (in filmsko) produkcijo. Ne – TV so pustili »kontinuiteti«, pop kulture pa niso (več) imeli za pomembno.

Tako tudi v samostojni in suvereni Sloveniji tudi na področju pop kulture ni bilo nobene ideje, kaj šele načrta/zakona, kako in zakaj bi bilo dobro vsaj začasno omejiti in usmerjati svobodni pretok idej in kapitala zahodne pop kulture. Edini »načrt«, a ta že v času levo-liberal-demokratske »zgodbe o uspehu« (nekaterih) je bila divja privatizacija nacionalne lastnine RTV-frekvenc.

Ko je nato sredi 90. let eksplodirala množična, najprej seveda dumpinško brezplačna dostopnost satelitsko-kabelskih televizij, vključno z MTV, in je leta 1995 zasvetil z ekranov še veliki liberalno-demokratski projekt demonopolizacije in »pluralizacije TV« (seveda s pomočjo ameriškega kapitala) z divjo, politično sponzorirano privatizacijo frekvenc in s prvo zasebno televizijo, se je zdelo, da je bila možnost za avtonomno domačo produkcijo videospotov, ki bi imela začasno prednost pred globalno neloyalno konkurenco, dokončno zapravljen, saj se je nova televizija v ameriški lasti imenovala – Pop TV! A glej, to ni pomenilo zlatih časov za domačo produkcijo videov, pa tudi za uvoz ne! Ne enih ne drugih ne videoglasbe skoraj ni bilo, tako je še danes: pop videi so – kot na nacionalki – omejeni na ne-gledljiv in negledan celonočni »infozabavni« program in na glamur-trač rubriko Pop In.

A kot v kaki srednjeazijski »mladi demokraciji« se je nato na nacionalni TV z večdesetletno zamudo (in skoraj 40 let po prvi »videopomladi« Aplavzometra z Vilijem Vodopivcem v zgodnjih 60. letih!) vendarle zgodilo odkritje videospota in video lestvice kot medija za predstavljanje nove glasbe – leta 1999 so nastale Videospotnice. Več o njih bo vedel prvi urednik Miroslav Akrapović; za nas je pomembno le, da so VS bistveno spodbudile produkcijo domačih videospotov

in omogočile instantno lansiranje novih glasbenih imen v širši medijski prostor. Vendar »idila« ni dolgo trajala, vse večja zasvojenost s poptvejevskimi »rejtingi« in z gledanostjo ter samovolja odgovorne urednice sta že po treh, štirih sezonah pripeljala do degradacije in konca VS in s tem tudi do konca lovljenja vlaka »ere MTV«. Ironija je, da je MTV prav tedaj ustanovil »alternativno« MTV2, medtem ko naša »nacionalka« nikoli ni dojela razširjenosti in kakovosti našega alterrocka in popa. Nasploh pa je bil vrhunec vpliva MTV mimo: glasbena TV je bila vse manj glasbena, vse bolj pa se je vdajala »trendu« resničnostnih šovov in domisljic à la Punk'd, **ISTOČASNO PA JE UDARIL ŠE SVETOVNI SPLET, KJER IMA DANES LAHKO VSAK BEND, KAJ, VSAK SLEHERNIK IMA LAHKO SVOJ »MTV« – NA PORTALIH FACEBOOK, YOUTUBE, MYSPACE ... ERA MTV JE MRTVA, NAJ ŽIVI ERA KRASNEGA NOVEGA NETA! LAHKO NOČ IN SREČNO.**

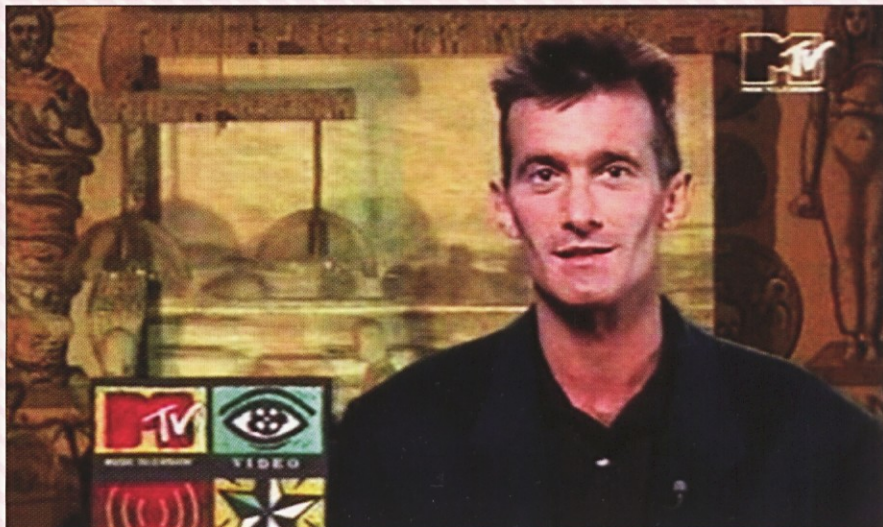
P.S.: Lokalni epilog gre pa takole: na nacionalki je po večletni prevladi turbofolk kiča v času desne vlade oživel nekaj »urbanih« glasbenih oddaj starega formata. Bolj značilno pa je, da so znotraj vse večje kompatibilnosti komercialne in »nacionalne« TV en »kreativni direktor« nacionalne TV-zabave in dva bivša voditelja Videospotnic prestopili na POP TV, eden kot sovoditelj »ultimativnega« triumfa »moderne« pop TV-zabave nad »spetdomačijsko« nacionalno: to je seveda licenčni »ultimativni« kič glamur »največjega slovenskega spektakla vseh časov«, Slovenija ima talent, ki večinsko streže z »glasbenimi talenti«, vendar niso zapakirani v videospot, ampak v »realni čas« in s svetlobnimi videoefekti v hiperdizajniran odrski prostor, ki skriva (ne)atraktivnost in (ne)talentiranost mladih lovcev na petnajstminutno slavo. Spektakel, vizualni efekti in kloniranje »sve-tovnih zvezd« so na komercialni televiziji dokončno »ubili« avtorsko glasbo – z Majo Keuc kot delno izjemo, ki potrjuje pravilo. Tu je še nekaj zasebnih glasbenih TV-kanalov, temelječih na videospotih – Čarli TV, pa MTV Adria, vendar je njihov vpliv majhen. Pop TV torej ruls; na veke vekov, amen.

Matic Majcen

MTV ADRIA - IMPERIJ MED NAMI MUSIC TELEVISION®



Ko je leta 2009 na drugi izdaji rovinjskega Weekend Media Festivala na oder stopil Thomas Ehr, direktor MTV-ja za področje bivše Jugoslavije, so bila pričakovanja velika. Nekaj tednov pred tem so namreč v hrvaškem časniku *Globus* postavili tezo, da je za uspeh MTV-ja na področju bivše skupne države enostavno prepozno, in to iz dveh razlogov. Najprej ker naj MTV-ju ne bi bilo več mogoče vrniti tistega šarma in privlačnosti, ki ga je imel ob času svojega vzpona pred dvema desetletjema, kot drugo pa ker naj bi bil njegov položaj v regiji, odkar je v posameznih državah zavladal turbofolk, obsojen na statiranje v ozadju. Naslov Ehrovega predavanja, *Vračati M v MTV*, je dal slutiti, da prisotni novinarji ter oglaševalski in medijski strokovnjaki ne bodo slišali samo replike na omenjen članek, temveč da se obeta razglasitev malce bolj revolucionarnih sprememb. In so jih tudi slišali – Ehr je tisti dan dejansko napovedal, da se bo MTV vrnil k bolj intenzivnemu vrtenju glasbe oziroma glasbenih videospotov, delež glasbe naj bi po novem zavzel kar 75–80 % programa, kar je neverjeten podatek za kanal, ki je v zadnjem desetletju pridobil izrazit sloves programa, katerega večji del zapolnjujejo resničnostne in najstniške oddaje. V tej novi usmeritvi naj bi še naprej dajali prednost lokalnim izvajalcem sodobnih, urbanih glasbenih žanrov, napovedal pa je celo, da bodo brezosebne, že skorajda robotsko generičnemu značaju kanala ponovno nadeli človeški obraz in da se na zaslone vračajo

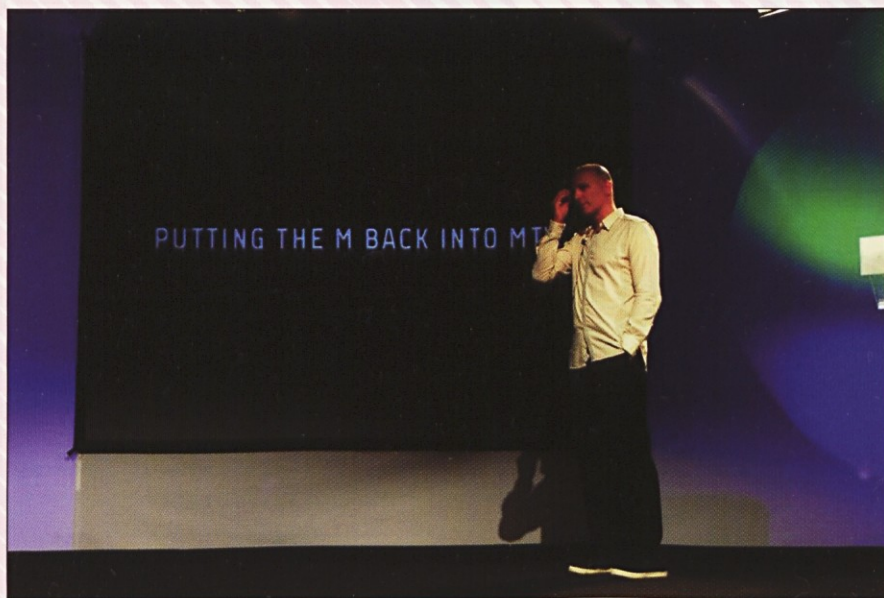


Ray Cokes

VJ-i, kakršne smo z Rebecca de Ruvo, s Simone Angel, Paulom Kingom ali z Rayom Cokesom poznali v zlati dobi MTV-ja v 80. in 90. letih. Eden izmed predstavnikov medijev iz občinstva je nato postavil vprašanje, če lahko morda pričakujemo, da bodo vrteli tudi glasbo izvajalcev, pri katerih meja med turbofolkom in popom ni povsem jasna, na primer Severino. Ehr je v zanosu trenutka presenetljivo pustil odprto tudi to možnost, a so tisti, ki MTV-jevo globalno politiko spremljajo dlje časa, takoj vedeli, da za to ni prav veliko možnosti. MTV-jeva funkcija je namreč danes precej bolj specializirana kot pred 15 in več leti, ko je ta postaja igrala preroško in pionirsko vlogo na področju

glasbene televizije. Čeprav mnogi poznavalci današnji MTV obravnavajo kot tisti »izgubljeni« televizijski kanal, ki pravzaprav skorajda ne vrti več glasbe, je za predstavitev realne slike na tem mestu potrebno preliti malce več črnila.

MTV je drobljenje svojega bazičnega panevropskega kanala MTV Europe začel leta 1997 z angleškim, nemškim in italijanskim kanalom, kar je dolgoročni proces, ki je tudi z dogajanjem pri nas še vedno v teku po vsem svetu. Program MTV Adria je na trg bivše Jugoslavije vstopil leta 2005, s čimer je postal prva lokalna izpeljanka te slavne glasbeno-televizijske blagovne znamke v regiji. Poleg rednih vizualnih prenov so se sčasoma odločili še za nadaljnje drobljenje oziroma osredotočanje na posamezne nacionalne trge. Prav v času predavanja Thomasa Ehra so takratni MTV Adria s sedežem v Ljubljani razdelili na tri manjše podružnice: MTV Slovenija v Ljubljani, MTV Hrvaška v Zagrebu in MTV Srbija v Beogradu, kakor z razlikovanjem v jeziku podnapisov in reklamnimi bloki delujejo še danes. Ti osnovni, nacionalni kanali, kakršen je MTV Slovenija, so njihov bazični produkt, ki doseže največjo difuzijo in ga prejme večina slovenskih kabelskih naročnikov. MTV pa ima vzporedno vendarle tudi več panevropskih kanalov – MTV Base, MTV Rock, MTV Dance, MTV Hits itd. – ki so res osredotočeni na vrtenje glasbe, katerih sprejem pa se, vsaj zaenkrat, po dosegu ne more primerjati z osnovnim kanalom (pri nas jih kabelski operaterji zaenkrat vključujejo le v nadgrajenih programskih shemah). Ta razlika v dosegu je pomemben podatek,



Thomas Ehr

ki si ga velja zapomniti, sploh ker bazični kanal s svojim programom in prirejeno jezikovno shemo edini neposredno naslavlja posamezna nacionalna tržišča v klasičnem ideološkem pomenu besede.

Vloga MTV-ja in njegove nacionalne strategije je danes drugačna od preprostega promoviranja slogovne in nacionalne glasbene raznolikosti, s kakršno se je ponašal pred leti, v času, ko je bil MTV Europe en sam vseevropski kanal. Dobro, na njem si najprej res gledal ameriške glasbene zastavonoše, kot so Michael Jackson, Madonna in Guns 'n' Roses, vendar je to bil tudi prostor, kjer si lahko spoznal skupine iz evropskih trgov, katerih scene ne poznamo tako dobro, na primer Héroes del Silencio iz Španije, Noir Désir ali MC Solaar iz Francije ali Vaya Con Dios iz Belgije. Vendar pa je od tedaj vzniknilo nemalo posnemovalcev, predvsem na nacionalnem nivoju, ki so uspešno kopirali uspešen recept MTV-ja (na primer VIVA v Nemčiji, ustanovljena leta 1993, dokler je ni MTV leta 2004 prevzel pod svoje okrilje) in ga prisilili v bolj neposredno in ožje usmerjeno stremljenje proti varnim profitnim praksam v obliki popularnih oddaj, ki so vse bolj nadomeščale preprosto vrtenje videospotov.

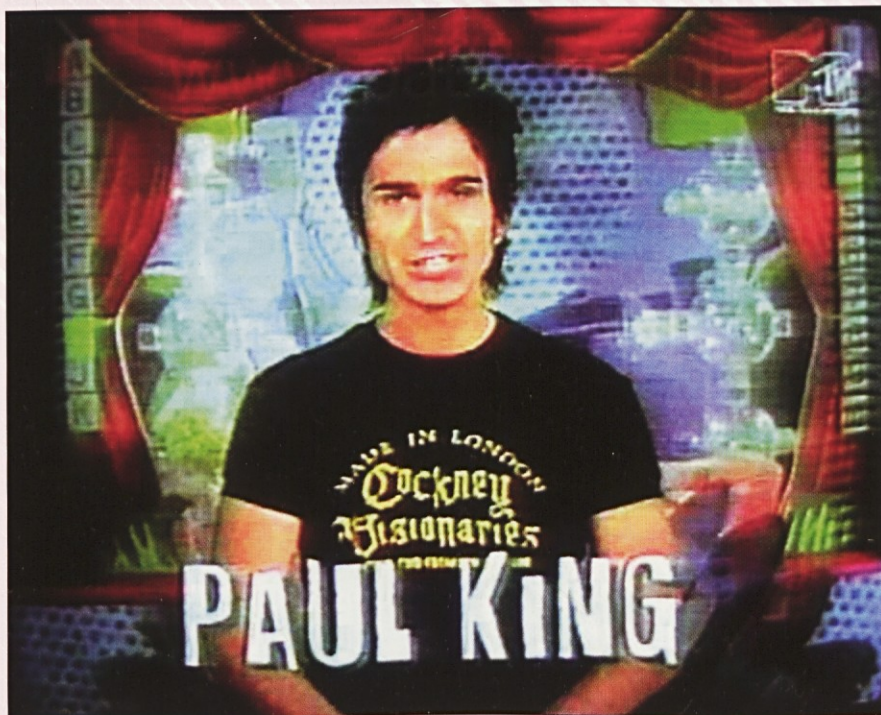
MTV Slovenija ima danes tako predvsem

vlogo posredovalca določenega življenjskega sloga, pa tudi glasbenega okusa, pri katerem sta izbor glasbe in oddaj v njeno programsko shemo dobro premišljena. Regionalna usmerjenost z izpostavljanjem posameznih »urbanik« izvajalcev je zgolj del sicer širše sheme, s katero se prepričljivo približajo lokalnemu občinstvu v načrtnem procesu odpiranja vrat predvsem ameriškim pop izvajalcem na posamezna nacionalna tržišča. V tem se poslužujejo strategije implicitno sugeriranega povezovanja glasbenih okusov, ki poteka v nenehnem dialogu med regionalnim in globalnim. Pa vendar je v tem ključna ugotovitev, da regionalni izvajalci vedno dobijo zgolj sekundarno vlogo v primerjavi z ameriški, kar se najbolje odraža na lestvici 100 najboljših videospotov leta, s katerimi MTV Slovenija zaokroži vsako leto in poda zaključeno mnenje o tem, kaj dejansko je v danem trenutku najboljšega na področju popularne glasbe. Analiza lestvice za leto 2010 glede na geografsko oziroma nacionalno pripadnost uvrščenih videospotov pokaže, da je sestavljena tako, da bolj kot se premikamo proti vrhu stotih najboljših, manjši je delež izvajalcev iz domače regije in večji delež izvajalcev iz ZDA (57 % v Top 100, 75 % v Top 20 in 90 % v Top 10, kjer tudi preostalih 10 % predstavlja angleški izvajalec). To tradicionalno novoletno od-

števanje tako leto za letom med vrsticami ponuja vtis, da je tisto najboljše, kar je na ogled in posluš na lokalni glasbeni sceni, vendarle tisto, kar prihaja iz velikih medijskih imperijev, lokalni izvajalci pa so le okrasek, ki na lestvici zavzema stransko vlogo. Čeprav MTV razglaša, da je ta lestvica sestavljena z glasovi gledalcev in da sami nimajo prstov pri njeni sestavi, je uporabniška participacija dejansko svojevrstna ideološka iluzija. MTV pač predobro obvlada strategije uvrščanja posameznih izvajalcev na svoj program, da bi takšno hierarhijo, ki se odraza na glasovih njihovih gledalcev, razglasili za naključje. Takšna glasovanja že vnaprej predvidijo, prav tako, katera demografska skupina bo glasovala in kakšen je njen glasbeni okus, s čimer se vzpostavlja povratna zanka, v kateri MTV gradi glasbeni okus mladih v Sloveniji preko plasiranja glasbenih izdelkov iz ZDA, kar jim le-ti tudi vračajo, s čimer se proces njihovega medijskega naslavljanja izkaže za uspešnega.

Kdo je potemtakem sploh tisti, ki z razdalje vleče niti te globalne medijske mašinerije? Na samem vrhu bi s prstom zagotovo najprej pokazali na Sumnerja Redstonea, 88-letnega medijskega mogula židovskega porekla, lastnika četrtega največjega medijskega konglomerata na svetu, podjetja Viacom. Redstone je samo eden v dolgi vrsti pripadnikov judovske skupnosti, ki so se v iskanju ameriškega sna znašli na vrhu globalne poslovne piramide. Svojo strmo pot navzgor si je utrl z drznimi naložbami v največje holivudske filmske studije in pa, malce bolj notorično, s tožbami proti vsakomur, ki mu je stal na poti. Njegove odločitve so posredno vplivale na še tako majhne televizijske postaje po vsem svetu, v katerem je MTV Slovenija le majhen in zelo oddaljen satelit.

V TEM NEENAKOMERNEM IN PROFITNO NARAVNANEM RAZMERJU MOČI PREPOZNATI LOKALNI MTV KOT ALTRUISTIČNO PROMOCIJO TRANZICIJSKIH GLASBENIH OKOLIJ, JE ZATO ILUZORIČNO DEJANJE. MTV Slovenija je zgolj inštrument potrjevanja dominanc tega globalnega imperija, spregled tega dejstva v luči tistega, kar nam kaže ta televizijski kanal, razširjen praktično po vseh slovenskih domovih, pa ne pomeni nič drugega kot zatiskanje oči pred bridko resnico.



Paul King



MTV MINUS GLASBENA TELEVIZIJA *VIDEO NI UBIL RADIJSKE ZVEZDE, JE PA RESNIČNOSTNI ŠOV UBIL VIDEO*

MTV je v Ameriki pred slabim letom in pol uvedel majhno, a bistveno vizualno spremembo, ki odslej tudi *de facto* sporoča, da MTV ni več glasbena televizija. Ikonični logo, ki ga je oblikoval Frank Olivinsky, je ostal brez pripisa MUSIC TELEVISION, ki je logotipu delal družbo skoraj 30 let, enaka usoda pa naj bi 7. julija doletela tudi evropski MTV. Kot so ob predstavitvi pomenljive spremembe pojasnili na MTV, nov logo predstavlja nov, tudi vizualno definiran MTV in pomemben del povezovanja MTV z današnjo generacijo. Po besedah generalnega direktorja Stephena Friedmana naj bi imel MTV v tem tisočletju težave s prepoznavanjem znamke med gledalci, ki imajo radi določene oddaje, vendar ne vedo, da jih predvaja MTV, prenovljeni logo pa naj bi igral preprosto referenčno točko. Dejstvo je, da gre današnji MTV v popolnoma drugo smer, kot jo je začrtal ob nastanku v letu 1981, kar sporoča tudi na prvi pogled preprosta sprememba loga. Vse kreativne in marketinške rešitve v zvezi s spremembo vizualnega komuniciranja MTV so bile izvedene znotraj hiše, besedno zvezo music television pa naj bi, kot zatrjujejo na MTV, opustili predvsem iz funkcionalnih razlogov. Nov logo v javnosti ni bil sprejet popolnoma indiferentno – kljub temu, da mlajša generacija MTV ne dojema kot glasbeno televizijo, in kljub temu, da avtor znamenitega loga spremembo razume, saj MTV po njegovem mnenju že dolgo ni več to, kar je bil, zato je primerno, da tega tudi ne sporoča več.

Tina Bernik

Sprememba loga je bila torej presenetljiva, a ne nepričakovana, saj je MTV predvajanje glasbenih videospotov v zadnjih letih prenesel na sestrške ter za različne glasbene zvrsti in časovna obdobja specializirane televizije, kot so MTV Hits, MTV Rock, MTV Dance, MTV2, Viva, VH1 in druge, sam pa glasbo zreduciral le na nekaj ur dnevno. Če je bilo na MTV še v letu 2000 do osem ur glasbenih videospotov na dan, je bilo osem let pozneje teh le še za tri ure, pa in še to le v zgodnjih jutranjih urah, in sicer v oddaji Total Request Live, bolj znani kot TRL, v kateri so poleg VJ-povezovanja štirikrat na teden predvajali odseke videospotov in gostili glasbenike. Ko so TRL ukinili, je oddajo za nekaj mesecev nasledil FNMTV, sestavljen iz kratkih, približno 60 sekund dolgih videospotov, dokler glasbene praznine pred dvema letoma ni zapolnila nova glasbena programska shema, jutranji AMTV. AMTV je zdaj na sporedu vsak delovni dan med brutalno 3. in 9. uro zjutraj, dobra plat na nočne ure plasiranega programa pa je, da v nasprotju s svojima predhodnikoma ponuja celotne videospote, glasbene novice in intervjuje ter nastope in dele oddaje MTV Unplugged.

Resničnost namesto glasbe

Na račun česa je z MTV izginila glasba, jasno kaže nov logo oziroma njegove variacije. Večja črka M s tv v desnem spodnjem kotu je v osnovni različici novega loga črna,

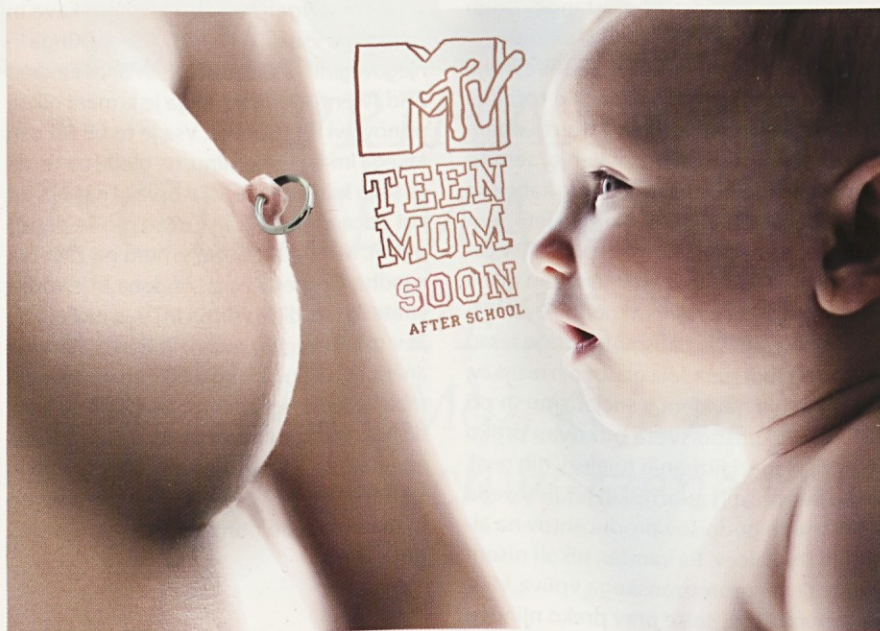
v drugih pa črn prostor v črki M zapolnjujejo fotografije protagonistov MTV-oddaj – paradnega resničnostnega konja *Jersey Shore* in drugih serij, kot so *Teen Mom*, *The Buried Life* ali *Life as Liz*. Krivde za radikalno spremembo smeri v programski shemi ne gre pripisovati samo *Jersey Shore* in drugim MTV-oddajam, ki s prestopanjem mej v kontroverznosti in neokusnosti dvigajo gledanost televizije, ki je nekoč stavila na glasbo, kot tudi ne zunanjim dejavnikom, kakršen je internet, ampak jo gre iskati že v 90. letih, ko je glasbena televizija le 11 let po svojem nastanku začela s fenomenom resničnostnih šovov. *The Real World*, ki je 24 ur na dan spremljal skupino v hišo zaprtih mladcev, je postal oddaja, ki je na MTV dosegla najdaljšo življenjsko dobo in tudi eno od najdaljših življenjskih dob med vsemi resničnostnimi oddajami, ter oddaja, ki je uvedla popolnoma nov televizijski žanr. **DA BODO RESNIČNOSTNE ODDAJE REŠILE TUDI MTV 21. STOLETJA, PA STA ZAČELA NAPOVEDOVATI ŽE RESNIČNOSTNA ŠOVA V LETU 2005 – OSBOURNOVI IN SERIJA SVEŽE POROČENE GLASBENICE JESSICE SIMPSON NEWLYWEDS: NICK & JESSICA. Z NJIMA IN ODDAJAMI, KAKRŠNI STA THE HILLS IN THE CITY, JE MTV DOŽIVEL PRVI PREPOROD ZADNJEGA DESETLETJA OZIROMA ZADNJI DVIG GLEDANOSTI**, nato pa do leta 2009 stagniral in se po gledanosti uvrstil na skromno 26. mesto. Dokler se seveda ni zgodil *Jersey Shore*. Resničnostni šov, v katerem gledalce pred male zaslone vleče skupina mladih

žurerjev, ki so svoje življenje skoncentrirali na spolnost, alkohol, kletvice in prepire, je razvila zabavna televizija E!, a ga opustila zaradi etičnih zadržkov svojih oglaševalcev, MTV, ki ima, kar se tiče etike, očitno višji prag tolerance, pa ga je pograbil z obema rokama in iz njega naredil največji MTV-hit v zadnjih letih. Prvo sezono je *Jersey Shore* končal s 4,8 milijona gledalcev oziroma s trikrat večjo številko, kot so jo dosegli prvi deli, navdušenje nad resničnostnimi oddajami v produkciji MTV pa razširil še na druge šove in serije, od *Teen Mom*, *The Buried Life*, *Life as Liz*, *If You Really Knew* do *The Real World: D.C.* in *Randy Jackson Presents: America's Best Dance Crew*. Te so s skupaj z jerseyevci MTV naposled pognale na četrto mesto na lestvici gledanosti kabelskih operaterjev med gledalci, starimi od 12 do 34 let, torej med ciljno publiko MTV, in *Jersey Shore* navkljub znova privabile pobegle oglaševalce, poleg tega pa so finančni vložek v želji po mladih gledalcih povečali tudi filmski studii.

