

Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVII / februar 2010 / 3,50€

Fokus:
Brata Coen

Kaliber 50:
**Najhujše živalske
smrti na filmu**

Ekranov izbor:
Bombna misija

V središču:
Avatar

Intervju:
Rajko Grlić

Tehno:
**Digitalizacija kinodvoran
v Sloveniji**



Peter Zobec
OD DALEČ IN BLIZU
Pogovori z Mirjano

Vabimo vas na filmska druženja ob izidu nove knjige Petra Zobca: **Od daleč in blizu. Pogovori z Mirjano.**

V svoji novi knjigi starosta slovenskega filma, Peter Zobec, objavlja zapis pogovorov z veliko filmsko pedagoginjo Mirjano Borčič.

Sreda, 10. februar, ob 18.30 v Mali dvorani Španskih borcev, Zaloška 61, Ljubljana

Pogovor z gosti: ministrica za kulturo **Majda Širca**, avtor knjige in Badjurov nagrajenec **Peter Zobec**, filmska pedagoginja in filmarka **Mirjana Borčič**
 Moderira: urednik Ekрана in filmski kritik **Gorazd Trušnovec**

Po pogovoru sledi projekcija dveh kratkih filmov **Petra Zobca** in animiranega kratkega filma **Mirjane Borčič**

Petek, 19. februar, ob 10.00 v kavarni Kinodvora, Kolodvorska 13, Ljubljana

Pogovor Petra Zobca in Mirjane Borčič o filmskem ustvarjanju, slovenskem in jugoslovanskem filmu in filmarjih tega področja.

Po pogovoru sledi izredna dopoldanska projekcija filma *Gospod Horten*.

Knjigi Petra Zobca *Od daleč in blizu* in *Od Krima do Krima* lahko na dogodkih kupite po promocijski ceni 12 €.

Kinodvor. Mestnikino. Študentska založba
www.kinodvor.org beethovnova 9, 1000 Ljubljana, Slovenija



knjigarna Beletrina*



- domače in tuje leposlovje
- otroške knjige
- monografije
- darilni in papirniški program
- brezplačno zavijanje daril

15% popust s študentskim statusom!

DELOVNI ČAS:

delovniki: 9:30 -19:30

sobota: 9:00-13:00

NOVA KNJIGARNA V CENTRU LJUBLJANE!
 OBIŠČITE NAS NA NOVEM TRGU 2, LE STRELJAJ OD NUK-A.

Beletrina

Študentska
 založba

JAK

www.knjigarna-beletrina.com

Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK Kriza
	3	NOVIČKE
Žiga Čamernik	4	RAZGLEDNICA Zmaga mladostne energije
Gregor Bauman	5	BLIŽNJI POSNETEK Intervju z Rajkom Grličem
Marcel Štefančič, jr.	8	EKRANOV IZBOR - BOMBNA MISIJA 873 načinov, da ne umreš
Aleš Blatnik	11	Kaj se lahko iz Bombne misije nauči slovenska produkcija?
Dare Pejić	13	FESTIVAL IDFA Amsterdam
Špela Barlič	16	SCENA Intervju s Špelo Čadež
Jože Dolmark	19	POSVEČENO - ÉRIC ROHMER In memoriam: Éric Rohmer
Éric Rohmer	22	Film, umetnost prostora
Nina Cvar	24	FOKUS - ZRESNI SE Mačka v škafli
Gorazd Trušnovec	25	Svoje nesreče kovači
Matic Majcen	27	DIGITALNA REVOLUCIJA Digitalizacija v Sloveniji
Janez Strehovec	32	V SREDIŠČU - AVATAR Film kot vožnja z vlakcem smrti
Matic Majcen	36	Tehnološka evolucija in povratek kolorizma
Zoran Smljanić	38	KALIBER 50 Kdo je ubil Bambija? 2
Špela Barlič	52	PSIHO PROFIL Julie Delpy
Tina Bernik	54	TELEVIZIJA Top TV serije desetletja
Katja Čičigoj	59	KRITIKA Zasledovalec
Špela Barlič	61	Razmetane postelje
Špela Barlič	62	NA SPOREDU Zgodbe iz zlate dobe
Sandi Pavec	62	Gospod Horten
Katja Čičigoj	63	Distorzija
Bojana Bregar	63	Šola za življenje
Gorazd Trušnovec	64	NAJBOLJ BRANA STRAN Tri leta skomin

Kriza?

GORAZD TRUŠNOVEC

Že decembra lani je postalo jasno, da bo filmska industrija zabeležila rekordno leto, in to, spomnimo, v letu, ki ga je še treslo od finančne krize – a po drugi strani, revija Newsweek je leto 2009, v katerem naj bi se zaradi recesije spremenilo čisto vse, zaključila s strokovno prilogo, posvečeno analizam finančne krize, in ta je bila skoraj posmehljivo naslovljena: »A to je vse?«

Prerokov sodnega dne, večnih nergačev in zanikovalcev ne bo nikoli zmanjkalo, zato so konkretni rezultati tisti, ki so pomenljivi. Podatki, ki povzemajo preteklo leto in so navedeni med novicami na sosednji strani, še zdaleč ne kažejo krize, recesije ali celo kolapsa produkcijsko-distribucijske verige, pa čeprav pustimo s strani filmskih elitistov prezirano »filmsko industrijo« ob strani, morebitne namige na »doktrino šoka« oziroma aplikacijo famoznih tez Naomi Klein na krizno situacijo in filmsko okolje pa tudi. Navsezadnje, poročilo z Mednarodnega dokumentarnega filmskega festivala v Amsterdamu govori o podobnih presežnikih. Žanr, ki se je nekdanj znašel v kontekstu množičnih medijev kvečjemu po pomoti, doživlja razcvet kot še nikoli prej, s festivala IDFA pa poročajo o rekordih, tako glede števila gledalcev kot celo o izjemnem čistem dobičku festivala.

Film je neverjetno vitalen medij, tako da ni nobene bojazni za njegovo preživetje; morda se čar njegove vitalnosti skriva prav v tem, da se neprestano sooča s takšnimi in drugačnimi krizami. Proučevanje publicistike na temo slovenske (pol)pretekla filmske zgodovine je v tem pogledu več kot zgovorno, saj so se v preteklih desetletjih neprestano oziroma kar periodično izmenjavali naslovi, kot so »Kriza slovenskega filma«, »Vprašanje slovenskega filma«, »Problematika slovenskega filma«, v bližnji preteklosti pa tudi. Podobno zgovoren je pogled preko naših geografskih meja. Težave s financiranjem filma, ki jih trenutno preživlja italijanska produkcija, so pred nekaj leti odpravili naši drugi sosedje. Hrvaško filmsko sceno, ki zadnja leta konstantno proizvaja vznemirljive filme, smo osvetlili v septembrski številki Ekrana, tik pred zaključkom redakcije oziroma hkrati z napovedjo Diagonal, preglednega festivala avstrijskega filma v Gradcu, pa je prišla iz severne sosese novica, da so uspeli rešiti zelo resne težave z državnim financiranjem filmske industrije. Pred dvema letoma se je pisalo kar o kolapsu avstrijske produkcije, ki je dejansko spravljal številne

ustvarjalce v eksistenčno stisko, pred kratkim pa so vpeljali nov model za spodbujanje kinematografije na ministrstvu za gospodarstvo (!) in s tem v dveh letih, od te produkcijsko najnižje točke, za kar 74 odstotnih točk zvišali sredstva za kinematografski in televizijski film, pri čemer naj bi se ta sredstva še zviševala, in v čemer vidi oblast v sporazumu z avstrijsko državno televizijo ter s postopnim zviševanjem proračunov Avstrijskega filmskega inštituta in dunajskega sklada za kinematografski in TV film predvsem možnost, da naj bi se filmska proizvodnja trdneje postavila na gospodarske noge. Seveda pa so nenadni politični volji botrovali čisto konkretni uspehi kinematografije, ki je zadnja leta dosledno pobirala glavne nagrade na najvidnejših festivalih (recimo Haneke) in posegala celo po oskarjih (recimo Ruzowitzky).

Uspešni modeli za reševanje iz zagatnih situacij torej obstajajo in ena od takih priložnosti za revitalizacijo slovenskega filma (ki pa se, če smo že pri podatkih, s kakšno izjemno statistiko glede kinematografskega obiska ali relevantnih nagrad ne more ravno pohvaliti) se zdi tudi prehod na digitalno tehnologijo prikazovanja filmov. Kar je spet v kontekstu dualizma kriza-priložnost: do tehnološkega razvoja se ne gre obnašati ludistično, ampak kaže po najboljših zmožnostih izkoristiti prednosti digitalne revolucije in obenem omejiti njene slabosti. Prav v tehnološkem napredku bi navsezadnje lahko našli tudi enega ključnih vzvodov, ki so, kot kažejo uvodoma omenjeni rezultati, zamejili škodljive učinke piratstva.

Vseeno pa ne bi želel tokratnega uvodnika zaključiti s tehnologijo, ampak s poklonom oziroma s spominom na neke druge krize, ki delujejo, kot da so iz drugega časa, ampak so še kako naše, na vse tiste intimne prevrate vsakdanje-nevsakdanjih strasti, na drobne in skrajno osebne revolucije, ki so tako senzibilno prežemale filme Érica Rohmerja. Elegantne, obenem lahkotne in globoke čustveno-čutne revolucije, ki so puščale politiko in tehnologijo vnemar. Z Rohmerjem, se zdi, je odšla tudi ta ta doba čistosti, zadržanosti in nedosegljivosti.

Novičke

Obisk v Kinocentrih Kolosej

V programskem smislu tržno naravnani Kinocentri Kolosej so skupno (torej kinocentri v Ljubljani, Mariboru, Kopru in Kranju) v letu 2009 zabeležili 1,5 milijona obiskovalcev. Tik pred novim letom pa so zabeležili tudi rekordni dnevni obisk – 14.574 gledalcev na dan. Rekordnih devet filmskih naslovov je bilo predvajanih v 3-D tehniki; mimogrede, v tej tehniki, ki doživlja pravo renesanso, naj bi posneli tudi novi film o Jamesu Bondu.

Obisk v Planetu Tuš

Sicer pa so v zadnjih dneh preteklega leta v konkurenčni verigi domačih prikazovalcev, v Planetu Tuš, zabeležili milijontega obiskovalca, kar pomeni, da so dosegli kar 40 odstotno rast števila obiskovalcev. Tudi v Planetu Tuš napovedujejo oziroma predvidevajo, da se bo pozitiven trend ob zanimivih filmskih naslovih nadaljeval letos.

Obisk v Kinodvoru

V letu 2009 si je program ljubljanskega Kinodvora na 1.181 projekcijah ogledalo skupaj 67.673 gledalcev, kamor so všteti tudi obiskovalci odmevnega poletnega programa na ljubljanskem gradu Film pod zvezdami (13.226 obiskovalcev). Kar presega napovedi. Za letošnje leto načrtujejo v Kinodvoru zagon Male dvorane, ki pomeni dodatno popestritev programa.

Obisk raste tudi Slovenski kinoteki

Z dobrimi rezultati gledanosti pa se lahko pohvali tudi Slovenska kinoteka, ki ji obisk vztajno raste od otvoritve prenovljene dvorane februarja 2006. Po letih si število gledalcev sledi takole: 14.767 (2006), 20.359 (2007), 21.784 (2008) ter 26.626 (2009). V lanskem letu se je Slovenska kinoteka obogatila za 97 filmov (oziroma 173 filmskih kopij).

Najbolj bran intervju z von Trierjem

Najbolj bran članek na spletni strani prenovljenega Ekрана je bil po prvih šestih mesecih intervju z Larsom von Trierjem, ki ga je na festivalu v Cannesu opravila Nina Zagoričnik, ob kino premieri filma Distorzija pa se je na lestvico prvih petih uvrstil tudi intervju z režiserjem Miho Hočevarjem avtorja Denisa Valiča. Tudi letos se bomo trudili, da bomo ob pravem času na pravem mestu.

Ni brezplačnega kosila

Lani smo bili deležni vzpona in padca spletne strani Casopi.si, pregledovalnika slovenskih časopisov. Za podobne ukrepe, torej onemogočanje brezplačnega spletnega dostopa pa se odločajo tudi časopisi in revije po svetu, ki se soočajo s kroničnimi težavami zaradi upadanja prihodkov od oglaševanja in nižanjem naklad. S problemi pa se srečujejo tudi najuglednejše filmske revije, kot sta Variety (s 105-letno tradicijo) in The Hollywood Reporter, ki razmišljajo o tem, da bi zaračunale dostop do spletnih vsebin. Podobne ukrepe v bližnji prihodnosti načrtuje ves publicistični imperij v lasti Rupert Murdoch.

12. Festival dokumentarnega filma

Konec prihodnjega meseca lahko pričakujemo že 12. festival dokumentarnega filma v Cankarjevem domu, ki bo poskušal ponuditi vpogled v raznovrstno svetovno produkcijo tega vse bolj prodornega in priljubljenega žanra. V številki Ekрана, ki jo držite v rokah, pa lahko preberete poročilo z enega najpomembnejših dokumentarnih festivalov v svetovnem merilu, Amsterdamskega IDFA.



Festival neodvisnega filma Domžale je v preteklosti že obstajal in so ga po nekajletnem premoru znova obudili, pri tem pa je potrebno ugotoviti, da je bodoče poslanstvo tovrstnega festivala nekaj, kar kronično podhranjena in simptomatično enoznačna filmska Slovenija še kako potrebuje. Zakaj?

Razlogov je, kot ponavadi, več. Ker ne želimo izzveneti pikolovsko birokratski in se spuščati v (ne)smiselnost obstoja institucij, ki naj bi že po logiki svojega ustroja bdele nad slovensko filmsko (odvisno in neodvisno) produkcijo, se bomo raje omejili na vsebinske teme. Začnemo pa lahko kar z direktnim vprašanjem: kaj je Sloveniji ponudila institucionalna filmska scena od osamosvojitve do danes? Bi lahko rekli, da smo (ne)upravičeno ponosni na slovenski film? Če poskušamo na zastavljeni vprašanji tudi odgovoriti, ne moremo mimo FNF-ja in njegovega pomena za mlajše, še neuveljavljene filmske ustvarjalce. Domžalski FNF je bil relativno slabo obiskan. Z grobo oceno bi lahko rekli, da je bilo na projekcijah tekmovalnega sporeda v dvorani v povprečju med 20 in 30 gledalcev, kar je vsekakor (pre)malo. Že res, da je za razmeroma boren obisk nekoliko zaslužna tudi ne preveč odmevna promocijska pokritost, ki pa je že sama po sebi v teh »norih časih« problematična, saj je brez bajnih vsot zasedenost dvorane težko garantirati. Omeniti je potrebno tudi, da so v medijski poplavi dogodkov danes tudi potencialni gledalci bolj ali manj prepuščeni sami sebi in prisiljeni v (ne)naključno. Ustrezne orientacije pa od nikjer. Z veliko verjetnostjo lahko ugotovimo tudi, da tisti, ki so tako ali drugače povezani s filmsko umetnostjo, za dogodek, kot je FNF, prav gotovo (iz)vedo. Med nekatere druge razloge pa seveda spada odgovor na

vprašanje, zakaj jih tam praktično ni bilo. Če gremo z analizo še nekoliko globje, moramo ugotoviti, da celo portoroški Festival slovenskega filma (FSF) ne premore prav veliko gledalcev, če seveda izvajamo obiske avtorjev filmov in njihovih snemalnih ekip, ki zavzamejo večji del dvorane. Slovenski film enostavno (še) ne vleče. Sem in tja se seveda pojavi fenomen tipa *Petelinji zajtrk*, vendar pa je to v glavnem tudi vse.

Kaj pa filmi na FNF-ju? Potrebno je omeniti, da je prišlo skozi selekcijo kar 67 različno dolgih in žanrsko sila pestrih filmov, ki so bili razdeljeni med spremljevalni program (t.i. Ubitačna sekcija) in tekmovalni program (t.i. Božanska sekcija). Tričlanska žirija je nagradila tiste najbolj izvirne (3 glavne nagrade in 2 posebni priznanji). Kaj reči o zmagovalcih festivala, o hipnotično sanjavih in slikovno bogatih *Impresijah velemesta* Amirja Muratovića, ki niso bile »dovolj dobre« za portoroški FSF, ter o »odpičenem« in samoironičnem vrhunskem »trashu« *Bititschu* Petra Bizjaka, s katerim naš AGRFT ni natanko vedel, kaj početi, zato potencialnega študenta, za vsak primer, na Akademijo raje niso sprejeli? Ali o provokativnem dokumentarcu *Slive so zrele* Marka Breclja in Matevža Puclja? Najbrž večina bralcev nikoli ne bo izvedela, o kakšnih filmih je govora, saj jih bo težko še kje videti.

Večino filmov, ki so se prijaviili na razpis, pa je (ne glede na njihovo tehnično (ne)dovršenost) krasila tiste vrste avtorska drznost in inovativnost, ki jo pri slovenskih kinematografskih filmih tako kronično pogrešamo. Vse, kar neodvisni avtorji potrebujejo, je tako le formalna možnost, da tekmujejo z »velikimi« in »uveljavljenimi«.

Pogovor z Rajkom Grličem

Prevaranti so danes nadomestili revolucionarje

Gregor Bauman

Se spomnite spregledane, a za prave cinefile nepozabne scene iz Scorsesejevega filma *Ulice zla* (Mean Streets, 1973), ko Harvey Keitel z gizdalinskim korakom zapleše med mizami v klubu, medtem ko nas nagovori pesem *Tell Me* skupine The Rolling Stones? Tako vsako leto v »bašti« hotela Kaštel, še zlasti, če na odru s svojimi punkrockovskimi legendami prepeva »sretno dijete« Igor Mirković, zapleše režiser Rajko Grlič (letnik 1947), ki ga je generacija »u ime svih nas iz sedamdeset i neke« spoznala preko filmov *Samo enkrat se ljubi* (Samo jednom se ljubi, 1981) in *V žrelu življenja* (U raljama života, 1984), današnja pa ga pozna po uspešni tragikomediji *Karavla* (Karaula, 2006), kjer sta moči združila z literatom in kronistom Antejem Tomićem. Tokrat je pred njima rezultat novega sodelovanja, erotična melodrama o dvojnih življenjih oziroma grenko-sladka pripoved o petih ljudeh, ki hrepenijo po ljubezni in sreči. Namesto pogleda nazaj sta avtorja obrnila list naprej in slekla aktualni čas. Dovolj zanimivo za pogovor o filmu z naslovom *Naj ostane med nama* (Neka ostane medju nama, 2009), ki že trka na vrata kinodvoran od Vardarja do Triglava.



S SNEMANJA FILMA NAJ OSTANE MED NAMA

Naj ostane med nama je že drugi film, pri katerem ste sodelovali z Antejem Tomićem kot soscenaristom. Pri Karavli ste za film odločilno spremenili konec literarne predloge: namesto »happy end« imamo radikalen rez, ki se aplicira na vse, kar se je zgodilo na prostoru bivše Jugoslavije. Koliko ste tokrat posegli v napisano?

Pri *Karavli* sva spremenila več kot le konec. Na scenariju sva delala skupaj. Zgodbo sva hotela odpeljati v drugo smer, pri tem pa zadržati vse najlepše prvine romana. Zato sva tudi objavila knjigo, v kateri je – poleg najinih zgodb, kako je potekala preobrazba – objavljen Antejev roman in skupni scenarij. Namen projekta je bil pokazati, koliko sva glede na literarno predlogo obdržala in koliko spremenila. Pri filmu *Naj ostane med nama* je bil proces drugačen. Začelo se je preko krajšega e-maila, ki sem ga poslal Anteju. V njem sem v nekaj točkah razvil idejo o družinski-čustveni-erotični prepletenosti petih junakov. Začela sva na tej osnovi. Potrebovala sva dve leti in deset različic scenarija, da sva bila zadovoljna z zgodbo, ki bi jo prenesla na film.



RAJKO GRLIĆ

Vseeno pa ste navdih za pripoved morali poiskati v vsakdanjem življenju?

V sodobni sociološki literaturi boste našli ugotovitev, da je varanje ali ljubezenska avantura ali kakorkoli se to dandanes v strokovni literaturi opredeljuje, edina prava oblika upora, ki je ostala posamezniku v boju proti predvidljivosti življenja. Družina, cerkev, mediji, denar in trgovski centri so nas prikovali v prilagojeno shemo. Te vrednote so globoko zakoreninjene. Kot posamezniki ne moremo ničesar spremeniti. Edino, kar lahko zamenjamo, je oseba, s katero si delimo posteljo. Sodobni *prevaranti* so tako nadomestili včerajšnje revolucionarje, upornike in hajduke.

Na drugi strani nas psihiatri že desetletja prepričujejo, da globoko v jedru vsake potrebe, izogniti se urejenemu vsakdanu, torej v prarazlogu vsake »ustvarjalnosti« in »upora«, leži močan, nerazumljiv oziroma težko razložljiv seksualni nagon.

Tudi sam sem – kot najverjetneje vsak od nas – slišal mnogo zgodb o avanturah in prevarah. Priznam, da sem se vedno navduševal nad fascinantno energijo in količino domišljije, ki so jo določene osebe vlagale v to. Uporniški in kreativni vrhunci njihovih življenj! Ko sem združil našete tri premise, sem prišel do osebnega razloga za nastanek filma – vrnitev v prostor, kjer sem pred leti začel pripovedovati filmske zgodbe: na ulice, v stanovanja in v postelje Zagreba.

Nekoč ste dejali, da je snemanje erotičnih prizorov težko in naporno delo.

Potrebno je biti izjemno pazljiv in imeti veliko ljubezni in spoštovanja do igralcev, delikatnosti in koncentracije, saj takšne scene ne slačijo samo teles, temveč tudi maske. Izrazi na obrazih namreč kažejo, kdo so in kakšni so, zato je potrebno veliko prefinjenosti, da se slike medsebojno primerno zložijo. V naravi ljudi je, da golota predstavlja določeno nelagodje. V človeku sproži naravno samoobrambo. Sramežljivost. Ko premagamo te ovire, ko se igralci začno normalno počutiti v svoji goloti, ko igra premaga nelagodje, potem dobimo pravo vzdušje za snemanje takšnih scen.

Jugoslovanska kinematografija je bila poznana po »seksi vložkih«. Ti so bili včasih celo bolj eksplicitni kot v mnogih danskih, nemških ali švedskih »soft« produkcijah osemdesetih.

Ne vem. Mogoče. Bilo je veliko »mačo seksa«, kot smo takrat temu radi rekli zavoljo scene v enem izmed »celuvanje vo sisata« makedonskih filmov. Junak vrže dekle na kup sena, skoči nanjo, raztrga obleko in ji poljubi dojko. Takšnega seksa je bilo veliko, vendar mene erotika zanima na drugačen način.

Bi Rajko Grlić kdaj posnel pravi pornič?

Osebnost ne maram samo dveh žanrov: grozljivk in znanstvene fantastike. Dobrega porniča se vsekakor ne bi branil, vendar, če parafraziram znamenito proti-vprašanje Billa Clintona: *Vprašanje je, kako vi definirate termin porno?*

Pred kratkim je bilo mogoče prebrati dve »nevarni« trditvi: da je scena, ki odpira film, zelo nenavadna ...

Moja naloga ni, da prepričujem gledalce. To je delo distributerjev ...

... in da film temelji na resnični zgodbi.

Scenarij je nastal na podlagi številnih urbanih legend. Te zgodbe so mi ljudje zaupali in naj zaupne tudi ostanejo. Neprimereno bi bilo objaviti ali komentirati katero koli izmed njih.

Kaj imamo pred seboj: fikcijo ali obliko biografije?

To vprašanje me spremlja pri vsakem filmu. Predvidevam, da bo tokrat podobnih vprašanj še več. Filmi niso biografije temveč fikcija. Vendar se tudi fikcija trudi, da bi postala resničnost, tako rekoč – dokument.



NAJ OSTANE MED NAMA

V ta dokument ste vpletli medsebojno povezane karakterje. Kakšne so njihove intimne zgodbe v odnosu do mesta, kjer živite?

Centralni liki so dva brata, sinova velikega slikarja in erotomana, njuni ženi ter ljubica starejšega brata. Opravka imamo s petimi (med seboj prepletenimi) ljudmi srednjih let in njihovi nikoli končni težnji po biti ljubljene. Seveda so prisotni tudi otroci, ki niso prepričani, kdo so njihovi očetje. Vse to je umeščeno v sodobni Zagreb, kjer je – podobno kot v drugih metropolah – veliko meščanskih zgodb o dvojnih življenjih.

Po 21. letih se je v vaš film vrnil Miki Manojlović. Kako je bilo znova sodelovati s starim prijateljem?

Fantastično. Tako kot se stara Miki, tako se starajo tudi junaki teh filmov. V vsem tem času se je Miki nekoliko spremenil, tako kot s(m)o se z leti spremenili vsi; je starejši, bolj zrel, vendar – kar je najpomembnejše za film – ženske ga še vedno obožujejo.

S filmom ste se tudi vi vrnili v Zagreb. Se je v tem času veliko spremenilo?

Po osemnajstih letih sem znova snemal film v svojem rojstnem mestu. Lep občutek. Vedno se je bilo lepo igrati z nečim, kar poznaš. Na zunaj se je veliko spremenilo, v samem jedru, ko se enkrat s površine postrga zunanji premaz, ko se utiša vik in krik časa, ko se umakne estradna politika in razprodaja vsega dobrega, pa je še zmeraj tisti Zagreb, ki smo ga nekoč imeli radi. V notranjosti ljudje še vedno gojijo ista upanja, ista ljubezenska hrepenenja in erotične nagone, ki ustvarjajo težko rešljive probleme.

O vaši filmski zgodbi se govori kot o skrivnem življenju peterice glavnih junakov. Ali danes, v dobi interneta, ko je kamera na vsakem vhodu, ko je toliko vpadov v zaseb-

nost posameznika in lahko opazujemo, kaj sosedje počnejo v spalnici, še mogoče govoriti o skritih življenjih?

Seveda. Prava skrita življenja so globlje in bolj skrita od tistega, kar danes prikazuje YouTube in rumeni tisk. Življenje je še vedno kompleksnejše, bolj razburljivo in bolj tridimenzionalno od interneta.

Ker poznamo Antejevo ljubezen do glasbe (na lanskem Motovunu se ni mogel oddvojiti od majice The Album skupine Wilco), tudi vas pa smo večkrat videli, kako poplesujete izza hotela Kaštel, me zanima, koliko sta delala na glasbi za film in kakšno sta izbrala?

Veliko časa sva posvetila primerni glasbi. Napisal jo je Alan Bjelinski na motive Alfija Kabilja. V filmu je zelo veliko glasbe. Imeli smo srečo, da smo jo lahko posneli z zares velikim orkestrom.

Naj ostane med nama je še ena v nizu koprodukcij s področja nekdanje Jugoslavije. Kako takšne bratske izlete komentirajo na Hrvaškem, kjer ima nacionalizem še vedno veliko opraviti z »našimi« in »njihovimi«?

Danes je težko posneti film samo na svojem dvorišču. Če nas je Evropa kaj naučila, nas je ravno tega. Film je koprodukcija Hrvaške, Slovenije in Srbije. Kar se hrvaškega filma tiče: počasi preboleva težko lekcijo iz devetdesetih. Tedaj se je snemalo samo na svojem dvorišču. V večini primerov je šlo za poceni politično propagando, prepojeno s sovraštvom. Gledalci so te filme raje prezrli. Počasi se dojema, da »veliki hrvaški film,« ki je prejel trideset državnih nagrad, a ga je videlo le tisoč gledalcev, ni ravno uspeh.

Komična drama *Naj ostane med nama*, najnovejši film režiserja Rajka Grlića, prihaja na spored slovenskih kinematografov (Kinoklub Vič) premierno predvidoma 11. marca 2010.

Bombna misija

873 načinov, da ne umreš

Marcel Štefančič, jr.



Bombna misija (The Hurt Locker, 2008, Kathryn Bigelow) je sijajen film o iraški vojni. Ob svoji sijajnosti pa je tudi prava redkost. Hollywood se je namreč spet potegnil nazaj, tako kot v sedemdesetih, ko se je direktnim filmom o vietnamski vojni sistematično izogibal in za vsak primer raje snemal le indirektno filme o vietnamski vojni, filme o posledicah vietnamske vojne – filme o travmah vietnamskih veteranov, ki se vračajo domov, v Ameriko. Zdaj se je zgodba ponovila, tako da smo v zadnjih letih dobili serijo filmov o mučnem vračanju iraških veteranov v Ameriko, recimo *V dolini smrti* (In the Valley of Elah, 2007, Paul Haggis), *Vrnitev na bojišče* (Stop-Loss, 2008, Kimberly Peirce), *Domovino junakov* (Home of the Brave, 2006, Irwin Winkler), *Vojaka Jezusa* (G.I. Jesús, 2006, Carl Colpaert) in *Srečneže* (The Lucky Ones, 2008, Neil Burger).

No, v filmu *Grace ni več* (Grace Is Gone, 2007, James C. Strouse) se Grace, ameriška vojakinja, iz vojne sploh ne vrne več – gledamo le očeta (John Cusack), ki ne ve, kako bi njunima otrokoma povedal, da je ni več. Ni čudno, da sta se Ben Foster in Woody Harrelson v *Slu* (The Messenger, 2009, Oren Moverman) po vrnitvi iz Iraka specializirala za to, da staršem padlih vojakov prinašata fatalne novice, medtem ko smo v *Spremljevalcu* (Taking Chance, 2009, Ross Katz), elegičnem, lakoničnem TV-filmu (via HBO), popolnem antipodu TV-filma *Reševanje Jessica Lynch* (Saving Jessica Lynch, 2003, Peter Markle), videli to, česar Bush ni hotel gledati: »repatriacijo« in ritualni pokop ameriškega vojaka, padlega v Iraku, vključno s čiščenjem njegovega trupla, da ga mama, kot bi rekel don Corleone, »ne bi videla takega«.

In seveda, tako kot je bil kontekst vietnamske vojne, je tudi kontekst iraške vojne dobra pretveza za vse: za recikliranje starih filmov, recimo *Slabega dneva v Black Rocku* (Bad Day at Black Rock, 1955, John Sturges), ki ga rimejkira *Zarota* (Conspiracy, 2008, Adam Marcus), za motene iraške veterane, ki mutirajo v nore policaje, kot recimo Christian Bale v *Težkih časih* (Harsh Times, 2006, David Ayer), in za junaške iraške veterane, ki mutirajo v testosteronske maščevalce in reševalce svojih ugrabljenih žena, kot recimo John Cena v *Marincu* (The Marine, 2006, John Bonito). Vsi ti filmi, postavljeni v kontekst iraške vojne, so le preigrali vse »travmatične« situacije iz filmov o vietnamski vojni, **ALI BOLJE REČENO: FILMI O IRAŠKI VOJNI LE IMITIRAJO FILME O VIETNAMSKI VOJNI.**

A kot rečeno, le redki so filmi o iraški vojni, ki se dogajajo v Iraku. Res redki. Praktično so le trije: če namreč odštejete *Telo laži* (Body of Lies, 2008, Ridley Scott), ki je – tudi z vključitvijo iraškega vojnega teatra – pokazalo nihilistično naravo »vojne proti terorju«, potem sta ob filmu *Bombna misija* tu le še *Cenzurirano* (Redacted, 2007, Brian De Palma), ki je pokazal, da nova »pametna« tehnologija dela vojno še bolj grozljivo, in *Situacija* (The Situation, 2007, Philip Haas), ki je pokazala, v kaj je ameriška okupacija spremenila Irak. Toda ironično: vsi trije so bistveno boljši od filmov o repatriaciji iraških veteranov.

FILM BOMBNA MISIJA, KI GA JE POSNELA KATHRYN BIGELOW, PRVA DAMA AKCIJSKEGA FILMA, JE PLAČILO ZA STRAH NOVEGA MILENIJA. S kompaktno stresno neposrednostjo, ki krasi »iraški« dokumentarec *Gunner Palace* (2005, Michael Tucker), nas potegne v posebno enoto (Army's Explosive Ordnance Disposal), ki v Bagdadu onesposablja bombe. Avtomobile-bombe. Stavbe-bombe. Telefone-bombe. Smeti-bombe. Ljudi-bombe. Otroke-bombe. Toda *Bombna misija* je več kot le vsota bomb, ki jih onesposobijo, in več kot le vsota eksplozij, ki jih vidimo. *Bombna misija*, ki bi ga lahko Kathryn Bigelow povsem mirno naslovlila *Point Break*, izgleda kot sunkovita zgostitev množice trilerjev, še toliko bolj, ker je onesposabljanje vsake bombe posneto kot triler zase, kot skeniranje one famozne tiktakajoče bombe v Hitchcockovi *Sabotaži* (Sabotage, 1936). Ne, bombe tu niso zato, da bi eksplodirale, ampak zato, da ne bi eksplodirale, in da bi – skozi nelagodje suspenza – bolje videli v glave in psihogeografijo ameriških vojakov, ki jih skušajo onesposobiti, jasno, predvsem v glave treh ekspertov za deminiranje oz. deaktiviranje »improviziranih eksplozivnih naprav«, Williama Jamesa (Jeremy Renner), J.T. Sanborna (Anthony Mackie) in Owena Eldridgea (Brian Geraghty). Tu nimamo travm, ki jih vojaki odnesejo v Ameriko, ampak vojake, ki so sredi travme, sredi napete, tesnobne, neznosne tišine urbane puščave, toda vprašanje ni, ali bodo med deaktivacijo bombe umrli ali preživeli, ampak: ali bodo preživeli, če bodo preživeli s travmo?

Bombna misija na vojno pogleda skozi oči tistih, ki živijo v njenem trebuhu – skozi oči tistih, ki vojno zreducirajo na praelemente. Ki torej »nas« in »njih« zreducirajo na »mene« in »tebe«. Vojno zreducirajo na revolveraški obračun: »jaz« proti »bombi«. Brez mahanja z zastavo. Brez patriotskih fraz. Brez moraliziranja. Vsa morala se zgosti v vprašanje: kakšne so možnosti, da preživim? William James, divji, stoični, napol kavbojski vodja te enote, zbiralec koščkov bomb, ki ga niso ubile, je onesposobil že 873 bomb, zato se mu zdi, da ima vse več možnosti, da preživi. In ko ga polkovnik Reed (David Morse) vpraša, na kakšen način najlažje onesposobiš bombo, odvrne: »Na način, da ne umreš.«

Ko se v tisti težki »potapljaško-astronavtski« deminerski obleki približujejo bombi, izgledajo kot pistolero, ki se na prazni, posušeni, prašni, dehidrirani ulici kakega novomehiškega mesteca približuje drugemu pistoleru. Dilemo teh deminerjev je lepo povzel že Rocky, ko je v četrtem delu svoje odisejade (*Rocky IV*, 1985, Sylvester Stallone), v katerem se je sredi reaganovske hladne vojne spopadel s sovjetskim »robotskim« boksarjem Ivanom Dragom, dahnil: »Tu notri sta se pobijala dva tipa, kar pa je bolje, kot če bi se jih pobijalo 20 milijonov.«

Natanko to počnejo deminerji: vojno spremenijo v ultimativno abstrakcijo – v osebni odnos, okej, v osebni odnos z bombo, v serijo osebnih, angažiranih, subjektiviranih obračunov s podtaknjenimi bombami. Toda razlika je očitna: vojno sicer zvedejo na osebni obračun z bombo, toda okrog njih se kljub temu pobija tistih »20 milijonov« ljudi. Bombe raje de-



aktivirajo osebno, z rokami, kot pa daljinsko, toda to, da vojno vzamejo nase, ničesar ne spremeni. To same vojne ne konča. Ko se borijo z bombo, vojne ne prekinejo, hočem reči – vojaki, ki se borijo okrog, se ob tem ne ustavijo, ne odložijo orožja, ne razglasijo začasnega premirja, ne prelevijo se v gledališko publiko, ki napeto gleda, kako se bo končal ta vsakokratni *match of the century*. Še več, nihče ne navija za deminerje. A po drugi strani – kako naj bi kdo navijal za njih? Kako naj bi se kdo identificiral z njimi, če pa, kot pravijo, vedo, da bodo umrli? »Pripravljen sem, da umrem, James,« dahne J.T. Sanborn. Celo predstavlja si, kako mu bodo šrapneli presekali grlo.

