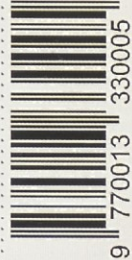


Ekran

Revija za film in televizijo

16



Letnik XLVII / maj 2010 / 3,5€

Psiho profil

Josip Broz Superstar

Fokus

Partizanski film

Esej

Antikrist

Tehno

Slovenec v ozadju Robina Hooda

Posvečeno

Sergej Paradžanov

Mala rubrika groze

Zombiji, satanisti in nacisti



Po skoraj pol stoletja v slovenščino dobivamo **integralno zgodovino svetovnega filma in kinematografije**, ki sta jo v tretji izdaji (2009) pripravila najbolj znana svetovna zgodovinarja filma.

Od Lumièrovega Prihoda vlaka na postajo (1895) do Cameronovega Avatarja (2009)!

Svetovna zgodovina filma logično zaokrožuje prevodno trilogijo temeljnih filmskih knjig, ki jo tvorita še **Knjiga o filmu** (2007) in

Razumeti film (2008).

Svetovna zgodovina filma si ne dovoljuje pripovednega popreproščenja na račun zgodovinske kompleksnosti. Absolutno se zanesem na natančnost in akademsko poštenje dela, ki ga odlikujejo nadrobnosti, pedantnosti in temeljitosti ... Izredno delo – tako po svoji obširnosti kot po svoji globini.

— Scott Higgins, Univerza Wesleyan

Knjiga bo izšla v sozaložništvu Slovenske kinoteke in založbe UMco.

Filmska knjiga stoletja!

SVETOVNA ZGODOVINA FILMA

Kristin Thompson in David Bordwell

Cena knjige: 59,90 €

Ob naročilu do 30. junija 2010 neposredno na založbi si lahko izberete tudi knjižno darilo.

STARO ZA NOVO; Če boste do 30. 6. 2010 na založbo UMco prinesli izvod *Zgodovine filma I* (Slovenska kinoteka, 2001), boste lahko *Svetovno zgodovino filma* kupili zgolj za 39,90 €!

PODATKI O KNJIGI:

- format 216 x 276 mm (odrezan A4 format)
- trda vezava z okroglim hrbtom
- več kot 200 barvnih fotogramov obravnavanih filmov, narejenih iz originalnih negativov
- 884 strani
- najobsežnejše filmsko kazalo v slovenščini

Naročila sprejemamo po telefonu:

01/520 18 39, 01/520 18 30

in e-pošti: urednistvo@umco.si,

UMco, d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana



Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK – Svet je zopet mlad?
	3	RAZGLEDNICA - Umrli je naš Tito
		FOKUS - Partizanski film
Gregor Bauman	4	Vsi smo jokali, ko je padel Boško Buha
Mitja Reichenbeg	10	G. P. F. ali Glasba Partizanskih Filmov
		PSIHO PROFIL - Josip Broz Superstar
Zoran Smiljanič	14	Za domovino – s Titom v kino!
Momo Cvijović	23	TITO FOTO - »Ironija, ki se vrti v prazno«
		FESTIVALI
Tomaž Burlin	26	32. Cinéma du Réel, Pariz
Matic Majcen in Špela Barlič	28	12. Festival dokumentarnega filma
		POSVEČENO
Dare Pejič	30	Sergej Paradžanov: Etnografija, bog, ljubezen in tragedija
		ESEJ
Janez Strehovec	32	Hibridizacija kulturnih vsebin – 2. del
		V SREDIŠČU
Milan Ljubič	35	Najavne in odjavne špice ter avtorske pravice
		EKRANOV IZBOR
Gorazd Kocijančič	38	Antikrist: Avguštin je mrtev, mar ne?
		TEHNO
Zoran Arizanovič	42	Robin Hood: Pogled z druge strani
Uroš Šetina in Florijan Skubic	44	Spopad (digitalnih) titanov
		MALA RUBRIKA GROZE
Andrej Horvat in Miha Mehtsun	46	Zombiji, satanisti in nacisti
		MUZIKA
Gregor Bauman	48	EKV: Kot bi bilo nekoč
		KNJIGARNA
Zdenko Vrdlovec	50	Ingmar Bergman: Laterna magica
Matic Majcen	53	W. J. T. Mitchell: Slikovna teorija
		KRITIKA
Denis Valič	54	Triki
Nina Cvar	55	Kuhinja z dušo
Špela Barlič	56	Skriti zaliv
Katja Čičigaj	57	Nočni pogovori z Mojco
Špela Barlič	58	Katalin Varga
		NA SPOREDU
Bojana Bregar	59	Ne pozabi me
Sandi Pavec	59	Odštekana kifeljca
		NAJBOLJ BRANA STRAN
Gorazd Trušnovec	60	Na terenu

Ekran letnik XLVII / MAJ 2010/3,5 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnicah** Lars von Trier; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Boštjan Miha Jambrek, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; **pomočnika urednika** Matic Majcen in Špela Barlič; Mnenja avtorjev so neodvisna od mnenj uredništva; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Janez Lapajne, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič jr., Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Mondgrafika; **marketing** Promotor, oglaš@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + pošttnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; spletna stran www.ekran.si; facebook Revija Ekran

Za prijazno pomoč pri pridobivanju fotografij iz »partizanskih filmov« v te številke Ekran se zahvaljujemo Špeli Čizman iz Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa Filmskemu skladu.

Svet je zopet mlad?

Gorazd Trušnovec

V teh dneh je – kako posrečen termin, prav nekje med 27. aprilom in 25. majem – med domačimi filmskimi poznavalci insajdersko zakrožila ilegalna, gverilska, tako rekoč partizanska, »samizdat« DVD izdaja filma *Bolečina*, ki je v več pogledih svetovni unikum in hkrati slovenska zgodba *par excellence*. Gre za celovečerec Vojka Duletiča, po skoraj dvajsetih letih neprostoovoljnega ustvarjalnega molka spočet ob stoletnici domačega filma in šestdesetletnici konca druge svetovne vojne. Spočet, in ne posnet pa zato, ker gre za sicer povsem avtonomno delo – po avtorjevih izjavah gre celo za njegov najbolj osebni projekt doslej – sestavljeno oziroma digitalno zmontirano iz njegovih lastnih celovečercev, že v osnovi veličastne »vojne trilogije« filmov *Med strahom in dolžnostjo* (1975), *Draga moja Iza* (1979) in *Doktor* (1985).

Tri zgodbe, ki so bile posnete po treh precej različnih literarnih predlogah in so se osredotočale na tri moške v dilemah med strahom in dolžnostjo, rodom in redom, na posameznike različnih slojev, prepričanj in porekla. Največji slovenski filmski avtor – največji v tem, da je najbolj slovenski v zajemu snovi in obenem najbolj izrazito avtorski v načinu njene obravnave – je pravzaprav edini slovenski režiser, slikar podob in mislec montaže, ki je skozi življenje in opus vztrajno, dosledno in avtonomno razvijal lasten filmski izraz. In tej samosvoji poti kakopak sledi tudi v celovečercu, sestavljenem oziroma ustvarjenem iz že posnetih filmov; njegov neizprosni realizem, posnet po zgodbah, ki so bile v osnovi pripovedovane »točno tako, kot je bilo«, skozi domiselno in dognano montažo ves čas gravitira proti podobam iz sanj in brez popuščanja ter lažnega odpuščanja proti siloviti freski slovenskega osvobodilnega boja, z vsakim novim ogledom pa pridobi na kompleksnosti sporočilnosti, pripovedne širine in izrazne potence. Dileme, ki jih odpira, so težke, globoke, usodne, a hkrati je vse jasno, ostro, precizno in neprizanesljivo.

Ampak, zanimivo ali celo simptomatično je (slovenska zgodba pač), da nihče pravzaprav ne ve dobro, kaj početi z Duletičevo *Bolečino*; s tem »nihče« imam v mislih predvsem vsakokratne strukture moči in odločanja. Ljudje se menjajo, principi ostajajo. Ob svojem nastanku pred petimi leti in pozneje je bil film očitno nezaželen ter zaradi pravnih in birokratskih nesporazumov okrog

tega, ali ima avtor sploh pravico do nečesa tako nezaslišanega, kot je poseg v lastno delo (kar je zanimiva in pomembna pravna tema, ki je – kot ponavedi le za kratek hip in mimogrede – postala aktualna ob tistem ščepcu javne razprave okrog spreminjanja zakonodaje, organizirane očitno le zavoljo vzdrževanja videza). Film je bil pred leti domala prepovedan, nekaj že napovedanih projekcij je bilo promptno odpovedanih, pozneje oziroma v zadnjem času pa je deležen bolj gosposkega in uglajenega »pristopa«, namreč ignorance. *Bolečina* še zmeraj je (in je uradno še vedno ni), ampak zdaj se je film vsaj vrnil, tako kot tisto famozno »potlačeno«, pač v ilegalni, gverilski, partizanski izvedbi – kar pa je spet v skladu z vsebino in formo filma, ki živi svoje življenje in bo nedvomno tudi preživel.

Kar nas pripelje do vodilnega motiva tokratne številke Ekрана, do fenomena partizanskega filma in hkrati obletnice smrti »profesionalnega fotografa oziroma ljubiteljskega politika«, kot pravi v svojem članku kustos Muzeja zgodovine Jugoslavije, ali »intervencije umetnostne prakse, pop-romantičnega mojstrstva, ki je proizvedlo umetnino Tito«, kot je zapisal Rastko Močnik. Zanimivo je, da prav fenomen partizanskega filma zadnja leta nekako brbota v ozadju in vznemirja tudi generacije, ki so bile rojene po smrti »enega največjih sinov slovenske matere«. O tem fenomenu se pišejo knjige, snemajo dokumentarci, organizirajo retrospektive in seminarji. Seveda, avtorska generacija, ki je ta žanr, ki v *ancien régime* ni bil le dovoljen, ampak celo zaželen in negovan, pravzaprav vzpostavila, se počasi posavlja, vendar to še zdaleč ne more biti razlog za njegovo reaktualizacijo. Niti ni razlog v tem, da je prav vojni oziroma partizanski film konstitucionalne nacionalne kinematografije na teh tleh. Kot vemo, je bil prvi povojni igrani celovečerec v Jugoslaviji (*Slavica*, 1947, Vjekoslav Afrić) posnet na temo NOB, še leto prej so nekoliko sporni spektakel o »osvobodilni bitki narodov Jugoslavije«, deloma tudi v Sloveniji, posneli Rusi (*V gorah Jugoslavije*, 1946, Abram Room in Eduard Tisse), verjetno pa ni treba posebej izpostavljati, da je bil tudi prvi povojni igrani in prvi zvočni slovenski celovečerec prav partizanski film, *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic). Vseeno pa lahko najdemo že tu, v tej njegovi konstitutivni naravi korenine, ki žanru podeljuje mitski status – in dolgoživost. Ta podžanr vojnega filma, ki je skozi leta in obdobja razvil še nadaljnje podžanre v obliki veličastnih epopej, problemskih črnovalovskih dram, čistih akcionerjev, kritičnih protivojnih dram, pretresljivih melodram in celo komedij pa se ne »vrača« le na teoretskem področju, kot nekakšna zombijevska fantazma. Ko majski Ekran preberete do konca, boste ugotovili, da je lahko »svet zopet mlad« tudi skozi filmsko prakso. In predvsem ta je tista, ki zares šteje in nosi s sabo potencial preživetja.

**TITO JE LETA 1977
NA BRIONI SPREJEL
GLAVNEGA UREDNIKA
JUGOSLOVANSKEGA
ČASOPISA ZA
VPRAŠANJE FILMSKE
TEORIJE IN PRAKSE
»FILMSKA KULTURA«,
STEVA OSTOJIČA.
OBJAVLJAMO NEKAJ
TITOVIH CITATOV IZ TEGA
POGOVORA.**

NASLOVNICA EKRANA, 5/6, 1980



PRVA NOTRANJA STRAN, TITO NA SNEMANJU SUTJESKE

» Če je film umetniško dobro izdelan in idejno pravilno usmerjen, je lahko pomemben prispevek k naši socialistični samoupravni skupnosti. Za to pa je seveda nujno, da se avtorji lotijo priprave in realizacije filma, predvsem pa dela na scenariju, vestno in ustvarjalno. V nasprotnem primeru filmsko delo ne bo zares umetniško. Še več, lahko je proti napredku, proti humanim in plemenitim ciljem, za katerimi teži človek in za katere se naša družba bori.

» Ne smemo zapirati oči pred negativnimi pojavi, ki še vedno obstajajo na področju filma, kot na primer tehnomenedžerske težnje, skupinsko-lastniški odnosi, klani, malomeščanska miselnost, vulgarni komercializem in podobno.

» Rekel bi tudi, da se morajo ustvarjalci naše kinematografije stalno zavedati, da ima publika rada domači film. Seveda, dober film! Zaupanje gledalcev pa je vedno najboljša spodbuda za umetnika.

» Potrebni so pogovori v širokem krogu, ne pa zapiranje v ozke stanovske in podobne okvire ter interese. Pri tem ima veliko vlogo marksistična kritika, pogumna in odkrita, ki se ne bo ukvarjala samo z estetskimi analizami in se ravnala po nekih abstraktnih kriterijih, ločeno od družbenih gibanj in resničnega življenja.

» Od filmskih ustvarjalcev, tako kot od drugih naših umetnikov, pričakujem novih kvalitetnih del s sodobnimi družbenimi temami. To ne pomeni, da filmi iz NOB in iz zgodovine nasploh ne morejo prinašati sodobnega človeškega sporočila. Toda, naj gre za katero koli tematiko, pglavitno je, da se ustvari dober film, ki bo močno umetniško doživetje in vsakokrat nova spodbuda na naši skupni poti naprej.

» Človek ima vtis, da so nekateri izmed sodobnih filmov narejeni brez velikih pretenzij, so pa dobri. Dobro je, da se je našel tudi način za snemanje filmov brez velikih stroškov.



Gregor Bauman

Vsi smo jokali, ko je **padel** **Boško Buha**

Intervju z Igorjem Stoimenovim in
Zoranom Panjkovićem, avtorjema
dokumentarca *Partizanski film*

Gregor Bauman

BOŠKO BUHA

KO SEM VIDEL PODPIS STOIMENOV, KRAJ PRIHODA SURDULICA, SO SE V MENI PREBUDILI SPOMINI. V NEKEM »NAPAČNEM« ČASU SMO NOSILI RDEČE ZVEZDE IN BILI SMO PONOSNI. IN TAM JE BIL TUDI STOIMENOV IZ OKOLICE SURDULICE. »NE, NISEM V SORODU S TVOJIM DESETARJEM. VELIKO NAS JE TAM NAOKOLI,« MI JE UKRADEL NOSTALGIČNO IZTOČNICO, TE PA NI MOGEL NE SMEL SPREGLEDATI, KO JE BESEDA NANESLA NA FENOMEN (CELO KULT) PARTIZANSKEGA FILMA TER NA NJEGOVE RENESANSE V NEKATERIH NACIONALNO IN IDEOLOŠKO NEOBREMENJENIH IZPOSTAVAH NA TRASI MED LJUBLJANO IN SKOPJEM. TAKO JE BIL MOČ RAZUMETI – MEDTEM KO JE VALTER »TAMANIO« ŠVABE – NAVIJAŠKO VZDUŠJE V ZGODNJIH JUTRANJIH URAH KINA BARBACAN NA MOTOVUNU, KJER JE PARTIZANSKI FILM ZNOVA DOBIL FESTIVALSKO LEGITIMNOST, IN NE RAZUMETI, ZAKAJ SO PARTIZANSKI FILM (ABSINTHE PRODUCTION, SRBIJA, 2009), DOKUMENTARNI FILM O TEM FENOMENU, PREPAKIRALI V NAJMANJŠI KINO. ŽE URO PRED PROJEKCIJO SE JE PRED DVORANO ZBRALA MNOŽICA GLEDALCEV. VEČINA OD TEH NI BILA ŠE NITI ROJENA, KO SO NAS TI JUNAKI POZDRAVLJALI V ODDAJI DOZVOLTE, DA SE OBRATIMO, KO SMO SE LOVILI PO GOZDOVIH IN OPONAŠALI VALTERJA, PRLETA, TIHIJA, BOŠKA BUHO, DIMNJAČARA ... TO JE BIL ČAS, KO JE OBSTAJALA NEKA KINEMATOGRAFIJA, KI JE V ODGOVOR NA HOLIVUDSKE VESTERNE USTVARILA AVTENTIČEN ŽANR – PARTIZANSKI FILM. IN HOLIVUD SE JE ZAČEL UČITI PRAV OD TE KINEMATOGRAFIJE. V ZAGOVOR SMO POKLICALI OBA GLAVNA PARTIZANA: REŽISERJA IGORJA STOIMENOVA IN SCENARISTA ZORANA PANJKOVIČA.

Predvidevam, da se v mladosti niste izognili spopadam med partizani in Nemci ali »domačimi izdajalci« vseh barv in oblik v bližnji hosti. Na kateri strani ste se borili za »tekovine« revolucije?

Igor: (smeh) Moral si biti partizan, razen če te tvoja družba ni marala in te je izobčila. Nihče ni hotel biti Nemec, kot nihče ni želel biti golman pri nogometu. Nemci so bili bolj ali manj imaginarni, fiktivne osebe, ki smo jih včasih poiskali tudi v realnem. Sam sem bil vedno »sidekick«. Nikoli nisem igral glavne vloge, zato mi je bilo v igri marsikaj prizanešeno. Vedno sem imel raje Borisa Dvornika, ki se je potikal nekje v ozadju; vedno prisoten, a redko v glavni vlogi. Zvezdniške vloge so pripadle soborcem. Da bi bil Valter? Boško Buha? Te vloge so bile rezervirane za močnejše kolege, ki bi mi z nekaj zamahi pokazali, kdo ima pravico do utelešenja mita. V uteho mi je bilo zgolj to, da sem bil vsaj na »naši« strani.

Kaj pa je danes »naša« stran?

Zoran: Dobro vprašanje. Zanimivo bi bilo videti, po katerem principu se mladina danes deli na »naše« in »njihove.« Kateri so nedotakljivi miti in kje so močnejši eni in kje drugi? Nekoč je bilo težko dobiti sovražnike (Nemce), saj nihče ni hotel biti okupator. Danes so te meje zabrisane. Tisti, ki so nekoč veljali za striktno negativce, so z leti prestopili na stran »dobrih«; tistim, ki smo jih dolga leta malikovali kot nedotakljive, danes pripisujejo zločine. S filmskega stališča bi lahko rekli, da smo v filmu, kjer ni ne dobrih ne slabih ...



ZORAN PANJKOVIĆ IN IGOR STOIMENOV

Kaj bi na to porekel Orson Welles, večni negativec, ki je bil zavoljo poznejše klime v Srbiji (zlasti v devetdesetih) v filmu Bitka na Neretvi (1969) očitno na »pravi« strani ... Še dobro, da ga ni bilo več med nami, saj bi Veljka Bulajića zagotovo poklical na zagovor.

Igor: Res bi se znašel pred hudo dilemo. Vendar, kolikor poznam Bulajića, bi mu ponudil, da naredita »remake« oziroma posnameta nov film. Ne bi verjeli, koliko energije je v njem. Ko smo ga obiskali za potrebe dokumentarca, nam je pripovedoval o svojih načrtih, kot da bi bil star trideset, štirideset let. Težko je verjeti, da jih ima čez osemdeset (je letnik 1928). Poleg tega Orson Welles tu ni *bad guy* sam po sebi, ki konča pod streli Dušana Bulajića. Ima svojo osebno dramo, načrte, ki se mu izjalovijo. Podobno je danes v Nemčiji, kjer snemajo filme o II. svetovni vojni. Ukvarjajo se z vprašanjem lastne zgodovine, korektnega pogleda. **NE GRE VEČ ZA VPRAŠANJE ŽANRA, TEMVEČ ZA HRABROST, BITI OBJEKTIVEN.**

Ob zbiranju idej in pisanju scenarija sta se zagotovo soočila z vprašanjem, kako razumeti legendo okoli partizanskega filma in filme kot take?

Igor: Na vse je potrebno pogledati z zgodovinskega stališča, samo tako slika ni popačena. V svojih povojih partizanski film ni bil žanr, temveč gibanje, iz katerega je potem izšlo veliko podžanrov: super spektakli, epski filmi, akcijski filmi,

psihološke drame, da bi na koncu prišli do komedije, v zadnji fazi pa celo do filmov, ki so sami sebe negirali. Prišlo je do negacije žanra. Partizanski film je nastal kot stvar nuje (moral se je zgoditi) – vsak režiser, ki je hotel posneti avtorski film, je moral pred tem sodelovati pri partizanskem filmu. A pri tem je potrebno biti previden – takšno »pravilo« ni bilo v veljavi od samega začetka, temveč šele po letu 1960. V tem času je prišlo do ekspanzije partizanskega žanra ...

Zoran: ... takrat je bilo veliko denarja. Zgodovinsko gledano: prva leta nove države so vedno mračna. Novi režim mora počistiti s starimi sovražniki, da naredi prostor za nove. Tako je bilo tudi pri partizanskem filmu: najprej so bili to »Švabi«, ki za nas niso imeli tistega emocionalnega ozadja kot kasneje ustaši in četniki, ki so postali veliko večji sovražniki kot tuji okupatorji.

Igor: Prvi partizanski filmi (Branko Bauer) so bili poetični, pravi obračuni so se začeli šele z Veljkom Bulajićem in Hajrudinom Krvavcem, ki je skozi partizanski film dosegel tisto, kar so Bijelo dugme v glasbi. Danes ljudje vse preveč pozabljajo, da je bila pop kultura takratne Juge edino okno v svet za vso Vzhodno Evropo. Odtod vsa ta popularnost Bijelog dugmeta, Lepe Brene, novega vala v Rusiji, Romuniji, Bolgariji ... Odtod tudi popularnost Valterja na Kitajskem.



SUTJESKA

Prisotna pa je bila tudi čustvena komponenta, tega ne more nihče zanikati ...

Igor: Vsi smo jokali, ko je padel Boško Buha. Problem je v nevednosti: ko gledaš filme Johna Wooja, vidiš Bato, kako v naročju drži otroka, v roki bombo in nož ter čaka. V čem je razlika med Jun-Fat Chowom in Bato Živojinovićem? Ni je! Razen, da je bila *Kozara* (Veljko Bulajić) posneta leta 1962. *Kozara* ni akcioner sam po sebi – gre za pretresljiv film, ki ima vstavljen izjemen liričen kader. Vsaka generacija na te momente gleda drugače. Današnji filmski ustvarjalci gledajo na te filme s stališča »zlate dobe«, pretekla ima že večje pomisleke, saj so bili na avtorskih vrhuncih (češka šola, Kusturica), pa so jim ti filmi, za katere se je vedno našel cekin, odvzemali službo. Točno ti režiserji, ki so nekoč pljuvali po režimskih režiserjih, so danes postali del režima. Sedaj so trn v peti meni in moji generaciji. In tako izmenično dalje ...

V intervjujih z režiserji spoznavam, da obstaja »kritična točka«, ki površni ideji ponudi dovolj motiva, da se sestavi snemalna knjiga in kamera počasi ogreje. Kje se je »prelomilo« pri vaju, četudi je današnji odnos do jugonostalgije obče hvaležen in vseprisoten?

Igor: V devetdesetih (po vojni) sem veliko časa preživel v ZDA. Že takrat sem se znašel v dilemi: mi je New York lahko bližji od Zagreba? V NY so bile ulice, kjer je bilo veliko »naših«, ne glede na to, s katerega konca bivše Jugoslavije so prišli. V eni sami ulici so restavracija Jadran, kjer na steni visi Ante Pavelić, malce naprej je restavracija Ravna Gora, kjer imamo Dražo Mihajlovića, v bližini je burekdžinica Sarajevo, ki poveljuje svoje junake. In nihče ne gre nikamor. Imel sem prijatelje z vseh vetrov, vendar jih nisem mogel peljati v »mojo« restavracijo. To mi je šlo na živce. Spoznali pa smo, da nas povezuje pop kultura neke SFRJ, tudi če si nismo bili enotni, kateri je najboljši partizanski film, ali je prav, da je Križaj Ol v Sarajevu odprl v slovenskem jeziku, ali je Piksi boljši od Sušića ... To so bile skupne stvari, o katerih smo diskutirali. Ko sem se vrnil, sem poiskal enciklopedijo na dveh nogah (Zorana), ki ga poznam že od začetka devetdesetih, ko sva skupaj delala na televiziji. Iz ideje je nastal dokumentarni cikel *Robna kuća – Za nekoga sve, za svakog ponešto*. Najprej sva posnela serijo o zgodovini največjih uspehov Jugoslovanske nogometne reprezentance, ki ni bila prikazana v Sloveniji, na Hrvaškem pa je izšla v obliki DVD-ja. Z njo sva dobila zveze na različnih ravneh; veliko ljudi nama je bilo pripravljenih pomagati. Naredila sva kup posnetkov, preko 200 intervjujev od Ljubljane do Skopja. Serija bo v štirih segmentih imela 29 delov. Prvi segment je vezan na film: že videni partizanski film, kultni filmi in komedije, drugi del je glasbeni (Bijelo dugme, folk dive, novi val, novi primitivizem, Evrovizija), tretji je vezan na televizijo (*Otpisani, Grlom u jagode, Bolji život, Hit meseca, Sedmorica mladih*) in šport; od trivie do resnih stvari, vključujoč izredno emotivne elemente (smrt Tita, pogreb).

V vsej analizi sva prišla do naslednje ugotovitve: **V POP KULTURI JUGOSLAVIJE IMAMO TRI PRELOMNE TRENUTKE: PARTIZANSKI FILM KOT TEMELJ, BIJELO DUGME KOT VRHUNEC IN RAZPAD JUGOSLAVIJE SKOZI PRIZMO NOVEGA VALA.**

Za razliko od mnogih režiserjev, ki se pritožujejo, da so za njih veliki igralci nedostopni, je vama uspelo zbrati »all star« ekipo jugoslovanskega filma (Veljko Bulajić, Bata Živojinović, Milena Dravić, Relja Bašić, Neda Arnerić, Zlata Petković ...)

Zoran: Zelo nama je žal, da v zasedbi ni Borisa Dvornika, Mateja Parlova in Dražena Vrdoljaka. Vsi trije so bili med



SUTJESKA





PARTIZANSKA ESKADRILJA



PARTIZANSKA ESKADRILJA



LOJZE ROZMAN IN VELJKO BULAJIČ, BITKA NA NERETVI



BITKA NA NERETVI

prvimi dvajsetimi, s katerimi sva želela narediti intervju, tako na temo partizanskega filma kot športa in glasbe. Vmes se je poslovil tudi Tomislav Pinter. So pa vsi sogovorniki takoj privolili v sodelovanje. Vsak je želel biti del projekta, saj so hoteli pripovedovati o vrhuncih svojih karier, hkrati uživati in biti del filma, kjer ni bilo potrebno igrati. Nihče naju ni zavrnil ali izdaval »mogoče«.

S tujimi gosti, ki so bili tudi del partizanskega filma, se nista obremenjevala?

Igor: Tujci nimajo adekvatnih zgodb, vezanih na ta prostor. Mogoče kot neko zunanje oko, ki pa v vsej zgodbi nima pravega pogleda. Te zvezde so k nam prišle za dva tedna, se ga nekajkrat napile, preganjale naše ženske, bolj ali manj obrtniško – in za velik denar – odigrale vlogo in to je vse. Poleg tega mislim, da je živ samo še Franco Nero.

»Domači izdajalci« partizanskemu filmu očitajo pretirano ideološko (režimsko) propagando. Pozabijo pa dodati, da gre za obrtniško zelo dodelane filme?

Igor: Ne strinjam se popolnoma. Veliko je dobrih filmov, veliko pa je tudi »trash«. Vsakdo pač ni mogel biti dober režiser, četudi je bil povšeči vodilnim kadrom. V tej masovni produkciji jih je nekaj, ki so posneli izjemne filme. Ravno kar smo se pogovarjali o Žiki Mitroviću, potem je tu Saša Petrović, ki je mogoče celo največji mojster; ko omenimo Petrovića, ne moremo in ne smemo pozabiti Branka Bauerja. Ti režiserji so z vidika popkulture naredili največ za film. Njihovi filmi so najbolj komunikativni. Najbolj konsistenten režiser med njimi je Šiba Krvavac. Resda je posnel nekaj bedastih filmov (recimo *Kako se radja Hidroelektrarna*, 1970), saj mu sprva ni bilo dovoljeno snemati dobrih filmov. Ko je enkrat našel svoj prostor, si ga ni več pustil vzeti. Največji ameriški režiserji danes snemajo postvesterne. In moramo vedeti, da je bil največji genocid na planetu Zemlja osvajanje Divjega zahoda. Danes nihče ne snema postpartizanskega filma. Mnogi bi se izgovarjali na denar, a filmi Branka Bauerja, recimo, so bili poceni. Veliko denarja ni zahteval niti *Valter brani Sarajevo* (1972, Hajrudin Krvavac). Z izjemo eksplozije vlaka je bil posnet brez razsvetljave (v polmraku) v treh ali štirih ulicah. Priznam – tudi sam se ne bi lotil snemanja postpartizanskega filma. Razlog je v tem, da ni več žanra, ker srednji razred ne obstaja več. Za žanr mora obstajati ideološki konsenz – tega ni!

Ideološki konflikt med partizani je bil prvič na preizkušnji že v dobi obeh velikih spektaklov Bitka na Neretvi in Sutjeska (1973, Stipe Delić).

Igor: Tako kot imamo v *Bitki na Neretvi* spopad med četniki in partizani, tako se na *Sutjeski* pojavi notranji konflikt – med zahodnim in vzhodnim gibanjem. V *Sutjeski* se prvič pojavijo angleški piloti. Sava Kovačević kot pripadnik trde partijske

struje tu pade in nihče ne izve (vidi), kako je umrl. Tudi na filmu je ta smrt nekoliko zabrisana. Ne vem, koliko je to poznano, vendar so leta 1943 v Holivudu posneli resen film *Četniki – bojovita gverila* (Chetniks! The Fighting Guerrillas, 1943, Louis King). Vse do takrat so bili četniki del zaveznikov, šele po Bitki na Neretvi pride do obrata v razmišljanju – na Sutjeski se med partizani pojavijo zavezniki, prinašajo čokolado, se zanimajo za stanje ... Usoda prosovjetsko usmerjenega Save Kovačevića je bila s tem zapečaten.

Ko smo odraščali, nam je sinonim bad guya v partizanaricah predstavljal Peter Carsten, ki ga v svojem filmu niti ne omenita?

Zoran: Peter Carsten se ni pojavljal v velikih filmih; šele kasneje je postal močan lik, konec sedemdesetih ali skozi osemdeseta, ko je igral v *Vrnitvi odpisanih* (Povratak otpisanih, 1976, Aleksandar Đorđević) in *Partizanski eskadrilji* (1979, Hajrudin Krvavac). To ga je pri nas naredilo za velikega. Njega je v partizanski film vpeljala češka šola. Imel je svojih pet minut, ki jih je znal tudi izkoristiti.

Igor: Rad bi izpostavil drugi moment. Z zgodovinske distance imamo danes v *Bitki na Neretvi* in *Sutjeski* okoli dvajset oskarjev, partituro za *Sutjesko* je sestavil Mikis Theodorakis, za ameriško priredbo *Neretve* pa Bernard Herrmann, poster je (menda za zaboj dobrega vina) narisal



BITKA NA NERETVI

Pablo Picasso ... V filmu igra največja *underground* zvezda tistega časa, Orson Welles – kot bi danes v vaš film prišel Sean Penn. V film pride Yul Brynner na vrhuncu slave (po *Sedmih veličastnih* [The Magnificent Seven, 1960, John Sturges]) – danes primerljivo z Bradom Pittom. Za konec pokličesh še največjo zvezdo italijanskega filma, recimo Roberta Benignija, in vse to zapakiraš v film, ki ga snemaš šestnajst mesecev ... Povejte mi režiserja izven Holivuda, ki bi bil sposoben tega? Za to moraš imeti jajca! Veljku Bulajiću je to uspelo.



