

Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVI / oktober 2009 / 3,50€

Ekranov izbor:
TERRY GILLIAM

Intervju:
MILAN LJUBIĆ

Priloga Ekрана:
FSF NA 28 STRANEH


Festivali:
**BENETKE
KINO OTOK**

Kaliber 50:
NEPOSNETE MOJSTROVINE

 cankarjev dom


lovdive

20. LJUBLJANSKI MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL 11.–22. 11. '09

Donator:  TOBAČNA
LJUBLJANA

Medijski pokrovitelj: DELO

 MEDIA

Glavni pokrovitelj: 

DEMIURG

Od
7. oktobra
v Kinodvoru.

VAMPIRSKA LJUBEZEN

režija: Tomas Alfredson

Kinodvor. Mestnikino.
www.kinodvor.org



Nagrada za najboljši igrani film - Tribeca 2008; Zlati krogar za najboljši film - Mednarodni festival fantastičnega filma Bruselj 2009; Črni tulipan in Srebrni krik za najboljši film - Festival fantastičnega filma Amsterdam 2009; Nagrada kritikov za najboljši film - Edinburg 2008; Nagrada žirije za najboljši film, najboljšo režijo in najboljšo fotografijo - Fant-Asia 2008; Velika zlata nagrada za najboljši evropski fantastični film - Sitges 2008.

Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK – Ja in ne
	3	NOVICE – Zanimivosti in napovedi
Luksuz produkcija	4	RAZGLEDNICA – Luksuz je biti zraven
	5	FOKUS – Slovenski film
Milan Ljubić	5	Nacionalizacije slovenskega filma
	7	Intervjuji s šestimi režiserji slovenskih igranih filmov
Denis Valič	8	Miha Hočevar (Distorzija)
Gorazd Trušnovec	9	Miran Zupanič (Igra s pari)
Klemen Belhar	10	Janez Lapajne (Osebna prtljaga)
Nela Malečkar	11	Damjan Kozole (Slovenka)
Nina Cvar	12	Olmo Omerzu (Drugo dejanje)
Katja Čičigoj	13	Martin Turk (Soba 408)
Andrej Koritnik	14	Korpus slovenskega filma: primer Krispi
Žiga Čamernik	16	BLIŽNJI POSNETEK – Intervju z Milanom Ljubićem
Simon Popek	20	FESTIVALI – Benetke
Denis Valič	22	Kino Otok ⁵
Gregor Bauman	24	V SREDIŠČU – Bilo je nekoč na Balkanu
Akira Mizuta Lippit	26	ESEJ – Tri fantazme filma, 2. del
Aleš Blatnik	29	DIGITALNA REVOLUCIJA – Padec kritika
Maša Peče	32	EKRANOV IZBOR – Terry Gilliam
Matic Majcen	38	KALIBER 50 – Največje neposnete mojstrovine
Dare Pejić	44	INTERNET – David Lynch
Tina Bernik	46	TELEVIZIJA – TV serije in splet
Matjaž Brulc	48	SLIKARSTVO – Darcy Lange: Ljudje pri delu
Gregor Bauman	50	MUZIKA – Nick Cave / Warren Ellis
	52	KRITIKA
Gal Kirn	52	Antifašizem za današnje čase
Špela Barlič	53	Krivda, holokavst in kult telesa
Mojca Kumerdej	54	Vampirski ljubezen
Špela Barlič	56	Anatomija žalovanja
Matic Majcen	57	KNJIGARNA – Gledalec / bralec
	58	NA SPOREDU
Katja Čičigoj	58	Brata Bloom
Jurij Meden	58	Hudičevi jezdec
Aleš Blatnik	59	Okrožje 9
Jurij Meden	59	Komiki
Ingrid Mager	60	IN MEMORIAM – Nika Bohinc



Ekran letnik XLVI / oktober 2009/3.50 EUR / ISSN 0013-3302 / na naslovnici Igor Samobor, 9:06; ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavni in odgovorni urednik Gorazd Trušnovec; uredništvo Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Boštjan Miha Jambrek, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; pomočnika urednika Matic Majcen in Špela Barlič; lektura Petra Narat Palčnik; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Janez Lapajne, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič jr., Miran Zupanič; oblikovanje Zaš Brezar in Jure Legac; tisk Mondgrafika; marketing Promotor, oglasi@ekran.si; naročnina celoletna naročnina 30 EUR + pošttnina; transakcijski račun 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; naslov Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30;

info@ekran.si; spletna stran www.ekran.si; facebook Revija Ekran

Ja in ne.

GORAZD TRUŠNOVEC

Kdor pozorneje spremlja mednarodno filmsko-založniško dogajanje, bržkone že težko pričakuje izid impozantnega knjižnega dela, skoraj tri tisoč strani zbrane in skrbno urejene dokumentacije o verjetno največjem Kubrickovem projektu, filmu *Napoleon*, ki pa kljub več kot dvema letoma intenzivnih priprav, investicij in raziskav ni bil nikoli posnet. Dokumentacija, ki je na razpolago, priča o velikosti, enkratnosti in ambicioznosti vizije, o prepoznavnosti avtorjevega pečata in njegovem tedaj že kulturnem statusu, o finančnem riziku s strani studijskih podpornikov, o promocijskem potencialu filma ... In tudi o tistemu "suspenzu nejevere", ki je pravzaprav potreben za nastanek vsakega, ne le uspešnega žanrskega filma. Ob tem se nekako samo od sebe ponuja vprašanje, mimo katerega ni mogel niti avtor izčrpnega raziskovalnega prispevka, objavljenega v tej številki Ekрана: bi se zgodovina filma odvijala drugače, če bi bil *Napoleon* – in podobni projekti pred njim in za njim – tudi v resnici posnet? Kako bi bilo, če bi bilo – snov skratka, iz katere so stlane sanje.

Tej, nekoliko borgesovski ideji o vzporednih zgodovinah, bi lahko kot opombo dodali v neki debati izrečeno tezo Marcela Štefančiča ml., da so pravzaprav vse doslej napisane filmske zgodovine napačne in pomanjkljive, da je mogoče pravo pisanje zgodovine oziroma filmskih zgodovin šele dandanes, z razmahom novih tehnologij, ko so nenadoma, takorekoč z enim samim klikom računalniške miške – in zaradi poteklih avtorskih pravic celo povsem v skladu z veljavno zakonodajo – postale dosegljive celotne, skrite, neznane in doslej zamolčane filmografije.

Teme "največjih neposnetih mojstrov" v cinefilski rubriki Kaliber 50 ne odpiramo po naključju prav v tej, oktobrski številki, ki je posvečena slovenskemu filmu in sovpada z 12. Festivalom slovenskega filma, saj se prav ob takih priložnostih radi še bolj kot tistemu, kar »je« – v kuloarjih, ljubijih in drugih javnih prostorih srečevanja – posvečamo tistemu, kar »ni«, kar ne deluje, kar je domnevno sporno, napačno in zgrešeno. Več strasti doživlja »ne« kot »ja«, več čustvenega odziva je v zadnjih par letih deležno tisto, kar je zavrženo, zamolčano, kar ostaja zgolj sanjano in snovano, kot tisto, kar obstaja in je narejeno. Več drame, melodrame, kriminalke, tragikomedije in farse je v zanikanjih kot potrditvah, ki gredo mimo samoumevno, apatično, resignirano.

Ampak ta prej omenjena zgodovina, ki je nenadoma ni več mogoče avtoritarno in v totalu obvladovati, ostaja dražljiva

in zanimiva in ob vsakem raziskovanju lahko ugotovimo, da nas nauči samo tega, da se iz zgodovine ne naučimo ničesar. Zato je vedno znova, še posebej pa v času, ko se pripravljajo spremembe na področju filmske zakonodaje, priporočljivo brskati po objavah filmarjev, kulturnikov in publicistov, ki so se ukvarjali s tem področjem. Na primer po zapisih Bojana Štiha (*Jesenska fuga o norcu in smrti*), ki je leta 1985 v svojem dnevniku pribeležil: »Slovenski film je še vedno pastorek, ali kot sem zapisal pred desetimi leti, deseti brat slovenske kulture in umetnosti. Res je sicer, da si je tak položaj priboril tudi zaradi pogoste umetniške nemoči, moralno organizacijskih napak in intelektualnega in artističnega snobovstva ... Nič ne pomaga, če ne takoj, pa čez dvajset ali več let, v kolikor bomo Slovenci še narod in posebna jezikovna entiteta, bomo morali stopiti na pot svobodne intelektualne in podjetniške asociacije ustvarjalcev, ki se bo ravnala le po enem samem zakonu. Po zakonu vrednosti in kakovosti. Druge poti ni in je tudi ne more biti.« Se mar vse spreminja le zato, da se ne bi nič spremenilo?

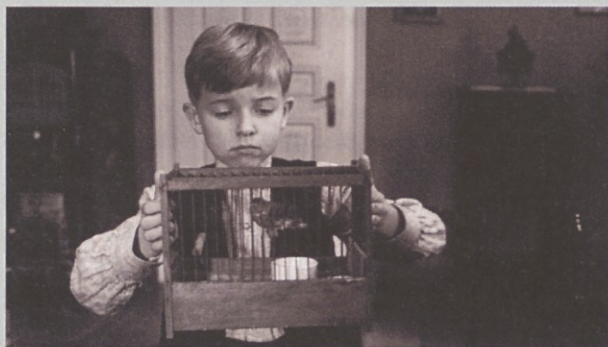
Kakorkoli, pred vrati je 12. Festival slovenskega filma. Inventuri v zadnjem letu izsanjanega in posnetega se je Ekran posvetil s posebno priložnostjo v počastitev priložnosti za pozorno doživljanje lepega in ganljivega, pa čeprav narejenega »iz trme, obupa, neizmernega veselja do dela in hudega potrpljenja,« kot pravi v intervjuju selektor FSF, Jože Dolmark. Ob tej priložnosti za (samo) izpraševanje smo tokrat dali besedo predvsem ustvarjalcem. Vabljeni k branju – in gledanju.

Novice

NAGRADA KRITIKOV

Mednarodno društvo filmskih kritikov FIPRESCI je med svojimi člani izvedlo tradicionalno anketo o najboljšem filmu leta (od poletja do poletja), lestvica prvih dvajsetih v sezoni 08/09 pa je naslednja:

1) The White Ribbon/Das Weisse Band (Michael Haneke)



- 2) Gran Torino (Clint Eastwood)
 - 3) The Beaches Of Agnè/Les plages d'Agnès (Agnès Varda)
 - 4) Police, Adjective/Politist, Adjectiv (Corneliu Porumboiu)
 - 5) Rokoborec/The Wrestler (Darren Aronofsky)
 - 6) A Prophet/Un prophète (Jacques Audiard)
 - 7) 35 Shots Of Rum/35 Rhums (Claire Denis)
 - 8) Antichrist (Lars von Trier)
 - 9) Milk (Gus Van Sant)
 - 10) Preberi in zažgi/Burn After Reading (Ethan in Joel Coen)
 - 11) Still Walking/Aruitemo aruitemo (Hiroyasu Koreeda)
 - 12) Looking For Eric (Ken Loach)
 - 13) Paper Soldier/Bumazhnyy soldat (Aleksi German Ml.)
 - 14) Samson & Delilah (Warwick Thornton)
 - 15) Autumn/Sonbahar (Özcan Alper)
 - 16) Coraline (Henry Selick)
 - 17) Teza (Haile Gerima)
 - 18) Sweet Rush/Tatarak (Andrzej Wajda)
 - 19) Mid-August Lunch/Pranzo di ferragosto (Gianni Di Gregorio)
 - 20) Nenavadni primer Benjamina Buttona (David Fincher)
- www.fipresci.org

LIFFe

Od filmov s te lestvice lahko na letošnjem festivalu LIFFe, ki bo potekal med 11. in 22. novembrom, pričakujemo naslednjih pet: *Das Weisse Band*, *Politist*, *Adjectiv*, *Un prophète*, *Antichrist* ter *Bumazhnyy soldat*. In čeprav film ni dovolj »naš«, da bi se lahko prijavil na Festival slovenskega filma, pa se iskreno veselimo mednarodno uspešnega filma s sijajnimi kritikami, ki je po svoje tudi naš in ga bo moč premierno videti na letošnjem LIFFu: iz Sundancea v Ljubljano, Martin Strel s filmom *Big River Man!* Več o jubilejnem 20. mednarodnem filmskem festivalu v novembrski številki Ekрана.
www.liffe.si

FANIMA.TU

2. – 4. oktobra bo v Trzinu pri Ljubljani potekal Festival animiranega filma Trzin underground. Na sporedu: filmi, delavnice, razstave. www.dzmt.si/fanimatu/

DOKUMENTARISTIKA

Med 21. in 24. septembrom se je v klubu Gromka na ljubljanski Metelkovi odvil prvi **Dokubazaar**, neodvisni mednarodni festival dokumentarnega filma, ki je po besedah organizatorja nastal »iz potrebe po večji predstavitvi dokumentarnih filmov mladih in neodvisnih dokumentaristov iz Slovenije in regije«. Od 2.-11. novembra napovedujemo festival **DokMa**, že tradicionalno v Mariboru. Več na Dokma.net, na 24 strani pa preberite intervju z enim letošnjih gostov, srbskim filmarjem Borisom Mitićem.

ONLINEFILM

Na Festival slovenskega filma (1.-3. oktober) prihaja Cay Wesnigk, soustanovitelj in direktor spletne platforme Onlinefilm, ene redkih internetnih distribucijskih mrež za filme. Onlinefilm je v kolektivni lasti več kot stotih filmskih ustvarjalcev-delničarjev, ki želijo s tem ustvariti tržišče, prirojeno lastnim potrebam. Se sliši idealistično? Preberite intervju s Cayem Wesnigkom na Ekranovi spletni strani.
www.onlinefilm.org

Kot vsako leto smo v avgust vstopili delovno. To je pri Luksuz produkciji tudi vrhunec sezone. Najprej enotedenska delavnica »Ne bodi neznanec« na Trški gori pri Krškem, kjer je 40 mladostnikov ob pomoči dvajsetih mentorjev, organizatorjev in kuharjev tokrat posnelo nekaj manj kot 20 filmov. Starost udeležencev: 12-25 let. Beležimo interpretacijo Romea in Julije, ob kateri se je Shakespeare zagotovo obrnil v grobu, film *Mirror Man*, ki je pokazal, kaj bi se zgodilo, če bi Brad Pitt igral v *Memento*, oskarjevski nagradjenec Žiga je bergmanovsko bil bitke med spoloma, medtem ko sta se Ivor in Tjaša prelevila v Terry Gilliamu v času Monty Pythonov. Dženi Rostohar je bila mentorsko vseprisotna, skupaj z Amadejem sta za potrebe animiranega filma pojedla kompletno filmsko opremo. Tomaž Pavkovič je spet podiral rekorde v številu nastopov v igranih filmih in briljiral v vlogi flamenko plesalca. Vsakodnevne presežke so ustvarjali v kuharskem sektorju, za incident bomo označili nekaj pikov klopotov, ki se do današnjih dni niso razvili v borelio.

V dvodnevni pavzi se je tabor preselil v Kostanjevico na Krki, kjer smo se v naslednjih desetih dneh filmarji pomešali z antropologi in etnologi. V številkah: približno 50 udeležencev, ki so posneli nekaj več kot 10 filmov in intervjujev, katerih dolžina se je merila s tremi ciframi. V šolskih prostorih smo se cineasti tuširali ločeno od športnikov, ker so se oni znojili na igrišču, mi pa v montažnih sobah. Visoko izobražene raziskovalke so padale

znamenju petih kadrov. Ker tudi tokrat delamo po znameniti "luksuz metodi", na koncu festivala pričakujemo vsaj ducat kratkih filmov. In ducat zadovoljnih mladih filmarjev.



Luksuz je biti zraven

LUKSUZ PRODUKCIJA

v hamletovsko dilemo, ko je bilo potrebno odrezati kos kruha za sočloveka, Želimir Žilnik je dokazal, da se da filozofijo filmske umetnosti razložiti s pomivanjem posode, Petkovič je preko Kozoleta-sina omehčal Kozoleta-očeta, da nam je omogočil snemanje sezonskih delavcev. Tom Gomizelj se je otepal navala hrvaških antropologinj, ki so za vsako ceno hotele imeti majico Luksuz produkcije. Kuriozيتeta: Vlado Škafar je predstavil film *Otroci* in je bil tokrat presenetljivo pozitiven in navdihujoč. Na zaključni projekciji je navijalo skoraj 200 otočanov, glavni junak enega izmed filmov pa je še dolgo v noč izlival ljubezen vsem, ki so mu prišli na pot.

V september smo vstopili z Luksuz festivalom poceni filma. Hladna fronta nas je pregnala v lovsko sobo, kjer so za vzdušje dodatno poskrbele lovske trofeje na stenah. Prikazali smo 33 filmov, podelili 9 nagrad, jedli po špansko in pili po slovensko. Člani žirije so prišli s treh kontinentov, mediji so se najbolj navduševali nad brazilsko prostovoljko Mirello Habr.

Medtem, ko uredniku pošiljamo te vrstice, smo na festivalu Kino Otok v Izoli. Prenočujemo v plesni dvorani, v kateri se v ogledalih običajno občudujejo plesalci. Mi jih bomo morda uporabili v prizoru, kjer se bomo poklonili Orsonu Wellesu. V neposredni soseščini, v štabu festivala, dan pred uradnim odprtjem beležimo le za malenkost povečano stopnjo nervoze, predvsem pa dobro voljo in pričakovanje. Udeležencev Vesele kamere nas je kakšnih 20, prvi delovni dan preživljamo v



Nacionalizacije slovenskega filma

MILAN LJUBIČ

Prva nacionalizacija (1945-1990)

Prva nacionalizacija slovenskega filma se je zgodila med majem 1945 in novembrom 1946. Nacionalizirana sta bila podjetje Emona film skupaj s kinom Union (solastništvo Milana Khama in Prosvetne zveze) ter kino Matica, ki je deloval v stavbi Slovenske filharmonije, lastnica je bila znana alpinistka Pavla Jesih.

Maja 1945 je bilo v klubski sobi hotela Slon ustanovljeno Filmsko podjetje Demokratične federativne Jugoslavije, podružnica za Slovenijo. Direktor je postal France Brenk, med ostalimi funkcionarji so bili Dušan Povh, France Kosmač, France Cerar in drugi. Še istega dne so predstavniki novoustanovljenega Filmskega podjetja obiskali Emona film, ki je skupaj s kinom Union deloval v stavbi Grand hotela Union in ustanovitelju, solastniku ter direktorju Milanu Khamu prepovedali vstop v lastne poslovne prostore.

Leto pozneje je Filmsko podjetje FLRJ, Direkcija za Slovenijo, Ljubljana, Gregorčičeva ulica 27/IV, prijavilo Milana Khama Javnemu tožilstvu. Na dokumentu je jasno viden in berljiv podpis: Brenk. Očitali so mu sodelovanje z okupatorjem, vojno dobičkarstvo, snemanje filmov za okupatorja (*Domobranska prisega*), snemanje in predvajanje filma *Protikomunistično zborovanje*, šikaniranje zaposlenih in podobno. Seveda so spregledali, da je za Emona film leta 1945 posnel dokumentarec *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* s posnetki majskega prihoda partizanov in prve slovenske vlade v Ljubljano.

Khama so obsodili na 8 mesecev zapora in mu odvzeli vso premoženje Emona filma ter kina Union. Ko se je pritožil, so zaporno kazen okrepili še s prisilnim delom. Dokazila o sodelovanju z OF, o podpori njenim članom in simpatizerjem, ki jim je Kham pomagal z denarjem od vstopnic za kino, niso pomagala. Šele Ljudska skupščina v Beogradu s predsednikom Ivanom Ribarjem in tajnikom Mošo Pijade na čelu ga je oprostila nadaljnega prestajanja dela kazni, ki je še ni prestal. Ko je v šestdesetih letih sešteval leta za upokojitev, je zaprosil za priznanje pokojninskih let, za katera je sam plačeval prispevke, ko je bil lastnik kina in Emona filma. Republiški sekretariat za kulturo, prosveto in znanost – vodil ga je Tomo Martelanc – je za mnenje zaprosil

Društvo slovenskih filmskih delavcev, ki je dalo odklonilno mnenje. Ker je bil že v letih in šibkega zdravja, delovne dobe za upokojitev pa ni imel dovolj, čeprav je delal in plačeval prispevke, se je obrnil na Komisijo za priznanje vojnih let, saj je bil aktivni član OF od leta 1941. Priznali so mu sodelovanje z narodnoosvobodilnim gibanjem od 1941 do 1945, dvojno. S tem priznanjem je imel delovnih let več kot dovolj in se je lahko upokojil s statusom udeleženca NOB. Zadnje moralno priznanje za časa življenja je bila listina občine Ljubljana za zasluge v času NOB. Verjetno je Milan Kham edini "sodelavec okupatorja", ki ima priznana dvojna borčevska leta in ki je za "sodelovanje z okupatorjem" dobil listino zaslužnega meščana Ljubljane.

VZROK JE POTREBNO ISKATI DRUGJE: EMONA FILM JE BILO EDINO FILMSKO PODJETJE, KI JE IMELO NAPRAVE ZA SNEMANJE, RAZVIJANJE IN KOPIRANJE FILMA, NAPRAVE ZA SNEMANJE ZVOKA, SKRATKA VSE, KAR JE OMOGOČALO SICER KOLIČINSKO SKROMNO, A CELOVITO FILMSKO PROIZVODNJO. TO JE BILO TREBA VZETI, PA ČEPRAV S KONSTRUIRANO OVADBO.

Navedbe v prijavi Filmskega podjetja DFJ so se izkazale za izmišljene in tendenciozne, še zmeraj pa niso jasni motivi Društva slovenskih filmskih delavcev, ki je v šestdesetih letih, ko je bilo delovanje Milana Khama v času NOB znano dejstvo, odreklo soglasje za priznanje delovne dobe, ki si jo je Kham sam plačeval.

Druga nacionalizacija (1990 - 1994)

Ta sodi v leto 1991. Leta 1945 je ljudska oblast zasegla cerkev Sv. Jožefa in jezuitski samostan v Ljubljani ter ju dodelila Triglav filmu, kot se je po novem imenovalo nekdanje Državno filmsko podjetje. Čez nekaj let (1955) se je ločilo na dve samostojni podjetji: Triglav film (proizvodnja filmov) in Filmservis (filmske tehnične usluge), enako se je zgodilo v drugih republikah. Po dobrem desetletju delovanja so vsa ta podjetja propadla. Če smo hoteli v Sloveniji ohraniti svojo filmsko bazo, ki je bila naprodaj, smo jo morali odkupiti iz stečajne mase. Leta 1955 ustanovljeno podjetje Viba film, ki so ga po vzoru srbskih filmskih delavcev ustanovili slovenski ustvarjalci, je poskušalo prepričati republiške organe, naj kaj ukrenejo za ohranitev filmske baze, a naklonjenega odziva ni bilo. Je pa pristojni organ, Republiški sekretariat za kulturo, prosveto in znanost dovolil, da se za eno leto odpovemo filmski proizvodnji in denar za domači film namenimo nakupu tehnične baze. Tako smo z odrekanjem filmu (glavno breme je nosil France Štiglic, ki se je tedaj odpovedal filmu *Povest o dobrih ljudeh*) leta 1968 prišli do nakupa filmske tehnike v lasti propadlega Filmservisa in še leta smo odplačevali kredit za nakup ostankov Filmservisa. S tem pa smo slovenski filmski ustvarjalci preko Vibe filma postali lastniki filmske

MILAN LJUBIC

tehnične baze in cerkve s samostanom. Zaradi nesposobnih vodilnih, ki so bili politično nastavljeni, je podjetje Viba film zašlo v finančne in programske težave. Pisalo se je leto 1990, čas prve DEMOS-ove vlade. Enopartijskega sistema je bilo konec in s tem tudi možnosti, da bi partija podpirala svoje (nesposobne) kadre. Februarja 1991 je šlo podjetje slovenskih filmskih ustvarjalcev Viba film v likvidacijo. Medtem se je zamenjala tudi vlada. Novi predsednik Janez Drnovšek in njegova vlada so izkoristili nastalo stanje in cerkev s samostanom vrnilo upravičencu, katoliški cerkvi.

FILMSKI USTVARJALCI SO ŠE ENKRAT OSTALI Z DOLGIM NOSOM IN PRAZNIH ROK – BREZ PROSTOROV ZARADI DENACIONALIZACIJE IN BREZ SNEMALNE TEHNIKE ZARADI LIKVIDACIJE VIBE. TEMU BI LAHKO REKLI DRUGA NACIONALIZACIJA SLOVENSKEGA FILMA.

Tretja nacionalizacija (po 1994)

To je ustvaril Zakon o Filmskem skladu RS. V šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se je po Jugoslaviji iz Srbije razširil sistem »učesča«, participacije pri proizvodnih stroških filma. Filmski ustvarjalci smo, če smo hoteli delati, morali sovlagati v film ter pokriti del proizvodnih stroškov. Ta denar smo dobili povrnjen od prodaje filma in uspešnosti na domačem in tujem trgu. Po pogodbah smo o usodi filma odločali skupaj, lahko smo iskali sponzorje, lahko smo vplivali na zmanjševanje stroškov proizvodnje, lahko smo soodločali na sejah organov Viba filma.

Z ustanovitvijo Filmskega sklada in s sprejetjem Zakona o filmskem skladu smo te pogodbene pravice izgubili. 24. člen zakona namreč določa, da s filmskim fondom Vesna filma in Viba filma razpolaga Filmski sklad. V 15. letih obstoja FS niso ne vodstvo ne nadzorni organi upoštevali določil pogodb številnih filmov, da morajo sovlagatelje povabiti k soodločanju o usodi avtorskih del, h katerim so prispevali ustvarjalno in finančno. Vsak projekt je imel dve vrsti pogodb – kolektivno in individualne. Kolektivna je določala, pod kakšnimi pogoji bo filmski kolektiv skupaj z Viba filmom izdelal posamezen film, na tej podlagi pa so bile sklenjene individualne pogodbe s posameznimi avtorji. Vrsta filmov, zlasti tistih, ki so imeli dober odmev pri gledalcih in kupcih v tujini, je sovlagateljem povrnila vložke, včasih pa tudi prinesla dobiček. Ne sicer velik, a kljub temu zadovoljiv. S tem je bil vsaj namen participacije oz. sovlaganja upravičen.

Danes se dogaja festivalomanija. Filmi dirkajo s festivala na festival, producenti se brigajo le za vedno nove projekte, vtis je, kot da se za film, ko je enkrat narejen, nihče več resno ne zanima. Tam, kjer se v svetu šele začne skrb za film, to je skrb za prodajo in plasma, se pri nas zadeva neha.

S TEGA VIDIKA JE BILO NEKDANJE SOVLAGANJE CELO SMISELNO IN USPEŠNO. IMELI SMO ZAVEZO SKRBETI ZA SVOJE FILME. ZAKON O FILMSKEM SKLADU NAM JE TO ZAVEZO ODVZEL, KLJUB KOLEKTIVNIM POGODBAM.

ZGODILA SE JE TRETJA NACIONALIZACIJA SLOVENSKEGA FILMA.

Lahko bi rekli, da smo bili nekdaj filmski ustvarjalci delničarji svojih filmov, čeprav pojma delničar v tistih dneh *socializma s človeškim obrazom* nismo poznali. Od nekdanjih vložkov pa sovlagatelji danes nimajo nič. Seveda, ker nam je »nacionalizacija filmskih sovlaganj« odvezala pravico do soupravljanja z našim lastnim kapitalskim vložkom, ni nobene spodbude za samoiniciativne tržne aktivnosti. Delamo za arhiv.

10 vprašanj za službo promocije in trženja Filmskega sklada

•Kakšen je delež proračuna Filmskega sklada, namenjen promociji in trženju slovenskih filmov na letnem nivoju – za zadnjih petih let? Podatki naj bodo v absolutnem merilu (v €) in relativnem glede na letni proračun FS.

•Kakšen je bil dohodek iz prodaje oz. trženja slovenskih filmov v tujini v zadnjih 15 letih – po letih?

•Kakšno je notranje razmerje teh prihodkov – glede na prihodke s festivalov (t. im. »festival fee«), prihodke iz prodaje pravic za predvajanje na tujih televizijah in iz kinematografske distribucije slovenskih filmov ter morebitne distribucije na AV nosilcih v tujini?

•Kateri slovenski filmi v zadnjih 10 letih so bili v redni kinematografski distribuciji v tujini in kje oz. koliko časa?

•V kakšnem razmerju se deli prihodek iz distribucije slovenskih filmov v tujini med producentom in FS? Je to razmerje fiksno, torej definirano z razmerjem vložka FS in producentov oz. koproducentov (v skladu s Splošnimi pogoji poslovanja FS) ali obstaja možnost fleksibilnega dogovarjanja s producenti?

•Kakšna je nacionalna strategija glede promocije slovenskega filma v tujini?

•Na kakšen način sodeluje služba za promocijo in trženje FS pri pripravi sprememb zakonodaje na področju slovenskega filma?

•Kakšen je vsebinski, terminski in finančni načrt promocije in distribucije filmov iz programa FS za leto 2009 – torej filmov, katerih proizvodnja bo končana v sezoni 2009/10, v prihodnjem letu? Za Slovenijo in za tujino?

•Na kakšen način je definirano financiranje, sodelovanje in koordinacija aktivnosti s »sales agent« na tem področju? Kako se v tem primeru deli prihodek iz prodaje filmov na tuje teritorije?

•Na kakšen način poteka sodelovanje z »zunanji akterji« na tem področju – npr. organizatorji drugih kulturnih prireditev v tujini?

Gorazd Trušnovec

(odgovore pričakujemo v naslednji številki Ekрана)

INTERVJUJI S ŠESTIMI REŽISERJI SLOVENSKIH IGRANIH FILMOV

V kolikoli meri se film odvija na sceni, ali v prostoru? Kako se v prostoru razvijajo ljudi in kaj pomeni prostorski odnos med njimi? Ali to ni mogoče videti v filmu?

Večkrat, če Zupančičeva pravi, da se film ne odvija kot čvrst in gotov, pač pa kot nevarni, rešetki bi kravala igra videzov. In v tej igri je olo klično. Videti namreč ne

V kolikoli meri se film odvija na sceni, ali v prostoru? Kako se v prostoru razvijajo ljudi in kaj pomeni prostorski odnos med njimi? Ali to ni mogoče videti v filmu?

Je to preprosto nismo hoteli najti s sodobno estetiko. Če se mi to kaže, vsi pa zredem izgledu znostri keroga se naša zgodba bojuje in toliko pomembna razlika med 800 in 1.200 € kot pa razlika med opeko in zrakom. Kaj pa to?



Miha Hočevar Distorzija

DENIS VALIČ

Mladinski filmi so pri nas še vedno prava redkost, največkrat porojeni iz trne posameznikov, ne pa jasne filmske politike. Kako se je rodil vaš projekt?

Lahko bi rekel, da je za rojstvo *Distorzije* v največji meri zaslužen Zdravko Duša, dolgoletni voditelj scenaristične šole Pokaži jezik. Ne vem sicer natančno, kako je potekalo delo, a roman Dušana Dima so uporabili kot literarno predlogo za priredbo v scenarij. Roman je zelo filmičen, a vseeno je bilo potrebno vložiti kar nekaj dela. Princip delavnic se sprva ni najbolj obnesel, nato pa je roman v roke dobil Matevž Luzar, ki je bil takrat sredi študija. Že tedaj je kazal veliko nadarjenost, scenarije pa je pisal tako za svoje kratke filme kot tudi za filme kolegov in kolegic. Pripravil je prvo verzijo, kmalu zatem pa sem se mu pri delu pridružil še sam. Skoraj istočasno je bil projekt že tudi potrjen, saj ga je Milan Dekleva vzel pod okrilje RTV Slovenija. Konec leta 2005 so se pričeli prvi pogovori, leta 2006 priprave in v letu 2007 smo ga posneli. Priprave so se zavlekle, a to je pri mladinskih filmih običajno, saj si moraš mlade kandidate za igralce ogledati večkrat. Moram pa reči, da smo na koncu izbrali tiste, ki sem jih opazil že takoj. Prvi vtis torej nekaj velja.

Ko sva že pri teh mladih »igralcih«, ki niso igralci – kakšna je vaša metoda dela z njimi?

Pri igralcih, ki niso profesionalni igralci, ki nimajo študijske zavesti in nekih svojih mehanizmov, kako priti v vlogo, je posebej mladim, otrokom treba dopustiti, da igrajo same sebe, da nosijo svojo podobo, ki pa ji dodajajo neke pomene. Vloge sicer tudi prilagajam, ne držim se vedno strogo scenarija. Skratka, prilagodim se osebi, saj se ta pri svojih 14. letih bolj težko prilagaja mojim videnjem vloge.

V filmu v ospredje postavite mladostniško upornišvo in punk, medtem ko socialne tematike ne načenjate – je bila ta v romanu bolj prisotna?

Ja, res je, preprosto nismo hoteli najedati s socialno tematiko. Zdi se mi, da danes, vsaj pri srednjem razredu, znotraj katerega se naša zgodba odvija, ni toliko pomembna razlika med 800 in 1.200 € kot pa razlika med osebo, ki zna izkoristiti svoj čas, ki ima

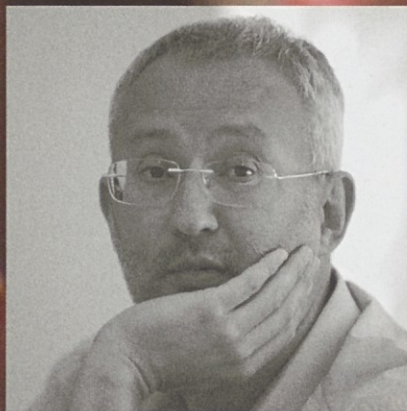
občutek, da živi svoje življenje in ima nadzor nad njim, ter tisto, ki tega ne zna. Dejanova družina je povprečna družina nekih uradnikov, kjer bolj kot njihov ekonomski položaj bode v oči dejstvo, da so nesrečni, ker se njihove predstave niso uresničile in se je njihovo življenje zvedlo na sedenje pred televizorjem. Ti socialni elementi so v knjigi morda bolj prisotni, vseeno pa ne odigrajo ključne vloge. Ključno se mi je zdelo izpostaviti Dejanovo notranje nezadovoljstvo z obstoječim stanjem in njegovo odločenost, da kljub vsem, za najstnika nezanemarljivim oviram, nekaj naredi. Zdi se mi namreč, da je današnja mladina zelo apatična, zato sem hotel v prvi vrsti izpostaviti nekoga, ki si za svoj moto izbere tiste besede, ki se pojavijo tudi na koncu filma – »naredi neki« ... In nekoga, ki se upre tej skomercializirani kulturi, ki nam jo prodajajo danes.

Posrečen se mi zdi prikaz, kako mladina komunicira preko vzporednih komunikacijskih kanalov – blogov, video kamer, mobilnih telefonov ...

To je preprosto duh časa, temu se skoraj nisem mogel izogniti. Nemogoče je spregledati, da so vse te naprepe del njihovega vsakdana. Hkrati pa so ta sredstva zelo hvaležna tudi zame, ki nastopam v vlogi pripovedovalca, saj mi pomagajo zgodbo peljati naprej, so kot nekakšni mehanizmi, ki spodbudijo pripoved, jo peljejo v novo smer.

Miran Zupanič Igra s pari

GORAZD TRUŠNOVEC



Scenarij Igre s pari je bil pred leti predložen na razpis za razvoj pri Filmskem skladu. Kako se je ta zgodba odvila, je institucija prepoznala izrazito »filmične« kvalitete? Kako to, da je bil posnet v okviru TV Slovenija?

Ne, film ni bil nikoli deležen skladovega financiranja. *Igra s pari* je dramski tekst Matjaža Zupančiča, s scenaristično priredbo smo neuspešno kandidirali na skladu leta 2006. Potencialnih "filmičnih" kvalitet odločevalci tam torej niso prepoznali, za razliko od odgovornih v Umetniškem programu TV Slovenija, ki so projekt vključili v lansko produkcijo. Film, ki smo ga posneli v dvajsetih dneh, je nastal v vse prej kot razkošnih produkcijskih pogojih, saj je stal okrog 200.000 €, k temu pa je treba prišteti vrednost storitev, tehnike in prostorov TV Slovenija, kar skupaj ne preseže tretjine običajne cene celovečerca iz skladovega programa.

Kateri elementi so bili tisti, ki so vas v izhodišču pritegnili pri dramski zasnovi oziroma scenariju?

Na to vprašanje je nemogoče kratko odgovoriti. Matjaž je napisal izjemno dramo, ki nas je s kompleksnostjo sporočil vznemirjala v vseh fazah ustvarjalnega procesa. Zato moj pogled na tekst po končanem filmu ni enak tistemu na začetku. Vsekakor se drama vseskozi ukvarja s temeljnim vprašanjem: kaj je resnica in ali resnica – resničnost – sploh obstaja. Ali pa je vse, kar se nam kaže in kar živimo, samo niz videzov, utvar in samoprevar, s katerimi skušamo preglasiti slutnjo svoje absolutne samote? Zelo me je zanimalo delo z igralci, delo v omejenem prostoru enega samega snemalnega mesta, zanimalo me je, kako daleč lahko pridemo iz tega izvedbeno minimalističnega in pomensko razkošnega tekstovnega izhodišča.

V kolikšni meri se film navezuje na voajersko igro pogledov; ste v pripravi razmišljali tudi o tem, o voajerskem zapeljevanju sodobnega gledalca, ki ga mami vpogled v neko intimo?

Vsekakor. Iz Zupančičeve perspektive se nam svet ne kaže kot čvrst in gotov, pač pa kot nevarna, rekel bi krvava igra videzov. In v tej igri je oko ključno. Videza namreč ne

more biti brez pogleda, pogled pa vedno prihaja od zunaj in predpostavlja drugo oziroma drugačno raven realnosti od videne. Pri Zupančiču je zato pomenljiv in v nadaljevanju nevaren vsak pogled, tembolj, če pripada (domnevno) iskreni osebi.

Igra s pari je igra videzov, tudi zrcalnih slik in odslikav. Menite, da bi bilo smotno film gledati oz. o njem razmišljati v paru ali kot zrcalno sliko vašega prejšnjega, sicer kratkega igranega filma, Made in Slovenia (2007), ki se ukvarja z intimno stisko nekega drugega para iz nekega drugega miljeja in okolja, a prav tako sodobne slovenske resničnosti?

Ja, se strinjam. V obeh filmih ima junakinja isto ime – Sonja. Sonja iz *Made in Slovenia* je delavka, zaposlena za določen čas, ki se boji iti z bolnim otrokom k zdravniku, da ne bi izgubila službe. Skozi njeno zgodbo vstopamo v svet stotisočev, ki se z nekaj sto evri in v večnem strahu za delo prebijajo iz meseca v mesec. Vseeno pa je njen svet preprost, čvrst in določljiv. Sonja iz *Igre s pari* je nasprotno na vrhu socialne lestvice, zato pa se v njeni zgodbi soočamo z zapleteno dinamiko človeških odnosov in s kaotično kompleksnostjo sveta. Oba filma pa hočeta ujeti stanje tega trenutka. Upodobiti duh časa, ki je krut in ki iz dneva v dan postaja še bolj kruto neizprosno, brezobziren in razdiralen. Ne le za posameznika ali družino, ampak za vso skupnost. In ki grozi, da nas bo duhovno izvotlil, moralno izpridil in nas kot narod izbrisal s tega planeta.



Janez Lapajne Osebna prtljaga

KLEMEN BELHAR

V filmu je implicitno prisoten zgodovinski podton – brezna, pokopavanje žrtev in podobno. Fabula nima veliko opraviti s tem, a podton je jasen – zakaj?

Nerazčiščena preteklost nas dohaja tukaj in zdaj. Tragedije pred desetletji so se zgodile ljudem pred nami, nam pa se dogajajo soočenja z njihovimi tragedijami in z našo zgodovino. V *Osebni prtljagi* se ne ukvarjam s preteklostjo in z zgodovino, ampak z današnjo popolno nezmožnostjo sočustvovanja. Kar dela glavno junakinjo zanimivo, je njen egoizem, v katerem se čuti splošna klima tega trenutka. Kot filmski avtor ne želim bežati pred prostorom in časom, v katerem živim.

Glavna junakinja s tem, kar se ji zdi, da je pravilna poteza, povzroči tragedijo. Je današnji »prav« tisto, kar je narobe?

Moja prababica je rekla: »Vsak ima svoj prav. Čez prav ga pa ni.« Za ljudi, ki jih doleti krivica, je vseeno, ali jim to krivico nekdo povzroči v dobri veri ali iz zlobe. Ne želim delati filmov o ljudeh, ki nimajo svojega »prav«, čeprav se z njimi vedno ne strinjam. Svoje junake skušam razumeti in jim dati možnost. Mojca, glavna junakinja v *Osebni prtljagi*, deluje nekako logično, rešuje svojo družino. Ima svoj prav. Slovenci pa radi rešujejo svoje politične skupine in njim pripadajoče ideologije kot svoje družine. Gre za nekakšen »cosa nostra« sindrom. Zločini se lažje prikrijejo v skupnosti ali v družini oziroma, kot radi rečemo, vse ostane v familiji.

Zdi se, da vse svoje junake radi kaznujete. Vsi ravnao napak in vsi so kaznovani?

Ljudje brez napak so verjetno hudo dolgočasni, za film pa popolnoma nezanimivi. V življenju kazni ne doleti vseh zločincev, v filmu pa režiser z njimi lahko naredi, kar hoče. V *Osebni prtljagi* najbolj nastrada mlada generacija, starejši držijo niti v rokah. Zgodovinska navlaka, ki bremeni Slovence, škoduje tudi tistim, ki z njo nimajo nič. In to v obliki poškodbe v naši mentaliteti.

Nas determinira prtljaga, ki so nam jo naložili?

Saj pravim, da nas poškoduje. Ne le zato, ker so nam jo naložili slabici, nasilno in skrivoma. Ta prtljaga pritiska na nas, ker je še vedno ne znamo odložiti na ustrezno mesto. Še nositi je ne znamo, kar je za pohablence nekako logično.

Film je skoraj monokromatski. Od kod odločitev za sprane, ubite barve?

Vedno se, precej intuitivno, odločim za določeno vrsto fotografije. V *Šeštenju* sem se za tople poletne barve, v *Kratkih stikih* za hladne, pri *Osebni prtljagi* pa za rjavkaste tone, skoraj za sepijo. Gre za namerno podobnost z začetki barvnega filma, ko barve še niso bile tako izrazite. Čeprav so pri meni sodobnejše, omiljene in hkrati kontrastno zategnjene. Tako se tudi v podobi srečujeta zgodovinski podton in sedanjost. Zgodovina se nam, Slovcem, vedno vrača v zbledelih otenkih, nikoli v jasno izraženi polnosti, zgolj v obrisih neke prikrite preteklosti.

Tudi montaža je neobičajna. Prizori se nikoli ne iztečejo, bolj gre za namig gledalcu, kaj se bo zgodilo. Mora gledalec sodelovati?

Neaktivni gledalci me ne zanimajo. Tudi sam ne želim gledati filmov, ki vse prinesejo na pladnju. Filme delam za gledalce, ki razmišljajo in občutijo. Prizori, vsakokrat posneti zgolj v enem posnetku, se tudi začenjajo sredi dogajanja. Nikoli nismo v točki nič. Zato film teče. Rad imam medprostore, ki jih film ne pokaže. V filmu je izbor dogodkov konkretne pripovedi. Gledalec lahko sklepa, kaj se zgodi vmes. Nekaj razume iz vidnega in slišnega, nekaj iz konteksta, nekaj iz izpuščenega. Film se mora dogajati tudi izven pokazanega časa in izven izreza kamere. Brez tega tudi tisto znotraj ni prepričljivo.



Damjan Kozole Slovenka

NELA MALEČKAR

Ste hoteli že z naslovom povedati, da stereotip, po katerem naj bi se z najstarejšo obrtjo ukvarjale večinoma priseljenke, ne drži?