Plus: v tistih »potapljaško-astronavtskih« oblekah, ki naj bi jih zaščitile pred eksplozijo, izgledajo tako, kot da ne sodijo tja. Bolj kot v puščavo sodijo pod morje ali pa v vesolje. Malce potegnejo na Dustina Hoffmana, ki mu starša v *Diplomirancu* (The Graduate, 1967, Mike Nichols) podarita potapljaško obleko, v kateri potem izgleda izgubljeno, odtujeno, vesoljsko, malce pa na Humphreya Bogarta, ki ga kapetan Renault (Claude Rains) v *Casablanci* (1942, Michael Curtiz) vpraša: »Kaj za božjo voljo pa vas je pripeljalo v Casablanca?« Bogart: »Zdravje. V Casablanca sem prišel zaradi vrelcev.« Renault: »Vrelcev? Kakšnih vrelcev? Saj smo vendar v puščavi.« Bogart: »Bil sem napačno informiran.« In prav v tem je poanta: ko začnejo deminerji deaktivirati bombo, jih oblije tišina, primerljiva s tišino morskih globin in s tišino veselja. Nevarnost tu pride tiho. S tišino. In s tišino pride birokratska preciznost, obrobljena z grozo, s strahom in s terorjem.

Izid vojne ni v ničemer odvisen od uspeha deminerjev – od njihovega osebnega odnosa, od njihovega angažmaja. Vseeno je, kdo zmaga, deminer ali bomba, toda deminerji se obnašajo tako, kot da so jeziček na tehtnici, kot da odločajo, kot da osmišljajo nesmisel, kot da so vlak zgodovine. V tem smislu zelo spominjajo na nemškega majorja Graua (Omar Sharif), ki je v *Noči generalov* (The Night of the Generals, 1967, Anatole Litvak) sredi II. svetovne vojne – sredi najhujše klavnice, sredi množičnih pokolov, sredi krvavih bitk, sredi navzkrižnega ognja, sredi genocida in holokavsta, sredi totalnega nihilizma – fanatično, angažirano in povsem obsedeno iskal serijskega morilca prostitutk, še toliko bolj, ker je bil prepričan, da je skrivnostni morilec, ki se stalno seli iz enega mesta v drugo, z ene fronte na drugo, dejansko nemški general. Francoski inšpektor Morand, ki ne razume, zakaj se major tako žene, da bi odkril identiteto generalskega serijskega morilca, mu začudeno dahne: »Ampak ubijanje je poklic generalov!« »Vsekakor,« cinično odvrne major Grau, toda »kar je čudovito v večjem obsegu, je pošastno v malem obsegu.« **DEMINERJI NASE NE VZAMEJO LE VOJNE, AMPAK TUDI VSO POŠASTNOST NJENE FILOZOFIJE – VSE NJENE ABSURDE IN PARADOKSE, VSE NJENE »TRENUTKE ODLOČITVE«, VSA NJENA »POSLEDNJA VPRAŠANJA«, VSO NJENO ONTOLOGIJO, VKLJUČNO Z DIALEKTIKO NUJNOSTI IN NAKLJUČJA, PRISILE IN PROSTE IZBIRE, TAKO DA VEDNO ZNOVA OBTIČIJO MED GOLJUFIVOSTJO BOGA IN ZVIJAČNOSTJO ZGODOVINE.**

Kaj se lahko iz filma *Bombna misija* nauči slovenska filmska produkcija?

Aleš Blatnik

Če se danes želite ukvarjati s filmsko produkcijo, ni dovolj, da vas žene samo goreča želja, posneti film. Nadpovprečno dobro morate biti razgledani v poslovnem smislu. Velika verjetnost je namreč, da bo vaš projekt propadel. Tudi če bo deležen kritičkega uspeha, to še ne pomeni, da bo finančno smiselno. Ker filmska produkcija ostaja najslabše razumljena plat filmskega procesa, se zdi prikladno, da si nekoliko pobližje ogledamo, kaj se z njo dogaja – na primeru filma *Bombna misija* (*The Hurt Locker*, 2008, Kathryn Bigelow).

Film

Osnova za film je bilo pisanje Marka Boala, novinarja, ki se je v Iraku pridružil ameriškim vojaškim enotam na terenu in v živo opazoval dejavnosti ameriške vojske. Samo po sebi se je torej zdelo, da gre za aktualno temo, ki jo bo lahko prodati, saj je Irak pereča zadeva, ne? Ne. Novejši filmi z vojnimi temami so pred tem drug za drugim pri občinstvu precej flopnili. Na misel prihajajo *Marinec* (*Jarhead*, 2005, Sam Mendes), *V dolini smrti* (*In the Valley of Elah*, 2007, Paul Haggis) in *Cenzurirano* (*Redacted*, 2007, Brian De Palma).

Ustvarjalcem filma *Bombna misija* je uspelo posneti resno dramo z odličnimi igralskimi kreacijami in izvrstno režijo, vredno oskarja. Ni naključje, da se je film znašel celo na lestvicah najboljših filmov preteklega desetletja. Vendar, ali sta dobra ekipa in dober film sama po sebi zagotovilo za uspeh?

Produkcija

Neodvisna produkcija je postala silno nevhvaležna zadeva. V zadnjih letih je borza zradirala mnoge sklade tveganega kapitala, ki so vlagali v takšne produkcije. Države – na drugi strani – pa so postale previdnejše z deljenjem davkoplačevalskega denarja preko raznih nacionalnih filmskih skladov. Finančna kriza se je dotaknila celo držav Bližnjega vzhoda in tudi premožni šejki so postali zadržani. V takšnih razmerah je zelo težko zbrati denar za filme "srednjega razreda", kamor še vedno sodi tudi *Bombna misija*, čeprav je to že skoraj spo-

dnji del repa tega produkcijskega razreda, ki je zmeraj bolj ogrožen. Na eni strani so namreč še večji proračuni največjih potencialnih poletnih kino filmov, kjer številke okoli 100 milijonov veljajo za zmerne. Na drugi strani pa so vedno cenejši neodvisni filmi, ki imajo celo goro težav, predvsem zaradi prave poplave vsakovrstnega produkta, zaradi katerega je težko dobiti zgledno distribucijo. Na tem nizkoprorračunskem polu vsi skušajo zadeti v črno s kakšnim hitom, kot je bil recimo *Paranormalno* (*Paranormal Activity*, 2007, Oren Peli) – posnet za vsega skupaj 11.000 dolarjev, na blagajnah pa je prinesel več kot 100 milijonov. Nizkoprorračunski filmi, posebej shrpljivke, so veljali za dokaj varno naložbo. A z implozijo fizičnega video posla (v ZDA se ravno zdaj zapira na tisoče fizičnih videotek) tudi ta oblika produkcije ni več zanesljiva, saj je "zanesljivih" kupcev, na katere so lahko prej računali (naročila videotek in DVD-trgovin, ki so bila v tisočih, morda celo deset tisočih kosih), zmeraj manj.

Proračun filma *Bombna misija* je znašal 11 milijonov dolarjev (približno 7,5 milijona evrov), če je verjeti podatkom v javnosti – ker je bilo vpletenih nekaj produkcijskih podjetij, je številka verjetno kar prava. Vsekakor gre za precej nizek proračun glede na tip in zahtevnost filma.





Prodaja

Tovrstni tip produkcije nima vnaprej zagotovljene distribucije, kar pomeni, da mora licenco za predvajanje filma prodajati po teritorijih in posamično. Ne gre za preprost proces, še posebej v času ekonomske krize. Res: prodaja po teritorijih je stekla sila počasi. Še preden so prodali licenco za ZDA, so bile prodane za nekatera druga ozemlja. To je bil dovolj zgovoren podatek: licenca za Severno Ameriko je namreč zmeraj med dražjimi, in kot se zdi, si je kar nekaj časa ni nihče upal kupiti zaradi slabih kino rezultatov nedavnih vojnih dram in sploh celotne gospodarske krize. Prodajanje filma se je namreč dogajalo ravno v času zloma bančnega sistema in propada banke Lehman Brothers – v drugi polovici leta 2008.

Film se je predstavil na jesenskem festivalu v Benetkah 2008, kjer je požel zelo dobre kritike. A kupca za ameriški trg je našel šele nekaj tednov kasneje na festivalu v Torontu.

Sledile so tudi prodaje na druge teritorije in kljub vedno boljšemu odzivu producenti bistveno več, kot je film stal, verjetno niso iztržili. Distributerjem je prinesel okoli 16 milijonov dolarjev, od tega dobrih 12 na trgu ZDA. Zgodba bi bila lahko tudi drugačna. Če se ga ne bi opazilo – kar je v poplavi vseh mogočih produktov še kako možno – bi investorjem prinesel izgubo, kar je celo običajno. Večina filmov namreč nikoli ne naredi dobička.

Zaključek & slovenska scena

Produksijska zgodba *Bombne misije* je zelo nazorna. Še posebej, ker so ga zdaj "odkrili" tako mediji kot kritiki. Film pobira nagrado za nagrado raznih kritičkih združenj, mediji pa tudi precej pišejo o njem, o njegovem verističnem prikazu življenja vojakov, pa tudi o njegovi apolitičnosti (*»med jarki ni politike, samo boj za preživetje«*).

Film, ki bi enako verjetno lahko skrahiral, je postal tudi eden glavnih kandidatov za nagrado oskar. Vsekakor lep uspeh. Tudi finančno se je bolj ali manj pokrilo, čeprav seveda ne povsod enako.

Kar nekaj od primera *Bombna misija* je smiselno vzeti v poštev, ko se premleva o slovenskih produkcijah. Na naših tleh smo namreč zadnje čase priča nekritični medijski promociji garažnega režiserja brez večjih izkušenj, ki preko medijev predrzno promovira blodnjo, da naj bi bila država dolžna podpreti njegov – od *Bombne misije* ne dosti cenejši (!) – izdelek, pa čeprav je njegov filmski pedigre več kot skromen: le amaterski DV-film, posnet s prijatelji.

To je seveda absurdno, naivno in popolna neumnost, a kot rečeno: filmska produkcija je polje, kjer vlada precejšnje neznanje, mediji pa radi polnijo svoje rumene strani in minute. A ta farsična situacija je v nečem le koristna: je namreč dober pokazatelj, da Slovenija nujno potrebuje nov razmislek o strateških prioritetah nacionalne produkcije, ki bi razjasnil pravila igre. In tudi to, da ne bomo gledali tovrstnega nepotrebnege medijskega nastopaštva. Od tega, da bi delali takšne filme, kot je *Bombna misija*, smo še svetlobna leta daleč. Treba se je zavedati, da ne samo, da za kaj takega nimamo finančnih zmožnosti, ampak žal tudi nimamo primerne kadra: če smo bili do zdaj navajeni pritoževanja akademskih režiserjev, si po novem celo neznani filmarji domišljajo, da so upravičeni do velikih državnih sredstev, o katerih v današnjih težkih časih celo Lynchi, Wendersi, Figgisi in podobni znameniti režiserji tega sveta lahko le sanjajo. Perverzno.

Za povečanje produkcijskega znanja najprej potrebujemo več produkcij. In namesto dragih produkcij obstaja alternativa, o kateri velja resno razmisliti: če je mogočni ameriški Paramount ustanovil produkcijsko enoto, ki bo snemala filme do 100.000 dolarjev (manj kot 70.000 evrov), ni razloga, da se česa podobnega ne bi lotili tudi mi. Potrebna sta le politična volja in radikalen pristop. Glede na trenutne klavne razmere se zdi, da lahko zgolj pridobimo. Digitalno filmsko revolucijo velja izkoristiti, čas za to pa ne bo nikoli boljši.



Film *Bombna misija* prihaja na spored slovenskih kinematografov predvidoma 18. februarja 2010.

Mednarodni dokumentarni filmski festival Amsterdam 2009

Filmski sejem med osebnim in normalnostjo

Dare Pejić

DARE PEJIĆ



13

Mednarodni dokumentarni filmski festival Amsterdam 2009 (IDFA, 19.-29. november 2009) je v svoji dvaindvajseti izdaji presegel lastna pričakovanja. »Een groot succes!« bi rekli domačini – velik uspeh! V desetih dneh so prikazali 304 filme iz 61 držav, kar ga upravičeno uvršča na prvo mesto med konkurenčnimi festivali.

FESTIVAL

Zgovorne so tudi številke obiskovalcev, s predlanskih 157.500 so se povzpele na okoli 165.000, kar je največ v zgodovini festivala. Povečal se je tudi čisti dobiček, ki je ocenjen na 750.000 €. Številke še ne ovrednotijo festivalskega izbora, ponosno in ažurno servisiranje festivalske press službe s statistiko profita pa pri obiskovalcu pušča vtis, da nekateri sem niso prišli zaradi filmov, temveč predvsem zaradi posla. Za razliko od festivalov igranega filma je tu najbolj oblegana zvezda morebitni kupec filma. Ne glede na to, neizmerna vsebinska svežina festivala IDFA izhaja iz aktualnega pregleda najnovejše svetovne produkcije dokumentarnega filma, relevantnih gostov in manjših sekcij, vedno na lovu za mladimi talenti, ki raziskujejo zmožnosti dokumentarne naracije z novimi mediji.

Človek in zgodovina se srečata, osebno

Kot poudarja Ally Derks, direktorica festivala, posvečajo posebno pozornost »... ustvarjalnim dokumentarcem, kar ni novinarska ali obrtniška medijska forma, temveč umetniška forma. Stilizirana inovacija in unikatni pogled na zmožnosti filmskega medija sta neizmerno pomembni.« Avtorjeva inovativnost in družbena angažiranost pa še ne pomenita odrekovanja utečenim predlogam žanra. Prevladujoče teme so družbene problematike s področja ekologije, vojnih žarišč, zgodovinske osebnosti ter etične dileme, vse pa so pogosto posredovane skozi osebne zgodbe.

Osebno izkušnjo v povezavi s kamboško travmo pripoveduje zgodovinski dokumentarec o dediščini Rdečih Kmerov *Sovražniki ljudstva* (Enemies of The People, 2009). Režiserja Rob Lemkin in Thet Sambath sta posnela »demone preteklosti«, ki bivajo potlačeni med kamboškim prebivalstvom. Thet, sin staršev, usmrčenih pod komunističnim režimom Rdečih Kmerov, uspe v lovu za silami iz ozadja pred kamero posesti Nuona Chea, desno roko Pola Pota. V njegovem priznanju množičnih pobojev ni obžalovanja, portret njegovega srečanja z režiserjem je intimna sprava z režimskim morilcem. Skozi osebno pripoved avtorja dobi forma dokumentarca drugačne perspektivo, način snemanja o svetu posameznika nagovarja osebno podoživljanje preteklosti. Njihove teme s tem niso nič manj družbeno relevantne.

V kategoriji mednarodnih premier je po odmevnosti izstopal kolumbijski dokumentarec *Grehi mojega očeta* (Pecados de mi padre, 2009, Nicolas Entel) o Sebastianu Escobarju, sinu razvpitega kokainskega narko tajkuna. Ob obisku svoje domovine, ki jo je moral po umoru očeta zapustiti in kjer še vedno velja za *persona non grata*, se v filmu spopada z očetovo burno in kriminalno dediščino. Za razliko od očeta si želi le sprave z družinsko preteklostjo in sovražniki ter življenje navadnega državljana.

Nespregledljivi

Kanadsko-kitajski film *Zadnji vlak domov* (Last Train Home, 2009) je drugi dokumentarec mladega režiserja Lixin Fana. Film je posvečen kitajskim migrantskim delavcem, ki se enkrat letno, za kitajsko novo leto, iz velemest vračajo domov k sorodnikom na podeželje. Vsako leto nepredstavljivih 130 milijonov delavcev v nepreglednih množicah potuje z vlakom, na katerega so zaradi gneče primorani čakati tudi po več dni. V največji svetovni migraciji spremljamo zgodbo ene od številnih družin, ki na zapuščenem podeželju starim staršem prepušča vzgojo otrok. Uporniška najstniška hči želi opustiti šolanje, se osamosvojiti in slediti staršem ter v tovarni služiti svoj denar. Najbolj pretresljiv trenutek v filmu je pretep med očetom in hčerko, ki si dovoli užaliti zaščitniške starše. »Hčerka je bila na tleh in ko je vstala in me zagledala, je zavpila: 'To sem jaz v resnici!' Zame, kot režiserja, je bil to najtežji trenutek,« je svoje izkušnje ob snemanju povzel Lixin Fan. Portret delavske družine je hkrati portret sodobnega položaja delavcev na Kitajskem, vendar brez sogovornikov, ki bi položaj današnjega delavca postavili v širši družbeni kontekst. V tej uradno komunistični velesili proletariat dočaka le povratno vozovnico za vlak domov. Kar je premalo za pravice delavca, je premalo tudi za blaginjo njegove družine. Film je bil razglašen za najboljši celovečerec in nagrajen s prvo nagrado festivala IDFA.

Z nekaj močnimi dokumentarci je bila zastopana izraelska produkcija, fokus je bil okronan z izborom enega izmed gostov letošnje retrospektive, Eyala Sivana. Druga festivalska retrospektiva je bila posvečena velikanu direktnega filma (*direct cinema*) Fredericku Wisemanu. Sivanov film v tekmovalni sekciji, *Jaffa, pomaranča iz pekla* (Jaffa, The Orange's Clockwork, 2009, Eyal Sivan in Asher Saraga), vzame za osrednji motiv slavne pomaranče iz mesta Jaffa. Film nas z materialom iz filmskega in fotografskega arhiva seznani z zgodovino mesta. Avtor se izraelsko-palestinskega spora ne loteva na prvo žogo, za izhodiščno pripoved filma mu služijo »peklenske pomaranče« iz Jaffe. V filmu »oranžno zlato« prikaže kot simbol s tremi pomeni: simbol cionistične predstave o ekspanziji, simbol plantažnih delavcev in simbol izraelskega zatiranja Palestincev. Sivanov film je najbolj prepričljiv film v kopici prikazanih filmov na temo izraelsko-palestinskega spora. Iz tega okvira izstopa še *Ameriški radikalec* (American Radical: The Trials of Norman Finkelstein, 2009, David Ridgen in Nicolas Rossier) s portretom Finkelsteina, potomca uporniških Judov iz varšavskega geta, ki dokumentira politični angažma profesorja, avtorja kontroverznega dela *Holocaust Industry*. Čeprav so njegov princip političnega angažmaja označili za anitisemitizem, se sam proti izraelski politiki do Palestine opira na Chomskyjev citat: »Natančna znanstvena artikulacija, združena z rigidno moralno, ki ne želi ugajati.«

Tretji izmed nespregledljivih filmov sodi med zgodovinske dokumentarce. Film *Najbolj nevaren mož v Ameriki* (The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Penta-



NAJBOLJ NEVAREN MOŽ V AMERIKI

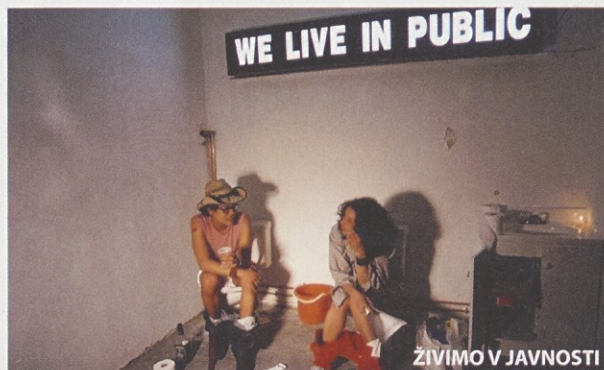
gon Papers, 2009, Judith Ehrlich in Rick Goldsmith) izstopa po raziskovalni žilici in vztrajnemu beleženju trenutka, ki je zamajal ZDA sredi 70. let prejšnjega stoletja. Daniel Ellsberg, je bil med vietnamsko vojno ameriški analitik na ministrstvu za obrambo, kjer se je po odkritju tajnih dokumentov izkazal za najbolj vestnega raziskovalnega novinarja. Nekdanji uslužbenec državne obrambe je s posredovanjem 7000 strani tajnih dokumentov *New York Timesu* zagrenil Pentagonu invazijo na Vietnam in zrevoltiral domače javno mnenje. Ellsberg je imperialistično vojno zamenjal za domači teren in se boril za svobodo medijev. S tem je Ellsberg pripomogel h končanju vietnamske vojne, pred nekaj leti pa je kot dobitnik alternativne Nobelove nagrade opozarjal na možnost uporabe jedrskega orožja v vojni z Iranom. Portret je poleg natančne rekonstrukcije dogodkov tudi posvetilo borcu za pravico javnosti do obveščenosti.

Sekcija nenormalno

Edina tematsko zaokrožena sekcija festivala (poleg arhivskega posvetila dvajseti obletnici sovjetske perestrojke) je bila sekcija *Not Normal* s filmi, ki raziskujejo pojem normalnosti in se sprašujejo, kdo o normalnosti odloča. Nastala je v povezavi z istoimensko umetniško razstavo, ki bo na ogled še do 8. marca letos. Izraelski film *Google Baby* (2009, Zippi Brand Frank) s prikazom etično spornega pridobitništva pri rojevanju otroka za neplodne pare preiskuje meje dovoljenega: smo z osvoboditvijo seksa osvobodili tudi človekovo reprodukcijo? V dobi interneta je nadomestna nosečnost lahko le en klik stran, vendar za kakšno ceno? Poslovnež Doron, podjetna polovica gejevskega para in tudi sam oče nekaj mesecev stare dojenčice, s praviimi kontakti v ZDA in Indiji posreduje bodočim staršem nadomestne matere. Pot do otroka, v filmu z malo komentarji skoraj neproblematizirana, je preslikava globalne kapitalistične logike, po kateri se *outsourcing* produkcijskih stroškov seli na Vzhod; pari iz ZDA naročajo nadomestne matere v Indiji, kjer je nadomestno rojstvo ceneje. *Živimo v javnosti* (We Live in Public, 2009, Ondi Timoner) v dobi Big Brotherja zastavlja vprašanje, kaj se je tako spre-

nilo v pogojih človekovega gibanja, da zasebnost za vsako ceno delimo z drugimi. Svojo zasebnost sta v filmu *Monica & David* (2009, Alexandra Codina) delila zakonca z Downovim sindromom, posnela pa ju je Monicina sestrčina, ki je par snemala od poroke do njune prve obletnice skupnega življenja. Življenje para, ki ne pozna neiskrenosti, je zaznamovano z zaščitniško vlogo njunih sorodnikov in z nepopolno vključenostjo v družbo, saj težko dobita delo in zaživita samostojno. In njun nasvet za dolgo in srečno zakonsko življenje, ki sta ga zaupala publiko po projekciji? »Ko te partner razjezi, šteje do deset!«

Dokumenti »podob življenja« se hitro pomešajo v bogatem spremljevalnem programu in nepregledni množici filmov, čeprav se jih zaenkrat predvaja na strnjem območju v dveh ogromnih kinodvoranah, vendar za prihodnost napovedujejo dodatne lokacije. Ob kopici edinstvenih filmov najnovejše svetovne produkcije in kopici tistih, ki so že ali še bodo prišli v kina (na primer Moorov *Kapitalizem: Ljubezenska zgodba* [Capitalism: A Love Story, 2009] ali *Doktrina šoka* [The Shock Doctrine, 2009, Michael Winterbottom in Mat Whitecross], posneta po delu Naomi Klein), z nekaterimi filmi pod vprašaj upravičeno postavimo delo selekcije. Tehnično slabo izvedena in tematsko nezanimiva dela pač ne morejo pričati o »avtentičnosti« dokumentarne zvrsti filma. Polnokrvna žilica za posel, ki močno obvladuje festival, tokrat očitno ni prepričala nobenega od slovenskih producentov in ustvarjalcev, saj domačega naslova ni bilo mogoče zaslediti niti na »tržnici« *Docs For Sale*, kjer poteka trgovanje s filmi med ustvarjalci, TV-mrežami in festivali in na kateri je bilo letos nekaj čez 500 naslovov.



ŽIVIMO V JAVNOSTI



ŽIVIMO V JAVNOSTI

Okužena z majhnimi svetovi

Špela Barlič, foto: Nada Žgank / Animateka

Špela Čadež je animatorka mlajše generacije, ki ji je uspelo dober glas o slovenski animaciji raznesti tudi preko domačih plotov. Punca, ki na svoj majhen svet gleda z velikimi očmi. Konec decembra 2009 se je v Mednarodnem grafičnem likovnem centru v partnerstvu z Animateko zaključila razstava, na kateri je Špela predstavila lutke, scenografijo, rekvizite, skice in storyboarde, ki odpirajo vpogled v ozadje ustvarjanja njenih treh animiranih filmov: *Zasukanec* (2004), *Ljubezen je bolezen* (2007) in napovednik za Far East festival v Vidmu (2009). Če ste zamudili njihove projekcije, si jih lahko ogledate na njeni spletni strani.

V Sloveniji študij animacije ne obstaja. Kako ste se vi znašli v tem svetu?

Po diplomu iz grafičnega oblikovanja na ALU sem se v Kölnu vpisala na študij interaktivnih medijev, kjer smo imeli tudi delavnice iz animacije. Tam sem začela spoznavati, da obstaja tudi avtorski animirani film, in hitro me je potegnilo v ta mali svet. *Zasukanec* je bil neke vrste eksperiment, ki pa me je potem popeljal po številnih festivalih in med čudovite ljudi, ki se ukvarjajo s tem delom.

Kaj vas je pri animaciji tako zelo očaralo?

To, da ustvariš nek popolnoma nov likovni svet, ki ga potem oživiš in spraviš v gibanje. V tem je čarobnost animacije. Obenem pa omogoča tudi zelo oseben, malo surrealen, sanjski način pripovedovanja, ki dovoljuje, da resno temo zaobjameš na čisto drugačen način.

Obstaja veliko različnih tehnik animacije. Vi ste izbrali t.i. stop motion animacijo z lutkami. Zakaj?

Ker imam rada stare tehnike, ta pa je stara skoraj toliko kot sam film. Poleg tega zelo rada delam z rokami, eksperimentiram z materiali ... Všeč mi je, da nekaj izdelam, iz nič ustvariš

svoj svet, potem pa to posnameš in na filmu dobi povsem drugačen videz. Ljudje smo vedno bolj lačni vsega, kar je narejeno z rokami. Računalnik in digitalna tehnologija delo zelo olajšata, ampak na roke narisano ali zmodelirano svet je vedno lepši, izžareva več toplote, ker ima več detajlov, napak, umazanije ...

Se nameravate v bodoče preizkusiti tudi v kakšni drugi tehniki?

Z Metodm Pevcem pripravljava vrsto kratkih animacij za njegov novi film *Teža neba*. V igrani film bodo zmontirane kratke animirane sekvence, ki bodo uprizarjale pravljice, ki jih lik Polone Juh pripoveduje svoji hčerki. Tu uporabljam kolažno tehniko, ki temelji na slikarstvu in ustvarjanju optične iluzije globine s pomočjo globinskih neostren. Iznašel jo je Jurij Norštajn, eden mojih animatorskih vzornikov, ki še danes ustvarja na povsem tradicionalen način.

Povojne generacije Slovencev so odraščale ob avtorskih risankah iz vzhodne Evrope, ki so veljale za ene najbolj kvalitetnih na svetu. Kje pa se danes delajo najboljše animacije?

Drugo vejo, ki je bila nam manj znana, a je bila vedno močna in je tudi danes najmočnejša, predstavljajo Anglija, Francija in Kanada. Razlika je bila predvsem v tem, da so bili Vzho-



dnoevropejci primorani delati izključno otroško produkcijo, so pa zato animirani filmi avtorjem omogočali tudi nekaj kritičnosti. Na tem področju je bilo najmanj nadzora, tako da je marsikaj prišlo skozi filter cenzure, in nastajala so večplastna dela, ki so jih otroci lahko razumeli po svoje, odrasli pa po svoje.

V zadnjem času se pri nas oblikuje nova generacija animatorjev, vsi pa se izražate skozi lutke. Poleg vas sta tu denimo še Kolja Saksida in Nejc Saje ...

Res, ampak za sabo imamo tudi generacijo starejših avtorjev, recimo Črta Škodlarja in Sašo Dobrila. Viba film je imel nekoč trik studio, kjer so se delale lepe otroške animacije. Veliko stvari je bilo narejenih prav v lutkovni animaciji, kar je zelo nenavadno, glede na to, da je bila najbližja šola za animacijo v Zagrebu in da je bila znana po risarski animaciji. Lutka je privlačna, ker je zelo filmska, ker moraš oblikovati kader, izbrati perspektivo, pravo osvetlitev ...

Kaj je prej: lutka ali zgodba?

Pri *Zasukancu* sem najprej naredila lutko, pri filmu *Ljubezen je bolezen* pa scenarij, ki v veliki meri izhaja iz mojih sanj. Bolj prav se mi zdi, da najprej stoji zgodba in se potem na podlagi vsebine oblikuje vizualna podoba. Se pa zgodi, da se včasih nekaj izkaže za likovno zanimivo in temu prilagodiš scenarij. Predvsem pa je pomembno, da imaš dovolj časa, s časom se rojevajo najlepše stvari.

Pri *Zasukancu* so lutke nekoliko bolj realistične kot pri filmu *Ljubezen je bolezen*. Zakaj? Kaj narekuje podobo lutke? Kdo jo izdelava?

Pri *Zasukancu* sem hotela bolj poudariti realizem, ker se mi je zdelo, da bo absurdnost tega, da lik drži v rokah svoje srce, delovala bolje, če bodo lutke bližje človekovi podobi. Lutke sem do zdaj izdelovala sama, zdaj pa sodelujem z Žigo Leberjem, ki zna izvesti vse, kar si zamislim. Rekviziti in objekti na sceni so pogosto plod improvizacije. Veliko kosov pohištva za *Zasukanca* sem recimo našla na bolšjaku, med lesenim pohištvom za punčke.

Vaši filmi ves čas nihajo med realizmom in nadrealizmom, tako v zgodbi kot v formi. Se vam zdi, da se v tem medprostoru animacija počuti najbolj domače?

Animacija ponuja možnost, da stopiš korak naprej. Včasih se mi zdi, da bi morala iti še dlje, se od realizma še bolj umakniti v domišljijo, vendar nisem tip človeka, ki bi po naravi razmišljal v tej smeri.

Od kod jemljete navdih za svoje zgodbe?

Izhajam predvsem iz sebe. Za napovednik festivala azijskega filma v Vidmu sem izhajala iz tega, da sem bila preteklo poletje na Tajvanu in sem se poskušala spomniti, kaj mi je bilo tam najbolj všeč. Najprej so mi prišli na misel neki odlični, doma narejeni rezanci. In kaj mi je najbolj všeč v Italiji? Špageti, seveda ... Azijci in Italijane vendarle nekaj povezuje ...



ZASUKANEC

Vsa vaša dela se spletajo okrog iste teme. Zakaj ljubezen?

Ne vem ... Ko začnem pisati scenarij, si vedno rečem, da bom poskusila s kakšno drugo temo, na koncu pa zmeraj pristanem pri zapletu, ki se vrti okrog osamljenosti in iskanja ljubezni.

Vsi trije filmi so brez dialogov. Se vam zdi, da bi svet, ki ga ustvarjate, z besedami več izgubil kot pridobil?

Dialog je predvsem tehnološki izziv, ker je treba govorečim lutkam izdelati celotno mimiko. Mislim, da bi dialog vpeljala že prej, če ne bi bilo tako zahtevno. Nekateri sicer menijo, da vse skupaj bolje funkcionira brez dialoga, meni pa se zdi, da smo ljudje vseeno navajeni, da vsakogar, ki ga vidimo, tudi slišimo.

Odrasli gledalci privoščimo animacije v kinu predvsem otrokom, manj sebi. Kje vi vidite poslanstvo animacije? Kje je njena niša?

Mislim, da je igrani film že zelo v krizi glede tega, kaj lahko pove, animacija pa se še vedno razvija. Filmska industrija se tudi na splošno vedno bolj premika v smeri animacije. Očitno si želimo v neke fantastične svetove. Vedno več je animiranih celovečercov za odrasle, čeprav je odraslemu bolj naporeno gledati animirani kot igrani film. Otroci vzamejo stvari za absolutne, mi pa ta svet ves čas postavljamo pod vprašaj, ker smo stvari naučeni gledati na točno določen način.

Kako pa publika in strokovna javnost sprejemata vaše delo in kako je s pogoji dela? Je težko pridobiti sredstva?

Po prihodu iz Nemčije sem se dve leti kar hudo "lovila". Tam sem imela na šoli prostor, opremo, dodatna sredstva sem dobila od sklada, tu pa me nihče ni poznal in na skladu so me zavračali s takimi pripombami, da sem skoraj spakirala kovčke ... Ampak stvari se premikajo na bolje.

Želite v prihodnosti narediti celovečerno risanko?

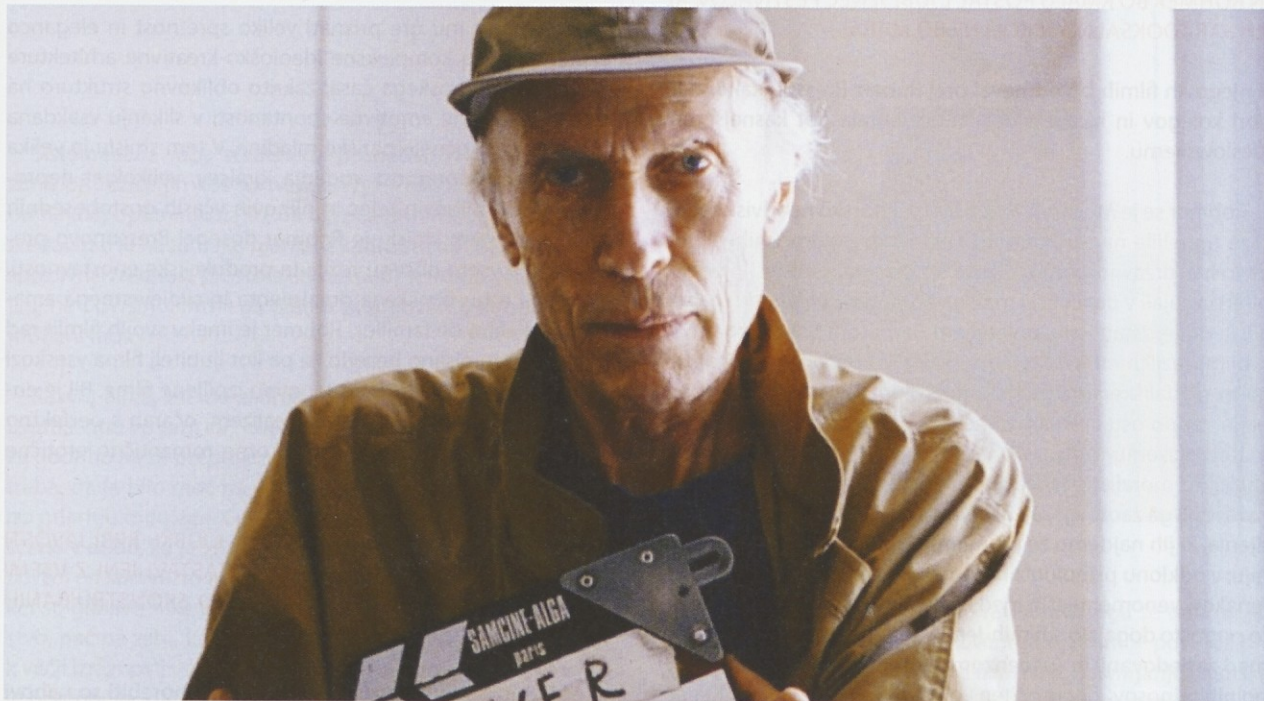
Mogoče, nekoč ... Če bi imela uigrano ekipo in nekoga, ki bi prevzel producentstvo. Sicer pa poleg animacij za *Težo* neba pripravljam tudi nov, 12-minutni avtorski film, po kratki noveli Maksima Gorkega, kar bo zame povsem nov izziv – še posebej, ker bo imel tudi dialoge.

