

REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

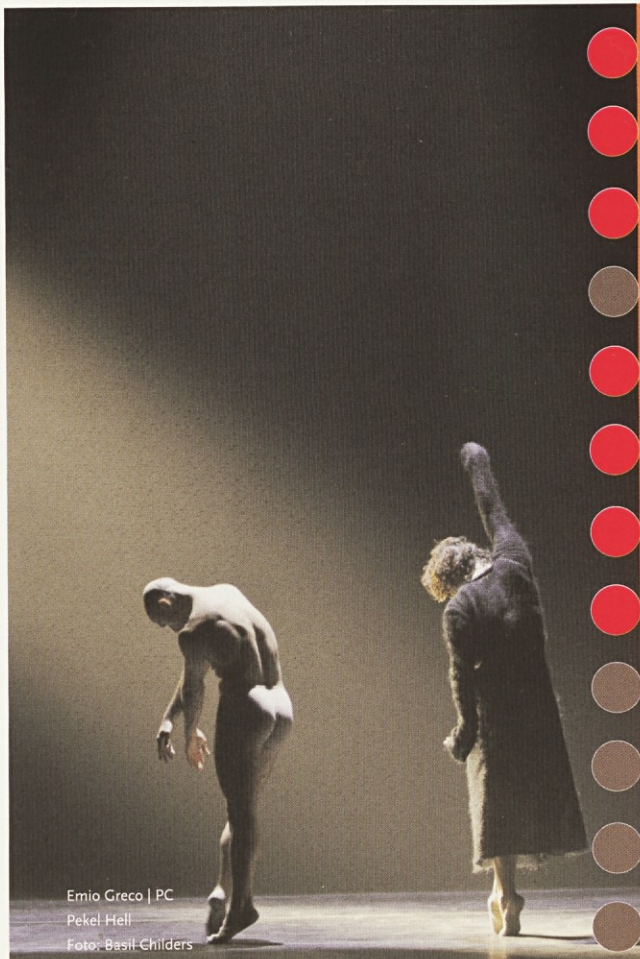
VOL. 31/LETNIK XLIII/AVGUST-SEPTEMBER/2006/700 SIT/2, 92€

EKRAN



FOKUS: KINEMATOGRAFSKA DISTRIBUCIJA FILMOV V SLOVENIJI

EKRANOV IZBOR: PIJANI OD OBLASTI, TEX-MEX, MEX-TEX KINOTEKA: KRIŽANA LJUBIMCA
SLOVENSKI FILM: INTERVJU Z IDO WEISS FESTIVALI: CANNES, PESARO ZRCALO: ROMUNSKI
FILM ESEJ: OFFSIGHT REALITY CHECK: FILM KOT DISNEYLAND



Emio Greco | PC
Pekel/Hell
Foto: Basil-Childers

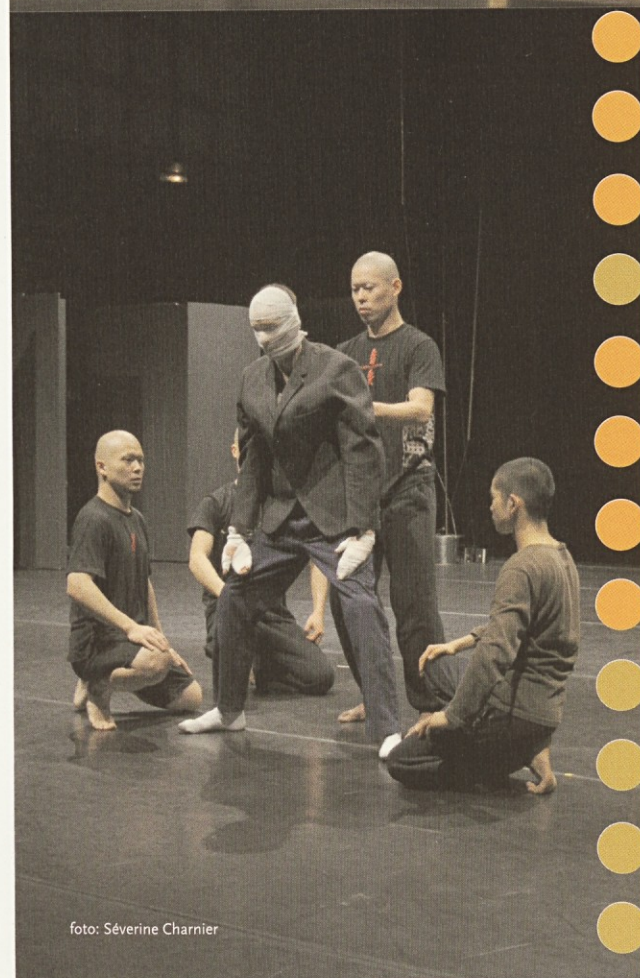


foto: Séverine Charnier

ida
melia
gripina

16. 10. ZADNJI NOMADI RADŽASTANA 23. in 25. 10.
EDWARD CLUG: Arhitektura tišine 6. in 7. 11. JOSEF NADJ:
Igra/Asobu 27., 29., 30., 31. 12. HRESTAČ Božična zgodba
16. in 17.1. EMIO GRECO | PC: Pekel/ Hell 23. 1. DON
KIHOT 19. in 20. 2. LES BALLETS C DE LA B: vsprs 10. in 11.
3. NEEDCOMPANY: Prodajalna jastogov/Lobster Shop 13.
in 14. 3. IZTOK KOVAČ: Gospodarji časa marec 2007
CARMINA SLOVENICA: Light 10. in 11. 4. NIZOZEMSKO
PLESNO GLEDALIŠČE 10. in 11. 5. SOCIETAS RAFFAELLO
SANZIO: Hej, punca! Hey girl! 16. 5. EUROPA GALANTE

melia

Josef Nadj

Igra **Asobu**

Hommage Henriju Michauxu

6., 7. 11.

cankarjev dom
Gallusova dvorana 2006

Europejski svetovni
Culture 2000

10 POVEČAVA

Ekranov izbor Diskretni šarm Chabrolove buržuazije (Denis Valič) **-10** Tex-mex, mex-tex (Zoran Smiljanič) **-13**

Fokus Kinematografska distribucija filmov v Sloveniji (Klemen Kleč) **-16**

Vsakodnevne težave: Distribucija avtorskih filmov (Nika Bohinc) **-20**

Išče se distributer Novi Svet (Jurij Meden) **-22**

Kinoteka Križana ljubimca (Miklavž Komelj) **-24** Ljubezen in zgodovina (Melita Zajc) **-27**

38 KINO SVET

Festivali Cannes: Dominantni outsiderji (Simon Popek) **-40** Blazneži (Christoph Huber) **-44**

Pesaro: Revolucija v teku: Pere Portabella, manjkajoči člen sodobnosti (Nil Baskar) **-47** ... vi tu desolación / de niño acorralado ... (Olaf Möller) **-49**

Zrcalo Lahko bežiš, skril se ne boš (Mihai Chirilov) **-51**

60 DIGITALIJE

Digitalna filmska revolucija, 3. del (Aleš Blatnik) **-60**



8



13



44



60

4 SCENOSLEDNIK

Odmev Festival Evropskega Filma: Slovenski Cannes? (Martin Marzidovšek) **-4** Zagrebški Animafest (Špela Štandeker) **-5** V iskanju izgubljenega reka (Jurij Meden) **-6**

Filmske razglednice Los Angeles (Maja Manojlovič) **-7**

Spregledano Insajder (Maja Lorenov) **-8**

Iz zadnje vrste Center za centralizacijo **-9**

30 SLOVENSKI FILM

V spomin Boštjan Hladnik (Zdenko Vrdlovec) **-30**

Moj Prizor Lara (Blaž Kutin) **-34**

Intervju Ida Weiss, producentka na potezi (Denis Valič) **-36**

49 KONTRA-PLAN

Esej Offsight (Necj Pohar) **-54**

Reality Check Film kot Disneyland (Janez Strehovec) **-56**

Čitalnica Film Fables (Luka Arsenjuk) **-58** Prazni prostori (Jurij Meden) **-58**

Poslušalnica Virtualni orkester za razbiranje duše (Miha Zadnikar) **-59**

Revijo Ekran, št. avgust-september, so podprli sponzorji Mobitel, Tiskarna Schwarz, Cankarjev dom in partnerji Muska, Festival slovenskega filma, spletni portal Krtača.

Na naslovnici: *Pijani od oblasti*, Claude Chabrol
vol.31 / letnik XLIII / avgust-september / 2006 / 700 SIT / 2,92 €

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Pevec, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; revija.ekran@guest.arnes.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 2800 SIT / 30 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.



foto Žiga Koritnik

Tudi to je **muška***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

portorož, 14. - 17. september

novi slovenski filmi - retrospektiva: slovenski drugačni film med 1945 in 1991 - omizje:
poučevanje filma na univerzi - poklon festivalu sergio amidei - poslovna druženja in
prijateljska srečanja

dobrodošli!



9. FESTIVAL
SLOVENSKEGA
FILMA

MLINI NA VETER

Poletje je kot nalašč za načenjanje občutljivih tem. Obstaja precejšnja verjetnost, da se bodo razblinile v vročini ali se spremenile v morsko peno. Distribucija filmov v Sloveniji je vsekakor občutljiva tema, v tej poletni številki Ekrana pa smo se je lotili zato, ker kino suša, ki bo trajala do pozne jeseni, vsako leto znova opozori na velike težave, ki pestijo slovensko reproduktivno kinematografijo.

Dualizem Evropa proti Holivudu je star skoraj toliko kot film in za razmislek, kako je prišlo do tega razkola, je potrebno najbolj osnovno poznavanje filmske zgodovine (začetki filma v Franciji, trgovanje z Ameriko, ki privede do razvoja velikih produkcijskih studiev z distribucijskimi in prikazovalskimi sateliti, koncentracija kapitala okrog filmske industrije ...) in nekaj tiste zavesti, ki ji pravimo zgodovinski spomin (razpad evropskega kinematografskega sistema med 2. svetovno vojno, kar so Američani kasneje s pridom izkoristili za vzpostavitev distribucijsko-prikazovalskega monopola v Evropi in tudi na drugih kontinentih, kjer je bila na pohođu ameriška zunanja politika). Če je ta razkol star, pa vendarle ni samoumeven in Evropa se že dolgo poskuša zoperstaviti tržno-kulturološki hegemoniji holivudskega filma. Proti populistični kulturni industriji, ki jo poganjajo bogate multimedijske korporacije z natančno organiziranim distribucijskim sistemom in agresivnim marketingom, se bori z gradnjo multilateralnega produkcijsko-prikazovalskega sistema, v katerem naj bi se pod skupnim imenom valcem filma kot umetnosti, ki vidi in misli človeka in svet (in ne zgolj zabave), enakovredno soočale raznolike kulturne tradicije stare celine.

Slovenija se ravno to poletje intenzivno ukvarja z nacionalno filmsko politiko, z novim filmskim oziroma avdiovizualnim zakonom, ki naj bi detektiral cilje slovenskega filma in z ustreznimi regulativami poskrbel, da bodo ti cilji najprej zaščiteni in nekoč tudi realizirani. Takole na prvi pogled se zdi, da naj bi bila največja težava slovenskega filma ravno ta disput med kulturološkim in tržnim, gospodarskim pristopom k filmu, okrog katerega se njegovi protagonisti nekako ne morejo zediniti. Enkrat v njem vidijo dualizem, drugič dihotomijo in temu protislovju ne najdejo rešitve. Film je umetnost, ki jo podpira ekonomija, bi bil morda lahko pravi odgovor (in je legitimen). Vendar predpostavlja visoko kulturno zavest gospodarstvenikov in politikov, na katero v preteklosti nismo mogli računati. Je lahko tokrat drugače? Obstajajo tudi poti, ki so precej bolj preproste. Film prepustiti trgu in zasebnim interesom je nedvomno ena izmed njih (in je prav tako legitim-

na). Vendar pa zanj potemtakem ne potrebujemo državne regulative. K tej se obrnejo države, ki imajo filmsko vizijo, film ščitijo in ga dojemajo kot umetnost in – ne nazadnje – kulturni kapital.

K sreči je film še marsikaj drugega kot filmska politika, čeprav smo ji v tej številki Ekrana namenili kar nekaj strani. Pišemo tudi o dveh imenitnih filmih, ki sta (kot po nekakšni krasni pomoti) zašla v naše kinematografe in se nemudoma uvrstila v Ekranov izbor (Chabrolov *Pijani od oblasti* in *Trikrat pokopani Melquiades Estrada* Tommyja Leeja Jonesa), o ljubezni in zgodovini in japonskem filmu, o novostih iz canskega festivala, ki vam jih dolgujemo, čeprav je od maja preteklo že precej časa, o odkritjih iz Pesara, o novem romunskem filmu, o katerem se zadnje čase precej govori ali rečeno bolje, ugiba, saj gre za kinematografijo, ki je zahodnim očem bolj kot ne nepoznana. Poročamo tudi o izkušnji potopitvenega kina, nedavno odprtega na obrobju mesta, o knjižnih in glasbenih specialitetah ... *Moj prizor* je tokrat spisal Blaž Kutin, zaupal nam je prizor iz nagrajenega scenarija Lara, pogovarjali smo se s »producentko na potezi«, Ido Weiss. Teoretiki so se odpravili na študijski dopust in se vračajo prihodnjič, Ekranov *Esej* pa, tako kot to poletje cel svet, ni mogel mimo nogometa: Offsight.

Se nekaj leži na filmski duši in hoče na papir. Slovo. Konec maja sta, istega dne, bil je ponedeljek in nebo je deževalo, odšla Boštjan Hladnik in Shohei Imamura. Prve dni julija je iz Montevidea po elektronski pošti prišlo pismo, v katerem je pisalo, da Juana Pabla Rebelle ni več. Hvala za filme, ki ostajajo z nami.

NIKA BOHINC

NAPOVEDNIK

59. MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL V LOCARNU, 2-12. 08

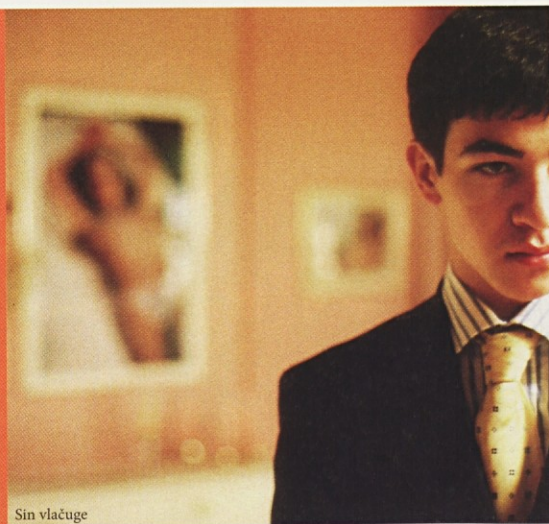
Leto pred častitljivim jubilejem Locarno napoveduje program, ki sega od premiere Mann-ovega *Miami Vice* do potovanja čez kontinent evropskega filma, ki se pomudi pri novem Guédiguianu, sodobnem francoskem, nemškem in švicarskem filmu ter se ustavi pri retrospektivi Akija Kaurismäki, Sokurovu pa podeljuje častnega Leoparda. Da potovanje ne bi delovalo preveč predvidljivo, se bo Locarno podal še po sledah aktualnih kinematografij JV Azije, kjer pa se je že lani brez večjih presenečenj potikal



Rotterdam. O potrebi po retrospektivi avtorja, ki je v festivalskih in navsezadnje tudi distribucijskih kanalih docela solidno zastopan, je seveda mogoče razpravljati – zlasti v primeru Locarna, ki se je z retrospektivami vselej trudil preseči konkurenco. Spremljajoča dobra novica pa je Kaurismäkijev *carte blanche* za dvajset naslovov – povečini klasik, ki bi jih od Akija pričakovali, a bodo nemara bolj zadovoljujoče od izbora evropskih aktualnosti. V drugi novici Locarno sporoča, da bo kontingent filmov skrčil



za 25% (letos tako obsega cca. 170 naslovov), kar je vsled inflacije povprečnih del z vseh koncev sveta verjetno mogoče razumeti kot še eno dobro novico.

FESTIVAL
EVROPSKEGA FILMA:
SLOVENSKI CANNES?

Sin vlačuge

»Dobrodošli v evropske sanje!« je bil slogan letošnjega drugega Festivala evropskega filma, ki je v zadnjem tednu junija potekal na različnih lokacijah na Primorskem (Portorož, Piran in Nova Gorica). Kot je moč razumeti organizatorje iz distribucijskega podjetja A.G. Market, se slogan nanaša predvsem na uresničitev njihovih festivalskih ambicij, saj jim je tokrat uspelo povabiti k sodelovanju cel kup evropskih veleposlaništev in kulturnih inštitutov ter tako oplemeniti svoj filmski program. Menijo namreč, da je le povezovanje tisto, ki bo evropski – in seveda tudi slovenski – filmski produkciji dalo pravi zagon, potreben za vstop v krvoločni boj na tržišču *mainstream* filmov, katerim mlad festival posveča vso svojo pozornost. »V Sloveniji je veliko alternativne umetnosti, ki se skoraj v celoti financira iz državne blagajne, na *mainstream* filme, ki skušajo živeti neodvisno od državnega denarja, pa smo praktično pozabili,« meni direktor festivala Goran Stankovič. Festival, ki hrepeni po zvezdnikih in rdeči preprogi, si želi postati nekakšen slovenski Cannes, a se bo najprej moral spopasti z večjo popularizacijo in tako povečati doslej skromen obisk.

V spremljevalni delavnici z naslovom *Uspešen evropski film: ko-produkcija in sodelovanje* se je na letošnjem festivalu 40 mednarodnih udeležencev prvič urilo v »produkciji konkurenčnega evropskega filma«. Priznani producenti so tako predstavili nekaj čarovnij iz koproducenstva, ki bi evropski film lahko pripeljal tudi v Kolosej in podobne bolj komercialno naravnane kinodvorane.

Za izbor letošnjih 31-ih celovečernih, dveh kratkih in 14-ih animiranih filmov je bila odgovorna festivalska komisija z Jelko Stergel na čelu, ki je filme izbirala po predhodnih predlogih posameznih veleposlaništev. Celovečerci so se v tekmovalnem programu na osnovi glasov gledalcev potegovali za glavno nagrado – kristalno vrtnico.

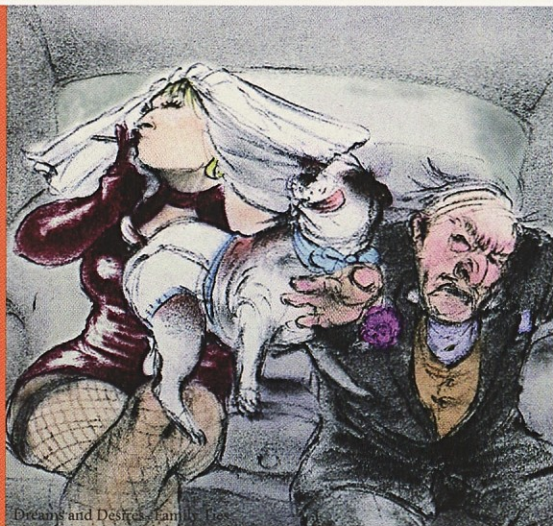
Zdaj pa k sanjam ali, bolje rečeno, kar realnosti in razkolu evropske družbe, ki ga je v mnogih filmih

letošnjega festivala nemogoče (ne)opaziti. Evropa kot zibelka demokracije in dežela nešteti svoboščin namreč očitno le ne ravna z vsemi enako. Predvsem priseljenci, ki – paradoksalno – povratno kolonizirajo deželo nekdanjih kolonizatorjev, se zdijo še najbolj zapostavljeni. Sodobna evropska družba, ki jih uporablja za nizkotna dela, brez njih ne more shajati in očitno tudi ne dobršen del evropskega filma. Ali so to priseljenke, ki se morajo ukvarjati s prostitucijo kot v *Princesi* (Princesas) Španca Fernanda Leona de Arana ali *Sinu vlačuge* (Hurensohn) Avstrijca Michaela Sturmingerja ali pa albanski najstnik, ki je v filmu *Saimir* Italijana Francesca Munzija zaradi nemogočega priseljenkega življenja prisiljen pomagati očetu pri nevarnem tihotapljenju priseljencev; vsem je skupno to, da do njih svoboda, bratstvo in enakost začuda niso segli. Večina Evropejcev tega tudi ne ve oziroma noče vedeti, dokler jim ne zagori lasten avto.