Slovenci zelo radi dobro mislimo o sebi in vse, kar nas moti in nam ni všeč, radi pripisujemo drugim, čefurjem ali Ukrajinkam. Ampak ob neki raciji se je izkazalo, da je 70 % prostitutk pri nas Slovenk. To ni kakšna posebnost, hotel sem le poudariti, da tega ne počnejo zmeraj tujci, ampak da marsikaj umazanega in čudnega počnemo tudi sami.

Videz glavne junakinje z ničemer ne izdaja njene dejavnosti. Da bi težje uganili, kakšno je njeno skrivno življenje?

Ne gre za prototip prostitutke v visokih petah, mrežastih nogavicah in mini krilu, ampak za nekoga, ki bi lahko bila moja ali tvoja sosedka ali hči, študentka, nič posebnega. Takih zgodb je veliko: dovolj je le odpreti kak oglasnik, kjer je dvakrat na teden po tisoč oglasov, ki ponujajo spolne usluge. Ključen se mi je zdel izbor igralko, ki je nekje med otrokom in žensko in z ničemer ne poudarja seksualnosti. Mešanica krhkosti in močnega karakterja.

Screen International je zapisal, da je Slovenka inteligentna metafora za sumljive vrednote kapitalizma. Je to denar, ki je postavljen na piedestal, in so zato vsa njena dejanja in stiki z ljudmi podrejeni le enemu cilju: črpanju denarja?

Eni temu pravijo kapitalizem, jaz bi rekel, da gre za pohlep. Ona hoče nekaj imeti ne glede na ceno. Hotel sem narediti lik, ki nima ene dobre lastnosti. Laže, krade, sovraži mamo, ima še kar v redu odnose z očetom, ampak tudi njemu laže. Nič, s čimer bi se gledalec lahko identificiral. Toda po drugi strani vzbuja razumevanje, skoraj navijaš zanjo kot za svojega otroka, ki je na robu prepada, da ne bi zdrsnil. Pri zasledovanju koristi je dosledna, najsi bo to v odnosu do moških, profesorjev ali v odnosu do matere. A cilj se ji vedno bolj izmika.

Bi lahko rekli, da gre za patološki tip? Ali pa so takšni časi, da je boljše pokazati telo kakor čustva?

Psihologi bi ji rekli kompulzivna lažnivka. Po drugi strani pa je Aleksandra proizvod časa. Saj je dovolj, če odpreš časopis: tajkuni, kraje, poneverbe, laži politikov ... to nas obkroža. Zdi se mi, da ta film govori predvsem o mentaliteti in vrednotah sedanosti.

Toda z denarjem si je kupila stanovanje, njeni edini srečni in blaženi trenutki so povezani ravno z njenim bivanjem »na svojem«, se mi zdi.

Meni pa se zdi, da jo tudi v tem praznem stanovanju, ki ga odplačuje s telesom, zebe. Zebe kot stanje duha. Seveda Aleksandra sploh ni brezčutna, je samo nekdo, ki svojih čustev ne pokaže.

In njen oče, naiven predstavnik prejšnje, rokorske generacije, ste ga nalašč postavili kot kontrapunkt njenemu svetu?

Ko delam film, vedno iščem lastno pozicijo in angažma v zgodbi. Ker izkušenj s prostitutkami nimam, sem sebe videl bolj v poziciji očeta, ki spušča svojega otroka v življenje. Marsičesa ne moreš preprečiti. Oče v filmu ima informacije, nekaj sluti, ampak raje noče vedeti. Ne glede na to, da ga je čas že zdavnaj povozil, premore modrost in v razmerju do Aleksandre potegne pravo potezo.

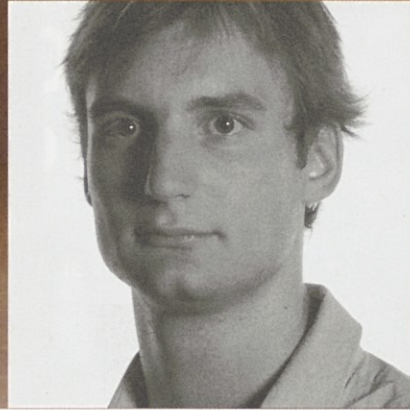
Da ji vselej nudi dom in ocvrta jajčka na oko?

Predvsem se ne vtika preveč v njeno življenje in ji pusti, da pride sama do rešitev. Konec je odprt in po premieri v Sarajevu so se razvile debate in dve teoriji: Aleksandra bo doštudirala in postala učiteljica angleščine na osnovni šoli v Krškem. Ali pa: v njej je tak nemir, da bo šla še dlje od Ljubljane. Ker film govori prav o kriznem obdobju, kot bi rekel Franci Slak, je prav, da glavni junakinji pustimo odprta vrata.

Olmo Omerzu

Drugo dejanje

NINA CVAR



Ste absolvent filmske režije na ugledni praški šoli FAMU. Kako to, da ste se odločili za študij prav na tej izobraževalni ustanovi?

FAMU je dobra šola in je ena izmed redkih v Evropi, kjer tujcu, če naredi sprejemne izpite, ni treba plačati šolnine. Filmske šole so sicer znane po astronomskih šolninah. Državo precej stanejo, sploh če so vsaj količkaj resne, da se za vajo snema na filmski trak. Kar danes ni več tako zelo samoumevno. Pogosto zasledimo krilatice o tem, da je filmski material preteklost, da je prihodnost v novih digitalnih tehnologijah. Na ta račun države nižajo šolam prispevke. Spet pod pretvezo že ponarodele izjave, da je pomembna ideja, zgodba – kaj poveš – in ne forma – kako in na kakšen način pripoveduješ ... Po tej logiki ne potrebujemo filmskih šol. Mislim, da je za filmsko šolo zelo pomembno, da vsebuje vse smeri študija. Uspešna filmska industrija je lahko le tista, ki ima dovolj strokovno izobraženih ljudi. Slovenski filmski prostor pa je bil vedno odvisen od ljudi, ki so prišli iz tujine – od režiserjev, kamermanov, montažerjev, oblikovalcev zvoka ... In velika večina jih je študirala prav na FAMU.

Kako kot absolvent razumete sam koncept režije?

Režijo, poleg znanja in obvladovanja filmske obrti, razumem predvsem kot sposobnost filmskega mišljenja. Režiser mora raziskovati filmski jezik, ki mu postaja lasten, osebni, specifičen. Režiser je v nenehnem dialogu s sabo, le tako se lahko resnično približa gledalcu. V tem pogledu je film najbližje poeziji in režiser zavzema pozicijo pesnika. Roberto Juarroz nekje govori o idejah nujnosti in intenzivnosti v poeziji in pravi, da je najvažnejše, da so pogoji za rojstvo pesmi pri tistem, ki jo ustvarja, v stanju nujnosti. Na to navezuje, da je beseda, ki bi jo morali za zmeraj odstraniti "produkcija", ker pesem ni predmet konzumacije. To se zdi v kontekstu filma nekoliko absurdno, a vseeno drži.

Filmi, ki so resnično spreminjali govorico, so se vedno izmikali iz »sredine«. V filmih Cassavetes, Eustacha, Chytilove je intenzivnost ves čas povezana z nujnostjo.

Za Drugo dejanje (Druhé dejství) ste že prejeli nekaj nagrad. Kakšna je bila geneza tega projekta?

Drugo dejanje je zaključni film tretjega letnika in prve stopnje študija, na FAMU torej prvi večji projekt, ki se ga loteva režiser. Že od vsega začetka sem glede na scenarij vedel, da bo film daljši, kot dovoljujejo predpisi in sredstva. Da bi film lahko posneli, smo nabirali ostanke filmskega materiala, ki je ostal po snemanjih različnih holivudskih produkcij v Pragi in tako privarčevali denar za razvijanje. Na kovinskih škatlah z materialom je pisalo Roman Polanski *Oliver Twist*, Guillermo del Toro *Blade II* ... Film gre novembra skupaj s kratkim filmom Zuzane Špidlove na distribucijsko pot po čeških kinematografih. *Drugo dejanje* je sicer navdihnila kratka zgodba Cesareja Paveseja. S scenaristom Brunom Hájekom sva se odločila, da bo glavni lik po poklicu prevajalec, in v okvir zgodbe dodala motiv nedokončanega prevoda knjige, romana, ki se potem v filmu zrcali na različne načine. Rad imam, da je zgodba v filmu pomaknjena v ozadje in da se bistveno razvija skozi motive, ki se kopičijo, ponavljajo in ustvarjajo dinamiko filma. Tako se pozornost odvrne od zgodbe in se osredotoči na ljudi v filmu.

Kakšni so vaši načrti za prihodnost?

Po motivih literature Itala Sveva pripravljam scenarij za celovečerni film z naslovom *Senilnost*.



Martin Turk Soba 408

KATJA ČIČIGOJ

Leta 2006 ste za Rezino življenja na FSF v Portorožu prejeli nagrado za najboljši kratki film. Kaj pričakujete od letošnjega festivala?

Nimam nobenih pričakovanj, sem pa vesel, da bo *Soba 408* tam premierno prikazana.

Za večino svojih filmov ste scenarij napisali sami. Od kod črpate ideje?

Ideje so povsod okrog nas, v časopisih, knjigah, dnevniku, na ulici ... Le prepoznati jih je treba. Doma imam cel kup zvezkov z najrazličnejšimi zgodbicami, stavki, frazami, ki jih spontano zapisujem že vrsto let. Vsake toliko jih grem prelistat in se mi kakšna od njih nenadoma zazdi dobra kot ideja za nov projekt. Seveda pa ni formule. Včasih idejo enostavno sanjam. Da pa potem iz tega nekaj tudi zares nastane, zgodba, scenarij, film, to je pa čisto druga stvar. Tu pa pride na vrsto delo in veliko potrpljenja.

*Film *Soba 408* je nastal po literarni predlogi Aleša Čara. Kaj vas je pritegnilo v njegovi zgodbi? Menite, da določene zgodbe kar kličejo po vizualizaciji?*

Ko sem prvič prebral Čarovo zbirko kratkih zgodb *V okvari* sem bil navdušen nad njegovim načinom pisanja, spominjal me je na Raymonda Carverja, ki ga imam zelo rad. Od vseh novel me je fascinirala kratka zgodba *Muhe* – predvsem zaradi situacij, ki so bile napisane kot slike, in točno sem jih videl v svoji glavi. V tem primeru je bila že zgodba vizualizirana. Je pa bila sama novela premalo za daljši film, zato sem jo moral nadgraditi. Čarova novela je prinesla navdih in motiv za film.

Zakaj ste se odločili za črno-belo tehniko?

V pripravi projekta sem imel v mislih francoske filme šestdesetih, predsem Godarda, Truffauta in Rohmerja in enostavno sem film videl v črno-beli tehniki. Želel sem ustvariti določeno atmosfero, ki je v barvah ne bi mogel.

V svojih filmih se ukvarjate s težavnimi medsebojnimi odnosi, z občutki odtujenosti, osamljenosti. Gre za tematiko, ki vam je osebno blizu?

Film nasplošno je zame vedno zgodba o ljudeh in njihovih odnosih. Odtujenost in osamljenost sta temi, ki me fascinirata. Verjetno tudi zato, ker sta v današnjem času zelo prisotni, pa tudi ker sta del mene. No, vsaj v enem obdobju odraščanja sem bil zelo rad sam in precej odtujen.

Odkod pasivna resignacija sodobnega človeka – gre za že pogovorno slovensko cankarjansko potezo ali širši družbeni problem?

Priznam, da sem na te slovensko-cankarjanske definicije precej alergičen. Sam sem odraščal v Trstu in okrog mene je bila poleg slovenske kulture tudi italijanska. Mislim, da so moji pogledi na stvari vseeno malo drugačni oziroma vsaj bolj kulturno mešani. V svojih filmih se nočem ukvarjati s t.i. "slovenskim" pojmovanjem stvari. Zato resignacijo sodobnega človeka vidim bolj kot nek univerzalni družbeni problem. Kakorkoli, sedaj sem bolj pozitiven kot pred leti in zato sem to pozitivno noto poskušal vnesti tudi v *Sobo 408*. Če bi moral definirati sporočilo filma, potem bi to bilo nekaj v smislu "če že ne veš, kaj si v življenju želiš, potem vsaj spoznaj, česa nočeš".

*Velik del *Sobe 408* zavzemajo nemi kadri odtekanja vsakdana. Gre za slogovno ali vsebinsko odločitev? So tihe geste lahko zgovornejše od poplave besed?*

Ti trenutki so del zgodbe, ki so bili nakazani že v Čarovi kratki zgodbi. Zanimalo me je narediti film, kjer je rutina vsakdana del zgodbe. Teh rutin se pogosto ne zavedamo, ker so nam imanentne. V *Sobi 408* so del likov. Sicer pa je en pogled lahko zgovornejši od stotih besed. Ljudje smo predvsem to, kar naredimo, in ne to, kar rečemo.

KORPUS SLOVENSKEGA FILMA

PRIMER KRISPI

ANDREJ KORITNIK

Čeprav marsikateri »veliki« režiser prisega na filmski trak in prezira vseprisotnost digitalne tehnologije, ki da je razvrednotila filmsko naracijo in jo, kar je še huje, približala vsakomur, si ne more zatisniti oči pred digitalno resnico, poceni tehnologijo in pred podobo slehernika s fotoaparatom, kamero ali snemalno napravo v roki; želja po izražanju je s tehniko dobila nov polet in domišljija nove fiktivne prostore, napolnjene z realnostjo. »Pravi«, »resni«, »umetniški« film večinoma ni bil nikoli igrača za množice, ampak le za izjemne posameznike; bil je drag, njegov nastanek zapleten in zavil v tančico skrivnosti, v svojem temelju pa protisloven: bil je dar množici. V tej luči današnji zvezdniški sistem ni izjema, ampak pravilo, in megalomanske produkcije z veliko ognja, dima in posebnih vizualnih učinkov nujni del definicije sodobnega visokoproračunskega A-filma. Nižja kakovost, ki so jo že od nastanka sedme umetnosti uvrščali pod kategorijo B (ali celo Z), se je kopicila v neskončnem seznamu poceni produkcij, amaterskih, tematsko nenavadnih, duhovitih domačih vaj iz filma. Zato ni čudno, da je producent Cormanovih B-filmov Samuel Arkoff svoj priimek razšifiral v formulo A. R. K. O. F. (*action, revolution, killing, oratory, fantasy, fornication*), ki v marsičem zajame vsebino takšnih filmov.

Slovenski film takšnega prepada ne pozna. Zgodovina je premočrtna in jasna, motijo jo samo redki, manj znani, a zanimivi poskusi zanesenjakov podob, saj je večina produkcije po 2. svetovni vojni nastala kot dobro financirano podjetje, v katerem so bili vsi plačani, luči so imele močne

žarnice, kamere so bile profesionalne in drage, osebje izšolano. Danes ni nič drugače – največ denarja še vedno prispeva država, v javnem skladu prekladajo milijone in jih delijo projektom, ki jih brez tega denarja ne bi bilo, kdor žepnine ne dobi, pa, tako kot nekoč slovenski režiser, prisoli klofuto ministru za kulturo. To sicer ne pomeni, da je vse zanič in slabo in da samo podtalje gverilskega B-filma nekaj šteje, je pa v večini primerov vse odvisno od zunanjih dejavnikov. A prav digitalna tehnologija, tako močno vpeta v vsakdanje življenje, je na srečo spremenila slovenski »filmski prostor« in začeli so nastajati nizkopračunski, subverzivni, amaterski, politično nekorektni, krvavi, retorični, fantastični (A. R. K. O. F.!) filmi, v katerih igrajo nešolani ljudje, oprema je borna, moč domišljije pa neskočna.

Že v začetku devetdesetih je bila *Morana* Aleša Verbiča prvi preizkusni kamen B-filma. Kri in skale in Borut Veselko in Tanja Dimitrievska so nastopali v srhljivi mitološki slovanski sagi, ki je v naš film vnesla žanrski princip; žal pa ni bilo veliko zvestih nadaljevalcev in v ospredje so prišle znane socialne teme zapitih ali kako drugače zaznamovanih Slovencev. Tako kakor še vedno nimamo, na primer, filma o slovenskem superjunaku – žanrski konceptualizaciji resnice, da je pravica vedno nekje blizu, če ne že »tam zunaj« –, je slovenska grozljivka bolj hirala kot rasla. Dokler se v Prlekiji ni nekaj zganilo, se prebudilo kot dolgo uspravano telo in šlo na ustvarjalni pohod.

Svetli zgled je produkcijska »hiša« Plan9 iz Ljutomera; ekipa mladih nadebudnih filmarjev, navdušenih nad dolgo zgodovino *trash* grozljivk, je že leta 2003 praktično brez denarja posnela *Grozo ju jitsu zombijev*. Filmu, ki so ga žanrsko popredalčkali v postapokaliptično znanstvenofantastični akcijski spektakel ali v žanrsko parodijo ali celo v skoraj celovečerni kung-fu film, je čez tri leta sledila »Blutvajnspricer saga« *Vinopiri*, horror-soap film, postavljen v fiktivno Vulgarijo, kjer se družina Vinopirov opaja s krvjo vinjenih. Letos pa jim je uspel tretji celovečerni podvig *Korpus Krispi*, živ primerek formule A. R. K. O. F. F. Ustvarjalci so svojo specifično žanrsko orientacijo uresničili z Grossmannovim filmsko-vinskim festivalom v Ljutomeru, po katerem se je letos plazila, v agoniji grgrala, šepala in grozeče zrla družina več kot 200 profesionalno namaskiranih zombijev. Duhovito: živi mrtveci iz B-filma in z lotmerških ulic ozvaljajo, posodablajo rahlo omrtvičeni slovenski film.

Telo slovenskega filma je s Planom9 dobilo hrustljivo kožo, s katere so zbrisana vsa ličila; ne, ni podobno telesom po diktatu Dogme 95, ampak je prelito s krvjo, je na pol živo in na pol mrtvo. Ta prisposoba je kar primerna za *Korpus Krispi*, v katerem je izvir zla v hedonističnem Jezusovem posedanju ob obloženi mizi, sprijenih apostolih, cerkvenih aparatčikih in vsesplošni požrešnosti. Vitomir Kaučič, režiser, scenarist, montažer v eni osebi, si je prizadeval splesti napeto zgodbo – lovca namesto divje svinje ustrelita duhovnika, ga zakopljeta, ne pa tudi svoje vesti – jo logično povezati v zaporedju sekvenc in obogatiti z dobro

fotografijo, opremiti z domiselnimi posebnimi efekti, vplesti akcijske prizore s ščepcem groze (s tega vidika sta bila prejšnja dva filma bolj grozljiva), dodati malo romantike v večni temi ljubezenskega trikotnika ... Seveda pa tudi B-film kot valilnica talentov ni samo delo enega človeka, ampak kolektiva. *Korpus Krispi* je živ dokaz, da je mogoče združiti idejo z domiselnim igranjem, atmosferično avtorsko glasbo in še s čim. Žanr slovenske grozljivke je oživel v pravi B-film, žanr, ki naj še bolj zatrese trdna tla slovenskega etabliranega filma.

Čeprav bi strogo kritičsko oko filmu lahko očitalo občasno nedomiselnost dramaturgijo ali ne do konca izdelane časovne preskoke med sanjami in resničnostjo, je ekipa opravila izjemno delo. V filmu ni več toliko groze ju jitsu zombijev; pomembnejša je Zgodba, v kateri mrtveci ogrožajo žive, a jim nikoli čisto ne uspe, in tudi jezik je drugačen: če so v prvih dveh filmih govorili nemško, je *Korpus Krispi* odigran v prleškem narečju in implicitno nakazuje svoje razmerje do »oddaljenega«, »centralnega« knjižnega jezika s podnapisi za neuke gledalce. Simbolična oddaljenost med narečjem in slovenščino za knjige je enaka kot pri prvorazredni studijski produkciji in subverzivnim nizkopračunskim filmom. Kakor obrneš, pa v tej distanci žal še vedno ni demokratičnega pogleda na film kot umetnost, v kateri se lahko najde vsak: seveda, *Korpus Krispi*, pravijo, ni »primeren« za festival slovenskega filma.

Milan Ljubić

»V kontekstu svoje generacije se imam za poraženca.«

ŽIGA ČAMERNIK
FOTOGRAFIJE: MOJCA PIŠEK

Milan Ljubić, rojen 1938 v Tuzli, je študiral režijo na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani. Njegov ustvarjalni opus šteje več deset filmov pretežno dokumentarnega in televizijskega značaja, poseben del tvorijo portreti uglednih slovenskih ustvarjalcev. Več njegovih filmov je bilo prikazanih na festivalih v Krakowu, Benetkah in Zagrebu ter na jugoslovanskih festivalih v Puli, Beogradu in Celju. Med leti 1974 in 1978 je bil direktor in umetniški vodja Viba filma, ki ga je ponovno vodil v obdobju 1986–1989. Napisal je več strokovnih knjig s filmskega področja in prevedel več gledaliških del in scenarijev. Na lanskoletnem Festivalu slovenskega filma v Portorožu je prejel Badjurovo nagrado za življenjsko delo na področju kinematografije.



Kdaj ste ugotovili, da ste zavezani filmu in da bo to vaša pot?

Filmu sem se kot hobiju predal že na ljubljanski šentviški gimnaziji, ko sem obiskoval tamkajšnji filmski krožek. Ko sem po opravljeni maturi doma obelodanil, da želim študirati na tedanji Akademiji za igralsko umetnost, sta bili mama in teta takoj proti, oče, vojaški častnik, pa je bil zadržan. Vse so obvladovali neki predsodki, zato so me gnali na pravo; rešil me je šele ravnatelj Stane Medved, ki je prepričal tudi mojo mamo, in zadeva je bila urejena. Vse to je natančneje popisano v knjižici *Sled ostaja*, ki je izšla ob podelitvi Badjurove nagrade 2008.

Kdo med slovenskimi avtorji je bil vaš največji filmski vzornik?

Z nekaterimi svojimi filmi mi je bil simpatičen France Štiglic, vendar je po izteku nekega zgodovinskega obdobja njegova potencia usahnila. *Amandusa* in *Praznovanja pomladi* ne moremo primerjati s filmi *Tistega lepega dne*, *Balada o trobenti in oblaku* ter *Ne joči, Peter*. Po nekaterih svojih delih mi je bil blizu František Čap. Bil sem vpleten tudi v izjemen film Jožeta Pogačnika, *Kavarna Astoria*. Zelo cenim Igorja Pretnarja, čigar *Idealist* dolgo ni bil sprejet v produkcijo. Gre za zgodbo človeka, ki da vse za svoje ideale: za kulturo na vasi, za opismenjevanje in boljše življenje nasploh. S frontalnim ravnanjem pa postane zoprn svojemu okolju. V Moskvi so nam rekli, da gre za zgodbo številnih ruskih idealistov, ki jih je bilo pri nas ravno tako polno, pa so s svojimi načrti pogoreli, ker so jih konformisti, danes bi jim rekli tajkuni, prehiteli.

V svoji karieri ste se največ ukvarjali z režiranjem dokumentarnih portretov znanih Slovencev, kar ste nekako »podedovali« od svojega predhodnika, Ernesta Adamiča. Kako to?

Ernest Adamič je bil že starejši gospod, med vojno zaprt v Dachau, ker je bil ljubljanski aktivist OF. Bil je že v letih in je počasi opuščal svoj način snemanja, ki je zahteval obilico natančnega in poglobljenega organizacijskega dela in usklajevanja, kar je seveda pomenilo ogromno izgubo časa in energije. Pa še delo je bilo tako mizerno plačano, da se človek upravičeno vpraša, ali mu je tega sploh treba.

Med drugim ste bili asistent režije pri *Plesu v dežju Boštjana Hladnika*, ki je za nekatere najboljši slovenski film.

Recimo, da se o okusih ne razpravlja. Ko so bili v organizaciji Ameriškega filmskega instituta Dnevi slovenskega filma v ZDA, so šli Američani zelo hladno mimo. Nekateri mislijo, da je *Peščeni grad*, kjer sem bil ravno tako asistent, boljši film. Drugi spet favorizirajo *Sončni krik*, ker je poln vedrine, optimizma in mladostne zabave. Po *Peščenem gradu* sem diplomiral, šel v vojsko, po vrnitvi pa

sem asistiral Francetu Štiglicu pri *Amandusu*. Nato sem šel na podiplomski študij na Poljsko.

S kom ste v vlogi asistenta režije najraje sodelovali?

Vsi so bili kot ljudje zelo različni. Boštjan je bil zelo dovteten, človeški in tudi naklonjen asistentom. Veliko nas je naučil in nikoli mu ni bilo odveč dodatnih razlag. Štiglic pa je bil resen gospod, stalno na distanci. Ni bil takšen, kot denimo France Kosmač, ki je bil tipični boem.

Zakaj mislite, da vas celovečerni filmi niso bolj pritegnili, saj ste v svoji karieri posneli zgolj dva?

Štiglic, ki je snemal tudi na Hrvaškem in v Makedoniji, je v 36 letih posnel le 12 igranih filmov ... Ker so vsak mesec prihajale položnice, sem se odločil za zanesljivejšo prihodnost, zato sem raje snemal reklame, kratke in TV filme ter asistiral drugim režiserjem. Pisal sem za revije in časopise ter sodeloval z oddajo *Gremo v kino*. Imam tiho zadovoljstvo, da bo tisto, kar sem naredil, dobilo vrednost šele sčasoma.

Na katere filmske elemente ste bili kot režiser pri svojem ustvarjanju najbolj osredotočeni?

Sam sem posnel ogromno kratkih in dokumentarnih filmov, predvsem portretov. Po eni strani imamo vrsto igranih filmov, ki se jih nihče več ne spomni, po drugi strani pa tudi ogromno dokumentarnih portretov znanih osebnosti: od literatarov, znanstvenikov in zdravnikov, ki so nam ostali tudi zaradi mojih filmov.

Ste dokumentarne portrete snemali po naročilu ali ste jih izbrali sami?

Prvi portretiranci so bili izbrani po naročilu, izbral jih je Republiški sekretariat za kulturo, prosveto in znanost, kjer sem dobil na vpogled seznam dvajsetih ljudi, od katerih sem jih izbral po pet vsako leto. Edino enkrat sem dobil pripombo; ko sem posnel Edvarda Kocbeka, me je tam zaposleni Dušan Tomše vprašal: »Zakaj ravno njega?« Seveda, kot izredna zgodovinska osebnost je bil priznan šele pozneje, dokumentarna filma o njem sta nato naredila tudi Jože Pogačnik in Miran Zupanič. Če davnega leta 1970 ne bi posnel Kocbeka, ki mi je 11 minut govoril o svojem življenju, danes njegove žive slike ne bi imeli.

Omenili ste tudi, da so se vaši portretiranci bolj otepli snemanj, kot da bi vas vabili v svoje življenje?

Šlo je v glavnem za banalne razloge nečimrnosti, večina ljudi je hotela pred kamero izgledati tako, kot se fotografirajo za osebno izkaznico ...

Kaj vas je pritegnilo pri zgodbi celovečernega filma Čudoviti prah (1974), da ste se je lotili?

Gre za zgodbo dveh izgubljenih partizanov, ki iščeta svojo enoto. Sama tavata po pokrajini, vendar ne omagata. Vztrajata pri svojem cilju, obenem pa sta sama sebi vse: komandanta in filozofa. In ko končno prideta do neke partizanske enote, doživita hladen sprejem ... Ne gre za veliko temo, pač pa za mali film o vztrajnosti ljudi, ki sledijo svojim idealom.

Sam bi izpostavil nenavadno dejstvo, da je bilo v sleherni vasi, kjer sta se partizana pojavila, povsem drugačno stanje duha: neke so podpirali partizane, neke četnike, neke nobenega ...

Človek dejansko ni vedel, kaj ga čaka, in podobno lahko ugotovimo tudi za zadnjo tragično morijo na Balkanu ... Štejem se za otroka socializma, ki je kot sistem po petdesetih letih pripeljal do ponovitve istih tragičnih zgodb. Tako da moram zase reči, da se imam v kontekstu svoje generacije za poraženca.

Bi lahko rekli, da vas je odraščanje med vojno zaznamovalo, saj se precej vaših del – tako igranih kot dokumentarnih – ukvarja s tem obdobjem?

Drži. S tem v zvezi pa razmišljam tudi o novejšem slovenskem filmu: kako to, da osamosvojitve Slovenije sploh še ni bila predstavljena v obliki filma? Matjaž Klopčič je naredil film *Ljubljana je ljubljena* (2005), ki ga sicer ne štejem za zelo posrečenega, vendar je v tem okviru naredil kronologijo svojega življenja. Takega filma o Sloveniji v zgodovinskem obdobju 1989–1991 še vedno ni, čeprav se zgodbe kar ponujajo. In bi bile gotovo zanimive tudi za mednarodno občinstvo.

Tudi jugoslovanski filmi izza železne zavese so bili zanimivi za Zahod, bili so neke vrste eksotika. Je takrat z Zahoda pritekal tudi denar za filme?

To sicer ne, so pa hodili k nam delati koprodukcije. Črni val izza železne zavese je bil popularen in predstavljen na tujih festivalih, filmi so prejeli številne nagrade. Prvič zato, ker so bili pretresljivi z nekega človeškega vidika. Drugič, ker so bili dobro narejeni, če pogledamo samo Živojina Pavloviča. Nenazadnje pa so Evropi odpirali nek drug pogled na našo stvarnost. Jugoslavija je veljala predvsem za državo poceni počitnic ter dobre hrane in pijače.

Kakšno je vaše mnenje o sodobnem slovenskem filmu?

Duh filmarjev ne stagnira in je živ. Obstaja potrebna strast, kar je dobro, vendar je hkrati prišlo tudi do zdrabarstva, kar v praksi pomeni, da ni solidarnosti in da ne delujejo filmske

institucije. Politične opcije bi morale biti enotne vsaj v tem, da bi jih zanimali predvsem normalni pogoji za razvoj slovenskega filma. Na Skladu je razsulo, Akademija pa šola talentirane ljudi, ki se zaradi "kruhoborstva" nemudoma zatečejo v neke službe. Ljudem bi morali priznati vrednost njihovega dela in jih zato tudi primerno plačati.

Kakovost slovenskega filma pa za vas ni sporna, ste z njo zadovoljni?

Ne najbolj, lahko bi bila boljša. Vidim, da imamo igralce na evropski ravni. Enako velja tudi za kamero in ton. Kreativni problem v našem filmu pa so scenariji. Na papirju obstaja veliko plehkkih zgodb, ker boljših enostavno nimamo. Več bi bilo potrebno investirati v scenaristiko. Sam ne bi vztrajal pri čudnem pravilu, da določen producent na primer pomaga razviti scenarij, nato pa avtomatično postane njegova last. Ali pa se s pomočjo podpore Filmskega sklada razvije scenarij, potem pa obtiči v predalu ...

Kako mislite, da bo sodobna tehnologija vplivala na film v prihodnosti?

Filmska izrazna sredstva se ne bodo dosti spremenila. Nad filmskim bo prevladal digitalni način snemanja, čeprav bo še nekaj časa obstajal tudi filmski zapis, ker je še vendo najboljši in najtrajnejši nosilec slike, tudi starejše opreme še ne kaže kar zavreči.

Bo razvoj tehnologije vplival tudi na način pripovedovanja zgodb?

Mislim, da ne. Miselna pot filma postaja bolj dinamična, saj ljudje vedno hitreje dojemamo stvari. Danes lahko preberemo naslov in podnaslov članka, pa že vemo, kaj bo napisano. Podobno je tudi pri filmu. Shakespeare je napisal Hamleta za pet in pol ur igre, danes pa ga odigrajo v uri in pol, pri čemer so se ohranili vsi ključni elementi.

Na katero nagrado, ki ste jo prejeli, ste v življenju najbolj ponosni?

Prav gotovo na zadnjo, nagrado Metoda Badjure. Mi je pa tudi razkrila neverjetno dvoličnost ljudi iz ozadja. Najprej so nominacijo hoteli "pozabiti" v predalu, nato se je zapletalo s protokolom, ki mi je jemal besedo, nazadnje pa so stroške za brošuro *Sled ostaja*, ki so mi jo natisnili namesto razstave ali retrospektive ob tej priložnosti, skupaj z davki odtegnili od nagrade ...

In sklepna misel?

Tista, ki sem jo izrekel v zahvalnem nagovoru ob prejemu nagrade: »Ne politizirajmo kulture! Kultivirajmo politiko!«

12. FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

1.-3. 10. 2009
PORTOROŽ Avditorij



2-8

11/2009

kinoj
partizan

pekarna

maribor

dokma.net

dokma (p)odpira!

dok. ma

6. mednarodni festival dokumentarnega filma

Benetke 2009: Sami dobri filmi

SIMON POPEK

Lanskoletni beneški filmski festival je bil porazen, kar je posredno priznal celo Marco Müller, direktor festivala: »V program smo uvrstili najboljše filme, kar smo jih videli, žal je za nami slaba filmska letina,« je dejal resignirano. Sam sem mu verjel, je eden tistih festivalskih direktorjev, ki s poznavanjem evropskega in še posebej azijskega filma vliva zaupanje.

Azija in Filipini

Precejšnje razočaranje so bili letos azijski cineasti, ki vse bolj prevzemajo dve ekstremni estetski poziciji: bodisi spolirano in kičasto produkcijo zgodovinskega spektakla (npr. Yonfanov *The Prince of Tears*), bodisi asketski princip pialatovskega naturalizma (npr. *Judge Kitajca Liuja Jieja*), ob katerem vse prevečkrat ugotavljamo, da je slog tudi vsa »substancia« filma ter da onstran fasade ne ponuja pričakovanih rezultatov. Če smo že začeli pri Azijcih, potem omenimo filma, o katerih se je največ govorilo. Prvi je hongkonški *Accident* režiserja **Cheanga Pou-Soija**, psihološki triler, ki ga je koproduciral Johnnie To in njegov Milkyway Image. *Accident* premore izvrstno izhodišče: štiričlanska skupina profesionalcev proti dobremu plačilu

inscenira nesreče in načrtovane umore prikazuje kot nesrečno sosledje naključij. Uspešni so predvsem zaradi timskega dela in poslušnosti vodji. Neke noči, ko »nesreča« avtobusa, ki naj bi usmrtila vodjo, ubije enega pomočnikov, se zavejo, da v poslu niso sami. Trojica operativcev se razkropi, vodjo pa preganja vse hujša paranoja, saj je prepričan, da je smrtno nesrečo sodelavca nekdo insceniral. Vodja tako postane moderna verzija Harryja Caula iz Coppolovega *Prisluškovanja* (*The Conversation*, 1974), *Accident* pa dostojna vzporednica stiliziranim kriminalkam Johnnieja Toja.

Brillante Mendoza, najbolj izpostavljeni avtor novega filipinskega filma, je prispeval drugi »film presenečenja«, programski *gimmick*, brez katerih Marco Müller očitno ne more več. Mendoza, letošnji dobitnik zlate palme za režijo filma *Kinatay*, je v začetku avgusta šele pričel snemati svoj novi film *Lola* (Babica). Da ga je pravočasno končal do Benetk, ne preseneča, mnogi režiserji iz jugovzhodne Azije (npr. Khavn de la Cruz, tudi Kim Ki-duk) so namreč v celoti privzeli rafalni credo ustvarjalnega procesa, značilnega za B-žanr petdesetih let: delaj poceni, hitro, učinkovito ... in kakovostno. Taki so tudi rezultati Mendozovih projektov. *Lola* je zgodba iz sodobne Manile: dve v *slumu* živeči babici se srečata v nadvse neprijetnih okoliščinah: ena je pravkar izgubila vnuka, ki ga je oropal in do smrti zabodel vnuk druge babice, ta pa svojega vnuka zdaj želi ubraniti pred smrtno kaznijo. Mendozov film nazorno pokaže, kako je razrešitev »zločina in kazni« v Manili nemalokrat tudi socialno pogojena, finančna stiska pa ljudi, ki so najprej iskali pravico in zadoščenje, prisili v kompromis v obliki finančne kompenzacije.

Fenomen Herzog

Prvi »film presenečenja« je že na začetku festivala prispeval **Werner Herzog** ter s tem poskrbel za svojevrsten precedenčni primer Mostre, postal je namreč prvi režiser z dvema tekmovalnima filmoma v istem letu. *My Son, My Son, What Have Ye Done* je lep primer razigranega, sarkastičnega filma, ki ga ni treba jemati pretirano resno. Herzog na stara leta očitno uživa v drugi mladosti in pervertiranju žanrskih vzorcev, pri čemer mu ni pod častjo potegniti tudi hipnih vzporednic z opusom Davida Lyncha. Kar je po svoje logično, *My Son* je nastal pod okriljem Lyncheve novoustanovljene produkcijske firme Absurda, ki se bo očitno specializirala za hitro spisane in posnete filme na HD-ju, skratka za lahkotno žanrsko ekstravaganco na robu televizijske estetike (in produkcijskih standardov). Nepretenciozna kriminalka še najbolj spominja na pilotno epizodo televizijske serije, v kateri se Bradu McCullumu (Michael Shannon) po vrnitvi s spiritualnega potovanja v Peru malo zmeša, pa se zaklene v hišo na obronkih San Diega, zakolje lastno mamo in grozi, da bo ubil še dva talca. Medtem ko skuša policija pred hišo rešiti situacijo, različne priče in prijatelji detektivu (Willem Dafoe) v *flashbackih* razkrivajo Bradovo preteklost in morebitne psihološke motivacije za radikalno dejanje. Precej bolj »resen« je Herzogov drugi film, *Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*, ki prav tako temelji na predpostavki, da gledalci ne Herzoga ne rimejka Ferrarove istoimenske klasike (1992) ne bodo jemali pretirano resno. Očitno pa je vse skupaj (pre)resno vzel avtor izvirnika, **Abel Ferrara**, ki je nerazumljivo in v nasprotju s svojim neartikuliranim značajem še pred festivalom pričel medijsko vojno in Herzoga celo obtožil plagiatorstva, čeprav so avtorji izvirnega scenarija (Ferrara, Victor Argo, Paul Calderon, Zoë Lund) promptno navedeni na špici. »Vojno Titanov« je še podžgal Herzog, saj je na tiskovni konferenci zatrjeval, da Ferrare in njegovih filmov sploh ne pozna ter da izvirnika ni videl. Sam mu verjamem, Herzog namreč nikoli ni veljal za strastnega gledalca, kaj šele odjemalca ameriške popularne kulture. Kakorkoli, Ferrarovo obnašanje meji že na otročje (nazadnje ga sploh ni bilo na Lido, kjer bi moral promovirati *Napoli Napoli Napoli*, svoj dokumentarec o prestolnici *camorre*), sploh ker tudi sam doslej na rimejke ni bil imun (*Body Snatchers*, 1993; *The Go Go Tales*, 2007). Še bolj nerazumljiv je bil odziv nekaterih medijev, ki so

Herzoga med drugim kritizirali zaradi »pomanjkanja krščanske morale«, prisotne v Ferrarovem izvirniku. Drži, *Port of Call New Orleans* ne premore krščanskih konotacij in ne tematizira občutka krivde, preprosto zato, ker to ni njegov namen. Herzog je svoj zabavno absurdni, afektirano operetni in pobalinski policijski triler zastavil z dobršno mero distance do resne proceduralne drame. Herzogova verzija ni rimejk, temveč parodija Ferrare, postavljena v New Orleans po orkanu Katrina, kjer v poročnika povzdignjeni Terence McDonagh (Nicolas Cage) preiskuje petkratni umor ilegalne družine iz Senegala. »Preiskava« je zgolj izgovor za serijo grotesknih situacij in detektivovega navideznega spusta v osebni pekel. Herzog namreč izigra vse arhetipe policijske drame (in izvirnika) ter McDonagha nazadnje pripelje v stanje blaženosti in osebne sreče!

Zlati lev 2009

Tekmovalni spored je prinesel še mnoge spodobne ali dobre filme (podpisali so jih **Claire Denis**, **Jessica Hausner**, **George A. Romero**, **Michele Placido**, celo **Fatih Akin**), toda zlati lev, o katerem je kot predsednik žirije soodločal **Ang Lee**, je šel kar v prave roke. *Libanon* (Lebanon), film izraelskega režiserja **Samuela Maoza**, veterana dokumentarnega filma in prve libanonske vojne (1982), morda ni najboljši z letošnje Mostre, je pa brez dvoma najbolj zapomnljiv, predvsem zaradi izrabe filmskega medija in zavedanja omejenosti pogleda – tako pogleda kamere kot človeškega očesa skozi tankovsko kukalo. *Libanon* bo ostal v spominu kot eden najbolj depresivnih in psihično grozljivih (anti)vojnih filmov. Pripoved je namreč »iz prve roke«; režiser Maoz je bil leta 1982 pri dvajsetih letih strelec v tankovski enoti, ki je prečkala mejo in prodirala proti urbanim naseljem. *Libanon* je v celoti postavljen v notranjost ropotajočega, smrdljivega in vlažnega tanka, je neposredna in apolitična obsodba vojne nasploh, povedana skozi oči štirih mladeničev, ki so se v njej znašli proti svoji volji, nepripravljeni na sejanje smrti. Vse, kar vidimo izven tanka, je pogled skozi kukala, kar pomeni, da je pred nami zelo omejena podoba vojnega stanja, vključno z negotovostjo, strahom, paniko; grozljiva slika izgube nedolžnosti.



Kino Otok⁵

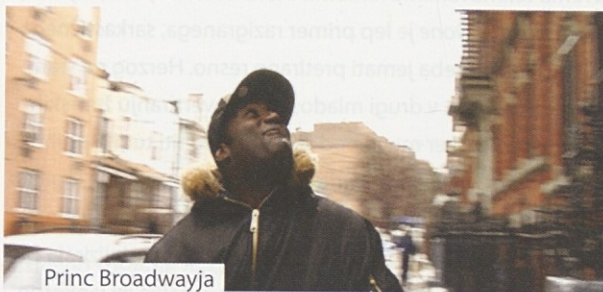
DENIS VALIČ

ZA NAMI JE JUBILEJNA, PETA IZDAJA FILMSKEGA FESTIVALA KINO OTOK. IZKAZALO SE JE, DA IMA KINO OTOK KLJUB ENOLETNI PREKINITVI, SPREMENBAM V EKIPI IN MLADOSTI JASNO IZOBLIKOVANO IDENTITETO, TRDEN KONCEPT, OD KATEREGA NE ODPSTOPA, TER ČUDOVITO, CINEFILSKO PROSTOVOLJSKO EKIPO. TAKO SE JE UVELJAVIL KOT ENO REDKIH FESTIVALSKIH SREČANJ, KI LAHKO POTEŠI TAKO NAJZAHTEVNEJŠE OBČINSTVO KOT ŽELJO AVTORJEV PO PRISTNEM IN POGLOBLJENEM ODZIVU NA NJIHOVA DELA.

In zmagovalec je ...

Pregled začnimo kar pri letošnjem zmagovalnem delu, ameriški neodvisni komični drami *Princ Broadwayja* (Prince of Broadway, 2008), tretjem celovečercu 38-letnega Seana Bakerja. *Princ Broadwayja* je film, ki navduši predvsem z izvedbo in z domišljeno ter domiselno režijo. Ob branju sinopsisa bi lahko celo domnevali, da gre za enega tistih proevropskih »arty tearjerkerjev«, obteženih z mračno socialno tematiko. Baker nas namreč popelje med afriške in bližnjevzhodne emigrante, ki se na ulicah New Yorka s preprodajo ponaredkov velikih modnih znamk borijo za preživetje. V *Princu* se tako prepletata zgodbi Luckyja, uličnega preprodajalca, ki mu sreča ni najbolj naklonjena, ter Levona, lastnika male trgovinice, v kateri se za skrito steno odvija prodaja teh artiklov. Lucky, ki s prodajo že tako nima največ sreče, mora v nekem trenutku prevzeti še skrb za otroka, ki mu ga zapusti dekle. Že tako težko prigarani denar sedaj deli tudi z njim, mu kupuje igrače in priboljške. Čeprav

ga ima po svoje rad, pa mu dvom o tem, ali je res njegov sin, ne da miru. Nenazadnje zanj veliko žrtvuje, močno trpi ulični posel, nad otrokom pa ni navdušeno niti njegovo novo dekle. Prijatelj in »šef« Levon pa ima drugačne težave: poročil se je z mladim dekletom, ki ga očitno ne ljubi in si želi le zabave.