In memoriam: Éric Rohmer

(20. 3. 1920 – 11. 1. 2010)

Nedostopen, hladen človek, ki je znal odkrivati čustva

Jože Dolmark



Rohmer je bil nedvomno »zelo francoski« cineast, avtor, ki je predstavljal »kanonsko formo francoskega filma« oziroma »zelo francosko pojmovanje filmske umetnosti«, so ob njegovi smrti zapisali v časniku Le Monde. V tem smislu je bil klasik in romantik, razumen in ikonoklastičen, lahkoten in resen hkrati, sentimentalni in moralističen in ustvaril je nek svoj zelo osebni rohmerjevski slog, ki je in bo zaznamoval sodoben film. Nikoli se ni bavil s političnimi ali provokativnimi temami, kar so tako pogosto počeli novovalovci. V svojih treh velikih ciklih, poimenovanih *Šest moralnih zgodb*, *Komedije in pregovori* ter *Štirje letni časi* je bil zadržan in racionalen v podajanju estetskega sveta, ki je bil vedno tudi čuten, čeravno v sozvočju s principi velikih evropskih mislecev 18. stoletja, ki jih je zelo spoštoval. Od tod se je tudi nalezel zelo osebnega življenjskega sloga zadržanega in nedosegljivega človeka, ki je le redko govoril o sebi in svojem delu, malo se je vedelo o njegovem zasebnem življenju, ni maral festivalov in vsakršnih mondenosti. Bil pa je tudi pisec, teoretik in univerzitetni profesor (doktoriral je s čudovitim delom *Organizacija prostora v Murnauovem Faustu* [L'organisation de l'espace dans

le Faust de Murnau]), ki je predaval na Sorboni in v obdobju novega vala nekaj časa tudi urejal znamenito revijo Cahiers du cinéma. S Claudom Chabrolom je napisal prvo in slavno monografijo o Hitchcocku.

Maurice Schérer, kot se je v resnici imenoval, je pričel kariero kot gimnazijski profesor nemškega jezika in kulture na severovzhodu Francije, od koder je izvirala družina. Po vojni se je preselil v Pariz, kjer je začel pisati. Rad je hodil v kino, vodil je kinoklub v pariški Latinski četrti ter se kmalu znašel v krogu kinotečnih cinefilov, ki so začeli sodelovati z leta 1951 ustanovljeno revijo Cahiers du Cinéma. Bil je najstarejši med nadobudnimi mladci (Truffaut, Godard, Chabrol, Resnais, Rivette ...), vendar pa prvi, ki je začel snemati kratke filme. Svoj celovečerni prvenec *Znamenje leva* (Le signe du lion, 1959) je posnel istega leta kot mladi François Truffaut, ki je s *400 udarci* (Les quatre cents coups, 1959) triumfirал na festivalu v Cannesu in s tem odprl sijajno obdobje novega vala. Rohmerjev film je zaradi distribucijskih zapletov prišel v kina šele čez tri leta in nasploh se je med vsemi novovalovci uveljavil najpozneje

– ko je bil prvi udarni val že nekako mimo – s filmom *Moja noč pri Maude* (Ma nuit chez Maude, 1969).

To je čas, ko Rohmer s prvim ciklom *Moralnih zgodb* zasnuje avtorsko poetiko, ki bo daleč od estetsko-ideološke militantnosti Godarda in tudi mladega Truffauta.

V NJEGOVIH KOHERENTNIH, STROGIH IN ELEGANTNIH PRIPOVEDIH SE BODO GRADILI AVTONOMNI FILMSKI PROSTORI, KI BODO NAŠLI MESTO PRI ZAHTEVNI AVTORSKI PUBLIKI, IN ROHMER BO KMALU POSTAL LJUBLJENEC FESTIVALOV, KI JIH PARADOKSALNO NIKOLI NE BO MARAL.

V njegovih filmih bo odmeval prej Robert Bresson kakor nalogi kolegov in njegova dela bodo utirala pot kasnejšemu Kieslowskemu.

Rohmer se je *Moralnih zgodb* lotil z avtorsko neodvisnostjo, ki je temeljila na skromnih in natančnih predračunih mimo vsakršne državne pomoči. Tako so od leta 1962 vsi njegovi filmi nastajali v produkciji malega podjetja *Les Films du Losange*, ki ga je ustanovil s prijateljem Barbetom Shroederjem. S svojimi različnimi aktivnostmi pisatelja, pedagoga, filmskega in gledališkega režiserja, muzikologa, kritika in teoretika pa je vedno ostal zvest natančnemu in koherentnemu kinematografskemu delu, svoj navdih je našel znotraj francoske katoliško-moralistične filozofske miselnosti v viziji človeka in narave, ki ga zaobhaja, a mu vendar dopušča trenutke razsvetljenja, ki jih najdemo že pri neorealizmu in Robertu Rosselliniju; v odklonu psihologiziranja na račun simbolne ikonskosti junakov, venomer ujetih med ironijo in dramskim, kakor se je to pogosto dogajalo v filmih Jeana Renoira, in vedno razpetih med zasledovanji in suspensom v uporabi geometrično-simbolnih odnosov, kjer je očiten vpliv Alfreda Hitchcocka. Kar se tiče filozofskih referenc, sta tu Kant in Pascal, prvi z osnovnimi premisami o lepem in o omiki okusa, drugi s svojo uravnoteženostjo med poezijo in geometričnimi navzkrižji. Potem pa še francoska klasična dramaturga Corneille in Racine ter nazadnje vsa očarljiva igra prevar, dvoumnosti in maskiranja, ki jo najdemo pri Marivauxovih junakih.

Znotraj tega raznovrstnega bivanjskega, osmišljenega in čutnonazornega humusa izraža Rohmer svoj koncept modernosti, nekakšno vrsto ciklične projekcije univerzalnih konstant splošnega smisla, kjer se venomer določena ljudska usoda izpeljuje v delovanju nekega višjega vitalnega cikla.

Osnovna lastnost Rohmerjevega kina je v neki zelo enostavni paradigmi. Vsak njegov film lahko vidimo in razumemo kot neskončno variacijo ene same teme o privlačnosti-odbojnosti strasti, analizirane po metodi filozofsko-moralističnega traktata 18. stoletja, dopolnjenega z ostrino skrbi do bogate geometrije zapletov in pripovednih zank. Gre za neko vrsto *Comédie humaine* strasti, pomočenih v katoliške vizije strogosti, kjer se zaupanje v usodo meri s parametri odpuščanja

in previdnosti znotraj skrbno zaprtega sveta, kjer ni prostora za revščino in smrt, prestopništvo ali bolezen. Vselej gre za skoraj utopičen svet, čeravno teritorialno francoski svet ljudi na počitnicah ali v nekem njihovem prostem času, kjer se za razliko od utopičnih filozofov ljubezen skorajda nikoli ne spremeni v skupni užitek, marveč v pravilo, ki ga upravljajo sunki med ravnotežjem in nestabilnostjo. Vedno gre za neka orkestrirana gibanja med telesom in duhovnostjo, znotraj katerih se odmerjajo čistost in zasluge junakov napram določeni etiki pripovedi.

Nedvomno mu gre priznati veliko spretnost in eleganco v prikazovanju kompleksne ideološko-kreativne arhitekture prostorov in filmskega časa, zakrito oblikovno strukturo na rovaš neverjetne emotivne spontanosti v slikanju vsakdana francoske ali točneje pariške mladine. V tem smislu je velika tudi njegova spretnost vodenja igralcev, velikokrat neprofesionalcev, njihovih teles in njihovih včasih gostobesednih dialogov. V tem smislu je Rohmer dosegel Bressonovo preprostost v vsem obsegu režije in produkcijske enostavnosti. Nekaj na robu filmskega dokumenta in svojevrstnega amaterskega »film de famille«. Rohmer je imel v svojih filmih rad govorjeno in pisano besedo, je pa kot ljubitelj filma vseskozi občudoval tudi žanrske in slogovno izpiljene filme. Bil je enkraten v svojem zanimanju za realizem, očaran s perfektno eleganco dialoške drame in lahкотne romantično erotične komedije.

ROHMERJEVI FILMI SO NAVKLJUB LJUBKI BRBLJAVOSTI VSESKOZI DRAMATURŠKO SIJAJNO ZASTAVLJENI Z VSEMI MOŽNIMI PRIPOVEDNIMI TRIKI TRDNO SKONSTRUIRANIH FILMOV.

Morebiti govorijo vedno o isti zgodbi, morebiti so njihovi junaki ujeti v okoliščine, v katere se pusti ujeti njihova omahljiva eksistenca. Morebiti govorijo preveč in morebiti ne vidijo tistega, kar bi morali. Stalno jih v njihovi samozadostnosti in samovšečnosti nekaj rahlo spodmika in dopušča verigo zmot. Vendar je na koncu zgodba (ali v Rohmerjevem primeru film) stvar nečesa, kar je vedno igra dvoumnosti in takrat je vedno težko vedeti ali videti čezenj. Rohmerjev filmski učitelj André Bazin bi se s tem bržkone strinjal. Film je navkljub faktičnemu ontološkemu realizmu istočasno tudi nekaj več, nekaj kar odpira različnost interpretacij v carstvu dvoumnosti. Film je vedno tudi skrivnost za vrati in tisto izven kadra.

V osemdesetih letih sem imel srečo poslušati Rohmerjeva predavanja na Sorboni. Bil je izreden predavatelj. Ob tem pisanju sem se spomnil tudi na njemu ljubelega Sainte-Beuvea in na njegovo misel, da je bolje nikoli srečati človeka, čigar delo občudujemo. Rohmer je bil visok in bled človek, zelo zaseben. Zame bo ostal večno mlad in prijazen že zastran tega, kako enkratno je znal opazovati sentimentalne igrice ljudi in poezijo slehernega življenja.

Éric Rohmer **Film, umetnost prostora**

izbral in prevedel: Denis Valič

Sistematična raba statičnega posnetka, ki jo lahko opazimo pri režiserjih kot so Welles, Wyler ali Hitchcock, nas že od nekdaj opominja na to, da filmske umetnosti ne moremo zreducirati le na tehniko menjave kadrov in da – še danes – ekspresivna vrednost prostorskih razmerij oziroma premestitev linij na površini filmskega platna prej govori o strogi in preišljeni rabi.

Razvoj filma, vse do zadnjih let, je zaznamovala nekakšna izguba čuta za prostor, ki pa je ne smemo zamenjati za čut za podobo ali za preprosto vizualno senzibilnost. Poudariti je treba, da je bilo moč razvoj v to smer opaziti šele desetletje po odkritju montaže. Če je rojstvo filma kot umetnosti umeščeno v dobo, ko je »si je pripovedovalec zamislil razdelitev pripovedi na kadre«, to ni zaradi tega, kakor trdi André Malraux, ker so gibljive slike sredstvo reprodukcije, in ne izrazno sredstvo, pač pa zato, ker je tehnika sosledja kadrov pripomogla k večji izraznosti vsakega izmed njih: na primer s tem, ko nam je omogočila, da zaznamo komaj opazne premike (utripanje vek, trzanje prstov), ali pa da sledimo tistim, katerih pot seže onkraj vidnega polja. Filmski prostor se glede na prostor prizora določa v razmerju do zamejenosti površine vidnega in razsežnosti prostora akcije; pri prostorski zasnovi režiser torej ne določa le notranjosti posameznega kadra, temveč celoto snemanega prostora: prihod in odhod vlaka v *Generalu* (The General, 1926) Busterja Keatona se tako sklada z zelo natančno prostorsko obsesijo.

Ta skrb za prostorsko izraznost se je v zgodovini filma torej pojavila precej zgodaj (nenazadnje se lahko vprašamo, ali ni tudi Mélièsov film *Hydrothérapie fantastique* (1910) v enaki meri čisto filmski kot intelektualistični montažni filmi iz obdobja med leti 1925 in 1930, t.i. »montage savant«). Historično se je torej pojavila kot prva, a kot prva je tudi, logično, če lahko tako rečemo, v sami logiki umetnosti – ki je umetnost gibanja par excellence – katere dolžnost je organizirati skuppek pomenov, ki jih uporablja v funkciji splošne zasnove tako časa kot prostora, a brez vnaprejšnjega razloga, ki bi času podelil privilegirano vlogo. Celo nasprotno, zdi se, da je prostor tista splošna forma čutnosti, ki je za film najbolj bistvena,



saj je film umetnost pogleda. Prav zaradi tega se dela, ki jih označujemo za čisti film – t.i. avantgardni filmi – posvečajo v prvi vrsti problemom plastične izraznosti, ustvarjanju »filmske plastičnosti« [cinéplastique] giba. A zavedati se moramo, da nam nekatera izmed teh del, pa naj gre za *Pesnikovo kri* (Le sang d'un poète, 1930) Jeana Cocteauja ali *Andaluzijskega psa* (Un chien andalou, 1929) Luisa Buñuela, razkrivajo pomenski modus, vezan na koncepte, ki so prej literarni in likovni kot pa filmski. Čistosti filma zato ne moremo določati glede na njegovo stopnjo abstraktnosti, temveč glede na specifičnost sredstev, ki jih uporablja.

Zato na tem mestu nočemo še enkrat dokazovati, kako so bili določeni režiserji pod vplivom likovne estetike – na primer s tem, da bi v njihovih delih iskali »deformacije«, analogne tistim, ki jih lahko najdemo na slikah Paola Uccella ali El Greca – ali estetike plesa – primerjajoč gibanje igralcev z gibanjem plesalcev v baletni predstavi – pač pa pokazati, v kolikšni meri lahko film, na tem področju, uporablja izrazna sredstva, ki so mu lastna. Že sama narava filmskega platna – povsem zapolnjeni pravokotni prostor, ki zapolni realtivno majhnen del vidnega polja posameznika – pogojuje drugačno plastičnost giba, na kakršno so sicer navajene scenske umetnosti. Na primer gibi rok, domači opernim igralcem, ki jih opravljajo liki v Mélièsovih filmih, lažje opravičijo svoj obstoj v scenskem



(gledališčem) prostoru, ki je hkrati fiksiran in nedoločen, kot pa v nekakšnem kvadru, katerega meje so jasno določene in ki le okvirno zarisuje bolj ali manj prostrano površino, na kateri se odvija akcija. Gibi filmskega igralca so postopno postali ne le bolj zadržani, pač pa tudi bolj »jedrnati«, deformirani, če lahko tako rečemo, zaradi bližine roba filmskega platna, režiser pa si jemlje pravico, da ga prekine v trenutku, ko ta poruši plastično ravnotežje, h kateremu teži s tako zavzetostjo, kot je to običajno pri sliki ali freski. Po drugi strani, pa naj se sliši še tako paradoksalno, je bil prostor filmskega platna, še celo pred sistematično uporabo globine polja, prostor treh dimenzij, medtem ko jih ima scenski običajno le dve. Privzdignjeni položaj platna glede na občinstvo naredi premikanje naprej in nazaj komaj opazno. Nasprotno pa so največji filmski režiserji načrtno obračali pozornost na to globino, ki jo realnost odvzema filmskemu platnu: gotovo ni naključje, da lahko vizualno temo spirale najdemo v filmih kot *Caligari* (ugrabitvev Lil Dagover) [*Kabinet dr. Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, Robert Wiene)], *Nosferatu* (»osmica« na kočiji v deželi prikazni) [*Nosferatu*, *Simfonija groze* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, F.W. Murnau)], *Generalna linija* (kolona vozil na ovinskasti cesti) [*General'naja linija*, 1929, Sergej M. Eisenstein], *Dama iz Šanghaja* (vožnja po toboganu) [*The Lady from Shanghai*, 1947, Orson Welles]. In končno, izrazne forme prostorske se morajo skladati s splošnim načinom, kako je v filmu izražen čas, vsako popačenje v prostoru pa mora pospremiti popačenje v času, naj bo to upočasnitev ali pospešitev. Montaža, z uveljavitvijo svojega lastnega ritma, ki se vključi v specifični ritem vsakega kadra, lahko občutno spremeni ekspresivni karakter posameznega gibanja.

Tako lahko film, v nasprotju s tistim, kar bi se nam lahko najprej zazdalo, v večji meri tvega obsodbo esteticizma, če bo stopnja njegove čistosti manjša: kot na primer takrat, ko režiserju s predvidenim stilom ne uspe dovolj natančno opredeliti vsebine glede na prevzeti izrazni način. Prav dela, katerih vsebina je glede na neposredni emotivni učinek najbogatejša, se najtežje izognejo vizualnim klišejem. Ko je izrazni karakter kadra videti le še kot parazitski element, bo lepota podobe iskala le samo sebe. Iz perspektive, ki smo si jo prilastili, najlepši filmi niso tisti, ki imajo najlepše fotografije, sodelovanje genialnega direktorja fotografije* pa nam ne more zagotoviti, da nam bo film podal izviren pogled na svet.

Geometrija komičnega

Prav zaradi tega bomo naše prve primere poiskali med deli, ki jih je najtežje osumiti esteticizma: med komedijami. Pokazali smo že, kako je v Chaplinovih delih moč najti popolno razumevanje zahtev filmske perspektive, obstoječih razlik med filmskim platnom in scenskim prostorom. Vendarle pa jih ne moremo imeti za primerke umetnosti prostorske izraznosti, ki nam razkriva veselje, v katerega so vključene kretnje in premiki, ki v njem pridobijo smisel, onstran njihovega emotivnega pomena, ki je na nek način bližji njihovi mobilni naravi. Tovrstna raziskava se zdi celo neskladna s človeškim karakterjem njegove umetnosti. Za dokaz Chaplinove čiste filmske genialnosti povsem zadoščajo vizualni gagi, kot so tisti, v katerem vidimo Charlieja, ki mu »sledi« sod smodnika (*Zlata mrzlica* [*The Gold Rush*, 1925]), Charlieja, ki stoji ob tovrnem dvigalu (*Plačilni dan* [*Pay Day*, 1922]), Charlieja, ki ga lovi policist (*Pustolovec* [*The Adventurer*, 1917]). Vendarle pa kretnje, drže in premiki zadobijo pomen šele v razmerju do niza stanj zavesti oziroma naklepov, ki jih postopoma razkrivajo: govorjena beseda ali mimika se umakneta »alegoričnemu« izraznemu načinu, ki ni tako konvencionalen kot prva, a subtilnejši in bogatejši kot druga, predvsem pa njegova vrednost zavisi od razmerja, ki ga vzpostavljamo med označevalcem in označencem, ne pa od karakterja nujnosti, ki ga znaku daje njegova prisotnost znotraj določenega prostora. Res je, da se občasno, v emotivno najintenzivnejših trenutkih (ob veselju ali grozi, ob osramočenosti ali zmagoslavju) gesta otrese vsakršnega natančno določenega pomena in se nato razvije sledeč ritmu, ki ji je lasten. Tako trenutkov, ki predstavljajo vrhunec Chaplinove umetnosti – na primer prizor, v katerem Charlieju grozi šef trgovine (*V trgovski hiši* [*The Floorwalker*, 1916]), ali ko se Charlie spopade v dvoboju (*Carmen* [1916]), ali ko Charlie razpara blazino (*Zlata mrzlica*) – ne moremo imeti za najznačilnejše primere čiste komičnosti gibanja, saj preveč neposredno izvirajo iz emocije, ki jo z izražanjem tudi spreminjajo, a iz nje še vedno črpajo svoj pomen.

To pa ne velja le za Chaplina, pač pa tudi za vse tiste, na katere je vplival s svojim delom. René Clair je tako na primer znal s še strožjo logiko, a z nekaj manj genialnosti, svoje like razviti znotraj veselja, v katerem so se tudi njihovi najneznatnejši naklepi nemudoma prevedli v prostorski jezik. Že sama izbira kulisa mu je tako v filmu *14. julij* (Quatorze Juillet, 1933) omogočila, da je svojo zgodbo podal že s preprostim premikanjem kamere sem-ter-tja z ene strani ulice na drugo: bolj kot element, ki ustvarja pomene, je prostor tu priročno sredstvo sporočanja. Nasprotno pa se manj prefinjena filmska dela, pri katerih koncept komičnosti ne sloni v tolikšni meri

OPOMBA

* Razen seveda v primeru, ko pride do popolnega skladanja med pogledi direktorja fotografije in režiserja, kot se je to zgodilo pri sodelovanju Gregga Tolanda z Williamom Wylerjem ali Orsonom Wellesom.

na psihologiji, veliko bolj približajo čisti umetnosti gibanja: v teh se bo smeh, intenzivni, pa čeprav ne tako »inteligentni« smeh, porodil iz preprostega soočenja dveh dimenzij, iz mehanične ponovitve neke kretnje. Številne tovrstne primere bi lahko našli med filmi Macka Sennetta in zgodnjimi ameriški burleskami. Burleske bratov Marx, tudi v svojih najbolj čistih filmičnih trenutkih, pa se še vedno vse preveč nanašajo na običajni pomen gest. Absurdnost tako pride na dan šele v razmerju do že uveljavljenega sistema pomenov: na primer prizor iz *Nore vojne bratov Marx* (Duck Soup, 1933, Leo McCarey), ko nekdo zagrne zaveso, da bi s tem zaustavil izstrelek iz kanona, ali prizor svečane dvorane, polne ljudi iz filma *Norčije v operi* (A Night at the Opera, 1935, Sam Wood).

A predvsem filmi Busterja Keatona so tisti – kar je vse preredko opaženo – preko katerih se nam razkrije obstoj prostorskega veselja, v katerem gibanje in kretanje zadobijo povsem nov pomen. Buster Keaton ni le eden največjih komikov filmske umetnosti, pač pa tudi eden najbolj izvirnih genijev v zgodovini filma. Večina opozarja predvsem na mehanski zna-

čaj njegove komičnosti, ki zaradi nekakšne brezčutnosti ob prvem stiku deluje nekako nenavadno. Vendar pa njegovih del ne moremo uvrščati med burleske, saj nimajo potrebne bujnosti domišljije, njega samega pa ne med imitatorje Chaplina, čeprav je slednji nanj močno vplival. In prav bi imeli, če bi domislice »alegoričnega« stila, h kateremu se večkrat zateče, imeli zgolj za povprečne. To pa zato, ker je Keaton psihološkemu pomenu gibanja pripisoval manjši pomen, kot pa komičnosti, ki se razvije tako, kot se gibanje vpiše v prostor filmskega platna. Tako nekomu, ki ni videl Keatonovih filmov, le stežka opišemo komičnost njihovih prizorov. A to vsekakor ni pomanjkljivost njegovih del, pač pa neizpodbitni garant avtentičnosti njihove filmične vrednosti.

Pričujoči odlomek, objavljen v spomin na preminulega avtorja, je iz knjige izbranih esejev *Le goût de la beauté*, ki jih je Éric Rohmer objavljial med leti 1948 in 1979 v revijah *Les Temps modernes*, *Arts*, *Combat* ou in predvsem *Cahiers du cinéma*. Zbirka je prvič izšla leta 1984 v sozaložništvu *Cahiers du cinéma* in *Éditions de l'Étoile*.



PAULINE NA PLAŽI

Mačka v škatli

Novi film bratov Coen: Zresni se!

Nina Cvar

Zresni se (A Serious Man, 2009, Ethan in Joel Coen) v marsičem nadaljuje s prepoznavno estetiko zdaj že relativno obsežnega filmskega opusa bratov Coen, sožitje med formo in vsebino pa je tokrat še malenkost bolj rafinirano. Ne le, da film več kot uspešno združuje vse tri bistvene relacije oziroma ravni razumevanja filmskega medija, kot so film-gledalec, film-družba in film-film, temveč je način, prek katerega čudežna dečka z duhamornega srednje-ameriškega Zahoda podata komentar na aktualni družbeno-politični čas, tako svež, da gledalec ob zaključni špici – kakopak ob ne naključno izbrani glasbeni podlagi – preprosto obnemi. Tako uvod kot sklepno dejanje namreč zaokrožijo *Jefferson Airplane s Somebody To Love* iz leta 1967, torej obdobja, v katerem sta tudi sama odraščala.

Prolog filma sicer uokvirja neohasidična ljudska pravljica, ki je postavljena v 19. stoletje, na poljsko podeželje, napove pa osrednji *lajtmotiv* filma; to je dualizem med religioznostjo na eni in racionalnostjo na drugi strani. Vendar pa slednji tu še nista v opoziciji, temveč bivata v sožitju druga z drugo. Pravljica, ki jo Coenova v celoti ekranizirata v jidišu, gledalca potisne v fantastično, skorajda groteskno atmosfero, iz katere pa ga na to postopoma, kot da bi ga s tem želela pripraviti na epikalnost tistega, kar bo sledilo, povlečeta v leto 1967. Vnovič, ne pomembno leto in obdobje tako za avtorja kot tudi za širšo kulturo Zahoda in ZDA.

Filmska genealogija bratov Coen se namreč izrazito napaja v širnih prostranstvih ameriške popularne kulture, ki se je vehementno vzpostavila prav s kulturno in pa seveda s potrošniško revolucijo v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Vendar pa Coenova pri svojih sklicih nista prazna post-warholovska profeta, četudi bi njun opus zavoljo uporabljenih pripovednih tehnik in tematik lahko označili za postmodernističen, temveč sta kritična; v zadnjem času celo vse bolj in bolj. Če sta že v filmu *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007) brezkompromisno vizualizirala svoj pogled na vsakdan, v *Zresni se* to vizijo le še poglobita.

Kot vselej, se tudi v danem filmu ravna po določenih zakonitostih, ki sta jih bolj ali manj zakoličila že v svojevrstni noir parodiji *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984). Tako v

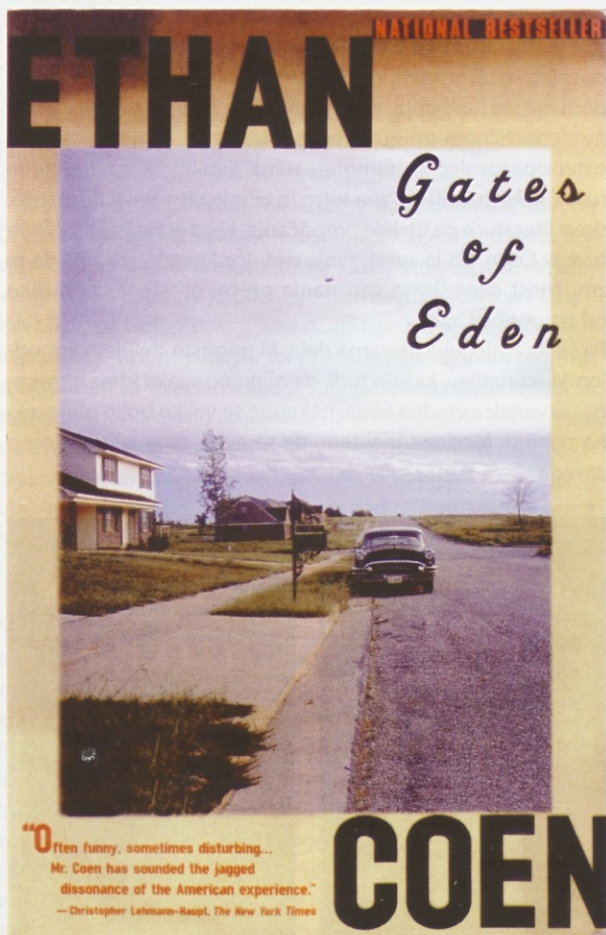
središče venomer postavlja vsaj en lik, ki se naenkrat znajde v mejni bivanjski situaciji. Da pa je stiska izpostavljenega lika – lahko jih je tudi več – še večja, ga navadno obkrožajo ljudje, od katerih je bolj ali manj odtujen oziroma med njimi vlada jo površinski odnosi. Slednji ustrezajo pustniji postmoderne družbe ter njenim neskončnim repeticijam distinktivnih form popularne kulture, v katere je vgrajen izrazit komunikacijski šum. Spričo tega lahko bolje razumemo njuno fascinacijo nad (ne)zmožnostjo jezika, ki se kaže v vselej natančno izdelanih dialogih, mestoma iztekajočih se v porogljivo šaljive dovtype. Tako v *Zresni se* spremljamo zgodbo Larryja Gopnika (Michael Stuhlbarg), profesorja fizike, ki ne le, da ima na delovnem mestu težave z napredovanjem, tudi doma mu ne gre najbolje; žena mu sporoči, da ga zapušča, saj se namerava poročiti z njegovim prijateljem, sin in hči sta tipična najstnika, brat pa je asocialni matematični genij brez službe. Gopnikovo mukotrpno plezanje iz očitne eksistenčne krize je postavljeno v polje igre med religioznim in racionalnim, sam pa se kot bolj ali manj sekuliziran jud – Coena sta v tem morda celo najbolj intimnem filmskem projektu pod lovke parodije postavila kar lastno veroizpoved – v trenutkih hudega po pomoč zateče k rabinom, ki mu odgovarjajo v zanj nerazumljivih ter spokojnih ne-odgovorih. Njegovo iskanje resnice se tako prelevi v odnos človek-bog, vsled načina prevpraševanja pa neposredno referira na Jobovo knjigo.

Kot je za dela bratov Coen v navadi, vsebujejo premeteno raztresene simbolne ključke, s katerimi gledalcu ponudita pot k osrednji podmeni filma. V danem primeru je to miselni paradoks avstrijskega fizika Schrödingerja, t.i. Schrödingerjeva mačka, o kateri odpredava tudi Gopnik, za nas pa je pomemben s stališča možnosti sočasnega obstoja religioznega in racionalnega, kar bi lahko – na sledi fizikalne definicije – imenovali superpozicija. Slednja se na ravni forme kontinuirano kaže v subtilni poziciji meta-narativnega filma ter v nežnih preklapljanjih med podobami-gibanja in podobami-časa. A v škatlo z mačko počasi, sporadično vdira logika kapitala, utelešena v neprestani repetitiji popularne kulture. Zgoščena v finalu tornada in sladko omamne *jouissance* hipijade.

Svoje nesreče kovači Ethan Coen kot pisatelj

Gorazd Trušnovec

Premiera filma *Zresni se* (A Serious Man, 2009), štirinajstega celovečerca »dvozglavega režiserja«, kakor insiderji filmske industrije imenujejo ustvarjalni tandem Joela in Ethana Coena, je priložnost, da poskušamo osvetliti eno od razsežnosti njune ustvarjalnosti, in sicer literarno. Ne v smislu literature kot kulturne zakladnice, iz katere brata v izobilju črpata navdih, ampak v smislu Ethanovega knjižnega ustvarjanja – lani je namreč izšlo že njegovo tretje (če zraven seveda ne štejemo objavljenih scenarijev) knjižno delo, ki kaže nezgrešljive sledi »coenovskega« spleta humorja, sarkazma, tragikomedije, mrakobe, sočutja in ironije obenem.



Vrata raja

Zbirka kratkih zgodb *Vrata raja* (Gates of Eden, 1998) je Ethanov samostojni knjižni prvenec, sestavljen iz štirinajstih, med seboj izrazito raznolikih kratkih zgodb. V njih spretno menjuje pripovedne perspektive, različne jezikovne nivoje, žanre, dolžine in tematske obsesije, od maničnih monologov, preko introspektivnih pripovedi o otroštvu, bizarnih kriminalk, do zgodb, ki so pravzaprav bolj radijske igre kot novele v klasičnem smislu. Vseskozi se kaže kot velik mojster dialogov in dialektov, karakterji so skicirani na kratko in na hitro, pogosto jih srečamo kar sredi dogajanja – in sredi dogajanja ali skrajno zagatne situacije (ki lahko vključuje tudi kakšno odrezano glavo) se pogosto končajo, vmes pa jih pogloblja in izrisuje predvsem skozi njihovo dikcijo.

Okretnost Coenovega pripovedništva se kaže v tem, da lahko dejansko, v fabulativnem smislu, vseskozi pričakujemo nepričakovano, razvoj dogodkov je pogosto hiter, sunkovit in slikovit, pri čemer, če uporabimo filmsko primerjavo, na veliko uporablja nenavadne rakurze kamere, na »običajne« like (teh je v zbirki pravzaprav še najmanj) pogleda z neobičajne perspektive, in obratno, nenavadne karakterje opisuje kot nekaj najbolj vsakdanjega, pri čemer ga odlikuje sijajen montažni ritem. **DOLGOČASNIH PASUSOV ALI DOLGOVEZENJA V ZBIRKI NI. ČE SO NA ENEM KONCU SPEKTRA PROZNE PRIPOVEDI, KI V SVOJEM MINIMALIZMU MEJUJO NA RADIJSKE IGRE, PA SO V ZBIRKI TUDI NOVELE V NAJBOLJ ŽLAHTNI TRADICIJI AMERIŠKEGA KRATKOZGODBARSKEGA PRIPOVEDNIŠTVA.** Te druge jemljejo za svoje izhodišče vsakdanje zagate odrasčanja v judovskem okolju v Minnesoti in skozi njih lahko zaslutimo precejšnjo mero avtobiografskosti oziroma grenkobe in tesnobe, slabo prikritih s satiro. Morda so prav te zgodbe tudi resnični ključ do najnovejšega filma *Zresni se* (A Serious Man, 2009), v katerem z bratom obdelujeta motive družinske odgovornosti, osebnostne krize, zlobe, neumnosti in judovstva.

Kot nekakšna protiutež temu (domnevnemu) pozitivizmu pa se v zbirki *Vrata raja* nahajajo tiste zgodbe, ki očitno parodirajo žanrske obrazce, predvsem seveda kriminalnega romana, postavljenega v okolje malih, nesposobnih prestopnikov vseh vrst, oziroma neo-noir fabuliranje, prežeto s pop-kulturnimi citati. Vse vmes oziroma pretežni del telesa Coenovih zgodb pa je »Americana« oziroma tisto isto okolje, ki je, prosto po Barryju Giffordu, divje v srcu in čudaško na površju. Pri čemer je Gifford znotraj te bizarnosti ameriškega vsakdana bolj lynchevski, Coen pa pač – coenovski.

Pijani voznik ima prednost

Še večjo mero jezikovne veščine kaže Ethan Coen v pesniški zbirki z naslovom *Pijani voznik ima prednost* (The Drunken Driver Has the Right of Way (2001, prirejena izdaja 2009), ki je resnici na ljubo bolj parodija na poezijo kot poezija, in v kateri je kot avtor še za kakšno stopnjo bolj infantilni kot v kratkih zgodbah. Pravzaprav si jo lahko predstavljamo kot uporniški izbruh nadarjenega, ampak hormonsko podivjanega srednješolca, ki je od vsemogočih idej tik pred mentalno eksplozijo. Pesmim ne uide skoraj nobena profanost in banalnost, in čeprav so njihova izhodišča pogosto visokoleteči namigi na klasike književnosti, že v naslednji vrstici z največjim posmehom in divjo domišljijo, strpano v verzno in pogostejše kot ne celo spretno rimano obliko, pljune na resnost in akademizem. Ob tem uvodu ne preseneča, da tvorijo osrčje zbirke *limericki*, transgresivna oblika pretežno nesmiselne, čudaške in s seksualnimi namigi prežete poezije, katere namen je predvsem provokacija in kršenje tabujev.