Tudi publika letošnjega Festivala evropskega filma je rajši zasanjala evropski sen in s kristalno vrtnico okronala tragikomično dramo *Simon* nizozemskega režiserja Eddyja Terstalla, enega redkih, ki so film prišli predstaviti tudi osebno. Predlani je *Simon* Nizozemsko zastopal v bitki za tujejezičnega oskarja, s svojim prepletom humorja in tragično, s smrtonosno boleznijo zaznamovano dramo pa je prepričal tudi slovensko občinstvo. Gre za prvi film trilogije o svobodnjaštvu in uživaštvu nizozemske družbe ter tako jasno utelešenje idealov sodobnega Evropejca, ki sta mu svoboda in užitek najbolj sveta stvar: uporaba mehkih drog, svobodni seks, poroka med homoseksualci in posvojitev otrok, tudi samo življenje in smrt postane ta v tem filmu neizpodbitna last glavnega junaka, ki zaradi obolenja za rakom izbere odrešitev s pomočjo evtanazije in si za dan smrti kar sam določi 10. maj. To vse je seveda možno le v eni in edini Evropi.

MARTIN MARZIDOVŠEK

ZAGREBŠKI ANIMAFEST



Eden najstarejših festivalov animiranega filma v Evropi je bil na pobudo znane Zagrebške šole animacije prvič organiziran leta 1972 in se je kmalu razvil v enega pomembnejših tovrstnih mednarodnih festivalov. Do danes je Animafestu uspelo ohraniti čar in relevantnost, kar poleg dobrega programa dokazujejo zadovoljni gostje in znana imena iz sveta animacije, ki obiskujejo festival. To je, kot pravi festivalska direktorica Margit Antauer Buba, tudi posledica usmeritve festivala, ki je bil že od začetka zamišljen kot svetovno srečanje animatorjev, kot kraj, kjer se ti lahko srečujejo in izmenjujejo izkušnje, ter predvsem kot priložnost, da pred nepristranskim občinstvom občutijo in doživijo »vrednost« svojega filma. Cilj Animafesta tudi po 34 letih ostaja bolj ali manj enak in zdi se, da animatorji vseh generacij to cenijo in radi prihajajo v Zagreb. K ohranjanju svežine festivala pa je gotovo prispevala tudi odločitev organizatorjev, da bienalni festival zaradi vse večje produkcije animiranih filmov spremenijo v vsakoletni dogodek. Tako je Animafest od lanskega oktobra sestavljen iz dveh ločenih dogodkov, od katerih vsako leto poteka eden: v oktobru se ob neparnih letih odvija festival dolgometražnih filmov, sredi junija pa tako kot vsa leta doslej festival kratkometražnih animiranih filmov. Usmeritev selekcije obeh delov festivala še vedno ostaja umetniška in produkcijska raznovrstnost, saj so organizatorji prepričani, da se žanr animacije lahko razvija le z upoštevanjem in promoviranjem raznolikosti.

Kot venomer doslej je bilo tudi letos očitno, zakaj se Animafest imenuje svetovni festival, saj so bile zastopane produkcije z vseh kontinentov, filmi pa so bili raznovrstni tako po produkcijskih kot po umetniških merilih. Prav tako se organizatorji niso izneverili s spremljevalnim programom, ki je tudi letos dosegel visoko raven in se skozi retrospektive ozrl v preteklost, s posebnimi izbori pa pospremil aktualno dogajanje v svetu animacije. Še posebej velja omeniti retrospektivo filmov ruskega mojstra animacije in le-

tošnjega nagrajenca za življenjsko delo Fjodorja Khitruka, ki je zajemala filme narejene med letoma 1962 in 1983. Khitrukovi filmi še vedno prepričajo s stilsko virtuoznostjo in vsebinsko raznolikostjo, povezuje pa jih avtorjeva človečnost in humor, ki zaznamuje ta skorajda vsak kader. Prav tako zanimiv je bil izbor filmov Oskarja Fischingerja, ki ga imenujejo kar genij nemškega animiranega filma. Po poklicu gradbenik je s svojimi filmi, popularnimi transformacijami glasbe v abstraktne animacije, očaral svet. Posebno pozornost zaslužijo njegove tri do pet minutne animacije *Studie*, narejene v 30. letih prejšnjega stoletja, ki bi jim lahko rekli kar predhodnice današnjih videospotov. Sosledje razvoja tovrstnih animacij in prikaz trenutnega dogajanja na tem področju pa je dopolnila izčrpna retrospektiva sodobnih animiranih videospotov (izbral jih je Gunnar Strøm), ki je po mnenju Antauerjeve predstavljala enega izmed vrhuncev letošnjega spremljevalnega programa.

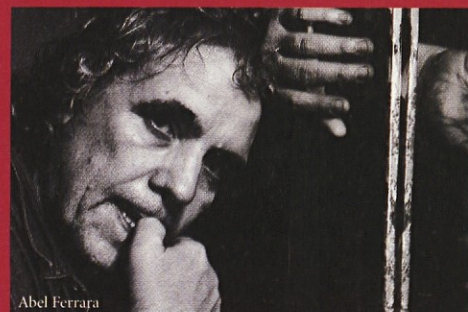
Zanimivo selekcijo je ponudil tudi tekmovalni program za veliko nagrado, v katerem je bilo mogoče po besedah člana mednarodne žirije Hrvoja Turkovića opaziti dva izstopajoča trenda: veliko število ruskih avtorjev oziroma avtorjev iz bivših sovjetskih republik, ki so prepričali s prvorazrednimi filmi, in trend pomanjkanja neke presenetljive inovativnosti, kar je žiriji povzročalo nemalo težav, ko so odločali o nagradi Zlatka Grgića (ta se podeljuje avtorjem, katerih filmi se izkažejo tako v kreativnem kot inovativnem smislu). Kljub temu, pa po Turkovićeve besedah »pomanjkanje t. i. inovativnosti« ni delovalo deprimirajoče, saj dobri filmi vedno znova dokazujejo, da je v obstoječem spektru animacijskih tipov oziroma žanrov mogoče ustvariti sijajne individualne rahločutnosti in duhovitosti ter da se za nadaljnje življenje animiranega filma ni treba bati.

ŠPELA ŠTANDEKER

NAPOVEDNIK

12. SARAJEVSKI FILMSKI FESTIVAL, 18-26. 08.

SFF sledi ambiciozno začrtani poti – postati najpomembnejši filmski dogodek v regiji, hkrati pa vsaj za dober teden Sarajevo postaviti tudi na svetovni zemljevid filmskega dogajanja. Regionalna premoč Sarajeva se meri tako v uradnem tekmovalnem, kot tudi »regionalnem off« programu, seveda pa je zanjo bistvenega pomena predvsem Cinelink, koprodukcijski market po vzoru Rotterdamskega Cinemarta, kjer se talenti iz JV Evrope (vključno s Sloveni-

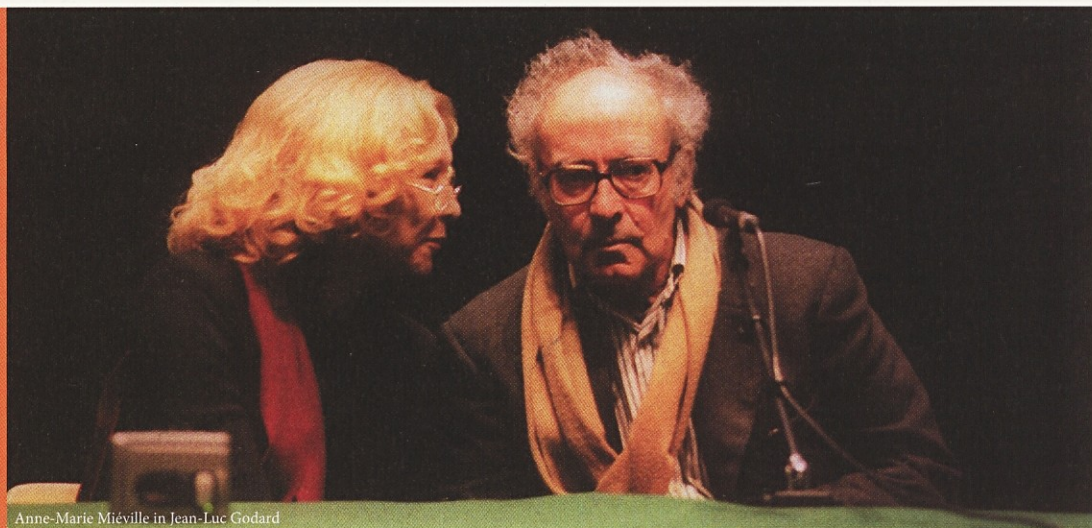


jo) srečujejo s producenti in distributerji. Sicer festival letos s filmom *12:08 East of Bucharest* odvarja caneski lavreat Corneliu Porumboiu, drznejše filme pa bosta kot v preteklosti verjetno ponudili sekciji Novi tokovi ter dvodelna (igrana/dokumentarna) Panorama izpod zanesljive roke kritika Howarda Feinsteina, ki navadno postreže z doslednim in nepretencioznim izborom manj opaznih avtorskih novosti. Zares pa Sarajevo letos prepriča z retrospektivnim delom – vselej impozantnim



Béla Tarr, še bolj pa z Abelom Ferraro, vse prevečkrat spregledanim ikonoklastom sodobnega ameriškega neodvisnega filma.

V ISKANJU IZGUBLJENEGA REKA



Anne-Marie Miéville in Jean-Luc Godard

Ob priložnosti popolne retrospektive svojih filmov, ki med 24. aprilom in 14. avgustom poteka v pariškem Centre Pompidou (na ogled se ponuja 140 del), je Jean-Luc Godard v pritličju istega poslopja zasnoval obsežno razstavo z naslovom *Potovanje/a po utopiji* (Voyage(s) en utopie). Če se na prvi pogled zdi, da gre za gesto (muzeja, avtorja?), ki utrjuje konservativno prepričanje o manjvrednosti filma v širši shemi sodobnih umetnosti in je potemtakem »razstavo« – se pravi uprizoritev – filma nujno treba pospremiti še s klasično – se pravi statično – razstavo oprijemljivejših objektov, da bo tako dogodku podeljena akademska legitimnost (na podoben način se v istem trenutku obnaša Francoska kinoteka, kjer retrospektiva filmov Pedra Almodóvarja poteka v senci razstave, posvečene istemu avtorju), že kratek sprehod prek *Utopije* pripriča v nasprotno: da namreč ne gre zgolj za skup reflektorjev, namenjen pojasnjevanju Godardovega korpusa filmov, temveč za neodvisno in živo umetniško kreacijo, ki svoj kredo gradi prav na predpostavki avtonomije konteksta, iz katerega je taisti korpus vzniknil. Ko so Manoela de Oliveira leta 1993 vprašali, kaj mu je pri filmu na splošno všeč, je odvrnil: » /.../ zasičenje s čudovitimi znaki, ki se kopljejo v luči odsotnosti njihove razlage.« Godardu je bila izjava tako všeč, da jo je uporabil že v svojem filmu *For Ever Mozart* (1996), danes pa lahko – v vsej svoji čudovi-

ti ohlapnosti – služi kot pribor za uživanje razstave. Godardova stvaritev oziroma instalacija, ki jo še najlepše opiše beseda »okolje« (oziroma še lepše: na pol razvit polaroid avtorjevega toka zavesti v gibanju), ni namreč nič drugega kot nepregledna množica razmetanih znakov, ki naravnost žarijo v popolni odsotnosti kakršnih koli neposrednih razlag za svoj obstoj oziroma za umestitev v specifičen prostor in čas (razstava je fizično razdeljena na tri sobe, ki nosijo imena *Pred-včerašnjim*, *Včera* in *Danes*). Malo morje prižganih televizijskih ekranov s filmskimi odlomki, s citati popisana tla, miniaturni vlakci, na steno pribite knjige, cvetoče lončnice, počekane beležke, s fotografijami oblepljen kuhinjski pult, razmetane postelje, reprodukcije slik. Odsotnost razlag seveda ne predpostavlja tudi odsotnosti pomenov, vendar je obiskovalec in samo obiskovalec tisti, ki mu je slednje dano pripisovati in iz tako nastalega plesti narativo, eno izmed nešteti dovoljenih. K takemu branju napeljuje namenoma nedokončan videz razstave, ki na vsakem koraku vzbuja vtis zapuščenega gradbišča, dela v nastajanju; v nekem kotu tako počiva kup mrtvih televizijskih zaslonov in zlomljen svinčnik, bližnji zid je porisan z oznakami, kam jih je potrebno pričvrstiti; v drugem kotu sta obležali metla in smetišnica, ki še nista opravili svojega dela, obiskovalec zato brodi skozi plasti prahu in kroži okrog kupčkov smeti. Sta oljčni drevesi, nameščeni

tik ob vhodu v razstavni prostor, znak Grčije, matere tragedije in *Odiseje*, ki je navdihnila Godardov *Prezir* (Le Mépris, 1963), ali simbol za Palestino, ki je od začetka sedemdesetih pa vse do devetdesetih, ko se ji je pridružilo še Sarajevo, služila kot ena ključnih referenčnih točk Godardovih političnih traktatov? Oljčna grma sta šele nedolžen začetek v pragozd znakov, ki se razrašča za vogalom, v amorfnem galerijskem prostoru, ki – hočeš nočeš – še pred očmi obiskovalca mutira v njegov mentalni prostor, v absolutizem pozicije razuma, kjer konfuznost mehanizma sliši samo še na ime poetičnost improvizacije. Oliveira, Bataille, Malraux, Arendt, Levinas, Chaplin, Bergson, Welles, Shakespeare, Goya, Lumiere, Lang, Rosellini, Becker, Melville, Ray, Gaumont, Freud, Renoir, Guitry, Bresson, Dovženko, Cocteau, Siodmak, Mozart, Ulmer, Wilder, Zinnemann, Dreyer, Lubitsch, Léaud, Paradžanov, Staël, Constantine, Hitchcock, Clair, Kihot, Pansa, Miéville, Godard. Koncept odprtosti oziroma nikoli-končanosti pride najlepše do izraza v »zadnjem« prostoru (*Danes*), kjer obiskovalec tava med steklenimi stenami, ki gledajo ven, na pariške ulice. Nad grozdi utripajočih in šumečih predmetov bdijo velika, k stenam prilepljena platna, pokracana z neberljivimi oznakami s svinčnikom, ob katerih se spet zdi, da gre samo za napotke delavcem, kako naj prostor dokončajo. V opazovalca, ki jih skuša dešifrirati oziroma jim podeliti pomen, z nasprotne strani stekla zrejo ulični sprehajalci. Šele kasneje, morda šele drugi dan, ko se tudi sam sprehodi po isti ulici in v razstavni prostor pogleda z druge strani stekla, skrivnostne plahte identificira kot hrbtni strani Matissovih platen in zastavo z orjaško parolo Andréja Bazina o predmetu kinematografske umetnosti, »brezšivnem plašču realnosti«, kot ultimativno indikacijo odsotnosti vsakršnih barier in prave narave Godardovega dela, čudenjem in navdušenjem nad neskončnim procesom rojevanja.

ŽIVO PLATNO



Ko se po 10 Freeway East iz Los Angelesa odpelje proti puščavi Mojave, dojamemo, zakaj ima L. A. paradoksalen status globalne utopične industrije sanj in hkrati distopične nočne more. Prostrane širjave s starodavnimi drevesi življenja, čudnimi kojoti – ki v indijanski mitologiji pomenijo *tricksterja* (burkeža) – in spreminjajočimi se barvami so absolutno magične. Kot podaljšek puščave Mojave se prostor mesta angelov, kolikor je sploh mogoče, približa prividu – natančno to je imel verjetno v mislih D. W. Griffith, ko ga je newyorški studio Biograph poslal na zahod snemat v mediteranski podobno klimo Los Angelesa.

Ta občutek mesta kot privida v puščavi je še vedno zelo razširjen. Karkoli povezano z iluzijo, fantazijo, halucinacijo ali poljubno variacijo deluzije je realnost L. A.-ja. Ta obliko menjajoča, fluidna lastnost materialne sestave mesta vsrkava projekcije zamišljenega in upodobljenega z vsega sveta. Deluje podobno kot 3D, večplasten zaslon, kamor so vidci projicirali svoje vizije v Spielbergovem *Posebnem Poročilu* (Minority Report, 2002). Toda ravno tako kot so vidci v *Posebnem poročilu* v službi koruptne vlade, ta navidežno večstranski zaslon vzame in mobilizira vso kreativno domišljijo, da služi dobičku.

Ta privid potrošništva tukaj določa celotno izkušnjo obiskovanja kina. Najprej se moram peljati (v L. A.-ju se nikoli ne hodi) do nakupovalnega središča (kjer so locirani multipleksi), plačam in parkiram v večnadstropni garažni hiši, nato plačam nekje 10–15 \$ na projekcijo in končno porabim še dodatnih 10 \$ za kokice in brezalkoholno pijačo. Toda recimo, da hočem uživati v neverjetnih platnih Arclight Cinemas v osrčju Hollywooda, na Sunset and Vine – potem moram biti pripravljena plačati 20 \$ le za filmsko vstopnico. Toda zdaj lahko vstopim v tempelj spektakla – IMAX, zaradi katerega bi se Guy Debord obračal v grobu.

Potopljena v pokrajine digitalnega prostorskega zvoka *King Konga* Petera Jacksona čutim sapo velikanske

opice, kako oplazi moj obraz, in ovije me stanje povečanega čutnega doživljanja filma. Vedno sem se zelo zavedala utelešene narave svoje filmske izkušnje, toda občutek, da se lahko skoraj dotakneš velikanskega ukrivljenega platna dvorane IMAX, je čutno tako prevzemajoč, da izključi intelekt, čustva, in kar je najhujše – domišljijo. Paradoksalno je, da se znajdeš v zelo klavstrofobičnem okolju, kjer njegova obsesija ustvarjanja zabave sistematično zapre vse poti za ustvarjalni pobeg izven njegovih meja.