BITKA NA NERETVI

G.P.F.

ali Glasba
Partizanskih
Filmov

Mitja Reichenberg

BALADA O TROBENTI IN OBLAKU

Zelo težko bi rekli, kateri film je partizanski film vseh filmov – Tisti, v katerem so zajete vse naslednje izpeljanke partizanskega filma, Tisti, ki postavlja pravila igre, temeljni zadetek in vse, kar je potrebno za žanr. Mnogo se jih je postavilo na vidna mesta v filmsko zgodovino. Seveda je partizanski film dejansko tudi vojni film in hkrati nekakšen jurišni spektakel. Glasba pa mu zvesto podpira vse štiri vogale, saj sooblikuje njegovo poslanstvo – od heroičnosti do komorne drame malega človeka. Partizanskemu filmu so vedno očitali dokumentarističnost. Zgodovinarji so dobivali slepe pege od samega prikazovanja nepravilnosti, filmarji pa so neskončno uživali v preigravanju večjih in manjših usod na partizansko vojno temo. Sicer pa – zakaj bi moral film sploh biti dokument? Film je umetniška vizija pripovedi nekega trenutka, nekega dogodka, slikovna in glasbena izpoved. In nič drugega.

Prva kapa domoljubnih partizanskih filmov je v slovenski kinematografiji padla z umetnino, ki je tudi prvi slovenski celovečerni zvočni film. Gre za znameniti film *Na svoji zemlji* (1948, France Štiglic; glasba Marjan Kozina). In na tiste prve besede (*»Stane, lej jo, našo grapo!«*) moramo vedno pomisliti kot na genezo zvočnega zapisa izpred več kot šestdesetih let. Glasba mojstra Kozine pa je bila tako ali tako paradna simfonija vstajenja, boja in ljubezni do zemlje, po kateri hodimo. Ves film je je poln. Kozina je bil skladatelj velikega zamaha, rad je imel velik orkester in rad je imel silovite zvočne barve. To je bilo dobro. Prav zaradi njega je ta film sposoben korakati med dvema skrajnostma, med patetiko in presunljivo dramo. In nikoli ne pade čez rob. Glavna tema filmske glasbe je postala rdeča nit radijskih oddaj, njena jasnost in motivična logičnost pa sta se povzpeli do tja, kjer lahko govorimo o glasbeni identifikaciji tako s filmom kot s samo vsebino in obliko. Tistih nekaj drobnih, stranskih glasbenih tem, ki jih Kozina razprši po filmu, deluje bolj kot predpriprava na vedno znova prisotno in lirično-herojsko osnovno temo. Ni čudno, da je film odličen.

Če potujemo v filmski zgodovini naprej, srečamo film *Trenutki odločitve* (1955, František Čap; glasba Bojan Adamič). Gre za film o enem samem partizanu, ranjenem partizanu. Mojster Adamič se je poglobil v glasbo, s katero ne le slika, temveč izpeljuje misli, odločitve, koketira z mislimi in vodi filmsko-glasbene notranje dialoge. Glasba je v tem filmu kot subjekt znanosti, ki se pojavlja z Descartesom, in je s svojim nastopom hkrati izvržen iz znanstvenega (glasbenega) diskurza. Kako je to mogoče? Ker še danes mnogi akademiki prav Adamiču ne priznavajo njegovih izvenkoncertnih kvalitet, saj je zanje film še danes le industrija zabave in ne umetniško polje ali diskurz intelekta. Tako se nam filmska glasba (in v to nas hočejo mnogi prepričati) še danes kaže kot zgodovina (filmske) glasbe, a brez subjekta. Kot nekakšen popolnoma brezosebni diskurz, kot bi Adamič nikdar ne napisal partiture za ta film, kot bi ne napisal fenomenalne dodekafonske glasbe za Hladnikov *Ples v dežju*

(1961), kot bi ne bilo moči filmske glasbene govorice tudi na strani partizanske umetniške gverile.

Naslednji partizanski vojni film, globoko zapisan v slovensko zgodovino, je film *Dolina miru* (1956, France Štiglic; glasba Marjan Kozina), ki je bil deležen celo nominacije za oskarja (John Kitzmiller kot ameriški pilot pa je bil prvi temnopolti igralec, ki je prejel nagrado za najboljšega igralca v Cannesu). Skladatelj Kozina je ponovno pokazal, kako odlično obvlada glasbeni jezik, kako zna pripovedovati z orkestrom in kako zna sooblikovati filmsko pripoved. Partitura je razdeljena tako rekoč na glasbene sekvence, ki prepustijo sliki popolno nadvlado, v nekem trenutku pa prevzamejo prvo, vodilno mesto in popeljejo gledalca v emocionalno izredno karizmatične tone. Glasbena ontologija te partiture je popolnoma jasna – giblje se na ravni zakona. Hkrati ustvarja distanco metagovorice (nevidnega Drugega v obliki nevidnega orkestra) in kaže na razcep med besedo in dejanjem – medtem pa poudarja notranje refleksije filma kot slikovnega dogodka *par excellence*. Ne moremo mimo dejstva, da so tedaj pisali glasbo za filme resnični skladatelji, danes pa jo pišejo tisti, ki imajo pet minut časa in v računalniku glasbeno kartico z dobrim programom. Kozinova partitura v tem filmu šteje za klasični prototip filmskega (glasbenega) označevalca, pa ne govorimo o idealiziranem označevalcu (ali označevalcu idealizma), temveč o čisto samostojnem elementu, ki *postane* označevalec, prevzame funkcijo nevidnega pripovedovalca in izvede filmsko magijo. Tisti Lacanovski obrat, kjer se logika zbega [*déconcerte*] zavoljo razdružitve slike in tona, ko izbruhne iz imaginarnega k simbolnemu, pelje do brezna [*béance*] vprašanje samega filma: je filmska, partizanova smrt resnična ali je (ponovno) samo fikcija? Toda paradoks ni tam, kjer se logika zbega, temveč v zrenju filmske umetnosti – in v poslušanju le-te. Logično.

Film *Dobri stari pianino* (1959, France Kosmač; glasba Marijan Lipovšek) prinese predvsem novega filmskega skladatelja. Kot že omenjeno, so nekoč vsi filmski skladatelji prihajali iz vrst stroke, torej glasbene kompozicije, in se



TRENUTKI ODLOČITVE

nato usmerjali v filmski glasbeni jezik. Marijan Lipovšek je bil pianist in skladatelj in mu je bila zaupana naloga filmske partiture prav zaradi glasbeno-pianističnih sposobnosti. In napisal je več kot odlično glasbo, ki stopa v tem filmu tako rekoč na mesto *resnice*, tiste resnice, ki bo postala instrument/klavir/bomba. In v zrak bo letela cerkev, v kateri se glasba tako visoko ceni. To zgodbo tako rekoč prvoosebno pripoveduje pianino. In Lipovšek z njim. Pravzaprav pa je edini način, da pridemo do resnice ta, da se povsem prepustimo parcialni zmoti. Šele tedaj namreč ta zmota konstituira mesto resnice. Kot zvok pianina, ki postane nevidna bomba. Kdor pa se noče prepustiti temu skladateljevemu povabilu v smrt pianina, se noče prepustiti parcialni zmoti – in kdor vztraja pri izhodiščni abstraktni poziciji in ohranja do vsake partikularne pozicije osebno skepso, miselno distanco, ta ne pride do roba resnice, ki jo nosi v sebi vsak ton Lipovškovega (filmskega) pianina. Kdor ne stopi v svet te subtilne glasbeno-filmske govorice, se pač ne dotakne modrosti, ohranja le distanco in ostaja na koncu praznih rok in ušes.

Leto pozneje pridemo v *Akciji* (1960, Jane Kavčič; glasba Alojz Srebotnjak) do novega filmskega komponista, do resničnega mojstra filmske kompozicije, bogate orkestracije in globoke glasbene misli, do akademika velikega duha in formata, ki zna pomisliti in prisluhniti filmu tako, kakor

zahteva stroka. Žal je potrebno to znova in znova poudarjati, saj drugače ne bi nikoli zlezlo v ušesa današnjih ustvarjalcev. Film se sicer (de facto) dogaja v kolesarnici, iz katere se poskušajo partizani prebiti – najprej iz kolesarnice, nato iz mesta. Srebotnjakova partitura je mnogokrat ujeta skupaj z njimi. Pripoveduje, napoveduje, odloča in komentira. Pa tudi izvaja in uhaja iz okvirja filmske podobe. Kot grški pozitivizem, kot želja po entiteti in identiteti. Filmska glasba se v »akciji« pokaže kot partnerica, celo kot Gospodarica položaja. Srebotnjak je večkrat tako minimalističen, da se na koncu vprašamo, koliko je sploh bilo dejansko glasbe. Skoraj vsak misli, da veliko manj, kakor v resnici. Skladatelj se s partituro obrne na film tako, kakor bi šlo za tiho spoznanje ne-možnosti. Do danes ni bilo koncipiranega spoznanja, ki bi ne slonelo na fantazmah. Na fantazmah o svobodi, o pravičnosti, o enakosti, o dobroti ...

Če v *X-25 javlja* (1960, František Čap; glasba Bojan Adamič) ni slišati kaj posebnega, pa je istega leta nastali *Deveti krog* (1960, France Štiglic; glasba Branimir Sakač) glasbeno opremljen z nemškimi koračnicami, s sirenam in s splošno, skoraj stereotipno vojaško zvočno eskadrilo, in končno je tu še film *Balada o trobenti in oblaku* (1961, France Štiglic; glasba Alojz Srebotnjak), v katerem lahko dejansko razberemo skladateljevo odlično naravnano ekspresionistično glasbeno dramaturgijo dvanajstih ranjenih



DOBRI STARI PIANINO

partizanov. Ekspresionistično v tistem svežem pomenu besede, čeprav je film prej mračen kot razigran, sploh če glasu trobente iz naslova niti ne omenjamo. Logično, da se Srebotnjakova partitura nadaljuje v filmu *Tistega lepega dne* (1962, France Štiglic), nekakšni anti-partizanski epopeji o iskanju nove mame, o morju Adrijanskem in medmetu »moj Jezus«. A Srebotnjak zmore tudi to. Res odlično.

Zaokroženost teh prvih šestnajstih let (1948-1964) tvori eden lepših partizanskih filmov z naslovom *Ne joči, Peter* (1964, France Štiglic; glasba Alojz Srebotnjak). Čeprav to ni samo film o partizanih, je vendar tudi film o partizanih. In o otrocih, kar pa je Srebotnjakovi partituri še najbolj blizu. Skladatelj se sprehaja celo po komičnih intermezzi in nam ponuja vedno nove glasbene izhode. Filmska glasba postaja nekakšna soborka za pravice otrok, še posebej Petra, ki je »tud' not padu«. Srebotnjak nas poskuša z glasbo večkrat prepričati, da je Zlo tam zunaj (apostrofiranje ideje, da je »resnica tam zunaj«), da je Zlo onkraj vsega, kar nam film prikazuje. Drobne glasbene humorne točke se zoperstavljajo temu Zlu, saj ponavadi pravimo, da je Zlo negacija tistega, kar je navzoče in potrjeno, da je umor in smrt, da nasprotuje življenju. A morali bi reči, da je Zlo v bistvu utajitev. Zlo ne prizadene tistega, ki potrjuje samega sebe, temveč vselej tisto, kar je v šibkosti Enega odmaknjeno in anonimno. Se je Srebotnjak tega zavedal? Iz glasbe gre razbrati, da ji je namenil hkrati nevednost (in jo tako zaščitil pred patetiko) in odločnost (ter jo tako zaščitil pred infantilnostjo). Etika resnice, in s tem tudi glasbene resnice, se torej v celoti nahaja v nekakšni zadržanosti do njenih/svojih zmožnosti. Pomembno je, da gre za kombinirani učinek nedoločljivega, nerazločljivega in generičnega ali še: dogodka, subjekta in resnice, gre za omejitev svoje poti, v kateri prizna tisto neimenljivo (neizrekljivo – tisto, kar je onkraj besed in zvoka), ki se dotika sveta onkraj Zla. Srebotnjak se tako podpiše pod svojo partituro z nasmehom in upanjem. Pa še Peter ne zajoče.

Še ena klasika ne sme uiti temu zapisu. To je film *Peta zaseda* (1968, France Kosmač; glasba Radovan Gobec). Film omenjamo predvsem zaradi skladatelja Radovana Gobca, ki je (bil) eden od pomembnih komponistov izven filmskega sveta. Toda ta film mu je vendar dobro uspel. Partitura sicer nima velikih formatov, kakor jih imajo filmske glasbene teme Kozine in Srebotnjaka ali pa Lesjaka, Lipovška, Vodopivca in Adamiča, vendar zna prisluhniti sliki. Pravi partizanski vestern, razpet med vprašanji, kdo je izdajalec in/ali kdo je morilec, ki se glasbeno sicer ne vzpne do višav, a stoji trdno na dobrih glasbeno-kompozicijskih temeljih.

Za konec sta tu še dva velika partizanska filma ne-slovenske produkcije. Gre seveda za jugoslovansko/ameriško/italijansko/zahodnonemško produkcijo. Najprej mislimo na film *Bitka na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić; glasba Bernard Herrmann in Vladimir Kraus-Rajterić), drugi

pa je vsekakor *Sutjeska* (1973, Stipe Delić; glasba Mikis Theodorakis). Oba skladatelja (Herrmann in Theodorakis) sta izredna filmska glasbena ustvarjalca, zanimivo pa je, da se je ob teh projektih zbrala svetovnega filmska smetana. Herrmann, osebni skladatelj Alfreda Hitchcocka, je prispeval levji delež simfonije bitke, Theodorakis pa najsubtilnejše glasbeno-filmske prizore. Sicer pa se partizanski film tako ali tako ponaša vedno z nekakšno glasbeno fantazmo samega sebe. Je kot hipnotičen pastir, ki poskuša pripeljati svoje vernike preko vode do svobode in to tam, kjer je sploh ni (aluzija na Neretvo in Sutjesko je zgolj naključna). Film je v bistvu vedno prezentacija nekakšne fantazme, še posebej vojni film. Njegova glasbena plat izpopolnjuje filmsko reprezentacijo do te mere, da ji verjamemo in zaupamo. Dozdeva se, kakor da bi bilo potrebno sam film motriti v kontekstu sedanjih (novih) tehnik reprodukcije (slike in zvoka), saj le-te omogočajo še bolj množičen doseg. Samo pomislimo na film *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998, Steven Spielberg; glasba seveda John Williams). Nove tehnologije in njihove zmožnosti bi nas lahko zanimale le v tej meri, kolikor bi resnično prispevale k filmski reprezentaciji *par excellence*. A v to gre dvomiti, saj ne obstaja kontinuirana filmska šola za tiste, ki bi želeli biti filmsko izobraženi gledalci ali filmski kritiki z razširjenim pogledom na sedmo umetnost.

Teza, ki je nastala (v glavah mnogih) na podlagi učinka filmske mašinerije, obenem zamegljuje problem filma kot umetniškega medija, še posebej filmske glasbe. Njena predpostavka namreč je, da film sam (ker pač sodi v red reprezentacije) nima dostopa do *realnega*. To sicer drži, a le na strogo vzeti deklarativni ravni. Namreč – kaj pa je to *realno*? Morda je najbolj klasični kod realnega postavil (izumil?) že D. W. Griffith, saj je postavil temelje kadriranja in montaže (če damo nekoliko na stran brata Lumière z njunimi *close-up* in velikimi plani), to pa je korak, kjer gledalec prične verjeti v fikcijo, kjer mu postane filmska magija *nov svet realnega*. Vojni film (film o vojni, partizanski film ...) se dotika tega sveta preko glasbe prav na svoj način – preko teorije glasbenega in zvočnega gibanja, usode, smrti. Ali kot je rekel Bonitzer: uspeh filma je od njegovih začetkov povezan s tem, da reproducira gibanje in življenje, ali bolje – narejen je za to.



ZA DOMOVINO – S TITOM V KINO!

Josip
Broz
Tito
in mi

Zoran Smiljanić

30 LET JE MINILO, ODKAR JE PRENEHALO BÍTI SRCE ENEGA NAJVEČJIH SINOV SLOVENSKE MATERE.

30 LET, V KATERIH SO SE NJEGOVI OTROCI S SOLZAMI V OČEH SVEČANO ZA OBLJUBLJALI, DA BODO VZTRAJALI NA NJEGOVI POTI, POTEM PA JIM JE NEKAKO SPODRSNILO IN ŽE SO Z NOŽEM PRISTALI NA BRATSKEM VRATU.

30 LET, KO SO GA MNOGI METALI NA SMETIŠČE ZGODOVINE, A SE JE VEDNO ZNOVA VRAČAL KOT DUH IZ PRETEKLOSTI ALI KOT PODOBA NA MAJICAH MULCEV, KI NE VEDO TOČNO, KAJ NJGOV LIK POMENI, A SE ZAVEDAJO, DA Z NJIM USPEŠNO PROVOCIRAJO TASTARE.

30 LET RAZKRIVANJA NJGOVIH VELIKIH IN MALIH SKRIVNOSTI, KULINARIČNIH NAVAD, SPOLNIH RAZVAD IN ŠOKANTNIH POLITIČNIH POVEZAV (BIL JE TAJNI AGENT CIE, VATIKANA, PENTAGONA, KREMLJA, PA ŠE AL-KAIDE POVRHU).

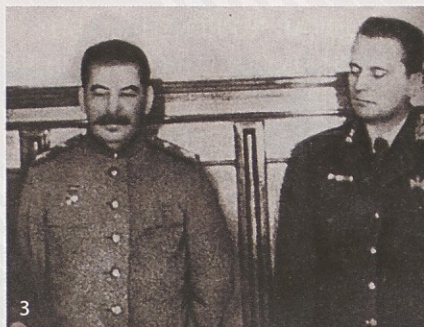
30 LET, KO JE BIL KRIV ZA VSE, KAR SE NAM JE HUDEGA ZGODILO, A SO GA LJUDJE VSEENO KLICALI NAZAJ.

30 LET, KO SO SE TISTI, KI SO GA NAJBOLJ SOVRAŽILI, MIRNE DUŠE ŠLEPALI NA NJEGOVO SLAVO.

30 LET, V KATERIH SE JE Z VSAKIM NOVIM RAZKRITJEM, DA JE VEDEL ZA TO ALI UKAZAL ONO, NJGOV MIT LE ŠE BOLJ KREPIL.

30 LET, KO SE JE SLOGAN »PO TITU TITO!« URESNIČIL NA NAJBOLJ BIZAREN NAČIN.

IN SEVEDA 30 LET FILMOV, TV-SERIJ, DOKUMENTARCEV, KNJIG, ŠTUDIJ IN KOPIČENJA NOVIH IN NOVIH SENZACIONALNIH ODKRITIJ. PRISTAVIMO TOREJ TUDI MI SVOJ PISKRČEK IN SI OGLEDAMO 30 TITOVIH NASTOPOV V DOMAČIH IN TUJIH FILMIH, KAKO SO GA OBRAVNAVALI PRED IN PO NJGOVI SMRTI, KATERI IGRALCI SO GA UPODOBILI TER KAKO GA JE VIDEL SLOVENSKI FILM.



1. Tito in film

Tito se je zavedal moči filma. Bil je strastni filmofil, zato je dal v prostranih kletnih prostorih Belega dvora urediti razkošno mini kinodvorano z udobnimi fotelji, kjer je ob kozarčku viskija in cigari užival ob najnovejših filmih. Svojo ljubezen do filma pa je znal uporabiti tudi v politične namene: na projekcije je pogosto vabil republiške funkcionarje, katere so skozi luknjo v zidu opazovali Titovi špiclji in si vestno zapisovali, kako se obnašajo ob določenem prizoru. Prefrigani maršal je iz njihovih reakcij razbral, s kakšnimi ljudmi ima opravka.

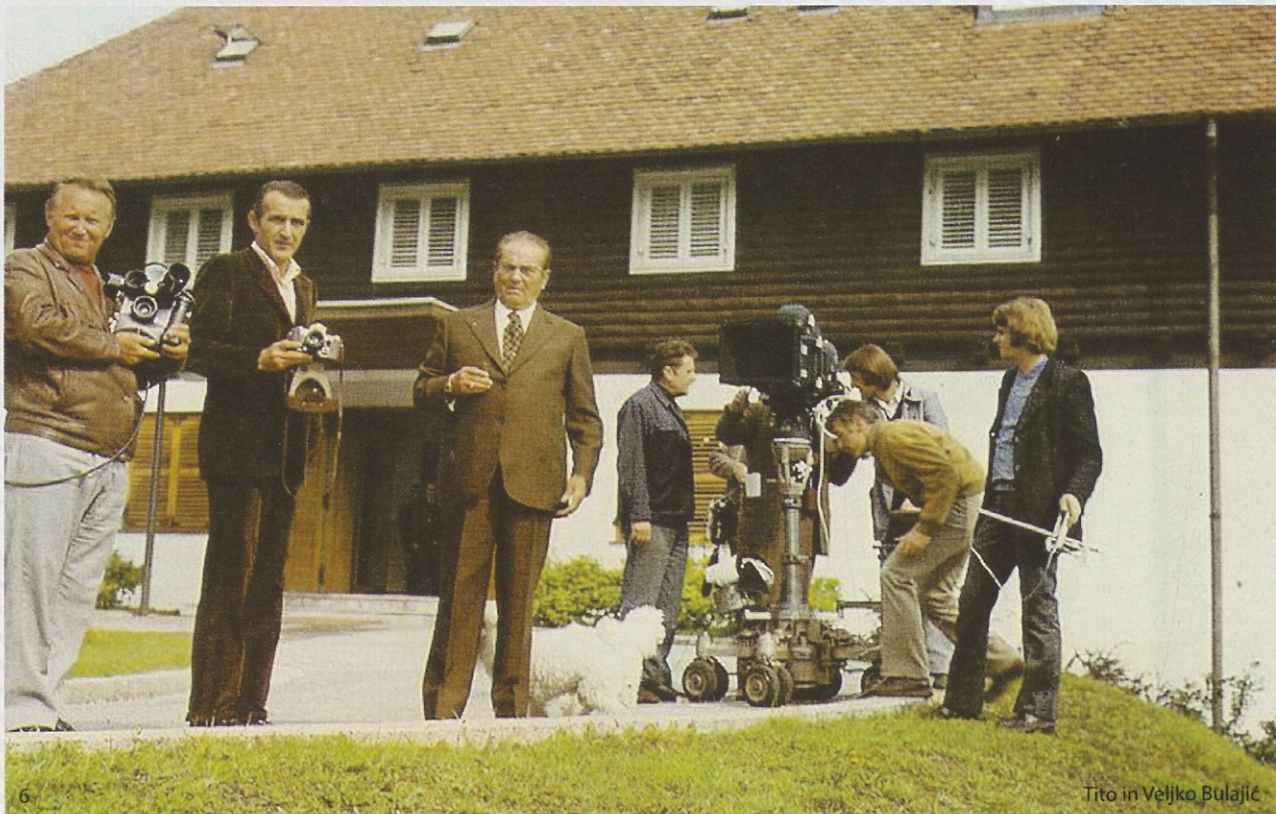
2. Tito kot Mohamed

Čeprav je bil Tito edina prava zvezda številnih partizanskih filmov, ga – paradoksalno – do 70. let tako rekoč nismo

videli na platnu. Desetletja si ga nihče ni upal niti dotakniti. Nastopal je le v dokumentarnih prologih, v pesmih, kot slika na steni, grafit na zidu (*Živeo TITO!*) ali krik iz ust jurišajočih partizanov (*»Za Tita i partiju - URAAAA!«*). V filmu *Desant na Drvar* (1963, Fadil Hadžić) bi po vseh pravilih žanra in dramaturgije moral nastopiti v glavni vlogi, a ga le nekajkrat za hip vidimo od daleč. Tako v glavni vlogi nehotе pristanejo nemški komandos.

3. Tito in Stalin

Tito se je na filmu prvič pojavil že leto po koncu vojne, ko mu je Stalin podaril laskavi spektakel *V gorah Jugoslavije* (V gorah Jugoslavii, 1946, Abram Room in Eduard Tisse) o *»herojski osvobodilni bitki narodov Jugoslavije.«* Film so Rusi deloma posneli tudi v Sloveniji, kjer so Julijci nadomeščali



Tito in Veljko Bulajić

bosanske hribe. V vlogi Tita je nastopil »veliki sovjetski narodni umetnik« Ivan Bersenjev, v posnetkih od daleč pa ga je nadomeščal naš Lojze Drenovec. Tito Stalinu filmske usluge ni vrnil in že čez dve leti (1948) sta se tovariša na smrt skregala.

4. Tito kot Jezus

V svojem diplomskem filmu *Plastični Jezus* (Plastični Isus, 1971) je režiser Lazar Stojanović arhivske posnetke tovariša Tita svetoskrunsko postavil ob bok Anteju Paveliću, Draži Mihailoviću in celo Hitlerju, češ, saj so vsi isti. V nekem drugem prizoru je vključil arhivske posnetke študentskih demonstracij leta 1968, ko policija v imenu ljudstva s pendreki brutalno mlati socialistično mladino. Hip zatem Tom Gotovac (glej prejšno številko *Ekrana!*) s sarkastičnim glasom bere zapisnik iz bombaškega procesa, kjer Tito kljubovalno žuga svojim sodnikom, »... da obstajajo moralni zakoni, ki so močnejši od napisanih.« Razkačeni partijski ideologi so film po hitrem postopku zalučali v bunker, Stojanovića pa v zapor. Tam je odsedel tri leta, film pa so prvič spet zavrteli šele leta 1990.

5. Tito in anarhisti

Po premiernem predvajanju v Puli je neznano kam poniknil tudi *Mlad in zdrav kot vrtnica* (Mlad i zdrav kao ruža, 1971, Joca Jovanović), za tiste čase šokantni *trash & camp* izdelek,

republike. Nazadnje so našli salomonsko rešitev: Tita bo igral tujec, angleški zvezdnik Richard Burton in menda je izbilo požegal sam maršal. Legenda pravi, da so Burtonu izplačali okrogel milijon dolarjev na roke, za ta denar pa je dostavil leseno igro in okorno mletje srbohrvaščine (podkrepljeno s katastrofalno sinhronizacijo).

7. Tito je Srb

Partija gre le enkrat na led, zato so v herojskem eposu *Užička republika* (Užička republika, 1974, Žika Mitrović) glavno vlogo zaupali srbskemu igralcu Marku Todoroviću, ki je Tita očitno hotel odigrati dostojanstveno in vzvišeno, izpadel pa je brezizrazno in odsotno, skoraj zaspano. Ampak vsaj srbohrvaško je znal govoriti. Ko pa so po izpraznjeni vlogi hlastnile tudi druge republike – »Zdaj smo mi na vrsti!« – je zanimanje za federativne vojne epopeje, v katerih je nastopalo pol JLA in četrt Holivuda, nenadoma uplahnilo in republiški mogotci so se za politični prestiž obrisali pod nosom.

8. Tito je zahodni vohun

»Si titoist? Titoist si! Priznaj, da si titoist!« vrtajo izpraševalci češkoslovaške/ruske tajne policije v Yvesa Montanda, ki so ga obtožili »mednarodnega vohunstva in izdaje« v filmu *Priznanje* (L'aveu, 1970, Costa-Gavras). Pejorativni izraz titoizem je kakopak zrastel na zeljniku užaljenega Stalina.



ki opisuje kariero delinkventa in morilca Stevana (Dragan Nikolić). Poleg tega, da antijunak po nalogu Službe državne varnosti (pa tudi iz lastnega veselja) pobija ljudi kot po tekočem traku, je partijskim cenzorjem še posebej šla v nos ironična uporaba Titovega slavnostnega govora ob dnevu mladosti. Film so po 35. letih izbrskali, ga obnovili in izdali na DVD-ju.

6. Tito je Anglež

Po *Bitki na Neretvi* (1969, Veljko Bulajić), kjer Tita spet ni bilo na spregled, pa čeprav so vsi govorili o njem, je definitivno napočil čas, da stopi iz ilegale in se postavi na ogled. Svečana premiera naj bi se zgodila v novem superspektaku *Sutjeska* (1973, Stipe Delić), vendar so si politiki skočili v lase glede tega, kdo ga bo igral, saj je vsak preferiral igralca iz svoje

9. Tito v Ameriki

V psihološki kriminalki *Mesto nevarnosti* (Hustle, 1975, Robert Aldrich) – pri nas je izšel na DVD-ju pod naslovom *Naglica* – se detektiv Burt Reynolds (BR) in *high-class* prostitutka Catherine Deneuve (CD) pogovarjata o njegovem obisku večnega mesta:

BR: »V Rimu sem spoznal neko jugoslovansko igralko iz Trasteveri.«

CD: »Trastévere. In?«

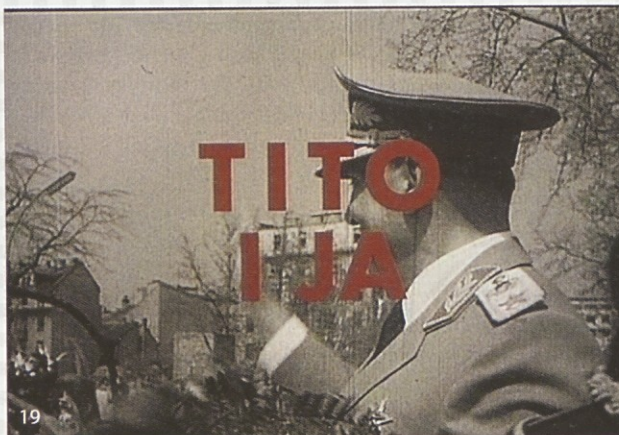
BR: »Bila je zelo zadeta in končala sva v postelji.«

CD: »Kakšna je bila?«

BR: »Kar dobra. Vendar je kar naprej stokala Vito, Vito!«

CD: »Si prepričan, da ni bilo Tito, Tito?«

BR: »Ne, če bi rekla Tito, Tito, bi me minilo.«



Zanimivo je, da so film v 70. letih pri nas mirno odkupili in predvajali, le ta dialog so izrezali. Šele DVD-izdaja nam je razkrila resnico.

10. Tito je Hrvat

TV-serija v treh delih *Bombaški proces* (1978, Branko Ivanda), posvečena 50. obletnici znamenitega sojenja, ki je Tita zaradi neuklonljive držbe (*»Tega sodišča ne priznavam, odgovoren sem edino moji komunistični partiji.«*) izstrelilo na sam partijski vrh. Tita je solidno upodobil Rade Šerbedžija.

11. Tito na toplem

V *Igmanskem pohodu* (Igmanski marš, 1983, Zdravko Šotra), prvem filmu po maršalovi smrti, je Tito (v gromovniški interpretaciji Lazarja Ristovskega) januarja '42 ustanovil Prvo proletarsko brigado, ji zdeklamiral motivacijski govor, potem pa jo nagnal v ekstremni mraz, sneg in led planine Igman.