Zbirka *Pijani voznik ima prednost* vsekakor poskrbi za to, da je neprestano onkraj roba okusnosti, da ne zmanjka sarkazma, izzivalnih prispevkov, posmehovanja uveljavljenim vrednotam, vulgarnosti, vsakovrstnih sprevrženosti in obscenosti. Ampak po drugi strani tudi briljantnih, iskrivih ugotovitev in kritičnih opazk, vrednih kakega Bukowskega, katerega vpliv je zaslediti na več mestih.

Pesmi so prežete z občutkom za formo in z besedno okretnostjo, v ozadju je čutiti korpus literarne zgodovine in bistroumno imaginacijo, pri čemer pa ves čas skrbi, da morebitne poduhovljene fraze dosledno kombinira s telesnimi potrebami in izločki. Ali kot piše na zavihku zbirke: »Ob obračanju strani se boste hahljali in odobravojoče kimali, morda se boste občasno celo ustavili, da bi kaj prebrali.«

Skoraj en večer

Najnovejša knjiga Ethana Coena, *Skoraj en večer* (Almost an Evening, 2009) je drobna zbirka treh enodejank (*Čakanje*, *Štiri klopi* ter *Debata*), ki so doživele premiero v off-Broadway predstavi pred dvema letoma. Določene motive, ki jih je uporabil v dramski obliki, je zaslediti že v kratkih zgodbah, sicer pa gre za posrečen spoj kvantanja, žanrskih situacij, pocestne filozofije in teoloških vprašanj. Skratka za mešanico, s katero se je v svoji prozi, dramskih predlogah in pozneje scenarijih uveljavil Woody Allen (ki se večkrat prikrade v misli že med branjem kratkih zgodb).

Enodejanke so, po vrsti, parodija na Sartra, v kateri se znajde glavni lik v posmrtni situaciji v nekakšni čakalnici, pri čemer je purgatorij le neskočna odslikava tuzemske birokracije. Osrednji del prikazuje spodletelo vohunsko srečanje v savni, iz katerega se oba udeleženca nekaj naučita (samo eden pa preživi), izhodišče tretje enodejanke pa je debatni dvoboj bogov iz Starega testamenta in Novega testamenta, med katerima pride do fizičnega obračuna, ta njuna drama pa pusti posledice na gledalcih v dekonstruktivistični igri znotraj igre.

Igre Ethana Coena zagotavljajo, ob moralnih dilemah seveda, ki jih istočasno ponujajo in minirajo, več kot za ščepec duhovite zabave, v njih pa se avtor ponovno kaže kot mojster tako izostrenih dialoških izmenjav kot meandrastih monologov. Igre delujejo pretežno anekdotično, kot razširjeni skeči, prežeti s sarkazmom, v katerih se kaže pekel tik za vogalom, zanj pa je seveda najbolj zaslužna običajna človeška neumnost. Čeprav je osnovna forma še najbolj »filmska« oziroma blizu scenarijem za tri kratke filme, pa gre za povsem avtonomno dramsko delo.

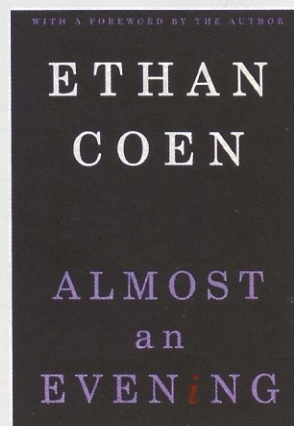
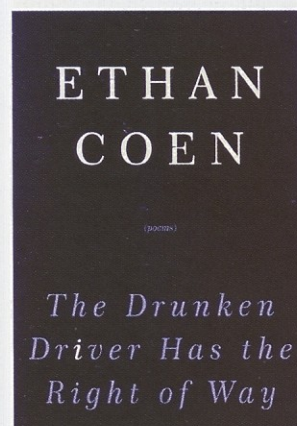
Sklep

Eruditski filmski kritik Emanuel Levy je pred desetletjem (Cinema of Outsiders) o Coenih napisal znamenito sodbo, da sta »sposobna režiserja, ki vesta preveč o filmih in premalo o resničnem življenju«. Predvidevam, da Levy ob branju literarnih del Ethana Coena ne bi ravno spremenil mnenja, kljub temu pa ponujajo knjige predvsem občudovalcem opusa bratov Coen dodaten vpogled v naravo njune ustvarjalnosti. Pri vseh literarnih oblikah (kratkoprozi, pesniški in dramski) gre bolj za nekakšne odkruške in domislice, za vaje v slogu, kot za »celovita in zaokrožena dela«, kakršna so njuni celovečerci.

LAHKO BI REKLI, DA GRE PRI BRANJU ZA FAMOZNO KUKANJE ČEZ RAMO V DE-LAVNICO, KJER BRBOTAJO IDEJE.

Skozi literaturo se kaže Ethan Coen kot spreten pripovedovalec, inteligenčen, razgledan in načitan, ki pa te bogate podlage ne razkazuje, vsaj ne za vsako ceno oziroma v postmodernističnem smislu na prvo žogo. Je radoživ, bistroumen, oster opazovalec in humoren stilist. Svojim likom, ne glede na to, kako barviti so, zna hitro in učinkovito zlesti pod kožo, skozi literaturo pa utrjuje prepričanje, ki ga je zaslediti v filmih bratov Coen, da je »vsak svoje nesreče kovač« oziroma da je zmožnost človeškega spoznanja precej omejena, za razliko od neumnosti.

Pa še to – njegova literarna dela, ki pogosto delujejo kot odlomki scenarijev, kažejo tudi, da ni nujno vsaka ideja filmskega ustvarjalca vredna filma, nekatere se veliko bolje obnesejo na papirju. Modrost je v tem, da se avtor tega očitno dobro zaveda.



Trnova pot do digitalizacije slovenskih kinematografov

Matic Majcen, foto: Nada Žgank / Kinodvor

24. in 25. novembra 2009 je v Kinodvoru potekalo strokovno srečanje 'Mreže in digitalizacija art kinematografov', ki je zainteresirani javnosti dodobra osvetlilo prednosti, a tudi problematiko mrežnega povezovanja kinematografov ter prehoda na digitalno tehnologijo prikazovanja filmov. Se odpirajo nove možnosti za ponoven razcvet filmske kulture na Slovenskem?

Srečanje je organiziral Kinodvor v sodelovanju z Europa Cinemas in Filmskim skladom RS. Prirediteljem je uspelo privabiti veliko število predstavnikov kinematografov iz vse Slovenije (med katerimi je bilo najti tudi predstavnika art kina s Hrvaške), pa tudi predstavnike AGRFT-ja, nekaj distributerjev in producentov, novinarjev ter predstavnike lokalnih skupnosti. Program so v večjem delu sestavljala predavanja uglednih tujih strokovnjakov, ki so predstavili priložnosti, ki se odpirajo s povezovanjem kinematografov v nacionalne in mednarodne mreže, ter predstavitev modelov, ki so jih pri digitalizaciji ubrale druge države, za tem pa so prireditelji odprli tudi javno razpravo, ki je porodila nekaj konkretnih dogovorov.

Najpomembnejši med njimi je bržkone končni dogovor o formalni vzpostavitvi kino mreže, ki prikazovalcem obeta precejšnje koristi. Ta mreža predstavlja najučinkovitejše orodje za združitev manjših kinematografov, ki bi lahko s tem nastopali kot enoten in bistveno močnejši akter v pogovorih s partnerji, predvsem pa pred političnimi in upravnimi strukturami na lokalni in nacionalni ravni. Na srečanju je debata sicer še tekla o tem, kakšna je pravzaprav najučinkovitejša pravna oblika za zastopanje interesov kinematografov (zavod, društvo), a so v nadaljnjih tednih na dodatnih sestankih njihovi predstavniki vendarle uspeli doseči konsenz in uskladiti še statut novonastale organizacije.

Signali, ki so jih med udeležence pošiljali predstavniki različnih tujih organizacij, so bili zares vzpodbudni. Organizatorji so ubrali smiselno potezo s privabljanjem tujih gostov na srečanje, ki so namesto »teorij na papirju« ponudili praktični vpogled v delovanje kino mrež in ponekod že končanih procesov digitalizacije.

Maeve Cook, direktorica mreže Access Cinema, je postregla s konkretnimi informacijami o tem, kako takšna nacionalna mreža deluje na Irskem. Vanjo je trenutno vključenih 70 kinematografov, od katerih jih več kot 50 predvaja z DVD-formata, ostali pa s 35-mm. Bistveno pa je predvsem to, da jim je uspelo v nekaj letih vseskozi občutno povečevati članstvo v mreži (za 75 % od leta 2006) in da je vzporedno s tem sledilo tudi povečanje števila gledalcev. To vsekakor ni majhen dosežek, sploh če ga pogledamo skozi prizmo promocije filmske kulture, ki vključuje zavzemanje za predvajanje filmov nacionalne kinematografije, različne spremljevalne dogodke, festivale (npr. Japonski filmski festival) in programe za določene starostne kategorije (program ZOOM za 15-18-letnike ter poseben filmski program za starejše gledalce). Ob tem se v morebitnem prenosu te zgodbe o uspehu v slovenski prostor prav digitalizacija kaže kot dodatni spodbujevalec tega potencialno novega razcveta filmske kulture.

BREDE HOVLAND



Kot je namreč zadevo s producerskega vidika predstavil Brede Hovland, se je na Norveškem po izpeljani digitalizaciji cena posamezne kopije filma znižala kar za 80-90 %, kar je prihranke pri posamezni produkciji filma (ker ni več potrebno delati povečave in masterja na filmskem traku, bistveno pa se poenostavi tudi podnaslavljanje) zmanjšalo za 50.000 €, vključujoč tudi manjše projekte. **ČE TE PODATKE PRENESEMO V NAŠE OKOLJE IN UPOŠTEVAMO SPECIFIKO SLOVENSKE FILMSKE PRODUKCIJE, BI TO V NAŠEM OKOLJU LAHKO POMENILO PRECEJŠNJE POVEČANJE FILMSKE PRODUKCIJE, IZ SEDANJIH 4 FILMOV NA LETO CELO NA 8 DO 10.** Da ne omenjamo lažje distribucije z občutnim znižanjem stroškov dostave, saj sistem omogoča satelitsko ali širokopasovno pretakanje vsebin na več lokacij hkrati – s tem se odpirajo povsem nova obzorja za kina v manjših mestih, saj bodo tudi tam lahko filme premierno predstavljali istočasno kot v velikih središčih. To bi razrešilo tudi pereč problem, ki se je do sedaj pojavljal v slovenskem okolju, ko je 50 % vseh vstopnic prodanih v prestolnici. Seveda ob samoumevnosti dejstva, da odpadejo tudi fizične poškodbe na traku, kot smo jih poznali do sedaj. Tukaj pa ne pridejo v poštev samo filmi, temveč tudi druge vsebine, ki bi kinematografske prostore lahko ponovno naredile za družabna središča: prenosi športnih dogodkov in koncerti (izstopa projekt newyorške metropolitanske opere, ki preko satelita v HD živo prenaša tamkajšnje dogodke in je v tem tudi zelo uspešna – dvorane so večinoma razprodane, mreža priključenih kinematografov pa se širi – nam najbližji je v sosednjem Zagrebu). S producerskega stališča bi težave lahko nastopile le, če bi cineasti zavračali digitalno tehnologijo zaradi subjektivnih in estetskih razlogov, saj snemanje na film še vedno proizvede drugačne rezultate. Morda bi takšne pomisleke lahko odtehtala možnost profesionalnega zaposlovanja filmskih strokovnjakov, ki morajo sedaj ravno zaradi manjšega števila projektov delati honorarno.

Proces digitalizacije kinematografov ima na vidiku samo eno, a očitno obremenjevalno okoliščino, namreč ceno. Vsak slovenski kinematograf se zaveda, da sam ne more nositi stroškov tega procesa, sploh če upoštevamo majhnost posameznih prikazovalcev. Z večjim številom članov (v mreži, organizaciji, znotraj katere izpeljejo digitalizacijo) pa cena

pada, kar ne samo, da stroške zmanjša na znosen nivo, ampak tudi na nacionalni ravni olajša zahteven in drag proces. Vsaka evropska država je ubrala svoj model sofinanciranja lokalnih kinematografov. Srečanje je tako služilo tudi predložitvi predlogov, kakšen model bi lahko bil najprimernejši za Slovenijo. Po osnovnem modelu, iz katerega so izhajali predstavniki Kinodvora, naj bi si stroške na tretjino razdelili država, občina, zadnjo tretjino pa bi črpali iz evropskih kohezijskih skladov. Čeprav bi ta model v praksi utegnil doživeti določene spremembe (in na teh temelji tudi model Andreja Novaka iz Karantanije Cinemas), pa gre poudariti, da bo izhodiščna pogajalska cena vendarle nižja kot v primerljivih državah. Miroslav Sochor, filmski producent in strokovnjak za digitalno kinematografijo, je analiziral model Češke in je skupne stroške nadgradnje zakrožil na 156.000 €, od tega 93.000 € za projektor s serverjem, 26.000 € za 3-D sistem in 37.000 € za zvočni sistem, Novak pa je poudaril, da bomo za slovenski prostor govorili o številki, ki bo največ okrog 130.000 €, s tem da velja pri kinih, usmerjenih v zahtevnejši film, razmisliti, ali bodo sploh potrebovali dodatni 3-D sistem.

Andrej Novak je v predstavitvi predloga modela digitalizacije slovenskih kinematografov nekaj puščic usmeril v državo oz. na njeno dodeljevanje sredstev v razvojno-investicijske projekte. Po njegovem mnenju slednja veliko nepovratnih (!) sredstev preprosto vrže v stran, saj neredko pristanejo v softverskih podjetjih, ki na trgu niso konkurenčna, in jih kasneje veliko tudi propade. Z višino sredstev, ki se redno dodeljujejo takšnim podjetjem, bi digitalizacijo lahko izpeljali gladko, v enem valu, poleg tega pa gre še za nadgradnjo tehnologije, za katero država ve, prvič, da je v obstoječem stanju zastarela, in drugič, da bo s prehodom na digitalno tehnologijo na dolgi rok ogromno privarčevala. Novak ocenjuje, da bi strošek države pri nadgradnji (za opremljanje 30–40 platen, od tega 20 v multipleksih in po njegovem mnenju samo 15–20 v malih kinih) znašal milijon in pol evrov. Za primerjavo: na zadnjem javnem razpisu za neposredne spodbude za razvojno-investicijske projekte je država dvaintridesetim podjetjem razdelila vsaj toliko sredstev, izmed katerih pa osemnajstim vsaj dvakratni znesek tistega, ki bi bil s strani države potreben za izpeljavo celotne digitalizacije slovenskih kinematografov.

MIROSLAV SOCHOR





Praktični problem, ki se bo v tem procesu v praksi pojavljal, je ta, kaj storiti s 35-mm kopijami, ki bodo nedvomno vsaj še nekaj časa po nadgradnji krožile med prikazovalci, da ne omenjamo festivalske in kinotečne scene, ki na drugi strani kaže popolnoma drugačno specifično od komercialnega in delno celo evropskega filma. To, ali bo digitalna tehnologija v popolnosti prežela tudi te sektorje, je danes še težko natančno reči, čeprav podatek, da je imel festival v Cannesu leta 2009 že 130 digitalnih projekcij, nedvomno dokazuje, da se tudi tam odpira prostor za takšno tehnologijo. Aleš Uhan (Kinodvor, Kino mreža) je razložil, da sicer pričakuje prehodno obdobje, v katerem bodo tisti prikazovalci, ki si bodo to lahko privoščili, hkrati uporabljali oba načina, a je ob tem potrebno upoštevati, da ko se bosta digitalizirali komercialni mreži (ki imata v rokah 95 % trga), tudi distributerji zaradi neprimerne večjih stroškov ne bodo več imeli interesa po uvažanju 35-mm kopij. Bržkone pa se bo pokazalo tudi to, da dlje kot bodo kinematografi odlašali s prodajo stare opreme, težje in za manj denarja jo bodo prodali.

Ugotovimo lahko, da je pred slovensko kinematografijo velika priložnost, da dejavnosti na vseh nivojih postavi na boljše, bolj zdrave temelje. Seveda pa bo končni rezultat odvisen od izpeljave, kjer nedvomno tiči veliko pasti, ki so sedaj, ko se nahajamo pred realizacijo, morda še nevidne.

Aleš Uhan (Kinodvor, Kino mreža)

Kdaj in kako se je pravzaprav začela zgodba o vzpostavitvi kino mreže na Slovenskem?

Začelo se je z idejo, da bi spet oživel art kino mrežo, ki je nazadnje delovala od leta 2003, predvsem skozi kroženje art in kinotečnega filma, z osrednjo postajo v ljubljanskem Kinodvoru, ki je takrat spadal pod Slovensko kinoteko. Takratna mreža je delovala tako, da je Kinodvor prejel 35-mm kopijo filma, ki se je najprej odvrtela tam, potem pa so jo poslali naokrog, da je zaokrožila še po drugih kinematografih. Imela je svoje napake, predvsem centralizacijo. Aktivnost je usahnila malce preden je »prejšnji« Kinodvor 1. aprila 2008 zaprl vrata.

Ker ima Kinodvor v aktu o ustanovitvi zapisano, da tudi v širšem smislu skrbi za širitev filmske kulture, smo začeli razmišljati v smeri, kaj bi lahko pomenila pobuda za oživetev neaktivne kino mreže. Naleteli pa smo na pereč problem, da nas čaka digitalizacija kinematografov oziroma prehod na digitalno tehniko, in šele potem smo ugotovili, da je to pravzaprav prioriteta, s katero se mora soočiti art kino mreža, da bo sploh lahko fizično obstajala in znova zaživila.

Po ponovnem odprtju Kinodvora (oktobra 2008) je februarja lani direktorica Nina Peče odprla dialog z Ministrstvom za kulturo, v katerem je izpostavila problematiko kino mreže, kasneje pa se je o konceptu razglabljalo tudi na delovnem srečanju kino prikazovalcev in distributerjev v Slovenj Gradcu (marca 2009). Projekt razširjanja aktivnosti mreže je Kinodvor prijavil na razpis Ministrstva za kulturo, ki pa je bil ponovljen. Zaradi nujnosti čimprejšnje ureditve področja je Kinodvor začel projekt izvajati z lastnimi sredstvi, kljub tveganju, saj rezultati še niso bili znani. Z njimi smo bili seznanjeni šele oktobra – paradoks, kajti razpis je vključeval financiranje delovanja in programiranja za prikazovanje in distribucijo za nazaj, za leto 2008. Za projekt, prijavljen v vrednosti 80.000 €, od katerih smo na razpisu zaprosili za 40.000 €, je ministrstvo lahko odobrilo le 5.000 €, zato je bil Kinodvor prisiljen zavrniti vsa sredstva, saj bi morali z njimi izvesti celoten projekt v obsegu, kot je bil prijavljen. Mestni kino kulturi na državni ravni ne more pomagati z lastnimi sredstvi. Pomembno pa je poudariti, da tako Kinodvor kot Ministrstvo za kulturo ter prikazovalci in distributerji izražajo nesporen interes, da se to področje uredi.

Kakšnega pomena je bilo novembrsko strokovno srečanje v Kinodvoru za to področje?

Art kino mreža je bila do tedaj samo neformalen seznam kinematografov, zdaj pa se je dejansko začela zadnja faza usklajevanja statuta društva, ki bo združilo kinematografe in prikazovalce v mrežo. V društvu, ki se imenuje »Art kino mreža – združenje kinematografov in prikazovalcev kakovostnega in umetniškega filma«, Kinodvor ne bo sodeloval kot ustanovni član (čeprav je njegov velik zagovornik in podpornik), se mu



bo pa prvi pridružil, ko bo ustanovljen s strani šestih drugih večjih kinematografov po Sloveniji. Pobuda torej temelji na tem, da kino mreža ne izhaja iz Kinodvora, kar je pomembno za razvoj lokalnih kinematografov. Kinodvor je v njej le še enak med enakimi.

Na srečanju je bilo rečeno, da bo formalizacija zaradi kandidiranja za sredstva na lokalni ravni speljana že decembra 2009.

Dejansko smo se dobili na več sestankih, toliko časa pa je trajalo usklajevanje statuta. Kolikor mi je znano, je ustanovna seja načrtovana za prvo polovico februarja.

Kakšna je v tem vloga različnih evropskih organizacij, ki so bile s predstavniki prisotne na srečanju?

Program MEDIA izvaja iniciativo Europa Cinemas, ki je prva organizacija za kroženje evropskega filma. Europa Cinemas ima sicer za članstvo precej visoke pogoje za naše razmere. Obstaja pa možnost, da se več kinematografov poveže in zadosti tem pogojem; z vključevanjem v Europa Cinemas dobijo določena sredstva v zameno, da vrtijo filme evropske produkcije. Ker bi radi imeli čimveč članov in ker bi prav tako radi promovirali evropski film, vzpodbujajo to malo mreženje kinematografov, da bi zadostili njihovim pogojem, vzpodbujajo tudi komunikacijo in to, da bi ustanovili nacionalno mrežo. Tukaj imamo še CICAIE, mednarodno mrežo art kinematografov, ki prav tako vzpodbuja ustanavljanje mreže art kinematografov in njihovo širše povezovanje v mednarodne mreže. Iz Evrope prihajajo same vzpodbude, seveda pa zadeve ne morejo izpeljati namesto nas. Europa Cinemas je tudi v veliki meri sofinancirala to novembrsko srečanje.

Obstaja zadosten interes kinematografov, da bi lahko bila digitalizacija izpeljana v enem samem valu?

Vseh članov naj bi bilo med 28 in 30, ta številka lahko kasneje še raste. Vendar pa je eno art kino mreža, drugo pa njen projekt digitalizacije. Projekt digitalizacije nikoli ni bil vprašljiv za celotno število kinematografov, ki bi se mreži pridružili. Večje kot je število, cenejša je digitalizacija. Ampak nad tem ne sme viseti vprašanje v smislu, da tega ne bomo izpeljali, če jih ne bo 30. Vsak kino, ki se ne bo digitaliziral, bo v nevarnosti, da bo zaprl svoja vrata, in zaradi tega je interes prikazovalcev za sodelovanje velik. 30 platen je že izrazil načelen interes. Ti bi morali podpisati izjavo, ki je na eni strani peticija, na drugi pa zagotovilo o participaciji z lastnimi sredstvi. Koliko jih bo dejansko podpisalo, bomo videli, ampak menim, da moramo za ohranjanje in širitev filmske kulture digitalizirati čim več kinodvoran. Obenem se moramo zavzemati tudi za stalnejše mehanizme podpore, ki bi kinematografom, ki se zaradi takega ali drugečnega razloga »velikemu valu digitalizacije« ne bodo uspeli pridružiti, omogočali opremljanje z digitalnimi projektorji.

Andrej Novak (Karantanija Cinemas)

Kako vidite vlogo države v procesu digitalizacije kinematografov in kaj si lahko od tega obeta slovenski film?

Digitalizacija je neizogibna, tako kot je bila pri fotoaparatih, in tu vidim vlogo države v isti meri, kot je njen interes pri gradnji infrastrukture drugih oblik distribucije energije, dobrin in informacij, pa naj bodo to ceste, elektrika, vodovod ali internet. Delež države v digitalizaciji vidim predvsem kot naložbo, ki bi se povrnila že v nekaj letih in bi nato omogočala velike prihranke, ki bi jih lahko investirali v boljšo promocijo ali v večje število sofinanciranih projektov s strani Filmskega sklada. Poleg direktne povrnitve investicije bi si država tako tudi omogočila nekaj pravic pri predstavitvi slovenskih filmov v kinih. Če to digitalizacijo zamudi, bo kasneje brez možnosti cenejše digitalne distribucije in jo bo na dolgi rok vse skupaj stalo še več kot sedaj.

Z digitalizacijo bi omogočili infrastrukturo, ki bi dovoljevala mladim filmarjem dostop do kino dvoran, ki so jim bile do zdaj zaradi stroškov nedosegljive. Občinska kina bi zopet postala središče dogajanja v manjših mestih in vaseh. Ne bi se bilo več potrebno voziti v multiplekse in s tem obremenjevati okolja, hkrati pa bi več denarja ostalo v občinski blagajni. Z digitalno opremo bi lahko manjša kina predvajala tudi lokalno posnete materiale šolarjev in drugih umetnikov ter tako nudila prostor za predstavitve. Sicer je pozitivnih učinkov še precej.

Kakšen je vaš predlog financiranja s strani države?

Osnovni predlog je podoben modelom v tujini, le da malce bolj ščiti denar davkoplačevalcev. Za financiranje bi predlagal:

- 50 % participacijo države pri lokacijah z največ dvema platinoma (tako so izključeni multipleksi),
- 35 % na platnu na lokacijah z več kot dvema platinoma in 40 %, če se s tem doseže najmanj 60 % pokritost digitaliziranih dvoran na lokaciji.

ANDREJ NOVAK



To pomeni, da bi moral imeti multipleks s 5 dvoranami po tem paketu vsaj 3 projektorje, da bi bil upravičen do 40 %, sicer le 35 %.

Ob tem bi morali biti postavljeni tudi določeni pogoji. Sredstva, vložena v digitalizacijo, naj postanejo določena obveza za prejemnike. Prejemniki bi morali tako uporabljati dvorano v kino namene določeno število let in imeti minimalno število predstav na teden. Če bi se dvorana zaprla ali preuredila pred določenim rokom, bi se morala prejeta sredstva vrniti Ministrstvu za kulturo ali pa bi morala izplačati ustrezni odstotek pri odprodaji opreme na javni dražbi. Za 50 % prejemnike bi predlagal dobo 5 let, za 35 % oz. 40 % prejemnike pa dobo 7 let.

Slovenski film bi moral imeti dostop do vsaj enega platna na lokaciji. Pri prejemnikih z manj kot tremi platni bi moral imeti vsaj eno predstavo na dneve obratovanja v prvem tednu, skupno pa bi moral biti v kinu vsaj dva tedna. Pri prejemnikih z več kot dvema platnoma bi moral film igrati prvi teden na vseh predstavah, drugi teden vsaj dve predstavi na dan, skupno bi moral biti v kinu vsaj tri tedne.

Naj še dodam, da sem se o predlogu pogovarjal z različnimi režiserji in vsi podpirajo idejo, tako da podpora javnosti ne bi bila problem, saj so predlogi naravnani investicijsko in ne kot standardne subvencije, ki se nikoli ne povrnejo.

Staš Ravter (Slovenska kinoteka)

Kakšni so načrti in vidiki Slovenske kinoteke glede vključevanja v procese digitalizacije ter kakšne so omejitve ali vzpodbude, ki jih na tem področju predpisuje FIAF (Mednarodna zveza filmskih arhivov in kinotek)?

Če govorimo o digitalizaciji na področju filma in povezanih dejavnosti s stališča kinotečne in arhivske filmske stroke, moramo najprej ločiti področja, ki se jih digitalizacija dotika. Najbolj poznana digitalizacija filmskih materialov, pri kateri gre za prenos s klasičnega filmskega traku (na nitratni, acetatni ali poliestrski osnovi) oz. z analognega videa na digitalne nosilce, je le eno izmed področij procesa, ki nezadržno prodira v ustaljene procese kinotečnega delovanja. V primeru omenjene digitalizacije gre skoraj vedno obenem tudi za proces restavracije, torej obnavljanja filmov, ki jih nezadržno najeda zob časa, tako da sodobne tehnologije pripomorejo k čim večjemu približku originalnim verzijam filmskih umetnin. Tako obnovljeni filmi se za kinotečno in kinematografsko uporabo povečini prenašajo nazaj na filmski trak, v kinotekah smo namreč po pravilih FIAF zavezani k predstavljanju filmov v najvišji možni kvaliteti in k največjemu možnemu približku izvirnega izkustva prvotnega gledalca. Prihodnost kinotek je po vseh mednarodnih merilih zelo jasno začrtana – filmi, posneti in distribuirani na filmskem traku, bodo vedno, če bo le



STAŠ RAVTER

foto: Igor Škafar / Mladina

mogoče, predvajani s filmskega traku, tisti na drugih medijih pa z ustreznih drugih medijev. Za te medije pa bo potrebno v bližnji prihodnosti najti ustrezen način arhiviranja, če smo natančni, pravzaprav stroka še išče primerne medije za trajnejšo digitalno hrambo, ki bi postala mednarodni standard, brez katerega bo zavladal v filmskih arhivih kaos.

Drugo veliko področje digitalizacije predstavljajo digitalni arhivi nefilmskih materialov (plakati, fotografije, scenariji ...) kot dopolnilo razumevanja in predstavljanja zgodovine filmske umetnosti. Kot tretje področje pa lahko omenimo vzpostavljane digitalnih informacijskih baz (o vseh zgoraj naštetih zbirkah, ki jih vsebuje posamični arhiv, o knjižničnem gradivu ...), ki se pripravljajo v posameznem arhivu ali kinoteki ter se nato združujejo na različnih mednarodnih nivojih (MIDAS, EUROPEANA, FIAF).

Slovenska kinoteka se že kar nekaj let aktivno vključuje v procese digitalizacije tako na domači kot na mednarodni ravni. Pravočasna digitalizacija baze podatkov o filmih, ki jih hrani naš arhiv (filmi Slovenske kinoteke in Filmskega sklada), nam je omogočila ustanovno partnerstvo pri projektu MIDAS v okviru ACE (Evropsko združenje kinotek) in sklada MEDIA, ki predstavlja eno od pomembnejših evropskih informacijskih baz s tega področja, muzejski oddelek se že več let ukvarja z digitalizacijo svojih zbirk (do letošnjega leta digitaliziranih 1561 plakatov in 150 fotografij), strokovna knjižnica je vključena v sistem COBISS, kinotečni klub razpolaga z več kot 3000 filmskimi klasikami na DVD-jih, ki so namenjeni raziskovalni in izobraževalni dejavnosti.

Digitalizacija lastnih filmskih materialov pa predstavlja v Slovenski kinoteki manjšinsko področje, saj hranimo v glavnem mednarodno filmsko dediščino (za hranjenje slovenske dediščine na filmu je pristojen Filmski arhiv pri Arhivu RS). Glede na to, da razpolagamo s tremi unikatnimi filmskimi kopijami (*Žongler*, Pathe, 1909; *Prvi sledovi starosti*, Franz Hofer, 1913; *Ko sem bil mrtev*, Ernst Lubitsch, 1916), ki smo jih do sedaj ohranjali pri življenju z analognimi tehnologijami, bodo te predstavljale prioriteto tudi za digitalno restavracijo.

Film kot vožnja z vlakcem smrti

Avatar in novo izkustvo gledanja filmov

Janez Strehovec



Preteklo stoletje je bilo filmsko v vsakem pogledu; vrsto vzporednic lahko vlečemo celo med industrijsko organizacijo dela za tekočim trakom (tayloristična racionalizacija, dejansko dresiranje delavčevih gibov, usklajenih s strojnim ritmom) in filmom: »Filmska montaža iz zgodnjega obdobja je razširila logiko tekočega traku (...) na področje čutov in privedla industrijsko revolucijo k očesu.« (Jonathan Beller), kar pomeni, da tudi fordistični tekoči trak predpostavlja reze, montažo in sekvenčnost gibov, kot bi šlo za film, ki je postal s svojimi časovno urejenimi gibljivimi podobami vzorčni model tudi za vrsto temeljnih kulturnih vsebin (od odrskih avantgardističnih postopkov do vpeljave ukaza izreži in prilepi pri vrsti računalniških opravil). Tudi vrhunci humanistike 20. stoletja so bili opredeljeni z gledanjem in branjem filmskih postopkov, od Benjamina do Deleuza in Virilia.

Danes pa je videti, da stopamo v novo kulturno paradigmo, ki filma nikakor ne ignorira, ampak ga vpeljuje v nov temeljni dispozitiv današnjega posameznika v kulturi vmesnikov – to je paradigma vožnje, in sicer ne navadne, ampak zelo pospešene vožnje, recimo kar vožnje-dirke, ki v vsakem trenutku silovito stimulira »potnikov« senzorni aparat. V trenutku, ko se vožnja začne, se posameznik znajde v položaju, ko je vse bistveno postavljeno v vidno polje tik pred njim, torej v koptsko mobilno bližino. Vožnja z vlakcem smrti (angl. *roller coaster*) ni organizirana le v tematskih parkih, ampak postaja model za vrsto voženj, ki se jih gremo iz dneva v dan in katerih logiko vključujejo trendovske vsebine (popularne) kulture. In te vožnje stopajo tudi v film, še posebno v tisti, posnet s trirazsežnostno snemalno tehnologijo in namenjen predvajanju v posebnih kinih (s komercialnimi imeni-znamkami XpanD, IMAX 3D, Dolby Digital 3D, Real 3D). Ko gre za film-vožnjo, zadeva ta tako njegovo logiko organiziranja podob kot posebne tehniške podlage, ki omogočajo gledalcu-potniku svojevrstno izkušnjo, ki gledalčevo čutnost stimulira izraziteje in bolj integralno od kinematografskega gledanja filmov. In kot filmi-vožnje (pogosto ne samo vožnje, ampak kar dirke) so v sedanjosti snemani tudi filmi v zvrsti visokoproračunske znanstvene fantastike.

Prodajne police v Planet Hollywoodu in v številnih drugih specializiranih trgovinah po svetu ta trenutek še niso polne miniaturnih modelov in igračk po zgledu junakov in predvsem umetelnih zverj, zmajem podobnih ptic (banšijev), ki letijo po zgledu lovcev-prestreznikov, in letalskih bojnih orodij iz ZF filma *Avatar* (2009, James Cameron), vendar vse kaže, da jih bodo tudi one kmalu zasedle v enakem številu kot dinosavri iz *Jurskega parka* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg). Današnji visokoproračunski film, oblikovan z namenom, da bo spodbudil trendovske kulturne obrazce, se ne zadovolji s tem, da je prikazan v kinematografskih in na TV-zaslونih ter dostopen na zgoščenkah in v formatih, primernih za prikazovanje na mobilnih telefonih, ampak skuša povleči za sabo kar se da obsežen plaz vsebin sodobne kulturne industrije, ki vključuje računalniške in video igre, internetne referenčne (in interaktivne) vsebine, knjige in vrsto izdelkov s področij dizajna, igrač in

spominkov. Prav tako pa snovalci takšnega podjetja že sedaj razmišljajo o njegovih možnih nadgraditvah, se pravi o *Avatarju 2 in 3* (kar ne bi bilo nič novega, če pomislimo na *Vojno zvezd* [Star Wars, 1977, George Lucas] in še manj, če imamo v mislih računalniške operacijske sisteme in brskalnike).

Ko gre za znanstveno fantastiko, smo vedno pri visokih tehnologijah, praviloma tistih zadnje generacije; vsekakor je v zraku svojevrstni tehnološki determinizem, povezan s fascinacijo nad tehnologijami, ki vključuje oboje, namreč tehniko v smislu instrumentalnega obvladovanja, kot njen *logos*, preprosto rečeno recepte za njeno učinkovito uporabo, in to so v sedanjosti tehnološke. Tehnologije predpostavljajo samosvoj standardiziran dizajn, ki je pogosto, recimo ko gre za medmrežje, v funkciji gospodstva, se pravi nadaljevanja politike z drugimi sredstvi. Vsekakor je mogoče ure in ure dolgo kritično razpravljati predvsem o scenarijih holivudskih uspešnic, ki predpostavljajo predvsem uporabo inovacij ameriških tehnoloških družb tako pri posebnih učinkih kot pri filmski produkciji in postprodukciji, kar še posebej značilno demonstrira film *Avatar*, ki ga je imel režiser Cameron leta in leta v glavi (začetno verzijo scenarija pa vsaj trinajst let v predalu), vendar pa ni čakal samo na trenutek, ko bo visoka tehnologija povsem dorasla zgodbi (ideji, konceptom, tehnikam pripovedovanja), ampak tudi na trenutek, ko bo imel sam kot režiser v roki dovolj kvalitetna orodja, da bo lahko nadzoroval in usmerjal menjavo med posnetim (analognim) in sintetičnim (digitalnim), konkretno novo obliko kamere (FUSION 3D) in novo generacijo stereoskopskega snemanja, ki je nujna za prepričljive trirazsežnostne učinke, kajti današnji trend se usmerja k 3-D predvajanju filmov (v ZDA predvajajo *Avatarja* v 179 IMAX kinematografih) in že kmalu tudi trirazsežnostni predstavitvi vseh digitalnih vsebin – na računalniku in njegovih hibridnih zaslonskih izpeljankah.