Natančno to je razlog, zakaj sem še vedno fascinirana nad halucinogenim, a vseeno nadvse filmskim prostorom samega Los Angelesa. In ne govorim o tem, da po celem mestu naletiš na filmske sete in filmske zvezde (v Century City Mallu na premieri Moorovega *Fahrenheit 9/11* bi se dobesedno skoraj zaletela v Jona Voighta) ali da je večji del središča L. A.-ja mesto duhov, na voljo za najem filmskih setov (1,700.00 \$ na uro – nemogoče za študente filma ali kakršenkoli projekt, ki ga ne podpira kak studio). Ne, v mislih imam tiste redke trenutke, ko se peljem v razvpitem losangeškem prometu in kar naenkrat opazim bel rešilni avto iz 40. let z rdečimi križi na vratih, ki ga vozi mlada dama z očali iz 50. let in z urejenimi, nazaj zalizanimi lasmi. Je resnična ali je kaskaderska dvojnica Barbare Stanwyck iz *Dvojnega zavarovanja* (Double Indemnity, 1944, Billy Wilder)? Moja domišljija je za trenutek prežeta s kalejdoskopom nerazločljivih spominov na filme noir, ki sem jih videla oziroma si jih zamislila, ki se zdaj zraščajo v optično enako nerazločljiv, toda čutno razločen občutek, da gledam film in ga hkrati ustvarjam, da vdihujem gibanje filmskega celuloidnega telesa. V takih trenutkih me popolnoma prevzame moja domišljajska interaktivnost s fluidnostjo večrazsežnostnega platna Los Angelesa, ki mi daje občutek pristne filmske izkušnje, brez pritiska zgolj biti zabaven.

MAJA MANOJLOVIĆ

NAPOVEDNIK

SANTIAGOVI DNEVI
(DIAS DE SANTIAGO)

r: Josue Mendez



Zmagovalec številnih festivalov, križanec novega latinskoameriškega angažiranega filma in Scorsesejevega Taksista. Santiago se po nekajletnem služenju vojske in sodelovanju v vojni z Ekvadorjem vrne domov. Rad bi znova zaživel brezskrbno civilno življenje, a ga pričakajo družinske težave, na ulicah pa vrstniki, ki se predajajo brezdelnemu in neodgovornemu življenju, tako drugačnemu od tistega, za katerega se je v mislih boril mladi vojak. Žalostna slika in intimni pritiski stopnjujejo Santiagov nemir.

MOJE POLETJE LJUBEZNI
(MY SUMMER OF LOVE)

r: Pawel Pawlikowski



»Je film predvsem psihološka drama, ki odpira vprašanje družbene in seksualne obstranosti? Ali alegorija, ki v prvi vrsti pripoveduje o tem, kako se je moralno otopeli Veliki Britaniji mogoče postaviti po robu le tako, da ne pozabimo na čustva?« se je spraševal Guardian po velikanskem uspehu filma doma in v tujini. Festivalna uspešnica, zgodba o dveh dekletih in njunem velikem prijateljstvu, ki včasih ubira nepričakovane poti.

INSAJDER



»Ime mi je Dalton Russell, dobro me poslušajte, kajti skrbno izbiram svoje besede in se nikoli ne ponavljam. Povedal sem vam svoje ime, to je *Kdo*. *Kje* bi najlažje opisali kot jetniško celico. ... *Kaj* je lahko, nedavno sem načrtoval in poglal v tek dogodke, da bi izpeljal popoln bančni rop, to je tudi *Kdaj*. Kar zadeva *Zakaj*, razen očitnega finančnega motiva, je zelo enostavno ... ker lahko. Tako nam ostane le *Kako* in v tem, kot bi rekel bard, je kleč.«

Novi film Spikea Leeja *Insajder* (Inside Man, 2006) je to, kar nam Dalton Russell (Clive Owen) pove takoj na začetku, film o popolno načrtovanem bančnem ropu. Popolnost načrta je v tem, da Russell predvidi poteze in reakcije vpletenih, še več – situacije zastavi tako, da vsi igrajo po njegovih pravilih. To mu uspe iz enostavnega razloga: pozna uveljavljene postopke policije, hkrati pa nasprotno stran zavaja tako, da se posluži določenih stereotipov, ki jih ta potem veselo razvije do konca. Na primer: policiste spelje s sledi, tako da jim podtika namige, da so roparji tujci; ko pošljejo ven talca z zahtevami, pošljejo sikha, ki ga policaji zamenjajo za Arabca in zaženejo paniko, da je terorist. Russell zahteva nemogoče in računa na zavlačevanje policistov, kar je pravzaprav tisto, kar v resnici hoče.

Tako kakor Dalton Russel tudi Spike Lee igra na predsodke gledalcev; situacije namreč zastavi ravno dovolj stereotipno, da bi gledalec lahko pričakoval, in tudi dejansko pričakuje, temu primeren iztek posamične epizode, toda režiser jo razvije mimo tega in nam vrže v obraz naš lastni avtomatizem. Pa ne zgolj na ravni nepričakovanih obratov, ampak tudi na ravni samega filma. Na primer: film se začne z indijskim komadom (ki bi ga kdo lahko zamenjal z arabskim, kot se to zgodi sikh), ki igra čez vse predpriprave ropa, in ko hoče Russell potem policaja preslepiti s tujim naglasom, se že zdi, da bo to nek politično korekten film o ameriški paranoji pred terorizmom. Pa to vseeno ni; ko že namiguje na to temo, recimo v primeru prej omenjenega sikh, se prizor izteče s humorno repliko detektiva Fraizerja (Denzel Washington) o tem, da če mu že kratijo državljske pravice, pa vsaj vedno dobi taksi (tj. za razliko od črnca, ki mu ne ustavi noben). Podobno se zgodi s posnetki izpraševanj talcev po končanem ropu, s katerimi Spike Lee vsake toliko poseže v tok dogajanja; prvi od teh je posnetek enega od talcev, ki s tresočim glasom pripoveduje, kako je mislil, da ne bo nikoli več videl svoje družine, in spominja na kvazi dokumentaristična pričevanja, ki bi jih lahko poslušali po 9/11, toda dovolj zgodaj ugotovimo, da so

to v bistvu zaslišanja, ki z vsakim naslednjim postajajo bolj smešna in absurdna.

Insajder v tem smislu ni toliko film o paranoji zaradi terorizma, o povezovanju tega z Arabci, ne o krvavem denarju, na katerem temeljijo veliki posli, ne o korupciji, skratka ne govori toliko o svetu, v katerem živimo, kot o tem, kako ga doživljamo in analiziramo. Namreč v razliki med tem, da so prizori, ki se dotikajo zgoraj omenjenih tem, zastavljeni na že tolikokrat viden način, da so postavljeni v kontekst žanrskega filma, a se iztečejo z določenim obratom, se kaže po eni strani to, kako se nam je že sama refleksija situacije popolnoma avtomatizirala, po drugi strani pa s tem obratom vseeno opozori tudi na prisotnost teh problemov.

Hkrati pa so ravno izčiščeni tipi likov in situacij tisti, ki naredijo film za popoln užitek. Kaj boljšega kot film o ropu in ugrabitvi, posnet v stilu ameriških policijskih filmov 70. let, taktični dvoboj med detektivom Keithom Frazierjem – poštenim policajem, ki ima na vesti že eno neuspelo pregovarjanje in se hoče dokazati, ob tem pa kot orožje uporablja tipičen črnski humor, in Daltonom Russellom, umirjenim, inteligentnim in prav tako duhovitim roparjem, ki ga navidez zanima le lastna stvar, a na koncu vseeno pokaže kanček družbene zavesti, kamor pa se nenadno vmeša še predstavica sil iz ozadja, Madeline White (Jodie Foster) – hladna, preračunljiva in neizprosna ženska, ki pomaga pomembnim možem v težavah, v zameno za primerno količino denarja, seveda.

Spike Lee tako zrežira dober žanrski film, se pokloni (kot sam trdi) svojim vzornikom iz 70. let, a gre čez to in izkoristi danosti žanra, da se naveže na trenutno situacijo; namreč, ker je znano kdo, kaj in zakaj, se lahko osredotoči le še na kako »in v tem, kot bi rekel bard, je kleč«.

CENTER ZA CENTRALIZACIJO

Kadarkoli se ta dežela začne primerjati s skandinavskimi deželami, pri filmu sta to ponavadi Danska in Švedska, to pomeni, da je nekaj narobe. Pomeni, da nam hoče država, v tem primeru Ministrstvo za kulturo, ki ga upravlja trenutna vladajoča koalicija, nekaj podtakniti in si oprati roke. In podtakniti nam tokrat hoče nekakšen inštitut za avdiovizualne vsebine, za katerega ni nobenih materialnih in vsebinskih pogojev, in si oprati roke, češ: »Pred nami ste razpravljali in razpravljali ter nič naredili, mi pa končno znamo delovati in tako rekoč v pol leta sprejeti nov filmski zakon!« Ko se jim poskuša dopovedati, da stvari ne potekajo tako, kot bi morale, da pred javno predstavitev predloga ni bilo nobene analize, po predstavitvi pa nikakršne javne razprave oz. zgolj ena, ki jo je 11. julija organizirala strokovna javnost, so strokovnjaki z ministrstva užaljeni kot cankarjanske matere, ki jim otroci ne izkazujejo večne hvaležnosti ob vsaki prež-

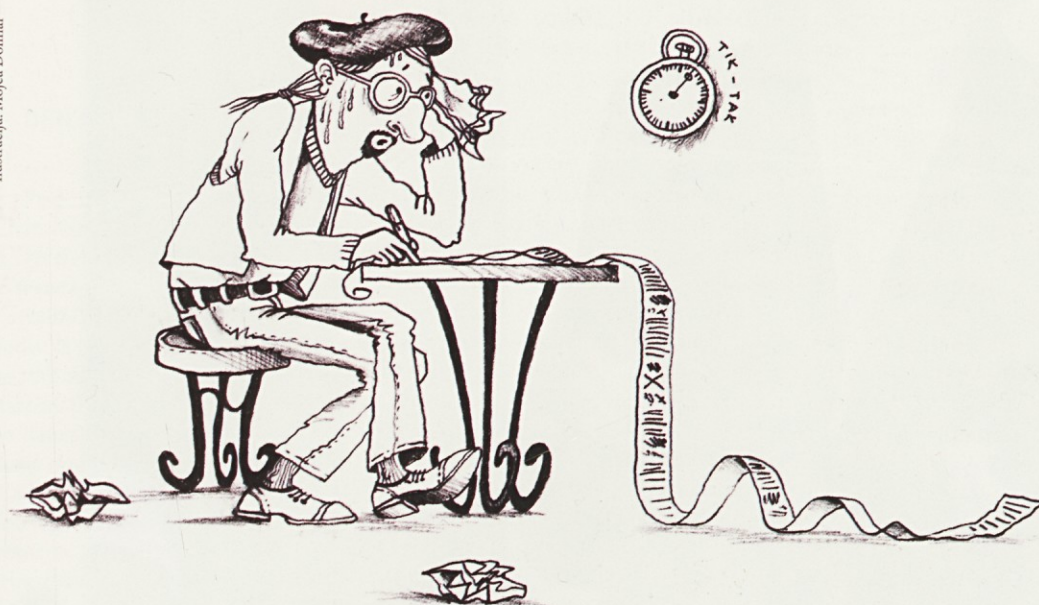
ganki, ki jo zakuhajo. Še več. Vse demokratične procedure, ki naj bi jih naša ministrstva po petnajstih letih imela v malem prstu, so pozabili ali pa si jih prirojijo po lastni presoji – kajpak presoji tistega, ki ima moč in oblast. Če bi jim bile te procedure jasne, ne bi v sporočilo za javnost, ki ga je 15. julija priobčilo Delo, nikoli zapisali, da »analize, soočenja in razprave na temo filmskega zakona ... trajajo že od leta 2001.« Kajti to je bil popolnoma drug predlog, v katerem ni bilo ne duha ne sluha o famoznem inštitutu. Če se predlogi spreminjajo, se analize in razprave začnejo na novo. To so t. i. demokratični postopki, ki lahko potekajo zelo dolgo in se razlikujejo od hitrih, po navadi pa tudi avtorskih in diktatorskih potez, kjer javni konsenz ni potreben. V našem primeru pa je javnost celo okregana, ker ne prikimava in hvaležno sprejema! Ideja filmskega in avdiovizualnega centra se je sicer tudi pojavila pred nekaj leti, vendar je bil pogoj za to, da se pred tem tak center tudi postavi. Kot na Danskem.

Če pa tega pred tem ni, se vsa zadeva lahko razume samo na en način: na vrnitev v centralizirani način odločanja. Dragi strokovnjaki z ministrstva, naš spomin ni tako kratek: leta 1994 so si Zakon o Filmskem skladu izborili filmarji preko nekaj poslancev. Ministrstvo za kulturo si je tako takrat kot tudi sedaj prizadevalo za samo eno: imeti nadzor nad filmskim področjem. In kot po naključju je politična opcija v obeh primerih enaka.

Brez odličnih pozdravov,

PROF. NAPLETE

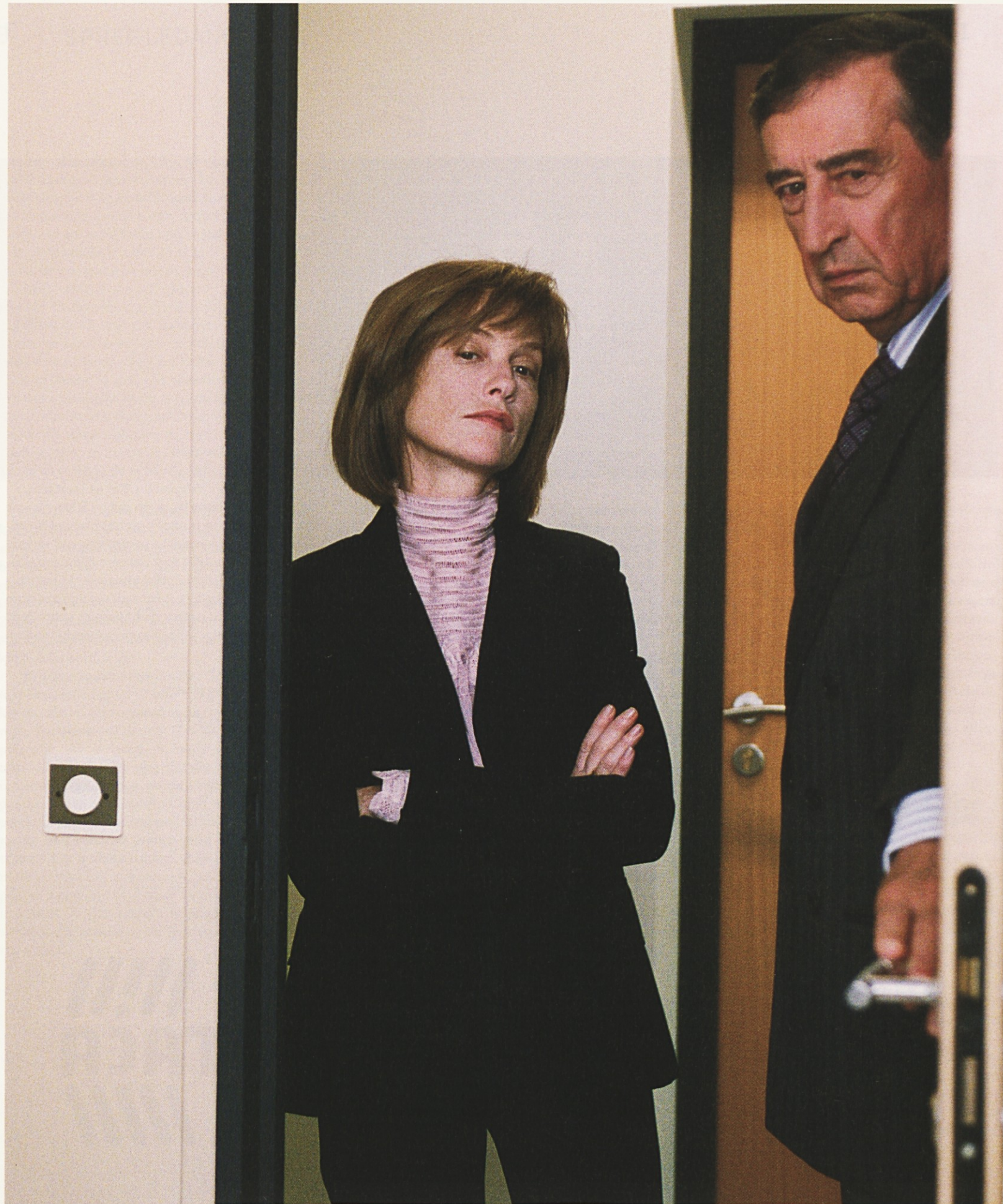
Ilustracija: Mojca Dolinar



»Za svojo nalogo ima, da
krtači zgodovino proti dlaki.«

www.krtaca.si

KRTACA



DISKRETNİ ŠARM CHABROLOVE BURŽUAZIJE

CLAUDE CHABROL, MORDA »NAJBOLJ PRODUKTIVEN IN RENTABILEN SODOBEN FRANCOSKI AVTOR«, TISTI NOVOVALOVEC, KI JE S SVOJO ZAVEZANOSTJO ŽANRU NAGOVARJAL NAJŠIRŠE OBČINSTVO, SE V KINEMATOGRAFIH PREDSTAVLJA S SVOJIM NAJNOVEJŠIM FILMOM PIJANI OD OBLASTI.

DENIS VALIČ

Prva reakcija na novico o prihodu najnovejšega Chabrolovega dela, sodne drame *Pijani od oblasti* (*L'ivresse du pouvoir*, 2006), v slovenske kinodvorane je seveda navdušenje. Nenazadnje gre za avtorja, ki je s svojimi novovalovskimi kolegi dal odločilno spodbudo za razvoj modernega avtorskega filma, hkrati pa tudi za avtorja, ki je sredi devetdesetih kljub svoji starosti doživel nedvoumen ustvarjalni preporod in do danes ustvaril nekaj boljših del svojega imponantnega opusa: spomnimo se samo čudovite *Ceremonije* (*La cérémonie*, 1995), ali njegovega jubilejnega, petdesetega celovečerca, ki ga je v njemu lastni maniri ironično naslovil z *Rien ne va plus* (1997), pa odlične kriminalke *V srcu laži* (*Au cœur du mensonge*, 1999) in nenazadnje male mojstrovine *Hvala za čokolado* (*Merci pour le chocolat*, 2000). Toda ko se zavemo, da je bil prav slednji sploh prvi Chabrolov film, ki smo ga lahko v slovenskih kinodvoranah videli po več kot desetih letih, pa še ta vanje ni prišel po kanalu redne filmske distribucije, pač pa s posegom Cankarjevega doma, ki izvaja le omejeno distribucijo, in da smo kljub nezanemarljivemu uspehu, ki ga je doživel, morali čakati novih pet let in pri tem izpustiti naslednji dve odlični Chabrolovi deli – *La fleur du mal* (2003) in *La demoiselle d'honneur* (2004) – da smo končno dočakali prvo Chabrolovo delo v redni distribuciji odkar obstaja samostojna slovenska država, navdušenje uplahne in se nas poloti brezup ob skrajno bednem položaju slovenske kinematografske distribucije. Nenazadnje pri Claudu Chabrolu ne gre za kakšnega hermetičnega, k skrajni politični provokaciji ali larpurlarizmu nagnjenega novovalovskega režiserja, pač pa za avtorja, ki so mu nekateri očitili celo pretirano ko-

mercialnost, za avtorja, ki je svet žanrskega filma sprejel za svojega, za tistega, ki naj bi s svojimi deli izvedel obrat od novovalovske estetike k tržnemu nareku, od visoke literature k trivialni, od novega naturalizma k stilistično prefinjenim žanrskim upodobitvam. Ali, kakor je pred časom zapisal priznani francoski filmski publicist Serge Toubiana, za »najproduktivnejšega, morda tudi najbolj 'rentabilnega' francoskega cineasta v

Chabrol je ustvaril povsem samosvoj filmski svet, znotraj katerega se je lotil doslednega preučevanja človekove motivacije oziroma trka malomeščanskega vrednostnega sistema in težko zadržanih, največkrat nasilnih strasti.

zadnjih štirih desetletjih«, o čemer zgovorno priča tudi dejstvo, da se praktično vsako njegovo delo znajde v kinodvoranah v ZDA, kar se evropskim avtorjem ne dogaja prav pogosto. A slovenskemu prikazovalcu (in ne distributerjem, ti tovrstne filme celo kupijo) vse to očitno nič ne pomeni, zato se lahko za prihod zadnjega Chabrolovega filma *Pijani od oblasti* zahvalimo le spletu srečnih okoliščin. A pustimo tokrat slovensko filmsko distribucijo ob strani.