Princ Broadwayja

Baker prepleta njuni zgodbi, pri tem pa dramaturgija njegove pripovedi svoj emotivni naboj črpa predvsem iz režijskih postopkov, načina, kako nam približuje svoje like in jih umešča v okolje. Baker z realističnim pristopom in z dinamično, osvobojeno kamero najprej oriše živo podobo urbanega, velemestnega okolja, ujame njegovo energijo, vanjo umesti like in jih gledalcu približa s skrbno premišljenimi postopki. Nadvse zanimiva je njegova skrajno racionalna raba velikega plana obraza.



Princ Broadwayja

Tega prihrani resnično le za trenutke, ko emotivni naboj kulminira, kot v zaključnem prizoru, v katerem Lucky izve, da je Prince resnično njegov sin. Ko takrat v velikem planu zasije Luckyjev obraz, s tistim nasmehom, ki osmisli vse njegovo trpljenje in žari v prihodnost, nam Baker z enim samim kadrom pove več, kot večina avtorjev s celim filmom. Bakerju je s to pripovedjo o »nevidnih« prebivalcih New Yorka, ki se na ulicah velemesta borijo za vsakdanje preživetje, ustvaril pristno in iskreno, a tudi kompleksno delo, ki se vseskozi poigrava z dvojnostjo izvirnika in ponaredka, resničnega in lažnega.

Novi argentinski film

Svojevrstno igro dveh principov je v svoje delo vključila tudi režiserka Albertina Carri, ena »veterank« novega argentinskega filma, avtorica odličnega dokumentarca *Los Rubios* (2003). V Izoli smo videli njen tretji igrani celovečerec *La rabia* (2008). Kot je omenila v enem izmed pogovorov, so jo v tem delu zanimali predvsem odnos med človekom in naravo ter razmerja znotraj človeške skupnosti. Dogajanje je umestila v neskončne argentinske ravnice, t. i. pampas, ki s svojo negostoljubnostjo privabljajo le tiste posameznike, ki so za svoje preživetje pripravljeni na boj z naravo. Sama pravi, da se pod površjem dogaja celo nekakšna vojna in posledice te so vidne tudi znotraj človeške skupnosti. Zgodba se odvija med dvema družinama: na eni strani imamo moža in ženo z nemo hčerko, na drugi pa samskega očeta, čigar sin je prav tako hendikepiran. Film kaže, kako sta to surovo okolje in neprestani boj za preživetje človeka že povsem pohabila. Odrasli moški so tako že skoraj povsem izgubili svojo človečnost in v njih je prisoten le še goli naravni gon. Tako se kljub dejstvu, da bi glavama družin sodelovanje omogočilo lažje preživetje, obe veskozi bojujeta za prevlado. Vsak hoče ponižati drugega in pri tem ne izbira sredstev.



La rabia

Samski moški zapelje ženo drugega, a ne zaradi ljubezni, pač pa le zaradi potešitve svojega gona in zmagoslavja nad tekmečem. Zato režiserka tudi ljubezenski akt prikaže kot dejanje podrejanja, v katerem ni prostora za emocije. Pri slikanju je neusmiljena, saj prikaže like skrajno brutalno, vse dogajanje pa je zanjo le nekakšen boj erosa in tanatosa.

Afriške zgodbe

Izpostaviti velja še film *Teza* (2008), novo delo etiopskega mojstra Haileja Gerime, čigar veličastno *Trgatev: 3000 let* (Mirt Sost Shi Amit, 1975) smo v Izoli videli že pred leti. Gerima se tudi tokrat posveti politični zgodovini Etiopije, le da se tokrat osredotoči na zadnjih 30 let. Zgodbo nam predstavi preko dr. Anberberja, ki se po letih emigracije in nato življenja v etiopski prestolnici vrne v domačo vas k mami in bratu. Čeprav je skelet zgodbe dokaj preprost, pa se je težko znebiti občutka, da je hotel Gerima tokrat povedati preprosto preveč.



Teza

Preko spominov dr. Anberberja se namreč pred nami razpre paleta tem: od izgubljenih iluzij mladih etiopskih intelektualcev, življenja v emigraciji in soočanja z rasizmom zahodne družbe, prek izkoreninjenosti, do burnih domačih političnih razmer in rigidnih pravil male vaške skupnosti.



Teza

Čeprav je Gerima nesporni mojster pripovedi in režiser, ki zna ustvarjati osupljivo lepe podobe, pa zaradi preštevilnih odvodov in vzporednih zgodb celota njegovega dela deluje preohlapno in begajoče. Vseeno je film *Teza* iskren poklon velikega afriškega režiserja svoji deželi in svojemu ljudstvu in je kot tak neprecenljiv.

Bilo je nekoč na BALKANU

Pogovor z Borisom Mitićem

GREGOR BAUMAN

Vročje popoldne pred kinom Bauer na festivalu v Motovunu. Množica se gnete pred vrati že zjutraj razprodane projekcije satirične dokumentarne pravljice *Nasvidenje, kako ste?* (Doviđenja, kako ste?) srbskega ustvarjalnega samodržca Borisa Mitića. Dovolj je pogled v programsko knjižico: režija, scenarij, direktor fotografije in producent Boris Mitić; da pa mu ne bi očitali absolutistične drže, je montažo prepustil »pritepencu« Aleksandru Uhrinu. Vendar je Boris pokazal karakter. Ko smo se lastniki kart posedli, je takoj diverzantsko v dvorano prešvercal še toliko gledalcev, kolikor je dopuščal njen volumen. Film je, sodeč po odzivu ter pisanju Jutranjega lista, publiko najbolj prepričal. Zgodba o junaku našega časa, ki je pripravljen umreti za tisto, v kar verjame, a ne verjame v nič več, je grenka komedija iz balkanskega kotla, kjer je mogoče vse. Rezultat 50.000 prevoženih kilometrov po »vukojebinah« je iskren prikaz sveta, ki je pred nami izginil v zadnjih kadrih Šijanovih Maratoncev. 58-minutna »off road« vožnja po Balkanu, kakršne ne najdete v turističnih aranžmajih.

Teško se je znebiti občutka, da ste film »posneli«, še preden ste vzeli kamero v roke ...

Ko sem po *Lepi Dijani* (2003) zaključil svoj drugi film *UNMIK Titanik* (2004), sem spoznal, da se lahko ukvarjam samo s snemanjem dokumentarnih filmov, izzivov je dovolj. Pred tem sem pisal za številne medije, vendar mi delo novinarja ni odgovarjalo; navdušila me je svoboda dokumentarnega

filmskega jezika. Iskal sem nekaj, kar bi me navdihovalo, od česar bi lahko hkrati živel in se spominjal. Ugotovil sem, da so danes edini preživeli ideologi aforisti. Uspeva jim natančno in nepretenciozno povedati veliko z malo besedami. Človeku postane ob njihovih komentarjih lažje, z njihovo pomočjo se mu uspe dvigniti nad problem. Dolgo sem prebiral aforizme in jih zbiral. Prišel sem na idejo, da jih zlepi v film, zabava je prerasla v izziv. Ta film sem razvijal štiri leta.

Lahko na podlagi filma *Nasvidenje, kako ste?* govorimo o neki novi, gverilski obliki srbskega dokumentarnega filma?

Sem posebnost v srbski kinematografiji. Vse delam sam. Nimam filmske šole, nisem vezan na institucije, ki bi mi pomagale (ali me ovirale) na takšen in drugačen način. Vendar se veliko skriva pod površino: od vedno nepredvidljivega spleta okoliščin, potrebnega znanja, raznih karakternih potez do »multitaskinga«. Vse to mora imeti ustvarjalec-samodržec (poleg intelektualnega izziva) pred seboj. Takšna drža ima svoje prednosti in slabosti. Meni se je izplačalo. Dobil sem podporo Filmskega sklada Srbije in mesta Beograda. Do danes mi je film uspelo prodati v Nemčijo, Francijo, Madžarsko, BiH, Skandinavijo, Baltske države in na Hrvaško. Tudi na TVS se je pojavilo zanimanje za odkup.

Na domačem terenu ste torej dobili institucionalno podporo. Kakšni pa so bili odzivi »plebejcev«?

Do danes je bil film v Srbiji prikazan samo enkrat. Prijatelj, ki je na lastne stroške ustanovil festival dokumentarnega filma, me je prosil, če si lahko premierno »sposodi« film. Sicer je film eksotičen celo za srbske pojme. Vsakdo se lahko v njem prepozna, zato ni čudno, da ljudem zastaja cmok v grlu. Razlika med nami in vami je samo ta, da imamo mi cmok nekoliko bolj globoko; gre za našo zgodbo, četudi velja za univerzalno.

Ob osnovni naraciji se vaša zgodba prepleta z živopisnimi lokacijskimi elementi, kjer prostor (situacija) na platnu postane povsem enakovreden glasu iz *offa*.

Ko sem se odločil, da ne bom delal intervjujev z aforisti, sem moral prazen prostor zapolniti z ustreznimi kadri – imenujem

jih satirični dokumentarni kadri. Hvala bogu je takšnih kadrov in situacij, za razliko od »urejenejših« držav, pri nas veliko. Bral in seciral sem več kot 2500 on-line reportaž ter brskal po arhivih; nekaj situacij sem poznal že sam. Vse te teme sem zbral po klicnih številkah ter se odpravil na teren. Potovanje je potekalo brez pravila, po stranskih cestah. Hkrati sem kontaktiral tudi lokalne znance in medije, ki so mi bili v veliko pomoč. Večji del kadrov sem načrtno poiskal, najboljši pa so tisti, na katere sem naletel slučajno.

Scenarij ste torej prilagajali sproti?

Vsi vemo, kje v domačem okolju lahko najdemo zanimive motive. Tudi pri vas jih je zagotovo nekaj, ki bi jih lahko zabeležili. Pri nas so to razne vaške veselice, kjer se vedno dogaja "stvašta," da o pokopališčih niti ne govorim. To so prave "ludnice". V Srbiji imamo nekaj pokrajin, kamor noga tujega človeka zaide bolj redko. Domačini ustvarijo svoj svet, ki nima nič skupnega z okolico. Potrebno je le poiskati te kraje in njihove navade dokumentirati.

Svet lokalnega in univerzalnega se prepletata tudi z nekaterimi sublimnimi popkulturnimi referencami na globalni ravni (Velvet Underground, Ko jagenjčki obmolkejo, Švarci ...)

Živimo v 21. stoletju, kjer se je težko izogniti različnim popkulturnim dovtipom v vsakdanjem življenju. Nevede postanemo del njih, mnogih niti ne opazimo, saj so vsem dostopni. Tudi ti aforizmi bi lahko postali del popkulture, če ne bi bili tako streznjujoči.

Ravno element »treznosti« je mogoče tisti, ki komične trenutke nadgradi s tragičnim in narobe. Če satiro postavimo na stran, ima film tudi nekaj žalostnih motivov.

Pomembno je, kaj je definicija satire. Tragiko prepletam z vizijo humorja, neko vrsto vzvišenega komentarja v smislu nisem neranjiv, zato bom neuničljiv. Med komičnim in tragičnim je zelo tanka linija. Vsaka tragedija človeka odpelje v različne dimenzije: nekoga zlomi, drugega okrepi, tretji postane čustveno nedostopen. Naša tragedija je nekako srednje velika. Aforizmi usmerjajo reakcijo publike v tisto smer, za katero menim, da je prava: ne v brezčutnost, ne v depresijo, ne v eskapizem, niti v flegmatičnost, temveč v pravo sorazmerje vseh naštetih stanj. Govorim o zdravem prepletanju žalosti in humorja.

Kaj je nastalo prej: kadri ali besede?

Film je nastajal spontano. Preverjal sem, kako naj bi vsa stvar funkcionirala v tehničnem smislu. Najprej je nastalo besedilo, vendar sem istočasno že zbral prve kadre. Ko sem stopil v montažno sobo, sem imel zaključeno besedilo in ogromno kadrov. Povezal sem naracijo s sliko, vmes pa skočil še na teren, da bi poiskal kakšen kader, ki bi čim bolj ilustriral izbrano

besedo. V tem primeru sem točno vedel, kaj iščem. V osnovi sem iskal originalne, redko videne kadre z veliko humorja, s paradoksi in s simboliko.

Prepletli ste tudi arhivski in avtorski material. Kolikšen je delež enega in drugega?

Film je sestavljen iz 483 kadrov, od tega 78 % mojega materiala (366) in 22 % (117) iz arhiva.

Četudi se bo gledalcem izven Balkana pripoved najbrž zdela bolj v domeni »saj ni res, pa je,« pri nekaterih kadrih tudi Zahod ne more ostati ravnodušen ...

Vse to so elokventni posnetki, ki jemljejo univerzalne simbole ter jih vračajo v prostor, kjer si zaslužijo pravo mesto. Tako kot primer vaške gostilne, kjer je nekdo na stranskem oknu prilepil nalepki coca-cole in pepsi cole eno poleg druge. To je najlepši odgovor na bitko za viden prostor v medijih. Lastniku gostilne je vseeno. Vprašanje se zato glasi: komu se ljudje z Zahoda smeji? V svojem bistvu je film subverziven. Če bi jaz živel na Zahodu, bi me film zelo prizadel.



Boris Mitić bo v Sloveniji na povabilo festivala DokMa (2. - 8.11. v Mariboru) predstavljal svoj novi film *Nasvidenje, kako ste?* v okviru preddogodkov festivala 5. in 6. oktobra, film pa bo na festivalu predstavljen 6. novembra.

Tri fantazme filma: reprodukcija, posnemanje, izničenje.

(nadaljevanje iz prejšnje številke)

AKIRA MIZUTA LIPPIT
prevod: BORUT PETROVIĆ JESENOVEC

3. Izničenje

Odpor do tridimenzionalnega filma se velikokrat kaže kot želja po zavarovanju svetosti filma kot umetniške oblike in filmskega platna kot lokusa te umetniške spretnosti. Prav tako lahko razkriva tesnobo ob agresivni mimetični težnji pri telesnih, tridimenzionalnih spektaklih. Rudolf Arnheim, velik zagovornik umetnosti filma in strasten nasprotnik tridimenzionalnega filma, trdi: *»Tudi če filmska slika postane stereoskopska, ni več ravne površine z omejitvami platna, in zato ne more biti več kompozicije te ploskve; kar ostane, so efekti, ki so možni tudi na odru.«*²³ Filmska platna so namenjena razločevanju sveta živih stvari od njihove reprezentacije, gledalca od spektakla, zaznavanja resničnosti od psihoze in izkušnje javnega od izkušnje zasebnega. Gledališče v očeh Arnheima pomeni konec filma, ker vrne film na njegove začetke in razlike, ki jih je omogočilo platno, reintegrira v nekakšno živo navzočnost.²⁴ V nasprotju z navzočnostjo v gledališču, ki jo v tradicionalnem gledališču še vedno razmejuje proscenij, stereoskopija doseže svoj zeleni učinek, ko vdre v prostor gledalca in gledalca posrka v spektakel. Globine stereoskopije so globlje in daljnosežnejše kot tiste v gledališču.

S tem, ko stereoskopski film zagotovi doživetje globine, aparat še približa odstranitvi platen. Toda, kot je pripomnil

Jonathan Crary, je stereoskopska podoba »ploska«.²⁵ Pri stereoskopski podobi torej ni uničena ploskev kot taka, pač pa samo njena singularnost. Tridimenzionalni film nadomesti enojno ploskev ali platno z več zasloni, ki ustvarjajo globok prostor. Vrtoglava raznovrstnost ploskev preplavi stereoskopsko izkušnjo in pri tem ustvari ne samo vrtinec zaznav, ampak tudi občutek za tisto, kar Crary, ki sledi izumitelju stereoskopa iz tridesetih let 19. stoletja, Charlesu Wheatstoneu, imenuje »otipljivost«.²⁶ Želja po reproduciranju resničnosti, mehanskem ali fotokemičnem, s seboj prinaša možnost preoblikovanja gledalca v senzor. V primeru stereoskopije dodana globina aktivira druga področja zaznavanja, tudi občutek za otip (prostora). Pogajanje med optičnostjo in otipljivostjo pa prikrije iluzorno organizacijo subjekta. *»Stereoskopska sprostitev globine,«* trdi Crary, *»nima povezovalne logike ali reda.«*²⁷ Crary nadaljuje:

*Branje ali preiskovanje stereo podobe pomeni zbiranje razlik v stopnji optične konvergence, pri tem pa nastaja perceptivna krpanka različnih intenzivnosti sprostitev v eni sami podobi. Naše oči sledijo burni in naključni poti v njeno globino: gre za zbirko lokalnih con tridimenzionalnosti, con, ki so prežete s prividno jasnostjo, toda če jih vzamemo skupaj, se nikoli ne združijo v homogeno polje. Del čara teh podob je posledica tega imanentnega nereda, špranj, ki motijo njeno skladnost.»*²⁸

Če stereoskopska podoba reproducira resničnost, to počne s simulacijo dezorientacije, ki jo obsega zaznavanje globine. Ustvarja nekakšno transversalno resničnost. Ni nujno, da razširjeno zaznavanje poenoti ali uredi svet, pogosto povzročča slabost.²⁹ Ker gledalec ne more asimilirati količine stimulacije, mu postane slabo. Ta slabost sili subjekt iz sebe, stran od mirne razdalje gledalstva in v stanje pretresljive občutljivosti. Arnheimov odpor do tridimenzionalnega filma lahko razumemo kot strah pred preobiljem zaznav, ki povzročča nekakšno sublimno slabost. Subjekt ne more več predelati gole moči resničnosti.

Strah, ki ga omenja Arnheim, skorajšnji propad filma v tridimenzionalnost, je bolj ogrožajoč kot samo uničenje umetniške oblike. Zamišljeno izničenje filmske ploskosti, razširitev platna, bi film ne samo spremenilo nazaj v gledališče: izsililo bi mutacijo filma v nekaj, kar bi bilo bližje Artaudovemu hibridnemu filmskemu gledališču. Artaudov film – ženejo ga nehoteni krči, ki jih ponazarja smeh – izzove provokacijo iz skrajnih meja resničnega. Artaud je to opisal leta 1927:

Film, ki ga krasijo sanje in ki pri človeku zbuja telesno občutenje čistega življenja, doseže zmagoslavje v najbolj pretirani vrsti humorja. Določeno vznemirjenje objektov, oblik in izrazov je mogoče prevesti samo v krče in presenečenja resničnosti, za katero se zdi, da uničuje samo sebe z ironijo, v kateri je slišati krik s skrajnih meja uma.³⁰

Za Artauda krčeviti učinki humorja določajo potencial filma, ki zagotavlja »občutenje čistega življenja«. V filmu čistega življenja resničnost vdira v krčih, podobno kot slabost, ki je ne moremo potlačiti, kot norost, smeh ali krik. Resničnost, ki eksplodira v Artaudovem filmu, je zaznamovana z ironijo, ki na koncu »uniči samo sebe«. Film, ki sprosti krčevito moč čistega življenja, mora uničiti samega sebe (kot umetnost), uničiti pa mora tudi resničnost. O namenih ironije Paul de Man meni:

Ironija na kvadrat ali »ironija ironije«, ki jo mora porajati sleherna prava ironija, še zdaleč ne pomeni vrnitve v svet, marveč zatrjuje in ohranja svoj fikijski značaj s tem, da govori o nenehni nemožnosti sprave med svetom fikcije in dejanskim svetom.³¹

Ironija vodi v norost, ta pa izbruhne v smehu.³² Za de Mana je ironija odziv na spoznanje, da dveh neskrčljivih sestev, enega empiričnega in drugega fikijskega, nikoli ni mogoče spojiti. Subjekt je vedno podvojen, ločen od samega sebe. Ironija deluje na transversalni način in obe sestvi poveže, ne da bi ju kdaj poenotila. V Artaudovi viziji filmske ironije se nemogoča enotnost zgodi med stvarmi in njihovimi fotografijami. Vodi tudi v vrsto norosti, v skrajnost uma, ki jo izraža smeh. Podobno kot Baudelairov smeh, ki izhaja iz grotesknega in se vrača vanj, Artaudov ironični film

uniči mirno ravnovesje površine in pokaže svoje zobe.³³

Retorika smeha in grotesknega se steka v tridimenzionalni film. Senzorne značilnosti, ki zaznamujejo zgodovino stereoskopskega filma, obet burne katarze, je mogoče videti, če si sposodimo Baudelairov izraz, kot obliko »absolutno komičnega«, se pravi grotesknega.³⁴ Tridimenzionalni film je, v idiomu njegovih obrekljivcev, grotesken, trajna poškodba mirnih apolonovskih površin filmske umetnosti. Fantastični in pornografski čar tridimenzionalnega filma aktivira erotične registre, ki jih konvencionalni dvodimenzionalni film zatira, s tem pa znova uvaja popoln režim telesa. Kerry Broucher, kustos razstave »Umetnost in film po letu 1945: zrcalna dvorana« iz leta 1996 v Muzeju sodobne umetnosti v Los Angelesu, umešča komični moment v Weegeejevo sliko gledalcev tridimenzionalnega filma, ki se poljubljata, z naslovom *Ljubimca v kinu, Times Square, N. Y.* (okoli 1949). »Na fotografiji občinstva, ki gleda tridimenzionalni film,« piše, »Weegee ujame komični objem dveh ljubimcev, ki poskušata, kakšna ironija, izkoristiti temo kinodvorane in spektakel na platnu za to, da se zavarujeta pred radovednimi pogledi.«³⁵ Komedija in ironija, ki ju navaja Broucher, izhajata iz domneve, da so kinodvorane krinka, za katero se gledalci zavarujejo pred vidnim svetom, in da ponujajo priložnost, da se gledalci spojijo s sencami, ki polnijo dvorano. Ironija je retorični način hlinjenja, ki subjektu omogoča, da izgine, se skrrije pred drugimi, pa tudi pred sabo. Tridimenzionalni film ne zagotavlja enakega kritja kot dvodimenzionalni. Lahko bi trdili nasprotno: tridimenzionalni filmi ustvarjajo nekakšno povečano vidljivost, toda ne spektakla, pač pa gledalca. Ali bolje, z odstranitvijo okvira, ki ga zagotavlja filmsko platno, ves svet postane filmski in gledalec je »vgraviran« v spektakel kot razsežnost tega spektakla, morda celo kot njegova najbolj vidna značilnost. Na Weegeejevi fotografiji je komičen način, na katerega sta gledalca, ki se poljubljata, projicirana v spektakel, vržena nazaj in gor v prizor resničnega: tako rekoč izbruhana sta. Gledalca, ki se poljubljata, sta se projicirala v spektakel, on nosi očala za gledanje tridimenzionalnih filmov; njun poljub je tako kot smeh in slabost posredovan pri ustih.

Usta so tudi organ, ki uravnava okus. V hierarhiji človeških čutov, ki jo ponuja Heilig, okus zavzema 1 % (vid 70 %, sluh 20 %, voh 5 %, tip 4 %). Okus, in v primeru tridimenzionalnega filma slab okus, se pojavlja kot najbolj odmaknjena dimenzija čutov. Usta, kot prava jama, ne samo opravljajo značilne naloge poljubljanja (Weegee), smejanja (Baudelaire), kričanja (Artaud) in davljenja (slabost), pač pa so po mnenju Nicolasa Abrahama in Marie Torok tudi najpomembnejša telesna odprtina za določene obrede žalovanja, zlasti inkorporacijo.³⁶ »Inkorporacija,« pojasnjujeta Abraham in Torokova, »obsega fantazmatsko uničenje dejanja, s pomočjo katerega metafore postanejo možne: dejanja ubesedenja prvotne praznine v ustih.«³⁷ V melanholičnih ustih, besede (figure) postanejo stvari,

»antimetafore«, ki sodelujejo pri »aktivnem uničenju reprezentacije«. ³⁸ S tega zornega kota so usta izvor jezika, mesto, na katerem telo proizvaja jezik (kot zvok), pa tudi mesto pred jezikom, prizorišče velike in izvorne odsotnosti jezika. ³⁹ Usta se po fantazmatskem scenariju, ki sta ga opisala Abraham in Torokova, vračajo v čas pred jezikom, ko so skozi usta prihajale stvari, ne pa besede. Usta omogočajo neposredni, transverzalni prehod med telesom in svetom. V ustih se filmska fantazma o preseganju jezika s tem, da znaki postanejo otipljivi, sama preseže v obredu žalovanja, ki poskrbi za to, da so otipljive stvari uporabne.

Film je kot pogoj za svoj tehnološki in estetski napredek vedno predvideval svojo lastno ukinitve. Kot je razumel Arnhem, bi bil izpopolnjen film izjemno protifilmski. Tri fantazme, ki ohranjajo film – reprodukcija, posnemanje, izničenje – ga ženejo proti izumrtju, pred tem dejstvom ga spreminjajo v eksemplarični izgubljeni objekt. Željo po tridimenzionalnem filmu, ki si prizadeva odstraniti zadnje materialno sled filmskega aparata, filmsko platno, lahko razumemo kot simptom takšnega nepriznanega žalovanja. Tridimenzionalni film omogoča pogled na konec filma kot takega – na konec, ki ga zaznamujeta tako izginotje filma kot njegova dopolnitev. Podobno kot demetaforizacija, ki jo Abraham in Torokova opisujeta kot pogoj za inkorporacijo, tridimenzionalni film popači ekonomije reprezentacije, ki omogočajo film. Dvodimenzionalne podobe postanejo otipljive, čutne. Gledalčeva čutila se iz registrov osnovne avdiovizualnosti spremenijo v bolj kompleksne zaznave globine, pa tudi v slabost in nekakšno prvinsko oralnost. Spektakel, ki ni več omejen na površino filmskega platna, gledalca sprejme vase, tako rekoč pogoltno. V sanje o totalnem filmu, o totalni reprodukciji, je vsajena želja po doživetju tega, čemur Artaud pravi »*telesno občutenje čistega življenja*«. Po tem, da bi okusili konec filma. V tem pogledu je fantazma o tridimenzionalnem filmu ključna za preživetje filma in tridimenzionalni film bo, ne glede na katerikoli tehnološki napredek, vedno ostal neizpolnjena obljuba filma prihodnosti.

AKIRA MIZUTA LIPPIT

Državna univerza v San Franciscu

Ta prispevek temelji na zgodnejšem besedilu, ki je bilo objavljeno v francoskem prevodu »*Les trois dimensions du cinéma – reproduction, mimétisme, annihilation*«. Francoska različica je bila objavljena v posebni številki 1895 (oktober 1997), ki je bila posvečena tridimenzionalnemu filmu. Pričujoča različica je prvič objavljena v angleščini, je precej spremenjena in tudi naslov je nekoliko drugačen. Avtor bi se rad zahvalil Jean-Claudju Lebensztejnju, Philippe-Alainu Michaudu in Christopherju Johnsonu za njihove prispevke k besedilu.

OPOMBE

- 23 Rudolf Arnhem, *Film kot umetnost* (Ljubljana, Krtina, 2000) str. 108; v slovenščino prevedla Petra Kaloh.
- 24 Peter Weibel piše, da novi virtualni mediji »zagotavljajo tehnologijo za podaljšek dimenzij tukaj in zdaj. Hrepenenje po zdaj, ki ni več omejena, lokalizirana izkušnja, temveč hkratna, nelokalna, univerzalna« (»The World as Interface: Toward the Construction of Context-Controlled Event-Worlds«, v: *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, uredil Timothy Druckrey (New York, Aperture, 1996), str. 346). Weiblov opis novih virtualnih medijev je podoben gledališču, kot si ga je zamislil Artaud.
- 25 Crary, *Techniques of the Observer*, str. 125. Pri stereoskopski podobi, piše Crary, »dobimo trdovraten občutek, da je 'nekaj spredaj' in 'nekaj zadaj', za ta občutek pa se zdi, da organizira podobo kot zaporedje umikajočih se ploskev« (prav tam).
- 26 Glede Wheatstoneove želje po otipljivi stereoskopiji Crary opaža: »Ko je Wheatstone iznašel stereoskop, je hotel simulirati dejansko navzočnost fizičnega objekta ali prizora, ne pa še enega načina razstavljanja fotografske kopije ali risbe. Tisto, za kar si prizadeva, je popolna enakovrednost stereoskopske podobe in objekta. Na ta način želimo učinek stereoskopa ni bil samo podobnost, pač pa takojšnja, očitna otipljivost.« (Crary, *Techniques of the Observer*, str. 123–4).
- 27 Prav tam, str. 125.
- 28 Prav tam, str. 125–6.
- 29 Uspeh pionirskega raziskovanja virtualnih sistemov velikokrat merijo s tem, koliko so sposobni pri testnih subjektih povzročiti potovalno slabost.
- 30 Artaud, »Cinema and Reality«, str. 152.
- 31 Paul de Man, *Slepota in uvid*, (Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997) str. 216, v slovenščino prevedla Jelka Kernev Štrajn. De Manov opis ironije je na tem mestu koristen. Ironija in alegoričen način, s katerim jo de Man povezuje, »demistificirata organski svet, postuliran na simboličen način analognih soglasij ali na mimetičen način reprezentacije, kjer fikcija in resničnost lahko sovpadeta.« (str. 220).
- 32 De Man piše: »Absolutna ironija je zavest o blaznosti in da kot taka pomeni konec sleherne zavesti; je torej zavest o nezavedanju, razmišljanje o blaznosti znotraj norosti same.« (prav tam, str. 214).
- 33 Glejte Deleuzovo analizo Artauda in njegov odnos od površin v: *The Logic of Sense*, uredil Constantin V. Boundas, prevedla Mark Lester in Charles Stivale (New York, Columbia University Press, 1990), str. 82–93. [V slovenskem prevodu Tomaža Erzarja, *Logika in smisel*, Ljubljana, Krtina, 1998.]
- 34 Charles Baudelaire, »On the Essence of Laughter and, In General, On the Comic in the Plastic Arts«, v: *The Painter of Modern Life and Other Essays*, uredil in prevedel Jonathan Mayne (New York, Da Capo, 1964), str. 147–65. »Za groteskno obstaja samo eno merilo,« trdi Baudelaire, »in to je smeh – takojšen smeh.« (str. 157).
- 35 Kerry Brougher, »Hall of Mirrors«, v: *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, uredil Russell Ferguson (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1996), str. 38.
- 36 Derrida poudarja moč hranjenja in oralnosti kot prisodobno za čutila. Piše: »Za vse, kar se zgodi na robu telesnih odprtih (ali oralnosti, pa tudi ušesa, očesa – in vseh 'čutil' nasploh), je metonimija 'dobro jesti' [bien manger] vedno pravilo.« (Jacques Derrida, »Eating well', or the Calculation of the Subject«, v: *Points. Interviews, 1974–1994*, uredila Elisabeth Weber, prevedli Peggy Kamuf in drugi (Stanford, Stanford University Press, 1995), str. 282).
- 37 Nicolas Abraham in Maria Torok, »Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation«, v: *The Shell and the Kernel*, uredil in prevedel Nicholas T. Rand (Chicago, University of Chicago Press, 1994), str. 132.
- 38 Prav tam, str. 132. »Jasno povejmo,« nadaljujeta, »da ne gre samo za vračanje na dobesedni pomen besed, ampak za to, da jih uporabimo tako – bodisi v govoru ali dejanju – da je uničena sama njihova sposobnost za figurativno reprezentacijo.« (str. 132).
- 39 Abraham in Torokova ponujata svojo različico dobro znane psihoanalitske pripovedi: »Začetne stopnje introjekcije se pojavijo v zgodnjem otroštvu, ko praznino v ustih občutimo poleg hkratne navzočnosti matere. Praznino najprej občutimo v obliki joka in ihtenja, zakasnjene sitosti, potem pa kot klicanje, načine zahtevanja navzočnosti, kot jezik. Na koncu zgodnja zadovoljstva ust, ki jih še vedno polni materinski objekt, delno in postopno nadomestijo nova zadovoljstva ust, ki zdaj nimajo tega objekta, polnijo pa jih besede, ki se nanašajo na subjekt (prav tam, str. 127).

DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA, 9. DEL

ALEŠ BLATNIK



KOLABORACIJSKE OCENE IN PADEC FILMSKEGA KRITIKA

Poleg tega, da večino podatkov in vsebin prispevajo sami uporabniki, je zelo zanimiv še en vidik IMDb-ja: nevidnim množicam, milijonom svojih uporabnikov, omogoča, da numerično od 1 do 10 ocenjujejo kakovost filmov. Najbolj priljubljeni filmi dobijo po več stotisoč glasov, povprečna ocena pa je izračunana po posebni skrivni formuli (s katero želijo preprečiti pristranskost pri glasovanju). Te ocene so potem izpisane pri vsakem filmu in čedalje večjemu številu ljudi pomenijo pomemben smerokaz pri odločitvi, ali si bodo kakšen film ogledali ali ne. Publika je tako končno dobila svoj glas in jasno dala vedeti, da so medijske delitve na »oblikovalce javnega mnenja« in vse druge dodobra preživete. Z internetom je namreč vsakdo oblikovalec javnega mnenja. Pisci na forumih recimo v enaki meri predstavljajo svoje nezanimive in neinformirane poglede, kot to v tisku na dolgo in široko počno razni poklicni eksperti in »kolumnisti«. Samo pomislite na primer na najbolj znane slovenske časopisne kolumniste in poskusite razložiti, v čem se njihovo pisanje razlikuje od tistega na internetnih forumih, razen, da so zanj plačani?

A vseeno: plačani filmski kritiki so zagnali vik in krik, da tovrstne ocene niso pristojne in da "raja" že ne more pravilno (za razliko od poznavalcev) oceniti, kaj je dober film in kaj ne. Ta trditev sicer ne zdrži proti logiki slavne izjave režiserja Wernerja Herzoga, da je »**TREBA FILM GLEDATI TAKŠEN, KOT JE, TO NI UMETNOST AKADEMIKOV, TEMVEČ NEPISMENIH, IN GA ZARADI TEGA ZNAJO NAJBOLJ PRAVILNO OCENITI PRAV NEPISMENI**«. Je pa res, da se gre, sodeč po ocenah, objavljenih na IMDb-ju v začetku leta 2009, igrico ocenjevanja filmov predvsem mlajša populacija, saj prednjačijo nekateri bolj otročji filmi, kar je verjetno razlog za omenjeni vik in krik. *Gospodar prstanov: Kraljeva vrnitev* (The Lord of the Rings: The Return of the King, 2003, Peter Jackson) je kotiral višje kot recimo *Dvoriščno okno* (Rear Window, 1954, Alfred Hitchcock). *Vojna zvezd* je bila bolje ocenjena kot *Državljan Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles). V bistvu je bilo kar 29 filmov ocenjenih bolje kot *Državljan Kane*. Kvazifilozofska stilsko dovršena ZF neumnost *Matrica* (The Matrix, 1999, Andy in Larry Wachowski) se je znašla pred najpomembnejšima filmoma 1970. let, *Taksistom* (Taxi Driver, 1976, Martin Scorsese) in *Apokalipso zdaj* (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola). *Šund* (Pulp Fiction, 1994, Quentin Tarantino) se je uvrstil na peto mesto, celih 40 mest bolje kot *M*, mojstrovina Fritza Langa iz leta 1931. In tako dalje ...

Da je hec še večji, na lestvico redno vletavajo trenutni kino hiti, ki za hip navdušijo muhasto ameriško mularijo, pa čeprav je jasno, da se jih čez pol leta ne bo nihče več spomnil. Kar je recimo izjemno izkoristil film *Vitez teme* (The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan), ki se je za nekaj časa znašel na samem vrhu lestvice, kar so izvrstno izkoristili pri studiu, ki je film posnel: z zgodbo o »najboljšem filmu vseh časov« so futrali nekritične klasične medije, ki so to zgodbico pridno objavljali.

A brez skrbi, če želite »kritičsko uravnoteženo« oceno, splet tudi za to pozna rešitev: stran *RottenTomatoes.com* za aktualne filme nudi povprečno oceno, ki temelji prav in zgolj na ocenah različnih filmskih kritikov.

Kakorkoli že, v časih, ko filme tudi za največje dnevne časopise ocenjujejo nekakšni pesniki s pomanjkljivim filmskim znanjem, poceni honorarci in podobni naključno dodeljeni ocenjevalci, ne boste veliko zamudili, če branje kritik v celoti preskočite. Pragmatično gledano se namreč tudi zdi, da se dogaja kritičski beg možganov: zaradi vedno večje infantilizacije filmske

industrije in marginalizacije filma kot umetniške zvrsti večina sposobnih ljudi, ki ima kaj povedati, že tako ali tako počne kaj drugega kot je pisanje o filmu.

FILMSKE KRITIKE ZAČNE IGNORIRATI TUDI INDUSTRIJA

Časopisnih filmskih kritikov – kar je še najbolj razvidno iz tega, kakšni filmi postanejo uspešnice – niso začeli ignorirati le navadni smrtniki, gledalci, ki hodijo v kino, temveč jih je v vedno večji meri začel ignorirati tudi Hollywood. Sorazmerno s porastom vpliva »nevidnih množic« na spletu je vloga kritikov postajala vedno bolj šibka. Okoli leta 2005 so jih studii že prav sistematično »pozabljali« vabiti na novinarske/kritičarske projekcije, še posebej za takšne filme, za katere so se bali, da s prisotnostjo kritikov čisto nič ne pridobijo, celo nasprotno, tvegajo, da jim bodo film v svojih člankih le sesuli in tako poskrbeli za slabo reklamo. *Aeon Flux* (2005, Karyn Kusama), *Prekleti* (Cursed, 2005, Wes Craven), *XXL Punce* (Phat Girlz, 2006, Nnegest Likké), *Film, da te kap 4* (Scary Movie 4, 2006, David Zucker), *Zlo okoli nas* (See no Evil, 2006, Gregory Dark), *Opazovalci s klopi* (The Benchwarmers, 2006, Dennis Dugan), *Megla* (The Fog, 2005, Rupert Wainwright), *Opazujemo te* (The Hills Have Eyes, 2006, Alexandre Aja), *Madeino družinsko srečanje* (Madea's Family Reunion, 2006, Tyler Perry), *Ultraviolet* (2006, Kurt Wimmer), *Podzemlje: Evolucija* (Underworld: Evolution, 2006, Len Wiseman), *Ko pokliče tujec* (When a Stranger Calls, 2006, Simon West) in številni drugi filmi so imeli skupni dve stvari: prvič, vsi so prišli na trg ob približno istem času, in drugič, njihovi producenti so prikladno pozabili povabiti kritike na projekcije. S tem je bila zagotovljena nadaljnja praksa, kritikom pa zadan udarec za njihov ego: sedaj bodo morali hoditi na redne projekcije, skupaj z gledalsko rajo, če bodo o njih želeli kaj napisati. Nobenih privilegijev več. Studii bi si nemalokrat že v preteklosti naredili uslugo, če bi kritike izločili iz procesa plasiranja filmov na trg. A dejansko so s tem začeli šele v digitalni dobi, saj se je šele zdaj spremenila dinamika tega, kako se o filmu začne govoriti. **VČASIH SO GLAS O DOBREM FILMU SPROŽILI PRAV KRITIKI, DANES, V DOBI KOLABORACIJSKIH OCEN IN SPLETNIH BAZ PODATKOV, PA SO LE EDEN OD MNOGIH GLASOV.** Udarec za ponos kritikov je bilo dejstvo, da so se najbolj znana kritiška imena začela pojavljati na lestvicah ob boku z amaterji, ki so si »ugled« zgradili z objavljanjem na blogih, in da je bila njihova ocena le ena od mnogih v skupnem seštevku ocen. Eden najbolj znanih novodobnih kritikov, James Berardinelli, se s

filmsko kritiko sploh ne preživlja. Dela za podjetje Telcordia, ki telekomunikacijskim podjetjem razvija in prodaja softver. Pisanje o filmih je bilo zanj hobi, a ker je bil izredno produktiven (na svoji spletni strani je letno objavil tudi do 250 recenzij) in dovolj poljuden, si je hitro našel zvest krog bralcev in oboževalcev (ena od oboževalk mu je pisala in celo poročila se je z njo – pa naj še kdo reče, da internetne kritike nimajo vpliva). Danes velja za enega najbolj vplivnih in najbolj branih svetovnih filmskih kritikov, vabijo pa ga že – tako kot novičarja Harryja Knowlesa – celo na premiere. Krog je bil tako sklenjen: »pravi kritiki« so leteli s seznamov povabljenih, feni pa so se nanje končno uvrstili, saj so delovali v interesu studiev.

Naslednjič: Fenomen Čarovnice iz Blaira

Filmklub

skupnost za filmofile

Pridruži se Filmklubu,
brezplačni in največji
slovenski skupnosti za
Filmofile in sodeluj v
filmskih debatah.

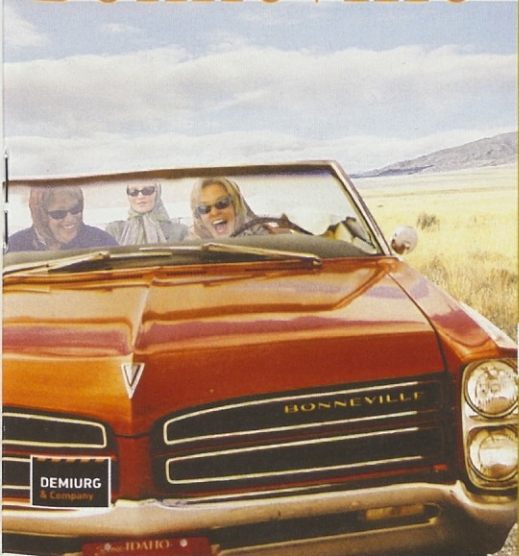
Slovenska scena Novičke
Mnenja
Filmske vojne Biznis Kritike
www.filmklub.si

Napovednik d.o.o., Ljubljana

2.10.

JESSICA LANG ... KATHY BATES ... JOAN ALLEN

Bonneville



DEMIURG & Company

9.10.



DEMIURG & Company

Ervin Wagenhofs: Let's Make Money

Denar sveta grobar

Kaj delajo banke z našim denarjem

v toku
časa

MLADINA + DVD

DVD za tekoči teden skupaj z izvidom Mladine za samo 7,80 EUR.

5 NOVIH ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 310 različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila:
www.mladina.si/trgovina/dvd/

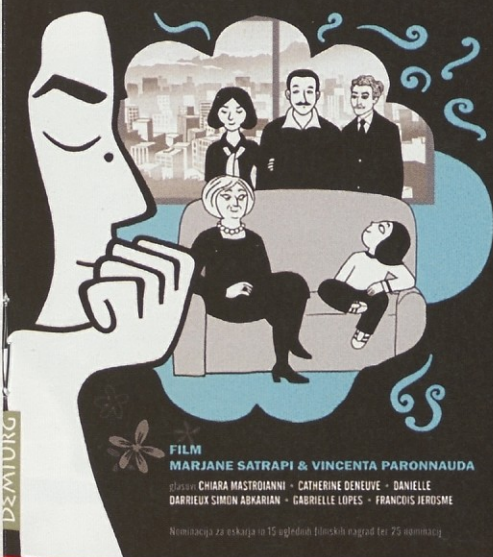
»Ženske na tripu, moški med demoni, neoliberalizem na zatožni klopi – filmi, v katerih se združi le to, kar si je bilo usojeno.«

Marcel Štefančič, jr.

16.10.

PERZEPOLIS

PO GRAFIČNI NOVELI MARIJANE SATRAPI



FILM
MARJANE SATRAPI & VINCENTA PARONNAUDA

glavni: CHIARA MASTROIANNI • CATHERINE GENEUVE • DANIELLE DARRIEUX SIMON ABKARIAN • GABRIELLE LOPES • FRANCIS JERDSME

Nominalca za eskarja in 15 uglednih filmskih nagrad ter 23 nominacij

23.10.