Pogled na ZF dela v tradiciji od vplivnejših literarnih začetkov v tej zvrsti, kot sta Hoffmanov *Peskar* in *Mary Shelley's Frankenstein*, do filmskih uspešnic (*Solaris* [Solyaris, 1972, Andrej Tarkovskij], *Stalker* [1979, Andrej Tarkovskij], *Iztrebljevalec* [Blade Runner, 1982, Ridley Scott], *Kosec* [The Lawnmower Man, 1992, Brett Leonard], *Zadnji dnevi* [Strange Days, 1995, Kathryn Bigelow], *Vojna zvezd*, *Matrica* [The Matrix, 1999, Andy in Lana Wachowski], *Terminator 2* [Terminator 2: Judgment Day, 1991, James Cameron]) nam pokaže, da se vse bistveno v njih ne vrti le okrog za tedanji čas bistvenih tehniških inovacij (od mehanskih avtomatov in elektromehanskih naprav, do vesoljskih in informatičnih tehnologij, genetskega inženiringa in robotike), ampak so tu v igri, recimo kar prizadevanja po oblikovanju stiliziranega, z umetniškimi prijemi (recimo potujitev, montaža, madež) vzpostavljenega dispozitiva, znotraj katerega se posamezniku vzpostavljajo bistvena eksistencialna vprašanja, značilna prav za njegov današnje-jutrišnji položaj, opredeljen z novimi znanstvenimi, tehniškimi, političnimi in tudi religioznimi paradigmami (in taktikami). Stroji v ZF se ne vrtijo v prazno, ampak v zanki, znotraj katere je praznina kot čistina, v katero so povabljeni vsakokratni posamezniki, da se srečajo in spoprimejo z zanje bistvenimi vprašanji in s



preživetvenimi taktikami. V ZF gre na nož, zato je vrsta situacij iz teh del in filmov prerasla v pravcate filozofske arhetipe, na katere se sklicujejo tudi številni projekti sodobne novomedijske umetnosti.

To, ravnokar zapisano, se lepo sliši, vprašanje pa je, če še drži. ZF ni večna zvrst, ampak zelo spremenljiva; ne mutirajo le njene pošasti, avtomati, hibridi, kloni in druga umet(el)na bitja, ampak se spreminja tudi način organiziranja narativnosti v njej, se pravi, ko smo pri filmu, tehnologija organiziranja posnetega gradiva in posegov vanj. Zdaj smo v paradigmi podatkovne zbirke (in ne zgodbe, ki se jo pripoveduje od začetka do konca, stališče Leva Manoviča), časovni stroj deluje (vse je prisotno hkrati, naprej in nazaj se vrtijo vsi časi – kot v *Gospodarju prstanov* [The Lord of the Rings, 2001, Peter Jackson], suspenz paralelne montaže se komaj še resno jemlje, kajti vsak trenutek se lahko pritisne na gumb za pospešeno vrtenje nazaj in potem lahko začneš z desetminutnimi simulacij nekega novega scenarija). Nič več ne boli, komaj kaj še zadane. Vse mogoče kulturne vsebine so v podatkovni zbirki, v katero se kadarkoli poseže, vzame iskano iz nje in vključi v nove (praviloma stilizirane, estetizirane, všečne) povezave. Iznenada je vse na razpolago (in Cameron spretno izrablja ne desetine ampak kar stotine prijemov, tem in rešitev iz drugih in svojih, že posnetih uspešnic v tej zvrsti), srečujemo pa se tudi z giblivo podobo, ki je postala razglednica, nasičena z vidnejšim od vidnega; v njej ni prostora za mesta nedoločenosti, praznine in madeže, ampak nas nagovarja s stotnjami posebnih učinkov, napada nas, vleče vase, torej nam krade odmik, ki bi omogočil, da bi videli še kaj drugega, kar nam sugerira prav ona. »Film preprosto zahteva, da naj bo z dramatičnega vidika to, kar se je zgodilo v neposredni bližini zunanosti polja, prav tako pomembno, včasih še bolj, kot to, kar se je zgodilo znotraj kadra,« je pisal Pascal Bonitzer ob srečevanju s filmsko klasiko (recimo Hitchcockovimi filmi), medtem ko nas sedanji filmi-vožnje vpeljujejo v svet gibljivih podob, ki so samozadostne in izjemno zahtevne za gledalca; tako intenzivno ga nagovorijo, da ne pustijo dihati njegovi domišljiji, tako da bi k videnemu pridala še tisto, kar je zunaj določenega, recimo kar »razgledničastega« kadra. S tem se lahko začne ukvarjati šele v trenutku, ko ima film ujet na svoji pametni zaslonski napravi, in ima tudi programsko opremo, s katero lahko posega vanj.

Kaj je avatar? Nadaljevanje aktivnosti fizične osebe v umetnih svetovih, recimo v *Drugem življenju* (v medmrežnem *Second Life*) s pomočjo kodiranega bitja, ki je sintetično in praviloma hibridno, vsekakor pa je, in to je bistveno, narejeno iz kode, ki jo je mogoče tudi kasneje spreminjati. (Pri filmu *Avatar* se srečujemo s hibridnim genotipom človeka in humanoidnega Na'vijca – prebivalca planeta Pandore, sintetiziranega zato, da bi pridobil ojačane fizične sposobnosti in prilagodljivost na Pandorino atmosfero.) Seveda pa se tu pojavi problem, ki zadeva samo kodno naravo. Da postane koda kot svetopisemska beseda meso, se pravi, se jo spravi v življenje in aktualizira, so potrebne njene interakcije z okoljem in udeleženosť na širši tehnološko-socialni infrastrukturi. Na kodo se »vsedejo« inštitucije in skušajo opredeliti njen fenotipski, družbeni in zgodovinski položaj. In prav to je kleč, na katero se sklicuje Cameronov film. *Avatar* se lahko na podlagi svoje zgodovinske socializacije potem spremeni v jabolko, ki pade daleč od drevesa, oziroma postane janičar, ki se obrne proti svojim. In nekaj podobnega se zgodi tudi z glavno osebo tega Cameronovega filma, nekdanjim marincem Jakeom Sullyjem, ki je v resničnosti paraplegik, iznenada pa dobi v svojem ojačanem, za komuniciranje z Na'vijci prirejenem avatarju priložnost, da ne deluje le kot zdrav bojevnik, temveč kot pravcati superman. Vendar pa tehniški podaljšek fizične osebe v hibridnem avatarju, konfrontiranem s socialnim tekstom in kontekstom, povzroči spremembe v moralni drži glavnega junaka, tako da se postavi na stran prebivalcev oddaljenega planeta in se vključi v boj za zaščito njihovih interesov in pravic.

Če lahko govorimo o kaki znanstveni vedi, ki je podlaga za sodobn(ejš)e ZF filme, potem je to kibernatika, ki predpostavlja povezovanja bioloških in tehnoloških podlag naravnega in umetnega, možganov in računalnika, na katerem se lahko simulirajo za človeka bistveni funkciji obdelovanja informacij in reševanja problemov. Kibernatika razumeva posameznika kot robotski mehanizem, gnan s povratno zanko (feed-back), in sposoben enostavnih, trivialnih operacij, ki se jih lahko strojno nadzoruje. In referenca ZF filmov na njihove kibernetske podlage je izdelava svojevrstnega dispozitiva posameznika in stroja (takšne ali drugačne generacije), ki omogoča posamezniku, da si v svojem dialogu s strojnimi/kibernetskimi/umetnem zastavlja bistvena vprašanja o sebi, človeštvu in prihodnosti. Tehniške naprave niso nevtralna orodja, ampak



sooblikujejo prav posebno obliko biti-v-svetu, ki je značilno interpretirana in tudi daljnosežno najavljena skozi ZF, o čemer je pisec tega besedila pisal že v svoji knjigi *Tehnokultura, kultura tehn*a (Študentska založba, 1998).

V filmih-vožnjah so tehniške naprave v službi terminalskega, zelo pospešenega časa, ki v marsičem terorizira gledalca-voznika-potnika. Ni več pravega časa za *be or not to be*, vse poteka z neverjetno naglico, vsi dramaturški zapleti, konflikti in razpleti so (v tehniškem pogledu) tako brezhrebno stilizirani, da se komaj še kaj jemlje zares. Veš sicer, da tu nek presežek zadnjih vprašanj je, dvomiš pa, če je prav svet visokotehnoloških in adrenalinskih posebnih učinkov, ki se odvijajo v izjemno visokem ritmu, še mesto, v katerem se avtentično zastavljajo. Stvari ti dajo misliti, sam pa si pri tem misliš, da te misli odložiš za kasneje in drugačen kontekst. Smo pri filmu-vožnji in dirki kot sedanji dominantni kulturni obliki sploh. Kako se vozi (in dirka) v *Avatarju*?

Prvi vtis ob *Avatarju* je, da je v njem vse: so kavboji in Indijanci, romantična ljubezenska zgodba, vojna zvezd, spopad



civilizacij, v sebi zaključen umetni svet Pandore z Na'vijci, ki govorijo prav poseben jezik (glavna junakinja Neytiri z angleškim akcentom), rasni konflikt, 11. september in *ground zero*, nepravilne vojne razvitega sveta (recimo v Afganistanu), bližnjevzhodni spopadi za nafto (kot metafora vojn za strateške surovine), topla greda in emisija, janičarstvo in drugi izdajalci v lastnih vrstah, in metafizični boj dobrega z zlom, ki se izteče v srečnem koncu. Natančnejše gledanje in branje idejnih podlag tega mestoma razvlečenega filma (ritem se nekajkrat zaustavi na mestih, ko Cameron gledalca poduči recimo o posebnosti Pandorine atmosfere, o naravi avatarjev, o genetskih posebnosti na'vijskih domorodcev in o njihovi religiji) pa nam pokaže, da je vse naštet o sicer prisotno v tem filmu, skupaj s številnimi citati na poznane ZF filmske uspešnice in tudi z referencami na atraktivne vedute divje narave (oblike gora so me spominjale na konfiguracijo drznih oblik pri tajskih krabskih in Phi-phi otokih), vendar pa se filmska ideologija usmerja predvsem na konflikt med družbo, zgodovino in naravo, ugledan skozi dispozitiv sodobnih tehnoloških (molekularna biologija, znanost o možganih, informatika). Na'vijci na koncu slavijo nad raso Zemljanov preprosto zato,

ker razpolagajo z boljšimi genetskimi kvaliteta, so bistveno višji, močnejši, bolj gibki, odporni do mehanskih poškodb, skratka manj ranljivi, prilagodljivi na pogoje, ko je med hojo, tekom in letenjem le majhen korak (vse bistvene stvari v tem filmu se godijo nekje med nebom in zemljo, v krošnjah orjaških dreves, na ovijalkah in med lebdečimi gorami-otoki), prav tako pa so temeljito povezani z naravo; pri tem pa je bistveno, da ni v igri kak romantični pojem narave, ampak se srečujemo s sofisticirano naravno mrežo, ki je strukturirana vzporedno z logiko funkcioniranja človeških možganov in na katero so, kot bi šlo za medmrežje, tudi priključeni. Narava v tem filmu slavi nad zgodovino, moralna premoč domorodcev ne zadostuje (kot tisoči šibkih plemen v svetovni zgodovini bi tudi oni izginili iz obličja svetov, če bi imeli samo presežek na ravni moralnega kapitala in svojo boginjo), vendar pa imajo prvinski, surovo naravni presežek; ko ob sklepnem spopadu že vse kaže na njihov tragični poraz, se kot *deus ex machina* pojavijo iz džungle ubijalske pošasti (recimo grozljivi thanator s tremi pari nog, toruk in leteči banšiji), ki v grožnji Na'vijcem prepoznajo tudi grožnjo svojemu obstoju, in spremenijo potek bitke. Na'vijci tudi nikakor niso kaki mačoti, nasprotno, samice imajo pri njih pomembno vlogo; konec koncev tudi glavna junakinja princesa Neytiri (igra jo Zoe Saldana) nauči Jakovega avatarja njihovih spretnosti, mu ničkolikokrat reši življenje in zada smrtonosna strela poveljniku agresorjev. Prav tako imajo tudi boginjo (Eywa) in samice odločno sodelujejo pri magijsko-religioznih ritualih.

Avatar je film, ki ni le film-vožnja, ampak prinaša s sabo kompleksen paket tako ideologije kot segmentov industrije zabave: vpeljuje novo ikonografijo, in sicer heksapodalne živali-pošasti, ki so še bolj samosvoje kot dinosavri iz *Jurskega parka*, širi se na medmrežje in v svet računalniških iger; *Avatar* je globalno macdonaldizirano in microsoftovsko podjetje (najavlja tudi nove generacije prikazovalnikov podatkov, nove brskalnike na dotik in njihovo upravljanje), kar nas usmerja k novim paradigmam sodobne kulturne ekonomije in tudi z njo povezane ideologije, v kateri imata narava in kultura (recimo temu) naravnega življenja premoč nad zgodovino in vrsto v zahodnem svetu uveljavljenih kulturnih modelov.



Avatar: tehnološka evolucija in povratek kolorizma

Matic Majcen

Vsakič ko na kinematografska platna prispe kakšen dolgo napovedovan filmski spektakel, je ob vsesplošni evforiji pogosto težko videti realnost stvari izza meglice oglaševalskih parol. *Avatarja*, enega najtežje pričakovanih ali pa vsaj najbolj pompozno najavljenih filmov minulega desetletja, je v skladu s tem spremljal tudi ustrezen (in nedvomno tudi skrbno izbran) nabor besed in argumentov o njegovi inovativnosti ter tehnični superiornosti, ki kliče po kontekstualizaciji, ki presega meje medija, znotraj katerega se je pojavil.

Tukaj ne moremo mimo dejstva, da je *Avatar* film, ki je bil bolj kot v času globalne finančne krize na trg poslan v sklopu trenda ponovnega privabljanja gledalcev v kino dvorane po tem, ko je piratstvo z razmahom širokopasovnih internetnih povezav doseglo neslutene razsežnosti. In če je 3D-tehnologija osnovna metoda za doseg te ciljev, potem postane hkrati zelo pomemben tudi način, na katerega taista industrija oz. umovanje za njo naslavlja in išče svoje občinstvo v globalnem potrošniškem prostoru. Pri tem se zdi najbolj pomembno to, da je *Avatar* v marsikateri potezi pravzaprav mladinski film, ki s svojimi motivi junakove predestiniranosti, heteroseksualne romance in preprostega, ostrega polariziranja likov ponuja tiste najbolj klasične *play-it-safe* nastavke za doseganje najširšega možnega občinstva, v katerem se najstniška ciljna publika kaže kot najmogočnejši finančni vir, ki ga je težko dobiti, a še težje zgubiti, in ki je bolj kot katera koli druga demografska skupina svoje premoženje pripravljena vložiti tudi v licenčne izdelke. In to ne nosi s sabo samo Blu-Ray ter DVD-izdaj, računalniških iger, mobi aplikacij ipd., temveč zagotavlja potrošnjo tudi v širšem smislu, s katero določen industrijski sektor uveljavlja in si zagotavlja tehnološko, ekonomsko in kulturno nadvlado, ki je temelj izgradnje privilegiranega položaja tudi na interpretativnem polju. Če je že leta 1912, ob prvi filmsko-kulturni ekspanziji ZDA, Joseph P. Kennedy rekel, da »*filmi igrajo vlogo prikritih prodajalcev ostalih izdelkov ameriške industrije*,« potem gre v tej enačbi morda črtati le izvor izdelkov, saj novodobni filmski spektakli dandanes uveljavljajo svoje argumente na način, ki je v svojem jedru globalen. Medtem ko domorodci v *Avatarju* tvorijo protipol belski civiliziranosti in z virtualnim stapljanjem ras belskih in afro-ameriških glavnih igralcev, naracija sugerira ustvarjanje neke nove, idilične

skupnosti (globalne vasi) in tudi sam Neytiriin (Zoe Saldana) naglas gradi s svojim domačinskim afriško-karibskim prizvonom z izrazito emocionalnim značajem opozicijo zahodnjaški racionalnosti z drugačno identifikacijsko shemo, s katero si odpira nove prostore do čimvečjega razpona različnih rasnih, spolnih in verskih skupin gledalstva.

Avatar je film, ki zaradi velikopotezne produkcije v marsičem zamuja. Zamuja zato, ker je Cameron scenarij zanj pisal leta 2006, kar pomeni, da je vmesni razvoj političnih dogodkov odvzel potencialno subverzivnost njegovim motivom vojnega hujskaštva. Zamuja pa tudi zato, ker bo že nekaj mesecev po izidu pripoznan kot zastarel, saj se pojmovanje tega, kaj je v nekem trenutku vrhunec računalniške tehnologije, dandanes spreminja iz meseca v mesec. Da bi ujel idealen proces svojega razvoja, bi takšen projekt moral biti večno v razvoju in večno v nadgrajevanju kot delo, ki se nenehno dopolnjuje in mu nikoli ni potrebno iziti in kjer nenehno izhaja njegova boljša različica. Tako kot *The Works* (rež. Paul Heckbert), prvi veliki računalniško-filmski projekt iz osemdesetih let prejšnjega stoletja, ki ga je računalniška tehnologija na vsaki razvojni fazi prehitela, tako da so ga nenehno začenjali znova in ga na koncu odpovedali. Ko bo (in če bo) *Avatar* doživel nadaljevanja (v mrzlici raznih trilogij to niti ni tako zelo nenavadno), bo vedno temeljil na tehnološki nadgradnji, kar pomeni tudi to, da bo ta film za vnažaj vedno pripoznan kot nepopoln; znakov tega prepoznanja pa pravzaprav ne manjka niti zdaj: vidijo se nenaravni, generirani gibi, dobršen del filma pa tako ali tako spominja na računalniško igro, kar za vrednotenje filmskega dela še nikoli ni bil dober znak.

O *Avatarju* je v tehnološkem smislu težko govoriti kot o prelomu. V njem se odraža razvoj, ki je mnogo širši od njegovega lastnega produkcijskega procesa in ki pušča pomemben pečat tudi v drugih področjih zabavne industrije. Če je morda res, da je prav *Avatar* v film najbolj opazno prenesel napredke iz računalniške industrije – čeprav je tudi to stvar debate glede na to, da je npr. *Okrožje 9* (District 9, 2009, Neill Blomkamp) s primerljivimi dognanji precej bolj suvereno posegel v pravila danega žanra in v fenomenologijo filmske izkušnje – pa njegov dosežek še zdaleč ni osamljen. Vzporedno z *Avatarjem*

je igričarska industrija poskrbela za izid cele vrste iger – *Operation Flashpoint: Dragon Rising* (oktober 2009, Codemasters), *Call of Duty: Modern Warfare 2* (november 2009, Infinity Ward) in *Final Fantasy XIII* (december 2009, Square Enix) – ki so uporabne podobne promocijske argumente: da gre za tehnološko in vizualno najbolj napredne igre doslej, ki jih podpira tudi rekorden proračun. Slednje se nanaša predvsem na *Call of Duty: Modern Warfare 2*, ki je na svojem področju s produkcijskimi stroški med 40 in 50 milijonov dolarjev (za distribucijo in promocijo pa še dodatnih 150 milijonov) vodil nekakšno vzporedno tekmo rekordov glede na to, da gre za vejo industrije, ki cilja na skoraj povsem isto demografsko skupino. A ne samo to – naštetim igram je prav tako uspelo v dobršni meri doseči primerljivo stopnjo fotografskega realizma, ki je nasploh bil proglašen za *Avatarjevega* ekskluzivnega zaveznika. In ker gre prav tako za tehnologijo, katere dosežki po spletu krožijo že kakšni dve leti, v tem smislu realno gledano ne moremo govoriti o zadnji fazi razvoja niti ne o začetku česa novega.

Pravo vprašanje je torej šele tisto, v katerem se sprašujemo po *Avatarjevih* posegih na klasično področje filmske umetnosti, o statusu njegovih podob in naracije. V narativnem, motivnem in vsebinskem smislu je *Avatar* pravzaprav ropotarnica vsega, kar je Cameron lahko uvrstil v dve uri in pol filmskega trajanja, močno obremenjenega z razkazovanjem tehnologije in inovacij. Nekaj motiva asimiliranega izbranca iz filma *Dune – peščeni planet* (Dune, 1984, David Lynch), nekaj posnetkov računalniško generiranih pradavnih bitij iz *Jurskega parka* (Jurassic Park, 1993, Steven Spielberg), vstop belca v domorodsko skupnost, kjer govorijo posebej za film izmišljen jezik iz *Smaragdne gozda* (The Emerald Forest, 1985, John Boorman), malce motiva *underdoga* iz *300* (2006, Zack Snyder) in predvsem veliko *Gospodarja prstanov* (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson), s katerim je *Avatar* s svojim pomanjkanjem humorja in s pretiranim zanašanjem na tehnologijo možno bolj neposredno povezati kot pa s katerikoli drugim filmskim trendom z začetka novega stoletja. A resnična ironija *Avatarja* je pravzaprav ta, da čeprav še vedno odločno temelji na preprosti vzročno-posledični narativni strukturi (na lingvističnih hoduljah, kot bi rekel Hugo Münsterberg), so



v njem prizori, ki vabijo nazaj k izgubljeni karakteristiki filma, namreč k podobam, ki reprezentirajo vizualnost v polnem pomenu besede. Naenkrat vidimo nove, nepoznane oblike, izmikajoč se uveljavljenim lingvističnim poimenovanjem, ki dajejo prostor govorici barv s proizvajanjem občutja na povsem impulzivnem, neracionalnem nivoju. *Avatarjeva* filozofija prehoda v novi, virtualni barvni svet pa najde ekvivalenco znotraj filmske misli na presenetljivem mestu, namreč v tistem delu Deleuzove *Podobe-misli*, kjer filozof obravnava nek povsem drugi, pretekli trend, in sicer filmski kolorizem Vincentea Minnellija. Žanr glasbene komedije je bil po nastopu Technicolorja tisti, za katerega je bila značilna »površinska barva velikih ploščin, atmosferska barva, ki prežema vse druge, barva-gibanje, ki prehaja iz enega tona v drugega,« in je imel sposobnost, da »iz konvencionalnega stanja stvari izlušči brezmejen virtualen svet.« Barva je tam, po Deleuzu, nesimbolna in je »afekt sam, se pravi, virtualna povezava vseh predmetov, ki jih zajame.« Če se James Cameron najde v teh besedah, potem ko je svojo lastno, modro fluorescentno različico v zametkih odkril že v *Breznu* (The Abyss, 1989), nam to zdaj daje zgolj vedeti, da je IMAX 3D svojo lastno estetiko utemeljil in našel kot semiološko razliko na podoben način, kot ga je svojčas uveljavljal Technicolor, kot prehod iz črno-bele ter barvane podobe v umetelno barvno podobo, prehod, katerega je v narativnem toku najbolje utelesil *Čarovnik iz oza* (The Wizard of Oz, 1939, Victor Fleming) s svojim lastnim rezom iz sivega vsakdanjika v barvito doživetje halucinatorične virtualnosti. Takšna preračunljivost kopiranja preteklih uspešnih narativnih vzorcev pa *Avatarju* pravzaprav preprečuje, da bi se vzpostavil kot samosvoje, arhetipsko filmsko delo.

Avatar torej sestavlja tista osnovna in neizpodbitna dvojnost holivudske mašinerije, je janusovska pojava, ki na eni strani skozi prijaznega dedka Camerona v obliki *Avatarjevega* zidanja gradov v oblakih svetu zaželi vesel božič, na drugi strani pa grozeče preži industrija, ki si identitete odraščajočih subjektov prikraja po lastni podobi. André Bazin bi moral, če bi v *Avatarju* iskal »mit o totalnem kinu«, priznati, da se je ta idealistična ideja prej prelevila v »realnost totalnega projekta«, kjer ne fascinira več toliko barvno nasičena, ogromna IMAX 3D podoba, temveč monstroznost samega mehanizma, ki jo poganja in ki za svoje argumentiranje angažira vsa razpoložljiva sredstva ter razširi svoje lovke na vsa dosegljiva področja, tako geografska, produkcijska kot filmsko-historična. Serge Daney je v enem svojih zadnjih esejev pisal o filmih, ki imajo med našim odraščanjem tako velik vpliv na nas, da pravzaprav ne moremo več govoriti, da mi gledamo njih, ampak zaradi njihovega ogromnega vpliva na našo odraščajočo osebnost dejansko oni gledajo (na) nas. In ta način, na katerega si je *Avatar* v tem svojem *mentalnem* iztegu podob iz dvodimenzionalnega platna pomemben del mladega globalnega občinstva najprej ogledal, potem opremil z nepozabnimi vtisi in ga s tem za večno prikrojil po svoje, je še vedno bistveno bolj pomenljiv kot pa fizične karakteristike novodobnega 3D-filma.

Kdo je ubil Bambija 2*

Zoran Smiljanić

Pri filmih gre za pretvarjanje. Igralci se pretvarjajo, da ljubijo, sovražijo in umirajo in kdor se pretvarja bolje, pokasira slavo, denar in nagrade. Obstajajo pa igralci, ki se ne pretvarjajo: njihov strah, bolečina in umiranje so resnični. Seveda govorimo o živalih. Spomnimo se torej vseh tistih anonimnih, prezrtih in pozabljenih živali, ki za svoj neprostovoljni prispevek filmu niso prejele ne denarja ne nagrad, kaj šele slave, čeprav so zanj dale največ, kar so imele: svoje življenje.



* Zakaj številka 2? Ker sem leta 1998 že napisal krajši članek z istim naslovom na to temo za prvo številko pokojne revije Oskar. Seveda je pričujoči članek izboljššan, apdejtjan in apgrejdan, poglobljen, vanj je vloženo veliko več raziskovanja in čekiranja filmov. Poleg tega se je za nekatere živali, ki sem jih v prejšnjem tisočletju predstavil kot pokojne, izkazalo, da to niso (na primer jelen iz Lovca na jelene). Kakorkoli, ko sem brskal za informacijami, sem zazijal od presenečenja, ko sem naletel na spletno stran, menda pod okriljem revije Joker, kjer je neki osebek, podpisan kot Copatko, od besede do besede prepisal članek iz Oskarja in ga predstavil kot svoj umotvor. Še več, na forumu ob članku se ta dela poznavalca in suvereno tolmači prizore iz filmov, ki jih najbrž ni nikoli videl. Torej Copatko, če te še enkrat ujamem, da počneš kaj podobnega s temle člankom, te bom poiskal in naučil kozjih molitvic. Jasno?!

Pobijanje, pohabljanje in mučenje živali za film je staro toliko kot film sam. Izumitelj, znanstvenik in brezskrupulozni biznismen Thomas A. Edison je že leta 1894 vizionarsko predstavil film *Rat Killing*, prvi živalski *snuff* dokumentarec, kjer dresirani terier urno in učinkovito pokonča kup velikih podgan. Gledalci so bili nad pokolom zgroženi in navdušeni hkrati, Edison pa je njihovo morbidno fascinacijo s smrtjo z nezmotljivo podjetniško žilico zaznal in jo tudi dobro unovčil. Leta 1903 je posnel še enominutni film *Electrocuting an Elephant*, kjer slona usmrtijo z elektriko (podrobnejši opis je na seznamu pod št. 49.), film pa so z velikim uspehom predvajali po ZDA. Iz tega obdobja je tudi film *Terrier vs Wildcat* (1906), kjer pes raztrga nekaj potepuških mačk.

Z razvojem igranega filma so postale živali vse bolj nepogrešljiva potrošna roba. Ugonabljali so jih v vse bolj popularnih vesternih, iztrebljali v afriških pustolovskih filmih ali zgodovinskih spektaklih. Zloraba živali je ostala dolga leta neopažena, potem pa so šli trije filmi predaleč: nemi *Ben Hur* (1925, Fred Niblo), *Poročnik indijske brigade* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936, Michael Curtiz) in *Jesse James* (1939, Henry King) so povzročili tak pokol med konji, da je ogorčena javnost dvignila glas v oster protest. V strahu za dobiček se je Združenje filmskih igralcev (*Screen Actors Guild*) povezalo s humanitarno organizacijo *American Humane Association* (v nadaljnjem besedilu AHA), ki že od leta 1877 skrbi za zaščito otrok in živali, ter ji naložilo, naj na lokacijah neposredno nadzira snemanje filmov in poroča o morebitnih zlorabah živali. Če pa je snemanje potekalo v skladu s standardi, so film opremili z znano oznako, da »Nobena žival ni bila zlorabljena, poškodovana ali ubita med snemanjem tega filma«. Vendar so ustvarjalni filmarji našli luknje v nadzoru, se preprosto poživili nanj, ali pa produkcijo preselili v države, kjer so zakoni o ravnanju z živalmi neprimerno bolj ohlapni (Kanada), ali pa jih sploh ni bilo (Mehika).

Kakorkoli, pri filmih, ki so imeli opravka z živalmi, se je pomor nadaljeval z nezmanjšano intenzivnostjo. V filmu *The Silent Enemy* (1930, H. P. Carver), ki so ga posneli v Kanadi, so v kletki izstradali pumo in medveda, potem pa ju v ogradi posneli, kako se na življenje in smrt spopadeta za jelenovo truplo. V *Trgovcu Hornu* (*Trader Horn*, 1931, W. S. Van Dyke), ki so ga deloma posneli v Mehiki, da bi se izognili nadzoru, in ki je bil celo nominiran za oskarja za najboljši film, so namenoma sestradane leve spustili na hijene, opice in jelena, ki so jih imeli zaprte v oboru. Veliki dokumentarist Robert J. Flaherty, ki si je v svojih filmih pogosto dovolil več kot le ščepec umetniške svobode, je v filmu *Ljudje z Arana* (*Men of Aran*, 1934) predstavil velike pegaste morske pse, ki so jih lovili Aranci, kot sila krvoločne zveri, in to podkrepil s skrajno dramatično glasbo, v resnici pa so ti morski psi le dobrodušni velikani, ki se prehranjujejo izključno s planktonom. Poglavje zase so družinski Disneyjevi filmi o življenju v divjini, ki imajo za junaka kakšno žival (rosomah, vidra, pes, konj ...), predstavljali pa so jih kot avtentične dokumentarne filme, katerih ustvarjalci se zavedajo pomena skrbi za naravo in živali. Nič ni bilo dlje od resnice: v teh lažnih dokumentarcih je bila večina

prizorov zrežirana, zmontirana iz različnih arhivskih posnetkov ali drugače zmanipulirana, naslovno žival je igralo več »igralcev«, saj je marsikatero žival zaradi naporov, poškodb in siljenja trenerjev v nenaravne situacije preprosto pobralo, da uporabe smrtonosnih pastí, nevarnih padcev, neprostovoljnega skakanja v slapove, plavanja po brzicah, ravsanja z drugimi živalmi in izpostavljanja različnim nevarnostim sploh ne omenjamo. Skrbno varovana skrivnost je bila, da so Disneyjeve filmske ekipe po lokacijah za seboj pustile gore odpadkov in kupe mrtvih živali.

Najbolj ogrožena vrsta na filmu so bili od nekdaj konji. Gledalci so od njih pričakovali divje dirke, atraktivne akrobacije in spektakularne padce, filmi pa so jim vse to tudi dostavili. Obstajajo trije osnovni načini, kako podreti konja: prvič, jecdec konju glavo sunkovito obrne v desno, da izgubi težišče in telebne na bok. Drugič, v tla skopljejo jamo in jo zakrijejo z vejami ali zemljo, da galopirajoči konj pade vanjo. In tretjič, konju na prednje noge privežejo jekleno vrv, ki se med tekom zategne, tako da konj pade na glavo in se po možnosti še spektakularno prekucne (tzv. *trimming*). Še posebej druga dva načina sta za živali zelo nevarna, saj lahko povzročita hude poškodbe ali zlome nog, zato so mnoge konje s snemanja odpeljali naravnost v klavnico. Gledalci se nismo spraševali, kako to, da ko Indijanci zadenejo jezdeca, pade tudi konj. In kako to, da se zbežljani konji vedno zadnji hip rešijo vprege in zavijejo v stran, preden kočija zgrmi v prepad?

Ali pa še en kliše iz številnih vesternov: kadarkoli se v kakšnem pojavi klopotača, nima veliko možnosti, da bo konec filma dočakala živa, saj jo bo nezgrešljivi revolveraš s koltom zagotovo precvikal na pol ali pa ji preluknjal glavo. Postopek v resnici poteka takole: kačo, ki je pravzaprav studijski rekvizit, izza kamere z razdalje dveh ali treh metrov ustrelí ostrostrelec, ki ima na puški nameščen tudi daljnogled, kamera pa to posname v velikem planu. Tudi škorpioni niso nič na boljšem: dva člana ekipe profesionalcev, ki sta v konfliktnem razmerju, se pogosto spravita prek škorpionona. Mnogo škorpionov (pa tudi kač, kuščarjev in pajkov) je saniranje medsebojnih odnosov protagonistov plačalo z življenjem. Včasih pa škorpioni služijo zgolj za demonstracijo spretnega ravnanja z nožem in jih prikujejo na podlago (najbolj primeren je les).

Velikokrat so naključno umirale kure, ki so nič hudega sluteč brskale za hrano, potem pa se je mednje s polno hitrostjo zakadil avtomobil in kure so se z divjim kokodakanjem razkropile na vse strani. Če smo dobro pogledali, smo pod kolesi pogosto videli kakšno smrtno ranjeno frfotajočo kuro, ki ni dovolj hitro odskočila. Nekaj podobnega se je zgodilo v filmu *Dnevi grmenja* (*Days of Thunder*, 1986, Tony Scott), ko so na plažo, kjer sta dirkala Tom Cruise in Michael Rooker, s pičo privabili jato galebov, misleč, da se bodo ob prihodu avtov razleteli na vse strani, a sta drveča avtomobila večino galebov povozila in namesto atraktivnega posnetka so dobili krvavo kašo. Posnetka niso uporabili.