Mnogi poznajo Chabrola zgolj po enciklopedični opredelitvi za »inavguratorja novega vala«, za tistega, ki je skupaj z Godardom, Truffautom in Rohmerjem spočel to morda najbolj prelomno in vplivno gibanje

v zgodovini filma, gibanje, ki je v začetku šestdesetih zajelo celotno Evropo, tudi vzhodno, in porodilo najplodnejše obdobje številnih evropskih kinematografij, ki je vplivalo na radikalno revolucionarna dogajanja od azijskih do latinskoameriških kinematografij in ki je ne nazadnje vzpodbudilo tudi t. i. newyorško filmsko sceno iz katere se je pozneje razvil ameriški neodvisni film. Novovalovci so se zoperstavili evropskemu »studijskemu« realizmu, povzetem po vzoru Hollywooda, rigidni tradiciji francoske scenaristične kvalitete, ki se je strogo držala velikanov svetovne literature in njihova dela linearno prevajala v filmske podobe, uprli so se moralnim apelom takratnih filmskih zgodb, ob tem pa zagovarjali primat režije nad »scenaristično diktaturo«, kakor so jo sami poimenovali, ter snemanje na realnih lokacijah, izven artificialnosti studijev. Toda kljub dejstvu, da so vsaj na začetku nastopali skupaj (številni kritiki in zgodovinarji pa so jih še dolgo potem obravnavali na ta način) in da je prav Chabrol s svojim *Lepim Sergom* (*Le beau Serge*, 1958) posnel prvi novovalovski film, pa se je kasneje morda še najbolj oddaljil od ostalih in kmalu postal najmanj tipični novovalovec, za nekatere pa je postal celo antiavtorska figura. Nikoli se namreč ni odločal za politično radikalnost ali formalno provokativnost raziskovalnega avtorja, kot je to rad počel Godard. Prav tako deluje njegova hiperaktivnost kot pravo nasprotje Rohmerjevi ali Rivettovi počasnosti v pripravi posameznih projektov. Tuja sta mu bila tudi žlahtna ironija in vitalizem, s katerima je Rohmer prodiral pod površino videza vsakdanjosti; njemu je bil bližji distancirani cinizem. Čudil se je tudi Truffautovim težavam in skrbnemu elaboriranju tem



oziroma osnovnih zgodb, preko katerih je nato odpo- toval v skrite prostore intimnih mitologij, saj je njemu zadoščala kratka novička iz kronike. Kot pri njegovem morda najboljšem delu iz sedemdesetih let, nenava- dni srhljivki *Violette Nozière* (1978), ki jo je zasnoval po resnični zgodbi dekleta, ki je zastrupilo očeta in poskusilo umoriti mamo. Srhljivki, ki so jo številni kritiki primerjali z najboljšimi deli morda največjega mojstra tega žanra Alfreda Hitchcocka, katerega opus je Chabrolu predstavljal neizčrpen vir inspiracije. Tako kot delo nemškega režiserja Fritza Langa, ki je sredi tridesetih prav tako pristal v Hollywoodu in tam ustvarjal vse do srede petdesetih. Lahko bi rekli, da si je Chabrol pri Langu sposodil njegov občutek za film- ski prostor, za razmerje med podobami in naracijo, medtem ko je pri Hitchcocku pobral smisel za ironijo, za razmerje med občutkom krivde in posameznikom. Prav izhajajoč iz dela teh dveh avtorjev ter povečini vztrajajoč znotraj okvirov žanra je Chabrol ustvaril povsem samosvoj filmski svet, znotraj katerega se je lotil doslednega preučevanje človekove motivacije oziroma trka malomeščanske vrednostnega sistema in težko zadržanih, največkrat nasilnih strasti. Tako se je že v enem svojih najbolj zgodnjih del, krimi-drami *À double tour* (1959), osredotočil na posledice, ki jih ima umor neke ženske na disfunkcionalno meščan- sko družino. Prav s tem delom pa se ob raziskovanju družbenih in družinskih vzrokov za nasilje loti tudi s svojo kritiko moralnih vrednot francoske meščanske družbe, ki jo je tako mojstrsko nadaljeval v številnih poznejših deli, na primer *Les biches* (1968), *Nezve- sta žena* (*La femme infidèle*, 1969) in *Naj pogine zver* (*Que la bête meure*, 1969), če naštejemo le nekatere.

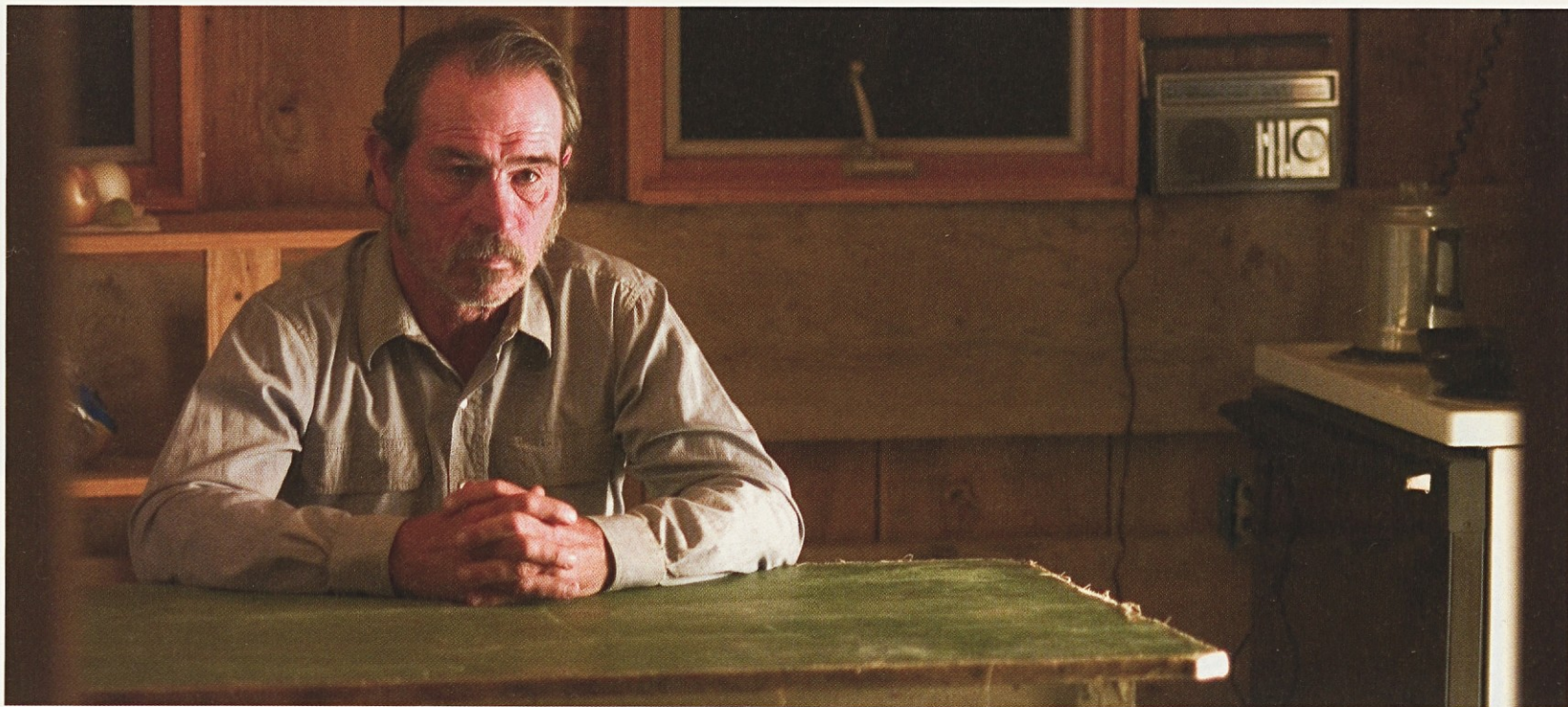
S svojim hladnim, distanciranim, skoraj kliničnim raziskovanjem priljubljenih tem je po kreativni kri- zi, v katero je zašel v sedemdesetih, nadaljeval tudi v drugi polovici osemdesetih, ko se z deli, kot so *Poulet au vinaigre* (1985), *Inspecteur Lavardin* (1986) ali *Une affaire de femmes* (1988), ponovno vrne v staro formo, katere vrhunec pa predstavlja prav zadnje desetletje, z deli, ki nadaljujejo njegovo raziskovanje razrednih napetosti, ljubosumja in politike umora.

Njegovo zadnje delo, sodna drama – ali sodna srh-

V kolikšni meri se je človekova narava sposobna upirati pijanosti od oblasti? V nekem momentu Chabrol jasno pokaže, da je Jeanne izgubila orientacijo, da pred očmi nima več »končne resnice«, pač pa da svojo moč izrablja zaradi samega užitka v moči.

ljivka, kakor so ga opredelili tisti, ki želijo preko žanr- ske opredelitve pokazati na kontinuiteto njegovega dela, česar pa ta nedvomno ne potrebuje – *Pijan od ob- lasti*, je na prvi pogled precej nenavadno delo za nje- gov opus, saj se zdi, da je Chabrol z njim prvič zaplaval v izrazito politične vode. Preko zgodbe o preiskovalni sodnici Jeanne Charmant Killman – ženski srednjih let, ki pripada provincialnemu meščanskemu razredu – ki ji oblast naloži, da raziše kompleksno finančno afero ter pri tem raziše vlogo, ki jo je v njej igral pred- sednik pomembne industrijske grupacije, Chabrol po- vsem jasno namigne na finančno afero Elf (francoska naftna družba), ki je pred leti pretresala francosko družbo. Kljub temu pa postane gledalcu kmalu jasno, da Chabrola tudi tokrat ne zanima politična razsež- nost nekega dogodka, pač pa predvsem posameznik, ki se znajde v njegovem središču: ne pripadnik eko- nomske ali politične elite, pač pa nepomembni člen

provincialne meščanske družbe, ki pa mu je v nekem trenutku dana velika moč. A le zato, da bi se ob njej »izmerila« njegova moralna drža, njegova etična pozi- cija ter seveda meje te moči. Chabrolov posameznik je tokrat seveda preiskovalna sodnica Jeanne Charmant Killman, ki s tem, ko ji oblast naloži delovno nalogo, prejme hkrati tudi izjemno moč. Chabrol jasno poka- že skoraj brezmejnost njene moči, hkrati pa ustvari portret hladne in svoje moči zavedajoče se ženske, ki se ne ustavi pred nikomer in ničimer, ki je ni ničesar strah. Vplivnim politikom in gospodarstvenikom, ki jih zaslišuje, se odkrito posmehuje, ko jim našteva kontradikcije, v katere so se zapletli. Zdi se, da je nič več ne ustavi na njeni poti »do resnice«, kakor pravi sama, saj postaja vse bolj očitno, bolj ko napreduje v svoji preiskavi, večja je njena moč. Toda zaradi istih razlogov je njeno zasebno življenje vse večja polomija. Na tem mestu Chabrol v gledalcu vzbudi spraševanje: v kolikšni meri lahko Jeanne še stopnjuje svojo moč, ne da bi pri tem trčila in se zlomila ob še večji moči? In v kolikšni meri se je človekova narava sposobna upi- rati pijanosti od oblasti? V nekem momentu Chabrol jasno pokaže, da je Jeanne izgubila orientacijo, da pred očmi nima več »končne resnice«, pač pa da svojo moč izrablja zaradi samega užitka v moči. In hkrati, da je prav zaradi te moči, ki jo premore kot preiskovalna sodnica, izven svojega delovnega okolja, ko nastopi kot običajni posameznik v družbi, še toliko bolj krha, osamljena in ranljiva. *Pijani od oblasti* morda ni Cha- brolovo najboljšo delo zadnjih let, čeprav ga ponovno izjemna igra Isabelle Huppert v vlogi preiskovalne so- dnice dviga visoko nad povprečne višave, je pa delo, ki se s skupkom svojih podob, gest, položajev in fanta- zem, tesno povezanih z razvojem sodobne francoske družbe in hkrati filmske umetnosti, povsem koheren- tno umešča v njegov impozantni opus. Lik preiskoval- ne sodnice Jeanne Charmant Killman pa je še eden v vrsti fascinantnih likov iz Chabrolovih del, ki skupaj tvorijo »najbogatejši in najrazburljivejši bestiarij v so- dobnih francoskih filmski umetnosti«, kakor pravi že prej omenjeni Serge Toubiana.



TEX-MEX, MEX-TEX

POGOVOR MED MEHIČANOM IN AMERIČANOM O MEJI NA RIO GRANDE, MEHIČANOM V VESTERNIH, FILMU TRIKRAT POKOPANI MELQUIADES ESTRADA IN O DRUGIH KAVBOJSKIH REČEH.

ZORAN SMILJANIČ

»Hej, amigo, slišim da boste gradili zid med Mehiko in ZDA?!«

»Nekaj je treba storiti, drugače nas bodo *wetbacks** povsem preplavili.«

(* ilegalni priseljenci iz Mehike)

»Ampak zgraditi zid na Rio Grande ... To je bila od nekdaj odprta meja.«

»Hja, zaščititi moramo svoje interese. Jugozahod Amerike je postal prenaseljen z *Latinosi*. Sicer nimam nič proti vam, toda moti me, da je španščina tu postala že skoraj uradni jezik. Nekje je treba potegniti črto.«

»Amigo, kaj ne vidiš v tem neke zgodovinske pravičnosti? Teksas, Nova Mehika, Nevada, Arizona in Kalifornija so bile še pred 150 leti naše. Do leta 1848 ste nam vzeli skoraj polovico našega ozemlja.«

»Bila je pač vojna in vi ste jo izgubili. In hej, ali nam

ni vaš general Santa Ana prodal dober del te vaše dragocene puščave?«

»To je bila naša puščava. In nekega dne bo spet. Meje in zidovi gor ali dol.«

»Mi smo vsaj nekaj naredili iz nje. Kaj bi pa vi z njo? Posadili še več koruze?«

»Res je, revni smo. Od nekdaj smo bili. Stoletja so nas napadali in izkoriščali, posiljevali in ropali našo deželo. Najprej Španci, pa Francozi, Avstrijci in nazadnje še vi, *gringos* ...«

»Mi *gringos* smo izumili vestern. Od tega ste imeli tudi vi precej koristi.«

»Ne razumi me narobe, amigo, tudi jaz imam rad vesterne, toda celotna zgodovina vesterna, ki ste ga izumili in tako uspešno prodali celemu svetu, temelji na mehiškem teritoriju. Na ukradeni zemlji. Okej, tudi

kupljeni. Brez naše puščave vaš paradni žanr sploh ne bi bil možen.«

»Ja, težko si predstavljam, da bi John Wayne in Clint Eastwood jezdila po močvirjih Louisiane ali po kakšni dolgočasni travnati pokrajini. Puščava je eden ključnih elementov vesterna.«

»Vi, Jenkiji, imate eno značilnost. Uničite vse, česar se dotaknete. Sicer ste potrebovali precej časa, a nazadnje ste pokvarili tudi puščavo.«

»Kako pokvarili? Saj smo jo vendar civilizirali.«

»Civilizirali? Nedotaknjeno pokrajino ste prepredli s cestami, železnico, bodečo žico, telegrafom, politiko in denarjem skorumpiranih korporacij. Zakaj pa so potem vaši kavboji prečkali Rio Grande in bežali na jug?«

»Ker niso hoteli končati na vislicah.«



»Ne samo zato, amigo. Poglej, zlata doba vašega vesterna opeva ravno tiste vrednote, ki ste jih s civiliziranjem Divjega zahoda tako uspešno izkoreninili. Spomni se Johna Forda. Njegovi filmi so spomeniki pogumu, individualizmu, prijateljstvu, tradicionalnemu načinu življenja, neokrnjeni naravi. Potem je v nekaj desetletjih pri vas vse to izpuhtelo, vi pa se še vedno oklepate stare slave, čeprav v resnici živite čisto drugače.«

»Res je, hitro smo prehodili pot od *Rdeče reke* do *Zadnje kinopredstave*. Kdaj so v vesternih sploh začeli odhajati v Mehiko?»

»Mislim, da je bilo prvič v *Zakladu Sierra Madre*. Bil je tudi prvi film, ki so ga zares posneli na težko dostopnih lokacijah v mehiških hribih, ne pa v studiu. Poleg tega je šla takrat ekonomska migracija v nasprotni smeri kot danes. Američani so iskali delo v Mehiki.«

»Ha, spomnim se Alfonsa Bedoye in tistega njegovega slovitega: *Badges? We don't need no stinkin' badges!*«

»Ja, John Huston in Sam Peckinpah sta bila med sila redkimi ameriškimi avtorji, ki sta razumela in spoštovala Mehiko. In jo znala v svojih filmih tudi dostojno predstaviti.«

»Kaj pa ostali? Recimo *Sedem veličastnih*? Ta film je pa res dober! Boš rekel, da ni spoštljiv do Mehičanov?»

»Ne. Ta film nam je naredil ogromno škode. Požrtvovalni in plemeniti ameriški *pistolerosi* pomagajo bednim mehiškim kmetom za pest fižola in koruze. Daj no, le kdo bo to verjel! Poleg tega Mehičane predstavljva v dveh tipiziranih vlogah, ki sta desetletja prevladovali v ameriških vesternih: prva je sadistični in

pompozni bandit, druga je revni in plemeniti kmet.«

»Kaj pa *Divja banda*?«

»Celo v tem filmu, kjer je režiserjeva naklonjenost do Mehike očitna, naletimo na tip sadističnega bandita (general Mapache), plemenite kmete (Angelova domača vas), poleg tega Peckinpah v finalu 'postreli' kar dvesto mehiških vojakov, t. i. 'slabih Mehičanov'. Edina izjema je član bande Angel, ki je nekoliko bolj kompleksen lik. Podobno kot Jesus Raza (Jack Palance) v *Profesionalcih*. Šele ob koncu 60. let so se stvari začele premikati.«

»Strinjam se, Mehičani so bili v vesternih dolgo časa naslikani kot dobrohotno bebavi liki, zadolženi za zabavo, ki jih zanima le poln krožnik fižola in steklenica tekile. Ampak gledalci so imeli take klišeje radi. Filmi so jim ponujali le tisto, kar so želeli.«

»Oh, gledalci kupijo marsikaj. Med drugim tudi to, da so Mehičane – vsaj tiste bolj pomembne vloge – pogosto igrali ameriški igralci. S temnim pudrom so jih na debelo namazali po obrazu, jim s črno maskaro obrobili oči in že so bili gledalci sveto prepričani, da imajo pred seboj pristnega Mehičana.«

»O katerih igralcih in filmih govoriš?»