Ob uspehih zadnjih let je zato toliko večji flop pri gledalcih, še bolj pa pri oglaševalcih, slabo sprejeta ameriška različica serije *Skins*, ki je bila eden od poskusov MTV, da programsko shemo zapolni tudi z igranimi in ne samo resničnostnimi serijami lastne produkcije. MTV tematike in vsebine mladinske serije, ki v domači Veliki Britaniji s problematiziranjem britanske mladine navdušuje tako gledalce kot kritike in si je prislužila celo bafto, ni uspešno prenesla na ameriška tla, namesto pohval pa doživela tudi obtožbe, kakršna je na primer ta, da promovira otroško pornografijo. Prejšnji mesec so pri MTV naposled obvestili javnost, da je serija s koncem prve sezone dočakala tudi svoj dokončni konec, a za nov MTV vseeno ni bojazni. Resničnostnih in igranih serij, na katere se bodo ali se že lepijo mladi gledalci, jim zlepa ne bo zmanjkalo, je pa zato zgrda že zdavnaj utihnila glasba.

Aktualne MTV-serije:

10 On Top, *MADE*, *Teen Mom*, *16 and Pregnant*, *My Life As Liz*, *Teen Mom 2*, *America's Best Dance Crew*, *The Real World: Las Vegas*, *Teen Wolf*, *The Challenge: Cutthroat*, *Rob Dyrdek's Fantasy Factory*, *True Life*, *The Electric Barbarellas*, *The Seven*, *The Truth Below*, *The Hard Times of RJ Berger*, *Silent Library*, *When I Was 17*, *I Used To Be Fat*, *Skins*, *WORST. PROM. EVER.*, *Jersey Shore*, *Son OF A Gun*.



EMPTYVI IN JAZ

Miroslav Akrapović

Paul King

Spomnim se tistega zimskega popoldneva, ko sem pritekkel, še pregret od rekreacijskega malega nogometa, v priljubljen ljubljanski lokal na Trubarjevi v Ljubljani na sestanek z gospodično iz Londona, ki je v tistem času novačila uredniško-voditeljsko ekipo za MTV Adria. Sestanek je potekal nadvse prijetno, ob ginu s tonikom, najljubši pijači angleške kraljice. Angleška gospodična je imela popoln vpogled v moje dotedanje novinarske in uredniške izkušnje in sodeč po tistih začetnih željah in projekcijah za prihodnosti, kot tudi po njenem odzivu, sem bil, četudi sem na sestanek prišel iz čiste vljudnosti, »idealna« izbira za mesto glavnega urednika MTV Adria. Bosanec v Ljubljani (le makedonski jezik bi moral izpiliti), izjemen pregled nad alternativno in popularno glasbo, letnik 1971 ... Potem pa me kot strela strese njeno vprašanje ... vprašanje osebe, ki se je pred nekaj minutami pohvalila, da je dva dni nazaj žurala z The Libertines ... »Gostili boste, recimo, Rihanno. Kako boste poskrbeli za njo?« Morda bi bilo bolje, če bi odgovoril, da bi gostili raje PJ Harvey, toda pobalinsko sem izstrelil: »Peljal bi jo v Lipico.« Potem ni bilo nič več isto, kot je bilo. V naslednje pol ure sem dobil vpogled v stroj MTV-ja, kjer je glasba, četudi še danes polni večinski del televizijske rotacije, le sredstvo za komercialni izkupiček. Toda, če sem se takrat ob odhodu v megleno in mrzlo ljubljansko noč zmrdoval in filozofiral, kako je dokončno propadel rokenrol, in se počutil kot čistun iz nekih preživelih glasbeno-aktivističnih časov, ki na vse možne načine

skuša ohraniti prisposodbo ali podobo MTV, z Michaelom Jacksonom in Nirvano, se danes ob velikem jubileju televizijske postaje MTV počutim več kot ponosen, da sem bil njen sodobnik v najbolj pomembnem času. Času, ko je MTV rušil tako glasbene kot vizualne meje. Premlad sem, da bi se spomnil (na začetku 80. let to v našem samozadostnem televizijskem sistemu tudi ni bilo možno) prvega »splava MTV meduze«, ki ga je tako ultimativno zaznamoval videospot za skladbo Video Killed the Radio Star in so ga zavrteli 1. avgusta 1981 ob 12.01. Toda v 90. se je MTV-ju in našemu planetu zgodila Nirvana in grunge subkultura. To je bilo obdobje, ko je bil televizor dve leti neprestano prižgan ... ali matematično in časovno povedano: 24 ur x 365 dni x 2 leti. Tudi konec moje ljubezni do MTV je bil podobno totalen: ko so objavili novico, da se je Kurt Cobain lastnoročno poslovil od življenja, sem to TV-postajo izločil iz naše takratne kableske ponudbe v Štepanjcu. Naslednje leto sem se znašel na nacionalki, malo pozneje v časopisni hiši Delo – in o MTV-ju nisem nikoli več razmišljal kot o resnem spodbujevalniku glasbenih vsebin in okusov. Morda je temu kljubovala tudi stara šola glasbenih raziskav, ki smo je bili navajeni v socializmu in po kateri smo glasbo sveta odkrivali preko recenzij iz specializiranih tujejezičnih revij, preko neodvisnih založniških hiš in seveda iz prebranih podpisov producentov na albumih izvajalcev. Pa vendar, nikoli nisem podcenjeval gromozanskega vpliva MTV na generacije, ki so se prav preko njihove

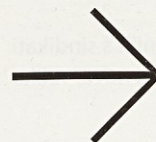
dnevne glasbene ponudbe srečevale z novimi izvajalci. Danes se nam morda zdi, da je bil ta vpliv minimalen, ker vsi uporabljamo izmenjavo glasbenih in filmskih vsebin po spletu. Toda prav MTV je bil začetno gorivo za to, da se danes lahko poslušalci istočasno seznanijo z novim singlom Coldplay, ne glede na to, ali se zjutraj zbudijo na Aljaski ali v Albaniji. K temu je na revolucionaren način za tiste čase pripomogla ekipa MTV zvezdnikov, ki so nam glasbo »prodajali« na neštete televizijske načine – od tistega nepozabnega stavka »Hi, this is Steve Blame and welcome to MTV News!« prek fatalne voditeljice Rebecce de Ruvo, brez katere si nisem mogel zamisliti jutranje kave in zajtrka, pa vse do največjih – Paula Kinga in njegovega MTV Greatest Hits in One Hundred And Twenty Minutes, ki ga je krmaril nikoli ponovljivi Ray Cooke. Vse je to bil MTV in takega imam v spominu, ne glede na to, da se širijo kritike, da je MTV osvajal naš planet kot coca-cola. Pa kaj! Coca-colo še danes pijem. MTV pa ... Če se vrnem na začetek zgodbe. Gospodično iz Londona, ki je vodila strateško študijo o širitvi MTV-ja na Balkan, je v mojih esejih, recenzijah in glasbenih analizah najbolj zmotila (ali zabavala) moja raba besedne igre »emptyvi«. Razložil sem, da je to punkerska krilatca in da sem bil dve leti urednik oddaje Videspotnice, ki sem jo skušal delati po vzoru MTV. Kar je časovno in matematično pomenilo 45 minut x 365 dni x 2 leti.

MENAHEM GOLAN

PRIHAJA NA
7. GROSSMANNOV
FESTIVAL

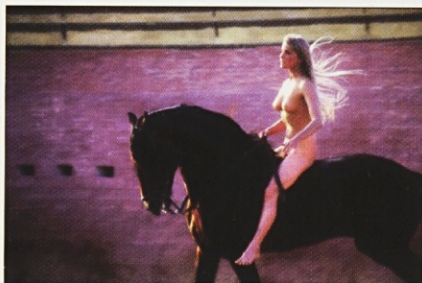
*Mož, ki je zavrnil
Schwarzeneggerja*

Miha Mehtsun





Ameriški ninja



Bolero



Kobra

Med gosti 7. Grossmannovega festivala fantastičnega filma in vina (25.–30. julij 2011) v Ljutomeru bo tudi legendarni izraelski producent, režiser in scenarist Menahem Golan, ki je skupaj z mlajšim bratrancem Yoramom Globusom na čelu razvpitega ameriškega studia Cannon Group neizbrisno zaznamoval osemdeseta leta s kopico akcijskih, pustolovskih, znanstvenofantastičnih in plesnih filmov ter komedij in mjuziklov. Na festivalu bo prejel nagrado za življenjsko delo.

Le kdo se ne spomni nizkopračunskih uspešnic, ki so tudi pri nas polnile kinodvorane, še več navdušencev pa prikovale pred zaslone v zlatih časih videotek? Pa tudi ljubitelji »resnejših« filmov bodo zastrigli z ušesi ob naslovih, kot so *Marijini ljubimci* (Maria's Lovers, 1984, Andrej Končalovski), *Ponoreli vlak* (Runaway Train, 1985, Andrej Končalovski), *Powaqqatsi* (1988, Godfrey Reggio), *Barska mušica* (Barfly, 1987, Barbet Schroeder), *Otello* (1986, Franco Zeffirelli) in drugi.

V svoji bogati karieri je Menahem Golan produciral več kot 200 in režiral več kot 40 filmov, odkrival in populariziral nove trende, lansiral kariere igralcev, kot sta Jean-Claude Van Damme in Michael Dudikoff, naredil akcijskega heroja iz Chucka Norrisa, obenem pa na široko odprl vrata avtorjem, kot so John Cassavetes, Andrej Končalovski, Robert Altman, Franco Zeffirelli, Jean-Luc Godard, Nicolas Roeg, Lina Wertmüller in Norman Mailer, ki so pri njem imeli proste roke, da – za sicer zmernejši proračun – posnamejo filme, za katere veliki holivudski studii niso hoteli niti slišati. Mimogrede, produciral je tudi film *Manifest* (Manifesto, 1988), ki ga je Dušan Makavejev delno posnel v Škofji Loki in okolici.

Z Globusom sta v pogajanjih s sindikati filmskih delavcev izborila tudi nova, veliko

ugodnejša pravila za neodvisne studie, ki so pred tem morali plačevati enake prispevke kot velike holivudske produkcije. Še pred Cannonom je Golan v Izraelu produciral več kot 40 filmov, ki so izjemnega pomena za izraelsko kinematografijo – pomenljiv je podatek, da med izraelskimi nominiranci za oskarja in zlati globus večino tvorijo prav njegovi filmi. Leta 1999 je prejel nagrado Izraela za film.

Lani avgusta je na festivalu v Locarnu prejel nagrado za najboljšega neodvisnega producenta, ki jo podeljujejo ključnim osebam v svetu filma in s katero nagrajujejo pogum in pripravljenost na tveganje s podporo *aute-urjem*, novembra pa se je Filmsko združenje Lincoln Center v New Yorku Golanu in Globusu priklonilo s šestdnevno retrospektivo, v sklopu katere so prikazali 13 Cannonovih filmov, javni pogovor s častnima gostoma pa je vodil Barbet Schroeder.

Menahem Golan je bil rojen leta 1929. Bil je pilot v izraelskih zračnih silah. V začetku 50. let je odpotoval v London, kjer je študiral na Old Vic Theatre School. Po vrnitvi v Izrael se je uveljavil kot gledališki režiser, nato pa leta 1958 odšel v New York na študij filma na univerzi Columbia in New York State City Collegeu. Prve filmske izkušnje je pridobil leta 1963 pri snemanju filma *Mladi dirkači* (The Young Racers, 1963, Roger Corman), ko je bil skupaj s Francisom Fordom Coppolo



The Assault

pomočnik režiserja. Coppola je z leti postal njegov mentor, Cormanovo spretno izkoriščanje skromnega proračuna in iznajdljivost, ki jo je pri tem pokazal, pa sta na mladega Golana naredila močan vtis.

Še istega leta je v Izraelu režiral prvenec *El Dorado* (1963) in osnoval produkcijsko hišo Noah, v kateri se mu je kmalu pridružil Yoram Globus. Do konca 70. let sta sproducirala preko 40 filmov, slabo polovico je Golan tudi režiral. Mnogi med njimi so bili deležni pozornosti, večkrat pa tudi nominirani za oskarja. Med najpomembnejšimi so Golanov akcijski triler *Operation Thunderbolt* (Mivtsa Yonatan, 1977), posnet po resničnih dogodkih teroristične ugrabitve letala, komedija *Sallah Shabati* (1964), debitantski film znanega izraelskega satirika Efraima Kishona, najstniška komedija *Limonov sladoled* (Lemon Popsicle, 1978, Boaz Davidson) je bila hit tudi pri nas, Golanov mjuzikal *Kazablan* (1974), ki je bil v angleški verziji prikazan tudi v ZDA, ter prav tako Golanov gangsterski film *Lepke* (1975) s Tonyjem Curtisom v glavni vlogi, posnet v ZDA.

Leta 1979 sta Golan in Globus kupila ameriški studio Cannon, ki je po seriji neuspešnih filmov zašel v finančne težave, razen uspešnice *Joe, tudi to je Amerika* (Joe, 1970, John G. Avildsen) s Petrom Boyleom v glavni vlogi leta 1969 pa ni dosegel posebnega uspeha. Pod vodstvom Golana in Globusa je



Tokovi ljubezni



Pogrešani v akciji



Powaqqatsi



Gospodarji vesolja

Cannon pričel z zavidljivo hitrostjo izdelovati nizkopračunske akcijske filme in komedije kot na primer *Polnočni maščevalec* (Death Wish II, 1982, Michael Winner) s Charlesom Bronsonom, *Enter the Ninja* (1981, Menahem Golan) s Francom Nerom, ki je sprožil poplavo filmov o ninjah, ter *The Last American Virgin* (1982, Boaz Davidson), za ameriški trg predelani *Limonov sladoled*. Vsi so bili pospremljeni z domiselnimi in udarnimi reklamnimi kampanjami in slogani, kar se je v naslednjih letih še stopnjevalo ob naslovih, kot so *Pogrešani v boju* (Missing in Action, 1984, Joseph Zito), *Delta Force* (1986, Menahem Golan) in *Invasion U.S.A.* (1985, Joseph Zito), ki so kot ikono akcijskega filma ustoličili Chucka Norrisa, novo nadaljevanje serije *Death Wish*, plesni film *Breakin'* (1984, Joel Silberg), ki je dobil goro klonov, nabriti akcioner *Kobra* (Cobra, 1986, George P. Cosmatos) s Stallonejem, kultni favorit *Ameriški ninja* (American Ninja, 1985, Sam Firstenberg), ki je dobil nekaj nadaljevanj, ali pa erotična drama *Bolero* (1984, John Derek) z Bo Derek. Do leta 1986 je Cannon na leto produciral več filmov kot vsi veliki studiji skupaj ter postal najpomembnejši neodvisni studio v Holivudu.

V TEM ČASU STA GOLAN IN GLOBUS POSTALA ZNANA KOT DRZNA IN PREBRISANA POSLOVNEŽA, KI STA OBENEM TUDI ISKRENA LJUBITELJA FILMSKE UMETNOSTI. ZARADI HITROSTI IN IZNAJDLJIVOSTI PRI DELANJU



Polnočni maščevalec

FILMOV SE JU JE PRIJEL VZDEVEK THE GO-GO BOYS. Z inventivnim oglaševanjem in s prodajo pravic za še neposnete filme sta v Cannesu pridobila finance za tekoči projekt, ker pa sta se vedno strogo držala proračunskih omejitev, je večina filmov končala z zajetnim dobičkom. Med izjemami so bili naslovi, ki so ju zanj posneli priznani mojstri avtorskega filma, kar pa je bilo za podjetje bolj prestižnega pomena. *Tokovi Ljubezni* (Love Streams, 1984, John Cassavetes) je prejel berlinskega zlatega medveda, *The Assault* (De aanslag, 1986) nizozemskega režiserja Fonsa Rademakersa pa tujejezičnega oskarja leta 1987. Priznani kritik Roger Ebert je tedaj zapisal: »Cannon je danes edina produkcijska hiša na svetu, ki je pripravljena toliko tvegati za resne, obrobne filme.«

V tem času se je Cannon nezadržno širil, poleg močne prisotnosti na rastočem video trgu je postal tudi lastnik mnogih verig kinodvoran po Evropi, vključno s Thorn EMI v Veliki Britaniji. A kmalu se je izkazalo, da ne morejo obvladovati pridobljenega imperija. Poleg tega so leta 1987 blagajniško propadli kar trije filmi, ki so imeli za Cannonove standarde ogromne proračune in od katerih sta si Golan in Globus veliko obetala. To so bili drama *Nad vsemi* (Over the Top, 1987, Menahem Golan) s Stallonejem, katere pomemben del zapleta je tvorila igra »lomljenja rok«, igrana priredba risanke *Gospodarji vesolja* (Masters of the Universe, 1987, Gary Goddard) z Dolphom Lundgrenom in *Superman IV* (Superman IV: The Quest for Peace, 1987, Sidney J. Furie), ki je poskrbel za dolga leta Supermanove odsotnosti s filmskih platen. Golan nasploh ni imel sreče s stripovskimi junaki, saj mu nikakor ni uspelo posneti filma o Spidermanu, za katerega je pridobil pravice že leta 1986. Po nešteti spremembah igralcev in scenarija, neskončnem prilaganju proračuna ter bankrotu Carolca, ki naj bi sodeloval pri projektu, jih je moral 12 let

kasneje vrniti Marvelu.

Leta 1989 se je prevelika ambicioznost Cannonu maščevala. Prišlo je do bankrota družbe. Golan je zapustil Cannon, ki je prišel pod okrilje MGM in postal Pathé Communications, ter ustanovil 21st Century Film Corporation. Po nekaj neuspešnih filmih, kot so *Captain America* (1990, Albert Pyun), *Bullseye!* (1990, Michael Winner) in *The Phantom of the Opera* (1989, Dwight H. Little), se je leta 1992 vrnil v Izrael. Tam je doživel uspeh z odrsko produkcijo mjuzikla *Moje pesmi, moje sanje*, nadaljeval pa je tudi s produkcijo in snemanjem filmov v Izraelu in Evropi. Za svojo novo produkcijsko hišo Jaffa Productions je nazadnje posnel komedijo *Marriage Agreement* (2008) po predlogi Efraima Kishona, trenutno pa se ukvarja s projektom, ki ga označuje kot najpomembnejšega v karieri, satiro *Badenheim 39* po literarni predlogi Aharonu Appelfelda.

Menahem Golan kljub častitljivi starosti še vedno velja za izredno živahnega, pronicljivega in duhovitega sogovornika, ki vam rade volje pove, kako je nekoč zavrnil Arnolda Scwarzeneggerja zaradi slabe angleščine in neizgovorljivega priimka, kako je odkril JCVD, ko mu je ta stregel v restavraciji, ter kako je zbarantal honorar Sylvestra Stalloneja za *Nad vsemi* s šestih na deset milijonov dolarjev. Vse to in še več boste izvedeli na letošnjem Grossmannu, kjer boste lahko to živo legendo spoznali od blizu, poleg drugih zanimivih gostov pa vas bodo tam kot ponavadi pričakali najdržnejši filmi iz sveta fantastike in grozljivk, najglasnejši glasbeni dokumentarci, vinske degustacije, vsakodnevni glasbeni program, razstave, predstavitve knjig, modne revije, performansi, subkulturna tržnica in zaključni Ples vampirjev.

SEDMINA

(Matjaž
Klopčič,
1969)

Peter Stanković



Zdelo bi se, da je bilo s *Peto zasedo*¹ (1968) obdobje snemanj partizanskih filmov v Sloveniji zaključeno. Kosmačev zadnji celovečerec je s svojo kritično obravnavo odnosov v partizanski enoti korigiral pretirano idealizirajoča slikanja partizanske vstaje v zgodnjih slovenskih partizanskih filmih in s tem žanr smiselno zaokrožil, konec šestdesetih let, v obdobju ekonomske in politične liberalizacije ter zviševanja ekonomskega standarda, pa je Slovence verjetno tudi že zanimalo vse kaj drugega kot že nešteto prežvečene zgodbe o junaških partizanih in zlobnih okupatorjih

oziroma njihovih pomagačih. Partizanski filmi v tem oziru sploh niso več imeli realnega naslovnika – v agitatorsko funkcijo filma navsezadnje ni verjela več niti oblast sama –, toda to v resnici ni spremenilo veliko, saj so tovrstne filme kljub vsemu snemali še naprej, vse do zloma socialističnega samoupravljanja konec osemdesetih let. To ritualno uklanjanje slovenske kinematografije partizanski mitologiji se zdi vsebinsko precej prazno, toda stvari le niso tako zelo preproste. Res je, da bi bilo namesto vedno novih partizanskih tedaj mogoče posneti več filmov z družbeno relevantnejšimi tematikami, prav kakor je tudi res, da je Viba film z rednim vključevanjem partizanskih filmov v svoj program izkazovala mero

1 Glej tudi avtorjev članek v *Ekranu*, april 2011 (op. ured.).

oportunističnega prilagajanja uradnim ideološkim idealom in konstruktom. Toda hkrati je tudi res, da je večina zaposlenih v te ideale tako ali drugače verjela, projekti, ki jih je vodstvo podjetja v tej smeri potrjevalo, pa so bili po pravilu tudi zelo nestandardne obravnave obdobja druge svetovne vojne v Sloveniji. Vse od druge polovice šestdesetih let so med slovenskimi partizanskimi filmi prevladovala zanimiva ustvarjalna poigravanja s formalnimi, navsezadnje pa tudi ideološkimi mejami žanra. Razlika med – recimo jim – klasičnimi slovenskimi filmi iz obdobja do druge polovice šestdesetih let in tistimi, ki so bili posneti pozneje, je celo tako velika, da bi bilo v tej povezavi mogoče razmišljati o vpeljavi posebne kategorije za te novejšje partizanske filme.

Ena možnost je, da bi jih poimenovali kar »novi partizanski filmi«, ker je med njimi toliko sorodnosti, pa jih lahko natančneje opredelimo tudi kot »umetniške partizanske filme«. Za večino teh so značilni anti- oziroma nestandardni junaki, kompleksne psihološke motivacije, ideološka širina, ambivalentni politični sklici, odsotnost jasnih moralnih nauk in subjektivizem, pri čemer je še posebej pomembno, da je praviloma šlo tudi za poudarjeno avtorske projekte, kjer je od vsebine pogosto pomembnejši režiserjev idiosinkratičen stil obravnave. Vse to so prepoznavne značilnosti umetniškega filma, tako da je poimenovanje novejših partizanskih filmov verjetno utemeljeno, pri čemer želimo s tem nazivom poudariti tudi to, da je šlo v številnih primerih za izjemne stvaritve, ki so iz nacionalnega filmskega spomina izginile bolj ali manj zgolj zaradi svoje danes ne več tako zelo popularne tematike. To krivico bo treba prej ali slej popraviti, o čemer navsezadnje priča tudi izjemnost celovečerca, ki je tako rekoč lastnoročno vzpostavil vzorec umetniškega partizanskega filma, Klopčičeve *Sedmine*. Premierno prikazana marca 1969 prepleta *Sedmina* za partizanski film relativno konvencionalno pripoved o mladeničevi odločitvi za partizane z visoko estetizirano formalno obravnavo, kjer slednja kljub simpatični scenaristični podlagi na koncu celo prevlada.

Ljubljana, pomlad leta 1941. Razred gimnazijcev tik pred maturo preseneti vojna. Brezskrbnosti je konec, le zasanjani Niko (Rade Šerbedžija) še vedno misli zgolj na svojo ljubezen Marijo (Snežana Nikšič). Ko se mora doma soočiti z italijanskim oficirjem Carlom (Relja Bašič), s katerim se je zapletla njegova sestra Filomena (Milena Dravič), in vidi prve uboje, tudi Niko uvidi, da je ob določenih priložnostih treba izstopiti iz sveta romantične samozaverovanosti. Ampak kako? Popaj (Mirko Bogataj) ga nagovarja, naj se pridruži Osvobodilni fronti. Niku je to nekoliko odveč, toda ko opazi, da je upor naklonjena tudi Marija, se končno tudi sam odloči za ilegalno delovanje. Med aktivisti je najprej nekoliko izgubljen. Še posebej se slabo razume s fanatičnim vodjem ilegalne celice, Tigrom (Tone Slodnjak), ki med drugim vztraja, da med vojno ni časa za ljubezen. Niko postane predan član skupine šele po prvi pravi akciji, ko se ob spopadu z italijansko patrolo Popaj žrtvuje zanj in za ponarejene dokumente, ki sta jih tihotapila. Sledi še nekaj akcij in v eni od teh Niko ustrelji karabinerja. Dogodek ga pretrese, toda v čolnarni Marijinih staršev, kamor se skriva, postopoma pride k sebi. Ker ga v čolnarni zasači Carlo, ne gre drugače, kot da ubije še njega, pa čeprav je Carlo ljubezen njegove sestre. Ni mu vseeno, toda s sprejetjem težke odločitve dokončno dozori v pravega moža. Niko, še pred nekaj meseci zasanjan dijak, sedaj pa samozavesten ilegalce, odide v partizane.



Za narativno izhodišče je Klopčič vzel zanimiv, a v domačih partizanskih filmih pogosto spregledan fragment, pojav ljubljanskih ilegalcev takoj po okupaciji in njihove pogumne, čeprav še razmeroma skromne spopade z okupatorji. Film je posnel po istoimenskem romanu Bena Zupančiča² in če se je pri njegovih prvih dveh celovečercih iz leta 1967, *Zgodbi, ki je ni in Na papirnatih avionih*, zdelo, da je Klopčič veliko boljši režiser kot pisec, se je to pri *Sedmini* dokončno potrdilo. Film je izjemen v veliki meri prav zato, ker tu ni več neposrečenega neskladja med bleščečo vizualno poetiko in prisiljeno zgodbo s praznimi dialogi, ki je dušilo njegova prejšnja filma in je izhajalo iz njegovih ponesrečenih scenarijev. Lirični posnetki, estetsko kadriranje, zasanjana atmosfera, nežna fotografija, dinamična, a občutena montaža Milke Badjura, kjer ostri rezi v elegantnih kombinacijah izgubljajo svoje potencialno neprijetne robove: vsi najboljši od prepoznavno Klopčičevih filmskih prijemov so prisotni tudi tu. Korak naprej pri režiserjevi vizualni meditaciji v *Sedmini* uokvirja Zupančičeva čvrsta narativna struktura o dilemah malega človeka v vihuri velikih zgodovinskih dogodkov, ki gledalca mirno, a trdno in odločno pelje skozi soledje čudovitih podob.

