

Ekran

Revija za film in televizijo

16.25

Bližnji posnetek:

Timo Vuorensola

Ekranov izbor:

**Habemus Papam:
imamo papeža**

Fokus:

Set-jetting

Mala rubrika groze:

Herschell Gordon Lewis

Letnik XLIX / maj 2012 / 3,5€





Že na sporedu!



Na sporedu od 9. maja



Na sporedu od 23. maja



Na sporedu 29. maja

Habemus Papam: imamo papeža Habemus Papam

Nanni Moretti
Michel Piccoli v božanski komediji Nannija Morettija!

Pobalinka Tomboy Céline Sciamma *Film o otrocih tudi za odrasle.*

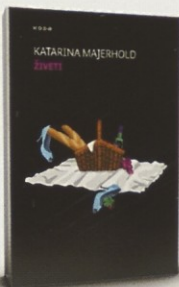
Ločitev Jodaeiye Nader az Simin Asghar Farhadi *Zlati medved, Berlin Oskar za tujejezični film*

L'Apollonide: Spomini zaprte hiše L'Apollonide: Souvenirs de la maison close Bertrand Bonello *Otok v Ljubljani / Randevu s francoskim filmom*

Kinodvor. Mestnikino.
www.kinodvor.org

Vedno vznemirljiva zbirka humanistike in družboslovja Študentske založbe.

SPOMLADANSKE NOVOSTI



Katarina Majerhold: Živeti
Obseg: 192 strani
Cena: 27,00 eur



Jean-Luc Nancy: Corpus, Noli me tangere, Rojstvo prsi
Prevod: Mirt Komel, Varja Balžalorsky
Obseg: 300 strani
Cena: 29,00 eur

Knjiga treh ključnih samostojnih del vplivnega francoskega filozofa Jean-Luca Nancyja, ki je tesno povezan z dekonstrukcijo 20. stoletja.



Theodore Zeldin: Intimna zgodovina človeštva
Prevod: Aljaž Kovač
Obseg: 456 strani
Cena: 34,00 eur



Bruno Latour: Pandorino upanje
Prevod: Polona Glavan
Obseg: 359 strani
Cena: 39,00 eur


Prijatelj znanstvenik je Bruna Latoura iznenada vprašal: »Ali verjameš v resničnost?« Daljnosežno vprašanje je sprožilo nastanek te knjige, ki preverja razmerja med človekom, naravo in artefakti.

KODa

KUPUJ NA SPLETU IN PRIHRANI

20%

www.knjigarna-beletrina.com

- 
- UVODNIK** 02 Gorazd Trušnovec: Subverzivnost in konformizem
- RAZGLEDNICA** 03 Matevž Luzar: Tviti filma Srečen za umret
- BLIŽNJI POSNETEK** 04 Tina Bernik: Timo Vuorensola
- FESTIVAL** 10 Katja Čičigoj: Sodobni korejski film
- FOKUS: SET-JETTING** 14 Erik Renko: Kje živi ... Lisbeth Salander?
18 Sabina Žakelj: Sistem v ozadju trženja lokacij
22 Dušan Rebolj: Po Škotski s filmi v glavi
- EKRANOV IZBOR** 26 Marko Bauer: Habemus Papam: imamo papeža
- POSVEČENO** 30 Tatjana Rezec Stibilj: Zvonimir Sintič
- POLEMIKA** 32 Igor Kadunc: Zakaj zamude pri financiranju SFC
- TELEVIZIJA** 34 Gorazd Trušnovec: Intervju z Igorjem Palčičem
- GALERIJA** 38 Marko Brdar: ZFS predstavlja
- FILMSKA POGLAVJA** 40 Marko Bauer: Rudi Šeligo – Pokličí F za Fake
- VIDEO** 42 Zoran Smiljanić: Integralni Demoni Kena Russella
- MALA RUBRIKA GROZE** 43 Miha Mehtsun: Portret Herschella Gordona Lewisa
- KNJIGARNA** 46 Matic Majcen: Fredric Jameson – Filmska kartiranja
- KRITIKA** 47 Florijan Skubic: Onstran žice
48 Tina Poglajen: Pobalinka
50 Andrej Gustinčič: Moj teden z Marilyn
53 Carlos Pascual: Ločitev
54 Matic Majcen: Igre lakote: Arena smrti
56 Matevž Jerman: Temne sence
- NA SPOREDU** 58 Matevž Jerman: Koča v gozdu
Nina Cvar: Izpovedi eko-terorista
59 Petra Osterc: Zrcalce zrcalce
Matjaž Juren: Prijatelja
- NAJBOLJ BRANA STRAN** 60 Marko Bauer: Reševanje vojaka Jana

Subverzivnost in konformizem

Gorazd Trušnovec

Tik preden tiskom majskega *Ekrana* se je po elektronskih medijih razširila vest (sicer pa, kot da bi se dandanes *novice* dejansko širile še prek kakšnih drugih posrednikov razen elektronskih) o smrti Amosa Vogla, na Dunaju leta 1921 rojenega cinefila, ki je ob vzponu nacizma pred 2. svetovno vojno z družino emigriral v New York. Tam je kmalu postal eden najvplivnejših proučevalcev in promotorjev drzne, avantgardne, eksperimentalne in v vseh pogledih in oblikah subverzivne kinematografije. S kultno knjigo *Film as a Subversive Art*, s katero je pred malo manj kot štiridesetimi leti oziroma v času viška kreativnosti ameriškega filma trajno kronal svoje poslanstvo, je postal ena ključnih figur 20. stoletja, učitelj in prosvetitelj, za marsikoga resnični začetnik filmske kulture v Ameriki z daljnosežnimi učinki na mišljenje, sprejemanje in razumevanje filma kot samostojne umetniške zvrsti.

Gotovo je nenavadno začeti uvodnik v številko, ki si je za enega svojih tematskih blokov vzela fenomen množičnega obiskovanja in trženja filmskih lokacij, s spominom na pionirskega promotorja vznemirljive, provokativne kinematografije ... Toda dihotomija med konformizmom in subverzivnostjo le ni tako enostavna, kot se zdi na prvi pogled. In kot je učil Vogel, je naša stalna naloga, da dvomimo v nabor sprejetih vrednot, večnih modrosti, splošnih pravil ter udobnih delitev – navsezadnje tudi na tradicionalno in trdoživo delitev med avtorskim in žanrskim filmom, o kateri smo na tem mestu pisali pred mesecem dni.

Fenomen *set-jettinga* smo v *Ekranu* prvič obravnavali pred dvema letoma, ko smo tudi opozorili na določena sistemska izhodišča in neurejene oziroma nedelujoče domače razmere na tem področju. Težko je seveda mimo paradoksalnosti situacije, namreč toliko dragocenega prostora in vsebinskega premisleka posvečati tematiki, ki je s filmsko ustvarjalnostjo povezana zgolj posredno, kot njen stranski učinek oziroma spremljevalna dejavnost, katere osnova pa je vendarle funkcionalen sistem produkcije in distribucije, oziroma sinergija akterjev znotraj vsaj kolikor toliko delujočega sistema nasploh. Na to opozarjam tudi zato, ker je prav v času priprave te številke postalo tudi v praksi oziroma *na terenu* jasno, da je v Sloveniji (zopet!) prišlo do systemske-

ga zastoja nacionalne produkcije, na kar smo jasno opozorili v prejšnji številki *Ekrana*, analiza kritične situacije pa se z ne najbolj optimističnimi napovedmi nadaljuje tudi v tokratni.

A po drugi strani, prav celovita obdelava ene od parcialnih (ob) filmskih zgodb, torej *set-jettinga*, ki smo jo vzeli v obzir, vsaj posredno kaže na to, v kolikšni meri doma zadeve ne delujejo, kako se ne urejajo, napake ne odpravljajo, in kako ostajajo tudi potencialno uspešne zgodbe še naprej skoraj v celoti neizkoriščene. Posamezen primer, ki lepo kaže na celoto. Obravnavani tematiki v bran pa je treba zapisati vsaj še naslednje: morda na prvi pogled res zadeva pretežno tržni vidik filmskega ustvarjanja, a gre pri tem hkrati tudi za čisto potovanje idej, za notranje projekcije in vsaj do neke mere nujno refleksijo.

Merim skratka na to, da delitev na konformizem in subverzivnost dandanes še zdaleč ni samoumevna. Je recimo subverzivnost – če ostanemo na domačem področju – to, da vsak svoj članek, ne glede na obravnavano snov, začneš z: »V času *podivjanega potrošništva in globalnega kapitalističnega izkoriščanja ...*«? To bi danes lahko uvrstili bolj v publicistični konformizem. Je konformizem ustvarjanje podob, ki lahko trajno resonirajo in imajo daljnosežni vpliv, in ali je njihova dekonstrukcija, s katero se neredko ustvarjajo nove (državno podprte in nagrajevane) podobe tista resnična subverzivnost? Je lahko avtorska subverzivnost, vsaj tista na prvo žogo, tudi svojevrstna oblika *novoga konformizma*, pa naj to zveni še tako cinično? Vsekakor to tezo potrjujejo številni »festivalski filmi« – mimogrede, v naši projekciji programa letošnjega Cannesja smo že marca (!) pravilno napovedali skoraj dve tretjini v tekmovalni program uvrščenih celovečercer, ki se bodo premierno predstavili v naslednjih tednih ... In nenazadnje, kaj pokaže relacija med domnevno sodobno avdiovizualno subverzivnostjo pri nas in spletno aplikacijo *Supervizor*?

Vse to so vprašanja, za katera verjamem, da smo si jih dolžni odgovorno zastavljati tudi v *Ekranu* in jih raziskovati, tudi – in še posebej sploh – če ne ponujajo samoumevnih odgovorov. Za to namreč gre: za kritično kakovostno vrednotenje in hkrati za odprtost mišljenja.

Tvit razglednica filma Srečen za umret od @matevzluzar



Matevž Luzar
@matevzluzar

It's a start! #preproduction #GoodToGo #pic
post.ly/2uHZb

11:59 AM - 16 Aug 11 via Twitter for iPhone - Embed this Tweet



Matevž Luzar
@matevzluzar

Rehearsals on location. post.ly/3hoNX
#preproduction #GoodToGo #photo

4:14 PM - 24 Oct 11 via Posterous - Embed this Tweet



Matevž Luzar
@matevzluzar

I'm good to go! The shooting starts! post.ly/3mrOe
#GoodToGo #movie #photo

5:38 AM - 3 Nov 11 via Posterous - Embed this Tweet

1. Po dveh letih so prišli na film še ostali ljudje. Iz dneva v dan nas bo več. Pri scenariju si sam. Ko snemaš si nogometna ekipa.

2. Vaje z igralci so užitek. Raziskuješ, preoblikuješ in nazadnje dorečeš. Liki iz scenarija dobijo glas in stas.

3. Ura 5:38 zjutraj. Čez 7 minut me pobere kombi, ki me bo odpeljal na lokacijo. Prva klapa bo padla ob 7 uri. Zadnji trenutek tišine. Zadnji premislek. Na ta trenutek sem čakal.

3



Matevž Luzar
@matevzluzar

On the bus. Stand-ins in action. post.ly/3xXWi
#GoodToGo #shooting #movie #photo

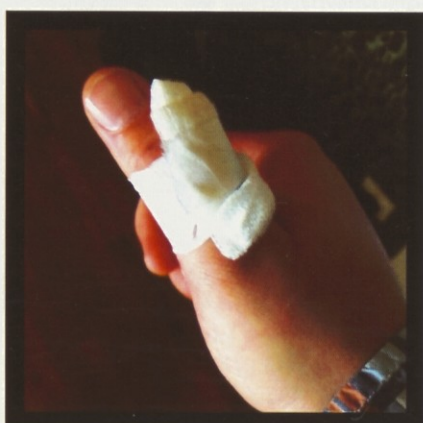
4:06 PM - 20 Nov 11 via Posterous - Embed this Tweet



Matevž Luzar
@matevzluzar

Kartajo šnops. post.ly/47n5v #GoodToGo
#shooting #movie #photo

12:36 PM - 2 Dec 11 via Posterous - Embed this Tweet



Matevž Luzar
@matevzluzar

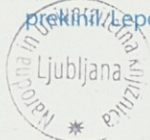
When you cut - you cut deep! #editing #GoodToGo
post.ly/4oRgD [pic]

3:26 PM - 12 Jan 12 via Posterous - Embed this Tweet

4. Polovica je že mimo. Nekdo je rekel, da je snemanje tekmovanje s časom. Zdaj že cela ekipa živi paralelno življenje. Postali smo familija. Tam na drugi strani je realnost, mi pa snemamo film.

5. Prvi dan v studiu. Za nami so vsi eksterijeri. Vreme nam je šlo na roko. Gledam Daretu, Iva, Dušana in Evgena. Obujajo spomine na skupne projekte. Ne bi jih rad prekinil. Lepo jih je poslušat.

6. Konec snemanja. Novo leto. Začetek montaže. Ekipa je odšla. Jaz sem ostal sam s kadri in Čehom.



**Timo Vuorensola,
finski Cameron**

Tina Bernik, foto: Zaš Brezar

»Pri znanstveni fantastiki moraš do konca.«

Timo Vuorensola, 33-letni finski režiser, je v znanstvenofantastičnem filmu *Jekleno nebo* (Iron Sky, 2012) naciste postavil na temno stran Lune samo zato, da bi v letu 2018 lahko »v miru« osvojili Zemljo. Samostojno kariero je začel s kratkim filmom *Norwegian Whore* (Norjalainen huora, 1998), »rusko-industrijsko verzijo Lyncheve *Izgubljene ceste*«, istočasno pa je v več vlogah sodeloval z ekipo parodične ZF-serije kratkih filmov *Star Wreck*. Frustracijo nad amatersko zmedo na sceni je kanaliziral tako, da je stvari vzel v svoje roke in režiral celovečerec *Star Wreck: In the Pirkinning* (2005), parodijo na kultno serijo *Zvezdne steze*, ki je takrat niti ni dobro poznal. Film so objavili brezplačno na internetu, postal je najbolj gledan finski film vseh časov, z njim pa so na koncu še lepo zaslužili ... Leta 2010 ga je kot gost osebno predstavil na Grossmannovem festivalu filma in vina v Ljutomeru, letos pozimi pa je končal dolg polet med zvezde v obliki *Jeklenega neba*, najdražjega finskega celovečerca, ki je zahvaljujoč glasbi Laibacha malo tudi slovenski. Kot oboževalec Laibachov si Timo filma namreč ni mogel predstavljati brez njihove glasbe, tako kot ga, če bi le imel možnost, ne bi izpeljal brez Arnolda Schwarzeneggerja, ki je po njegovem mnenju eden od največjih igralcev. In ker namerava po poti Jamesa Camerona, morda kmalu ne bo več nedosegljiv.

Kaj je prebudilo naciste, da se leta 2018 vrnejo z Lune?

Američani že dolgo načrtujejo, da bi se vrnili na Luno – nazadnje so na njej pristali leta 1973. Film se začne leta 2018, ko Američani pristanejo na Luni, zelo blizu skrite baze nacistov, kar alarmira tamkajšnje prebivalce.

Kam na temni strani Lune ste postavili bazo nacistov?

Na krater blizu južnega Luninega pola. Tam se nahaja led, ki ga lahko izkopavaš in iz njega pridobivaš vodo oziroma kisik, zato tam dejansko lahko živiš.

Torej bi bilo na temni strani Lune mogoče živeti, tudi če ne bi govorili o nacistih?

V teoriji da. Potrebujete energijo, vodo in kisik. Energijo bi dobili v obliki helija-3, snovi, ki je na Zemlji ne boste zlahka našli, za vodo je Nasa dokazala, da je je na površini Lune kar veliko v obliki ledu. Z ustrežno opremo je v teoriji moč živeti na Luni. Če bi me vprašali, ali bi se tam leta 1945 lahko naselili nacisti, pa bi seveda moral reči ne.

Zdi se, da o veselju veste kar veliko. Ste geek ali vas samo tako močno zanima z vesoljem povezana snov?

Zagotovo sem geek, ne le za znanstveno fantastiko. Pri osmih, devetih letih sem si v knjižnici sposodil svojo prvo knjigo Stanisława Lema, nato pa sem prebral vse znanstvenofantastične knjige.

Tudi Isasca Asimova?

Razen Asimova, ker so imele njegove knjige nezanimive platnice, bom pa zdaj, ko sem starejši, prebral tudi njega.

Rojeni ste konec 70. let, tako da ste, kar se televizije tiče, verjetno odraščali s serijo Zvezdne steze (Star Trek)?

Ne, pogledal sem si jo šele pred dvema letoma. Takrat sem si zadal cilj, da bom v enem letu pogledal vse dele vseh serij in filmov *Zvezdnih stez*, kar pomeni 729 epizod in 11 celovečercev, tako da sem eno leto vsak dan gledal po tri, štiri epizode *Zvezdnih stez* in postal velik oboževalec.

Zakaj šele pred dvema letoma?

Ne vem. Začel sem kot knjižni molj in prebral večino znanstvene fantastike, nisem pa je tako veliko gledal. Pozneje sem začel gledati ZF-filme, ne pa tudi serij, dokler nisem videl *Zvezdnih stez*. Sledil je *Babylon 5* (1994–1998), zdaj pa gledam *Bojno ladjo Galactica* (Battlestar Galactica, 2004–2009).

Prvo parodijo ste torej naredili, preden ste sploh videli Zvezdne steze?

Da, ampak mislim, da je bila to dobra stvar, ker bi, če bi gledal serijo, naredil film samo za fane. Ker *Zvezdnih stez* nisem poznal tako dobro in niti nisem vsega razumel, pa sem hotel stvar narediti dostopno meni podobnim.



Jekleno nebo

Ste like iz različnih Zvezdnih stez združili namenoma ali pomotoma?

Zgodbo je napisal Rudi Airisto in njegova ideja je bila, da vzame najboljše iz vseh serij franšize *Zvezdne steze*, tako da imaš Kirka od tu, Warfa od tam, Dato od tod ... Celovečerec *Star Wreck* je bil pravzaprav šesti *Star Wreck* film, saj je bilo pred mano posnetih že pet kratkih filmov z vsemi temi liki.

Veste, da bo oktobra v Londonu Star Trek konvencija?

Vem, a ne bom šel tja, ker nameravam letos na konvencijo v Las Vegas.

Pa veste, da bodo na londonski prvič zbrani kapitani vseh ladij iz Zvezdnih stez?

Res? William Shatner mora biti star že kakih 80 let. On se mi zdi fantastičen. Moral bom premisliti o Londonu ...

Kateri kapitan od vseh petih vam je bil najbolj pri srcu?

Kirk, po značaju pa Sisko, ker je imel zelo zanimiv odnos do vere, vojne in nekaterih drugih, še danes zanimivih tem.

Od zlobnežev?

Rad bi rekel Q, čeprav ni ravno zlobnež. In Borgi. Za Borge bi rekel, da so morda celo najboljši zlobneži znanstvene fantastike.

Zakaj ste za svojo vlogo izbrali Warfa oziroma Dwarfa?

Filmski režiser sem postal, ker je Samuli (Torssonen, op. a.), ki me je poznal, za enega od kratkih filmov *Star Wreck* potreboval visokega dolgolasega moškega, da igra Dwarfa, jaz pa sem takrat imel dolge lase. Ko sem prišel na sceno, tam ni bilo nobenega režiserja, ampak smo vsi počeli stvari po svoje. Ker je vse šlo tako počasi in me je to frustriralo, sem prevzel vlogo režiserja. Leto pozneje me je Samuli poklical, da snemajo celovečerni *Star Wreck* in mi ponudil tudi režijo, in sem rekel, zakaj pa ne. Film je bil posnet v kleti Samulijeve mame na modrem ozadju iz modrega linoleja, s katerim smo obložili steno. Snemali smo ga sedem prekleto dolgih let in ga leta 2005 brezplačno dali na splet. Ko je postal fenomen, nas je kontaktiral Universal Pictures in nam ponudil, da ga izda na DVD. Takrat smo kar dobro zaslužili.

Koliko ste vložili v Star Wreck in koliko ste zaslužili?

Vložili smo 15.000 €, nazaj pa smo dobili približno 300.000 €.

Znanstvena fantastika je dobra osnova.

Je, še posebno če to, kar delaš, delaš pazljivo in z ljubeznijo. Fani to cenijo. Hoteli smo, da bi bil film videti dobro in da bi bila zgodba smešna, imeli pa smo amaterske igralce, a so gledalci naš trud spoštovali. Pri holivudskih filmih, kot je recimo *Bojna ladja* (Battleship, 2012, Peter Berg), pa se vidi, da gre samo še za eno delo.

Bojna ladja deluje kot propaganda za ameriško mornarico.

To je ena od stvari, ki me motijo pri aktualni znanstveni fantastiki, in sicer da gre za patriotski ZF, za film o vojski. Se Amerika res tako boji vesoljcev/tujcev, da mora porabiti 200 milijonov za ponazoritev, kako zlobni so in kako dobri so Američani v borbi proti njim?

Kateri novejši ameriški znanstvenofantastični film bi izpostavili?

Težko bi se spomnil kakšnega iz zadnjega desetletja. Res se veselim *Prometeja* (Prometheus, 2012, Ridley Scott), ker se mi zdi, da bi lahko bil eden od najboljših filmov vseh časov.

Se ne bojite, da bi ga na koncu zgolj primerjali z Osmim potnikom (Alien, 1979, Ridley Scott)?

Se, ampak mi je všeč ideja, da so se oddaljili od *Osmega potnika* ter da raziskujejo korenine vseh živečih stvari in podobnosti med njimi. Na začetku sem mislil, ne potrebujem še enega *Osmega potnika*, saj je bil že četrtri malo dolgočasen, ampak zdaj, ko so se distancirali od njega, pa menim, da bi res lahko postal nekaj najboljšega.

Kaj pričakujete od priredbe filma Popolni spomin (Total Recall, 1990, Paul Verhoeven)?

Dajte no, imate popoln film z Arnoldom Schwarzeneggerjem, ki preprosto umre, če odvezmete Arnolda. Novi *Predatorji* (Predators, 2010, Nimród Antal) brez Arnolda ne delujejo, novi *Konan* (Conan the Barbarian, 2011, Marcus Nispel) tudi ne, enako je s *Popolnim spominom* (2012, Len Wiseman). Prvo, kar sem opazil, so precej blede posebni učinki, kar me je presenetilo, saj danes redko naletiš na tako slabo kakovost ... Pa



Jekleno nebo



tudi film je naredil Arnold kot oseba. Lahko ga postaviš v katerikoli film in postane popoln. Mislim, da je Schwarzenegger eden od največjih umetnikov na svetu. Mislim, da je najboljši igralec na svetu.

Provocirate, da bi vas vprašala, zakaj?

Ker sem ga videl v filmu *Junior* (1994, Ivan Reitman), v katerem je Arnold noseč, in še nikoli nisem videl tako nežne filmske igre pri kakšnem moškem. Verjel sem, da je noseč in da gre skozi vse te spremembe. Ni samo igralec, ampak s seboj prinaša fantazijo, stopiš v svet Arnolda, neverjetno pocukran, včasih grozno slabo zaigran svet, ki pa se kar zlije nate. Res mi je všeč, ker je tako filmičen. Pri sedemnajstih je rekel, da hoče postati najboljši bodibilder na svetu, najboljši igralec na svetu in predsednik ZDA – vsemu je prišel zelo blizu.

Katero vlogo bi mu dali v svojem filmu?

Zagotovo glavno. Če Schwarzenegger kdaj ne funkcioniра v filmu, je to takrat, ko nima

glavne vloge, na primer v *Batmanu in Robinu* (1997, Joel Schumacher).

Katero bi mu dali v Jeklenem nebu?

Vlogo Klaus Adlerja, antagonista, je pa v njej sicer odličен tudi Götz Otto.

Kako ste prišli do Uda Kierja?

Kot igralca sem ga spoznal preko Larsa von Trierja.

Skozi Kraljestvo (Riget, 1994–1997)?

Ja, takrat sem se prvič zavedel njegovega obstoja. Sicer pa se je vse začelo v savni s petimi prijatelji. Eden od njih je rekel, da bi morali posneti film o nacistih na Luni, in smo rekli: Kul, morali bi dobiti Uda Kierja, da bo igral firerja, in Laibach, da napišejo glasbo. Res hecno, ker se ponavadi, ko premetavaš ideje, te nikoli ne uresničijo, tu pa sta se iz nekega razloga uresničili obe in tudi edini, kar smo jih omenili v tistem pogovoru.

Zakaj glasbe za film kot glasbenik oziroma član benda Älymystö niste prispevali sami?

Ker sem grozen, res slab glasbenik in ker sem si močno želel dobiti Laibach. Zdelo se mi je, da imajo enak smisel za humor kot jaz. Z glasbo sem ekstremno zadovoljen in se mi zdi, da je prav sodelovanje z Laibachi tisto sodelovanje, ki ga najbolj cenim od vseh sodelovanj pri tem filmu, čeprav jih je bilo veliko dobrih. Njihova glasba je duša filma.

Menda vas je najbolj navdušil album Volk (2006)?

Volk je izšel, ko sem se začel aktivno ukvarjati s tem filmom. Poslušal sem ga naslednjega pol leta in je postal temelj zgodbe in likov. Res je imel pomembno vlogo. Želel sem si, da bi bil *Jekleno nebo* kot film nekaj podobnega albumu Volk.

Kaj pa Udo Kier. Je takoj pristal?

Ne, od njega dolgo ni bilo glasu. Scenarij smo poslali njegovemu agentu, a se dolgo ni nič zgodilo, zato sem že mislil, da iz tega ne

Timo kot Warf v filmu *Star Wreck: In the Pirkinning*

bo nič, potem pa je poklical ravno, ko sem bil v trgovini. Res je prijazen in govori na zelo zanimiv način, z nemškimi naglasom in nekako dandyjevsko, zelo smešno. Povedal mi je, da mu je vloga všeč, njegova edina zahteva pa je bila, da v filmu je čokolado. Ker je, ko je kot otrok živel v Berlinu, pri petih letih prvič okusil čokolado, ki mu jo je dal ameriški vojak.

Katero znamko čokolade?

Hershey, ker je bila to prva čokolada, ki jo je jedel. A nam je niso pustili uporabiti v filmu o nacistih.

Torej ste imeli s sponzorji težave. Niso razumeli ironije?

Nikoli je ne razumejo, še posebno velike znamke ne. Govorili smo z Nokio, Applom in veliko drugimi. Film jih je res zanimal in so bili pripravljeni pomagati, ko pa je prišlo do tega, da bi nas sponzorirali in bi v filmu pokazali njihove izdelke, pa so stisnili rep med noge.



Star Wreck: In the Pirkinning

Kaj je rekel Udo Kier, ko je videl film?

Po projekciji v Berlinu je prišel do mene in rekel: »Timo, to je zelo dober film. Si kot Steven Spielberg, celo boljši.«

Bi raje videli, da vas primerjajo s Spielbergom, Verhoevnom, Cameronom ali Ridleyjem Scottom?

S Cameronom, ker dela velike, dobre filme, ki prinesejo veliko denarja, on pa ga porabi za znanost, vloži ga v znanstveno opremo, da lahko gre na primer na dno morja.

Vam je humor manj pomemben kot znanost?

Da, humor je manj pomemben. Vse mora imeti v sebi humor, ironijo, komedijo, ampak znanost je zagotovo najpomembnejša. Nisem znanstvenik, ker nisem dovolj pameten, ampak če bi imel veliko denarja, bi najel veliko inteligentnih ljudi, znanstvenikov, da bi delali raziskave.

Če bi imeli veliko denarja, kam bi šli v naslednjem filmu?

Mars je zanimiv, Venera tudi in Jupitrova luna Evropa.

Ker je podobna Zemlji?

Ne zato, ampak ker ima pod ledom morje, in znanstveniki domnevajo, da bi tam lahko obstajalo življenje.

So vas po Jeklenem nebu že kontaktirali Američani?

Da, iz ene od največjih agencij, William Morris. Z njimi sem sklenil pogodbo, zdaj pa mi poskušajo najti dobro produkcijo. Pošiljajo mi scenarije, ki so večinoma zanič, sem pa pravkar dobil v roke fantastičen scenarij, po katerem bi rad posnel film.

Za znanstvenofantastični film?

Za super ZF (smeh).

Kako mislite, da bo v Ameriki, zaradi nacizma, sprejeto Jekleno nebo?

Ne skrbijo me nacisti, bolj me skrbi zaradi kritik ameriške politike, ki so prav tako pomemben del filma ...

Kaj je s Skandinavci in nacisti? Marko Mäki-laakso, finski režiser vaših let, je lani posnel film War of the Dead z nemškimi zombiji, norvežan Tommy Wirkola Dead Snow (Død Snø, 2009) ...

War of the Dead pravkar prihaja v kinematografe. Marka zelo spoštujem. Prijatelji so film že videli in je menda posnet v slogu akcijskih zombi filmov iz 80. let. V Skandinaviji se trenutno res veliko dogaja na področju žanrov ...

Koliko vašega filma je računalniško kreiranega?

Rekel bi, da je pol filma v celoti narejenega z računalniško grafiko ali posnetega na zelenem ozadju, druga polovica filma pa na lokacijah.

Vaš edini trening pa je bil brezproračunski Star Wreck?

Ja, res je bilo težko. Izziva se nisem zavedal. Nenadoma je bilo okoli mene sto ljudi, za katere nisem imel pojma, kaj delajo in zakaj me sprašujejo določene stvari.

Bi danes v filmu kaj spremenili?

Morda nekaj malenkosti, česar večina verjetno ne bi niti opazila. Tudi brez nekaterih scen bi lahko živel.



Kako ste zagnali mašinerijo crowdfundinga – vaši oboževalci so vnaprej prispevali en milijon od 7,5 milijona evrov?

Preprosto. Začeli smo s prošnjo, naj nam pomagajo pri ustvarjanju, tako da smo imeli skupino ljudi, ki nam je vedno priskočila na pomoč, ko smo jih potrebovali. Ko smo prišli do tega, da nam je zmanjkalo denarja, pa smo se spet obrnili nanje in jih vprašali, ali bi bili pripravljeni investirati v film.

Kaj ste jim ponudili v zameno?

Tega smo se lotili kot prave investicije, tako da bodo dobili del zaslužka, ko bo film začel prinašati denar. To se je vsaj na Finskem zgo-

dilo prvič, res gre za pionirsko stvar. Morali smo napisati pravila, se boriti z odvjetniki, finančnimi agenti, bankami, ampak nam je na koncu uspelo. Omogočili smo vložke od 1.000 evrov, najvišji pa je znašal 60.000 evrov. Investitorji bodo deleže od dobička filma, ko bo ta začel prinašati denar, dobili glede na višino vložka.

Bodo kaj zaslužili?

Postali bodo nemarno bogati (smeh).

Koliko je k filmu prispevala država?

Štiri milijone smo dobili od Nemčije, Finske, Avstralije, ko nam je zmanjkalo denarja,

smo se obrnili na fane in dobili še milijon, preostali denar pa nato še iz drugih, tradicionalnih virov.

Kaj boste snemali, če pade v vodo omenjeni filmski projekt v ZDA?

V Veliki Britaniji ali ZDA bi rad posnel resno ZF-serijo, kot je recimo *Bojna ladja Galactica*.

V zadnjem času je bilo v Ameriki veliko poskusov, da bi posneli uspešno ZF-serijo, pa jim z izjemo omenjene ni uspelo. V čem mislite, da je problem?

Manjka jim nekaj, na kar bi se ljudje navezali. Morda liki. Znanstvenofantastična publika potrebuje čas. Ko predstavljaš ZF-koncept, je vedno tako oddaljen, da ljudje potrebujejo čas, da ga sprejmejo. Kot drugo pa poskušajo televizije narediti tako serijo, kot je bila na primer *Terra Nova* (2011), kjer so se potem ukvarjali z družinskimi vrednotami. Pri znanstveni fantastiki moraš do konca. Če torej delaš ZF-serijo o dinozavrih, pojdi tja, ne pa pol epizode tarnati o ...

... družinski drami.

Tako je. Ker poskušajo vključiti vse skupine gledalcev.

Kako bi se temu izognili vi?

Za vzor bi vzel *Igro prestolov* (Game of Thrones, 2011–) in njihovo resnost. Ne bojijo se zapletene družinske strukture in je tudi ne pojasnjujejo, temveč enostavno krenejo.

Ni vsaka televizija HBO.

Vem, druge televizije se zelo bojijo begati gledalce, čeprav je to dobro. Problem znanstvene fantastike je, da jo hočejo delati za široko občinstvo, čeprav bi jo morali delati za ljubitelje ZF, nato pa bi počasi zbudila zanimanje tudi pri drugih. Tako je bilo pri *Zvezdnih stezah*. Kot večina ljudi nisem imel pojma, za kaj gre, ampak sem imel potrebo po razumevanju, potem pa me je posrkalo v zgodbo.

Na Ekranovi spletni strani lahko preberete zapis pogovora Marcela Štefanciča, jr. s Timom Vuorensolo, ki je potekal pred premiero filma *Jekleno nebo* v Kinu Šiška. Film pride na redni spored slovenskih kinematografov 10. maja 2012.