»Na kupe jih je bilo. Marlon Brando je igral Emiliana Zapato v filmu *Viva Zapata!*, Yul Brynner je bil Pancho Villa v *Villa Rides*, Paul Newman je bil mehiški bandit v *Outrage*, Egipčan Omar Sharif je igral Mehičana v *Mackenna's Gold*, ravno tako Charles Bronson v *Bilo je nekoč na Divjem zahodu*, pa še Burt Reynolds v *Sto pušk*, Rod Steiger v *Skrjaj se!*, Burt Lancaster je bil mehiški stražnik v sicer odličnem vesternu *Valdez prihaja* ... Američani so bili vedno boljši Mehičani od Mehičanov.«

»Spomnim se tudi, da so mehiške igralce ali statiste

pogosto našemili v Indijance ... in obratno.«

»Tudi ... Ali pa kliše o zanikrnem gostilničarju, ki toči le toplo pivo. Pa o zvestem junakovem pomočniku, v stilu Sancha Panse, ki ponavadi ne dočaka konca filma. V špageti vesternih so bili Mehičani sadistični morilci, ki se ob izživljanju histerično krohotajo.«

»Kaj pa John Wayne in Clint Eastwood? Kakšni sta bili dve največji kavbojski ikoni do Mehike?»

»Eastwood je dvakrat prečkal Rio Grande, in sicer v filmih *Dve muli za sestro Saro* in *Joe Kidd*.«

»Že vem, obakrat se je boril na strani zatiranih Mehičanov. S tem bi pa moral biti zadovoljen, mar ne?«

»Niti ne. Ker so Mehičani popolnoma nesposobni, je vse delo opravil sam. V obeh filmih je lastnorčno izbojeval zmago za Mehičane, ki so preveč zabiti, da bi sami zmagali. Vedno mora priti nek gringo in rešiti uboge Mehičane.«

»Uf, ti pa res nikoli nisi zadovoljen. Včasih je vestern služil zabavi in razvedrilu, brez odvečne filozofije.«

»To ste nas vi naučili, amigo: da je treba vsaki stvari pogledati pod površino. Prevečkrat smo se opekli, zato smo postali bolj previdni.«

»OK, OK. John Wayne?»

»Ta je prav poseben primer. V triurni domoljubni epopeji *Alamo* je Mehičane predstavil kot čisto zlo in jih nekaj tisoč z velikim užitkom iztrebil. V filmu kar mrgoli zgodovinskih neresnic, najbolj bedast pa je sam Wayne, ki s tisto smešno rakunovo kapo na glavi posnema Davyja Crocketta. Mimogrede, Crockett tiste neumne kape ni nikoli nosil, vse skupaj je le Disneyeva pogruntavščina, ki se je prijala in zaradi katere so v 50. letih v ZDA skoraj iztrebili rakune. No, veliki domoljub in zagovornik vsega ameriškega je svoje



filmsko podjetje Batjac naselil v Durangu v Mehiki, kjer je proti koncu svoje kariere štancal vse tiste grozne vesterne, ki jih ne marajo niti njegovi najbolj zvesti oboževalci. Ko je šlo za izkoriščanje poceni mehiške delovne sile je svoj patriotizem hitro prilagodil tržnim razmeram.«

»Ali sploh obstaja kakšen vestern, s katerim si zadovoljen?»

»O, seveda. Filmi, nastali v zadnjih dveh, treh desetletjih, se izogibajo šablonam in obravnavajo Mehiko na nov, bolj realističen način. Poleg tega igrajo Mehičane mehiški ali vsaj španski igralci. Recimo *Stari gringo*, posnet po romanu Carlosa Fuentes, ni slab. Tudi film *Balada o Gregoriju Cortezu* je boleče spregovoril o podrejenem odnosu Mehičanov v ZDA. *Vsi ti lepi konji* opisujejo Mehiko, ki je podobna sama sebi in kjer gringo Matt Damon enkrat za razliko ni vsemogočni *pistolero*. Posrečen je tudi novi *Pancho Villa*, kjer se Antonio Banderas v naslovni vlogi zave mogočnega vpliva filma na množice, zato povabi ameriško filmsko kompanijo, naj posname njegovo revolucijo. Pancho Villa revolucijo 'režira' po svoje, pač v skladu s svojimi interesi. Prvič imamo v filmu Mehičana, ki manipulira z Jenkiji in to na področju filma, kjer so bili Američani vedno nesporni gospodarji. In je za to tudi mastno plačan.«

»Kaj pa ta novi film Tommyja Leeja Jonesa, *Trije pogrebi* ... ee ... kako že ...?»

»*Trikrat pokopani Melquiades Estrada*, amigo. Vidim, da imaš še vedno težave z našimi imeni.«

»Gledalci si bodo težko zapomnili ta naslov. Morali bi ga spremeniti. Podobno kot je šel mimo njih tisti čudni film *Prinesite mi glavo Alfreda Garcie*.«

»Oba filma sta sodobna vesterna, ki imata tudi



skupno temo: potovanje z mrtvim prijateljem. S to razliko, da Warren Oates z glavo svojega prijatelja potuje izključno po Mehiki, Tommy Lee Jones pa na koncu prečka Rio Grande. Pa sva spet pri mejah.«

»Hm, ne vem, če je to pravi vestern. Scenarij je napisal tisti vaš scenarist Gu ... Guillermo Arriaga, denar je prišel iz Evrope, pa še tisti nori Francoz Luc Besson je imel prste vmes. Preveč čuden je, da bi bil naš.«

»No, režiral ga je vaš človek, Tommy Lee Jones. Si vedel, da je Jones pred snemanjem vsem članom ekipe razdelil izvod Camusovega romana *Tujec*? Film se začne v teksaškem obmejnem mestecu, kjer se vsi na smrt dolgočasijo. Ekonomsko so dobro preskrbljeni, toda ne vedo kaj bi s svojimi življenji. Nakupujejo, bulijo v TV nadaljevanke in vseprek seksajo. Kdo je torej na napačni strani meje?»

»Prav, ta odtujenost je dobro zadeta. Ni pa me pričalo prijateljstvo med Tommyem Leejem Jonesom in Mehičanom, tistim Mel ... Melquiadesom. Na čem temelji? Zakaj bi se Jones tako navezal na ilegalnega emigranta, da bi zanj toliko žrtvoval? Da ga mrtvega in razpadajočega tovari v Mehiko, kjer ga namerava pokopati v domači zemlji?»

»Jones je kavboj stare šole. Njega ne zanimajo denar, status, papirji, delovne vize, ampak vrednote starega Zahoda. Možakar je iz časa, ko je prijateljstvo nekaj veljalo. Ko je imela dana beseda svojo težo. V Melquiadesu vidi nekaj poštenega in pristnega, nekaj kar so njegovi ameriški so državljani že zdavnaj izgubili. Zabavno se mi zdi, da potuje Jones iz Teksasa v Mehiko, torej proti toku, v nasprotni smeri kot trume emigrantov, ki se trudijo priti v ZDA. Danes nihče več ne hodi ilegalno v Mehiko.«

»Kaj pa vem, zame je v filmu preveč neznank. Tudi konec mi ni bil jasen.«

»Ko človek prestopi neko mejo, ne gre zgolj za geografsko, ampak tudi za duhovno potovanje. Tommy Lee Jones in Barry Pepper iz znanega, urejenega in varnega sveta prideta tja, kjer še nikoli nista bila. In logično je, da se iz te izkušnje nikoli več ne bosta vrnila ista. Zato je prečkanje meje mitski dogodek, ki nam odkriva nove, zunanje in notranje pokrajine, nove kraje, kjer še nikoli nismo bili. Ko enkrat prečkaš mejo, ni več vrnitve nazaj. Se spomniš, ko Jones na koncu reče Pepperju: *Zdaj lahko greš, kamor hočeš*, ta pa le zbegano vpraša: *Kam?* Na dolgi poti se jima ne dogajajo običajne stvari, ki bi se jih dalo preprosto pojasniti in opraviti z njimi enkrat za vselej. Oba potujeta po svoji podzavesti, po skrivnostni deželi, polni simbolov in skritih pomenov. Tu pravila civilizacije ne veljajo več. To je dežela, kjer se živi pogovarjajo z mrtvimi. Mrtvi vedo več, amigo.«

»No, ja, za moj okus še vedno preveč nenavadno. In morbidno. Sem pa pogrešal en dober končni obračun, akcijo, streljanje. Brez tega ni pravega vesterna.«

»Vi Američani ne znate več poslušati svojega notranjega glasu. Mehičani tega nismo izgubili. Zato smo bogatejši od vas.«

»Potem pa ostanite tam, kjer ste, zakaj pa rinete k nam, če ste tako bogati?!«

»*Caramba*, nič nisi razumel ...«

»Ne rabimo ne vas, ne vaših čudnih scenaristov, niti tajvanskih režiserjev, ki bi nam v naše vesterne podtikali Mehičane in pedre! Kar naj zgradijo ta prekleti zid! *Mexican greasers!*«

»*Gringo estúpido! Cabron!*«

KINEMATOGRAFSKA DISTRIBUCIJA FILMOV V SLOVENIJI

KDO SO AKTERJI REPRODUKTIVNE KINEMATOGRAFIJE, KAKO DELUJEJO SLOVENSKI DISTRIBUTERJI, KAKŠEN JE NJIHOV ODNOS S PRIKAZOVALCI IN KAKO KOMUNICIRAJO Z GLEDALCI, KAKŠNA JE PRIHODNOST KINEMATOGRAFSKE DISTRIBUCIJE ...

KLEMEN KLEČ

»Pravkar sem v mavzoleju, parkirišče zadaj je na pol prazno in za Supermana imajo še 399 kart,« se je izpisalo na zaslonu mojega mobilnega telefona v soboto zvečer, tri dni po slovenski premieri nove ekranizacije omenjenega stripovskega junaka. Prijatelj mi je sporočil, da pošljal iz edinega ljubljanskega kinocentra, ki se ga je zaradi velikih in slabo izkoriščenih sedežnih zmogljivosti ter monumentalne, nepraktične arhitekture že pred leti prijel vzdevek mavzolej. Opustele kinodvorane sredi poletja niso nobeno presenečenje, kajti obisk filmskih predstav med najbolj vročimi dnevi že tradicionalno skoraj povsem zamre, navkljub bolj ali manj navidezni prizadevanjem filmskih distributerjev in upravljalcev kinodvoran, ki skušajo trend vsako leto znova obrniti v svojo korist. Slovenci pač nismo Američani, ki v poletnih mesecih radi posedajo v klimatiziranih kinodvoranah in si ogledujejo praviloma tržno zanimivejše filmske zgodbe iz ponudbe filmskih studiev in tudi neodvisnih produkcij. Po odprtju prvih slovenskih kinocentrov je med filmskimi distributerji sicer vzniknilo upanje, da se bodo navade Slovencev spremenile in bo filme tudi pri nas mogoče uspešno tržiti med poletno sezono. Kmalu se je izkazalo, da je umestitev potencialne tržne filmske uspešnice v obdobje med koncem junija in sredino avgusta še vedno tvegano početje, zato se distributerji temu obdobju spet skušajo kar najbolj izogniti, o čemer zgovorno priča tudi letošnja poletna suša kino ponudbe. Na njej se je sicer znašal nekaj *blockbusterjev*, poleg že omenjenega *Supermana* je tu še drugi del uspešnice *Pirati s Karibov*, a gre za filme, ki so jim *majorji* predvideli globalni start in za začetek njihovega predvajanja ne naši distributerji ne prikazovalci nimajo nikakršnega vpliva.

NA PLANINCAH

Ameriških izkušenj s področja trženja filmov tudi sicer ne moremo primerjati s slovenskimi. Ameriške filmske distribucije se na domačih tleh predobro zavedajo, da delujejo v zelo konkurenčnem okolju, in si ne morejo privoščiti spodrsrljavev, ki bi lahko povzročili poslovno škodo. Pri nas medsebojne tekmovalnosti filmskih distributerjev za naklonjenost gledalcev ni čutiti niti v oglasnem prostoru za filmsko ponudbo, kaj šele na prodajnih mestih kinovstopnic. Zdi se, da slovenske filmske distribucije boj za gledalce raje prepuščajo svojim tržno bolj ali manj prepoznavnim filmskim junakom, o usodi filmov pri nas pa poleg gledalcev odloča kar največji upravljalcev kinodvoran, podjetje Kolosej. V ZDA se kinematografska podjetja ubadajo le s storitveno dejavnostjo prikazovanja izbranih filmov, katerih kopije dobijo v najem od filmskih distribucij, v samo programsko shemo pa se, razen v izjemnih primerih, ne vtikajo kaj dosti. Ta je v izključni pristojnosti *majorjev* in njihovih distribucijskih služb, ki same odločijo, kdaj se bo kateri izmed filmov pojavil v kinodvoranah, pri tem pa postavijo tudi natančne pogoje za najem filmskih kopij. Prikazovalci se morajo pravilom igre podrediti ali pa se sprijazniti s tveganjem, da filmska ponudba njihovih kinodvoran na izredno konkurenčnem trgu za gledalce ne bo dovolj zanimiva. Upravljalci kinodvoran med seboj bijejo boj za gledalce, kar pove že podatek, da ponudba sedežnih kapacitet na določenih lokalnih trgih tudi do trikrat presega povpraševanje, povprečna zasedenost kinodvoran med koncem tedna pa je v takšnih razmerah 30-, ponekod pa le 20-odstotna. Kopije filmov, za katere distributerji pričakujejo največje povpraševanje, navadno v trženje dobijo vsi lokalni

kinoprikazovalci, saj lahko distributerji le na ta način v najkrajšem času maksimizirajo prihodek, ustvarjen s prodajo kinovstopnic.

V Sloveniji je narobe svet, saj kinematografski trg skoraj popolnoma obvladuje podjetje Kolosej, največji slovenski upravljalcev kinodvoran. Filmski distributerji imajo zaradi njegovega monopola na ljubljanskem regionalnem trgu, kjer se s prodajo kinovstopnic ustvari dobra polovica vseh prihodkov v Sloveniji, praktično zvezane roke in so v povsem podrejenem položaju. To pomeni, da morajo velikokrat pristati na zanje neustrezne pogoje trženja, kajti v nasprotnem primeru se lahko zgodi, da njihov film ali celotna ponudba sploh ni uvrščena na t. i. tentativevno listo (seznam prihajajočih filmov), ki jo prav zaradi svojega dominantnega položaja pripravlja podjetje Kolosej. Na tem mestu se marsikomu zastavi vprašanje, zakaj svoje tentativevne liste ne oblikuje tudi Engrotuš, upravljalcev kinematografov Planet Tuš? Odgovor se najbrž skriva v dejstvu, da si Engrotuš, kljub temu da upravlja s kinocentri v Celju, Novem Mestu in od avgusta dalje tudi v Mariboru, zaenkrat še ne odreže dovolj velikega tržnega deleža, s katerim bi ogrozil prevlado Koloseja. Za doseg tega cilja bo morda zadoščalo odprtje že napovedanega multikina v Domžalah, do takrat pa se mora tudi celjski trgovec prilagajati Kolosejevi tentativevni listi.

Neuvrstitve na tentativevno listo si ne morejo privoščiti niti slovenski poddistributerji velikih ameriških studijskih filmskih distribucij niti samostojni, od večjih filmskih studiev in njihovih distribucij neodvisni distributerji, ker gre v obeh primerih za majhna slovenska podjetja, ki se vsakodnevno borijo za lasten poslovni obstoj. To slednje se najbolje pokaže takrat, ko Kolosej zamuja s plačilom zapadlih pogodbenih obveznosti.

Natančneje, s plačilom zapadlih obveznosti v skladu s t. i. zaključnicami, ki se potrjujejo za vsak film posebej in so neke vrste tehnični aneks k splošni pogodbi o sodelovanju med filmskim distributerjem in kinoprikazovalcem. V njih so natančno določeni vsi pravni vidiki poslovnega sodelovanja in obveznosti tako ene kot druge stranke, zaradi natančno opredeljenih in usklajenih pogojev sodelovanja pa do danes še ni prišlo niti do enega spora, ki bi ga moralo reševati sodišče. Takšen transparenten poslovni odnos močno pripomore k temu, da neodvisni distributer, takoj ko kupi pravice za kinematografsko distribucijo nekega filmskega naslova, tega enako kot zastopniške distribucije nemudoma ponudi v trženje slovenskim upravljavcem kinodvoran. Pri verjetnejših tržnih uspešnicah imajo neodvisni distributerji načeloma enako izhodišče pri uvrstitvi na tentativno listo kot poddistributerji večjih svetovnih filmskih distribucij, večinoma pa se njihovi filmi, ki imajo navadno večjo umetniško sporočilnost od tržne moči, uporabljajo za popolnitev manj zanimivih terminov, recimo v poletnih mesecih. Omeniti velja tudi, da neodvisni distributerji kinoprikazovalcem na leto običajno ponudijo manjše število filmskih naslovov kot poddistributerji *majorjev*, čeprav kakšno leto prinese tudi izjeme, ki pa bolj kot ne potrjujejo pravilo. Ameriški studii pri upravljavcih kinodvoran tudi zato uživajo določene ugodnosti, saj jim zagotavljajo stalen dotok novih filmskih naslovov, vendar morajo pri tem paziti, da ne pride do t. i. »block bookinga« oz. omejevanja konkurence. To je situacija, ko veliki distributerji s svojo številčnejšo ponudbo filmskih naslovov onemogočijo drugim, zlasti neodvisnim filmskim distributerjem, da bi njihovi filmi prišli v kinodvorane pod enakimi pogoji. Tako v Evropi kot tudi drugje po svetu je takšna praksa prepovedana, vendar do tovrstnih težav vseeno prihaja, največkrat prav na ne povsem razvitih kinematografskih tržiščih, kjer ni enakovredne konkurence med upravljavci kinodvoran. In takšen primer je tudi Slovenija.

STANJE STVARI

Na našem tržišču so prek poddistributerjev zastopani vsi tržno nastrojeni ameriški filmski studii. Tržne interese mednarodnega distribucijskega podjetja United International Pictures, ki sta ga ustanovila ameriška filmska studia Universal in Paramount, pri nas zastopa poddistribucija Karantanija Cinemas. Studia Fox in Sony svoje filme na slovenskem trgu tržita prek poddistribucije Continental Film, Disneyjevo distribucijsko podjetje Buena Vista International pa sodeluje s podjetjem Cenex iz Vojnika pri Celju. Distribucijski oddelek studia Warner Brothers sodeluje z družbo Ljubljanski kinematografi, toda ker je omenjena družba hkrati tudi ustanoviteljica podjetja Kolosej, studio WB že nekaj časa išče novega partnerja med filmskimi poddistributerji na slovenskem kinematografskem tržišču.

Na njem nastopajo tudi neodvisni filmski distri-

KOLOSEJ PROTI BLITZU, BLITZ PROTI KOLOSEJU

Konec meseca maja so Finance v članku napovedale, da bosta podjetji Blitz Film & Video Distribution, distributer neodvisnih filmov, in Engrotuš, upravljavec kinematografov Planet Tuš, na urad za varstvo konkurence (UVK) vložila prijavo proti Koloseju, največjemu slovenskemu upravljavcu kinodvoran s prevladujočim tržnim deležem. Igor Špilek, vodja slovenske izpostave Blitz, mednarodnega podjetja s sedežem na Hrvaškem, in Aleksander Svetelšek, direktor celjskega podjetja Engrotuš, Koloseju očitata nelojalno konkurenco oziroma zlorabo položaja na trgu. Stvari so v naslednjih dneh potihnile, na poletni tentativni listi pa so se ravno v tistih dneh znašli štirje filmski naslovi (*Oliver Twist*, *Gospodar vojne*, *Skrito in Podzemlje: Evolucija*), ki jih je Blitz Koloseju v preteklosti že dalj časa neuspešno ponujal v trženje.