13. Tito, prvič

Štiridelna TV-nadaljevanka *Dnevi AVNOJ-a* (Dani AVNOJ-a, 1983, Sava Mrmak) obravnava ustanovitev in ideološko oploditev SFR Jugoslavije, Tita pa je spet upodobil preverjeni vodilni kader Marko Todorović (*Užiška republika*). Serija je pri gledalcih (in politikih) naletela na ugoden sprejem, zato so o novih Titovih pustolovščinah sledili še trije deli franšize (spodaj) z istim režiserjem in glavnim igralcem. Produkcija RTV Beograd.

14. Tito, drugič

Še ena nadaljevanka *Odhod bojnika, vrnitev maršala* (Odlazak ratnika, povratak maršala, 1986, Sava Mrmak), ki pokriva revolucionarne dogodke od leta 1941, ko Tito organizira odpor v okupiranem Beogradu, do leta 1945, ko zmagoslavno vkoraka v osvobojeno prestolnico. Todorović se v Titovi koži počuti vse bolje.



Sam v »legendarnem pohodu« ni sodeloval. Rezultat: 40 borcem so brez narkoze amputirali zmrznjene ude. Usoda je Tita dohitela slabih 40 let pozneje, ko je v Kliničnem centru tudi sam ostal brez noge.

12. Tito med mafijo

Generalka za srečanje velikih treh na Jalti: v TV-filmu *Iz oči v oči v Neaplju* (Licem u lice u Napulju, 1983, Dejan Čorković) sta se v Neaplju srečala dva velika, Tito in Winston Churchill. Tita igra Mihailo 'Miša' Janketić.

15. Tito, tretjič

Misija majorja Athertona (Misija majorja Atertona, 1987, Sava Mrmak), tridelna TV-serija se ubada z britansko misijo, ki se namerava na lastne oči prepričati, kdo se zares bori proti okupatorju, četniki Draže Mihailovića ali Titovi partizani. Angleži v Draži kakopak prepoznajo zahrbtnega in hinavskega dvoličneža, medtem ko Tito izpade ponosni, pogumni in pokočni voditelj. Ja, tako bi mi radi, da nas vidi Zahod. Todorović se je v maršalski uniformi že čisto sprostil.

16. Tito, četrtič, zadnjič in nikoli več

Ob 40. obletnici slovitega Titovega »ne« Stalinu je nastal še sklepni del sage z naslovom *1948 – Zarota in izdaja* (Četrdeset osma – Zavera i izdaja, 1988, Sava Mrmak), ki pa izpostavlja svetle plati informbirojevske krize, tiste bolj mračne pa elegantno zamolči. Čeprav je serija v celoti dokaj uspešno prepletla zgodovinski, dokumentaristični in dramatični vidik, pa ostaja pogled na Tita ideološko pravoveren, politično korekten in izrazito neproblematičen. Vse štiri »sezone« nadaljevanke o Titu so zato zgolj jubilejnega, informativnega in propagandnega značaja. Marko Todorović pa se je zapisal kot absolutni rekorder, ki je Tita upodobil kar 14-krat.



17. Tito kot grožnja

V filmu *Oče na službenem potovanju* (Otac na službenom putu, 1985, Emir Kusturica) pionirčka Malika ob slavnostni predaji štafete predsedniku zvrniškega okraja zmede slabo pripeta bucica, zato se ob deklamiranju zmoti ravno v tistem delu, kjer omenja tovariša Tita. Katastrofa!

18. Tito in slovenska dilema

Nekdanji soldat Rdeče armade Jože Malek (Polde Bibič) se po vojni vrne domov. Še preden s polnimi pljuči zadihla zlato svobodo, se že znajde pred novo dilemo: ali naj se odloči za Tita ali Stalina? *Moj ata, socialistični kulak* (1987, Matjaž Klopčič).

19. Tito kot omajana veličina

Čeprav je nastal med najhujšim divjanjem vojne v ex Jugi, je *Tito in jaz* (Tito i ja, 1992, Goran Marković) presenetljivo miroljuben, zabaven in prijazen film, kot bi prišel iz nekega drugega planeta. Ali časa. Moj debelušni 10-letni soimenjak (Dimitrije Vojnov, danes eden vodilnih srbskih filmskih kritikov) leta 1954 zmaga na tekmovanju za najboljši spis o Titu, nagrada pa je pohod v Kumrovec, ki se spremeni v nočno moro. Nazadnje maršal v svoji rezidenci osebno sprejme in pogosti udeležence pohoda. Tita je malce sarkastično upodobil izvrstni Vojislav 'Voja' Brajović.

20. Tito kot Lazar

Večni provokator Želimir Žilnik je v huronski farsii *Tito drugič med Srbi* (Tito po drugi put medju Srbima, 1993), mešanici igranega filma, dokumentarca in skrite kamere, na beograjske ulice poslal igralca v maršalski uniformi (Dragoljub Ljubičić), ki je mimoidoče spraševal, kako se jim kaj godi v demokraciji. Okoli »Tita« se je v hipu zgrnila množica ljudi, ki ga jemljejo povsem zares (kljub temu, da je od njegove smrti minilo 13 let), mu tožijo o svojih težavah in ga rotijo, naj se vrne, češ, da bodo volili zanj. Ali pa naj vsaj s seboj v nebesa vzame vse svoje naslednike. Žilnika je med snemanjem aretirala in odpeljala policija, kmalu se je na

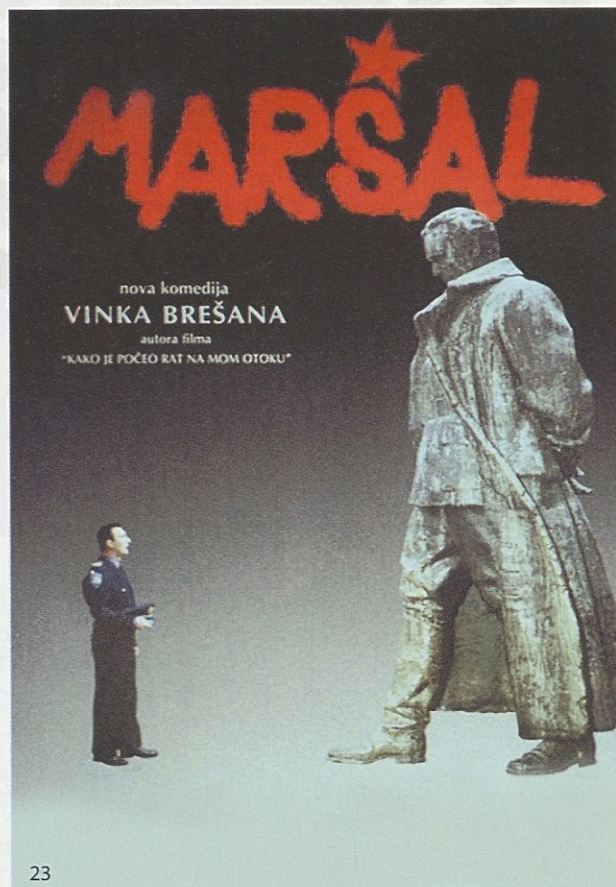




postaji pojavil »Tito« in policajem rekel: »Dajte no, spustite ga, saj je le neškodljiv filmar.« In so ga res. Titova avtoriteta še vedno deluje.

21. Tito in Forrest Gump.

Norčevanja iz Tita je vse polno tudi v filmu *Podzemlje* (Underground, 1995), vendar se Emir Kusturica ni zadovoljil zgolj z nizanem dokumentarnih posnetkov, ampak je igralca Mikija Manojloviča računalniško »vmontiral« v Titovo bližino (na paradi, sprejemu, plesu ...). Kar je zabavno. Poleg Tita si je krepko privoščil tudi Slovence in to dvakrat: prvič, ko leta 1941 v Mariboru nemško okupacijsko vojsko dočakajo s pesmijo in cvetjem, ter v drugič, ko leta 1980 s solzami v očeh pospremijo Tita na njegovo zadnjo pot iz Ljubljane v Beograd. Oba »slovenska« prizora je podložil s pesmijo



Lili Marleen. Kar ni zabavno. Za natolcevanje, obrekovanje in žalitve pa je prejel celo Zlato palmo v Cannesu. Kar je tragično.

22. Tito kot coitus interruptus

V filmu *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996, Srdjan Dragojević) se na eni strani medsrbskega konflikta nahaja Bata Živojinović, kot predstavnik stare generacije, revolucije, bratstva in enotnosti, Titov vernik, ki je ob njegovi smrti prepešal 300 kilometrov, da bi se mu poklonil, drugi pa Nikola Kojo, novokomponirani pragmatični cinik in kriminallec, ki do generacije »očetov« čuti le globok prezir: »Dokler vam je šepavi Zagorec tlačil v rit sposojene dolarje, ste srali o bratstvu in enotnosti in se smehljali eden drugemu! Imeli ste položaje, ženske, avte, vse, kar ste si zaželeli. Potem, ko se vam ni več dvignil, ste se spomnili, da bo treba poravnati račune.« Zabaven je tudi prizor, ko fantiča na skrivaj gledata poštarja in učiteljico med seksom v naravi. Iz tranzistorja se zasliši vest o smrti tovariša Tita. Učiteljica zajoka (»Kako čemo sad bez našeg Tite?«), fant pa se na vse pretege napenjata, da bi iz sebe iztisnila kakšno solzico, a jima ne uspe.

23. Tito kot zombi

Po zaspanem mestecu na hrvaškem otoku začne strašiti duh Josipa Broza. Kaj zdaj? Nič, kot dobrodošlo atrakcijo ga vključijo v turistično ponudbo. *Marsal* (1999, Vinko Brešan).

24. Tito v Makedoniji

Makedonsko-slovensko-belgijsko-francoska koprodukcija *Jaz sem iz Titovega Velesa* (Jas sum od Titov Veles, 2007, Teona Strugar Mitevska) sicer nima kaj veliko skupnega s Titom, je pa eden tistih filmov, ki se ponaša z njegovim imenom v naslovu, kar je modra marketinška poteza. Poleg tega nas je spomnil na masovno histerijo, ko je se hotela vsaka vas v Jugoslaviji ovenčati z njegovim imenom.

25. Tito in Slovenci

Slovenski film se je Titu praviloma izogibal v širokem loku. Nekako ni vedel, kaj bi z njim, ni ga znal vnovčiti, ne v skupni, niti v nacionalni državi. Celotni izkupiček bi se dal strniti v nekaj omemb njegovega imena, obveznih slik in parol na slavnostnih prireditvah in to je to. Aja, ne pozabimo impersonatorja Iva Godniča in Hri-barjeve bande, ki se občasno vključijo v neposredni prenos iz nebes, kjer



animiranemu Titu delajo družbo še Sloba, Franjo, Stane in Janez. Ena redkih filmskih izjem je *Outsider* (1997, Andrej Košak), ki se dogaja v času Titovega bivanja v Kliničnem centru. »*Starom nije dobro*,« zaskrbljeno ponavlja večno dežurni oficir JLA Zijah Sokolović, Nina Ivanič pa rodi malega Mulahasanovića točno na dan, ko je umrl Tito, da iste lokacije sploh ne omenjamo. Lahko potemtakem sklepamo, da gre za njegovo reinkarnacijo?

26. Tito za novo tisočletje

Tito (2001, Janja Glogovac) je dokumentarec, ki se je kuhal skoraj štiri leta: režiserka je snemala v Leskovcu, Beogradu, Osijeku in na Brionih, se pogovarjala s številnimi člani njegovega osebja in postregla s toplim, osebnim, neobremenjenim in užitnim obrokom, garniranim z osvežujočim ženskim pogledom na gospoda Tita. Brez

politične agende, moraliziranja ali ideoloških sodb. Češko-slovenska koprodukcija.

27. Naš človek v Havani

Med Titovo udeležbo na vrhu neuvrčenih v Havani leta 1979 je neki Vlada Vasiljević ukradel beli porsche, z njim ponoči norel po beograjskih ulicah in se norčeval iz počasnih stoenk narodne milice. Podivjanega voznika je bilo treba za vsako ceno prijeti, še preden se Tito vrne s Kube. Oba dogodka v normalni državi ne bi imela nič skupnega, v Jugoslaviji pa sta bila usodno povezana, saj je imelo vsako kriminalno dejanje globok politični pomen. *Beograjski fantom* (Beogradski fantom, 2009, Jovan B. Todorović).

28. Dokumentarci o Titu

Na HRT trenutno vrtijo ambiciozno zastavljeno dokumentarno-





26

igrano nadaljevanke *Tito* dežurnega oportuniste Antuna Vrdoljaka, znanega po izjavi, »da je ob Titovi smrti pil šampanjec«. Čeprav je Vrdoljak odjudna figura, demagog in nacionalist, pa je že v socialističnih časih snemal dobre filme (*Ko slišiš zvonove, V gori raste zelen bor ...*) pa tudi nadaljevanke (zaenkrat) deluje povsem spodobno. Nadaljevanke o Titu sta napovedala tudi režimski režiser Jakov Sedlar (*Gospa*) in izgnani Lordan Zafranović (*Kri in pepel Jasenovca*).

Sicer pa je Tito nastopil v številnih dokumentarcih, državni snemalci so mu sledili na vsakem koraku, doma in v tujini. Nekateri imajo prav zabavne naslove (*Dolina radosti, Odrpta srca, Maršal Tito operiran, Pregled sodobnega kmetijstva, Hua Kuo Feng na obisku tovarne Rade Končar, Hruščov v Jugoslaviji ...*).

29. Tito in Rambo

Visokoproračunski film o Titu je napovedal tudi nihče drug kot Sylvester Stallone, vendar je projekt padel v vodo.

30. Hvala ti, Tito ...

Na koncu mi dovolite še osebno zahvalo: dragi Tito, zaradi tvoje ljubezni do filma, še posebej vesternov, sem lahko v zanikrnem vipavskem kinu kot otrok ogledal kup neverjetnih, čudovitih in odtrganih filmov, ki v druge države Vzhodnega bloka niso nikoli prišli, še več, nekateri so bili tako obskurni, da jih celo ameriški gledalci ne poznajo. Namesto dolgočasnih in patetičnih ruskih filmov sem lahko jezdil po neskončnih ameriških prerijah in užival v najlepših pustolovščinah, ki si jih otroška duša lahko zaželi. Tega ti ne bom nikoli pozabil. In oprost, ker sem ti v spominsko knjigo v Kumrovcu napisal, da sem iz *Vipacco*. Tvoj pionirček ...

TITO FOTO

Ironija,
ki se vrti
v prazno

Momo Cvijović, prevod: Renata Zamida



23

»A VMES NEKJE, ŠE V ČASIH REALNEGA SOCIALIZMA, JE JOSIP BROZ NAŠEL NAČIN, KAKO Z UMETNOSTNIM SREDSTVOM PODPRETI POSTREVOLUCIONARNO SOCIALISTIČNO POLITIKO: NA KRAJ OBČE REPREZENTACIJE S POLITIČNO PRAKSO ENOPARTIJSKEGA SISTEMA JE INTERVENIRAL Z ZASTARELO, A ZATO TOLIKO BOLJ 'POPULARNO' UMETNOSTNO PRAKSO. S POP-ROMANTIČNIM MOJSTRSTVOM, KI JE PROIZVEDLO UMETNINO TITO.«

Rastko Močnik, TITO: mojstrovina pop-romantizma, *VlasTITO iskustvo*, katalog za razstavo, Samizdat B52, Beograd, 2004.

Politično delovanje Josipa Broza poznamo do obisti, njegovega umetniškega udejstvovanja praktično nič. Še tiste umetniške aktivnosti, ki so mu jih za čas življenja priznavali, na primer razstavljanje svojih fotografij na razstavah v Mariboru in Sarajevu, so bile po njegovi smrti pozabljene, po nekem nenapisanem pravilu klasificirane za še eno obliko »ljubezni in spoštovanja do največjega sina naših narodov«. Tudi Tomislava Peterneka, visokega predstavnika FIAP-a (Mednarodna zveza za fotografsko umetnost, op.p.), nihče ni jemal resno, ko je že pred tridesetimi leti razlagal, da so tri fotografije »nekega eksotičnega vrta«, katerih avtor je Josip Broz, razstavljene v njujorskem muzeju moderne umetnosti MoMa (mimogrede, kustosi istega muzeja niso poznali nobenega od pomembnejši jugoslovanski avtorjev na seznamu, ki jim ga je pripravil Peternek).

Kolikor mi je znano, se – z izjemo citiranega Rastka Močnika – z umetnikom po imenu Tito ni prav nihče resneje ukvarjal. V svojem spisu *Tito: mojstrovina pop-romantizma* Močnik z mojstrsko aplikacijo »koncepta umetniške prakse« Medvedeva in Lévi Straussove formule »družbenega dejstva« pride do zaključka, da je za razumevanje *fenomena Tito* nujna kombinacija politike in umetnosti. Samo ta naveza na možen in spravljiv način razlaga antagonizem avtokrata, ki ga je ljudstvo oboževalo za čas njegovega življenja in častilo po smrti.

Kakorkoli, Tito se je s fotografijo intenzivno ukvarjal več kot štiri desetletja. Po dosedanjih odkritjih je samo v Muzeju zgodovine Jugoslavije ohranjenih 473 črno-belih in barvnih filmov v leica formatu in okoli 200 fotografij, ki jih je Tito posnel s kultnim fotoaparatom Polaroid, od katerega se v zadnjih letih življenja ni ločil. Ko sem se začel pred časom precej nejevoljno, na zahtevo novosadskega galerista Save Stepanova, ukvarjati s Titom kot fotografom, sem že po kratkem in površnem raziskovanju ugotovil, da tu nekaj ni v redu. Sam verjamem, da nas to, kar počnemo kot hobi, privlači iz enega samcatega razloga: daje nam iluzijo, da se vsaj v nečem dvigamo nad povprečje, da se z ravni ljubitelja dvigamo na raven poznavalca, za razliko od vsakodnevnega

dela, kjer smo več ali manj podložni strokovnjakom. Tako sem si ogledoval Titove posnetke – na desetine, stotine, tisoče sem jih pregledal – in ugotovil, da se človek niti po 40 letih fotografiranja ni dvignil nad povprečje, in to dosledno. Njegove fotografije so sčasoma postajale celo vse slabše! Pravi profesionalci! Če se samo spomnim množice fotografij, ki Tita prikazujejo v trenutku fotografiranja ... Po drugi strani pa je Tito v politiki beležil uspeh za uspehom. **ZATO LAHKO SKORAJ BREZ DVOMA ZATRDIM, DA JE BIL TITOV HOBI POLITIKA, ON SAM PA JE BIL PROFESIONALNI FOTOGRAF.**

Zbirka fotografij je po številu posameznih primerkov verjetno največja zbirka v fundusu Muzeja zgodovine Jugoslavije (v njej je okoli 30.000 posnetkov), njen edini avtor pa je Josip Broz Tito. Ta zbirka danes predstavlja izjemen zgodovinski vir, predvsem za popolnejše dojetanje Titove osebnosti, in je neizčrpen navdih za najrazličnejše študije: psihološke, antropološke, sociološke ... Po drugi strani je izjemno pestra vsebina te zbirke pri interpretaciji Titove osebnosti, pozicije in dogajanja v tistem času odlično dopolnilo t.i. uradnemu fotomaterialu. Prav zaradi te zbirke lahko obdobje Titove vladavine imenujemo za najbolje dokumentirano in arhivirano obdobje v naši zgodovini. Kar se tiče same zbirke smo še zmeraj v pričakovanju novih odkritij. Število obstoječih fotografij namreč zaobjema obdobje od leta 1960, ko je Tito med bivanjem v New



Yorku, v času XV. zasedanja Generalne skupščine Združenih narodov, kar iz avtomobila in hotelske sobe posnel nekaj odličnih mestni vedut, pa do leta 1979. V arhivu ni praktično nobene fotografije iz 40. in 50. let, čeprav je znano, da je Tito že v času vojne fotografiral z aparatom znamke Rolleiflex. In če lahko za vse druge zbirke v Muzeju rečemo, da vsebujejo predmete, ki so jih drugi poklonili Josipu Brozu, gre pri tej zbirki za svojevrsten poklon Tita Muzeju, ki je od ustanovitve leta 1982 pa do leta 1996 nosil tudi njegovo ime.

Tudi če pristanemo na dejstvo, da je Tito do konca ostal amater, torej da je bilo fotografiranje vse do smrti njegov

najljubši hobi, to v ničemer ne zmanjša vrednosti tega, po mojem mnenju, ekskluzivnega materiala. Prav nasprotno! Biti amater je lahko tudi prednost. Amaterji imajo namreč ta privilegij, da lahko slikajo zelo različne motive in vsebine, če to želijo. Tako je tudi Tito slikal vse: morsko obalo in oddaljene otoke, najrazličnejše prizore iz narave, lov, živali, cvetje, hišne predmete, le redko ljudi, razen množic pred različnimi shodi. Portretov ni delal praktično nikoli, je pa njegov fotoaparati pogosto ulovil osebe pri delu, posebej sobarice ... V svojem amaterstvu je ostal do konca zvest svoji osebnosti, in kot je bil avtentičen pri svojem političnem udejstvovanju (uvredba samouprave, zagovarjanje neuvrščeniosti in podobno), je bil tak tudi po deset tisočih posnetih fotografijah – kot smo že ugotavljali, ni imel nikakršne želje, da se v svojem hobiju dvigne nad povprečje. S tem na najboljši možni način potrjuje izvorni pomen besede amater (etimološko iz latinskega *amator*, ljubimec). Fotografija je bila le njegov hobi, on pa njen »ljubimec«, tisti, ki jo obožuje.

Skratka, še 30 let po svoji smrti nas Tito uspe presenetiti, tokrat s svojimi fotografijami. In če včasih dvomimo v besede Heinricha Bölla, ki trdi, da se profesionalci najlažje skrijejo med amaterji, nam je zdaj jasno, da se je Tito znašel prav v obratni situaciji – kot amater se je pogosto znašel (skrival) v družbi profesionalcev – omenili smo že, da je s svojimi fotografijami sodeloval na več razstavah, objavljale so jih strokovne revije, bil je pokrovitelj pokala jugoslovanske fotografije, mednarodne razstave »Zlato oko«, kongresa Mednarodne federacije fotografske umetnosti (FIAP), ki je bil leta 1960 v Jugoslaviji, in – kot krona njegovega »dela« (in kar so sanje mnogih profesionalcev) – tri Titove fotografije se nahajajo v zbirki Muzeja moderne umetnosti v New Yorku!

Javno življenje Josipa Broza Tita nam je do potankosti poznano. Tista druga, zasebna plat njegovega življenja pa se nam kljub trudu tedanje propagande, da nam Tita pričara v najboljši luči, še zmeraj izmika. Za tovrstno spoznavanje Tita je material njegove fotografske zbirke izjemno dragocen. Namreč, kje in kako je preživel svoj prosti čas, s kom se je družil in predvsem kako je Tito te ljudi s čarobnim podaljškom človeškega očesa – fotoaparatom – videl in doživel.

MOMO CVIJOVIĆ JE ZAPOSLEN V MUZEJU ZGODOVINE JUGOSLAVIJE V BEOGRADU. V BEOGRAJSKEM MUZEJU 25. MAJA JE BIL KUSTOS LETOS FEBRUARJA ODPRTE RAZSTAVE »TITO FOTO«, NA OGLED JE POSTAVIL MED SELITVIJO ARHIVA ODKRITE POLAROIDE IN FOTOGRAFIJE, KI SO BILE DELO JOSIPA BROZA TITA.



Plovba skozi ocean realnega

Festival Cinéma du réel
(18.-30. marec 2010)

Tomaž Burlin

FESTIVALSKI PLAKAT

Festival Cinéma du réel že več kot tri desetletja kartografira obrežja »neumišljenega filma«. Ta neologizem¹ je blizu festivalskemu duhu, ki ga gosti pariški Centre Pompidou. Podoba na plakatu letošnje, 32. izvedbe, zelo dobro nakaže smer izvirnosti, proti kateri pogleduje festival. Festivalske dvorane so bile v hladnih marčevskih dneh na projekcijah in dogodkih tudi čez dan polno zasedene. Program se iz leta v leto artikulira v vedno nove sklope in iz futurističnega muzeja naplavlja tudi v bližnje kinodvorane in kulturne centre. Programsko izobilje za navadnega obiskovalca *terrae incognite* »documentaris« ni lahko obvladljivo, sladokuscem pa lahko prinese neizmerne užitke ob odkrivanju raritet, ki težko zaidejo v redno distribucijo, še težje pa na male ekrane. Frustraciji zaradi neobvladljivosti ali nezmožnosti ogleda bogatega programa se sicer lahko pridruži tudi priokus elitizma in eklektičnosti, značilnih za Pariz.

V letos na novo zasnovanem sklopu med seboj konkurirajo tako nekajminutni portreti kot triurni animirani dokumentarni eseji po principu »found-footage«. Netekmovalni program gre v bizarnosti še dlje: razpon gre od že skoraj pregovorne »politique des auteurs«, ki je v genu sklopa *News from ...* in predstavlja novejša dela avtorjev, ki so blizu festivalskemu duhu (Jean-Marie Straub, Nicolas Philibert ali Volker Koepp), pa vse do *Praktične zgodovine vizualnega pamfleta* (*Histoire pratique du Pamphlet visuel*), kakor se glasi podnaslov sklopa *Exploring Documentary*. Skozi serijo desetih projekcij z naslovi *Struktura* (*Structure*), *Internacionalizem* (*Internationalisme*), *Imperializem* (*Impérialisme*), *Formalne radikalnosti* (*Radicalités formelles*), *Seks* (*Sex*), *Telesa družbenih razredov* (*Corps ed classes*), *Vojne pesmi/Melanholija/Vbod noža* (*Chants de guerre/Mélancolie/Coup de couteau*) in še, za primer *Jump, You Fuckers*, je festivalska selektorica, režiserka in filmska teoretičarka, Nicole Brenez, posegla po delih, ki preizkušajo moč podobe skozi arikulacijo reprezentacije in akcije. Vizualni pamflet se lahko hrani iz fikcije, dokumentarnega filma, eseja ali poezije, nastaja kot delo kritične retrospekcije ali izbruhne v nuji protiinformacije, z lirčno ali angažirano vehemenco poustvarja lastni jezik in logiko argumentacije. Tako so se v družbi znašli Alberto Cavalcanti, Raul Ruiz, Jean-Luc Godard, Jean-François Lyotard, Gustav Deutsch, Maria Klonaris, Katerina Tomadaki idr.

V ospredju spremljevalnega programa sta bila letos glasba in zvok. V retrospektivi *Music in motion* sta kraljevala rock in pop skozi poglede Petra Whiteheada, Amosa Gitaia, Dereka Jarmana ali še Francka Beauvaisa, v ritmih Pink Floydov, Led Zeppelinov, Eurythmicsov in dogodkov, kot so Woodstock, ali izgrediv v Wattsu. Posebno doživetje je bila predstavitev zvočne delavnice, kjer so osnovnošolci iz »vročega« predmestja Pariza skupaj z glasbenimi pedagogi poustvarili

¹ Pred nekaj leti ga je skušal v slovensko filmsko publicistiko uvesti Filip Robar-Dorin, glej knjigo *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu*; UMco in Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2008.

zvočno spremljavo za nekatere klasike filmske avantgarde. Z glasovi, elektronskimi zvoki, s tolkali in z drugimi inštrumenti so občuteno opremili vizualne eksperimente Hansa Richterja, Lászla Moholy-Nagya in Evghèna Deslawa.

ZMAGOVALNI FILMI ODRAŽAJO RAZNOLIKOST POGLEDOV IN KOMPETENC OČENJEVALCEV TER PRISPEVAJO K EKSCENTRIČNEMU RENAMEJU FESTIVALA. »GRAND PRIX« FESTIVALA JE LETOS TAKO OSVOJIL FILM 48 (2009) REŽISERKE IN RAZISKOVALKE SUSANE DE SOUSA DIAS; CELOTNO STRUKTURO JE ZGRADILA S FOTOGRAFIJAMI POSAMEZNIKOV, KI JIH JE MED OSEMINŠTIRIDESETLETNO DIKTATURO SALAZARJA NA PORTUGALSKEM PREGANJALA POLITIČNA POLICIJA. Trideset in več let starim

antropometričnim portretom je Diasova dodala zvočne posnetke intervjujev upodobljenih oseb, njihove spomine na čas diktature in pretrpljene krivice. Ti krhki fragmenti spomina so speti v togo formalno strukturo z izredno počasnim ritmom in z dolgimi črninami, ki kakor gost pajčolan skoraj liturgično povežejo individualne zgodbe malih ljudi, njihova pričevanja pa se združijo v širši kontekst polstoletne diktature in kolektivnega spomina naroda. Odnos do spomina je tema, ki jo velja izpostaviti pri marsikaterem filmu letošnje edicije. Mladi švicarski režiser bosanskega rodu, Zijad Ibrahimović, nam v izvrstnem in pretresljivem prvencu *Varuhi vojne* (Custodi di guerra, 2009) poda še en primer zelo partikularnega odnosa do spomina in polpretekle zgodovine. Skozi prvoosebno pripoved Ibrahimović razkriva na izredno intimen, a hkrati trezen način lastno zgodbo – vrnitev v rojstno hišo po odkritju trupel staršev v množičnem grobišču. Avtor se omeji na podobe izpraznjene, opuščene notranjosti nekdanjega doma, na redke sledi življenja, ki so v njem ostale. Izredno dodelana zvočna podlaga skupaj z umirjeno pripovedjo režiserja na nevsiljiv način privede z zvočnimi asociacijami v zavest gledalca podobe vojne. Komentar ne obsoja, prej skuša izpraševati lastno bivanje, načine podajanja travmatične izkušnje bodočim generacijam, opazuje svet z refleksivno distanco: »Vsak nosi v sebi nekaj polomljenega, česar se ne da popraviti.« Zavest o nepopravljivem po storjenem zlu je tudi to, kar narekuje spominjanje in opominjanje na grozote ker: »Zdi se, kakor da se ni nič zgodilo in da bi se hkrati vse lahko začelo znova.« Začarani krog pa morda lahko pretrga tisti spomin, ki stremi k pravičnosti in razume človeško naravo.

Tematsko povsem drugačen film Britanke Emily Richardson sicer postavlja v ospredje tudi vprašanje spomina in spreminjanja pokrajine, ki jo je ustvaril človek. Kakor rojstna hiša Ibrahimoviću, predstavlja za Richardsonovo prostor spomina pokrajina. S pogledom na izginjanje vrtnih hišic v četrti Hackney v vzhodnem Londonu, ki spreminja morfologijo četrti zaradi gradnje infrastrukture za olimpijske igre, režiserka ne želi podati nostalgичnega portreta izginjajočega sveta. Njen *Memo mori* (2009) beleži prej metamorfozo pokrajine skozi filmske zapiske z distanciranim, a hkrati z izredno plastičnim pogledom, kjer

zlahka zaslutimo njen *background* videoumetnice in slikarke, njen čut za opazovanje in za materijo. Kot pri Ibrahimoviću je tu prisoten glas v offu, le da pripoved ni tako neposredno osebna, saj je vzeta iz dela *Hackney, That Red Rose Empire*, ki jo bere sam avtor knjige, Iain Sinclair. Kljub temu se v literarno besedilo infiltrira realnost kinematografskega dejanja, saj Sinclair vključi v pripoved tudi avtorico, ki sicer na sliki ni vidna, jo pa čutimo v »dihanju« posnetkov, zajetih iz roke, ti so sicer nastajali tri leta. Če se je v tem času pokrajina znatno spremenila, življenje avtorice ni zaostajalo, saj izvemo, da zadnje posnetke velikega motorističnega mitinga, ki ga organizirajo v Hackneyu pred njegovo popolno preobrazbo, opravi v stanju visoke nosečnosti. Tu se osebno življenje avtorice prepleta z dokumentarnim dejanjem, z resničnostjo doživetega dogodka.