Matjaž Klopčič se je pri svojih prvih dveh celovečercih vzpostavil kot eden od avtorsko najbolj profiliranih režiserjev v zgodovini slovenskega filma. Na splošni ravni je izhajal iz tipično novovalovskih filmskih poigravanj, toda v tistem času aktualne prijeme je hkrati povezoval s samosvojim umetniškim občutenjem ter s tem izoblikoval prepoznavno idiosinkratičen stil, za katerega sta bila poleg novovalovskih eksperimentov značilna vsaj še dosledni esteticizem in nežna liričnost. Ta izraz zaznamuje tudi *Sedmino*, in to celo tako dosledno, da so v tem duhu posnete tudi bolj dramatične sekvence. Najbolj znan prizor te vrste je streljanje pred današnjo Moderno galerijo, bleščeče zmontirana sekvenca dinamičnih, hkrati pa tudi poetsko krhkih podob. Prizor je tako impresiven, da ga je mogoče izpostaviti kot enega najboljših – morda celo najboljšega – akcijskih prizorov v zgodovini slovenskega filma,

² Tu je sicer treba omeniti, da se film, sploh v drugem delu, od Zupančičevega romana močno oddaljuje (primerjaj: Zupančič 1957). Zupančičeva *Sedmina* je sicer znana kot delo, kjer je pisatelj strnil izkušnje svoje generacije v okupirani Ljubljani (Zupančič je bil med drugim tudi sam ilegalce in bil zaradi tega aretiran in interniran v Italijo) (glej: Pibernik 2001, 237).



spektakel čiste vizualne transcendence pa v tem primeru dopolnjuje še duhovit sklic na patetično dramatiko takrat aktualnih špageti westernov, saj smrtno prerešetani Popaj s pištolo, v kateri ne more biti več kot devet nabojev, v gangstersko navdahnjeni izmenjavi revolverskih mnenj pobije najmanj deset³ Italijanov. Je lahko kaj še bolj genialnega od tega?

Edini problem prizora je tako zgolj ta, da je v resnici tako zelo dober, da ob gledanju hitro spregledamo pomemben pomenski odtonek Popajevega žrtvovanja. Popaj se namreč ne žrtvuje zgolj za dokumente, marveč tudi za prijatelja, ki si ga je izbrala njegova ljubezen, Marija, kratka za njeno srečo. Zabrisanost tega vsebinskega poudarka sama po sebi ni zelo moteča, toda po drugi strani gledalcu vseeno odreka vpogled v pomembno razsežnost subtilne ljubezenske dinamike, ki v filmu konec koncev ni nič šibkejša od akcijske. Ta pomanjkljivost je bila vsaj nekoliko korigirana v prevodu naslova filma za druge jugoslovanske republike, kjer se je *Sedmina* predvajala kot *Pozdravi Mariju* (Pozdravi Marijo). Tu gre za lep sklic na kratek stavek, ki ga Popaj na hitro vrine med druga, bolj tehnična navodila, ki jih daje Niku, preden začne streljati na Italijane, s tem pa za diskretno, a učinkovito opozorilo na omenjen narativni element, ki ga je sicer moč spregledati.

Ena odlik *Sedmine* je tudi njena tematska razpetost med dva pola človeške eksistence, ljubezen in smrt. Na eni strani spremljamo Nika in njegovo postopno odraščanje v pravega moža prav prek njegovih srečanj s smrtjo, najprej – ko prvič vidi uboje – od strani, postopoma – ko ubija tudi sam – pa tudi iz njegove prvoosebne perspektive. V nasprotju z mnogimi vojaškimi filmi, ki ubijanje prikazujejo skorajda izključno kot tehnično vprašanje (kako naj junak ubije čim več sovražnikov), *Sedmina* korektno opozarja, da je ubijanje strašno izkustvo. Kljub pretresenosti po ubojih Niko uspe dogodke osmisлити v širšem okviru upora proti okupaciji, toda v nasprotju s Tigrovo zahtevo, da je »v teh časih greh biti zaljubljen«, Nikovo odraščanje v srečanjih s smrtjo ne pomeni odpovedi ljubezni. Marija ostaja vse do konca njegov osrednji navdih, pri čemer tudi ni nepomembno, da se njuna ljubezen izpolni šele po Nikovem drugem uboju. Tu je sicer mogoče razbrati problematično sugestijo, namreč da je Niko šele z ubojem postal pravi mož, kar mu Marija s svojo telesno vdajo potrjuje – implikacije so tu etično sporne in seksistične –, toda splošno vzeto je *Sedmina* izjemen film tudi s tega vidika, saj ga je mogoče razumeti kot slikovito vinjeto, kjer se v dramatičnih zasukih objemata in hkrati trgata narazen dva skrajna pola človeške bivanjske izkušnje.

Element ljubezni je v filmu prisoten tudi v neredkih sklicih na sodobno hipijevsko kulturo. *Sedmina* klub partizanski tematiki vsebuje vsaj nekaj pomenskih odtenkov, ki pogumno kažejo na čas nastanka, navsezadnje pa tudi na vrednote njegovih ustvarjalcev. Obleke in pričeske, ki jih nosijo gimnazijci, so na primer brezsravno sodobne (v stilu šestdesetih let), junaki pa tudi preživijo – za ilegalce – nenavadno veliko časa poležavajoč v travi ali na lenobno zibajočih se čolnih na Ljubljani. Takšna konstrukcija lepo podpira

3 Približno štetje: ker se v prizoru določeni posnetki »eisensteinovsko« ponavljajo, je padle Italijane težko natančno prešteti. Štefančič jr. jih na primer omenja osem (glej: Štefančič 2005, 77).

estetsko samosvoj značaj filma, toda v času nastanka se je verjetno zdelo marsikomu nenavadna (če že ne predrzna).

Film je bil posnet z močno srbsko igralsko zasedbo v vodilnih vlogah. Takšna medrepubliška gostovanja so bila v šestdesetih letih razmeroma pogosta, je pa zanimivo, da je v Sloveniji do izmenjav prihajalo zlasti s srbsko in ne z geografsko in kulturno bližjo hrvaško kinematografijo. Igra mladih, a že izkušenih srbskih igralcev, je izrazito avtorski stvaritvi *Sedmine* primerno nekoliko zadržana, vseeno pa dovolj značajna, da filmu prispeva mero tiste odličnosti, po kateri je še danes poznan. Gostujoči igralci se v izdelek celo tako zelo dobro vklaplajo, da gledalec razlike morda niti ne opazi. Delno temu prispeva brezhibna sinhronizacija dialogov v slovenščino, toda zasluge grede tudi diskretni karizmi Šerbedžije, Nikšičeve, Dravičeve in drugih igralcev. V povezavi s tem je nekoliko nenavaden zgolj razmeroma zadržan oziroma melanholičen značaj igre filmskih gostov. Ne da bi stereotipizirali, toda v *Sedmini*, ki je v nekaterih ozirih tipično slovensko melanholična, se zdi, da srednjeevropskemu svetobolju podlegajo zlasti srbski igralci, medtem ko so slovenski (Bogataj, Slodnjak, Sever, Polič idr.) s svojimi liki skoraj netipično živahni. Pri izboru igralcev je tako mogoče omeniti zgolj dva manjša problema. Prvi je precejšnja fizična podobnost Šerbedžije in Bogataja, zaradi katere je vsaj na začetku Nika in Popaja težko ločiti. Drug problem je dejstvo, da so igralci v filmu očitno prestari (sredi svojih dvajsetih let), da bi povsem prepričljivo predstavljali gimnazijce.

Po nakazanemu ljubljenu v čolnarni nam Klopčič pokaže posnetek gole Marije (Snežane Nikšić). To v tem trenutku v slovenskem filmu ni bilo več nekaj novega, saj so tabuji v to smer padli že v prejšnjih filmih, svoje pa je seveda naredila tudi seksualna revolucija. Se pa s tem tudi začenja razmeroma dolgo obdobje, ko je skoraj vsak slovenski film vključeval kakšen prizor golote (oziroma seksa), pa naj je bil narativno upravičen ali ne.

Preplet vizualne estetike, simpatične zgodbe, tehnične izpiljenosti, subtilnih vsebinskih in etičnih poudarkov, doživete igre in nežno melanholičnega vzdušja predstavlja skorajda šolski primer filmskega mojstrstva. Kljub nespornim kvalitetam pa si *Sedmina* na festivalih ni prislužila veliko nagrad: na 16. puljskem filmskem festivalu je Klopčič prejel zgolj posebno diplomu za izvirno režijo. Manko kritiškega priznanja je mogoče vsaj deloma pojasniti z dejstvom, da je bila druga polovica šestdesetih let čas velikega razmaha filmske ustvarjalnosti (tudi v Jugoslaviji) in da se je moral Klopčičev tretji celovečerec drenjati za pozornost med številnimi odličnimi stvaritvami, pri čemer ni nezanemarljivo, da v svoji lirični zasanjanosti ne pritegne nujno že ob prvem ogledu. V kinodvoranah si jo je premierno ogledalo 27.158 gledalcev, kar je za partizanski film leta 1969 nezanemarljiv uspeh, s časom pa je film pridobil ustrezno mesto tudi v zavesti ljubiteljev slovenskega filma, ki ga pogosto razglašajo za enega najboljših slovenskih filmov nasploh (glej na primer: Kermauner 1988b, 204 in Štefančič 2005, 77). Avtor študije se tej oceni pridružuje z vsem srcem, pri čemer obžaluje le to, da ostaja močan kritiški konsenz glede izjemnosti *Sedmine* zaprt v razmeroma ozke strokovne kroge, medtem ko se film bolj kot ne praši v skladiščih

Literatura

Kermauner, Taras: »Mitična zavest in letošnji slovenski film«. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.), *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988b.

Pibernik, France: »Beno Zupančič«. V: Ivanič, M. (ur.): *Enciklopedija Slovenije*. 15. zvezek. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Štefančič jr., Marcel: *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: Umco, 2005.

Zupančič, Beno: *Sedmina*. Ljubljana: Slovenska matica, 1957.



Vrtičkarji gredo v vojno

1991 - Neizstreljeni naboj

Zoran Smiljanič, foto: arhiv RTV Slovenija in Stane Sršen

»Kdo je prvi ustrelil?!« je vztrajno vrtala televizijska poročevalka v enega od igralcev na prizorišču snemanja filma *Felix* (1996, Božo Šprajc) na obronkih Nanosa. Igralec se je nekaj časa izmikal, nazadnje pa pred zasliševanjem le popustil in priznal, da smo »mi« sprožili tisti famozni prvi strel. Zanimljiv scenaristični detalj je v hipu nabrekli v dejanje narodnega izdajstva in od takrat je šlo s *Felixom* (imenu navkljub) le še navzdol, nanj so se zgrnile silne težave, dokler ni umrl v s(r)amoti, daleč od kinodvoran.

Zaradi slabih izkušenj in občutljivosti teme so se naši filmarji osamosvojitveni vojni v širokem loku izogibali. Le kdo bi tvegala in se izpostavljala domoljubnemu srdcu? Zato imamo o tem ponosnem, a zapostavljenem

poglavju naše zgodovine kup (televizijskih) dokumentarcev in le za vzorec igranih filmov. A izmikanje ni moglo trajati večno. 20. obletnica dneva državnosti ni mogla miniti le z neskončnim ponavljanjem dokumentarnih oddaj na nacionalki – in tako je nastal igrani film *1991 - Neizstreljeni naboj* (2011, Jure Pervanje), sprva imenovan *Britev*. Poučeni z bridko usodo *Felixa* smo napeto čakali na trenutek, ko bo izstreljen prvi naboj. Kdo ga bo? Ga sploh bodo (glede na naslov)? No, ko enota JLA obtiči v blokadi TO, ko se njihovi in naši gledajo prek puškinih cevi, ko je samo še vprašanje časa, kdo bo prvi izgubil živce in pritisnil na sprožilec, prvi strel izstrelili ... pripadnik JLA! Butasti srbski častnik se v kabini kamiona igračka z orožjem ter po naključju ustrelil v vetrobransko steklo. In

ko da mu to ni dovolj, si pošlje naslednjo kroglo naravnost v glavo. Menda spet po naključju. Verjemi, kdor more.

In to je šele uvod v serijo neverjetnih dogodkov in bizarnih filmskih domislic, s katerimi obilno postreže *Neizstreljeni naboj*. Po prvem (pardon, drugem) strelu se začne srdita izmenjava ognja, streljajo naši in njihovi, vse frči kot v ameriških akcionerjih, ko pa koga zadene, nam kamera to zamolči in se pacifistično obrne stran, kot da ne prenese nasilja. Z obvezno glasbeno spremljavo, ki sporoča, da se dogaja nekaj hudo tragičnega. Po nekaj rundah streljanja nad prizorišče priletijo letala JLA in zbombardirajo položaje TO (česar ne vidimo), še prej pa se teritorialci neženirano umaknejo v bližnjo gostilno





na pivo, ko pa se čez nekaj časa vrnejo na položaj, najdejo vojake natanko tam, kjer so jih pustili prej. Streljanje se lahko nadaljuje. Blagor vojski, ki ima take sovražnike.

Zgodba je serija ohlapno povezanih anekdot iz desetdnevne vojne, ki bolj kot na film sodijo v vaško gostilno – tam bi vojne štorije prišle bolj do izraza, bile bi celo zabavne, če bi imela pripovedovalec in poslušalec nekaj štamperlov pod kapo. *Neizstreljeni naboj* je naphan s kupom nedomišljenih in skrajno poenostavljenih likov, ki meljejo klišejske, prečitno funkcionalne ali pa nepotrebne dialoge. Med jugo vojsko sicer prepoznamo različne naglase, a je njihov jezik prežet z značilno slovensko mehko izgovorjavo, ki



ne prepriča niti domačih gledalcev, kaj šele tistih iz drugih republik ...

In glavna junaka, Slovenca, ki se proti svoji volji znajdeti na nasprotnih straneh, sta fizično in karakterno tako nerazpoznavna in površinska, da praktično do konca filma ne vemo, kdo je kdo. S tem je onemogočena kakršnakoli identifikacija in posledično čustveni angažma gledalcev. Ko se zgodi tisti dramatični finale, ki hoče biti presunljiv, nam je že dolgo vseeno.

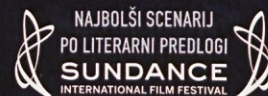
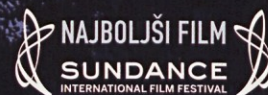
No, odnos med njima premore v domačem filmu redko videno iskro lucidnosti. Glede na to, da sta protagonist povezana z istim dekletom (eden se je otepa, drugi je vanjo

zaljubljen), se vsiljuje misel, da tisti usodni strel iz raketometu, ko TO Slovenec ubije JLA Slovenca (Slovenec že mori Slovenca, brata!) sploh ni naključje, ampak je to storil zavestno, da bi izločil konkurenco. Poleg tega je ta prizor v trenutku največje narodove enotnosti daljnovidno napovedal razdvojenost dežele dvajset let pozneje.

Ta svetli trenutek, kot tudi kostumografsko, scenografsko in rekvizitersko delo, pa filma ne spravijo iz godlje. *Neizstreljeni naboj* se negotovo opoteka med komedijo in tragedijo, populizmom in patriotizmom, komercialno in državotvornostjo in nazadnje ne zadovolji nikogar; še najbolj so na suhem ostali dežurni rodoljubi in vojni veterani, ki so izgubili še eno (sila redko) priložnost, da bi prišli do velikega osamosvojitvenega filma. Zdi se, kot da se filmov o vojni za Slovenijo drži nekakšna zla usoda. Kot bi ponižana JLA zapustila skrivnostno prekletstvo, urok, ki naši filmski industriji preprečuje, da bi o tem posneli vsaj spodoben, če že ne odličan film. Mogoče bomo imeli več sreče v kakšni naslednji vojni.



ZA NAJBOLJŠI FILM
ZA NAJBOLJŠO ŽENSKO GLAVNO VLOGO
ZA SCENARIJ PO LITERARNI PREDLOGI
ZA STRANSKO MOŠKO VLOGO



na sledi očetu

WINTER'S BONE

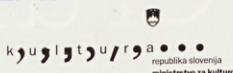
režija DEBRA GRANIK

www.wintersbonemovie.com

FORTISSIMO FILMS

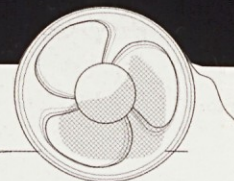
DEMIURG

www.demiurg.si



od 7. julija v Kinodvoru:

Kinodvorišče. Letni kino.
Na prepihu.



www.kinodvor.org

Gregor Bauman, foto: Darja Šter

Lyncheva glasbena muza

Pogovor z Julee Cruise

JULEE CRUISE SE BO TEŽKO ZNEBILA OZNAČEVALCA *TWIN PEAKS*; SLUTITI JE, DA SI TEGA NITI NE ŽELI ALI DA SE JE SPRIJAZNILA Z NJIM. NAVADNO UMETNIKI NE MARAJO, DA JIH OBČINSTVO PREPOZNA LE PO ENI VLOGI, A JULEE TEGA NE ZANIKA – NJEN ETERIČNI GLAS *PLUJE V NOČ, JE SLAVČEK, KI PADA ČEZ SLAPOVE SNOQUALMIEJA*, KJER LEŽI TRUPLO LAURE PALMER. NA ODRU ŠE VEDNO »SIJE« Z ISTIM GLASOM, Z NJEGA ODŠEPA KOT THE MAN FROM ANOTHER PLACE TER SE OBESI ZA ZAVESE. JULEE SE NI SPREMENILA, NITI NI FILM SPREMENIL NJE. »SEDAJ JE TEMA,« TAKO PRILJUBLJEN CITAT FRANKA BOOHA V NJENEM GLASU DOBI PRAVI ODSEV. LAHKO POMENI IZKUŠNJO LJUBEZNI ALI NEPOVRATNO KARTO V BLACK LODGE. MOGOČE SE JE V »RDEČI SOBI« TE ARHITEKTURE SREDI GOZDA IZGUBILA TUDI JULEE CRUISE, DA TAKO DOLGO O NJEJ NISMO ZASLEDILI NITI BESEDE. V *KRIKU* (SCREAM, 1996, WES CRAVEN) NJEN GLAS (ŠE) NI BIL PRESLIŠAN, V ALTMANOVEM *PLESNEM ANSAMBLU* (THE COMPANY, 2003) PAČ. TUDI LYNCH IN WENDERS JE ŽE DOLGO NISTA POVABILA K SODELOVANJU ... ZATO PA SO SPOMINI TOLIKO LEPŠI.

Vaša pojava (v filmih) je vedno vsebovala pridih misterija, neke na meji med videnim in izrečenim. Kdo je prava Julee?

Spoznali jo boste lahko v multimedijem kabareju (one-woman-show), ki ga pripravljam in je preplet glasbe, stripa in filma. To bo moja zgodba, mozaik tragedij, ki so spremenile tok mojega življenja. David Lynch je v meni videl vse tisto, česar drugi niso ali niso hoteli, in mi dal priložnost in privilegij, da pokažem, kdo sem ... V njegovih filmih jaz ne igram, temveč sem takšna kot doma, v objemu svojih psov.

Najprej je bil glas – in ta glas je prepričal Angela Badalamenti. Kako se je to slišalo v Modrem žametu (Blue Velvet, 1986, David Lynch) in Twin Peaksu (1990–1991), vemo, ne vemo pa, ali je šlo za danost ali ste te eterične barve (dream pop) razvili s pomočjo vadbene tehnike, kot so to počele nekatere dame s temne strani novega vala?

Ta glas je bil ves čas v meni. Odkrila sem ga sama, na nek način tudi negovala. V bistvu sem bila jezna na Angela, saj sem takoj vedela, kaj išče, on pa je preizkušal še razne rock pevce in pevke. Dejala sem mu, da lahko interpretiram *Mysteries of Love* bolje kot vsi tisti, ki jih je povabil na avdicijo. Kontrast med temo in lepoto je nekaj, v kar se znam poglobiti, saj se »usedem« na besede. Poskušam se približati tistemu, kar sporoča – to mi pomaga pri interpretaciji. Moby je nekoč dejal, da je besedilo samo okras skladbe. Napaka, besedilo je še kako pomembno, saj pesmi daje tok zgodbe, privlačnost.

Res? Prav Moby, ki mu je Laura Palmer iz Twin Peaksa pomagala na glasbeni zemljevid?

Zanimiv trikotnik, priznam. V njegovi glasbi mogoče besedila res nimajo osrednjega motiva, vendar jih vsi pojejo. Torej, ne moremo reči, da so obrobna, imajo svojo funkcijo, le izpostavil je ni. Kolikor ga slišim v zadnjem času, pripoveduje neke zgodbe. Resda na drugačen način, a »storyline« je prisoten.

Kdaj ste se začeli zavedati moči svojega glasu?

Že zelo zgodaj. Sedela sem na klopi v parku in zapela pesem ... Mimoidoč gospa ni mogla verjeti svojim ušesom. Pogledala je mojo mamo in dejala: »Vaša hči ...« »Vem,« je odvrnila.

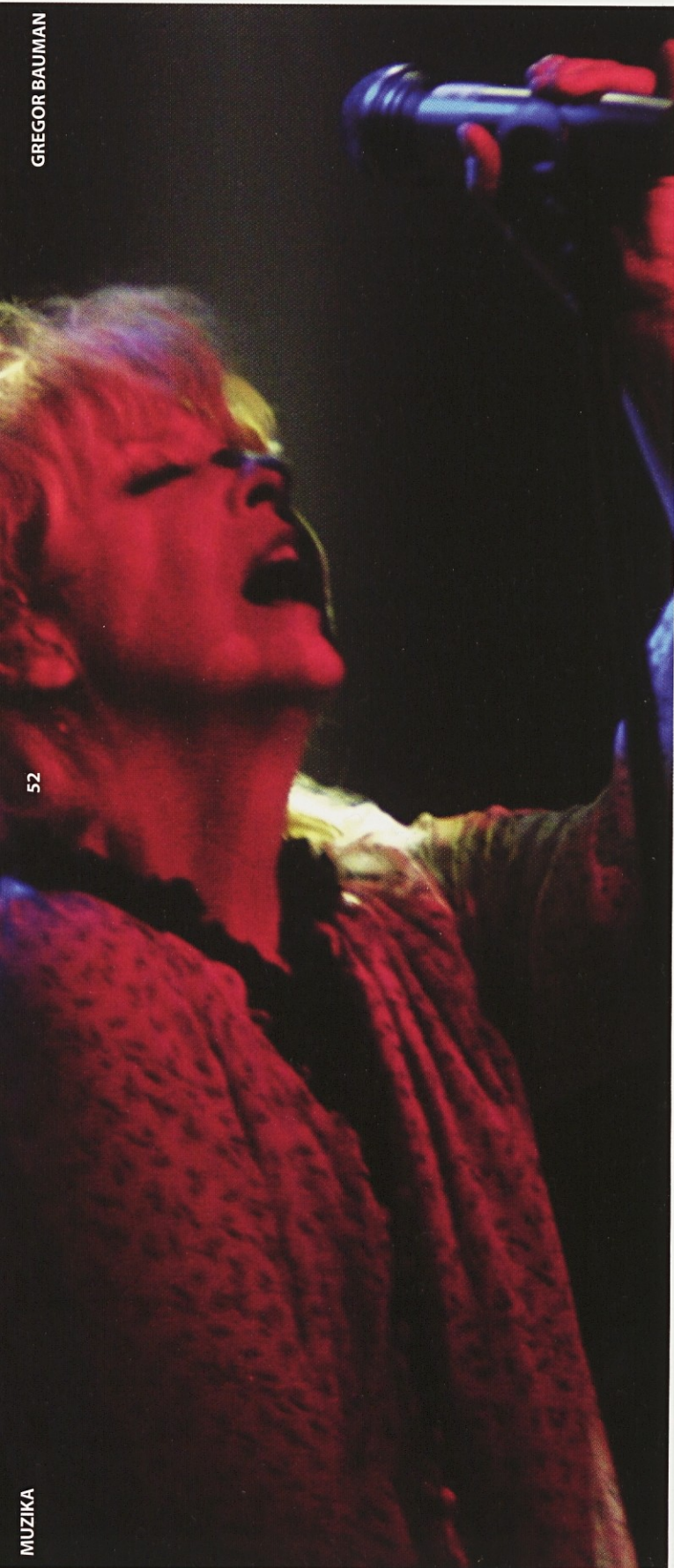
Vedno me je zanimalo, kaj dela francoski rog v vaši nežni biografiji?

Francoski rog zveni robustno samo na prvi posluš, morda samo fonetično. Ko enkrat osvojiš njegove prijeme, spoznaš, da gre za izjemno prefinjen instrument, s katerim lahko igraš nežne tone. Gre za izjemno čustven instrument, kar dokazuje tudi solo v Brahmsovem koncertu. Že pri desetih letih sem igrala na univerzitetni ravni – in takrat sem se morala odločiti, kako naprej. Nadaljevanje je zahtevalo veliko odrekanih in vaj, na kar nisem bila pripravljena. Podobno je v baletnih krogih. Hkrati sem se zavedala – v glasbi sem namreč hotela ostati – da je glas moje močno orožje.

V vašem nastopu je nekaj francoskega na drug način – mislim na vašo čustveno prisotnost na odru, kjer gre za preplet pariškega žametnega podzemlja petdesetih in črno-belega sveta Marlene Dietrich. Ravno v tem (vizualnem) koloritu je nekaj, kar Lynchu po moje ni dopustilo dodatnega razmisleka.

Takega komplimenta pa še ne. David svet res vidi drugače – to vidite gledalci, ki gledate njegove filme, in mi, ki smo mu nekoliko bližje, a nikoli dovolj blizu. Vsaj zase lahko trdim, da se nočem niti približati temu, ker sva odlično sodelovala na tej relaciji. Biti z njim na setu je zabavno, ker se včasih vprašaš, kaj bo nastalo. Bila sem poleg, ko so pripravljali enega izmed delov *Twin Peaksa*, a ko sem pozneje videla ta del na televiziji, mi je postalo jasno, da sploh nisem bila zraven. Ne gre za kaos, da ne bo pomote – David zna scenarij in že posneto v montaži v trenutku obrniti na glavo. Temu svetu je Angela dal zvočni





odtis, jaz svoj glas. Vedno interpretiram tisto, kar slišim v glasbi in besedilih. Pomembno je bilo, da sem bila pripravljena, ko sva se našla. Človek mora biti v življenju pripravljen, saj nikoli ne ve, kdo in kaj čaka za katerimi vrati ...

Estetika petdesetih je v drugi polovici osemdesetih doživljala viden in slišen preporod. Ne nazadnje je vse »zapisano« na naslovnici albuma In Dreams Roya Orbisona, ki ga je produciral prav David Lynch.