DENIRO

PACINO



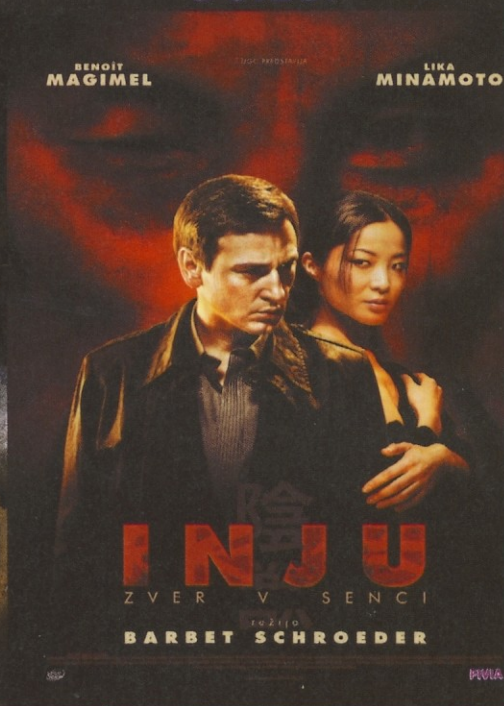
Značko spoštuje vočina,
pijatalo vsi.

PRAVIČEN UMOR

30.10.

BENOIT
MAGIMEL

LIKA
MINAMOTO



INJU

ZVER V SENCI
BARBET SCHROEDER

Posamezni DVD:

5,80 EUR

Štirje hkrati naročeni
za ceno treh:

17,40 EUR

Vsak dodatni (peti in vsi naslednji)
hkrati naročen DVD:

2,90 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVIA

DEMIURG

DVD
VIDEO

Dodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/

*V vse navedene cene je vračunan DDV.

Terry Gilliam

Peti jezdec apokalipse

MAŠA PEČE

R

Režiser Terry Gilliam je utelešenje svojih filmov. Na videz sanjač in čarovnik vizualnih svetov je v prvi vrsti spreten mojster in precizen rokodelec. Kritik brez dlake na jeziku, z izostrenim čutom za realno, ki v domišljiji odkriva resnično. Steber politične nekorektnosti in zdrave skepse. Veseljak in burkež, majhna deklica in ostareli Don Kihot, obenem pa goreč zagovornik samote z apokaliptično vizijo prihodnosti.

Ste kot otrok res hoteli postati misijonar?

Res. V družini je bila cerkev zelo pomembna. V Minneapolisu sem odraščal med Luteranci, kjer je cerkev jedro skupnosti. Kot v starih časih. Starši so hodili v cerkev, otroci smo hodili v cerkev ... In ker pri vsaki stvari postanem precej obseden, skoraj fanatik, sem mislil postati misijonar. Ampak v cerkvi sem se veliko šalil in ljudem moje šale niso bile všeč, tako da sem si rekel: »V kakšnega boga pa verjamete, če ne prenese šale?«

In kakšne šale o bogu so bile to?

Če mi je nekaj pomembno, se na ta račun vedno pošalim, da vidim, ali prenese šalo. In očitno bog prezbiterijancev iz Panorama Cityja ni prenesel mojih šal (*smeh*). Tako da sem rekel: »Dovolj je tega! Z vami se nima smisla pogovarjati, ker ste prenehali razmišljati.« In to je bil smisel *Monty Pythona*. Ljudi smo hoteli predramiti. Ljudje so kmetavzarji in s tem ni nič narobe. Ampak če si kmetavzar, ki divja po svetu ter seje kaos in katastrofo, kot to počne Amerika, se čutiš odgovornega, ker si izobražen Američan. Zato sem si rekel, da moram nekaj narediti. In tako sem odšel iz Amerike. Dal sem odповed. (*smeh*)

Kako so vas *Pythoni* sprejeli po prihodu v London? Po eni strani Američan, po drugi risar in ilustrator – vemo, da se med filmarji na animacijo pogosto gleda zviška ...

Ko sem delal pri reviji *Help!* v New Yorku, sem spoznal Johna Cleesea in ga v Londonu prosil, naj me predstavi ljudem s televizije. Tako sem spoznal producenta otroških oddaj, pri katerih so že sodelovali Mike, Eric in Terry. Takrat sem se prvič preizkusil kot animator, in sicer tako, da sem izrezal različne stvari in jih premikal. To je bilo nekaj čisto novega! Ta stil animacije je sicer že dolgo časa obstajal, ampak pojavljal se je v art kinih in na filmskih festivalih. Tja pa seveda nihče ne hodi, če smo iskreni. (*smeh*) Zdaj pa so to predvajali devetim milijonom! Iz *Monty Pythona* smo torej štirje sodelovali pri tej otroški oddaji, John in Graham pa sta skupaj delala drugje. John je dobil ponudbo na BBC, na vsak način je hotel delati z Mikeom in hop! Vseh šest je prišlo skupaj – *Monty Python*. Vsi so bili navdušeni nad mojim delom, saj smo bili na isti valovni dolžini, obenem pa sem počel nekaj povsem drugega s svojim vizualnim, brutalnim in absurdnim materialom.

O sebi pravite, da niste *auteur* ampak *filmeur*.

Običajno postanem služabnik filma, ki nastaja. Sovražim fašističen, hierarhičen pristop k ustvarjanju. Hočem biti enakopraven – pri tem sem malo bolj enakopraven od drugih, ampak samo malo. (*smeh*) In sem kot filter, saj pri snemanju sodeluje ogromno ljudi z različnimi idejami. Če se kdo spomni nečesa boljšega, to takoj zagrabim. Na koncu

bodo te ideje itak vsi pripisali meni. Ustvarjanje filmov je velik eksperiment in čim več ljudi je vključeno na pozitiven način, tem bolje. Za razliko od Hollywooda, kjer te obdajajo studijski šefi, ki so vsi po vrsti nervozni, saj Hollywoodu vlada strah. Moja zvijača je, da k filmu vedno pripeljem eno ali dve zvezdniški imeni in zvežem studiu roke. Tako to gre – mene se ne bojijo, bojijo pa se zvezd. Znotraj hollywoodskega sistema je režiser – razen nekaj redkih izjem, kot sta Spielberg in Lucas – šele drugi najpomembnejši lik, bistveni so namreč igralci.

Vaš pristop zaznamujejo pedantnost, premišljenost in odgovornost. Nadzorujete vse od kostumov do kamere, Ray Cooper vam v dokumentarcu *Izgubljeni v La Mancha* (*Lost in La Mancha*, 2002) pravi *odgovoren enfant terrible*. Ste torej bolj obrtnik ali umetnik?

Obrtno spretnost imam rad, ker se v njej skriva prava umetnost. Večina sodobne umetnosti je bedarija. Niti najmanj me ne zanima. Zanimajo me ljudje, ki znajo slikati ali kipariti, ne pa tisti, ki so polni *konceptualnih idej*. Moj oče je bil tesar in ustvarjal je prelepe stvari. Tako se je začelo, potem pa sem delal pri reviji *Help!* in Harvey Kurtzman je bil neverjetno natančen glede risbe, barv, vsega. To je bilo moje šolanje. Najbrž sem že kot otrok ponotranjil protestantizem, vedno sem trdo delal, potem pa se nekje na poti preprosto sprostiš. Pomembno je, da se znaš igrati – ampak ne od začetka, najprej se moraš naučiti spretnosti!

Torej je tudi domišljjske svetove in iracionalno lažje izražati s spretnostjo in preciznostjo?

Seveda, gre za strukturo, forme ... Ne vidim smisla v tem, da te nihče ne razume. Obstajajo ljudje, ki se hočejo predvsem izražati. Jaz pa želim komunicirati. Že res, da to počnem na *svoj* način in pripovedujem *svoje* zgodbe, vendar te poskušam povedati tako, da bi jih ljudje razumeli in se nanje odzivali.

Kateri filmi, režiserji, kinematografije so vplivali na vaše delo in katere sodobnike cenite?

Moji vzorniki so seveda Walt Disney (*smeh*), Stanley Donen – tega ponavadi pozabim omeniti – *Petje v dežju* (*Singin' in the Rain*, 1952) in *Smešni obraz* (*Funny Face*, 1957). To sta čudovita mjuzikla. Potem smo že pri Busterju Keatonu in Woodyju Allenu, pa seveda Buñuel, Bergman, Fellini, Kurosawa, Kubrick, brata Coen. Veliko jih je, ker sem precejšen eklektik. Nekaj najboljših filmov zadnje čase prihaja iz Latinske Amerike. Iz Mehike so prišli kar trije amigosi: Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón in Alejandro González Iñárritu ... Evropa bi morala vzgojiti več režiserjev, ampak v trenutku, ko nekdo postane vsaj malo uspešen, pobegne v Ameriko. Poglejte Rolanda Emmericha. To je nekdo, ki je odrasel v drugačni kulturi in upali smo, da

ima povedati kaj zanimivega. In potem gre snemat filme, ki izgledajo tako kot Spielbergovi. Saj že imamo enega Spielberga!

Je bil Disney šala?

Ne! *Pinocchio* (1940) je eden mojih desetih najljubših filmov.

In vendar je v vašem filmu *Kraljevi ribič* (The Fisher King, 1991) tole besedilo: »Nietzsche pravi, da na svetu obstajata dve vrsti ljudi. Tisti, ki jim je usojeno postati veliki, kot Disney in Hitler. In potem smo tu še ostali.«

Hitler je šel pač predaleč. Problem je bil v tem, da ni imel omejenega proračuna.

To je vse? Sicer bi bil neke vrste Disney?

Ne, hotel sem reči ... (smeh) Hitler je napravil nekaj napak. Ampak človeka, ki je v elementu in mu nihče ne stoji na poti, je težko ustaviti. Precej umetnikov ima potencial, da postanejo Hitlerji, po mojem mnenju. Predvsem pa bi to postala večina režiserjev, če bi imeli priložnost.

Zdaj boste zabredli v težave ...

Ne vem, zakaj so ljudje tako prestrašeni? Na festivalu v Münchnu sem ljudi vprašal, zakaj se še vedno opravičujejo. Nemška kultura je fantastična! Samo eno napako je sproducirala v obliki nekega majhnega možakarja (smeh). Pogledajte samo njegov občutek za barve – črna, bela, rdeča, to so vse dobre barve. Njegov občutek za kostume je bil tudi odličen. Ko smo delali *Monty Pythona*, smo vedno hoteli igrati naciste, ker so imeli najboljše kostume. Dajte mi dober nacistični kostum in bom srečen!

Imam vprašanje glede prizora v filmu *Brazil* (1985), z vojaki na stopnišču in s prevrnjenim sesalcem. To je ...

Saj veste, kaj je to.

Potemkin.

Potemkin. Samo da je namesto otroškega vozička tu sesalec. Ampak to sem naredil iz dolgočasja. Vsi delajo samo akcijske filme. Zato sem si rekel, da moramo narediti nekaj smešnega. Ste videli film *Državni sovražniki* (Public Enemies, 2009)? Čudovit po tehnični plati, ampak ko ga gledaš, ti je preprosto vseeno. Predvsem je to film o tem, kako pameten je on, Michael Mann. In to je težava cele generacije ameriških režiserjev, vključno z Zemeckisom in Cameronom.

V vseh vaših filmih najdemo fantazijske, sanjske svetove, potovanje v čas, že kar halucinatorični vizualni stil. Ampak v ozadju vedno prežijo teme in motivi, ki očitno izvirajo iz vašega študija politične teorije. Goffman je vedno pri roki s tematiko totalnih institucij, večkrat se pojavi koncept panoptikona ...

V vsakem filmu se ukvarjam s svojim občutenjem, z odzivanjem na to, kar se trenutno odvija v svetu. *Brazil* (1985) je bil v celoti reakcija na specifično dobo, do neke mere predrušana zaradi vpliva Orwelovega dela 1984. In čeprav nisem knjige nikoli prebral, je bila v ozračju. *Razbojniki za vse čase* (Time Bandits, 1981) so bili reakcija na dejstvo, da nisem mogel posneti *Brazila*. (smeh) Pa sem si rekel: »Dobro, bom pa napisal družinski film.«

Pri filmu *Žlabudron* (Jabberwocky, 1977) imamo še vedno občutek kolaža ...

Po eni strani sem še vedno poskušal pobegniti od *Monty Pythona*. Po drugi strani pa je bilo mnenje na festivalu v Taormini, kjer sva ga predstavljala s Palinom, da gre za najmočnejšo kritiko in obsodbo Margaret Thatcher v Britaniji v tistem času. (smeh) O tem nisem razmišljal, šlo je za nezavedno reakcijo, film je problematiziral sindikate. Thatcherjeva je uničila sindikate, kar je bilo grozno. Ampak tudi sindikati so bili grozni, postali so premočni. Postali so cehi.

Pripadaj cehu ali pa si odreži nogo, kot v filmu ...

Ja. In potem so tam obrtniki. Oče je obrtnik, sin pa hoče postati poslovnež, trgovec z rabljenimi avtomobili. To se je dogajalo pod Thatcherjevo. *Razbojniki za vse čase* je sicer bolj lahkoten film, ampak tudi tam smo opozarjali na problematiko. Pri tem filmu mi je najljubša ideja, da se božji uslužbenci odločijo, da so nebesa dolgočasna in je veliko bolj zabavno postati zločinec. Morda sem nekaj takega naredil tudi sam, ko sem zapustil cerkev. Začel sem snemati filme in zbijati šale, kar je neka oblika zločina. (smeh)

Tudi pri filmu *12 opic* (Twelve Monkeys, 1995) naletimo na družbeno kritiko, tokrat prek okoljevarstvene problematike. Scenarij sicer ni bil vaš, napisala sta ga David in Janet Peoples.

Točno. Ta scenarij je odražal aktualno dogajanje v svetu. To je tisto, na kar trzam. Ko se je začel takoj po filmu širiti virus Ebole, sem si misli: »Točno o tem smo govorili!« (smeh) To je bil preroški scenarij. Navdušen sem bil nad idejo, kako prisiliti ljudi, naj si zamislijo, da mora pet milijard ljudi umreti, zato da bi rešili svet. Tega ljudje ne prenesejo. Zato ker je splošna predstava, predvsem v Ameriki in na zahodu, da živimo večno. Vrednost človeškega življenja je tako neznanska in naš planet zahteva, da se stvari spreminjajo. Na misel mi

pride beseda odstrel. Kmalu bo prišlo do odstrela človeških bitij. David se je odločil, da bo to naredila kuga. Vojna? Lakota? Vsi stari favoriti so še vedno tu. V osnovi mislim, da je ljudi preveč.

Prihodnost je torej mrka in temačna, preteklost pa vedno obravnavate lahkotno. Celo srednji vek je vedno komičen.

Zato ker me za prihodnost skrbi. Pripadamo peščici zelo srečnih generacij. In moja je imela največ sreče. Kot otročkom nam vojna ni pomenila nič. In potem so eksplodirala šestdeseta. Neverjetni časi! Zdaj pa imajo vsi veliko stvari in vse manj idej. Ljudje niso več posamezniki, pač pa postajajo del sistema. Te misli me je pošteno strah.

Kaj je torej danes dobro in zlo? Na kaj reagirate?

Mislim, da sta to samota in twittering. (smeh) Kaj se dogaja? Ljudje ne živijo več svojih življenj. Delijo svoja življenja tako, da sploh ne obstajajo več. Imamo vse te telefone in podobno in vsi govorijo o komunikaciji, jaz pa bi rad izboljšal človekovo sposobnost biti sam in ne komunicirati. Mislim, da postajajo vsi preveč vpeti v preveliko mrežo. Kar je lepo, super! Ampak kar je res zanimivo, je biti dolgo sam in odkrivati, kdo si *ti*. Nisi samo del skupnosti. Odreci se svojemu mobilcu in začni biti ti sam!

Govorila sva o ideji vsakega izmed filmov in končala pri 12 opicah. Kaj pa *Strah in groza v Las Vegasu* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998)?

To je idealna knjiga moje generacije, preganjala me je deset let. Mislili smo, da bomo spremenili svet, da bomo ljudem pokazali, da je svet poln dobrote. In potem je šlo vse po zlu. To je resen film o uničenju sanj, izgubi iluzije in o tem, kaj narediš, ko se to zgodi. Postaneš pošast, greš in raztrgaš ta svet, da bi razkril, kar je še ostalo od resnice. Res žalosten film – in z veliko zabave na poti k čistemu obupu.

In kaj je glavno sporočilo filma *Dežela plime* (*Tideland*, 2005)?

Mislim, da sem hotel pretresti predstavo ljudi o določenih stvareh: o strahu pred smrtjo, pedofilih, krhkosti otrok. Liki v filmu so zares obupani. Stvar mi je bila všeč, ker je tako radikalna in bizarna, pod tem pa se skrivata nežnost in ljubezen. To je film o otroški odpornosti, o tem, kako močni so otroci in kako jih lahko še tako prizadeneš, pa bodo preživeli. Zdolgočasen sem bil zaradi vseh, ki so začeli govoriti, kako so jih kot otroke zlorabljali, kako so bili žrtve. Vsak, ki je hotel nekaj sočutja, ki je želel postati zanimivejši ali celo priti v medije. Jezen sem bil, ker je to postajal svet, v katerem so žrtve naši junaki.

In potem pridemo k *Bratom Grimm* (*Brothers Grimm*, 2005). To je spet ...

... en nenavaden preskok. Chuck Roven, ki je produciral *12 opic*, je imel pri sebi scenarij *Bratov Grimm*. Ni mi bil všeč, ampak najbrž sem potreboval delo. In brata Grimm obožujem, z njunimi pravljicami sem odraščal. S Tonijem Grisonijem sva obdelala scenarij in smo začeli. Na žalost pa se je studio umaknil, ko smo bili že vsi zbrani in pripravljeni in ker je moral Chuck hitro zbrati denar drugje, sta pristopila brata Weinstein. Vedno sem govoril, da z njima ne bom delal, ker sem pač vedel, kdo in kakšna sta. Ampak bila sta tam in to je bil način, kako rešiti film. Potem pa je šlo zelo hitro vse narobe, ker sta se začela vmešavati, še preden smo začeli snemati. Vmešavala sta se bolj, kot se je kdajkoli kdo vmešaval v moje delo. Če bi bil mlajši, bi temu rekli zloraba. (smeh)

Je končna podoba filma to, kar sta hotela Bob in Harvey Weinstein?

Ne, to ni film, ki sta ga hotela, ampak tudi ni film, kakršnega sem si zamislil jaz. To je rezultat dveh skupin, ki slabo sodelujeta.

Kaj pa sta hotela?

Kako naj vem? Še onadva nista! Hotela sta velik, uspešen, divji in pustolovski film. Ves čas sta govorila, da hočeta film Terryja Gilliama, ampak v resnici sta hotela Gilliamov film s svojo udeležbo. Mislim, so *Tolpe New Yorka* (*Gangs of New York*, 2002) dober film? Marty je dal o Weinsteinih skoraj identično izjavo: »*Filmsko ustvarjanje sta oropala slehernega veselja*.« Hočeta biti režiserja, ampak nista! Sta izvrstna trgovca, komercialista. Fantastična sta! Ampak na vsakem filmu hočeta pustiti pečat, da bi si ga lahko prilastila.

Kmalu bo zunaj *Imaginarij doktorja Parnassusa* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*) in tudi vaš *Don Kihot* je spet v igri. Kaj poganja ta dva filma?

Don Kihot je bolj enostaven. Gre za moškega, ki na noben način noče sprejeti fizične realnosti okoli sebe. Odločen je spremeniti svet v nekaj lepšega, nenavadnega. In hkrati je to starec, ki poskuša s svojim življenjem, preden umre, še nekaj narediti. Tudi jaz sem zdaj starec, torej kot nalašč. Film pa govori tudi o tem, kako Don Kihoti tega sveta s svojo norostjo in pogledom na svet navdihujejo druge ... Pravzaprav je film še o nečem drugem, ampak o tem bom govoril, ko ga bomo posneli. (smeh) Kar se tiče *Parnassusa*, pa mi je bila vedno všeč ideja, da nekaj, kar pripada drugemu času, vstopi v naš svet ali obratno. Tukaj imamo nek prastari način pripovedovanja zgodb in potujoči teater, ki vstopi v sodobno mesto, a nikogar ne zanima, ker je tako starinski. Če pa lahko to presežeš in se predaš njihovemu

domišljijškemu popotovanju, se ti zgodijo nenavadne stvari. In kdor sodeluje, mora sprejeti odločitev – pravo ali napačno, ki ji sledi kazen. V resnici nikoli ne vidiš, kaj se zgodi, ko nekdo izbere pravilno odločitev. To je prepuščeno domišljiji posameznega gledalca. V središču pa je preprosta zgodba o Parnassusu, ki je v stavi s hudičem najprej dobil nesmrtnost. Potem pa se na stara leta zaljubi in hoče nazaj svojo smrtnost. Tako se odpove nesmrtnosti in cena je njegova hči ...

Pravite, da vam 3D-računalniška grafika ni preveč pri srcu? Da svet, ki ga ustvarja, postane navaden, namesto da bi bil nenavaden?

Ja, ampak to ne velja za animirane filme. Na primer *WALL-E* (2008), to je nekaj čudovitega! *Svet igrač* (Toy Story, 1995), čudovito! Svet, kot ga vidi nedolžen otrok. John Lasseter to razume. Pixar in John Lasseter! Ta človek je zame bog! (smeh) Ni mi pa všeč, ko poskušajo na ta način ustvarjati naturalizem, realizem filmi, kot je *Beowulf* (2007), z uporabo *motion capture* tehnologije. Ali delaš animirane filme, ki so abstrakcija sveta, in pri tem imaš svobodo delati čudovite stvari. Ali pa delaš stvari naravno in realistično. Ta *motion capture* namreč le omogoča režiserju, da postane bog, kakršen je vedno hotel biti. (smeh)

Torej pravite, da sta produkciji *Parnassusa* in načrti za *Don Kihota* še vedno "stara šola"?

Ne! V *Parnassusu* je 650 posnetkov, ki so bili narejeni z računalniško grafiko. Veste, jaz se ne držim nobenega svojih pravil. Zakaj bi bil omejen? (smeh) V resnici je šlo za zelo pragmatično rešitev, saj nisem imel denarja, da bi posnel film za 300 milijonov US\$.

Vas preganja kak junak, ki ga še niste upodobili? Pogosto omenjate pirate, ki se pojavijo že v uvodnem kratkem filmu v Monty Pythonov *Smisel življenja* (*Monty Python's Meaning of Life, 1983*).

Vedno sem hotel posneti film o piratih. Čisto sem znorel, ko so prišli ven *Pirati s Karibov* (*Pirates of the Caribbean, 2003*). Jaz sem hotel posneti enega teh filmov!

V vaših filmih ter okoliščinah nastajanja filmov prihaja do precej zanimivega prepletanja fikcije in realnosti. Jeff Bridges v *Deželi plime* pravi: »Ne bom varen, dokler ne prideva do babičine hiše.« Seveda - Rdeča kapica; med montiranjem filma ste simultano montirali tudi *Brata Grimm* (*The Brothers Grimm, 2005*). Je stavek preskočil iz enega v drugega?

To je pa res smešno, nikoli nisem opazil. Ampak to je bilo že v knjižni predlogi. Počakajte, da vidite *Parnassusa*! Preroški film. V scenariju je bil stavek, ki ga Christopher

Plummer po Heathovi smrti ni hotel niti izreči: »*Svet je poln zgodb, komedij, romanc – povest o nepričakovani smrti.*« Ampak vsaka beseda je bila napisana pred Heathovo smrtjo. In preden se Heath prvič pojavi v filmu, vidimo tarot karto z obešencem, ki visi obrnjen na glavo. Zadnji posnetek Heath v *Vitezu teme* (*The Dark Knight, 2008*): visi obrnjen na glavo. To sem opazil šele pred enim mesecem.

Bi se lik Heath Ledgerja tudi po izvornem scenariju fizično spremenil, ko vstopi skozi čarobno ogledalo? Zdi se primerno orodje ...

Ne. Nekateri pravijo, da je film zaradi teh preobrazb bolj čaroben in nenavaden. Ampak Heath je bil tako kameleonski v vsem, kar je počel med polovico filma, ki smo jo posneli skupaj, da nisem imel pojma, kaj bo naredil, ko pride skozi ogledalo. In tega ne bom nikoli videl. Na polovici snemanja je umrl in takrat sem si rekel: »*Konec je, gremo domov. Gilliamovo prekletstvo se nadaljuje.*« Na srečo so me prepričali, da moramo film dokončati. Odločili smo se, da bomo poskusili najti tri igralce, ki bi do konca odigrali Heathovo vlogo. V filmu je namreč čarobno ogledalo in tako sem se odločil, da bomo prvi osebi, ki bo vstopila v ogledalo, spremenili obraz. Tako lahko Heathovemu liku vsakič, ko gre skozi ogledalo, nadenemo drug obraz. In tako so Johnny Depp, Colin Farrell in Jude Law dokončali Heathovo vlogo. Moram pa povedati še nekaj: toliko se je govorilo, kako mu je igranje Jokerja omračilo duha ... Popoln nesmisel. Vsakič, ko se je vrnil s snemanja, se je smejal, saj se mu je spet »*posrečil popoln umor*«. To je bila ena najlepših stvari, ki si delal s Heathom. Isto velja za Johnnyja Deppa. Gre za zelo inteligentni osebi, ki se z vso resnostjo pripravita na vlogo, naredita potrebne raziskave, to ponotranjita, potem pa vse zabrišeta proč in gremo! Kamera steče, čas je za igro.

Kako se je prvič pojavila ideja o Don Kihotu?

Vedno sem premišljeval o njem. Prebral sem celo knjigo, obsežno, neverjetno delo. Večina ne prebere knjige. Poznajo zgodbo, Sancho Pansa in mline na veter. To pa je vse. In tako sem knjigo prebral in poklical Jakea Ebertsa, ki je bil producent pri *Munchausnu*, in mu rekel: »*Poslušaj, imam dve imeni in potrebujem 20 milijonov dolarjev.*« Prvo ime je bilo Don Kihot, drugo pa Gilliam. In je rekel: »*Dobiš denar.*« Potem sem pa iz vsega naredil grozno godljo. (smeh)

Koliko se je tokrat spremenil scenarij?

Zdaj je čisto drugačen, dober je. Sedem let je bil ujet v pravnem sporu in vsi so govorili, naj ga napišem znova. Jaz pa sem trdil, da je popoln. Potem pa smo ga pred devetimi meseci končno dobili nazaj. In bil je navaden drek. Niti slučajno ne bi po njem posnel filma. Torej smo ga temeljito spremenili. V ospredju je oglaševalec, ki je bil pred leti zagret filmski režiser in je takrat v mali španski

vasici posnel svoj art film o Don Kihotu. Tako ga je odkrila pomembna oglaševalska agencija in v imenu denarja se je odrekel umetnosti. Zdaj se kot uspešen japi vrne v Španijo in ugotovi, da je vsem uničil življenje. Moški, ki je igral Sancho Pansa, je postal alkoholik in umrl. Mlado dekle, simbol nedolžnosti, je odšlo v Madrid, kjer je postala prostitutka. Starec, ki je igral Don Kihota, pa je znorel in zdaj misli, da je res Don Kihot. Vse skupaj je torej še bolj patetično in veliko boljše od prejšnje zamisli.

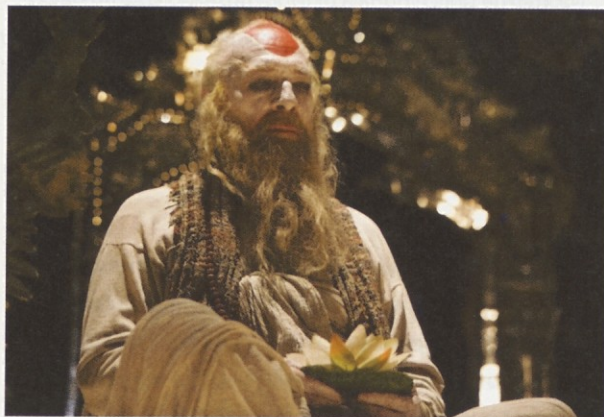
Ostaja igralska zasedba ista?

Na žalost ne bo sodeloval nihče iz izvorne zasedbe. Jean Rochefort še vedno ne more sedeti na konja, Depp je zaposlen s snemanjem *Piratov 10, 12 in 13*. Torej začnemo na novo, kar je zelo vznemirljivo. Če se vse posreči, začnemo snemati naslednjo pomlad. Trenutno nabiramo denar in igralce.

In naslov filma: *Mož, ki je ubil Don Kihota ... Je oglaševalec tisti, ki Kihota ubije s svojo realnostjo?*

V knjigi zdrava pamet, normalnost na koncu ubije Don Kihota. Tu pa ga ubije ta moški. V filmu imamo umor, dejansko smrt. Ampak gre za smrt in transfiguracijo. Konec je precej transcendentalen. (*smeh*)

Gilliamov najnovejši film *Imaginarij doktorja Parnassusa* (fotografije so iz filma) bo po projekcijah na filmskih festivalih v Cannesu in Münchnu doživel svetovno kino premiero v londonskem kinu Empire, Leicester Square 6. oktobra 2009. Pri nas bo film na ogled prihodnje leto.



Največje neposnete mojstrovine

MATIC MAJČEN

Na knjižne police prihaja oktobra obsežno knjižno delo z naslovom *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made* (Taschen). Gre le za enega izmed sicer mnogih slovitih "produksijskih porazov" ali z drugimi besedami, začelih projektov, ki so zaradi takšnih ali drugačnih razlogov sredi nastajanja padli v vodo.

Leta 1969, po *Odiseji v vesolju*, je Stanley Kubrick začel načrtovati svojo naslednjo veliko mojstrovino. V intervjujih iz tistega obdobja je pogosto poudarjal svoje razočaranje nad Ganceovo filmsko uprizoritvijo življenja Napoleona Bonaparta iz leta 1927. Kljub vsem vizualnim inovacijam se mu je zdel film narativno skop in prav zato se je lotil svoje, moderne različice filma o velikem generalu. Takoj se je vneto vrgel med knjige ter jih osebno bojda preučil več kot 500. Hotel je vedeti vse – od tega, kaj je Napoleon rad jedel, do tega, kakšno vreme je bilo na dan določene bitke. Najel je celo specialista z Oxforda, da mu je bil vseskozi na voljo za posvetovanja, medtem ko je dvajset ljudi s polno paro delalo na izdelavi popolnih kopij oblek, orožja in interierjev iz 18. in 19. stoletja, ki so jih kmalu začeli množično izdelovati in jih seliti na prizorišče snemanja v Francijo. Potem pa je, kot se najbrž to odvija v nočnih morah slehernega cineasta, celotna zgodba dobila negativen zasuk. Studijski mogotci iz MGM in United Artists so sklenili, ker je ravno takrat še en zgodovinski spektakel (Bondarchukov *Waterloo*) komercialno propadel, da bodo zaradi prevelikega finančnega tveganja projektu zaprli pipico. Dve leti intenzivnih raziskav sta, kot bi trenil z očesom, padli v vodo.

Vsaj za delno vstajenje tega velikega nesojenega projekta bo poskrbela založba Taschen, ki je pod uredniško palico Alison Castle v eni sami izdaji zbrala vse tisto, kar je od njega

ostalo. Na 2.874 straneh, v 10 knjižicah znotraj ene velike, bo moč najti nepregledno količino zapiskov, raziskovalnega gradiva, korespondenc, faksimilov scenarija, fotografij oblačil in lokacij, za nameček pa še spletni dostop do vseh 15.000 fotografij in 17.000 diapozitivov, uporabljenih pri študijah in pripravah na snemanje. Kubrickovo gradivo bo tako prvič na voljo javnosti, knjiga v omejeni nakladi 1.000 izvodov pa bo stala kar 500 €.

Ob tem pa se kar samo po sebi postavlja vprašanje: bi se filmska zgodovina pisala drugače, če bi Kubrickov *Napoleon* vendarle prišel v kinodvorane? Vsi kazalci temu zgolj pritrjujejo: velikost in ambicioznost avtorjeve vizije, njegova prepoznavnost in kulturni status, finančni vložek, vpletenost velikih studijev, velik promocijski potencial ... Tudi Kubrickova kariera je takrat dosegla enega svojih vrhuncev in njegov naslednji, finančno manj zahteven projekt, *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*, 1971), je danes obvezno gradivo vsakega filmskega navdušenca.

V nadaljevanju predstavljamo seznam ostalih 49 filmskih projektov, ki jih je doletela podobno klavrna usoda. Filmi, ki so namesto v zbirkah cinefilov končali v kletah filmskih arhivov. Razlogi za to pa so, kot opisujemo v nadaljevanju, povsem različni. Od klasičnih – finančne težave, smrti osebja, spremembe mišljenja, Orson Welles – do primera, kjer je kot uraden razlog za odpoved obveljala kar – božja volja.

1. *Que viva México!* (1930–1932, Sergei Eisenstein)

Eisenstein je leta 1930 prispel v Mehiko brez dovršenega scenarija za epski film o tamkajšnjem življenju in do leta 1931, ko bi naj bil film že posnet, je režiser šele dodelal celotno epizodno strukturo pripovedi. Stroški so naraščali, vmes je posegla cenzura in produkcijo so ustavili, ruske oblasti pa niso dopustile, da bi film dokončali doma. Iz gradiva je nastalo več kratkih filmov (1933–34) in rekonstrukcija leta 1979.

2. *Creation* (1931, Willis O'Brien)

Nastanek filma o sodobnih ljudeh, ki na tropskem otoku srečajo dinosavre, so pri RKO zaradi finančnih razlogov na pol poti prekinili. Studio pa je za Willisovo uporabo *stop-motion* tehnike hitro našel nov izziv: večino modelov dinosavrov in celo nekaj prizorov iz filma so kasneje bolj odmevno uporabili v *King Kongu* (1933).

3. *I Loved a Soldier* (1936, Henry Hathaway)

Remake filma *Hotel Imperial* (1927) so prekinili prepiri med režiserjem in glavno zvezdo Marlene Dietrich o glamuroznosti njenega lika. Producent Ernst Lubitsch je ustavil produkcijo, ki pa so jo nekaj let kasneje vendarle dokončali, a z izvirnim naslovom in povsem drugo zasedbo.

4. *I, Claudius* (1937, Josef von Sternberg)

Posebej za britansko produkcijo priredbe romana Roberta Gravesa so pripeljali režiserja iz Hollywooda, ki pa je na snemanjih zašel v nesoglasja z glavnim igralcem Charlesom Laughtonom. Ta se nikakor ni mogel vživeti v naslovno vlogo, kar je samo podaljševalo že tako ne ravno poceni projekt. Potem pa je še igralka Merle Oberon doživela prometno nesrečo, tako da so snemanje dokončno prekinili.

5. *Heart of Darkness* (1939–1940, Orson Welles)

Roman Josepha Conrada bi moral v filmski obliki ugledati luč dneva kot Wellesov debi pri studiu RKO. Scenarij je vključeval kompleksne narativne postopke in bi naj bil celo eden prvih filmov, ki bi se zanašal na obsežno uporabo prvoosebni posnetkov. Zaradi političnih aluzij (kritika nemškega nacionalsocializma v času, ko so bile ZDA še nevtralne) in zmanjševanj proračuna je Welles debitiral s filmom *Državljan Kane*.

6. *It's All True* (1941–1942, Orson Welles)

Wellesove prave težave v tovarni sanj so se začele s kadrovskimi spremembami pri studiu RKO. Tako *Veličastni Ambersonovi* (1942), nad katerimi je izgubil nadzor, kot tudi njegov nesojeni južnoameriški film v treh epizodah *It's All True*, ki so ga prekinili sredi snemanja, sta bila razlog, da je njegova filmska pot doživela temačen zasuk. Od takrat naprej ni Welles nikoli več dobil popolnega nadzora niti nad eno hollywoodsko produkcijo.

7. *Witch's Cradle* (1943, Maya Deren)

Koreografija z Marcelom Duchampom bi naj raziskala čarobne lastnosti razstavljenih predmetov v galeriji Art of This Century v lasti Peggy Guggenheim. Film je bil delno posnet takoj za *Mrežami popoldneva* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), a ni bil nikoli dokončan.

8. *La Duchesse de Langeais* (1948–1950, Max Ophüls)

Filmska priredba Balzacovega romana bi morala predstavljati velik povratak Grete Garbo na filmska platna. V njem naj bi zaigrala z Jamesom Masonom, a je projekt padel v vodo, ko so se italijanski financieri po podvojitvi stroškov produkcije na 500.000 US\$ umaknili.

9. *The Story of William Tell* (1953, Jack Cardiff)

Zgodba o švicarskem narodnem junaku Williamu Tellu bi bil prvi neodvisni film, posnet v CinemaScope, a se ni izšlo pri financah. Glavna zvezda filma, Errol Flynn, je zastavil skoraj vso osebno premoženje, da bi ga lahko dokončali, a so posneli vsega 30 minut.

10. *Tigrero* (1954, Samuel Fuller)

John Wayne in Ava Gardner bi morala igrati v tem filmu, za katerega je šel Sam Fuller leta 1954 v odročne brazilske vasice iskat lokacije in posnet prve metre filma, a se kasneje zavarovalnica ni bila pripravljena podpisati pod potencialno visoka izplačila v primeru nesreč. Režiser se je 40 let kasneje z Jimom Jarmuschem vrnil na prizorišče v Kaurismäkijevem dokumentarcu z istim naslovom.

11. *Don Quixote* (1955–1985, Orson Welles)

Don Kihot je projekt, ki mu je Orson Welles med svojo »kinematografijo izgnanstva« v Evropi skozi leta namenjal največ pozornosti. Posamezne prizore so snemali občasno

med ostalimi projekti in kadar so to dovoljevala finančna sredstva. Režiser je še v mesecih pred svojo smrtjo leta 1985 v intervjujih govoril, da namerava končati film. Neavtorizirana verzija, sestavljena iz fragmentov, je izšla leta 1992, a je navdušenci niso priznali za *welsovsko*.

12. *Tomb of the Vampire* (1956, Edward D. Wood, Jr.)

Bolj za šalo kot zares, ampak Ed Wood je dejansko načrtoval film z Belo Lugosijem, potem ko je slednji končal zdravljenje na kliniki za odvajanje od mamil. Kot je razvidno v Burtonovem filmu iz leta 1994, sta skupaj posnela nekaj minut precej nezanimivih posnetkov, ki jih je režiser kasneje, po Lugosijevi smrti, nespretno uporabil v *Plan 9 from Outer Space* (1959). Kdo ve, morda bi ta nesojeni projekt bil še ... slabši?

13. *A Day at the U.N.* (1960–1961, Billy Wilder)

Bratje Marx bi morali zaigrati v Wilderjevi komediji, v kateri običaje stavbo Združenih narodov v New Yorku, a je film po Harpovem srčnem napadu padel v negotovost, dokončno pa so ga opustili po Chicovi smrti leta 1961.

14. *Something's Got to Give* (1962, George Cukor)

Komedija z Marilyn Monroe in Deanom Martinom je bila že od začetka snemanja v negotovosti zaradi Marilyninih sinusnih infekcij, za povrh pa je ob redkih dnevih prisotnosti imela tudi težave z učenjem dialogov nenehno spreminjajočega se scenarija. Ko so stroški narasli preko vseh meja, jo je studio 20th Century Fox odpustil, da bi jo nekaj mesecev kasneje z novo pogodbo spet privabili na snemanje. Prepozno – Marilyn so našli mrtvo 5. avgusta 1962.

15. *Ten Girls Ago* (1962)

Nastanek te neodvisno financirane komedije z Busterjem Keatonom, Eddiem Foyem in Bertom Lahrom so morali zaradi pljučnice slednjega ter kopice finančnih težav prekiniti, potem ko so že posneli večino filma.

16. *L'Enfer* (1963–1964, Henri-Georges Clouzot)

Clouzotovega filma o ljubosumju in paranoji z Romy Schneider niso dokončali zaradi zdravstvenih težav režiserja in tudi igralca Sergeja Reggianija, tako da je v arhivih obležalo za 13–15 ur posnetega materiala. Urejene izseke

tega materiala s fascinantnimi posnetki glavne igralko so v dokumentarnem filmu predstavili prav letos v Cannesu.

17. *Il viaggio di G. Mastorna* (1964–1966, Federico Fellini)

Včasih filmski avtorji s svojimi osebnimi filmskimi vizijami odprejo pravo Pandorino skrinjico strahov in kompleksov. Fellinijev karakteristično avtobiografski *G. Mastorna*, enigmatičen film, ki bi obravnaval vprašanje posmrtnega življenja, je šel predaleč celo za velikega cineasta samega. Ta je ob snovanju filma doživel fizični kolaps zaradi redkega Sanarelli-Schwartzmanovega sindroma ter kreativno blokado, ki sta preprečila dokončanje filma. Določene motive je uporabil v naslednjih filmih, *Mastorna* pa ni upal nikoli dokončati, ker je bil vraževerno prepričan, da če bi to storil, bi téma filma, smrt, »posnela« njega.

18. *Jesus* (1964–1968, Carl Theodor Dreyer)

Dreyer je po *Gertrud* (1964) začel pripravljati film o Jezusu, ki ga je načrtoval že od začetka petdesetih let. Projekt je zaustavila cineastova smrt. Scenarij in avtorjeve korespondence o tem nesojenem filmu pa so izdali v več knjigah, ki jih danes le težko najdemo.

19. *The Cincinnati Kid* (1965, Sam Peckinpah)

The Cincinnati Kid bi bil precej drugačen film od tega, ki ga poznamo danes (s podpisom Normana Jewisona), če bi ga režiral Peckinpah, sicer razvpit zaradi svojega popivanja in verbalnega izzivljanja nad osebjem. Film je začel snemati v črnobeli tehniki, kar ni bilo po godu producentu, ki ga je po štirih dneh odpustil.

20. *Man's Fate* (1966–1969, Fred Zinnemann)

Uprizoritev romana *Človekova usoda* Andréja Malrauxa je Fred Zinnemann opisoval kot enega svojih življenjskih projektov in po končanem snemanju *Moža za vse čase* (*A Man for All Seasons*, 1966) se ga je z veliko vnemo tudi dejansko lotil. Leta 1969 – le teden dni pred začetkom snemanja z Davidom Nivenom in Liv Ullmann – je studio MGM objavil seznam dvanajstih projektov, ki jih odpovedujejo zaradi spremembe studijske politike. *Man's Fate* je bil eden izmed njih.

21. *The Deep* (1966–1973, Orson Welles)

Triler, ki so ga začeli snemati z Jeanne Moreau in Laurenceom Harveyem na odprtem morju v Dalmaciji, so prekinile finančne težave. Ko je Harvey leta 1973 umrl, so vsi Wellesovi poskusi zbiranja denarja za film padli v vodo.

22. *The Other Side of the Wind* (1966–1976, Orson Welles)

Welles je scenarij za film o hollywoodskem režiserju (igra ga John Huston) z avtobiografskim pridihom začel pisati leta 1966, a je konec sedemdesetih let že skorajda končan film končal v arhivu, potem ko so se pojavile težave z lastništvom in z iranskimi investitorji. Edini Wellesov film, ki ga bodo pod okriljem Petra Bogdanovicha dokončali brez prisotnosti velikega cineasta, a z ostalim izvirnim osebjem.

23. *Kaleidoscope Frenzy* (1967, Alfred Hitchcock)

Temačen film, s katerim naj bi Hitchcock po seriji finančno neuspešnih filmov v šestdesetih (*Marnie*, *Raztrgana zavesa*) povsem redefiniral svojo kariero, je vključeval prizore brutalnega nasilja in necenzurirane spolnosti ter serijskega morilca v glavni vlogi. Ko so že opravili poskusna snemanja, so ga s strani studia RCA opustili, nekaj idej pa je kasneje pristalo v *Blaznosti* (1972).

24. *The Alien* (1967–1968, Satyajit Ray)

Eden »tihih favoritov« za najbolj podcenjen odpovedan film je tisti Rayev z Marlonom Brandom in s Petrom Sellersem o prijaznem vesoljčku, ki obišče naš planet in se spoprijatelji z nekim vaškim dečkom. Filma niso začeli snemati, ker si je Rayev agent prilastil pravice za scenarij, ki ga sploh ni soustvaril, če pa fabula zveni več kot znano, naj omenimo, da se še danes sumi, da je Spielberg zgodbo za svojega *E.T.*-ja privzel prav od tu.