Doživljanje malega podeželskega poljskega mesteca, ki ohranja sprevrženi običaj pasijona na veliki petek, pa avstrijska avtorja Monika Muskala in Andreas Horvath zabeležita na povsem drugačen način. Njun *The Passion According to the Polish Community of Pruchnik* (2010) nas ponese v anahronistični ritual kaznovanja in usmrtnitve Judeža, ki je izdal Kristusa. Z lutko v človeški velikosti in z vidnimi atributi antisemitske propagande skupnost priredi spreved skozi vas, pospremljen z udarci s palico in z brcami, do končnega obglavljenja, zažiga in meta v reko. Avtorja spremljata razgreti dogodek z distance, komentarji prebivalcev pa nam razsvetlijo ozadje obreda. Poučijo nas, da so pred drugo svetovno vojno vse vodilne funkcije v mestecu, od upravnih v mestnem svetu do gospodarskih in trgovskih, zasedali Judje.

Tematika spomina, njegovega ohranjanja, prenašanja in manipulacij, ki jih lahko doživlja skozi zgodovinske interpretacije, je bila prisotna v mnogih delih letošnjega Cinéma du réel. Njegovo artikuliranje v filmski pripovedi, dokumentarnih praksah avtorjev, njihovih osebnih poetikah, pa gotovo kaže, kako je ustvarjanje, ki se prepogosto skuša žanrsko omejiti na dokumentarni film, raznoliko in nujno, da se ga vsakokrat definira na novo. Cinéma du réel s prikazanimi deli gotovo pluje proti toku poenostavljanja.



Umetnost treznega presojanja družbene realnosti?

12. FDF v Ljubljani

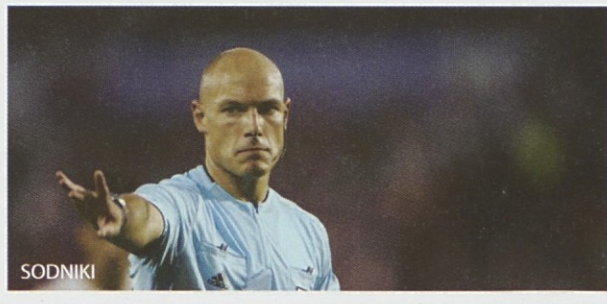
Matic Majcen in Špela Barlič

V Ljubljani se je med 24. in 31. marcem zgodil že 12. Festival dokumentarnega filma. Dokumentarcem veljava strmo narašča in tudi domače občinstvo vedno bolj pridno polni kinodvorane. Zaslužno. Dokumentarci namreč po eni strani postajajo vse bolj dragocen vir v drugih medijih zamolčanih informacij, po drugi strani pa vedno raje preizkušajo možnosti, ki jih ponuja filmska forma in tako postajajo vse bolj zanimivi tako za širšo publiko kot za izbirčne filmoljube.

Iz nabora festivala, ki je ponudil izbor dokumentarnih presežkov preteklega leta, ob njem pa še dragoceno butično retrospektivo bosenskega dokumentarca, predlagamo štiri filme. Tri od njih, *Doktorino šoka*, *Sodnike* in film *Surov*, lahko na domače ekrane že pretihotapite po spletnih kanalih. Če to ne bo dovolj, boste tam našli tudi glasbeno in plesno razpoložena *Moč soula* (Soul Power, 2008, Jeffrey Levy-Hinte) in *La danse – Ballet Pariške opere* (La danse – Le ballet de l'Opéra de Paris, 2009, Frederick Wiseman), agrikulturni horor *Hrana, d.d.* (Food, Inc., 2008, Robert Kenner) in zabaven estonski pogled na popkulturo za železno zaveso *Disko in atomska vojna* (Disko ja tuumasõda, 2009, Jaak Kilmi).

Sodniki

Ustvarjanje dokumentarnega filma bi v njegovi najboljši različici lahko označili kot umetnost treznega presojanja družbene realnosti, a če je na letošnjem FDF kakšen film predstavljal nasprotje takšnemu vidiku, propagando torej, potem je bil to zagotovo *Ubijte nogometnega sodnika* (Les arbitres, 2009, Yves Hinant). Ta v angleščino in slovenščino



neokusno preveden naslov predstavlja fascinanten vpogled v poklic nogometnega sodnika, v katerem dobi gledalec prvič priložnost preseliti se v središče dogajanja – v komunikacije med sodniško ekipo med tekmo, v garderobo, na službene sestanke in tudi v zasebna življenja teh pogosto osovraženih ljudi. Tak »interni« vpogled v sodniško problematiko je bil do sedaj svetu popolnoma neznan in prepuščen fantazmam o sodniški preračunljivosti in koruptivnosti, film pa te stereotipe postavi na glavo in oriše poklic kot povsem enakega drugim, prežetega z dvomi in strahovi. Dosežek filma je komajda na strani samih ustvarjalcev filma, bolj je povezan s politiko Evropskega združenja nogometnih zvez (UEFA). Prav ta je namreč tista, na katero se je pri tem »ekskluzivnem ponujanju vpogleda v ...« potrebno osredotočiti. Snemanje filma pod korporativnim oz. institucionalnim »sponzorstvom« je namreč vedno s sabo nosilo svojo ceno, ki privzema obliko ključne geste, konstitutivne za uspešno prakticiranje dokumentarnega filma – kritičnega ovrednotenja prikazanih dogodkov, dejstev in družbenih pojavov. Tu bi morala biti ključna vprašanja tista, ki med filmom niso nikoli vržena na mizo in ki se tičejo bistveno bolj kritičnih vidikov sodniške prakse – podkupovanja in izvajanja pritiskov na manj pomembnih tekmah, ki so pogosto daleč od medijskega očesa. Prav zaradi tega ni naključje, da so režiserji to »očiščenje« slovesa sodnikov opravili na Evropskem prvenstvu, bojnem polju nogometnih velikanov, a tudi sodniške in birokratske smetane, ki še daleč ni reprezentativni vzorec problemov, s katerimi se UEFA danes sooča. V času največje stavniške afere v Evropi sega kritiška nota v filmu le do vprašanja uvajanja vizualnih pripomočkov pri sodniškem delu, kar je za resno dokumentarno delo pač bistveno premalo.

Surov

Surov (Crude, 2009, Joe Berlinger) je zgodba o Davidu in Goljatu. Film popisuje pravni boj indijanskega plemena Cofán iz Ekvadorja z multinacionalnim korporativnim gigantom, ameriškim petrokemičnim podjetjem Chevron, ki je domnevno odgovorno za onesnaženje pitnih voda in posledično mnoge bolezni prebivalcev v srcu Amazonskega

pragozda. Gre za skrajno neenakomerno in zahtevno bitko, kjer so vložki, ne samo finančni, ogromni. In za nedolžne prebivalce nekoč neokrnjenega gozda je bitka na nek način že vnaprej izgubljena – ne samo, da je njihova okolica nepovratno spremenjena, temveč sam proces in medijska pozornost sproti spreminjata funkcioniranje njihovega družbenega habitata. Berlinger si prizadeva veličini primera ustrezno predstaviti argumente obeh strani, kar v filmu pripomore k slikanju popolnejše slike kompleksnega spora. »Izvirni greh« namreč sega v preteklost, ko so naftna podjetja šele postavljala črpališča v srcu narave, domorodci pa so pojem lastnine jemali bistveno drugače kot zahodni človek. Dobičku uklonjena podjetja so to radikalno kulturno razliko seveda izkoristila sebi v prid, tudi v pravnem smislu, in zato je ta dolgoletni boj za pravico še posebej zapleten.

Surov je odličan primer dokumentarnega filma, ki subjektom in problematiki preprosto pusti dihati. Čeprav so simpatije ustvarjalcev v veliki meri na strani domorodcev, pa spretno postavljena (minimalna) naracija gledalcu skozi kresanje argumentov vseeno dopušča dvomiti tudi v mnenja te podrejene strani. Ustvarjalci so se zavedali, da gre za primer, ki je bistveno večji in pomembnejši od filmskega dela, zato ostajajo stilistični posegi potisnjeni v ozadje. Reportažni pristop, ki bi na nek način lahko zmanjševal filmsko vrednost in vlogo ustvarjalcev, pa se v tem primeru zgolj obrestuje, saj gre za svojevrstno grajenje spoštljivega odnosa do filmanega objekta. Kadar razmere to zahtevajo, je pač tudi to del mojstrstva obvladovanja filmske umetnosti.

Doktrina šoka

Michael Winterbottom in Mat Whitecross sta po *Poti v Guantanamo* (*The Road to Guantanamo*, 2006) spet združila moči in posnela *Doktrino šoka* (*The Shock Doctrine*, 2009), po istoimenski knjižni uspešnici, v kateri je Naomi Klein razdelala teorijo o tem, kako kapitalistične elite uporabljajo stanje kolektivnega šoka za reprogramiranje ekonomske politike.

S te perspektive Naomi Klein pogleda na tako raznorodne dogodke, kot so kolaps Sovjetske zveze, vojaška udara v Čilu in Argentini, ekonomske reforme Thatcherjeve in Reagana, Zalivsko vojno, padec newyorških dvojčkov, orkan Katrina in cunami v jugovzhodni Aziji. Vse te dogodke poveže s Friedmanovo ekonomsko teorijo prostega trga in pokaže,



kako vlade te kritične družbene momente izrabijo (včasih pa celo sproducirajo) za to, da uresničijo ideje prostega trga in vsilijo družbi neoliberalno ekonomsko strategijo. Stanje šoka in destabilizacije je čas, ko imajo ljudje preveč drugih skrbi, da bi reagirali na uvajanje nepriljubljenih reform.

Doktrina šoka je intenzivno in neizprosno poročilo, ki seka dejstvo na dejstvo. V 82 minutah zgosti 500 strani knjige in pri tem računa na skoncentriranega gledalca, ki bo zmogel ta punkerski tempo. Ob frčanju skozi arhivsko gradivo, intervjuje in animacije neizogibno dobimo občutek posploševanja in poenostavljanja, a ker ima film širok domet in jasne argumente, mu tega ni težko oprostiti. Lekcije iz globalne ekonomije so redkokdaj videti tako seksi.

Constantin in Elena

Medtem ko je Andrei Dascalescu sodeloval pri Scorsesejevem projektu, si je za prisluženi denar kupil digitalno kamero in začel snemati stara starša. Želel je ujeti trenutek, ovekovečiti svet, ki izginja, in zabeležiti spominke za družinski arhiv, a je nevede pričel snemati svoj prvi film.

Ostareli par živi v majhni romunski gorski vasi, kjer čas strukturirajo le sezonska opravila in minevanje letnih časov. Kar se zgodi novega je tu in tam kak pogreb ali obisk vnukov. Z nedolžno pločevinko pepsija imata starca dovolj dela za cel dan. Constantin in Elena sta povsem vsakdanja in hkrati tako zelo posebna – morda še najbolj zato, ker sta



nepopoljšljiva zapeljivca in ker se po petinpetdesetih letih skupnega življenja še vedno ljubita. Ker nas uči, kako biti zadovoljen s tistim, kar imaš. Čeprav gre za zelo intimen portret, Dascalescu kamero postavi na spoštljivo distanco, le opazuje in lovi spontane reakcije in pogovore.

Constantin in Elena (*Constantin si Elena*, 2008) je majhen, intimen, topel film, ki kljub občutljivi tematiki ne zleze v sentimentalnost. V njem se ne zgodi nič dramatičnega, draž je v detajlih, v spontani interakciji med protagonistoma, v njunih izgubljenih pogledih, ki zmedeno begajo naokoli v redkih trenutkih, ko nista skupaj. Elena s svojimi rahličnimi prsti obsedeno tke preproge, ker hoče pustiti nekaj za sabo. Smrt je ves čas na obzoru in starca o njej sproščeno kramljata. Če ne drugače, sta jo zagotovo presešla s tem filmskim zapisom ...

Sergej Paradžanov: Etnografija, bog, ljubezen in tragedija

Dare Pejić

Aprila se je v Cankarjevem domu v sklopu festivala *Armenski film: Nekoč in danes, doma in v izseljenstvu* v naših krajih v ekskluzivnem preglednem opusu predstavil režiser Sergej Paradžanov, ekstravagantno ustvarjalni cineast iz Armenije, ki si ga posthumno lastijo po malem vsi: Armeni, Gruzijci in Ukrajinci. Človek brez prave domovine, za katerega sovjetska politična oblast ni pokazala razumevanja, je po grenki življenjski lekciji prevzgoje v zaporu s pričujočo izjavo povzel jedro nesporazuma med njim in državno uravnilovko: »Želite, da posnamem film, ki vam bo všeč, ali film, ki bo pobiral nagrade?« In koliko izjava presega umetnost sovjetskega socialnega realizma? Zelo. Paradžanov je namreč vedno menil, da socialni realizem obstaja le v

knjigah, sam pa je snemal filme.

Izjavo Paradžanova, ki je bil rojen kot Sarkis Paradžanian leta 1924 armenskim staršem v gruzijskem Tbilisiju, gre razumeti v kontekstu sovjetske oblasti, ki je v umetnosti čislala socialni realizem in cenzuri podvrgla vsak pretirani umetniški ekspresionizem ali narodni reakcionizem, najbolj motečega v obliki Paradžanove filmske poetike. Nagrade in časti so mu za časa življenja seveda podeljevali predvsem na Zahodu, kjer so ga cenili bolj kot doma. Godard je ob njegovi smrti leta 1990 zapisal, da je umrl gospodar templja filmske umetnosti, v katerem kraljujejo podobe, čarovnija in resničnost. Godard ne pove, katero resničnost je imel v mislih. Nemara gre za tisto resničnost, ki jo je Paradžanov

ustvarjal skozi lastno vizijo sveta in s pomočjo katere je tudi sam soustvarjal mit o umetniškem geniju. Po njegovih izjavah sodeč se filmske režije ne da priučiti, s tem talentom se lahko samo rodiš.

Tako kot njegovi filmi – pravzaprav ravno zaradi njih – je razburljiva tudi njegova biografija. Po študiju filmske režije in glasbe v Moskvi je odšel v Kijev, kjer je posnel svoje prve filme. Za problematičnega se je izkazal njegov prvi odmevnejši film *Sence pozabljenih prednikov* (Tini zabutykh predkiv, 1964). Tematika ukrajinske legende o čednem Ivanku in lepotici Marički iz karpatskega pastirskega naroda je posneta v bogatem in stilistično dovršenem filmskem jeziku, njegova vizualna izraznost deluje hipnotično in pravično. Zgodba o ukrajinski verziji Romea in Julije, kot so jo poimenovali, je film, ki ga Paradžanov ni želel sinhronizirati v ruščino, s tem pa si je nakopal obtožbo kulturnega separatizma in ukrajinskega nacionalizma. Film je ne glede na grožnje ostal v ukrajinskini in celo v hribovskem gutsulskem narečju. V času sovjetskega socialnega realizma je ljubezenska zgodba pomenila popoln odmik od zapovedane estetike, za nameček je glavni junak sumljivo molčeč in zgodbo zapletajo religiozni elementi. Več kot dovolj za očitek, da gre za nadrealista, ki himersko gleda na razmerja v družbi in jih kot takšna tudi prikazuje.

Njegov notorični film *Sajat Nova – Granatna barva* (Sayat Nova – Nran guyne, 1968) o armenskem trubadurju iz 17. stoletja, je v armenščini in velja za enega Paradžanovih najbolj stilsko izpiljenih filmov. Velja tudi za najboljši armenskih film vseh časov. Sam ga je primerjal s perzijsko škatlico za nakit, navzven prelep in skoraj skrivnosten. Gre za film, ki najbolj očitno povzema Paradžanova prepričanja o tem, kaj zanj pomeni film: etnografija, bog, ljubezen in tragedija. Cenzura je izdelek izmaličila, po premieri je bilo predvajanje filma deset let prepovedano, leta 1974 pa so režiserja zaprli. Obtožili so ga takrat prepovedane homoseksualnosti, separatizma in tihotapljenja umetnin. Po štirih letih je bil zopet na prostosti (tudi po zasluzi peticij), a so mu leta 1978 prepovedali snemati in ga s tem obsodili na životarjenje na družbenem robu in na prisilno izolacijo. V zaporu je začel risati, nekaj časa se je posvečal tudi kolažem, ki so mu v času izolacije služili kot nadomestek za ustvarjanje filmov. Njegove risbe in 190 pisem iz zapora sta Armenska kinoteka in Muzej Sergeja Paradžanova iz Erevana zbrala ter pred desetimi leti objavila v knjižni obliki. Na spremljevalni Paradžanovi fotografski razstavi so bila v Cankarjevem domu razstavljena fotografska dela in kolaži, brez katerih bi si težko zamislili režiserjev razvoj ustvarjalnega estetskega čuta. Kot v filmih je tudi v fotografiji in kolažu poudarek na vizualnem in narativnem presežku.

Ekscesni, na presežkih utemeljeni slog filmskega jezika najbolj zaznamujejo kompozicije *tableaux vivant*, predvsem v njegovem zadnjem dokončanem filmu *Ašik Kerib* (Ashug-



Karibi, 1988), ki ga je posvetil Tarkovskemu in posnel po nekajletnem življenju imigranta v lastni državi. Frontalni tip nizanja podob povzema adaptacijo Lermontove zgodbe o muslimanskem revnem trubadurju Ašiku – igral ga je režiserjev sosed, kriminallec kurdskega porekla, ki se je zaradi snemanja filma za eno leto odpovedal svoji primarni dejavnosti. Strast do nekonvencionalne naracije in forme, ki zgodbo niza brez ustvarjenega suspenza, je prisotna tudi v filmu *Legenda o Suramski trdnjavi* (Ambavi Suramis tsikhitsa, 1984), ki temelji na stari gruzijski pripovedi. Presežke pri Paradžanovu gre torej iskati v samih formalnih postopkih: ko želi Paradžanov posneti nevarnega tigra, je na gledalca učinek večji, če tigra predstavlja človek v tigrovi opravi.

VIZUALNI SLOG PARADŽANOVA JE ODLOČILEN, KO GRE ZA PRIDOBIVANJE GLEDALČEVE NAKLONJENOSTI. JE PREVEČ ZASIČEN S POMENI, DA BI GA TAKOJ VZLJUBILI. Kar Paradžanov zagotovo ceni pri gledalcih, je čut za presežke, bodisi vizualne, narativne ali glasbene. V svojem zgodnjem filmu *Prvi ljubimec* (Pervyy paren, 1959) je s poudarkom na stilizaciji duhovito subverziral sporočilo socialnega realizma skozi žanr romantične komedije, ki se odvija med mladimi komsomolci na ukrajinskem podeželju. Njegovi kasnejši filmi dokazujejo, da je preko ljubezni do folklorne in motiva ljubezni kot transgresije družbenih bojov uspel razviti lastno avtorsko poetiko in v družbo sovjetske uravnilovke vnesti preživele elemente, ki so bili še kako živi v njegovi dekadentni viziji sveta.

Video knjiga za skakajoče branje-gledanje-klikanje

Mešanje in povezovanje medijev, nastanek hibridnih oblik verbalne in vizualne kulture

(nadaljevanje eseja iz aprilske številke Ekрана)

Janez Strehovec

Digitalna besedila so izziv za proizvajalce strojne in programske opreme tudi v smislu njihovega hranjenja, predstavljanja in širjenja. Amazonov Kindle (iz novembra 2007) kot programska in strojna oprema, namenjena branju e-knjig (in drugih digitaliziranih vsebin), se vedno bolj uveljavlja in nadgrajuje v novih, zmogljivejših verzijah (tudi za Jabolkov mobilni telefon). Ena od novosti na področju ne le predstavitev, ampak tudi izvirnega oblikovanja digitalnih besedil pa so že omenjene video knjige, ki povezujejo besedilo, video in (socialno) mreženje. Nekaj teh primerkov najdemo na spletni strani *vook.com*, recimo *Promises*, novelo Jude Deveraux, ki je zgodba o strasti in skrivnosti mlade in čedne pisateljice, ki je uresničena izključno v mediju *vook*, in sicer v spletni verziji in tisti, namenjeni Jabolkovem mobilnem telefonu, ki očitno postaja priljubljeno orodje za nove kulturne vsebine – ta mobilnik je vsaj trenutno bolj razširjen od Amazonovega Kindla in podobnega Sonyjevega izdelka (Reader). Zgodba o nenavadnem paru in njuni romanci s konca 19. stoletja je v *Promises* pospremljena z videi, ki burijo domišljijo tudi s konkretnjšim vizualnim jezikom. K video knjigam sodijo tudi digitalni romani (angl. *digi-novel*) kot nova zvrst, ki jo promovira pisatelj Anthony E. Zuiker s svojim projektom *Level 26: Dark Origins* (2009), vključujočim tiskano izdajo, e-knjigo in zvočno verzijo, prav tako pa je zanj bistven tudi nujen bralčev skok na spletno stran, na kateri so za razumevanje zapleta bistveni videi, ki pri projektih video knjig pripovedništvu očitno dodajo nov aspekt. Bralci imajo možnost interakcij in iskanja posebnih vsebin, bistvenih za ta roman, na spletni strani *Level26.com*, kar vnaša novo razsežnost v življenje knjig, ki se s tem širijo iz prostora tiskanih strani v spletno interaktivno

okolje s svojimi značilnostmi; bralec je povabljen, da skače med tiskanim in spletnim medijem, pri tem pa imajo videi vlogo posebnih mostov. Seveda pa se tudi tukaj vse vrti okrog privlačne zgodbe; če ta izostane, ne pomagajo nikakršni novomedijski posebni učinki. Videti je torej, da jedro projekta video knjige ni nadomestitev tiskane knjige z videom o tisti knjigi, temveč oblikovanje novega hibridnega medija, pravcatega *mashup*, namenjenega bogatitvi bralčevega izkustva, se pravi, da na besedilo osredotočeno imaginiranje pridobi dodatno globino.

Te stvari nikakor niso tuje filmu (se pravi njegovi sedanjí usodi), ki tudi živi iz sedanje kulture vmesnikov, hibridnih in miksnih kulturnih vsebin. Srečujemo se z njegovim vključevanjem v internetno kulturo in socialno mreženje, kar pomeni, da film ni več omejen le na materialnost kinematografskega predvajanja, ampak je del, recimo kar kulturnega paketa, v katerega ga umeščajo novi mediji. Širi se na medmrežje, kjer pa ni le vrste spletnih strani, ki referirajo na njegovo zgodbo, na posebne učinke in zvezde v njem, ampak je tudi množica strani njegovih fenov in strani tistih, ki služijo z njegovimi piratskimi kopijami. Bistvene stvari o vsakem filmu se danes najde na spletu in računalniški zaslon je tudi mesto tako raziskovalnega analiziranja filma kot ogledov njegovih renderiranih derivatov. Knjigo, film in video danes povezuje skupna usoda v okviru hibridizacij in spletnih nadgrajevanj.

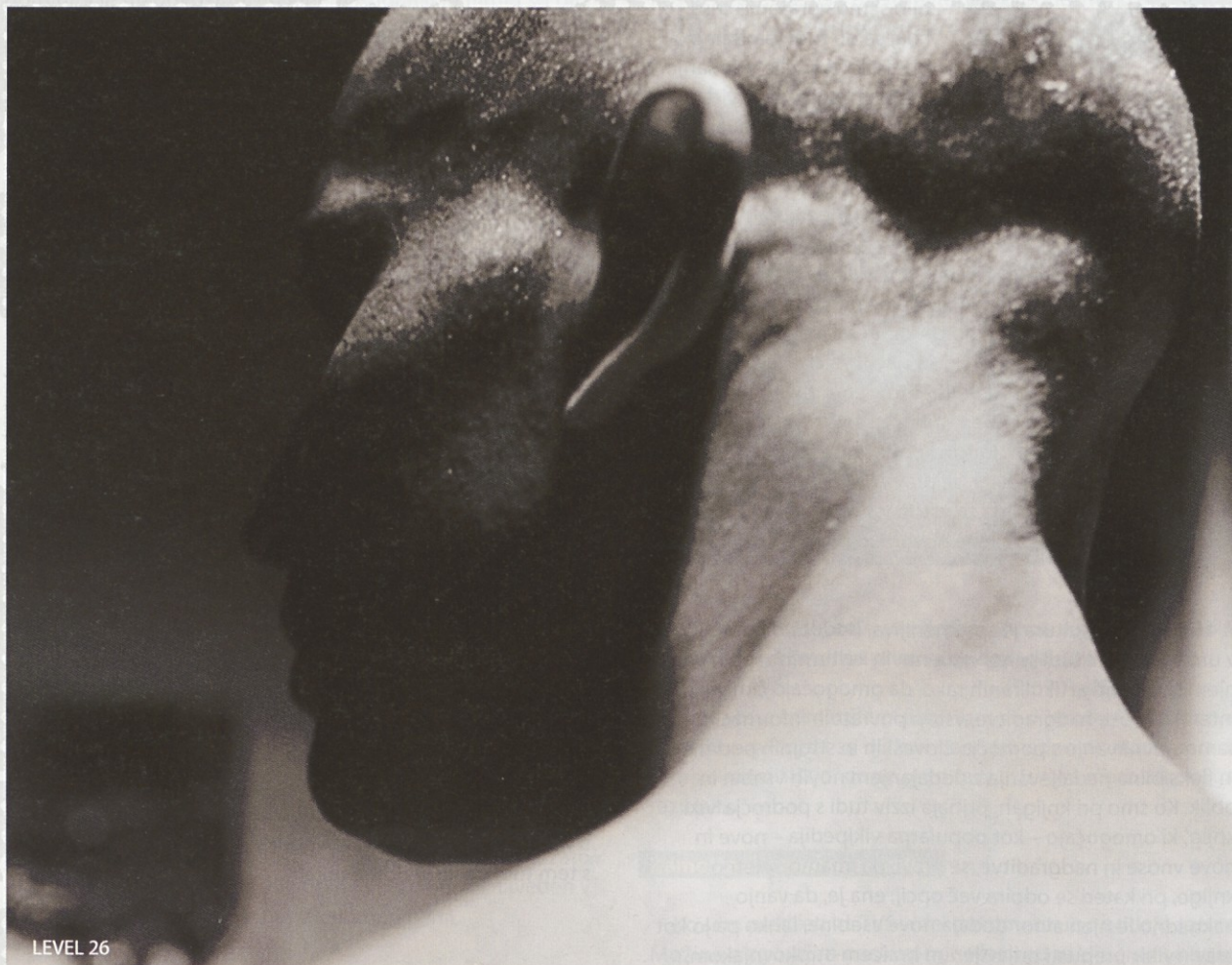
Tu se zopet vrnimo k projektu video-knjige, ki pa je v določenem pogledu naiven, kajti ne upošteva (dovolj) pridobitev, ki izhajajo iz dosedanjega razvoja digitalne

literature, ki se je začel z danes že precej pozabljenimi in odmaknjenimi hipertekstnimi literarnimi besedili, med katerimi je bilo prvo pomembno in opazno delo Michaela Joycea hiperfiksija *Afternoon, a story* (objavljena leta 1987). Pri hiperbesedilih z literarnimi funkcijami je šlo za tekste, polne hiperpovezav (torej mest, kamor klikneš in s tem nekaj pridobiš), ki bralcu odpirajo pot k novim, v času klikanja še skritim enotam besedila. Vsak bralec klika po svoje in zato se mu odpre tudi takšno ali drugačno besedilo, ki je v odnosu s prejšnjim, kar mu omogoča zelo samosvojo pot skozi besedilni konglomerat, pogosto razumljen kot pravcati blodnjak in past v enem. Kasnejši razvoj digitalne literature vključuje zelo heterogene usmeritve in projekte, med njimi na besedilu utemeljene elektronske inštalacije, digitalno poezijo (s pomembnim poudarkom na animirani, kinetični poeziji), besedilne generatorje, holografsko poezijo in vrsto besedilnih projektov z literarnimi funkcijami, namenjenih predstavitvi na dlančnikih in mobilnih telefonih. Prav tako se srečujemo s projekti, ki so blizu spletni umetnosti, računalniškim igram, virtualni arhitekturi in softverski umetnosti, kajti avtorji svoj medij vedno izraziteje razumejo

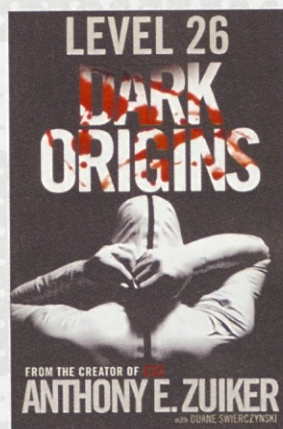
kot programski in jim zato velik izziv predstavlja prav jezik kode (recimo Sondheimova usmeritev v kodno poezijo). Tu naj omenimo tudi pojav umetnega *mezangelle* jezika, inovacijo avstralske avtorice Mez, ki v svojih, le pogojno rečeno pesniških izdelkih, uporablja jezik, ki kombinira črke, vzete iz slovnice naravnih jezikov, z znaki iz programskih in skriptnih jezikov.

Vsekakor pa je za razumevanje posebnosti tistih digitalnih besedil, ki temeljijo na besedi-podobi-gibanju – so torej animirani teksti-filmi – pomemben tudi film in njegova teorija. Ko postane besedilo gibljivo, je v času, je nek verbalni, sekvenčno organiziran dogodek, zanj postanejo bistveni rezi, montaža in posebni učinki; pomembno je razmerje med prej in pozneje, suspenz se veže na še-ne, prav tako pa lahko naletimo na *surprise*, ko se nam po klikanju odpre povsem nepričakovan odlomek-kader besedila.

Vprašanje novih medijev, med katerimi je središčno med mreže, še posebno v povezavi z mobilno telefonijo, postaja vedno bolj kulturno vprašanje, namreč vprašanje



oblikovanja in aranžiranja novih kulturnih vsebin in tudi novih izzivov zaznavanja. Sedanji posameznik tekoče, se pravi brezkonfliktno preskakuje iz fizične resničnosti k podatkovnim virtualnim okoljem, njegova vsakdanjost je hibridno okolje povečane (ali tudi oplemenitene) resničnosti in povečane virtualnosti (pri tem mislimo na angleška izraza *augmented reality* in *augmented virtuality*), pri svojem gibanju se orientira tako na podlagi podatkov, ki mu jih po naravni poti priskrbijo čutila, kot po tistih, prikazanih na zaslonih različnih navigacijskih naprav. Tudi video in filmske vsebine na vsakem koraku stopajo v njegovo zaslonsko resničnost, kajti vedno bolj postaja tudi sam snemalec (ta funkcija je omogočena s številnimi igrivimi napravami, od mobilnih telefonov in dlančnikov



do cenjenih video, filmskih in fotografskih kamer), ki svoje izdelke lahko tudi tekoče nalaga na portale socialnega mreženja (recimo Facebook, Twitter, YouTube). Popolnoma jasno je, da je bilo samo vprašanje časa, kdaj se bo tudi (digitalno) besedilo vključilo v sedanjo mobilno, spletno in video kulturo ter v povezavah z njo poiskalo nove oblike in zvrsti, ki bodo nagovorile prav takšnega bralca-

uporabnika novomedijskih kulturnih vsebin. Poti se namreč odpirajo v obeh smereh: video knjiga (danes je to spričo hibridizacij filma in videa tudi filmska knjiga, se pravi knjiga z gibljivimi podobami) bo morda zainteresirala »orto-novomedijske«, se pravi tiste, ki so slabi bralci ali celo ne-bralci tiskanih verbalnih dokumentov, prav zaradi dodanih novomedijskih vsebin (video, spletna povezava), prav tako pa bo pri tradicionalnih bralcih spodbudila zanimanje za večpredstavnostne vsebine, se pravi, da bo prav takšna zvrst zanje prva spodbuda za vstop v svet novomedijskih kulturnih vsebin in njihovega novomedijskega predstavljanja.