David se pri svojem delu ne omejuje – rad ima brezčasno entiteto v svojih delih. Gotovo niste presenečeni, kako med kadri skače sem in tja. To je njegova filozofija. Nikoli ne veš, kje, v katerem času se bo film začel in kje končal. V petdesetih? V osemdesetih? Danes ali jutri? Ne ustavlja se, temveč premika meje. Med oldtimerji in modernimi avtomobili na filmu je lahko le rez.

Sočasno so sceno zavzeli tudi glasovi z druge strani tišine, začevši z Margo Timmins, Hope Sandoval, Elizabeth Fraser in vami. Filmi so kar klicali po vaši melanholični barvi postmodernega glasu.

Znova sem se znašla v odlični družbi. Omenjene pevke imam namreč zelo rada. Vsekakor so bili naši glasovi primerni za ustvarjanje neke nedoločljive atmosfere. Navadno smo se »pojavi« v ozadju kakšnega ljubezenskega kadra ali ko je bilo potrebno poudariti misterij zgodbe ... Ravno v tem je največji paradoks. Na podlagi mojega glasu in pojave v *Twin Peaksu* so mi določili nek čudaški, malodane nerazložljiv karakter. Vse, kar nisem (bila).

Očitno ste se tako dobro znašli v bizarnem svetu Davida Lyncha, da analitikom niste pustili veliko prostora za druga(čna) razmišljanja.

Živimo v čudovitem in čudnem svetu ... Polno je križišč in nekateri umetniki se začutimo. Tako je bilo z Angelom in preko njega z Davidom. Angela sem spoznala na setu najslabšega muzikala, v katerem sem kadarkoli nastopila. Pred tem sem nastopala na odrih Minneapolisa – in kar naenkrat sem se znašla na odru East Villagea, kjer so vsi bogovi, povsem drugi karakterji, kot sem bila sama. Bila sem in ostajam glasbeni »geek«, kar je zagotovo prepričalo tudi Angela, ki je takrat vadil petje s prestrašeno Isabello Rossellini za *Modri žamet*.

Torej se niste razjezili, ko vas je na odru zamenjal z velikonom?

Uf, ena najbolj norih scen v najbolj nori epizodi *Twin Peaksa*. Pravzaprav so bile vse epizode, ki jih režiral David, nore. The World Spins je moja najljubša pesem v seriji. Falling je imela največji odmev, kar je tudi prav, saj je izhajala iz osnovne teme, a ni imela tiste globine kot The World Spins.

V pomoč vama je zagotovo bila sorodna geografska predzgodba, saj vemo, da podeželje diha in razmišlja povsem drugače kot obala ali velemesta.

Nedvomno – oba sva del *americane* in gledava na Ameriko drugače. Pas *americane* je veliko večji prostor, po svoje ločena dežela od ZDA, ki jo najdete v turističnih aranžmajih. Osebnostno ne maram L.A.-ja, četudi gre za lepo mesto. V svojem bistvu je

namreč zlobno in te zavrže, ko te ne potrebuje več. Uživam v raznolikosti. Raznolikost življenja je tisto, kar me žene naprej. Rada delam na filmu in za film, za gledališče, trenutno sem na rock turneji ... Vse to je *americana*, ta raznolikost. Oče mi ni pustil, da bi se vpisala na šolo Juilliard, ker tam učijo po ustaljenih vzorcih. Želel je, da ostanem na podeželju, pravil je, da je bolje, da sem velika riba v majhnem mestu kot obratno. In David je to razumel, ker tudi on živi in razmišlja podobno. Potrebno je hoditi na veselice, kresovanja, se zapiti v lokalni ali občestni beznici ... Ne berite tega, kot da to priporočam, mislim pa, da razumete, kaj želim povedati.

Vas je kdaj zmotilo, da so vaše ime – in s tem tudi umetniško integriteto – neposredno povezovali z razmišljanji Davida Lyncha?

Nasprotno, to je velik kompliment. Vem, da se nikoli ne bom približala njegovim dosežkom, vendar to nikoli ni bil moj cilj. Del mene je v njegovih delih, a še vedno sem samostojna umetnica. Vse te izkušnje prenašam tudi na dijake, kar mi veliko pomeni. Nisem najboljša učiteljica na svetu, a vem, da lahko veliko ponudim. Dijake učim, da v vsem, kar počnejo – naj si gre za igranje, ples ali petje – poiščejo svoj prostor.

Ste bili kaj jezni, ko vas je David že naslednje leto za potrebe filma *Divji v srcu* (*Wild at Heart*, 1990) zamenjal s Chrisom Isaakom ...

Obožujem njegov glas in pesmi. Je zelo prijeten fant, v vsem sodi v naš svet. Tudi on je – tako kot David – zelo prizemljen, zato ne preseneča, da si je njegove pesmi sposodil za *Divje v srcu*.

Vi pa ste takrat v izjemni družbi (*Lou Reed, R.E.M., Patti Smith, Nick Cave & The Bad Seeds, Talking Heads*) zakorakali do konca sveta.

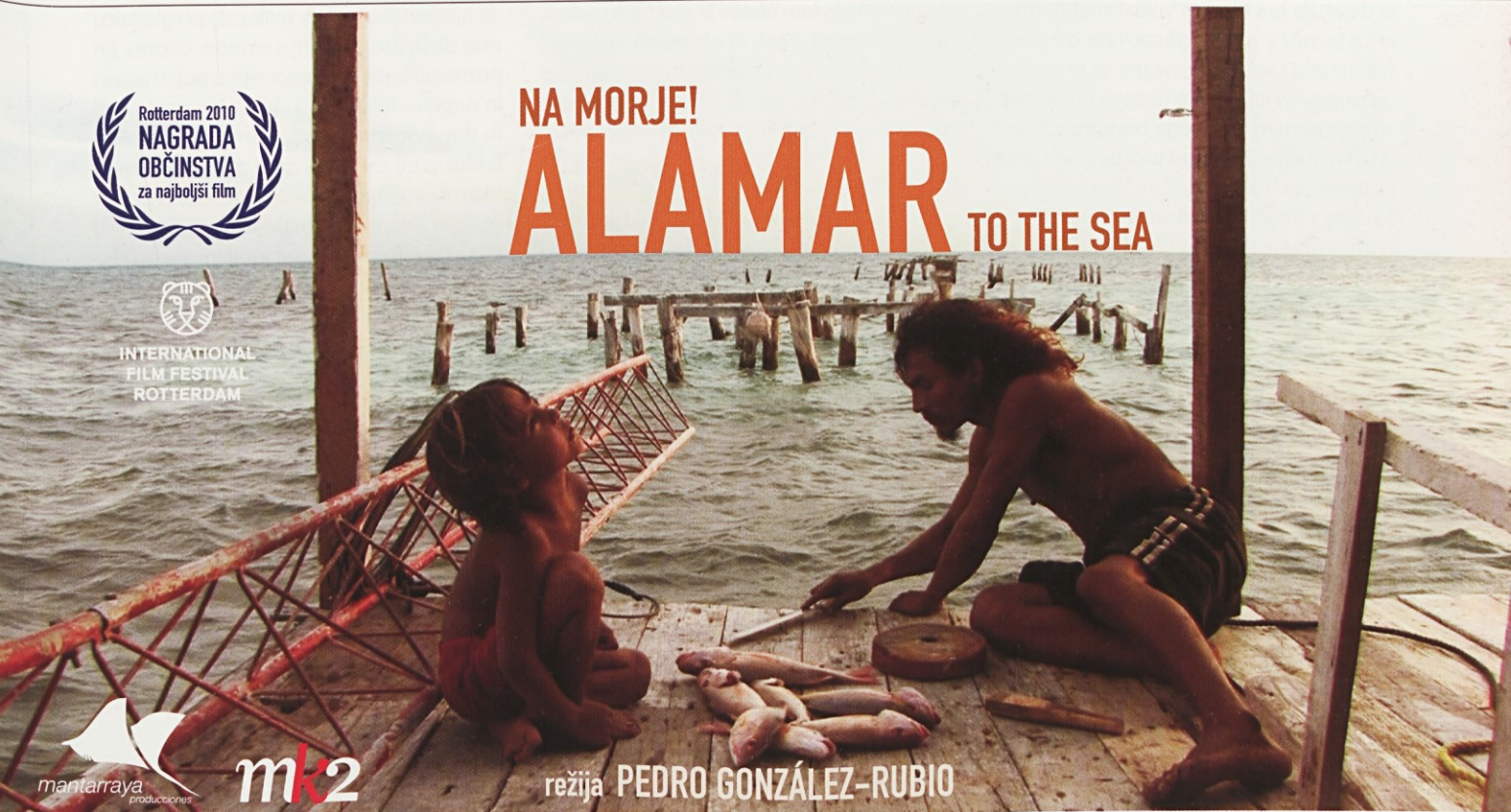
Wenders je imel zelo rad album *Floating Into the Night* in moj angažma pri *Twin Peaksu*. Poklical je Davida in prosil, če bi lahko kakšno pesem prispevala za soundtrack njegovega filma *Do konca sveta* (*Bis ans Ende der Welt*, 1991). Vedela sem, da se pripravlja »močan« soundtrack, a da bo šlo za tako močna imena ...

Z Wendersom se niste srečali?

Pravzaprav da. Presenečena sem bila, za kako prijaznega močakarja gre. Pred tem sem ga videla kot zapleteno osebnost, ki hitro spreminja razpoloženje. Večkrat sva se srečala na festivalih in vedno je bil poln idej – tudi moj glas si je še zaželel na filmu, vendar kasneje do tega ni več prišlo. Oba imava rada cirkus in rokenrol, tako da nikoli ne veš, kdaj se bodo najine poti znova križale.



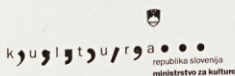
NA MORJE! ALAMAR TO THE SEA



mk2

režija PEDRO GONZÁLEZ-RUBIO

DEMIURG



do 17. julija v Kinodvoru

www.demiurg.si

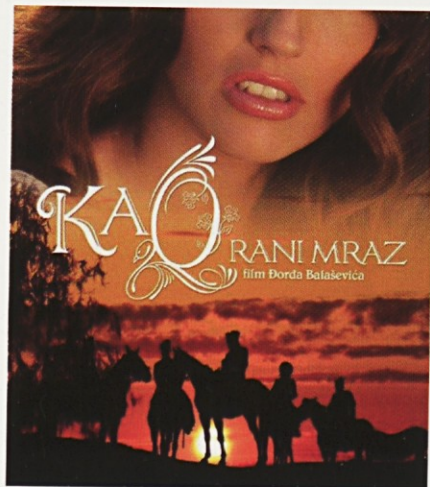
www.kinodvor.org



Dolgometražna igrana balada

Balaševićev filmski prvenec (Križanke, 8. junij 2011)

Lucija Šiftar



Đorđe Balašević je zgodbo svojega režijskega prvenca *Kao rani mraz* (2010) raztegnil od predvojnega do povojnega časa. Čeprav je dejal, da je s filmom vizualiziral podobe, ki so se mu v glavi prikazovale ob pesmi *Priča o Vasi Ladačkem*, ne gre za prvoosebno pripoved Ladačkog (Daniel Kovačević), ampak pogled Vasovega bratranca Nikole (Marko Makivić). Od tod tudi neuradni podnaslov filma Nikolina priča o Vasi Ladačkem. Skupaj z vrstnikom Andrijo (Ivan Đurić) tvorijo tovarišijo, ki jo Balašević postavi v ljubezenske mnogokotnike, prereže z vojno in z grenkim priokusom spet sooči in tudi postara po njej. *Mlad je kažu bio kad je umro* torej drži samo v pesmi (starejšega Vaso igra Rade Šerbedžija), ki jo film nadaljuje. Trojico mladih obkrožajo lepa in povečini nedosegljiva dekleta, med katerimi izstopa Mala Vidra (igra jo *tužnog pajaca kći*, Jovana Balašević). Od trojice, ki se vanjo zaljubi, Nikola zbeži pred mobilizacijo, Andrijo premami poročena Tila (Danica Jurcová), Vasa pa, ki ji je dvoril prvi, po vojni iz katere se še dolgo ne vrne spozna in poroči bogato Rusinjo (*venčo se sa miražđikom, jedinicom čerkom nekog gazde*). Pa tudi Male Vidre režiser ne pusti same. Pritakne ji veselega žandarja (Nikola Đurićko).

Zveni nekoliko znano? Vsaj ta del je že bil viden v *Jesenski pripovedi* (Legends of

the Fall, 1994, Edward Zwick). Balašević je glede na srečen konec prvenca ostal zvest svoji maniri iz pesmi *Ne volim januar*, kjer poje: »*Ne gledam filmov iz zgodnjih sedemdesetih, dovolj je solz in nesrečnih razhajanj ...*«. Že takrat ni bil preveč navdušen nad melodramo, na račun katere je povedal nekaj pikrih komentarjev tudi na premieri.

Preveč bi bilo naštevati, kaj vse filmu manjka, predvsem pa je preveč minut, ki tečejo v prazno, medtem ko se občinstvo pod odprtmi nebom (produkcijska hiša Salayka se ni odločila za redno distribucijo, ampak za potujoči kino) vse bolj preseda in čaka na konec vojne tako nestrpnost kot borci. Čemu taka dolžina?

Đorđe Balašević je poet; njegova izrazna oblika traja od tri do pet minut. V tej formi je že desetletja suveren in uspešen. In čeprav so bile navdih za večino sekvenc zgodbe pesmi s plošče *Kao rani mraz* (2004, Hi – Fi centar), je Balašević like in zgodbo ustvarjal več desetletij in tako lažje razumemo, zakaj jih s platna ne spusti tako zlahka. Po drugi strani pa Balašević filma in njegovih zakonitosti ni več in se morda ni upal lotiti naracije v učinkovitih elipsah; z eno samo bi lahko zaobšel celo vojno, prihranil patetične zvočne efekte topovskih krogel in ... pol ure.

Ekranizirana je bila torej cela plošča, kar je zavidljiv dosežek, a verjetno bi bil uspešnejši s krajšo različico. Vse prepogosto se dogaja, da njegovi liki, ki jih je toliko, da pri gledalcu vsaj občasno ustvarijo zmedo, čeprav jih poznamo iz pesmi, nepotrebno pojasnjujejo in napovedujejo dejanja. Celoznani citati in duhovitosti si sledijo prehitro, da bi jih lahko vzeli za svoje, gagi pa so mestoma okorni. Projekcija se zaključi z Balaševićevim petjem v živo, na glasbo iz filma, ki se vrti med zaključno špico. V Ljubljani so na oder prišli še Mira Banjac (Skeledžija), Radoje Čupić (Emil Šrac) in Mustafa Nadarević (Verebeš). Za hvalevredno fotografijo filma je poskrbel Aleš Belak.

Koliko spregledati Đoletu? Kako reči: *pa ajde, neka bude*, kako se poživžgati na filmske konvencije? Jih je moč spregledati? Za njegove oboževalce to verjetno ni vprašanje. Tu pa je vendarle prostor, kjer se o filmu spregovori tudi z distanco. Zatorej naj sklenem: film je bil doživetje, ki ga je Balašević kot izjemen performer popestril pred in po projekciji (večer pozneje tudi s koncertom), kar je bila (in je še vedno) njegova največja »dodana vrednost«.



Prek slik
in plakatov -
na filmska
platna

Filmsko srečanje s
Toulouse-Lautrecom

Katja Čičigoj



»Vedno sem imel občutek, da mi je Toulouse-Lautrec kakor brat in prijatelj. Morda, ker je imel še pred iznajdbo bratov Lumière intuicijo za kadriranje in občutek za sintezo, ki je lastna filmskemu mediju, verjetno pa zaradi privlačnosti, ki jo je slikar vedno čutil do zavrženih in razžaljenih bitij.«

Tako je o slikarju, risarju in začetniku sodobne grafike in oglaševanja zapisal Federico Fellini v predgovoru h knjigi o njem iz leta 1971. Leta 2003 je Alessandro Nicosia ob pripravi razstave del Toulouse-Lautreca v Rimu urejal tudi zbirko zapisov o analogijah – življenjskih in umetniških – med italijanskim cineastom in francoskim slikarjem. Slovensko razstavo Lautrecovih del pa je spremljal filmski program, ki nudi le izsek iz številnih plodnih korespondenc med Lautrecovo umetnostjo in filmskim medijem.

Podobnosti med Toulousovo *belle époque* Pariza konca 19. stoletja in Fellinijevo *la dolce vita* Rima po 2. svetovni vojni, kakor sta odzvanjali v njunih delih, postanejo očitne že ob površni vizualni primerjavi njunih del – Lautrecovih slik in grafik ter Fellinijevih filmov in ekscentričnih, stiliziranih in močno fantazijskih risb in akvarelov. Njegove bizarne živopisane podobe burlesknih figur se gibljejo na meji med *commedie dell'arte* in cirkuško kulturo (npr. v filmih *Amarcord* [1973], *8 ½* [1963]), ki je bila pogosto tudi tema Lautrecovih del; prav tako Fellinijevi bizarni, energični in mestoma celo groteskni ženski liki (npr. v *Giulietta in duhovi* [Giulietta degli spiriti, 1965]) prikličejo Lautrecove podobe pariških kabaretskih plesalk. V Fellinijevih filmih ima ta anahronistični »prenos« svojevrsten učinek – medtem ko prikaz blišča in bede pariške zlate dobe pri Lautrecu kljub sugestivni barvni paleti in stiliziranim potezam ni v dialogu zgolj z *art nouveau*jem, temveč učinkuje obenem pronicljivo naturalistično, pa Fellinijevi ekskurzi v bizarni kvazilautrecovski svet ob srečanju z režiserjevo sodobnostjo dobivajo fantazijske, nadrealistične poteze.

Bolj dobesedno se v Lautrecovo epoho povrne Jean Renoir v svojem filmu *Francoski kankan* (French Cancan, 1955), ki je bil prikazan tudi pri nas ob razstavi v Cankarjevem domu. Film je s svojo izjemno barvito mizansceno in kaotičnim ritmom dogajanja ter alegoričnimi refleksijami o teatralni naravi življenja slogovno blizu tudi drugi (modernistični ali celo postmodernistični) fazi Fellinijevega ustvarjanja, ko prihajajo lautrecovske motivike vse bolj do izraza. Renoirjev film prav tako sodi v avtorjevo drugo, ne več neorealistično obdobje, ki se z drugimi deli (*Le carrosse d'Or* [1952], in *Helena in možje* [Éléna et les Hommes, 1956]) bolj približuje implicitni tematizaciji znotrajumetniških tem. *Francoski kankan* je tako zavestno fikcionalizirana in fiktivna pripoved o rojstvu legendarnega pariškega kluba Moulin Rouge in njegove razpoznavne znamke, plesa kankan. O Lautrecu v tem filmu sicer ni ne duha ne sluha, je pa to eden od najbolj slikovitih in umetniško učinkovitih prikazov kaotičnega dogajanja za časa njegovega življenja.

Je pa zato izrazito biografski drugi film, prikazan ob razstavi Lautrecovih del pri nas, ki se prav tako vrti okoli legendarnega pariškega kluba: *Moulin Rouge* (1952, John Huston) s Joséjem Ferrero v glavni vlogi. Če je v Renoirjevem filmu zvezda kankana Nana primorana izbirati med umetnostjo in ljubeznijo, se tukaj ta dilema postavlja pred umetnika samega, ki je razdvojen med svoje (uslišane ali ne) številne ljubezni. Film na zanimiv način prenese logiko učinkovanja veliko Lautrecovih del na filmsko

platno: medtem ko so slikarjeve podobe njegovih sodobnikov (četudi stiliziranih ali pomešanih med množico) omogočale takojšnje prepoznanje glavnih akterjev tedanje razposajene kulturno-zabaviške pariške scene, se v Hustonovem filmu igra prepoznavanja prenese na raven odnosa med likovnimi deli in filmskim platnom, na raven dobesednega vizualnega prenosa likov in situacij iz umetnikovih del v filmske kadre.

Drugi biografski film, *Lautrec* (1998, Roger Planchon), pa bolj kot k posamičnim kompozicijam stremi k poustvaritvi atmosfere slikarjevih del. Medtem ko so eksterierji posneti z občutljivostjo za svetle tone Lautrecu sodobnih impresionistov (Monet in Seurat), se nočne sekvence in interierji vizualno zgledujejo pri Lautrecovih delih neposredno, ves film pa ustvarja ganljivo podobo o temačnejši plati umetnikovega razvpitega življenja (njegovi boleznin hendikepu, alkoholizmu, razvratu in sifilisu) – z določeno mero grenkega humorja.

Tako razvpite življenjske navade kot njegove podobe *fin de siècle*vskega Pariza in njegovih prebivalcev so Lautreca spremenile v emblem te dobe, ki se je v popularni imaginarij vpisala predvsem kot doba brezskrbnega uživanja, neomejene zabave in cvetočega kulturnega življenja. Lautrecov lik se tako pogosto pojavlja tudi v filmih, ki jim pravzaprav ne gre za dialog z njegovo umetnostjo ali življenjem, temveč zgolj za dobo, v kateri je ustvarjal. Najbolj pomenljiva je marginalnost njegovega dela v



Moulin Rouge

filmu *Moulin Rouge!* (2001, Baz Luhrmann). V tem svojevrstnem postmodernem mjuziklu, anahronističnem pastišu sodobnih pop pesmi (od Madonne do Nirvane), ki odzvanjajo v poznem 19. stoletju, ima osrednjo vlogo seveda ljubezenska zgodba med kurtizano in kabarejsko umetnico Satine (Nicole Kidman) in pisateljem (Evan McGregor) – Lautrec (v podobi Johna Leguizama) je zreduciran zgolj na vlogo vodje družine boemov, ki zapeljejo junaka k nočnemu uživanju.

Marginalna vloga je umetniku dodeljena tudi v najnovejšem filmu Woodyja Allena – *Midnight in Paris* (2011), kjer ga upodobi Vincent Menjou Cortes. Tu sicer vsaj ohranja vlogo slikarja in umetnika in skupaj z drugimi sodobniki – Van Goghom in Renoirjem – postaja tarča nostalgije želje po vrnitvi v neko preteklo zlato dobo. Medtem ko Picassova ljubica Arianna hrepeni po vrnitvi v Lautrecov čas pred začetkom prejšnjega stoletja, pa protagonist Gil (Owen Wilson), ki se vanjo zaljubi, ko se iz sodobnosti popelje nazaj v drugo zlato dobo Pariza – dvajseta leta minulega stoletja (kjer sreča vso umetniško smetano, od Dalija prek Hemingwayja, Fitzgeralda, Picassa itd.) – v zvezde kuje njeno lastno sodobnost. Lautrecov lik v družbi drugih danes že kanonskih figur nekoč živahne umetniške scene v Allenovem filmu tako postaja ne le emblem neke dobe, temveč prav emblem nostalgije po neki pretekli dobi.

In glede na značaj te dobe ni čudno, da je postala pogost topos sanjarij množične kulture. Lautrec je živel ob izteku klasične moderne (po Osbornovi periodizaciji) – v času zagona industrializacije (še pred enim od katastrofalnih pokov sistema v 1. svetovni vojni) in razcveta meščanske kulture, ki je s progresivnim krhanjem konvencionalne morale sproščala polje delovanja posameznika in osebnih svoboščin ter ustvarjala občutek osvobajanja sekularne kulture, obenem pa njenega drsenja h dekadenci, ki jo signalizirajo takratna umetniška gibanja. V Lautrecu bi lahko videli emblem moderne, kakor jo opisuje Walter Benjamin v svojem nedokončanem *Projektu pariških arkad*, kjer prek refleksije enega prvih toposov modernega potrošnega sna – pariških izložb – podaja širšo refleksijo moderne družbe. Zanj so značilni toposi, ki jih lahko razpoznamo v Lautrecovi umetnosti in se obenem zgostijo v filmskem mediju – po Benjaminu eminentno moderna kulturna



Lautrec

forma: tehnična reproduktibilnost in posledični konec »avrtične« umetnosti (Lautrec je med prvimi serialnost grafike izrabil za združitev visoke in uporabne umetnosti – oglaševanja); estetizacija vsakdanjega življenja (pri Lautrecu z reklamnimi plakati, ki umetnost vnašajo v vsakdanje življenje, in neestetski mi platmi življenja, ki vstopajo v njegova umetniška dela); rojstvo kulturne industrije (v Lautrecovem času nakazana pri vse večji komercializaciji zabavno-kulturnih vsebin, npr. kabarejev, z Lautrecovimi reklamnimi plakati na čelu); bohotenje »fantazmagorije« moderne, opoj čutov nad bleščečimi produkti modernega napredka, ki nosijo obljubo prihodnje sreče in uspeha, obenem pa po Benjaminu delujejo kot anestetiki, ki onemogočajo percepcijo resnične bede v ozadju.

Ni čudno, da se je film kot moderna umetnost, emblem serialnosti in industrijske produkcije kulture, estetizacije vsakdanjega življenja in tovarna sanj (vsaj v količinsko prevladujočem delu filmske produkcije), rade volje vračal k Lautrecu in zlati dobi, ki jo ta predstavlja v kolektivnem imaginariju.



Moulin Rouge!

Kar je morda iz večine (a ne vseh) obravnavanih vračanj pogrešati, je čut za bedo v ozadju spektakularnega blišča klasične moderne – deanestetizacijski estetski šok (če si še nadalje izposodimo Benjaminovo dikcijo), ki ga nasprotno prinašajo mnoga od Lautrecovih nereklamnih del – s figurami »ponižanih in razžaljenih«, ki jih omenja Fellini. Allenov lik Gila s svojim nostalgичnim gonom po življenju v neki oddaljeni zlati dobi bi lahko imeli za alter ego duha, ki prežema številne obravnavane filme, obenem pa širši prevladujoči modus pogleda na preteklost, ki je lasten sodobni popularni kulturi. Ta ima izostreno oko za *art nouveau*, a pogosto pozablja na njegovo povezavo z dekadenco; rade volje pogleda v izložbe javnih hiš 19. stoletja, a odvrta oči od sifilitičnih prostitutk na zdravniškem pregledu, ki jih z veliko mero človeškosti upodablja Lautrec. Onstran klišejev o razvratnem bohemskem umetniškem duhu bi ta lahko postal tudi navdih za človeško držo umetnika, ki zna s pronicljivim očesom prodreti tako na odrske deske kot v temačna zakulisja kaotične narave sodobnega sveta.

Razstava *Toulouse-Lautrec, mojster plakata* je v galeriji Cankarjevega doma na ogled še do 25. avgusta 2011.



Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-2010

Gorazd Trušnovec

To poletje, natančneje 29. avgusta, bo minilo 80 let od premiernega predvajanja prvega slovenskega celovečernega filma *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) v ljubljanskem Hotelu Union – podatek smo izbrskali v pred kratkim izdani *Filmografiji slovenskih celovečernih filmov 1931–2010* (2011, UMco in Slovenska kinoteka). Druga s tem posredno povezana obletnica je kajpak dvajset let filma v samostojni Sloveniji, ki ji posvečamo tudi posebna bloka v tej (in naslednji) številki *Ekrana*, tretja obletnica pa je deset let, odkar je sozaložnik omenjene filmografije, torej UMco, začel izdajati filmske knjige, kar še vedno počne z naravnost stahanovskim ritmom, pa naj gre za izvirna dela domačih avtorjev, v prakso usmerjene priročnike, filmske študije, prevodno literaturo in biografije ali zajetne monografske filmske »učbenike«, kakršna je monumentalna trilogija sestavljena iz *Knjige o filmu* (2007, ur. Pam Cook), monografije *Razumeti*

film (2008, Louis Gianetti) ter lani uspešno realiziranega, sicer pa pred desetletjem spočetega in nedokončnega kinotečnega projekta, prevoda *Svetovne zgodovine filma* (2009, Bordwell & Thompson).