25. *Tora! Tora! Tora!* (1967–1969, Akira Kurosawa)

Akira Kurosawa je pristal na snemanje japonske polovice filma, ko so mu pri 20th Century Fox zatrdili, da bo drugo polovico naredil David Lean. Ker je bila to laž, je Kurosawa zapravil ogromno časa in financ, preden so ga dokončno odpisali s projekta, tako da lahko v končnem izdelku, seveda radikalno drugačnem od načrtovanega, vidimo le manj kot minuto Kurosawinega prvotnega gradiva.

26. *Uncle Tom's Fairy Tales* (1968, Penelope Spheeris)

Razlaga, zakaj ta afroameriška satira o medrasnih odnosih v ZDA z Richardom Pryorjem v glavni vlogi ni bila dokončana, je ena od najbolj bizarnih na seznamu – ker se je Pryorjeva žena pritožila, da preveč časa namenja snemanju filma namesto njej.

27. *Napoleon* (1969–1970, Stanley Kubrick)

Glej uvodni tekst.

28. *The Freak* (1969–1977, Charles Chaplin)

Scenarij za ta film je še danes, dolgo po Charliejevi smrti, skriti zaklad družine Chaplin. Zgodbo o dekletu z angelskimi krili je napisal za svojo hčerko Victorio, ki naj bi tudi odigrala glavno vlogo.

29. *À la recherche du temps perdu* (1972, Joseph Losey)

Čeprav je bilo sodelovanje med Loseyem in scenaristom Haroldom Pinterjem že dodobra dorečeno, se je zataknilo pri financah. Scenarij po predlogi Proustovega *Iskanja izgubljenega časa* je kasneje izšel v knjižni obliki, pospremljen z laskavimi besedami kritikov o enem velikih neuprizorjenih scenarijev.

30. *Harrow Alley* (1972)

Še ena nerealizirana scenaristična mojstrovina je delo Walterja Newmana. Zgodba govori o izbruhu kuge v Angliji v 17. stoletju, temačna tematika pa je tudi glavni razlog, da so se ji studii brez izjeme izognili v velikem loku. Skozi leta so bila s filmsko priredbo povezana imena, kot so John Huston, George C. Scott, Mel Gibson in Emma Thompson, a do danes ni prišlo do konkretnih rezultatov.

31. *The Idiot* (1973–1980, Andrej Tarkovski)

Tarkovski je vsa sedemdeseta resno delal na uprizoritvi *Idiota* Dostojevskega, ki si ga je zaradi kompleksnih narativnih prijemov najprej zamislil kot TV serijo v sedmih delih, končna ideja pa je bila, da bi po lastnem scenariju nastala dva filma, dolga vsak po dve uri. Prednost so nato dobivali drugi projekti (*Stalker*, *Nostalgija*), tako da do realizacije ni nikoli prišlo.

32. Confusion (1974–1982, Jacques Tati)

V zapuščenem scenariju Jacquesa Tatija gospod Hulot umre v nesreči, ostali del nesojenega filma *Confusion* pa bi naj preveval resnejši ambient na temo sodobnega življenja, podobno kot v *Prometni zmedi* (Trafic, 1971). Realizacijo projekta so preprečile finančne težave in avtorjeva smrt.

33. Dune (1974–1978, Alejandro Jodorowsky)

Saga o nastanku filma *Dune* je doživela vstajenje že v sedemdesetih s spektakularnim Jodorowskijevem načrtom, ki je iz Herbertovega romana želel narediti 14-urni film s Salvadorjem Dalijem. Slednji je za vlogo Shaddama Corrina zahteval 100.000 US\$ na uro, to pa je bil poleg nasprotujočih političnih pogledov tudi glavni vir konflikta med njima. Za glasbo so se že dogovorili s skupino Pink Floyd, ki bi posebej za film posnela dvojni album *Dune*. Vse to je bilo preveč za studije, ki so ob odpovedi film označili kot »ne dovolj holivudski«.

34. Ronnie Rocket (1977–1988, David Lynch)

Ena velikih in neizpoljenih želja Davida Lyncha je film o rdečelasem pritlikavcu, *eraserheadovska* vizija ameriške industrijske pokrajine petdesetih let, prežete s premogom, nafto in električnimi valovi. Film so odpovedali, ko je leta 1988 bankrotirala producerska hiša Dina de Laurentiisa, s katero je imel Lynch dolgoročno pogodbo.

35. Lord of the Rings Part Two (1978, Ralph Bakshi)

Prvotna uprizoritev *Gospodarja prstanov* bi morala biti sestavljena iz dveh delov, a so se po mlačnemu odzivu na prvega pri United Artists drugemu odpovedali. Nekateri promocijski plakati za prvi del so prikazovali prizore, ki jih v njem ni bilo in so bili domnevno načrtovani za nadaljevanje.

36. Who Killed Bambi? (1978, Russ Meyer)

Prvenec Sex Pistolsov na velikem zaslonu je bil mišljen kot punk verzija *A Hard Day's Night* (1964). Ko so pri 20th Century Fox prebrali scenarij Rogerja Eberta in Malcolma McLarena, so bili tako šokirani, da so s projekta umaknili vsa sredstva. Snemanje je tako trajalo zgolj dan in pol, kot lep spomin nanj pa služi prizor, v katerem Sting ob vožnji skozi ruralno pokrajino fizično nadleguje bobnarja Paula Cooka.

37. Night Skies (1978–1980, Steven Spielberg)

Night Skies je bil predlagano nadaljevanje *Bližnjih srečanj tretje vrste* (1977), v katerem skupina vesoljčkov terorizira neko ameriško družino. Zanj je bilo narejenih že precej kostumov in modelov, a se je Spielberg raje odločil za podzgodbo o dečku in vesoljčku, ki je postal film zase, namreč *E.T.* (1982).

38. The Works (1979–1986)

The Works bi moral biti prvi računalniško animirani film sploh, a ni bil nikoli končan, ker so za produkcijo najeli preveč računalniških in premalo filmskih strokovnjakov. Med večletnim zavlačevanjem njegovega nastanka je tehnologija nato tako bliskovito napredovala, da so morali zaradi zastarelosti posnetih prizorov snemanje vedno začeti z ničte točke.

39. The Dreamers (1980–1982, Orson Welles)

Še zadnji izmed Wellesovih filmskih fragmentov. Kot za večino postholivudskih projektov mu tudi za zgodbo o operni divi Pellegrini Leoni (Oja Kodar) ni uspelo pridobiti sredstev, opuščeni posnetki pa danes skupaj z ostalimi pogosto končajo na programu festivalskih retrospektiv na témo »izgubljenega Orsona Wellesa«.

40. Leningrad (1982–1989, Sergio Leone)

Nedvomno ena velikih nedokončanih mojstrov. Filmska priredba Salisburjjevega romana, za katerega je Leone v glavni vlogi želel Roberta de Nira, medtem ko sta Tonino Delli Colli in Ennio Morricone že potrdila sodelovanje. S 100 milijoni US\$ v žepu je bil začetek snemanja le še vprašanje časa, a ga je prekinila cineastova smrt.

41. Modern Noh (Gendai no Noh, 1983, Akira Kurosawa)

50 minut zaradi finančnih in drugih razlogov nedokončanega Kurosawinega dokumentarca o gledališki tradiciji Noh bodo dopolnili z uro dodatnega materiala in ga predstavili naslednje leto ob 100-letnici režiserjevega rojstva. Na avtorja je to gledališče precej vplivalo, kar je najbolj razvidno v filmih, kot sta *Kagemuša* (1980) in *Kaos* (Ran, 1985).

PICTURE

DIALOG

OTHER SOUND

MATIC MAJČEN

42. Man's Fate (1984, Bernardo Bertolucci)

Še ena nesojena priredba Malrauxovega romana je skoraj dobila telo, ko se je šel Bertolucci leta 1984 na Kitajsko pogajat za tamkajšnje snemanje enega izmed dveh predlaganih filmov. Prvega, *Človekovo usodo*, so oblasti zaradi spornih pogledov na šanghajske izgrede iz leta 1927 zavrnilo. Drugi je bil *Zadnji kitajski cesar* (The Last Emperor, 1987), kasnejši dobitnik devetih oskarjev.

43. Nostromo (1986-1991, David Lean)

Snemanje enega velikih literarnih del Josepha Conrada so morali zaradi režiserjeve smrti odpovedati le nekaj tednov pred načrtovanim datumom. Zvezdniško igralsko zasedbo so sestavljali Marlon Brando, Anthony Quinn, Peter O'Toole, Isabella Rossellini, Christopher Lambert in Dennis Quaid.

44. Aryan Papers (1991-1993, Stanley Kubrick)

Še en veliki nesojeni Kubrickov projekt, za katerega je prav tako opravil obsežne raziskave, je priredba romana Louisa Begleya o židovskem paru, ki po Poljski beži pred nacisti. Kubricka je spet prehitel drug film, tokrat *Schindlerjev seznam* (1993), ki ga je dokončno prepričal, da so prepričljive uprizoritve holokavsta na velikem platnu nemogoča naloga.

45. Pinocchio (1991-1998, Francis Ford Coppola)

Ena najbolj omadeževanih filmskih zgodb je tista o Coppolovem *Ostržku*, ki je edino uprizoritev doživela na dolgem sodnem procesu v devetdesetih letih. Režiser je s studiom Warner podpisal pogodbo za film, a se kasneje niso uspeli dogovoriti o višini proračuna, zato se je Coppola obrnil na Columbio, vendar naj bi Warner še naprej preprečeval nastanek dela. Coppola je primer dobil, sodišče mu je prisodilo 80 milijonov US\$ odškodnine.

46. Dark Blood (1993, George Sluizer)

Produkcijo filma o ovdovelem puščavniku, živečem na poligonu, kjer izvajajo poskusne jedrske eksplozije, je prekinila nenadna smrt Riverja Phoenixa. Ker je šlo za razmeroma nizkoproročunski film in ker bi preminuli igravec moral posneti še kar nekaj ključnih prizorov, ni bilo ambicij po njegovem dokončanju.

47. Who Discovered Roger Rabbit (1997-1998)

Skozi vsa devetdeseta se je resno razmišljalo o nadaljevanju uspešnega animiranega filma o zajcu Rogerju iz 1988. Do njega ni prišlo, ker se mu je Spielberg v obdobju svojega *Schindlerjevega seznama* odpovedal zaradi scenarija, ki parodira naciste, ko pa so brez njega posneli nekaj poskusnih prizorov, ni bil pri Disneyju navdušen nihče. Scenarij je še danes na mizi Roberta Zemeckisa.

48. To The White Sea (1998-2002, Joel in Ethan Coen)

Spektakularna priredba romana Jamesa Dickeyja o ameriškem pilotu (Brad Pitt), ki ga med 2. svetovno vojno sestrelijo na Japonskem in si potem poskuša sam utreti pot nazaj na rodno Aljasko, je padla v vodo zaradi težav s financiranjem. 60 milijonov US\$ je že bilo potrjenih, a se je zataknilo pri izvedbi, scenarij bratov Coen pa je tako pristal v predalu.

49. The Man Who Killed Don Quixote (1999-2000, Terry Gilliam)

»Vse filmske verzije Don Kihota so bile vedno zaznamovane z nesrečo,« je rekel Gilliam na začetku snemanja. Na potrditev ni čakal dolgo: slabi studii, oglušujoči preleti vojaških letal, nenapovedane nevihte in poplave ter za nameček še zdravstvene težave Jeana Rocheforta, ki kot Don Kihot ni mogel jezdit konja. Je sploh še potrebno kaj dodati? Uraden razlog odpovedi: božja volja. Johnny Depp je že odpovedal vsak nadaljnji poskus snemanja.

50. Mr. Hughes (2002-2003, Christopher Nolan)

Nolan je svoj scenarij o življenju Howarda Hughesa, ki ga je delal celo leto, opisal kot najboljšo stvar, kar jih je kdajkoli napisal. Naslovno vlogo je že potrdil Jim Carrey, vendar je dal producent Michael Mann prednost drugačni zasnovi projekta, temelječi na navezi Scorsese-DiCaprio, t.j. filmu, ki ga danes poznamo pod naslovom *Letalec* (The Aviator, 2004).

couldn't
was
slow
poor
suggest
just
out of
Baras
victory

OICE
yy to
r
s soon
y stab
rt of
ecord
uld not

g was
A
inferior
not fa

the
significance of a
terrain feature like
Fort Mulgrave. Egillette

D=4
S=87

KALIBER 50

interviewproject. davidlynch.com

Velike zgodbe malih ljudi

DARE PEJIĆ

Letos je David Lynch s sinom Austinom Lynchem in skrivnostnim sodelavcem Jasonom S. pod okriljem produkcijske hiše Absurda začel enoletni projekt s ciljem posneti intervjuje s 121. bolj ali manj naključnimi protagonisti, ki jih je na več kot 30.000 km dolgi poti po ameriških prostranstvih ujela kamera. Kratke, nekajminutne intervjuje je mogoče spremljati na spletni strani *Interview Project*, vsakega izmed intervjujev pa pospremi Lynchev osebni nagovor in v svojem avtomatizmu že skoraj mantrični napotek k ogledu: »Enjoy the interview«. Avtor kultne serije *Twin Peaks* ter nič manj kulturnih filmov, kot so *Človek slon* (*The Elephant Man*, 1980), *Modri žamet* (*Blue Velvet*, 1986) in *Mulholland Dr.* (2001), se v najnovejšem projektu posveča dokumentarnemu žanru, *Interview Project* pa pomeni še en drzen pohod med umetniškim filmskim projektom in holivudsko kulturno industrijo.

»Ponosen sem samo na to, da sem živ.« To so besede 64-letnega Jessa, ki živi nomadsko življenje v južni Kaliforniji in je sogovornik, ki je v projektu prvi razodel svojo življenjsko zgodbo. Nanj so naleteli po naključju, njegovo življenje vietnamskega veterana pa se zdi, kot bi se odvrtelo po že videnem scenariju. Petnajst let, odkar ni videl svoje bivše žene in otrok, je cesta zanj edino življenje. Lyncheva misija *Pan Americana* je na filmski zemljevid – dobesedno v obliki kartografije na spletu in metaforično v obliki portretov življenjskih usod malih ljudi – uspela navidezno vsakdanje zgodbe nadgraditi s hipnotično presežno vrednostjo. Komu bi to uspelo bolje, če ne prav Davidu Lynchu, mojstru filmskih podob nezavednega?

Filmska karavana se med drugim zadrži tudi v prostranih in večnih ameriških savanah, kjer je eksistenca v malih savanskih mestih bizarna že sama po sebi. Spoznamo življenje direktorja fitnes kluba, bivšega odvisnika, v preteklosti spolno zlorabljen in danes tretjič poročene mamice in turbulentno življenje mladeniča, ki se v moških orgijah počuti *beautiful*, kot filmske črtice z druge, temnejše plati ameriškega sna. Pri veristično posnetih intervjujih smo daleč od filmskega podoživljanja sanj, kot da bi Lynch spoznal, da je *white trash* življenje bolj »sanjsko« od najbolj

morečih sanj. Ljudje v Lynchevih mini portretih v svoji vsakdanjosti delujejo nevsakdanje, nemara prav zaradi zgodb, ki jih piše njihovo življenje. V deželi, kjer je vsak le svoje sreče kovač, so usode posameznikov prepuščene zakonitostim svobodne izbire. Tako kot je življenje za nekdanjo alkoholičarko Traci iz Texasa le potovanje in ne cilj.

Potovanje s kamero je metafora za iskanje smisla življenja v odtujenem svetu. Franz Kafka, čigar podplati se nikoli niso dotaknili Novega sveta, je v svojem romanu *Amerika* postavil diagnozo o prekooceanskih in brezčutnih medčloveških odnosih iz lastne, a presunljivo natančne perspektive: »Tukaj samo srečneži resnično uživajo svojo srečo med neprizadetimi obrazi svoje okolice.« Nemara je David Lynch, sicer dolgoletni pristaš transcendentalne meditacije ter ustanovitelj *Fundacije za zavestno izobraževanje in mir na svetu*, eden izmed teh srečnežev, ki je idejo o obstoju malega človeka, s tem, ko je iz njega ustvaril veliko zgodbo, razkrinkal kot iluzijo.

Se tudi televizijske serije selijo z malih ekranov na splet?

TINA BERNIK

Televizijske serije smo pred leti lahko spremljali le na kabelskih programih, pri čemer smo bili prikrajšani tako za njihovo število kot ažurnost, vendar pa se ponudba TV kanalov in serij iz leta v leto večja, zaostanek, s katerim nanizanke prihajajo v Slovenijo, pa manjša. Kljub temu televizija pri posredovanju serij izgublja prvo mesto, saj vlogo medija, prek katerega dostopamo do njih, v globalnem smislu že prevzema splet.

Nezakonito presnemavanje glasbenih in video datotek se je v zadnjem letu podvojilo, nanizanke pa s spleta vsak teden presnemava več milijonov ljudi – celo več kot največje filmske hite. Po raziskavi, ki jo je aprila letos za zadnjih 12 mesecev opravila družba Big Champagne, je bil med filmi s spleta največkrat snet film *Varuhi* (*Watchmen*, Zack Snyder, 2009), ki si ga je ogledalo 17 milijonov piratskih uporabnikov. Med serijami pa je najbolj priljubljena znanstvenofantastična nanizanka o ljudeh z nadnaravnimi sposobnostmi *Heroji* (*Heroes*, 2006–). Torrentov s *Heroji* so v raziskavi naštehi kar 55 milijonov, kar pomeni, da so bili za pirate zanimivi skoraj štirikrat bolj od *Varuhov*.

Izkazalo se je, da imajo »serijski« pirati drugačne preference od gledalcev, ki oddaje spremljajo prek malih zaslonov. Med prvimi je najbolj gledana prav nanizanka *Heroji*, med drugimi pa po podatkih Nielsen Media Research *Ameriški idol* (*American Idol*, 2002–), ki ga je v Ameriki v sezoni 2008/09 spremljalo skoraj 27 milijonov gledalcev.



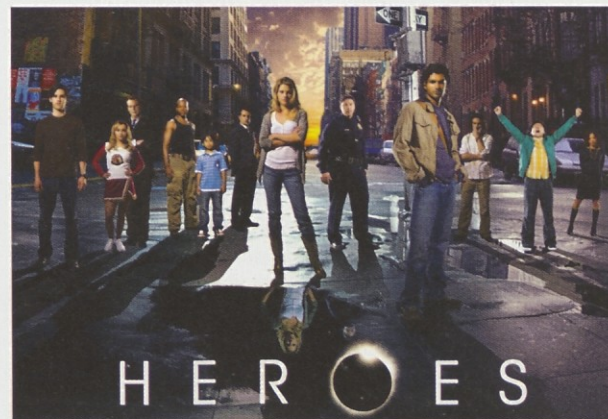
Lost

Top 10 serij glede na število presnetih torrentov (v milijonih downloadov)

1. Heroji (<i>Heroes</i>)	55
2. Skrivnostni otok (<i>Lost</i>)	51
3. 24	34
4. Pobeg iz zapora (<i>Prison Break</i>)	29
5. Zdravnikova vest (<i>House</i>)	26
6. Fringe	21
7. Razočarane gospodinje (<i>Desperate Housewives</i>)	21,5
8. Talenti v belem (<i>Grey's Anatomy</i>)	20
9. Opravljivka (<i>Gossip girl</i>)	19,7
10. Smallville	19,5

Top 10 najbolj gledanih oddaj na TV programih (v milijonih gledalcev)

1. Ameriški idol (<i>American Idol</i>)	27
2. Ameriški idol (B)	26
3. Plešem z zvezdami (<i>Dancing with the stars</i>)	20
4. Na kraju zločina (<i>CSI</i>)	19
5. Preiskovalci na delu (<i>NCIS</i>)	18
6. The Mentalist	17,5
7. Plešem z zvezdami (B)	17
8. Sunday Night Football	16
9. Razočarane gospodinje (<i>Desperate Housewives</i>)	15,5
10. Dva moža in pol (<i>Two and a Half Man</i>)	15



HEROES



FlashForward

Različne afinitete piratskih in televizijskih gledalcev, ki s podobno vneto spremljajo le serijo o predmestnih gospodinjah *Razočarane gospodinje* (2004-), gre iskati v različni strukturi gledalcev. Serije prek malih zaslonov na eni strani spremlja starejša generacija, ki ne sledi razvoju spleta, na drugi pa gledanje televizije še vedno ostaja družinska dejavnost, kar pomeni, da so bolj gledane tiste oddaje, ki so zanimive za večino družinskih članov, medtem ko s spleta nanizanke presnemavata predvsem mlajša generacija ter liberalnejši oziroma aktivnejši del populacije.

Serije že nekaj let niso več to, kar so bile, torej nizkoprorračunske polurne ali enourne nanizanke s scenariji, ki hočejo čim hitreje in čim ceneje zadovoljiti gledalca, ampak so nekatere postale tako rekoč krajše različice filmov. Drame imajo kompleksnejše zgodbe ter bolj dodelane scenarije in dialoge (*24*, *Zdravnikova vest*, *Pobeg iz zapora*), znanstvenofantastične serije impresivnejše posebne učinke (*Heroji*, *Bojna ladja Galaktika* (Battlestar Galactica, 2004–2009), *Fringe*), zgodovinske nadaljevanke dodelano scenografijo in kostumografijo (*Rim* (Rome, 2005–2007), *Tudorji* (The Tudors, 2007–2009), *Oglaševalci* (Mad Men, 2007–)), komedije pa humor, ki si upa presegati meje (*Gandža* (Weeds, 2005–), *Pisarna* (The Office, 2005–), *Kaliforniciranje* (Californication, 2007–)).

VRTOGLAVI ZVEZDNIŠKI HONORARJI

Kakovost televizijskih produkcij je vplivala tudi na igralsko zasedbo v serijah, saj so v njih pripravljene nastopati tudi z oskarji nagajeni igralci. Če je včasih veljalo, da so bile serije zanje odskočna deska, danes sodelovanje v televizijskih produkcijah ne pomeni, da je igralska kariera šele v vzponu ali že v zatonu. Tako v odvetniški drami *Nevarna igra* (Damages, 2007–) na primer igra **Glenn Close**, v trilerju *24* **Kiefer Sutherland**, v *Zdravnikovi vesti* **Hugh Laurie**, v vampirski seriji *Prava kri* (True Blood, 2008) **Anna Paquin**, v komedijah *Umazan seksi denar* (Dirty Sexy Money, 2007–2009), *Gandža*, *30 Rock* (2006–) ter *Dva moža in pol* pa **Donald Sutherland**, **Mary-Louise Parker**, **Alec Baldwin** in **Charlie Sheen**. Zneski za sodelovanje v nanizankah po nekaj uspešnih sezonah dosegajo astronomske vsote, saj se honorarji igralcev, ko jim potečejo pogodbe, lahko povečajo tudi za štirikrat. **Kiefer Sutherland**, najbolje plačani

televizijski igralec, tako zasluži tudi 550.000 US\$ na epizodo, kar zneso skoraj 13 milijonov US\$ letno, **Laurie** 400.000 US\$, **Eva Longoria**, **Marcia Cross**, **Felicity Huffman** in **Teri Hatcher** iz *Razočaranih gospodinj* po 395.000 US\$, **Martin Sheen** pa za vlogo igralca in producenta 860.000 US\$.

TELEVIZIJSKI GURUJI

Serije na koncu stanejo tudi po več milijonov dolarjev na epizodo, k čemur pa ne prispevajo le igralci, temveč tudi scenografija, kostumografija in scenarij, zlasti pa se višji stroški poznajo pri posebnih učinkih. Kolikšni so proračuni posameznih serij, TV mreže ne razkrivajo rade, ker od tega nimajo koristi, kvečjemu škodo pri cenah oglasnih blokov, vendar pa je znano, da je stilizirani dvourni akcijski pilot nanizanke *Fringe*, sodobne različice *Dosjejev X* (X Files, 1993–2002), ki jo je ustvaril in produciral J. J. Abrams, stal kar 10 milijonov US\$. **J. J. Abrams**, scenarist, režiser in producent, ki je med drugim zakrivil televizijske uspešnice *Felicity* (1998–2002), *Alias* (2001–2006) in *Skrivnostni otok*, ni edini hollywoodski producent, ki je sinonim za visoko gledanost serij.

Na področju odvetniških nanizank njegovo vlogo izpolnjuje **David E. Kelley**, ki ima za sabo *Zakon v Los Angelesu* (L.A. Law, 1986–1994), *Prakso* (The Practice 1997–2004), *Razstreseno Ally* (Ally McBeal, 1997–2002) in *Zvezde na sodišču* (Boston Legal, 2004–2008), pred sabo pa nanizanko z naslovom *Legally Mad*.

Pri ZF-serijah pa je v ospredju **Brannon Braga**, ki je kot producent sodeloval pri serijah *Zvezdne steze: Naslednja generacija* (Star Trek: The Next Generation, 1993–1994), *Zvezdne steze: Voyager* (Star Trek: Voyager, 1995–2001) in *Enterprise* (Enterprise, 2001–2005). Za letošnjo sezono je ustvaril eno od najbolj težko pričakovanih novosti *FlashForward* z Josephom Fiennesom v glavni vlogi. Znanstvenofantastična serija o skrivnostnem dogodku, v katerem ljudje po svetu za dve minuti in 17 sekund pogledajo v svojo prihodnost, temelji na romanu kanadskega avtorja **Roberta J. Sawyerja**, prva epizoda od predvidenih 13 pa bo predvajana 24. septembra. Z njo bo TV mreža ABC zapolnila luknjo, ki jo bo naslednje leto pustil iztekajoči se *Skrivnostni otok*.

Kar nekaj serij pa ne bo več mogoče videti že v letošnji sezoni. Nekatere niso dosegale dovolj visoke gledanosti (*Umazan seksi denar*, *Knight Rider* (2008–2009)), nekatere so se izpele (*Zvezde na sodišču*, *Pobeg iz zapora*), tretje pa je ubilo prav piratstvo – na primer popularno ZF-serijo *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (2008–2009), ki si jo je namesto na televiziji prek piratskih kopij ogledalo toliko ljudi, da se je TV mreža Fox odločila, da jo bo nehala snemati. Radikalna odločitev Foxa napoveduje usodo, ki bo v prihodnosti doletela nanizanke s premajhno televizijsko publiko (na račun piratov), problem pa je rešljiv samo tako, da industrija poišče cenovno ugoden in do uporabnika prijazen način zaračunavanja svojih vsebin na spletu.

(se nadaljuje)

Ljudje pri delu

Posnetki novozelandskega videasta Darcyja Langeja na galerijskem gostovanju v Ljubljani.

MATJAŽ BRULC

Prednost »gibljivih slik« pred klasičnimi dokumentarnimi orodji, kot je denimo fotografija, se skriva v tem, da se obravnavane snovi zaradi lastnih strukturnih danosti zmorejo lotiti natančneje, torej z več uvida; ravno vpeljava momentov časa in zvoka jim denimo podeljuje možnost širše in poglobljene percepcije, ki tako zmore razkriti še marsikaj več od osnovne faktičnosti dokumentiranega. Tega se je očitno dobro zavedal tudi novozelandski ustvarjalec Darcy Lange (1946-2005), eden izmed pionirskih video umetnikov, ki se je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja lotil nenavadnega raziskovanja specifičnega področja človekovega življenja – s kamero v roki se je podal na dolgotrajno beleženje raznoterih opravil, s katerimi si ljudje služijo vsakdanji kruh.

Spričo narave in funkcije posnetega gradiva nikakor ne preseneča, da si je slednje namesto v kinodvorane utrl pot v galerijske prostore. Izsek iz sicer precej obširnejše filmske oziroma video zapuščine avtorja je v avgustu in septembru gostoval v prostorih ljubljanske Male galerije; razstavo je v okviru t.i. Termina Igorja Zabela pripravila novozelandska kuratorica Mercedes Vicente. Poleg dobrega ducata fotografij si je bilo moč ogledati vrsto projekcij avtorjevih filmskih oziroma video zapisov, nastalih v sredini sedemdesetih let v Angliji, Španiji ter Novi Zelandiji.

Rojen v novozelandskem okrožju Taranaki, je Lange sprva obiskoval umetnostno šolo v Aucklandu, pri dvaindvajsetih letih pa ga že najdemo na londonskem Royal College of Art, kjer je študiral kiparstvo. Njegovo bivanje v Angliji se je v

več ozirih izkazalo kot ključno za njegovo nadaljnje delo: razočaranje nad sodobno umetniško sceno, na kateri je dominirala geometrijska abstrakcija, nad njeno odtujenostjo od resničnega življenja, je sovpadalo z avtorjevim vse večjim zavedanjem družbenih krivic, ki jih je porajala razslojena (angleška) družba, poleg naštetega pa je bil ravno London tisti kraj, kjer se je Lange pobljše seznanil z video tehnologijo, ki se je na začetku sedemdesetih let začejala vse bolj uveljavljati. Kot v spremnem besedu pojasnjuje Vicente, se je mlademu Langeju, ki se je spogledoval z marksizmom, tudi na ravni umetniškega izraza zdelo bistveno prav preučevanje resničnega življenja oziroma družbenih odnosov: »Njegova zavezanost realizmu in ukvarjanje z 'resnico' in objektivnostjo v njegovih zgodnjih delih sta ga pripeljala k enakovredni in hkratni uporabi fotografije, filma in videa ter raziskovanju meja teh medijev.« Leta 1971 je tako nastala prva serija šestih krajših filmov formata super8, kjer je Lange beležil anonimne ljudi pri vsakdanjih delih – Vincente ob navedbi teh biografskih podatkov uporabi posrečeno formulacijo »razširjene fotografije.«

Sledili so ambicioznejši video projekti, ki so bili na ogled tudi v Ljubljani: prikazi poljskih opravil v Španiji, delo v klavnici, gnojenje iz letala ter paša ovac v Novi Zelandiji, utrinki iz različnih industrijskih okolij v angleškem Bradfordu, kjer so nastale tudi razstavljene fotografije. Četverica zaslonov v galeriji je bila rezerviranih za prikaz obširnejšega projekta z naslovom *Študija pouka v štirih šolah v Oxfordshireu*, izvedenega v letih 1976 in 1977. Avtorjevi posnetki so neobdelani, nezmontirani, zaradi tehničnih danosti marsikaj tudi precej grobi, zrnat; statičnost kamere ob enoličnosti prikazanih del le še krepí vtis njihove monotonosti, ki je avtorju služila kot nekakšen sinonim za popolno objektivnost oziroma za »znanstveno« distanciranost od upodobljene snovi. Ob posnetkih, ki se ne trudijo učinkovati estetsko in ki trajajo tudi do dveh ur, gledalec resda le stežka vzdrži do konca, vendar pa je tudi že nekajminutni ogled dovolj za beleženje raznovrstnih informacij – denimo o obnašanju ljudi, njihovi držji, opremi in obleki, počutju, predvsem pa o okolju, v katerem delajo, kot tudi o načinih in poteku dela samega. Kot zanimivost velja ob tem dodati, da se je tudi prvi film bratov Lumière leta 1895 posvetil sorodnim motivom: na posnetku, ki velja za prvi film v zgodovini, si lahko ogledamo delavce, ki zapuščajo tovarno.

Že omenjena *Študija pouka* izkazuje nekoliko drugačno konceptualno zasnovo, saj Lange gledalcu sprva postreže s posnetki učiteljev ter učencev pri pouku, čemur sledijo še posnetki taistih ljudi, ki ob ogledu prej posnetega gradiva pred kamero komentirajo svoj položaj ter vlogo v izobraževalnem procesu. Njihova vloga tako postane aktivna ter samoreflektivna, s čimer je Lange uspel doseči tehtnejšo analizo šolskega sistema, ob njihovem pripovedovanju pa je posredno razkril še vrsto družbenih ter ideoloških razlik. Langejevi posnetki so prvenstveno služili avtorjevim osebnim raziskovalnim metodam, katerih cilji se sicer na prvi

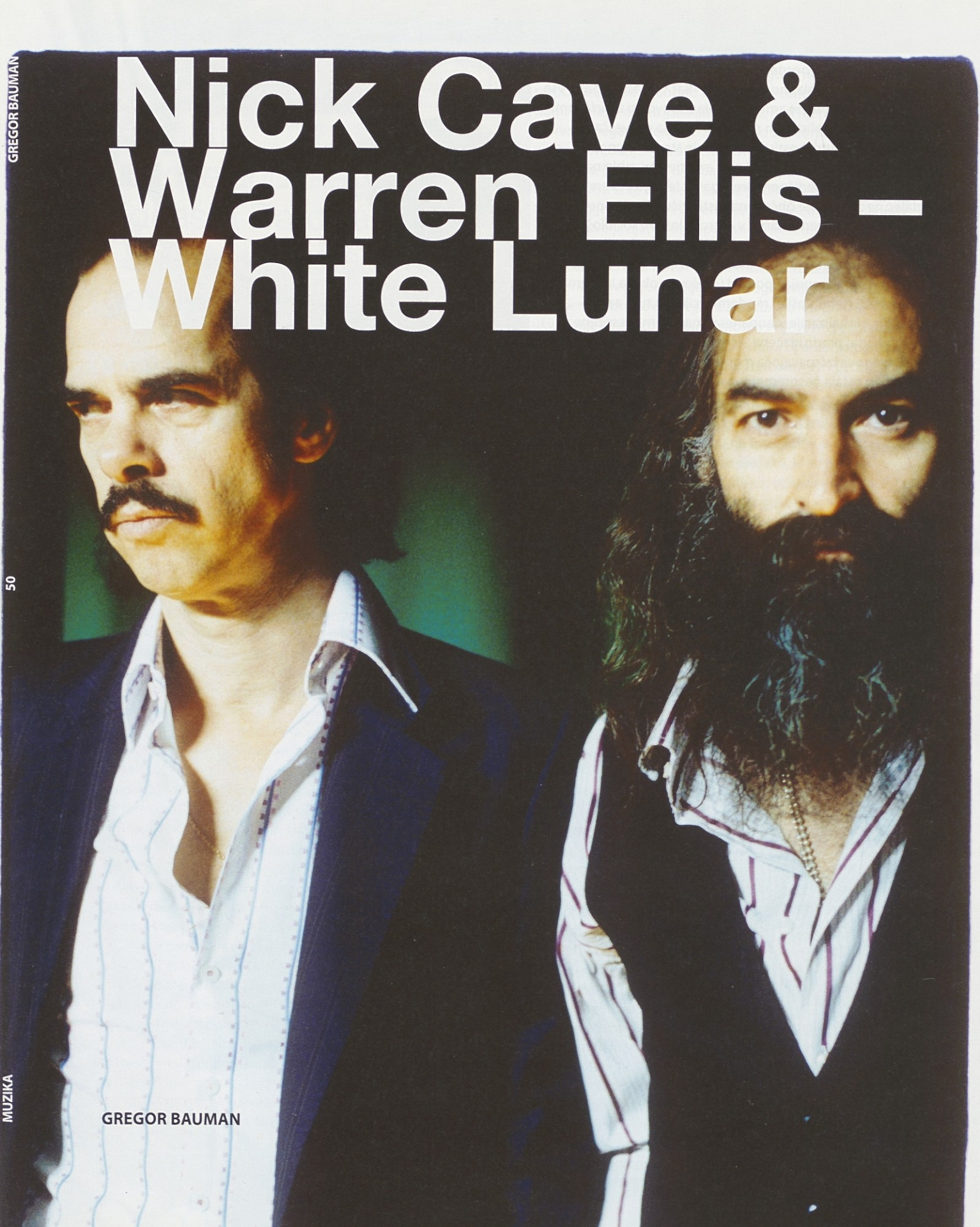
pogled – izvzemši posnetke iz šol – zdijo morda nekoliko splošni, celo preohlapno definirani – kar še zlasti velja za vse tiste gledalce, ki se ne zmorejo s cela zadovoljiti z razlagami o Langejevih idealističnih namenih širšega ozaveščanja družbene hierarhičnosti, prikazovanja strukturiranosti razrednega sistema, kot tudi ne z avtorjevimi rahlo naivnimi ambicijami o posledičnem preseganju le tega. A vendar to še zdaleč ne zmanjšuje obče vrednosti pričujočih posnetkov, ki jo lahko danes prepoznamo v antropoloških, socioloških ter psiholoških razsežnostih, ki ga nudi posneti material. Video dokumentiranje situacij, ki gledalca vračajo v čas pred tremi desetletji, tako ponuja vpogled v delovna okolja in razmere, ki so zaradi (tehnološke) modernizacije, pa tudi zaradi posledic globalizacije, dandanes v marsičem presežene oziroma vsaj pred drugačene – čeravno je narava fizičnega dela, njegova izčrpavajoča monotonost ter zahtevnost, zagotovo ostala nespremenjena.

*Hladilnica Waitara, Taranaki, 1974. Video, b/w, sound, 90 mins;
Courtesy Darcy Lange Estate and Govett-Brewster Art Gallery Collection.*



Nick Cave & Warren Ellis – White Lunar

GREGOR BAUMAN



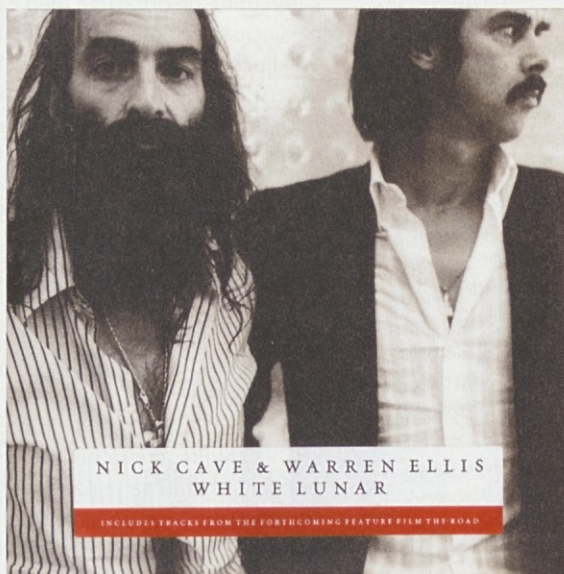
Teh nekaj besed o nabranih filmskih vinjetah tandem Nick Cave-Warren Ellis bomo začeli z vzorčenjem na Fellinijev *Amarcord* (1973). Poleg črno-bele estetike, ki bi jo lahko preslikali na trg kateregakoli srednjeveškega mesteca z začetka 20. stoletja, je poetika tērmina *Il Ricordare* tista vsebina, ki nas povrne za dobrih dvajset let nazaj. Takrat so se v zvezi z razmišljanjem Nicka Cavea zgodili (vsaj) trije nepovezani dogodki, ki so kasneje zasejali plodna semena glasbeno-filmske ustvarjalnosti ali narobe (pustimo ob strani, da so njegove skladbe tako ali tako klicale k filmski upodobitvi – npr. videospot *Where the Wild Roses Grow*). V lirično izjemnem in hkrati zahtevnem klimaksu filma *Nebo nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1989), v spokojnem monologu tosvetne fatalke Marion (Solveig Dommartin) z angelom Damienom (Bruno Ganz) med klavstrofobičnimi zidovi berlinskega undergrounda, se v ozadju na poti »od tod do večnosti« dogaja prava karnijanska drama. Wenders je natanko vedel, da mora v prostor postaviti dodatni motiv (surovo privlačnost), ki bo s pravimi frekvencami nadgradil (ne zgolj dopolnil!) celostno podobo takrat govorenih besed. V tistem trenutku imamo na filmskem traku tako dva sorodna (»iz tvoje nočne more v mojo«) monologa, ki ločena med seboj sobivata sama po sebi, zato je presenetljivo, da je Wenders v enem izmed takratnih intervjujev dejal, da je rock & roll edini medij, kjer agresivnost in sentimentalnost živita v sožitju. »To be continued.«

V tem trenutku je Nick Cave spoznal, da mora praktično vsa njegova umetnost – najsi gre za glasbo, poezijo ali film – iskati navdih v kontrastu, ki to pravzaprav ni. Že dobro leto kasneje je s temi vsebinami operiral pri soundtracku filma *Ghost ... of the Civil Dead* (John Hillcoat, 1988) in literarnih izlivih *And the Ass Saw the Angel*; še bolj intenzivno pa v duetu z Warrenom Ellisom, s katerim sta v zadnjem času (2005–2009) zakrivila kar nekaj filmskih kulis. Točnega podatka, kdaj se je Warren seznanil s Caveovim glasbenim razmišljanjem, ne poznamo, vemo le, da smo ga med *slabimi semeni* prvič zasledili na projektu *Abbatoir Blues – The Lyre of the Orpheus* (2004). Vendar je bolj kot enciklopedični podatek zanimivo dejstvo, da se Nick Cave prvič po letu 1983 na nekem nosilcu zvoka pojavi brez drzne spremljevalne zasedbe, zgolj v minimalističnem dialogu z Ellisom. Očitno se je med njima razvila močna vez (zaupanje), ki zna poiskati pripadajoči instrumentalni skelet, na podlagi katerega vidita in razumeta film. Predvsem pa slišita. Mogoče sta ravno skozi filmske odlomke spoznala, da na trenutke lahko razmišljata povsem vsakdanje, saj – za razliko od svoje

neukrotljive drže, ki jo kažeta skozi različno kombinatoriko Caveovih garažnih projektov – delujeta preudarno, skoraj že skesano. Paradoksalno – tako sta se nehote približala vrhuncu svoje glasbene umetnosti. Ta inkarnacija je namreč sprožila (ne)pričakovano reakcijo, saj njune glasbe za filme ni lahko ignorirati. Tako ne bi bilo nobeno presenečenje, če bi kakšen motiv (*Song for Bob*) kdaj slišali kot avizo za literarni nokturno. Ravno ta melodičnost (nekateri bi zmotno rekli preprostost) deluje zapeljivo omamno.

Kdor je kadarkoli bral pogovore z Nickom Caveom, je večkrat zasledil, da pri snemanju videa prisega na performans; da v kadrih ni postavljena samo igra, temveč predvsem izvedba. Pesem mora vsebovati ekspresivni »drive«. Zatorej se je pri skladanju za filme pojavilo ključno vprašanje, kako bo odsotnost teh izvajalskih afinitet pretopila med notno črtovje. V tem razmisleku mu je prišel nasproti Warren Ellis, ki s svojimi mamljivimi godalnimi sekvencami nevsiljivo poustvarja afekt (in efekt) na način, kot je nekoč pri Velvet Underground to počel John Cale. V dobljenem eksperimentalnem labirintu – ko z varne distance opazujeta dogajanje na platnu – se brezhibno dopolnjujeta. Ravno v tem je prepoznati njun skladateljski »catch«. Cave in Ellis dogajanje na filmu le spremljata, nikakor ne posegata vanj, kot je bilo v navadi pri Nicku do sedaj. Njuna filmska glasba je nabor minimalističnih komentarjev ambientalnega tempa, v katerem vodilna glasbena sintagma črpa iz globokih in turobnih molovskih struktur. Večji del odpade na prepletanje klavirja in violine, tu pa tam se srečamo še z nekateri bogatejšimi aranžmaji, a še vedno daleč od tistega, kar si pod tem terminom predstavljamo.

Album *White Lunar* (Mute Records/Dallas, 2009) predstavlja prerez njunega glasbenega dela za filmsko rabo. Navajeni smo, da s takšnimi eksperimenti – na grobo iztrganimi vinjetami iz celote – dobimo neprebavljivo godljo za potrebe tržišča, toda v njunem primeru se moramo ugrizniti v jezik. Dovolj je povedati, da sta imela umetnika nadzor nad lepljenjem prve plošče, kjer so zbrani izbrani motivi iz filmov *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Andrew Dominik, 2007), *The Proposition* (John Hillcoat, 2005) in iz filma *The Road* (John Hillcoat, po romanu Cormacka McCarthyja), katerega premiera je napovedana za 25. november 2009. (Kot je v navadi pri podobnih eksperimentih, smo deležni še bonusa, ki pa tokrat ne izbira z izpadlimi zvočnimi motivi iz prej omenjenih filmov, temveč med neobjavljenim arhivskim čtivom iz filmov *The Girls of Phnom Penh*, Matthew Watson, 2009 in *The English Surgeon*, Geoffrey Smith, 2007). Nekaj skladb pa preprosto ni našlo nobenega primerne naslova ali filma. *White Lunar* je ustvarjalni vrhunec zadnje petletke Nicka Cavea in Warrena Ellisa ter hkrati dobro urejen »šnelkurz« za vse, ki bi tandem radi spoznali v minimalistični luči.