Medmrežna kultura je spremenljiva, podobno kot se iz ure v uro spreminja tudi splet; vrsta novih kulturnih vsebin na njem skuša biti artikuliranih tako, da omogočajo čim večjo interaktivnost, nadgraditve, vstop povratnih informacij, samouravnavanje s pomočjo človeških in strojnih podatkov in fleksibilna nadaljevanja z dodajanjem novih vsebin in oblik. Ko smo pri knjigah, prihaja izziv tudi s področja 'viki knjig', ki omogočajo – kot popularna vikipedija – nove in nove vnose in nadgraditve, se pravi, da imamo spletno knjigo, pri kateri se odpira več opcij; ena je, da vanjo naknadno le njen avtor dodaja nove vsebine, lahko pa jo kot pravi »viki« prepusti prijavljenim bralcem-strokovnjakom,



da tudi oni še vrsto let po njeni objavi delajo na njeni posodobljeni varianti z novimi vnosi. (Popolnoma jasno je, da se tu odpira izziv tudi za filmske ustvarjalce; zakaj se ne bi začel režiser čez čas vračati k svojemu filmu tudi z na novo posnetim gradivom, ki bi ga nalagal na spletno stran svojega, recimo kar 'viki filma' in morda kasneje pri postprodukciji upošteval tudi preference fenov, ki bi jih vsa leta beležil na spletni strani projekta.)

Ko gre za knjige, nam mora biti jasno, da vse te novosti še ne pomenijo zatona tiskane knjige; določene elite, recimo jim kar the *happy few*, na katere se je skliceval tudi pisatelj Stendhal na začetku svojega romana *Lucien Leuwen*, bodo nadaljevale projekt branja-kot-ga-poznamo, pa čeprav bo morda v nekem prihodnjem času videti kot usoda knjig in bralcev v daljnovidnem filmu *Fahrenheit 451* (1966, François Truffaut), posnetem po besedilu Raya Bradburyja, ki nam pripoveduje o svetu, v katerem so knjige prepovedane in namenjene uničenju, ki ga izvajajo gasilci, katerim je požiganje knjig postalo poglavitno opravilo, kajti vse stavbe so izdelane kot negorljive. Toda skupina zavzetih knjigoljubov ostaja in kljubuje nasilju nad knjigami – nosilci svobodne misli in domišljije; pri življenju jih ohranjajo s tem, da se jih učijo na pamet. Tudi glavni junak Montag se postavi na stran knjižne kulture, ki začne goreti in s tem izginjati pri 451. fahrenheitovih stopinjah (takrat se vneme papir, njihov tradicionalni nosilec). Živimo v svetu, v katerem se kulturne, politične, znanstvene in druge vsebine naglo spreminjajo; ena njegovih privlačnosti in hkrati priložnosti je v tem, da so vse možnosti (še) odprte. Digitalnih besedil ne ogroža temperatura, ko se začne papir smoditi, dejansko lahko preživijo celo fizično uničenje planeta, na katerem se knjige še vedno tiskajo iz ure v uro; shranjene v podatkovnih zbirkah jih lahko pri življenju ohranjajo fotoni/elektroni, ki prihajajo iz sevanja oddaljenih galaksij, kar pomeni, da imajo priložnost za novo, recimo temu postknjižno ali celo izvenzemeljsko življenje, osvobodeno materialnega nosilca in s tem tudi zla, ki je doma tukaj.

KONEC

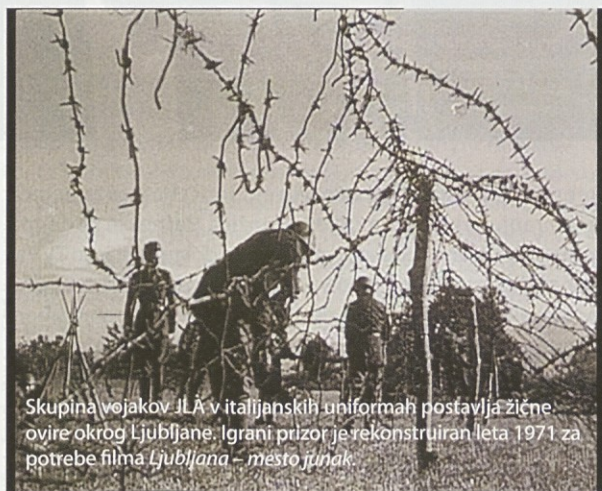
Najavne in odjavne špice ter avtorske pravice

Milan Ljubić

Dlje kot obstajata film in televizija, daljši so napisi ob začetku in koncu del. Nekoč so bila največja imena svetovnega filma na kratko napisana ob začetku filma. Scenarist in režiser sta bila napisana skupaj v enem kadru, glavne vloge so bile skupaj, včasih po dve, včasih tri ali štiri. Sledilo je obdobje, ko so na koncu filma še enkrat ponovili imena po vlogah. Napisali so seznam vlog in igralcev. Nato je prišlo obdobje, ki še traja: vsak bolj znan igralec je dobil svoj napis in v kadru nekaj sekund dominira le njegovo ime. Pri kinematografskih filmih so bila imena avtorjev in sodelavcev praviloma napisana na začetku. To je bilo praktično. Poleg tega, da so se gledalci informirali, je ta uvodni del omogočal zamudnikom, da so še ujeli začetek. Sčasoma se je večina napisov preselila na konec filma. Kdor jih ne želi gledati, lahko zapusti dvorano. Da so glavni ustvarjalci, avtorji in soavtorji filma napisani na začetku ali na koncu filma, je razumljivo, saj morajo biti tudi po črki zakona. Vprašljivo je navajanje tistih, ki jih avtorska zakonodaja ne ščiti, njihov prispevek k avdiovizualnemu delu pa ne sodi med avtorska dela.

Že vrsto let se med napisi filmov pojavljajo imena voznikov, imena tistih, ki skrbijo za prehrano, imena administrativnega osebja, imena scenskih delavcev, osvetljevalcev, asistentov vseh vrst, pirotehnikov, gradbincev, izdelovalcev kulis in kaj vem, koga še. Je to res potrebno? Zakon o avtorskih in sorodnih pravicah določa, da so moralne avtorske pravice neodtujljive. Torej je potrebno imena ustvarjalcev napisati v špico filma, TV-reportaže, TV-drame, novinarskega prispevka itd. Pri časopisu je avtor članka – novinar – podpisan pod članek. Pri TV je novinar podpisan pod prispevek, ki ga je ustvaril. A čemu je med napisi filma naveden mizar, ki je žagal les za kulise? Ali šofer, ki je ekipo prepeljal na snemalno mesto? Ali tisti, ki je tja pripeljal pasulj s klobaso? Tudi v založništvu so ljudje, ki pripeljejo papir, pa oni, ki tiskarjem postrežejo malico, pa knjigovezi, ki knjigo zvežejo ... In še nikoli nisem v kolofonu knjige prebral vseh tistih pomožnih poklicev, ki jih pri filmu in televiziji kar mrgoli. Prišiti gumb na hlačah kostuma ali v tiskarski stroj namestiti papir sta dejanji, ki sodita v plačan delovni postopek. To ni avtorsko delo, zato ni potrebe, da bi bil pomočnik tiskarja poimensko naveden v kolofonu knjige in garderober v kolofonu filma.

Napisi jemljejo prikazovalcem – tako kinematografom kot televiziji – čas, producentom pa denar. Ne samo s postavljanjem črk na sliko, temveč zlasti s kopiranjem teh napisov na številne kopije, kjer stane vsak meter filmskega ali magnetnega traku, vsaka minuta kopiranja in ne nazadnje tudi predvajanja. Ni zakona, ni uredbe, ni predpisa in ni kolektivne pogodbe ali evropskega sindikalnega dogovora, po katerem bi vsi našteti in mnogi nenašteti poklici morali biti navedeni med napisi. Tu nosijo del krivde tudi glavni avtorji in producenti, ki pribeležijo vso ekipo, čeprav jih k temu nihče ne sili, celo tisti, ki so napisani,



Skupina vojakov ILA v italijanskih uniformah postavlja žične ovire okrog Ljubljane. Igrani prizor je rekonstruiran leta 1971 za potrebe filma *Ljubljana - mesto junakov*.

ne. Ljudje vendarle delajo za denar in ne za slavo, čeprav napis, ki ga nihče ne bere, ne prinaša ne denarja ne slave.

Drugače je z ameriški filmi. Tam so si stanovska združenja izborila pravico, da so njihovi člani dosledno navedeni, a tudi tam že razmišljajo, da se je to razpaslo čez mero zdravega razuma.

Zamolčani – moč preživetja

Ko sem pred leti na TVS videl dokumentarno oddajo Jožeta Možine z zgornjim naslovom, sem med zaključnimi napisi



Igrani prizor: italijanski vojaki legitimirajo skupino žensk na Tromostovju v Ljubljani. Posnetek je nastal leta 1971 med snemanjem filma *Ljubljana – mesto junak*.

prebral, da se ustvarjalci zahvaljujejo Jožici Hafner za pomoč pri zbiranju arhivskega gradiva. Jožica Hafner je čudovita gospa, prizadevna sodelavka oddelka za dokumentacijo TVS in poznavalka arhivskega gradiva. Verjamem, da je požrtvovalno sodelovala, in če je bil njen prispevek izreden in pomemben, ne zgolj rutinski, zasluži tako zahvalo. Kasneje so to Možinovo gesto povzeli še nekateri avtorji dokumentarnih oddaj TVS. A nemalo sem bil presenečen, ko sem v nadaljevanju videl, da niso naštetni avtorji slovenskih filmov, iz katerih so bili vzeti odlomki za ilustracijo Možinove pripovedi. Med drugim je šlo za film slovenskega režiserja Zvoneta Sintiča *Ljubljana – mesto junak* (1971), posnetega ob 30-letnici OF. Sintič je želel popestriti svoj dokumentarni film in je vanj vtikal nekaj igranih posnetkov. Proučil je številne fotografije v Muzeju ljudske revolucije Slovenije, danes Muzej novejšje zgodovine, ter po avtentičnih fotografijah »oživil« nekaj prizorov tako, da so jih sodelavci odigrali. Na podlagi fotografije o postavljanju žice okrog Ljubljane je s pomočjo skupine vojakov JLA, preoblečenih v italijanske uniforme, posnel postavljanje španskih jezdecev in žičnih ovir. Prav tako je s pomočjo igralcev in stativov posnel racijo in legitimiranje na Tromostovju pod Prešernovim spomenikom, kjer Italijani pri eni od Ljubljancank najdejo v torbici nek prepovedan predmet, morda ilegalno pošto, torbico ji odvzamejo, njo pa odpeljejo. Takih prizorov bi lahko naštel še več. V čem je problem? V tem

in podobnih primerih zakon o avtorskih in sorodnih pravicah ter njegovi predhodniki narekujejo, da so moralne avtorske pravice neodtujljive. V primeru citata, t.j. uporabe odlomka filma ali TV-oddaje, je potrebno navesti delo, avtorje in vir. Pri nas se je razvila navada, da ustvarjalci navajajo vire netočno (npr. Dokumentacija TVS, Arhiv RS), avtorjev sploh ne navajajo, zahvaljujejo se tistim, ki so jim brskali v arhivu, kar jim pride prav za oddajo, ne omenjajo pa avtorjev dela, ki ga citirajo ali iz katerega črpajo snov za svoje citate. V zgornjem primeru ni vir Dokumentacija TVS ali Arhiv RS, temveč Viba film, ki je film posnel. Avtorji so scenaristka Marica Čepe, režiser Zvone Sintič in snemalka Veka Kokalj. Po eni strani so pravi avtorji zamolčani in morajo imeti izredno moč preživetja, da se njihovo ime in delo ohranita, po drugi strani pa se celo tisti odlomki, ki so igrani, »prodajajo« kot avtentični dokumenti.

Omeniti je potrebno, da je nekaj časa veljalo, da se imen avtorjev pri citatih ne objavlja, temveč samo naziv producenta (Triglav film, Viba film), kasneje pa zgolj še arhivarja (Arhiv RS, Dokumentacija TVS, Jugoslovanska kinoteka). Noben arhiv pa še ni posnel filma, temveč skrbi za arhivsko gradivo. Res je tudi, da mlade generacije novinarjev, režiserjev in drugih TV-ustvarjalcev sploh ne vedo, da velik del arhivskega gradiva, ki se nahaja v dokumentaciji TVS in ga TVS redno uporablja, sploh

ni last TVS. Televizija si je »iz praktičnih razlogov«, da ne bi za vsak posnetek hodila po filme v Arhiv RS, presnela velik del tam shranjenih dokumentarnih filmov starejšega obdobja. Posnetke iz te produkcije pa sedaj v svojih oddajah navaja kot gradivo »Dokumentacije TVS«, ne da bi pri tem spoštovala določila Zakona o avtorskih pravicah ter moralne pravice avtorjev.

To bo trajalo do prvih tožb, ki bodo zatresle televizijske finance. Nedavno sem se pogovarjal z enim od glavnih urednikov ene od slovenskih televizij in ga dobrohotno opozoril na prispevek, v katerem je brez dovoljenja lastnika in avtorjev filma uporabljen odlomek. Odgovoril mi je: »Ja, kaj naj naredim dvajsetletniku, ki o tem nič ne ve?« Najmanj, da ga pouči o zakonskih, moralnih in etičnih normah ravnanja v takih primerih. A kaj, ko tudi urednik tega ne ve. In direktor televizije tudi ne. A nepoznavanje zakona ni opravičilo za njegovo kršenje. Naša nerodnost je v tem, da smo z navajanjem imen radodarni tam, kjer to ni potrebno, ne navajamo jih pa tam, kjer to zakon nalaga.

Tu je še problem tistih, ki so se s snemanjem filmov ukvarjali že pred drugo svetovno vojno, kot Sava film ali Emona film. Ko so njihova podjetja nacionalizirali, tega niso storili tudi z njihovimi filmi, te so le odvzeli. Času primerno ravnanje revolucionarjev ... Ti filmi so pravno formalno v zasebni lasti Badjurovih in Khamovih dedičev, čeprav se hranijo v Arhivu RS, iz katerega je TVS prepisala in digitalizirala množico filmov. Sedaj prihaja na dan, da pravice teh filmov nikoli niso bile odkupljene ali pa so bile odkupljene samo kinematografske pravice, ne pa tudi pravice za TV, video, digitalizacijo itd. Od tu zapleti, ki bodo povzročili še marsikatero pravdo, odškodninski zahtevek in izgubljeni spor. Dejstvo je namreč, da družbene lastnine ni več, intelektualna lastnina pa je tako občutljivo področje, da Slovenija brez spoštovanja te lastnine v Evropski skupnosti in Svetovni trgovinski organizaciji ne bo mogla obstati. Pa čeprav bo šlo samo za napise in samo za moralne avtorske pravice.

Lastnina in avtorska pravica

Samostojnost Slovenije in sprememba družbene ureditve ter denacionalizacijski postopki so v našo sredino prinesli še eno zanimivost, ki za zahodne države ni nič posebnega, pri nas se pa mediji in država kot da nočejo sprijazniti z dejanskim stanjem. Desetletja poseganja v lastninsko pravico dejanskih lastnikov filmov se bo, tako domnevam, izkazala za veliko in drago napako, ki bo na koncu obremenila zgolj in samo uporabnike, delno filmske producente, predvsem pa televizijo. Samo nekaj primerov: dejstvo je, da je bilo podjetje Emona film zasebno podjetje, kot je bilo zasebno podjetje tudi Sava film. Zlasti Emona film je med vojno v dogovoru s Kulturnim plenumom OF snemal številne dogodke kot dokaz za povojne čase. Vrsta teh posnetkov ni dokončno obdelana v filmski obliki, ohranjena je zgolj v obliki nemih posnetkov. Samo Protikomunistično zborovanje je dokončano in še v vojnem času prikazano v kinih kot dokumentarni film. Kljub temu da je bilo obema sodelavcema Osvobodilne fronte, Metodu Badjuri in Milanu



Resnična podoba: neznani italijanski vojaki streljajo talce. Fotografijo je posnel italijanski častnik leta 1943. Film je dal v razvijanje ljubljanskemu fotografu, ki je na skrivaj izdelal kopije slik in jih shranil.

Khamu, premoženje zaplenjeno, Badjuri tiskarna, Khamu pa filmsko podjetje Kino Union in Emona film, je bil pomemben del premoženja sicer fizično odvzet, ne pa tudi nacionaliziran. To velja zlasti za filme, ki prav zato, ker niso bili nacionalizirani, niso mogli biti tudi denacionalizirani.

Pravno stanje je sledeče: kar dejansko ni bilo nacionalizirano in je bilo zgolj fizično odvzeto, brez ustrezne pravne dokumentacije, je še danes v lasti prvotnega lastnika oziroma njegovih dedičev. Ni v posesti dedičev, ker je protipravno odvzeto, je pa v lasti, ker lastniki nikoli niso bili razlašeni v tem delu premoženja. Na to dejstvo opozarjam zato, ker se uporabniki sklicujejo na zapadlost avtorske pravice, to pa v tem primeru ni bistveno, ker se lastniki lahko sklicujejo na lastninsko, ne pa na avtorsko pravico. S filmi ni nič drugače kot s slikami, knjigami, kipi ali drugimi umetninami znanih ali neznanih ustvarjalcev. Če je še tako dragocena slika, kip ali redka in stara izdaja knjige v zasebni lasti, ni sile ali predpisa, ki bi to zasebno lastnino odvzel in jo dal v javno uporabo. Dela, ki so bila odvzeta, morajo biti vrnjena. In dela, ki so bila v času odvzema brez soglasja lastnikov neusmiljeno izkoriščana, imajo pravico do poplačila uporabnine. Taka logika velja v vsaki normalni, civilizirani in pravni državi. Vsaj morala bi veljati. Ali smo mi civilizirana, normalna in pravna država, je pa drugo vprašanje.

Avguštin je mrtev, mar ne?

O Antikristu Larsa von Trierja

Gorazd Kocijančič, foto: Christian Geisnaes



Pri nas še precej neznana ameriška pisateljica Rebecca West v svojem zajetnem in izjemno zanimivem potopisnem delu *Črno jagnje in sivi sokol* (Black Lamb and Grey Falcon, 1941)¹, napisanem v času pred drugo svetovno vojno in posvečenem Balkanu kot ključu za razumevanje evropske zgodovine, pripoveduje o svojem obisku lokalnega muzeja v makedonski Strugi. Tu so ji pokazali nagačenega telička v steklenem zaboju. Imel je dve glavi: »Prva je bila ljubka, druga pa ogabna, kot prva v izkrivljenem zrcalu.« Živel je le dva dni. Na vprašanje, zakaj je umrl, ji je čuvaj pojasnil, da zaradi svoje narave: druga glava je preprosto izpljunila to, kar je prva použila. Kar tako. Iz čiste hudobije.

Če bi Lars von Trier izvedel za makedonskega telička, bi ta verjetno dobil kako stransko vlogo v njegovem novem filmu *Antikrist* (Antichrist, 2009). V tem kontroverznem delu sicer gledamo predvsem medsebojno mrcvarjenje moža in žene – psihično in fizično, saj je eksplicitna spolnost, združena z ubijanjem, mučenjem in pohabljanjem, verjetno poglavitni razlog kontroverznosti filma – vendar na posebnem ozadju, kamor navsezadnje sodijo tudi monstrozni mladiči. Zelenem. Po tragični smrti otroka se namreč brezimna zakonca, Ona in On (Charlotte Gainsbourg in Willem Dafoe), odpravita v hišico v naravi, kjer naj bi mož psihoterapevt pomagal ženi prebroditi depresijo ob izgubi. Ker je njena depresija netipična, se mu zdi kraj, kjer je žena preživela zadnje poletje s sinom in ob tem neuspešno skušala pisati disertacijo o ginocidu (se pravi pobijanju žensk, zlasti v čarovniških procesih), najbolj primerno okolje, da brez psihofarmaka premaga svoje strahove in tesnobe. A narava, ki se je Ona boji in jo On suvereno prezira, se končno izkaže za nekaj močnejšega od obeh. To zeleno ni mogoče ljubiti niti zeleno, ker je *zlo* – kaže se v epifanijah smrti in sprijenosti, ki prepredajo film: mrtve in umirajoče živali, srna, ki teče s splavljenim truplom, ki ji visi iz maternice, ptica, ki ubija lastnega mladiča, lisica, ki trga svoje lastno meso, pijavke, ki sesajo kri iz roke, nesmiselno razsipanje drevesnih plodov ...²

Toda von Trierja ne vodi interes za okrutno logiko narave v prirodnoslovnem smislu. Ta spreobrnjenec v katolicizmu svoje filme nasičuje s tradicionalno *religiozno* simboliko. Anonimni par je prav s svojo brezimnostjo *antitypon* Adama in Eve iz protološke zgodbe Prve Mojzesove knjige, kraj, kamor se začeteta, se imenuje Eden, Raj. Njuna zgodba je zgodba greha: njen greh je obup, njegov napuh. Narava je tako le manifestacija nečesa globljega, duhovnega. Ko mož skuša prodreti do skrivnosti ženiniga strahu, nariše

¹ Prva izd. 1941; delo je dostopno v izdaji Penguin Classics 1995 in v več srbskih prevodih, nazadnje Črno jagnje i sivi soko: putovanje kroz Jugoslaviju, prev. A. Selić, Beograd 2004.

² Ob tem bi se lahko – ne samo zaradi njegove obletnice – spomnili Darwina, ki ga je – vsaj po njegovih besedah – od vere v Boga odvrgla ravno okrutnost narave, neusmiljeni in odvečni ciklusi ubijanja in trpinčenja. In morda spet ni naključje, da je po mnenju svojih biografov Darwin pravzaprav izgubil vero ob smrti svoje hčerke.

trikotnik in blizu njegovega vrha napiše Eden, na samem vrhu zariše vprašaj. Ko se mu razkrijejo njeni globoki občutki krivde, zapiše jaz (*me*) – a ga takoj prečrta. Ta duhovnost zla je nekaj pred subjektom in nad njim. Ne gre za to ali ono zlo, temveč za Zlo kot tako. Kakor na ključnem mestu v filmu pove protagonistka: »Narava je Satanova cerkev«. Filmsko nam to skušajo približati prizori, v katerih se ljudje stapljajo z naravo v velikih povečavah oči ali las in kjer se vidna narava – npr. bambus v kozarcu – sama vizualno razgrajuje v svoj *Unheimlich*. In ljudje so v von Trierjevem *Antikristu* le del narave – z drugimi besedami, zli so do obsti. »Ona« je v svojih raziskavah politično nekorektno ugotovila, da so ženske res bile krive za vse demonske zločine, za katere so jih dolžili, in »On«, ki se od začetka stilizira v nadutega zagovornika razuma, postane na koncu morilec, ubijalec živali in ljudi. Feministične teme – nasilje nad ženskami – so očitno zgolj površinska manifestacija nasilja, ki je pred spoloma in le spregovarja skozi njun boj. Ljudje so tako kot narava sprevrženi – zlo se skriva tudi v na videz najbolj čistih čustvih in vzgibih, npr. v starševski ljubezni, za katero se skriva želja po smrti in trpinčenju. *Antikrist* v filmu je tako povsod, je mračno ozadje narave, ki v sebi zaobjema človeško naravo, a se v njej ne izčrpa. Tudi na koncu se zdi zmagovit: raztelesene ženske se dvigujejo v nekakšni parodiji vstajenja, a so brez obličij in zato še vedno razosebljene ter znova oblečene – tako kot sta se po padcu Adam in Eva oblekla v »oblačila iz kože«.

A s temi očitnostmi je povedano premalo, skoraj nič. V pričujočem razmisleku bi si zato rad zastavil dve po mojem mnenju odločilni vprašanji – prvo o temeljnem duhovnozgodovinskem mestu simboličnega rastra, v katerega se vpisuje von Trierjev *Antikrist*, in drugo, ki je s prvim povezano, kakšen je lahko umetniški domet filma, ki se na ta raster opira.

Gost krščanski simbolizem seveda kritike napeljuje, da v *Antikristu* vidijo posebno »vizualno teologijo«.³ A vprašanje o duhovnozgodovinskem mestu tega simbolizma se ne sme zadovoljiti s tako abstraktnim označevalem. Za *kakšno* teologijo namreč gre? Von Trierjeve filme od začetka naprej nedvomno zaznamuje velika religiozna senzibilnost posebne vrste, ki jo je psiholog William James v svojem klasičnem delu *Raznolikosti religijske izkušnje* poimenoval – ne prav prijazno – senzibilnost »bolne duše« (*sick soul*), in bolj prijazno pristavil, da prav takšna dispozicija zaznamuje »najpopolnejše religije«. Takšen duševni stroj namreč po Jamesu omogoča razbiranje resnic, ki jih ljudje z »zdravim« psihičnim življenjem ne morejo in nočejo videti. »Bolna duša« npr. dobro ve, kako zgrešen je mit o človekovi dobroti in njegovi racionalnosti, s katero svojo temeljno dobroto uresničuje v odnosih z drugimi ljudmi in v družbi nasploh.

³ Tina Beattie: Antichrist: the visual theology of Lars von Trier, v: <http://bit.ly/pqRo2>.



Tuj ji je vsak optimizem in ideja o napredku prevzgoje, izobraževanja, tehnologije, znanosti, politike in družbene reforme: »Tu, pri naših ognjiščih in na naših vrtovih, se peklenska mačka igra s sopihajočo miško ali drži toplo ptico v svojem žrelu. Krokodili, klopotače in pitoni so v tem trenutku posode življenja, ki so tako resnične kot mi sami ... in kadarkoli te ali druge divje zveri zgrabijo svoj živ plen, je smrtna groza, ki jo občuti vznemirjeni melanholik, dobesedno pravilna reakcija na situacijo ... Nore vizije groze so vse potegnjene iz materiala vsakodnevnih dejstev ... Naša civilizacija je utemeljena na ruševinah in vsaka posamezna eksistenca se izteče v samotnen krč nemočne agonije. Če protestiraš, moj prijatelj, le počakaj, da tja prideš tudi sam ...«.⁴

Vendar pa »teologija bolne duše« lahko govori precej različne reči. O kakšni vizualizaciji ortodoksne krščanske teologije v *Antikristu* težko govorimo že zato, ker v filmu Boga – se pravi Stvarnika in Odrešenika – pravzaprav ni. Ni ga niti v predstavnem svetu protagonistov niti se ne skriva v podtekstu vizualne naracije.

Je ta teologija morda – kakor domnevajo nekateri – »gnostična«, v smislu bogoslovja zgodnjih krščanskih ločin, ki so učile o obstoju dveh božanstev, izmed katerih je stvarnik tega sveta zli demiurg, odgovoren za vse trpljenje, dobri Bog Nove zaveze pa je odrešenik, ki je na tem svetu popolni tujec in omogoča svojim vernikov izstop iz tega sveta? Znova malo verjetno, čeprav nekakšno gnostično hrepenenje po odrešenju intonira začetna in zaključna Händlova arija *Lascia Chi'o Pianga aria* iz njegovega *Rinalda* (»Naj objokujem svojo kruto usodo in to, da hrepenim po svobodi«).

Je film preprosto protikrščanski, kot domnevajo drugi?

Von Trierjev simbolizem je dosti bolj natančen in nam omogoča določitev jasne duhovne konstelacije filma, ki na neki način omogoča soobstoj vseh teh oznak, krščanski

4 William James: The varieties of religious experience: A Study in Human Nature, 1902.

in protikrščanski, gnostičen in ortodoksen. Otrok pade skozi okno v trenutku koitusa staršev. Upočasnjena, do paroksizma estetizirana, visoko kontrastna črno-bela slika uvodnega prizora nam očitno hoče sporočiti, da koincidenca spolnega akta in otrokove nesrečne smrti ni zgolj *shit happens*, ampak da se v tem sovpadu skriva nekaj globljega. S tem sovpadom se film začne. In s to sopostavitvijo želje, spolnosti in smrti se začne tudi izjemno vplivna misel, ki je določala stoletja evropske duhovne zgodovine – ter jo očitno določa še danes: avguštinizem, nauk, ki izhaja iz spisja sv. Avguština.

V Avguštinovi perspektivi je krščanska zgodba namreč predvsem zgodba o padcu in odrešenju. Greh prvega človeka – »peccatum originale« – se prav prek spolnosti seli na vse njegove potomce, ki so zato zavezani smrti in večni pogubi; tudi narava sama z vsemi svojimi mračnimi vidiki je nasledek prvotne odtujitve človeka svojemu Stvarniku. Edino odrešenje je lahko povsem nezasužena Božja milost, ki se daje po veri v Kristusa in z včlenitvijo v njegovo mistično Telo prek zakramentov. Greh, ki je zunaj Kristusa temeljna determinanta celotne biti, tako stopi v središče imaginacije zahodnega krščanstva: spolna poželjivost in podivjana okrutnost narave sta bila dva aspekta, ki so ju pridigarji vedno znova poudarjali (in pri tem moramo tu pustiti ob strani vprašanje, koliko so njihovi poudarki sploh bili



povezani s samim jedrom novozaveznega razodetja – in koliko je od njega oddaljena teologija Avguština in njegovih učencev). A vendar je von Trierjev avguštinizem prav s svojo odstotnostjo eksplicitne teologije odrešenja nekaj posebnega.

Tu se lahko vrnemo k dami, ki smo jo srečali na začetku. Rebecca West svoje knjige o Balkanu namreč ni razumela le kot iskanje ključa za razumevanje tragike evropske zgodovine (kar na svoj način nedvomno poizkuša tudi von Trier), tragike, ki bo v naslednjih letih, kakor je slutila, doživela kulminacijo, ampak tudi kot razprtje uganke človeškega zla (o katerem se je na Balkanu seveda vedno mogoče marsikaj naučiti). *Belo jagnje in sivi jastrebi* ni bila prva knjiga Westove; nekaj let prej, leta 1933 je napisala

biografijo – svetega Avguština. S pisanjem te knjige je po svojih besedah hotela ugotoviti, zakaj »mi vsaka Avguštinova fraza, ki jo preberem, zazveni v ušesih kot smrtna obsodba mene in moje dobe«. »Če je v nas rojena dispozicija, da smo hkrati Kristus in Juda, bi bilo dobro, da bi umrli. Čim prej tem bolje, kajti poraz je boleč po ljubki obljudi.« Westova ni bila kristjanka. Religija ji je bila bolj ali manj tuja. Po svojih razmislekih o gibalih ljudi v zgodovini je tako prišla do »ene izmed najhujših pozicij, ki jih lahko nekdo zavzame v svojem mišljenju o soljudeh: do avguštinske antropologije brez teologije, ki bi jo spremljala; do nauka o izvirnem grehu brez obnovitve splošne plavzibilnosti krščanske vere – vere,



v kateri je bil nauk o izvirnem grehu artikuliran in v katerem prejema svoj smisel.«⁵

Simbolični raster, kamor se vpisuje filmska naracija von Trierjevega *Antikrista*, je nedvomno prav takšna avguštinska antropologija brez teologije (to bi lahko zatrdili tudi o številnih drugih ključnih delih zahodne kulture v dvajsetem stoletju, a to ne zmanjšuje veljavnosti moje teze: pred leti se je v nemškem filozofskem časopisju razvnela polemika o tem, ali ni morda Heideggrov *Sein und Zeit* le vaja iz avguštinske antropologije, ki naj bi človeka *per negationem* vodila k »skoku vere«; tudi *hommage* Freudu, ki ga srečamo v von Trierjevemu filmu – ironične besede »Sanje niso zanimive za moderno psihologijo. Freud is dead, isn't he?«, ki jih izreče protagonistka – nas lahko v tem prepričanju le utrjuje).⁶

S tem pa pridemo do drugega temeljnega vprašanja. Kakšna je lahko umetniška pomenljivost filma, ki izhaja iz take pozicije? Pomembni avtorji v svojih delih upredmetijo kulturo, katere del so; veliki avtorji pa jo presežejo in v

5 Alan Jacobs: Original Sin: A Cultural History, New York: HarperOne 2008, str. 226. To pomembno delo me je opozorilo tudi na knjigo Rebecca West.