Med množičnimi ogledi in festivalskimi uspehi

Dodatek k ciklu sodobnega korejskega filma v Cankarjevem domu

Katja Čičigoj

Tako kot za večino manjših nacionalnih kinematografij je bilo tudi za južnokorejsko filmsko industrijo že več desetletij največje vprašanje iskanje lastnega glasu, obenem pa vidnosti pri domačem in mednarodnem občinstvu sredi poplave produkcijske in marketinško mnogo bolj hranjene holivudske industrije. Omilitev stroge državne cenzure in zahteve po patriotskih filmih (ne vedno priljubljenih pri občinstvu) je zamenjalo odprtje Koreje tujim, tudi filmskim trgov, kar je pomenilo predvsem masovni uvoz ameriških filmov, ki so s preverjenimi žanrskimi vzorci in ekonomsko podprto produkcijo zlahka prehiteli korejske. V zadnjih letih pa je državna politika izdatne podpore nacionalne kinematografije (kvote, ki omejujejo prikazovanje tujih filmov in določajo minimalni delež domačih ipd.) pripomogla k pravi renesansi korejskega filma: Koreja je ena redkih držav, kjer je delež gledanosti domače filmske produkcije večji kot delež gledanosti tujih filmov; obenem pa se je izvoz korejskih filmov v tujini v slabih desetih letih (od 1996 do 2005) povečal za 190-krat. Popularnost korejskih žanrskih *blockbusterjev* (grozljivk in trilerjev, pa tudi zgodovinskih, vojni in epskih spektaklov) nenehno veča bazo navdušencev in botruje razmahu t. i. »korejskega vala«, neke vrste »koreje-filije« kot širšega (zlasti v azijskem svetu prisotnega, a ne izključno) kulturnega fenomena, ki zajema tudi priljubljenost korejske glasbe, televizije, kulture ... Po drugi strani pa bolj avtorski filmski izdelki polnijo programe tujih festivalov (ne le tistih,

namenjenih eksplicitno korejskemu filmu, ki vznikajo na Zahodu, ampak tudi večjih festivalov A-kategorije, če Far East Film Festivala v bližnjem Vidmu, ki se je pravkar končal, niti posebej ne izpostavljamo) in pobirajo nagrade.

Retrospektive sodobnega korejskega filma, kot so jo aprila pripravili v Cankarjevem domu ob prireditvi *Obrazi Koreje*, tako ne moremo jemati le kot primera »kulturne študije« neke oddaljene dežele, temveč gre tudi za detekcijo imanentno filmskega fenomena zadnjih let. Kot taka nam ponuja priložnost, da pregledamo, kaj se je s tem fenomenom dogajalo v zadnjih letih tudi onkraj na retrospektivi prikazanih (bolj znanih in že vidnih) naslovov. Retrospektivo prav tako zaznamuje premislek o zgoraj nakazani dvojni uspešnosti korejskega filma, kar bo tudi osnova tega zapisa.

Priljubljenost korejskega filma pri množičnem občinstvu se je začela s – tudi na retrospektivi prikazanim – vohunskim trilerjem o severnokorejskih vohunih na misiji v Seulu *Shiri* (Swiri, 1999, Kang Je-kyu, 1999), ki je po zaslužku v Koreji prvič prehitel celo največje ameriške uspešnice; popularnost korejskega filma je do danes narasla do te mere, da se mnogi holivudski studii odločajo za odkup pravic za priredbe nekaterih uspešnic, npr. *Il Mare* (Siwora, 2000, Lee Hyun-seung), *Moja čudna punca* (Yeopgijeogin geunyeo, 2001, Kwak Jae-young), *Joint Security Area* (Gongdong gyeogbi gyeok JSA, 2000, Park Chan-wook), tudi na retrospektivi prikazana psihološka srhljivka o dekletu z motnjami

Popularnost korejskega filma je do danes narasla do te mere, da se mnogi holivudski studii odločajo za odkup pravic za priredbe nekaterih uspešnic.



End of Animal

osebnosti *Zgodba o dveh sestrah* (Janghwa, Hongryeon, 2003, Kim Jee-woon), klasiko *Stari* (Oldeuboi, 2003, Park Chan-wook), del uspešne »trilogije maščevanja« tega mojstra žanra suspenza, ki vsebuje še filma *Gospod Maščevalec* (Boksuneun naui geot, 2002) ter *Naklonjenost gospodični Maščevanje* (Chinjeolhan geumjassi, 2005), s katerimi si je zagotovil tudi naklonjenost kritikov in uspeh na mednarodnem festivalskem tržišču. Park Chan-wook je (podobno kot druga dva mojstra korejskega žanrskega filma, Bong Joon-ho in Kim Jee-woon) tudi dobil mandat za snemanje Holivudskega filma *Stoker* (2012) s primerno zvezdniško zasedbo, ki vključuje Nicole Kidman in druge. Manj sreče je imel režiser *Zgodbe o dveh sestrah* Kim Jee-woon s svojim najnovejšim *slasherjem Videla sem hudiča* (Akmareul boatda, 2010), prikazanem tudi v kontekstu lanske Kinodvorove noči čarovnic, kateremu primanjkuje psihološke kompleksnosti *Zgodbe*, obenem pa žanrske klišeje eksploatacije nasilja pripelje do roba absurda, ne da bi ta rob kdaj prekoračil v vsaj nakazano (avto)ironijo – in tudi na domačem ali tujem tržišču ni požel večjih uspehov. So se pa drugi filmi zadnjih dveh let odrezali razmeroma solidno na lestvici najbolj gledanih korejskih filmov vseh časov, ob čemer je presenetljivo, da so pričakovani hiti žanrske provenience (trilerji in detektivke) *Detective K* (Jo-seon Myeong-tam-jeong, 2011, Kim Seok-yun), *Nameless Gangster* (Bumchoiwau junjaeng, 2012, Yun Jong-bin) in *The Crucible* (Do-ga-ni, 2011, Hwang Dong Hyeuk) poželi

dobre tri milijone manj ogledov kot neodvisna produkcija o odraščanju v politično razburkanih 80. letih, polna nostalgije in družbenega komentarja obenem *Sunny* (Sseo-ni, 2011, Kang Hyeong-Cheol), katero odlikuje tudi spretna raba filmskih sredstev, npr. barvne lestvice za oznako diegetske (pripovedne) ravni – žive barve preteklosti napram monokromatski sedanjosti. Med prvih 50 najbolj gledanih domačih filmov vseh časov v Južni Koreji se tudi niso prebili sicer zelo popularni zgodovinski epi in vojni filmi, npr. po vseh pravilih zvrsti narejeni *War of the Arrows* (Choi-jong-byeong-gi Hwal, 2011, Kim Han-min), močno ideološko-patriotski *My Way* (Mai wei, 2011, Kang Je-kyu) pod

režijsko taktirko avtorja uspešnice *Shiri*; pa tudi bolj subtilne študije vojnih grozot in absurdov, ki se ne spustijo na raven stereotipnega črno-belega slikanja sovražnika, npr. *The Front Line* (Go-ji-jeon, 2011, Jang Hun). Dober prehod na pregled bolj festivalsko in kritiško, pa manj množično uspešne korejske filmske produkcije zadnjih nekaj let ponuja kratkometražni (33-minutni) film *Night Fishing* (Paranmanjang, 2011) v režiji mojstra žanrskih uspešnic Chan-wook Parka: gre za narativno in formalno povsem nekonvencionalen, malone eksperimentalen film o ljubezni in izgubi s pridihom nadnaravnega, ki pa je bil posnet prek osem iPhoneov. Pri tem gre bolj kot za dokaz zmogljivosti tehnologije ali tehnološki poskus za smelo marketinško potezo, ki je polnila strani filmskih in drugih revij; rezultat pa je od rabe profesionalne digitalne kamere pravzaprav neločljiv – ob izdatnem proračunu, statistih, ustvarjalni rabi objektivov in obdelave podo-be v postprodukciji.

Korejski »avtorski« film pa je že dolgo tega nase opozoril na mednarodnih festivalih z bolj konvencionalnimi festivalskimi dolgotrajnimi uspešnicami, prvič s filmom *Oasis* (2002, Lee Chang-dong), ki je prejel drugo nagrado v Benetkah; *Oldboy* je prav tako prišel na drugo mesto v Cannesu, medtem ko je leta 2004 Kim Ki-duk (v retrospektivi Cankarjevega doma predstavljen z lirčno mojstrovino *Pomlad, poletje, jesen, zima... in pomlad* [Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, 2003]) postal pravo odkritje z nagrado za najboljšo režijo v Berlinu za *Samaritanko* (Samarita, 2004) ter srebrnim medvedom v Benetkah za *3-Iron* (Bin-jip,



Nameless Gangster



Detective K

2004). Svetovna slava in frenetični ritem produkcije ter celotna filmska industrija – ob tem pa incident na snemanju zadnjega filma *Dream* (Bi-mong, 2008), ko je bila v prizoru samomora dejansko ogrožena glavna igralka – so Kim Ki-duka pripeljala do izčrpanja, depresije in ustvarjalne blokade, zaradi česar že tri leta ni posnel filma. Oziroma ga je – njegov *Arirang* (2011), prikazan tudi na letošnjem Festivalu dokumentarnega filma v Cankarjevem domu in nagrajen v sekciji Poseben pogled v Cannesu, je terapevtska študija o lastni umetniški blokadi, refleksija o lastni poziciji v filmskem svetu in filmski industriji nasploh. Sorodno kot Jafar Panahi v svojem *To ni film* (In film nist, 2011), je Kim Ki-duk v pogojih izolacije in zaprtosti



Night Fishing

ustvaril film o nemožnosti snemanja filma, s povsem drugačnimi, manj političnimi in bolj osebnimi razlogi seveda. Film pa ni le narcistična avtoterapija ali avtoportret, temveč liričen esej, ki z inventivno rabo minimalnih sredstev prinaša smeje avtorefleksivne meditacije o naravi filmskega medija, meji med realnostjo in fikcijo, manipulativnostjo lastnega početja.

Delno avtorefleksivna – čeprav skozi filter fiktivne zgodbe o režiserjih – sta tudi filma Hong San-sooja, *Ok's Movie* (Ok-hui-ui yeonghwa, 2010), ki si je prislužil mnogo nagrad, tudi v Rotterdamu, in *The Day He Arrives* (Book chon bang hyung, 2011): medtem ko je prvi prek nelinearne naracije, ki se strukturira kot motivno povezovanje treh kratkih filmov iz perspektive treh režiserjev, svojevrstna študija etike in politike pogleda (naslov je enak naslovu tretjega dela, kjer sledimo pripovedi mlade študentke režije, ki sta si jo prej kot ljubezensko trofejo lastila tako profesor kot sošolec), je drugi črno-bela meditacija o naravi filmske ustvarjalnosti. Med narativnimi festivalskimi uspešnicami velja omeniti tudi meditacijo o življenju, času, etiki in poeziji *Poezija* (Shi, 2010, Lee

Chang-dong), ki si je v Cannesu prislužil nagrado za najboljši scenarij. Prav tako se je med najbolj uspešne in nagrajene filme (med drugim tudi v Rotterdamu) uvrstil neodvisni *Dnevnik iz Musana* (Musanilgi, 2010, Park Jung-bum), neo-neorealistična študija ekonomske imigracije (iz Severne v Južno Korejo), rasizma in brutalnosti kapitalističnega sistema, ki pronica v vse pore človeškega življenja in medosebnih odnosov, vselej na tanki meji med dokumentarnostjo in fikcijo. Pravo presenečenje pa je pripravil prvenec *End of Animal* (Jimseungwei Ggeut, 2010, Jo Sung-Hee), distopična, a nič kaj žanrska psihološka in sociološka študija o življenju v nekem postapokaliptičnem času, ko zmanjka vsake energije in goriva.

To je bil kajpak zgolj sprehod mimo nekaj najvidnejših, najbolj gledanih ali nagrajenih korejskih filmov zadnjih let, ki naj služi kot dodatek k aprilski retrospektivi v Cankarjevem domu. Ob tem seveda ostaja odprto vprašanje še mnogih manj znanih, pri nas neodkritih filmskih biserov, ki čakajo nemara drugo priložnost ali drugo retrospektivo, da zasijejo tudi na naših platnih (in straneh).



Kje živi ... Lisbeth Salander?

tekst in foto: Erik Renko

V sako soboto ob pol dvanajstih se v Stockholmu, pred hišo na Bellmansgatan št. 1, zbere gruča ljudi različnih narodnosti z vsega sveta, od domačinov do Norvežanov, Fincev, Nemcev, Američanov, Venezuelčanov, Italijanov ..., med njimi pa občasno tudi kak Slovenec. Namen njihovega srečanja je za večino smrtnikov morda nekoliko nenavaden: v naslednjih dveh urah se bodo sprehodili po lokacijah, ki jih je v svojih knjigah, znanih pod imenom *Milenijska trilogija*, omenjal švedski pisatelj Stieg Larsson¹.

Milenijska tura ali v izvirniku *Millennium Tour* v organizaciji stockholmskega Stadsmuseuma poteka že od leta 2008 in je prava uspešnica. Legenda pravi, da se je ogleda nekoč udeležil tudi nekdanji španski premier José Luis Rodríguez Zapatero, in to še preden je začel svoj uradni obisk na Švedskem. Na turi, ki se začne pred stanovanjem, v katerem je živel glavni junak trilogije, novinar Mikael Blomkvist, obiskovalci spoznajo različne podrobnosti iz knjig in filmov, ki so bili posneti po Larssonovi predlogi, pa tudi številne zanimivosti o Stockholmu in Švedski,

tamkajšnjih prebivalcih in zgodovini. Tura, ki bi se lahko izrodila v tekanje od hiše do hiše, tako preraste v neobičajen, pa vendar izredno zanimiv ogled mesta, ki se zaključí pred stanovanjem, v katerem je živela Lisbeth Salander, glavni ženski lik trilogije.

Stockholm ni edino mesto, ki smo ga lahko doslej spoznali tudi s pomočjo knjižnih ali filmskih zgodb. Woody Allen je denimo posnel komercialno zelo uspešen film *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Zgodba o dveh prijateljicah Američankah, ki dva meseca počitnikujeta na naši strani Atlantika, je postavljena v katalonsko prestolnico ter mesti Oviedo in Avilés, o čemer pričajo številni posnetki njihovih najbolj prepoznavnih točk. Pri tem seveda prednjači Barcelona, ki je zaradi zgodovinske in kulturne dediščine eno od turistično najbolj priljubljenih mest na svetu. Glavni junakinji si v filmu ogledata praktično vse najpomembnejše turistične točke, vključno z mojstrovini arhitekta Gaudíja, kot so nikoli dokončana cerkev La Sagrada Família, stanovanjski objekt La Pedrera in park Güell.

Če so se resnične stockholmske ulice, stavbe in lokali v knjigah Stiega Larssona pojavili predvsem zato, da bi naredili zgodbo bolj

avtentično, pa se turistične atrakcije v filmu *Vicky Cristina Barcelona* niso pojavile po naključju. Bile so namreč del premišljene strategije. Kar desetino 15-milijonskega proračuna filma sta financirala španska produkcijska hiša MediaPro in katalonska turistična organizacija, obe prepričani v to, da bo film v regijo privabil nove obiskovalce. Allen je hišo MediaPro sklenil pogodbo za tri filme, poleg *Vicky Cristina Barcelona* sta to še *You Will Meet a Tall Dark Stranger* (2010), ki je umeščen v London, in še aktualno uspešnico *Polnoč v Parizu* (*Midnight in Paris*, 2011). Slednji je postavljen v Pariz in že uvodna špica predstavlja nekakšno filmsko razglednico, posvečeno francoski prestolnici. Zgodba sicer spremlja ameriškega scenarista Gila, ki je z zaročenko na dopustu v Parizu. Gil je zaljubljen v Pariz: ponoči, podnevi, v dežju, še najbolj pa v Pariz 20. let prejšnjega stoletja. Seveda je zgodba odlična osnova, da Allen pokaže vse znamenitosti in gledalca skorajda povabi, da (še enkrat) obiše to mesto. (V svojem neumornem ritmu – in po podobni formuli – Allen tudi nadaljuje, pravkar je bil namreč premierno predstavljen film *To Rome with Love* [2012], za naslednje leto pa ima v predprodukciji celovečerec v Københavnu.)

¹ Op. ured.: o Stiegu Larssonu in njegovi *Milenijski trilogiji* smo objavili daljši članek Zorana Smiljanica v *Ekranu*, november 2010.

Omenjeni Allenov trojček, zlasti filma *Vicky Cristina Barcelona* in *Polnoč v Parizu*, odlično ponazarja, da so lahko celovečerci med drugim tudi sredstvo, s pomočjo katerega je mogoče vplivati na povečevanje privlačnosti točno določenih turističnih destinacij ali pa na krepitev njihove blagovne znamke. Še več, prav Allenova filma dokazujeta, da se lahko tega lotimo tudi strateško.

Seveda je vprašanje, kako natančno se tega lotiti. Prvi predpogoj je, da na posamezne geografske lokacije ne gledamo le kot na »navadne« kraje, temveč kot na blagovne znamke, ki imajo tudi nekatere razlikovalne značilnosti. Pri tem se moramo zavedati, da je vsaka blagovna znamka sestavljena iz funkcionalnih in emocionalnih vrednosti, ki uporabnikom, v našem primeru obiskovalcem, obljublajo edinstveno doživetje. S pravilnim upravljanjem blagovne znamke lahko vplivamo na to, kaj uporabnik doživi (funkcionalna vrednost) in na kakšen način to doživi (emocionalna vrednost). Na to vplivajo številni dejavniki in te lahko največkrat povsem nadziramo. Poseben izziv pa seveda predstavljajo tisti, ki jih ni mogoče nadzirati. Vzrokov za to je lahko več: destinacija je lahko povezana z različnimi javnimi in zasebnimi organizacijami, katerih motivi so različni, obiskovalci lahko uporabljajo storitve bolj ali manj kakovostnih posameznikov, pa tudi sami obiskovalci imajo lahko različna pričakovanja.

Če z neko destinacijo upravljamo kot z blagovno znamko, je lahko del te strategije tudi ambicija po njeni pojavnosti v filmih, pa tudi v televizijskih serijah, knjigah, stripih ali glasbi. Zlasti zanimivo je pojavljanje izbranih lokacij v filmih, pri čemer lahko ločimo dva različna načina privabljanja turistov. Prvi je **pasivni**, pri čemer destinacijo umestimo v določen film (ali je ta umeščena tja celo brez naše vednosti) in upamo, da bo film komercialno

Za filmske in knjižne oboževalce, ki obiskujejo določene lokacije iz filmov in knjig, se je medtem uveljavila posebna oznaka: imenujemo jih set-jetterji, kar je premetanka angleškega izraza jet-setter.

uspešen ter da bo tako »prepričal« čim več gledalcev, da obiščejo tudi filmske lokacije. Drugi način privabljanja turistov pa je **aktivni**, ko so upravljavci aktivno vpleteni v trženje same destinacije in ostalih pripadajočih elementov, kot so vodene ture, hoteli ali gostinski lokali s posebno prilagojeno ponudbo, tematski parki ipd.

Sanjski uspehi

Film je lahko zelo močno orodje za upravljanje blagovnih znamk turističnih destinacij in to dokazujejo številni konkretni primeri. Eden zanimivejših je primer kapele Rosslyn, ki leži blizu Edinburgha na Škotskem in je po tem, ko jo je Dan Brown vključil v svojo knjigo *Da Vincijeva šifra* (The Da Vinci Code, 2003), doživela pravi naval turistov. V letu 2003 jo je obiskalo slabih 40.000, leto kasneje že 68.000. A to še ni vse. Ko je leta 2006 v kinodvorane prišel še istoimenski film, se je obisk potrojil. Kaj to pomeni z ekonomskega in s kulturnega vidika, lahko najbolje ponazorimo s tem, da bi lahko 150.000 novih turistov na letni ravni pri povprečni ceni vstopnice sedem funtov samo iz tega naslova prineslo milijon funtov (približno 1,3 mio €). K temu je treba seveda prišteti še dobrodošel prihodek od nakupa različnih spominkov. Po drugi strani lahko horde turistov odgovorne tudi presenetijo: v kapeli Rosslyn je tako zaradi navala v prvih letih po *Da Vincijevi šifri* denimo primanjkovalo toaletnih prostorov. Večja priljubljenost destinacije ima lahko

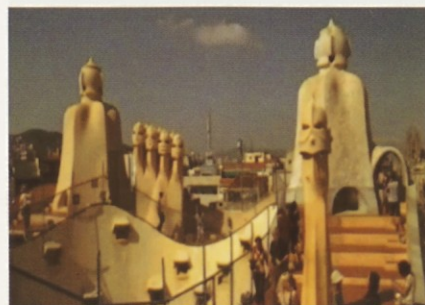
tudi temnejšo plat. Nekdanja kuratorka v kapeli je na primer opozarjala na negativne posledice komercializacije kapele in pozivala k omejevanju števila obiskovalcev. Po njenem mnenju naj bi turisti s seboj jemali delčke kapele, onesnaževali okolico in v les zarezovali svoje inicialke.

Podoben primer popularizacije točno določenega objekta zaradi njegove pojavnosti v filmu se je zgodil na severu Anglije, natančneje na gradu Alnwick. Grad je postal priljubljen po snemanju prvega filma o Harryju Potterju, saj je bila tja postavljena šola Bradavičarka. Pred Potterjem je grad in park v Alnwicku obiskalo okrog 50.000 turistov letno, predlani pa kar 210.000. Preprost izračun pokaže, da se je število obiskovalcev leta 2001, po prihodu prvega *Harryja Potterja* v kinodvorane, povečalo za 100.000 letno, in ker povprečna cena dnevne vstopnice znaša 10 €, je prihodek od prodanih vstopnic na letni ravni znašal približno milijon €, v osmih letih pa že 8 mio €. Številka je podobna tisti, ki jo navajajo nekateri poznavalci; ti menijo, da je celoten Potterjev vpliv na turizem v Alnwicku znašal okrog 10 mio €.

Omenjena primera sta seveda ekstrema, ki sta se zgodila zlasti zaradi izjemne priljubljenosti knjige in filma *Da Vincijeva šifra* ter serije knjig in filmov o Harryju Potterju. Takšnih uspešnic je razmeroma malo in so velikokrat plod številnih naključij, zato je pri upravljanju turističnih destinacij nevarno razmišljati, da lahko zgolj z njihovo pojavnostjo v knjigah, filmih ali televizijskih serijah ponovimo te dosežke.

Vódeni ogledi

Za filmske in knjižne oboževalce, ki obiskujejo določene lokacije iz filmov in knjig, se je medtem uveljavila posebna oznaka: imenujemo jih set-jetterji, kar je premetanka angleškega izraza jet-setter. Za set-jetterje lahko označimo tako udeležence že omenjene *Milenijske ture* kot tudi vse tiste obiskovalce, ki so si prišli ogledati kapelo Rosslyn ali grad Alnwick le zato, ker so ju videli v



Vicky Cristina Barcelona



La Pedrera, Barcelona



Alnwick kot Hogwarts, *Harry Potter*

Harryju Potterju oziroma *Da Vincijevi šifri*.

Kaj torej set-jetterjem ponujajo mesta z daljšo tradicijo pojavljanja v filmih in mesta, ki se želijo izraziteje postaviti na filmski zemljevid? Primer stockholmske *Milenijske ture* je ta trenutek verjetno šolski primer dobre prakse, saj je tura izjemno odmevna, uspešnost pa je podaljšala še premiera holivudskega rimejka švedske filmske različice *Dekleta z zmajskim tatujem* (*The Girl With the Dragon Tattoo*, 2011, David Fincher).

Barcelona je medtem v sodelovanju z lokalno Fakulteto za hotelirstvo in turizem pripravila številne filmsko obarvane vódene ture po mestu, ki vključujejo obiskovanje lokacij iz filmov Woodyja Allena, Pedra Almodóvarja ter drugih španskih in nešpanskih režiserjev. Vódene ture so tudi sicer ena najpogostejših oblik trženja turističnih destinacij. V New Yorku lahko za dobrih 40 dolarjev obiščete lokacije iz serije *Seks v mestu* (*Sex and the City*, 1998–2004) ter uživajte v barih, restavracijah in trgovinah, kjer se je zadrževala popularna četverica, za enako ceno pa lahko na številnih lokacijah podoživljate tudi trenutke iz serije *Sopranovi* (*The Sopranos*, 1999–2007). Na Novi Zelandiji vas za dobrih 80 evrov posadijo v avtomobile in vam v pol dneva predstavijo lokacije iz trilogije *Gospodar prstanov* (*Lord of the Rings*, 2001–2003, Peter Jackson). Na Dunaju pa si lahko privoščite poltretjo uro dolgo turo po poteh Hollyja Martina in Harryja Lima iz filma *Tretji človek* (*The Third Man*, 1949, Carol Rees). Cena: 17 €.

Drugačen, modernejši pristop so ubrali pri After Image Productions, saj so lokacije iz filma *Pred zoro* (*Before Sunrise*, 1995, Richard Linklater), ki se v celoti dogaja na Dunaju, prenesli na pametne mobilne telefone. Obiskovalci Dunaja lahko tako v lastni režiji obišejo Albertino, Kleines Café, Prater, Cafe Sperl in druge lokacije, na katerih sta se spoznavala Celine in Jesse.

Naključni uspehi

Kljub vsemu ni mogoče stoodstotno napovedati presoje gledalcev, ali je neka realna lokacija, ki se je pojavila v filmu, vredna obiska ali ne. Včasih prepriča lokacija, za katero tega morda sploh ne bi pričakovali. Po predvajanju angleške mini serije *Sherlock* (2010-) se je bistveno povečal obisk do tedaj neznanega londonskega lokala Speedy's Sandwich Bar. Ker ustvarjalci serije niso mogli snemati na dejanski lokaciji, ki jo je že leta 1881 za Sherlockovo bivališče izbral pisatelj Arthur Conan Doyle, na Baker Street 221b, so njegovo domovanje postavili dober kilometer stran, na North Gower Street. Speedy's Sandwich Bar, ki se nahaja v neposredni bližini, ni imel nikakršne vloge v seriji, a je vseeno zaslovel. V tem primeru gre za povsem pasivno vlogo lokalnega bara, ki nima niti svoje spletne strani in ki ga je samo zaradi pojavljanja v seriji obiskalo približno 200 radovednežev mesečno.



Posestvo iz filma *Polje sanj*

V ZDA, pričakovano, v podobnih situacijah reagirajo povsem drugače, podjetneje. Leta 1989 je v kinodvorane prišel film *Polje sanj* (*Field of Dreams*, 1989, Phil Alden Robinson) s Kevinom Costnerjem v glavni vlogi ter postal tržna in kritiška uspešnica. Zgodba spremlja kmeta iz zvezne države Iowa, ki mu glas iz sanj naroči, naj na domačem posestvu zgradi bejzbolsko igrišče. Za potrebe snemanja je studio Universal v mestecu Dyersville v Iowi zgradil pravo igrišče in sklenil dogovor z lastniki zemljišča, da lahko v prihodnje uporabljajo igrišče v komercialne namene in prodajajo izdelke z motivi iz filma. V tem času so igrišče obiskali številni ljubitelji filma, po nekaterih podatkih naj bi jih prišlo dobrih 60.000 letno (oziroma približno 200 dnevno). Lastnika posestva, zakonca Lansing, sta se maja lani po dvajsetih letih upravljanja posestva in igrišča odločila, da vse skupaj prodata. Izključna cena za celotno posestvo, ki vključuje nekaj poslopij, 77 hektarov njiv in travnikov ter omenjeno bejzbolsko igrišče je znašala 5,4 milijona dolarjev. Čeprav sta zakonca lokacijo obdržala v prvotnem stanju in je nista pretirano skomercializirala, je imelo od igrišča korist tudi širše okolje, saj so v okolici zrasli moteli, restavracije, bari ... Pred meseci, natančneje konec oktobra 2011, pa sta zakonca Lansing posestvo končno prodala, pri čemer nista razkrila prodajne cene. Povsem mogoče je, da bodo poskušali novi lastniki del kupnine poplačati z novimi trženskimi prijemi, pri čemer pa mu gre najbrž nekoliko v škodo dejstvo, da se bo z leti število ljubiteljev filma kvečjemu zmanjševalo in ne obratno.



Morilca na kolektivca

Aktivno trženje

Komercialni uspeh filmov v kinodvoranah ni edini magnet, ki privlači set-jetterje k dejanskim lokacijam, ki so jih opazili v filmih. Največkrat so zanj zaslužni aktivni in kreativni upravljalci teh lokacij. Pred tremi leti je postal film *Morilca na kolektivca* (In Bruges, 2008, Martin McDonagh), ki se v celotni dogaja v belgijskem Bruggu, nekoliko nepričakovana uspešnica. Čeprav Colin Farrell v filmu stalno negoduje nad lokacijo, njegov kolega Brendan Gleeson v roke vzame vodič po mestu ter Colinu fino in skulirano razkaže znamenitosti. Po prihodu filma v kinodvorane je lokalni turistični urad pripravil zemljevid, na katerem so vrisane lokacije iz filma, zelo hitro pa so se odzvali tudi mestni hotelirji. Tako sta vsaj dva hotela ponujala posebne pakete, ki so se navezovali na takrat zelo aktualni film.

Pri trženju lokacij iz popularnih filmov in tudi televizijskih serij so še posebno kreativni v ZDA. V času predvajanja četrte sezone serije *Oglaševalci* (Mad Men, 2007-) so denimo številni hoteli na Manhattnu v svojo ponudbo uvrstili posebne pakete za ljubitelje serije. Vključevale so knjige, DVD-je, večerje v prestižnih restavracijah, vódeno nakupovanje po blagovnicah ipd.

Možnosti za Ljubljano

Kaj pa Slovenija? Ali tudi k nam prihajajo turisti, ki si želijo ogledati lokacije, kjer je bil posnet film *Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan* (The Chronicles of Narnia: Prince Caspian, 2008, Andrew Adamson)? Si želijo videti idilično podeželje iz *Petelinjega zajtrka* (2007, Marko Naberšnik) ali obalo iz *Izleta* (2011, Nejc Gazvoda)? Ali mogoče preverjajo nasvet Ali G-ja iz filma *Ali G Indahouse* (2002,

Mark Mylod), ki je manj privlačne turiste pošiljal nazaj v Slovenijo? Ali set-jetting pri nas sploh obstaja?

Da se v Sloveniji vendarle nekaj dogaja, kaže brošura *Ljubljana – A Film City* (Ljubljana – Filmsko mesto), ki jo je maja 2010 v sodelovanju z Mestno občino Ljubljana (MOL) in javnim zavodom Turizem Ljubljana v nakladi 2.000 izvodov izdal javni zavod Kinodvor. Namen brošure je bila predstavitev Ljubljane in Slovenije tujim filmskim producentom in hkrati vabilo na snemanje v naše kraje. »Brošura je prvi korak k sistematičnemu pristopu k tej tematiki, saj producenti na enem mestu dobijo vse relevantne informacije, Oddelek za kulturo na MOL pa je prevzel vlogo servisa producentov za to, da se jim omogoča kar najkrajša in najbolj učinkovita pot za opravljanje njihovega dela. Cilji so dolgoročni, saj ni realno pričakovati, da bi filmarji naenkrat preplavili Ljubljano,« pravi Petra Stušek, vodja odnosov z javnostmi na Turizmu Ljubljana. Kot dodaja, so že prejeli povpraševanja, najbolj konkretni so bili indijski in poljski producenti. Obenem je oddelek za kulturo MOL tudi koordinator za filmsko in oglaševalsko produkcijo, kar naj bi bilo producentom v pomoč pri pridobivanju informacij in dovoljenj (kulturnovarstvena soglasja, zapore cest, prireditve na javnih površinah itd.) za izvajanje svoje dejavnosti v Ljubljani.

Le upamo lahko, da jim bo uspelo s pomočjo takšnih aktivnosti v Slovenijo pripeljali filmarje in posledično tudi turiste set-jetterje. Po podatkih raziskave *Analiza strukture in višine turistične potrošnje v Ljubljani v letu 2008* naj bi povprečen obiskovalec, ki v Ljubljani prenoči, porabil slabih 150 € na dan, pri čemer naj bi za hotelsko sobo odšel približno 85 €, ostalo pa naj bi namenil za vstopnine, hrano, pijačo, nakupovanje ipd. Trenutno takšni obiskovalci Ljubljane (še) nimajo možnosti, da bi denar porabili tudi na filmskih lokacijah. A primeri iz tujine nam kažejo, da je lahko set-jetting zelo donosen. Pri tem pa je potrebno še enkrat poudariti, da v primeru neuspeha filma trženje lokacij, na katerih je bil ta posnet, kljub vsemu ni ravno smotno ali pa terja še posebno izvirne tržne strategije.

Erik Renko je tržni raziskovalec in avtor odmevnega bloga o *product placementu* v filmih, televiziji in glasbi, BrandsAndFilms.com.





snemanje filma *Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan* v Bovcu, foto: Damjan Gerl

Sistem v ozadju trženja filmskih lokacij

Sabina Žakelj

Aktivni strateški pristop po končanem filmu, ko se znano lokacijo nadalje trži za kulturni turizem končnim uporabnikom – turistom, je druga in gledalcem privlačnejša stopnja umeščanja lokacij v filme. Kot razloži Sue Beeton v analizi kompleksne povezave med turizmom, filmsko industrijo in filmskimi podobami v knjigi *Film-induced Tourism (Aspects of Tourism)*¹, je večina turistov pri ogledu filmskih lokacij realističnih in ne pričakuje natančno takih prizorov, kot so jih videli v filmu, ampak delijo fascinacijo nad neavtentičnostjo filma kot medija. To si štejejo kot poznavanje filmske proizvodnje »od znotraj«, s čimer se lahko doma na široko hvalijo. Prva, gledalcem manj poznana stopnja uspešnega trženja lokacij za kulturni turizem pa je vzpostavitev in aktivno trženje

dodelane ponudbe lokacij in spremljevalnih ugodnosti filmskim producentom.