Čeprav je glas javnosti vse glasneje nasprotoval pobijanju živali za film, je kar nekaj pomembnih režiserjev v svojih filmih žrtvovalo lepo število živali. Eisenstein, Tarkovski, Rossellini, Bergman, Bresson, Buñuel, Renoir, Peckinpah, Leone, Olmi, Cimino, Coppola, Bertolucci, Roeg, Saura, Malle, Fassbinder, Almodovar, von Trier, če omenimo samo nekatere, so izkazali veliko mero inovativnosti pri izmišljanju novih in vizualno izvirnih načinov, kako čimbolj nenavadno in šokantno ubiti žival. Eni so se izgovarjali na avtentičnost, drugi na umetniško svobodo, vsem po vrsti pa se je zdel njihov film pomembnejši od življenja živali, zato so si vzeli pravico, da odločajo o njenem življenju in smrti. Ali kot je o Bergmanu in njegovem razumevanju problema povedal pokojni David Carradine po snemanju filma *Kačje jajce* (The Serpent's Egg, 1977): »... *Konja so pripeljali iz klavnice in Bergman je rekel, saj bo naslednji dan tako umrl, zakaj torej ne bi umrl za umetnost? Neomajno je verjel, da je njegovo ustvarjanje pomembnejše od življenja živali.*«

Nekateri režiserji so proti pobijanju, a če se to že zgodi (na primer v klavnici), ga posamejno in uporabijo za film. Francis Ford Coppola je razlagal, da so lokalni prebivalci sami nameravali žrtvovati tistega bika iz *Apokalipse danes*, on pa je le izkoristil priložnost in postavil kamero, odsekano konjsko glavo iz *Botra* pa da je kupil v mesnici in dal nanjo narisati belo pego, da bi bil podoben rasnemu žrebcu. Drugi režiserji so zagotavljali, da uporabljajo izključno živali, naključno povožene na cesti v okolici prizorišča snemanja (*roadkill*). Pristopi se razlikujejo, vsi po vrsti pa se zavedajo mogočnega dramatičnega in emocionalnega učinka prizorov, ki prikazujejo umiranje živega bitja, in jih s pridom izkoriščajo.

V 60. letih so se v Italiji pojavili t.i. *mondo* filmi, psevdodokumentarci ali šokumentarci, ki so poleg raznoraznih bizarnosti, napaberkovanih iz celega sveta, na meniju ponujali tudi pristne prizore krutosti do živali. V 70. in na začetku 80. let so *mondo* filmi mutirali v še bolj krvoločne *cannibal* filme: *Ultimo mondo cannibale* (1977), *La Montagna del dio cannibale* (1978) in *Mangiati vivi* (1980), ki so jih posneli v amazonski džungli, kjer so za film sadistično zmasakrirali številne živali. Med njimi je bil tudi *Zadnji kriki iz savane* (Ultime grida dalla savana, 1975, Antonio Climati, Mario Morra), ki so ga z velikim uspehom predvajali tudi pri nas, kjer je ustvarjalcem uspelo nahecati Alberta Moravio, da je kolaž pokradenih, sfabriciranih, pa tudi avtentičnih posnetkov pospremil s komentarjem o človeku, živali in naravi lova, kar naj bi temu eksploatacijskemu izdelku prineslo intelektualno težo in moralni alibi. Vrhunca *cannibal* podžanra sta bila *Ljudožerci iz Amazonke* (Cannibal Holocaust, 1980, Ruggero Deodato) in *Cannibal Ferox* (1981, Umberto Lenzi), ki sta postregla še z več *snuffa*, o umazanih podrobnostih pa več v seznamu. Od Italijanov so štafeto prevzeli Japonci in pozneje drugi Azijci, ampak to je že druga zgodba, ki sodi na področje zoosadizma, bestialnosti in drugih patologij ...

Zaradi pritiska javnosti in društev za zaščito živali se je Hollywood začel vse bolj izogibati pobijanju živali, pa tudi tveganju poškodb, saj je to avtomatično pomenilo manjši zaslužek. Zadnje velike produkcije, v katerih so spotikali konje v galopu, so bile *Rdeči* (Reds, 1981, Warren Beatty), *Rambo 3* (1988, Peter MacDonald), *13. bojevnik* (The 13th Warrior, 1999, John McTiernan) in deloma *Poslednji samuraj* (The Last Samurai, 2003, Edward Zwick), ki so vse po vrsti doživele ostre napade in bojkot. Zato so v zadnjem desetletju predsedali na animatronične (umetne) konje in druge živali, vsemogočno računalniško animacijo ali slabo narejene plišaste imitacije živali, ki ne prepričajo niti otrok. Začelo se je novo obdobje, kjer filmarji z namerno amaterskimi in neprepričljivo realiziranimi posnetki ubijanja živali sporočajo, kako humani da so, in da ne bi niti mravlji storili žalega. Hja, verjamemo, še posebej, če zaradi tega tolčejo izgubo. Še več, dežurni dušebrižniki so se lotili celo popravljanja zgodovine za nazaj: na DVD-izdajah nekaterih vesternov iz 70. let so izrezali nekaj najbolj spektakularnih konjskih padcev, na primer v filmih *Plavi vojak*, *Mož zakona*, *Ulzana jezdi* in *Valdez maščevalec*. Kot da se ne bi zgodili, kot da jih nikoli ne bi bilo. Radiranje, cenzuriranje in retuširanje zgodovine, kje smo že to videli? Iz ene skrajnosti smo prišli v drugo. Režiserje, ki si drznejšo grdo postopati z živalmi, danes sabotirajo na vsakem koraku in jim grozijo s smrtjo. Pedro Almodovar in Lars von Trier bosta presneto dobro premislila, preden bosta v svojem filmu spet pokončala kako žival. Jean-Pierre Jeunet je šel tako daleč, da je v *Amelie* (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) dal digitalno ubiti navadno muho, v *Magnoliji* (Magnolia, 1999, Paul Thomas Anderson) pa so za sloviti prizor, kjer žabe dežujejo z neba, uporabili 7.900 umetnih žab, ostale pa so ustvarili digitalno, torej med snemanjem ni bila poškodovana niti ena sama žaba. Milčo Mančevski se je na vse kriplje branil in dokazoval, da v svojem filmu *Pred dežjem* (Pred doždot / Before the Rain, 1994) ni dal ustreliti tistega mačka na strehi, ampak da je šlo le za spreten trik. In malo je manjkalo, da tudi domači film *Predmestje* (2004, Vinko Möderndorfer) zaradi domnevnega uboja psa ne bi bil uvrščen na londonski festival. Psička Žujka je konec snemanja doživela živa in zdrava, v izogib nesporezumom pa je celo prisostvovala premieri filma.

Živimo v času ekstremov. Zoo fundamentalisti so pripravljeni na nasilje proti tistim, ki bi si drznili zlorabiti živali za film, po drugi plati pa YouTube ponuja na tisoče posnetkov sadističnega izživljanja nad živalmi, kar tako, zavoljo spektakla in za zabavo.

Ni moj namen, da bi šel na okope in se opredeljeval za ali proti. Nočem se prilizovati Jadranki Juras, niti zagovarjati nekritično in neselektivno pobijanje živali. Želim le izraziti spoštovanje in se pokloniti vsem tistim živalim, ki so za film plačale najvišjo ceno. Pa najsi bodo majhne ali velike, domače ali divje, šibke ali močne, odvratne ali krasne, neugledne ali mogočne, skupno jim je to, da jih ni nihče nič vprašal in da so bile v celotnem procesu šibkejša stran. Zato navijam za njih. Naj živijo večno v našem kolektivnem spominu.

1. MRAVLJE

Gola džungla (The Naked Jungle, 1954, Byron Haskin) Plantaži Charltona Hestona v Južni Ameriki preti 3 km široka in 30 km dolga kolona bojevitih marabunta mravelj, ki pustošijo vse pred seboj. Junak se proti njim bori z ognjem, vodo, dinamitom, s katranom in s podplati. Rezultat: nekaj deset milijonov mrtvih mravelj.

Vonj po zeleni papaji (Mùi du du xanh / L'odeur de la papaye verte, 1993, Anh Hung Tran)

Fant zalije kolono mravelj s stopljenim voskom. Dvakrat.

Malèna (2000, Giuseppe Tornatore) Mulci z lupo scvrejo mravljo.



5. HROŠČI

Živela smrt! (Viva la muerte, 1970, Fernando Arrabal) Neki mulc velikega hrošča z žiletko gladko prereže na pol.

6. POLŽI

What Is It? (2005, Crispin Glover) Igralci, naturščiki z Downovim sindromom na veliko pobijajo antropomorfizirane polže, ki kričijo od bolečine.

7. PAJKI

Sierra Torrida (Two Mules For Sister Sara, 1970, Don Siegel) Eastwoodov konj s kopitom pomendra pajka.

Kingdom of the Spiders (1977, John Cardos) Številne tarantele so sodelovanje v teje ceneni grozljivki plačale z življenjem.

Ljudožerci iz Amazonke (Cannibal Holocaust, 1980, Ruggero Deodato) Velikega kosmatega pajka razkosajo.

8. ŠKORPIJONI

Divja banda (The Wild Bunch, 1969, Sam Peckinpah) Otroci vržejo štiri škorpione v mravljišče in razigrano opazujejo, kako jih napade vojska mravelj.

Rojena morilca (Natural Born Killers, 1994, Oliver Stone) Avto povozí škorpiona na cesti.

Predator (1987, John McTiernan) Bill Duke z nožem zamahne proti Carlu Weathersu, kot bi ga hotel zabosti. Weathers sunkovito nameri cev v Duka, a izkaže se, da se na konici Dukovega noža zvija velik škorpion, ki je trenutek prej lezel po Weathersu. Nazadnje ga Duke še pohodi. »Ja, ja,« je v režiserjevem komentarju na DVD-ju nejevoljno zamomljal McTiernan, »bil je pravi škorpion. Ampak ubili smo samo enega.«

9. KAČE

Smrtonosni sopotniki (Deadly Companions, 1961, Sam Peckinpah) Junak ustrelí klopotačo v glavo.

Hudičeva brigada (The Devil's Brigade, 1968, Andrew V. McLaglen) Klopotačo najprej izkoristijo za par zabavnih situacij, ko pa jim zmanjka štosov, jo ustrelijo.

Jesse James in strahopetec Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, 2007, Andrew Dominik) Brad Pitt v podkrepitev svoje teze o izdajstvu z nožem hkrati odreže dvema kačama glave.

2. KOBILICE

Božanski dnevi (Days of Heaven, 1978, Terrence Malick) Na stotine kobilic zgori v plamenih, ki zajamejo žitno polje.

3. ČRVI

The Worm Eaters (1977, Herb Robins) Naslov pove vse.

Cannibal Ferox (1981, Umberto Lenzi) Domorodci pregriznejo velike tolste sočne črve, da se jim proteini in maščobe poce-di-jo po bradi.

4. ŽUŽELKE, ŠČURKI

Za dolar več (Per qualche dollaro in più, 1965, Sergio Leone) Gian Maria Volonté s pestjo zmaliči hrošča, ki si ga je drznil zmotiti pri mračnem razmišljanju.

Metulj (Papillon, 1973, Franklin J. Schaffner) Steve McQueen med bivanjem v samici polovi nekaj žuželk in stonog, jih z žlico pomečka v menažki ter hlastno pomalica. Čez čas se je igralec spuntal in zahteval, naj mu naredijo umetne žuželke.

Poljub vampirja (Vampire's Kiss, 1988, Robert Bierman) Nicolas Cage je za film pojedel živega ščurka, oziroma tri, saj je prizor zahteval tri ponovitve. »Vsaka mišica v mojem telesu se je temu upirala, a sem to kljub vsemu naredil.«



10. KUŠČARJI

Zaklad Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre, 1948, John Huston) Humphrey Bogart s kamnom zatolče strupenega kuščarja (*gila monster*), ki je zlezel ravno pod tisti kamen, kamor je Bogart skril svoj delež zlata.

Dolga hoja (Walkabout, 1971, Nicolas Roeg) Aborigin ujame kuščarja, ga ubije in obesi za pas, kjer visi še nekaj njegovih sotrpinov.

Balada o Cablu Hogueu (The Ballad of Cable Hogue, 1970, Sam Peckinpah) Ekipa za posebne učinke je enega za drugim razstrelila tri kuščarje, vendar noben posnetek ni uspel, rezervnih plazilcev pa jim je zmanjkalo. Zagato so rešili tako, da so ostanke treh kuščarjev zleplili in zašili v novega ter ga spet razstrelili. Posnetek je tokrat uspel.



BALADA O CABLU HOGUEU



DOLGA HOJA



DOLGA HOJA

11. ŽABE

Dvajseto stoletje (Novecento, 1976, Bernardo Bertolucci) Mladi Dalco Olmo si je klobuk okrasil z grozdom 19 žab, ki jih je nanizal na žico.

Ebola Syndrome (Yi boh lai beng duk, 1996, Herman Yau) Tale groteskno brutalni hongkonški horor je odgovoren za smrt in raztelesenje številnih žab.

Pločevinasti boben (Die Blechtrommel, 1979, Volker Schlöndorff) Otroci mečejo v krop žive žabe, nastalo zelenkasto omako pa na silo zlivajo v usta malega bobnarja Oskarja.

Naked Paradise (Mago, 2002, Hyeon-il Kang) Poteptajo žabe.

12. ŽELVE

Ljudožerci iz Amazonke. Počasno in mučno mrcvarjenje orjaške želve: skupina domorodcev ji pri živem telesu razknele oklep, odreže glavo in dele telesa.

Tampopo (1985, Juzo Itami) V tem optimističnem, duhovitem in prijaznem filmu o gastronomskih užitkih na nič kaj human način ubijejo želvo (ribe pa uporabljajo kot seksualni fetiš). In to naj bi bil družinski film?!

13. KROKODILI

Metulj. Steve McQueen in Dustin Hoffman skušata zgrabiti za rep ranjenega krokodila, ki ga nato ustrelijo, razparajo in dajo iz kože.



METULJ



METULJ

14. RIBE

Odrešitev (Deliverance, 1972, John Boorman) Burt Reynolds z lokom in puščico prebode ribo.

Mali, mali človek (Un borghese piccolo, piccolo, 1977, Mario Monicelli) Alberto Sordi sinu pokaže, kako je treba humano in učinkovito pokončati ujetu ribo. S kamnom toliko časa vneto tolče ob njeno glavo, da jo spešta do nerazpoznavnosti.

Otok (Seom /The Isle, 2000, Kim Ki-duk) Neuravnovešeni junak odreže ribi rezino z boka in jo spusti nazaj v vodo, za njo pa se vleče rdeča sled.

Help me Eros (Bang bang wo ai shen, 2007, Lee Kang-Sheng) Tajvanska kulinarčna specialiteta: živemu krapu postrgajo luske, mu odprejo trebuh, odstranijo drobovje in ko ga servirajo na krožniku, je začuda še vedno živ. Treba ga je le še pojesti, surovega seveda.

Reka poje mi (A River Runs Through It, 1992, Robert Redford) Tale družinska drama je ganila mnoge gledalce, toda ali je koga ganila resnična drama vseh ujetih postrvi?



MALI, MALI ČLOVEK



REKA POJE MI

15. AKVARIJSKE RIBE

Posebno poglavje so eksotične ribe iz velikega akvarija, ki se v akcijskih prizorih pod streli spektakularno razsujejo, voda bruhne ven, številne ribice pa se kobacajo na suhem. Najbolj nazorne primere najdemo v filmih **Tajni kompanjon** (Silent Partner, 1978, Daryl Duke), **Zmajevo leto** (Year of the Dragon, 1985, Michael Cimino) **Smrtonosno orožje 2** (Lethal Weapon 2, 1989, Richard Donner) in **Misija: nemogoče** (Mission: Impossible, 1996, Brian De Palma).



SEDMI KONTINENT

Sedmi kontinent (Der siebente Kontinent, 1989, Michael Haneke) Mati in oče sistematično uničujeta vso družinsko lastnino v stanovanju, oče z macolo razbije akvarij, voda in eksotične ribe se vsujejo po dnevni sobi, hladno oko kamere pa pedantno spremlja umiranje vsake ribe posebej. Gledalci pa so se najbolj zgražali nad trganjem in splakovanjem denarja v stranišni školjki.

16. JEGULJE

Paisà (1946, Roberto Rossellini) Ubijejo jeguljo.

Pločevinasti boben. Sila neprijeten prizor, v katerem nek možakar iz morja izvleče odrezano konjsko glavo, v kateri se je vgnezdilo kup tolstih jegulj, izbeza jih tudi skozi konjeve nosnice in ušesa, tako da z njimi napolni manjšo vrečo. Nekaj jih podari navdušenemu očetu Mariu Adorfu, ki spolzka in zmuzljiva bitja pozneje lovi po kuhinji in jim na časopisnem papirju nespretno reže glave.



PLOČEVINASTI BOBEN

17. HOBOTNICE, LIGNJI

Stari (Oldboy, 2003, Chan-wook Park) Zloglasno žvečenje in goltanje žive hobotnice. Oziroma dveh, kolikor so jih porabili za ta prizor. Režiser Park je malce drastično ilustriral junakovo potrebo po surovi hrani, potem ko je 15 let jedel izključno cvrtnjak.

20.000 milj pod morjem (20,000 Leagues under the Sea, 1954, Richard Fleischer) Pokončajo gigantskega lignja. Okej, hecam se.



STARI

18. MORSKI PSI

Ljudje z Arana (Men of Aran, 1934, Robert J. Flaherty) Prebivalci otoka Aran (ki to niso) lovijo orjaške nevarne pse (ki to niso), da bi od njih dobili živalsko olje (česar ne znajo, zato so na pomoč pripeljali Inuita, ki jim je pokazal, kako se to dela).

Žrelo (Jaws, 1975, Steven Spielberg) Zvezda filma, veliki beli morski pes, ki terorizira prebivalce letovišča Amity, je bil seveda umeten, pravi pa je bil trimetrski tigrasti morski pes, ki so ga razstavili na pomolu. Posebej za film so ga ujeli na Floridi in ga dostavili filmski ekipi v Massachusettsu.

Zaklad morskega psa (Sharks' Treasure, 1975, Cornel Wilde) V tej beraški verziji *Žrela* so skromen proračun kompenzirali s številom mrtvih morskih psov: kak ducat jih ujamejo na velike trnke, druge pa preluknjajo s harpunami.

Globina (The Deep, 1977, Peter Yates) Mrtvo mrcino z dvigalom dvignejo na pomol.



ŽRELO



ŽRELO

19. MEČARICE

Starec in morje (The Old Man and the Sea, 1958, John Sturges) Hemingway je sam poskusil ujeti dovolj veliko mečarico, ki bi jo uporabili za film, a so bile vse ujete ribe premajhne, zato so se producenti odločili, da bodo uporabili gumijast model. Prizori, ko se mečarica na trnku meče iz vode, so dokumentarni.

20. TJULNJI, MROŽI

Nekromantik 2: Die Ruckkehr der Liebenden Toten (1991, Jörg Buttgeleit) Likvidacija in morbidna avtopsija tjulnja.

Strahote bele zore (The White Dawn, 1974, Philip Kaufman) Eskimi s sulicami napadejo kolonijo mrožev in enega ubijejo. Prizor ni zrežiran, filmska ekipa je spremljala prave Inuite na njihovem lovu.



STRAHOTE BELE ZORE

21. GOLOBI

Na pristaniški obali (On the Waterfront, 1954, Elia Kazan) Navidez grobi junak ima na strehi poslopja kletke z golobi in njegov ljubeč odnos do pernatih prijateljev razkriva njegovo pravo nežno in romantično naravo. Težava nastopi, ko se junak zameri barabam, ki se bodo seveda najprej spravile na nedolžne ptiče in jim zavile vratove. To se je zgodilo tudi Marlonu Brandu in njegovi jati golobov, pa tudi številnim drugim junakom.



NA PRISTANIŠKI OBALI

22. MRHOVINARJI

Patton – Jekleni general (Patton, 1970, Franklin J. Schaffner) Marinci prerešetajo nekaj mrhovinarjev, ki so obirali trupla njihovih soborcev.

23. DRUGI PTIČI

Pravila igre (La règle du jeu, 1939, Jean Renoir) Francoska buržoazija se kratkočasi z lovom na fazane.

Ptičar iz Alcatraza (Birdman of Alcatraz, 1962, John Frankenheimer) Nekaj vrabcev in kanarčkov ni preživel.

Kes (1969, Ken Loach) Fantu ugonobijo ljubljene sokola in ga vržejo v kanto za smeti.

Krt (El topo, 1969, Alejandro Jodorowsky) Revolveraša simultano razneseta dva krokarja.

Slamnat psi (Straw Dogs, 1971, Sam Peckinpah) Dustin Hoffman končno ustrelj prepelico, ko pa vidi, kako ptica v mukah umira, njegovo lovsko veselje sprhni v pobitost in kesanje.

Neopročeno (Unforgiven, 1992, Clint Eastwood) English Bob (Richard Harris) kraljici v čast postreli nekaj fazanov.

Bilo je nekoč na Divjem zahodu (C'era una volta il West, 1968, Sergio Leone) McBain (Frank Wolff) ustrelj dve divji kuri, Frank (Henry Fonda) pa njemu celo družino.

Adamova jabolka (Adams æbler, 2005, Anders Thomas Jensen) Postrelijo nekaj krokarjev na jablanah, da perje frči na vse strani.



SLAMNATI PSI

24. PODGANE

Rat Killing (1894, producent Thomas A. Edison) Terierja spustijo nad velike podgane.

Zlata doba (L'âge d'or, 1930, Luis Buñuel) Podgano piči škorpjon.

Prebujanje podgan (Buđenje pacova, 1967, Živojin Pavlović) V prvem prizoru se potika podgana, nenadoma pa -LOP!- nekdo jo dvakrat useka s palico in podgana mrtva obleži, v ozadju pa mešani pevski zbor zapoje domoljubno pesem.

Velikani prihajajo (The Food of the Gods, 1976, Bert I. Gordon) V tem trashy hororju pobijejo nekaj podgan (zares), te pa zaradi nekakšne genetske mutacije zrastejo do velikosti dveh metrov in se ljudem izdatno maščujejo (ne zares).

Man Behind the Sun (Hei tai yang 731, 1988, Mou Tun Fei) V filmu, ki opisuje vojne zločine japonske vojske proti Kitajcem, so zares nasrkale le živali. Med drugim so v zaprtem prostoru z bencinom polili nekaj deset podgan in jih zažgali. Ostalo si predstavljajte sami.

August Underground's Penance (2007, Fred Vogel) Aligatorju vržejo živo podgano.

25. LISICE

Lisjak (The Fox, 1967, Mark Rydell) Film-metafora po zgodbi D. H. Lawrencea: moški se naseli v hiši z dvema ženskama, lisjak pa se pretihotapi v kurnik. Oba se do sitega posladkata s svojim plenom, potem pa je treba poravnati račun: moški z boljšo od obeh žensk odkoraka v *happy end*, lisjaka pa ustrelijo in ga pribijejo na steno skednja.

Zadnji kriki iz savane (Ultimo grida dalla savana, 1975, Antonio Climati, Mario Morra) Tradicionalni angleški lov na lisice se za zvitorepko ne konča dobro: jezdec v tradicionalni kičasti rdeči opravi jo ujame in zaluča med krdelo lovskih psov, ki jo raztrgajo na drobne kose.

Popolni preobrat (U Turn, 1998, Oliver Stone) Na začetku filma mrhovinarja ob robu ceste žvečita crknjeno lisico.



POPOLNI PREOBROT

26. RAKUNI

Davy Crockett (Davy Crockett, King of the Wild Frontier, 1955, Norman Foster) Zaradi fantastičnega uspeha tega Disneyjevega družinskega filma si je malodane vsak pobič v ZDA želel imeti rakunovo kapo, ravno tako, kot jo je nosil Davy Crockett. In ker v 50. letih še niso poznali umetnega krzna, je na deset tisoče rakunov to trapasto modo plačalo z življenjem.



DAVY CROCKETT

27. PASAVCI

Teksaški pokol z motorko (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hooper)

Mrtvi pasavec na lokalni tiksaški cesti ne pomeni nič dobrega za mlade popotnike v kombiju.

Happy, Texas (1999, Mark Illsley) Steve Zahn na cesti pobere povoženega pasavca in duhoviči.



TEKSAŠKI POKOL Z MOTORIKO

28. OPICE

Ljudožerci iz Amazonke. Domorodci opici odrežejo glavo, odprejo lobanjo in se z njenimi možgani sladkajo kot z največjo specialiteto.

29. KENGURUJI

Wake in Fright (1971, Ted Kotcheff) Film, ki je dolgo veljal za »izgubljeno avstralsko mojstrovino«, so l. 2009 našli in restavrirali, med drugim prikazuje lov na kenguruje in njihovo divjaško pobijanje kot sestavni del avstralske folklorne.

Dolga hoja. Avstralska ikona David Gulpilil s sulico prebode kenguruja, ga dotolče s kamnom, mu odreže rep in ga vrže na ogenj ter rahlo osmojenega ponudi zgroženi Jenny Agutter.



DOLGA HOJA

30. KOKOŠI

Deklica (La joven / The Young One, 1960, Luis Buñuel) Rakuna spustijo v kletko s kurami, eno zgrabi za vrat, jo ugonobi in lakomno pohrusta.

Pozabljeni (Los olvidados, 1950, Luis Buñuel) Frustrirani fant zaradi zafrkavanja vrstnikov s palico do smrti potolče dve kuri.

Rdeče klasje (1970, Živojin Pavlović) Majda Grbac odseka glavo piščancu.

Mondo Trasho (1969, John Waters) Očitno ima Waters nekaj proti kokošim; tukaj jih nekaj obglavijo ...

Rožnati plamenci (Pink Flamingos, 1972, John Waters) ... tukaj pa neko ubogo kuro dobesedno pofukajo do smrti.

Enooki Charley (Charley One-Eye, 1973, Don Chaffey) V tem malo znanem vesternu Indijanec (Roy Thinnes) s šibrovko večkrat ustrelj v kletko, polno kokoši, in jih zmelje v pulpo iz mesa, perja, krvi in drobovine.

Pustolovec (Scalawag, 1973, Kirk Douglas) V Jugoslaviji posne-

tem filmu Kirk Douglas osebno zavije kuri vrat.

O Exorcismo Negro (1974, José Mojica Marins) Med vudu obredom ženska odgrizne kuri glavo.

Lacombe Lucien (1974, Louis Malle) Glavni igralec lastnoročno odtrga kuri glavo.

Bivši prijatelj Kid (Pat Garrett & Billy the Kid, 1973, Sam Peckinpah) Zloglasni prizor, ki je šokiral gledalce in sprožil žolčne reakcije: Billyjeva tolpa vadi streljanje na kurah, do vratu zakopanih v zemljo. Član ekipe, ki je pri tem sodeloval, je skesano priznal, da se še danes sramuje tega, kar so storili ubogim živalim: najprej so jih zakopali v zemljo in jim okoli vratu namestili eksplozivne nabojne. Med pripravami na snemanje so kuram na vročem soncu glave klonile na tla, zato so jim v oči našpricali bencin iz vžigalnikov in glave nesrečnih živali so spet šinile pokonci. Nazadnje so sprožili nabojne, da so kurje glave frčale daleč naokoli, Peckinpah pa je vse skupaj posnel od blizu v slow-motionu, ki je nazorno razkril vse umazane podrobnosti dekompozicije živalskega telesa. »It's all for the movie,« ga je tolažil Peckinpah.

Une vraie jeune fille (1976, Catherine Breillat) Tudi režiserke ubijajo piščance.

Babilon (Babel, 2006, Alejandro González Iñárritu) Še ena kokoš je zadnjič zakokodakala.



BIVŠI PRIJATELJ KID



BIVŠI PRIJATELJ KID

31. PETELINI

Blišč in beda Hollywooda (The Day of the Locust, 1974, John Schlesinger) Petelinji boj z mrtvim udeležencem.

Borec s petelini (Cockfighter, 1974, Monte Hellman) Film, ki se ponaša z rekordnim številom mrtvih petelinov. V njem najdemo še posebej okrutne petelinje boje, kjer imajo živali na nogah pritrdjene ostroge z zašiljeno konico. Vrhunec je v prizoru, kjer boje prirejajo kar v improvizirani motelski sobi, mrtve živali pa odvržejo v kopalno kad, ki se čez čas napolni do vrha. Na koncu Warren Oates svojega najljubšega petelina-zmagovalca prime za noge, mu stopi na glavo in sunkovito potegne, odtrgano glavo pa potisne v roke Laurie Bird (!). To

je pač njegov način, da ji izkaže ljubezen. »Ta ptič ima več srca od tebe,« mu zabrusi dekle, ki premaga gnus, ljubeče zavije petelinovo glavo v robček, ga položi v torbico, se obrne in za vedno odide.

Nebeška vrata (Heaven's Gate, 1980, Michael Cimino) Še en petelinji boj, kjer skuša Jeff Bridges ranjenemu petelinu vlti novih moči z brizganjem viskija iz ust po glavi in zadnjični odprtini. Metoda ni vžgala, njegov petelin je izgubil svoj zadnji boj.

Skrito (Caché, 2005, Michael Haneke) Petelinu odsekajo glavo, telo pa še nekaj časa frfota na tleh.



BOREC S PETELINI



BOREC S PETELINI

32. GOSKE, RACE

Vik-end (Week End, 1967, Jean-Luc Godard) Zakol gosi kot politično dejanje antiburžoazne revolucije.

Dvajseto stoletje. Italijanska aristokracija v močvirju iz čolnov strelja divje race. V spominu je ostala smrtno ranjena rasa, ki ji glava nemočno klone pod vodo.



VIK-END

33. PURANI

Blood Freak (1972, Brad F. Grinter, Steve Hawkes) Ubiti purani se klavcem maščujejo z obrestmi.

34. ZAJCI

Deklica. Lovec ustrelil zajca.

Lov (La Caza, 1966, Carlos Saura) Največji pokol zajcev na filmu; štirje prijatelji se odpravijo v puščavo, kjer s šibrovkami obsedeno streljajo na nemočne glodalce. Končni *body count* je okoli 50 mrtvih zajcev. Nazadnje se lovci pobijejo še med sabo, če sploh še koga zanima. Francova Španija ni bila prijazno mesto ne za ljudi in ne za živali.

Pravila igre. Bogataši za zabavo pokončajo kak ducat zajcev.

Strogo nadzorovani vlaki (Ostre sledované vlaky, 1966, Jiří Menzel) Gospodinja z nekaj dobro odmerjenimi udarci po tilniku zverzirano potolče cvilečega zajca.

Mouchette (1967, Robert Bresson) Mouchette opazuje umirajočega zajca, ki so ga ustrelili lovci, nato pa se tudi sama odloči za samomor.

Krt. Zajčje pokopališče: puščavsko domovanje revolverša »zajčjega mojstra« je posuto z zajčjimi trupli.

Rdeče klasje. Jožek (Rade Šerbedžija) se v gozdu mečka s seksi Tuniko (Irena Glonar), zagleda zajca, izvleče mauzer, pomeri, ustrel in s trofejo v roki prešerno vriska in skače. Lovska strast je močnejša od ljubezenske.

Slaba družina (Bad Company, 1972, Robert Benton) Skupina lačnih fantov s salvo strelav preluknja divjega kunca. Treba ga je le še pripraviti in Jeff Bridges suvereno pristopi k opravi. Nekaj časa nespretno reže, lomi, odira in mesari, nazadnje pa obupa in ostanke kunca z gnusom zaluča v grmovje. Z večerjo ne bo nič.

Nekromantik (1987, Jörg Buttgerit) Zajca dajo iz kože.



SLABA DRUŠČINA

35. OVCE

Persona (1966, Ingmar Bergman) Kamera se zazre v črno oko umirajoče ovce, ki jo zapušča svetloba življenja.

Krt. Križana odrta ovca.

Živela smrt! Trop zaklanih ovac leži v mlaki krvi, ena še vedno miga z nogami.

Berlin Alexanderplatz (1980, Rainer Werner Fassbinder) Jezusu podobna figura jagenjčku prereže vrat in ga drži v rokah, dokler ne izkrvavi.

The Horse Thief (Dao ma zei, 1986, Tian Zhuangzhuang) Nič hudega slutečega janjčka zgrabijo, mu prerežejo vrat in ga spečejo. Kar je po svoje razumljivo, saj gre za preživetje v izredno negostoljubnih tibetanskih višavah.

36. SVINJE

Vik-end. Zakol svinje kot politično dejanje antiburžoazne revolucije. Aja?

Dolina (La vallée – Obscured by Clouds, 1972, Barbet Schroeder) Domorodci s Papue Nove Gvineje s koli potolčejo tri svinje, jih spečejo in pojejo. Na *soundtrack* Pink Floydov.

Dvajseto stoletje. Gerard Depardieu aktivno sodeluje pri kolinah.

Insang (1976, Lino Brocka) Bližnji posnetek svinje, ki ji prerežejo vrat, iz katerega se ulije curek krvi.

Salon Kitty (1976, Tinto Brass) Še ena svinja se je za vedno poslovlila.

Drvo za cokle (L'albero degli zoccoli, 1978, Ermanno Olmi) Na kmetiji zakoljejo prašiča.

Južnjaška uteha (Southern Comfort, 1981, Walter Hill) Edina preživela begunca Powers Boothe in Keith Carradine se zatečeta v cajunsko vas, globoko v močvirju Louisiane. Nelagodno opazujeta, kako domačini rutinirano ubijejo, spustijo kri, obesijo in razparajo dve veliki svinji. Kar je zanju sila neprijetno sporočilo.

Bennyjev video (Benny's Video, 1992, Michael Haneke) S pnevmatsko pištolo ustrelijo prašiča, Benny pa dogajanje vestno zabeleži z videokamero.



DVAJSETO STOLETJE



VIK-END

37. MAČKE

Slamnati psi. Obešeni maček v omari zakonske spalnice.

Nekromantik. Mačka raztelesijo z lopato.

Man Behind the Sun. V zaprt prostor, prepoln podgan, vržejo mačka. Grizel je, praskal, sikal, renčal in se pogumno boril, a podgan je bilo preprosto preveč in maček je storil žalosten konec.



SLAMNATI PSI

38. PSI

Pascual Duarte (1976, Ricardo Franco) Naslovni junak s šibrovko raznese psa.

39. KRAVE

Stavka (Stačka, 1925, Sergej M. Eisenstein) Zakol krav v klavnici.

Lev med gangsterji (Prime Cut, 1972, Michael Ritchie) V klavnici po tekočem traku pobijajo krave in jih predelujejo v mesne izdelke, med njimi se znajde tudi golo žensko telo, ki gre tudi v klobase.

Krvavi lov (The Hunting Party, 1971, Don Medford) V krvoločnem neodvisnem vesternu člani tolpe zakoljejo kravo, ji režejo kose mesa s telesa in jih surove žvečijo. Ko se nasitijo, odrežejo še stegno 'za s seboj'.

Leto s 13. meseci (In einem Jahr mit 13 Monden, 1978, Rainer Werner Fassbinder) Grozljivi prizori iz klavnice kot podlaga recitiranju poezije.

Pridi in glej (Idi i smotri, 1985, Elem Klimov) Kravo ponoči zadenejo s svetlečimi naboji. Zaprepadena žival se zgrudi in s široko razprtimi očmi umira.

40. BIKI

Živela smrt! V tej nadrealistični nočni mori, polni grotesknih podob, izstopa šokanten prizor ogromnega bika z raztrganim vratom, iz katerega bruha reka krvi. Ko nesrečna žival izdihne, se junakova mati valja v njegovi krvi, ga kastrira, nazadnje pa v torzo obešenega bika zašije moškega. Česa vse niso sposobne dominantne matere.



ŽIVELA SMRT!



ŽIVELA SMRT!

Govori z njo (Hable con ella, 2002, Pedro Almodóvar) Toreadorji v areni pokončajo vsaj šest bikov. Ko je društvo za zaščito živali Animal Amnesty zagnalo vik in krik proti filmu, se je Almodóvar izmikal, da je le snemal prizore iz bikoborbe. Ko so mu pod nos pomolili fotografije, na katerih pred praznimi tribunami režira toreadorja, kar je jasen dokaz, da so biki pobili posebej za film, je režiser motovilil, da ima dovoljenje lastnikov bikov, da jih ubije, in je društvo obsojal, da hoče priti le do poceni publicitete.

41. OSLI

Andaluzijski pes (Un chien andalou, 1929, Luis Buñuel) Tista dva osla na klavirjih sta baje lastnoročno pokončala Dalí in Buñuel, jima v glavi natlačila slamo in za povrh nalila še vroč katran v ušesa.