Med bolj monumentalne filmsko knjižne izdaje založbe vsekakor sodi tudi sveža *Filmografija*, tako po obsegu (trda vezava, 836 strani, črno-beli tisk, kar 2,6 kg teže ...) kot po vsebinskem zastavku, saj ne gre preprosto za združitev in nadaljevanje dveh doslej že izdanih filmografij (prva, *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993* je izšla leta 1994 pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju, druga, *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1994–2003* pa desetletje pozneje pri Slovenski kinoteki), temveč za integralno filmografijo s konkretno revidiranimi in dopoljenimi podatki, pri čemer se glede oblike in preloma bolj zgleduje po prvi knjigi – angleški prevodi

vsebine oziroma sinopsisov in imen tečejo vzporedno s slovenskimi.

Skoraj točno polovico knjige zavzemajo kronološko razvrščeni filmi od uvodoma omenjenega naslova do četverice celovečercer, predstavljenih lani na FSF (in letos v redni distribuciji). Tako lahko zaslutimo že tudi merilo za uvrstitev v Filmografijo: celovečerec, posnet ali povečan na 35-milimetrski trak, nastal v slovenski produkciji ali v koprodukciji z večinskim slovenskim deležem. Navedene filmske »špice«, ki se osredotočajo na glavne avtorske, tehnične in igralske prispevke ter podatke o filmu, produkciji in premiernem številu gledalcev (za posamosvojitveno obdobje razdeljeno na število gledalcev v Ljubljani in v Sloveniji), vsak film pa je predstavljen tudi z vsebinskim sinopsisom. Ta del v drugi polovici knjige razširjajo biografske predstavitve režiserjev s kratkimi vsebinskimi opisi njihovih ključnih del, esejistična spremna študija k filmografiji *Zgodba o slovenskem filmu* izpod peresa Zdenka Vrdlovca, ki ponudi vpogled v avtorske in generacijske tendence ter posamezne idejne in estetske značilnosti tako osrednjih kot zaradi takega ali drugačnega razloga morebiti »obstranskih« avtorjev, zgodovinski pregled pa zaključí še pretežno faktografsko naravnani *Oris filmske produkcije na slovenskem* avtorice Lilijane Nedič, ki temelji na podatkih o načinu produkcije, gledanosti, nagradah, pomembnejših tujih festivalih itd. Knjigo zaključujejo bibliografije s seznamom pomembnejših monografskih publikacij na temo slovenskega filma, zbornikov in katalogov ter vrste kazal in seznamov za lažje iskanje.

Temeljna naloga filmografije je predvsem v tem, da predstavi sortirano bazo podatkov, njihova relevantnost in zanesljivost pa sta ključnega pomena za vse, ki se s slovenskim filmom ukvarjamo tako rekoč vsak dan – in kdor išče in potrebuje te informacije, bo znal tudi ceniti trud, vložen v njihovo zbiranje, obdelavo, preverjanje in korekture, če dodatnega mukotrpnega dela pri zbiranju vizualnega gradiva niti ne omenjamo. Seveda pa je zmeraj mogoče pričakovati še več – ob kakšni naslednji izdaji bi recimo ob podatku o produkciji nemara ne bilo odveč navesti tudi višine proračunskega sofinanciranja posameznega celovečerca. Vprašanje je sicer, koliko so po več desetletjih, med katerimi pomnimo tudi kakšno izrazito inflacijsko, ti podatki še relevantni brez ustrezne reava-



V kraljestvu zlatoroga

lorizacije, vsekakor pa znotraj določenega časovnega okvirja lahko služijo različnim primerjavam. A po drugi strani že pridobiti zanesljive podatke o tem, v kolikšni meri so bili na koncu dejansko sofinancirani celovečerci zadnjih nekaj let, se zdi včasih misija nemogoče, da ne govorimo o starejših (ko)produkcijah, predvsem tistih s strani Triglav filma, za katere je Marcel Štefančič, jr. zapisal, da so starejše generacije slovenskih cinefilov in aparatčikov gledale nanje z »ignoranco, zgodovinopisno malomarnostjo in s prezirom«.

Pa še opombi pod črto. *Filmografija* se ukvarja s preteklimi osmimi desetletji slovenske (celovečerne) kinematografije, kako pa kaže s tem v prihodnosti? Prva dilema je



Na svoji zemlji

seveda, če bo naslednja izdaja (recimo čez desetletje) sploh še tiskana in ne izključno digitalna oziroma spletna; najbrž bi lahko bila že zdaj, če bi obstajal splošno uveljavljen, praktičen, varen in pravičen način zaračunavanja uslug uporabe – tak je vsaj pomislek številnih, ki zaenkrat še ostajamo pri tisku (če tega, da ob listanju po knjigi dodatnih priključkov in pripomočkov ne potrebuješ, ne omenjam). Druga dilema, s katero se bo potrebno soočiti v prihodnosti – če se osredotočimo samo na celovečerce in na morebiten dodaten ali ločen seznam dokumentarcev, kratkih, eksperimentalnih, televizijskih filmov in hibridnih žanrov, kot so igrano-dokumentarni filmi – pa je, koliko časa je še smiselno vztrajati na merilu 35-milimetrskega traku, ko pa ga produkcijsko-distribucijska veriga



Vesna

že danes povsem zlahka zaobide. V tem smislu *Filmografija* seveda ustrezno nadomešča svoji dve predhodnici, ne pa tudi knjige Marcela Štefančiča, jr. *Na svoji zemlji / Zgodovina slovenskega filma* (UMco, 2005), še enega udarniškega filmskega publicista brez institucionalnega zaledja, ki je v svojo z iskrivimi avtorskimi esejmi podkrepljeno raziskovalno filmografijo vključil tudi številne mednarodne koprodukcije, pri katerih je v 50. in 60. letih sodeloval Triglav film (in pri katerih je delala vrsta Slovencev), filme, ki so jih pri nas posneli tujci, celovečerce, ki so jih naši avtorji posneli v tujini, in vrsto tistih sodobnih filmov, ki 35-milimetrskega traku sploh niso videli, pa so bili (bolj ali manj) uspešno predstavljeni publikli.



Pred 80. leti, 29. avgusta 1931 ob 20. uri, je bila v veliki dvorani ljubljanskega hotela Union svečana premiera prvega slovenskega igranega filma

V KRALJESTVU ZLATOROGA

Ob okrogli obletnici vas vabimo na ponovitev tega zgodovinskega dogodka.

Dobimo se v ponedeljek, **29. avgusta 2011, ob 20. uri**, v dvorani hotela **Union!**

Vstopnice v predprodaji lahko od **15. avgusta** kupite pri **Eventimu** za **10 eur** ali na dan dogodka za 12 eur.

kino
Loka



GRAND HOTEL UNION
hotel in konferenčni center

Info 3 Film



Anja Naglič

»K filozofiji fotografije« Viléma Flusserja



FOTOGRAFIJA JE »Z APARATI USTVARJENA IN DISTRIBUIRANA, LETAKU PODOBNA PODOBA«, APARAT JE »IGRAČA, KI SIMULIRA MIŠLJENJE«, FOTOGRAF JE »ČLOVEK, KI SE TRUDI POSTAVITI V PODOBO INFORMACIJE, KI V PROGRAMU FOTOAPARATA NISO PREDVIDENE«, INFORMACIJA JE »NEPRIČAKOVANA KOMBINACIJA ELEMENTOV« – TO JE NEKAJ DEFINICIJ IZ LEKSIKONA POJMOV, S KATERIM SE KONČA DOBRIH 90 STRANI OBSEGAJOČA KNJIŽICA *K FILOZOFIJI FOTOGRAFIJE (FÜR EINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE)* VILÉMA FLUSSERJA. V NEMŠKEM IZVIRNIKU JE BILO DELO PRVIČ OBJAVLJENO LETA 1983, SLOVENSKI PREVOD PA STA PRED NEKAJ MESECI IZDALA ZSKZ (IZDAJATELJ REVIEJE *FOTOGRAFIJA* – OSREDNJE SLOVENSKE STROKOVNE PERIODIČNE PUBLIKACIJE O FOTOGRAFIJI) IN DRUŠTVO ZA OŽIVLJANJE ZGODBE 2 KOLUTA.

Esej *K filozofiji fotografije*, ki je postal prava uspešnica (v nemščini so ga že desetkrat ponatisnili, preveden pa je v več kot dvajset jezikov), sodi med temeljna besedila s področja teorije fotografije, a obenem – kot bomo pokazali v nadaljevanju – pomeni več kot zgolj prispevek k tej teoriji. Po knjigah *Camera lucida: zapiski o fotografiji* (1992) Rolanda Barthesa, *Rabe fotografije* (1999) Johna Bergerja, *O fotografiji* (2001) Susan Sontag in *Goreč od želje: zasnovanje fotografije* (2010) Geoffreya Batchna smo tako v slovenščini dobili še eno pomembno razpravo o fotografiji, hkrati pa ob *Digitalnem videzu* (Študentska založba, 2000)¹ še eno knjižno izdajo iz obsežnega opusa Viléma Flusserja – tehtnega, vendar v Sloveniji slabo poznane filozofa, ki se je v prvi vrsti posvečal jeziku, komunikaciji, novim medijem in informacijski družbi.

Flusser se je rodil leta 1920 v Pragi, v družini premožnih judovskih intelektualcev. Njegovo življenje so odločilno zaznamovali duhovno in umetniško navdihujoča češka prestolnica 20. in 30. let prejšnjega stoletja; druga svetovna vojna

(v kateri je izgubil celotno najožje sorodstvo in domovino, ob tem pa so se mu zamajala vsa dotedanja trdna vrednostna merila); številne selitve (po nacistični okupaciji Prage je leta 1939 s svojo bodočo ženo emigriral v Veliko Britanijo, naslednje leto pa v Brazilijo, od koder se je leta 1972 zaradi zaostrenih političnih razmer pod vladavino vojaške diktature vrnil v Evropo, se najprej ustalil v Italiji, nato pa v Franciji) in večjezičnost (svoje znanstvene razprave je objavljaval predvsem v nemščini in portugalščini, občasno tudi v angleščini in francoščini, govoril pa je tudi češko). Po maturi je na praški Karlovi univerzi kratek čas študiral filozofijo, po emigraciji pa študij nekaj mesecev nadaljeval na Londonski šoli za ekonomijo. Ko se je preselil v Brazilijo, je bil najprej zaposlen v češkem uvozno-izvoznem podjetju, leta 1959 pa je postal direktor tovarne radijskih sprejemnikov. Ob tem se je ves čas še naprej posvečal filozofiji – sprva kot pisec, pozneje tudi kot predavatelj. Bil je član Brazilskega inštituta za filozofijo v São Paulu; docent, profesor in gostujoči predavatelj (za filozofijo komunikacije in filozofijo znanosti) na številnih visokošolskih ustanovah v Braziliji, ZDA, Franciji in Nemčiji; pisal je za mnoge časopise in revije (*Revista Brasileira de Filosofia*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de Sao Paulo*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutschen Zeitung*, *Die Presse*, *European Photography* ...) in bil zelo dejaven pri oblikovanju optimistične in perspektivne brazilske družbe 50. in 60. let (med drugim je bil sodelavec znamenitega saõpaulskega bienala, brazilsko zunanje ministrstvo pa ga je imenovalo za svojega odposlanca za kulturno sodelovanje s Severno Ameriko in Evropo). Umril je leta 1991 v prometni nesreči, ki ga je, ko se je vračal s svojega prvega predavanja v Pragi, doletela nedaleč od češko-nemške meje.

Kot filozof se je formiral ob zelo različnih mislecih in paradigmah; v leta 1975 objavljenem avtobiografskem zapisu *V iskanju pomena* sam pravi, da so njegovo mišljenje določile tri »koordinate« – marksizem; praška šola, dunajski krožek in Wittgenstein; Ortega y Gasset in Nietzsche –, osrednji problem njegovega mišljenja pa je, kot navaja, jezik. Njegovo bogato zapuščino (poleg znanstvenih in publicističnih besedil tudi korespondenco in

posnetke predavanj) hrani Vilém Flusser Archiv, ki ga je leta 1992 ustanovila žena Edith Flusser.

K filozofiji fotografije je prva knjiga, ki jo je Flusser objavil v nemščini. V njej predlaga nov način obravnavanja fotografije: analiza fotografije v njenih estetskih, znanstvenih in političnih vidikih je zanj ključ do raziskovanja sodobne krize kulture ter nove oblike bivanja in družbe, ki v tej krizi nastaja. Flusser pokaže, da preobrat od kulture besedila h kulturi podobe (od linearnosti zgodovine k cirkularnosti magije, od pojmovne sposobnosti k imaginaciji) nastopi hkrati s preobratom od industrijske družbe k postindustrijski, informacijski družbi (od dela k igri, od predmetnega k simbolnemu, od reči k informaciji, od posesti predmetov k programiranju in distribuciji informacij), pokaže pa tudi, da je to spreminjanje mogoče posebej jasno razbrati in opazovati ravno pri fotografiji. Na začetku razprave postavi hipotezo o dveh temeljnih zarezah v človeški kulturi: prva je bila iznajdba linearne pisave, druga iznajdba tehničnih podob, katerih najstarejši predstavnik je analogna fotografija (tej so se pozneje pridružili film, televizijske podobe, video, digitalna fotografija ...). Tehnične podobe so z aparati ustvarjene podobe, ki magično prestrukturirajo našo resničnost; so abstrakcije tretje stopnje, saj abstrahirajo iz besedil, ki abstrahirajo iz tradicionalnih podob, te pa abstrahirajo iz konkretnega sveta. Problematičnost te vrste podob je v tem, da se na videz nahajajo na isti ravni resničnosti kot njihov pomen, zaradi česar vzbujajo vtis, da to, kar na njih vidimo, niso simboli, ki bi jih morali dešifrirati, temveč simptomi sveta, ki jim lahko zaupamo kot lastnim očem. Toda aparati (tudi fotoaparat kot njihov prototip) ustvarjajo zgolj simbole oziroma informacijske predmete, fotografije pa so v stanja stvari zakodirani fotografovi pojmi/nameni in pojmi/nameni, ki so bili programirani v aparat. Z iznajdbo fotografije so začeli vsi kulturni pojavi namesto mehanične strukture privzemati kibernetično strukturo, kot je programirana v aparatih. In kaj je po Flusserju naloga filozofije fotografije? »Filozofija fotografije je nujna zato, da fotografsko prakso ozavešči; to pa je nujno zato, ker se v tej praksi kaže model za svobodo v postindustrijskem kontekstu sploh. Filozofi-

¹ Ta knjiga prinaša izbor Flusserjevih esejev na temo tehniških slik oziroma tehničnih podob (*technische Bilder*), v njej pa najdemo mnoge teze, ki jih avtor razvija tudi v tu obravnavanem eseju. V slovenskem prevodu lahko poleg omenjenih knjig beremo še nekaj krajših, revijalno objavljenih Flusserjevih besedil.

ja fotografije mora razkriti, da na področju avtomatskih, programiranih in programirajočih aparatov ni mesta za človeško svobodo, zato da nazadnje pokaže, kako je za svobodo vendarle mogoče odpreti neki prostor. Naloga filozofije fotografije je, da razmišlja o tej možnosti svobode – in s tem osmislitve – v svetu, ki mu vladajo aparati; da razmišlja o tem, kako je za človeka kljub vsemu mogoče, da življenju ob soočenju z naključno nujnostjo smrti da smisel. Takšna filozofija je nujna, ker je edina oblika revolucije, ki nam je še na voljo.«

Flusser se v tem eseju kaže kot luciden mislec, ki – skoraj dve desetletji pred globalnim razmahom digitalne fotografije in interneta – svari pred nevarnostmi, ki jih prinaša prevlada (tehničnih) podob in aparatov: »Če se bodo v prihodnosti besedila popolnoma podredila podobam, potem je treba računati s splošnim analfabetizmom /.../. Vseposod vidimo, kako so aparati vseh vrst tik pred tem, da naše življenje programirajo v togi avtomatskosti /.../.«

Flusserjevo pisanje zaznamujejo preprosto, skorajda poljuden in širokemu krogu bralstva razumljiv jezik (s skromnim besediščem in varčno rabljeno filozofsko terminologijo) ter redke navedbe citatov in virov (v knjigi *K filozofiji fotografije* se je celo – kot sam opozori – povsem odpovedal tako citatom iz predhodnih del o podobnih temah kakor tudi bibliografiji). Za Flusserja je – bržkone zaradi njegove vpetosti v več kulturnih okolij – obravnavati določeno temo v različnih jezikih pomenilo opazovati jo z različnih vidikov oziroma izhodišč, pri čemer ga je nemalo krat vodila etimologija; v svojih besedilih se je zato izredno rad poigral z dobesednim pomenom in izvorom besed. Nič presenetljivega torej, da imamo pri branju njegovih filozofskih razprav vtis, kot da sploh ne beremo filozofije.



foto © Ralph Hinterkeuser

Kinodvorišče. Letni kino.


Na prepihu.



Med 22. junijem in 14. julijem se Kinodvorovo platno vsak večer preseli na plano.

V atriju Slovenskih železnic. Vhod skozi Dvorano Kinodvora.
V primeru dežja je projekcija filma ob isti uri v Dvorani Kinodvora.

Partner:

 Slovenske železnice

Medijski pokrovitelj:

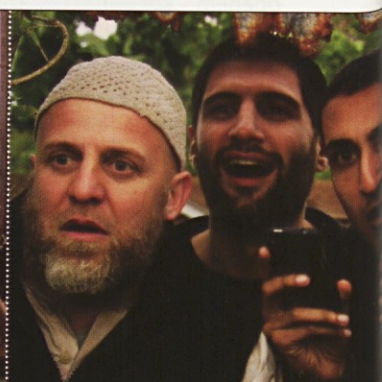
 Ual 202
Ujame Use.

www.kinodvor.org



Od 22. junija

Na morje! Alamar



Od 30. junija

**Štirje levi
Four Lions**



Od 7. julija

**Na sledi očetu
Winter's Bone**



14., 15. in 16. julija

**V praznino
Enter the Void**

Prizorišče odpora

Matic Majcen

MATIC MAJČEN

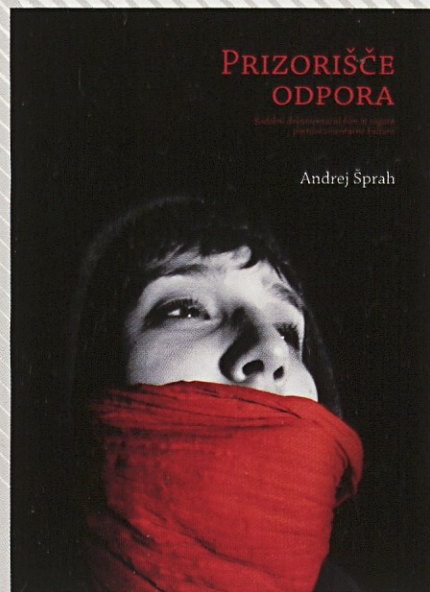
Nikoli ni premalo poudarjanja pomembnosti, ki jo za domačo publicistiko nosi izid filmskoteoretskega knjižnega dela slovenskega avtorja, in to v domačem jeziku. Sploh ker se to ne dogaja ravno iz dneva v dan in ker živimo v majhnem nacionalnem prizorišču, v katerem je letina dobra že, če dobimo v njej vsaj eno takšno monografijo. Domača produkcija filmske teorije in filozofije je v odsotnosti institucionalno organiziranega akademskega ozadja pač odvisna od razpršenih ponudnikov, ki segajo vse od državno podprtih ustanov preko privatnih založb do neprofitnih društev. Društvo za širjenje filmske kulture Kino! spada med slednje, v zadnjih nekaj letih pa se je ta majhen, a izkušen kolektiv začel uveljavljati kot viden igralec na tem področju. Začeni s serijo prevodov nekaterih ključnih del filmske misli (Nancy, Bazin, Brecht, Rancière, Levi) so zdaj naredili prehod k produciranju lastne filmskoteoretske in filozofske misli v obliki knjižne monografije, če odštejemo revijo *Kino!*, ki to nalogo že nekaj let opravlja v obliki serijske publikacije.

Prizorišče odpora je knjiga ustanovnega člana omenjenega društva, Andreja Špraha, in morda bi lahko pričakovali, da gre pravzaprav za odprto nadaljevanje predvsem njegove prve knjige *Dokumentarni film in oblast* iz leta 1998. Vendar pa se knjiga ne začne *in medias res* z neposrednim vstopom v to kompleksno problemsko polje, temveč pri samem konceptualnem izhodišču, s postavljanjem osnovnih vprašanj in definicij tega, kaj dokumentarni film sploh je. S to vstopno strategijo, ko knjiga od bralca ne zahteva

nujno (akademsko) poglobljenega predznanja, si knjiga bistveno razširi svoj bralski doseg in se kaže kot svojevrsten most med strokovnim in zainteresiranim splošnim ciljnim občinstvom. Šprah se potem osredotoči na osrednjo témo knjige, na paradigmo novega dokumentarnega filma, v kakršnega se je v zadnjih 30 letih dokumentarec preobrazil iz več razlogov. Šprah prepričljivo opiše vrsto le-teh: na eni strani tako epistemološko kot estetsko »izčrpanje resničnostne paradigme«, po drugi pa nespregledljiv tehnološki prelom z videom in digitalno revolucijo, ki je povzročil nepovratne posledice tudi na tej resnici, zavezani filmski praksi. Seveda pa tudi kvantitativna eksplozija: dejstvo, da je dokumentarni film v zadnjih desetletjih postal kulturno vseprisotna narativna forma, zaobjeta tako na samostojnih TV-kanalih kot tudi po vseh vrstah kinodvoran, vključno s specializiranimi filmskimi festivali.

Avtor v osrednjem delu knjige odpre vrsto problemskih točk oziroma zagat sodobne dokumentaristične prakse, konkretni filmski primeri pa segajo vse od *Damjanove sobe* (2008) Jasne Krajinović preko Lanzmannovega *Shoaha* (1985) do večurnih dokumentarcev Bing Wanga. Ob tem Šprah mestoma izumlja tudi svoj vokabular, kjer se koncept *radovidnosti* kot neangažiranega in z etičnega vidika škodljivega tipa voajerizma zdi še posebej priročen. Morda je spet drugje afirmativni pristop h kinematografskim oblikam dokumentarističnega izraza, ki svoje polje funkcioniranja ostro razmejuje od sorodnih praks – od resničnostnih šovov,

televizijskih reportaž in TV-diskurza na splošno – na nek način tudi ovira do drugega tipa vprašanj, ki jih knjiga ne odpre. Denimo to, kako je lahko dokumentarni film s svojim okornim filmskoprodukcijskim procesom ter dejstvom, da sam biva v reprezentacijskem polju, tudi ovira praksam odpora ter iskanja in razkrivanja resnic. A to je že hrbtna stran avtorjevega argumenta, ki prej sodi v domeno naknadnega repliciranja in diskutiranja. Drugače povedano: bogatost epistemoloških prostorov, ki jih Šprah odpre, so kvečjemu dokaz, da lahko *Prizorišče odpora* brez težav prepoznamo kot eno najbolj relevantnih, poglobljenih, sistematično zastavljenih, a hkrati tudi dostopnih knjižnih del, ki so po osamosvojitvi pri nas izšla na področju filmske teorije in filozofije.



63

KNJIGARNA

Tina Poglajen

Ženske v komediji

Ob filmu *Dekliščina*



Navodila za izdelavo komedije, ki se od drugih zvrsti razlikuje po tem, da ima za svoje ciljno občinstvo predvsem ženski spol, bi se glasila nekako takole: film mora biti dolg nekaj čez sto minut in imeti oznako G, PG, ali PG-13. Glavna igralka mora biti že uveljavljena zvezdnica (priporočljiva imena so predvsem Katherine Heigl, Jennifer Aniston ali Kate Hudson), ki bo igrala arhetipsko samsko lepotico, ki ima sicer nekaj manjših napak (npr. karierizem), sicer pa je čustveno zrela in dobrega srca. Scenarij mora slediti klasični trikotni strukturi, zgodbi o dekletu, ki spozna fanta, se vanj zaljubi, nato se z njim spre in na koncu spet pobota. Lahko jo poljubno popestrite z naslednjimi elementi: protagonist(ka) zbira material za članek / seksa brez romantičnih vezi / nepričakovano postane starš / se umetno oplodi / prisostvuje pripravam na poroko sestre ali prijateljice. Nikoli, ampak res nikoli pa ne smete izraza komedija vzeti preveč dobesedno: romantične komedije niso toliko namenjene temu, da bi se jim smejale, kot so namenjene zadovoljevanju domnevne univerzalne ženske potrebe po heteronormativnem romantičnem zapletu.

Nastopi *Dekliščina* (Bridesmaids, 2011, Paul Feig), z ženskima scenaristkama (v Holivudu naj bi jih bilo le 13 %) in s skoraj povsem žensko igralsko zasedbo. Namesto standardnega chick-flicka gre za vulgarno žensko komedijo, ki naj žensk načeloma ne bi zanimala, iskanje ljubezni pa v njej igra bolj postransko vlogo. Tudi glavna igralka ni starleta kalibra Sarah Jessica Parker ali Cameron Diaz, temveč primarno komedijantka – kar je pri ženskah načeloma označeno za tvegano potezo, medtem ko so v komedijah za moško oziroma uniseks občinstvo povsem zaposlivi tudi igralci, ki so najprej komiki in potem kaj drugega (na primer *Prekrokana noč* [The Hangover, 2009, Todd Phillips]). Za igralko je namreč tradicionalno bolj kot to, da so smešne, pomembno, da so privlačne in da gledalci do njih lahko čutijo empatijo. (Za slednje naj bi bil najboljši recept, da je ženski lik v prvih petnajstih minutah filma poražen; torej, da se ženska znajde v situaciji, kjer je orošana dostojanstva in ki se konča v

solzah – šele nato lahko izživi svoje fantazije in se začne zabavati².)

Annie (Kristen Wiig) se v *Dekliščini* od klasične ženske protagonistke razlikuje po tem, da je imela od nekdaj težave z dostojanstvom. Že v prvih nekaj minutah jo namreč priložnostni ljubimec (*Oglaševalec* Jon Hamm zna biti tudi smešen) precej brezobzirno vrže iz stanovanja, je brez denarja in ima le za silo delujočo avto, zaradi recesije je morala zapreti svojo slaščičarno in se zaposliti kot prodajalka, njena sostanovalca sta prismuknjena britanska snoba in mama ji nikoli ne pozabi očitati splošnega neuspeha v življenju. Ko ji najboljša prijateljica Lillian, pravzaprav edina oseba, s katero sploh ima normalen odnos, pove, da je zaročena, Annie ne skače od veselja, a vseeno pristane, da bo njena poročna priča. Tu nastopi nov problem – v njenem odnosu z Lillian se pojavi konkurenca, Helen, ki je vse, kar Annie ni: poročena, bogata, elegantna in uglajena, vendar brez prijateljev. Ko se izkaže, da Annie pripravam ne bo kos, se zgodi najhuje: Lillian jo namreč

1 Smith, Stacy L. in Choueiti, Marc: Gender Disparity On Screen and Behind the Camera in Family Films; The Executive Report, 2006-2009. University of Southern California, Annenberg School for Communication & Journalism.