Teritorializacija: prišel – snemal – plačal dvojno

Producente za snemanje na določeni lokaciji navadno prepriča ponudba, ki filmsko produkcijo olajša. Med praktičnimi primeri so recimo administrativna pomoč pri zapori ceste za potrebe snemanja, razčiščevanju pravic za uporabo pročelij stavb kot kulis, dovoljenja za prelete helikopterja pri panoramskem snemanju, pa tudi iskanje članov tehnične ekipe, za kar po filmsko razvitejših državah skrbijo filmske promocijske pisarne (*film commissions*). Filmske promocijske pisarne ponujajo administrativno in praktično pomoč pri iskanju lokacij, urejanju

dokumentacije za snemanje, povezovanju z lokalnimi producenti, igralci in s tehničnimi ekipami, skratka celostno pristopajo k pomoči pri produkciji v državi, regiji ali mestu in v kombinaciji s filmskimi skladi oz. centri in z drugimi filmskimi ustanovami skrbijo za promocijo svoje države, regije ali mesta skozi različne ugodnosti za producente. Producentom najprivlačnejše so davčne olajšave ali neposredna finančna podpora projektom s prijavo na razpise različnih nacionalnih, regionalnih in mestnih skladov. Pri tem pa ustanove zahtevajo porabo določenega odstotka finančnih sredstev v svojem mestu/regiji/državi in/ali uporabo lokalne ekipe oz. tehničnih kapacitet, kar označuje pojem *territorialisation*.

Po podatkih študije o ekonomskih in kulturnih vplivih teritorializacije predvsem na

1 Channel View Publications/Multilingual Matters; Bristol, 2005.

koprodukcije pri shemah državne podpore za film in AV-produkcijo² se v analiziranih 140 shemah v 25 državah teritorializacija izvaja na dva načina: neposredno s specifično zapisanimi pravili ali posredno z načinom točkovanja pri selekciji, z dokazovanjem nacionalnosti in s podobnim. Od analiziranih držav teritorializacijskih zahtev ne uveljavljajo Češka, Danska, Finska in Švedska, najmočnejše pa jih predvsem zaradi davčnega štita uveljavlja Francija. Slovenija je bila zaradi delne nujne porabe pridobljenih sredstev na domačih tleh umeščena v skupino držav s srednje visokimi teritorializacijskimi zahtevami. Teritorialne zahteve so sicer za domačo produkcijo v smislu izpostavitve lokacij, ohranjanja jezika, prikazovanja kulturne dediščine in podobnega privlačne, vendar jih producenti pogosto preplačajo, saj se med zahtevami lokalnih skladov pogosto znajde pravilo porabe več kot 100 % lokalno pridobljenih sredstev v lokalnem okolju, kar lepo zasoli snemalni izlet v določeno regijo ali mesto.

Privlačna matematika davčnih shem

Producentom so za snemanje zanimive tudi države z uveljavljenimi sistemi davčnih spodbud. Kot navaja Luther³, za državo davčne spodbude v filmu pomenijo ustvarjanje novih delovnih mest, pri čemer država meri ceno, ki jo plača za ustanovitev ali širitev producerskega podjetja/studija, skozi število in stalnost novih zaposlitev in višino plač, pa tudi za uporabo že obstoječih storitev (trgovin, restavracij, hotelov, bencinskih črpalk itd.), s čimer upa na izboljšanje življenjskega standarda ter tehnološki razvoj in uporabo novejših tehnologij in postopkov. Seveda je realnost v večini primerov drugačna, saj film zahteva specifično izobražen kader, ki se za snemanje ponavadi priseli z ekipo. Poleg tega je film projektnega značaja in po zaključenem snemanju ostanejo države, ki privabljajo filmarje z davčnimi olajšavami samo na snemanje filmov, razen dodatnega prihodka pri ponudbi prej

2 Study on the Economic and Cultural Impact, notably on Co-productions, of Territorialisation Clauses of state aid Schemes for Films and Audiovisual Productions. Cambridge Econometrics, Cambridge, 2008. (<http://bit.ly/HZHvtU>)

3 Luther, William. *Movie Production Incentives: Blockbuster Support for Lackluster Policy*. Tax Foundation Special Report No. 173, Tax Foundation, Washington DC, 2010. (<http://bit.ly/8Tj550>)



Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan

omenjenih dodatnih storitev po končanem snemanju praktično na istem. Zato je težnja države, da podjetje/studio obdrži v državi, s čimer lahko po principu dam-daj dejansko generira višji življenjski standard.

Nekatere države se za privabljanje filmskih ekip skozi davčne spodbude odločajo tudi zaradi nacionalnega ponosa, da je delček njihovega naravnega ali kulturnega bogastva ujet na filmsko platno. To je problematično pri ameriških davčnih shemah, ki ponudijo višje davčne spodbude za pozitivno prikazovanje lokacij, domačinov, navad itd. Nekatere produkcijske družbe, predvsem pa avtorji sami, razumejo take zahteve kot poseganje v avtorstvo ali celo cenzuro v primeru prepovedi prikazovanja družbeno kritične krutejše realne slike države (korupcije, revščine itd.), česar se evropske davčne sheme zaradi osnovnega načela kulturne raznolikosti ne bi smele posluževati. Z davčnimi spodbudami države izpostavitve lokacij jemljejo kot brezplačno turistično reklamo, pri čemer računajo tudi na krepitev lokalnega storitvenega sektorja skozi povečanje turizma in posledično povečanega stekanja davkov od gostinskih, hotelskih in drugih storitev v državno blagajno. Mora pa biti država pri tem proaktivna, saj samo uvedba davčnih spodbud za film še ne pomeni povečanja turizma.

Sladkorčki bolj inovativnih držav

Med zanimivejšimi ponodbami, ki poleg davčnih in finančnih podpornih shem privabljajo tuje produkcije, so na spletni strani AFCI⁴ recimo brezplačna praktična pomoč pri iskanju lokacij za snemanje z asistenco usposobljenih vodičev, ki jih ponuja *Cine Tirol* v Avstriji, oprostitev plačila pristojbine za snemanje na javnem dobrem, ki jih

4 AFCI – Association of Film Commissioners International (<http://www.afci.org/>).

omogočajo *Campania Film Commission* v italijanskem Napoliju, *Western Norway Film Commission* na Norveškem in *Oostende Film Office* v Belgiji, medtem ko jih *Antwerp City Film Office* zahteva samo v primeru snemanja oglasov (620 € na dan za stavbe v javni domeni in 1.240 € na dan za snemanje znotraj javnih zgradb), poleg tega norveška pisarna omogoča tudi pomoč in popuste pri organizaciji potovanj in nastanitvah ekip, italijanska *Riviera-Alpi Del Mare Film Commission* v Savoni pa knjižnico lokacij, sodelovanje z lokalnimi oblastmi pri pridobivanju dovoljenj za snemanje in oprostitev davkov za snemanje na javnih površinah.

Slovenija – moja filmska dežela

Slovenija je s poceni lokacijami in prijazno filmsko politiko največ tujih producentov pritegnila od 50. let prejšnjega stoletja naprej, ko je še kot del Jugoslavije skupaj z drugimi državami koproducirala ali nudila servis storitev velikim tujim produkcijam. Kot posledica snemanja tujih ekip v Sloveniji je strokovno izpopolnjena baza tehničnih delavcev (maskerjev, kostumografov, tonskih tehnikov, scenografov, komponistov, igralcev ipd.) na podlagi mednarodnega sodelovanja ustvarjala kakovostne filme in znanje prelivala tudi v domače filmske izdelke.

Danes Slovenija na področju privabljanja tujih produkcijskih ekip še vedno nima celostne strategije. Slovenska vlada je filmsko promocijsko pisarno ustanovila leta 2003 kot Filmski odbor, delovno skupino za promocijo Slovenije kot filmske dežele, ki naj bi prevzel funkcijo promocijske pisarne (*Slovenian Film Commission*). Konzorcij je vključeval vse ključne inštitucije: filmski studio Viba naj bi deloval kot koordinator,



Nikogaršnja zemlja

predvsem pa kot posrednik splošnih informacij in informacij o kapacitetah snemalnega studia, za specifična vprašanja pa so k projektu pristopili predstavniki Slovenske turistične organizacije za turistične informacije in foto arhiv, Združenje slovenskih filmskih producentov za informacije o slovenskih producentih in produkcijskih zmogljivostih, Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev za informacije glede filmskih ustvarjalcev, Ministrstvo za kulturo glede kulturne dediščine in slovenske zgodovinske krajine, Ministrstvo za okolje in prostor glede zaščitene območij, takratni Filmski sklad glede produkcijskih in promocijskih možnosti ter RTV Slovenija glede arhivskega materiala, 16mm in super 16mm laboratorija in telekina. V sodelovanju z drugimi pristojnimi inštitucijami na nacionalni in lokalni ravni (v tujini recimo igrajo pomembno vlogo mesta in občine), bi imel sistem trdne temelje. Vendar pa pisarna nikoli ni zares zaživela. Do sprejetja Zakona o Slovenskem filmskem centru niti ne beležimo njene obnovitve. Po novem zakonu pa pristojnost trženja filmskih lokacij sodi pod okrilje Slovenskega filmskega centra, javne agencije. V tem okviru bi bilo trženje lokacij tako za producente kot tudi za turiste optimalno izpeljati v okviru mednarodnega sodelovanja s sosednjimi pokrajinami (Furlanija – Julijska krajina, Koroška, mogoče tudi Hrvaška in Madžarska), da se Slovenija močneje integrira v regionalno filmsko okolje.

Dolgoročnejša strategija promocije **Slo-**

venije kot turistične filmske lokacije bi morala vključevati možnosti urejenega in kontinuiranega financiranja na nacionalni in regionalni ravni ter večje medsebojno povezovanje pristojnih inštitucij, saj ključni strateški dokument na področju razvoja turizma *Razvojni načrt in usmeritve slovenskega turizma 2007–2011* (RNUST) ugotavlja podhranjenost razvoja t. i. mehkih razvojnih elementov tudi na področju kulturne dediščine ter festivalov, prireditev in druge ponudbe na področju kulture, ki se slabo vključujejo v turistično ponudbo. Razen redkih izjem nimajo množične mednarodne prepoznavnosti, kar predstavlja še veliko neizkoriščeno priložnost. Možnosti so podrobneje predstavljene v *Strategiji trženja slovenskega turizma 2007–2011*, kjer je izpostavljena strategija tržnih niš, torej ne množičnega, ampak individualnega in zelo ciljno usmerjenega, po meri oblikovanega turizma, kar filmski turizem že sam po sebi je. Film je med sedmimi primarnimi celostnimi turističnimi proizvodi umeščen v skupino *Mesta in kultura*, posredno pa se z lokacijami za snemanje najde tudi v oddelku *Poslovni turizem*, vendar strategija ne ponuja konkretnjših rešitev.

Trenutna ponudba Slovenije pri turističnem trženju lokacij in tuji zgledi

Konkretna ponudba trženja filmskih lokacij za turiste trenutno obsega predstavitev

posebej za otroke in družine privlačnega *Kekca*, katerega prvi del (1951, Jože Gale) je bil posnet na lokacijah Kranjske Gore, od koder izhaja tudi pisec literarne predloge Josip Vandot. Dvournna vodena pot po Kekčevi deželi za otroke med tretjim in desetim letom starosti je vključena v turistično ponudbo Kranjske Gore. Otrokom predstavi Kekca in njegove junake, hudobnega Bedanca, skrivnostno teto Pehto, modrega Vitranca, prijazno Mojco ali preplašenega Rožleta. Kekec obiskovalcem postreže s kislim mlekom in z žganci, ogledajo si njegovo kočico in prisluhnejo zgodbam iz nekdanjih dni.

Podoben tematski park je bil zastavljen po snemanju angleško-ameriškega filma *Zgodbe iz Narnije: Princ Kaspijan* (The Chronicles of Narnia: Prince Caspian, 2008, Andrew Adamson), katere drobec je nastal v Posočju. Samo snemanje je po poročilu RTVS prineslo Sloveniji v času snemanja za petino več turistov v Posočju, izgradnjo filmskega mostu gradbenemu podjetju Primorje, osnovno najemnino 65.000 €, dvajset minut predstavitve Bovca na DVD-ju, začasno zaposlitev varnostnikom (drugo osebje in hrano so ustvarjalci pripeljali s seboj) in po besedah Danijela Krivca, dolgoletnega župana Bovca, so imeli v načrtu tudi postavitve mostu na drugi lokaciji kot doživljajski park za trženje turizma, vendar je projekt obstal samo kot ideja.

Zanimivo prizorišče za turiste bi bile tudi lokacije snemanja z oskarjem nagrajenega filma *Nikogaršnja zemlja* (No Man's Land, 2001, Danis Tanović), katerega celoten eksterier je bil posnet na Baču pri Pivki, pa tudi svetovnih koprodukcij iz že omenjenih 50. in 60. let, potrebna pa bi bila paketna priprava tako izpostavitve lokacij kot konkretna in celovita ponudba spominskih izdelkov in filmov na DVD-ju.



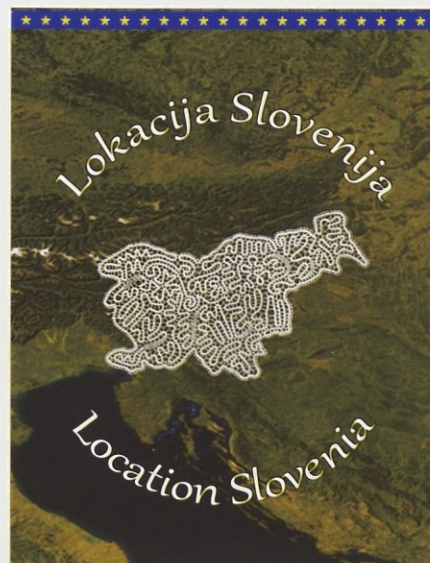
Kekčeva dežela, foto: Klemen Gričar (LTO)

Turistična predstavitev filmskih lokacij nekoliko drugače

Marsikatera filmska uspešnica je doživela in še doživlja svoje festivale, med katerimi so najbolj poznana na različnih koncih in ob različnih priložnostih organizirana srečanja ljubiteljev Lucasove sage *Vojna zvezd*, medtem ko je po nanizanki in filmu *Twin Peaks* Davida Lyncha mestece North Bend vzgajilo festivalsko tradicijo – na festivalu Twin Peaksa se vsako leto zberejo največji oboževalci serije, dogodek pa obiščejo tudi nekateri zvezdniki Lyncheve mojstrovine. Ideja, s katero v tujini aktivno privabljajo turiste, so tudi kartice ugodnosti. V Veliki Britaniji se taka kartica ugodnosti imenuje *Visit Britain's Great British Heritage Pass*, ki kulturne turiste popelje na najbolj znane lokacije snemanja z oskarji nagrajenega filma *Elizabeta* (Elizabeth, 1998, Shekhar Kapur) ni drugih, vključno z drugimi kulturno-zgodovinskimi znamenitostmi, kar v celoti pomeni enkratno plačilo ogledov na 580 lokacijah Anglije, Škotske, Walesa in severne Irske.

Lokacija Slovenija

V začetku leta 2010 je bil predstavljen enourni dokumentarni film *Lokacija Slovenija* režiserja Milana Ljubića, ki ga je sofinanciralo Ministrstvo za kulturo. Gre za film o Sloveniji, njenih lepotah in zanimivih lokacijah od naravnih znamenitosti do starih mestnih jeder v vseh letnih časih. *Lokacija Slovenija* poudarja predvsem avdiovizualni vidik dežele oziroma izpostavlja dejstvo, da je država lahko zanimiva tako za poklicne kot amaterske snemalce, saj nudi na relativno majhnem prostoru obilico privlačnih (znanih in nezanih) motivov, ki bi – kot pravijo ustvarjalci – lahko postali mednarodno znana kulisa. Ambicija filma je tudi po avdiovizualni strani odpreti Slovenijo turizmu in hkrati filmskim poslom, oziroma »*afirmirati Slovenijo in njeno glavno mesto kot možna ponudnika avdiovizualnih storitev pri snemanju filmskih in televizijskih projektov*«, tako da po tej (torej primarno vizualni) plati zgoščeno predstavlja možnosti domačih eksterierjev in interierjev. Mednarodna »uporabnost« dokumentarno-promocijskega filma se je



nedvomno povečala s tem, ko je bil izdelan v več različicah, torej v 30-minutni, 50-minutni (turistični) in 59-minutni, še posebej pa velja izpostaviti dejstvo, da sta na DVD-ju na razpolago poleg slovenske tudi nemška in angleška različica. (GT)

Kratek pogovor z Danijelom Krivcem, dolgoletnim županom občine Bovec

Kako ocenjujete sodelovanje občine Bovec pri snemanju filma Narnija: Princ Kaspijan? Kako je prišlo do tega sodelovanja, koliko vnaprej ste vedeli za to, kakšne predpriprave so bile potrebne? V kolikšni meri so prebivalci neposredno sodelovali pri tem snemanju?

Sodelovanje občine je bilo zelo dobro. Tako pri sami pripravi kot tudi v fazi snemanja filma smo bili vsekoli vključeni v dogajanje. K sodelovanju nas je povabila produkcijska hiša Propeler, ki je v Sloveniji skrbela za izvedbo. Samo lokacijo pa so izbrali ogledniki Walta Disneyja, predvsem zaradi izjemnih naravnih danosti. Ključna je bila tudi podobnost z Novo Zelandijo in smaragdna barva reke Soče. Končna odločitev pa je bila režiserjeva. Jeseni 2007 so nas obiskali predstavniki Propelerja, ki so nam ponudili možnost sodelovanja in snemanja v juniju naslednjega leta. Ključni problem je bil umeščanje projekta v prostor z vsemi pripadajočimi soglasji, saj je reka Soča zavarovana kot naravni spomenik. Filmarji so se bili pripravljene prilagoditi vsem zahtevam z vidika naravovarstvene stroke. Drugi večji problem je bil iskanje izvajalca mostu, saj

takšne gradnje niso običajne v tem prostoru. Delo je odlično opravilo podjetje Primorje. Del mostu je bil demontiran in prenešen v snemalne studije v Prago. Ostale predpriprave so bile namenjene zagotavljanju zadostnih namestitvenih kapacitet in dodatnih snemalnih prizorišč. Domačini so sodelovali v vseh fazah predpriprave kot svetovalci in izvajalci pri pripravi prizorišč. V fazi snemanja pa kot pomočniki in pomožno osebje (cca. 120 ljudi) na prizorišču.

Kakšne kratkoročne in daljnoročne koristi, menite, da ima lokalna skupnost od tega projekta?

Kratkoročne koristi so bile izpolnjene skozi dodatne zaposlitve in storitve, ki so bile opravljene v tem času, v popolni zasedenosti namestitvev v predsezoni, najemninah posameznih zemljišč in prostorov, neposredni promociji območja, povečanju obiska ... Dolgoročno pa povečanje interesa turistov za ogled lokacije snemanja, velika mednarodna promocija turistične destinacije, dodatno zanimanje za naše območje kot lokacije za snemanje filmov in reklam.

Bi lahko ocenili, da se je zaradi filma povečal turistični obisk v Bovcu in okolici? Se je povečala prepoznavnost, za kakšen

potencial ocenjujete, da gre pri tovrstnem sodelovanju? Ali obstajajo po vašem tudi kakšne stranske – neprijetne – posledice? Obisk se je povečal tako v obdobju snemanja filma kot po premieri in predvajanju. Prepoznavnost destinacije se je skozi ta dogodek, predvsem na tujih trgih povečala, kar bi bilo mogoče še intenzivirati z dodatnimi prijemi: ureditvijo muzeja-priložnostne razstave, multivizijo ki prikazuje vse faze snemanja filma, doživljajski park na temo Narnije. Za vse te aktivnosti smo že večkrat naslovili prošnjo na studio Walt Disney, vendar še nimamo pozitivnega odgovora. Neprijetnih posledic ni bilo, saj je bilo izpolnjeno vse, kar je bilo dogovorjeno z vidika vzpostavitve prvotnega stanja na prizoriščih.

Se je po tem filmu pojavilo povpraševanje še s strani kakšne druge produkcijske skupine za snemanje v vaši regiji?

Več filmov se je po tem dogodku snemalo v našem območju, zelo pa se je povečalo povpraševanje po snemanju različnih reklam. Verjamem pa, da se bo povpraševanje še povečalo.

(GT)



Od Glasgowa do Invernessa

Po Škotski s filmi v glavi

Tekst in foto: Dušan Rebolj

Velika Britanija je premajhna in preveč okostenela za kakršen koli približek kerouacovstva. Biti *Na cesti* tu ne pomeni prečkati odprtih prostranstev s srcem, polnim neizrekljivega hrepenenja. Pomeni prebijati se skozi ostro začrtane koridorje blairovske tehnokratske učinkovitosti, ki stežka zastira thatcherjansko opustošenje. V Manchestru, od koder v London pribeži Johnny, protagonist *Golih* (Naked, 1993, Mike Leigh), je javno varnost še pred kratkim ogrožala neka hecna navada – zdologčaseni mladci so radi klicali rešilce in za razvedrilo pretepali njihove posadke. Razlika med Združenimi državami in Združenim kraljestvom, je pripovedoval komik Doug Stanhope, je, da Američani svoj naraščaj pitajo z izdatnimi odmerki

lažnih upov: »Seveda si lahko astronaut ali predsednik; če si tega le dovolj želiš.« Britanci si s tovrstnimi neumnostmi ne belijo glave: »Glej, si popolnoma v kurcu. Spij en pir, čez četrte ure pride rešilec.« Ustreza torej, da te na takšnem kraju pozdravi nekdo, ki se je iz zasebne eksistencialne more zgolj prebudil v skupnostno.

Vtis ustreznosti se premosorazmerno krepi s spominom na številne filme, ki neposvečenim odpirajo vrata do – jasno, fiktivnega – srca tega, kar je bila Škotska včasih in kar je danes. Tu ne gre za turistični *set-jetting*, pač pa za nekaj usodnejšega, za izkušnjo, podobno dokumentarcu z malo ali nič intervjuji in nenehno naracijo v offu, slednja pa se v znatni meri napaja iz zaloge filmskega

gradiva, pregledanega v nekaj desetletjih. Frampton se ni motil. Film pogojuje naše mišljenje. Po živi pokrajini, v katero zremo, blodijo prikazni s celuloida. Ko se ti film zasidra v možganih, lahko njegove lokacije najdeš *povsod*, in ko si jih tako prilastiš, ne glede na morebitno banalnost zlepa ne izgubijo filmskega sija.

Če verjamemo Neilu Marshallu, nas lahko v škotskih hostah raztrgajo volkodlaki (*Pasji vojaki* [Dog Soldiers, 2002]), v jamah požrejo mutirani humanoidi (*Spust* [The Descent], 2005), v hribovitih prostranstvih na mnogotere ustvarjalne načine ubijejo postapokaliptične tolpe (*Sodni dan* [Doomsday, 2008]) ali pa, moda še bolj ustvarjalno, domoljubni Pikti (*Centurion*, 2010). Onstran vsega tega

morjenja pa Marshallove pripovedi, posebej *Sodni dan* in *Centurion*, slonijo na pojmu – na zgodovinskem pojavu malo manj – Hadrijanovega zidu kot ločnice med divjo, nezavojevano Škotsko ter bolj umirjeno in vsaj po lastnem mnenju bolj kultivirano Anglijo. Simbolna ločenost Škotske od Anglije je uporabno pripovedno orodje, vendar smo v zadnjih letih videli vsaj en izdelek, ki je s tem motivom suvereno pometel, ne da bi bila njegova poetična moč zato kakor koli okrnjena. *Zgodovina Škotske* (A History of Scotland, 2009) je BBC-jeva dokumentarna serija v desetih delih, ki jo povezuje arheolog Neil Oliver. Prerez bistvenih epizod iz škotske preteklosti do konca 20. stoletja je dosledno poljuden in dramaturško zasnovan – osebnosti imajo v njej odločno prednost pred družbenimi procesi –, vendar ne zapada v sentimentalno nakladanje o plemenitih hribovcih, ki jih mučijo sprevrženi angleški imperialisti. Pripoveduje zgodbo o deželi, ki so jo v pet tisoč letih poselitve vsaj v enaki meri pestile tudi razprtije med pohlepni, ksenofobni, krvoločni in pogosto butastimi domačini. Suverene Škotske, ki tujega noče in svojega ne da, ni bilo nikoli. Je le vročičen klobčič notranjih intrig in napetih mednarodnih odnosov, po sili zemljepisnih razmer resda predvsem z Angleži.

Zadnje obuditev škotskega separatizma – to, ki traja še danes in se zna leta 2014 z referendumom izteči v popolno politično neodvisnost – je spodbodel uvid, da so torijski neoliberalizem, ki ni Škotske prizadel nič manj kakor Anglijo, trikrat izglasovali predvsem pod Hadrijanovo mejo. Ko je vlada ukinila subvencioniranje tradicionalnih škotskih panog (premogovništva, jeklarstva in ladjedelništva), se je nekdanjih industrijskih površin spet začela pollaščati vegetacija. Tako se zadnja epizoda konča s kadri na novo ozelenega zemljišča v mestu Motherwell, kjer je do 90. let stala orjaška jeklarna Ravenscraig.

S sklepom, da Škotska začenja svojo negotovo prihodnost kot *dežela*, kot resetirana naravna krajina, serija *Zgodovina Škotske* upraviči svoj vizualni pristop. Visokofenijska fotografija, radodarno barvno filtriranje in potrpežljivo lovljenje jasnega vremena so namreč proizvedli neko Škotsko, s katere fotogeničnostjo se ne more kosati niti podobe najbolj melodramatičnih filmskih izlivov škotofilije, kakršna sta Caton-Jonesov *Rob Roy* (1995) in Gibsonovo *Pogumno srce* (Braveheart, 1995).

Toda med obhodom severne polovice središča Glasgowa so pomisleki o skladnosti krajine karseda oddaljeni. Glasgow, nekdanje drugo mesto britanskega imperija, je med razmahom industrijske revolucije strl in pogoltnil velik del svoje preteklosti, posebej srednjeveške. Gotska katedrala in Provand's Lordship, »najstarejša hiša v mestu«, sta sicer preživeli, a sta brezvezno vsajeni v hribovit svet, kjer se georgijanska in viktorijanska doba grobo prerivata z 20. stoletjem.

V nekaterih delih Glasgowa so se do današnjih dni ohranili nezaposlenost, prenaseljenost, umazanija, alkoholizem in z njim povezano nasilje. Irci, priseljeni tako iz Republike kakor iz Ulstra, so razpihnili tudi sektaške zdrahe med katoliki in protestanti. Skratka, Glasgow je mesto, kjer se godi film *Ime mi je Joe* (My Name Is Joe, 1998, Ken Loach). Ne le ulice, ne le prejemniki socialne pomoči, ki se nanje opotekajo iz pubov, kamor se ne spodobi vstopiti, če nisi domač, ne le kriminalne tolpe, ki jih kot turist ne opaziš, vendar veš, da so blizu, ne le povsod navzoči brezdomci in/ali džankiji. Vreme. Sivina neba, ki jo Loach tako neizmerno ljubi, pa če se znajde v glasgowških blokovskih naseljih ali v irski državljanski vojni (*Veter, ki trese ječmen* [The Wind That Shakes the Barley, 2006]). Glasgow ima, če že govorimo o sprtih Ircih, podoben čustveni razpon kakor Dublin in Belfast, verjetno zaradi sorodnih arhitekturnih slogov. Kadar na ta mesta sije sonce, te njihova robustna lepota lahko presune in navdihne za velika dejanja. Kadar se nad njimi vleče gosta, nepredirna oblačnost, pa se ti zazdi, da bi se najraje v prvi garaži ubil z ogljikovim monoksidom.

Peter Mullan je Joeja Kavanagha upodobil podobno neafektirano, toplo in mehko, kakor je čez pet let zaigral v *Mladem Adamu* (Young Adam, 2003, David Mackenzie), v vlogi Lesa Gaulta, krmarja tovrne barkače na kanalu med rekama Forth in Clyde. Pripovedi sta si sorodni, saj se njuni protagonisti vsak po svoje spopadajo z vsakovrstno irelevantnostjo: socialno, tehnološko, še seksualno. Njun prostorski spoj najdeš, če se z mestno železnico zapelješ v severne četrti, mimo niza postaj s trozložnimi imeni – Possilpark, Gishochill, Summerston, Maryhill, Kelvindale. Na levi se bočijo kopasti hribi, zdaj porasli s spalnimi soseskami, zdaj z zaporedji izdelanih vrstnih hišic, zdaj s kakšno zeleno zaplato, na katero zlahka projiciraš podobe Joejevega rekreativnega nogometnega moštva. Čeprav se v Loachevem filmu pripeti marsikaj bolj presunljivega, niso njihove tekme nič manj značajne, nič manj nabite z vsebino – moštva rekreativne lige se med seboj ločijo po dresih različnih nogometnih reprezentanc, med drugim nemške in brazilске. Tekme so kostumsko obredje, namenjeno kratkotrajnemu izhodu iz morečega *tu in zdaj*.

Tu in zdaj ni nič manj moreče v *Mladem Adamu*, posnetem po romanu glasgowčana Alexandra Trocchija. Glavni liki, ki z barkačo prevažajo premog, so sicer neprestano v gibanju, a le v najstrožjem, dobesednem smislu. Dejansko je njihov obstoj vsaj tako statičen kakor Joejeva brezposelnost. To statičnost drugače izražajo in dodatno utrjujejo obupani, amoralni seks z Lesovo ženo Ello, ki se mu brezvoljno vdaja nosilni lik *Mladega Adama* – tudi njemu je ime Joe, igra pa ga



Mladi Adam



Glasgow, Nekropola

Ewan McGregor –, ter Lesova impotenca in pitje. Monotonost se ne prekine pogosto; morda še najbolj takrat, ko Joe reši iz vode Lesovega in Ellinega sina Jima. Če iz vlaka izstopiš na postaji Kelvindale in se z mosta ozreš proti zahodu, te pozdravi znan prizor: ogrodji dveh plinohramov stare kelvindalske plinarne, ki v filmu nastopita kot ozadje Jimove rešitve. In če nato v nasprotni smeri ubereš pešpot vzdolž kanala, po akvaduktu čez reko Kelvin proti maryhillskim zapornicam, se ti začne svitati, kaj je Glasgow in za kaj gre v njem.

Spreminjanje naravnega toka rek; nastanjanje v kamnitih panjih; uvajanje drakonskih kazni za premoženjske delikte; radiranje preteklosti v imenu napredka z enim samim imenovalcem (ki ni skupen); vse to je početje sil, ki se zaposlujejo predvsem s predelavo živega in neživega materiala v pripravne oblike. V oblike, podrejene *smotrom*. In omenjene glasgowske pripovedi so pripovedi živega, ranljivega mesa, ki skuša med vsemi temi trdimi in ostrimi robovi zadihati, a se ob vskem vdihu odrgne obnje.

O tem premišljuješ, ko se vzpenjaš mimo prvih dveh maryhillskih zapornic. Na misel ti pride, da bi nekaj podobnega lahko rekel o Welshevem *Trainspottingu* (1996, Danny Boyle), ki se sicer godi v Edinburghu. Že, ampak ali niso večine prizorov posneli v Glasgowu? (In tudi v tem filmu nastopata McGregor in Mullan.) Mar ni prav tu, v Maryhillu, tisti bar, v katerem vrže Begbie z galerije neki punc

kriglo na glavo? Toda ker se ti ne sanja, kje, se spet usedeš na vlak, presedeš na Queen Streetu in se odpelješ v Stirling.

Eden najsijajnejših prizorov v *Trainspottingu* je tisti, v katerem športnik Tommy odvleče svoje nakrizirane prijatelje na sprehod v naravo. Ko jih vse čemerne vpraša, ali jih ta krasota ne napolnjuje s ponosom, da so Škoti, mu glavni junak Renton zabrusi: »*Biti Škot je sranje. [...] Smo najnesrečnejše, najbednejše, najbolj hlapčevske in pomilovanja vredne smeti, kar jih je kdo izsral v civilizacijo. Nekateri*

sovražijo Angleže. Jaz ne. Oni so samo kreteni. Nas pa so kreteni kolonizirali. Ne znamo si najti niti kolonizatorjev iz kakšne spodobne kulture. Vladajo nam požensčene riti.«

Stereotip požensčenega – in s tem seveda do neke mere homoseksualnega – angleškega kolonizatorja je v scenariju *Pogumnega srca* dodobra pomolzel Randall Wallace. Za upodobitev Edvarda Drugega, mlahavega sina Edvarda Dolgonogega, ki ne more osemeniti svoje žalobne, neizpolnjene žene, ni imel skoraj nikakršne zgodovinske podlage (Edvard Drugi je bil v resnici lahkoživ biseksualen dedec, ki je dvema ženskama zaplodil pet otrok). Podobno skromni so bili zgodovinski temelji vsega drugega, kar si je Wallace zamislil o svojem sopriimenjaku; tudi trditve, da sta daljnja sorodnika. Denimo, kostumografija je bila po besedah zgodovinarke Sharon Krossa podobno zgrešena, kakor da bi v filmu o kolonialni Ameriki liki nosili poslovne jopiče iz 20. stoletja – in jih zapenjali na hrbtu.

William Wallace je največjo zmago izbojeval leta 1297 v bitki pri stirlinškem mostu. Njegova strategija je temeljila na dejstvu, da sta lahko most čez reko Forth vstric prečkala največ dva konjenika. Ko ga je prečkalo toliko Angležev, da je bilo njihovo število ravno še obvladljivo, so jih Škoti odrezali od soborcev in jih masovno poklali. Randall Wallace in Mel Gibson sta uprizoritev bitke poenostavila tako, da sta iz dogajanja umaknila dva bistvena elementa – most in vso pripadajočo strategijo.



Urquhart, Loch Ness

Toda takšne malenkosti niso otopile vzhicnega sprejema med škotskimi nacionalisti. Film je potrjeval najbolj patetične osmislitve zahteve po škotski samoopredelitvi. Wallace je bil domoljuben in miroljuben junak, ki se je uprl angleškemu zatiralcu in tátu škotske krone. To, da je pred tem kot plačanec v službi takistega zatiralca pustošil po Walesu, je neizrečeno in, ko prideš v Stirling, neizrekljivo. Tam docela zapopadeš, da je *Pogumno srce* globinsko resnicoljuben film. Zamisel, da je Wallace s svojo robato škotsko moškostjo potolkel angleške feminizirance, je najbolj živa, najbolj resnična od leta 1869, ko so mu v Stirlingu postavili spomenik. Njegov pravi značaj in domet se pokažeta, ko zlezeš do pokopališča pod stirlinškim gradom in se obrneš na severovzhod. Pred seboj zagledaš prizorišče bitke z mostom, dobra dva kilometra onkraj njega pa na vulkanskem griču, s katerega se je v boj menda spustil Wallace, sedemdesetmetrski stolp.