Blitz je Koloseju s prijavo na UVK in evropsko komisijo zagrozil že večkrat, nazadnje v začetku letošnjega leta, vendar nakane po nam znanih podatkih do sedaj še ni uresničil. Zapleti z vstopom distribucije Blitz na slovenski kinematografski trg so se začeli, ko je Hrvoje Krstulović, lastnik matičnega podjetja Blitz, konec leta 2000 ustanovil slovensko podjetje Blitz Film & Video Distribution, kmalu zatem pa Koloseju v trženje ponudil filmske naslove, za katere je pridobil pravice za trženje tudi na območju Slovenije. Med njimi velja omeniti tri: *Preprodajalce*, *Kaj ženske hočejo* in *Hannibala*. Kolosej je Blitzu odvrnil, da z distributerjem, ki se na slovenskem kinematografskem trgu še ni uveljavil, neposredno ne bo sodeloval, lahko pa poslujeta preko posrednika, na slovenskem trgu že uveljavljenega distributerja.

Ob tem je potrebno dodati, da je Blitz na slovenskem kinematografskem trgu pred ustanovitvijo lastnega podjetja že deloval, vendar le posredno, v sodelovanju s skoraj vsemi neodvisnimi slovenskimi filmskimi distributerji. V letu 1999 je tako sodeloval tudi s podjetjem Fun, zdaj nič več delujočim filmskim distributerjem, ki je bil njegov slovenski partner tudi pri nakupu paketa filmov studia Polygram. Fun svojih finančnih obveznosti takrat ni uspel poravnati, zato so morali slovenski kinoprikazovalci že napovedane filme, med katerimi je najbolj izstopal *Notting Hill*, tik pred zdajci umakniti s sporeda. Funove obveznosti je kasneje poravnala družba

Ljubljanski kinematografi, ki je omenjeni paket filmov, v katerem je bil tudi film *U-571*, potem z zamudo poslala v slovenske kinodvorane.

Blitz se je v letu 2001 uklonil zahtevi Koloseja in vzpostavil sodelovanje z neodvisno distribucijo A.G. Market, prek katere je distribuiral svoje filme na slovenski kinematografski trg vse do konca leta 2002, ko so se z omenjeno distribucijo razšli. V letu 2003 je nekatere od svojih filmov slovenskim kinoprikazovalcem znova ponudil preko drugih neodvisnih slovenskih distributerjev, spomladi 2004 pa je Koloseju dlje časa v trženje neuspešno ponujal film *Kristusov pasijon*. Kolosej je omenjeni film, čeprav se je vmes izkazalo, da je na tujih trgih velika tržna uspešnica, slovenski ljubitelji filma pa so si ga hodili ogledovati celo v sosednjo Hrvaško, sprva zavračal, ker naj bi imel zasedene že vse razpoložljive zmogljivosti. Na koncu je bil Blitz primoran prodati distributerske pravice za slovenski trg družbi Ljubljanski kinematografi, lastniško povezani s podjetjem Kolosej, film pa se je nato praktično čez noč znašel v slovenskih kinodvoranah.

Blitz se je februarja 2005 znova odločil za samostojen naskok na slovenski trg. Tokrat je imel v rokavu filmske adute, ki jih je ameriška akademija ravno nominirala za oskarje. Med njimi velja omeniti filme *Punčka za milijon dolarjev*, *Letalec* in *Aleksander Veliki*, ki jih je Blitz predstavnikom slovenskih medijev, skupaj s poslovnimi načrti, predstavil v nekdanjih upravnih prostorih družbe Ljubljanski kinematografi. Kolosej si je nenadoma premislil in Blitzu ponudil roko sodelovanja, kar je omogočilo, da sta se v septembru na platnih slovenskih kinodvoran znašla tudi *Gospa in gospod Smith*, ki sta se na Kolosejevi lestvici tržno najbolj uspešnih filmov leta 2005 uvrstila na četrto mesto.

Kolosej bi na distribucijo Blitz, ki mu je lanskega novembra v trženje znova ponudila obsežen spisek filmov, znova skoraj pozabil, če na nekatere filme iz njegove ponudbe ne bi ponovno opozorila ameriška akademija. Film *Usodna nesreča*, ki je 5. marca prejel oskarja za najboljši film, izvirni scenarij in montažo, se je tako na sporedu slovenskih kinodvoran znašel že čez štiri dni, tako rekoč čez noč. Odgovorni za filmsko ponudbo kinocentrov Kolosej pa so se v isti sapi usmili še filma *Zadnji udarec* režiserja Woodya Allena, prav tako iz Blitzove ponudbe, ki je bil nominiran za izvirni scenarij.

buterji, ki morajo v nasprotju s poddistributerji, vključenimi v distribucijsko mrežo večjih ameriških studiev, že na samem začetku kupiti in plačati vse, kar je povezano s posameznim filmom. Poleg licenčnih morajo tako, da je film pripravljen za trženje v kinodvoranah, kupiti še filmske kopije in grafično ter audiovizualno gradivo za izvedbo ustrezne oglaševalske akcije, poleg tega pa iz lastnega žepa pokriti tudi podnaslavljanje filmskih kopij in napovednikov. Neodvisni distributerji pravice za distribucijo in trženje filmov običajno kupujejo na prostem trgu: neposredno pri producentih filmov ali preko preprodajalcev na filmskih sejmih. Eden večjih je American Film Market v Santa Monici, ZDA, kamor se vsako leto odpravijo skoraj vsi slovenski neodvisni distributerji. Prvotno se je AFM odvijal zgodaj spomladi, februarja in marca, leta 2004 pa so ga, predvsem zaradi premika podelitve oskarjev, organizatorji prestavili v jesenski čas. S tem so zapečatili usodo vsakoletnega milanskega filmskega sejma MIFED, ki je običajno potekal ravno v tem času in je bil tudi zaradi relativne geografske bližine priljubljena trgovska destinacija slovenskih filmskih distributerjev. Evropske filmske distribucije sklepajo posle tudi v sklopu znanega canskega in berlinskega filmskega festivala. Med filmi, ki se znajdejo na stojnicah omenjenih sejmov, so nemalokrat tudi nekateri »vroči« naslovi, ki jih večji studii – zaradi vprašljivega tržnega uspeha na tujih trgih – ne distribuirajo prek svojih utečenih distribucijskih poti oziroma prek svojih poddistributerjev. S prodajo pravic za prikazovanje neodvisnemu distributerju, ki za posamezne filme ali pakete filmov (nakup določenega filmskega naslova je včasih mogoč le v paketu, skupaj s tržno manj privlačnimi filmi, ki pa jih distributerji pogosto sploh ne

pošljejo v kino) navadno ponudi in plača več kot ostali distributerji z istega geografskega območja, se producent oziroma studio največkrat odpove sodelovanju pri distribuciji ter udeležbi pri dobičku. Neodvisni filmski distributerji z različnih geografskih območij, na primer iz republik nekdanje Jugoslavije, marsikdaj združijo svoje finančne moči, da lahko kupijo dražje pakete filmskih naslovov.

V Sloveniji deluje pet večjih distribucij, ki se ukvarjajo s kinematografskim razširjanjem neodvisnih filmov: A. G. Market, Blitz Film & Video Distribution, Cinemania Group in Karantania Cinemas ter Fivia in Ljubljanski kinematografi kot nekakšni dvoživki. Fivia je namreč sestrsko podjetje distribucije Cenex, družba Ljubljanski kinematografi pa poleg filmske ponudbe studia Warner Bros. kinodvorane po državi zalaga tudi s svojim neodvisno kupljenim filmskim programom. Ob tem velja omeniti, da je podjetje Cinemania Group tudi soustanovitelj mednarodnega distribucijskega podjetja Eastern European Acquisition Pool s sedežem v Nemčiji. Ob njih ne smemo prezreti manjših slovenskih neodvisnih filmskih distribucij, kot so Cankarjev dom, Otok, Demiurg in nenazadnje Slovenska kinoteka, ki so vse po vrsti specializirane za nakup in distribucijo filmov z višjo umetniško vrednostjo, katerih avtorji velikokrat prihajajo iz manj znanih svetovnih produkcijskih okolij. Omenjene distribucije filmske naslove navadno kupujejo in distribuirajo zaradi lastnih potreb in ciljev – širjenje filmske kulture, zadovoljevanje zahtevnejše filmske publike, ki je produkti mainstreamovskih produkcij ne stimulirajo in zadovoljijo – recimo za predvajanje v Cankarjevem domu, kinoteki in Kinodvoru, z ustanovitvijo slednjega pa se je pri nas začela vzpostavljati tudi s strani

države podprta distribucijska mreža t. i. umetniških kinodvoran.

VSADKANJE TEŽAVE

Omenili smo že, da največjo oviro pri razvoju slovenskega kinematografskega trga predstavlja monopolni položaj podjetja Kolosej v Ljubljani, tržno najpomembnejšem lokalnem trgu. Težava izvira še iz časov, ko je v vsakem slovenskem mestu delovalo kinematografsko podjetje, ki je bilo organizirano kot javna ustanova. V tistih časih slovenski trg ni deloval po načelu konkurenčnosti in skladno s tržnim gospodarstvom, zato je bilo dovolj, če je v vsakem kraju delovalo le eno takšno podjetje. V Ljubljani je bilo tako kmalu po drugi svetovni vojni kar s političnim dekretom ustanovljeno podjetje Ljubljanski kinematografi (LK), ki je ob razpadu nekdanje skupne države upravljal praktično z vsemi javnimi kinodvoranami v slovenski prestolnici in bližnjih Domžalah. Po zaključenem lastninskem preoblikovanju podjetja konec devetdesetih let je večinski lastnik LK postala Kmečka družba, danes finančna skupina KD Group. Z ustanovitvijo podjetja Kolosej in odprtjem prvega kinocentra v državi je Ljubljana s svojo okolico obdržala naziv tržno najpomembnejšega lokalnega kinematografskega trga. Da so se lastniki podjetja Kolosej odločili za naložbo v izgradnjo novih in sodobnejših kinodvoran, je pozitivno. Manj svetle so – resda neuradne, prihajajo pa iz različnih virov znotraj stroke – informacije, da si največji slovenski kinoprikazovalec na različne načine prizadeva, da se mu v Ljubljani ne bi bilo treba potegovati za naklonjenost kupcev kinovstopnic kot v Celju in od avgusta dalje tudi v Mariboru, kjer bo podjetje Engrotuš odprlo svoj tretji multikino. Uradno lažje preverljiv pokazatelj, da se podjetje Kolosej boji konkurence v slovenski prestolnici pa je to, da kinodvorani Bežigrad in Domžale že več let neuspešno prodaja s pogojem spremembe namembnosti, kinodvorana Kompas pa se je medtem že spremenila v gostinski lokal. Nekaj podobnega bi se utegnilo pripetiti tudi kinodvoranama Komuna in Vič, če bo podjetje Kolosej uresničilo svojo napoved in v načrtovanem poslovnem zabaviščno-stanovanjskem kompleksu Šumi zgradilo svoj drugi kinocenter v Ljubljani. Svoje kinodvorane v prestolnici kajpak želijo zgraditi tudi drugi investitorji, vendar se zdi, da lokalna oblast njihovim načrtom ni naklonjena. Ali v ozadiju teh prizadevanj stoji Kolosej, je iz uradnih virov nemogoče izvedeti.

Tisti trenutek, ko bi/bo Ljubljana dobila svoj drugi, s Kolosejem nepovezan kinocenter, bodo morali iz sence stopiti filmski distributerji in prevzeti pobudo v svoje roke. Ob tem se postavlja vprašanje, ali se bodo naši filmski distributerji, ki so bili doslej vajeni prosjačiti upravljavce kinodvoran za kar najboljše pogoje trženja svojih filmskih naslovov, znašli v vlogi zapeljive neveste, ki jo iznenada snubijo kinoprikazovalci in ji ponujajo kar najboljše pogoje za trženje filmov, da bi le dobili filmske kopije najnovejših in tržno najza-

DISTRIBUCIJSKI DELEŽI V SLOVENIJI - 2005/2004

Vir podatkov: Fivia d.o.o.

DISTRIBUTER	SLOVENIJA				LJUBLJANA			
	2005		2004		2005		2004	
	Gledalci	%	Gledalci	%	Gledalci	%	Gledalci	%
1 CENEX (BVI)	269.148	11,0	322.546	10,9	130.502	10,8	151.729	10,0
2 CONTINENTAL FILM (COL)	302.455	12,4	354.478	11,9	140.645	11,6	163.913	10,8
3 CONTINENTAL FILM (FOX)	314.974	12,9	325.695	11,0	160.918	13,3	153.023	10,1
4 CONTINENTAL FILM (neodvisni)	7.673	0,3			1.528	0,1		
6 FIVIA (neodvisni)	147.781	6,0	159.663	5,4	79.192	6,6	77.319	5,1
7 KARANTANIJA CINEMAS (UIP)	480.472	19,7	448.109	15,1	240.350	19,9	241.089	15,8
8 KARANTANIJA Cinemas (neodvisni)	25.034	1,0	56.346	1,9	11.763	1,0	25.673	1,7
9 LJUBLJANSKI KINEMAT.- WARNER B.	400.421	16,4	735.576	24,8	197.246	16,3	375.146	24,6
10 LJUBLJANSKI KINEMAT. (neodvisni)	72.903	3,0	149.620	5,0	40.639	3,4	80.104	5,3
11 CINEMANIA GROUP (neodvisni)	142.291	5,8	368.893	12,4	80.308	6,7	225.419	14,8
12 BLITZ	222.457	9,1			112.213	9,3		
13 A.G. MARKET (neodvisni)	35.488	1,5	47.982	1,6	12.192	1,0	28.495	1,9
14 KINOTEKA	16.083	0,7						
15 CANKARJEV DOM	6.569	0,3						
SKUPAJ:	2.443.749	100	2.968.908	100	1.207.496	100	1.521.910	100

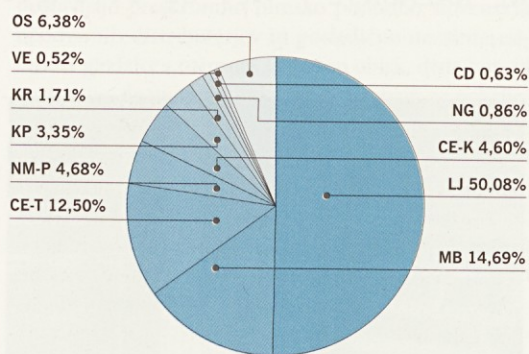
nimivejših naslovov. Poraja se tudi sum, da bi jih bila večina do takrat tako ali drugače že vertikalno integrirana v Kolosejev lastniški organigram, vendar gre ob tem tudi verjeti, da bi morebitno zarotniško delovanje najbrž skušale že v kali zatreti tuje distribucijske hiše, ki imajo z delovanjem na razvitih trgih dosti izkušenj. To se je pokazalo že v Celju, ko je Kolosej skušal film *Zadnji samuraj* tržiti v svojem na novo odprtem kinocentru, družba LK pa podjetju Engrotuš, upravljavcu takrat že uveljavljenega celjskega multikina Planet Tuš, ni namenila filmske kopije omenjenega filma studia Warner Bros. V dogajanje je nemudoma posegla londonska izpostava distribucije studia WB in odločila, kdo in pod kakšnimi pogoji bo njihove filmske kopije v Celju tržil v prihodnje. V interesu distributerja je, da se konkurenčni upravljavci kinodvoran na lokalnih trgih kar najbolj trudijo s privabljanjem kupcev kinovstopnic, vsekakor pa mora ob tem upoštevati tudi, ali je trženje nekega filma na dveh lokacijah na manjšem lokalnem trgu, kot je na primer Celje, z ekonomskega vidika sploh smiselno. Še zlasti v Sloveniji, kjer še vedno velja splošno pravilo, da upravljavec kinodvoran po odbitju DDV-ja zadrži tri petine prihodka, na račun filmskega distributerja pa nakaže preostanek. Ob tem je potrebno upoštevati tudi dejstvo, da so cene kinovstopnic v naši državi v primerjavi z ostalimi evropskimi državami med najnižjimi, njihovo dodatno zniževanje v smislu pasivnega motiviranja gledalcev, do katerega je v minulih dveh letih med poletnimi počitnicami najbolj očitno prihajalo prav v Celju, lansko leto pa tudi v Mariboru, pa ima lahko za celoten slovenski trg negativne posledice. Distributer namreč lahko oceni, da določen film ne bo povrnil stroškov, potrebnih za njegovo pripravo na trženje v slovenskih kinodvoranah, in ga zato umakne iz ponudbe. Čeprav je po drugi strani res, da zlasti ameriški studii v kinematografski distribuciji vedno bolj vidijo le še reklamo, večino dobička pa kujejo prek drugih distribucijskih kanalov, še zlasti s prodajo in izposojajo dvd nosilcev, kmalu pa bo v ospredje stopilo tudi legalno ogledovanje filmov prek internetnih povezav v obliki videa na zahtevo in trajnega pretoka vsebin. Distributerji se hkrati zavedajo tudi, da je »manjše zlo«, če na trgih, kakršen je slovenski, filme navkljub slabšim prihodkom tržijo tudi v kinematografih, ker bi se drugače pozornost zlasti mlajših gledalcev skoraj povsem usmerila k presnemavanju nezakonito pridobljenih filmskih vsebin prek interneta.

Morda prav v majhnih prihodkih iz naslova prodaje kinovstopnic tiči razlog, da se niti tisti slovenski distributerji, ki skrbijo za filmsko ponudbo močnih in rivalsko nastrojenih ameriških studijev, na trgu ne znajo bolje izpostaviti in si v slovenskem prostoru reproduktivne kinematografije ustvariti ustrezne prepoznavnosti med končnimi potrošniki filma. Žal je tako, da večina izmed njih s kupci kinovstopnic komunicira skoraj izključno prek medijev, pa še to v obliki oglasnih sporočil za svojo filmsko ponudbo. Premalokrat

10 NAJVEČJIH PRIKAZOVALCEV SLOVENIJA 2005

Vir podatkov: Fivia d.o.o.

	Prikazovalec	št. dvoran	% gledalcev
1	LJ Ljubljana: Kolosej	14	50,08
2	MB Maribor: Kolosej	10	14,69
3	CE-T Celje: Planet Tuš	8	12,50
4	NM-P Novo Mesto: Planet Tuš	5	4,68
5	CE-K Celje: Kolosej	5	4,60
6	KP Koper: Kolosej	3	3,35
7	KR Kranj	2	1,71
8	NG Nova Gorica	1	0,86
9	CD Cankarjev Dom	3	0,63
10	VE Velenje	2	0,52
	OS Ostali		6,38



se potrudijo, da bi z njimi dosegli ciljno skupino, ki bi jo določena filmska zgodba najbolj zanimala. Tudi organiziranje filmskih premier, dogodka, ki lahko še kako vpliva na kupce kinovstopnic, je skoraj v celoti postalo domena medijev, kjer se predstavniki filmskih distribucij bolj ali manj pojavljajo le še v vlogi gostov. Za neposredno komunikacijo z gledalci se odločajo le redki filmski distributerji, praviloma manjši, kot sta Otok in Demiurg.

Na klavarno stanje slovenske reproduktivne kinematografije opozarja tudi dejstvo, da ob koncu leta ali na začetku novega nobena izmed filmskih distribucij javno ne oceni svojega minulega dela, razgrne svojih načrtov za novo leto in predstavi svojih adutov iz prihajajoče filmske ponudbe.