2 Friend, Tad: Funny Like a Guy. The New Yorker, 11. april 2011.

kot organizatorko zamenja s Helen.

Ta vlogo izpelje v svojem slogu: zabava, ki jo pripravi za bodočo nevesto, je načrtovana do potankosti. Iz vabila odleti pisan metulj, vsak gost dobi svojo roza limonado, ježo na konju ter – psa. Vse skupaj je približno tako pretirano kot Helen sama: zabava je sicer elegantna, vendar za odtенок preveč pocukrana, prefinjen občutek za luksuz pa ne gre z roko v roki s praktičnim vidikom. Ampak navsezadnje je Helenin lik točno tak: estetiziran, vendar nekoliko osladen, z občutkom za romantiko in malo slabšim za realnost. Dalo bi se celo trditi, da je neka-kšna preslikava klasične *rom-com* junakinje, kakršne so omenjene zgoraj, le da jo tokrat vidimo v dogajanju po koncu, po poroki, po tem, ko je dobila moškega svojih sanj, po tem, ko naj bi vse ovire v življenju bile že mimo. Skratka, junakinja, ki živi domnevni *happily-ever-after*. Problem je le v tem, da taka junakinja po doseženem »življenjskem cilju« izgubi motivacijo in smisel: poleg igranja tenisa, zdravega prehranjevanja in pomerjanja oblek ji namreč ne preostane prav dosti. Tako si Helen za poslanstvo zada uresničevanje *happily-ever-afterja* vseh ostalih; najprej s pripravami na Lillianino poroko, ko pa se rivalstvo med njima poleže, še Annie pomaga popraviti romanco z irskim policistom.

Rivalstvo med Helen in Annie je s svojim objektom osvežujoče: ženski tokrat za spremembo ne tekmujeta za moškega, temveč za prijateljstvo in naklonjenost Lillian. (*Dekliščina* prav tako uspešno opravi Bechdelin test neenakosti spolov, česar se za osupljivo število filmov ne da trditi. Kriteriji zanj so, da (1) morata v filmu nastopati vsaj dve ženski, (2) da se med seboj vsaj enkrat pogovarjata in (3) da je tema pogovora kaj drugega kot moški.) **FILM RAZBIJE PREŽVEČENO DIADO ŽENSKO, KI FUNKCIONIRA KOT NADLEŽNA VZDRŽEVALKA REDA IN MIRU V ŽIVLJENJU MOŠKEGA, KI JE PRIKUPEN S SVOJO BREZSKRBNNO KRŠITVIJO PRAVIL.** Pravzaprav celotno dihotomijo celo obrne na glavo: Annie konstantno krši napisana in nenapisana pravila, pa naj gre za prometne prekrške ali strahopetnost v romantičnih odnosih; policist Nathan, ki služi kot romantični interes, pa je simpatičen, vendar malo nadležen (tudi simbolično) paznik reda in miru.

Tradicionalne vloge spolov v komediji

Oviro popularizaciji komičnih ženskih likov, katerih variabilnost bi presejala stereotipne predalčke – na primer zapeto tečnobo (Katherine Heigl), moderno punco, ki poskuša uravnotežiti kariero in ljubezen (Anne Hathaway), moško deklo (Cameron Diaz), neobičajno deklo (Zoey Deschanel in Natalie Portman) ali neumno blondinko (Anna Faris) – predstavlja nenapisano pravilo, da morajo ženske vsaj načeloma ohraniti svoje dostojanstvo (kot da bi morale kompenzirati za šibkost) – takemu liku pa se je seveda veliko težje smejeti. Ženske so povsem neprimerne tudi za *slapstick* (razen občasne torte v obraz), saj velja načelo, da lepota ne sme biti omadeževana – zelo težko bomo videli lepo žensko z modricami, ki jih je dobila, ker je stopila na bananin olupek, žensk se ne sme tepsti, posilstvo ženske pa tako ali tako ni bilo nikoli tako smešno kot posilstvo moškega. Da bi lahko bile smešne, bi se po mnenju (moških) scenaristov morale odreči spolni zaznamovanosti, kar pa je iz moško nevtralnega vidika seveda nemogoče (razen v primeru neženskih žensk, na primer Roseanne Barr in Ellen DeGeneres).

Kot posledica je večina udarnih in smešnih dialogov v filmu običajno rezervirana za moške like. Če v filmu namreč nastopata oba spola, so moški ponavadi tisti, ki so ogabni, smešni, nerodni, neumni, čudaški in debeli; *straight man* pa je običajno ženska – ki je povsem prevečkrat prisotna za vzorčno ljubezensko zgodbo ali pa preprosto kot predstavnica svojega spola. Prav tako je povsem moška igralska zasedba nekaj povsem običajnega, povsem ženska pa nekaj precej redkega in nekaj, pri čemer se (kot v primeru *Dekliščine*) razglablja o pomenu pojava za pop kulturo na splošno. Vse to je seveda le variacija na pravilo moški-so-navadni-ženske-so-specifične: že v vsakdanjih šalah se, če spol osebe, ki v šali nastopa, ni pomemben, smatra, da gre za moškega. Na primer: »Moški pride v restavracijo in reče natarju ...« Medtem ko je, če gre za žensko, le-ta spolno zaznamovana, na primer: »Mladenka se gola kopa v jezeru, ko pride mimo ...«

Stereotipno imajo torej primat nad žensko komedijo tiste ženske, ki niso povsem feminilne ali ne veljajo za spolno privlačne. Pogost primer je na primer lik debelušne ženske, ki služi predvsem kot element komič-

ne sprostitve – pa naj bo smešna preprosto zato, ker je debela ali pa ker je moškemu protagonistu grožnja – zaradi postavljanja v moško vlogo (pogosto govori s tujim, običajno ruskim ali nemškim naglasom ali je lezbijka). Tudi lik Megan (Melissa McCarthy) v *Dekliščini* je na videz v nevarnosti, da bi zdrsnil v to nišo, vendar pa scenaristki stereotip na koncu uspeta zrušiti z vzpostavitev lika kot ženske čudakinje, ki pa je vendarle na koncu koncev uspešna, ne da bi ji bilo treba biti lezbijka, kar se potrdi s prizorom na kavču, kjer Megan Annie ošteje zaradi smiljenja sami sebi, saj če kdo, prav ona ve, kako težko se je prebijati skozi življenje s pojavo, ki je nekoliko nekonvencionalna.

Novi premiki v TV-serijah

Zadnja leta lahko predvsem na televiziji, kjer je tudi zastopanost spolov precej bolj enakovredna kot na velikem platnu, pogosteje najdemo odstopanja od konvencionalnega. Tako na primer v humoristični seriji *It's Always Sunny in Philadelphia* (2005–) med petimi protagonisti sicer nastopa le ena ženska, vendar pa njena vloga nikakor ne sledi tradicionalnim pravilom žensk v komediji. V prvih nekaj delih je sicer nastopala v vlogi edine razumne osebe v družbi, vendar pa so tak razvoj lika ustvarjalci precej hitro opustili. Deandra Sweet Dee Reynolds ima tako prav toliko sociopatskih tendenc in moralne oporečnosti kot vsi ostali, prav tako pa ji ni prizanešeno z udarci ali s ponižujočimi situacijami. Dee v svojih očeh sicer ustreza podobi uglašene ženske, ki nikoli ne počne nič odvratnega, vendar je v resnici daleč od tega – če že ni mrtvo pijana, se, da bi prišla do denarja, vsaj dela, da je umsko zaostala ali poročena s svojim očetom. Podobno so v britanski seriji *Pulling* (2006–2009) scenaristke Sharon Hogan vse tri protagoniste daleč od vzornih ženskih likov – najbolj normalna med njimi, Donna, je čustveno nezrela, egocentrična tridesetletnica, ki *misli*, da je junakinja romantične komedije, med tem ko





je Karen, njena prijateljica, promiskuitetna alkoholičarka, ki si je izbrala zase nekoliko neprimeren poklic učiteljice v osnovni šoli, Louise pa hodi na zmenke z ekshibicionisti in razstavlja slike iztrebkov. *Pulling* se ne drži pravila, da »ženske niso smešne, razen če so smešne na moški način«, saj je humor osrednjih likov osnovan tako na njihovi identiteti kot na spolu. Enako drži za Tino Fey oziroma njeno večkrat nagrajeno serijo *30 Rock* (2006–). Liz Lemon je, čeprav se ima za intelektualko, vse prej kot razumna oseba. Najlaže bi jo opisali z malo čudna, pričemer se od predhodnic (na primer Phoebe iz *Prijateljev* [Friends, 1994–2004]) razlikuje v tem, da kljub čudaškosti, seksualni zavrtosti in neustreznemu lepotnim idealom ni le prijateljica, ki služi občasni komični sprostitvi, temveč protagonistka. Tina Fey se norčuje iz vseh in povsem nepristransko tudi iz lastne identitete: zanjo idealno razmerje vključuje TV, hrano in seks največ dvakrat na mesec; njena priljubljena trditev je, da se je ženskam dovoljeno razburjati glede dvojnih standardov, moškim pa ne; za nameček pa parodira feministke in zbija šale o neuravnovešenosti žensk med menstruacijo.

Glede na vse skupaj torej ni presenetljivo, da se je ob tržnem uspehu *Dekliščine* začelo šušljati o tem, ali bomo v prihodnje torej videli več podobnih filmov. Nekateri publicisti so šli celo tako daleč, da so *Dekliščino* označili za začetnika (začetnico?) novega, *R-rated chick-flick* žanra. Tovrstna pričakovanja se sicer niso pojavila prvič – tudi po velikanskem uspehu filma *Thelma in Louise* (Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott) so se pojavile špekulacije o porastu filmov, ki tematizirajo prijateljstvo med ženskami za žensko publiko. Podobno se je zgodilo po športni komediji *A League of Their Own* (1992, Penny Marshall), a do vala podobnih filmov ni prišlo. V vsakem primeru pa je gotovo, da bi se morali filmi s pretežno ženskami v glavnih vlogah osvoboditi pokroviteljske oznake *chick-flick* in zavzeti mesto, enakovredno drugim komedijam.



Carlos Pascual, prevod: Mojca Medvedšek

Bledi raj

Film *Na morje!* (Alamar, 2009) mehiškega režiserja Pedra González-Rubia ima vse potrebne sestavine, s katerimi si je pridobil status *ljubljenčka* mnogih neodvisnih mednarodnih filmskih festivalov: gre za takorekoč neznanega avtorja in marginalno kinematografijo, govori o odnosu očeta in sina, vsebuje multikulturne elemente, zaslepljujoče lepo, tropsko, neokrnjeno naravo in nenazadnje organski ter politično korektni pristop do vseh naštetih elementov.

VSAK, KI O FILMU NA MORJE! NE GOVORI S POZITIVNIMI ČUSTVI IN V NASPROTJU Z ENOGLASNIMI HVALNICAMI, KI SO O FILMU ZAPISANE V VSEH MEDIJIH, SE BO ZDEL ZOPRNEŽ, KI KRITIZIRA LEPO VREME. H kritiki tega filma me ne vodi znano človeško nagnjenje, ki nas mnogokrat vzpodbudi, da raztrgamo vse, kar prihaja iz naših rodniških dežel – zase lahko trdim, da so se, vse odkar sem videl prizor nesreče, ki odvarja film *Pasje ljubezni* (Amores perros, 2000, Alejandro González Iñárritu), zame in za mehiški film začeli pravi medeni tedni; to bom storil zato, ker mislim, da je film *Na morje!*, ki se neprestano giblje na lažnivi premici med dokumentarnim in igranim filmom, deležen prekomerne hvale; moj namen nikakor ni zmanjšati njegovo neoporečno estetiko, s katero se dotika občutljivih vlaken svojega in našega časa; četudi pri tem neumorno uporablja do konca obrabljene sheme.

Pedro González-Rubio, ki se je v Belgiji rodil mehiškemu staršem, najstniška leta preživel v Indiji in film doštudiral v Angliji, se je odločil, da si bo boljše ogledal plitvino Chinchorro, koralno pregrado v mehiškem Karibskem morju, in nam povedal zgodbo o kratkem srečanju med očetom Jorgejem (Jorge Machado), potomcem staroselskih Majev tega področja, in sinom Natanom (Natan Machado Palombini), ki s svojo materjo živi v Rimu.

Z zgodbami o Evropejках, ki pod tropskim podnebjem izkusijo ljubezen z »dobrim divjakom« in se nato v prijazen objem svojih socialnih demokracij vrnejo s potomcem, bi lahko napolnili neskončno število knjig. V primeru Roberte in Jorgeja ju pritlehna nezmožnost obeh, da bi v svetu drugega zmogla najti srečo, pripelje do odločitve, da se ločita. Film se začne z minimalističnim nizanem dejstev s pomočjo odlomkov originalnih videoposnetkov bivšega para

in z očkom, ki v počasnem posnetku pleše s sinom (pri čemer se ne zdi tako pomembno, da zanj ne skrbi ves čas, ampak da res zelo lepo pleše). Zelo kmalu se v filmu preko njenega glasu pojavi *retro-magično* razmišljanje, ki je nenavadno močno zaznamovalo generacijo, ki jo sam imenujem world music generation: »Mislim, da sta se najini poti srečali zato, da bi se lahko rodil Natan.« Ni dovolj, da izvemo, da se je Natan rodil, ker sta se onadva srečala; dogodku je treba pripisati transcendentni pomen in s tem vzroku kot dokaz predložiti posledico. Toda to je moj problem z Roberto, zato se sprašujem, zakaj se mi ta z različnimi obrazi pojavlja na mnogih mestih – zakaj imam torej problem s filmom kot celoto?

González-Rubio se je odločil svojo zgodbo povedati s pomočjo minimalne ekipe, ki sta jo sestavljala kar on sam, opremljen s HD-kamero, in asistent zvoka. Zgodbo sta sestavila s premišljeno, resnično lepo in obenem diskretno filmsko fotografijo; režiser je obdržal naključno, zadržano glasbo in harmonično zvočno igro glasov iz okolja. V filmu se je odločil tudi zrežirati nekaj dogodkov, ki se zgodijo na platnu, s čimer je želel podčrtati dramsko strukturo zgodbe. A kljub temu je bil njegov osnovni namen, da se v resnici ne zgodi nič, razen jasnega razvoja odnosa med sinom in očetom ter poučevanja odnosa – učiti se preprostega preživetja na morju in organsko uživati naravo.

Film *Na morje!* je torej preprost portret z dobro začrtanimi potezami. González-Rubio se svojim likom približa z občutljivostjo in nežnostjo in zna v postprodukciji obdržati ton in čas pripovedovanja, ki ju je ustvaril med samim snemanjem. In vendar je film *Na morje!* le bledikav portret; dobronameren, vendar vseeno bled, skorajda narejen po meri za generacijo, ki jo je strah vertikalnih struktur in velikih ciljev; za generacijo, ki je hvaležna za relativističen, neopredeljen pristop do upodabljanja človeških eksistenc; za generacijo, ki na zelo nedolžen način zahteva vrnitev k preprostemu in primarnemu, medtem ko si preko satelitov z enega konca planeta na drugega pošilja fotografije delfinov.

Če pustim ob strani vedno pertinentna vprašanja o naravi dokumentarnega filma (menim, da hibridni pristop k pripovedovanju zgodbe, ki si ga izbere González-Rubio,

ruši vsakršno dokumentaristično namero filma), se mi ob ogledu filma *Na morje!* zastavlja mnogo vprašanj in ponuja le malo odgovorov. Kako sta se v resnici spoznala Roberta in Jorge? Mar Natan prvič obišče svojega očeta? Kaj Jorge v resnici počne za preživetje? Nepoznavalcu tega geografskega področja in subtilnih jezikovnih posebnosti regije lahko uide, da Jorge ne govori kakor ribič, ampak kot človek, ki je življenje preživel v stiku s turistično dejavnostjo – v njegovih pogovorih s sinom ni težko prepoznati pokroviteljskega tona, ki ga turistični vodiči avanturističnih izletov uporabljajo za pogovor s svojimi strankami. In nenazadnje: kakšen je Jorgejev odnos z drugim likom tega filma?

Nek pisec gledaliških del je nekoč dejal, da se vsakokrat, ko gleda kakšno predstavo Čehova, v njem prebudi želja, da bi sledil zgodbam stranskih igralcev, ko ti izginejo z odra. Nekaj podobnega se pri tem filmu dogaja meni; več časa bi si želel preživeti v družbi Matrace (Nestór Marín), ki v igranem delu igra vlogo dedka. Jorge, oče, namreč uteleša lik, ki ga dodobra poznam in me ne more presenetiti: je šaman, naravni domorodec, ki z druge roke naprej predaja modrosti, za katere je ponavadi nagrajen z odobravanjem evropskih turistov na enak način, kakor ti občudujoče vzklikajo ob gledanju tjujnjev, ki izvajajo salte v živalskem vrtu. Matraca je morda lik, ki ga je težje prodati mednarodnim filmskim festivalom, vendar je neskončno bogatejši, bližji ritmu življenja na morju in njegovim potrebam, predvsem pa ne govoriči v prazno, kakor naš sodobni majevski Tarzan. Vsakokrat ko Matraca izgine iz kadra, film izgubi svojo moč. Odnos med očetom in sinom morda res marsikoga razneži, čeprav menim, da gre v tem primeru za zelo shematičen odnos, ki se ne razvija in ostaja daleč od tega, da bi zmogel prikazati polnost, ki jo lahko tak odnos ima – tako v življenju kakor na platnu. Če bi imel možnost v rokah držati *joystick*, s katerim bi lahko usmerjal to filmsko zgodbo, bi na obalo pripeljal samo Natana v pričakovanju dedka.



González-Rubio je v filmu na popoln način uporabil vso tehniko, ki mu je bila na voljo; in vendar mora biti film več kakor le nizanje razglednic in dobronamernih sporočil. Morda je tema očetovstva v odsevu njegove leče zanj vendarle še nekoliko prezahtevna tema; a vseeno njegova leča veliko obeta. Obeti se bodo uresničili, če bo González-Rubio obdržal občutljivost filmske govorice in zavrgel lahkotnost pripovedi. Njegov naravni pristop k snemanju je sicer hvalevreden, a sam bi skoraj raje videl, da bi pokazal svet z več tkiva.

Ob koncu filma smo priča prizoru, v katerem se Jorge med tropskim grmičevjem pogovarja s sinom. Natan joče, ko mu njegov oče pove, da se bosta morala kmalu ločiti. Jorge se nato začne sklicevati na *retro-magično* razmišljanje, tako ljubo njemu in njegovi Roberti – ki je nedvomno naseljevalo mnoge skupne ljubezenske noči (*»Najina ljubezen je bila nekaj magičnega,«* na začetku filma zatrjuje Jorge) – malemu reče, da bo on, Jorge, skrbel zanj in ga čuval ne glede na to, kam bo Natan odšel. To izreče s čarobnim tonom glasu, prepričan, da mu bo z nekaj dobronamernimi besedami uspelo prekriti prekomerno laž, ki jo izreka. *»Ne, ni res,«* lahko kakor zlohrotni Scrooge zatrdim ženski, ki v kinu joka ob meni. V resnici si ne moremo pošiljati objemov luči po *Facebooku*, zgolj z dobroto pospremiti življenjsko pot drugega, niti resnično zaščititi tistih, ki jih imamo radi, ne da bi nam bilo pri tem vseeno, če smo daleč od njih. Za to, da lahko nekoga objamemo, ga spremljamo na njegovi poti in da ga varujemo, moramo biti tam, kjer je drugi; vse ostalo je le hokus pokus.

Po zadnjem kadru filma, ko nam režiser pokaže Natana, ki se vrne v namerno sivo obarvani Rim in se med letenjem galebov zvrstijo imena sodelujočih, skuša ta še zadnjič vzbuditi našo pozornost: *»Prizadevamo si, da bi plitvina Chinchorro postala del naravno-kulturne dediščine Unesca.«* Še zadnji pomežik dobronamerne srca s pasivnim in popolnoma nedelujočim stavkom. Daj no, González-Rubio, povej nam že kako zgodbo!



Andraž Jerič

V praznino in avtoritarnost pogleda

Orson Welles naj bi nekoč dejal, da film ne more biti dober, če kamera ni oko v glavi pesnika. In kamera je vedno prav to – če za trenutek zanemarimo »pesniškost« glave, ki jo nosi, je še vedno prav oko pasivnega opazovalca, postavljenega v filmski svet. Prav pasivnost je ena bistvenih razlik, ki filmski medij specifično razločuje od drugih, še posebej literature; ta je svojemu bralcu ponavadi le ogrodje, ki ga nato zapolni njegova lastna domišljija, medtem ko film (vsaj eksplicitno) te možnosti ne ponuja. Filmska realnost je le odslikava realnega sveta – a ne v smislu realizma, kar dokazujejo računalniško modificirani filmi že vse od *Jurskega parka* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg), pač pa z vidika gledalčeve zmožnosti (re)interpretacije videnega. Če je literatura v tem torej (ponavadi) povsem posredna, je film, nasprotno, vedno direkten; zgodnji film ni razmišljal o gledalčevi vpletenosti in je bil (prav zagotovo tudi zaradi svoje tehnološke inovativnosti) zgolj in le mimetičen posnetek. Lahko bi torej rekli, da se interpretacija teksta od končnega prejemnika (bralca) premakne do posrednika (režiserja), prvi pa nekako ostane sam v svoji pasivnosti.

Govorimo seveda samo in zgolj o recepcijski, ne intelektualni ali kakršnikoli drugi

vrsti pasivnosti (čeprav tudi ta povezava ni povsem zanemarljiva in je vredna premisleka). Prvi filmarji so namreč kaj kmalu ugotovili, da hoče njihova publika več kot le brezpredmetne predstave, zapakirane v tehnološko čudo; želeli so si zgodbe, kakršne sta jim ponujala literatura in gledališče. Tako je filmski jezik z leti pravzaprav razvil precej načinov, s katerimi poskuša premagati to oviro; sanjske in *flashback* sekvence ter naracija glavnega junaka (*voiceover*) so le nekatere izmed metod, s katerimi se skuša gledalcu olajšati poistovetenje s filmskim junakom in ga postaviti v središče zgodbe. A situacija je seveda zahtevnejša; če se vrnemo k samemu začetku, gledalec kljub vsemu še vedno ostaja ujetnik svojega (vsiljenega) tretjeosebnega pogleda. Eden bolj revolucionarnih primerov lotevanja tega problema je zagotovo film noir *Dama v jezeru* (Lady in the Lake, 1947, Robert Montgomery), ki je v celoti posnet iz prvoosebne perspektive. Film se, čeprav najverjetneje iz bolj eksperimentalnih vzgibov, uspešno poigrava s kršenjem omenjene filmske dogme; glavnega junaka (torej sebe) tako vidimo prižigati cigarete, zalotimo ga (se) med kukanjem skozi priprta vrata, zaradi nesporazuma ga (nas) celo udarijo v obraz. Takšen pristop se zdi še posebej primeren za noir filme; identifikacija z detektivom je

vsekakor vznemirljiva, saj smo dobesedno postavljeni v središče vse skrivnostnosti, hkrati pa je prav identiteta junaka pogosta tema filma noir.

Čeprav se teh vprašanj (vsaj ne neposredno) ne loteva, režiser Gaspar Noé navaja *Damo v jezeru* kot enega glavnih navdihov za svoj zadnji film *V praznino* (Enter the Void, 2009). Bolj kot sama identiteta ga zanima njen konec – torej smrt. **DELNO NAVDIHNJENA TUDI S TIBETANSKO KNJIGO MRTVIH (IN DELNO Z REŽISERJEVIMI PSIHEDELIČNIMI EKSPERIMENTIRANJI) NAS ZGODBA VODI SKOZI VEČ STOPENJ POTI UMIRAJOČE DUŠE;** film nam najprej predstavi Oscarja, mladega



dilerja, ki živi s sestro v divjem Tokiu. Ko pade zaradi svojih poslov v policijsko zasedo, ga na stranišču nočnega kluba ustrelijo – tukaj pa se film pravzaprav šele začne. Čeprav Noé pravi, da ni bil nikoli religiozen, ga je z odraščanjem (ali s staranjem) vedno bolj zanimala tudi smrt in možnost obstoja po njej, pod vplivom norih gob pa je ob ogledu *Dame v jezeru* spoznal, da bi bila to tudi edinstvena filmska izkušnja. Znotraj ohlapnih okvirov naukov Tibetanske knjige mrtvih tako sledimo glavnemu junaku najprej v tozemskem življenju; režiser nas v dobesedni interpretaciji uvodne Wellesove misli postavi direktno v njegovo glavo. A kmalu ugotovimo, da smo bili v zmoti; hiperrealizem subjektivnega pogleda (kamera namesto nas celo mežika) nas pravzaprav ne osvobaja, ampak je še toliko bolj omejujoča. Stoično pasivnost tretjeosebne opazovalca zamenja klavstrofobična ujetost v okvire kadra, kar skorajda avtomatsko povzroča togost v ramenskih mišicah. Vendar diktatura kamere ni nič bolj vsiljiva kot ponavadi – povsem enako, če ne celo pomembnejše kot to, kar se v kadru pokaže, je tisto, kar se iz kadra izpusti, a zdi se, da se te diktature zavemo šele v takšni situaciji. Objektivni filmski pogled nam torej ponuja udobje odmaknjenosti od same akcije, subjektivni pogled, ki naj bi nas akciji približal, pa nasproti pričakovanjem ne prinaša večje informiranosti, temveč ustvarja neprijetno, skorajda katatonično izkušnjo. Tudi v tem smislu Noé morda razume smrt



kot odrešitev; v vmesni fazi, ko Oscar še visi med življenjem in smrtjo, se mu pred očmi odvrti njegovo travmatizirano življenje. Njegov pogled se prestavi *za njega* – v neke vrste drugoosebnem pogledu se nam odvrtijo sekvence njegovega otroštva, v katerih je sam vedno prisoten, tudi v kadru. Njegova v hrbet posneta silhueta je vedno v sredini ali ob robu kadra kot eksternaliziran spomin samega sebe – podobno, kot se vidimo le včasih v sanjah ali v ogledalu, kar je tudi edini primer, v katerem vidimo Oscarjev obraz.