Povsem upravičeno si lahko dopoveš, da zreš v neogotsko zgradbo spomeniškega značaja, ki s svojo prostorsko in kulturno umeščenostjo nagovarja neki bistven vidik škotskega nacionalnega izročila. Prodornejši oči pa pred seboj vidijo vzravnani, otrdel klinec iz peščenca, ki so ga pri stirlinškem mostu v svoje pomehkužene riti fasale okupatorske angleške svinje. Zdaj si ga (u)videl. Zato se brez nadaljnega spustiš nazaj na železniško postajo in počakaš na popoldanski vlak, ki te skozi Perth in pogorje Cairngorms odpelje v Inverness, prestolnico škotskega višavja in izhodiščno točko za tiste, ki se radi zataplajo v neko še glomaznejšo škotsko legendo.

Zak Penn, sicer scenarist številnih filmov o superjunakih, je z Wernerjem Herzogom napisal in produciral film *Incident na Loch Nessu* (Incident at Loch Ness, 2004, Zak Penn). Formalno gre za psevdodokumentarec o dokumentarcu, s katerim Herzog raziskuje uganko kriptozoida Nessie. Penn je v filmu zaigral preračunljivo in prevarantsko inračito samega sebe – upodobil je producenta, ki Herzoga zvleče na Loch Ness in skuša njegovo navzočnost izkoristiti za to, da bi bila potegavščina, ki jo pripravlja, čim bolj prepričljiva. Pennove mahinacije se, jasno, iztečejo katastrofalno in snemalna ekipa ostane sredi jezera prepuščena na milost in nemilost nečemu velikemu, kar nanjo preži pod vodo. Pripovedna struktura je arhetipska – skeptiki pogledajo v brezno, brezno pa jim nepričakovano vrne pogled



Pogumno srce

in načne njihovo skepso. V tem oziru se *Incident na Loch Nessu* le malo razlikuje od romantične melodrame *Loch Ness* (1996, John Henderson), zgodbi o razočaranem znanstveniku, ki ga srečanje z Nessie – tokrat je mnogo dobrohotnejša – in zblizanje z vaško krčmarico osebno preporodi.

Obe pripovedi sta nekoliko upehani, ker predvsem zaradi kopice razkrinkanih sleparij, skoraj nihče več ne verjame v Nessiejin obstoj. Poleg tega ni ne dovolj mračna ne dovolj srhljiva, da bi stregla tej fascinaciji. Seveda smo lahko antropologi in se načelno sprašujemo o občij nagnjenosti k verovanju v pošasti, toda pravega navdušenja, vsaj kolikor se tiče pošasti v Loch Nessu, ni.

Krajani v Invernessu in okoliških vaseh se tega zavedajo. Nihče te ne napada s teatraličnimi vabili k »raziskovanju globin jezera«. Nessie je vsem na očeh kot karikatura na magnetih za hladilnike in plastičen vrtni okrask; turistična vodička se med plovbo po jezeru obnjo obregne toliko, kolikor bi se med plovbo po Ljubljani ob Povodnega moža.

Ko se na severnem bregu jezera z ikoničnih ruševin gradu Urquhart, nekdanj bistvene-ga za vojaški nadzor nad višavjem, ozreš v obe smeri, te siloviteje od vseh legend in zgodovine zadene prostor. Zračna razdalja od tod – zemljepino širino si deliš s Helsinko – do najseverovzhodnejše točke celinske Škotske meri kakšnih sto petdeset kilometrov. Še kakšnih dvesto kilometrov severovzhodneje bi ptič pristal na Shetlandih, vmes, bliže celini, pa se iz Severnega morja dviga plosko Orkneyjsko otočje. Eno od pripovedi o vzrokih, zakaj je ta prostrani preostanek Škotske malodane prazen, je ganljivo upodobil Peter Watkins z igranim dokumentarcem *Culloden* (1964).

Film je posnet kot informativni prispevek o bitki na Cullodenskem barju, nedaleč od Invernessa. Tam je britanska kraljeva vojska leta 1746 dokončno zadušila jakobitski upor in preprečila ustoličenje princa Karla Edvarda, v izgnanstvu rojenega prestolonaslednika škotske rodbine Stuart. Watkins predstavi bitko kot soočenje dveh surovih in nepravičnih družbenih sistemov, hkrati pa kot spopad dveh vojsk pod vodstvom zanesenjaških oportunistov. Pokolu – padlo je dva tisoč jakobitov, predvsem pripadnikov višavskih in otoških klanov, in okrog petdeset britanskih vojakov – so sledile spremembe zakonodaje, ki so uničile klanovski ustroj višavske družbe. Prebivalstvo so v naslednjem stoletju dodobra razredčile še prisilne izselitve z zemljišč, primernih za ovčerejo, lakota, ki so jo podobno kakor na Irskem povzročile slabe letine krompirja, odhajanje v mesta med industrijsko revolucijo ter izseljevanje v ZDA in Kanado.

Vsi padli so še vedno pokopani na Cullodenskem barju.

Kdo ve, kako daleč na sever bo treba, preden si boš lahko zavrtel svoj prvi *avtorski* film. A morda je to splah zgrešeno pričakovati. Sleherno prostranstvo, naj bo še tako tiho in odprto, je prepedeno z že videnim, z arhivskim gradivom, ki usmerja naše premlevanje. Morda se nikoli zares ne izkopljemo iz že videnih kadrov. Pa vseeno, kadar se nam zazdi, da smo zanesljivo napovedali že preveč koncev; da naše pripovedi uravnava prevečkrat preizkušena dramaturgija; tedaj odrinemo.

Ali pa se odločimo za lažjo možnost in pokličemo rešilca.

Hvala Bogu, nimamo papeža

Morettijeva apokalipsa

Marko Bauer

»Toliko bolj kot nihilizem postaja normalen, postajajo simboli praznine strašnejši od simbolov moči.« Ernst Jünger, Preko črte

Pastoralni stand-off v *Habemus Papam: imamo papeža*

Razlog, da se ne spraviš gledati *Habemus Papam: imamo papeža* (2011), je tisto, česar ni v njem. Nanni Moretti se ne norčuje iz vere/katolicizma/Vatikana¹, čeravno gre za antitezo *Kraljevega govora* (The King's Speech, 2010, Tom Hooper), ki je v abdikaciji zmogel videti le subjekt(iv)no dekadenco oziroma slabičevstvo.² Buñueleva/Shawova ostraneumnost »Hvala Bogu, da sem ateist« se je razredčila do tope umnosti, ko jo Ricky Gervais uporablja na podelitvi emmyjev, kakor lepilni trak za insekte, vabo za moronijo Amerike. Hvaležnost se je transformirala v hvalisanje. Da bi se izognil konvergenci provokatorjev in provociranih, Moretti ustvari lastni Vatikan kardinalov-šolarčkov, ki so se morali roditi za njegovim obzidjem, sicer ne bi nikdar našli poti vanj (po vsej verjetnosti še niso slišali za Opus Dei, kaj šele da bi z njim karkoli imeli). Posajeni po klopeh izbirajo papeža, kot bi šlo za kontrolko, vključno s prepisovalskimi pogledi k sosеду, po oddaji glasov se njihovi notranji zedinjajo v molitev, vse do povišanih tonov panike: »Ne izberi me, Gospod, nisem dorasel.« Nebogljeno. Na papeževanje obsojeni Melville še bolj kot na albinastega Leviatana Mobyja Dicka potegne na piccolinastega pisarja Bartlebyja, iznajditelja formule »Raje bi, da ne«. Ali po Deleuzovo: »Raje ne bi nič kot nekaj: to ni volja po nič, to je rast nič a volje.« Če se *Habemus Papam* dopolnjuje z *Melanholijo* (Melancholia, 2011, Lars von Trier), po zgledu Walterja Benjamina³ izdatneje stavi na kemijo štirih temperamentov in nebesnih gibanj/privlačnosti kakor na Freuda. Melvilla trpinči acedija, bolezen menihov, asketov in Baudelaira, otrplost, apatičnost. V skladu s tomistično tradicijo bi se moglo misliti, da zanemarja svoje obveznosti, se izogiba odločitvam, da

1 Kot tega ni počel niti v Dnevniku predmestnega župnika oziroma *Maša je končana* (La messa è finita, 1985).

2 Nasprotje tega je zmožnost zdeklamirati besedilo, katerega ghost writer naj bi bil svetovni duh sam. Jecljanje se mora nujno artikulari, žrtvovati kot žgalna daritev, da bi lahko nastal motivacijski/mobilizacijski govor. Nacija navdušeno odobrava kralju, ki se mu s pomočjo učitelja govora/ljubiteljskega psihoanalitika posreči tisto, kar se sicer pričakuje od vsakega šolarčka. Zaščitniško pomilovanje na liniji Kafkove zgodbe Pevka Jožefina ali mišji rod.

3 Več o tem v uvodni besedi Susan Sontag k angleški izdaji Benjaminove Enosmerne ulice in drugih spisov.

je nevarno blizu smrtnega greha lenobe. Problem ni v tem, da se mu ne bi ljubilo, temveč da pascalovska/kierkegaardovska izbira nima nič s proceduralnim selekcioniranjem državnega tajnika, papeževga imena ali osebnega grba, v skladu z instrumentalnim umom tiskovnega predstavnika, ki ga skrbi, ki skrbi le za to, da postopki čim prej stečejo oziroma tečejo čim bolj nemoteno, da se obstalost predstavnike mašinerije, ki rotira maskote, odpravi.

»V tančico personalizacije je vtakano, da odločajo ti, ki so na vrhu, ne anonimna mašinerija, in da je na socialnih vrhovih odločanja še življenje; Beckettovi umirajoči odgovarjajo na to,« Adorno⁴ zapiše v Angažmaju. Čeravno Moretti v *Aprilu* (Aprile, 1998) zatrdi, da si ljudi ne želi pomirjati, se mora že od najzgodnejših filmov zagovarjati pred komitejem za angažiranost, znano tudi kot »družbena kritičnost« ali »političnost«, tem odmevom, dediščino socrealizma, ki je državno sankcionirana (uradniška kategorija pri točkovanju za subvencije, štipendije, nagrade itd.: ždanovski koeficient) in ki se v najbolj majestetičnih različicah upravičuje prek badioujevske zahteve po enoznačnosti. Daleč od tega, da bi se Moretti zadovoljil z rešitvijo *Sullivanovih potovanj* (Sullivan's Travels, 1941), ki si jo je Preston Surges privoščil med drugo svetovno vojno ali po njem Woody Allen v *Stardust Memories* (1980): v *Aprilu* koleba med dokumentarcem o italijanskih volitvah in muzikalom o slaščičarju trockistu, z vseh strani obdanem s stalinisti, ob koncu se odloči za slednjega, vendar vmes, med samim trajanjem, 8½ (1963, Federico Fellini) style, posname tudi prvega. V *Kajmanu* (Il caimano, 2006) ga mlada režiserka, ki hoče delati film o Berlusconiju, vpraša, ali res misli, da je pravi čas za snemanje komedije. »Za komedijo je vselej pravi čas!« se izstrelil odgovor. Kar se verzirancem subverzije kaže kot pomanjkanje radikalnosti, je Morettijev podpis. Podpis komedije: blagost, ki je nadaljevanje Chaplina ali Tatija, a tudi Truffautovih nežnih opisov silovitih občutij,

4 Moretti v te razprave sodi tudi prek tabloidnega, dinastičnega detajla: njegova nekdanja partnerka je Silvia Nono, hčerka Luigija Nona ter vnukinja Arnolda Schönberga, Adornovega favorita. Ko se *Habemus Papam* zaključi z Miserere ubežnika iz serializma Arva Pärta, ta zazveni skoraj kot zavzdih olajšanja, kakor bi se Moretti otresel serioznosti pedigreja, družinskodrevesne ukoreninjenosti, s katero bivša paradira na geni.com.



Na begu pred Enzensbergerjem v *Dragem dnevniku*

in ki deluje znotraj popularnih, populističnih form (sentimenta). Blagost, ki se pusti zmerjati s humanitarno povprečnostjo in za katero se zdi, da ima moč razblagovljenja. Med preroki-blazneži-klovni Hyde Parka Moretti razglašča, da bi model levice namesto Sovjetske zveze ali Maove Kitajske morala biti Emilija-Romanja, regija, ki ima najboljše⁵ varstvo otrok, najboljše socialno varstvo, najboljše bolnice na svetu. Reči klovni, tudi v primeru Žižka, še zdaleč ni dovolj. Potrebna je taksonomija, četudi le za to, da bi se ji uhajalo. Moretti se gre klovna, ki krši kod komedije in se preizkuša v cirkuški terra incognita: konstruktivnem, stvarnem. Oksimoron: klovni reformist. Se »najboljše« nanaša na blagost? Koliko se ta sme križati z učinkovitostjo? Do kod se približa misli Čehova, da je v elektriki in pari več ljubezni do človeštva kot v deviški čistosti in odrekanju mesu, in do kod Chestertonu, ki »s solzami ponosa« raje kot Byrona prebira vozni red železnice (mar ne tudi Eichmann, zunaj ali znotraj steklene komore, v katerem

Arendtova vidi bolj klovna kot pošast)?

Koliko funkcioniranja prenese klovni-umetnik, preden začne kričati? Adorno ni apriori proti eskapizmu, a treba je znati bežati: »Escape filmi niso tako gnusni zato, ker obračajo hrbet izžeti eksistenci, ampak ker tega ne počno dovolj energično, ker so sami prav tako izžeti, ker se zadovoljstva, ki jih hlinijo, ujema jo s sramoto realnosti, odrekanjem.« Papež na begu. Baconov predelani, deformirani Velázquezov Inocenc, katerega telo skuša uiti skozi kričeča usta, rečeno z Deleuzom: »Papež Inocentij X. kriči, vendar kriči za zaveso, ne samo kot tisti, ki ga ne moremo več videti, temveč tudi kot tisti, ki ne more več videti, ki nima več kaj videti, katerega edina funkcija je, da naredi vidne sile nevidnega, ki so ga pripravile do krika, sile prihodnosti.« Krika ne vidimo na obrazu tistega, ki naj bi kričal, vidimo ga na obrazu drugih in še bolj na nečem, kar sploh ni obraz: vatikanska balkonska vrata kot zevajoča usta, zevajoča glava ter v vetru

kakor lasje plapolajoča zavesa. Unavzočena odsotnost, prezenca nerepresentabilnosti, ki bi jo fiksna ideja psihoanalitičarke prekrila z »mankom starševske ljubezni«. Psihoanaliza krika, krik, (pre)konvertiran v spoved, je zadnje, kar bi priporočil Antiojdip. Vseeno ju je za trenutek nujno ugledati enega nasproti drugemu, pastoralni stand-off, kje drugje kot v Rimu, papež versus psihoanalitik, bilo je nekoč na Zahodu. Beg, ki sledi, ni odsotnost poguma, ni beg pred odgovornostjo, je beg-odgovor. »Shizofrenik na sprehodu je boljši model od nevrotika, ležečega na analitikovem kavču. Vdih svežega zraka, razmerje z zunanjim svetom.« Beži pred Rimom in po Rimu, beži pred Petrom-Skalo, petrifikacijo. Logika občutja, logika senzacije: nasilje občutja namesto nasilja spektakla.

Na omnibusu Melville vadi, razvija omnibusni, vsevključujoči govor: »Mi, ki imamo srečo, da verjamemo, da razumemo stvari. Toda zadnje čase ima Cerkev težave z razu-

Kar se verzirancem subverzije kaže kot pomanjkanje radikalnosti, je Morettijev podpis.

5 Moretti vztrajno uporablja bolj športnozanesenjaško kakor tržno terminologijo najboljšega: obstaja najboljši psihoanalitik ter tudi drugi najboljši psihoanalitik, obstajajo najboljši dermatolog, najboljši režiser ...



Slaščičar trockist v Aprilu

mevanjem stvari.« Še TV mnenjski voditelj, naravnost iz Bourdieujeve analize, sprva suvereno razmetava z ustaljenimi idejami, predstavami, ki utrjujejo predstavnost, ki pomirjajo, tolažijo, zagotavljajo – kohezijo, a se nenadoma zagozdi, o(b)stane brez teksta: »Posledično nas to vodi ... nas to vodi ... Ne, improviziram. V resnici sem popolnoma zbe-gan. Gledalce prosim odpuščanja, odpuščanja vseh vas ... oprostite mi.« Tako so eni redkih, ki stvari še razumejo, teoretski psihoanalitiki (ne vulgarni marksizem, mark-my-Marx vulgariziranje). Subjekt, ki se zanj predpostavlja, da ve: kralj filozof, suženj sveta. Kolikor vse zastopijo, kolikor svet suvereno zaobjemajo s svojimi pojmi, matemati, diagrami, »mislim, torej semantiziram«, ga tudi zastopajo, so zastopniki, ne najmanj trgovski, zavarovalni itd. Lažno prerokovanje s funkcijo odvrta-nja. So ena poslednjih obramb pred vdorom realnega. Koliko heglomarxomaokaolacano-vec pleše na rezilu britve? Noben. V razmerah dvoma postane odločilno, v kaj se že zlasti ne verjame.

Melville ne podvomi v Boga, tisto, kar je na preizkušnji, je vera v reprezentacijo, v delegiranje. Kako naj predstavlja nekaj, za

kar niti ne ve, kaj je? Ne more se avtorizirati kot avtoriteta. Nikakršna trema pred nastopanjem kot faktor faliranega igrilstva, temveč tremor, tresenje Zemlje. The one ne more biti že zato, ker čuti, da je množstvo. Skupaj z igralcem preigravata vse vloge v Utvi Čehova, vključno z veznim tekstom, a razlika je v tem, da igralca daje božji kompleks, točneje, božji solipsizem. Melville ne more biti papež, a to ne more biti tudi nihče drug, oblasti se ne da personalizirati. What's God got to do with it? Če Bog obstaja in ima kaj z izbiro Melvilla, ne stori napake, saj napaka ni v njegovi moči; z izvolitvijo papeža, ki se odpove papeževanju, tudi mimo konkretno izgovorjenih besed, ne izroči leaderja, temveč lead, namig, ne vodjo, temveč vodilo. »Velike spremembe«, ki naj bi spričo odstopa izostale, so spro-žene ravno z njim. Brezvladje sredi Rima. *Habemus Papam* je apokalipsa, razodetje, brez ognja in žvepla, brez srpov in kladiv. Drhteča zavesa balkonskih vrat ni praznina, je razprtje.⁶ »Milijarda«, to reprezentirajoče in reprezentirano, milijarda pričakujočih, otrpne. Otrpne v Petra-Skalo. Milijarda se

6 *Habemus Papam* je lahko tudi uvod v konservativni anarhizem Gorazda Kocijančiča, njegovo Erotiko, politiko itn.

konkretizira, postane papež, vsak zase in vsi skupaj. »Razgraditev ustroja požene v beg socialno reprezentacijo mnogo učinkoviteje kot kakšna 'kritika' in izvrši deterioralizacijo sveta, ki je sama po sebi politična in nima nobene zveze z intimističnim dejanjem,« pove Kafka Deleuze-Guattarija. Kaj sledi otrplosti? V kaj se požene manjšinski beg kot zadeva milijarde? Kaj ga loči od panike ali obupa, kakšno postajanje je ta kompozicija⁷ kaosa? Če sploh kaj more/mora slediti, to ravno ne sme biti nadaljevanje. Vsekakor nič takšnega, kar bi se dalo izvedeti na televiziji Lombardinija-Berlusconija, kakor ji pravi Serge Daney, in kar more biti oklicano za epizodo: 30 sekund izvenprogramskega newsreela, 30 sekund nad Rimom, trikrat deset sekund Inocenca, ki hitro, prehitro minejo, minejo, kot da jih nikdar ne bi bilo.

7 V skladu s svojim razlikovanjem med figurativnim in figuralnim Lyotard v Adorno kot hudič zapiše: »Prenehati komponirati v politiki je prenehati in absentia konzervirati idejo totalnosti, vojaške, industrijske, klerikalne organizacije, ki reprezentira totalnost, prenehati konstruirati 'partijo'. Namesto politika ficta-fingens – politika figura. Kaj je lahko afirmativna politika, ki ne išče podpore v reprezentantu (partiji) negativnega, itd.? To je vprašanje, ki ga je Adorno zapustil in opustil.«



Zvone Sintič, vir: arhiv Miklavž Sintič

Zvonimir Sintič

Ob 100-letnici rojstva gledališkega in filmskega režiserja
Tatjana Rezec Stibilj

Mladost na odrskih deskah

Zvoneta Sintiča, rojenega 27. maja 1912 v Ljubljani, je že v mladosti očaralo gledališče in s šestnajstimi leti je začel statirati v Narodnem gledališču v Ljubljani – Drami. Po končani gimnaziji je bil inspicient do leta 1934, ko se je v Pragi vpisal na dramski oddelek državnega konservatorija in ga v treh letih uspešno zaključil. Svetovljanska Praga je nanj vplivala tako v kulturnem kot političnem duhu. Postal je član češke komunistične partije in sodeloval v naprednih študentskih gibanjih. Ob koncu bivanja v Pragi je leta 1937 z igralci različnih delavskih gledališč uprizoril Velejo, delo dr. Antona Novačana.

Po vrnitvi v Ljubljano so mu bila vrata zaprta kljub diplomu gledališkega režiserja. V Pragi si je nabral umetniško-ustvarjalne širine, ki bi jo v takratni klasični dramski sceni težko uresničil. Kmalu je zbral podobno misleče igralce in leta 1939 ustanovil Gledališče mladih. Kraljeva banska uprava

Dravske banovine je Sintiču 2. januarja 1940 izdala dovoljenje za ustanovitev potujočega gledališča. Igralska zasedba se je precej spreminjala. Med njimi so bili Jože Borko (absolvent praške šole), Drago Blanč, Stane Raztresen, brata Kovič, Tuši Rainer in drugi. Premierna je bila predstava Büchnerjevega Vojčka v frančiškanski dvorani 21. decembra 1939. Sledila je Lepa Vida po romanu Ivana Cankarja, Dva bregova Antona Leskovca in komedija Gospodar teme Pierrea Carrauxa. Sintičev krog je združevala predvsem ideja o gledališču nove vsebine in izraza in ga lahko smatramo kot zametek prvega avantgardnega gledališča pri nas.

Idej in načrtov je bilo še veliko, a negotovi čas ni dopustil uresničitve. Gledališčniki so želeli gostovanj po narodnih kulturnih odrih, zaradi slabega odziva pa so v glavnem ostali omejeni na Ljubljano. Tudi državne in mestne oblasti so jim namenjale bolj skromno podporo in kmalu odrekle še to. In ne nazadnje, uradna kritika jim je

bila, razen redkih izjem, nenaklonjena. Njihova prizadevanja je dokončno prekinila 2. svetovna vojna.

Zvone Sintič je po prihodu iz taborišča Gonars v aprilu 1943 odšel v partizane, kjer je bil vključen med propagandiste Gubčeve brigade in bil pozneje poslan v propagandni odsek štaba XV. divizije. Tu se je začelo njegovo delo vodje in režiserja Frontnega gledališča VII. korpusa, ki je imel močno mobilizacijsko in propagandistično vlogo med borci do konca vojne.

Pot k filmu

Kmalu po osvoboditvi se je Sintič kot režiser za kratek čas zaposlil na Radiu Ljubljana, vendar ga medij ni najbolj pritegnil, še vedno so ga kot gostujočega režiserja vabili k sodelovanju v slovenska gledališča, v Koper in Novo gorico. Ko pa je bilo septembra 1946 ustanovljeno filmsko podjetje za proizvodnjo filmov Triglav film, se je pridružil umetniškemu oddelku. Kot na

začetku vsi se je tudi Sintič spoprijel z dokumentarno, s kratkometražno produkcijo, a za razliko od večine drugih režiserjev pri tem tudi ostal do konca. Del odgovora zakaj nam morda prinaša njegovo razmišljanje: »... naša poglobljena dejavnost so bili in so kratki filmi. Dolgih, celovečernih je premalo in so predragi, da bi se ob njih lahko zvrstili vsi, ki hočejo biti filmski režiserji.«

Za začetek je z režiserjem Jožetom Galletom (ki je zaključil gledališko režijo na praškem konservatoriju leto za Sintičem) sodeloval pri scenariju in režiji kratkega filma *Vse za otroka* (1947), ki je propagiral organizirano varstvo predšolskih otrok, da bi se lahko na ta način matere v čim večjem številu zaposlovale. Sledi njegov prvenec *Partizanske bolnišnice v Sloveniji* (1948). Tematika se pojavlja skozi celotno obdobje njegovega ustvarjanja, saj je v filmski podobi želel ohraniti zgodovinski spomin na dejavnosti iz NOB. Za lažjo ponazoritev časa je v filmih uporabil obilico fotografij in drugega dokumentarnega gradiva, pomagal si je tudi z rekonstrukcijo prizorov. Na tak način je poleg partizanskih bolnišnic predstavil tudi partizanski tisk v filmu *Partizani in tisk* (1949), kurirsko službo v filmu *Partizanski kurirji* (1969), največji odmev je dosegel s filmom *Pesem borb in zmag* (1964). Za ta prikaz razvoja in vloge revolucionarne in partizanske pesmi ter njihovih avtorjev je prejel tedaj najvišje priznanje, nagrado vstaje slovenskega naroda. V tem duhu je tudi zaključil s filmom, posvečenim prikazu odpora proti okupatorju v okupirani Ljubljani, *Ljubljana-mesto junak* (1970), za katerega je leta 1971 prejel enako nagrado.

Pomemben sklop so njegovi kratki igrani in dokumentarni (t. i. naročniški) filmi, ki so za producenta pomenili vir dohodkov, za ustvarjalce pa pogosto prilagajanje naročnikovim željam na račun okrnitve umetniške svobode. Vendar je bil Sintič tudi v tem pravi mojster in tako je nastal prvi slovenski turistični film po letu 1945 v produkciji Triglav filma, *Kam?* (1953), katerega naročnik je bila Turistična zveza Slovenije. Tudi turistični film *Skrivnost* (1959) naročnika Kreditne banke in hranilnice v Ljubljani še danes navdušuje gledalce z igralsko zasedbo (Špela Rozin, Marjan Marinc, Marjan Kralj) in s scenarijem, ki ga zaokroža song Janeza Menarta v izvedbi Duše Počkaj.

Poseben odnos je imel do kulturnih in etnološko obarvanih tem. Film, ki prikazuje pustne običaje na Dravskem polju (*Kurentovanje* [1949], *Zima mora umreti* [1954]) ali v Cerknici (*Ti si kriv* [1961]) in ženitovanjske običaje (*Nevesta le jemlji slovo* [1948]), so prvi pri nas, ki ohranjajo filmski spomin na tedaj še žive, čeprav za potrebe snemanja delno rekonstruirane običaje. Sintič je bil za film *Kurent* deležen celo partijske kritike, češ da se je v film premalo študijsko poglobil in da je prisotna prevelika idealizacija krajev in ljudi.

Filmi, v katerih je presegel okvir dokumentarističnega pristopa in jih lahko vzporejamo z obliko eseja v literaturi, so *Ptuj – zgodovinsko mesto* (1949), *Lepote podzemlja* (1951) in *Slike z loškega pogorja* (1951), s katerim je sodeloval na Beneškem filmskem festivalu. Film impresivno spregovorijo o bogastvu slovenske umetnostne dediščine, skoznje se zrcali osebni odnos ustvarjalca do obravnavane

vsebine. Večino filmov iz tega obdobja pa zaokroža izjemna kamera Milana Kumra.

Posnel je še vrsto klasičnih dokumentarnih reportažnih filmov z družbenopolitično in gospodarsko tematiko, vezano na slovenski in jugoslovanski prostor, kot so *Prekmurje* (1950), *Naši dokumenti – Jugoslavija* (1953), *Plemenita jekla* (1956), *Za obnovo Skopja* (1964) in drugi.

Zvone Sintič se je soočil tudi z animiranim lutkovnim filmom, k čemer je pripomoglo dobro poznanstvo s češkim mojstrom animacije Jiřijem Trnko in z avtorjem prvega slovenskega animiranega filma Sašom Dobrilo. Za tri lutkovne filme, *Prebrisani Jurček* (1961), *Jurček stražar* (1961) in *Jurček v ječi* (1964), je napisala scenarije Majda Koch ob 20-letnici vstaje in se vsebinsko navezujejo na motiv NOB. Režiral je še lutkovna filma *Vasovalec* (1959) in *Don Pedro* (1961). Kot lutkovni animator je sodeloval Dušan Hrovatin, ki se Zvoneta Sintiča še danes spominja kot izjemnega režiserja in sodelavca, ki mu je bilo gonilo vedno iskanje novega.

Bil je tudi asistent režije pri celovečercih *Trst* (1951, France Štiglic), *Vesna* (1953, František Čap), *Tri zgodbe* (segment *Kopljki pod brezo*, 1955, France Kosmač) in *Veselica* (1960, Jože Babič). Sicer pa ostaja v njegovi osebni zapuščini, ki jo hrani Arhiv RS, spomin na vrsto nerealiziranih scenarijev za kratke igrane (*Optimist, Višja sila*), animirane in tudi za celovečerne filme (*Hiša v strugi, Ubežnik*). Z režijo televizijske drame *Korito podzemne reke* za TV Ljubljana leta 1972, ko je bila tudi predvajana, se je najbolj približal celovečernemu filmu, o katerem je sanjal.

Zvone Sintič je s svojim delom zapustil močan pečat v povojnem domačem filmskem ustvarjanju, v katerega je vložil znanje, delo in življenjsko energijo, le njegove sanje se niso uresničile.

V ponedeljek, 7. maja 2012, pripravlja SFA v Slovenski kinoteki ob stoletnici rojstva Zvoneta Sintiča izbor njegovih filmov, v katerem so skušali zajeti vso raznolikost njegovega ustvarjanja.

Viri in literatura

- SI AS 1992 Zvonimir Sintič št. 1-4.
- Ohraniti veličino revolucije poznejšim rodovom; *TV 15*, št. 34, 30. 8. 1966, str. 6.
- Podeljena jim je nagrada vstaje slovenskega naroda; *Delo*, 22. julij 1966, str. 5.
- Gale, Jože: Zvonimir Sintič 1912-1980; *Ekran*, let. XVII 1980, št. 5/6, str. 69-71.



V montaži, vir: arhiv Miklavž Sintič

Igor Kadunc

Zakaj zamude pri financiranju SFC

Film in AV-mediji so jo (po pričakovanju) ob varčevanju odnesli najslabše in ostali celo za več mesecev brez denarja za pogodbeno izplačila. Če je celotno znižanje sredstev za kulturo 14%, se je postavka za medije, filmsko ter avdiovizualno kulturo glede na proračun znižala za 35 %. Celotni proračun pa se je znižal »le« za 11 %. Zakaj jo vedno najslabše odnese prav film?

Zdaj je že vsakomur jasno, da se »superminister« na problematiko kulture in še posebno filma ne spozna. Se še spomnite odločitve o ukinitvi Slovenskega filmskega centra (SFC)? Javnosti vržena kost za glodanje, potem pa potihoma umaknjena v zameno za počasno umiranje SFC-ja ... Se še spomnite ultimata? Za tri zaposlene da država denar, ostalo pa naj si SFC zasluži! Postavi se preprosto vprašanje, ali je sploh prebral zakon o SFC? Si je vzel čas, da bi ugotovil, da SFC nima nobenih osnov, da bi lahko zaslužil dovolj za preostale zaposlene? Ve, da je osnova za zaslužek SFC le prodaja pravice

predvajanja starejših filmov na TV-postajah, prodaja od pravic za DVD-je in morebiti del zaslužkov od prodaje filmov za predvajanje (predvsem na TV doma in tujini) od sofinanciranih filmov do leta 2010. Tega je bilo recimo v letu 2009 za 36.000 € in v letu 2010 za 52.000 €. Verjetno se da znesek povečati za 30 %, morda celo do 50 %, to je zadosti za dva, največ tri zaposlene. Naj bi imel SFC le pet do šest zaposlenih? Vemo, da pripravlja razpise, na katere bo tudi v bodoče prihajalo več kot 250 vlog, da mora izpeljati vse stopke za ocenjevanje, odločanje in izvedbo 60 do 80 različnih projektov? Seveda to ne gre, razen če je pomembna le forma in bo SFC po finančniku odpustil še pravnika in druge strokovne delavce ter jih najel preko pogodbe s s.p.-ji ali z d.o.o.-ji.

V ozadju pa je ves čas večja grozeča nevarnost, namreč da se bodo sredstva za film in AV drastično zmanjšala. Gre za znane vzorce obnašanja, da je potrebno zmanjšati izdatke (ne vem, zakaj se uporablja napačna beseda »varčevanje«, ko se vendarle nič ne varčuje; zahteva je, da se manj porabi!). Ko se je vlada odločila, da se DDV ne bo povečal in da bodo naši vojaki ostali v Afganistanu in še kje, je postalo jasno, da bo potrebno zmanjšati izdatke. Največ sicer z znižanjem plač javnim delavcem (tudi na SFC) in potem po ministrstvih za druge izdatke. Ker je samo javnih zavodov s področja kulture, ki jih je ustanovila država, trideset in se je recimo v letu 2010² samo za njih brez Filmskega skla-

1 Pojasnilo na tiskovni konferenci dne 13. 4. 2012, da naj bi bilo z davkoplačevalskim denarjem financirano toliko zaposlenih (torej trije), »kolikor bi ta administracija stala, če bi to isto funkcijo opravljali na ministrstvu«, zagotovo ne zdrži resne presoje.