6 Za interpretacijo fenomena Freudove recepcije, ki se opira na podobno trditev – Freud je bil zanimiv v osnovi zgolj kot intepretament razbitin religijskega (beri avguštinskega) samodoživljanja zahodnega človeka – prim. E. Gellner: The psychoanalytic movement: the cunning of unreason, London: Routledge 2003 (1. izd., 1985).

njihovih delih zažari nekaj, kar se nam zdi transkulturni odblesk same resničnosti. Šele duhovnozgodovinska umestitev tragike, kakor se nam kaže v von Trierjevem filmu, nam omogoča vprašanje o njegovi umetniški relevanci. Tako vprašanje se mora seveda znebiti vsakega moraliziranja in naivne sodbe o tem, ali nam je film všeč ali ne. Kakor je dobro videl – po ogledu ekraniziranega romana Heinricha Manna »Profesor Nesnaga« – slovenski dramatik Ivan Mrak, »vse kategorije okusa in neokusa itd. spadajo v kategorijo esteticizma in nimajo bistveno nič skupnega oz. niso v nobenem oziru odločujoče z oz. na fenomen umetnosti. Prava in resnična umetnostna realiteta je izven teh kategorij. Prava tragika ni ne lepa ne grda, ne spada pod kladivo te ali one moralke – ampak je ali pa je ni. In ker je tragično izkustvo globoko religiozno, ga ne smemo podrežati nobenim manjvrednim estetskim (pa magari religiozno spakujočim se) kategorijam.«⁷

A problem se skriva ravno v pojmu tragike. Sekularizirani avguštinizem – »avguštinska antropologija brez teologije« – svet izpraznjuje dobrega, ko promovira univerzalnost zla, a v takem svetu tudi tragika v globokem, religioznem pomenu besede pravzaprav ni več mogoča. Dobro je lahko le negativna meja umetniškega dela, tisto, proti čemur naj bi se razprli ob zasičenosti z zlom, ki ga delo omogoča, vendar ni jasno, pri kolikšnem številu gledalcev in ali ta »negativna antropologija« (ki je seveda vse kaj drugega od tradicionalne apofatike in se opira na predpostavljeno zmožnost gnusa kot zadnji relikv naše bogopodobnosti) danes sploh še lahko deluje. Se tako koncipiranje tragičnega lahko zoperstavi sodobni izpraznjenosti, ki taji ravno tragičnost?

»Narava ni okrutna, le neusmiljeno indiferentna. To je ena od najtežjih lekcij, ki jih moramo ljudje osvojiti. Ne moremo priznati, da stvari ne morejo biti niti dobre niti slabe, niti krute niti prijazne, temveč preprosto brezčutne – indiferentne do vsega trpljenja, brez vsakega smisla.« Tako je zapisal drugi današnji razvpitež, Richard Dawkins v knjigi *River Out of Eden: A Darwinian View of Life* (1995). Se takemu ciničnemu pogledu res lahko upre inscenirana avguštinska antropologija, oropana upanja, vere in ljubezni? Vizija pokvarjenosti, v katero tudi vizualno ni pljusnila milost, zaradi katere je vse videti drugače? Ali pa na koncu od take vizije ostane bolj malo? Morda le še ena grozljivka?

Na Ekranovi spletni strani sta dostopna *Intervju z Larsom von Trierjem* (Nina Zagoričnik) iz Ekрана julij-avgust 2009 ter esej *Lars von Trier in ženske* (Dušan Rebolj) iz Ekрана november 2009. Z esejem Gorazda Kocijančiča zaključujemo obravnavo *Antikrista* v Ekranu.

7 Ivan Mrak: Pismo Krištofu Zupetu iz leta 1965, v: Tragični paradoks bivanja, Ljubljana 2009, str. 191.

Robin Hood se vrača

Pogled z druge strani platna

Zoran Arizanović

FILM *ROBIN HOOD* (2010, RIDLEY SCOTT) BO ODPRL LETOŠNJI, 63. FESTIVAL V CANNESU, SREDI MAJA PA SE BO ZAČELA TUDI EVROPSKA DISTRIBUCIJA. FILM BO PONOVRNO ZDRUŽIL RUSSELLA CROWA IN RIDLEYA SCOTTA, KI STA PRVIČ SODELOVALA PRI *GLADIATORJU* (2000), KASNEJE PA MANJ USPEŠNO ŠE V FILMIH *ČUDOVITO LETO* (A GOOD YEAR, 2006) IN *TELO LAŽI* (BODY OF LIES, 2008). TO JE ŠELE TRETJA PREDSTAVITEV SCOTTA V CANNESU. NJEGOV CELOVEČERNI PRVENEK *DVOBOJEVALCA* (THE DUELLISTS, 1977) JE NASTOPILO V TEKMOVALNEM PROGRAMU IN POŽEL NAGRADO ZA NAJBOLJŠI PRVENEK, *THELMA & LOUISE* (1991) PA JE BIL PRIKAZAN V SPREMLJEVALNEM PROGRAMU.

Moje sodelovanje pri projektu *Robin Hood*

Od novembra 2009 do februarja 2010 sem sodeloval pri filmu kot del ekipe, katere naloga je bila izdelava vizualnih učinkov, uradno kot *environment technical director – matte painter*. Moje delo je bilo večinoma vizualno-slikarsko: oblikovanje ozadij, pokrajin, oblakov, gradov in mest, kar ustreza moji slikarski izobrazbi.

Postprodukcijski studio (MPC-London), v katerem sem pred tem končal delo pri filmih *Angeli in demoni* (Angels & Demons, 2009, Ron Howard) ter *Perzijski princ: Sipine časa* (Prince of Persia: The Sands of Time, 2010, Mike Newell), je bil izbran tudi za ustvarjanje srednjeveškega Nottinghama, Londona, pečin v Dovru in francoskih gradov v filmu *Robin Hood*. V film smo naselili tisoče računalniško generiranih tlačanov, vojakov, plovil in letečih puščic. Vse skupaj je oplemeniten z bogatimi panoramami gradov, mest in množico bitk. Po prvih napovednikih filma in testnih prikazovanjih so se razširile po internetu kritike in mnenja v stilu: »... *Pohvalno je, da se režiser Scott pri novem filmu ne zateka k predvidljivim rezultatom računalniške grafike, ampak se je tega filma lotil klasično, z uporabo scenografij in praktičnih učinkov*«.

V ekipi so krožile neštete šale na to temo, saj je bilo več kot tri četrtine vseh prizorišč, vojakov, ladij, eksplozij in puščic narejenih v dolgih urah na naših računalnikih v programih Pixar Renderman, Maya in Nuke. Delo je bilo torej opravljeno nadpovprečno dobro in gledalcev ne bo zmotil noben detajl naših kreacij.

Delo na projektih podobne zahtevnosti se ponavlja začne s

sodelovanjem supervizorjev na terenu, ko se film že snema. V tem primeru, ko je bilo treba obdelati precej »zračnih posnetkov« z zahtevnimi premiki kamere, je bilo to še posebej pomembno. Posneti material že sproti, med snemanjem, prihaja v naš studio v obliki skeniranih filmskih kadrov. Medtem ko se to barvno korigira in pripravlja za *tracking*, poteka faza koncipiranja in skiciranja videza vseh glavnih prizorišč in karakterjev. Te barvne skice imenujemo *concept art*. Po potrditvi osnutkov se začne modeliranje geometrije, ki bo služila kot računalniški model terena, gradov, konjev, ljudi, skratka vsega, kar je potrebno dodati. Vsaka faza dela se dnevno preverja znotraj oddelkov in povprečno enkrat na teden se pošljejo stvari naročnikom na vpogled. Vse, kar sproti potrdi režiser, preide v naslednjo fazo



obdelave. Sledi barvanje-teksturiranje modelov in izdelava ozadij, animacija karakterjev in efektov, kot so voda, dim, ogenj. Osvetljevalci scen zberejo obstoječe elemente v sceno in jih osvetlijo glede na smer sonca, jakost svetlobe, barvo in kontrast na posnetkih s terena. Vsi ti elementi se zbirajo v oddleku za *compositing*, kjer se vse plasti slike zlagajo ena na drugo in dobijo končni izgled. Naročniki vse finalne kompozicije pregledajo in ko jih potrdijo, gredo v digitalni laboratorij za pripravo tiska na film. Ko so računalniški elementi in posneti material združeni, se vse skupaj preko digitalnega intermedata korigira in pripravi za projekcije v kinodvoranah. Povprečen projekt tega obsega je v studiju za postprodukcijo pol leta, s 40 do 100 zaposlenimi na enem projektu. Večinoma so filmi dodeljeni večjim studijem,

kar pomeni, da dela na različnih delih filma od 3 do 6 takšnih ekip, lahko tudi na različnih koncih sveta.

Iz ozadja projekta

Leta 2007 so prve novice kazale na zastoj produkcije zaradi pogajanj z Universal Pictures o scenariju in lokacijah snemanja. Film je šel skozi nekaj verzij scenarija, v eni izmed njih bi moral Russell Crowe igrati oba glavna junaka, Robina Hooda in njegovega sovražnika št. ena, šerifa iz Nottinghama. Legendo je tokrat napisal oskarjevski scenarist Brian Helgeland.

Scott je v intervjuju za Empire dejal, da je v središču njegovega razmišljanja zgodovina: »*Če poznaš zgodovino karakterjev, od kje prihajajo ... je rezultat vedno bolj prepričljiv*«. Vendar izhaja križarsko ozadje Robina Hooda le iz domišljije Sira Walterja Scotta, kot ga je zapisal v zgodovinskem romanu *Ivanhoe* (1820). Zaznamo lahko tudi podobnosti s protagonistom *Gladiatorja*. Razdedinjeni sin se vrne domov, da si izbori odvzeto, da obrani čast mrtvega kralja Riharda Levjesrčnega ter se zoperstavi pokvarjenemu kralju Johnu, premaga Francoze, pripravi deželo za Magna karto in srečno prihodnost. Na poti do tega političnega cilja osvoji še roko hrabre lepoticke Lady Marian. Dvajset let se nam odvrti v dveh urah in postavi Robin na mesto, ki ga v zgodovini nikoli ni imel ... Pogumne besede Crowa, ki je za Sunday Times napovedal »svežo interpretacijo«, se žal niso uresničile v kasnejših stopnjah razvoja projekta. Prve verzije scenarija so res kazale na radikalnejši pristop ekipe in scenarij *Nottingham* izpod peresa Ethana Reiffa in Cyrusa Vorisa je zvenel obetavno. Žal pa ta verzija ni bila všeč režiserju/producentu, ki je želel konvencionalnejši pristop. Kasneje se je projektu pridružil še Brian Helgeland in sledila je predvidljiva zgodba, ki s »svežim pristopom« nima veliko skupnega. Ponovno se srečamo z osladnim idealom iz obdobja imperialističnih viktorejancev, za katere je bil Robin simbol nacionalnega poguma in borbe za pravičnost.

Pogled na digitalno postprodukcijo

Nimam namena podrobneje analizirati obsežnega področja o računalniški grafiki in sodobni digitalni postprodukciji. Upam, da bodo študij filma in produkcija v prihodnjih letih osvetlili to temo s pomočjo strokovnih delavnic, okroglih miz in člankov.

Po zahtevnih mednarodnih projektih, kjer sem bil zaposlen kot strokovnjak za računalniško grafiko in učinke, je napočil čas za kratko avtorefleksijo dogajanja v evropski in svetovni filmski produkciji ter vlogi in problemih digitalne postprodukcije. Kar sledi, je plod osebih izkušenj in estetskih nazorov, ki so posledica ur, ki smo jih preživel ob nešteti projekcijah Slovenske kinoteke, kamor smo kot študentje romali po film, v času pred *downloadanjem* filmov in pred pojavom multipleksov ter hrustanja kokic. V sodobni komercialni produkciji skoraj ne obstajajo več filmi brez naknadnih digitalnih posegov, zato je debata o digitalni produkciji, estetiki in vplivu na film in njegov proračun relevantna tudi za naš prostor. Dodajanje računalniško generiranih elementov in digitalna montaža ter



barvna korekcija so danes sestavni del filmske produkcije. Po finančnem uspehu filma *Avatar* so filmski studiji in avtorji podvrženi večjemu pritisku, ki jih sili v uporabo 3-D snemanja in predvajanja filmov.

V času svojega službovanja pri ljubljanski Vibi sem imel možnost podrobneje raziskovati vpliv digitalne produkcije in projekcije na film. Tehnologija še ne naredi filma kvalitetnega in zanimivega ter ni »slaba« ali »dobra«. Prinese pa nove možnosti, ko je vpogled v posneti material hitrejši in je le dodatek na paleti že obstoječih orodij, ki jih ima ustvarjalec na razpolago. V zahodnoevropski in ameriški produkciji se uveljavlja nova sila industrije računalniških učinkov. To je močan lobi, ki ima za sabo projekte, ki so zaradi tehnoloških novosti in obširnih tržnih akcij dosegli ogromen finančni uspeh. Spomnimo se samo »serij« *Gospodar prstanov* (Lord of the Rings, 2001–2003), *Vojna zvezd* (Star Wars, 1999–2005) in *Harry Potter* (2001–). Prihodnje generacije gledalcev in filmskih ustvarjalcev bodo izpostavljene vplivu in estetiki teh izdelkov, saj postaja za povprečen evropski film vse težje prebiti se ob bok tej produkciji ali ji celo konkurirati. Namesto da bi se zavedli te situacije na nivoju držav in kulturne politike, so producenti in avtorji prepuščeni lastni iznajdljivosti in prisiljeni tekmovali z mašinerijo, ki producira *blockbusterje*.

Investirati moramo v znanje in tehnologijo, ki bo služila filmu, in ne obratno. S poglobljenim in kritičnim poznavanjem vpliva novih tehnologij na avtorsko filmsko produkcijo ter z izpopolnjenim študijskim programom lahko vzgojimo generacije filmskih ustvarjalcev s poslušom za značaj medija in njegovo tehnološko raznovrstnost. Če nam to uspe, bomo dobili najboljše od obeh svetov.

Zoran Arizanović (1972, Slovenj Gradec) je diplomiral in magistriral iz smeri slikarstvo na ljubljanski akademiji za Likovno umetnost pri profesorju Emeriku Bernardu in je dobitnik študentske Prešernove nagrade ALU za slikarstvo. Deluje na več področjih računalniškega oblikovanja in filmske postprodukcije. Med drugim je sodeloval pri filmskih projektih *Zlati kompas* (The Golden Compass, 2007, Chris Weitz), *Fred Claus* (2007, David Dobkin), *Avstralija* (Australia, 2008, Baz Luhrmann), *Angeli in demoni*, *Perzijski princ: Sipine časa*, *Robin Hood*, *The Chronicles of Narnia: The Voyage of the Dawn Treader* (2010, Michael Apted). Film *Zlati kompas* je prejel oskarja za vizualne efekte leta 2007.

Spopad (digitalnih) titanov

Uroš Šetina in Florijan Skubic

Francoski režiser Louis Leterrier (*Prenašalec 2* [Transporter 2, 2005], *Neverjetni Hulk* [The Incredible Hulk, 2008]) je pravkar postregel s sodobno predelavo istoimenskega mitološkega epa iz leta 1981 o Zevsovem sinu Perzeju (Sam Worthington), ki se kot polbog poda na pustolovščino polno smrtonosnih bitij in vragov.

Medtem ko je prvi *Spopad titanov* (Clash of the Titans, 1981, Desmond Davis) prikazoval posebne učinke legendarnega mojstra stop-motion animacije Raya Harryhausna, se nova priredba zanaša na digitalne vizualne učinke primarnih podjetij The Moving Picture Company (MPC), Cinesite in Framestore pod budnim očesom glavnega nadzornika Nicka Davisa (*Troja* [Troy, 2004, Wolfgang Petersen], *Vitez teme*, [The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan], *Harry Potter* itd.). Konceptualni umetnik Aaron Sims (*Percy Jackson in olimpijci – kradljivec strele*, *Narnija 2*, *Zlati kompas* – pri teh je sodeloval tudi Zoran Arizanović, glej prejšnji članek!) je oblikoval stvore, posebne učinke pa je nadzoroval Neil Corbould (*Superman se vrača* [Superman Returns, 2006, Bryan Singer], *Mumija 2* [The Mummy Returns, 2001, Stephen Sommers], *Peti element* [The Fifth Element, 1997, Luc Besson]).

Vizualizacija grške mitologije

Ker je studio Warner Bros. film pomaknil s poletja na pomlad, so morali v slabe pol leta dokončati 900 prizorov z nadvse težavnimi vizualnimi učinki. Davis je delal s Simsom

na odločilnih dizajnih harpij, škorpionov in Krakna. S prizorom z gromozanskimi škorpioni so se spoprijeli pri Cinesite. Davis je povedal, da je bil to dolgotrajen proces oblikovanja izraznosti in velikost stvorov. Ker studio ni želel le povečanih živali, so dodali še plazilski videz z oklepom, obenem pa je dokaj upogljiv in hiter.

Harpije se pojavijo v dveh prizorih, vključno z vrhuncem, v katerem lovijo Perzeja, jahajočega na Pegazu skozi ulice Argosa, na poti do bitke s Kraknom. MPC je prevzel harpije, Pegaza, Argos in Krakna. Zaradi interakcije med igralcem in konjem so na Worthingtona obesili različno opremo ali pa glavo kaskaderja nadomestili z igralčevo. Kadar vidimo pravega konja so krila dodali digitalno, med letom pa so konja ustvarili povsem digitalno.

Kraken je bil izreden zalogaj, pri katerem so se skušali izogibati temu, kar je podjetje ILM doseglo z mitološko pošastjo v filmu *Pirati s Karibov 2: Mrtvečeva skrinja* (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest, 2006, Gore Verbinski). Gre za 150-metrsko lovcasto pošast, ki mora gledalca navdati z občutkom, da prihaja iz morskih globin. V ta namen so razvili programsko opremo za simulacijo vode in množico različnih pljuskov, kar ustvarja občutek, kot bi na tisoče litrov vode švigalo skozi zrak in se zadevalo ob pošast, ter ves čas teklo iz vsakega grebena kot premikajoči slap. Vse to je vzelo ogromno časa za razvoj.

Fotorealistično geometrijo antičnega mesta Argos je MPC ustvaril na podlagi fotografskih tekstur različnih stavb

iz Indije, Maroka in Evrope. Za osnovno dioramo pečin, na katerih stoji mesto, pa so poslikali pečine na Tenerifih, kjer so posneli večji del zunanjih prizorov filma. Z animacijo približno petdesetih kač na glavi Meduze se je spoprijelo podjetje Framestore. Glede na kratek rok so se odločili za animacijo ključnih sličic, kar pomeni, da računalnik samodejno animira vmesne podobe. Kljub temu je bil proces časovno potraten zaradi števila navzkrižnih trkov in prepletanja kač. Za model so vzeli rusko manekenko Natalijo Vodianovo, njeno telo in obraz poskenirali, zajeli nekaj gibov in fotografsko teksturo. Na koncu so zgradili še dodatni model obraza, ki v njenem prestrašnem stanju postane luskastr ter z gorečimi očmi in kačjimi zobmi še bolj vražji.

3-D konverzija

Spopad titanov je bil v celoti posnet kot običajni 2-D film. Šele med postprodukcijo, manj kot 10 tednov pred premiero, je studio oznanil konverzijo v 3-D. Delo so zaupali podjetju Prime Focus (s podružnicami v ZDA, Kanadi in Indiji), ki je oktobra 2009 predstavilo zaščiten proces imenovan View-D, s katerim lahko pretvorijo vsak 2-D posnetek v 3-D. Delo poteka na treh stopnjah: izbor, generiranje globine (konverzija) in prilagoditev konvergence. Na prvi stopnji določijo elemente, ki bodo obdelani v 3-D prostoru. Večji del tega je opravilo 200 zaposlenih v Indiji. Druga stopnja, ključni View-D proces, je bila v celoti opravljena v Los



Angelesu, kjer imajo približno 40 zaposlenih in tri dvorane za 3-D projekcije v dveh sistemih (Dolby Digital 3-D in RealD). Pri tretji stopnji, na isti lokaciji, je sodelovalo približno dvajset ljudi (producent, vodja produkcije, nadzorniki, koordinatorji in uredniška skupina).

Okrog te konverzije se je tako v Holivudu kot med gledalci razvila polemika, ki jo bomo predstavili kdaj drugič. Do takrat pa lahko preverite, ali res ne opazite razlik v 3-D učinkih med *Avatarjem* in *Spopadom titanov*, kot nas prepričujejo nekateri holivudski producenti.

Uroš Šetina

Spopad titanov - drugo mnenje

Z najnovejšim holivudskim 3-D spektaklom *Spopad titanov* je postalo jasno, da, kar se tiče tovrstnih filmov obstaja le še obdobje pred in po *Avatarju*. Tudi če ste ljubitelj Leterrierjevih akcijskih filmov in mojstra filmskih efektov



Nicka Davisa, 3D-tehnike ali igrskega dvojca, ki je sodeloval že v *Schindlerjevem seznamu* (Liam Neeson & Ralph Fiennes), vas bo glavni igralec Sam Worthington v vlogi Perzeja primoral v primerjavo *Spopada titanov* s Cameronovim hitom. Toda kmalu postane jasno, da moramo (razen uporabe 3-D tehnike) pozabiti na primerjave in jih zožiti na novodobno holivudsko rekonstrukcijo grške mitologije



v stilu filmov *300* (2006, Zack Snyder) in *Troja*. A tudi ta primerjava razočara na škodo »titanskega spopada«. Filmska zgodba je časovno razdrobljena in zajema predolgo mitološko obdobje, da bi se na koncu, po nekaterih ne ravno posrečenih sekvenčnih povezavah, zaključila v celoto. Akcijski pogled na Perzejevo vlogo v odnosih med bogovi in ljudmi ne sledi popolnoma izvirniku iz leta 1981. Sodobni *Spopad titanov* je namreč prirejena mitološka zgodba na račun zunanjega in notranjega boja glavnega lika. Laurencea Olivierja v podobi Zeusa nadomesti Liam Neeson, glavni negativni pol pa postane Had (Ralph Finnes). Primat Afrodite (Usula Andress) prevzame nesmrtna nimfa lo v podobi še ene Bondove igralko (Gemma Arterton). Tako kot je predvidljiv scenarij s katarzično zgodbo z zapleti in s pomiritvami ter z zmagovalcem dobrega nad zlim, je predvidljiv tudi finančni uspeh filma, ki prihaja v kino z zamudo zaradi zahtevane »razširitve«, kar je odraz *post-avtorske* realnosti. Domišljjskim akcijskim filmom brez 3-D različice uspeha tako ne zagotavljajo niti preverjena ekipa niti režiserji ali igralci filmov, ki so prej polnili blagajne. Ob 3-D ljubiteljih bodo nove verzije najbolj veseli občudovalci prvotnega *Spopada titanov*, med katere se prišteva tudi Leterrier. Verjetno jih tudi ni malo, ki si bodo ogledali še starejšo verzijo in primerjali razvoj produkcij v preteklih treh desetletjih. Ne smemo pa pozabiti tudi na vse, ki najbrž težko pričakujejo novo Playstation pridobitev ...

Florijan Skubic

Mala rubrika groze

Ta mesec na zalogi: zombiji, satanisti in nacisti

Andrej Horvat in Miha Mehtsun

**Pasja uta**

Angleži so že z *Nočjo neumnih mrtvecev* (Shaun of the Dead, 2004, Edgar Wright) dokazali, da so mojstri za izvirno mešanje grozljivke in komedije. Podobno pot ubere v *Pasji uti* (Doghouse, 2009) Jake West, ki je pred tem požel nemalo odobranja s filmom *Evil Aliens* (2005). Rezultat je nepretenciozna in zabavna štorija o skupini pravih dedcev z Dannyjem Dyerjem na čelu, ki se namenijo na podeželje popivat in preganjat kikle, da bi prijatelju pomagali ob boleči ločitvi. Ob prihodu v vasico mačoti zgroženi ugotovijo, da je neznan virus pri celotni ženski populaciji povzročil dobesedno lakoto po moških in da so naslednji na jedilnem listu prav oni. West se ne trudi s poglobljenimi analizami in prispodobami o odnosih med spoloma, ampak se osredotoči na krvavo zombijevsko akcijo in posrečene štose, ki jih strelja v bliskovitem tempu in se mestoma navezujejo na znane prizore iz zombijevskih filmov (recimo Romerove *Dežele živih mrtvecev* [Land of the Dead, 2005] in rimejka *Zore živih mrtvecev* [Dawn of the Dead, 2004, Zack Snyder]). Duhoviti dialogi se spretno izogibajo pastem šovinizma, ki bi ga filmu na prvi pogled kdo pripisal, pa tudi kvantaškemu pretiravanju, v katerega rade zaidejo novejšje angleške komedije. Čeprav ne dosega na začetku omenjene mojstrovine tandema Pegg/Wright in ne ponudi nič bistveno novega, izpolni poslanstvo in zagotovi uro in pol imenitne zabave, še posebej, z ogledom v veseli pivski družbi!

Ameriški zombi

Če rečemo, da so zombiji v zadnjem času preplavili tržišče, nismo povedali nič novega. Že mainstream produkcija je najkasneje po uspehu Boylovega *28 dni pozneje* (28 Days Later..., 2002) začela bruhati izdelke z bolj ali manj podivjanimi mesojedimi kreaturami, da o neštetih digitalnih zombijadah, ki se vsak teden pojavijo na DVD-jih, ne izgubljam besed. Tudi žanr kvazidokumentarca se je razpasel do neslutnih razsežnosti. Kaj torej poreči na film *Ameriški zombi* (American Zombie, 2007, Grace Lee), ki je združil oba žanra?

Prekaljena režiserka dokumentarcev nastopa v vlogi vodje ekipe, ki želi posneti dokumentarec o zombijih ali življensko prizadetih ljudeh, kot jih nekateri politično korektno

imenujejo. Delimo jih na tri kategorije: najbolj prizadeti ohranijo le osnovne instinkte, manj okrnjeni so sposobni za enostavna fizična dela (na veselje vseh podjetnikov, saj ne rabijo spanja in lahko neprekinjeno delajo cele tedne), najbolje pa so jo odnesli tisti, ki so ohranili večino lastnosti iz življenja, vključno z razmišljanjem in govorom. Ekipa spremlja nekatere izmed bolj »razvitih« primerkov: mladega prodajalca hotdogov, ki izdaja zombijevski fanzin, nevrotično pogrebno, ki v prostem času slika in kipari, ter aktivista, ki se bori proti diskriminaciji nemrtvih. Že premisa tako poskrbi za nemalo zabavnih situacij in dialogov, zadeve pa postanejo zlovesče, ko je vedno bolj očitno, da povratniki iz onostranstva nekaj skrivajo.

Čeprav film ne izkoristi potenciala in polni meri in ne sledi vedno lastni logiki, gre za svež in gledljiv prispevek k zombi noriji, ki se brez didaktičnih in pridigarških ekscesov dotakne tudi družbene kritike, z bizarnimi šalami poskrbi za smeh, obenem pa s stopnjevanjem napetosti, naraščajoče grozečim vzdušjem in maloštevilnimi, a učinkovitimi nasilnimi prizori uspešno nažene strah v kosti vsem, ki še niso del zombijevske populacije.

Preživetje mrtvih

George A. Romero ponovno jezdi! Tokrat malodane dobesedno, saj v *Preživetju mrtvih* (Survival of the Dead, 2009), šestem v seriji filmov, ki jo je spočel z nepozabno *Nočjo živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968), standardnemu zombijevskemu repertoarju primeša še vestern in komedijo.

Znano je, da je Romero že v tretjem delu nameraval postaviti dogajanje na otok, pa se mu ni izšlo. Po dolgih letih ugibanja, kakšen bi bil *Dan živih mrtvecev* (Day of the Dead, 1985), če bi bil posnet po prvotnem scenariju (ki se je med tem znašel tudi na internetu in tako še bolj buril domišljijo fenov), se je ta ideja – sicer dodobra predrušana – končno uresničila. Skupinica vojakov, ki smo jo spoznali že v *Dnevniku mrtvih* (Diary of the Dead, 2007), se v *Preživetju* namreč znajde na otočku, poseljenim s kavbojsko naravnanimi lrci in njihovimi mrtvimi sorodniki. Ker otočani kot pravi katoliki verjamejo v nedotakljivost človeškega življenja tudi po smrti, v pričakovanju božanske ozdravitve

zombije – sicer okovane – puščajo pri življenju. Čeprav Romero tudi tokrat ne more iz svoje kože in se nekajkrat nič kaj elegantno obregne ob družbenopolitične razmere, je njegov pristop tokrat lahkotnejši, kar je več kot dobrodošlo po resnobi prejšnjega omenjenega *Dnevnika*. Pravzaprav že od obeh nadaljevanj *Creepshowa* (1982, 1987) in zgodbe, ki jo je prispeval za omnibus *Two Evil Eyes* (Due occhi diabolici, 1990, Dario Argento in George A. Romero), ni bil tako sproščen in nabrit.

Kljub temu, da *Preživetje* ni na nivoju prvih treh Romerovih zombijad, bodo ljubitelji prišli na svoj račun. Romeru je poleg nespornega dejstva, da mu pri prikazu zombijevega divjanja še vedno nihče ni enak, treba priznati tudi nemalo izvirnosti pri domislicah, s katerimi popestri sicer že dodobra prežvečeno tematiko, kot so recimo lovljenje zombijev z ribiško palico ali pa zombi mladenka na konju. Edino malce slabša maska in mestoma nerodni CGI lahko zbudita skomine po časih, ko je bil v ekipi tudi neponovljivi Tom Savini, ali vsaj Greg Nicotero, ki tokrat nastopa zgolj v vlogi svetovalca.

V stekleni kletki

Film *V stekleni kletki* (Tras el cristal, 1987, Agustí Villaronga) se bistveno razlikuje od večine filmov, ki so poskušali uprizoriti zločine holokavsta med drugo sveto vojno, saj to temo izvirno umesti v žanr grozljivke. Ta mračni del zgodovine mu namreč ne predstavlja zgolj časovnega konteksta, v katerem se odvijajo različne življenjske zgodbe, prepletene s strahotami množičnega pobijanja, in tudi ni obravnavan zgolj kot sistematizirana, industrializirana oblika zla, ampak postavlja v ospredje posamičen akt zla, ki poskuša gledalcu približati človeško monstroznost teh dejanj. Vsak posamičen zločin holokavsta pa ne more biti uprizorjen drugače kot v okvirih grozljivega filma.

Zgodba filma se odvija nekaj let po koncu 2. svetovne vojne na španskem podeželju, kjer je bivši naci-doktor zaradi neuspelega poskusa samomora paraliziran od vratu do pet in prikovan v stekleno kletko. Zaradi izsiljevanja je prisiljen za bolničarja in negovalca sprejeti mladega fanta, ki je bil skrivoma priča doktorjevi zadnji pedofilski avanturi in umoru. Bolj kot v nego bolnika se fant zatopi v branje njegovega dnevnika iz časa medicinskih eksperimentov v taborišču. Fascinacija nad doktorjevimi izkustvi je tolikšna, da fant rekonstruira dogodke iz zapiskov ter jih podoživi v simuliranem prostoru.