V zadnji fazi se končno loči od svojega telesa in kot duh (angel?) lebdi nad neonskim Tokiom in spremlja življenja svojih bližnjih po svoji smrti. Šele tukaj se kamera končno osvobodi ujetosti, čeprav je še vedno subjektivna – morda je prav ta ezoterična, če ne celo božanska perspektiva tista, ki jo najlažje povezujemo s filmsko izkušnjo. Te pozicije vseeno ne gre zamenjevati za obliko vseprisotnega in vsevednega pripovedovalca, saj se zdi, da ti dve lastnosti nista tisti, ki jih filmski gledalec išče z objektivizacijo filmske podobe. Bolj kot sama informiranost ali živjetost ga zanima kontrola in oblast nad tem, kar vidi, a ne v smislu interaktivnosti. Čeprav nad pogledom nima učinkovitega nadzora, je občutek varne odmaknjenosti tisti, ki katarzično pomirja.

Gaspar Noé je s tem metafiziko človeškega obstoja spretno povezal z metafiziko filma, tega najbolj metafizičnega med umetniškimi mediji. Strah pred prenehanjem obstoja je izenačil s strahom pred popolno subjektivizacijo filmskega pogleda, polemiko, ki že meji na vprašanja virtualnih resničnosti in bo v prihodnosti najverjetneje vedno bolj zanimiva. S poglobljenim izpraševanjem o bistvu človekovega obstoja se tako nevede odpirajo tudi vprašanja o bistvu samega filma in obratno; s prelomom filmske dogmatike, s katero se skozi eksperimentalno poigravanje z vlogo filmskega subjekta ukvarja tudi Noé, se nam nasproti postavlja zrcalna podoba človekovega čudenja nad bistvom življenja.

Dare Pejić

Štirje levi



Britanski film *Štirje levi* (*Four Lions*, 2010, Christopher Morris) je črnohumorna komedija o štirih teroristih iz angleškega mesteca, ki se nameravajo v imenu džihada razstreliti in končno zaživeti muslimana vredno življenje – čeprav po smrti. Režiser in soavtor scenarija Chris Morris, satirik s kariero na radiu in televiziji BBC, kontroveržno spreminja v komično in s svojim »nesramno« politično nekorektnim prvencem na kritičen način opravi s stereotipnimi predstavami Zahoda o krvoločnih samomorilskih teroristih. **V FILMU, V KATEREM JE BILA POSEBNIM UČINKOM NA LJUBO UBITA ENA OVCA, POSTANEJO NESPRETNI TERORISTI S SVOJIMI PREDSTAVAMI O DŽIHADU KOMIČNI IN V OČEH GLEDALCEV NEKAKO ČLOVEŠKI.** Podložen z žlahtnim britanskim smislom za humor se filmu pozna zavedanje meja satiričnega humorja ter dejstva, da terorizem ni vselej – zabaven.

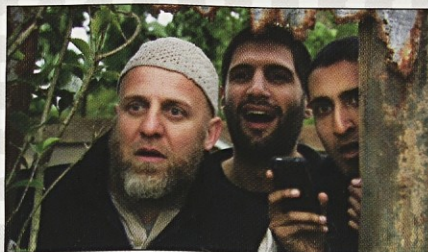
Ne zajebavaj se z mojim džihadom

Zgodba o štirih mladeničih, od katerih se dva neslavno in neuspešno vrneta iz pakistanskega kampa za usposabljanje teroristov, je drzen poskus igranja s stereotipi

o ekstremističnih mudžahedinih, ki, vsaj po karakternih lastnostih, nekoliko spominjajo na like iz *South Parka* (1997–): Waj (Kayvan Novak) je preprost in nekoliko zaostal fant, Omar (Riz Ahmed) vznesen samooklican vodja tolpe, Barry (Nigel Lindsay) fanatik z željo po razstrelitvi džamije in radikalizaciji zmernih muslimanov in Faisal (Adeel Akhtar) – ta Kenny po sili – odtujen lik z malo stika z realnostjo. Mladeniči, ki so bolj ali manj vključeni v angleško družbo, z življenjem na pokvarjenem Zahodu spoznajo vse običajne osumljence, proti katerim se skušajo boriti (Židje, neverniki, Američani, vlačuge, geji ...) na manj fatalističen, a zato veliko bolj obešenjaški način. V času politično razgretih debat o trku civilizacij, krizi multikulturalizma, ekstremističnih stališč in verskih fundamentalizmov se zdi humor

edini možen odgovor na vprašanje, kako se zoperstaviti demonizaciji teroristov in jih prikazati človeške: iz krvi in mesa ter brez mask politične korektnosti.

»Povod za film je bila ogromna količina besed, uporabljenih v vojni proti terorizmu, bodisi v politiki, na blogih, v pogovorih za mizo ... Želel sem posneti film, s katerim bi izstopil iz tega okvirja in komuniciral s pomočjo šal, idej in morda z nekaterimi novimi uvidi«, pravi Morris in hkrati spomni na notranjo logiko filma, ki deluje skozi vizualno, in na logiko komedije, ki deluje s pomočjo situacijskih zapletov. Ne pozabi še omeniti, da bi obrazložitev komedije bila nespametna, saj bi uničila kritični potencial smeha in pristala tam, od koder je režiser pravzaprav želel zbežati, in sicer pri formi *talking heads* dokumentarcev,



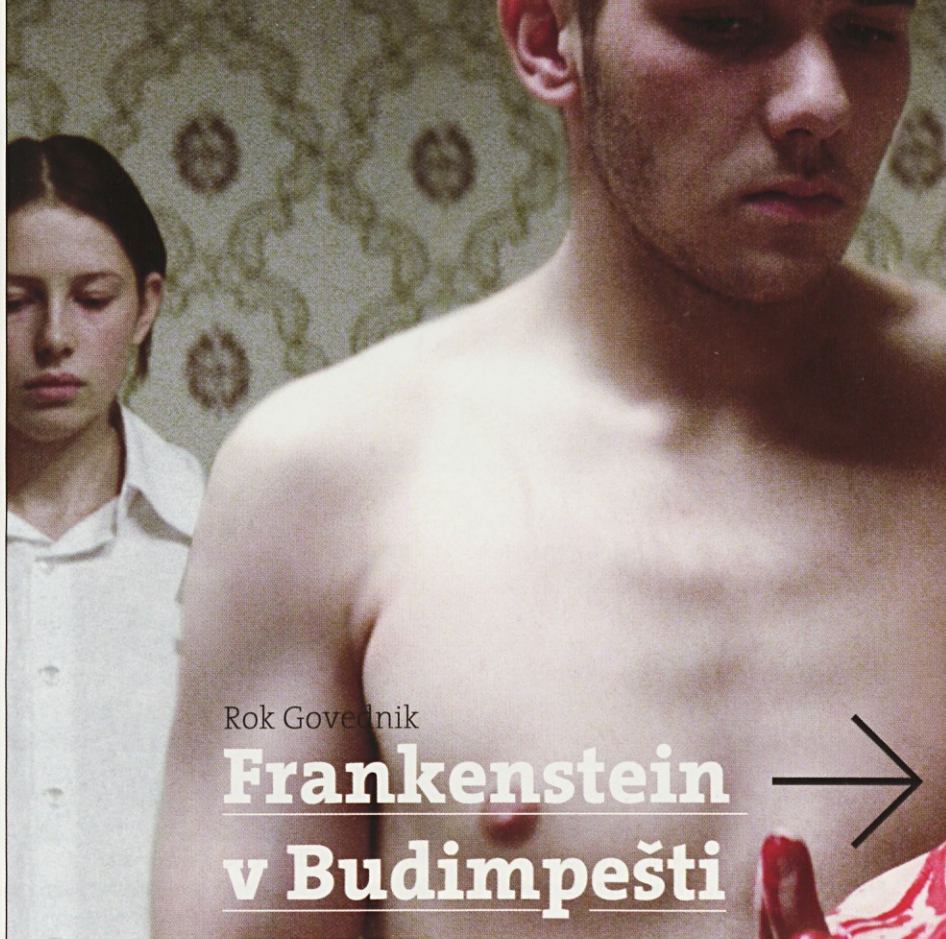


s katerimi danes do onemoglosti obdelujejo tematiko novodobnega terorizma. Film, ki za svoj predmet vzame skupino samomorilskih teroristov, sam po sebi torej še ni kontroverzen. Kot tak kvečjemu obvelja zaradi žanra, v katerem smeši ideologijo terorizma, saj sleherna ideologija, podvržena satiričnemu posmehu, v trenutkih komičnosti vselej razkrije svoje lastno bistvo. Morris počne to prepričljivo in dovolj inteligentno, da bi z enako verodostojnostjo lahko posnel tudi film o katoliških ali judovskih fundamentalistih.

Komedija zmešnjav

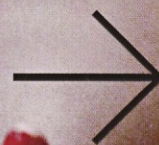
Na prvi pogled delujejo situacijski zapleti v filmu – podobno kot zapleti v *South Parku* – dokaj na prvo žogo, naivno ali celo nepovezano. Vendar logika komedije, poleg razkrivanja mehanizmov ideologije terorizma, pokaže na kritičen potencial humorja. Povezave med kritiko in humorjem so poznali že v antični Grčiji, in sicer pod imenom satira in parodija. Zabavna igra Dionizu zvestih satirov je bila reprezentacija mita v drugačni luči, s predrugčenjem mitološke naracije so zamajali vpliv, domet in moč mita v družbi. V takšnih primerih lahko učinku komičnega sledi emancipatorni politični učinek »edinosti v smehu in solzah«. Tabuji, dogme in večne resnice so vedno odpirali nova področja za možnosti govora onkraj cenzure, sodeč po sporočilu filma, tudi v današnjih, za mitomane zelo ugodnih časih.

Tisto, česar se Morris zaveda, je, da je predstava o teroristih onkraj prevladujočih medijsko posredovanih »resnic« prevatniška že sama po sebi. Stranski učinek ob gledanju filma se bo gledalcu nemara pokazal v čudenju nad dejstvom, da so teroristi lahko tudi komični, celo človeški. Ali prosto po Freudu – za občutke smejalnega ugodja ob ogledu filma bodo prikrajšani tisti, ki v vojni zoper terorizem še vedno verjamejo v zmagovalce in poražence.



Rok Goveđnik

Frankenstein v Budimpešti



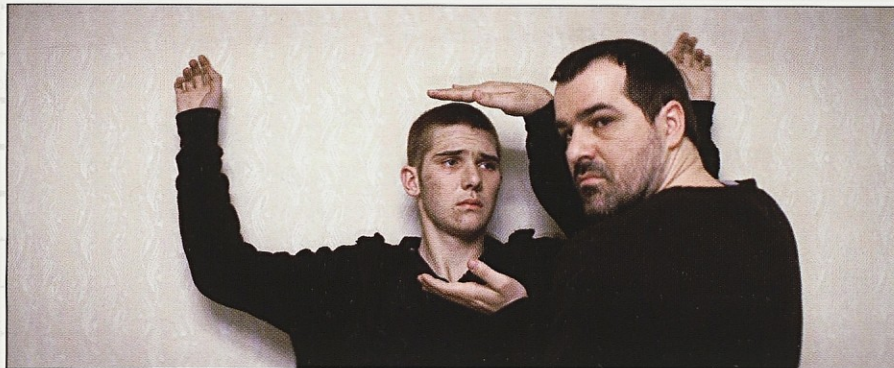
Kornél Mundruczó zagotovo ni vzbudil pozornosti šele s filmom *Občutljivi sin: Projekt Frankenstein* (Szélid teremtés – A Frankenstein-terv, 2010), temveč že s svojim celovečernim prvencem *Pleasant Days* (Szép napok, 2002), ki mu je v Rotterdamu prinesel prepoznavnost, kritike v Cannesu pa prepričal, da si kot obetaven mlad avtor zasluži festivalsko rezidenco v Parizu. Od tedaj je Mundruczó postal redni dobitnik nagrad s prestižnih festivalov (Locarno, Cannes) in markantna figura novega madžarskega vala, a z zadnjim filmom si je vseeno prislužil kar nekaj hudih kritik.

Avtorja očitno vznemirjajo odnosi, ki artikulirajo prekoračene in dovoljene norme družbeno ustaljenega ritma, še več, režiser rad reže tudi v osnovno in primarno družbeno enoto – družino, ki jo redko izmakne človeškemu zločinskemu nagonu. Protagonisti so tako pogosto izobčenci, ki si želijo vključitve v družbo ali vsaj njenega načelnega sprejetja. Če je v svojem prejšnjem, tretjem celovečernem filmu *Delta* (2008) zločin postavil na stran konservativne, zavrte vaščanske družbe, ki ni sprejela skupnega (in le nam gledalcem opaznega spolno-inti-

mnega) življenja brata in sestre, je v svojem najnovšem delu argument moči dal v roke zavrženemu tragičnemu protagonistu.

Občutljivi sin: Projekt Frankenstein je, kot že naslov nakazuje, filmska parabola romana *Frankenstein ali moderni Prometej* (1816), začetnika znanstvenofantastičnega žanra Mary Shelley, ki govori o norem znanstveniku, obsedenem z iskanjem »skrivnosti življenja«, in o androidnem monstrumu, ki ga je ustvaril iz različnih delov človeških trupel ter ga oživil z energijo strele. Oživljeno kreaturo skupnost kmalu izloči, a v zameno za to, da bo živela v osami, ta zahteva od stvarnika, da mu ustvari družico. Ker ga doktor ignorira, se mu pošastni človek maščuje in ga preganja do smrti.

Pošast je Mundruczó za novodobno različico preoblekel v mladega 17-letnega fanta, ki pobegne iz sirotišnice, da bi obiskal dom, svojo mamo in morda našel očeta, ki ga nikoli ni poznal. Povratek domov nikakor ni takšen, kot si je zamišljal, in socializacija sirotišnice ga osamlja in izločuje iz skupnosti, kar ga impulzivno in nekontrolirano usmerja na nevarno pot družbeno netolerantnega



početja. Čustveno in moralno otopeli fant si želi le sprejetja svojih najbližjih, za sabo pa pušča trupla.

Pri filmu *Delta* lahko enostavno rečemo, da je režiserju uspelo spretno nizati zgodbo in ji dodajati močno in estetsko trdno vizualizacijo, kar ga postavlja ob bok bratoma Dardenne, Kenu Loachu, Terrencu Malicku in Lynne Ramsay. S filmom *Občutljivi sin: Projekt Frankenstein* pa svoje želje po močni vpetosti zgodbe z razvpitim romanom Mary Shelley ni upravičil. Svojo vzporednico je na premnogih mestih pustil preveč nedorečeno, medlo in nelogično, ob tem pa se je porazgubila Shelleyjina poanta zgodbe, ki temelji na njeni inverziji t. i. *monomita* o Prometeju; nadnaravno bitje se po njenem vseeno bojuje proti ljudem in ne podleže dosmrtni želji človeka po njegovem pokončanju, kakor je *monomit* sicer oblikoval ameriški religiolog Joseph Campbell.

Hkrati pa lahko zapišemo, če se Kornél Mundruczó ne bi tako trudil, da bi bil film povezan z izvornim Frankensteinom, bi ta zagotovo obveljal za precejšnjo polomijo. Ne smemo pozabiti omeniti, da je film nastal po istoimenskem naslovu gledališke predstave (A Frankenstein-terv), ki jo je tudi režiral Mundruczó in je prepotovala Evropo. Gledališki scenarij je priredil že leta 2008 in vlogo sina zaupal istemu igralcu z gledališkega odra, Rudolfu Frecski, vlogo režiserja pa spet dodelil sebi.

Tako je njegov zadnji film razdelil mnenja na tista, ki kritizirajo filmski scenarij z interpretacijo in adaptacijo frankensteinovega mita, ter druga, ki zagovarjajo svobodno in moderno filmsko izražanje, izpostavljajo pa pomen glavne in nazorne zgodbe o družbeni odgovornosti za (vsakršna) dejanja posameznika.

Filmu težko očitamo kaj na ravni fotografije. Kamera je objektivno distancirana, a hkrati močna opazovalka. Direktor fotografije je tako kot v *Delti* Mátyás Erdély, ki je pri filmu *Delta* idilično rečno pokrajino izkoristil kolikor se je le dalo, s svetlobo kot v *Dnevih raja* (Days of Heaven, 1978, Terrence Malick) in z ritmom kamere sovjetske poetične tradicije. V zadnjem filmu se je Erdély dobro znašel tudi v Budimpešti, točneje v stari razpadajoči vili, kjer je iskal čim večje plane in statične kote kamere, ki so spretno ohranjali ritem likov in popestrili dinamiko. Tako lahko rečemo, da so posamezni filmski prizori izrazno močni ravno zaradi spretne rabe kamere in luči (ta je bila v tem filmu precej bolj bela kot v *Delti*). Zgodba pa vendarle sili iz povprečja malo drugače.

Ne bi mogli kritizirati tudi igralk Lili Monori, ki vlogo apatične, hladne in brezkompromisne mame odigra nadvse prepričljivo. Podobno vlogo je po tragični in nenadni smrti prvega glavnega igralca Lajosa Bertóka, ki ga je nato zamenjal violinski virtuoz Félix Lajkó,

odigrala že v filmu *Delta*, le da je Mundruczó vlogo kukavičje matere v zadnjem filmu še potenciral, zato se Monorijeva z njo zagotovo zapisuje v filmske anale.

Glavno misel vseh celovečernih filmov Kornéla Mundruczá bi lahko označili kot provokacijo človeškega enoumja, tabujev in demantiranje družbenih norm, ki jih kroji močnejša večinska družba. S svojimi filmi želi Mundruczó razbijati meje zidov totalnega mišljenja in usmerjati pozornost k problemom družbene kohezivnosti ter izključevanja. Ob tem redno sprašuje, »kdo je na koncu vendarle kriv«. Je to mati, ki je otroka zavrгла, ali oče, ki ignorira njegov obstoj, sirotišnica ali družba sama? Kdo je dr. Victor Frankenstein?

Mundruczó si je, kljub temu da njegova filmografija še ni obsežna, že ustvaril močen filmski karakter, predvsem pa pomembno umešča madžarsko sodobno kinematografijo na svetovni filmski zemljevid. Tako se s tem trudom (s potrditvijo na pomembnih filmskih festivalih) podpisuje poleg Béle Tarra (*Mož iz Londona* [A Londoni férfi, 2007]), Benedeka Fliegaufa (*Milky Way* [Tejút, 2007]), Györgyja Pálfija (*Taxidermija* [Taxidermia, 2006]) in Nimródá Antala (*Control* [Kontroll, 2003]). Četudi *Občutljivi sin: Projekt Frankenstein* ni Mundruczevo najboljšo delo, je vsekakor potrebno poudariti, da govorimo o izjemno talentiranem režiserju, od katerega bomo vedno vznemirjeno pričakovali naslednjo stvaritev. Le kakšen bo torej naslednji »Frankenstein«?





Gorazd Trušnovec

Življenje in smrt porno tolpe

Tridesetletni diplomant režije Marko (Mihajlo Jovanović) čaka na svoj prvenec in se zaplete s srbskim porno producentom, ki ni navdušen nad načinom njegove porabe denarja – Marko namreč eksperimentira s kombinacijo seksualnih prizorov, fantastike in grozljivk. Zaradi dolgov se odloči, da bo ustanovil porno kabare, in ker ta ne najde domicila v Beogradu, se s skupino nastopajočih marginalcev (džankiji, geji, transvestiti, propadle igralkе) odpravi na turnejo po srbskem podeželju. Tudi tu so najpogostejše plačilo batine, ampak opazi jih nekdanji nemški vojni dopisnik, ki jim predlaga snemanje *snuff* filmov, v katerih bi pred kamero pobijali prostovoljce, ki so se za to odločili, da bi preskrbeli družine.

Najbrž je treba ob rahli tendencioznosti sinopsisa, ki filmu *Življenje in smrt porno tolpe* (Život i smrt porno bande, 2009, Mladen Đorđević) sicer ne dela usluge, stopiti korak nazaj. Televizija nas je navadila raznovrstnih »resničnostnih šovov«, v katerih manjka samo še kanibalizem (resnični, metaforičnega je vsepovsod dovolj), v multiplekse je zlahka prodrli žanr torture porna, na internet pa resnični posnetki obglavljanj v Iraku in drugje, da vseprisotne pornografije in instantnih senzacij niti ne opisujemo. *Življenje in smrt porno tolpe* je v prvi meri zrcalo tega sveta

in časa, preden je vse ostalo, kar se mu pripisuje iz socioloških in filozofskih kontekstov. Druga opomba bi bila, da gre podobno kot v primeru famoznega *Srbskega filma* (Srpski film, 2010), posnetega leto pozneje (s katerim si delita snemalca Nemanjo Jovanova in mojstra maske Miroslava Lakobrijo, rednega Grossmannovega gosta), pravzaprav za meta-film, tako zaradi svoje samoreferenčne strukture, saj je zasnovan kot video dnevnik protagonista (časovno obdobje zajema leti 2001 in 2002), kot zaradi številnih tujih in domačih poklonov žanru in bežnih cinefilskih pomežikov (protagonistovi »partnerki v zločinu« je recimo ime Una Savić).

Življenje in smrt porno tolpe je v osnovi ostra, anarhična in navidez kaotična satira, v pretežnem delu kot film ceste sestavljena iz nizanja posameznih bizarnih (dnevniških) epizod, in vendar ima gledano v celoti zelo trdno, celo po scenarističnih pravilih sestavljeno strukturo – po predstavitvi karakterjev krene porno kombi na pot v 25. minuti, pol ure pozneje se zgodi prvi umor, še pol ure pozneje začne skupina razpadati, seme zaključka je bilo zasejano že na začetku v smislu prave aristotelovske *hamartie* ... In tudi umetniška turneja ni ravno redka tema, omenimo le *Turnejo* Gorana Markovića (2008), v kateri gledališčniki obišejo bojišče v Bosni in ki bi tvorila sijajen par z

Življenjem in smrtjo porno tolpe v smislu ista dežela – prej in potem (»v vojni je bilo vse bolj varno, lahko si delal, kar si hotel,« meni *snuff* producent), do čisto sveže *Turneje* (Tournée, 2010, Mathieu Amalric), za katero je avtor dobil nagrado za najboljšega režiserja lani v Cannesu.

Kar vse seveda v ničemer ne zmanjšuje njegove subverzivnosti, ki jo je bilo začutiti že v prejšnjem filmu Mladena Đorđevića, *Made in Serbia* (2005), s katerim je diplomiral na Fakulteti dramskih umetnosti, raziskovalnem igrano-dokumentarnem filmu o srbski pornografski produkciji, v kateri je pošteno izbrusil že tudi svoj gverilski stil, mešanico ciné mavéritéjskega pristopa in blago humornega ironiziranja. Pri tem je nujno opozoriti na pomemben detajl: prizori pri Đorđeviću so lahko sami po sebi groteskni in tudi pri karakterizaciji se naslanja na določene tipe, in vendar svojih likov ne karikira tako kot številni mainstream banalneži, pa naj gre za zoofilskega transvestita iz province, iskreno ogorčene kmete ali male urbane gangsterje. Čeprav hodi s svojo trash in camp estetiko po robu, mu nikakor ne spodrsne – vsi karakterji so (kajpak tudi po zaslugi odličnih igralcev) v prvi vrsti ljudje, ne pa neki fiktivni scenaristični modeli mestnega frajerja, ki mu je vse zunaj meja metropole čudaško in nenormalno. Pri tem je še kako kritičen do

nacionalne mitologije v celoti, enako neizprosno se loteva ruralnega tradicionalizma kot urbanega gangsterskega kapitalizma, obenem pa svojega nizkopračunskega porekla (narejen je bil za 140.000 evrov, kolikor si pri nas vzame kak producent samo za provizijo!) ne daje na mizo za izgovor v smislu amaterske režije, ampak je dejansko solidno in docela konsistentno narejen, v nekaterih sekvencah glede na provokativno snov naravnost pretresljivo dobro. Posebej hvalevredno je, da si po vsakem prizoru ne čestita za svojo provokativnost, domiselnost in transgresivnost (spet značilnost številnih povprečnežev). Da niti ne omenjam vrhunske uporabe zvoka in glasbe, od Ravelovega Bolera do Zaninega disko hita iz 80. let *Dodirni mi kolena*, ki po tem filmu pač ne bo nikoli več isti in ki ponovno dokazuje, da ima vsak dober pop komad tudi svojo mračno stran.

Kljub nekaterim tujim žanrskim referencam (Takashi Miike, novi frankofonski horror z genialno *Kalvarijo* [Calvaire, 2004, Fabrice Du Welz], še eno »umetniško turnejo« na čelu, idr.) izhaja, kot se na začetku izrazi Marko v *pitchingu* potencialnemu investi-

torju, predvsem iz lokalnega kolorita, kar navsezadnje zanima tujce, znotraj filma kajpak predvsem *snuff* producenta, ki trdi, da je »*Balkan odlično mesto, impresivni spoj surovosti in ustvarjalnosti*«, in nadaljuje »*Normalno, vedno se lahko naredi korak naprej*...«.

Mladen Đorđević je avtor, ki se še kako (cinefilsko) zaveda nacionalne kinematografije, in vendar je tu v vlogi tistega, ki je naredil »korak naprej«. Da, seveda lahko dobesedno zavohamo Pavlovičevo brodenje po podeželskem blatu in vseskozi je nedvomno prisotna tudi Žilnikova naklonjenost do obstrancev (in do gverilskega filmanja), ampak v resnici gre pri vsem skupaj, torej pri Đorđeviću in njegovih uporniških sodobnikih, za pankrte Dušana Makavejeva, ne glede na to, kaj si on misli o tej generaciji. *Življenje in smrt porno tolpe* v številnih provokativnih elementih – »seksualna gverila«, ideja osvobajanja, »odlična kombinacije seksa in smrti, ne gre eno brez drugega«, odrešilnost avantgardizma in kritike družbenega stanja – korespondira z njegovima filmoma *W. R. – Misterij organizma* (W. R. – Misterije organizma, 1971) ter *Sladki film* (Sweet Movie, 1974) in po eni strani

kaže, kako se po mnenju tu podpisanega tedanja »radikalna« ekscesnost dejansko ni ravno najbolje postarala, da delujeta filma danes mestoma nehote smešno in naivno, po drugi strani pa kaže tudi na to, kako so številne dileme, zagate in zablode ostale precej podobne oziroma v temeljih pravzaprav nerazrešene.

Film torej ponuja branje in interpretacije na številnih ravneh in v različnih kontekstih, vendar naj zaključimo s prisposodbo: če zadnja leta prvaki sodobnega slovenskega filma ponujajo predvsem metaforično masturbiranje na temo svojega videnja stvarnosti, za prvinsko seksualni odziv (kot v času črnega vala!) skrbijo jezni mladeniči srbskega novega vala. Film *Življenje in smrt porno tolpe*, premierno prikazan pred dvema letoma, je lanski dobitnik hudega mačka za najboljši celovečerni film na 6. Grossmannovem festivalu fantastičnega filma in vina v Ljutomeru. V Kinodvoru bo na sporedu v drugi polovici julija za ogrevanje pred 7. prleško festivalsko edicijo.