2 Dobiti uporabne ažurne podatke je v tem trenutku prava muka. MzK je objavilo poročilo za leto 2010, za leti 2011 pa ga boste zaman iskali na spletni strani starega MzK ali

da porabilo 88 mio €, pri čemer je bilo kar 72 % tega zneska namenjenih za plače, je jasno, da bo največje breme odpadlo na ustanove, kjer se več denarja nameni za programe in ne za plače. Kot so recimo subvencije za snemanje filmov. Na tiskovni konferenci je bilo rečeno, da naj bi se ravno te zmanjšale za 25 %, vendar je znesek zmanjšanja za filmsko in AV-kulturo višji. Denarja naj bi bilo v veljavnem proračunu kar 35 % manj od predvidenega. Namesto 9,7 mio € (brez digitalizacije) le 6,0 mio €. Iz javno dostopnih podatkov ni razvidno, koliko od tega odpade na denar, ki naj bi ga dobil SFC, koliko za postavko »Art kino in nakup filmov«, koliko za RTV-programe za tujino in koliko za Vibo. Glede na podatke za 2010, ko se je za slednje porabilo okoli 900.000 €, bo to verjetno okoli 800.000, tako da bo za SFC verjetno na voljo okoli 5,2 mio €, kar je na prvi pogled veliko. Vendar je potrebno vedeti, da je v tej številki tudi denar, ki je bil prej na MzK, znotraj razpisa za podporo AV-medijem (običajno v višini do 1,5 mio €). Za realno primerjavo povejmo, da je bil skupni znesek postavk v letu 2010 6 mio € (podobno tudi v 2007, 2008 in 2009). Torej so »filmariji«³ letos izgubili realno 800.000 € ali 15 % tega, kar so imeli v preteklosti in kar po mnenju mnogih ni bilo niti približno dovolj. Zaradi tega so vodilni na MzK in proračunu filmu v letih 2011 in 2012 izborili bistveno več. Žal so ta denar »filmariji« z novo oblastjo v celoti izgubili in še malo zraven.

Vendar pa novi ekipi na »superministrstvu« niti ni bilo težko »porezati« predvidenega denarja. Za sofinanciranje filmov in AV-projektov SFC letos več kot 4 mio € namreč ne more niti porabiti. Tako kot v letu 2011 bo SFC tudi v 2012 z razpisi tako zelo zamujal, da bo šla praktično vsa poraba denarja za nove projekte v 2013. Za 2012 bo zadostoval le denar, ki ga potrebuje za v sofinanciranje

novega. Zaradi spremembe v organizacije je bilo težko dobiti tudi podatke iz rebalansa proračuna za 2012. Predvsem pa je podana le postavka za »Medije in AV-kulturo«. Šele v poročilu po programih se je lahko videlo, kaj v tej skupni vreči odpade na medije in kaj na »AV-kulturo« ... Podobno je s podatki SFC-ja. Do sedaj so bili (in so še vedno) objavljena poročila o poslovanju (za leto 2009) programsko poslovni načrt za 2010 (z rebalansom). Ob tem, da so sami sklepi Sveta SFC zelo enigmatični in povedo zelo malo.

3 Uporabljam oznako, ki jo je za vse ustvarjalce filmske kulture uporabil »superni-
nister«, ko je napovedal sestanek s direktorjem
SFC v Odmevih RTV Slovenija; sam menim, da
jeomalovažujoča.

že sprejete projekte po razpisu 2011 ali za projekte iz nacionalnega programa 2010. To pa pomeni, da noben »filmariji« za znižanje sredstev v 2012 ne sme kriviti (le) nove oblasti. Superminister lahko, ko mu bo to prišlo prav, upravičeno kritizira vodilne na SFC in Svet agencije, ker so bili neučinkoviti. Se spomnite, kdaj so bili zadnja leta objavljeni razpisi za AV-medije s strani MzK? Vedno pred koncem leta za naslednje leto. In poraba je bila, sicer z dramami in s težavami, izpeljana do konca proračunskega leta. Da bo ta razpis prešel na SFC, se je vedelo od septembra 2010. Ste že opazili razpis SFC za AV-projekte? Niste, kot tudi ne za vsa ostala področja. Zakaj še ni bilo razpisov za filme, AV-medije in festivale? Na to bi znali odgovoriti le direktor SFC in člani Sveta. In morda »superminister«.

Osnovni razlog je verjetno v tem: medtem ko lahko druge kulturne institucije še kar normalno poslušajo (če seveda odmislimo idiotski ukrep⁴ glede sklepanja avtorskih pogodb), ker za to ne potrebujejo soglasja vlade za veljavni »Letni program dela in finančni načrt«, SFC za objavo razpisov nujno potrebuje veljavni letni program. A ga do tega trenutka še nima. V Uradnem listu ni objavljen še niti veljavni Pravilnik za izbor projektov za podporo AV-programov (Svet agencije SFC ga je sicer sprejel 5. marca 2012, vendar ga mora pred objavo v UL pregledati še Služba vlade za zakonodajo ob asistenci »superministrstva«). Izgovor za še nesprejeti letni program SFC je morda tudi, da SFC ni imel ustreznih sogovornikov, ker »superministrstvo« še ni delovalo in se je vlada intenzivno spopadala z varčevanjem ... Medtem pa SFC in producenti ne morejo izpolnjevati svojih pogodb. Producenti celo ne vedo, kdaj bodo lahko plačali tistim, ki so delo že zdavnaj opravili in kako bi plačali stroške priprav na snemanje (ali celo že posnetih projektov). Verjetno na vladi in ministrstvu niti ne vedo, da od razpisa pa do porabe prvega denarja minejo vsaj štirje meseci, pri sofinanciranju filmov pa celo do pol leta. In da so prva izplačila le v višini 10 %, največ do 25 %. Tako ne vedo niti, da porabe denarja za nove projekte v letu 2012 praktično ne bo. Nujna je le zagotovitev denarja za izplačila po starih pogodbah (za filme minimalno 3,8 mio €).

Problem je v tem, da SFC za večje črpanje

4 Da lahko opravilno sposobni ljudje v vladi sprejmejo tak sklep, je neverjetno. S tem povozijo odgovornost ministrov, služb na ministrstvih, vseh članov organov nadzora (svetov, nadzornih svetov) in direktorjev.

sredstev v letu 2012 ni naredil vsega, kar bi lahko. Običajni postopek je, da se z ministrstva že septembra izve prva številka razpoložljivega denarja za prihodnje leto. Tedaj mora direktor pripraviti osnutek letnega finančnega načrta. To je osnova, da lahko že oktobra ali novembra z ministrstvom uskladi ključne postavke, s soglasjem Sveta letni načrt sprejme in pošlje v potrditev na vlado. Tako bi lahko bil finančni načrt za prihodnje leto sprejet še v decembru. Žal je to mogoče le v idealnih okoliščinah in uspe le redko komu. Sedaj že vemo, da so s rebalansom namenili SFC-ju vsega skupaj okoli 5,2 mio €. Zelo verjetno je, da je približno takšna številka zapisana tudi v sprejetem in na vlado poslanem načrtu. Koliko je, se ne ve, ker tega ne direktor ne Svet ne razkrijeta.⁵

SFC bi moral že v začetku letošnjega decembra imeti plan za 2013, kjer bo dovolj denarja za filme, ki bi se snemali takoj v letu 2013 (poleti), in za filme, ki bi jih na osnovi drugega razpisa enkrat septembra 2013 začeli v miru pripravljati v začetku leta 2014. Seveda bo ponovno povečanje sredstev na raven blizu proračuna za 2012 težko doseči, vendar bo na voljo dovolj časa, da se predstavijo argumenti. Gre za staro vprašanje, ali je filmska kultura glede na drugo in na običajne razmere v svetu »podfinancirana« ali ne? Torej, ali naj bi šlo za podporo filmu recimo vsaj 2/3 sredstev kot za ljubljanski ali mariborski SNG ali ljubljansko opero (10,3 mio €) ali Slovensko filharmonijo (6,3 mio €). »Filmariji« se morajo za to boriti. Predlagam, da bolj načrtno kot pri obrambi samostojnega SFC, kjer so dosegli pirovo zmago, in nasploh z boljšim upravljanjem s svojo ustanovo kot od začetka leta 2011.

Za odločne zahteve imajo dobro osnovo, saj so v letu 2012 z rebalansom izgubili največ od vseh – 35 % ali 3,3 mio €. Menim, da lahko tu pomaga le osveščena javnost.

5 Sam sem prepričan, da so sklepi Sveta agencije – in letni načrt je (ali pa bi moral biti) sestavni del sklepa – javni, tako da takšno ravnanje ni v skladu z zahtevami po javnem poslovanju, opredeljenim v Zakonodajo o ustanovitvi SFC (glej 10. člen) in zakonodajo o dostopnosti javnih podatkov.

6 Ob tem je filmski sektor prikrajšan še za 250.000 € za digitalizacijo, tako da bo ostala Slovenija med zadnjimi v Evropi pa opremljenosti kinematografov za predvajanje filmov v digitalnem zapisu DCP!

Igor Palčič, urednik Uredništva tujih igranih sporedov TV Slovenije

Gorazd Trušnovec, foto: Zaš Brezar

»Državne televizije
izpred dvajsetih let
ni več.«

Od leta 1998 dela na področju tujega filmskega programa TV Slovenija, ki se uradno imenuje Uredništvo tujih igranih sporedov in selektorsko upravlja s tremi *prime-time* filmskimi termini; sreda, četrtek in sobota. Z njim smo se pogovarjali o izkušnjah pri nakupih in plasmaju celovečernih filmov in serij ter spremembah na tem področju.

Še pred dvema desetletjema je bila televizija med glavnimi viri avdiovizualnih informacij in filmske omike, sploh če si – še pred množičnim razvojem videotek – odraščal v kraju brez kinematografa, stran od metropol. Torej je imela nacionalka tudi izobraževalno funkcijo, vlogo spoznavanja s filmsko zgodovino in z vrhunci filmske umetnosti. Je to, da je imel filmski program televizije nekdanj bolj poudarjeno vzgojno-izobraževalno vlogo, le nostalgični vtis?

Deloma je vse to res, televizija se je skozi desetletja profilirala glede na spreminjajoče se družbene vrednote, trg se je diverzificiral, danes so tu tudi postaje, ki se na področju tujih igranih zvrsti zavzemajo izključno za komercialne vsebine, ki lovijo gledanost – ratinge, bodisi popoldan, v *prime-time* ali zvečer. Družbeni konsenz glede javne televizije pa naj bi bil, da predstavlja drugačnost, edukativnost, različne vsebine, multikulturno uravnoteženost, evropskost ... Bitka za pomen javne televizije je tudi bitka zadnjih 15 let, ko je Hollywood z invazijo v zavest evropskega gledalca naredil, kar je naredil, in je borba za identiteto šele zdaj zares postala borba za izobraževanje, za estetiko, za umetniško vrednost filma itd. Današnja javna televizija se mora v spremenjenih družbenih okoliščinah ponovno boriti za svoje programsko poslanstvo in obstoj. Državne televizije izpred dvajsetih let ni več.

Kako je na vaše delo – torej na možnost selekcije, nakupa in plasmanja filmov – vplival prihod tujih komercialnih igralcev, Pro Plusa in drugih, na naš televizijski trg?

Drastično. Povezali so se interesi in vsa velika ameriška produkcija je pristala pri komercialnih televizijah, ker imajo obojestranski interes. Oni so sposobni oblikovati t. i. *volume output deale*, velikanske pakete, ki presegajo vrednosti milijon evrov po paketu, in potem s temi vsebinami razpolagajo, jih krčijo in razporejajo, umeščajo v različne programske sklope, jih tržijo in z oglasnimi bloki ustvarjajo profit, s katerim ponovno nakupujejo nove in sveže vsebine. TV Slovenija filmov ne sme prekinjati, in menim, da gledalci to cenijo, saj so filmi na drugih slovenskih televizijah zaradi reklam razvlečeni na tri ure in več.

Kako se pravzaprav gibljejo razpoložljivi proračuni vašega oddelka skozi desetletja? Imeli smo dovolj denarja za uresničevanje programskih ambicij in planov, na račun

naših pogajanj in lastne iznajdljivosti ga je za silo še dovolj, a manj kot nekoč. Je pa tudi manj terminov ...

Kako se je konkurenca po vstopu tujih postaj pokazala pri cenah nakupa filmov? So vplivale bolj na studijsko produkcijo ali nasploh?

Cene so bile še pred desetletjem relativno umirjene. Prav tedaj se je medijski trg televizijskih pravic začel hitreje razvijati, a naš letni proračun se ni veliko oziral na dvigovanje cen na trgu, obenem pa nismo imeli finančnega vzvoda drugih televizij, ki pokrivajo nakupe iz tržnega izkupička. Tudi zato smo postali za prodajalce – distributerje televizijskih pravic – manj zanimivi.

Koliko ste pravzaprav podvrženi diktatu gledanosti?

Javna televizija naj temu ne bi bila ultimativno zavezana, a dejstvo je, da se za najbolj udarne termine med 19. in 22. uro, ko je večina prebivalstva pred ekrani, pričakuje, da bodo na sporedu dovolj atraktivne vsebine z določenim odstotkom gledanosti. Nesmiselno je *prime-time* zasesti z oddajami, ki odvrčajo gledalce, po drugi strani pa smo dolžni poiskati kakovostne, privlačne, evropske, edukativne vsebine, ki bodo po eni strani zagotovile gledanost, po drugi pa zadostile programskim kriterijem.

Se pritisk glede ratingov kaj spreminja glede na vsakokratno oblast?

Direktnih grobih pritiskov ni z nobene strani. Je pa čutiti, da če prevzame vodenje »leva« opcija, ni take ihtes po gledanosti v *prime-timeu*, čeprav še vedno neprimerno bolj kot pred leti, pri »desni« jih pa zelo zanima, kaj se dogaja v *prime-timeu*, in tudi želijo stalne izboljšave. Bolj gre za razliko v pojmovanju javne televizije, kjer se prvi zavzemajo bolj za uravnotežen program, izbor ciljnih publik, za izobraževalne vsebine itd., drugi pa bolj za »ljudskost« in množični okus, s tem pa lahko hitro zaplavamo v vode komercialnih televizij in izgubljam kakovostno prednost.

Ste zavezani kvotam, kar se tiče evropskega filmskega programa?

Držimo se zakonodaje, ki nas zavezuje, da mora biti od vse tuje filmske produkcije 50 odstotkov evropske.

Koliko vnaprej imate zagotovljene oziroma rezervirane licenčne pravice predvajanja?

Ob nakupu imamo film v licenci za dve leti vnaprej za dve predvajanja. Premierno ga prikažemo čim bolj na začetku, ponovitev čim bolj na koncu licence, da skušamo ohranjati svež program. Včasih smo bolj kupovali glede na trden programski plan, zdaj pa se kažejo velike programske stiske, predvsem na področju domače produkcije v popoldanskih in večernih vikend terminih. Od nas se pričakuje, da hitro in primerno vstopamo v izpraznjene termine s kakovostnimi in atraktivnimi filmi, a takih nikoli ni dovolj. Na pozno večernih terminih ni večjih sprememb in tam je dovolj rezerve, v *prime-timeu* pa ne; tako smo začeli kupovati filme ne glede na termin, saj se lahko lastne oddaje iz tega ali onega razloga umaknejo in je potrebno hitro vzpostaviti novo programsko celoto.

Kakšne težave se pojavljajo glede terminske razporeditve – koliko vnaprej je znan načrt programske umestitve oziroma predvajanja filmov?

Programski plan bi bil idealno zastavljen do dve leti vnaprej. Dejansko pa je kupljena gmota filmov in serij že tu, treba jo je le pravilno umestiti v programsko shemo kot komplementarni del lastni produkciji. Načrtovanje se mora odzivati na družbene spremembe ali dogodke; nekaj je tekoče planiranje, ki je bolj posledica sprememb v lastni produkciji, drugo pa je dolgostezno načrtovanje glede na vnaprej dogovorjene programske pasove. Še pred evropsko regulativo je bilo jasno, da so otroški programi dopoldan in popoldan in da v tem času ne more biti vznemirljivih in neprimernih vsebin, pravila veljajo za program ob 20. uri, pa za pozno večerni program ... Sredin termin »film tedna« je okrnjen zaradi točno odmerjene minutaže, po novi medijski zakonodaji pa tudi filmi, ki gredo na spored ob 20. uri, ne smejo nositi oznake 12+. Kljub blagi oznaki moraš tak film premakniti na 21. uro. Težava je v tem, da naj bi šlo pri sredinem terminu za kakovosten filmski izbor, ki naj pritegne gledalce, hkrati pa so omejitve glede občutljivih vsebin take, da je to večkrat onemogočeno.

Zdi se, da so bili termini pred desetletji mnogo bolj profilirani, vedelo se je, kaj lahko pričakujemo od sredinega filma tedna, četrtkove retrospektive ali art programa, sobotnega večernega filma – določen garrant kakovosti so bili že sami termini ...

Občutek ne vara. Stvari so se radikalno



spremenile, tudi z demokratizacijo razumevanja javne televizije, prihaja do vrenja v hiši, spreminjajo se plani lastne produkcije, ki utemeljuje pojem javne televizije, zato se žrtvujejo tako termini kot proračun za tuji program ... Samo lani smo imeli »afero« z naročnino, ko nas je vlada pustila na cedilu, morali smo se reorganizirati, prišlo je do restrikcij, krčenja terminov in ogrožanja stalnosti. Najslabše je, če je potrebno na hitro poseči v udarne termine z največ gledalci in oglasov. Zato se rado »postrga« tam, kjer ne boli preveč. Tako je v zadnjih letih izginilo nekaj poznovečernih terminov, kjer so imeli postojanko avtorski cikli, retrospektive, kinotečni program in podobno, in tega sedaj nimamo. Žal se javni RTV servis vedno bolj razume kot trojček – novice, šport in zabava.

Kaj pa lastna filmska oddaja, ki bi bila namenjena (tudi) promoviranju hišnega filmskega programa?

Oddaja je v nastajanju in hkrati del omenjenih krčenj, zato še ni ugledala luči dneva, imamo pa v našem uredništvu kupljene licence filmov in pravice do promoviranja le teh v lastnih oddajah, tako da smo pripravljeni.

Pred meseci je bila napovedana reorganizacija MMC-ja, ki naj bi služila sinergijskim učinkom povezovanja uredništev. Kako to, da vaš filmski program na tem mestu ni bolj izpostavljen?

V obdobju prejšnjega uredništva MMC-ja smo prosili, da bi se vzpostavilo sodelovanje,

a ni bilo pravega posluha in zadeve niso v resnici zaživele. Zdaj se predstavnica MMC-ja udeležuje rednih tedenskih sestankov pri odgovornem uredniku, oddajamo plane in programske poudarke, imamo promocijski material, tako da se že kažejo rezultati.

Kaj se je zgodilo z razvojem plačljivih kanalov, dostopanja do filmov preko VOD? Se pogoji nakupa filmov spreminjajo?

Ta proces mora potekati na več ravneh hkrati – potrebujemo ustrezno tehnološko platformo, pa tudi denar za pravice. Mi imamo pravice za zemeljsko predvajanje, če hočemo vsebine objaviti na spletu, so druge tarife, za satelitsko predvajanje spet druge. Oboje je v procesu razvoja, predvsem tehnološki del, finančni pa ...

V delu na RTV naj bi bila tablična aplikacija. Ste tudi vi vključeni v dogovarjanje? Bodo na njej tako kot na voyo.si na ogled tudi tuji filmi in kateri bodo prišli v poštev?

Vključeni bomo, ko bomo kupovali tudi spletne pravice. To je stvar koordinacije celotne hiše, vemo, kakšne so cene za to področje, in uravnati bi morali proračun.

Kako sicer čutite vpliv generacije, ki je že odrasčala v digitalni dobi, z internetom, ki do filmov dostopa na druge načine?

Gotovo se to odraža v digitalno razvitih okoljih, na naših ratingih pa niti ne, ker imamo starejšo populacijo gledalcev. S časom se bo to jasneje pokazalo. Po neki anketi 40 odstotkov publike danes gleda televizijo

le občasno, 16 odstotkov pa sploh ne – in ta trend gre navzgor.

Zanima me problem programske odzivnosti, recimo na smrti filmskih velikanov, obletnice itd. Ob takih primerih je sosednja HTV veliko bolj fleksibilna ...

HTV je imela še pred dvema, tremi leti status javne televizije s tako rekoč komercialnim proračunom. Mi smo na televizijskem sejmu v Cannesu samo gledali, kakšne *output deale* izvajajo z velikimi studii, v paketih so kupovali po sto kinotečnih filmov, in tako naenkrat poseduješ veliko »starih« filmov z zvezdniki, od katerih jih kar nekaj še živi ... Sicer pa se odzivamo glede na možnosti, recimo decembra lani ob Havlovi smrti.

Osnovni razlog je torej manjša »zaloga«?

Da, je pa sicer malce mrhovinarsko, tako le čakati, da ... Na opcijsko licenco *to be announced* imamo recimo kupljen filmski dvojček *Che* (2008, Steven Soderbergh), v katerem nastopa tudi Fidel Castro, in ... Če bi pa imeli narejen pregled ljudi v jeseni življenja in opravljene ustrezne nakupe, bi najprej naleteli na finančno restrikcijo, da ne smemo imeti zaloga. Dandanes sicer človek umre tudi mlad, od kapi, pa si brez rezerve.

Kaj pa nepripovedni, eksperimentalni film? Pod kakšnimi pogoji bi pri vas lahko videli robne, transgresivne filme, recimo Gasparja Noéja? Ste podvrženi (samo)cenzuri?

Nepovratno (Irréversible, 2002) smo kupili pred osmimi leti, takrat se je začela pojavljati tudi zakonodaja o označevanju in terminski razporeditvi filmov. *Nepovratno* ni film, ki bi po današnjem razumevanju sveta in medijev lahko imel termin pred 23. uro, pa še tedaj bi moral biti pospremljen z edukativno oddajo, kar zakomplicira produkcijo in pomeni dodaten strošek. Sam vidim to bolj na specializiranih kanalih, v digitalni ponudbi javne televizije, kjer bo tudi art in eksperimentalni program. Pravkar sem videl film *Življenje in smrt porno tolpe* (Život i smrt porno bande, 2009, Mladen Đorđević), ki bi na javni televiziji danes zagotovo naletel na velikanski odpor in zgražanje.

Zahtevnejši filmi bi torej potrebovali »opremo«, pogovorno oddajo, komentar, kar je nekoč seveda obstajalo ... Kako to, da tega ni več?

Tričetrt družbe razume film kot nekaj, kar prihaja iz Amerike, kot zabavo, vrednote

se hitro spreminjajo. Filmov tedna, ki smo jih v tem terminu predvajali pred dvema desetletjema, si danes ne bi mogli privoščiti, ker bi imeli 2-odstotno gledanost, imeli pa so med 8- in 10-odstotno tudi še po prihodu komercialnih televizij ... Ni poglobljenosti, interesi v turbokapitalizmu so drugačni, ni maneverskega prostora in energije, politične želje in kulturne volje za kaj takega.

Mar ni to potem zaprt krog? Manj vrhunskih filmov se predvaja, manj potencialnih gledalcev prihaja v stik z izzivalnejšimi deli, posledično je manj povpraševanja ... Kje je potem vzgojno-izobraževalna vloga filmskega programa?

Deloma je to res. Prostora in časa za umestitev filmov je vedno manj, filmov pa vedno več ... Ampak poskušamo. Povezujemo se s kulturno redakcijo, v ta namen smo ponovno kupili *Življenje drugih* (Das Leben der Anderen, 2006, Florian Henckel von Donnersmarck), da je šel film v paru s pogovorom z nekdanjim sodelavcem Stasija, pripravljamo intervju z režiserjem Dickensovih del na BBC-ju, ob katerem bo predvajana serija, Mateja Valentinčič se je poglobila v nemi film, v ta namen imamo kupljeno *Zlato mrzlico* (The Gold Rush, 1925, Charlie Chaplin) in druge ... Imamo otroški filmski termin, Kino Kekec, termin Dediščina Evrope, imamo termin literarne nadaljevanke ...

Zadnje desetletje smo priče vzponu odličnih tujih, predvsem ameriških televizijskih serij, ki na svojih področjih drzno premikajo meje in so namenjene pretežno odrasli publiki. Kako reagirate na spremembe na tem področju?

Nas »filmarje« v marsičem rešujejo domači distributerji, od katerih kupimo pravice za dobre filme. Če bi lahko serije odkupovali od domačih distributerjev, bi do njih lažje prišli, tako pa so tiste bolj razvpite nam preprosto nedostopne, ker so predrage. Tu bi sicer tudi mi lahko tržili oglasni prostor, vendar zaradi zakonskih ureditev tega ne moremo pokrivati iz marketinga. Predvajamo kakovostne skandinavske serije in miniserije, kjer večinoma črpamo iz evropske produkcije, ratingi so omejeni, ampak imajo zvesto in hvaležno publiko. Tu in tam se nam posrečijo kaki *Oglaševalci* (Mad Men, 2007-), ki jih nato nikakor ne uspemo umestiti v stalen termin. Bistven problem serij na RTV je nezmožnost natančnega in dolgoročnega programiranja. Naše serije so večinoma na 2. sporedu, ki si

ga delimo s športom, podvrženem drugačnemu planiranju kot mi, serije so prekinjene, zamakne se predvajanje, in to nam ne dela usluge. Televizija potrebuje stabilnost termina, ker se doma gledalec obnaša drugače.

Predvidevam, da ste tudi vi podvrženi paketnim nakupom in kompromisom – kolikšen del celote ostane v tem primeru neprikazan?

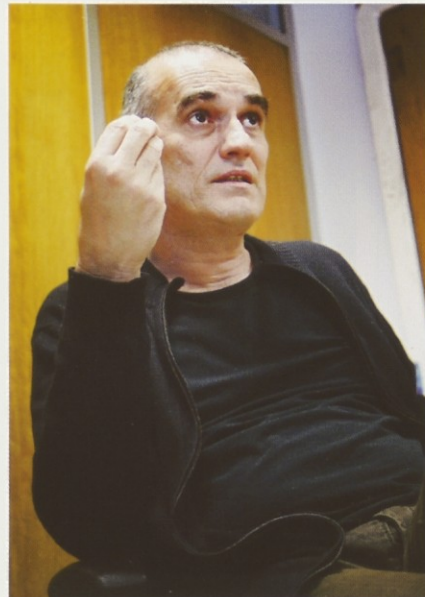
Če bi mi kupovali v *volume dealih*, bi morali kupiti še kake tekme rokoborbe ali serije, ki bi jih preprosto izločili. Tega si kot porabniki davkoplačevalskega denarja ne moremo privoščiti; vse, kar kupimo, moramo tudi predvajati. Je pa sprememba, da distributerji ne delajo večine posla v kinodvoranah, ampak tudi s televizijami. Glede na to, da odkupujejo pravice tudi za deset in več let, lahko televizijam kaj – s ponovitvami – prodajo tudi dvakrat in tako nadomeščajo dohodek, ki ga izgubljajo v kinu. Zaradi tega z njimi tudi lažje dosegamo dogovore glede oblikovanja paketov.

Kako vpliva na ceno filma nagrada na velikem filmskem festivalu? Se to pozna takoj, ali gre za dolgoročne opcije in pogodbe?

Ob svojih začetkih sem se hitro navdušil nad kakim filmom, ki je zmagal v Cannesu ali Benetkah, potem pa se je izkazalo, da so festivalske žirije zgodba, ki nima posebne zveze z medijem televizije, in pri meni kot selektorju kvečjemu zazvoni alarm. Nekateri odlični, nagrajeni filmi so lahko narativno počasni, hermetični, skratka, zahtevni in potrebujejo veliko platno, ker jih televizijski medij težko prebavi. Večkrat so nenagrajeni filmi privlačnejši za *prime-time*. Se seveda zavedamo, kaj to pomeni, in nam je pomembno, da uravnoteženo razporejamo kakovostno produkcijo v vse termine glede na ustreznost.

V kakšni meri ste dojemljivi za dobre predloge gledalcev? Jih prejimate?

Naši gledalci so starejši, bolj izobraženi, od recimo 45. leta naprej, ne smemo pa zanemariti otroške publike, ki je hvaležen porabnik naših programskih izborov, vendar smo v udarnem času veliko mlajših gledalcev (med 20. in 40. letom) izgubili na račun komercialnih postaj. To pravim, ker imamo veliko prošenj po kinotečnih filmih in kakšno pritožbo zaradi nepoznavanja. Recimo *Klavnica* (Kinatay, 2009, Brillante Mendoza) je šla na spored ob 22:30 in smo



morali gledalki pojasnjevati, da je bil pravilno označen in predvajan v primernem času, da je bil nagrajen v Cannesu ... Ampak tega je izjemno malo.

Koliko ste pri delu podvrženi osebni okusu?

Delo verjetno sčasoma vpliva na tvoj okus in predvsem na potrpežljivost. Selektorji smo velikokrat v vlogi čistilne naprave. V uredništvo »priplava« na stotine filmov, ki so ali neprimerni za medij ali pač preslabi. Vse to moramo pregledati in potrpežljivo izluščiti dobre. Osebni okus je treba jemati z rezervo. Na začetku sem se nad čim navdušil, pa je pri gledalcih to povsem pogorelo in sem dojel, da je tu zadaj druga logika terminov in ciljnih skupin.

In še osebnejše vprašanje: kako je prišlo v 80. letih do vašega sodelovanja z Janetom Kavčičem pri treh scenarijih za igrane mladinske celovečerne filme (Gubangu, deček iz veselja, Oh ta naš Luka in Desovila)?

Ne vem, kdo me je njemu priporočil v študentskih letih, verjetno njegova žena, ki je bila takrat na akademiji ... Zelo sva se ujela, takrat je že živel v Izoli, kjer sem rojen, vzel me je kar k sebi za kake tri tedne in sva začela z delom na scenarijih, jaz sem tipkal in sodeloval z idejami in dialogi, čisto brez pritiska. Pridobil sem ogromno samozavesti pri kreiranju zgodbe, pa tudi podvržen sem bil uku zelo toplega in preprostega človeka s čudovitim opusom. Izjemno lepa izkušnja!



Združenje filmskih snemalcev predstavlja

tivoli

Marko Brdar



nebotičnik



pula



biševo



rovinj

Spomin je tu, njegov vzgib lahko ostane prikrit in skrivnosten. Je asociacija in metafora obenem. Ko se oglasi, postane *zdaj* in živi kot dogodek in doživljaj. Kot doživljaj kliče v preteklost, vendar kot *tu in sedaj* biva kot čustvo. Močnejše in intenzivnejše, kot je lahko obstajalo v času, ko je bil dogodek v spomin zabeležen. Iskati razlago spomina je nujno, kot se je nujno spominu prepustiti.

(Izvlaček iz teksta »Nekaj misli o vizualni podobi filma *Deklica in drevo*«)

Lani v Marienbadu



Marko Bauer

Pokličiči F za Fake

Triptih Agate Schwarzkobler, ciné-roman

Začne se 1958 ali 1959, ko Lojze Kovačič Rudiju Šeligo iz knjižnice prinese Butorjevo Modifikacijo v srbohrvaščini. Ni ljubezen, ne na prvi ne na drugi pogled. Šeligo raje kot romane novoromanovcev prebira njihove utemeljitvene spise, predavanja, intervjuje. Deset let kasneje izide Triptih Agate Schwarzkobler¹, ki v srednjem delu zaide v kino, na sporedu je *Lani v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad, 1961, Alain Resnais in Alain Robbe-Grillet).

Kako Šeligo uspe pedantno, minuciozno rekonstruirati dogajanje na platnu v času pred vhs-i, dvd-ji, blu-rayi, ripi, ko se glede filmov, njih detajlov, še ni bilo mogoče posvetovati z zasebno biblioteko? Tako, da ga falsificira, si izmisli svoj cut. RRG-jev *Lani v Marienbadu* uvede tracking shot rokokojskega stropa, Šeligov se začne v parku, ki ga definira angleško pristrizena in počesana travica, v kontrapunkt francoskemu iz »originala«. Falsifikacija, a ne brez pomežikov. Preden platno oživi, Triptih opisuje oziroma popisuje (kolikor gre ves čas za postopek, še najbolj podoben inventuri) strop kinodvorane. Če je RRG-jev *Marien-*

bad izmenjava naracij, je Šeligov izmenjava pogledov oz. zrenj. »*La puissance du faux*,« Deleuze označi početje Robbe-Grilleta in Šeliga, moč varljivega, napačnega, lažnega. Literarnega zgodovinarja Marjana Dolgana zavede do mere, ko v Pripovedovalcu in obzirnosti iz filma stoji nasproti skoraj pravo spolno nasilje nad Agato, ki ga izvaja Jurij,« čeravno na Kermaunerjevo vprašanje »*Je Agata posiljena ali ne?*« odgovarjajo X-ove besede iz *Marienbada*, »*Verjetno ni bilo na silo. Toda to veste samo vi.*« Ali »*Ne, ne, ne! Ni res. Ni bilo na silo. Spomnite se.*«²

Spomniti se gre Lukáseve pregovorne razlike med Zolajem in Balzacom, tem siceršnjim Robbe-Grilletovim antijunakom. Ko se prvi spravi pisati o gledališkem življenju, prebira arhive, vsak večer odide v teater, da bi gledal predstave, se pogovarjal, družil z gledališčniki in obiskovalci, zbiral izjave in anekdote, izvedel vsako najmanjšo podrobnost. Balzac ostane doma, si vse izmisli in doseže resničnejši prikaz. Rastko Močnik povzame metodo, navdihujočo se pri sovjetskih cenzorjih-kritikih iz *Mojstra in*

Margarete (Majstor i Margarita, 1972, Aleksandar Petrovič): »*Jaz gledam film tako, da ga ne gledam (včasih naredim tudi prekršek). To izmišljevanje ima velike prednosti. /.../ To se pravi, da je teorija filmske kritike teorija abstinence; vprašanje, ki ga je treba postaviti, je, ali je treba abstinitirati samo od slovenske filmske produkcije.*« Je Šeligo falsificiral po spominu, je sploh bil v *Marienbadu*, ga je pogledal do konca, je prebral predlogo, je ponaredil svojo recepcijo novoromanovcev? Vrt razcepljenih stez, angleški in francoski, a tudi italijanski.