Distribucije prav tako ne opravljajo tržnih analiz in se v večini primerov zanašajo na primerjavo tržne uspešnosti podobnih filmskih naslovov. Na tak način se jasno ne da natančno izmeriti povpraševanje po določenem filmu, iz tega pa navadno izhaja neustrezen prodajni načrt. Zdi se, da niti upravljavci kinodvoran temu vprašanju ne posvečajo zadostne pozornosti, saj se v zadnjem času redno dogaja, da posameznim filmom namenijo občutno prevelike sedežne zmogljivosti, ki pa jih prodajni rezultati zdaj že skoraj pregovorno niti v prvem tednu trženja ne upravičijo. Prav tako ni opaziti poprodajnih aktivnosti, med katerimi bi morala najbolj izstopati analiza strukture kupcev kinovstopnic posameznega filma, nič manj pa tudi

ustrezne akcije za pospeševanje prodaje ogledov posameznih filmskih naslovov po začetku trženja. V tem pogledu se zdi, da je film s svojim prihodkom na platna kinodvoran za filmske distributerje zaključena zgodba.

DIGITALNA DISTRIBUCIJA

Filmi se povsod po svetu večinoma še vedno predvajajo s pomočjo klasičnih filmskih trakov širine 35 milimetrov, tehnologija pa se v osnovi ni spremenila že vse od filmskih začetkov. Piratiziranje filmov in želja po kar najhitrejših zaslužkih distributerje v zadnjih letih sili v hkratno trženje posameznih filmov na globalni ravni. Za takšne podvige potrebujejo veliko število filmskih kopij, njihova izdelava pa nikakor ni poceni, saj posamezna nova kopija stane tudi do 2000 ameriških dolarjev. K temu je treba prišteti še stroške logistike in končne dodelave, zlasti podnaslavljanja. Filmski producenti, studii in zlasti distribucije na podlagi omenjenih argumentov vse bolj spoznavajo, da bo treba kar najhitreje opraviti prehod na nematerialno razširjanje filmov. Ustrezna tehnologija že obstaja in v manjšem obsegu tudi deluje, čeprav so predstavniki ameriških filmskih produkcij, prikazovalcev in tehnoloških podjetij dokončna izhodišča in priporočila sprejeli šele pred letom v okviru Iniciative za digitalni kino (Digital Cinema Initiative). Distributerji in upravljavci kinodvoran pa so se po večletnem pregovarjanju na koncu vendarle domenili, da bodo stroške zamenjave tehnologije v kinodvoranah v večji meri krili filmski studii, ki bodo z novim načinom distribucije in eksploatacije seveda tudi največ prihranili. Financiranje nakupa naj bi izvedli tako, da bodo znižali najemnine za svoje filmske naslove. To še zlasti velja za ZDA, kjer distribucije v prvih tednih trženja filmov poberejo tudi do 95 odstotkov neto prihodka iz naslova prodaje kinovstopnic. Filmske vsebine se bodo v digitalizirani obliki s strežnikov filmskih producentov prek širokopasovnih internetnih ali satelitskih povezav prenesle na strežnike upravljavcev kinodvoran, slednji pa bodo morali pred vsako filmsko predstavo pri distributerju ali neposredno pri filmskem producentu pridobiti ustrezno avtorizacijsko kodo, brez katere prikazovanje filma ne bo mogoče. S to t. i. tehnologijo digitalnega upravljanja pravic (Digital Rights Management ali krajše DRM) bodo distributerji skušali obdržati nadzor nad vsebinami in njihovim razpečevanjem. Zamenjava tehnologije se nikakor ne bo zgodila čez noč. Strokovnjaki napovedujejo, da bo prehodno obdobje, ko bosta v uporabi tako klasična kot tudi digitalna tehnologija, trajalo od 10 do 15 let, na manjših kinematografskih trgih pa tudi dalje. Slovenskim distributerjem se po dokončnem prehodu na nematerialno distribucijo filmov ne bo več treba ukvarjati z manipulacijo in logistiko filmskih kopij, zato se bodo lahko povsem posvetili marketinškim in finančnim platem poslovanja.

VSAKODNEVNE TEŽAVE: DISTRIBUCIJA AVTORSKIH FILMOV

NIKA BOHINC

ZAKAJ JE KINEMATOGRAFSKA FILMSKA PONUDBA UMETNIŠKEGA FILMA V SLOVENIJI SKROMNA, KLJUB TEMU DA SMO PRED LETI DOBILI ART KINO S PRIPADAJOČO ART MREŽO IN JAVNI RAZPIS ZA SOFINANCIRANJE ART FILMOV? ZAKAJ V KINU OB AMERIŠKIH NASLOVIH PREVLAJUJE EVROPSKI FILM, NE PA TUDI SVETOVNI? IN NE NAZADNJE – ALI SE SITUACIJA LAHKO SPREMENI?

Analiza distribucijske dejavnosti in njene vpetosti v širšo reproduktivno kinematografijo, popisana na prejšnjih straneh, pokaže, da se kakovostnemu/umetniškemu/art filmu v Sloveniji ne godi najbolje. Za večjo nazornost pogledajmo statistiko leta 2005, ki pravi, da se z distribucijo neodvisnega filma (filmi, ki niso nastali v veliki studijski produkciji) ukvarja osem slovenskih distribucijskih hiš (Cankarjev dom, Otok, Slovenska kinoteka, Demiurg, A. G. Market, Blitz, Cinemania Group, Fivia), ki v kinematografe pripeljejo 24% vsega filmskega programa (v podatek so všteti tudi komercialni naslovi, ki jih distribuirajo nekatere našete hiše), in da se s prikazovanjem nekomercialnega filma prvenstveno ukvarjata dva kinoprikazovalca, Kinodvor in Cankarjev dom, ki (skupaj z vsemi manjšimi lokalnimi prikazovalci) predstavljata okrog 6% celotnega prikazovalskega trga. V zadnjem letu je umetniškemu filmu naklonjen tudi Kino klub Vič.

Za usodo art filma v Sloveniji je bilo »prelomno« leto 2003, ko smo po več kot desetletni samoregulaciji reproduktivne veje kinematografije na pobudo tedanje Slovenske kinoteke, Mestne občine Ljubljana in Ministrstva za kulturo (MzK) najprej dobili ljubljanski Kinodvor in art kino mrežo, v katero naj bi se vključili manjši prikazovalci iz drugih regij, nato pa je MzK pripravilo tudi prvi letni razpis za sofinanciranje kinematografske distribucije evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov ter mreže art kinematografov. Vse to z namenom, da bi na slovenska platna poleg filmov, ki jih poganja kapital velikih produkcij, prišlo tudi več tistih, ki v prvi plan namesto dobička postavljajo filmsko kulturo in vzgojo, namesto lahkotne zabave pa refleksijo človeka in družbe ter inovativnost, izvirnost filmskega izraza. Dotlej sta deprivilegirani status distribucije in prikazovanja art filmov namreč strateško korigirala le Slovenska kinoteka in Cankarjev dom, bolj ali manj so mu bili naklonjeni še nekateri neodvisni distributerji, ki pa se prvenstveno vendarle bolj kot s filmsko vzgojo ukvarjajo z lastnim poslovanjem.



Vsakodnevne težave



Apokalipsa zdaj

Leta 2003 je Slovenija postala tudi članica evropskega sklada Media Plus, ki s sistemom subvencij izdatno podpira distribucijo in prikazovanje (pa tudi produkcijo) – evropskega – umetniškega filma.

Domislica domačih filmskih politikov o podpori art filmu je bila seveda pozdravljena z navdušenjem, prišla pa je pozno. V dolgih letih, ko so program kinematografov (z nekaj izjemami) obvladovali produkti holivudskih studiev, so se mnogi gledalci postopno naveličali pregledovanja enoličnih kinosporedov in naposled kinodvorano zamenjali za dnevno sobo s programom po lastni izbiri. Še posebej prikrajšane so

bile mlajše generacije, ki jim je bila v takšni situaciji odvzeta možnost, da bi se na velikem platnu seznanile s širino filmske ustvarjalnosti. In ravno ta odsotnost filmske vzgoje oziroma kulture je tista najbolj pereča posledica, ki jo je za seboj pustila vladavina trga in ki odmeva še danes. Vse bolj jo (ironično, logično?) pravzaprav čutijo tudi glavni akterji in zagovorniki tržnega pristopa k filmu, ki še danes vztrajajo pri večinskem deležu holivudskih filmov, čeprav so se jih gledalci zaradi duhamornega recikliranja (dolga leta resda dobičkonosnih) žanrskih, zvezdniških, tematskih ... obrazcev medtem dodobra nasitili in jih odstranili iz svojega jedilnika. To najlepše ilustrirajo podatki o obisku kinodvoran v minulem letu: edina kinoprikazovalca, ki se lahko pohvalita s povečanjem obiska, sta namreč Kinodvor in Kino klub Vič (sicer v lasti Koloseja), oba vrtita art filme. V velikih kinocentrih je število prodanih vstopnic padlo na številk, ki so jo kinodvorane dosegale pred evforijo z multipleksi (leta 2000 so naštele 2.246.505 gledalcev, leta 2001, ko se je meseca maja odprl ljubljanski Kolosej, 2.662.878, leta 2003 rekordnih 2.971.437, lani pa le še 2.443.749 gledalcev). Ob tem kaže omeniti, da bi bila tudi uspešnost in doseg art kinov ob negovanju tradicije filmske kulture (in drugačnem programiranju prikazovalcev ter ustrežnejši promociji distributerjev, a to je že druga zgodba) bistveno večja, tako pa se mnogi gledalci z »drugračnim« filmom šele previdno, sramežljivo seznanjajo.

EVROPSKE REGULATIVE IN GEOPOLITIČNA STRATEGIJA

Najprej pogledajmo v Evropo. Ta je filmu (s Francozi v prvih vrstah) kljub nasprotovanju Svetovne trgovinske organizacije izborila status t. i. kulturne izjeme in preprečila, da bi bil v celoti prepuščen trgu. Evropskim državam je zato dovoljeno, da s sistemom subvencij in z drugimi mehanizmi državne podpore (davčne olajšave, ugodni krediti ...) regulirajo tako produkcijo kot

distribucijo in prikazovanje ter krotijo monopolistične apetite ameriške filmske industrije. Pri tem je recept za uspešno delovanje tako reguliranega filmskega sistema prepuščen vsaki državi posebej, glede na njeno voljo, zmožnosti in specifičnosti, pomaga pa jim tudi Evropska unija s svojo filmsko politiko.

Prvenstveni pogoj, da lahko distributerji zaprosijo za podporo, je ta, da gre za evropski film. Sklad Media Plus subvencionira države, ki so članice Evropske unije, koprodukciska mreža Eurimages na tem mestu naredi izjemo, kolikor gre za koprodukcijo, ki je nastala pod okriljem Eurimagesa, pomagajo pa tudi nekateri nacionalni filmski skladi, denimo nemški in francoski, ki distributerja oskrbijo z brezplačno filmsko kopijo. Sicer subvencija (Media Plus) lahko znaša do 50% predvidenega distribucijskega proračuna, s temi sredstvi so največkrat kriti stroški nakupa kopije, prevoda, podnaslavljanja in promocije, ne pa tudi distribucijskih pravic. Del subvencije je posojilo, predujem, ki ga distributer kasneje vrne, v primeru, da njegov izkupiček ne doseže višine posojila, pa se tudi ta del šteje kot (nepovratna) subvencija.

Evropski filmski politiki je mogoče očitati, da jo kulturna raznolikost in »izjemnost« zanimata samo toliko, kolikor ostajata znotraj evropskih meja, ter da filmsko refleksijo človeka in družbe ter inovativnost, izvirnost filmskega izraza spodbuja le takrat, ko je ta uglasena s političnimi idejami Evropske unije in ko aktivira infrastrukturo evropskega filma. S svojim sistemom podpore postavlja v še bolj deprivilegiran položaj tiste filmske produkcije, ki niso ne ameriške ne evropske, saj za distributerja predstavljajo največje tveganje. Obenem pa v tej svoji geo-politični zamejnosti vendarle deluje kot pravi korektiv, ki pri deljenju pomoči daje prednost tistim, ki jo potrebujejo: to so dokumentarni, animirani, otroški filmi in pa filmi iz novih, pridruženih držav članic, ki jih obravnava z večjo naklonjenostjo (ta se kajpak meri v točkah in koeficientih) kot filme produkcijsko zmožnejših, bogatejših držav (denimo Francije, Velike Britanije, Nemčije, Španije in Italije). Prizadeva si tudi za povezovanje, sodelovanje distributerjev, saj je eden pglavitnih pogojev – torej poleg evropskosti in produkcijskega proračuna, ki ne sme preseči 25 milijonov evrov, kar je nekakšna varovalka, da podpore ne bi dodeljevali komercialnim projektom – ta, da mora biti subvencioniran film distribuiran najmanj v petih evropskih državah.

Ob rob zapišimo, da so slovenski neodvisni distributerji samo s podporo Media Plus v zadnjih treh letih pridobili 398.792 evrov in prikazali 41 evropskih filmov.

SLOVENSKA REGULATIVA: DISKREPANCA IN NEDOSLEDNOST?

Distribucijski korektiv, ki ga je uvedla slovenska filmska politika, je precej manj transparenten in učinkovit kot njegova evropska različica. Zgoraj omenjeni

Letni razpis za sofinanciranje kinematografske distribucije evropskih, avtorskih in svetovnih kinotečnih filmov ter mreže art kinematografov je na poti od ideje pa do prenosa v prakso skrenil s poti. Razpis naj bi bil osnovan z namenom, da bi se na trdne noge postavila art kino mreža, ki bi s pomočjo finančnih subvencij neodvisnim distributerjem za distribucijo umetniškega filma prišla do primerne (vsebinsko in količinsko) filmskega programa. Povedano drugače: filmi, podprti z razpisom, bi bili (prvenstveno) prikazani v art kino mreži.

Današnja art kino mreža s Kinodvorom na čelu stoji vse prej kot na trdnih nogah. Zakaj? Ker se vrti v začaranem krogu. Upravljalci art mreže in njenih kinematografov (Izola, Zagorje, Novo mesto, Celje, Slovenj Gradec, Škofja Loka) kot največji problem izpostavljajo preskromno filmsko ponudbo slovenskih neodvisnih distributerjev in posledično nezainteresiranost gledalcev oziroma skromen obisk, distributerji pa pravijo, da njihovi filmi v art distribuciji ne pokrijejo niti osnovnih stroškov distribucije. Temu se pridružuje še iz monopolnega položaja izhajajoča avtoriteta prikazovalskega podjetja Kolosej, ki pri uvrščanju filmov na svojo tentativno listo a priori izključuje filme (in distributerje), ki bi se odločili za distribucijo v art kino mreži. Art kino mreža v danih okoliščinah tako v kar velikem obsegu svoj program sestavlja iz t. i. repriz – film v predvajanje dobijo zatem, ko zaključi pohod po komercialnih kinematografih. K vzdrževanju takšne situacije zagotovo pripomore tudi razpis MzK: čeprav v imenu nosi sofinanciranje art kino mreže (ki ga tudi dejansko izvaja s finančno podporo vanjo vključenim prikazovalcem, in sicer v višini 20 milijonov dolarjev, distribuciji je namenjenih 27,5 milijonov), pa – v aktualni, zgoraj opisani situaciji – posredno podpira zlasti tiste akterje, ki s svojim tržnim razmišljanjem generirajo potrebo po državni regulativi v reproduktivni kinematografiji. Velikodušno, ni kaj ...

Tudi prednostni pogoji razpisa so nekoliko v neskladju z njegovo idejo. Štirje ključni kriteriji, po katerih se točkuje upravičenost filma do pomoči pri distribuciji, so naslednji: komunikativnost, festivalska uspešnost, pomen filma za filmsko zgodovino in pomen režiserja v luči filmske zgodovine. Četrti kriterij postavlja v podrejen položaj filme mladih avtorjev, tretji favorizira kinotečne naslove, prvi in drugi pa s komunikativnostjo ter uspešnostjo najbrž tudi nista najbolj posrečeni merili za umetniško vrednost filma, ki se navadno »meri« z imaginativnostjo, inovativnostjo, eksperimentalnostjo ... Prednostni pogoji so: lasten vložek distributerja (favorizirani so močnejši distributerji, ki v svoji ponudbi umetniške naslove kombinirajo s komercialnimi), predvajanje v čim večjem številu kinodvoran (kjer je art kino mreža znova v deprivilegiranem položaju) ter kandidatura v programih Media Plus (ki, kot zapisano, podpira izključno evropske filme).

V treh letih, odkar je razpis odprt, je že prišlo do

prvih kršitev. Dva izmed filmov, subvencioniranih z namenom kinematografske distribucije, do kina sploh nista prišla: *Apokalipsa zdaj* Francisa Forda Coppole (distribucija Fivia) in *Vsakodnevne težave* Claire Denis (distribucija A.G. Market). Prvi je izšel na DVD-ju, drugi pa je bil predvajan na televiziji. Zastavi se vprašanje, kako transparentna je sploh poraba dodeljene državne podpore (namenjene nakupu kopij, podnaslavljanju, promociji, do 50% predvidenih stroškov) in kdo jo nadzoruje, prav tako ni jasno, kakšne so sankcije, kadar distributerji ne spoštujejo postavljenih pogojev. Najvišja subvencija lahko doseže višino 2 milijona dolarjev, film naj bi bil v kinu prikazan še isto leto, ko prejme podporo (čeprav smo lahko – od predstavnikov ministrstva – slišali, kako zaradi velike premoči kinoprikazovalcev nad distributerji tega od distributerjev ne morejo zahtevati ...), po zaključku redne distribucije pa od distributerja pričakujejo, da odda poročilo.

KAKO IN KAM NAPREJ?

V času, ko se snuje nova zakonodaja, ki naj bi celotno uredila filmsko oziroma avdiovizualno področje, bi vsekakor veljalo dobro razmisliti tudi o (ne)urejenosti reproduktivne kinematografije, kjer sta nekomercialna in komercialna dejavnost še vedno zelo neuravnoveženi. Predlog, da bi s pristojbinami distributerjev in prikazovalcev (pa tudi videotek, televizij ...) zbrali izvenproračunska sredstva za film, je marsikje v Evropi stara in uspešna praksa. Prve reakcije distributerjev so bile grožnje, da bodo ob sprejemu takšnega zakona prenehali distribuirati nekomercialne filme, saj bi dodaten davek še okrnili, kot radi poudarjajo, že tako pičel dobiček. Osnutek zakona zaenkrat ni natančno predvidel niti tega, komu bo jemal in komu dajal, in lahko le držimo pesti, da bodo pisci podzakonskih aktov razmišljali v smeri sinergije (ta jemlje tam, kjer imajo preveč, in daje tja, kjer je premalo) ter pri tem ne bodo pozabili zaščititi distributerjev in prikazovalcev, ki tržijo umetniški film.

Ne nazadnje smo distributerje vprašali, kako bi bilo mogoče v Slovenijo pripeljati več kakovostnih filmov, znižati stroške nakupa ter razširiti majhen domači trg. Najbolj očitno se ponujata dva predloga: prvi bi bilo združevanje manjših mednarodnih distribucijskih hiš, ki bi družno pokrivalo nakup filma (ideja je lani podprl tudi Sarajevski filmski festival in pripravil »neformalno« srečanje distributerjev iz držav nekdanje Jugoslavije), drugi je t. i. začasna distribucija, kjer distributer kupi predvajalne pravice za krajše obdobje. V obeh primerih bi upadla največja stroška distribucije, pravice in kopije, bi pa potrebovali sodobneje opremljene kinodvorane, ki omogočajo digitalno podnaslavljanje; teh zaenkrat ni veliko. Takšna vizija predpostavlja tudi precej birokracije, za katero sta potrebna energija in čas, kar je najbrž tudi eden izmed razlogov, zakaj se nobeden od naših distributerjev še ni resno polotil te smeri.