Antifašizem za današnje čase

Neslavne barabe

(Quentin Tarantino)

GAL KIRN



kateri pride do obračuna med nacisti in judinjo Shosanno. Po naključju se v Shosanninem kinu odvije premiera, ki jo obiščejo vsi ključni možje tretjega Rajha. Vojna se lahko konča v enem večeru. Barabe in Shosanna imajo vsak svoj plan, kako uničiti naciste. Lahko bi rekli, da je obračun klasično benjaminovsko nasprotje. V kinodvorani vidimo fašistično *estetizacijo politike*: zastave, govore, propagandi film, obleke. Tej estetizaciji stoji nasproti *politizacija estetike*: Shosanna posname film, ki ga bo predvajala nacističnemu občestvu. Za antifašistično zmago je pripravljena zakuriti dragoceno zbirko filmov in kinodvorano. Tarantinu marsikdo očita estetizacijo nasilja, a vendarle je tu nasilje prešito s politiko. Z drugimi besedami, boj proti fašizmu po Tarantinu opravičuje vsa sredstva. Še več, v ključni sceni nemški vojak preseneti Shosanno, ki pa ji ga uspe ustreliti. V trenutku po streljanju vidimo odlično montažo, ki na eni strani kaže Fredericka v filmu, ki se zagrozi ob svojem početju pobijanja, hkrati pa se ji zasmili realni Frederick, ki umira pred njo. Sledi glasbeno ozadje, ki gledalca napelje k spravnemu zaključku – za nacistom se vendarle skriva človeški obraz. Že v naslednjem trenutku Zoller z zadnjimi močmi ustrelji Shosanno. Tarantino lansira antihumanistično sporočilo: *Sprava s fašizmom ni mogoča!*

Na sporedu v Koloseju in Planetu Tuš.



Tarantinove *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009) niso zgolj film o Franciji med 2. svetovno vojno. Gre bržkone za njegov najbolj političen film, ki zareže v tematiko holokavsta. Tako v filozofiji kot v filmu je dolgo prevladovalo prepričanje, da se dogodka iztrebljanja Judov ne da ustrezno reprezentirati ali: poezija po Auschwitzu ni več mogoča. A namesto te pozicije, ki priča zgolj o nezmožnosti mišljenja fašistične politike, se resnična antifašistična pozicija odlikuje po prepoznavanju fašizma in odločni politični akciji. Namesto, da bi se Tarantino pridružil četici filmov, ki se topike lotevajo skozi reprezentacijo Juda kot pasivne žrtve, se odloči za drzno potezo. Jude postavi v nekonvencionalno vlogo: kot militantni protagonisti sami odločajo o svoji usodi. "Barabe" imajo preprosto nalogo: skalpirati čimveč nacistov. Po predvajanju filma seveda ni treba dolgo čakati, da so se oglasile judovske organizacije in recenzije, ki so filmu očitale, da nedostojno obravnava holokavst. Še več, film zgolj preobrne vloge: nacisti postanejo žrtve, Judje pa so *bad guys*. Tako poenostavljeno branje filma pa zgreši bistveno sporočilo. Res je, da Tarantinu ne gre za koncizno in sistematično sledenje dogodkov v času okupirane Francije, a nikakor ne gre zgolj za preobrnitev razmerja med rabljem in žrtvijo. V filmu je prisotna analiza strukture fašističnega gospostva: slepo in obscenno sledenje avtoriteti (vodja), tipične rasistične barske diskusije (proti črnem, Judom ...) in konzervativizem fašizma (vloga žensk). Prav tako je jasno, kdo je bil na poziciji moči in kaj so nacisti počeli: okupirali ozemlja, nadlegovali prebivalstvo, iztrebljali državne sovražnike. Še pomembneje je razbrati učinke filmske naracije, ki deluje na način "progresivne nostalgije", drugačnega ustvarjanja spomina: ne gre mu toliko za to, kako *je bilo*, ali kako bi *lahko bilo*, temveč, kako *naj bi bilo*. S tem dobi film dodatno politično ost, ki jo moramo brati v luči današnjega vzpona neofašizma po svetu.

Neslavne barabe so polne glasbenih in filmskih citatov, simbolike, ki prežema filmske postopke. Največjo efektivnost dobi film v trenutkih pogovorov, ko se soočijo različni protagonisti. Vse scene bi si zaslužile koncizno obdelavo. Naj na tem mestu omenimo bravurozno igralsko predstavo SS oficirja Lande, ki šarmira s svojo omikanostjo in s civiliziranostjo. Po omikani maškaradi pa vsakič znova udari obscenost in preciznost izvajanja naloge: odkriti in iztrebiti Jude. Prehod od skrajne prijaznosti k skrajni brutalnosti je oster in značilen za Landovo službovanje. A za naš argument je ključna končna scena, v

Krivda, holokavst in kult telesa

Skrivnost (Claude Miller)

ŠPELA BARLIČ

Filmi o holokavstu so kljub tradiciji in kilometrini še vedno eden najbolj priljubljenih kanalov, skozi katere zahodni svet čisti svojo vest. Zgodovinski dolg je odplačalo že kar nekaj znanih imen francoskega filma, med njimi tudi stari mački, kot sta Resnais in Ophüls. S *Skrivnostjo* (*Un secret*, 2007) se jim pridružuje še veteran Claude Miller, a holokavstu drzno odmerja le stransko vlogo v tragediji človeških strasti. *Skrivnost* je namreč bolj kot film o medvojni usodi francoskih Judov film o nestanovitnosti in nepredvidljivosti človeške narave.

Tragika Grimbertove družinske sage ne izvira toliko iz zgodovinskih okoliščin kot iz telesa in z njim zvezanih iracionalnih vzgibov, ki povozijo razum in moralo. Ko se v osebne drame vmeša še tista druga, družbena grožnja, na katero prav tako nihče ne more vplivati, postane jasno, da se iz usodnega klobčiča ne bo mogoče izmotati brez žrtev. Miller v baročno zastavljeno časovno strukturo skolažira zgodbo o krhkem Françoisu (Valentin Vigourt), o njegovih impresivno raščenih, športno zagrizenih starših, Maximu (Patrick Bruel) in Tanii (Cécile De France), ter o njuni skrivnosti, ki si na nenavaden način znova utre pot v njuni življenji. Kje se je materializirala, Miller namigne že takoj na začetku filma, z umazano, zapackano podobo, ki jo malemu Françoisu vrača ogledalo v otvoritvenem prizoru. V to drobno, nerodno, bolešno telo je vpisana tuja krivda, ki ga bo šele skozi kasnejšo narativizacijo spustila iz krempljev.

Prav telo je v Millerjevem filmu tista točka, na kateri pride do prešitja osebnega in zgodovinskega, intimne in družbene drame; je glavni igralec, okrog katerega Miller organizira svojo pripoved in nanj pripenja mnogovrstne pomene. V prvi plan ga postavi že v uvodni sekvenci, kjer se ob bazenu odvija pravi praznik lepote, mladosti in zdravja, medtem ko v njem nerodno čofota mali François, jalovo dete delikatne konstitucije in okornih gibov, zaznamovano s stigmatom družinske krivde. Njegova starša sta popolno nasprotje, ultimativna inkarnacija kulta telesa. Telo je v Millerjevi percepciji posvečeno mesto lepote, popolnosti, skladnosti in hkrati demonično brezno slabosti, šibkosti, vir vsega hudega. Še posebej Tanjino silhueto kadrira tako, da pogled gledalca enostavno prilepi nanjo in ga s tem potegne med ostale like, ki vsi po vrsti delijo njegovo fascinacijo. Telo postane ikona, kult, a obenem tudi že prostor ironične dekonstrukcije. Prav v tej visokorasli, mično izklesani Judinji, plavalci in manekenki z vsemi atributi arijske lepote,

najbolj boleče odzvanja nesmisel na fiziologiji utemeljenih nacističnih idealov. In ker je od zamaknjene popolnosti do trdih tal realnosti le korak, Miller v svojo pripoved nenehno vpleta tudi hrbtno sliko idealiziranih atletskih podob: gnila, posušena, v brezoblično gmoto zmetana trupla taboriščnikov in arhivske posnetke na vagone strpanih živih okostnjakov.

Z mehko zabrisanimi prehodi Miller prekriža povojne prizore s predvojnimi, imaginarne z realnimi, dramtizirane z arhivskimi. Enostaven zasuk barvne kodifikacije, ki preteklost prikaže v barvah, sedanost pa v črno-beli tehniki, daje sedanosti videz izjetosti, spranosti, oropanosti; videti je, kot da bi preteklost iz nje izsesala vso živost. Med žongliranjem s čez pol stoletja razpenjajočimi se časovnimi okviri Miller zlagoma gradi suspenz in z zaupanjem v nemo igralsko izraznost v velike plane brez melodramatskih izbruhov lepo lovi pritaženo, na silo zajezeno napetost, ki, zamolčana, a še kako živa, vibrira med Maximom in Tanio.

Velika skrivnost je na koncu razkrita in duhovi, ki mučijo Françoisovo dušo in telo, dobijo svoja prava imena in obraze. Toda resnični vzroki tistih usodnih potez in odločitev, ki osupnejo gledalca in pahnejo Grimbertove v območje tragičnega, ostanejo zakopani pod enigmatičnimi obrazi protagonistov. *Skrivnost* zato ni le še en film o holokavstu, ampak nenavadna, intrigantna družinska kronika, ki svoj šarm dolguje prav tem skrivnostnim mestom nedorečenosti in nedoumljivosti.

Na sporedu v Kinodvoru

Vampiriska ljubezen

Spusti pravega noter (Tomas Alfredson)

MOJCA KUMERDEJ

VAMPIRSTVO IN NEŽNA LJUBEZEN GRESTA REDKO Z ROKO V ROKI. KLJUČNA PRVINA VAMPIROLOGIJE JE NAMREČ NASILJE, IMPLICITNO ALI EKSPPLICITNO POVEZANO S SEKSUALNOSTJO, PRI ČEMER SEKSUALNOST ŽE SAMA NA SEBI SKOZI IZMENJAVO TELESNIH SUBSTANC, DOTIKOV, OZNAČEVALCEV, OKUSOV IN VONJEV POMENI POSEG V INTIMNI, ZLASTI TELESNI PROSTOR DRUGEGA. HKRATI PA VAMPIROLOGIJA VKLJUČUJE TUDI MOTIV VEČNEGA BIVANJA, SAJ VAMPIRSTVO NI NE ŽIVLJENJE NE SMRT, AMPAK NE-ŽIVLJENJE, NE-ČLOVEŠKI OBSTOJ V VMESNEM PROSTORU, IZLOČENEM IZ KROGOTOKA ROJSTVA, MINEVANJA IN SMRTI.

Filmska mojstrovina *Låt den rätte komma in* (2008) – v dobesednem prevodu *Spusti pravega noter* – ki je spretno poslovenjena v *Vampirsko ljubezen*, je švedski režiser Tomas Alfredson posnel po istoimenski knjižni uspešnici švedskega pisatelja Johna Ajvide Lindqvista, tudi avtorja scenarija. Zgodba je postavljena v zgodnja osemdeseta, leta pisateljevega in režiserjevega otroštva, v danes bolj ali manj izpuhteli svet vinilnih plošč, rubikove kocke, v obdobje strahu pred Rusi in



drugimi tujci za železno zaveso. Temno stockholmsko delavsko predmestje Blackeberg z blokovsko arhitekturo in parki golih belih brez je nadvse primerna scenografija za romantično srhljivko, v kateri sterilni zimski prostor kar kliče po topli rdeči tekočini. Kajti zamrznjena in mračna ni le urbana pokrajina, ampak tudi njeni prebivalci – odrasli med nerganjem čez državo,

politiko, tujce in drug drugega posedajo v gostilnah in skromnih zakajenih stanovanjih, šolski sistem učence dodatno izobražuje o vsakodnevnih nevarnostih, ne da bi učitelji zaznali nasilje v šoli, vzporedna življenja zaposlenih mater samohranilk in otrok pa se bolj ali manj srečujejo le ob večerih.

Oskar (Kåre Hedebrant), ki med tednom živi pri materi, vikende pa preživlja pri očetu zunaj mesta, je osamljen in



negotov dvanajstletnik, žrtev maltretiranja sovrstnikov, ki svoj bes in strah sprošča v osami z namišljenimi akti maščevanja in zbiranjem časopisnih člankov o forenziki. Nekega popoldneva pa se v tej socialno povampirjeni skupnosti na dvorišču pojavi bosonoga deklica nenavadnega vonja, ki je podobno kot Oskar osamljena žival brez toplega gnezda. Toda Eli (Lina Leandersson), ki se je pred nedavnim s Håkanom vselila v sosednje stanovanje, je njegova sovrstnica zgolj na videz in da Oskarju ob prvem srečanju vedeti, naj na njeno prijateljstvo ne računa. Oskar počasi odkriva razlog njene drugačnosti – Eli je vampirka in tako že »zelo dolgo stara dvanajst let« – a kljub nevarni različnosti njunih nravi Oskar in Eli nežno in ljubeče sestavljata odnos kot rubikovo kocko, ki jo Oskar podari Eli.

Medtem ko je Eli žrtev svoje narave – kdaj in kako se je povampirila, v filmu ne izvemo in lahko zgolj sklepamo, da gre za virozni učinek vampirskega ugriza v preteklosti – je nemočni Oskar žrtev svoje kulture. In tako kot je Eli skozi ljubezen zmožna premagati lastno naravo, je Oskar zmožen preseči kulturo, vključno s predsodki do radikalne drugačnosti, ki je

Oskarju dejansko bližja kot njegovo lastno okolje. Eli Oskarja opogumi in mu pomaga, da sprevrne svojo pozicijo z nasiljem sprijaznjene žrtve, pri čemer pa Oskar prijateljičine vampirske narave nikakor se sprejema s samoumevnim razumevanjem. Medtem ko Eli ubija, ker mora, brez užitka, zgolj za lasten obstoj, bi Oskar z užitkom ubijal iz maščevanja, če bi le lahko. Eli se, izključena iz življenja, prehranjuje kot to pritiče njeni vrsti, zato ni patološka ona, ampak Oskar, ki o nasilju fantazira zato, ker se mu ni sposoben zoperstaviti v realnem življenju.

John Ajvide Lindqvist je v scenariju izpustil eno ključnih tem romana – pedofilijo, ki se v filmu plazi zgolj kot rahlo zadušljiva meglica. Ko Eli Oskarja vpraša, ali bi jo imel rad, četudi ne bi bila deklica, in ji Oskar nedvoumno priklima, ne gre zgolj za to, da ni deklica, zato ker ni človek in je vampirka. V enem zadnjih prizorov, v katerem se Eli preoblači, Oskar pokuka v sobo in za hip ujame njeno golo telo, na katerega spolovilu je zarez. Če ne prej, se gledalec lahko v tem trenutku zave nenavadnosti Elinega glasu, ki ni glas deklice in bi bil prav lahko glas dekleta ali celo fanta. Režiser Tomas Alfredson je namreč učinek Eline tujosti in drugačnosti ustvaril tudi s tem, da je glas Line Leandersson nadomestil z glasom odrasle igralko Elif Ceylan. V filmu ne izvemo ničesar o Elini preteklosti, ki je v romanu eden od vzgibov za dogodke v sedanosti. V romanu je Eli v resnici dvanajstletni deček, ki ga je pred stoletji vampirski aristokrat zlorabil in kastriral ter ga tako transformiral v deklico-vampirja. Četudi ta del v filmu povsem umanjka, pa je kot mračen odsev navzoč v odnosu med Eli in njenim skrbnikom Håkanom (Per Ragnar). Elin odnos do Håkana je grob. Ko ga Eli nadira kot odrasla ženska, kadar se brez krvi vrne z vse manj uspešnih »lovov«, on svojo nesposobnost zgolj vdano obžaluje, v njegovi prošnji Eli, naj se ne sestane z Oskarjem, pa je zaznati trpko ljubosumje. Medtem ko je pedofilija v romanu eksplicitna in Håkan za dobavljeno kri dobi Elinega telo, je v filmu skozi ambivalenten odnos med Eli in Håkanom zgolj skicirana in jo je mogoče ali pa tudi ne zaslutiti, poleg tega pa Håkan – vsaj v razmerju do Eli, za katero pač opravlja umazan posel – ni predstavljen kot negavec, ampak kot njen skrbnik, ki pred samomorom kot poslednjo gesto naklonjenosti Eli ponudi svoj vrat in kri.

Po scenariistovih besedah se naslov filma in romana – *Spusti pravega noter* – navezuje na v Evropi razširjeno tradicionalno verovanje, da vampir ne more vstopiti brez žrtvinega povabila in privoljenja. Eli je bila povabljen v Håkanovo življenje in je vanj vstopila kot utelešenje pedofilske želje po posedovanju večnega otroka v funkciji seksualnega objekta. Oskar je Eli povabil v svoje življenje s ponudbo ljubezni, ki bi lahko nadomestila strah, osamljenost in bolečino. Četudi sprva oklevata, vabilo drug drugega sprejmeta, saj kljub medsebojnim razlikam upata, da v svoje življenje ne vabita kar nekoga, ampak *tistega pravega*. To pa je skrivnost, večšina, morda naključje ali sreča tako v vampirsko-človeških kot v medčloveških odnosih.

Film poleg izvrstnega scenarija – njegova kakovost je v premišljeni destilaciji obsežnega istoimenskega romana – odlikuje prepričljiva igra obeh dvanajstletnih protagonistov in pa nežna mehkbna atmosfera, v kateri se naravni zvoki komaj opazno prepletajo z glasbo. Že prihodnje leto pa bo mogoče videti

še eno branje tega romana in njegovo ekranizacijo. Ameriški režiser Matt Reeves, ki je tako kot Lindqvist in Alfredson rojen sredi šestdesetih let, je v naslovu *tistega pravega* izpustil in film preprosto naslovil z *Let Me In – Spusti me noter*.

na sporedu v Kinodvoru



Anatomija žalovanja

Nikoli nisva šla v Benetke (Blaž Kutin)

ŠPELA BARLIČ

Blaž Kutin je leta 2006 za scenarij za film z naslovom *Lara* v Cannesu prejel nagrado novi talent Evropske unije in nagrado Cinelink sarajevskega filmskega festivala. Etnolog in sociolog kulture, ki se preživlja z novinarstvom in s prevajanjem, sanja pa celuloidne sanje, je na rdeči preprogi doživel petnajst minut slave, doma pa hladen tuš. Sklad ni bil pripravljen primakniti sredstev niti za izboljšavo scenarija, kaj šele, da bi finančno podprl njegovo realizacijo.

Naveličan jalovega čakanja se je Kutin odločil vzeti stvari v svoje roke in zastaviti naslednji projekt tako, da ga bo mogoče speljati brez državnega blagoslova. S koscenaristko Rolando Rebek in z mislijo na to, da bo treba film snemati s simboličnim



proračunom, je spisal nov scenarij, angažiral ekipo navdušencev, ki je bila pripravljena delati tako rekoč zastoj, in v digitalni tehniki posnel *Nikoli nisva šla v Benetke*, komorni družinski *road-movie*, ki v 62 minutah na primeru travmatiziranega mladega para razčleni stanje čustvene raztresenosti v procesu žalovanja. Mašo in Grega najdemo v njunem stanovanju, kjer vsaksebi ždita na kavču in apatično buljita v prazno, ko pride po njiju Gregov oče Tone in ju odpelje na izlet. Pred tem se je očitno zgodilo nekaj tako zelo groznega, da si o tem nihče ne upa na glas govoriti. Zato pa je v filmu raztresenih nemalo podtaknjencev, ki namigujejo na predzgodovino filmske pripovedi, gledalec pa ima vseskozi dovolj časa, da razižče kader, ujame scenske detajle, opazuje prelivanje čustev v kretnjah in mimiki protagonistov, prebere relacije med njimi in še preden se prebije do zadnje sekvence, ki stvari dokončno postavi na svoje mesto, dožene, kaj se je primerilo pred njegovim vstopom v zgodbo. Kutinova kamera je namreč trmasto statična, svoje junake opazuje z

distance in jih uklešči v simetrično organizirane minimalistične mizanscene. Formalna organizacija podob poudarja predvsem dvoje: brezizhodnost položaja (zato junaki včasih odkorakajo iz utesnjenega kadra, a se takoj spet vrnejo nazaj) in nepovratnost preteklih dogodkov (zato gredo lahko le naprej, kar najbolje ponazarja žanrska izbira filma-cesta).

Statiki in razpotegnjenosti posnetkov ter apatiji likov, ki drug drugega večinoma zadržujejo na varni razdalji, kontrastirajo kratki, intenzivni čustveni izbruhi, prevladujoče elegično vzdusje pa se s pridihom nelagodja večkrat nepričakovano prebije v komične registre. Čas se je ustavil (na tleh stanovanja leži razbita ura), glavna junaka sta ujeta v čustveno spiralo, ki ju premetava iz ene skrajnosti v drugo, koordinate sveta so zamaknjene, percepcija realnosti je popačena. Vse to učinkovito povzema odlična fotografija (Mitja Ličen), ki gledalcu znane pokrajine spreminja v rahlo nadrealistične, potencirane, z ostrimi barvami in s svetlobnimi kontrasti nasičene pejsaže. Za posrečeno izbiro se je izkazala tudi zasedba realne igralske družine (Iva Kranjc in Aljoša ter Peter Ternovšek), ki je poskrbela za dobro igralsko kemijo.

Še posebej dragoceno pri obravnavi tako delikatne tematike pa je Kutinovo spretno krmarjenje med čustvenimi prelivami in izogibanje zapadanju v patetiko. Melanholična glasbena podlaga Polone Janežič vstopa v film na pravih mestih, pripravi teren, potem pa se umakne ter pušča igralcem, da v tišini opravijo svoje delo. Film se poskuša zgolj potopiti v razpoložensko stanje soočanja z izgubo, zato ne potrebuje ne karakterizacije ne psihološke globine, njegova največja šibkost pa je pretirana repetitivnost; včasih se zdi, da je v minutažo celovečerca razvlečen nekoliko na silo in bi večji učinek dosegel v krajši, zgoščenejši različici. Vsekakor pa je s Kutinom v slovenski filmski prostor vstopil obetaven glas, ki bi se s pravo podporo utegnil razviti v samosvojo avtorsko poetiko.

Na sporedu v Kinodvoru

Samo Rugelj: Gledalec/Bralec (UMco, 2009)

MATIC MAJČEN

Luč dneva je ugledala nova knjiga s področja filma izpod peresa slovenskega avtorja. Zbirka esejev Sama Ruglja *Gledalec/Bralec* se vsaj v prvi polovici ukvarja z gibljivimi podobami in je tako v marsičem neposredna naslednica *Stranpoti slovenskega filma* iz leta 2007. Vendar pa med njima obstaja bistvena razlika: če je avtor za *Stranpoti* imel na razpolago za sedem let objavljenih zapisov, se je sedaj za objavo knjige odločil že po dveh. Žal se to precej pozna, saj gre za manj osredotočen in kakovostno slabši izdelek.

Prvih 50 strani je namenjenih svetovnemu filmu in ti zapisi ne presežejo naštevanja splošno znanih dejstev, kot je kratek povzetek kariere Ingmarja Bergmana ali pa pripovedovanje vsebin znanih filmskih hitov, kot sta *Življenje je lepo* ali *Čarovnica iz Blaira*. Izpostaviti je potrebno še en korak nazaj v primerjavi s *Stranpotmi*: avtor nam tokrat ni privoščil podatkov o datumih in naslovih publikacij, v katerih so bili teksti prvotno objavljeni, tako da je kontekst branja prepuščen bralčevi domišljiji. Ob tem je pogosto govora o prihodnjih dogodkih, ki so se medtem že zgodili (npr. o možnostih posameznega filma na podelitvi oskarjev), v besedilih pa avtor pušča tudi kopico relativnih časovnih opredelitev (lanski, letošnji), ki brez fiksnega datuma bralcu zgolj otežujejo delo. Kasneje se Rugelj vendarle posveti tistemu, kar najbolj obvlada in kar je *Stranpoti slovenskega filma* naredilo za bistveno boljše zbirko esejev: podajanje insajderskih informacij iz kolesja slovenske

filmske industrije, ki jih zna na podlagi podrobnega poznavanja ekonomskih vidikov filma nadgraditi s svojimi domiselnimi predlogi. Tu nastopijo področja, znotraj katerih se v svojih razmišljanjih najpogosteje giblje: ovire na poti razvoja slovenske kinematografije, težave pri uvajanju filmske vzgoje v šole ter kritičen pogled na delovanje javne filmske institucije. Vendar pa si pisec tudi tokrat ob tem dovoli pasti na nivo, ki nikakor ni primeren za resno knjižno delo in s katerim tudi diskreditira marsikaj poprej zapisanega: nekje denimo porabi več kot tri vrstice za skrajno žaljivo pisanje o nasproti misleči srenji, ki naj bi bila trenutno aktivna v slovenskem filmu, nato smo nekaj strani kasneje v povsem drugačnem tonu poučeni o tem, kako se je kritike na splošno treba lotiti dostojno, argumentirano,

in nikakor ne žaljivo. Pomanjkanje razlikovanja med tem, kaj je bralstvu zanimiva informacija in kaj osebno obračunavanje ter samopromocija, spet privre na dan kot glavna slabost Rugljevega pisanja. Ponovno se je torej izkazalo, da je filmska scena pri nas burna in polna nasprotujočih si pogledov, kajti druga polovica dela, ki jo sestavljajo eseji na temo knjig in založništva, je bistveno bolj uravnotežena in umirjena. V njej najdemo razmišljanja o temah, kot so elektronska knjiga, fenomen Harryja Potterja, novonastala Agencija za knjigo, če naštejemo le najpoglavitnejše.

Gledalec/Bralec je 87. knjiga knjižne zbirke *Premiera* založbe UMco, ki skorajda nični profitnosti navkljub že celo desetletje skrbi za stalno in relevantno oskrbovanje slovenskega trga s filmsko literaturo. Avtorjevi pogosto poudarjeni

požrtvovalnosti in altruističnosti tega početja gre aplavdirati, seveda z opombo, da je tu in tam prav tempo izdajanja tisti, ki posameznim delom jemlje prepričljivost. Rugelj v enem izmed intervjujev v *Gledalcu/Bralcu*, ko govori o svojem direktorovanju Festivalu slovenskega filma, izjavi: »Lahko si genij, a če nimaš vsebine, ne moreš narediti prav veliko.« In to drži tudi za pričujočo knjigo. Kljub temu pa gre za pomemben člen v delu naše publicistike, saj gre za enega redkih domačih filmskih piscev, ki konsistentno spremlja filmsko dogajanje doma in v tujini, s tem pa odpira prostor javni debati o pogosto kočljivih temah.



Brata Bloom



»Prevara je popolna, ko poveš zgodbo tako prepričljivo, da postane resnična,« ponavlja eden izmed bratov Bloom, mojstrov popolne prevare. V drugem filmu Riana Johnsona (*Brothers Bloom*, 2009) se siroti brez identitete že od malega prebijata prek krute realnosti tako, da jo prirojita z ustvarjanjem fiktivnih identitet. Kaj je resnično na ozadju tega postmoderne drsenja identitet? Kdo sta zares brata Bloom? Kmalu se v lastne fiktivne mehanizme tako zapleteta, da si to vprašanje zastavita tudi sama.

Meja med realnostjo in fikcijo se krha, kar ni le izrecna tema filma temveč se ponavlja tudi na formalni ravni. Bolj kakor linearni dramaturgiji pustolovskih filmov o prevarantih, dogajanje privzema analitično zgradbo literarne pustolovske zgodbe. Pripovedni okvir v *off voice*-u izpostavlja fiktivno naravo gledanega – vse je zgolj zgodba; k večji literarnosti pa prispeva še vpadljiva raba filmskih sredstev, ki omogoča hitre časovne in krajevne preskoke ter asociativna povezovanja: *freeze-up*, *slow motion*, *rewind* in *fast forward*. Temu nasprotna je naravna, neizumetničena igra v čustvenih prizorih; a če je realnost čustev za Blooma potencialno polje pobega iz fiktivnosti, se na paradoksen način izkaže, da lahko labirint fiktivnosti veliko pove o realnosti sami. Ali drugače: ko fiktivna realnost pokaže na realno fiktivnost.

Brata Bloom (Adrien Brody in Mark Ruffalo) skušata Penelope (Rachel Weisz) prevarati s tem, da jo prepričata, da je tudi sama prevarantka; a ona ju prehiti – vseskozi se jasno zaveda, da je vse zgolj »pustolovska zgodba« in da sama le igra prevarantko. Če je edini način, da se ne čuti prevarane, ta, da prevara druge, to pomeni, da prevara sebe – da se prepriča, da ni bila prevarana. Tako sovpadeta obe zapovedi popolne prevare: ko (avto)fikcija postane realnost, »vsak dobi, kar želi« – prepričamo se, da smo to preprosto dosegli. Realno življenje se izkaže kot vselej zgrajeno na način fiksijske iluzije v žanrskih filmih in literaturi – *suspension of disbelief* je univerzalni način človekovega samodojemanja. Je torej realističen film o življenju lahko zgolj film o nerealističnem, filmskem življenju?

KATJA ČIČIGOJ

Hudičevi jezdeci



Larry Bishop, ikona žlahtnega žanra bajkerskih filmov šestdesetih, v *Hudičevih jezdecih* (*Hell Ride*, 2008) dobi priložnost, da podoživi svojo mladost. Zgodba v ozadju produkcije je že razpita: Bishopa je iz naftalina, bolje rečeno pušavskega prahu, pred leti potegnil Quentin Tarantino, ko mu je namenil drobno vlogo v *Ubila bom Billa 2* (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004), in mu nato predlagal, da posname »ulativni bajkerski film«, ki ga Tarantino zdaj, predvsem v tržne namene, podpisuje kot izvršni producent. Bishop v *Hudičevih jezdecih* nastopi v četverni vlogi, in sicer režiserja, scenarista, dejanskega producenta in glavnega akterja; ob njem hrupne stroje, pivo, ženske in revolverje mazilijo še nič manj impozantne figure kamenodobne moškosti, kot so Michael Madsen, Vinnie Jones, Dennis Hopper, tudi David Carradine v eni svojih zadnjih vlog.

Potem nastopijo problemi, in sicer bržkone povsem eksterne sorte. Zavoljo Tarantinovega podpisa na izdelku se pričakuje pološčno, ironično, igrivo, duhovito, postmoderno reinventacijo mrtvega žanra. Kritiki uniformno rohnijo in film označujejo za nesmiselno gerontološko eskapado, za vajo v vulgarnem idiotizmu, za šovinistično masturbacijo nad preživeli vrednotami, za neskončno in neosmišljeno parado seksa, nasilja in popivanja, za impotenten, neinovativen, spodletel poskus obuditve specifičnega B-žanra. *Hudičevim jezdecem* kakopak lahko povsem mirno in argumentirano očitamo vse navedeno, vendar samo pod predpostavko, da je blagovna znamka Tarantino dandanes zares sinonim za kvaliteten žanrski film in vatel, po katerem gre meriti sodobnike. Bishop namreč naredi korak naprej (nazaj) in lucidno ugotavlja, da kaže k nerafinirani, idiotski, razbrzdani in zabavi namenjeni eksploataciji pristopati na prav takšen način: nerafinirano, idiotsko in razbrzdano, ne pa s pomočjo neprebavljive začimbnice citatov. Mogoče drugače tudi ne zna, kar je potemtakem še lepše in *Hudičevi jezdeci* niso nikakršen poklon izumrelemu žanru in kulturnemu vzdušju, ki ga je proizvajal, temveč avtentičen artefakt! Skratka, kjer Tarantino v svojih *Neslavnih barabah* streže s kotlom zenfa, v katerem plavajo koščki klobaso, Bishop postreže s pivom, mastno klobaso, poplajeno s pivom.

JURIJ MEDEN

Okrožje 9



Ko je v preteklosti na filmsko sceno treščil kak impresiven režijski debi, kar *Okrožje 9* (District 9, Neill Blomkamp) vsekakor je, se je ponavadi s primerjavami vedno ozrlo v preteklost. Ker živimo v medijsko vedno hitrejših časih, tokrat ni bilo potrebno iti dlje kot do filma *Pošastno* (Cloverfield, 2008). V bistvu je film tematsko in kar se zgodbe tiče, resda moč primerjati z nekaterimi starejšimi filmi (*Muha*, *Tuja nacija*) in sploh bogato ZF tradicijo, kjer ne umanjajo niti podobnosti z najbolj plodovitim obdobjem tega žanra: zlatimi 50-imi leti prejšnjega stoletja. A primerjave so v današnjih časih "passé". Iščejo jih že režiserji sami z nenehnimi posvetili, ki postajajo utrujajoča (Tarantino je z razlogom en sam, pa še njega je ravno dovolj).

Če torej odmislimo tematske naslombe na filmsko preteklost in podoben vizualni stil med filmoma *Okrožje 9* in *Pošastno*, je primerjave moč iskati predvsem zunaj samega filma. In šele tukaj stvari postanejo zanimivne. Oba filma sta namreč imela zanimivo medijsko kampanjo, kjer je bilo celo bolj zanimivo tisto, česar producenti niso povedali, kot tisto, kar so. Res, celo v filmu samem nekatere stvari ostanejo popolnoma nepojasnjene. Zakaj prišleki iz vesolja pri nas sploh pristanejo? So vsi idioti ali je pri nas pristal le nekakšen podrazred te civilizacije? Manj ko poveš, bolj publika debatira po blogih in internetnih forumih ter tako širi glas o filmu dlje in ustvarja zanj večje zanimanje. Praviloma po raznih *obskurnih*, ničnih internetnih medijih. Film tako postane del širše izkušnje, ki zmeraj bolj suvereno kaže, da filmi zapuščajo okvire filma, kot smo ga poznali nekoč (zdavnaj so že zapustili kinodvorano), in da – paradoksalno – zgolj z ogledom filma ne bomo več deležni celotne filmske izkušnje. Neizbežno, saj filmu konkurira medijski napad iz vseh smeri.

Naši distributerji si seveda ustvarjanje *hajpa* z obskurnimi mediji razlagajo po svoje. Kako je drugače moč razumeti celostransko reklamo v politični reviji *Mag*, ki je demografija, ki ji je film namenjen, še prelista ne? In potem se nekateri čudijo, zakaj ciljna publika »vleče« z interneta. Uspeh filmov bo v prihodnje še bolj odvisen od učinkovitega marketinga, ki se bo vedno pogosteje začel pred samo produkcijo.

ALEŠ BLATNIK

Komiki



Tretja komedija, ki jo Judd Apatow, sicer bolj vajen vloge producenta, podpisuje kot scenarist in režiser, žal bolj kot celota deluje kot skupek sijajnih (se pravi predvsem smešnih) fragmentov, ki se naposled povežejo v pretenciozno, predolgo zmešnjavo. Pa vendar še vedno dovolj kompleksno ter iskreno v svojih namerah, da se ta komedija epske dolžine (146') izkaže za fascinantno filmsko izkušnjo. *Komike* (Funny People) je v prvi vrsti mogoče brati kot zaključek neformalne trilogije o reprodukciji človeške vrste, ki jo je Apatow spočel s *Štiridesetletnim devičnikom* in nadaljeval z *Napumpano*. Kot so poudarjali že številni, se prvi obsedeno ukvarja z razdevičenjem, drugi s spočetjem, tretji pa s smrtjo. Adam Sandler v *Komikih* igra zrcalno, zakulisno vlogo samega sebe, ki na vrhuncu slave izve, da boleha za neozdravljivo boleznijo in da so mu dnevi šteti. Omisli si osebnega pomočnika, nadobudnega komika (Seth Rogen), saj zadnjih dni ne bi rad preživel sam, obenem pa se lahko zaupa samo popolnemu neznancu, tako prazno je njegovo življenje. Morbidni nastavek se nato, presenetljivo, ne izrodi v patetično, ekspresno razodetje resničnega smisla življenja v drobnih radostih in pristnem prijateljstvu, temveč služi predvsem kot poligon za niz izvirnih komičnih situacij, ki jim bližina smrti podeljuje licenco za vsakršne politične nekorektnosti. Apatow na tej točki spet blesti v prepoznavnem slogu, ki ga zaznamuje odklon od straniščnih ekscesov, sicer tako tipičnih za Sandlerja, ter nagnjenost k iskanju smešnega v povsem vsakdanjem. Nadvse redka komponenta filmske komedije, ki jo dandanes poleg Apatowa prakticira le še Greg Mottola, avtor klasike *Super hudo!* (Superbad, 2007). Ves humor *Komikov* tako izvira iz preprostega dejstva, da so komiki tudi v »resničnem« življenju, če že ne smešni, pa vsaj ljudje s smislom za humor. Problem *Komikov* kot komedije nastopi v sklepnih uri, ko Apatow v film uvozi svojo ženo (v vlogi Sandlerjeve stare ljubezni) ter njuna prava otroka. Kar sledi, je videti kot ganljiv kolaž domačih posnetkov, v katerih sta Sandler, zlasti pa Rogen delegirana na vlogi pasivnih opazovalcev. Nadpovprečno za hollywoodski film, premalo za novo mojstrovino naveze največjih talentov sodobne ameriške komedije.

JURIJ MEDEN

In Memoriam: Nika Bohinc (1979-2009)

INGRID MAGER

Nika je odšla. Dokončno. Ostaja bolečina čustev in zveajoče brezno praznine. Ostala bo brazgotina. Trudim se razumeti, sprejeti in dojeti njeno tragično smrt, a misli tavajo po svoje, jo ogovarjajo, ji mežikajo, se smejejo in jokajo hkrati. Besede se drobijo kot porcelan, krhke so in polzijo skozi porozne prste, veliko težje je, kot sem mislila ...

A pišem v Ekran, ki ga je hudomušno imenovala za svojega otroka. Res je bil to njen prvi profesionalni projekt, ki ga je zgrabila, kot je tudi sicer grabila življenje – velikodušno, pošteno, entuziastično. In dosledno. Niso je zmeraj razumeli, bila je zelo mlada za okolje in odnose, v katere je vstopala, tudi zato so jo mnogokrat pokroviteljsko trepljali. Toda šele leta in izkušnje prinesejo tisto zrelost, v katero je ravnokar vstopala in v katero se ji je na nek način ves čas mudilo. Kot bi želela čim prej pustiti za sabo sled, kot bi slutila, da bo kmalu odšla.

Najprej je postala prijateljica, potem mlajša sestra. Ko jih še ni štela 22, sem ji vedno pripisala kakšno leto več, ko jih je štela več, sem ji vedno lepila to 22-ico; vsakič znova se je zarežala in me nežno okrcala: »Ingridkaaa, saj veš, da jih imam že 27, 28, 29...« Do tridesetice ni prišla, manjkali so le še trije tedni. Končala je sredi stavka, sredi vdihla ... Naenkrat, grobo, boleče je nastopila tišina, ki kriči po neizrečenem, neizživetem, mladostno nepotešenem.

Oh ti »deadlajni«, ki so naju vedno znova priganjali. Ampak ko sva zadnjo minuto oddali – jaz svoje tekste in Nika revijo Ekran – sva si vzeli čas samo zase. To so bili dolgi sprehodi čez Rožnik, potikanja po Botaničnem vrtu ali plavanje v njenem Blejskem jezeru. Daleč od tipkovnic in čim bližje naravi, ki sva jo oboževali. Jaz sem fotografirala ali stikala za zelišči, ona je

čebljala o filmih, ki jih je gledala, o festivalih, ki jih je obiskovala, o prijateljih in znancih, ki jih je srečevala na potovanjih. »Veš, da sem prejšnje leto le 170 dni preživela v Sloveniji?« mi je navgla med najinim zadnjim trekningom čez pomladanski Rožnik.

Veliko sva govorili: najprej monologi o službah, nato dialogi o življenju, ljubezni, žalosti, veselju, jezi, pogumu. Prav njen pogum ji je omogočil, da je odšla tako daleč, četudi je odšla za najlepšo stvarjo – ljubeznijo. Kdo bi ji lahko ali smel oporekati! Vsakršen dvom ali izraz strahu se je zdel v hipu, ko se je dokončno odločila za odhod v Manilo, egoističen in ga je bilo treba potlačiti.



Posebej v zadnjem času je veliko govorila o odhodih in vračanjih, o poslavljanju, o sanjah, skozi katere je pogumno analizirala in premagovala notranje pomisleke, in najraje sva si pisali dolga pisma. Ta so ostala in sem za to hvaležna. Ostale so sledi, ki jih je pustila za sabo, zame, da bom znala biti boljša in pogumnejša.

Ja, biti boljši, pogumnejši, premagovati slabosti in strahove, iskati dragocene drobce v vseh ljudeh, povezovati različne svetove, hkrati pa senzibilno poslušati in ob tem tudi sama rasti ... To so bili kristalčki njenega značaja, ki jih je prostodušno raztresala naokoli. Kot semena, ki očitno morajo umreti, da vzcvetijo nov cvet, da se dobro sredi mraka nadaljuje.

Nika je vedno ubirala poti, v katere je bila prepričana in jih je znala prepričljivo utemeljiti. Tudi mi ubiramo svoje poti in smo zaverovani vanje. Nekatere se nam čez čas zazdijo napačne, marsikatera se izkaže za pravo, a na koncu so vse te poti samo steze k smrti, tudi k naši.



12 FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA

12. Festival slovenskega filma
1. do **3.** oktober
2009
Portorož, **Slovenija**

FILMI, AVTORJI, EKIPE, KOMENTARJI, LOKACIJE, ZANIMIVOSTI, URNIKI

WWW.FSF.SI

Ekran
Revija za film in televizijo



Kazalo

IGRANI FILMI

9:06	2
DISTORZIJA	3
IGRA S PARI	4
SLOVENKA	5
OSEBNA PRTLJAGA	6
BESA	7
DRUGO DEJANJE	8
SOBA 408	9

INTERVJU

SELEKTOR FSF JOŽE DOLMARK	10-11
---------------------------	-------

(IGRANO) DOKUMENTARNI FILMI

ALMA KARLIN	12
DAMIJANOVA SOBA	13
KO JE NEBO PREVISOKO IN ZEMLJA PRETRDA	14
MOSTAR UNITED	15
ŠENTILJ, MEJNI PREHOD, KI GA NI VEČ	16
GOVOREČE GLAVE	17
LETEČA BRATA RUSJAN	17

KRATKI IGRANI IN ANIMIRANI FILMI	18-19
ŠTUDENTSKI FILMI	20-21
NA KRATKO O 12. FESTIVALU SLOVENSKEGA FILMA	22-24

Priloga FSF je nastala v sodelovanju z 12. Festivalom slovenskega filma. Tekste so pripravili člani uredništva in sodelavci revije Ekran.

Izdajatelj Priloge FSF Slovenska kinoteka, zanjo Staš Ravter; glavni in odgovorni urednik Gorazd Trušnovc; direktorica 12. FSF Nataša Bučar lektura Petra Narat Palčnik;

oblikovanje Zaš Brezar in Jure Legac; tisk Mondgrafika; spleti www.ekran.si; www.fsf.si; facebook Revija Ekran, 12. festival slovenskega filma

22. september 2009

9:06

na sporedu v Portorožu:
petek, 2. oktober, ob 19:00



Igor Šterk

9:06 je četrti, tradicionalno skromnometražni celovečerec Igorja Šterka, ki še vedno odločno koraka po poti, zastavljeni s prvencem *Ekspres*, *Ekspres* (1996). Njegovi filmi vseskozi ohranjajo žlahtno kinematografskost - trmasto zavezanost podobi in zvoku ter nezaupljivost do bravuroznih dialoških rafalov. Besede so vanje pripuščene le toliko, da zvežejo tiste proste konce, ki jih drugi, filmski govorniki ljubši in bolj imanentni pripovedni registri ne zmorejo pokriti. Ne le to, Šterk s svojim indirektnim načinom pripovedovanja vedno znova računa na cerebralno okretnega, spočitega in delovnega gledalca, ki bo pripravljen na svoja ramena prevzeti dobršen del tistega, kar bi zanj postoril režiser, če bi posegel po kakšnem izmed bolj ali manj generičnih filmskih pridelkov prevladujoče industrijske produkcije.