GROSSMANN

7. FESTIVAL FANTASTIČNEGA FILMA IN VINA

25.–30. JULIJ 2011 | LJUTOMER

www.grossmann.si



Besa

Ana Šturm

Slovenske manjšinske koprodukcije pridejo na redni spored naših kinematografov ponavadi zapozneno in neopazno. Zgodovinsko dramo *Besa* (2009, Srđan Karanović) je bilo pri nas mogoče videti že vsaj trikrat, na *Festivalu slovenskega filma* v Portorožu 2009, na novem *Mednarodnem festivalu evropskega in mediteranskega filma* v Kopru ter med kralji in kraljicami lani na *Liffu*, potem pa je ponovno poniknila. Še posebej taka logika ni jasna, kadar gre za filme *auteurjev*, kakršen je Srđan Karanović, in za ekipo, ki jo poleg igralske legende Mikija Manojlovića sestavljata še igralka Iva Krajnc, v katero se je v filmu *Ljubljana je ljubljena* (2005, Matjaž Klopčič) kamera dobesedno zaljubila, ter kultni skladatelj filmske glasbe Zoran Simjanović, s katerim smo imeli intervju v junjski številki *Ekrana*. *Besa* končno prihaja tudi na redni spored ljubljanskega Kinodvora.

Srđan Karanović, režiserski maček praške šole jugoslovskega filma, gledalcem poznan predvsem po filmu *Nekaj vmesnega* (Nešto između, 1983) ter kultni TV-seriji *Na vrat na nos* (Grlom u jagode, 1975), se z *Beso* po večletnem premoru vrača k režiji. Za film pravi, da bi rad, da ga gledalci »uživajo kot

slow food«. »*Besa* ne skuša biti supermoderen film, nasprotno: to je antimoderna zgodba.« Gre za arhaično zgodovinsko dramo s počasno, sanjavo kamero in z zamolklimi barvnimi odtenki, ki je podobno kot v *Piran - Pirano* (2010, Goran Vojnović) videti, kot da bi bila posneta v nekem drugem času.

Rdečo nit filma tvori ritmično ponavljajoča in razvijajoča se pripoved o nenavadni ljubezni med dvema popolnoma tujcema, ki je, kot pravi Karanović, »zasnovana kot pretanjena, intimna ljubezenska zgodba«, ki obenem temelji na resničnih likih in dogodkih. Pred začetkom 1. svetovne vojne se v odročno vas na jugu Kraljevine Srbije v opuščeno šolo skupaj s svojo lepo ženo, Slovenko Leo, preseli nov ravnatelj Filip. Njuna sreča pa je po atentatu na avstroogrškega prestolonaslednika v Sarajevu, ko razgreta etnična, nacionalna in ozemeljska nasprotja v avstroogrski monarhiji izbruhnijo v vojno, postavljena pod vprašaj. Filip je namreč vpoklican v vojsko, svojo ženo pa v varstvo zaupa slugi oziroma šolskemu hišniku Azemu, muslimanskemu Albancu. Azem da svojemu gospodarju zaobljubo za ceno življenja – beso. Tako se v prazni

šoli sredi odročne in do »tujcev« nezaupljive vaške skupnosti znajdeti dva različna karakterja, dve popolnoma različni kulturi, ki sta prisiljeni na sobivanje. Lea, prototip »slovenstva« tistega časa s pravo meščansko avstroogrsko vzgojo in izobrazbo, ter Azem, preprost muslimanski Albanec, ki je za čast pripravljen zastaviti tudi svoje življenje, nimata prav nič skupnega. Film postopoma in krožno gradi na situacijah, v katerih sta lika hote ali nehote prisiljena na sobivanje in posledično komuniciranje. Njuna interakcija, lahko bi rekli celo mala kulturna vojna v odmaknjeni osami večje vojne vihre, ki se odvija izven zidov zapuščene šole, pa sčasoma pripelje do prepovedane ljubezni. Kot pravi Karanović: »*Neizogibna in namerna klavstrofobija zaprtega prostora občutno pripomore k dramski napetosti in zelenemu razvoju zgodbe, določene okoliščine in obredi v filmu pa se ritmično ponavljajo.*«

Besa tematsko spomni na še en srbski film, ki se ukvarja z obdobjem prve svetovne vojne. Gre za enega najdražjih srbskih filmov vseh časov, za epski *Sveti Jurij ubija zmaja* (Sveti Georgije ubiva aždahu, 2009, Srđan Dragojević). Lahko bi celo zapisali, da se

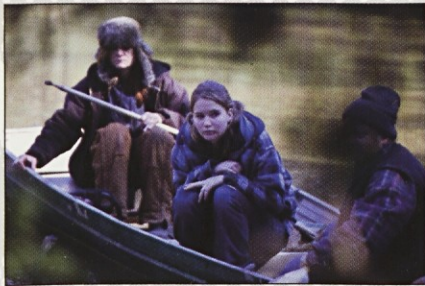
na točki, na kateri se *Besa* konča, *Sveti Jurij* začne, ter da o tistem, o čemer *Besa* ne želi govoriti, *Sveti Jurij* spregovori na ves glas. Oba filma temeljita na resnični zgodbi, oba se dogajata v obskurni srbski vasi v času 1. svetovne vojne, v obeh se zgodba vrti okrog ljubezenskega trikotnika, oba pa si želita prikazati tudi, kaj se zgodi, ko moški zapustijo svoje domove. Vendar pa je za razliko od *Bese*, kjer ljubezenska intima ostane na ravni platoničnega in z vrnitvijo »pravega moškega« posledično neizpolnjenega in na videz neproblematičnega, ljubezenski trikotnik v *Svetem Juriju* veliko bolj usoden in fanatičen. Šovinizem, posesivnost in destruktivnost se tako v slednjem spremenijo v bolečo vivisekcijo značaja in mentalitete srbskega naroda. Res pa je tudi, da Azem in Lea nista srbske narodnosti, pač pa sta Albanec in Slovenka in njun kratek stik je le naključna posledica dogajanja, ki je bilo večje od njiju. Je to le usoda ljudi ali tudi usoda malih narodov?



Na sledi resnici

Nina Cvar





Na sledi očetu (Winter's Bone, 2010), drugi celovečerec ameriške režiserke Debre Granik, je bil poleg filma *Oča* (2010, Vlado Škafer) ter *Podočnika* (Kynodontas, 2009, Giorgos Lanthimos) nedvomno eden bolj zapomnljivih filmov v Perspektivah Liffa 2010. **DOBITNIK VELIKE NAGRADE ŽIRIJE NA FESTIVALU SUNDANCE 2010 PRIJETNO PRESENEČA S KOMPLEKSNO ZGODBO, KI PA JE NAVKLJUB ŠTEVILNIM, MNOGOPLASTNIM VSEBINSKIM ODTENKOM IN METAFORIČNIM NAMIGOVANJEM NADVSE GLEDLJIVA.** Pravzaprav se zgodba, prirejena po romanu Daniela Woodrella, odvija prav naoljeno. Gledalca po kratkem uvodnem prizoru, ki deluje kot prolog, povsem posrka v drobovje obubožanega missourijskega vaškega okolja, v katerem se spomini na pretekle, lepše čase ohranjajo le še v zaprašениh fotoalbumih. Sedanjost je namreč prekrita s sivino in z revščino, prihodnost pa se ponuja bodisi v kriminalu bodisi v vojaškem poklicu – nič kaj podobno ameriškemu snu, morda prej ameriški mori.

Pa vendar Debra Granik, ki se je širši javnosti uspešno predstavila že s filmom *Down to the Bone* (2004), turobne podeželske realnosti ne slika na klišejski način. Izriše jo



skozi zanimivo žanrsko vijačenje, s številnimi aluzijami na ameriški neodvisni film, središčno vlogo pri vzpostavljanju filmske realnosti pa nedvomno igra tudi realistično-naturalistična ikonografija, ki pomembno prispeva k vzpostavljanju tesnobe in vzdruženosti. Ta dobi svoje mesto v zanimivi scenaristični izbiri tkanja zgodbe okoli odsotne figure očeta, ki pa je v svoji odsotnosti vseskozi prisotna. To omogoča ustvarjalcem filma učinkovito rabo suspenza, pri čemer pa k dramaturškemu loku smelo prispevajo pretanjena barvna kodifikacija, zvok in tematsko izbrana glasba ter fokus kamere na mestoma nepričakovane detajle, ki znajo pripovedni tok celo sramežljivo upočasniti, a zgolj zato, da bi skonstruirana avdiovizualnost delovala še toliko bolj prepričljivo.

K prepričljivosti pa ne prispevajo zgolj panoramski posnetki neolepšane krajine, v kateri kraljujejo ravsute prikolice, zastavljeni avtomobili in vsepovsod odvržene smeti kot žalostni okruški že davno sesutega ameriškega sna, temveč tudi sam osrednji motiv hrabre življenjske drže prehitro odraslega dekleta (Jennifer Lawrence) do na pol mrtvega sveta. Ta se, da bi zaščitila svojo



razbito družino pred deložacijo, odpravi na mukotrpno pot zbiranja sledov za izginulim očetom, ki je zaradi dolgov v sumljivih poslih zastavil družinsko hišo kot še tisto nekaj malega, kar je družini sploh ostalo.

Dekletovo iskanje, ki sicer preigrava mitsko strukturo labirinta, pa ne trči le ob nevidne, a zato nič manj čvrste silnice lokalne skupnosti, v kateri vladajo posebni zakoni, marveč prefinjeno deluje kot dekletov upor zoper razkrajajoči se svet. V skladu s strukturo labirinta ima iskanje več etap. Pogosto se celo zazdi, da se bo dekle kratko malo izgubilo v nepregledni sivini vsakdana. A navkljub temu vztraja, ob čemer pa postane jasno, da gre njeno razbijanje enigme razumeti kot boj zoper preživete simbolne avtoritete, katerih preizpraševanje se izlije v tako osebno kot tudi družbeno emancipacijo.

Tovrstna, tako rekoč dvojna kodiranost filma, ki pod osrednjo fabulo vrši nadvse živahno imaginarno dogajanje, film *Na sledi očetu* umešča v najbolj žlahtno tradicijo genealogije ameriškega filma. Zavoljo načina strukturiranosti, utelešenega v simbiotičnem prepletanju forme in vsebine, film gledalčev pogled razpira v mnogovrstne interpretacije, pomenske sheme, iz katerih le-te izraščajo, pa se napajajo v obširnem kalejdoskopskem bazenu ameriške kulture, vendar z dobrohotno odsotnostjo postmodernistične praznosti. Če pa bi vendarle morali izpostaviti vodilni motiv filma, bi bil ta subtilen, a zato nič manj oster ošvrk aktualne sedanjosti ameriške družbe, razletele v eno najbolj neegalitarnih držav na svetu. Ta ošvrk pa Debra Granik s sodelavci reprezentira skozi precej značilen register ameriške ekonomije filmskega pogleda – to je njene distinktivne okupacije z motivom družine, ki pa tu spričo preigravanja vlog ne deluje stereotipno. Bolj gre za rezoniranje ameriškega kulturnega vzorca, katerega družinski tip se je spričo prehajanja moderne v postmoderno oziroma nenehnih sprememb v kapitalistični družbeni formaciji spremenil. Tako gre tematiko odsotnega očeta v filmu brati ne le v luči razreševanja ojdipovskih dinamik, temveč predvsem kot sporočilo, da je sama forma družine nepomembna. Bolj kot ukalupljanje je namreč pomembna ljubezen in izražena solidarnost med družinskimi člani.



Možje X: Prvi razred

Matic Majcen

V luči dejstva, da je *Prvi razred* (*X First Class*, 2011, Matthew Vaughn) že peti v seriji filmov (in drugi izmed predelov) o Možeh X, superherojskih mutantih iz istoimenskega stripa, ko bi lahko pričakovali, da seriji že zmanjkuje sape ter da se išče po narativnih stranpoteh, se film pravzaprav izkaže za prijetno presenečenje. Kljub svoji več kot dvourni dolžini, po kateri tovrstne visokoproračunske stripovske priredbe pogosto posegajo – a imajo z njo tudi težave, ko se epskost rada preljuje v razvlečenost – tu ni razloga za predčasen odhod iz kinodvorane. V njem sicer res najdemo kakšen zgrešen igralski vložek (npr. Erikovo kričanje na začetku filma, ki je prej videti kot operni vložek kot pa izbruh nekontrolirane jeze), pa tudi kakšen nedodelan posebni učinek. Izvzemši to pa *Prvi razred* zaigra na prave strune, s čimer imamo v mislih predvsem karizmatično igralsko zasedbo, na čelu z aristokratskim Jamesom McAvoyem, ki bo s svojimi vlogami Američane zagotovo še dolga leta oskrboval s fantazmami o angleški sofisticiranosti, ob tem pa seveda tudi seksapilna serija ženskih likov, med katerimi izstopata January Jones in Rose Byrne, ki – no ja – pač skrbita za druge vrste fantazem.

Režiser Matthew Vaughn se s *Prvim razredom* uspešno poda po stopinjah svojega britanskega rojaka Christopherja Nolana. Oba imata marsikaj skupnega – isto generacijo, isti tip filmov pa tudi to, da oba v njunih filmih zaznamuje zelo konservativen pogled z zatiranjem vsakršnih emancipatoričnih elementov. Vseeno je med njima nekaj razlik, ki odsevajo predvsem studijsko politiko. *Prvi razred* še vedno ni *Vitez teme* (2008), to pa predvsem zato, ker 20th Century Fox še vedno ni Warner Bros., katerega družbeno odgovornost tukaj nadomešča čisti eskapizem. *Možje X* so ideološko izrazito desničarska, antipacifistična pripoved, v kateri lahko zlo porazi le s še večjim, boljšim orožjem – sporočilo, ki nam ga je Vaughn posredoval že v filmu *Kick-Ass* (2010). *Prvi razred* navidez res tematizira boj proti nacizmu, ultimativnemu zlu sodobne civilizacije, a je nezavedna strategija tudi pol stoletja po *Mojih pesmih, mojih sanjah* (1965) še vedno ista – gre za prikriti rasizem. Protinacistični boj je tudi tu zgolj narativna fasada, hierarhija odnosov med liki pa razkriva povsem drugačno sliko. Kevin Bacon gre kot osrednji negativec morda res po gobe, vendar ko je potrebno pripisati zasluge za njegov padec, je zadeva več kot jasna – črnci je prvi, ki mora končati v superherojskih nebesih.



Pirati s Karibov: Z neznanimi tokovi

Tesa Drev

V neminljivem nizu serijsko posnetih filmov smo dočakali tudi četrto nadaljevanje, posvečeno dogodivščinam ekscentričnega, hipijevskega pirata Jacka Sparrowa (Johnny Depp), s katerim so pred osmimi leti ustvarjalci uspeli obuditi žanr, ki je veljal za preživetega – piratski film.

Prve tri dele je režiral Gore Verbinski in je z njimi ustvaril filme, v katerih sicer kot po navadi vrvi od bitk in dvobojev ter so rokokojško dekorirani, vendar so piratske dogodivščine podčrtane z nekaj sveže domišljije in parodičnosti. Pri četrtem delu, *Pirati s Karibov: Z neznanimi tokovi* (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, 2011), je režijo prevzel Rob Marshall, nekaj likov je zapustilo prizorišče, namesto njih pa so se pojavili novi, recimo vročekrvna Angelica (Penélope Cruz) v vlogi bivše ljubezni kapitana Jacka Sparrowa.

V najnovejšem filmu, pomorski dirki, so pirat Sparrow in njegovi tekmeči na lovu za vrelcem večne mladosti. V našem spominu oživi neugnani Indiana Jones, ki je v dolgotrajnem avanturizmu med drugim iskal sveti gral, le da so v primerjavi z njim vsi karibski liki videti presenetljivo nemotivirani, kakor da včasih ne vedo več, kaj jih pravzaprav žene. Naracija je kaotična, vtis je, da bi se družina namesto svojega vzvišenega cilja lahko prerivala za »navaden« piratski zaklad, pa bi stvar tekla povsem enako.

Neskončno število spektakularnih prizorov, med katerimi je morda omembe vreden napad morskih deklic na skupino piratov v čolnu, zaradi prenatrpanosti doseže nasprotni učinek od zaželenega: ne razbija nam srce, temveč zehamo. Kopičenje posebnih učinkov namesto kakšne izvirnejše vsebine je na sploh vedno pogostejši simptom podobnih, sprostitiv in adrenalinski zabavi namenjenih filmov.

Celo če si *Pirate* ogledamo v verziji 3-D, ki naj bi nas praviloma toliko bolj posrkala v pustolovski svet, se to ne zgodi, kajti tehnološki presežek ne odtehta predvidljive in razvlečene zgodbe. Da traja dve uri in četr, pa je preizkus tudi za največje privrčence.

Iz peščice zmerno zabavnih dialogov, kopice bitk in eksplozij, prelepih, a nevarnih siren, da vratolomnih umetnij ne omenjamo, je nastala zmes, ki naj bi delovala na vse čute, žal pa se jih samo bežno dotakne. Nekaj živosti vnese le petelinji boj med kapitani Sparrowom, Hectorjem Barbossom (Geoffrey Rush) in Blackbeardom (Ian McShane). Konec pa je seveda ostal odprt, saj sta obljubljena še dva dela ...



Kung fu panda 2

Bojana Bregar

Če je bil prvi *Kung fu panda* (2008, Mark Osborne in John Stevenson) animirana in z utrinki starodavne kitajske modrosti ožarjena verzija *Rockyja* (1976, John G. Avildsen) – samo spomnite se neskončnih stopnic – bi bil drugi del lahko sorodnik neke druge epske filmske nadaljevanke sedemdesetih, *Vojne zvezd* (Star Wars, 1977, George Lucas). Precej temačnejši po atmosferi se *Kung fu panda 2* (2011, Jennifer Yuh) osredotoča na krizo identitete svojega naslovnega junaka. Tokrat Zlo ne preti zgolj domačemu mestu, ampak kar celotni Kitajski. Ta, ki se podaja na pot uničenja, je izprijeni pav po imenu Shen, zakoniti dedič prestola, ki so mu ga odrekli lastni starši, ko je postalo jasno, da se njihovo odraščajoče piščice igra z ognjem, ki ognjemete spreminja v konkretne eksplozije. Zaslepljen s sovraštvom in oblasti lačen Shen leta kuje maščevanje, da bi ga serviral hladno. Še vedno cmočkasto okrogli Po in peterica sijajnih živalskih bojevnikov se tako odpravi po zlobneža. Toda Po se v sanjah pričinja spominjati dogodkov iz preteklosti, za katere do nedavnega ni niti vedel. Begajoče vizije ter očetovo razkritje, da se pande pravzaprav ne izležejo na ta svet iz gosjih jajc, zmotijo Pojevo duševno ravnovesje, ki je tokrat v funkciji mitičnega zvitka iz prvega dela. Bojevnik mora najti svoj notranji duševni mir, da bo zmožl obračunati tako s sedanjim zlom kot z zlovesčo preteklostjo.

Drugi del se od prvega bistveno ne razlikuje, razen da tokrat povsem brez subtilnosti napoveduje neizbežno povečanje družine pandine franšize. Animacija je enako čudovita osupljiva mešanica barvitih in otipljivih učinkov, ki skupaj s pozornimi detajli sliko oživijo in povzdignejo na tridimenzionalno raven. Bera izvernih kung-fu koreografij je malce siromašnejša, zato pa je toliko več pokanja in žarečega dežja, ki ga proizvaja Shenov zlobni izum. Torej bodo otroci ob gledanju lahko poučno spoznali, da so prvo strelno orožje iznašli Kitajci. Za dobro mero zgodovine se v filmu znajde tudi biblična referenca na množični poboj judovskih dojenčkov, dejanje, ki naj bi preprečilo prihod novega kralja izvoljenega ljudstva (le da tokrat ne gre za otoke »izvoljenega ljudstva«, temveč za mladičke pand ...). Tu je torej najti uvodoma omenjeno mrakobnost. A (pozor, direkten namig) med Tigrico in Zmajevim bojevnikom se vendarle nekaj plete. *Kung fu panda 3*, prihajamo!



Hanna

Matjaž Juren

Akcijski triler *Hanna* (2011, Joe Wright) je kot čudovita, vabeča, sočna pomaranča v času velike suše ... A razočaranje spoznanja, da te pod njeno sofisticirano lupino čaka meso, ki je nekoliko postano in že prežvečeno, je toliko težje.

Paradna komponenta filma je njegova izpiljena, uvodoma prav pravično osladna estetika, ki se sočasno s stopnjevanjem dramaturškega tempa počasi, a suvereno raztaplja v brutalnih, nenadnih alternacijah raznovrstnih lokacij in scen. Ekstremno kratki kadri in njihovo brzinsko, kakofonično sosledje večkrat izkažejo vpliv Aronofskyjevih zgodnjih del, še zlasti njegovega *Pija* (1998).

Toda kljub samozavestno vzpostavljenemu, dovršenemu esteticizmu in posrečeni, rahlo psihedelični atmosferi se filmčič kaj kmalu začne zvijati v poporodnih mukah, ki mu jih povzročata njegov kateleptični narativni del.

Hanna (odlična Saoirse Ronan) je v snežna prostranstva Finske konfinirana najstnica, ki cele dneve (in noči) pod pokroviteljstvom svojega redkobesednega očeta (Eric Bana) vežba praktična vohunska znanja, pričakujoč dne, ko jo bodo začenjale preganjati zlobne, utilitaristične špijnske agencije, tokrat utelešene v korporativni ledeni kraljici ostrega lica, psihoanalitično sumljivo veliko časa vihteče pištole (Cate Blanchett s pištolo).

Sledi variacija standardne krošnjarske žanrske bere zadnjih nekaj let, v kateri nadčloveško spretna, a zaradi izolacije socialno nerodna najstnica beži pred zlobneži, ki mendrajo vse na poti, da bi jo likvidirali, ne da bi nesrečnica sploh vedela čemu.

Žal se obetavna premisa, na katero bi Wright, če bi bil želel svoj film odlepiti od številnih žanrskih predhodnikov z bežečimi agenti, moral obesiti več Hanninih nenadnih trkov s sodobnim ultrapotrošniškim najstništvom ali pa zabavnih *faux pasov*, zakoreninjenih v protagonistkinem občem pomanjkanju postopanja z ljudmi, še posebej z nasprotnim spolom. S tem bi film razširil omejeni narativni diapazon, hkrati pa odprl hvaležno polje, kjer bi lahko vzpostavil resnično žanrsko pluralnost, za katero si sedaj prizadeva predvsem s svojo izčiščeno povrhnjico. Iz slednjega izvira tudi sakralna resnost, s kakršno se film ves čas jemlje, ne da bi za ambiciozno žetev prej posejal ustrezno seme. Joe Wright se je ob režiranju grenko-sladkih romanc (*Prezretost in pristanost* [2005], *Pokora* [2007]) očitno odvadil tu kravato prepotrebne samoironije in je raje stavil na »arthouse« estetiko, za katero pa je navadno dobro, da svoj obstoj upraviči s kakršnokoli povednostjo.

10 največjih flopov 1991-2011

Gorazd Trušnovec

Ker bo naša velika anketa o najboljših celovečernih filmih po osamosvojitvi verjetno sprožila vrsto novih zamer (*Zakaj pa MOJEGA filma nisi uvrstil na lestvico? Kako lahko trdiš, da je TISTI boljši?*) ali poglobila že obstoječe (*Saj sem vedel, da ima ta nekaj proti meni! Zarota!*) in tako dalje *ad nauseam*, smo anketirance zaprosili še za osebni seznam petih največjih celovečernih polomij, razočaranj in debaklov v dveh desetletjih slovenske samostojnosti.

Ne da bi na to kakor koli opozarjali je velika večina upoštevala zgolj filme, ki so nastali s konkretno podporo javnih sredstev. Naj v dodatno zaščito nedolžnih navedemo še to, da tretjina publicistov odgovorov na to drugo anketo ni prispevala.

Obseg na lestvice uvrščenih naslovov je bil precej heterogen in je segal od *Srčne dame* (1991, Boris Jurjaševič) do *Neizstreljenega naboja* (2011, Jure Pervanje), kljub

skušnjavi pa smo anketirancem obljubili, da bo objavljen samo končni seštevek. Glede na to, da se je nekaj naslovov pojavilo tako na top kot na flop lestvicah, je avtorjem lahko v tolažbo misel Oscarja Wildea, da ko so kritiki razdeljeni, je umetnik v skladu sam s sabo – za druge pa navajamo znameniti izrek Samuela Goldwyna: »Ne namenajte nobene pozornosti kritikom, niti ignorirajte jih ne.«



Rabljeva freska



Brezno



Patriot



Felix

Predstavljamo torej neslavnih deset:

- 1. Rabljeva freska** (1995, Anton Tomašič)
- 2. Brezno** (1998, Igor Šmid)
- 3. Patriot** (1999, Tugo Štiglic)
- 4. Felix** (1996, Božo Šprajc)
- 5. Instalacija ljubezni** (2007, Maja Weiss)
- 6./7. Ljubljana je ljubljena** (2005, Matjaž Klopčič) in **Morana** (1993, Aleš Verbič)
- 8. Circus Fantasticus** (2010, Janez Burger)
- 9./10. Piran – Pirano** (2010, Goran Vojnovič) in **Videvanja Van Gogha** (2008, Mladen Jernejec)



Instalacija ljubezni



Morana



Ljubljana je ljubljena

EKRAN

Revija za film in televizijo

Naslednja številka Ekraana izide 3. septembra 2011!

- FESTIVALI: Grossmann, Motovun

- ESEJ: Zaljubiti se v napačnega

- MUZIKA: Slovenski rap dokumentarci

- FOKUS: Slovenski poosamosvojitveni film, 2. del

- POSVEČENO: Film in nasilje

Vsi novi naročniki do **1. septembra 2011**
prejmejo darilo: **DVD**



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

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon.....

Datum in podpis(žig)

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

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

1.7.



**NE BODITE VEČ
RAZUMLJIVI**

8.7.



GOSPA, KI IZGINJA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS MLADINA + DVD

186 642 2011



920112051,6/7

COBISS

različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila:
trgovina.mladina.si

»Če hočete imeti popolno filmsko noč, potem si julijske filme ogledajte v pravilnem vrstnem redu – če si jih boste ogledali v pravilnem vrstnem redu, boste na koncu dahnil: Stop Making Sense!«

Marcel Štefančič, jr.

15.7.



22.7.

PROTEŽIRANEC

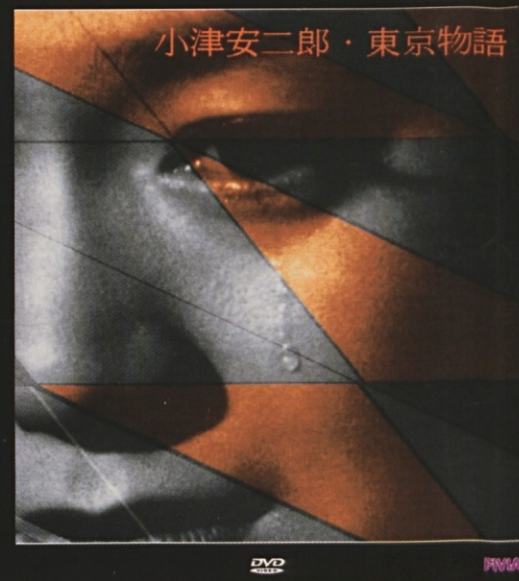


29.7.

YASUJIRO OZU

TOKIJSKA ZGODBA

小津安二郎・東京物語



Mladina + DVD:

7,80 EUR

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

25,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vseh pet DVDjev:

20,00 EUR

MLADINA

DEMIURG & Company

FVIA

DVD VIDEO

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