Le kateri razcep bi mu mogla dodati filmska/TV-adaptacija (1979, Boris Jurjaševič; 1996, Matjaž Klopčič)? Rohmerjeva opazka glede Moby Dicka velja tudi za Triptih: ekranizirati ga pomeni obdelovati temo, ki je bila že obdelana, to ni adaptacija, temveč rimejk. Če Pirjevec v eseju *Kriza*³ (literarno) postavi, da je literatura metafora in film metonomija (točneje, pars-pro-toto sinekdoha), je Triptih njuna napetost, suspenz. Je metonomija, ko se deli osamosvojijo in je celota odpravljena,

1 Šeligo, Rudi: *Triptih Agate Schwarzkobler*. Obzorja, Maribor, 1968.

2 Robbe-Grillet v scenariju predvidi »*dokaj nagel in brutalen prizor posilstva*«.

3 Objavljen v *Ekranu* št. 106–107, 1973, ter ponatisnjen v zborniku *40 udarcev* (Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1988; ur. Zdenko Vrdlovec).

še metonimija? Je metafora še metafora ali že metamorfoza?⁴

Triptih Agate Schwarzkobler (1968, Rudi Šeligo) je ciné-roman⁵, ravnina, na kateri roman postaja film in film roman.

Dvorana se položno dviga proti ozadju. Vrste sedežev so razdeljene v tri dele. Med njimi sta dva prehoda, se pravi med sredino in desno stranjo in sredino in levo stranjo. Na zidan strop je obešen še en strop iz drugačnega materiala in se potem ne stika s stenami. Sestavljen je iz kvadratnih plošč neke sive mase. Plošče so tesno spete, tako da med njimi sploh ni nobenih špranj. Imajo pa po vsej površini luknjice, skozi katere nemara odhaja in prihaja zrak, nesnažen in čist zrak, zrak, ki pljučem ne koristi več, in zrak, ki ga pljuča rabijo v veliki meri, čeprav človek samo sedi in gleda in samo včasih globoko ali sunkovito zajame sapo. Vir svetlobe je med obema stropoma. In potem tam, kjer se drugi strop ne stika s stenami, prši ven in prav toliko redči mrak dvorane, da obiskovalec lahko prebere številko vrste in sedeža in tudi stran dvorane, kar je napisano na listku, ki ga ima med prsti. Ko seda, tudi lahko razpozna obraze v svoji bližnji okolici. Zato pa tudi ni nobene luči na stenah in so stene lahko popolnoma gladko speljane. Samo nad vhodnimi in izhodnimi vrati je po ena podolgovata ovalna lučka, ki je opremljena tudi z rdečim trakom po sredini. Vendar te lučke niso zato, da bi širile svetlobo, da bi dvorano in obraze razsvetljevale. So samo zato, da obiskovalec ve, da je tam na levi izhod in tam na desni vhod. To je pomembno, kadar je film temen, in človek ne misli čakati do konca, ko postane spet svetleje. V takšnem primeru mu lučka z rdečim trakom kaže pot. Tudi skozi luknjice v visečem stropu ne prihaja svetloba. Zračne luknjice so temne.

Reče mu o zadnjih sedežih, o zakaj spet tako zadaj.

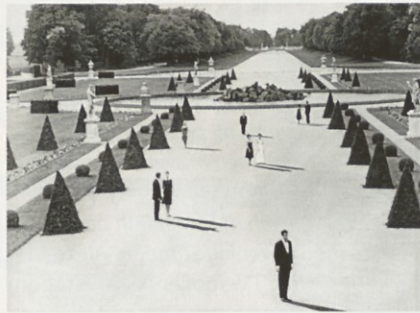
Sploh ji ne odgovori, ko jo narahlo porine v šestintrideseto vrsto na sredini in ko

4 Ko Pirjevčec v istem besedilu zatrdi, da film ne more biti velika slovesna maša, se sklicuje na Robbe-Grilleta, pri čemer spregleda, da njegovo tezo spodbija prav *Lani v Marienbadu*.

5 Šeligo je imel pri pisanju povsem filmske probleme: »Od zmeraj me je bilo strah dialogov. Če je bilo le mogoče, sem se jim izogibal.« (*Linearna shematika postopka*, v: *Problemi - Literatura*, št. 118, 119, 120, okt, nov, dec 1972.)

s sivega, še neosvetljenega platna prihaja večrazsežna glasba.

Ko svetloba med obema stropoma ugašne in preneha tudi glasba, ki ni namenjena določenemu filmu in se skoraj hkrati že prične glasba iz filma, ki prihaja, in se tudi široko platno osvetli z napisi pravega filma in kmalu tudi s prvimi slikami, prične po maloštevilnih obiskovalcih plapolati siva svetloba, ki je zdaj močnejša, zdaj spet rahlejša, kot da je tam daleč pred njimi kakšen moder in razredčen ogenj, zašušti na njeni desni celofanski papir in njegov težki in malo pridušeni glas reče o bombonih. V šestintrideseti vrsti v sredini ni nobenega gledalca. Samo na levi in desni jih je nekaj. *Pot je neverjetno urejena in peščena in ob nji je videti veliko vrtnarskih znamenj tudi zelo urejenega parka. Travica ob poti je kot počesana, je gotovo angleška in po angleško*



Lani v Marienbadu

prstrižena. Zdaj pa zdaj je kakšen okrogel ali vitek, pri tleh rastoč ali malo višji grm in belina kakšnega kipa s podstavkom ali brez njega. Ko se belina in urejenost poti nehata, napočijo široke kamnite stopnice. Na kamniti ograji na obeh straneh so tudi kipi. Potem se na široki ploščadi stopnice razcepijo na levo in desno. Potem je mogoče ploščad videti bolj od blizu, zelo podrobno. Vidne so razjede in luknjice starega zidu, ki je postavljen na oni strani ploščadi. Če se človek, ki bi prišel po stopnicah navzgor, ne bi obrnil niti na levo niti na desno, bi zadel vanj. Zgoraj nad zidom in malo bolj proč od zidu je mogočno pročelje. Potem pride dolg, visok in mračen hodnik, ki je v stari masivni zgradbi. Vendar pa je ta mračnost nejasna in negotova, morda je sploh ni in se samo tako zdi zaradi nasprotja, zaradi sonca in visokega dneva, ki je bil poprej na beli peščeni poti in tudi še na stopnicah, ko so bile temne samo razjede in luknjice v kamnu in zidu. Glasba je samo včasih, znenada se prične in potem znenada tudi preneha, ko bi

nemara še zmeraj morala teči. Obrazi so zdaj manj svetli, bolj v dvorano, ki kljub vsemu nima težkega vročega zraka, so pogreznjeni, poprej pa je bilo na njih veliko svetlobe. Hodnik je raven in dolg – sploh ni videti konca. S stropa visijo lestenci. Brušeno steklo ploščic, okrasov ali steklenih sveč, skozi katere nevidno teče žica elektrike, se lesketa v tisočeri odsevih, ki so zdaj ostri kot puščica, zdaj široki in medli. Tako naredi steklo. Vsak lestenec, posebno pa svetloba, ki gre iz njega, je hkrati celota zase in hkrati razdrobljena v koščke. Vsi ti koščki, vsa ta lomljena svetloba, vsi ti deli lestenca – ostro izbrušeni liki in motne široke ploskve – vse to se potem velikokrat ponovi na ogledalih, ki so razmeščena po hodniku in od katerih nekatera ne visijo popolnoma navpično na navpični steni, ampak so zasukana bodisi malo poševno ali pa spodaj ali zgoraj malo privzdignjena. Potem se te svetlobe in odboji med sabo sekajo. Zelo težko je ločiti odboj od pravega lestenca. V hodniku so tudi marmorni stebri z okraski, in potem gre vsa ta sama po sebi šibka svetloba tudi po njih in jih osvetljuje – včasih s strani, včasih od spodaj, včasih od zgoraj. Kadar pada ta nadrobna svetloba na njih od spodaj, so nemara videti skrivnostni. In zdaj je v tem dolgem in visokem in globokem in po vsem videzu skrivnostnem hodniku, kjer skorajda vse miruje, kot da nič ne čaka, široka orgelska glasba, ki je kot del hodnika, kot da mu ni pridana. Tudi glasba je takšna, kot da miruje, in je takšna, kot da je sestavljena iz enega samega tona, ki se razteza v vseh petih smereh, čeprav je res, da se orgle glasijo večglasno in v različnih registrih. Bolj globoko in daleč v hodniku so na levi strani nemara tudi visoka okna, kajti dolge presojne zavese se rahlo bočijo navznoter v hodnik, kot da skozi okna prihaja enakomeren val zraka, ki jih skoraj nepomično drži nad tlemi in malo proč od stene in okna. Samo včasih malo valovijo. Tako val zraka sploh ni hrupen in ne nastaja in ne pojemata, ampak enakomerno je. In kljub temu valu in orgelski glasbi vse miruje in je tiho, brezglasno. Včasih se odcepi na levo ali desno kakšen manjši ali večji hodnik. Včasih je od hodnika manjša niša, včasih pa pravi prostor, samo da nima vrat iz hodnika, ima pa vse drugo: visoka okna, svoj lestenec pod stropom ali celo dva, kakšno nizko, do potankosti izrezljano omaro, na kateri je vaza, bel doprsni kip ali samo glava, mehko preprogo in na nji okroglo masivno mizo in ob nji globoko nizke fotelje z visokimi naslanjači. Tudi v teh prostorih ob hodniku je široka orgelska glasba in tudi miruje.



Demoni

Vstajenje Demonov Kena Russella na DVD-ju

Zoran Smiljanić

Leta gospodovega 1971 so se v Združenem kraljestvu pojavili trije filmi, ki so uspešno žalili čustva gledalcev: *Peklenska pomaranča* (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick) in *Slamnati psi* (Straw Dogs, Sam Peckinpah) sta bila angleška filma, ki sta ju posnela uvožena režiserja, medtem ko so *Demoni* (The Devils, Ken Russell) ameriški film (financer je bil studio Warner Bros), ki ga je zrežiral angleški režiser. 40 let pozneje sta prva dva filma že zdavnaj rehabilitirana, doživela sta že kup posvečenih DVD izdaj, *Demonov* pa se ni hotel dotakniti nihče. Kljub gorečim prošnjam vernikov jih Warner Bros dolga leta ni izdal na disku. Nekaj časa so najavljali izid, ga preklicali, dokler niso leta 2010 na svetlo dali skrupucalo, ki je bilo videti, kot bi ga presneli z VHS-a.

Demonov se je že od nastanka držalo prekletstvo, nanj so se spravljali cenzorji, cerkev, dežurni moralisti in katoliške organizacije, ki so z dobro organiziranimi protesti dosegle



Demoni

prepoved predvajanja v številnih angleških mestih: »*To je najbolj pokvarjen, umazan, pohujšljiv, bogokleten in svetoskrunski film, kar jih je dala ta dežela, režiser pa je perverzni lunatik nagnusnih in morbidnih nagnjenj*«. Kritiki časopisa *Evening Standard* Alexander Walker je film v TV-soočanju z Russellom označil za »*monstruozno nespodobnega*«, nakar ga je režiser z zvitim izvodom tistega časopisa lopnil po glavi in okorakal iz studia. Britanski cenzorji so ga neusmiljeno zmasakrirali, ameriški pa izmaličili do nerazpoznavnosti. Po različnih državah so krožile različne verzije, v Jugi so vrteli celo eno daljših (kar ne preseneča, saj je bila naša nekdanja država nastrojena proti cerkvi), vse po vrsti pa so bile brez prizora *The Rape of Christ*, o katerem se je šepetalo, nihče pa ga ni videl. Prizor je po letih brskanja odkril kritik in privrženec filma Mark Kermode, ki se je neumorno trudil za izid filma. In ga tudi dosegel.

Štiri mesece po vnebovzetju brata Kena Russella (1927–2011) so pri BFI (British Film Institute) marca letos končno priobčili dostojno DVD-izdajo njegovega najboljšega filma; kristalna podoba je tako ostra kot pri najlepših nabožnih freskah, čudovite barve spominjajo na mavrično svetlobo vitražev, blagoglasen zvok se razlega kot pesem angelov, poleg tega so ga opremili še s podnapisi in z glasom kreatorja Kena Russella, ki nam z onkraj groba komentira

dogajanje. Če prištejemo še kup dodatkov na drugem disku, ki ponujajo pogovore z režiserjem, preživelimi člani ekipe in tudi z nasprotniki filma, lahko rečemo, da smo pričre globoko zveličavnemu dogodku, ki je prišel prepozno za ranjkega Russella, ne pa tudi za nas. Preden pa verniki zapojejo radostno alelujo, je treba pogoltniti ne le kapljo, pač pa krepak požirek grenkega pelina: na pričujoči izdaji sta umanjala dva pomembna prizora, ki ju Warner Bros še vedno ne dovoli uvrstiti v film. Častilci celovitosti ju lahko najdemo *le* v dodatkih na drugem disku.

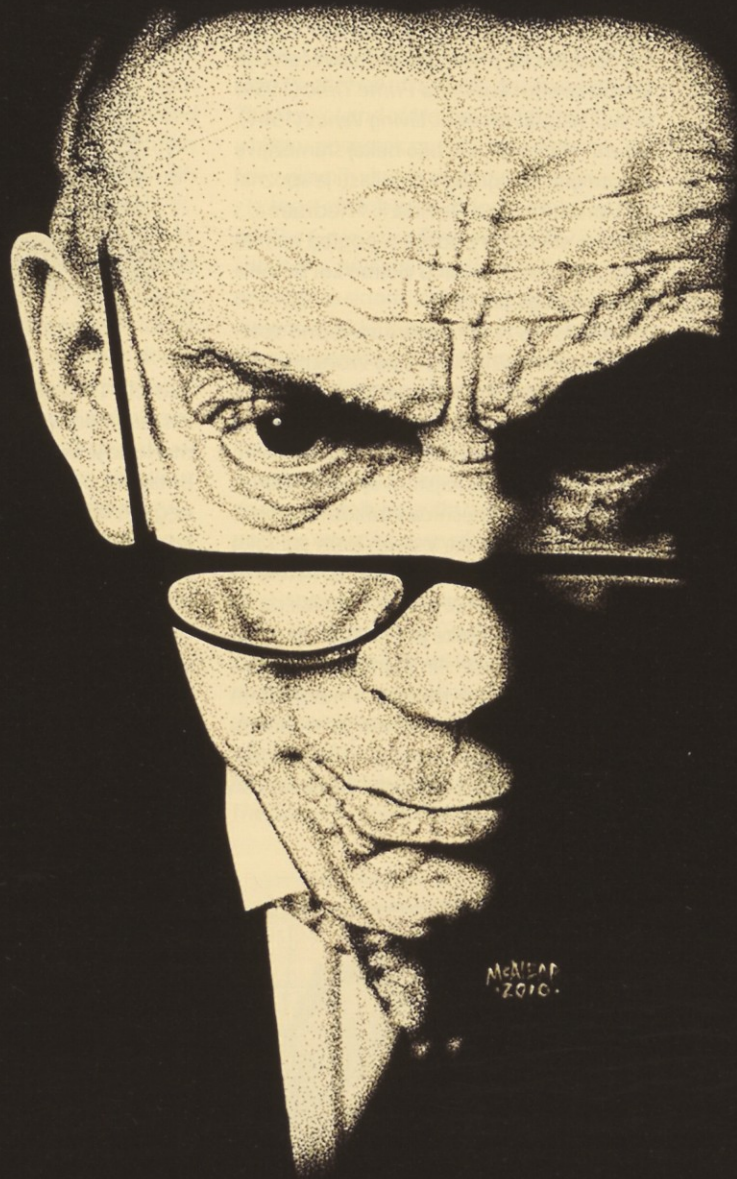
Prvi prizor je znameniti *The Rape of Christ*, kjer se »obsedene« nune predajajo orgiastičnemu razvratu: masturbirajo s svečami, slečejo in posilijo zgroženega duhovnika, nazadnje pa snamejo orjaški Jezusov kip, ga jahajo, se natikajo na žeblje, ližejo in nečistvujejo z lesenim udom, vse to pa tako zrajca duhovnika, da s prižnice fanatično masturbira ... Drugi prizor je s konca filma, kjer sestra Ivana (Vanessa Redgrave) strastno poljublja »suvener« – počrnelo stegnenico očeta Grandierja (Oliver Reed), nazadnje pa z njo še onanira.

Film je ekranizacija dveh knjig, ki opisujeta resnične dogodke iz Francije v 17. stoletju: prva je *The Devils of Loudun* (Aldous Huxley, 1952) in druga *The Devils* (John Whiting, 1960). V času religijskih vojn se cerkev bori za prevlado nad malimi francoskimi mesti, ki so imela določeno stopnjo samouprave. Njihovim apetitom se postavi po robu duhovnik Urbain Grandier (resnična zgodovinska osebnost), ki ga kompromitirajo, obsodijo in zažgejo. Navidez preprosto zgodbo je Russell predstavil v eksplozivnem, neustrašnem, provokativnem, mrakobnem, perverznejem in nadvse originalnem stilu, ki je služil kot vzor mnogim generacijam režiserjev. Oliver Reed in Vanessa Redgrave sta darovala vrhunski igralski kreaciji, Derek Jarman, takrat mladi konceptualni umetnik, je ustvaril osupljive modernistične kulise mesta (Russell: »*Presegel je moje najdrznejše sanje*.«), Peter Maxwell Davies pa je spisal eksperimentalno, skoraj atonalno glasbo, ki še danes deluje mogočno. Film, ki si s svojimi številnimi čudeži vsekakor zasluži beatifikacijo.

In film, ki je očitno zadel v živec, saj ostaja štiri desetletja po nastanku še vedno tako aktualen. Ali kot je z zadnjimi močmi rjul oče Grandier, medtem ko se cvre na grmadi: »*Uprite se jim ali pa bodite njihovi sužnji!*«

H.G. LEWIS

MIHA MEHTSUN



43

Herschell Gordon Lewis: Mož, ki je obarval filmsko platno rdeče

Miha Mehtsun

MALA RUBRIKA GROZE



Lust and Passion Surround the Incredible, Supernatural Worlds of E.S.P. & Witchcraft in a Boiling, Bizarre Tale of Mad Love that Shocks Even the Unerthly!

Haunted by a witch's ghostly brew, thunderstruck at his own powers, he crossed the astonishing border of the twilight universe and found debauchery and death his bloodthirsty partners!

starring
TONY McCABE - ELIZABETH LEE - WILLIAM BROOKER - MUDITE ARUMS
with
TED HEIL - LAWRENCE J. ABERWOOD - STAN DALE - IONE

»Blood Feast sem večkrat primerjal s pesmijo Walta Whitmana: sicer je za nič, je pa prva svoje vrste.« H. G. Lewis

S temi besedami se prične dokumentarec *Herschell Gordon Lewis: The Godfather of Gore* (2010, Frank Henenlotter, Jimmy Maslon) o enem izmed najbolj unikatnih filmarjev vseh časov, eksploatacijskem antiauteurju, režiserju prvega gore filma *Blood Feast* (1963), pa tudi enega prvih t. i. *nudie cutie* filmov *The Adventures of Lucky Pierre* (1961) ter prvega filma o ženski motociklistični tolpi *She-Devils on Wheels* (1968). Za razliko od svojega sodobnika Rogerja Cormana je delal s še bolj mikroskopskimi proračuni in v manj snemalnih dneh, z manjšo ekipo in s še manj igralci. Za razliko od Cormana tudi ni nikoli odkril kakšnega obetajočega talenta ali doživel priznanja mainstreama, ker ga tako talent kot mainstream sploh nista zanimala.

Dokumentarec je režiral velik poznavalec Lewisovega dela, kultni horror avtor Henenlotter, pri režiji pa mu je pomagal producent Jimmy Maslon, ki je z Lewisom sodeloval pri njegovem povratku s filmom *Blood Feast 2: All You Can Eat* (2002) in predelavi *The Wizard of Gore* (2007), že v 80. letih pa je produciral svojevrsten homage *Blood Feast*, trash klasiko *Blood Diner* (1987). Koproducent Mike Vraney je šef založniške hiše Something We-

ird Videos, za katero so film posneli in ki ima v svojem katalogu več kot 1500 šokantnih, grozljivih, odbitih in žgečkljivih naslovov iz zlate dobe eksploatacijskega filma.

Lewis je širši javnosti bolj znan kot guru direktnega trženja in eden najbolj plodovitih avtorjev priročnikov za marketing. Kariero je začel prav v reklamnih vodah, k filmu pa je zašel po naključju, ko je postal solastnik majhnega studia v Chicagu. Ker je ugotovil, da dobiček prinašajo le celovečerci, je kmalu produciral filma *Prime Time* (1959) in svoj režijski prvenec *Living Venus* (1961), katerih glavni adut je bilo nekaj sramežljive golote glavnih igralk. V tem času je spoznal lani preminulega Davida F. Friedmana, s katerim sta delila podoben pogled na film in ki ga v dokumentarcu vidimo kot lastnika zabavišnega parka.

Preden sta s Friedmanom za vedno spremenila žanr grozljivke, sta po vzoru prvenca Russa Meyerja *The Immoral Mr. Teas* (1959) posnela seksi komedijo *The Adventures of Lucky Pierre*, ki je zahvaljujoč Friedmanovim zvezam in distribucijskim sposobnostim postala prava uspešnica v zakotnih kinodvoranah po Ameriki. V dveh letih sta tako posnela še pet tovrstnih filmov, za katere so skovali izraz *nudie cuties*, prikazovali pa so na pol gole mladenke pri vsakdanjih opravilih, za katerimi se slinijo infantilni moški, dostikrat pa so bili posneti v nudističnih kampih. Za današnje standarde nedolžni filmi so takrat veljali za šokantne in pohujšljive, vendar pa zaradi izostanka eksplicitnosti niso bili prepovedani.



Že leta 1963 sta spoznala, da je trg postal zasičen. Vprašala sta se, ali obstaja zvrst filma, ki se je veliki studii ne upajo ali nočejo dotakniti, bi pa še vedno bila v mejah legalnega in bila privlačna tako za predvajalce kot gledalce. Na nič hudega sluteči svet sta tako istega leta izpustila *Blood Feast*, zgodbo o blaznem kuharju Fuadu Ramzesu, ki je za pripravo starodavne egipčanske pojedine uporabljal trupla mladih žensk, pred tem pa jih je seveda ubil na grozovit način. Film je po vseh obrtniških standardih daleč od mojstrovine, polžev tempo, slaba igra in boleče preprost scenarij so le nekatere od njegovih pomanjkljivosti, a množic to ni motilo. Lewisova in Friedmanova inovacija so bili neizmerno krvavi prizori, od rezanja udov, odpiranja drobovja, skalpiranja, iztikanja oči do antologijskega ruvanja jezika, ki so trajali celo večnost in pri katerih se kamera ni obrnila v stran, pač pa se je nad njimi voajersko naslajala. Lewisov občudovalec John Waters v dokumentarcu meni, da je v bistvu šlo za nadomestek pornografije: »V času, ko na platnu nisi mogel videti niti sramnih dlak, so odprte rane in krvaveča usta predstavljala nadomestek vagine, film pa po ritmu spominja na pornografijo z neizbežnim vrhuncem, ki je tukaj pomenil najbolj krvav in nasilen prizor.« K uspehu je pripomogla tudi manekenka in igralka Bunny Downe, ki je za veliko Lewisovih filmov napisala scenarije, v njih igrala, asistirala pri režiji in produkciji ter poskrbela za kostume, masko in posebne učinke.

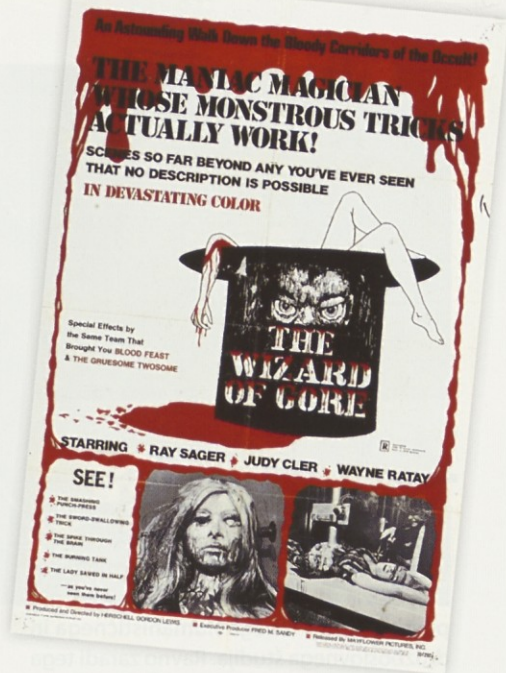
Blood Feast je sprožil zgražanje pri kritikih in establishmentu, gledalci pa so drli v kina – z obojimi sta Lewis in Friedman dosegla namen. Ko je po premieri Friedmanova žena dejala, da ji gre ob filmu na bruhanje, je nemudoma dal naročiti pol milijona vreck za bruhanje, opremljenih z logotipom filma in s posebnim opozorilom, ki so jih delili pred projekcijami. Rojen je bil nov podžanr grozljivke: *gore* oz. *splatter*. Oblasti so hitele uveljavljati nove zakone, ki bi prepovedali prikazovanje tovrstnih filmov, in ni bilo redko, da je policija vdrla na predvajanja *Blood Feast* ter aretirala vse gledalce z osebjem kina vred. Je pa prišlo tudi nekaj pozitivnih kritičkih odzivov, kakopak, iz Francije.

Iznajdljivega para ni bilo več moč ustaviti. Krvavi pojedini je sledil film *Two Thousand Maniacs!* (1964) o zakletem južnjaškem mestecu, v katerem se ustavijo nič hudega sluteči jenkiji, ki jih domačini potem domiselno mesarijo. Naslovno pesem je napisal in zapel kar Lewis sam. Film velja za njegov najboljši izdelek, leta 2005 pa so posneli tudi dokaj medel in nepotreben remake z Robertom Englundom v glavni vlogi. Lewis in Friedman sta ugotovila, da imata v tej tržni niši začasno prevlado, zato sta krvoločnemu občinstvu ponudila še film *Color Me Blood Red* (1965), ultranasilno zgodbo o slikarju, ki namesto rdeče barve uporablja človeško kri, hkrati domiseln, štorast, šokanten in neokusen poklon Cormanovemu *A Bucket of Blood* (1959). Eden od dialogov v filmu duhovito izpričuje Lewisov pogled na svet. Ko namreč nekdo omeni, da ima

soseda slikarja, ga drugi lik vpraša: »Pa je to sposoben slikar, ki ti lahko tudi prebarva hišo, ali eden tistih z dolgo brado in lasmi, ki hodijo naokrog v natikačih?«

Po t. i. krvavi trilogiji sta Lewis in Friedman šla vsak svojo pot. Lewis je nadaljeval s snemanjem vsega, kar se mu je zdelo dovolj dobičkonosno, od komedij (*Moonshine Mountain*, 1964), rock'n'roll filmov (*Blast-Off Girls*, 1967), vampirskih filmov (*A Taste of Blood*, 1967), filmov o mladostniških tolpah (*Just for the Hell of It*, 1968) do neverjetnega *The Magic Land of Mother Goose* (1967), ki je v bistvu posnetek predstave za otroke, v kateri v glavnih vlogah nastopata dva čarodeja.

Iz tega obdobja so najpomembnejši filmi *The Gruesome Twosome* (1967), še en *splatter* o prijazni starejši frizerki z umsko prizadetim sinom, ki ji lasulje priskrbi z ubijanjem in s skalpiranjem mičnih mladenk (film se ponaša s popolnoma nepovezано uvodno sekvenco, ki jo je Lewis posnel po spoznanju v montaži, da je film prekratek), *Something Weird* (1967), psihedelična štorija o jasnovidstvu (scenarist in pisec knjig o paranormalnih pojavih James Hurley je film pozneje označil za preveč komercialnega, na kar je Lewis odvrnil: »To je tako, kot bi rekel, da je z obleko nekaj narobe, ker se prilega!«), pa že omenjena *She-Devils on Wheels* in *The Wizard of Gore* (glavni igralec Ray Sager je bil prvotno del tehnične ekipe, a je po treh dneh moral nadomestiti predhodnika, ker se mu je zmešalo in so ga morali hospitalizirati), ter zadnji izdelek pred 30-letnim premorom, *The Gore-Gore Girls* (1972), njegov magnum

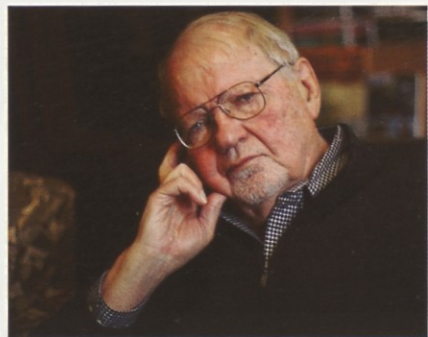


opus, v katerem se do tedaj še nevidena obilica kri špricajočih prizorov prepleta s slapstick komedijo in posnetki iz slačibara.

Po pionirskem obdobju so se začeli na tržišču pojavljati filmi, ki so eksplicitno nasilje kombinirali s sodobnejšimi temami, in Lewis se je odločil vrniti k oglaševanju. Filma se je lotil le še dvakrat, in sicer z omenjenim, več kot solidnim nadaljevanjem *Blood Feast* in s parodijo na bebaste TV-oddaje *The Uh-Oh Show* (2009), v kateri tekmovalci za napačen odgovor ostanejo brez posameznega uda ali celo glave. V filmu se pojavi tudi šef Trome Lloyd Kaufman, še eden izmed mnogih Lewisovih občudovalcev.

Lewisa verjetno nikoli ne bodo vabili predavat na filmske šole, vendar pa njegovo nasledstvo za vedno ostaja neizčrpen vir navdiha mlajšim režiserjem in producentom. V dobi, ko v grozljivkah prevladuje t. i. *torture porn* (kar je sicer bolj tržno kot vsebinsko utemeljena oznaka), pa je zanimivo videti, koliko bolj eksplicitni, nesramni, transgresivni – in ne nazadnje zabavni – so Lewisovi filmi v primerjavi z novodobnimi naslovi, kot sta na primer razvpiti franšizi *Hostel* in *Žaga*. Lewisovo delo bo za večino občinstva ostalo neznano, kar je morda tudi najbolje, saj pripada času, ko je film še bil nevaren in vznemirljiv, kar je danes le redko.





Pisanje ameriškega literarnega kritika in marksističnega filozofa Fredrica Jamesona pri nas še zdaleč ni neznanka, predvsem njegova knjiga *Postmodernizem* (LDS, 1992; Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001) se je ustoličila kot ena ključnih postojank slehernega humanističnega in družboslovnega študija. Ravno zaradi tega je presenetljivo, kako malo tega teoretika imamo v resnici prevedenega v slovenščino. Razen prevodov posameznih člankov je poleg omenjene knjige slovenskemu bralcu sila malo znanega o širšem opusu tega 77-letnika, če odštejemo zainteresirano akademsko javnost, ki ga je kot marsikatero drugo literaturo pač morala brati v njegovi matični angleščini.

Med Jamesonom in našim okoljem pa se vseeno že nekaj let vzpostavlja precej neposredna povezava, namreč po zaslugi Luke Arsenjuka in njegovega podiplomskega ukvarjanja s političnim filmom pod Jamesonovim mentorstvom na univerzi Duke. Sodelovanje je svojo prvo materialno manifestacijo v našem publicističnem prostoru doživelo leta 2006, ko je Arsenjuk v *Ekranu* (št. april-maj, str. 52–54) opravil obširen intervju s teoretikom, naslovljen *Prava filmska teorija morda še ne obstaja*. Za občutnejšo nadgradnjo je bilo potrebno počakati nekaj let, a so zato ob koncu lanskega leta za dvojno dozo Jamesona poskrbeli pri Slovenski kinoteki: najprej z njegovim angažmajem v zborniku *Proti koncu*, kjer se je lotil televizijske serije *Skrivna naveza* (*The Wire*, 2002–2008), še toliko bolj pa s samostojno knjižno izdajo *Filmska kartiranja*, ki ob Arsenjukovi spremni besedi združuje šest daljših Jamesonovih tekstov, nastalih med leti 1979 in 2004, v katerih je ta avtor pisal o filmu.

Že prvi esej v tej knjigi, *Obstoj Italije*, razkrije Jamesona v njegovi najbolj študiozni, poglobljeni in zgoščeni obliki, saj bi lahko z dobrimi 70 stranmi dolžine ta večplasten

Filmska kartiranja Fredrica Jamesona

Matic Majcen

in kompleksen tekst že sam po sebi tvoril kakšno manjšo, samostojno knjižnico. Njegova linija argumenta tu privzema obliko že skorajda hiperaktivnega toka misli, kjer se znotraj enega teksta nasloni na tako raznolike avtorje, kot so Dudley Andrew, Pierre Bourdieu, Walter Benjamin, Louis Althusser in Gilles Deleuze, in ob tem obravnava raznovrstne filmske avtorje od Alfreda Hitchcocka, Michelangela Antonionija, Bernarda Bertoluccija do Johna Boormana. V tematskem smislu Jameson v tem eseju za osnovo vzame tri obdobja zgodovine filma, ki se prekrivajo s tremi fazami v razvoju kapitalizma v 20. stoletju: realizem z nacionalno, modernizem z imperialistično, postmodernizem pa z multinacionalno logiko njegovega delovanja. Njegovo intelektualno jadranje ga, po potrebi zanese na vrsto sorodnih tem, zato njegovo pisanje tukaj ne tvori ravno dostopnega uvoda v njegovo misel, temveč smo že takoj na začetku soočeni z Jamesonom na vrhuncu njegovih teoretskih kapacitet.