Ob vsej neizmerljivi grozljivosti te žanrske umetnine je njena dodatna vrednost ta, da je gledalec z moralnega stališča postavljen v zelo neprijeten položaj, saj se mora v kontekstu zakonitosti filma identificirati in postaviti na stran momentalne žrtve, to je sejalcu zla ...

Nočni vlak groze

Na vlaku, ki omnibusu *Nočni vlak groze* (Night Train to Terror, 1985, John Carr, Phillip Marshak, Tom McGowan, Jay Schlossberg-Cohen, Gregg C. Tallas) drvi skozi noč v ob

zori usojeno pogubo, se v udobnem kupeju nahajata sama Bog in Satan. Med debato o tem in onem, v kateri se izkaže, da Bog še posebej ceni rokenrol, se jima pridruži srhljivi sprevodnik, ki jima v kratek čas pove tri zgodbe.

Prva govori o Harryju (John Phillip Law, Diabolik), ki zaradi prehitre vožnje na poročno noč izgubi nevesto, sam pa se znajde v bolnišnici. Tam ga s pomočjo hipnoze in mamil prisili, da po barih ugrablja privlačne mladenke, nad katerimi se izživi orjaški bolničar, preden jih po kosih prodajo. Nato spoznamo mlado pianistko, ki jo med prodajanjem pokovke v lunaparku omreži bogat poslovnež z obljubami o filmski karieri – žal, kot se izkaže, le v porno filmih. Enega teh izdelkov si naš junak po naključju ogleda na študentskem žuru in v hipu se zaljubi. Izkaže se, da mu mladenka čustva vrača, zato ju bogatin povabi v poseben klub, kjer zdolgočaseni člani izzivajo smrt v nevarnih situacijah. Te vključujejo smrtonosno žuželko iz plastelina, orjaški računalnik, ki spušča elektrošoke in strašljivo kroglo za podiranje zgradb, ki je videti kot žoga za na plažo! Tretja, najbolj ambiciozna zgodba vsebuje Camerona Mitchella, naciste, satanizem, divje ateističnega Nobelovega nagrajenca in neverjetno cenen stop-motion prizor plastelinaste pošasti, ki odvede duhovnika v peklensko brezno – *V žrelu pekla* (Drag Me to Hell, 2009, Sam Raimi) se lahko skrije.

Nočni vlak groze je prvorazredna trash klasika izpod peresa oskarjevca Philipa Yordana in gre z ramo ob rami s filmi, kot so *Blood Freak* (1972, Brad F. Grinter in Steve Hawkes), *Splatter Farm* (1987, John in Mark Polonia), *The Corpse Grinders* (Ted V. Mikels) ali *Shriek of the Mutilated* (1974, Michael Findlay) in je neverjetna mešanica bizarnosti in amaterizma. V bistvu sestoji iz treh različnih filmov, ki so jih skrajšali in dodali še povezovalno štorijo. Za ljubitelje slabih posebnih učinkov, številnih krvavih prizorov, nelogičnih in popolnoma utrganih zgodb, edinstvenih dialogov, lesenih igralcev in najbolj ostudnega popa osemdesetih.



Cela večnost za njih Ekatarina Velika: Kot bi bilo nekoč

Gregor Bauman

Nekaj let je minilo, preden so me moje novovalovske noge zanesle na drugo stran – iz Akademije preko Save proti Zemunu. V sebi sem še vedno nosil tisti nori klic generacije, ki ga z odra zagrebškega Kulušića na albumu *EKV Live '88* brez predsodkov izstrelil Dražen Vrdoljak. Kot da je bilo nekoč, kot da je bilo tu ... Vmes se je marsikaj spremenilo. Prevladovala je neka ideologija, ki ji je partibrejker Cane Kostić pripisoval preveč mastne hrane in alkohola ter pomanjkanje seksa. Prevladoval je kaos betonske džungle, ko sem iskal vojaškega »druga do groba«, s katerim sva decembra 1989 strumno stala na raportu zavoljo prepozne vrnitve v kasarno, saj ni bilo ovire, kaj šele meje, ki bi naju ustavila, da si ne bi privoščila del žive EKV magije. Kot da sva čutila, da je »samo še nekaj let za nas«, vsekakor pa si nisva

predstavljala, da je samo še nekaj let za njih. Kako bizarna je včasih igra usode – da tisti, ki se borijo za življenje, za »mir, brate, mir«, počasi tonejo pod bremenom preostalih, ki jim ni mar štetje grobov tega ali onega režima. Najverjetneje nas je vse več tistih, ki ne vidimo razlike med temno preteklostjo in svetlo prihodnostjo.

Ko so mi spomini podzavestno uhajali pod kopreno pesmi *Iznad grada*, sem se nevede znašel v ulici, kjer se mi je pogled ustavil na grafitu, s katerim sta bila premazana ime in priimek nekega vojvode: Ulica Milana Mladenovića. Težko je opisati občutke, še težje pogled, ki ni hotel nehati prebirati že znano dejstvo ... V tistem hipu so se v meni prebudile Canetove besede: »Imam občutek, da se je Milan samo

umaknil, da si malo spočije. In vem, istega trenutka se je nekje znova rodil.« Takrat mi je postalo jasno, kaj je pesnik hotel – tem povedati: v EKV je vsakdo našel del sebe, nekdo prej, nekdo kasneje; nekdo samo enkrat, nekdo večkrat. Prepričan sem, da bi se (z)našel tudi Jim Jarmusch, če bi mu pod roke prišel scenarij za igrani bio ali doku o Milanu, Magi, Ivici in Bojanu. Še vedno stojim za tistim, kar se mi je zapisalo ob digitalni reizdaji njihovih prvih štirih plošč, da bi Jarmusch – v obdobju, ko je snemal *Mystery Train* (1989) – ubijal, da bi mu pod roke prišla snemalna knjiga o »antijunakih« betonske džungle, ki so svojo srečo in lepoto, kakor bi dejal Jason Ringeberg, poiskali »v igli, polni greha«.

1. SCENA, EKSTERIER

Maj 1980. Na glavno beograjsko postajo prispe vlak z veliko rdečo zvezdo na lokomotivi. Kamera se ustavi na materi, ki si solzna briše oči in pogleduje proč od vlaka. V roki drži samo jakno sina, ki se je izgubil v množici. Kamera v neprekinjenem posnetku iz ozadja spremlja fanta v prazno ulico, na koncu katere zavije v klet.

2. SCENA, INTERIER

Po temnem hodniku pride do vrat. Počasi jih odpre, s pogledom preveri prostor, si opasa kitaro, se obrne proti basistu in bobnarju, vrže na pol pokajeno cigareto na tla, se zadržano (bližnji posnetek) približa mikrofону in zavpije: »Niko, niko, niko, kao ja ...«

Kakor so dane besede fikcija, trenutni navdih nikoli posnetega filma, jim vsekakor gre verjeti. **ŽIVLJENJE (NE SAMO BIOGRAFIJA) SKUPINE EKATARINA VELIKA NOSI V SEBI FILMIČNOST: IZZIVA JO! NA ENI STRANI VEČPLASTNA ZGODBA NEKE GENERACIJE, NA DRUGI DVA REŽIMA, KI SE RAZLIKUJETA LE PO ZUNANJEM. RDEČA ZVEZDA ALI RAZPELO – KOMU MAR?** Provokatorje, iskalce svobode je potrebno utišati. Če ne gre s pendreki, potem imamo na voljo tudi bolj sofisticirane prijeme: beli prah in medijski bojkot. Cena – sitnica. Bolje je okužiti njih, kakor da oni okužijo naše tlačane. Vendar se generacija ni pustila utišati. Zavest upora in breme razuma sta bila močnejša aduta. »V vsakem porazu sem našel del svobode,« so bile njihove besede – besede osamljenih ljudi, ki kadijo cigareto v pozabljenem koncu mesta, če si priredimo stavek Juana Carlosa Onettija. EKV namreč pripadajo tistemu krogu umetnikov, ki so z razlogom nastavili lice razvrednoteni stvarnosti. Navkljub na trenutke pretirani lirski hermetičnosti, so z leti njihove besede izgubile še zadnje plasti patine. Takrat je bilo že prepozno. »Daleč je, daleč je Amerika.«

»Novi val niti ni obstajal«, je na prelomu tisočletja dejala Margita Stefanović-Magi, edina prava jugo rock heroina, ki je takrat životarila kot poslednji živi spomenik prvotne postave EKV. Številni grehi urbanega podzemlja in čas nasilja, ki jih je vsrkal brez njihove vednosti in privolitve, so bili pretežno breme – aplikacija, mnogo širša kot nekaj strganih strun,

razbitih kozarcev in nenapisanih pesmi. Zgodba je seveda privlačna: na eni stran čas, na drugi nekaj njih, ki so se mu uprli in v svojem uporu izgoreli (saj poznamo nesmrtno Youngove besede: bolje zgoreti, kakor zbledeti). Temu je potrebno prišteti še emotivni doprinos in pred nami se odpre čudovit pogled iznad mesta, na mesto, v podzemlje ... Že nekoč smo si bili enotni, da bi, če bi EKV prišli iz Londona, New Yorka, Berlina, danes o njih gledali množico igranih in dokumentarnih filmov, brali študije in eseje, pisali doktorate o impaktu na globalno sceno. Zato je pravzaprav presenetljivo, da smo film *Kot bi bilo nekoč* (Kao da je bilo nekad, 2009, Dušan Vesić) dobili zelo pozno, a nikakor ne prepozno.

Kot bi bilo nekoč je dokument o minljivosti, ki nas spremlja od prvega do zadnjega kadra. Že takoj nam je jasno – četudi zgodbo poznamo – da bo na koncu radikalni rez (v tem primeru celo štiri ali pet). Vendar v nobenem primeru režiser ne odstopa od smiselnosti upora, kar bi zavoljo mračnega akcenta, ki je osrednja kulisa filma, lahko odvzelo pristnost vsebini. Dovolj se je osredotočiti na nekatere »prišleke«, do katerih junaki sprva niso razumeli odnosa: na pogrebu bobnarja VD-ja se tako nihče ni upal dotakniti prevrnjene krste, ker je umrl zaradi AIDS-a, ali začetek konca beograjske scene po Sonji Savić s spoznanjem, da se heroin lahko tudi snifa. Tega seveda nikoli ni zmanjkalo, zato se ustavi pri vprašanju, koliko so imele te substance vpliva na tisto, kar danes slišimo pod naslovom EKV. Predvsem se dokumentarni film lomi pod težo kontrastov. Preveč je trenutkov, ko zbeži iz surovega realizma v nek lebdéči medprostor, v katerem se išče ali ne izpelje tistega, s katerim je vanj vstopil. Tako je zgodba preveč zreducirana na sicer osrednja lika, Milana in Magi, premalo pa zvemo o zahrbtni sceni, v kateri so živeli in umrli. Predvsem ne moremo govoriti o vzponu in padcu skupine – EKV se je vzpenjala proti vrhu in tam ostala do 5. novembra 1994, ko je umrl njen spiritus agens Milan Mladenović. Drugačna zgodba so njihova življenja. Dovolj se je seznaniti z videnim v filmu: še dva meseca pred smrtjo je Milan v polni formi, potem nekaj časa živi mrtvec, dokler ... EKV nikoli ni doživela padca, padec je doživela cela (beograjska) novovalovska scena ... Zgodba za nov film.

Ko sem na koncu le našel »druga do groba«, mi je z nasmehom obrazložil tisti grafit: »Milan budale zajejava i posle smrti. U Zemunu su jaki radikali, pa jih posmatra.« Saj res: »Neko nas posmatra, neko nas stalno gleda.«

Glasbeni dokumentarec *Ekatarina Velika: Kot bi bilo nekoč* je bil pred letom dni na sporedu v Kinodvoru, pozneje pa je izšel tudi na devedeju pri distribuciji Demiurg. <http://bit.ly/apSM1S>

Ingmar Bergman, Laterna magica



Zdenko Vrdlovec

LIV ULLMANN IN INGMAR BERGMAN

»Moj poklic je gledališče... Lahko preživim, ne da bi snemal filme, brez gledališča pa ne bi mogel preživeti.« Toda to Bergmanovo izjavo je treba navesti v celoti, saj bi v tej parcialni obliki lahko navajala k zgrešeni razlagi. Ingmar Bergman torej nadalje pravi: »V gledališču mi je vseeno, ali imam kaj povedati ali ne. Tam pač vizijo nekoga drugega prevajam v meso in kri, v topljive materiale. Nasprotno pa je film nekaj osebnega, to je moj osebni stik z občinstvom. Ne morem ustvariti filma, če nimam kaj povedati.«

Ta citat sicer ni iz knjige *Laterna magica*, a jo vseeno na neki način opredeljuje. Ingmar Bergman (1918–2007) je živel med gledališčem in filmom, režiral je približno toliko gledaliških predstav kot je posnel filmov, a redne službe je imel le v raznih švedskih gledališčih (in kratek čas tudi v Münchnu). V *Laterni magici* so ta gledališka službovanja podrobno in izčrpno popisana, vse od pripravljanja predstav (najpogostejše Strindbergovih del), opisovanja gledališkega osebja, dela z igralci, romanc z igralkami in navajanja režijskih principov (»Vse oblike improvizacije so mi tuje« ... »Priti na plan z osebnimi težavami med delom je disciplinski prekršek« ... »Vaja je resno delo, ne zasebna terapija za režiserja in igralce«) do skoraj mazohističnih prizorov, v katerih je Bergman kot direktor gledališča moral odpustiti svoja nekdanja učitelja, Olofa Molanderja in Alfa Sjöberga. Ti gledališki pasusi so posejani tudi z zajedljivimi in včasih prav sarkastičnimi opazkami na račun gledaliških direktorjev

in kritikov, igralcev in igralk (o neki igralki, ki se je norčevala iz Bergmanove »teorije čistosti« in je trdila, da je gledališče »umazanija, pohota, besnenje in zloba«, je brž pristavljeno, da je ta igralka »izgubila spomin in zobe in pri petdesetih umrla v psihiatrični bolnišnici«), toda Bergman ne prizanaša niti samemu sebi: »Nikomur nisem zaupal, nikogar nisem ljubil, nikogar pogrešal. Bil sem obseden s spolnostjo, ki me je silila v stalne prevare in nehotena dejanja, vedno so me mučili poželenje, bojazen, tesnoba in slaba vest«.

Nekje omenja, da je bil prepričan socialni demokrat in da je z »iskreno strastjo sprejel to ideologijo sivih kompromisov«, toda ko je bil umorjen Olof Palme, se spomni samo tega, kako ga je motilo, da tistega dne v gledališču niso mogli normalno delati. Bergman ni prenesel, da bi zunanja realnost, še posebej politična, motila »naše iluzorne igre«. Kot najboljše obdobje svojega življenja omenja osem let pri Mestnem gledališču v Malmöju, ko je režiral vrsto predstav »brez kakršnihkoli političnih, verskih ali intelektualnih namenov«. Politika mu torej ni šla na živce le zunaj gledališča, marveč še posebej v gledališču (Alfa Sjöberga je sicer spoštoval kot režiserja, a mu je bila povsem tuja njegova politična angažiranost in njegovo pojmovanje gledališča kot orožja). Vendar opiše tudi genezo svojega zavračanja politike: »Veliko let sem bil na Hitlerjevi strani, veselil sem se njegovih uspehov in obžaloval poraze. Moj brat je bil eden od ustanoviteljev švedske

nacionalsocialistične stranke, moj oče je večkrat glasoval za naciste, najbližji družinski prijatelji so močno simpatizirali z 'novo Nemčijo' ...» **KO PA SO PRIŠLA NA DAN PRIČEVANJA IZ KONCENTRACIJSKIH TABORIŠČ, JE BERGMANA ZAGRABIL »OBUP IN SAMOZANIČEVANJE«. IN IZ TEGA JE, PRAVI, POČASI DOZORELA NJEGOVA ODLOČITEV: »NIKOLI VEČ POLITIKE!«** Obenem sicer samokritično dodaja, da bi »seveda moral sprejeti neko povsem drugačno odločitev«, a držal se je prve.

Bergmanova filmska dejavnost pa je v *Laterni magici* opisana povsem drugače kot njegova gledališka dejavnost. »Film je nekaj osebnega«. Že v uvodnem poglavju je film povezan z otroškimi spomini, prav mučnimi, kolikor se nanašajo na strogo očetovo vzgojo (Bergmanov oče je bil protestantski duhovnik, pastor). »Naša vzgoja je temeljila predvsem na pojmih, kot so greh, priznanje, kazen, odpustanje in milost.« Za malega Ingmarja je bilo še posebej grozljivo, kadar so ga zaprli v posebno garderobno omaro, vendar je tam tudi našel rešitev: »V enega od kotov sem skril žepno svetilko z rdečo in zeleno svetlobo. Kadar so me zaprli, sem poiskal svojo svetilko, usmeril žarek svetlobe na steno in si predstavljal, da sem v kinu.« Tudi Bergman kot filmar ima torej svoj mit platonske votline. Pred grozo očetovih kaznovanih postopkov se je poskušal zavarovati še z eno strategijo: izučil se je za lažnivca. »Ustvaril sem zunanjo osebo, ki je imela zelo malo skupnega z mojim pravim jazom.



PERSONA

Ker svoje stvaritve nisem znal razlikovati od svoje lastne osebe, sem posledice poškodb dolgo občutil v odraslem življenju in ustvarjanju. Včasih se tolažim s tem, da tisti, ki je živel v laži, ljubi resnico.« Vsekakor pa ljubi film, kot je Bergman pokazal v svojem *Amarcordu*, torej v *Fanny in Aleksander* (Fanny och Alexander, 1982, štiri leta pred izidom avtobiografije *Laterna magica*): vsa zgodba tega filma je v smrtnem boju med čudovito močjo laži, izmišljanja in sanjarjenja, ki jo uteleša mali Aleksander, in principom realnosti, ki ga – kot instanca religioznega nadjaza – predstavlja Aleksandrov oče, duhovnik Vergerus.



FANNY IN ALEKSANDER

V *Laterni magici* ni prav veliko tez o filmu ali opisov praktičnega dela, toda ena izmed redkih tez se glasi: »Filmsko delo je močno erotična dejavnost.« Ta 'teza' je sicer povezana z Bergmanovo ljubezensko zadevo s Harriet Andersson, igralko v *Poletju z Moniko* (Sommaren med Monika, 1953), vendar so tudi Bergmanovi opisi njegovega mladostnega erotičnega dozorevanja na neki način povezani s filmom. Tako je bilo v letih pred njegovo prvo spolno izkušnjo s sošolko Anno, ko je bila njegova edina spolna praksa masturbiranje in je v svoji majhni podstrešni sobi v fantaziji spal z vsemi puncami, jih »mučil in zaničeval«, njegovo edino pribežališče kinodvorana.

Veliko pozneje je takšno Bergmanovo pribežališče postal samoten in skalnat otok Fårö, kjer je posnel tudi enega svojih najradikalnejših filmov *Persona* (1966), ki bi prav zaradi visoke stopnje refleksivnosti oziroma samonanašalnosti lahko imel naslov tudi *Film*. Refleksivnost se imenuje težnja, značilna za t.i. filmski modernizem, opozarjanja na dejstvo, da je film arterfakt ali iluzija: medtem ko naj bi t.i. mainstreamovski film gledalcu sugeriral, da na platnu prikazan svet vidi kot realnega, pa refleksivni film razkriva postopke, s katerimi je dosežen ta vtis realnosti. A brž ko se začne film obračati vase, se nanašati nase, se podre vse, v prvi vrsti pa se sesuje sama zgodba, ki jo je doslej pripovedoval na relativno logičen in realističen način. V



FANNY IN ALEKSANDER

Personi se to kaže na tri načine: s skrajno dvomnostjo pripovedi, ki postane odprta za različne interpretacije; z nezaznavnim mešanjem imaginarnega (sanjskega, fantazijskega) in realnega; ter s kazanjem same filmske

oziroma kinematografske materialnosti (npr. gorenje traku v projektorju) ter poigravanjem z montažnimi postopki.

V *Personi* nastopata dve ženski, Elizabeth (Liv Ullmann) in Alma (Bibi Andersson), prva je gledališka igralka, ki se je iz neznanega razloga odpovedala gledališki karieri in se zaprla v molk, druga je njena bolniška sestra, ki živi z njo v samotni hiši na otoku. Alma sprva občuduje Elizabeth, a ko najde njeno pismo, v katerem se Elizabeth iz Alme prezirljivo norčuje, se Alma takoj maščuje. Po tleh razsuje drobce stekla, tako da si Elizabeth rani noge, in ji grozi, da jo bo polila z vrelo vodo. Nato se v onirični sekvenci razmerje spet spremeni, celo tako, da se Alma identificira z Elizabeth. Na koncu filma je videti, kot da je Alma spet v službi v bolnišnici, Elizabeth pa se je vrnila v gledališče, toda po zaslugi lažnih montažnih spojev bi takšen konec lahko veljal tudi za začetek filma.

Kolikor ta ženska lika utelešata mutizem in klepetavost, bi to nasprotje nemara lahko interpretirali kot realnost proti iluziji, resnica proti laži, smrt proti življenju. Toda takšne shematske opozicije se pri Bergmanu ne obnesejo, ker so njegovi liki veliko bolj kompleksni in protislovni. Elizabeth ni niti nora niti nevrotična, ampak je močno bitje, ki zahteva resnico in prezira konvencije; ko se zapre v mutizem, zavrže

svojo družbeno, poklicno in družinsko podobo. Videti je, kot da se kaznuje, ker je zaradi gledališča zapostavljala družino: ker ni imela odnosa z družinskimi člani, noče imeti odnosa z nikomer. Problem nastopi, ko se ove, da je s tem, ko je zavrgla svojo javno persono in hotela postati nihče (*personne* v francoščini pomeni tudi nihče), samo prevzela neko drugo vlogo. Tudi Alma je neka poklicna persona in tudi ona se hoče tej »personi« odpovedati, najprej tako, da se začne oblačiti kot njena pacientka Elizabeth. Tako je včasih videti, kot da je na platnu eno samo žensko telo z različnimi glavama. To zunanje priličenje se nato ponotranji v sanjski želji po identifikaciji z Elizabeth: v tej sanjski sekvenci se pojavi tudi Elizabethin mož, ki ima Almo za svojo ženo, Elizabeth pa jo spodbuja, naj sprejme zamenjavo. Tu se pojavi tudi kader, v katerem se oba ženska obraza združita v enega. Torej gre za dva obraza iste ženske? Ki se kaznuje in obenem tolaži, ki beži pred svojo družino in jo obenem pogreša, ki je egoistična in velika igralka, obenem pa pohlevno in čustveno bitje. In nenazadnje: ki se zaveda, da je umetnost ničeva iluzija, in obenem verjame, da lahko umetnost doseže neko »višjo« realnost od življenja: **IN TA RAZCEPLJENA VLOGA UMETNOSTI JE PREDSTAVLJENA PRAV V FILMU, V KATEREM SE ZA HIP POJAVI SAM BERGMAN, KOT DA BI HOTEL REČI, DA STA TA ŽENSKA OBRAZA TUDI NJEGOVA.**

Evropsko odkritje leta.

(Evropske filmske nagrade)

KATALIN VARGA

CONTINENTAL
FILM

Kinodvor.
Mestnikino.
www.kinodvor.org



Srebrni medved
59. Mednarodni
filmski festival
v Berlinu

Od 12. maja
do 2. junija
samo v Kinodvoru.

Iskanje teorije v slikah

Matic Majcen

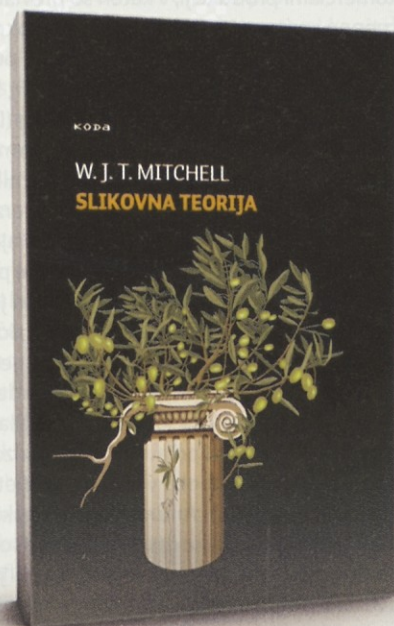
V prenovljeni zbirki *Koda* Študentske založbe je izšla knjiga *Slikovna teorija* (Picture Theory) Williama J. Thomasa Mitchella, profesorja angleščine in umetnostne zgodovine na Univerzi v Chicagu. Gre za prvi prevod kakšne Mitchellove knjige v slovenščino, kar to razmeroma obširno delo, v izvirniku izdano leta 1994, pri nas sedaj še dodatno potiska v središče zanimanja. Knjiga je svoj veliki vpliv na polju umetnostne zgodovine, vizualne kulture in ostalih ved, ki se ukvarjajo z vprašanji vizualne reprezentacije, dosegla predvsem kot delo, v katerem je Mitchell razvil trditev, da je za dobo, ki jo avtor enači s koncem postmodernizma, značilen t. i. »slikovni obrat«. To na prvi pogled slabo opisljivo frazo je potrebno jemati kot besedno figuro, trop, ki opisuje tokom zgodovine večkrat viden pojav obrata k vizualnemu in ki danes s strategijami opazovanja in spektakla privzema povsem novo obliko. Po vzpostavitvi teh osnovnih koordinat pa si Mitchell prizadeva izpolniti še en cilj: skozi razčlenbo vrste problemov, ki so notranji sleherni vizualni reprezentaciji podati oris teorije v slikah, motiviran s prepričanjem, da noben teoretski besednjak s svojimi verbalnimi metodami področja vizualnega ne more dovolj prepričljivo obvladati. Mitchell je pisec, ki svoje razmišljanje v različnih knjigah aplicira na istih študijah primera, tako da bralec ne sme biti presenečen, če bo pri njemu pogosto naletel na Velasquezovo sliko *Spletični*, fotografska dela Roberta Franka, dvolične rorschachovske figure ali pa na filme Spikea Leeja. V *Slikovni teoriji* zastavljene vizije kljub temu ne uresniči povsem, saj svojo ambicijo pusti razpršeno po poglavjih, sestavljenih »nekako kot album fotografij«, kot se avtor izrazi na koncu.

Vprašanje, ki se ob branju *Slikovne teorije* v slovenščini postavlja, je, kakšen vstop v avtorjev opus ta knjiga dejansko ponuja. Nikakor ni nepomembno, da se je Mitchell v svoji naslednji knjigi *What do pictures want?*, ki jo je začel pisati takoj po izdaji *Slikovne teorije* in jo je izdal leta 2005, razmeroma vzvišeno postavil do svojega predhodnega pisanja. V samorefleksivni maniri je namreč opomnil, da je takrat še zgolj *mislil*, da ve, kaj hoče o slikah povedati in da mu je to postalo jasno šele kasneje, po izdaji *Slikovne teorije*. Prav zaradi tega se je *What do pictures want?* bralo

kot skorajda impulziven izliv nadgradenj, sintez, strnjenih hipotez in idej, ki so do tedaj umanjale oziroma so se kazale zgolj v obrisih. Izpostavil je še, da je zgrešil naslov knjige in da je v svojem iskanju (kar *Slikovna teorija* dejansko je – le iskanje neke teorije), preveč promiskuitetno skakal iz discipline v disciplino pri analizi že tako ali tako različnih oblik vizualnega ustvarjanja. Prav zaradi tega je ustreznost *Slikovne teorije* kot vstopne točke v seznanjanje z delom tega vplivnega teoretika vprašljiva.

Slikovna teorija kot samostojno delo dobro stoji predvsem kot obširen vpogled v dileme in kritične točke, ki jih uvajajo različne prakse vizualne reprezentacije – razmerje med besedo in podobo v sliki, opozicija realizma in iluzionizma, vprašanje javne umetnosti itd. In čeprav je to polje zanimanja, v katerem je Mitchell doma in v katerega se nenehno vrača, je tu bistvena perspektiva – to delo namreč predstavlja zadnjo etapo v prvem obdobju Mitchellovega pisanja, ko je slike še gledal skozi foucaultovsko navdahnjena vprašanja moči in obvladovanja, nakar jih je kasneje vse bolj – in tudi na precej bolj navdahnjen in inovativen način – primerjal z živimi bitji s pomočjo psihoanalitičnega koncepta želje. Slovenska izdaja *Slikovne teorije* zato v tem trenutku bržkone prej predstavlja izdajo, ki bolj cilja na ozko strokovno javnost kot pa približevanje vznemirljive misli W. J. T. Mitchella širši javnosti.

W. J. T. Mitchell: *Slikovna teorija*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. (497 str.)



Dostojni dedič mojstrov poljskega filma

Andrzej Jakimowski: Triki

Denis Valič

Med vzhodnoevropskimi kinematografijami, ki so po padcu komunističnega režima skoraj brez izjeme popadle v globoko produkcijsko in kreativno krizo, je morda prav Poljska najostreje občutila njene posledice. Ta, v šestdesetih in sedemdesetih letih ena najvitalnejših in najbolj prepoznavnih evropskih kinematografij, ki je naplavila naravnost osupljivo število velikih avtorskih osebnosti, kot so bili Roman Polanski, Wojciech Has, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Marek Piwowski, Jerzy Hoffman, Andrzej Wajda in številni drugi, in katere ustvarjalni zanos niso uklonila niti svinčena osemdeseta leta, ko je z deli Andrzeja Wajde, Krzysztofa Kieślowskega in Ryszarda Bugajskiego dosegla celo nov kreativni vrhunec, je za dolgo desetletje – skozi tranzicijska devetdeseta – skoraj povsem izginila z mednarodnega prizorišča. Kieślowski je sicer takrat ustvaril nekatera svojih najboljših del, a že z *Dvojnimi Veronikinim življenjem* (La double vie de Véronique, 1991) je pričel ustvarjati v tujini, s čimer je na druge, netipično poljske teme preusmeril tudi svojo pozornost. V kontekstu poljskega filma je tako devetdeseta leta zaznamoval radikalen padec produkcije in hkrati obrat k izrazito komercialni produkciji, v kateri so prevladovali akcijski filmi in cenene romantične komedije. Znaki okrevanja so se pojavili šele proti koncu devetdesetih, ko se je pojavila serija mračnih del, predvsem krimičev in črnih komedij, kot na primer *Morilec* (Kiler, 1997, Juliusz Machulski) ali *Dolg* (Dług, 1999, Krzysztof Krauze). A pravi obrat je sledil na prelomu desetletja, ko se je nenadoma pojavila vrsta epskih historičnih filmov kot *Z ognjem in mečem* (Ogniem i mieczem, 1999, Jerzy Hoffman), *Gospod Tadeusz* (Pan Tadeusz, 1999, Andrzej Wajda), *Quo Vadis* (2001, Jerzy Kawalerowicz) in drugi. Čeprav je poljski film s temi deli dokazal, da se je vrnil na stara pota, in je ponovno pritegnil pozornost mednarodne javnosti, pa ni bilo mogoče spregledati, da so bila to še vedno dela avtorjev stare generacije, med katerimi so nekateri ustvarjali celo že v sedemdesetih letih, medtem ko se nova generacija, ki bi nadomestila avtorje »moralnega nemira«, še vedno ni pojavila. Ta je na prizorišče prišla vstopati šele kasneje, že globoko v novem tisočletju in z avtorji, kot sta Sławomir Fabicki in Andrzej Jakimowski, ko so v poljski film pričele vstopati tudi sočasne tendence sodobnega avtorskega filma. V prvi vrsti vračanje k realizmu, ki je zaznamoval zadnji dve desetletji avtorskih stremeljenj v sodobni produkciji. Enega najlepših primerov tovrstne poetike v zadnjih letih – ne samo v

kontekstu poljskega filma, pač pa tudi širše – lahko ugledamo v novem delu Andrzeja Jakimowskega z naslovom *Triki* (Sztuczki, 2007). Ta umirjena, preprosta, a hkrati kompleksna pripoved o malem Stefeku, njegovi najstniški sestri in mami, ki jih je pred leti zapustil oče in mož, je globoko usidrana v realizmu, ki pa mu Jakimowski daje izrazito lirčne tone. *Triki* ob tem resnično presenečajo z dovršenostjo in s kompleksnostjo, saj je Jakimowski kljub dejstvu, da je to šele njegov drugi celovečerec, pokazal, da v vsakem trenutku ve, kaj hoče, to pa dosega z disciplino in nadvse premišljenimi koraki ter se pri tem nikoli ne zateče k trikom ali ceneni patetiki. Glavna pripovedna linija sledi Stefeku in njegovemu iskanju očeta. Pri tem je Jakimowski že skoraj osupljivo potrpežljiv, saj je vsak njegov korak kljub številnim obratom trdno argumentiran v zgodbi in naravi samih likov. Jakimowski se tudi pri slednji izkaže za dostojnega dediča mojstrov poljskega filma šestdesetih in sedemdesetih let. Resda so njegovi liki drugačni, v sebi ne nosijo moralnega nemira, a zaradi tega niso nič manj živi. Vsaka gesta, pogled ali zamolčana beseda dodajo naravi posameznega lika nekaj novega, vedno organsko vpetega. A Jakimowski ni le pretanjen psiholog. Z neverjetno lahkotnim zamahom razkriva tudi položaj, v katerem se danes nahaja poljski »proletariat«. Uspelo mu je splesti gosto tkivo, v katerem se prepletajo usode posameznikov in hkrati rišejo širšo podobo družbenega stanja v okolju, ki je prestalo radikalne spremembe. In čeprav položaj malega človeka v sodobni poljski družbi ni rožnat, saj se mora danes morda še bolj krčevito boriti za nek namišljeni »boljši jutri«, ga Jakimowski ne vidi v mračnih tonih. Pogled namreč usmeri v tiste drobne, skoraj nepomembne življenjske pripetljaje, ki nam razkrivajo, da mali človek kljub dejstvu, da je morda za vedno izgubil tisti »boljši jutri«, v rokah premore nekaj več, nekaj, kar je še veliko pomembnejše – radostni in toplih človeških čustev polni danes.