Srečno, Baltazar (Au hasard Balthazar, 1966, Robert Bresson) Svetniški osel, ki je na svojih plečih nosil vse grehe tega sveta, je dotrpel.

Polje (The Field, 1990, Jim Sheridan) Podvodni posnetek utopljenega osla.

Manderlay (2005, Lars von Trier) Oslova smrt, ki je nismo videli: zaradi »dramatičnih razlogov« je dal von Trier zaklati osla pred kamero. Igralec John C. Reilly, ki je zaradi tega demonstrativno zapustil film, je obvestil medije, kar je sprožilo agresivno kampanjo proti filmu in režiserju, ki so mu grozili tudi s smrtjo. Nazadnje je von Trier popustil in kontroverzni prizor izrezal, o oslovi smrti pa izvemo le prek naracije.



ANDALUZIJSKI PES



ANDALUZIJSKI PES

42. KONJI posamično

Oktober (Oktjabr, 1927, Sergej M. Eisenstein) V spomin se nam je urezala podoba mrtvega belega konja, ki visi z dviznega mostu, nazadnje pa zgrmi v reko.

Jesse James (1939, Henry King) Kaskader je prisilil konja, da se je s pečine pognal v reko. Več kot 21-metrski padec je kaskader preživel, konj pa ne.

Andrej Rubljov (1966, Andrej Tarkovski) Konja, ki se zvrne po stopnicah, je v glavo ustrelil ostrostrelec izza kamere. Tarkovski je izjavil, da so konja kupili iz klavnice, kjer naj bi ga naslednji dan tako ali tako ubili, zato se je odločil, da ga bo uporabil za film.

Gospodarica (Maîtresse, 1976, Barbet Schroeder) V klavnici pokončajo konja.

Pascual Duarte. Ena najbolj mučnih, krutih in ekstremnih konjskih smrti na filmu: naslovnemu junaku se strga in nad konja se spravi z žepnim nožem. Kolikokrat je treba konja zabosti s pipcem, dokler ne izdihne? Velikokrat. Skrivnostni film, ki ga nihče od meni znanih filmoljubcev ni videl, so leta 1977 predvajali na FEST-u, v poznih večernih urah pa so v oddaji Kronika FEST-a vrteli odlomke iz filmov, ki so bili tistega dne na sporedu. In potem so predvajali ravno ta prizor. Tako sem kot najstnik povsem nepripravljen zgroženo gledal neskončno mrcvarjenje nesrečne živali. Travmatična izkušnja.

Element zločina (Forbrydelsens element, 1984, Lars von Trier) Režiser je iz klavnice naročil 30 mrtvih konj, a so mu pripeljali le enega in nekaj drobnice, vse žive. Konja sicer niso ubili pred



JESSE JAMES



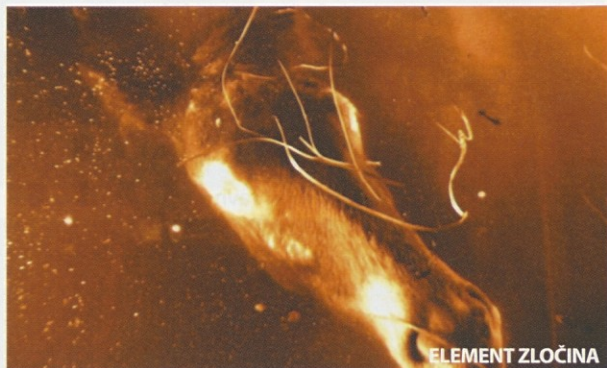
OKTOBER

kamero, a so njegov kadaver uporabili za več osupljivih kadrov: za nogo obešenega konja namakajo v vodi ali podvodni posnetek, ki se konča z velikim planom konjske glave.

Kačje jajce (The Serpent's Egg, 1977, Ingmar Bergman) Vpreženi mrtvi konj leži na ulici, mimoidoči pa z njega lakomno režejo velike kose mesa. Čez čas od konja ostanejo le še kosti. Bergman je v enem samem prizoru efektno prikazal vso bedo Weimarske republike.

Meso (Carne, 1991, Caspar Noé) Že v kratkem filmu je Noé šokiral z brutalnim ubojem konja.

Doba volka (Le temps du loup, 2003, Michael Haneke) Konju prerežejo vrat.



ELEMENT ZLOČINA

43. KONJI masovno

Ben Hur (1925, Fred Niblo) Med snemanjem slavne dirke z vpregami se je smrtno ponesrečilo okoli sto, po drugih virih pa neverjetnih 150 konj. Eden od krivcev za klavnico je bil šef studia MGM, Louis B. Mayer, ki je, razočaran nad posnetki dirke, razpisal nagrado 100 dolarjev (danes okoli 10-krat več) zmagovalcu. To je pripeljalo do brezglave tekmovalnosti in vrste grozljivih nesreč, od katerih so nekatere ostale v filmu.

Poročnik indijske brigade (The Charge of the Light Brigade, 1936, Michael Curtiz) Poustvarjanje slovitega (in neumnega) napada pri Balaklavi je terjalo življenja številnih konj (podatki varirajo od 25 pa tja do 200 mrtvih konj) in enega kaskaderja (ki je pri padcu s konja nesrečno pristal na meču). Pokol je bil tako grozljiv, da je zvezda filma Errol Flynn režiserja Michaela

Curtiza zatožil združenju AHA, o tej temi so prvič razpravljali celo v Kongresu.

Nebeška vrata. Med finalno bitko so se smrtno poškodovali štirje konji, enemu pa so pod trebuh pritrdili pravo razstrelivo in ga poslali v nebesa. Posnetek je menda ostal v filmu, a ga kljub večkratnem gledanju nisem odkril.



NEBEŠKA VRATA

44. VOLKOVI

Volk samotar (Vuk samotnjak, 1972, Obrad Gluščević) Volčjak Hund je pokončal velikega grdega volka in rešil drobnico.

Divji lovci (Furtivos, 1975, José Luis Borau) Divji lovci brutalno prerešetajo nekaj volkov.

45. JELENI

Zadnji kriki iz savane. Lovec v popolnem počasnem posnetku ustreljaj jelena.

Lovec na jelene (Deer Hunter, 1978, Michael Cimino) De Niro ustreljaj (one shot!) in kapitelec pade. Kot je v intervjuju izjavil direktor fotografije Vilmos Zsigmond, jelena niso zares ubili, ampak samo začasno uspavali. Poanta je sledeča: De Nira čaka dolga, boleča in trnova pot, preden bo spoznal, kako neumno je pobijati živali za zabavo, šport ali za dokazovanje moškosti. Ko na koncu spet dobi idealno priložnost, da upleni jelena, raje ustreljaj v zrak.

Heart of the Stag (1984, Michael Firth) Med snemanjem finalnega prizora je jelena zaradi stresa in naporov pobralo. Kaj zdaj? Da bi rešili prizor, so mrtvemu jelenu odsekali glavo in v bližnjem posnetku posneli, kako se igralec bori z njegovimi rogovi.



RESNIČNA ZGODBA

Resnična zgodba (The Straight Story, 1999, David Lynch) Richard Farnsworth potuje s kosilnico znamke John Deere (ki ima logo jelena), na poti naleti na mrtvega jelena, njegove rogove nasadi na sprednji del prikolice, meso pa speče in poje za večerjo.

Lovci (Jägarna, 1996, Kjell Sundvall) Divji lovci postrelijo kup jelenov, jim odstranijo drobovino in požagajo rogove.

Mrtvec (Dead Man, 1996, Jim Jarmusch) Eden najbolj ganljivih prizorov: William Blake (Johnny Depp) v gozdu naleti na ustreljeno srnico. Ker je tudi sam na poti v večna lovišča, v živali prepozna sorodno dušo, zato se uleže poleg nje, jo objame in zamaži.

46. BIVOLI

Dolga hoja. Aborigin žalostno gleda, kako lovec iz avta ustrelil bivolca in mu spusti kri.

Apokalipsa danes (Apocalypse Now, 1979, Francis Ford Coppola) Domačini z mačetami obredno razsekajo bivola, Martin Sheen pa Marlona Branda. Brando je preživel, bivol pa ne.

Silip (1985, Elwood Perez) V filipinski seksploatacijski grozljivki spet pokončajo bivolca, tokrat z udarci tope strani sekire po glavi, dokler se žival ne sesede. Šele potem ji spustijo kri.



DOLGA HOJA

47. BIZONI

Buffalo Bill (1944, William A. Wellman) Film o človeku, ki je v svojem življenju pobil nekaj tisoč bizonov, mu je ostal zvest na bizaren način: tudi za ta film je umrlo nekaj bizonov.

Zadnji lov (The Last Hunt, 1956, Richard Brooks) Robert Taylor igra sadističnega psihopata, ki z veseljem pobija bizone, saj pomeni »en bizon manj enega Indijanca manj«. Ko so nekaj bizonov zares ustrelili v okviru vladnega programa za omejevanje števila bizonov, je Brooks odstrel posnel in učinkovito uporabil v filmu. Film je zaradi tega prizora naletel na ogorčenje javnosti in finančno povsem pogorel.



BUFFALO BILL

48. LEVI

Tarzan of the Apes (1918, Scott Sydney) V prvem holivudskem filmu o Tarzanu je Elmo Lincoln v naslovni vlogi zares ubil leva. Žival so omamili, Lincoln pa jo je zabadal do smrti.

Simba: The King of the Beasts (1928, Martin in Osa Johnson) Navidez avtentični prizor, v katerem plemenski vojščaki s kopji ubijejo več levov, je zrežirala in koreografirala filmska ekipa. V ogradi zaprte leve so deloma obkrožili z avtomobili, potem pa nadnje naščuvali vojščake.

49. SLONI

Electrocuting an Elephant (1903, producent Thomas A. Edison) Udomačenega slona Topsyja, maskoto lunaparka na Coney Islandu, usmrtijo z elektriko. Topsyja so uradno obsodili na smrt, ker je ubil svojega skrbnika, ki mu je v hrano podtaknil prižgano cigareto. Pettonsko žival so sprva nameravali obesiti, potem pa je izumitelj Edison predlagal uporabo izmeničnega toka. In res, slona so stresli z napetostjo 6600 voltov, najprej je trzal, iz kože se mu je pokadilo, potem pa se je zvrnil. Eksekuciji je prisostvovalo 1500 ljudi, podjetni Edison je vse skupaj posnel na filmski trak in mastno zaslužil. Ko je čez nekaj let požar povsem uničil Coney Island, so ljudje temu rekli »Topsyjevo maščevanje«.

Goli plen (The Naked Prey, 1966, Cornel Wilde) Beli člani safari ekspedicije postrelijo nekaj slonov, črnici pa jim režejo okle in odstranijo drobovje, eden dobesečno izstopi iz slonove votle notranjosti ...

Zadnji kriki iz savane. Lovci s puškami velikega kalibra postrelijo nekaj slonov in jim odžagajo okle. V drugem prizoru domorodci slona pokončajo s sulicami.



GOLI PLEN

50. ŽIRAFA

Brez sonca (Sans soleil, 1983, Chris Marker)

Žirafa s puško velikega kalibra dvakrat ustrelijo v vrat, med paničnim begom ji iz arterije brizga kri, nato pa ji zmanjka moči in telebne na tla. Lovec jo pokonča s strelom v glavo in prepusti mrhovinarjem.



Dekle za vse

Špela Barlič

Eterična Francozinja, ki je na vlaku Budimpešta-Pariz prebiralala Batailla in na Dunaju izstopila z Američanom, ki je na sosednjem sedežu prežvekoval memoare Klause Kinskija. Natarica, na katero je v osmi sezoni Urgence vrzel oko čedni Dr. Kovac. Okrutna grofica s čudaškim okusom za kozmetiko. Vse to in še marsikaj drugega: Julie Delpy.

Če se je še do nedavnega zdelo, da je v svetu filma prostor za fatalke le na filmskem traku, medtem ko je stolček za kamero oblikovan po meri moški zadnjic, se v zadnjem času v to patriarhalno trdnjavo, v center moči, imenovan režija, počasi, a zanesljivo prebija vse več žensk. Claire Denis, Jane Campion, Sofia Coppola, Agnès Varda, Catherine Breillat, Mira Nair, Naomi Kawase in Samira Makhmalbaf – to je le nekaj najboljših (predvsem pa najvztrajnejših) deklet, ki so v zakladnico gibljivih podob uspele pretihotapiti ženski pogled. Še redkejši so prebogi z ene strani kamere na drugo, kaj šele avtorski ekscesi, kakršne zganja Julie Delpy – ne le, da je videti odlično, da igra in da si drzne celo režirati, ampak se pod svoje filme podpisuje tudi kot scenaristka, koproducentka in skladateljica. Brihtna in pogumna punca, skratka.

Julie Delpy se je rodila 21.12.1969 v Parizu dvema hipijevsko odklopljenima igralcema, ki svoj talent razdajata na odrih avantgardnih gledališč. Albert Delpy in Marie Pillet se v letih odraščanja svoje edinke iz pariškega gledališkega podtalja prebijeta v vrste uveljavljenih filmskih igralcev, Julie pa se medtem naleze njune boemske nonšalance in razvije prefinjen okus za gibljive slike. Pri šestih letih že konzumira

Godarda, pri osmih Bergmana, pri devetih pa, z manjšo intervencijo svojih staršev (ki se bosta na filmu ob njej pogosto pojavljala tudi kasneje), debitira v drami *Civil Wars in France* (1978).

Naslednjič stoji pred kamero pri štirinajstih, potem ko na avdiciji za film *Detective* (1985) očara Godarda s priznanjem, da si sicer želi vloge v filmu, da pa si še bolj kot to želi videti velikega mojstra pri delu. Godard je prvo v vrsti velikih režiserskih imen, ki bodo zakoličila filmsko obzorje in razpršila ambicije mlade igralko v vse pore najbolj kompleksne med umetnostmi. Z Leosom Caraxom posname poetično gangstersko ekstravaganco *Nečista kri* (*Mauvais Sang*, 1986), Bertrand Tavernier ji zaupa naslovno vlogo v filmu *La passion Béatrice* (1987), v meditaciji na temo enakosti Krzysztofa Kieslowskega *Tri barve: Bela* (*Trois couleurs: Blanc*, 1994) odigra Dominique, svojeglavo blondinko, ki zapusti moža, ker je »nezmožen konzumirati zakon«, v kultnem, tarantinovsko ultranasilnem hitu Rogerja Avaryja *Zoe do groba* (*Killing Zoe*, 1994) je dobrosrčna prostitutka, v *Strtih cvetovih* (*Broken Flowers*, 2005) Jima Jarmuscha pa zadnja pobegla ljubica apatičnega Billa Murrayja.

Širše občinstvo jo prvič opazi v filmu *Evropa Evropa* (Europa Europa, 1990) Agnieszke Holland, v vlogi naci simpatizerke, ki nevede pade na čare v arijca kamufliranega juda, najbolj pa se v cinefilsko kolektivno nezavedno usede kot nežna, prosojna, bistra in načitana Celine v klasiki interrail romantike *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995) Richarda Linklaterja. Z denarjem, ki ga zasluži s prvimi filmi, za nekaj dni odpotuje v New York, ostane tri tedne in se odtlej tja neprestano vrača. Postmoderna nomadka danes živi med Parizom, New Yorkom in Los Angelesom in pravi, da korenine vedno nosi s seboj. Kljub nekaj bežnim izletom v Holivud se skozi celotno kariero najbolj domače počuti na terenu avtorskega filma. Spogledovanje z različnimi elementi procesa filmskega ustvarjanja na njujorški Tisch School of the Arts v kombinaciji z metodo opazovanja z udeležbo pa jo zlagoma pripeljeta tja, kamor si je v resnici vedno najbolj želela – na drugo stran objektiva. Ob tem prestopu najavi, da se namerava z igro ukvarjati tudi v prihodnje, vendar svoje življenjsko poslanstvo vidi predvsem v režiji. »Zdi se mi, da sem bila, ker sem že tako zelo zgodaj začela delati s tako dobrimi režiserji, pri osemnajstih že pripravljena, da tudi sama začnem režirati,« pove v nekem intervjuju.

Prvi scenarij zloži pri sedemnajstih, a se dolgo muči s prepičevanjem producentov v nujnost in varnost naložbe v njen avtorski talent. Za devetnajst let neuspešnega lobiranja okrivi izžarevanje neugodne mešanice notranje moči in nesigurnosti, ki producentom vzbuja občutek, da imajo opravka z osebo, ki ne ve natančno, kaj dela, obenem pa je v tem svojem početju še hudo trmasta in nevodljiva. Ko ji končno uspe zbrati pol milijona dolarjev (vmes z digitalno kamero v enem dnevu posname svoj nizkoporačunski prvenec, eksperimentalno komedijo *Looking for Jimmy* [2002]), se loti realizacije enega izmed scenarijev, ki se ji že lep čas valjajo po stanovanju, in posname *Dva dni v Parizu* (2 Days in Paris, 2007), klepetavo woodyallenovsko komedijo, polno medkulturnih nesporazumov, intelektualno nabritih dialogov, nevrotičnih tikov in seksualne tesnobe.

V *Dveh dneh v Parizu* Julie uspešno demonstrira svoje scenaristične in režijske sposobnosti, odigra glavno vlogo, kot svojega filmskega zaročenca pogumno angažira nekdanjega fanta Adama Goldberga, za povrh napiše še glasbo in odpoje zaključni song. Podobno kot Linklater v filmu *Pred zoro* in njegovem nadaljevanju *Pred sončnim vzhodom* (Before Sunset, 2004), pri katerem je Julie sodelovala tudi kot koscenaristka (za kar je bila kasneje nominirana za oskarja za prirejen scenarij) in avtorica glasbe, tudi Delpyjeva pošlje Američana in Parižanko na kratek sprehod po mestnih ulicah, le da mesto zdaj ni več le kulisa, ampak nekaj, kar nasilno vdira v intimo že tako ali tako načetega odnosa, zaljubljeni par pa je iz faze idealističnega medlenja že zdavnaj padel v trdo realnost medosebnih razlik in banalnosti vsakdanjega življenja. Inteligenten dialoški humor z bliskovito izmenjavo replik, tenkočutno balansiranje med norčevanjem iz paranoičnih, puritansko zategnjenih Američanov na eni in razpuščenih, neredko neokusnih, s sek-



som obsedenih, nesramno jezikavih Francozov na drugi strani, odlična igralska kemija in sveža, dinamična režija, so Julie Delpy odrešili nehvaležne pozicije igralkice-ki-želi-biti-nekaj-več in upravičili njene režiserske ambicije.

Producenti so jo končno začeli jemati resno in pri svojem naslednjem projektu si je lahko dovolila celo nekaj zapravljanja. Zapustila je varno območje romantične komedije, žanra, ki je ženskimi režiserkami tradicionalno zaupan z vsaj kolikor toliko lahkim srcem, in se lotila snemanja kostumske drame o madžarski grofici Elizabeth Bathory, okrutni, narcisoidni aristokratinji, ki je eliksir lepote in mladosti našla v kopelih sveže krvi, iztisnjene iz brhkih teles mladoletnih devic. Julie Delpy spet zavzame vse strateške pozicije v filmu in ustvari vizualno privlačno, natančno inscenirano, kompleksno mešanico psihološkega portreta, zgodovinske drame in razmisleka o stranskih produktih moči in oblasti, zapakirano v ambivalentno naracijo, ki se lahko gleda tudi kot feministična kritika lova na čarovnice in potvarjanja dejstev s strani tistih, ki jim je bilo dano pisati zgodovino. Po končanem snemanju o shizofreni izkušnji preklapljanja med različnimi vlogami v procesu ustvarjanja pove, da je režirati v korzetu res mučno in da bi glavno vlogo raje preložila na tuja ramena, če bi jo imela s čim plačati.

S *Krvavo grofico* (The Countess, 2009) je Julie Delpy dokazala, da razvija prepoznaven avtorski glas, ki ga ni več mogoče kar tako preslišati. Več kot očitno je, da se na stolčku za kamero počuti zelo domače, in če ji bo dovoljeno, nas utegne s svojimi izbirami in izvedbami presenečati tudi v prihodnje. Na zalogi ima dovolj zanimivih zgodb in scenarijev ter nobenih predsodkov pred raziskovanjem novih žanrov. Naslednjič bomo v glodanje zagotovo dobili svežo kost.



TV-serije desetletja

Tina Bernik

Deset TV-serij, ki so nastale v prejšnjem desetletju, a se bo o njih govorilo tudi v tem.

Dejstvo je, da je zaradi množice serij, ki marsikdaj konkurirajo filmskim produkcijam, nemogoče sestaviti lestvico najboljših, s katero bodo zadovoljni vsi. Nekateri bi med deseterico desetletja tako uvrstili *Nikar tako živahno* (Curb Your Enthusiasm, 2000–), *Odbito družino* (Arrested Development, 2003–2006), *Pisarno* (The Office, 2005–) in *Kaliforniciranje* (Californication, 2007–), drugi *Zahodno krilo* (West Wing, 1999–2006), *Pobeg iz zapora* (Prison Break, 2005–2009) in *Zvezde na sodišču* (Boston Legal, 2004–2008), tretji pa *30 Rock* (2006–) in *Oglaševalce* (Mad Men, 2007). Ker pa je prostora kljub vsemu še vedno le za deset serij, naj bodo to naslednje: *Sopranovi* – ker je enostavno najboljša, *The Wire* – ker je brutalno iskrena, *Bojna ladja Galaktika* – ker je znanstveno-fantastična in realistična obenem, *Family Guy* – ker je neresno resna, *Rim* – ker je iz zgodovine naredila dramo, *24* – ker je na pravi način izkoristila pravi trenutek, *Skrivnostni otok* – ker je postala televizijska uganka desetletja, *Nevarna igra* – ker z odvetniki in Glenn Close ni šale, *Dexter* – ker je svet očarala s serijskim morilcem in *Zdravnikova vest* – ker je vest zamenjala s cinizmom.

Sopranovi (The Sopranos, 1999–2007)

Po mnenju marsikaterega gledalca ena od najboljših serij vseh časov, obenem pa tudi finančno najuspešnejša serija v zgodovini kableske televizije, ki jo je za HBO ustvaril in produciral David Chase, ni samo serija, saj se je razvila v pravo franšizo, ki je poleg televizijskega kulta proizvedla tudi knjige, računalniško igro, glasbene albume in druge izdelke, povezane z najslavnejšo televizijsko mafijsko družino. Serija je v osmih letih skozi šest sezon pokazala, da se mafijci ne spopadajo samo z ubijanjem, izterjevanjem, grožnjami in z bojem za oblast, temveč tudi z vsakdanjim življenjem, v katerega spadajo nezadovoljne žene, pubertetniški otroci, osamljeni starši in psihiatri. V produkcijsko, scenaristično in igralsko



izjemno dodelani drami, ki je z zgodbo o vsakodnevnem življenju Tonyja Soprana (James Gandolfini), šefa mafijskega podzemlja v New Jerseyju, postavila višje kriterije tudi za snemanje preostalih televizijskih serij, se je imelo priložnost proslaviti veliko svežih igralskih imen (Drea de Matteo, Jamie-Lynn Sigler, Robert Iler), nekaj že uveljavljenih igralcev pa je v njej sodelovalo že od začetka. Pri tem je zanimivo, da je kar 27 igralcev iz Sopranovih igralo v mafijski drami Martina Scorseseja *Dobri fantje* (Goodfellas, 1990), med njimi za oskarja nominirana Lorraine Bracco, Michael Imperioli, Frank Vincent, Suzanne Shepherd in Tony Sirico, medtem ko je Dominic Chianese igral tudi v drugem delu Coppolovega *Botra* (The Godfather: Part II, 1974).

The Wire (2002–2008)

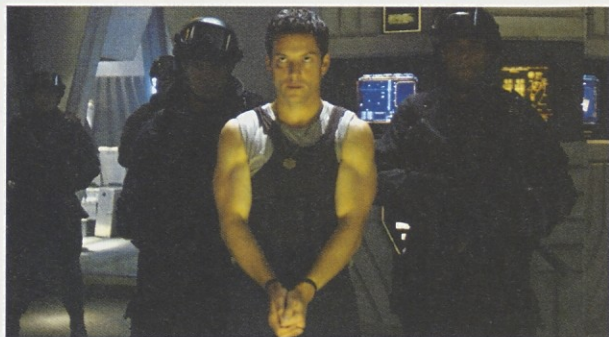
Največja kvaliteta kriminalistične serije, ki so jo snemali v Baltimoru, za HBO pa jo je ob pomoči nekdanjega detektiva Eda Burnsa napisal in produciral nekdanji novinar kronike David Simon, je v tem, da so se njeni ustvarjalci skozi zgodbe o policiji, politikih, kriminalcih in zasvojenih trudili ustvariti



kar se da realistično sliko mesta in njegovih prebivalcev. Pri pisanju scenarija so se avtorji naslanjali na resnične izkušnje vpletenih, poleg profesionalnih igralcev pa so zaradi dokumentarnega pristopa v stranskih vlogah večkrat nastopali amaterji. Za serijo je bila značilna tudi uporaba slenga, liki v njej pa nikoli niso bili le črno-beli, tako da so jo zaradi preučevanja policijskih tehnik menda spremljali celo pravi kriminalci. Vsaka od petih sezon je bila posvečena eni od plati kriminala: prva trgovini z drogami, druga pristaniščem, tretja mestni oblasti in upravi, četrta šolskemu sistemu, peta, ki naj bi se po mnenju mnogih popolnoma približala resnični sliki, pa tiskanim medijem. Čeprav serija nikoli ni doživela velike slave ali prejela večjih nagrad, si je vseeno pridobila zvesto publiko, po mnenju nekaterih kritikov pa zaradi realističnega prikaza življenja mesta, družbene ozaveščenosti ter didaktične in literarne vrednosti velja za eno največjih serij vseh časov.

Bojna ladja Galaktika (Battlestar Galactica, 2004–2009)

Redkokdaj se zgodi, da remake preseže izvirnik, a vojnemu sci-fi epu *Bojna ladja Galaktika*, ki sta ga po istoimenski seriji Glena A. Larsona iz leta 1978 za TV mrežo Sci Fi v obliki miniserije ustvarila David Eick in Ronald D. Moore, je to brez dvoma uspelo. V nasprotju s predhodnikom, ki se je prebil le čez eno sezono, in njegovim enako kratkotrajnim spin-offom *Galactica* iz leta 1980 je novodobna Galaktika po izteku miniserije (Battlestar Galactica, 2003), v kateri sta med drugim igrala za oskarja nominirana Edward James Olmos in Mary McDonnell, živela še štiri sezone (2004–2009). Vesoljska odisejda o iskanju Zemlje, bežanju pred umetno inteligenco, boju za obstanek in razmišljanju o človeškem je z realističnim pristopom, s poglobljenimi liki, smiselno razvijajočo se zgodbo ter s filozofsko-religiozno in z etično-moralno noto pred male zaslone privabila tudi publiko, ki so se ji serije, kot sta *Zvezdne steze* in *Zvezdna vrata*, zdele enostavno preveč znanstvenofantastične. *Bojna ladja Galaktika* se je lani sicer iztekla,



vendar to še ne pomeni konca Galaktike. Po slabše sprejetem filmu *The Plan* (2009, Edward James Olmos) in spin off seriji *Caprica*, ki je z lansko pilotno epizodo napovedala vrnitev v preteklost, je za leto 2011 v načrtu tudi visokoproračunski film *Battlestar Galactica*, ki ga bo režiral Bryan Singer, avtor hitov, kot so *Osumljenih pet* (*The Usual Suspects*, 1995), *Možje X* (*X-Men*, 2000) in *Operacija Valkira* (*Valkyrie*, 2008).

Family Guy (1999–)

Kar so *Simpsonovi* (*The Simpsons*, 1989–) za televizijsko publiko pomenili ob koncu 20. stoletja, *Family Guy* pomeni v začetku 21. Animirana serija o družini Griffin, ki jo sestavljajo čezmerno rejeni Peter, njegova razumska žena Lois, omejeni in debeli sin Chris, pubertetna hčerka Meg, pragmatični pes Brian in sadistično–genialni dojenček Stewie, ki ves svoj čas posveča poskusom uboja mame in zavzetju sveta, skoraj desetletje uspešno parodira ameriško družbo in se prav tako uspešno upira svojemu koncu. Potem ko so jo leta 2002 že ukinili, se je zaradi odlične prodaje DVD–jev in kultnega statusa, ki si ga je pridobila, tri leta pozneje znova vrnila na Foxov program, sledila pa sta ji še film (*Family Guy Presents Stewie Griffin: The Untold Story*, 2005) in spin off serija *The Cleveland Show* (2009–). *Family Guy* si je skozi leta poleg tožb in očitkov, da preveč spominja na *Simpsonove*, prislužil tudi več nagrad, lani pa je bil nominiran celo za emmyja za najboljšo komično serijo, kar se animirani seriji ni zgodilo že od leta 1961, ko so se zanj potegovali *Kremenčkovi* (*The Flintstones*, 1960–1966).



Rim (Rome, 2005–2007)

Televizijskim mrežam HBO, BBC 2 in Rai Due je v ameriško–britansko–italijanski koprodukciji z ustvarjalci *Rima* Brunom Hellerjem, Johnom Miliusom in Williamom J. MacDonaldom uspelo ustvariti veličastno zgodovinsko dramo, ki je v dveh sezonah na malih zaslonih predstavila prehod antičnega Rima iz republike v cesarstvo, državljanske vojne in zarote ter vojaške podvige in zasebno življenje Gaja Julija Cezarja (Cicero Hinds), njegovega posvojenca Gaja Oktavijana (Max Pirakis, Simon Woods) in poznejšega Oktavijanovega nasprotnika Antonija (James Purefoy). Poleg prikaza običajev in navad vodilnega rimskega sloja je serija z vzporedno zgodbo o dveh preprostih vojaki Lucijau Vorenu (Kevin McKidd) in Titu Pullu (Ray Stevenson) ponudila tudi vpogled v življenje plebejcev



in vojske, poleg osupljive zgodbe, ki jo je zgodovina v veliki meri napisala sama, pa se je ponašala tudi z realistično kostumografijo in s scenografijo ter z za igrano serijo nadpovprečnim posvečanjem podrobnostim in ohranjanjem zvestobe do zgodovinskih dejstev.

24 (2001–)

Akcijski kriminalni triler, ki je v šesti sezoni izgubil zagon, a ga v sedmi znova pridobil nazaj, je prišel na spored ob pravem času, saj ga je zaznamovalo obdobje boja proti te-



rorizmu, ki je tudi glavna tematika serije, poleg tega pa je v Belo hišo spravil temnopoltega predsednika, še preden se je to zgodilo v resnici. Serija o neuničljivem in hladnokrvnem, a zasebno še vedno človeškem tajnem agentu Agencije za nacionalno varnost Jacku Bauerju, ki bo letos že osmič reševal svet, je med nanizanke vnesla inovativni pristop, po katerem se vsaka sezona odvija v 24 urah, ki so razporejene na 24 enournih epizod. Bojazni, da bo serija zaradi dogajanja v realnem času dolgočasna in razvlečena, so bile odveč, saj bo 24 letos, po koncu osme sezone, postal vohunska serija z najdaljšim stažem in z največ posnetimi epizodami, Kiefer Sutherland pa je z vlogo Bauerja že najbolje plačani igralec na malih zasloneh, saj dobi kar 550.000 dolarjev na epizodo oziroma 13 milijonov dolarjev na leto.

Skrivnostni otok (Lost, 2004–)

Tako kot so gledalci v letih 1967 in 1968 ugotavljali, kje se je znašla Številka šest (Patrick McGoochan), nekdanji tajni agent, ki se je v kultni britanski seriji *Ujetnik* (The Prisoner) proti svoji volji skrivnostno ujel v pravila in spone še bolj skrivnostne vasi, se ljubitelji *Skrivnostnega otoka*, ki ga je produciral J. J. Abrams, že pet let sprašujejo, ali je otok, na



katerega so strmoglavili potniki letala Oceanic 815, oblika posmrtnega življenja, paralelna resničnost ali zgolj nadnaraven košček planeta v naravnem svetu. Serija, ki je zaradi uspešno odmerjene misterioznosti, akcije in drame kmalu po prihodu na male zaslone postala pravi fenomen, je po treh letih predvajanja poleg ugibanj o njenem smislu in koncu začela vzbujati negotovanja, da se bo vlekla v nedogled in da se ne bo nikoli smiselno končala, posledično pa tudi slabšo gledanost. TV mreža ABC je v nasprotju z običajno prakso gledalce pred dvema letoma zato pomirila z napovedjo, da se bo *Skrivnostni otok* izteklet leta 2010, kar pomeni, da bo letošnja šesta sezona tudi njegova zadnja.

Nevarna igra (Damages, 2007–)

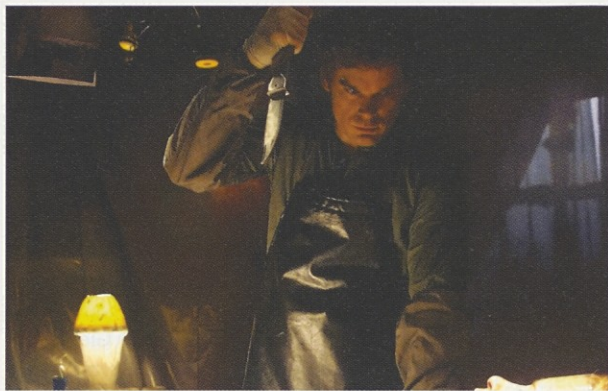
Nevarno igro, ki so jo ustvarili Daniel Zelman ter Glenn in Todd A. Kessler, predvaja pa jo TV mreža FX, od drugih odvetniških TV serij ločuje in postavlja na višjo raven zlasti prvo-razredna zasedba igralcev, ki si kariere niso gradili na malih zasloneh, temveč na velikem platnu. V glavni vlogi poleg do *Nevarne igre* še neuveljavljene Rose Byrne, ki je upodobila mlado odvetniško praktikantko Ellen Parsons, igra Glenn Close, ki je bila doslej že petkrat nominirana za oskarja, poleg nje pa so se v dveh sezonah v seriji zvrstili še Ted Danson ter z



oskarjem nagrajena William Hurt in Marcia Gay Harden. Resda Glenn Close še ni dobila oskarja, a je zato za upodobitev preračunljive in brezkompromisne odvetnice Patty Hewes, ki je v žeji po zmagi sposobna prestopiti tudi na drugo stran zakona, dobila že dva emmyja za najboljšo žensko igro v dramski TV seriji. Poleg odličnih igralcev se serija lahko pohvali tudi z zanimivo režijo in z zapletenim scenarijem, ki se bolj kot z odvetniškimi monologi ukvarja s pravnimi triki in z vsem, kar triki prinašajo za sabo, namesto razprtij na sodišču pa z gospodarskim kriminalom in s politiko.

Dexter (2006–)

Medtem ko forenziki v množičnih različicah serije *Na kraju zločina* raziskujejo umore, jih forenzik v *Dexterju* ustvarja. Najpopularnejši serijski morilec na TV zasloneh poleg redne službe opravlja še prostovoljno delo morilskega rablja, ki ga vodita podedovana in natančno dodelana koda ter jasn cilj. Po istoimenskem liku iz romanov Jeffa Lindsayja posneta drama, polna kletvic in krvi, je decembra sklenila četrto sezono, zadnji del, ki ga je TV mreža Showtime predvajala 13. decembra, pa je bil najbolj gledan izdelek njihove produkcije doslej in ga je samo po televiziji spremljalo 2,6 milijona gledalcev. Velik del zaslug za tako dobro sprejeto sezono gre tokrat pripisati gostujočemu igralcu Johnu Lithgowu, pa tudi scenariju in še vedno zanimivemu glavnemu liku, v vlogi katerega na-



stopa Michael C. Hall, ki se je kalil kot gejevski pogrebnik v prav tako izjemno dobro sprejeti in prav tako morbidni seriji *Pod rušo* (Six Feet Under, 2001–2005).