V naslednjem eseju se stvari malce umirijo, ko avtor v *Reifikaciji in Utopiji v množični kulturi* malce bolj sistematično obdela tezo Raymonda Hollanda, ki umetniško delo pojmuje kot element, ki upravlja s surovim materialom gonov, želja in fantazem. Jameson iz te koncepcije izpelje tezo, da imajo tako filmski modernizem kot tudi tisti bolj *mainstreamovski* izrazni načini sila podoben odnos do družbenih strahov, skrbi in upanj, le da se za rokovanje z njimi poslužujejo zelo različnih pristopov. Če modernizem upravlja s tem materialom s pomočjo raznovrstnih kompenzacijskih struktur, ga pop kultura potlači s konstrukcijo imaginarnih rešitev in predvsem s projekcijo iluzije družbene harmoničnosti, kar potem nazorno pokaže na primerih filmov *Žrelo* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg) in *Boter* (*The Godfather*, 1972, Francis Ford Coppola). Glede na to, da je prav ta esej iz leta 1979 tudi najstarejši v knjigi, v primerjavi z ostalimi prispevki v knjigi ponudi nazoren vpogled v spreminjanje avtorjevega sloga skozi obdobja.

V preostanku knjige eseji posegajo na različne terene, tako nacionalne, avtorske kot estetske, in segajo od tajvanskega filma preko Edwarda Yanga v *Prekartiranje Tajpeja*, grškega preko Angelopoulasa v

Preteklost kot zgodovina, prihodnost kot forma do poljskega preko Kieślowskega v eseju *Dekalog kot Dekameron*. V Jamesonovem pisanju nekje v ozadju vseskozi tlijo osrednji koncepti njegovega konceptualnega arzenala, na katere opozori že Arsenjuk v uvodu: odnos med (filmsko) umetnostjo in produkcijskimi odnosi (v skladu s kratko zgodovino filma predvsem v navezavi na sosledje, ki vodi k postmodernizmu), pomembna oporna točka pa je predvsem pojem kognitivnega kartiranja, zmožnosti posameznikovega mentalnega zamišljanja totalitete družbenih odnosov, ki je predpogoj vsakega zoperstavljanja izkoriščevalskim družbenim razmerjem. S tem v mislih se Jamesonov argument skozi knjigo vedno znova nasloni na marksistično ozadje, čeprav v svoji najboljši različici zlahka dosega raven splošne univerzalnosti, ki tekste naredi uporabne ne glede na bralčevo siceršnje teoretsko in kulturno ozadje. V vsakem primeru je za polno čaščenje te zbirke esejev bržkone potrebna vsaj določna afiniteta do historičnega materializma, čeprav glede na pomembnost avtorjeve misli v današnjem globalnem akademskem in publicističnem okolju večjega dvoma ni, knjiga *Filmska kartiranja* slovenskemu občinstvu ponuja esencialen vpogled v romantično zvezo med filmom in enim izmed najvplivnejših mislecev zadnje četrti stoletja.



»Film ni zgodba s srečnim koncem, ampak preprosto pričevanje, ki dokazuje, da humanost in solidarnost lahko prevladata nad sovraštvom.«

Dorino Minigutti



Onstran žice

Florijan Skubic

Ni se še poglela polemika o tem, kako je uradna Italija »uporabila« medvojno fotografijo poboja slovenskih talcev s strani italijanskih vojakov in ji ob spominu na žrtve fojb namenila »obratno interpretacijo«, ko smo si v ljubljanskem Kinodvoru lahko premierno ogledali celovečerni dokumentarni film *Onstran žice* (2012, Dorino Minigutti), ki so ga sofinancirali Ministrstvo za kulturo RS, italijanski avdiovizualni fond FVG, hrvaški avdiovizualni center ter mesti Gonars in Reka.

Prav to sodelovanje vseh »vpletenih strani« v dokumentarnem filmu o otroških spominih na medvojni koncentracijski taborišči na otoku Rabu in v italijanskem Gonarsu daje prav poseben, skoraj spravljen pečat. Čeprav film razkriva medvojno (in tudi povojno) italijansko-slovensko-hrvaško zgodbo, je le-ta odmaknjena od naslovnice časopisov in s tem pretirane medijske pozornosti. Mogoče je prav ta slabost, da nekatere stvari ostanejo na zapostavljeni strani zgodovine, lahko tudi prednost na poti do sprave vseh vpletenih strani. Film *Onstran žice* pa je filmski dokument o tej zapostavljeni strani zgodovine: o koncentracijskih taboriščih fašističnega sistema in njegovih nedolžnih žrtvah, večinoma ženskah in otrocih, pregnanih s svojih domov zgolj zato, ker so se razprostirali na širšem frontnem področju med italijanskimi in partizanskimi silami.

Onstran žice je film, namenjen novim generacijam. Gre za intimno dediščino za-

dnjih preživelih in njihovo sporočilo svojim »vnukom«. Ne gre za visoko politiko, ne gre za strogo strokovno interpretacijo nekega zgodovinskega obdobja. Gre za neposredno, otroško, nepokvarjeno pričevanje o življenju v dveh koncentracijskih taboriščih. Gre za pričevanje še zadnjih preživelih prič, gospodov in gospa v zrelih letih oziroma v jeseni življenja. Tudi tistih, ki so kot otroci metali kruh svojim sestradanim interniranim vrstnikom čez bodečo žico v notranjost taborišč.

Kar se režije oziroma avtorskega pristopa tiče, je doprinos generacije, ki ji je film primarno namenjen, precejšen. Zaradi tega imajo sodobni otroci v samem filmu pomembno vlogo in dajejo delu *Onstran žice* prepoznaven pečat. Oni so tisti, ki v svoji šolski učilnici gostijo učitelja – preživelega interniranca iz Gonarsa – in ga neposredno sprašujejo o vseh tistih detajlih, ki lahko privrejo le iz neobremenjene domišljije najmlajših. On pa jim z otroškim spominom na vojno na njim soroden način opisuje grozote. Ob izjemni harmonični interpretaciji Aleksandra Ipavca.

Na tem mestu velja omeniti odsotnost natorja, ki ga nadomeščajo izjave pričevalcev, branje zapisov otroškega opisovanja grozot, vprašanja sodobnih otrok in njihove risbe, uporabljene za vizualno interpretacijo tega, kar v »offu« pripoveduje neposredni pričevalec dogodkov. Režiser Domino Minigutti v filmu *Onstran žice* uporablja tudi fašistično

in nacistično propagandno gradivo kot popolni kontrast otroškemu trpljenju znotraj koncentracijskega taborišča. Še največji tovrstni učinek sopostavitve pa nemara pri gledalcu pusti ameriški televizijski oglas za hladilnik, ki sledi pričevalčevemu opisanju lakote in žeje v taborišču. Izjemno uporabljen kontrast!

Čeprav je film *Onstran žice* posvečen predvsem avtentičnim otroškim doživljanjem neke, v zgodovinskem spominu nepravilno zapostavljene tragedije, ne pozabi na natančne informacije o številu internirancev v italijanska taborišča, ki dodatno utemelji zgodbo pričevalcev oziroma ji doda še mogočnejšo komponento. V letu in pol je v Gonarsu umrlo 509 ljudi, od tega 71 otrok, ki niso dočakali niti prvega leta svoje starosti. In prav v zadnjem, skoraj nepričakovanemu kadru filma, v Gonarsu – na mestu nekdanjega taborišča – vidimo združenih vseh enajst pričevalcev, ljudi v zrelih letih in seveda s tem doživimo svojevrstno katarzo, ki je primerljiva s tisto v zadnjem kadru filma *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998, Steven Spielberg).

In ob tem se spomnim na fotografijo, o kateri je govora na začetku teh vrstic. Ne, pri filmu *Onstran žice* ne gre za politiko, ne gre za takšne ali drugačne ideje in ideologije, gre le za iskreno in neposredno občuteno pričevanje nekega časa, ki ga ne bi smeli nikoli pozabiti.

Pobalinka

Tina Poglajen

»Vidiš, to je presenečenje. Punca sem. Ampak zdaj sem tudi fant in lahko naredim karkoli in karkoli.«¹ *Tomboys*, dekleta, ki so (po trenutnih družbenih merilih) po videzu in obnašanju bolj kot na dekleta spominjala na fante, so bile z dvojnostjo ter upogibanjem spolnih vlog in s podiranjem meja sprejemljivega obnašanja že od nekdanj ikone feminističnega odpora, mladostnega prestopništva, pa tudi nosilke spolne deviantnosti. Četudi se po vzponu feminizma in prihodu *queer* teorije morda zdi, da gre za razmeroma sodoben pojav, koncept *tomboya* izvira že iz 16. stoletja, medtem ko se je v literaturi pojavil v poznem 19. stoletju, na filmu pa pravzaprav ne dosti kasneje: *Miss Tomboy and Freckles* (1914, Wilfrid North), *The Tomboy* (1921, Carl

1 »You see ... That's the surprise. I'm a girl. But now I'm a boy too and I can do anything and anything and anything.« Catherine Hill Bourn v *Rajskem vrtu* (Hemingway, Ernest: *The Garden of Eden*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1995).

Harbaugh) in *Some Tomboy* (1924, Edward Ludwig) so bili med prvimi filmi, ki so prikazovali mlada dekleta oz. ženske, ki so se ukvarjale s športom, plezale po drevesih in počele druge, za ženske manj primerne reči. »Primernost« tu seveda še zdaleč ni konsistenten pojem, posledično pa enako velja za sam koncept *tomboyevstva*, ki je nestabilen in dinamičen, saj se spreminja skupaj s političnimi, z družbenimi in ekonomskimi dejavniki določenega obdobja.

Protagonistka *Pobalinke* (*Tomboy*, 2011, Céline Sciamma) je *tomboy* v najbolj ekstremnem smislu besede, saj ni le »fantovsko deklet«, temveč se v družbi pretvarja, da zares je fant. Kljub temu ne gre za stereotipen lik fantovskega dekleta, ki se pogosto pojavlja v literaturi in v filmih ter na TV, temveč ga delno dekonstruira: če sta lahko na primer George iz knjižne serije *Pet prijateljev* (*The Famous Five*, 1942–1962, Enid Blyton) in Arya iz *Pesmi ledu in ognja* (*A Song of Ice*

and Fire, 1996–, George R. R. Martin) romanizirana lika, ki ju fantovsko obnašanje naredi bralcem bolj všečna, predvsem pa jima te vloge ni treba prenehati igrati, saj se obe zgodbi odvijata le v času njunih otroštev; je Laure iz *Pobalinke* soočena z realnostjo tega, da jo bodo razkrinkali najkasneje v jeseni, ko se začne šola, njeno obnašanje pa regulirata predvsem želja po sprejetosti in prijateljstvih ter strah pred njihovim zaničevanjem. *Tomboys* v literaturi in filmu so sicer, zaradi svoje otroške aseksualnosti, načeloma dojete kot prikupne in zabavne, saj bodo predvidoma svoje obnašanje prerasle in postale feminilne, še preden bi lahko resneje transgresirale meje spolnih vlog. Če zgodba seže še do njihove pubertete, se to »preraščanje« običajno zares zgodi, pri čemer tiste bolj trdovratno fantovske, če ne gre drugače, lahko doživijo hujšo nesrečo ali bolezen, ki jih za nekaj časa priklene na posteljo, iz katere nato vstanejo veliko bolj

ženstvene kot prej². V *Pobalinki* Laure svoje vloge ne uspe igrati niti do pubertete, pri čemer pa je tu faktor bolj njena laž kot samo fantovstvo; vprašanje, ali bo lahko *tomboy* ostala dolgoročno, pa ostane odprto: četudi dobimo občutek, da bi njena mama v njej na trenutke raje videla bolj dekliško dekletko, je njena družina do njene identitete zelo strpna.

Dekliškost ali fantovskost protagonistke *Pobalinke* je seveda prav toliko (ali še bolj) posledica percepcije spolnega konteksta oblačenja, kretenj, družbe in aktivnosti, kot je posledica posedovanja določenega »kompleta« spolnih organov; maskulinitet kratko ostrizenih las, kratkih hlač, modro pobarvane otroške sobe, igranja nogometa in podobno deluje fantovsko v kontekstu celote, četudi bi vsako od teh stvari posamezno zlahka pripisali tudi bolj dekliškemu dekletu. Ko spozna novo prijateljico, ta na podlagi oblačil in njene frizure predvideva, da je Laure moškega spola: vpraša jo, če

2 Coolidge, Susan: *Kaj je storila Katy*. Ljubljana: Karantanija, 1995.

»je nov« (*«T'es nouveau?»*), pri čemer Laure moškemu spolu ne ugovarja, temveč se ji predstavi kot Michaël. Čeprav se torej izdaja za fanta, njeno obnašanje ni drastično drugačno od tistega doma, kjer igra vlogo hčere in sestre: okolica ji družbeni (moški) spol pripiše, ker jo kontekstualizira (na primer pri igranju nogometa brez majice s fanti), njej pa to ustreza, zaradi česar se njihovo predstavo o njenem spolu potrudi ohraniti. Laure torej na podlagi specifičnih atributov, ki jih njena okolica dojema kot fantovske ali dekliške, svoj spol po butlerjevsko uprizarja vsakič znova. Pri tem je performativna dvojno – doma in v družbi, s čimer *Pobalinka* zanika determiniranost spolne identitete, ki ni konstruirana in kot taka obstoječa: spol je fluiden, ne pa dokončno stanje, in vsakič znova odvisen od specifičnih atributov, ki so dojeti v kontekstu fantovskosti ali dekliškosti. Doma je dekletko, v družbi pa fant, pri čemer dekletko tudi v družbi postane šele takrat, ko jo mama prisilno stlači v žensko obleko, naličiti pa se pusti le prijateljici Lisi, čeprav bi jo mama pri tem spodbujala.

Naturalistična paradigma, ki predvideva, da bodo osebe, ki so biološko ženskega spola, zavzele pripadajoč družbeni spol (feminilen), feminilne osebe pa še pripadajočo heteroseksualno željo po maskuliniteti (ter obratno), je s tem dekonstruirana in postavljena pod vprašaj. Laure je biološko ženskega spola, vendar pa je njen družbeni spol izrazito moški, pravzaprav je še bolj maskulina od bioloških fantov, kar med drugim izkaže s fizično premočjo nad njimi. Tu se *Pobalinka* ne razlikuje od arhetipskega lika *tomboya*, za katerega načeloma (prav tako kot za njegov nasprotni pol, feminilnega »sissy« dečka) velja, da sicer transgresira meje med heteroseksualnostjo in homoseksualnostjo³, vendar pa z mejami med maskulinitetjo in feminilnostjo še zdaleč ni tako. Le-te maskulina dekleta in feminilni fantje namreč vzpostavljajo še strožje, kot bi bilo družbeno potrebno, ter med seboj lahko delujejo tudi kot nadzorniki nad transgresijami spolnih identitet drug drugega (oz. ostalih). Ker gre pri *Pobalinki* predvsem za vprašanje sprejetosti v družbi, ki nadzoruje izvajanje konvencionalnih spolnih vlog, bi lahko po-

3 V literaturi in filmu je zelo pogosto prijateljstvo med takima likoma, ki je družbeno veliko bolj sprejemljivo, kot če bi šlo za prijateljstvo med feminilnim dekletom in maskulinim fantom ravno zaradi domnevne odsotnosti erotičnega naboja med njima. *Tomboy* in *sissy* sta v takih primerih nekakšna proto-lezbijka in proto-gej.



dobno rekli, da kljub temu da Laure – čeprav zruši podstat navidezno naravne dinamike *biološki spol-družbeni spol-želja* – v nadaljevanju tej isti binarni dinamiki do potankosti sledi, ko se kot fant poljublja z dekletom iz družbe in zanjo tekmuje z ostalimi fanti, ker uprizarja vlogo maskuliniteti, nato uprizarja še željo po nasprotnem (ženskem) spolu. Pri stereotipnem fantovskem dekletu je drugače: če je *tomboy* z naraščajočo popularizacijo Freudove teorije seksualnosti in nato še z gibanjem LGBT in *queer* teorijo postala povezana z lezbizmom, je bilo v pop kulturi potrebno še toliko bolj poudariti njeno heteroseksualnost. Če je na primer *girl power* v 90. letih ženskam glede njihove feminilnosti na videz postavil veliko bolj liberalna merila, je kljub temu še vedno sledil dominantnemu konceptu idealne ženskosti. Po drugi strani je v istem času začel cveteti lezbični oz. *queer* film, ki mu je lik *tomboya* služil kot priložnost za odkrito zavračanje iste konvencionalne ženskosti. Za Laure bi sicer težko rekli, da je (predpubertetna) lezbijka: z drugim dekletom sta par preprosto zato, ker je Laure fant, Lisa pa dekletko in ker je to zanju in za njune vrstnike logičen naslednji korak v njuni medsebojni naklonjenosti.

Za otroke v Laurini in Lisini družbi so možka maskulinitet in ženska feminilnost ter pripadajoči heteroseksualni usmerjenosti sredstvo za izgraditev identitete v okviru dualnosti biološkega spola. S konstruiranjem meja tako moškosti kot ženskosti se spol vsakega od njiju vzpostavlja z diferenciacijo: nekega spola so toliko, kolikor niso nasprotnega spola. Morda je ta red še toliko bolj bistven, ker je občutek sestava pri njih (še) neizgrajen. Njihov bes ob Laurinem razkritju in nato inšpekcija vsebine njenih spodnjih hlač (ki je nekoliko manj brutalna različica tiste v *Fantje ne jočejo* (*Boys Don't Cry*, 1999, Kimberly Peirce) pa izvirata ravno iz prepada med dihotomijo identitet, ki naj bi bila naravna ali vsaj konstruirana, in realno »nedokončanostjo«, *queer* fluidnostjo spolne identitete in usmerjenosti.

Moj teden z Marilyn

Moj teden z Marilyn

Andrej Gustinčič

»Ima čudovit instinkt, veste. Zdi se mi, da ne prenaša dobro režije. Ampak, zakaj pa bi jo? (Olivier) je zahteval, da počne določene stvari. Govorila sem mu: 'Ne, pusti jo pri miru. Poročena je s kamero. Točno ve.« Sybil Thorndike o Marilyn Monroe v pogovoru na BBC-ju.

Mlademu romantiku se zdi le malo stvari tako privlačnih, kot je skoraj mistična moč, ki spremlja pojem trpeče lepotic, prelestne ženske, ki v sebi nosi žalost in bolečino. Vstop v njen čustveni svet postane enako pomemben, če ne še razburljivejši od vstopa v njeno posteljo. Nič novega, ideja viteza in dame, ki jo mora rešiti, le da ne gre za zmaje ali zlobne mačeh, ampak za rešitev pred zasebnimi demoni preteklosti. Sčasoma pa tudi največji zaslepljenec sprevidi, da v motnjah in travmah ni nič romantičnega. In če je to bolj literarna, filmska in umetniška kot človeška kategorija, je kot taka vendarle v osrčju mita o Marilyn Monroe, najbolj ikonične »trpeče lepotic« vseh časov.

Film *Moj teden z Marilyn* (My Week with Marilyn, 2011, Simon Curtis) govori o asistentu režije, ki se zaljubi v Marilyn Monroe med snemanjem filma *Princ in plesalka* (The Prince and the Showgirl, 1957), v katerem je Marilyn igrala z Laurenceom Olivierjem, ki je film tudi režiral. Mladi Colin Clark (Eddie Redmayne) je zadolžen za Marilyn (Michelle Williams), ki pride na snemanje s svojim možem, dramatikom Arthurjem Millerjem (Dougray Scott) in inštruktorico igre Paulo Strasberg (Zoë Wanamaker) ter kupom nera-

zrešenih strahov in kompleksov. Mladi Colin postane posrednik med vse bolj nevrotično Marilyn in vse bolj jeznim in frustriranim Olivierjem (Kenneth Branagh).

Snemanje *Princa in plesalke*, po povprečnem, a občasno duhovitem tekstu Terrencea Rattigana, je postalo razvpito po spopadih med kraljem angleškega odra in bleščečo zvezdo Holivuda. Sam Olivier se je slepo zaljubil v Marilyn, še preden se je snemanje začelo. »Nekaj se bo zgodilo,« je zapisal po njenem prvem srečanju v New Yorku leta 1956. »Tako je čudovita, tako duhovita, tako noro zabavna in bolj fizično privlačna od katere koli druge ženske, razen sebe na velikem platnu.« Njegovo občudovanje se hitro spremeni v frustracijo in končno prezir, ko je Marilyn začela zamujati in pozabljati tekst scenarija. Na snemanje začne vplivati tudi njen že mučen odnos z novim možem.

Film je zanimiv zaradi tematike – spopad med klasično igro in metodo Stanislavskega, med čustvenim nadzorom in čustveno goloto, Evropo in Ameriko, med srednjimi leti in mladostjo, vrhunsko izučnim igralcem in zvezdnico, ki igra popolnoma nagonsko – pa ne zaradi tega, ker s to tematiko počne kaj izvirnega ali zanimivega. Gre za še eno srečanje z Marilyn, pa tudi z Olivierjem, ki je tedaj veljal za največjega igralca na svetu. *Moj teden z Marilyn* je zanimiv, ker gre za zanimive osebe.

Marilyn, kot izmučena lepota, ki je nihče ne razume in ki je v bistvu sama, je lik, ki ga poznamo vse od njene smrti. Njena bolečina



Moj teden z Marilyn

in osamljenost sta del njenega privlačnega in hkrati nelagodnega mita. Status žrtve je osnovni del njene podobe po smrti avgusta 1962. Marilyn, ki jo »zgrabi panika«, ki ne more brez tablet, ki se boji, da jo prezirata lasten mož ter soigralec in režiser Olivier, predvsem pa se boji, da bo izdana in zapuščena, je znana junakinja. Film pa je pogosto tudi ganljiv, za kar gre v glavnem zasluga prisrčni in nadarjeni Michelle Williams, ki dá vse od sebe v vlogi Marilyn. Scenarij je poln šablon (»Nisem boginja, želim biti ljubljena kot vsaka punca.«), ampak igralka obvlada telesni govor Marilyn: njeno senzualno gibanje, nasmeh, vtis izgubljene punčke, ki se razplameni v komaj brzdanu seksualnost, v igriv humor ali pa v skoraj nadnaravno nedolžnost.

Olivier (Kenneth Branagh) in njegovi sodelavci so med gledanjem posnetega materiala navdušeni nad njo, vendar pa Williamsova le ne premore tistega nepopisnega čara, ki ga je pred kamerami imela Marilyn. Sekvence filma v filmu ne dajejo občutka, po besedah velike gledališke igralka Sybil Thorndike (tudi ona je nastopila v *Princu in plesalki*), da je Williamsova »poročena s kamero«. Marilyn je bila enkratna; sicer ne bi gledali filma o njej desetletja po njeni smrti, v upanju, da nam bo omogočil svež pogled ali vsaj voajeristično ponovno srečanje.

Odlična Williamsova ni kriva, da ni Marilyn. Gledalec čuti njeno voljo, delo in trud, zato je pripravljen verjeti, da gleda Marilyn. Michelle/Marilyn postane hibridni lik. Ko čustveno izčrpana in zavita v odejo gleda kamero in joče po spopadu z možem, je to univerzalna podoba zakonskega pekla. Hkrati pa nas film prepriča, da je tudi izsek iz življenja močno negotove Marilyn in Arthurja Millerja, ki kot da bi šele zdaj razumel, da je njegova nova lepa žena veliko bolj komplicirana, kot si je predstavljal, ko se je poročil z Marilyn Monroe. Kot da bi najraje zbežal – kar tudi stori.



Moj teden z Marilyn



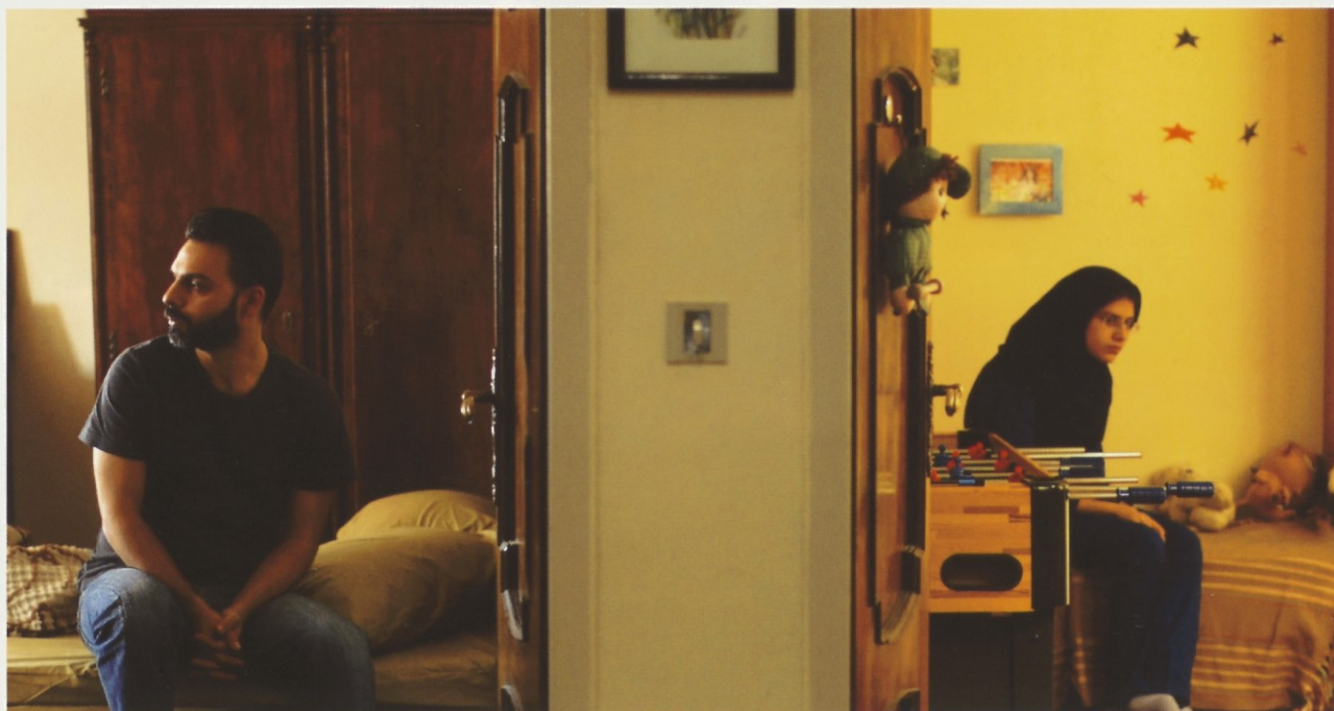
Marilyn Monroe v Kennedyjevi dobi

Olivier se v simpatični imitaciji Branagha (modulacija glasa je popolna, tako da se občasno zdi, kot da zares poslušamo izvornik) komaj dvigne nad karikaturo. Film le namiguje na vse, kar ga je mučilo takrat. Vidimo probleme z ženo, igralko Vivien Leigh (Julia Ormond), ampak niti približno vseh dimenzij težav: Leigh je imela med snemanjem *Princa in plesalke* spontani splav, hkrati so ji zdravniki postavili diagnozo klinične shizofrenije. Njene »epizode« so bile še hujske od tistih, ki jih je imela Marilyn. Laurence Olivier se je znašel v peklu med dvema izredno nadarjenima, lepima ter globoko izmučenima ženskama, kar je že samo po sebi gradivo za film.

Kljub vsemu film vsaj deloma ugaja zaradi asociacij, ki jih zbuja. Marilyn je postala predmet feministične, sociološke in raznih drugih analiz. Je zgodovinska osebnost, večna, ampak tudi v duhu časa. Fotografije, ki jih je posnel George Barris na plaži v Santa Monici v Kaliforniji v zadnjem letu njenega

življenja, ne razkrijejo le ženske na vrhuncu svoje lepote v šestintridesetem letu. Ta njena krhka, skoraj prozorna lepota, ko stoji v vetru, zavita v zeleno brisačo in s kozarcem belega vina v roki, nekako obuja mrzlo jesen Kennedyjeve ere, nekaj mesecev pred njeno smrtjo in leto pred umorom predsednika, njenega domnevnega ljubimca.

Mojemu tednu z Marilyn uspe uprizoriti nedosegljivost človeškega bitja. V filmu je prizor, v katerem se Marilyn in Colin kopata gola. Ko ju njen telesni čuvaj vozi domov, postane ona tiha in introvertirana. Colin jo prime za roko, ampak ona jo umakne. V temi zadnjega sedeža avta je nedosegljiva in neberljiva, očitno globoko čustveno ranjena in zaprta vase, ter za dobrosrčnega mladega junaka čista frustracija. *Mojemu tednu z Marilyn* ne uspe dekonstruirati mita, ga pa malce humanizira. Film nežno obuja idejo trpeče lepote, ki jo Marilyn Monroe petdeset let po smrti še vedno tako popolno uteleša, in ji daje nekaj krvi in mesa.



Ave raris¹

Asghar Farhadi: Ločitev

Carlos Pascual,
prevedla Mojca Medvedšek

Če bi verjel v prehajanje duš, bi utegnil verjeti, da se je Ibsen utelesil v štiridesletnem iranskem filmskem režiserju; in če je bil norveški dramatik na kalvinistični način zvest svoji tezi v vsaki gledališki igri, je Asghar Farhadi (Iran, 1972) zvest svojim junakom in njihovim vzgibom pred filmsko kamero. Farhadi se ne trudi skrivati svoje dramske izobrazbe in ustvarja filme, ki se puristom zdijo bolj dramski kakor filmski. Bistvo njegovega dela ni zavezanost formi, temveč vernemu upodabljanju portretov človeške narave, in tankočutno opazovanje neizogibnega konflikta, ki nastane, ko se spopadeta dve različni volji.

Farhadi je, podobno kot v svojem prejšnjem filmu *Vse o Elly* (Darbareye Elly, 2009), na veliko platno prenesel resno etično preizpraševanje v času, ko je globlji in uravnoteženi razmislek o naših željah in navadah postal *ave raris* znotraj kompleksnega in prevladujočega banalnega sistema zabave. V zasnovi filma *Ločitev* (Jodaeiye Nader az Simin, 2011) v prvem prizoru ženska Simin

in njen mož Nader v navideznem položaju enakosti – podobi, ki na subtilen način kmalu izgine, bolj ko se razpleta dialog – pred nevidnim sodnikom izpovesta konflikt svoje zakonske zveze: ona si želi oditi iz Irana, da bi hčerki omogočila boljše pogoje za življenje, on v nasprotju z njo ne le da si želi ostati, temveč sodniku izjavi, da je zanj odditi nemogoče, saj mora skrbeti za svojega bolnega očeta, ki ga je prizadela alzheimerjeva bolezen. Simin predstavlja zavezanost prihodnosti, Nader pa zavezanost koreninam, preteklosti in tradiciji.

Farhadi je pri pripovedovanju svoje zgodbe zelo pozoren na demokratično ustvarjanje pogledov, ki jih predstavlja iz več zornih kotov; njegov mozaik pogledov se trudi razprostrti in predstaviti, končna sodba pa se ustvari zgolj v glavi posameznega gledalca. Vse to Farhadi dosega s hojo po tanki žici prikrievanja, po kateri mora hoditi vsak iranski režiser, ki skuša povedati kaj pomembnega, da se izogne cenzuri islamskega režima. Drugi iranski režiserji se zatekajo k simbolizmu, parabolam, k fabulativnemu principu – Farhadi pa se drži resnega naturalizma, ki za svojo izpoved zahteva kristalno jasno inteligenco.

Film *Ločitev* s svojo dramsko zgodbo prikazuje nezmožnost osamitve junakov. Prikazuje zapleteno in izčrpavajočo nalogo, kako združiti interese posameznikov v neki

skupini, ki skuša biti demokratična v režimu, ki to ni. Farhadi je Sirijce in Trojance prepričal in potrdil tezo, da je zato, da lahko povemo univerzalno zgodbo, potrebno biti globoko lokalni. Njegova drama ni umeščena v ruralni svet, ki smo se ga navadili gledati v drugih iranskih produkcijah, ki vsako leto potujejo med različnimi mednarodnimi festivali, temveč v svet srednjega razreda, ki razkriva dosežke ideološke in kulturne globalizacije. Farhadijev pogled nam približa narod, ki nam ga mnogi mediji skušajo prikazati kot nekaj odtujenega.

Farhadi je zvil svoje delo v veliko perzijsko preprogo, v kateri je uspel preplesti neskončno število niti, iz katerih je ustvaril vzorce, teme in elipse. Njegovi prizori dihajo z organskostjo, ki jo lahko deloma pojasni tudi ustvarjalni proces, s katerim deluje in ga je večkrat pojasnil v nekaterih intervjujih: medtem ko piše scenarij in še preden rezultat preizkusi pred kamero, s filmsko ekipo brusi prizore in like, dokler ne doseže zelene globine junakov in jim vdihne življenjsko sapo. Rezultat je zgodba z *etičnim suspensom* in minimalno uporabo vseh drugih filmskih elementov.

Na Farhadijev filmski trak se ujame okolje besed in idej, bogati ga govorica telesa likov, inteligentna in kompleksna filmska sintaksa; današnji svet je poln močnih vizualnih umečnikov, Farhadijev pa je na delu bolj malo.



Igre lakote

Matic Majcen

Film *Igre lakote: Arena smrti* je v prvih tednih predvajanja pometel s konkurenco na ameriških blagajnah. Se razlogi skrivajo zgolj v uspešnem žanrskem recikliranju ali v prepričljivem umišljanju postkapitalistične družbene ureditve?