Prvi »heimatfilm« Fatiha Akin Kuhinja z dušo

Nina Cvar

Po prepričljivih študijah hibridnih turško-nemških identitet, zlasti pa medosebnih odnosov v sodobni globalizirano-multikulturalni družbi, ki nam jih Fatih Akin razgrne v filmih *Z glavo ob zid* (Gegen die Wand, 2004) in *Z druge strani* (Auf der anderen Seite, 2007), nas v *Kuhinji z dušo* (Soul Kitchen, 2009) ta turško-nemški auteur skuša zapeljati s komično, nepretenciozno pripovedjo o hamburškem urbanem vsakdanjiku navadnega človeka v času globalne recesije.

Sledeč stalnim tematskim tirnicam, v ospredju katerih so priseljska izkušnja, težavna samoiskanja, zapleteni družinski in ljubezenski odnosi, nenazadnje pa tudi vprašanje usode oziroma grozljiva arbitrarnost življenjskih naključij, ostaja Akin v *Kuhinji z dušo* še naprej zvest značilnemu vsebinskemu crédu, ki ga v svoje filme sicer inavgurira skozi svojstven žanrski pastiš, ozaljšan z bogatim poznavanjem genealogije evropskega, konec koncev pa tudi ameriškega filma.

Distinktivno prepoznaven podpis avtorja se v linearni in precej enodimenzionalni, mestoma že kar stereotipni ekranizaciji nastopajočih likov zrcali tudi na ravni ponavljajočih se Akinovih vizualnih motivov kulinarike, še raje pa liberalnega prikazovanja spolnih aktov in uživanja mehkih drog.

Pomembno motivično stalnico v Akinovih filmih predstavlja lokal oziroma restavracija, ki v pričujočem filmu zavzema celo centralno narativno pozicijo. Okoli »pajzla« Zinosa Kazantsakisa (Adam Bousdoukos, tudi koscenarist filma) namreč Akin zgradi celoten pripovedni okvir. Slednjega uokvirja žanr komedije, ki ga Akin v danem primeru vzpostavlja zlasti s pomočjo situacijske komike, pri čemer pa morebiti najmočnejši vtis pusti prizor babičinega pogreba Zinosovega dekleta. Ta sicer deluje kot svojevrstna paradija znamenite Handkejeve pesmi *Lied Vom Kindsein*, s tem pa tudi antološkega uvoda v Wendersov *Nebo nad Berlinom* (Der Himmel über Berlin, 1987, Wim Wenders).

A četudi »dušna kuhinja«, za katero je Akin na lanskem beneškem festivalu prejel posebno nagrado žirije, v primerjavi z njegovimi novejšimi filmi predstavlja žanrski odklon, ne gre za režiserjev prvi ekskurz v polje komedije. S komičnim se je Akin namreč spogledoval že v *Solinu* (Solino, 2003), konec koncev pa že tudi v filmu *In July* (Im Juli., 2000).

V nekakšni sodobni različici screwball komedije, ki jo Akin med drugim dekonstituira z »blaxploitation« filmsko-glasbeno podlago funka in soula – glasba ima v Akinovih filmih vedno

pomembno pripovedno mesto, pri čemer se ji Akin morda še najbolj neposredno pokloni v dokumentarcu *Zvoki Istanbula* (Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul, 2005) – tako spremljamo zgodbe več protagonistov, ki so jim življenje vdihnili stari, predvsem pa preverjeni Akinovi igralski sodelavci. Če je Adam Bousdoukos točaj že v *Z glavo ob zid*, mu Akin vnovič zaupa omenjeni poklic, le da ga tokrat nagradi še z lastništvom restavracije. In če je Moritz Bleibtreu problematični brat že v *Solinu*, se v *Kuhinji z dušo* znova znajde v isti vlogi; podobno kot Birol Ünel v vlogi ponosnega, a nedostopnega kuharskega mojstra, ki se, tako kot Cahit Tomruk v *Z glavo ob zid*, skozi prizore postopoma le omehča in odpre okolici.

Raznolike življenjske zgodbe likov – pri njihovi konstrukciji Akin sledi svoji večkrat izpričani ideološki drži multikulturalizma – v spletu okoliščin, začinjnih z elementi situacijske komike, združi prav Zinosova restavracija. Ta postane v sekvencah kolektivne solidarnosti trendovski urbani prostor, mesto transgresije, ki pa jo v nevarnost spravlja koruptivni kapital. Prav v reprezentacijah relacij boja za prostor je Akin v filmu – sam ga je označil za svoj prvi »heimatfilm« – morda še najbolj subverziven; kar pa ne moremo trditi za preostale podobe *Kuhinje z dušo*. Navzlic očarljivi atmosferi, h kateri bržčas bistveno prispeva prav premišljena glasbena kulisa – na slednjo aludira sicer dvojno zakodirano ime restavracije – in relativno smela kulminacija posameznih komičnih enot, katerih padec v sicer venomer prisotno brezno klišejskosti mestoma preprečuje Akinova večča vizualizacija, gre v filmu vendarle za precej mainstreamovsko, če ne že konzervativno fabulo. Slednjo namreč podpisuje moralno-etično sporočilo »vsak dobi tisto, kar mu gre« ter nereflektirana ideološka pozicija krasnega novega evropskega sveta. Četudi Akin tudi tokrat ostaja zvest svoji liberalni nazorski drži, ta v *Kuhinji z dušo* funkcioniira kot vščen, eskapistično-hedonističen življenjski slog, nad katerim bi nos prav gotovo vihala tudi Theodor in Max. Vendar – ali ni prav z maksimo komedijantskega srečnega konca ter z manjkom kritične refleksije obklesan eskapizem odgovoren za reproduciranje točno tistega kapitala, ki ga Akin v *Kuhinji z dušo* subtilno kritizira, posredno pa tudi napada?

Rekvijem za delfine Oskarjevski dokumentarec Skriti zaliv

Špela Barlič

Taiji je majhno japonsko mesto, kamor prihajajo trenerji živali po delfine za svoje zabavišne parke. Izmed zajetih delfinov izberejo le najboljše primerke, ostale pa ribiči preženejo v skrit zaliv, masovno pokoljejo in predelajo v zrezke. Zaliv je skrbno varovan in doslej še nikomur ni uspelo pridobiti dokazov o klanju. Filmska ekipa pod vodstvom režiserskega debitanta Louieja Psihoyosa, sicer fotografa National Geographica, je angažirala *dream team* okoljevarstvenih komandosov z jamesbondovsko vohunsko domišljijo, ki poskušajo na mesto zločina pretihotapiti kamere in posneti pokol.

V zgodbo vstopimo skozi herojsko lice aktivista Richarda O'Barrya, dreserja, ki je šolal delfine za TV-serijo *Flipper* (1964–1967) in jim s tem nevede odprl vrata v pekel. Od trenutka, ko se je zavedel, da ta inteligentna, človeku naklonjena bitja ne sodijo v ujetništvo, še manj pa v klobase, je postal delfinski zaščitnik številka ena. O'Barry je odličen medij za rekrutacijo aktivistične zavesti – s človekom, ki se že dobra tri desetletja trudi oddolžiti za svoje mladostne grehe, se pač ni težko identificirati. Ko ga vidimo v zaključni sekvenci filma, kako z oprtnim prenosnim LCD-televizorjem, na katerem se vrtijo posnetki pokola, paradira na konvenciji Združenja za zaščito kitov, se zdi, kot bi gledali nekakšnega delfinskega Kristusa, ki poskuša s svojim bremenom odrešiti vse »delfinstvo« tega sveta.

Z oskarjem nagrajeni *Skriti zaliv* (The Cove, 2009, Louie Psihoyos) ni čisto navaden dokumentarec, ampak mešanica vpogleda v panoramo nečednosti, povezanih z lovom na delfine, privzdignjene himne delfinski ultrainteligenci, ekoaktivistične agitpropke in vohunskega trilerja. Potem ko razgrne osnovna dejstva, dobi s pomočjo taktične montaže posnetkov poskusa naskoka na zaliv, policijskih zasliševanj in zasledovanj ter vpletanja posnetkov infra rdeče kamere nenadejan pospešek in se razvije v presenetljivo napet akcioner. Toda v ospredju ostaja aktivistična komponenta.

Kot v filmu pove Psihoyos sam, je njegov cilj pridobiti posnetke, ki pokola ne bodo le dokumentirali, ampak bodo v gledalcih vzbudili pristen medsevalski altruizem. In v dvojnosti posnetkov idilične, mirne narave, ki se v nekaj trenutkih spremeni v mlako krvi, je resnično nekaj sprevrženega. Ker pa režiser ve, da za mobilizacijski učinek ne bo dovolj, če se zanaša zgolj na šokantnost omenjenih posnetkov, vrže svojo mrežo bolj na široko in gledalca počasi pripravlja na zadnje dejanje. Tako razgrne

paleto problemov, ki zadevajo usodo delfinov in nesmiselnost z njimi povezane industrije, skupaj z razkrinkanjem političnega zaledja, ki vse skupaj ohranja pri življenju.

V želji po angažmaju pa se film nemalokrat znajde na spolzkih tleh. Res je, da O'Barry strese iz rokava nekaj ganljivih delfinofilskih anekdot iz prve roke in da Psihoyos obnje prilepi magistralne posnetke svobodno čofotajočih divjakov in njihove interakcije s človekom. Res je, da znata oba spretno voditi emocije gledalcev, zato pa razum včasih pogreša kakšno znanstveno utemeljitev več, in to pri temeljih problema. Tako nikoli ne dobimo resnično zadovoljivega odgovora na vprašanje, zakaj je pravzaprav bolj moralno sporno klati delfine kot npr. govedo.

V O'Barryjevem sočutnem razpredanju o samozavedanju, plemenitosti in neverjetni inteligenci delfinov je seveda veliko romantike. Morda ima celo prav, toda zakaj se nista z režiserjem potrudila teh trditev podpreti še s kakšno malce bolj znanstveno razlago? Nenazadnje nas vendarle ves čas poskušata prepričati, da je ubiti delfina skoraj enako kot ubiti človeka. Precej bolje jima gre pri dokazovanju, kako nesmiselno je v resnici to klanje – delfinovo meso, ki je zaradi visoke vsebnosti živega srebra strupeno, lahko namreč na trg plasirajo le pod krinko kitovega mesa ali pa ga podtaknejo šolam za otroške malice.

Skriti zaliv je s svojim svežim dokumentarnim pristopom zanimiv in dinamičen, čeprav malo preveč himničen pregled neznane tematike. Nikoli pa se mu ne uspe zares otresti avre ekoaktivistične propagande.

Kramljajoča skupnost nočnih ptic

Nočni pogovori z Mojco

Katja Čičigoj

»Epidemija zasebnih razkazovanj v lastni režiji in medijskih vdorov v zasebnost grozita, da bo spektakel zasebnosti popolnoma prekril doživetje osebnosti,« zapiše Vlado Škafar. S svojimi filmskimi deli, zlasti z zadnjimi filmi *Otroci* (2008), *Nočni pogovori z Mojco* (2009) in nastajajočim *Očetom* (2010), se z nevsiljivim pristopom k slehernikovi osebnosti bori proti spektakelski ekshibiciji zasebnosti. S svojo »filmsko poezijo, filmsko meditacijo« skuša »pogledati na človeka in njegovo bivanje v nezaslišani perspektivi vseh življenjskih obdobjih hkrati in predvsem v neposrednem stiku z njim,« in s tem gledalca povabiti k »doživetju sebe«.

»Želel sem začeti daleč od ljudi, da se gledalec lažje potopi v film in v svojo meditacijo. Počasi prihajamo ljudem bližje in na koncu, upam, pademo vanje kot v široko morje.« Pot filma *Nočni pogovori z Mojco* se začne vizualno z dolgim statičnim kadrom Solkanskega mosta, ki nato prek formalno sorodnih posnetkov mimoidočih na trgu, upokoencev v parku, otrok v bazenu ali tekačev pride na koncu k bližnjemu motnemu posnetku ženskega (Mojčinega?) obraza. Na poti nas vseskozi spremlja topli glas voditeljice nočnega programa Mojce Blažej Cirej, ki postane prijateljica, tolažnica, zaupnica, terapevtka, celo predmet obsesije – idealni Drugi, pozorni poslušalec naših zgodb: »Moj glas je samo roka, ki vsem tem ljudem odpre vrata.«

To razpiranje vrat, to potovanje pa je nadvse počasno in nevsiljivo. Čas, ki si ga je avtor vzel za ustvarjanje filma (8 let), se je preselil v obliko filma in postal njegova vsebina. Škafar seveda posega po filmskih sredstvih za krajšanje časa, a ti s svojo transparentnostjo služijo prav ustvarjanju občutka dolgotrajnosti. Zatemnitve in stišanja glasu Mojčin glas prenesejo za več mesecev naprej, od enega praznika do drugega; a s svojo dolžino in repetitivnostjo dajo občutiti težo odtekanja časa – neskončnih osamljenih nočnih uric, toliko bolj občutnih ob času veselih praznikov, ki si ga skušajo nočne ptice krajšati v kramljanju s prijateljskim glasom.

Kar je Miklavž Komelj ugotavljal ob filmu *Otroci*, velja tudi za *Nočne pogovore*: agresivna dialektična montaža sovjetske montažne šole bi se lahko izkazala za kontraproduktivno, saj je postala prevladujoči način medijskega izraza. Iz sodobnega medijskega bombardiranja s hitro menjavajočimi se podobami nam lahko vrata v »doživetje sebe« odprejo ravno

počasne sekvence, statični kadri in umirjeni, božajoči glasovi. A tudi Škafarjeva kontrastna montaža zvoka in podobe ima močno pomensko funkcijo. Če širokokotne podobe množice spominjajo na posnetke nadzornih kamer in dajo občutiti oddaljenost, anonimno izgubljenost v množici, to deluje kot kontekst, vzrok za glasovno naracijo, ki v film pripelje za to medijsko formo nenavadno razgaljanje intimnosti poslušalcev.

V sodobnem svetu boja za vidnost je nekaj nenavadnega tudi ne-vidnosti naslovne osebe. Z izjemo zaključnega prizora, v katerega pa vstopi kvečjemu Mojčina podoba iz televizijske preteklosti, in ne Mojca kot radijska voditeljica – ta ostane skladno z radijsko formo ne-vidna. Film tako ne ostaja le zvest mediju lastnega objekta, radijski oddaji, temveč s tem gledalcem omogoča svojstveno »prednost« radijskega doživetja: večji delež lastne domišljajske investicije. Čeprav prikaplajo skozi vprašanja poslušalcev na dan tudi drobci Mojčine osebne zgodbe, je film bolj pripoved o »obči Mojci«, ki jo vsak potrebuje – v njem lahko vsak gledalec (kakor v radijski oddaji vsak poslušalec) najde svojo Mojco.

Škafarjeva režijska odlika je tako sorodna odliki radijske voditeljice: ljubeče in nevsiljivo zanimanje za ljudi. Izpovedi poslušalcev ne postanejo cenena psihoanaliza kot tudi ne vulgarna ekshibicija zasebnosti iz *reality showov*, saj ti z drugimi delijo zgolj toliko, kot sami želijo. Kot Mojca, ki z ljubečim vabilom – uganko – da glas poslušalcem, tako v prisposobi Škafar ponudi tuj glas in podobo gledalcem, fragmente tujih zgodb, da iz njih sestavijo svojo. S tem doseže učinek, ki ga sam pripisuje športu, a se zdi bolj ustrezen za opis njegovih filmov: »Ta občutek, da si povezan z ljudmi, ne s konkretnimi ljudmi, ampak s človeškim rodом, spoznanje, da z vsemi deliš zavest o bivanju.« Kot je v *Otrocih* z ljubečim motrenjem iz ljudi izvabil njihove osebne zgodbe in spomine, kot to počne Mojca z iskrenim, skrbnim, razumevajočim glasom v svoji radijski oddaji, tako v *Nočnih pogovorih* Škafar v kramljanje zaplete še gledalca samega.

Katalin Varga: Med mitom in resničnostjo

Špela Barlič

Peter Strickland je ime, ki je med pregledom lanskega tekmovalnega programa berlinskega festivala pri marsikom zbudilo zanimanje. Angleški gverilec, ki se je, namesto da bi si kupil stanovanje, odpravil v Transilvanijo in na lastne stroške s tujo ekipo posnel svoj prvi celovečerec, je postal eno največjih odkritij lanske sezone. Njegova *Katalin Varga* (2009) pripoveduje zgodbo o mladi ženski, ki živi v zakotni vasi nekje na romunsko-madžarski meji. Ko njenemu možu pride na uho, da ni oče otroka, ki ga vzgaja, Katalin prežene iz vasi, ona pa pobaše sina, vpreže kljuse in se na razmajanem vozu odpravi maščevati posiljevalcu, ki je sinov pravi oče.

KATALIN JE VIDETI, KOT BI UŠLA IZ KAKŠNE DOMAČE KMEČKE PRIPOVEDKE. VSE NA NJEJ JE RETRO IN VSE OKOLI NJE ZGLEDA, KOT BI PRIPADALO NEKEMU DRUGEMU ČASU. ARHAičNO. VSE DOKLER KJE NE ZAZVONI MOBITELE ALI KDO NE OMENI AVTA. ŠELE POTEM SE ZAVEMO, DA SE PRAVZAPRAV NAHAJAMO V DANAŠNJEM ČASU IN DA SMO BILI ŽE V PRVEM KORAKU EKSPOZICIJE NAMERNO ZAVEDENI. Kmalu postane očitno, da Strickland pripoveduje staro, že tisočkrat povedano zgodbo, da pa se je trdno odločil, da jo bo povedal tako kot še nihče pred njim. Nasloni se na arhetipske situacije, jih razvije do te mere, da jih prepoznamo, nato pa nas potegne za nos. Pri tem nikoli ne pozabi poudariti prvobitnosti svoje pripovedi, zato so med kmečkim imaginarijem tu in tam posejane tudi starorimske ruševine. Da se ve, da smo v bistvu v mitu.

Zavajanje in spreobračanje ustaljenih obrazcev je nasploh glavna stilska predpostavka filma. Dogaja se na nivoju forme – ne le z manipulacijo časovno-prostorskega okvira (ne samo, da ne vemo, v katerem času smo, ampak tudi ni čisto jasno, kje smo, ker protagonisti govorijo več jezikov), ampak recimo tudi z načinom nanosa novih informacij, ki je pogosto nefilmičen in se na vse pretege trudi najti nove kanale za bezanje emocij iz gledalcev (še posebej nenavadna je scena na čolnu, kjer Katalin svojemu rablju in njegovi ženi opiše posilstvo, medtem ko akt sam ni nikoli prikazan). Subvertiranje pričakovanih vzorcev seveda aplicira tudi na nivo zgodbe in karakterizacij. Junaki nas begajo z ambivalentnostjo, maščevanje pa se ne izteče v Katalinino zadoščenje.

V tem rušenju klišejev je vsa Stricklandova inventivnost in duhamornost hkrati. Ko enkrat dojamete princip, postane hudo nadležen, predvidljivo nepredvidljiv in namenjen sam

sebi, film pa se odvije kot nerodno zlepljen kolaž brez pravega ritma, ki se štorasto spotika med sodobnostjo in brezčasnostjo ter realizmom in nadrealizmom. Škoda, kajti nekje na poti Strickland razvije nekaj zanimivih moralno-filozofskih poant, ki v hlastanju po nečem več, po nečem, kar je večje od življenja, ne dobijo zasluženega mesta.

Vse preveč skrbi namreč posveča oblikovanju atmosfere, ki je rahlo pravljica, magična in stalno namiguje na nekaj onkraj, na transcendenco, na neko čudno zmes poganstva in katolicizma. Hribe, gozdove, zakotne vasi in mrakobne interierje obdaja zlovesča, gotska vibracija. Zvoki iz okolja so poudarjeni, vsiljivi, zgoščeni, kot bi prihajali z drugega sveta. Nad dogajanjem visi elegično vzdušje, jasno je, da se gibljemo v območju tragičnega, ni pa čisto jasno, čemu vse to naslavljanje na iracionalno, metafizično sfero. Vse preveč se zdi, da se Strickland poslužuje teh sredstev le zato, da bi na silo potenciral občutek grozljivega.

Tema, s katero operira, že sama po sebi vsebuje dovolj suspenza, da se mu za ustvarjanje napetega vzdušja ne bi bilo treba zatekati v namigovanje na nadnaravno. Ta hokus pokus v resnici jemlje pozornost relevantnim temam, ki so tako zelo mesnato človeške, da res ni jasno, kaj ima z njimi opraviti magično. Je maščevanje zločin ali pravica? Se lahko človek, ki je nekoč zagrešil nekaj strašnega, zares spremeni? Je lahko posiljevalec ljubeč mož in oče? Kje je tu transcendenca? Je prestrašeno bolščanje v gozd in grozljivo brenčanje v ozadju res nujno potrebno? Zanimivo, a prenapeto.

Ne pozabi me

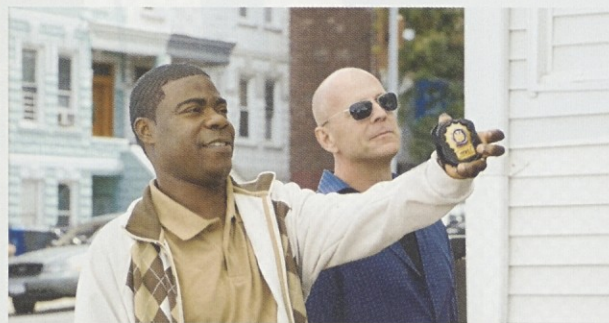


Ne pozabi me (Remember me, 2010, Allen Coulter) bi bil zlahka režijski prvenec kakega mladega, ambicioznega režiserja na pragu holivudske kariere, ki bi nas v prihodnosti obdaril s kopico predvidljivih, a prikupnih romantičnih komedij ali s parom navdihujočih dram. Zakaj? Ker se lahko pohvali z nekaj zelo osvežilnimi, predvsem dialoškimi trenutki. In zato, ker se zdi, da so njegovi ustvarjalci v preobilju začetniškega navdušenja vanj stlačili preveč stvari. Pravzaprav režiser, ki je v resnici star televizijski maček (Sopranovi, Seks v mestu), delo opravi čisto spodobno. Zmeden je bil verjetno nekdo drug, morda še malce bolj, kot naj bi bil zmeden Tyler (Robert Pattinson), čeden, študiran enaindvajsetletnik, ki pa prerad zasanjano strmi skozi okna v dalj in namiguje na bolečino tik pod razkuštranim, neobritim površjem. Po manjšem srečnem naključju ga cimer zvižučno spozna z Ally (Emilie de Ravin), prikupno, študirano enaindvajsetletnico, ki je tudi sama žrtev bolečih spominov. Med njima 'klikne' in film za nekaj deset minut suvereno poleti, šarmira, kemija je prava in že skoraj mu več ne zamerimo, ker je na začetku iz magičnega scenarističnega klobuka potegnil precej oguljenega goloba. Povsem spodobno romantično razvedrilo.

Potem pa se začne *freak show*. Letalo se znajde v turbulenci, ki jo povzročajo nepojasnljiva nihanja in čustveni izbruhi, vredni posebno sočne epizode venezuelske soap operete. Ali grške tragedije, pa še ta ne seže do kolen ameriški družini, si je mislil scenarist. In je šel za vsak primer še korak dlje, tja, kjer se klišeji iz ljubezenskih dram izmenjavajo z bizarnimi junaškimi konfrontacijami prenapetih vietnamijad. In če se nekateri izmed prizorov izgubijo v blodnjaku *non sequiturjev*, drugje dosežejo domala transcendentno čudaštvo – kot v nepozabni epizodi, v kateri Tyler spremlja v razred prestrašeno sestro in se, ogorčen nad nesramnostjo njenih sošolk, razbesni nad njimi in nad nič hudega slutečim šolskim inventarjem. Kljub najboljšim trenutkom začne film nekje na sredini počasi padati in padati, dokler v nezaslišani zaverovanosti vase dokončno ne trešči naravnost v tarčo, v šokantni preobrat, v svojo epsko katarzo, do zadnjega trenutka brez sramu zaljubljen v lasten konec. Ko ga boste videli, boste zmajali z glavo.

Bojana Bregar

Odštekana kifeljca



Zgodnja filmska bera Kevina Smitha v nekaterih krogih velja za svežo in po malem inovativno robo, ki jo obdaja tudi sladek vonj kultnosti, kamor spada recimo njegov prvenec *Trgovci* (Clerks, 1994). A hiter prelet njegovih zadnjih ekscesov kaže strm padec forme. Če je spomin na nedavni ponesrečeni poskus snemanja porno videa že zdavnaj zbledel, bi moral tale film kolektivno zavest zapustiti še prej. Film *Odštekana kifeljca* (Cop Out, 2010, Kevin Smith) je tipična in že neštetokrat videna idiotska zgodba dveh še bolj idiotskih policajev, ki ni le polna klišejev, stereotipov in stranišnega humora, ampak se za povrh ponša še s slabo vsebino in še slabšo izvedbo. Če že moram izbirati, potem štejem za edini presežek uvodne minute, ko Tracy Morgan uspešno in učinkovito citira filmske legende, kar sicer utegne pravim filmofilom priklicati nasmešek na obraz, a kaj, ko ta nasmešek že naslednji hip izgine in se vrne šele ob pričetku odjavne špice. A takrat toliko slajše. Največja rana filma je zagotovo slab in nedodelan scenarij, ki ne premore nobene širine, še manj pa globine. Vse to bi še nekako preživeli, če bi bil humor dovolj žlahten in plemenit. Pa žal ni, saj se humorni vložki vse prevečkrat prelevijo v osebne skeče protagonista, učinkujejo pa le kot mašilo luknjaste in nepovezane zgodbe. Čeprav je film mišljen kot komedija, moram reči, da ne vem, zakaj, smeha tu ni pričakovati. V glavni vlogi poleg Tracyja Morgana svoj ugled zapravlja tudi Bruce Willis, ki se zadnja leta bori z manjšo igralsko krizo identitete. Dvojec pred kamero nikakor ne uspe ujeti prave energije in forme, njune poskuse je zares mučno gledati, ko prav ves njun trud leti v prazno.

Samo vsebino bi iz tega kokona bizarnosti zelo težko izluščil, saj nisem prepričan, da ima ta »komedija zmešnjav« sploh kakšen smisel. Nekje med suspendiranimi policaji z družinskimi in finančnimi zagatami, mehiškimi imigranti in križiščem, polnim nekih podatkov, se najde prostor še za lov na športno sličico, ki nosi visoko vrednost. Prioritete policajev se premešajo, strani se menjajo, trupla se kopičijo, a lov na sličico ostaja primarnega pomena. Vse do konca, ko podoba na njej ostane brez glave. Kakšna simbolika! Gledalci ostanemo brez glave že kmalu po uvodnih minutah ...

Sandi Pavec

NA TERENU

Morda deluje majska številka Ekrana nekoliko »retro«, pač majskim obletnicam na čast, a aprila smo prisostvovali drugemu delu snemanja celovečerca *Piran-Pirano*, ki dokazuje, da je lahko taka »retro« tema še kako resen izziv tudi za avtorja najmlajše generacije, kot je Goran Vojnović. Partizane v akciji smo po dolgem času lahko spet »v živo« spremljali na lokacijah Bač pri Knežaku, Piran ter Strunjanski klif.

In svet je bil zopet mlad.

EKRAN

Revija za film in televizijo

nekaj naslovov iz prihodnjih števil:

- La dolce vita, 50 let
- O predhodništvu Maye Deren
- Gordon Willis, oskarjevec
- Import - Eksport Ulricha Seidla

DARILO ZA NOVE NAROČNIKE:

Peter Zobec: *Od daleč in blizu. Pogovori z Mirjano* (Študentska založba, 2010)

Knjigo prejmejo vsi novi naročniki, ki se na EKRAN naročijo do vključno junija 2010.

Pohitite, zaloge so omejene!



Peter Zobec
OD DALEČ IN BLIZU
Pogovori z Mirjano

EKRAN po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepošto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 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 **EKRAN**, Metelkova 6, 1000 Ljubljana. Naročila sprejemamo tudi na info@ekran.si ali po telefonu na **01/438 38 30**.

NAROČILNICA

- ☒ Na dom želim prejemati revijo EKRAN. Cena naročnine za 10 števil znaša 30 € in ne vključuje poštne.
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)

ODPRODAJA STARIH LETNIKOV EKRANA: Revije letnikov 2006, 2007 in 2008 vam na dom pošljemo po ceni 10 EUR / letnik s poštino vred. Naročila na info@ekran.si.

7.5.



UMETNOST NEGATIVNEGA MIŠLJENJA

režija: Bird Brelen
Karlov vrtje international film festival:
Nagrada za najboljšo režijo.

MLADINA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 6422010



920101018,4

COBISS

4 NOVI ZA VAŠO DVDTEKO.

Na zalogi je

več kot 230 različnih naslovov!

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

»Če hočete dobro živeti, potem morate imeti dobrega režiserja
– in v dokaz ponujamo štiri filme, v katerih zmaga ta, ki je boljši
režiser.«

Marcel Štefančič, jr.

14.5.



21.5.



28.5.



Mladina + DVD:

7,80 EUR



Vsi 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

FVIA

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

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