Zdravnikova vest (House M. D., 2004–)

V nasprotju s preostalimi serijami z medicinsko tematiko je ustvarjalcema *Zdravnikove vesti* Davidu Shoru in Paulu Attanasiju pred male zaslone uspelo privabiti moško publiko in hkrati ohraniti žensko. Seriji je z mešanico drame in komičnih



elementov, ki se kažejo predvsem v dialogih, ter z egocentričnim, brezčutnim in antisocialnim likom zdravnika, ki ne priznava ne avtoritete ne višje sile, poleg visoke gledanosti na svojo stran uspelo pridobiti tudi strokovno javnost, saj je ob emmyjih in drugih nagradah dobila dva zlata globusa. Cinični lik genija diagnostične medicine, ki ga zaradi značajskih lastnosti in življenjskih navad oziroma razvad, med katere spadajo genialnost, manipuliranje, zasvojenost z drogami oziroma zdravlili in ljubezen do glasbe, primerjajo z likom detektiva Sherlocka Holmesa, je uspešno upodobil črne komedije večji britanski igralec Hugh Laurie, brez katerega serija zagotovo ne bi bila tako uspešna, kot je.

Lestvica TV serij desetletja po The Hollywood Reporterju:

1. **Sopranovi**
(The Sopranos, 1999–2007)
2. **Zahodno krilo**
(West Wing, 1999–2006)
3. **Nikar tako živahno**
(Curb Your Enthusiasm, 2000–)
4. **The Shield** (2002–2008)
5. **Nevarna igra** (Damages, 2007–)
6. **Oglaševalci** (Mad Men, 2007–)
7. **30 Rock** (2006–)
8. **24** (2001–)
9. **Skrivnostni otok** (Lost, 2004–)
10. **Modern Family** (2009–)

PETER SARSGAARD ALFRED MOLINA ROSAMUND PIKE DOMINIC COOPER OLIVIA WILLIAMS EMMA THOMPSON CAREY MULLIGAN

Film Nicka Hornbyja,
avtorja uspešnic
VSE O FANTU
IN
ZVESTOBA DO GROBA.

ŠOLA ZA ŽIVLJENJE

FILM LONE SCHERFIG

BBC FILMS PRESENTA A PRODUCTION OF WEDGWOOD FILMS IN ASSOCIATION WITH BBC FILMS AND ENTERTAINMENT WEEKLY PRESENTS A FILM BY LONE SCHERFIG "EDUCATION"
PETER SARSGAARD ALFRED MOLINA ROSAMUND PIKE DOMINIC COOPER OLIVIA WILLIAMS EMMA THOMPSON CAREY MULLIGAN AND JAMES MCKAY
 "EDUCATION" DICKY MARRAS "VSE O FANTU" PAUL DINGLEDY "IN ZVESTOBA DO GROBA" ANDREW HARRIS
 "30 ROCK" JAMES LARSEN "24" JAMES LARSEN "THE SHIELD" JAMES LARSEN "DAMAGES" JAMES LARSEN "MAD MEN" JAMES LARSEN
 "LOST" JAMES LARSEN "MODERN FAMILY" JAMES LARSEN "EDUCATION" LONE SCHERFIG

V KINU OD 18.2.2010.

Zasledovanje parodije v Zasledovalcu – med komiko in kritiko

Katja Čičigoj

KATJA ČIČIGOJ

Celovečerni prvenec južnokorejskega režiserja Na Hong-ji-
na *Zasledovalec* (Chugyeogja, 2008), ki je obkrožil festivale in
požel kar nekaj nagrad, smo zasledili že na lanskem LIFF-u v
sekciji Ekstravaganca; ta umestitev ne bi mogla biti primer-
nejša – film ni le še eden v vrsti ekstravagantnih, osvežilnih
prenosov holivudskih akcijskih in detektivskih žanrov na juž-
nokorejska tla, ki zadnja leta navdušujejo svetovna občinstva;
njegova ekstravagantnost je veliko globlja. Mladi režiser nas
sicer z nepričakovanimi zapleti in suspensom drži na trnih
prav kakor mojstri južnokorejskega thrillerja Joon-ho Bong,
Chan-wook Park ali Ji-woon Kim; vendar pa so ravno nemo-
goči zapleti ter do groteske prignan prikaz nasilja in krutosti,
ki v svoji pretiranosti mejijo na absurd in črni humor, žanrski
preboji, ki delujejo parodično in obenem morda nakazujejo
bolj ambiciozne, družbeno angažirane intence avtorja.

Za parodični odnos do neke kulturne forme je po Lindi
Hutcheon značilna »imitacija s kritično razliko, ki ni vedno na
škodo parodiranega teksta;« sorodno razume parodijo Frederic
Jameson; v nasprotju z modernistično rabo parodije, katere

namen je kritika parodiranega objekta, je lastnost postmo-
derne umetnosti in postmodernega filma *pastiš* kot vsebinsko
prazna ironija, ki je sama sebi namen. Primerov ne primanjku-
je – parodija je danes postala svojevrstna oblika holivudskega
žanra, pomislimo npr. zgolj na parodije policijskih filmov *Poli-
cijska akademija* (Police Academy, 1984, Hugh Wilson), na noir
parodijo s Stevom Martinom v glavni vlogi *Dead Man Don't
Wear Plaid* (1982, Carl Reiner) ali animirano noir parodijo *Kdo
je potunkal zajca Rogerja* (Who Framed Roger Rabbit, 1988,
Robert Zemeckis), pa tudi na sodobno poplavo najstniških
parodij grozljivk (*Film, da te kap* [Scary Movie, 2000, Keenen
Ivory Wayans]), romantičnih komedij idr., ki se v svoji skrajni
stopnji avtoreferencialne prazne komike zaradi komike same
sprevržejo v parodije same sebe – *Pa ne še en film za mulce*
(Not Another Teen Movie, 2001, Joel Gallen). In vendarle, pa-
rodična avtoreferencialnost ni nujno sama sebi namen – v von
Trierjevi *Epidemiji* (Epidemic, 1987) deluje kratki stik, v kate-
rem zlovešča noirovska epidemija vdre v okvirno zgodbo po-
govora o snemanju tega istega filma, obenem kot destrukcija
noirovskih klišejev, ki so v funkciji studijskega zaslužka, in po-

sledično kot kritika danskega filmskega sistema. Ali lahko tudi parodičnosti *Zasledovalca* pripišemo kako tovrstno kritično intenco, ali so njegovi komični trenutki zgolj v funkciji intermezzov, ki prekinjajo suspenz trilerja?

Že obrnjena stereotipnost osrednjih likov deluje humor- no in jim odvzema žanrsko legitimiteto. V prvem interierju bi morda sprva mislili, da se nahajamo v detektivski pisarni, a bi se dvakrat motili – gre za pisarno bivšega skorumpiranega detektiva, sedaj zvodnika, ki se ponovno prelevi v detektiva ob zasledovanju serijskega morilca svojih deklet. Destrukcija glavnega junaka-detektiva v parodijah detektivskih, noir in sorodnih žanrov, ni korejska novost. V *Kitajski četrti* (Chinatown, 1974) Polanskega je posledična prilagoditev nesprenega detektiva skorumpiranim oblastem rezultat razočaranja nad njihovo nepravilnostjo, v Altmanovem *Privatnem detektivu* (The Long Goodbye, 1973) je njegova maščevalnost način pravične izravnave in boja proti korupciji oblasti. Antijunak proti krivičnemu sistemu, ki vprašanje pravice in osebne vesti radikalno zaostri in pripelje do nihilizma, je Scorsesejev *Taksist* (Taxi Driver, 1976) iz post-Vietnamskih sedemdesetih, ki bi ga zaradi vizualnega sloga in prvoosebne off-naracije lahko imeli za nekakšno noir parodijo. Mejo med junakom in anti-junakom, v žanrskih filmih jasno določeno mejo med dobrim in zlim, povsem zabriše tudi prvenec bratov Coen *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984) s stopnjevanjem absurdiziranega noirovskega dogajanja ad infinitum.

Sorodno nejasna je pozicija glavnega junaka-antijunaka v dveh filmih, prav tako prikazanih na lanskem LIFF-u, ki bi jih tudi lahko imeli za sodobne noir paradije. V imenu katerega sistema – ali proti njemu – deluje bizarni junak v metafizično obarvanem Jarmuschovem filmu *Meje razuma* (The Limits Of Control, 2009), ostaja povsem nejasno. Medtem pa je skrajna skorumpiranost zadrogiranega *Pokvarjenega poročnika* (The Bad Lieutenant: Port of Call – New Orleans, 2009) Nicolasa Cagea v istoimenskem filmu Wernerja Herzoga vseskozi v oči bijoča. A v nasprotju s Cageovim likom skuša biti *Zasledovalec* nekakšen klasični plemeniti antijunak, ki izravnava krivde in nesposobnost oblasti, a te so tako težke, da njegovim poskusom odvzamejo vso legitimiteto in ga prepustijo absurdni nemoči.

Tudi lik morilca je v obravnavanem filmu za žanrske filme povsem netipičen – prijazen in pošten, policiji se naposled preda brez upiranja in vse prizna, a ta mu zaradi korupcije, sodne birokracije in »pomembnejših nalog« (varovanje župana pred bombami dreka) ne more priti do živega. Ob popolni morilčevi nesposobnosti, ki jo prekaša le še nekompetentnost oblasti, se tudi pokončanje žrtve, ene zvodnikovih deklet, ki ga skuša preprečiti *Zasledovalec*, zgodi povsem po naključju.

Ravno nesposobnost oblasti in neverjetna naključja ustvarjajo pglavitni suspenz in pričakovanje, ki ne gradi na vprašanju razkritja ali ulova zločinca, ki se razreši že v prvi tretjini

filma, temveč na njegovem zakonitem prijetju in preprečitvi nadaljnjih zločinov. Žanrski preboji in odmiki tako tudi na ravni dramaturgije-naracije premeščajo fokus iz enostavne detektivske zgodbe k bolj kompleksnim temam absurde in kompetence oblasti in naivnosti prebivalstva.

A Najev prvenec ni zgolj parodija vsebinskih žanrskih konvencij; tudi pri slogu so očitne avtorske izrabe in odmiki slogovnih značilnosti detektivskih žanrov. Zlasti kadri zasledovanja zločinca s *chiaroscuro* mizansceno in z napeto atmosfero spominjajo na film noir; a njihovi izteki so bodisi absurdno neuspešni bodisi uspešni po absurdnem naključju. Pglavitno zasledovanje – iskanje dokazov – pa se dogaja ob belem dnevu in varno zaprtem zločincu. Snemanje pogosto poteka iz roke, kar daje na trenutke vtis dokumentarnosti *cinéma vérité*. A tovrstni, za detektivske žanre nekoliko nenavadni realizem, kmalu prekinejo artificalni kadri brutalnega nasilja, ki zaradi pretiranosti delujejo kot karikature in dobijo humorno razsežnost. Najbolj potujitveno pa deluje prekomerna estetizacija in stilizacija tovrstnih sekvenc, ki spominja na von Trierjevo strategijo iz *Antikrista* (Antichrist, 2009), najbolj očitno v sekvenci uboja žrtve, kjer umanjkata tako vidna kot slušna komponenta dogajanja – v upočasnjem posnetku spremljamo le morilčev obraz in curke krvi, zrak pa namesto ambientalne- ga zvoka napolnjujejo eterični zvoki klasične glasbe.

Tovrstni odmiki od žanrskih konvencij v Najevem filmu delujejo potujitveno na samo žanrsko dogajanje. Če velik del uspeha žanrskih filmov temelji na identifikaciji gledalca z žanrskim dogajanjem in z njegovo (pretežno črno-belo) ideološko sporočilnostjo, lahko na žanrske filme gledamo tudi kot na vzvode širjenja prevladujoče družbene ideologije, še zlasti če so kot masovna kulturna forma podvrženi globalnemu gibanju kapitala. In ker je npr. identifikacija z neproblematično črno-belo fikcijo v primerjavi s kruto realnostjo veliko lažja, bi lahko del uspeha določenih žanrskih form pripisali prav »kriznim razmeram« in želji po pobegu iz njih – če je noir npr. cvetel v atmosferi negotovosti in sumničavosti v ZDA po drugi svetovni vojni, se lahko vprašamo, kaj danes botruje razcvetu sodobnih srhljivk in sorodnih žanrov.

Kakorkoli, paradije s svojim jedkim, komičnim in absurdnim posnemanjem žanra s ključnimi odmiki delujejo potujitveno v Brechtovem smislu in onemogočajo identifikacijo gledalca s prikazano realnostjo. Kot take lahko postanejo močno orožje jedke politične satire. Tako tudi Na-Hong-ji v svojem prvencu, posnetem po resnični zgodbi, kljub temu, da nam s svojimi nepričakovanimi zapleti in zasuki neprestano jemlje sapo, kot mojster absurda našo pozornost neprestano usmerja na absurdno ne-kompetentnost oblasti, ki ne zmore več priti zločincu do živega. Naposled se težko izognemo temu, da ne bi zaključni eksterier Seulskih stolpnic v neonskih lučeh noči, posnet izza okna bolnišnice, v kateri leži nemočna hči ubite prostitutke, občutili kot trpko nemo obsodbo, ki pride po poplavi pikrih satiričnih opazk.

Izgubljeno in najdeno: **Razmetane postelje**

Špela Barlič

SPELA BARLIČ

Alexis Dos Santos je tisti argentinski novinec, ki je leta 2006 presenetil s prvencem *Lepilo* (Glue) in ki mu je leto kasneje na festivalu v Izoli zmanjkalo le nekaj glasov do nagrade občinstva. V drugem poskusu se vrača med pobesnele hormone in prepišna podstrešja, ki jih bo treba vsaj za silo pospraviti, preden se njegovi razpušeni junaki dokončno parkirajo tja, kjer sta prostor in čas za iskanje lastne identitete odmerjena veliko bolj skromno. V *Razmetanih posteljah* (Unmade Beds, 2009) najstnikom odraslost že resno diha za ovratnik, poleg tega pa ne živijo več »sredi ničesar« kot simpatični razstrelci iz *Lepila*, ampak v centru dogajanja: v kozmopolitski, alternativno-subkulturni, ultrakul četrti že tako ali tako hiper kul Londona, v še bolj kul skvotu, kamor pritekajo in odtekajo odklopljene duše z različnih koncev sveta.

V to stimulatívno zmešnjavo nikogaršnjih žimnic, polnih vrčkov piva, praznih steklenic, pokvarjenih gramofonov in umetniških inštalacij zabredeta Španec Axl in Belgijka Vera. Njuni zgodbi tečeta vsaka po svoji tirnici, tu in tam trčita ob bežnih srečanjih v skvotu ali v baru s pomenljivim imenom Izgubljeno in najdeno ali pa se podrgneta druga ob drugi preko predmetov, ki si jih protagonista nevede izmenjujeta (žimnica, suknjič, fotografija hotelske sobe), dokler se naposled ne združita v skupnem koncu. Medtem ko se Vera sestavlja po koncu propadlega ljubezenskega razmerja in pada v novo zgodbo z neznancem, ki ga spozna na eni izmed nočnih ekspedicij po beznicah East Enda, Axl po mestu vohlja za izgubljenim očetom, ki ga nikoli ni poznal.

Razmetane postelje se bolj kot na zgodbi obeh protagonistov osredotočajo na njun pogled in subjektivno doživljanje sebe in sveta okrog sebe. Iz razpršenih drobcev vsakdana, ujetih z intimno kamero iz roke, se sestavita dva dinamična portreta, dva žaklja polaroidnih fotk, CD-jev, koncertnih vstopnic, praznih steklenic, vžigalnikov, dnevnikov, suknjičev neznanega izvora, smeha, solz, seksa in plesa, dva kupčka majhnih, vsakdanjih banalnosti, ki mapirajo njuni osebnosti

in rišejo zemljevid njunih premikov po mestu. Vsak žakelj ima svojo barvo in ton: Axlov je trši, konkretnjši, realnejši, Verin je nežen, prosojen, zasanjan in melanholičen.

Skupni tematski podmeni, ki obe zgodbi kljub njunima različnima tonaliteta spravljata pod isto streho, sta testiranje kanalov medčloveške komunikacije in poskus osredičenja, ukoreninjenja, zakoličenja lastne identitete. Hlastanje za tolažbo, pomirjenostjo s sabo in samozaupanjem. Rezultat te dvotirne, stilsko kaotične naracije, je lahkoten, muhast, impresionistično zmešan in estetsko izmuzljiv film, za katerega se zdi, da režiserju sicer ves čas po malem uhaja iz rok, da pa vendarle ohranja dovolj kontrole, da na koncu vse skupaj pade v celoto, ki kljub svoji heterogenosti deluje.

V filmu je nekaj Vong Kar Vajevskih vsebinskih zastavkov in estetike, pomešane s formalno eksperimentalnostjo francoskega novega vala, predvsem pa je to film, ki pulzira v ritmu in podobah vseprisotne glasbe, omniprezentnega, eklektičnega indie-rock soundtracka, ki vdira v film ne le z atmosferskim in emocionalnim nabojem, ampak tudi z dodatno plastjo pomena in lastnim podobjem, ki filmsko pripoved razširja in poglablja.

Razmetane postelje so ljubeč pogled na hedonistično, androgino, z bežnimi poznanstvi posejano kulturo sodobne urbane mladine – kaotičen in razmetan kot življenje, ki jih slika. Čeprav je v svoji lirični formalni ambicioznosti včasih na meji sladkobnosti, čeprav mu kljub siceršnji svežini tu in tam uide kak nepotreben kliše in čeprav za poetičnost žrtvuje nekaj realizma (če ne drugega, je skvot videti nekam nenaravno čist in urejen, za občutek večje verodostojnosti pa ne bi škodil niti kakšen ob steno prislonjen težak na metadonu), Dos Santos s svojim pripovednim labirintom prepričljivo zareže v prvo pravilo odraščanja: treba se je izgubiti, da se lahko spet najdeš. Zelo boemsko. Zelo kul. Zelo London.

Špela Barlič

61

KRITIKA



Zgodbe iz zlate dobe

Gonilna sila v ozadju omnibusa *Zgodbe iz zlate dobe* (Amintiri din epoca de aur, 2009) je cannski nagrajenec Cristian Mungiu, avtor proslulega filma *4 meseci, 3 tedni in 2 dneva*, 2007 (4 luni, 3 saptamăni si 2 zile, 2007), ki je spisal scenarije za vseh pet epizod, eno tudi zrežiral, pri ostalih pa je ponudil priložnost štirim manj znanim kolegom: Hanu Höferju, Razvanu Marculescuju, Constantinu Popescuju in Ioani Uricaru. V duhu pravega ortodoksne kolektivizma, ki pritiče obravnavani temi, omnibus funkcionira kot skupinsko delo, v katerem ni nikjer navedeno, kdo izmed naštetih avtorjev je režiral kateri del.

Vseh pet zgodb temelji na urbanih legendah iz zadnjega obdobja vladavine Ceausescua in vse predstavljajo pogled na totalitarni režim skozi oči navadnih ljudi, ki so na svojih plečih nosili bedo in fabriciran blišč časov, ko je bila banana čisti luksuz, ananas pa je mejil na znanstveno fantastiko. Omnibus se s svojo bukolično barvitostjo tokrat prijetno odmakne od izpranih, svinčenih, naturalistično pustih in v neskončen dolgčas razpoteženih podob, kakršnih smo sicer vajeni pri sodobnem romunskem filmu, ohrani pa tako za romunske filmarje značilno mešanico trde, neizprosne realnosti, ujetosti v rigidni sistem in boja za preživetje ter absurdnega humora, ki rad vleče na črno, kot tudi funkcijo ogledala, ki ga romunska kinematografija tako rada nastavlja svojim gledalcem.

Nikar se ne pustite zavesti živahni in humorni kamuflaži; omnibus kljub navidez večji lahкотnosti in komunikativnosti vztraja pri tradiciji grenko-sladkega okusa in slikanju trpke realnosti socializma. V *Zgodbah iz zlate dobe* ni niti kančka nostalgije – le dobra mera sarkazma, ki ga vzpostavlja že ironičen naslov. Humor vlečejo prav iz tistega, kar je bilo v »zlatih časih« najboljši črno: iz represije, ekonomske podhranjenosti, naivnosti, servilnosti in ideološke zaslepljenosti tovarišev in tovarišic ter bizarnosti preživetvenih strategij, s pomočjo katerih so se ljudje tolkli skozi mizerijo svojega socialističnega vsakdana. *Zgodbe iz zlate dobe* so časovni stroj za vse pobratence izza železne zavese: zelo romunske, a dovolj domače, da se lahko v njih prepoznamo vsi otroci socializma. Nikar jih ne zamudite!

Špela Barlič



Gospod Horten

Norveški grenko-sladki film *Gospod Horten* (O' Horten, 2007, Bent Hamer) o vlakovodji, ki se po štiridesetih letih službovanja odpravlja na zaslužen upokojitev, je tako komedija kot težka socialna drama. Odvisno od perspektive in trenutnega razpoloženja gledalca. Horten je rahlo asocialen in sramežljiv možak, živi sam, brez radia, tudi televizija je ves čas ugasnjena. Edino družbo mu dela papagaj. Ne govori veliko, zato nikoli točno ne vemo, kaj se mu podi po glavi. Namesto besed si raje prižge pipo in vsaj takrat njegov obraz kaže znake zadovoljstva. Večer pred zadnjo vožnjo mu sodelavci priredijo poslovilno zabavo, kjer mu podelijo srebrno lokomotivo, nekakšno nagrado za življenjsko delo. Horten ne pokaže čustev, kisel nasmešek na obrazu razkrije le zadrego, morda si ne želi tega pompa okoli svoje upokojitve ali pa ga dejstvo, da zanj kmalu ne bo več mesta na vlaku, straši in navdaja z dvomom in negotovostjo. Po spletu čudnih okoliščin prvič v življenju zaspi in zamudi svoj vlak, njegov pogled proti odhajajoči lokomotivi pa simbolično predstavi njegovo upokojitev. Zadnji vlak mu je odpeljal, kaj zdaj? Na to vprašanje dobimo odgovor v nadaljevanju filma, zagotovo mu ni lahko, a vseeno najde nove izzive in priložnosti, ki mu jih prinaša upokojenski staž. Film vsebuje veliko bero socialnih podtonov, kaže na umestitev upokojenca v današnji družbi, razkriva stisko in praznino starešin, ki čez noč izgubijo vse spoštovanje, ki so ga prej gradili celo kariero. Osamljenost in praznino glavne ga protagonista je moč čutiti ves čas. To praznino režiser metaforično razkrije že v samem uvodu, ko s ptičje perspektive prikaže lokomotivo sredi prostrane zasnežene norveške planote. Tako kot si tisti vlak iz uvodnih sekvenc utira pot do cilja, se sedaj z novim vsakdanom bori gospod Horten.

S kančkom skandinavskega humora film deloma deluje kot trpka komedija, ki pa premore tudi zadostno mero topline in optimizma, prepričljiva igra Baarda Oweja v naslovni vlogi pa je le še dodatni razlog za ogled. *Gospod Horten* je še en dokaz, da je Evropa dom vsebinsko močnih filmov s pomembnimi socialnimi vprašanji; in kdo lahko nanje bolje odgovarja kot Skandinavija ...

Sandi Pavec



Distorzija

Projekti, ki preraščajo svoj izhodiščni zastavek, postajajo prepoznavni znak režiserja Mihe Hočevarja. Potem ko je s svojim prvencem *Jebiga* (2000), za katerega so ustvarjalci sami zastavili denar, prepričal TV Slovenija, da ga je sofinancirala, ter nato z njim prepričal množice gledalcev, se je lani podpisal pod mladinski TV-film *Distorzija* (2009), ki po premieri na TV Slovenija sedaj prihaja v redni spored kinodvoran. In vendarle, kljub ugodnejšim produkcijskim pogojem, *Distorzija* morda bolj očitno nosi pečat lastnega nastanka.

Zgodba o mladem punk glasbeniku, ki se sooča z nerazumevajočimi starši in s profesorji ter z rivalskim bedom, je nastala na podlagi priredbe romana Dima Zupana in s svojo svežino v podajanju najstniške perspektive, pa tudi z enostavno zgradbo, nedvoumno zameji lastno ciljno publiko na ožji krog sedanjih in bivših uporniških najstnikov.

Taka sta morda tudi režiser in pisatelj, ki sta se v mladosti soočala s sorodnimi situacijami. Prav osebna izkušnja je morda botrovala tudi presenetljivi realističnosti filma. Čeprav je naracija očitno nekoliko fikcionalizirana (na trenutke kar prisiljena), delujejo konkretne situacije neverjetno pristno. Zaslugu za to gre pripisati tudi mladim neprofesionalnim igralcem, ki so imeli veliko svobode pri improvizaciji in konstrukciji likov.

Nasprotno pa občasna raba ročne kamere, popačena in groba fotografija (zlasti ob sekvencah koncertov) bolj kot v funkciji večjega verizma delujejo potujitveno glede na celoto, a to ima druge zanimive učinke. Ob masivni rabi energične avtorske glasbe enostavno naracijo TV-filma spreminjajo v skorajšnji glasbeni dokumentarec o vzhajajočem bandu.

Daleč od tega, da bi omejeni produkcijski pogoji TV-filma *Distorzija* naredili neprimerno za prikaz na filmskem platnu. Znotraj okvira žanrskih omejitev mladostniškega filma dokazuje, da si tudi tovrstne produkcije lahko izborijo svoj termin v kinodvoranah. Ne glede na to, da so zaradi lastnega žanra, ali osebnih preferenc avtorjev, v svoji naraciji morda nekoliko enostavne in enostranske. Ni se težko živjeti v lik mladega upornika in tudi v Hočevarjev film ne; a ni nujno, da vanj tudi odrastemo.

Katja Čičigoj



Šola za življenje

Jenny je inteligentna, prikupna šestnajstletnica in vestna šolarka, ki odrasča v predmestju Londona v šestdesetih. Proste urice preživlja ob guljenju pravil mrtvega jezika, igranju na čelo in sanjarjenju ob poslušanju francoskih popevk z edine plošče, ki si jo skrivoma lasti. Njen cilj je priti na Oxford, idejni vodja ter sponzor projekta pa njen oče. Dolgčas skratka, dokler se lepega deževnega dne mimo šole ne pripelje starejši moški v kul avtomobilu, ki njenemu čelu ponudi prevoz. Ker je ljubitelj glasbe, pravi, in ne vidi rad, da dež pada po dragocenem glasbilu. Jenny čuti, kako ji srce hitreje bije in čez nekaj trenutkov tudi sama sede v avto. Obetavna premisa, toda od tu naprej nas film brez posebnih presenečenj pelje do konca.

Prvi problem nastane pri liku Davida, tridesetletnika, ki zapelje Jenny, najprej do doma in nato v glamurozni svet nočnih klubov, pasjih dirk in bohemskih izletov po Evropi. Vendar nikoli zares ne vidimo njegove drzne, svetovljanske plati, ki naj bi fascinirala mlado in neizkušeno dekle, kot je Jenny. Peter Sarsgaard se sicer glede na vloge, ki jih je odigral v preteklosti, zdi odlična izbira, vendar daje tu vtis izgubljenega, živčnega pedofila brez karizme. Druga pomanjkljivost je atmosfera določenega obdobja, ki nikoli zares ne zaživi. Lone Scherfig sta pred *Šolo za življenje* (An Education, 2009) uspela dva veliko bolj intimna in simpatična filma, *Italijanščina za začetnike* (Italiensk for begyndere, 2000) in *Wilbur se hoče ubiti* (Wilbur Wants to Kill Himself, 2002) z liki, ki so zaživel kot kompleksne in celovite osebnosti. Tokrat povečini ostanejo na površju, kjer drsijo skozi čas, ki bi ga le s težavo prepoznali kot šestdeseta. Izjema sta glavna igralka Carey Mulligan, ki je v najboljših trenutkih videti kot samosvoja mešanica Audrey Hepburn in Audrey Tautou, ter Alfred Molina kot *pater familias*, ki zaradi slepega zaupanja v razredni status izgubi vzgojni kompas in razsodost.

Morda bi se režiserki obrestovalo vztrajati pri manj konvencionalnem pristopu in obdržati kakšno izmed pravil Dogme. Sicer vizualno privlačna drama o odrasčanju bi bila verjetno potem videti manj razkošno, a morda vsaj ne bi izzvenela kot zastarel feminističen nauk za osnovnošolke.

Bojana Bregar

Tri leta skomin ali Mistika filmskih financ

Januarja bi moral biti na TV Slovenija premierno predstavljen dokumentarno-igrani film *Mistika hotela Palace*, vendar je bil »na sugestijo« (ko)producenta umaknjen s sporeda. Usoda projekta z nezanemarljivim finančnim vložkom je neznana, ugotovimo pa lahko, da se nekaj podobnega pri nas zgodi približno na tri leta. Sledi pritlehna anamneza primerov.

Mokuš

režija: Andrej Mlakar
produkcija: Pegaz film; pogodba podpisana 1998
rok za dokončanje: 20. 8. 1999
predviden proračun filma: 511.934 €
predvideno sofinanciranje FS: 432.621 €
sanacijska sredstva, aneks 2006: 83.459 €
sanacijska sredstva, aneks 2007: 154.398 €
skupno sofinanciranje s strani FS: 670.478 €
povzetek: Film, posnet po scenariju Ferija Lainščka, je bil skoraj desetletje v produkcijskem limbu – bunkerju zaradi finančnih nesoglasij med režiserjem oz. producentom in FS, nakar je bil leta 2007 vendarle »saniran« s strani v.d. direktorja FS, ki je leta pred tem sodeloval pri filmu ... *Mokuš* je bil tako po letu 2000 že drugič »premierno« predstavljen na FSF v Portorožu ter konec leta za nekaj dni predvajan v Kinodvoru. Formalno torej ne spada sem, vendar je prišel zaradi zapletov v legendo, tako da ...
projekcija: Holivud odkupi pravice za remake, ki ga posname Paul Schrader, režiser pa na krilih priznanja posname novo visokoletečo literarno adaptacijo.

Nemir

režija: Andrej Žumbergar
produkcija: Emotionfilm; pogodba podpisana 1999
rok za dokončanje: 31. 3. 2001
predviden proračun filma: 215.790 €
predvideno sofinanciranje FS: 150.225 €
skupno sofinanciranje s strani FS: 150.225 €
povzetek: Med snemanjem nizkopračunskega, eksperimentalnega filma, oziroma v njegovi postprodukciji je prišlo do nesoglasij med producentom in režiserjem, ki producentu očita kratenje avtorske svobode, tako da ni bil nikoli formalno dokončan. Iz »rezervnih materialov«, posnetih na Super 8mm oziroma digitalizirane kopije VHS posnetkov, je Žumbergar zmontiral film in ga objavil na svoji spletni strani (narolki.4t.com), kjer je na razpolago tudi relativno konfuzna dokumentacija o primeru. FS je trenutno v tožbi s producentom za vrnitev sredstev.
projekcija: Produkijsko podjetje, katerega solastnik je Damijan Kozole, z dobičkom od *Slovenke* sanira *Nemir* in kariero Andreja Žumbergarja.

Gozd

režija: Andrej Zdravič
produkcija: Antara, pogodba podpisana 2004
rok za dokončanje: 15. 3. 2007
predviden proračun filma: 651.331 €
predvideno sofinanciranje FS: 459.022 €
skupno sofinanciranje s strani FS: 349.870 €
povzetek: Projekt ambientalno-eksperimentalne narave, s kakršnimi se je uveljavil Andrej Zdravič, je zavil v skrivnost, znano je le, da naj bi šlo za obsežen celovečeren filmski projekt. Avtor/producent meni, da je zadeva kompleksna, da gre za »nerazčiščene kolobocije«, ne želi, da se ga na tem mestu citira, v bistvu noče, da se ga sploh ome-nja – »film bo končan, ko bo končan«.
projekcija: Kolobocije se razčistijo, *Gozd* pa postane z obujenim tren-dom mističnega doživljanja narave in nastopom vodnarjeve dobe slovenski *Avatar*.

Traktor, ljubezen in rock'n'roll

režija: Branko Đurić, 2005/2007
produkcija: ATA produkcija, pogodba podpisana 2005
rok za dokončanje: 30. 7. 2006
predviden proračun filma: 1.042.131 €
predvideno sofinanciranje FS: 417.293 €
sanacija v letu 2007: 150.000 €
skupno sofinanciranje s strani FS: 567.293 €
povzetek: Še en celovečerec po predlogi Ferija Lainščka, ki so ga po snemanju namesto slavospevov pričakali predvsem neporavnani računi – odtlej so menda filmarji v Prekmurju precej nezaželeni. Premiero filma so preprečili dolgovi, za povrh pa je izbruhnila še Đurićeva afera s sumom utaje davkov oziroma vožnje na davčnem vrtljaku, tako da se je vse skupaj zavleklo. Producent, ki je bil bojda ves čas le marioneta (in je bil, mimogrede, direktor filma pri kultnem *Mokušu*), je od avgusta 2009 v stečajnem postopku, po nekaterih indicijah pa naj bi bil sicer dokončani film prikazan v letu 2010.
projekcija: Po sanaciji filma in premieri zavzame Đurić užaljeno pozo nerazumljenega umetnika in zavrne nagrado Prešernovega sklada.

Mistika hotela Palace

režija: Janja Glogovac, 2008/2010
produkcija: Adeo film d.o.o.
predviden proračun: 736.000 €
povzetek: Tako obnovo znamenitega hotela, med katero je potekalo snemanje dokumentarca, kot sam film je večinsko financiralo podjetje Istrabenz hoteli Portorož, ki ima, kot kaže, svoja pričakovanja glede avtorskih pravic. Javne izjave koproducentov si nasprotujejo, tako da je prihodnost filma rahlo mistična. Mimogrede, »sanacija« je bila potrebna že pri prejšnjem filmu iste režiserke (*L... kot ljubezen*, 2007), saj je tedanji producent po podatkih FS prekoračil prvotni pogodbeni predračun za kar 78,5% ...
projekcija: Piar služba premontira film, ki postane svetovna uspešnica in reši Istrabenz pred stečajem.

EKran

Revija za film in televizijo

PRENOVLJEN MESEČNIK EKTRAN, revija za film in televizijo

Komunikativna in pestra vsebina za male in velike filmofile!

NEKAJ NASLOVOV IZ MARČEVSKÉ ŠTEVILKE:

- Mala rubrika groze
- Set-jetting v Sloveniji
- Belmondo proti Belmondu
- Filmske špice in avtorske pravice

Še več vsebin na www.ekran.si

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 števil (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poština (poština za 10 števil znaša 7€, za tujino 15€)

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

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

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

Datum in podpis(žig)

5.2.



MLADINA

DS

186 642 2010



920101018,1

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!Dodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/

»Če te v paketu čakajo Luis Buñuel, unikatni serijski morilec, šokumentarec in Monica Bellucci, ti ne preostane drugega, kot da ga osebno dvigneš.«

Marcel Štefančič, jr.

12.2.

MONICA BELLUCCI DANIEL AUTEUIL ELIO GERMANO



19.2.

DEMIURG
& Company

Erwin Wagenhofer: We Feed The World

Mi hranimo svet

Prehranska uhljivka Ervina Wagenhoferja (Denar sveta grobar)

v toku
casa

26.2.



Mladina + DVD:

7,80 EURVsi štirje DVDji v spletni trgovini www.mladina.si:**20,00 EUR**

Ponudba za naročnike Mladine in Monitorja - vsi štirje DVDji:

16,00 EUR

MLADINA

DEMIURG
& Company

FIVA

DVD
VIDEODodatne informacije in naročila: www.mladina.si/trgovina/dvd/

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