Šterk tokrat v skupno témo poveže problema krize identitete in samomora ter premočrtno pripovedno linijo ukrivi v harmonično krožnico. Njegov protagonist, policijski inšpektor Dušan (Igor Samobor), ki raziskuje nenavaden samomorilski primer, počasi zleze v kožo svojega kremiranega, v plastično vrečko nasutega varovanca in ponovi njegov cikel. Krog se zaključí in zgodba se vrne na svoje izhodišče. Številčna enota, ki meri odtekanje časa, ironično postane točka, na kateri se premica prelomi v krožnico, končnost v neskončnost, zemeljsko v kozmično. Dušanov finalni skok v drugo razežnost končno vnese red v čustveno zmešnjavo njegovega življenja in kaos prelije v kozmos.

Šterkov režijski pristop vedno zahteva branje med vrsticami, zapolnjevanje narativnih vrzeli in izkopavanje vzrokov izpod usedlin njihovih posledic, še nikoli pa se ni tako dosledno otepal akcije kot prav v svojem najnovejšem filmu. Tu so vsi 'resnični' dogodki izrinjeni s filmskega platna, vse velike zgodbe se zgodijo tam, kamor pogled kamere ne seže, ali pa jih govtajo temine in meglice znotraj njenega vidnega polja. Na filmskem traku za njimi ostanejo le namigi, simptomi, za katerimi slutimo težke usode: še topla trupla, čemerni, z zamerami in nepredelanimi travmami okuženi

obrazi, ogorki v pepelnikih in jokajoče ljubice v zapečatenih kopalnicah. Filma 9:06 se mora gledalec lotiti na enak način kot njegov glavni junak: s forenzično zagnanostjo. Le s pozornim prežanjem na prgišče indicev, ki jih nasuje Šterk, lahko iz medprostorov izbeza manjkajoče koščke sestavljanke. Predvsem pa mora zaupati podobi; na besede skoraj ne more računati.

Če že formo najbolj odločilno zaznamujejo prav praznine in vrzeli, pa še večji prepadi zevajo med junaki, ki ne znajo več najti skupnega jezika, še manj pa poloviti črepinje svojih razsutih osebnosti in jih zlepiti v kolikor toliko koherentno celoto. Telo je postalo čisto, klinično, brezimno - prazno mesto v mreži družbenih vlog lahko zapolni kdorkoli. V tem razosebljenem svetu je vsak zamenljiv in nadomestljiv, identitete so fluidne in razpršene, ničesar več ni, kar bi ljudi priklepalo k tlom ali drugega k drugemu. Nihče se noče vezati.

Od romantičnega, nežno pozibavajočega se *Ekspresa* (1996), preko brutalno realističnega blodnjaka *Ljubljane* (2002) in zakonskega izčrpanja v *Uglaševanju* (2005) do zaciklanih puščavnikov, ki v 9:06 kot vase potegnjene kapsule mehansko krožijo vsak po svoji orbiti, Šterk izrisuje vedno bolj grenko podobo sveta. V 9:06 vlak ni več prijazen, topla valilnica novih prijateljstev in usodnih ljubezni; je le še možna izbira med vislicami in skokom v globino.

Špela Barlič

Distorzija

na sporedu v Portorožu:
sobota, 3. oktober, ob 14:30



Miha Hočevar

Preberite intervju z režiserjem v oktobrskem Ekranu!

Miha Hočevar je že v študentskih letih pokazal svojo afiniteto do otroške in mladinske tematike, k njej pa se je vrnil tudi tekom svoje nadaljne profesionalne poti. Tako se je v kratkem času profiliral kot eden najbolj prepoznavnih in inventivnih domačih režiserjev na področju otroške in mladinske tematike, kot avtor, čigar senzibilnost omogoča, da spregovori preko mlade generacije in jo uspešno nagovori. Domnevamo lahko, da sta bila podobnih misli tudi Zdravko Duša in Matevž Luzar, ko sta se ozirala za režiserjem, ki bi ufilmal "njun" scenarij. Ta se je kot projekt priredbe literarnega dela rodil pod okriljem scenaristične šole Pokaži jezik, kjer se je Matevž Luzar pod mentorstvom Zdravka Duše lotil romana Dušana Dima z naslovom *Distorzija*. Delo na scenariju, predvsem na dialogih, se je nadaljevalo tudi po Hočevarjem pristopu k projektu, zato sta v končni verziji kot scenarista podpisana oba, kot producent pa je k projektu pristopila RTV Slovenija.

Čeprav je nastala v omejenih produkcijih pogojih, pa nas Hočevarjeva *Distorzija* s svojo podobo preseneti in povsem mirno jo lahko postavimo ob bok ameriških neodvisnim najstniškimi filmom oziroma t.i. »high school movies«. Zgodba filma sledi Dejanu, fantu v najstniških letih, ki s prijatelji igra v punkerskem bendu. Njihova skupina, Outsiders, vadi v lokalnem zaklonišču, a še preden jim uspe nastopiti ostanejo brez bobnov in brez pevca. Tako zaradi rivalstva z drugo šolsko skupino, Magicsi, kot zaradi lastne želje po nastopu, se pospešeno lotijo iskanja novega pevca in novega kompleta bobnov. Novi pevec, Edi, jim preko svojega brata pomaga tudi do bobnov, a v skupino hkrati vnese nemir, saj poskuša prevzeti nadzor. Spremeni ime skupine v Edi in ilegalci, kar Dejana še posebej zbode. Dejan ima vse več težav tudi doma, saj iz šole pride ukor pred izključitvijo, ki si ga je prislužil zaradi svoje pogoste odsotnosti. A Dejan se ne da, tudi takrat, ko mu oče razbije kitaro. Njegov stric, ki je bil punker in zanj predstavlja nekakšnega idola, saj je bil v nasprotju z njegovim očetom, ki je obsedel pred televizijo

z daljincem v rokah, dejaven in je hotel nekaj narediti (pa čeprav ve, da ga je oče nagnal od doma, ker se ni mogel zaneesti nanj), mu je zapustil tako življenjski moto, "nared neki", kot tudi škatlo s posnetki Nietov, ki jo Dejan proda in si z denarjem kupi kitaro. Tik pred nastopom pokopljejo tudi svoje medsebojne spore in tako na odru končno pokažejo, česa so zmožni.

Hočevar se izogne moraliziranju in pedagoškim poudarkom, saj se v svoji zgodbi osredotoči predvsem na antagonizem med skupinama in na notranje antagonizme znotraj Dejanove skupine. S tem izpostavi tiste predstavnike te generacije, ki se ne prepuščajo apatiji in brezvoljnosti, pač pa si želijo v življenju nekaj narediti, nekaj doseči. Poti, ki ju ubereta skupini, sta sicer drugačni: Magicsi so tipičen komercialni bend, ki bo vse naredil za svojo priljubljenost, ki s svojim občinstvom komunicirajo preko sodobnih poti, blogov, videoposnetkov, ki skoraj obsedeno skribijo za svojo podobo, pri tem pa jim ni pomembno ali igrajo svoje komade ali tuje; nasprotno pa so ilegalci predstavljeni kot tisti prvinski rokferski bend, ki si v prvi vrsti želi nažigati in občinstvo osvojiti s svojo glasbo. A *Distorzija* je več kot to: je tudi film o najstniški ljubezni, o negotovosti pred neznanim, o komunikacijskih kanalih mladih, o kreativnosti in spominu ...

Denis Valič

Igra s pari

na sporedu v Portorožu:
četrtek, 1. oktober, ob 16:00



Miran Zupanič

Preberite intervju z režiserjem v oktobrskem Ekranu!

Izhodišče filma *Igra s pari* je komorna drama (scenarist Matjaž Zupančič je bil tudi avtor dramske predloge) o dveh parih, ki se očitno poznata že vrsto let, ona in ona pa po lastnih besedah »že od nekdaj«. Njihova redna prijateljska srečanja so očitno postala rutina. Nekega večera –s to načrtovano večerjo se film tudi začne – pa se karte, ki padajo v najavni špici filma, nekoliko premešajo, običajni potek dogodkov postane nepredvidljiv, skrivnosti iz preteklosti planejo na dan in razbijejo uglajeno površino existenc, ujetih v bleščavo pološčen interier dobro situiranega meščanskega življenja. Vera (Karin Komljanec) namreč na večerjo k prijateljici Sonji (Polona Juh) in njenemu partnerju Bernardu (Matjaž Tribušon) tokrat ni pripeljala svojega moža, Aljošo, domnevno Bernardovega najboljšega prijatelja, ampak precej mlajšega ljubimca Ivana (Jure Henigman), zaradi katerega je očitno pred kratkim zapustila Aljošo.

Igra s pari je igra zapletene dinamike – in ekonomike! – človeških odnosov, pa tudi igra videzov in različnih oblik resničnosti, v kateri šteje tako rekoč vsaka beseda, vsaka replika, gesta in pogled. V omejenem prostoru, ki deluje kljub sijaju razkošnosti tesnobno omejujoče in opresivno, pravzaprav vse do konca ni jasno, kdo bo izzval in izigral aduta, kdo v resnici vleče niti in s kakšno motivacijo. *Igra s pari*, ki se odvije skoraj v »realnem času« in v tem času tudi poveže vse niti, ki jih medtem razcefra, prikazuje temeljno krhkost sveta, mirnega in v vseh pogledih urejenega, celo malce naveličanega od te urejenosti, ki pa lahko iztiri v globok kaos skoraj mimogrede, nekega lepega večera, kajpak, če so (bili) resnični temelji tega sveta že prej skrhani in jih je pokonci držala le še ovojnica – morda identična s tisto konkretno »ovojnico«, ki odigra pomembno vlogo v razpletu filma ...

Režiser filma Miran Zupanič je mizansceno zasnoval kot spretno vodenje pogledov, pozicij in premikov igralcev, ob igri, ki poteka v stanovanju, pa gre »zunaj njega« ves čas tudi za igro voajerskega zapeljevanja sodobnega gledalca,

razvjenega od neprestanega kukanja in hranjenja z intimo soljudi, ki ga tako rekoč na vsakem koraku omogočajo sodobne tehnologije – in vendar se skušnjava uporabe teh različnih optičnih postopkov režiser izogne ter ostane discipliniran in dosleden v svojem pristopu ter z minimalističnimi sredstvi zleze pod kožo protagonistom. Kako do konca izdelani, zgoščeni in pomenljivi so vsi filmski elementi pa sugerira že domiselna izbira glasbene opreme, od uvodnega songa *Supermassive Black Hole* sodobnih angleških alternativcev Muse, za katerega je bil izdelan prepoznaven videospot, v katerem nosijo protagonisti maske, do zaključne skladbe *White Rabbit* psihedeličnih rokerjev Jefferson Airplane, ki zaključuje tudi neko drugo »igro«, namreč tisto Fincherjevo (*The Game*, 1997), torej filma, ki se dotakne kar nekaj podobnih motivov osebnostne krize in iskanja pristnosti, resničnosti in navsezadnje identitete v življenju, vsaj na prvi pogled zamejenem s popolno varnostjo.

Film *Igra s pari* je sicer zaokrožen in notranje logično zaključen »komad«, ampak hkrati ponuja tudi možnost špekulacije, kaj se bo zgodilo po koncu tega maščevalnega trenutka resnice. Kipec Afrodite, ki se skoraj naključno, kot da mimogrede, pojavi v sicer predizajniranem stanovanju, je brzškone nameščen kot ironični avtorski komentar, zgovoren vsaj v podobni meri kot prej celotna igra ...

Gorazd Trušnovc

Slovenka

na sporedu v Portorožu:
četrtek, 1. oktober, ob 20:00



Preberite intervju z režiserjem v oktobrskem Ekranu!

Tako kot imajo Švedi svojega Lukasa Moodyssona in Britanci Michaela Winterbottoma, imamo Slovenci Damjana Kozoleta, režiserja, ki zna pripovedovati zgodbe iz vsakdanjega življenja, iz družbene realnosti, ki jo živimo tukaj in zdaj. Slovenka je šifra iz enega od oglasnikov, pod katero prodaja svoje usluge »vrhunsko, diskretno, tudi v angleščini« Aleksandra, študentka angleščine, ki se na skrivaj prostituira po hotelih, da bi si kupila stanovanje in v skladu s prizadevanji in željami večine Slovencev izboljšala svoj materialni položaj. Aleksandra ima za to pač več razlogov od večine: prihaja iz ločene, nekoliko disfunkcionalne družine iz Krškega, v kateri socialno nestabilni oče, nostalgično nerealizirani roker, komaj zmore skrbeti zase, mati pa je do hčere emocionalno hladna, po drugi strani pa se priložnost za zaslužek ponuja kar sama od sebe: piše se leto 2008 in Slovenija predseduje Evropski uniji, kot lahko preberemo na samem začetku filma. Scenarij, ki so ga skupaj napisali Damjan Kozole, Matevž Luzar ter hrvaški režiser in scenarist Ognjen Sviličić, sicer avtor filmov z izvrstnimi dialogi, kot sta *Oprosti za kung fu* (2004) in *Armin* (2007), se brez moraliziranja osredotoča na Aleksandrinu »neznosno lahkost bivanja«, na katero pritisne peza realnosti šele, ko začne njeno dvojno življenje razpadati: ko kot »Slovenka«, ki jo išče policija, pride na naslovnice rumenih časopisov, ko jo začneta brutalno izsiljevati zvodnika, ko začne zaostajati s kreditnimi obroki za stanovanje in z izpiti na faksu, in ko jo nazadnje izsiljevalsko poniža še očetov zgubarski kolega iz rock benda, oportunistični debeluh, ki po naključju naleti nanjo v Ljubljani in brez zadržkov izkoristi priložnost za zastojarski seks ...

Prvič je v celovečercu nastopila igralka Nina Ivanišin, ki z mešanico čustvene hladnosti in ranljivosti sijajno uteleša izvirne grehe sodobne družbe: materializem, cinizem, odtujenost. Z izrazom pasivne upornosti na obrazu, ki daje vedeti, da ji nič ne more do živega, kot nekakšen zombie vzbuja nelagodje pri gledalcih, ki za videzom manipulativne, preračunljive lažnivke lahko zgolj zaslutijo njeno človeško,

skoraj otroško prizadetost – strah pred življenjem, zaradi katerega je odrezala svoja čustva in čutnost ter se obdala z zidom brezbriznosti, ki ima razpoke le v odnosu do očeta.

Slovenka je najbolj meditativen film Damjana Kozoleta doslej, hkrati pa tudi najbolj »slovenski«. Če je v filmih *Rezervni deli* (2003) in *Delo osvobaja* (2005) družbene probleme, kot sta trgovina z ljudmi in brezposelnost, tematiziral neposredno v sami zgodbi, mu je v *Slovenki*, ki se avtodestruktivno peha za vsak kvadratni meter evropskega življenjskega standarda, uspelo na posreden, dokaj sofisticiran način povedati nekaj zelo neposrednega o vrednotah družbe, v kateri živimo, o kolektivnem stanju duha, ki je specifično slovenski in hkrati povsem globalen.

Mateja Valentinčič

Osebna prtljaga



Janez Lapajne

Preberite intervju z režiserjem v oktobrskem Ekranu!

Osebna prtljaga je tretji celovečerni film Janeza Lapajneteta. Avtor ostaja pri svojem prepoznavnem slogu pripovedovanja. Znova uporabi prepletanje navidez ločenih zgodb, ki v nekem trenutku sovpadajo in skupaj privedejo do razpleta. V svojih zgodbah izpostavi premožno, navzven uspešno predmestno družino, urbano disfunkcionalno družino in čudaški podeželski trikotnik matere, odtujenega sina in lokalnega posebneža. Neobičajna je tudi gradnja likov, ki jih film ne vpelje takoj na začetku, ampak jih spoznavamo skozi film in se nam zares razkrijejo šele proti koncu.

Dogajanje je postavljeno v sodobnost, kar je izpričano skozi oblikovanje in uporabo scenografije ter potek filma, ob tej zgodbi našega časa pa je v filmu subtilno prisoten zgodovinski podton brezen, jam in povojnih pobojev. Film te tematike ne razpira, ampak jo zgolj nakazuje kot »osebno prtljago« nas vseh. Zgodba se sicer vrtili okrog današnjega družinskega življenja, ljubezenskih zapletov, nesrečnih naključij, smrti, policijske raziskave in žalovanja. Žanrsko je film nekoliko težje opredeliti, ker gre za izrazito avtorski izdelek, ki niha med dramo in trilerjem.

Janez Lapajne je bil pri filmu scenarist, scenograf, montažer in režiser. *Osebna prtljaga* je zato zelo jasen avtorski izdelek, ki pa kljub vsemu ne more biti stvaritev zgolj enega posameznika. Ena izmed zgodb v filmu izhaja iz kratke zgodbe Nejca Gazvode, podobno kot so bili v prejšnjem Lapajnetovem filmu, *Kratkih stikih* (2006), uporabljeni motivi iz črtice Žarka Petana. Vsak Lapajnetov film ima svojo značilno fotografijo, ki je v funkciji vizualnega kreiranja vzdušja. V *Osebni prtljagi* je fotografija sicer barvna, a skoraj monokromatska. Barve so »ubite« in rjavkaste kot na starih, zbledelih barvnih fotografijah iz družinskih albumov. Kot direktor fotografije se je pod celovečerec podpisal Matej Križnik. Tudi montažni postopek ni povsem običajen. Prizori nimajo začetka ali odrezanega konca, gledalec je povabljen v dogajanje. Režiser in montažer tu odloča, kaj bomo videli oziroma koliko nam bo pokazano. Konec prizora je prepuščen domišljiji, ki poskuša dognati,

kaj se dogaja izven pogleda kamere. Posamezni prizori so posneti v enem kadru, nekako dokumentaristično, montaža ustvarja dogajanje, napetost in filmičnost.

Igralsko zasedbo *Osebne prtljage* predstavlja deloma že preverjena avtorjeva ekipa. Boris Cavazza je v vlogi upokojenega zdravnika in patriarhalnega očeta glavne junakinje, Mojce. Tjaša Železnik, ki je v Lapajnetovih *Kratkih stikih* igrala mlado žensko, je tukaj v vlogi mame najstniške hčere. Grega Zorc igra čudaka, vaškega posebneža, ki pokopava mrtve živali. V glavni vlogi nastopa Nataša Barbara Gračner, njen mož je Brane Završan. Uporabljeni so tudi novi obrazi, Klemen Slakonja v vlogi sina, Nina Rakovec v vlogi njegovega dekleta. Epizodni vlogi znancev odigrata gledališka režiserja Mateja Koležnik in Vito Taufer. Avtor je uporabil njemu lastne metode dela z igralci, ki sooblikujejo svojo vlogo že pri samem nastajanju filma; z igralci in skozi njih avtor kreira končni scenarij. Snemanje je potekalo v popolni izolaciji, ustvarjalci so se prilagajali trenutnim razmeram, pri čemer so se prizorišča spreminjala in prizori realizirali drugače, kot je bilo sprva zamišljeno. Po avtorjevih besedah pa ne gre za morebitno spogledovanje z Dogmo, improviziranje tu ni sinonim za pomanjkanje sredstev, temveč za povsem avtorske odločitve ...

na sporedu v Portorožu:
petek, 2. oktober, ob 21:00

Klemen Belhar

Besa



Srđan Karanović

Južna Srbija, leta 1914: Avstro-Ogrska je pravkar napovedala vojno Kraljevini Srbiji. Mlada slovenska učiteljica Lea (Iva Krajnc) in Srb Filip (Nebojša Dugalić), ravnatelj na isti podeželski šoli, naenkrat obveljata za predstavnika nasprotnih strani, vendar njuna zveza ni na preizkušnji, dokler Filipa ne pokliče vojaška naborna komisija v Beograd. Ker Filip ne ve, koliko časa bo odsoten, prosi šolskega hišnika Azema (Miki Manojlović), naj medtem, ko bo v vojni, pazi na Lea, učiteljico plesa in ritmične gimnastike. In za muslimana Azema, predstavnika albanske manjšine, je dana beseda, zaobljuba oz. naslovna »besa« svetinja, ki se je ne sme prelomiti niti za ceno življenja: paziti mora, da ji nihče ne bo storil nič žalega.

Strogi in patriarhalni Azem postane Lein osebni stražar in hkrati nadzornik. Starejšega moškega, ki ga občasno obiskujejo že vnuki, ter mlado žensko, ki je komaj dobro začela živeti, ne družijo praktično nič, razen Filipu dana zaobljuba. Okoliščine ju prisilijo v sobivanje v zapuščenem šolskem poslopju in iz začetnega obojestranskega nezaupanja se začne postopoma razvijati tudi njun odnos od ravni, na kateri sta se prisiljena zgolj prenašati, do sovraštva in nato preko strpnosti do nenavadno nežnega prijateljstva. Film Srđana Karanovića *Besa* je hkrati pripoved o raztegnjenem in razrahljanem romantičnem trikotniku ter prispodoba etnične in razredne razslojenosti Evrope stoletje nazaj, preko te metafore (nemogoče je spregledati pripadnosti katoliški, pravoslavni in muslimanski religiji) pa pripoveduje tudi o predsodkih in zadržkih, ki se pojavljajo v sodobnosti, o moralnih, jezikovnih, razrednih, družbenih, religioznih, kulturoloških in etničnih ovirah v današnji komunikaciji.

Koprodukcijski film *Besa* temelji na klavstrofobični premisi, ki bi lahko bila izhodišče tudi za komorno gledališko dramo, za igralski »kammerspiel«, saj izrazito izstopajo enotnost kraja, časa in dogajanja, hkrati pa to v kostumsko dramo dveh prostovoljnih »zapornikov« v nekaj šolskih prostorih, ki bi lahko bila tudi svojevrstna interpretacija Stockholmskega

syndroma, kot svojevrstne intervencije vstopajo zgodovinske okoliščine, tudi tiste, ki so bolj spektakularne narave, torej vojna. Značilnost filma je prav ta razpetost med intimno dramo dveh ljudi ter okoljem oziroma kulturo in zgodovino, med notranjim življenjem in zunanjim vrvenjem. Ali kot je režiser filma, Srđan Karanović, odgovoril na vprašanje, kako situacije, v katerih se znajdemo, režirajo naša življenja: »V vseh mojih filmih so glavni junaki skušali živeti svoja življenja svobodno in v vseh so jih zgodovinske okoliščine usmerjale po svoje. Tako je tudi v *Besi*. Vsi smo socialna bitja in verjetno bi živeli, delovali in čutili drugače v drugačnih zgodovinskih ali civilizacijskih okoliščinah.«

Prav te »okoliščine« služijo za ozadje Karanovićevih zgodb v njegovih celovečercih zadnjih dveh desetletij: nacionalna identiteta je vplivala na ljubezenske usode protagonistov v filmih *Za zdaj brez dobrega naslova* (1988) in *Sijaj v očeh* (2003), spolna pa na usodo junakov filma *Virdžina* (1991). Čeprav sam pravi, da so oznake »praška šola« že vsi siti, Srđan Karanović pripada generaciji Rajka Grlića, Gorana Markovića, Gorana Paskaljevića, Lordana Zafranovića in Emirja Kusturice, torej generaciji ki se je »izučila obrti« na FAMU in potem pustila nepozaben pečat na jugoslovanski kinematografiji od sredine sedemdesetih do konca osemdesetih let prejšnjega stoletja. In tako ali drugače, tudi naprej.

na sporedu v Portorožu:
petek, 2. oktober, ob 23:30


Gorazd Trušnovec



Drugo dejanje

srednjemetražni film
Olma Omerzuja

Preberite intervju z režiserjem v oktobrskem Ekranu!



na sporedu v Portorožu:
sobota, 3. oktober, ob 20:00

V Ljubljani rojeni Olmo Omerzu (letnik 1984) v srednjemetražnem filmu *Drugo dejanje* (Druhe dejstvi, 2008) raziskuje dinamiko ljubzenskega para, za katerega pa je očitno, da ne zmore več najti skupnega jezika.

Po dobrih dveh letih skupnega življenja Cilie in Martina se med njima vse bolj razpira globoka razpoka. A zdi se, da je slednjo potrebno pripisati zlasti Martinovemu nezadovoljstvu s samim seboj, saj z vsakim dnevom bolj tone v mukotrpno sivino depresivnega stanja: preneha hoditi v službo in cele dneve ždi doma, kjer nikoli ne prižge luči ali odgrne zaves.

Film – nastal je v češki produkciji, poleg čeških igralcev pa sta v njem nastopili še slovenski igralki Nataša Burger in Nataša Matjašec – na prvi ravni sicer tematizira vprašanje partnerske zveze, vendar pa slednje Omerzu ozaljša s postavitvijo v širši kontekst t.i. tekoče moderne, začinjene z imperativom samoiskanja oziroma individualizacije za vsako ceno. Zgodba Cilie in Martina je namreč tudi zgodba preizpraševanja in predvsem definiranja mej, ki jih je potrebno poiskati in postaviti v prav vsakem odnosu: v odnosu do samega sebe in v odnosu do okolice. Prav zavoljo postavitve na prvi pogled relativno klasične ljubzenske fabule v širši družbeno-kulturni kontekst pa *Drugo dejanje* odlikuje tista specifičnost, s katero se uspe izmakniti zavitim lovkam pretirane intimistične hermetičnosti, v katero filmi s tovrstno tematiko radi zapadejo. Ali kot je v Ekranu (december-januar 2006/07) zapisal Omerzu sam:

»Razmišljam, s kolikšno mero iskrenosti in v kako globoko osebno izpoved se mora spustiti režiser, ko govori in dela filme. Bojim se mej, ki te zaprejo v polje hermetičnega, za gledalca nerazumljivega.«

Z umirjenimi odtekanji podob, pritajenimi barvnimi otenki in mnogokrat tudi z izbranim komuniciranjem v interierih in eksterierih, uspe Omerzu v objektiv kamere nežno, mestoma pa tudi boleče, ujeti Martinovo soočanje s padlimi ideali, konec koncev pa tudi Ciliene odsanjanje sanje. S spontanim potovanjem v Trst, se Cilie, predvsem pa Martin, še zadnjič odločita potegniti rešilno bilko njune umirajoče dvojine. A posnetek tesnobnega Martinovega odločanja, ki ga simbolizira oziroma vizualizira skoraj neslišno, zlasti pa počasno drsenje velike ladje v tržaškem pristanišču, bolj kot srečno rešitev njunih sanj izpriča zgodbo dveh mladih ljudi, zagodenih v realnost sodobnih Odisejev, ki pa se nikoli ne uspejo vrniti na rodno Itako, v varen objem zveste Penelope.

Olmo Omerzu, absolvent filmske režije na znameniti praški FAMU, je za to eksistencialno študijo mladega para že prejel nekaj nagrad. Na festivalu študentskega filma v Karlovih Varyh je dobil posebno nagrado žirije, na festivalu v Estorilu pa prvo nagrado za film najboljših evropskih filmskih šol. Svoj prvi film *Almir* (1998) je posnel s pomočjo natečaja RTV Slovenije, pred *Drugim dejanjem* pa je v lastni produkciji posnel še tri kratke filme: *In de horibl vacau* (2001, eksperimentalni), *Tirnica* (2002) in *Nič* (2003), s katerim je tudi uspešno opravil sprejemni izpit za znamenito FAMU.

Nina Cvar


Soba 408

srednjemetražni film
Martina Turka

Preberite intervju z režiserjem v oktobrskem Ekranu!



na sporedu v Portorožu:
petek, 2. oktober, ob 16:00



Soba 408, prosim, «je vsakokratna zahteva Emila (Matej Puc) in Vere (Maja Gal Štromar), ko prenočita v mestnem hotelu. Hotelsko osebje le vljudno skomigne z rameni in jima izroči vsakokrat isti ključ – »vraževeerje, pač.« si verjetno mislijo. A njun razlog je mnogo globlji od vraževeerja in soba 408 je mnogo več. Je soba, ki paru ob vsakokratnem skritem srečanju dobesedno prinese srečo –

je edini varni kotiček, kamor lahko pred svetom pobegneta iz samoustrvarjenih kletk – Vera iz neuspešnega, ohlajenega zakona, Emil iz osamljenosti, enoličnega dela in rutinskih dejavnosti, ki so vse zgolj čakanje nanjo, prenašanje časa, ko bo spet vstopil v »njuno« sobo. A kaj se zgodi, če se predolgo obotavljamo z vstopom? Kaj se zgodi, ko nenadoma ugotovimo, da je soba že zasedena?

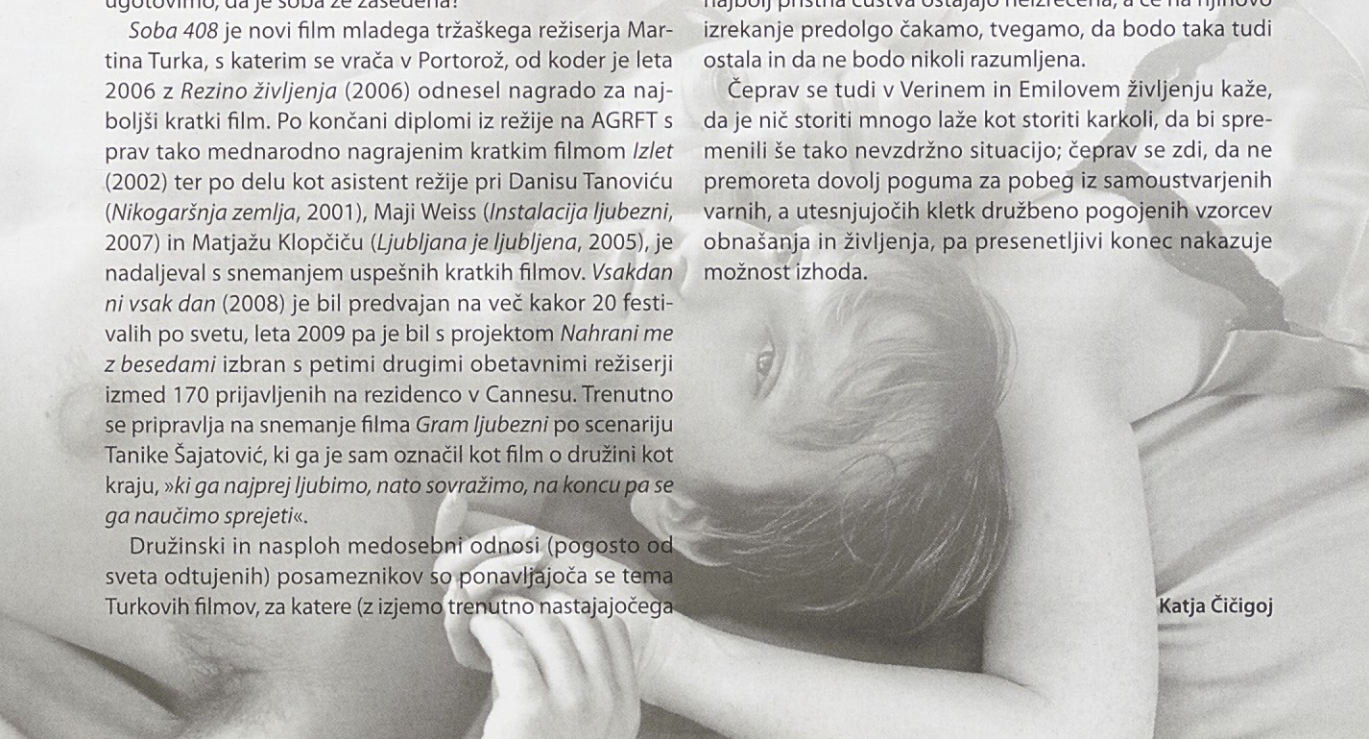
Soba 408 je novi film mladega tržaškega režiserja Martina Turka, s katerim se vrača v Portorož, od koder je leta 2006 z *Rezino življenja* (2006) odnesel nagrado za najboljši kratki film. Po končani diplomii iz režije na AGRFT s prav tako mednarodno nagrajenim kratkim filmom *Izlet* (2002) ter po delu kot asistent režije pri Danisu Tanoviču (*Nikogaršnja zemlja*, 2001), Maji Weiss (*Instalacija ljubezni*, 2007) in Matjažu Klopčiču (*Ljubljana je ljubljena*, 2005), je nadaljeval s snemanjem uspešnih kratkih filmov. *Vsakdan ni vsak dan* (2008) je bil predvajan na več kakor 20 festivalih po svetu, leta 2009 pa je bil s projektom *Nahrani me z besedami* izbran s petimi drugimi obetavnimi režiserji izmed 170 prijavljenih na rezidenco v Cannesu. Trenutno se pripravlja na snemanje filma *Gram ljubezni* po scenariju Tanike Šajatovič, ki ga je sam označil kot film o družini kot kraju, »ki ga najprej ljubimo, nato sovražimo, na koncu pa se ga naučimo sprejeti«.

Družinski in nasploh medosebni odnosi (pogosto od sveta odtujenih) posameznikov so ponavljajoča se tema Turkovih filmov, za katere (z izjemo trenutno nastajajočega

Gram ljubezni), sam piše tudi scenarije – kar velja tudi za *Sobo 408*, ki je nastal po motivu kratke zgodbe *Muhe* Aleša Čara iz zbirke *V okvari*. A scenaristično delo nikoli ne zasenči režijskega – Turkov film ostaja zaprisežen vizualnosti filmske govorice, črnbeleni minimalistični estetiki vsakdanjih, rutinskih človeških gibov, molčečih kadrov dolgih, osamljenih pogledov ter pristno zaigranih in neklješjsko zrežiranih ljubezenskih srečanj. Ne izgublja se v poplavi iskrih replik; nasprotno, vsakršen logoreičen izbruh (npr. Emilove bivše punce Klare, ki mu z gospodinjenjem, preurejanjem stanovanja in njegovega življenja zapolnjuje praznino ob čakanju na Verino odločitev) razvodeni v odvečen čvek: strmenje v akvarij z ribami je lahko bolj produktivno kakor klepetanje po telefonu; posebej, če le te nosijo ime in spomin na ljubljeno osebo. Najpomembnejše misli in najbolj pristna čustva ostajajo neizrečena; a če na njihovo izrekanje predolgo čakamo, tvegamo, da bodo taka tudi ostala in da ne bodo nikoli razumljena.

Čeprav se tudi v Verinem in Emilovem življenju kaže, da je nič storiti mnogo lažje kot storiti karkoli, da bi spremenili še tako nevzdržno situacijo; čeprav se zdi, da ne premoreta dovolj poguma za pobeg iz samoustrvarjenih varnih, a utesnjujočih kletk družbeno pogojenih vzorcev obnašanja in življenja, pa presenetljivi konec nakazuje možnost izhoda.

9



Katja Čičigoj



Jože Dolmark

pogovor s selektorjem 12. Festivala slovenskega filma

Kljub pregovornim težavam z načrtovalci in upravitelji domače kinematografije lahko ugotovimo, da nastaja relativno stalna količina filmov, okrog 70 letno, različnih žanrov, dolžin, proračunov, estetskih in idejnih izhodišč ... Glede na to, da ste s FSF povezani že peto leto, je mogoče kaj reči o povprečju?

Kot selektor imam res na razpolago določeno količino filmov raznih provenienc ter dometov in če bi jih gledal nek popoln neznanec bi rekel, to nastaja v deželi, kjer je vse urejeno. Jaz pa vidim v tem filme, narejene iz trme, obupa, neizmerne veselja do dela in hudega potrpljenja.

Kakšna je pravzaprav vloga FSF: promocija, predstavitev ali družabnost?

Dobro vprašanje. V prvi vrsti bi FSF moral biti spoštljivo srečanje avtorjev in njihovih del z občinstvom, pa tudi avtorjev med sabo. Ter srečanje filmskih profesionalcev, tudi tujih partnerjev in producentov.

Je za vas kot selektorja pomemben avtor ali delo? Lahko gledate posamezne filme kot povsem samostojne umetniške izdelke?

Ne gledam niti uvodnih niti zaključnih špic, takrat grem ponavadi na cigareto. In če moraš pogledat v dveh tednih vso to količino filmov, postane to delo, ki ga je potrebno korektno opraviti, torej ostati pošten in razsoden. Se zgodi, da ko nekaj lepega vidim, tistega dne ne morem ničesar več gledat. In potem imam problem s časom, isti problem, ki ga ima tudi festival. Včasih se nabere preveč zahtevane pozornosti za tisto malo človeške pozornosti do povsem običajnega dneva in noči. Da o ljubezni in ganljivosti ne rečem ničesar.

Ima selektorska neodvisnost meje, obstajajo poskusi vplivanja?

Če mi je nekdo podelil pravico in dolžnost, da o nečem odločam, potem pričakujem avtonomijo. Seveda obstaja rahel konflikt interesov, da festival financira Filmski sklad, ker se pojavlja problem razvrščanja mnogih »uradnih« del in ostalih neodvisnih produkcij znotraj skopo odmerjenega predvajalnega časa ... Nisem le izšolan, ampak poznam film od znotraj, vem, kako kaj nastane in kako kaj izgleda, nikdar me v tem pogledu ne bodo mogli žejnega peljati čez vodo. Vendar pa najbrž ne bom doživel, da bi me kdo poklical in rekel, Dolmark, imel si prav, res nisem naredil najboljšega filma.

Upošteвате pri selekciji okoliščine nastanka filma? Vplivajo na izbiro tudi način in pogoji produkcije, ali je ocenjevanje dosledno »absolutno«?

Seveda nisem nek outsider, v Sloveniji se informacijam ne moreš izogniti, je kritična masa premajhna, sem pa vseeno rahlo odmaknjen, vsaj v Gorici, kjer tako rad živim ... Kar pomeni, da premorem razdaljo, ki mi omogoča bistrejši pogled na stvari, ljudi in zgoščenost medsebojnih odnosov. Obstajajo različni načini, kako pridejo ljudje do filmov in v osnovi je

potrebno spoštovati vsako namero, da se nekaj naredi in to zelo osebno zgodbo pokaže tudi drugim. V tem smislu mi je težko, da ni mogoče vsega prikazati – tako bi ljudje morda imeli večji občutek pripadnosti, v smislu nekaj smo naredili in to se bo spoštljivo prikazalo. FSF pač ni maraton in ko je nekdo izključen, se počuti odrinjenega in pozabljenega, kar je v vsakem primeru in ne glede na kvaliteto filma boleče.

Se pri selekciji sprašujete o razmerju med državo in publiko, oziroma o ravnovesju med stroko in gledalci? Je to sploh prava dilema?

To je en način razmišljanja. Resnično ne berem, kdo je podpisan pod prijave filmov. Držim se zgolj estetskih načel in tiste osnove, da me določen film gane. Nekateri bodo mogoče užaljeni, ampak gre za problem nivoja. Ko se pojavi en tak film, v igranem ali dokumentarnem delu, ki premore tako visok nivo – kot pred leti *Otroci s Petrička* – potem se ravnaj po tistem pragu, tisto postane merilo. Včasih pa te »štartnine« ni, na srečo mnogih, in potem je na festivalu vse okej.

Kolikokrat se je v preteklih letih zgodilo, da se vaši »favoriti« niso prekrili s končnimi odločitvami strokovnih žirij?

Doslej mi nikoli ni bilo očitano, da sem kaj hudega prezrl. Lahko na kaj pozabim in ta izguba je vedno podrejena načelu praga selekcije v posameznem letu, v kakšnem drugem bi bilo lahko drugače. Z vsako ljubeznijo in njenimi izbirami je vedno tako. Verjemite mi. Je pa res, če nečesa ne uvrstim, žirija tega niti ne vidi, to je primordially moja odgovornost. Pritoževanja producentov so stalnica. Ampak na koncu lahko žirija reče, pa zakaj je sploh bilo toliko filmov? Nekomu je treba zaupati, da ve, kaj je postoril, nikoli pa ne bodo vsi zadovoljni, to je človeško. Skromno lahko rečem, da vem, kako mukotrpno je nastajanje čarobnih slik in zvokov in koliko truda ljudje vložijo. Ne gre le za estetiko, tu gre predvsem za osnovno spoštovanje do reči in avtorjev, za neke vrste moralo.

Kaj je lepši del selektorskega dela? Kateri so tisti trenutki, zaradi katerih se spleča vztrajati?

Predvsem moji študenti imajo od tega precej, saj včasih vidijo kaj, česar drugače verjetno ne bi. Lepo je, ko pride skupina mladih na neko projekcijo na tvojo sugestijo. Imaš pa tudi preverjeno idejo o tem, kam slovenski film gre. Kaj ima slovenski film s stvarnostjo, s tem, kdo smo in kje smo, ali slovenski film sploh korespondira s tem?

Če se vrneva na začetek: glede na to, da ste veteran slovenskega filma, publicist, scenarist, profesor filma, zadnjih pet let »človek za festivalom«, bi lahko izpostavili določene tendence, stilistične in vsebinske, ki se pojavljajo zadnja leta?

Sem verjetno eden redkih, ki ima dejansko pregledano skoraj vso slovensko produkcijo. Mislim, da je sodobni slovenski film zelo kakovosten in dovršen, ne govori pa prav pogosto neposredno o tem, kar mi danes živimo, ampak na nek drug, metaforičen način. V sodobnem slovenskem filmu ni treh sekund radosti. Ni petih sekund nade. Ne zate, ne zame. Ena totalna žalost. Ne govorim v smislu, kaj je pri slovenskem filmu ikonografsko »narobe«, so lepi in dovršeni, lahko bi se pa vprašali, zakaj je tako, kot je. Ali je z nami res vse tako problemsko in otožno usodno?

Gorazd Trušnovec

Odlomek iz intervjuja Nike Bohinc z Jožetom Dolmarkom ob prevzemu krmila festivala leta 2005

- Projekcija v prihodnost, perspektive?

V ljubezni do ganljive lepote filmskih podob moramo lastne moči dvigniti iz medsebojnih zamer in zamer preteklosti. Vse preveč časa porazdelujemo med nesposobnost, onemoglost, neučinkovito vznurjenost. Zadevi v center ne pomeni nič več kot to, da je odkrivanje skupnega cilja blaga lepota zavesti. Ko si čez petdeset in počneš lepo filmfešto, si starejši ljubimec, ki te zapuščajo lepota in življenjski sokovi, in v tej ljudski goloti ne sme biti nobene zadrege, da se v zrcalu filma znova prepozna mladost in odseve človeških bitij in njihovega druženja ...

Alma Karlin

Samotno potovanje (Marta Freljh, 2009)

na sporedu v Portorožu:
petek, 2. oktober, ob 14:00

„Predstavljajte si žensko, ki sanja, da bi kot modreci živela v višavah Himalaje. Nepričakovano se znajde med ljudmi, ki jim čutno življenje pomeni vse in ki jim je modrost zgolj sredstvo za zadovoljitev divjih strasti, ki jim kri po žilah teče kot ognjena reka. Med ljudmi, ki do bele kože gojijo prav posebno ljubezen. Južna in Srednja Amerika, domovina Aztekov, Inkov, Majev, polna kulture in duha, je obetala izjemno izkušnjo. Zame je bila res izjemna. Jaz, mlada idealistka, sem si zadala cilj postati sodobni ženski Krištof Kolumb. Zlasti Peru je v meni uničil vero v človeško ljubezen, vrgel me je v prepad divjaške manjvrednosti - kot žensko, kot človeka - vendar ne kot umetnico.“ - Alma M. Karlin (odlomek iz filma)

Pisateljica, svetovna popotnica, poliglotka in raziskovalka Alma Vilibalda Maksimiljana Karlin (1889-1950), hči ostarelih celjskih meščanskih staršev, se je v zgodovino zapisala s svojevrstnim, za svoj čas in spol zelo nenavadnim načinom življenja in dela. V obdobju med letoma 1819 in 1928, ko je sama prepotovala velik del sveta (med drugim je obiskala Afriko, Severno in Južno Ameriko, Tihomorske otoke ter Azijo in Avstralijo), je bilo to še posebej pogumno za bitje ženskega spola, kot je sebe pogosto imenovala. Na svojih potovanjih, ki so jo v prvih desetletjih dvajsetega stoletja ponesla daleč čez meje splošnega dojemanja, je raziskovala kulture, ljudi in okolja tudi v deželah, v katerih do takrat še niso videli belega človeka. Svojo bogato antropološko zbirko je med potovanji polnila z uporabnimi predmeti in estetskimi dodatki, risbami in primerki eksotičnih rastlinskih vrst ter z osebnimi vtisi, ki jih je v obliki poetičnih in barvitih dnevniških zapisov objavljala v evropskih časnikih in številnih monografijah ter

tako širila obzorja ljudem, ki daljnih dežel sami niso znali ali uspeli doseči. Švedska Nobelovka Selma Lagerlöf je Almo na podlagi njenih zapisov predlagala za Nobelovo nagrado, a je vmes posegla druga svetovna vojna.