V vsakem primeru je treba priznati, da je film *Igre lakote: Arena smrti* (The Hunger Games, 2012, Gary Ross) kljub svojemu multipleksovskemu značaju vsaj malce preroški. Suzanne Collins (r. 1962), ameriška pisateljica mladinske proze, je knjigo napisala leta 2008, ko si je bilo ob prvih padcih finančnih institucij še težko predstavljati radikalen padec družbene blaginje, o katerem si po novicah o porastu splošnega osiromašenja prebivalstva in celo samomorilnosti šele dandanes upamo razmišljati. Eno je namreč abstrakcija idej in dogodkov na nivoju makropolitčnih in gospodarskih premikov, nekaj povsem dru-

gega pa dejansko misliti (in čutiti) revščino na mikronivoju vsakdanjega bivanja, nekaj, kar lahko z vpogledi v hipotetična družbena okolja izvrstno udejani prav fikcijski film.

Katniss Everdeen (Jennifer Lawrence) in Peeta Mellark (Josh Hutcherson), glavna junaka filma, nista toliko subjekta današnje krize kapitalizma kot pa otroka njene zamišljene poglobitve ter celo neuspele revolucije, ki je hegemonskim političnim in medijskim elitam dala priročen izgovor za prirejanje krvoločnih resničnostnih šovov med obubožano mladino. Katniss in Peeta predstavljata anticipacijo točno tistega, česar smo se danes vsi začeli bati: da se

bomo v nerazrešljivosti globalnega ekonomskega sistema morali vrniti h krvavemu malthusovskemu boju za vsak užiten košček hrane. Današnji raji, obkroženi z digitalnimi pripomočki in ekološkim imperativom, se lahko takšna neizkušena odsotnost morale v vsakdanji rutini prikaže kot sprevržen objekt želje, ki se mu je mogoče približati kvečjemu na *paintball* poligonih, in pa seveda v imaginarnem avditoriju *par excellence*, v kinu.

Igre lakote zato udejanjajo totalen paradoks: so distopična naracija, ki servirajo *know-how* za preživetje v okolju zverinske krvoločnosti, se vmes celo poigravajo s kla-

sičnim marksističnim dispozitivom, a se po drugi strani vseeno znajdejo umeščene globoko v kolesje potrošniškega podjarmljenja mladine, v mehanizmu istega medijskega spektakla, na katerega v pripovedi kritično uperja svoje puščice. Takšno poigravanje s kriznim imaginarijem globalnega občinstva, ko se film odraščajočim generacijam ponuja kot biblija novega družbenega reda, je v današnjih specifičnih zgodovinskih okoliščinah postalo učinkovit in predvsem profitabilen način, da studii iz izrednih tržnih razmer iztržijo normalen dobiček.

Da pa so se filmarji raje zatekli k principu neposredne vizualne všečnosti, estetizaciji in groteskizaciji distopije, namesto da bi povlekli bolj poglobljene in relevantne vzporednice z današnjo družbeno situacijo, se najočitneje kaže v plejadi kičastih okrasov, s katerimi so ustvarjalci navesili svojo avdiovizualno jelko. Očitno bodo ljudje v prihodnosti, vsaj po poudarjenem v *Igrah lakote*, ob svojem etičnem čutu najprej in predvsem izgubili svoj okus za oblačenje in ličenje, saj takšne maškarade v ZF-filmu nismo videli že vsaj od *Petega elementa* (The Fifth Element, 1997, Luc Besson). Ko se glavna junaka, obdana z zlahtnim plamenom na hrbtu, vozita po velikanski areni, preslikavi rimskega hipodroma, medtem ko ju na odru sprejme bodoča verzija botoksičnega Simona Cowella, se človek resnično začudi, kakšno mešanico *campa* in kiča dandanes požira najstniška publika.

A prav skozi takšno strategijo recikliranja vplivov iz vseh vetrov, ki segajo od človeške prazgodovine do filmskih klasikov žanra, *Igre lakote* še enkrat demonstrirajo enega temeljnih načel današnje ameriške komercialne filmske industrije: v kolikor je neka že uporabljena motivična poteza izven radarja ameriškega občinstva po časovni osi (npr. če je stara vsaj 15 let) ali po geografski (npr. če je bila uporabljena v kakšnem drugem jezikovnem okolju), ustvarjalci v pregovornem jenkijevskem pragmatizmu ne bodo imeli zadržkov pri razglašanju domnevne avtorske izvornosti. Če prinaša profit, če



za nekoga deluje novo, potem deluje, avtorski in plagiatorski pomisleki gor ali dol. Trenutek je za *Igre lakote* vsekakor več kot primeren – ob filmih, ki sta oznanila izčrpanje dveh velikih franšiz zadnjega obdobja, *Harryja Potterja* z zaključnima deloma *Svetinj smrti* (Harry Potter and the Deathly Hallows, 2010–11, David Yates) in *Somraka* z obema deloma *Jutranje zarje* (The Twilight Saga: Breaking Dawn, 2011–12, Bill Condon), je na trgu nastal odprt prostor za nove večdelne mladinske epopeje. Film *Igre lakote* po teh čarovniških in vampirskih motivikah, ki so na sceni kraljevale dobršen del zadnjega desetletja, v kina ponovno vpeljuje motiv kritike medijskega spektakla in krvavega športnega dogodka v distopičnem okolju, kakršnemu so pot v prejšnjem stoletju utirali filmi kot *Dirka smrti 2000* (Death Race 2000, 1975, Paul Bartel), *Rollerball* (1975, Norman Jewison) ter *Ubežnik* (The Running Man, 1987, Paul Michael Glaser), svojčas ne toliko v kontekstu kakšne družbene krize, temveč bolj s pomočjo dominantnih kritičnih pogledov na postmoderno družbo spektakla. Ob omenjenih pa je vendarle predvsem *Battle Royale* (Batoru rowaiaru, 2000, Kinji Fukasaku) tisti izvirnik, pri katerem bi ustvarjalci morali vsaj malo zardeti, ko zagovarjajo izvornost svojega filma. Zgledovanje po azijskih remek delih določenega žanra se je tako še enkrat izkazalo za nadvse uspešno strategijo – če je Martin Scorsese s takšno majavo legitimizacijo dobil celo oskarja, bo pa isto menda ja delovalo tudi pri izvajanju profita pri deviško nepopisanih in nerazgledanih mladenkah in mladeničih iz ciljnega občinstva filma.

Igre lakote so bolj kot zaradi tekstualne ali izvorne domiselnosti prepričljive zaradi večše uprizoritve romana. Pri tem ima levji delež predvsem odlična Jennifer Lawrence, ki se je izkazala za zadetek v polno – ne le ker že od prej vemo, da gre za nadarjeno mlado igralko, temveč ker se je z valjanjem po blatu in s tekanjem po gozdovih soočila že v filmu *Na sledi očetu* (Winter's Bone, 2010, Debra Granik), kjer je tudi prvič odmevneje pokazala svoj nedoločljivi naravni karakter, izmuzljivo nihajoč med lepoticino in kmetico. Poleg tega *Igre lakote* do popolnosti izrabijo karizmatično arhitekturo njenega obraza, kar še zdaleč ni povsem samoumevno, za primerjavo naj denimo služijo povprečni *The Beaver* (2011, Jodie Foster), posnet praktično ob istem času kot *Igre lakote*, v katerem se Lawrenceova pojavi v bistveno bolj blede



pojavitvi. Presenetljiva v *Igrah lakote* je tudi forsirana uporaba velikih planov, ki v kinu poskrbi za enega tistih »tole bi pa raje gledal po TV« občutkov. Poteza je v tej meri za hollywoodski *mainstream* neobičajna, a za suspenz pripovedi, ki je v *Igrah lakote* v drugem delu filma zelo dobro izvršen, neškodljiva. Izdelek na videz morda res epohalno razmišlja o svetu, v katerem živimo, a razlogi za njegov vzpon v resnici ležijo v golem dejstvu, da je odlično odigran, zelo dobro in presenetljivo tempiran, njegov akcijski suspenz učbeniško izvršen, a predvsem tudi zgledno in brihtno oglaševan.

Preseneti pa še en element – težko razložljivi konformizem vseh akterjev pripovedi, ki jim na kraj pameti ne pride, da bi se uprli totalitarnemu sistemu, ki si jih podreja. Za razliko od vseh naštetih prednikov tega podžanra je ta film edini, ki se ne konča s padcem središčne negativne avtoritete, tokrat poosebljene v liku predsednika Snowa (Donald Sutherland). Če bi bili naivni, bi ta pogled še lahko označili kot akt blage subverzije, a vsak, ki je v zadnjem desetletju šel gledat kakšno veliko najstniško franšizo, ve, da si sodobni filmi pač ne morejo pomagati, da si ne bi že v izhodišču pustili nekaj iztočnic za že zdavnaj načrtovana nadaljevanja. Vseeno pa kljub oportunističnosti tovrstnega rokovanja z revolucionarno idejo vpliva na mladinsko generacijo ne gre podcenjevati. Konec koncev še vedno govorimo o industriji, za katero je bilo svojčas rečeno, da je »kolonizirala naše nezavedno« (Wenders v filmu *V teku časa* [Im Lauf der Zeit, 1976]), in če je to storila v 70. letih z novim Holivudom, bo to z nekimi drugimi filmi naredila tudi za današnje mladostnike. Take potrošniške kaprice oglaševanja in prodajanja v smislu pripovedne razdrobljenosti na preddele, nadaljevanja, trilogije in serije zato niso nujno prezira vredne lastnosti. Ne pozabimo, tudi svetopisemska *Stara zaveza* je kot veliki spektakel svojega časa dobila svoj *sequel*, pa njena baza oboževalcev v zahodnem svetu šele stoletja kasneje kaže prve znake kakršnega koli upadanja ...



Temne sence

Matevž Jerman

»Glede na to, da sem odraščal kot del televizijske generacije, sem po vsej verjetnosti nagnjen k slabemu okusu,« se prostodušno pošali Burton – in prav tu gre iskati del skrivnosti njegovega uspeha.



A po drugi plati ima tudi režiser svojega izumitelja. »Glede na to, da sem odraščal kot del televizijske generacije, sem po vsej verjetnosti nagnjen k slabemu okusu,« se prostodušno pošali Burton – in prav tu gre iskati del skrivnosti njegovega uspeha. Ustvarjanje filmov, ki množičnemu občinstvu ugajajo, je po srečnem naključju Burtonovemu instinktivno-kreativnem modusu inherentno, saj je tudi sam kot otrok campa, B-horrorja in TV-serij, ponotranjil vsa tista načela komercialnega in žanrskega filma, kot so preproste, a močno dramatisirane šablonske zgodbe, emocionalni simbolizem in visoka stiliziranost. Toda vse to, zapakirano v okviru gotskega surrealizma, je še zmeraj le postranskega pomena. Kot sam priznava, večkrat raje zavestno žrtvuje nedodelano narativo filma zavoljo učinka, ki ga bo na gledalca imela njegova estetska plat. Ne da veliko na akcijo ali montažo, temveč s poudarkom na mizansceni goji estetizirane, izkrivljene ter groteskne portrete čustev in nezavednih sanjavih stanj. Ohranja otroški (a ne otročji) pogled, ki bi utrpel izgubo na račun kompleksnih prijemov. Temu, da je njegovo izražanje izrazito vizualno, pa poleg filmov pritrjujejo tudi intervjuji, v katerih se mu, med raztresenim mahanjem z rokami in praskanjem po čelu, besede zatikajo, stavki pa večkrat začnejo od začetka le zato, da bi na koncu ostali nedokončani.

Vztrajanje na področju simboličnega, mitološkega pripovedništva Burtonovim filmom ne odvzame kompleksne psihološke komponente in nerealističnost njegovih del ne pomeni nujno tudi manjka realnega. Že Bazin je ugotavljal, da realizma ne gre iskati v navideznem rezultatu, temveč v sredstvih, s katerimi se avtor izraža. Psihološka globina Burtona ni torej nič manj tehtna od, denimo, Lyncheve, a je njena raven povsem drugačna; operira namreč na nivoju najboljših pravljic, s čimer omogoči občinstvu, da kompleksne teme intenzivno in učinkovito vsrka na intuitivni ravni.

imaginarijev, ki temeljijo v domišljijah pokrajinah iz režiserjevega otroštva in po katerih se sprehajajo tragični junaki, nerazumljeni čudaki, preganjani anti-heroji in tako ali drugače pohabljeni arhetipski protagonisti bolj ali manj mračnih izvorov. *Temne sence* (Dark Shadows, 2012, Tim Burton), ki črpajo iz istoimenske ameriške kultne in campy telenovele iz 60. let, v kateri je prevladovalo gotsko vzdušje (vedno bolj pa tudi nadnaravni in horror elementi, kot so čarovnice, duhovi, vampirji, volkodlaki in podobna zalega), niso v tem pogledu nikakršna izjema.

Barnabas Collins (Johnny Depp), romantični junak, ki ga je ljubosumna čarovnica (Eva Green) spremenila v vampirja in za dve stoletji živega zakopala, je še ena izmed kreatur, ki jih je posvojil Burton, in gre prav tako kot večina drugih po poteh Frankensteinovega zapleta. Tako kot je Joker z umorom Bruceovih staršev ustvaril Batmana (*Batman*, 1989), Vincent Price zgradil Edwarda Škarjerokega (*Edward Scissorhands*, 1990) in malega Vincenta Malloya (*Vincent*, 1982), Orson Welles Eda Wooda (*Ed Wood*, 1994) ali sodnik Turpin Sweeneyja Todda (*Sweeney Todd: A Demon Barber of Fleet Street*, 2007), ima tudi Barnabas svojo stvarnico. Dalje, tudi Barnabas se ne more izogniti soočenju s pobesnelo drhaljo, ki želi linčati pošast – izstopajočega čudaka posebnih talentov – ki se ne more, ne zna, predvsem pa noče vključiti v okvire malomeščanske družbe in zato obstoju slednje predstavlja tveganje. Okvire, podobne tistim, med katerimi je odraščal Burton, in ki jih v svojih delih neprestano razkrinkava in zavrača: puritansko, birokratsko okolje, tako tipično za ameriška 50. in zgodnja 60. leta, ki so bila tudi čas konzervatizma, jedrne družine in hladnovojne retorike. A naj nas visoka stopnja sočutja, ki jo kot avtor izkazuje svojim likom v odnosu do okolice, vseeno ne zavede preveč. Burtonova pošast namreč zadnje čase vse bolj pogosto postaja to, za kar jo imajo tudi v resnici, pošast. Nietzschejska logika bojevanja z monstumi, ki lahko ustvarja nove pošasti, je vseskozi na preži, močno se aktivira v Sweeneyju Toddu, še bolj pa je v *Temnih sencah* botrovala poblaznelemu kompasu antijunaka, ki, simpatičnosti navkljub, z dejanji ne more več opravičevati svoje visoke moralne drže (Barnabas, aristokrat stare šole, po vstajenju svoje premoženje brez zadržkov gradi na prevarah in hipnozah, svojo jezo in lakoto na siti s krvjo deprivilegiranih).

Timu Burtonu bi na prvi pogled težko prisodili skladnost s klasičnimi principi, ki navadno odlikujejo velike filmske avtorje in pogosto temeljijo na intelektualističnem pristopu, strukturalizmu ali kompleksnih globinah konceptualnih prijemov. V prvi meri so ga bržkone kanonizirale njegova izjemna intuitivna senzibilnost za vizualno poezijo, postmoderna afiniteta do šunda (v vsem svojem blišču in bedi) ter sposobnost, da lahko iz tega izvleče zaokroženo umeetniško delo. Kar ga družijo z velikimi, pa je predvsem tista ena ideja, kateri po definiciji Sergeja Daneya ostajajo konstantno zavezani le največji cineasti in kamor se tekom svojih karier vračajo znova in znova. Burtonove filme namreč že od začetkov definira težnja po poustvarjanju atmosferskih, tematičnih



Koča v gozdu

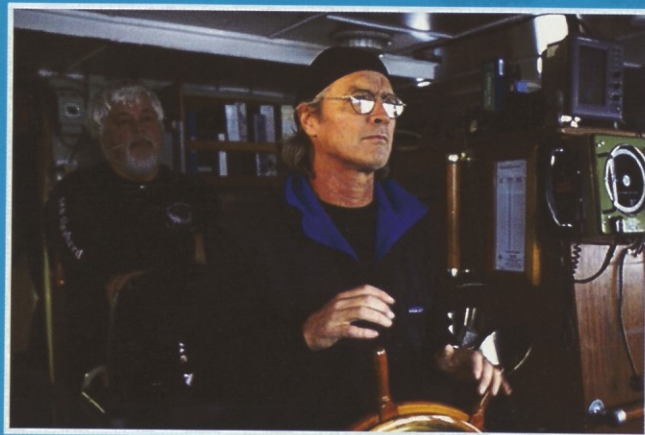
Matevž Jerman

Koča v gozdu (The Cabin in the Woods, 2011, Drew Goddard) je meta-moderni derivat klasične premise grozljivk, v katerih se skupina najstnikov odpravi na žurerski vikend v koči ob jezeru, tam pa jim zabavo uniči pohod psihopatskega morilca ali nemara prekletstvo iz kake starodavne knjige mrtvih. Na prvi pogled staromodnemu zapletu hitro sledijo nenehni preobrti, ki izigravajo gledalčeva pričakovanja in v isti sapi postavljajo tehtna vprašanja v zvezi z žanrskimi smernicami.

Za začetek se namreč izkaže, da so fantje in dekleta v koči zgolj žrtvena jagnjeta skrivnostne globalne organizacije, ki v slogu resničnostnih šovov opazuje in režira vsak njihov korak do te mere, da jih začne spreminjati v stereotipne like povprečnega *slasherja*. Kot se izkaže, ima ta inscenirani spektakel sicer višji namen, a bo vsakršna dodatna informacija o zapletu na tem mestu odveč, saj bo držalo, da manj kot gledalec o *Koči v gozdu* ve, močnejši učinek bo ta imela nanj. Filmu namreč na najboljši možni način uspe, da se poigrava v okviru žanra, ne da bi zapadel v parodijo ali pa izgubil na sporočilni vrednosti. Ta je pač tako intertekstualna, da lahko film beremo iz številnih zornih kotov: kot kritiko vedno bolj perečega družbenega nadzora v digitalni dobi, etičnosti resničnostne televizije, vsiljenih identitet in vzorcev glede na družbena pričakovanja ali spolne vloge; predvsem pa izjemno uspešno obračuna z evolucijo grozljivke in njenih tipičnih motivov.

Z drugimi besedami, *Koča v gozdu* je sovražno nastrojeno ljubezensko pismo žanru grozljivke. Je duhoviti blagoslov in žarek upanja v času, ko hollywoodski horror zastopajo le še nadaljevanja upehane franšize, dokumentarno-viralni prijemi ter osiromašene priredbe evrazijskih grozljivk ali kulturnih klasik. »Na neki ravni je *Koča v gozdu* resna kritika tega, kar imamo radi ali sovražimo v grozljivkah. /.../ Težko prenašam, ko se ti otroci v filmih obnašajo kot idioti, horror žanr pa že predolgo nazaduje v 'torture-porn' in v dolge serije sadističnih domislic,« pravi legendarni scenarist filma, Joss Whedon, poznavalec in ljubitelj zlate dobe grozljivk, ki so jo zakrivila 70. in 80. leta, podpisal pa se je tudi pod nanizanko *Buffy – izganjalca vampirjev*, četrtega *Osmega potnika* in *Svet igrač*.

Skratka, na rednem sporedu te dni zlepa ne boste našli bolj lucidnega portreta sodobne družbene realnosti od tega inteligentnega, multireferencialnega, veseljaškega, absolutnega in apokaliptičnega *comedy-horrorja*, ki se lahko ponaša z enim najbolj triumfalno nihilističnih koncev zadnjih let.



Izpovedi eko-terorista

Nina Cvar

V sodobni globalni družbi, v kateri medijske prakse, skupaj s širšo industrijo avdiovizualne ekonomije zavzemajo osrednjo vlogo pri sooblikovanju družbene realnosti, je kamera eden od ključnih, nepogrešljivih avtomatov proizvodnje podob. Ključno vprašanje današnjega, »večmedijskega« stanja pa je, ali se kamera iz avtomata lahko prelevi v aparat, ki se zaveda svoje potencialne moči soustvarjanja gledalčevih vizij o samem sebi, o odločitvi po načinu biti v svetu.

Za dokumentarec *Izpovedi eko-terorista* (Confessions of an Eco-Terrorist, 2011, Peter Brown) o okoljevarstveni organizaciji *Sea Shepherd Conservation Society*, ki jo je leta 1977 ustanovil Paul Watson, ne moremo reči, da gre za neposreden izraz reflektiranja lastne pozicije in načina rabe uporabljane medija. Bolj kot za iznajdevanje novih strategij dokumentaristične forme gre za aktivistično video beležnico več desetletij trajajočega boja organizacije zoper ropanje oceanov širom planeta. Dokumentarec se namreč vzpostavlja skozi hibridizacijo t. i. žurnalističnega pristopa in agitpropovskega žanra, ki črpa iz deskriptivne ravni, kar navsezadnje izpričuje politično držo organizacije, njeno aktivistično prizadevanje za oblikovanje biocentrične etike, ki temelji na ostri kritiki antropocentrizma. Po drugi strani se Paul Watson, ne nazadnje pa tudi Peter Brown, aktivist in režiser *Izpovedi eko-terorista*, še kako zavedata pomena in funkcije medijske konstrukcije, saj je prav sposobnost komuniciranja z mediji oziroma razumevanje logike novinarskega diskurza eno od osrednjih orožij omenjene organizacije. Ko gre v njenih številnih akcijah za nohte, na ladijske palube pridrvijo kamere, ki neumorno dokumentirajo človekove zločine zoper živali, zoper vodne ekosisteme, ob tem pa v svoj objektiv ujamejo še represivne politike oblasti, ki na razprtih jadrnih politično-ekonomskih interesov preganjajo pacifistične eko-teroriste, kot člani organizacije sami sebe ljubkovalno imenujejo. Prav zato so *Izpovedi eko-terorista* tudi video kartografija družbenih razmerij globalnega kapitalizma, ki ji v svojo kritiko antropocentrizma zaradi ostentativnosti ter lastne, specifične diskurzivne izjave, ne uspe vgraditi sicer še kako pomembne zavesti o genealoških delitvah, ki jih na naravo in družbo vrši specifična globalna družbena pogodba.

A res je, da nobena kritika ni popolna. Navsezadnje tudi *Izpovedim eko-terorista* ne gre za to. Če jim gre za kaj, jim gre za obeležje treh desetletij aktivističnih prizadevanj po ošvrku nonšalantne antropocentrične nečimrnosti.



Zrcalce zrcalce

Petra Osterc

Pravljica o Sneguljčici je evidentno hvaležna osnova za številne literarne predelave, kar ni nič nenavadnega, saj je transfiguracija eden od motivov, inherentnih dotični pripovedi, zadnje stoletje pa doživlja svoje adaptacije tudi v mediju filma. Na tem mestu je težko mimo zgodovinske trivie, da je služila že za osnovo prvemu celovečernemu animiranemu filmu *Sneguljčica in sedem palčkov* (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) v produkciji Walta Disneyja, čigar korporacija je, še ena trivia, od leta 2008 lastnica blagovne znamke »Sneguljčica« v vseh medijih razen v literaturi.

Zrcalce, zrcalce (Mirror Mirror, 2012, Tarsem Singh) je najnovejša inkarnacija fabule, ki – v skladu z lastniki pravic in producenti – vsebuje vsa obča mesta od prelestne princese in hudobne mačehe preko magičnega zrcala, zastrupljenega jabolka in sedmih palčkov do očaranega princa, vendar ne nujno v znanem vrstnem redu in ne nujno v pričakovanih vlogah. Prav presenetljiva mesta so tista, ki utegnejo biti za premislek najzanimivejša – če pustimo tehtanje Singhovega vizualnega talenta tokrat ob strani (naj omenimo zgolj to, da je avtor s celovečernim filmom debitiral tudi s pri nas prikazanim znanstvenofantastičnim trilerjem *Celica* [The Cell, 2000] z Jennifer Lopez, ki je bil poln nenavadnih, celo osupljivih vizualnih rešitev, ki so kvazi nadomeščale psihologizacijo znotraj žanra, hkrati pa niso zmogle zakrpati očitnih scenarističnih nedoslednosti oziroma trdnjše strukture).

Zrcalce, zrcalce je v celoti obrat znamenite Bettelheimove analize Sneguljčice (ki so jo moderne interpretacije sicer že zdavnaj zavrgle) o njenem spanju kot nujnem obdobju introspekcije in koncentracije, kar je napeljevalo k ženski pasivnosti – v tem smislu naravnost zabava obrat aktualne Sneguljčice, v kateri je ona tista, ki mora rešiti princa Alcotta uroka in je tudi sicer več kot sposobna poskrbeti zase ... Nudi pa film, poleg nakazane možnosti analize feministične inverzije fabule, še druge kosti, ki bi jih znal glodati predvsem odrasli, torej nedvomno manjšinski del publike. Recimo, vsaj še tisto o Pavlovem refleksu oblastnikov v zvezi z davčno politiko oziroma finančno krizo (prva Kraljičina domisljica, ko zmanjka denarja za elitne dvorne zabave, je dvig davkov, ki naj bi jih pobrali obubožanemu ljudstvu), ki je v popolnem nasprotju z idejo razporeditve bremen. Ali pa tisto refleksno reakcijo gostujočega princa Alcotta, ko spozna Kraljičino resnično nprav, da bo moral poklicati na pomoč vojsko iz svoje dežele, ki bo tu na silo vpeljala pravico in svobodo ... Zrcalce, zrcalce!



Prijatelja

Matjaž Juren

Philippe, bogataški tetraplegik baročne provenience, v trenutku »transgresivne« razredne blaznosti za svojega novega strežaja najame Drissa, črnega delikventa, ki je pravi srček. In seveda, zgodilo se bo točno to, kar si ne bi drznili postulirati niti v psihedelično hipertrofirani realnosti – »ne-nravno zaveznitvo« bo zacvetelo kot grozd turrov na adolescentnem ksihtu. Oziroma, povedano drugače – Driss bo svoj predmestni, delavski vitalizem našprical v kosti naveličanemu, v dekadentnem vakuumu tenstajočemu se Phillippu, ta pa bo svojega protežiranca posledično naučil stvar ali dve oz zrel, kapitalistični odgovornosti.

Seveda bi se lahko izdatno obesili na dramatsko zlizanost binarnih, stereotipnih opozicij (beleč-črnc, bogataš-revež, center-geto), vendar jih trpka komedija *Prijatelja* (Intouchables, 2011, Olivier Nakache, Eric Toledano) s svojo intencionalno neambicioznostjo prav prijetno zmehča do nekakšnih lahko prebavljivih, esencialnih resnic o prijateljstvu. Kakopak nobena filmska zgodba o »nenavadnem« prijateljstvu ne more biti zgolj to, toda film se od nekaterih ideološko kočljivih tramov svoje scenaristične konstrukcije oddalji z lucidnim situacijskim humorjem in inhibicijo odvečnega patosa, predvsem pa s fantastično igro François Cluzeta (francoski Dustin Hoffman!) in Omarja Syja, ki je bil za vlogo Drissa nagradjen s cesarjem – kipec je pred nosom spektakularno speljal Jeanu Dujardinu in tako *zdisal* oskarje.

Utečen scenaristično-režiserski dvojec Eric Toledano & Olivier Nakache je model za zgodbo napraskal po resničnih motivih, ki so po kinematografski levitvi navdušili domovino šampanjca in sadizma (dobro, vsaj poimenovanja), film *Prijatelja* pa je po dveh mesecih predvajanja postal drugi najbolj gledan francoski film vseh časov in eden najbolj dobičkonosnih medijskih izvoznih artiklov.

Vendar pa vseobsegajoča in uspešna želja po širokem spektru ugajanja sama po sebi ni pogoj za uvrstitev v nacionalni kinematografski kánon – in kljub srčkano odmerjeni alternaciji med nagovarjanjem eksistencialnih tem in aludiranjem na kulturno pogojene zadrege komedija ostaja znotraj žanrsko-estetskih konvencij in dobrodušnega vsebinskega konformizma. A vsega tega ji ne gre preveč zameriti. Saj vendar pravijo, da je sistem, ki prizna, že pol odpuščenega, in če kaj, potem film že od začetka proudušno razgalja, da je grmada, ki poganja njegov ogenj, dodobra očiščena vsakršnih poganjkov umetniške pretencioznosti.

Skratka, kot da bi neka verzija filma *Kajmak in marmelada* mogoče srečala *Rain Mana*, ki bi skupaj mogoče srečali kaj Truffautovega.

Ampak res mogoče.



Reševanje vojaka Jana

Marko Bauer, foto: Mitja Ličen

Archeo (2011, Jan Cvitkovič) molči kot grob, grob neznanega junaka. Vanj, v sveto grudo očetnjave, je naposled zakopana bojna sekira med poezijo in teorijo. V njunem imenu ekselencij Šalamun, Žižek.

Tako govori prvi:

»Če bi bil jaz ta, ki bi lahko dal moč in čudež bogu, da ustvari zemljo, rastline, živali in človeški jezik – in kri in ritem in zrak – bi bil to Jan Cvitkovič. O, ti trebuh, Kras in nebo nad Kenijo!«

Tako govori drugi:

»Pri Archeu moramo najprej pozabiti na vso mitično-arhetipsko navlako: problem razumevanja tega filma ni, da nekaj pri gledanju spregledamo, ampak da v njem preveč vidimo. Na filmu ni nič večnega, Archeo je vseskozi film našega zgodovinskega trenutka: je film abstrakcije, redukcije na minimum, na najbolj elementarne koordinate družine DANES, v času njenega razkroja. Mit, ki ga film uprizori, ni starinski, ampak je naš lasten. Film ponuja nekakšno transcendentno genezo osnovne družinske celice (oče–mati–otrok) danes: kaj vse mora biti zadaj, navzoče v mračnih fantazmah, da se lahko ta celica oblikuje. To je zgodba pozabljenega nasilja, tesnobe in negotovosti.«

P. S. Naknadno smo izvedeli, da gre – dogodkovnosti dogodka navkljub – zgolj za reprizo. Spravo je že davno pred tem zagotovil neznan kitajski disident, tj. njega elipsa. Dokumentira, ovekoveči jo roman Emila Filipčiča *Problemi*:

Tisti trenutek je prišel Slavoj Žižek. *»Dober dan, Kirk,«* je rekel, *»kako si kaj, jebela, a veš, da moram potegniti ven iz Problemov tisti članek, ki ga je napisal neki kitajski disident?«*

»Zakaj?« je vprašal Kirk.

»Kako zakaj? Mar ne veš, da je Tito na Kitajskem?«

»Pa kaj potem?« je rekel Kirk bahavo.

Žižek ga je pogledal, kakor se pogleda nekoga, za kogar sodiš, da je majčkeno slaboumen.

»Ti ne veš, kaj se pravi biti v krempljih politike?«

»Mater,« je rekel Kirk, *»saj to je blazno. Zdaj boš dal članek ven?«*

»Normalno,« je odvrnil Žižek.

Tisti hip je prišel Tomaž Šalamun.

»Tomaž, mater, a veš, da Slavoj pravi, da bo dal ven članek nekega kitajskega disidenta, zato ker je Tito na Kitajskem?«

»Seveda, saj ima prav,« je odvrnil Šalamun.

»Ja, ne, ampak, pizda, a ni to blesavo?«

»Niti najmanj.«

»E,« je rekel Tito, *»jes' čuo sada dvojico inteligentnih ljudi? Pa zna se, kad sam ja na Kitajskom, onda sam na Kitajskom, ne sme onda disidenti puno da pišu. Nikako.«*

»Tako je!« je na glas rekel Dolanc.

Tisti trenutek se je zgodilo nekaj neverjetnega. V lokal je stopil Adolf Hitler.

EKRAN

Revija za film in televizijo

Vsi novi naročniki prejmejo tudi posebno
JUBILEJNO ŠTEVILKO ob 50-letnici Ekрана!

Naslednji Ekran izide 4. junija!

FESTIVALI: **Crossing Europe, Cannes**

FILMSKA POGLAVJA: **Boris Pahor**

POSVEČENO: **Aborigini in film**

V SREDIŠČU: **Filmsko nasilje**

ESEJ: **Nujno ubijanje**



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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov:

pošta in kraj:

elektronski naslov

telefon:

Datum in podpis(žig)

Pravne osebe

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006-2009 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštnino vred, letnika 2010 in 2011 pa za ceno 20 EUR. Naročila na info@ekran.si.

MLADINA + DVD

3 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je
več kot 230 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila: mladina.si/trgovina

»Ko boste planili na kultno grozljivko in veliko požrtijo, nikar ne spreglejte klasike mojega soimenjaka, Marcela Carnéja, enega izmed najboljših filmov vseh časov.«

Marcel Štefančič, jr.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 6422012



920123374,4

COBISS

11.5.

Katie Holmes Guy Pearce Bailee Madison

Guillermo Del Toro predstavlja

NE BOJ SE TEME

SCENARIJ • GUILLERMO DEL TORO • MATHIEW ROBBINS
REZIJA • TROY NIXEY



Ena najboljših in najbolj
strašljivih grozljivk leta 2011
Tony Kemper-Fargnola

18.5.

MARCEL CARNE predstavlja

GABIN • ARLETTY
DANISE



25.5.



KUHATI ZGODOVINO

• 60 VOJN • 10 RECEPTOV • 60 361 024 MRTVIH •



NA BOJIŠČE NE MOREŠ LAČEN
DOKUMENTARNI FILM O VOJSKIH KUHARJIH



Mladina + DVD:

7,80 EUR

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

15,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in
Monitorja - vsi trije DVDji:

12,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

*Vse navedene cene je vračunan DDV v višini 20 %.