Režiserka, scenaristka in raziskovalka Marta Freljh je film posnela s pomočjo scenaristke in dramaturginje Vilme Štrifof Čretnik ter direktorja fotografije in producenta Rada Likona.



Almino življenjsko zgodbo si je zamislila kot kronološko-poetični kolaž, sestavljen iz zgodovinskih podatkov, branj potopisnih in osebnizpovednih zapisov v nemščini, odlomkov iz recenzij njenih knjig v različnih jezikih ter izjav sodobnikov in strokovnjakov. Branja in intervjuji tvorijo osnovno dinamiko in naracijo dokumentarca, ki je vizualno podprt z igranimi prizori – Almo upodablja Veronika Drolc.

Podobno, kot bi lahko trdili tudi za Almina potovanja, se film po prvi polovici, v kateri je podrobneje prikazana kronološka in znanstvena perspektiva Alminega življenja, preliva v vse bolj osebno raziskovanje Almine osebnosti, strahov in ljubezni, prepričan ter mističnih stanj, da bi se iztekel v simbolični igrani prizor, v katerem Drolčeva kot Alma odhaja v globino gozda, kot bi Marta Freljh z naklonjenostjo do subjekta svojega raziskovanja želela ohraniti nedotaknjen delček njene skrivnostnosti.

Damijanova soba

(La chambre de Damien)

Jasna Krajnović, 2008

na sporedu v Portorožu:
četrtek, 1. oktober, ob 13:00

Dvajsetletni Damijan se po odsluženi zaporni kazni v celjskem zavodu za mladoletne prestopnike vrne v svoje domače okolje. V filmu spremljamo zadnjih nekaj mesecev pred izpustitvijo iz zavoda, kamor so ga zaradi sodelovanja pri umoru zaprli pri šestnajstih. Druga polovica filma prikazuje Damijanovo življenje po vrnitvi domov, ki se zdi neizbrisno zaznamovano s preteklostjo.

Rutinski vsakdanjik v zavodu popestrijo Damijanova sanjarjenja o življenju zunaj rešetak ter travmatične izpovedi o dogodkih, ki so ga kot mladega človeka zaznamovali za celo življenje. S cimrom se v sanjarjenih ne razlikujeta od vrstnikov z druge strani zidu. Kljub temu je življenje sina heroinskega odvisnika, kot ugotavlja tudi Damijan, ko pogovor o tem steče v nekdanji očetovi sobi, z zgledi zapечатeno že od začetka. Navideznemu začaranemu krogu življenja zunaj in znotraj institucij ni videti konca.

Po vrnitvi iz zavoda v stanovanje svojih starih staršev se Damijan naseli v nekdanjo očetovo sobo. Nov začetek v življenju zaznamujejo novi izzivi. Vključitev v družbo, iskanje dela in šolanje. Po tako dolgem spremljanju in skrbno posnetem Damijanovem portretu se izkaže, da si je novo življenje lažje zamisliti kot uresničiti. Zaznamovano življenje zunaj zavoda je težje kot prostost na navidezni svobodi. Film brez sentimentalnosti pokaže na življenjske težave pri ponovnem vključevanju v družbo, hkrati pa odstrne pogled še na nekaj podob iz slovenske tehno subkulture.

Narativni presežek v filmu predstavljata nekajminutna statična monologa – Damijanova neposredna izpoved o grozljivem umoru klošarja ter življenjska pridiga njegove mame. Iskrenost obeh izpovedi prisotnost kamere očitno ni skazila, kar kaže na zaupanje do ustvarjalke

dokumentarca. Rezultate dela na filmski delavnici s priprtimi mladoletniki v celjskem zavodu je režiserka kot vodja projekta spretno vpletla v dokumentarec. Damijanovi kratki posnetki z 8-mm kamero so dobili svoje mesto v portretu, kar daje zgodbi pridih intimnejšega ustvarjanja pri nastanku filma.

Damijanova soba je tretji celovečerni dokumentarec v Celju rojene Jasne Krajnović, ki dela in ustvarja v Bruslju. Po študiju angleščine in francoščine na ljubljanski Filozofski fakulteti je študirala režijo na AGRFT ter študij režije nadaljevala še v Belgiji. Posnela je še filme o bosanskih begunkah z naslovom *Saya & Mira* (Saya et Mira, revus perdu?, 2002), film *Sestri* (Deux soeurs, 2006) o sestrah s Kosova, ki se soočata s posledicami vojne in bombardiranja ter Ankinе sanje (Anka's dream, 2006) o Ankinih pogledih na postjugoslovansko realnost. Pri svojih filmih redno sodeluje s producerskim in režiserskim dvojcem Dardenne. Brata

Jean-Pierre in Luc Dardenne sta kot znanilca sodobnega belgijskega filma znana po socialno angažiranih dokumentarnih in igranih filmih, tokrat sta pri Damijanovi sobi sodelovala kot producenta.

S svojimi filmi je Jasna Krajnović sodelovala na številnih festivalih, med drugim na mednarodnem festivalu dokumentarnega filma v Amsterdamu (IDFA, 2002), Montrealu (RIDM, 2008), Romuniji (Astra Film Festival Sibiu, 2008) in letos s pričujočim filmom *Damijanova soba* v Kijevu (Docudays, 2009). Film *Sestri*, ki ga je lani predvajala RTV Slovenija, je prejel nagrade na festivalih CINEECU v Atenah in v Vic-le-Comte v Franciji.



Dare Pejić

Ko je nebo previsoko in zemlja pretrda

(Rudi Uran, 2008)

na sporedu v Portorožu:
sobota, 3. oktober, ob 13:00

"Srebrenica. Težka beseda za mesto. Pretežka. Tako težka, kot je težka njena srebrna ruda. Težja za vsak šrapnel in granato, ki sta jo zadela, in težja za vsak liter krvi, ki ga je popila njena zemlja. Srebrenica. Težka beseda vsakomur, ki jo je videl. Še težja njim, ki so jo preživeli. Nič ni lahko, kadar se govori, poslušaj, čuti, vidi Srebrenico. Teško je. Tako teško, da tudi danes upočasnjuje mladega človeka, ki s ciljem, ne glede na breme, pluje skozi življenje. In živi v Srebrenici in z njo, z vsem njenim bremenom. Z vsakim gramom rude, kosom šrapnela, z vsakim litrom krvi in kapljo solza." - Elvis Selimović, scenarist (uvodni zapis iz filma)

Dželaludina Pašić, študentka menedžmenta iz Tuzle, Edin Ikanović in Mirnesa Čerimović, ki študirata pravo v Srebrenici, ter Sadmira Nukić, diplomant prava, ki si želi opraviti pravosodni izpit, so bili med 11. in 16. julijem leta 1995, ko se je dogajal genocid v Srebrenici, v mestu ali po bližnjih vaseh nastanjeni skupaj s svojimi bližnjimi. Predstavljajo se s polnim imenom in številom članov družine. Njihova iskrena pričevanja tragične dogodke predstavljajo osebno, po spominih, ki so jih živeli kot otroci, stari od sedem do 12 let.

Scenarist Elvis Selimović je potreboval štiri mesece, da je v Vzhodni Bosni in Hercegovini našel sogovornike, štiri mladenke in mladeniče. Prebivalci mesta so namreč grozljive izkušnje zakopali globoko vase in so o njih redko pripravljani govoriti. Pogum jim jemlje občutek manjvrednosti, ki so ga bili deležni najprej od srbskih agresorjev in tudi od pripadnikov mirovnih sil, z distanco pa je občutek poglobila tudi vsa bližnja in daljna okolica. Rudi Uran, sicer likovnik in oblikovalec ter danes tudi avtor dveh glasbenih dokumentarcev (*4 koncerti za Buldožer, Vlada*), je svoja prizadevanja v letu 2007, da bi z dobrodelno dražbo pomagal otrokom iz Srebrenice, kasneje nadgradil v film. Pretresljive izpovedi predstavlja v črno beli tehniki, prepleta jih s pobledelimi barvnimi arhivskimi posnetki in uokvirji s podobami

še vedno razrušenega mesta. Pripovedovalce postavlja v ospredje in jim daje legitimno besedo. Poglobljeno raven dožemanja zgodbe dosega z glasbo, ki jo je posebej za film napisal Andrej Veble, član skupine Buldožer.

Film, ki je nastal v neodvisni produkciji Kramberger & Uran, zaključujejo izjave pripovedovalcev o pravičnih kaznih za zločine, storjene nad človeštvom, ki so pogoj za njihovo življenje v prihodnosti.

Dželaludina svoje prošnje naslavlja na boga, želi pa si soočenja z resničnostjo, da bi lahko gradili na prihodnosti, z boljšimi pogoji za življenje. Mirnesa politike primerja s čredo ovac in pravi, da bi zločincem morali soditi ljudje, ki so preživeli genocid v Srebrenici, četudi niso takšni, da bi storili enake zločine. Edin verjame v mlade, a ne more razumeti, zakaj se preprosto ne da ujeti zločincev, ter za prihodnost ne vidi ustrezne rešitve, dokler so na oblasti nacionalisti. Sadmira si želi, da bi mednarodna skupnost ter državniki BiH poskrbeli za prihodnost mesta tako, da bi uredili svoje zgrešene prioritete in pri sprejemanju odločitev prebivalcem mesta zagotovili, da se podoben genocid nikoli več ne zgodi ter da Srebrenica ne ostane v rokah tistih, ki so pobili toliko ljudi.

Film je bil prvič prikazan konec junija 2008 na polinterni projekciji Rotary kluba Maribor Grad. Na festivalu DokMa 2008 se je lani potegoval za nagrado za najboljši slovenski dokumentarec, letos poleti pa je bil povabljen v tekmovalni program dokumentarnih filmov mednarodnega filmskega festivala v Sarajevu.



Saška Goropevšek

Mostar UNITED

(Claudia Tosi, 2008)

na sporedu v Portorožu:
sobota, 3. oktober, ob 16:30

Mensud je trener vplivnega mostarskega nogometnega kluba Velež in vodja turistične pisarne v mestu ob reki Neretvi. Boril se je v zadnji vojni na območju bivše Jugoslavije in branil svoje mesto, ki ga je tako kot njegova multikulturna podoba več kot štiriisto let simboliziral most nad reko. Film se skozi zgodbo Mensuda in njegovega sina Dženana posveča tematiki sprtih nacij, ki živita v istem mestu. Po tragični rušitvi mostu med vojno so zgradili nov most v želji, da bi povezali dva do nedavno sprta dela mesta.

Bipolarnost med prebivalci mesta je čutiti v vsakdanjem življenju, predvsem na nogometnem igrišču. Mensud prepoznava destruktivne vplive na mlado generacijo nogometašev, ki se je rodila tik pred vojno in posledice, s katerimi se mladina sooča. V želji premostiti razlike poudarja prijateljski športni duh na terenu kot tudi zunaj njega. Skozi zgodbo gimnazijca Dženana spoznavamo tudi šolski sistem, ki so ga oblasti razdelile na federalni, muslimanski, in hrvaški del. Nevidno mejo med meščani istega mesta so zakoličili vsak s svojim učnim načrtom, čeprav se dijaki šolajo v istem šolskem poslopju.

Portret muslimanske družine Duraković iz Mostarja je tudi medgeneracijski portret. Medtem ko se Mensud spominja starih časov skupne države, Dženan sanja o igranju za evropski nogometni klub. Grenke tegobe prve povojne generacije so zaznamovane z grehi svojih staršev, za katere sami ne morejo biti odgovorni, čeprav jih vsakodnevno zastrupljeno ozračje spominja na sovražnost. Iskre med sprtima stranema, »bošnjaškim« Veležem in »hrvaškim« Zrinjskim, najhitreje preskočijo prav na nogometnem igrišču, kjer naj bi vladal športni duh.

Dokumentarec Claudie Tosi je italijansko-slovenska koprodukcija o nekdanj večkulturnem Mostarju, kjer se danes zdi sožitje Bošnjakov, Hrvatov in Srbov le nezamišljiva utopija. *Mostar United* je režiserkin drugi dokumentarec, leta 2004 je posnela še *Private Fragments of*

Bosnia. S svojim zadnjim filmom o mostarski tragediji je sodelovala na festivalu IDFA v Amsterdamu (2008) ter letošnjem filmskem festivalu v Sarajevu (SFF) in na 11. Festivalu dokumentarnega filma v Ljubljani (FDF).

Šentilj – Spielfeld, mejni prehod, ki ga ni več

(Matjaž Ivanišin, 2009)

na sporedu v Portorožu:
četrtek, 1. oktober, ob 14:30

Na mejnem prehodu Šentilj – Spielfeld, ki je včasih slovel po množicah turških, grških, iranskih, bolgarskih in drugih zdomcev ter zahodnoevropskih turistov, danes preveva poseben duh zapuščenosti. Mejni prehod so ob vstopu Slovenije v schengensko območje konec leta 2007 zaprli, delno tudi podrli, zato v nekdanj prenapoljenih gostinskih, trgovskih in administrativnih objektih danes vlada izpraznjena tišina. Le tu in tam se po njih potika redke vozniške gost ali zaposleni.

16

Pričevanje o mejnem prehodu Šentilj – Spielfeld je stekano iz podob izpraznjenih prometnih pasov in stavb, arhivskih fotografij ter smešnih in tragičnih anekdot, spominov in izjav ljudi, ki so mejni prehod zaradi dela ali drugih opravkov vsakodnevno obiskovali. Nekateri med njimi so se na svoje nekdanje delovno mesto med snemanjem filma vrnili prvič po mnogih letih in ob pogledu na „mejni prehod duhov“ jim je zastal dih, četudi so bili večji del svojega življenja z njim neločljivo povezani.

Mariborski režiser Matjaž Ivanišin je scenarijsko predlogo za film spisal s Primožem Ledinekom, prav tako iz Maribora, ki je film tudi produciral v sodelovanju z RTV Slovenija in s podporo AV sklada Ministrstva za kulturo Republike Slovenije. Ivanišinov televizijski dokumentarec odlikuje izrazito zrnata fotografija, delo samega režiserja, ter kreativna interpretacija resničnosti, s katero naj bi se Šentiljčani neradi soočali. Statični posnetki, ki jih je Matjaž Ivanišin ujel s kamero na tej ali drugi strani slovensko-avstrijske meje, prikazujejo globalni pojav družbene degradiranosti nekega območja, v katerem še vedno živijo urbani lokalni miti.

Aprila 2009 je bil film *Šentilj – Spielfeld, mejni prehod, ki ga ni več*, izbran za dokumentarec meseca RTV Slovenija.



Saška Goropevšek

Govoreče glave

(Dušan Moravec, 2009)

na sporedu v Portorožu:
četrtek, 1. oktober, ob 23:00

Leteča brata Rusjan

(Boris Palčič, 2009)

na sporedu v Portorožu:
petek, 2. oktober, ob 17:30



»Govoreče glave, s katerimi v novinarskem žargonu ponavadi odpravimo manj ambiciozne informativne televizijske prispevke, je namreč film, ki si zastavlja eno človekovih najstarejših in najbolj ambicioznih vprašanj: kaj pomeni biti filozof in čemu sploh filozofirati? Na vprašanje odgovarjajo trije – zdi se, da poljubno izbrani – slovenski filozofi: Ivan Urbančič, filozof fenomenološko hermenevtične smeri, velik poznavalec Nietzscheja, ki je bil v času socializma zaradi ideološke nepravovernosti vseskozi »v drugem planu«, sicer znan tudi kot sodelavec 57. številke *Nove revije*, manifesta slovenske osamosvojitve; Marko Uršič, profesor na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete, logik, kozmolog, ki se ukvarja s filozofijo prostora in časa, s filozofijo religije, primerjalno religiologijo in teorijo simbolov; Rado Riha, predstojnik Filozofskega inštituta pri Znanstveno-raziskovalnem centru SAZU, lacanovec, kantovec, etik in epistemolog, poznavalec sodobne francoske in politične filozofije. Avtorja filma, scenaristka Marija Zidar in režiser Dušan Moravec, jih v skladu z njihovo filozofsko provenienco vmestita v temu primerno različna okolja.«

(Iz recenzije **Mateje Valentinčič**, objavljene v reviji Ekran, julij-avgust 2009. Celoten tekst je dostopen na strani <http://www.ekran.si>)



Sla po pristnem stiku z letenjem je brata Edvarda in Josipa Rusjana popeljala v sanje, kakršne uresničijo le redki. Prvi slovenski letalec Edvard Rusjan je svoj prvi polet z doma narejenim letalom EDA 1 izvedel leta 1909. To je bilo takrat zelo tvegano, saj sta prva letalca na svetu, Američana brata Wright, takrat preskušala šele prve letalske skoke. Edvardove sanje so se razblinile leta 1911, ko je v letalski nesreči v Beogradu umrl.

Dokumentarna fikcija z dialogi scenarista Petra Povha je nastala ob 100. obletnici prvih poskusov letalskih poletov. Kot življenska zgodba o zmagi za vsako ceno film Borisa Palčiča predstavlja zgodovinski aspekt dogodkov v prvem desetletju 20. stoletja in rekonstrukcijo zgodbe o Rusjanih. Podaja jo skozi osebna stremeljenja, vzletanja in pristajanja obeh bratov. Posnet je s priljudnim pravljичnim pridihom in dinamično prekriva porumenele in osivele fotografije z dramtiziranimi pasusi družinskega življenja in podjetništva, ki ga opredeljujejo kot igrani dokumentarec. V njem nastopajo Rok Vihar (Edvard), Jaka Lah (Josip), Jasmin Kovic (Danica), Antonella d'Addato (mati) in Marko Braini (oče).

Kot svetovalci so pri pripravi projekta sodelovali različni strokovni sodelavci. Albin Novak je delo bratov Rusjan komentiral kot letalski strokovnjak. Fizik Rajmund Krivec z Inštituta Jožef Stefan je raziskoval možne vzroke za Edvardovo tragično nesrečo v Beogradu. Avtor knjige o Rusjanih, Srečko Gombač, je prispeval zgodovinske in biografske podatke, odstopil nekaj dokumentarnega gradiva za film ter pomagal scenografu, arhitektu Dušanu Milavcu, izdelati filmsko repliko letala EDA 1. Inženir Tomaž Meze je za potrebe snemanja pilotiral letalo EDA 5. Februarja letos je bil film *Leteča brata Rusjan* izbran za dokumentarec meseca RTV Slovenija.

Saška Goropevšek

Postapokaliptični, družbeno nemirni in pravljичni svet slovenskega kratkega filma

Pregled selekcije slovenskih kratkometražnih filmov Festivala slovenskega filma 2009



Preteče ekološke katastrofe, potencialno škodljiv vpliv tehnologije, problematizacija družbenih razmerij oblasti – kljub žanrski in slogovni raznolikosti izbranih kratkih filmov v letošnjem tekmovalnem programu FSF, ki sega od 3-D animacij do igranih filmov, je v tematskih usmeritvah zaznati skupne točke, zrcalo perečih problematik, ki zaposlujejo sočasno kolektivno zavest.

Slovensko animirano produkcijo letos poleg **Dušana Kastelica**, soavtorja lanske festivalske uspešnice *Čikorja an kafe*, ki se tokrat predstavlja z *Zidom vzdihljajev*, zastopajo še **Grego Mastnak**, avtor klasične serije risanih animiranih filmov o pernatem ljudstvu *Bizgeci*, s kratko animacijo na temo zdravja *Denar ali življenje*, ki tako kot ostale v seriji na nestereotipen način podaja negativni zgled nezdravega življenja- v poskusu obrambe fotoaparata Bizgec Koki postane žrtev ropa in pretepa, po katerem je primoran za stroške



zdravljenja žrtvovati priljubljeno tehnološko igračko.

Pozitivni pedagoški zgled na podoben temo pa podaja pilotska epizoda 3-D animirane serije *Mulc* z naslovom *Frača Kolje Saksida*, ki sooči Mulca, ki se z izdelovanjem tradicionalne frače vrača k naravnejšim načinom igre, in Gospodično Krt, predstavnico tehnološkega napredka, ki ga s pridom unovči za izdelavo igrače. Krtovka je tudi klasična antagonistka *Palčice Borisa Dolenca*, ki je tokrat dobila modernizirano 3-D vizualno in glasbeno podobo v kratki pravljici o njenem pobegu iz krtine na krilih ptička, ki ga je na Kitajskem zamenjal tehnično popolnejši mehanski ptič, a brez srca; pravljico o prijateljstvu in solidarnosti nam prek kukala pripoveduje kar njen oče, Hans Christian Andersen v igrani verziji.

Poetično-melanholično pravljico o solidarnosti nam pripoveduje tudi *off-voice* v 3-D animaciji **Mihe Knifca**- *Lisica*



v *lisičjem jeziku*: ob neskončno trajajočem neurju se zajček in lisica znajdeti v isti gomili- a če bi od ljudi pričakovali, da bodo ob ekološki katastrofi zaradi preživetja pojedli drug drugega, je lisica iz želje po družbi pripravljena žrtvovati svoje življenje.

S tem Knific na metaforičen način že načne tematiko ekoloških katastrof in (post)apokaliptičnega sveta ter pozicije človeka v njem, ki jo še razvija v z/f mešanici igranega filma in 3-D animacije *Lovec oblakov*, futuristični pripovedi o zadnjem sončnem vzhodu pred koncem sveta, narejenem po stripu Tomaža Lavriča ter *Srebrni koži*, tesnobni pripovedi s kubrickovskim navdihom o ekspediciji, ki po uničenju Zemlje išče nov planet za naselitev, v kateri so ljudje reducirani na status biološke ure. Na nov planet po uničenju Zemlje se odpravijo tudi *Psi v vesolju* v ravno tako žanrskem hibridu med animacijo in igranim filmom, ki sta ga ustvarila **Pina Sadar** in **Ekke Vasli** – psi podajajo humorno kritiko človeške neumnosti, ki je pripravljena v igri »slediti voditelju« povzročiti izumrtje lastne vrste in planet prav tako prepustiti-krtom.

Nakazano družbeno angažirano tematiko razmerja med gospodarjem in hlapcem bolj razvija **Vojnovičev** kratki igrani film *Kitajci prihajajo* o razočaranih delavcih, ki za odtegnitev pravice do plačane malice v svoji naivnosti krivijo Kitajske delavce – mladi režiser na podobno humoren način kot v svojem razvpitem romanu *Čefurji raus* tematizira družbene stereotipe in razmerja moči.

Kratki film **Marka Šantiča**, *Od električarja z ljubeznijo*, prinaša duhovito kritiko pohotnega očeta, čigar predmet poželenja nenamerno postane njegova lastna hči. Manj zaščitniški do svoje družine in prav nič samokritični je v igranem filmu z vizualnim pridihom hollywoodskih thrillerjev *Volilni molk* **Borisa Petkoviča** prešuštni politični

voditelj stranke, ki navzven na veliko propagira družinske vrednote. Če slednji razkriva potencialno destruktivnost molka, pa se na zanj značilen način molčečih kadrov na formalni ravni poslužuje kratki igrani film **Martina Turka** *Robutanje koruze* – film, v katerem brez dialoga z vizualno pripovedjo in minimalnim kontekstom poda presenetljivo poanto o odpuščanju.

Odsotnost dialoga in bolj radikalna raba kamere, ki le-to spremeni v občutno prisotega duha, ki naseljuje kraško pokrajino, so značilnosti filmske vizualizacije režiserjeve lastne poezije iz zbirke *Lačna žival* v Benetkah ponovno predvajanega **Jana Cvitkoviča** z nadrealističnim filmom *To je zemlja, brat moj*. Posrečenega, nadrealističnega ter slikovno sugestivnega humorja brez dialogov se poslužuje tudi konceptualno dovršen film *E-pigs* avtorja **Petra Pašiča**, vtis vizualizirane (haiku) poezije pa daje likovna animacija s tušem akademske umetnice **Anike Kočever** *Ex Passu*, vizualno enigmatično pripoved, posneto v enem kadru z epilogom, pa predstavlja film *Dom je, kjer si ga skoplješ* avtorja **Nika Novaka**, ki si je vzel za moto misel »Lahko bi bilo srečno razmerje toda kot vemo, vojščak v miru napade samega sebe.«

Od nadrealistične poezije do humorne didaktike; od ekološkega osveščanja do družbene kritike in od animacije do igranega filma ter vsega, kar je vmes – nabor kratkometražne slovenske filmske produkcije je nadvse pester in zanimiv in ponuja tudi možnosti za refleksijo širšega, nadnacionalnega družbenega dogajanja.

Študentski filmi AGRFT in Famul Stuart

Sekcije »študentskih filmov« gotovo ne gre obtoževati enoličnosti. V njem so poleg večine igranih zastopani tudi dokumentarni in animirani film, tematika pa sega vse od jugonostalgije, psihoanalize, družinskih trenj, najstniških fantazem, okoljevarstva pa vse do računalniških iger ter bivšega predsednika vlade.

Prav slednji je osrednji fokus filma *Janez Janša: projekt Borisa Bezića*. A ne točno on, pač pa trije umetniki, ki so se odrekli svojemu imenu in priimku in se poimenovali po bivšem premierju. To dejanje gre bržkone brati kot poskus vpogleda v način, kako nastajajo ideološki subjekti in kako tudi tisto, kar proizvedejo, nosi ideološki podpis, ne glede na to, kako daleč v umetniških in subverzivnih vodah so. S svojim dinamičnim narekovanjem tempa dokumentarni film predstavlja refleksijo o vlogi osebnega imena, tako z vidika lingvističnega označevalca v družbeni lasti kot tudi v smislu gradnika osebne identitete. Avtor gledalcu s strategijo pokrivanja celega niza različnih mnenj na koncu privoščil pravico do končne sodbe. Nemalo političnih konotacij ima tudi *Nebo nad blokom Žige Virca*, ki se začne kot jugonostalgijna alegorija bivše države leta 1987, nadaljuje pa se štiri leta kasneje, ko so ob desetdnevni vojni nacionalna prepričanja in s tem odnosi prebivalcev mestnega bloka postavljeni na preizkušnjo. Film se za uprizoritev vojne spogleda tudi s pogumno uporabo posebnih učinkov.

Dva filma, *Skrbnik Neja Gazvode* kot tudi *Sestrična Kaje*

Tokohise, tokom pripovedi uporabita enega temeljnih filmskih motivov, voajerstvo oziroma nepripisan pogled. V prvem je ta last odtujenega čudaka, ki je prav zaradi svojega voajerstva vržen v kremplje gledalčevih negativnih sodb, a se kasneje za njegovimi dejanji po pričakovanjih razkrije legitimna motivacija. V *Sestrični* pa je tak pogled vir travmatičnih spominov iz otroštva, ko se dve sedaj že odrasli dekleti vrneta v hišo, kjer sta bivali v rosnih letih. Kostumografija z začetka minulega stoletja in senzualna uporaba ženskih protagonistk v spomin priključuje velike filme ženske emancipacije in spolnega prebujenja, vse to pa je zasidrano globoko v slovenski tradiciji in prikazano na način, ki ni prav nič slovenski. To pa je prijem, ki bi ga lahko zavidal marsikateri domači celovečerec.

Dan v Benetkah Roka Bička gledalca tokom nekajminutne zgodbe o družinskih trenjih – razlog slednjih je deček z downovim sindromom – popelje skozi cel spekter različnih emocij in stanj. Fant je vseskozi tarča negativnih družbenih projekcij, a to avtorja ne ovira, da ne bi vsega skupaj predstavil na komično simpatičen način. Film namreč kar niza nepozabne prizore, ki ga uvrščajo bistveno nad nivo, znotraj katerega je predstavljen. Medtem ko *Dan v Benetkah* narečni govor uporabi kot argument pristnosti in vsakdanjosti, le-ta v *Laseh Barbare Zemljič* predstavlja enega od virov humorja. To je črnohumorna pripoved o prepletanju najstniških fantazij in o starših, ki poskušajo svojo najstnico od njih »ubraniti«. Če dekle verjame, da si bo z dolgimi lasmi pridobila pozornost moških, ta njena zamisel predstavlja obilje skrbi za njenega očeta.

Film *Mine Bergant Vodni čut* obravnava odnos človeka do njegovih voda in je meditativen pogled na materialistično kulturo sodobnega sveta, kjer je v ospredju izpoved človeka, ki so ga življenjske prepreke pripeljale k novi percepciji sveta, prav ta pa se preko avtoričnega dejanja filmanja kaže kot zahteva do gledalca po bolj ozaveščenem družbenem delovanju. Še en v družbeni realnosti zasidran



film je *Roki na steni* **Milene Olip**, ki se ukvarja z občutkom izgubljenosti, osamljenosti in odtujenosti po izgubi službe. V njem je glasba kot že skoraj mistično sredstvo komunikacije predstavljena kot most med oddaljenimi človeškimi telesi, s pomočjo katerega glavna akterka preseže razredne in emocionalne, avtorica pa filmske ovire.

Med tremimi krajšimi filmi vzame *Gospod podzavest* **Urške Djukić** za osnovo psihoanalitično situacijo, torej pacienta na divanu na eni ter »subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve,« torej analitika na drugi strani. Naracija se v večji meri posveča vizualizacijam pacientkinega diskurza, ki je poln falične simbolike. Naslednji, *Brickloader* **Mihe Šubica**, je simpatična dvominutna animacija, postavljena povsem v računalniško okolje ali natančneje, v malce prirejeno igro tetrisa. A kaj se zgodi, če se padajoči elementi v igri »ne ujamejo« med sabo? Prav idiom v narekovajih je prigan še korak dlje, saj figure tudi dejansko oživijo in se stepejo med seboj. Še en dvominutni film je *Inkinme* **Tine Tavčar**. Edini izdelek v izboru, ki se ukvarja izključno s konceptom vizualnega – z uhajanjem lingvističnemu, ki tako gledalca kot glavno akterko ponese v povsem drugo stanje duha – v sfero estetike, trajanja in predsmbolnega užitka. To je prostor, kjer črke, tukaj tako dobesečno kot v prenesem pomenu, »izpuhtijo v zrak«. Dejanje, po katerem bi filmski medij moral posegati pogosteje.



21



AVTOBUS

Organizatorji FSF so letos za obiskovalce filmskih projekcij v Portorožu organizirali **avtobusni prevoz** iz Ljubljane. Cena enosmerne vozovnice za prevoz s festivalnim avtobusom je **6,5 €**. Nakup je možen na avtobusu do zasedbe kapacitet.

Avtobus ima v Ljubljani postajo na parkirišču v Tivoliju, v Portorožu pa na parkirišču pred Avditorijem.

URNIK PREVOZOV:

Cetrtek, 1. oktober:

- 14:00 (iz Ljubljane v Portorož)
- 24:00 (iz Portoroža v Ljubljano)

Petek, 3. oktober:

- 14:00 (iz Ljubljane v Portorož)
- 1:30 (iz Portoroža v Ljubljano)

Sobota, 3. oktober:

- 8:30 (iz Ljubljane v Portorož)
- 2:30 (iz Portoroža v Ljubljano)

VSTOPNICE

Prodaja in predprodaja vstopnic in paketov poteka na prodajnih mestih Cankarjevega doma v Ljubljani in v portoroškem Avditoriju.

→cene

posamezna predstava v Glavni dvorani: **4 €**

otvoritvena in zaključna slovesnost: **6 €**

posamezna predstava v Zeleni dvorani: **brezplačno**

→paketne cene

FESTIVALSKI VEČER (prevoz v obe smeri, vstopnica za 1 film): **12,5 €**

FESTIVALSKI DAN (prevoz v obe smeri, vstopnice za 3 filme, po 1 na film): **15,5 €**

FESTIVAL TOTAL (3 x prevozi v obe smeri, vstopnice za 10 filmov, po 1 na film): **31,1 €**

→predprodaja

Popust na ceno vstopnic in paketov v predprodaji: **30%**

Predprodaja poteka doma od **22. 9. 2009 do 30. 9. 2009**.

→popusti

Člani DSFU in študenti AGRFT: **20%**

Popust ob nakupu najmanj 3 vstopnic, razen vstopnic za otvoritev in zaključek: **20%**

Dijaki, študenti, upokojenci in brezposelni: **10%**

* Popusti veljajo na ceno vstopnic in paketov v redni prodaji. Popusti se ne seštevajo.

SPREMLJEVALNI DOGODKI

FESTIVAL MINI, sobota, 3. oktobra 2009, od 14:30 do 18:00

namenjen je otrokom, mladini in družinam, obsega pa naslednje aktivnosti:

FILMSKI PROGRAM ZA MLADJE:

Glavna dvorana, 14:30

- Palčica, Boris Dolenc, kratki animirani film, 15 minut
- Distorzija, Miha Hočevar, celovečerni igrani film, 90 minut

Zelena dvorana, 16:30

- Bizgeci, Grega Mastnak, serija desetih kratkih animiranih filmov, skupaj 13 minut
- Mulc – Frača, Kolja Šaksida, kratki animirani film, 10 minut
- Robutanje koruze, Martin Turk, kratki igrani film, 11 minut
- Lisica v lisščjem jeziku, Miha Knific, kratki animirani film, 6 minut
- Moje počitnice, Aleš Ferenc, srednjemetražni igrani film, 63 minut

USTVARJALNE DELAVNICE ZA OTROKE: 15:00 DO 18:00:

PAPARACI.SI, PAPARACI.SEM

, ves čas trajanja festivala

Festival slovenskega filma in Šola uporabnih umetnosti Famul Stuart razpisujeta natečaj za najboljšo fotografijo festivala. Izbor fotografij bo vsako jutro predstavljen na festivalski točki srečevanj, v restavraciji [Ondina](#), najboljše fotografije pa bodo razstavljene in nagrajene.

Podelitev nagrade za najboljšo fotografijo bo v nedeljo, 4. oktobra, ob 11:00 v restavraciji [Ondina](#).

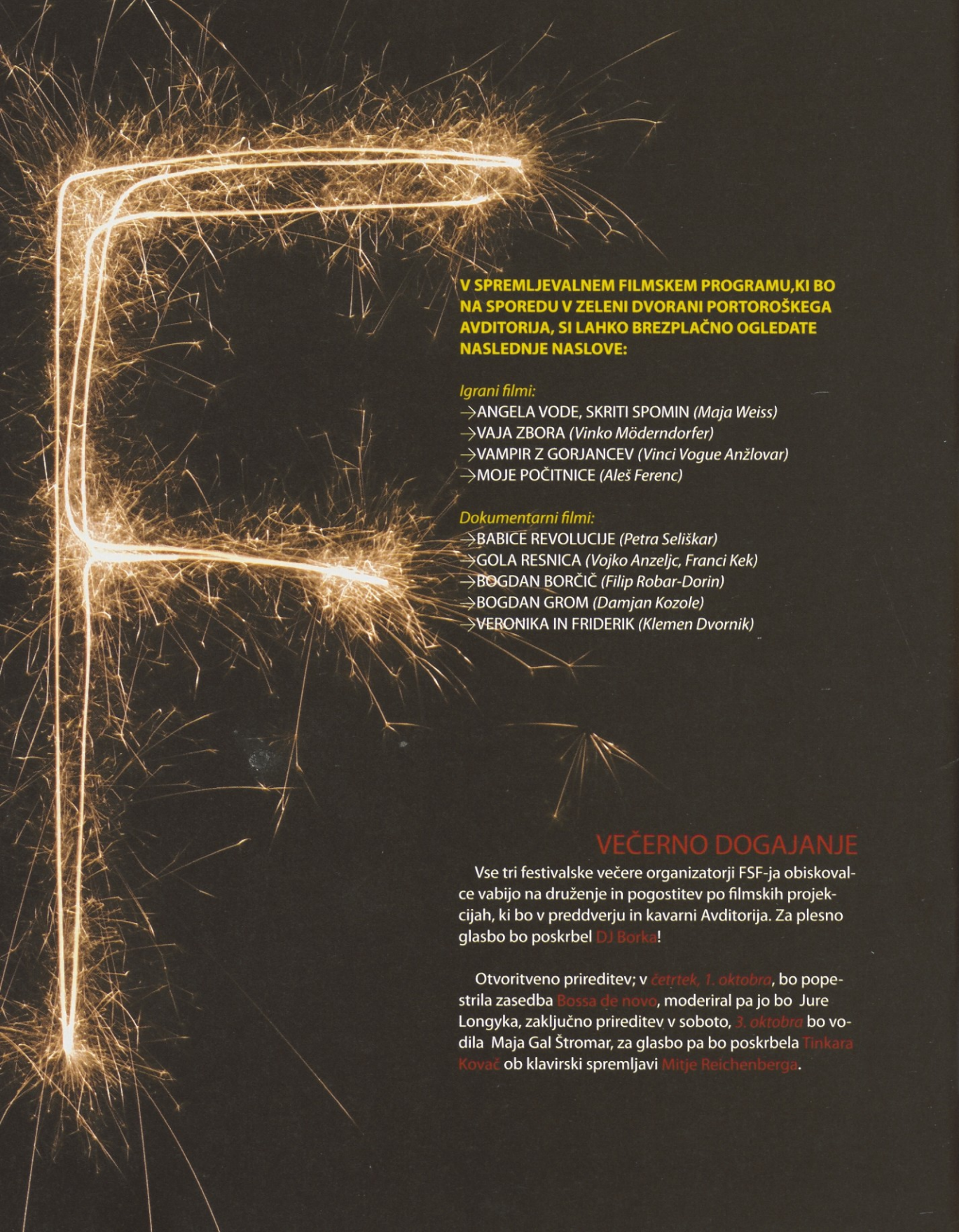
DVD IZID FILMOV POKRAJINA ŠT.2 in PREDMESTJE

predstavitve: **četrtek, 1.10. ob 13.00, Rdeča dvorana**

Pokrajina Št.2 je lanskoletni zmagovalec FSF, ki je bil nagraden s šestimi vesnami: za najboljši film, režijo, stransko žensko vlogo, fotografijo, scenografijo in glasbo. Film je bil premierno prikazan v Benetkah in je na Brooklynskem festivalu v New Yorku prejel nagrado za najboljši scenarij. Pokrajina Št.2 je tudi letošnji slovenski kandidat za nagrado oskar za tujejezični film.

Film Predmestje je na FSF 2004 prejel nagrado za najboljši film po izboru filmskih kritikov. Predvajan je bil v Benetkah, Montrealu, Karlovih Varyih, Cannesu in na številnih drugih festivalih, kjer je prejel pet mednarodnih nagrad.

→ NA LETOŠNJI FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA PRIHAJA TUDI
DIREKTOR BENEŠKEGA FILMSKEGA FESTIVALA MARCO MÜLLER.



**V SPREMLJEVALNEM FILMSKEM PROGRAMU, KI BO
NA SPOREDU V ZELENI DVORANI PORTOROŠKEGA
AVDITORIJA, SI LAHKO BREZPLAČNO OGLEDATE
NASLEDNJE NASLOVE:**

Igrani filmi:

- ANGELA VODE, SKRITI SPOMIN (*Maja Weiss*)
- VAJA ZBORA (*Vinko Möderndorfer*)
- VAMPIR Z GORJANCEV (*Vinci Vogue Anžlovar*)
- MOJE POČITNICE (*Aleš Ferenc*)

Dokumentarni filmi:

- BABIČE REVOLUCIJE (*Petra Seliškar*)
- GOLA RESNICA (*Vojko Anzeljc, Franci Kek*)
- BOGDAN BORČIČ (*Filip Robar-Dorin*)
- BOGDAN GROM (*Damjan Kozole*)
- VERONIKA IN FRIDERIK (*Klemen Dvornik*)

VEČERNO DOGAJANJE

Vse tri festivalne večere organizatorji FSF-ja obiskovalce vabijo na druženje in pogostitev po filmskih projekcijah, ki bo v predverju in kavarni Avditorija. Za plesno glasbo bo poskrbel **DJ Borka!**

Otvoritveno prireditev; v **četrtek, 1. oktobra**, bo popestrila zasedba **Bossa de novo**, moderiral pa jo bo Jure Longyka, zaključno prireditev v soboto, **3. oktobra** bo vodila Maja Gal Štromar, za glasbo pa bo poskrbela **Tinkara Kovač** ob klavirski spremljavi **Mitje Reichenberga**.



Ekran

Revija za film in televizijo

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2009



920091795, P1

COBISS ©

**Prenovljen mesečnik Ekran
poteši vse filmske strasti.**

Povprašaj za Ekran v svojem kiosku in bodi na tekočem z
obiskom portala www.ekran.si

CENA REVIJE? MANJ KOT VSTOPNICA ZA KINO!

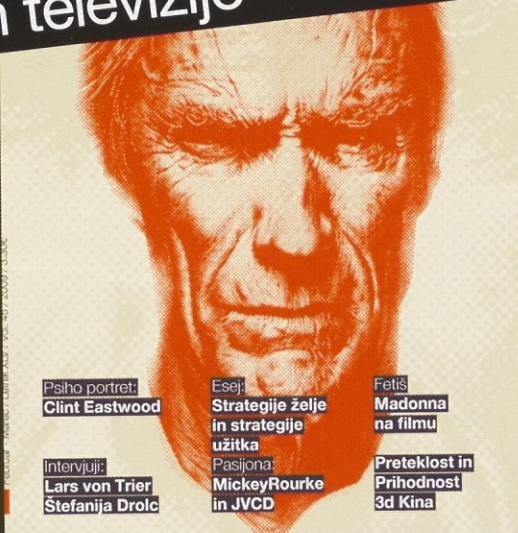


EKRAN

Revija za film in televizijo



Intervju:
Ruggero Deodato
Psiho profil:
Quentin Tarantino
Posvečeno:
Michael Mann
Fokus:
3-D tehnologija, drugi
Festivali:
Karlovy Vary, Motovun
V središču:
Puljski festival in hrvaški film



Psiho portret:
Clint Eastwood

Esej:
Strategije želje in strategije užitka

Pasijona:
MickeyRourke in JVC

Fetiš:
Madonna na filmu

Preteklost in
Prihodnost 3d Kina

Intervjuji:
Lars von Trier, Stefaniya Drošč



Ekranov izbor:
TERRY GILLIAM

Intervju:
MILAN LJUBIČ

Priloga Ekрана:
FSF NA 28 STRANEH

Festivali:
BENETKE KINO OTOK

Kaliber 50:
NEPOSNETE MOJSTROVINE

Litnik XLVI / oktober 2009 / 3,50€

NEKAJ NASLOVOV IZ NOVEMBRSCKE ŠTEVILKE

(IZID 29. OKTOBER 2009):

- MAKO SAJKO, BADJUROV NAGRAJENEC 2009
- FESTIVAL: LIFFE
- FREUD V HOLIVUDU

Ekran po prijazni ceni 3,5€ lahko kupite na izbranih prodajnih mestih ali se na revijo preprosto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 številok (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poštnina (poštnina za 10 številok 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

X Na dom želim prejemati revijo Ekran. Cena naročnine za 10 številok znaša 30 € in ne vključuje poštnine. Naročnina velja do preklica.

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Naziv

kontaktna oseba.....

naslov.....

pošta in kraj.....

elektronski naslov.....

telefon.....

davčna številka.....

davčni zavezanec (obkrožite)DA....NE

Fizične osebe

Ime in priimek

naslov

pošta in kraj

elektronski naslov

telefon.....

EKRAN.SI

Revija za film in televizijo

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2009



920091795,4

COBISS

Ekran.si

Revija za film in televizijo