SVET OKROG SVETA

NOVI SVET, NAJNOVEJŠI IN DOLGO PRIČAKOVANI FILM TERENCE MALICKA, JE BIL NEMUDOMA PO PREMIERI NA BERLINALU ODKUPLJEN IN V REDNI DISTRIBUCIJI PRIKAZAN DOMALA V VSEH EVROPSKIH DRŽAVAH. V SLOVENIJI NE, ZATO OPOZARJAMO NANJ IN MU IŠČEMO DISTRIBUTERJA.

JURIJ MEDEN



nega« dela Malickovega opusa se že gol opis kratkega prvenca kaže kot koristno orodje za preverjanje obstoječih hipotez o Malickovem unikatnem slogu. Tako je npr. *Novi svet* film, v katerem izrazito – če ne kar glavno – vlogo odigra avtorjeva pregovorna nagnjenost k drobljenju naracije na pasuse, koščke in utrinke časa, za katere se zdi, da so v klasičnem vzročno-posledičnem smislu povsem odlepljeni od obdajajočih fragmentov; podeljevanje statusa elipse rezom med temi drobci in brskanje za pomeni na takšni predpostavki je jalovo početje, saj nas odmika od konkretno vid(e)nega in sliš(a)nega, kar je že od celovečernega prvenca *Badlands* (1973) več kot očitno tisto (edino), kar Malicka sploh zanima. V *Novem svetu* gre Malick kar dva koraka naprej v isti smeri; če je v *Tanki rdeči*

Malicka zanima drobljene naracije na pasuse, koščke in utrinke časa, za katere se zdi, da so v klasičnem vzročno-posledičnem smislu povsem odlepljeni od obdajajočih fragmentov.

Terrence Malick je svojo kinematografsko kariero začel leta 1969 s sedemnajstminutnim filmom *Lanton Mills*, katerega edina kopija je danes shranjena v arhivih Ameriškega filmskega inštituta (American Film Institute) in zapečaten s strogo prepovedjo predvajanja, ki jo je podpisal avtor osebno. Theresa Schwartzman, ena redkih, ki ji je film uspelo videti (»počutila sem se kot ornitolog, ki za hip uzre predstavnik izumrle ptičje vrste«), v svoji beležki o enkratni priložnosti med drugim zapiše naslednje: »Malickova prepoved predvajanja filma odstrani še en košček iz sestavljanke, ki jo ljudje pogosto označujejo za 'enigmo' Terrencea Malicka – režiserja, ki je posnel samo tri filme, z dvajsetletnim premorom med drugim in tretjim; režiserja, ki je zloglasen po tem, da ne daje intervjujev, in ki v studijske pogodbe vključuje klavzulo, da svojih

filmov ne bo promoviral; režiserja, ki ga pogosto označujejo za kinematografsko inačico J. D. Salingerja in čigar filmi so v prvi vrsti uganke in predmet neskončnih interpretacij¹.« Zapis je nastajal v času, ko Malick še ni dokončal svojega četrtega in zaenkrat zadnjega celovečernega filma *Novi svet* (The New World, 2005), pa vseeno nehotе predstavlja odlično iztočnico za razmišljanje o njem; tako v smislu avtoričinega nadaljnega pisanja o kratkem filmu kot prek navedene dvoumne ugotovitve, da režiserjeva prepoved košček iz enigmatične sestavljanke »odstranjuje«.

Schwartzmanova v svojem zanosu *Lanton Mills* pravzaprav samo detajlno opiše, vključno z navajanjem dialogov, kar je nemara še najbolj pravilen pristop »interpretacije« nečesa, kar bo očem bralca bržkone za vekomaj ostalo skrito. V prepletu s poznavanjem »vid-

črti (The Thin Red Line, 1998) vsak prizor – ne glede na to, kako in koliko je bil odmaknjen od predhodnika in naslednika – deloval kot zaključena anekdota s pogosto nedvoumno moralno noto oziroma vsaj držo (zakaj in predvsem kako biti človek), se v *Novem svetu* občutek fragmentiranosti (v časovnem, prostorskem in pomenskem smislu) iz stika med prizoroma naseli v prizor sam, včasih celo v prostor enega posnetka oziroma kadra (o kakršnihkoli jasnih parcialnih »smislih« seveda ni več ne duha ne sluha).

Iz poročila o *Lanton Mills* v oči bijeta predvsem dve informaciji: da gre za izrazito dialoško(!) kavbojsko komedijo(!), žanr skratka, ki od Malickovih siceršnjih, resnobnih, redkobesednih in vizualno impozantnih epopej o naravi in družbi ne bi mogel biti bolj oddaljen. Vseeno se iz transkriptov dialogov med

dvema kavbojema (odigrata ju Harry Dean Stanton in Terrence Malick) jasno izrisuje model zgoraj opisane fragmentirane »naracije«, ki ga bo Malick kasneje iz verbalne prenesel na vizualno raven.

Kavboja molče ropata banko, nenadoma ...

Malick: *You like a particular kinda joke?*

Stanton: *What kind?*

Malick: *Well, you hear the one about the rabbit? This rabbit, see –*

Stanton: *Oh, yeah, yeah, yeah, I did hear that one.*

Kavboja s plenom odjahata v sončni zahod.



Komentar najbrž ni potreben; nazaj k *Novemu svetu*: ne tako maloštevilne negativne kritike so prej opisani način dela pripisale Malickovi zaljubljenosti v lastne podobe in posledični nemoči, da bi s škarjami zarezal v kader in mu našel »organski« začetek in konec, ki bi ga spojila s kontekstom. Res se pogosto zdi, kot da bi kamera znotraj istega posnetka le po naključju naletela na njegov »nosilec« – najsi bo to travna bilka ali človek; v Malickovem univerzumu govorita oziroma imata besedo oba – in takoj zatem spet odvijugala na svojo zagonetno pot in praviloma povsem nepričakovan iztek/rez. Takšne kritike seveda spregledajo troje: prvič to, da je tovrstna »prosta« forma povsem sinhronizirana z Malickovo »prosto« (re)interpretacijo zgodovine, s čimer se *Novi svet* vsaj navidez ukvarja; drugič to, da je Malickovo podčrtavanje zarez (med prizoroma, med kadroma, znotraj kadra) v resnici nadvse preprost in temu primerno učinkovit potujitveni/varnostni mehanizem, ki preprečuje potopitev v dojemanje avtorjeve umetnine kot (samo) emocionalne ekspresije in poziva k refleksiji znotraj širšega okvirja (več o tem kasneje); in naposled to, da je Malicku uspelo doslej še nevideno/neobčuteno: zlitje učinka podoba/rez/pillow-shot/rez/podoba v prostor ene same podobe oziroma trajanja posnetka, v prostor brez rezov, pri čemer se nato, natančneje, Malickova enačba glasi *pillow-shot/podoba/pillow-shot*. Znamenite ozujevske *blazinice* tukaj ne smemo razumeti (zgolj) na »tradicionalen« (beri: zahodnjaški (beri: kolonialen)) način – kot nevtravno razglednico brez pomena, kot (iz)prazen(jen)o formo, ki služi odpočitku pogleda, da bo tako lažje absorbiral pravkar videno, se zlepil z mislijo in mirneje pripravi na nadaljevanje –, temveč ji moramo pripisati politični kontekst in v njej uzreti družbeno realnost, specifičen »tukaj« in »zdaj«, ki družinsko melodramo (ali pač zgodovinski spektakel) in obenem (hermetično) časovno kapsulo hipno preobrazi v utelešenje večkrat zapisane in izrečene Daneyeve maksime o poglobitnem smotru filma: »Film je umetnost sedanjosti.« Serge Daney nadaljuje: »Če nostalgija nima kaj početi znotraj filma, je to zato, ker je melanholija njena nujna hrbtna plat.« Melanholija kot mati obžalovanja, obžalovanje kot boter apatije, slednja pa – ne samo po Daneyu – kot nema priča sovražnega govora, ki od-

zvanja po masovnih grobiščih ...

Prejkone ni naključje, da je Terrence Malick v enem redkih objavljenih intervjujev o svojem *Badlands* (1973) med drugim navrgel naslednje: »*Petdeseta* [časovni milje filma, op.p.] sem skušal reducirati na minimum. Nostalgija je strašansko močno občutje; zadušila lahko karkoli drugega.²«

Kar nas pripelje do uvodoma omenjene »enigmatične sestavljanke«, druge odskočne deske za razmišljanje o *Novem svetu* oziroma Malickovem opusu, ki smo jo našli v zapisu o *Lanton Mills*. Enigma – ki to sploh ni, v kolikor je ne razumemo na banalno rumen način, (kakršen žal prevladuje) – bo lahko »razrešena« samo na gordijski način, s preprosto odstranitvijo

Novi svet je neprecenljiv prispevek k analizi politične blaznosti globalnega trenutka, zaznamovanega s prezirom struktur moči do realnosti in arbitrarnim deljenjem sveta na civiliziranega in »ne-civiliziranega«.

vseh koščkov in posledičnim razblinjenjem, na mestu katerega se bo nato znašla samo še družbena realnost, svet okrog *Novega sveta*. Z raznoraznimi prepovedmi in ihtavim brisanjem samega sebe iz možnih polj interpretacije Terrence Malick namreč sporoča natanko to; lepšega opozarjanja na ključni pomen konteksta (tukaj in zdaj okrog filma) v kontekstu pomena (istega filma) bi si težko želeli. Kar nas – spet – pripelje do očitno inherentno politične in politično angažirane narave vsakega Malickovega posega v zgodovino (filma). Da je Malick mnogo več kot »skrivnostni samotar«, »nenadkriljivi vizionar«, »estet brez primere«, »izumitelj samosvojega filmskega jezika« in »dvorni poet avdiovizualnega« (vse skupaj seveda drži) je pred kratkim ugotovil J. Hoberman, ki avtorjev *Badlands* v svoji nedavno izdani študiji filmov, medijev in mito-

logij šestdesetih *The Dream Life* označi predvsem za rimejk oziroma nadaljevanje kultnega *Bonnie in Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967) za nove čase, kar je kompliment brez primere, saj *Bonnie in Clyde* v Hobermanovi knjigi igra eno ključnih (političnih) vlog znotraj specifičnega *zeitgeista* šestdesetih³.

Na podoben način bi lahko prek teze o Malicku kot ozaveščenem, angažiranem »kronistu« razmišljali o njegovih drugih dveh celovečercih *Days of Heaven* (1978) in *Tanka rdeča črta*; ker nas tule zanima predvsem *Novi svet*, sklenimo zapis z ugotovitvijo, da je Malickov najnovejši film v tem pogledu – onkraj vseh sapo-jemajočih vizualnih invencij in poetičnega načina obstoja, v okviru sodobnega filma primerljivega samo še z *Vsiljivcem* (L'intrus, 2004) Claire Denis – popolnoma transparenten in kot takšen neprecenljiv prispevek k analizi politične blaznosti globalnega trenutka, zaznamovanega s prezirom struktur moči do realnosti in arbitrarnim deljenjem sveta na civiliziranega in »ne-civiliziranega«. Razmislek o prav tem paru patologij predstavlja srce Malickovega »zgodovinskega« epa o prvem trku/spopadu evropske in severnoameriške kulture. In obris intimne ljubezenske zgodbe (ki jo ekonomsko propagandna mašinerija napihuje v jedro in ogrodje filma) v tej luči samo robna opomba, ki napeljuje k branju navidezne elegije kot dejanske jeze, poguma in upanja, da se iz večstoletne izkušnje lahko še vedno kaj naučimo.

[1] Theresa Schwartzman, Terrence Malick's *Lanton Mills* (RO-HSTOFF: Eine filmhistorische Recherche nach der kleinen Form, december 2005)

[2] *Sight and Sound*, 1975

[3] Srž filma po Hobermanu, v enem odstavku: »If you are a bonnie-and-clyde, you are pro-camp and anti-Ugly; pro-permissiveness and anti-authoritarian; an advocate of the easy, improvised approach to life rather than a Five Year Planner. You pledge allegiance to Pink Floyd and Rolling Stones and all they stand for, and walk imperturbably toward the exit-doors while the National Anthem is playing.«

KRIŽANA LJUBIMCA

ZAKLJUČNA SEKVENCA MIZOGUCHIJEVEGA FILMA KRIŽANA LJUBIMCA JE EDEN NAJSUBLIMNEJŠIH TRENUTKOV V ZGODOVINI FILMA.



MIKLAVŽ KOMELJ

Ljubimca, ki sta prekršila veljavne družbene zakone, peljejo na morišče v sramotilnem sprevodu, zvezana hrbet ob hrbet. Ljudje, ki so prišli na ulico, po kateri gre sprevod, so osupli, ko vidijo izraza njihovih obrazov; nekdo reče, da še nikoli nista bila tako spokojna; nekdanja služabnica obsojenke vzklikne, da je komaj mogoče verjeti, da sta na poti v smrt. Res se pred našimi očmi dogaja nekaj neverjetnega; kar naj bi bilo totalna zapora usode, učinkuje kot njeno prebitje; kar naj bi bilo dopolnitev neizbežnega, učinkuje kot preobrat. Videti je, da se je v tem filmu zgodilo nekaj, kar je na novo postavilo – onkraj vsakršnega patosa

žrtve – same koordinate življenja in smrti.

Pri tem pa je najbolj frapantno naslednje: videti je, da je zgodba o ljubimcih namenoma povedana tako, da že kmalu po začetku filma ne dopušča nobenega dvoma o tem, kako se bo končala¹ – toda prav v trenutku, ko se zgodi tisto, kar smo ves čas z grozo pričakovali, je pred našimi očmi nekaj popolnoma drugega, nekaj najbolj nepričakovanega. Toliko bolj, ker je to, kar vidimo, pravzaprav ponovitev. Smrt ljubimcev je namreč anticipirana že v sekvenci iz začetnega dela filma, ko po isti ulici sramotilni sprevod pelje dva druga človeka, obsojena zaradi prešuštva; pokazana sta celo



križa z mrličema. Vse niti dogajanja so napeljene tako, da sklepni prizor učinkuje absolutno neizogibno. Zaključna sekvenca je inscenirana kot ponovitev prizora, ki smo ga videli že prej. Toda ponovitev je le zato, da proizvede razliko.

Naj poskusim v nekaj stavkih obnoviti zgodbo (z zavestjo, da kot ključni elementi zgodbe figurirajo popolnoma filmični momenti: subtilni odtenki svetlobe, načini kadriranja in premiki kamere ter simbolni potencial mizanscene – Jacques Rivette je nekoč dejal, da nam, če hočemo razumeti Mizoguchija, ni treba razumeti Japonske, ampak mizansceno). Dogajanje je postavljeno v Kyoto leta 1683. Osan (igra jo Kyoyo Kagawa, svojčas zelo priljubljena japonska igralka, ki je zablestela tudi v Mizoguchijevem *Naredniku Sanshu* [Sansho dayu, 1954]) je žena uspešnega podjetnika Ishuna, ki ima monopol nad produkcijo knjižnih svitkov. To je grob in izredno stiskaški človek. Bolj kot žena ga zanima služabnica, ki jo spolno nadleguje. Nekega dne obišče Osan brat, ki mu je sestra že večkrat finančno pomagala, s tem da je izprosil denar pri možu. Tokrat je prišel z nujno prošnjo za pet srebrnikov, s katerimi bi rešil družinsko hišo pred prodajo. Ker Osan vidi, da ji mož ni pripravljen dati denarja, je preponosna, da bi se pred njim poniževala. Stisko zaupa moževemu uslužbencu Moheiu (igra ga Kazuo Hasegawa). Mohei, ki jo, ne da bi ji to priznal, že dolgo ljubi, ji takoj obljubi pomoč. Ker ne more drugače, poskuša, ne da bi Osan to slutila, priti do denarja s poneverbo. Potem ko ga odkrijejo in nameravajo kaznovati, pobegne iz prostora, kjer je bil zaprt, in se po spletu okoliščin sredi noči znajde v sobi skupaj z Osan. V sobo vstopi Ishun, ki misli, da je tam služabnica, ki jo je prišel nadlegovat. Ko vidi, da sta v sobi Osan in Mohei, je prepričan, da ga žena vara; pred Osan položi svoj meč, s katerim naj bi naredila samomor in tako oprala čast. V brezizhodni situaciji Mohei in Osan skupaj pobegneta. Nimata kam in v nekem trenutku se odločita za skupni samomor; skupaj hočeta skočiti s čolna v jezero Biwa. Kot zadnje dejanje pred smrtjo Mohei Osan izpove svojo dolgo zatajevano ljubezen – in Osan se nenadoma odloči živeti. Strastno se

objameta v čolnu. Beg skozi čudovite pokrajine, kjer pride do izraza vsa tankočutnost Mizoguchijevega genialnega snemalca Kazua Miyagawe, se spremeni v obupano iskanje rešitve, iskanje prostora, kjer bi lahko skupaj živela, pri čemer je ponosna Osan pripravljena živeti v skrajni revščini v Moheievi rojstni vasi. Ves čas so jima na sledi stražniki, medtem pa si Osanin mož na vso moč prizadeva, da ljubimcev ne bi ujeli skupaj. Poskuša rešiti ženo – a le zato, da njega samega ne bi doletela sramota, ki bi mu uničila kariero. Tudi sam Mohei v nekem trenutku poskuša zbežati od Osan, da je ne bi doletela smrtna kazen (predvidena za žensko, ki je zasačena z ljubimcem). Toda Osan ga prepriča, da noče živeti brez njega. Ishunov načrt kljub vsemu

V Križanih ljubimcih gre ravno za to, da ni nenadoma ničesar več mogoče sprejemati kot usodo. V tem smislu je Osanina odločitev za življenje radikalno politična. Ta odločitev ne pomeni nič manj kot to, da je mogoče živeti samo v svetu radikalno spremenjenih družbenih odnosov.

uspe; uspe mu doseči, da je Osan na revnem domu Moheievega očeta nasilno odtrgana od Moheia, aretirana posebej in sama prepeljana v Kyoto. Ujeto Osan v materini hiši že pripravljajo na vrnitev k možu, pri katerem naj bi naprej živela »normalno« življenje, a tedaj pride k njej Mohei, ki ga je oče zvezanega na domu osvobodil vezi. Ker se ljubimca nočeta ločiti, Osanina mati pokliče stražnike, da bi aretirali Moheia, a Osan ga noče izpustiti. Ker sta aretirana skupaj, sta skupaj obsojena na smrt.

Prelomni trenutek filma, priznanje ljubezni v čolnu v stanju odločitve za smrt, nas takoj spomni na situacijo na koncu prvega dejanja Wagnerjevega *Tristana*. A to, kar se zgodi pri Mizoguchiju, je pravo nasprotje

wagnerjanske težnje po nezavedni potonitvi v »sve-to noč«, po izstopu iz človeške družbe, po sladostnem izginotju v svoji smrtni usodi, ki obvladuje Tristana in Izoldo po priznanju ljubezni. V *Križanih ljubimcih* gre ravno za to, da ni nenadoma ničesar več mogoče sprejemati kot usodo. V tem smislu je Osanina odločitev za življenje radikalno politična. Ta odločitev ne pomeni nič manj kot to, da je mogoče živeti samo v svetu radikalno spremenjenih družbenih odnosov. (Mizoguchi v tem filmu še enkrat radikalizira ključno problematiko svojega filmskega opusa: položaj ženske v mačistični japonski družbi – tako v fevdalni kot v kapitalistični strukturi; najočitneje politično jo je formuliral v feministično poantiranih filmih *Osaška elegija* [Naniwa ereji] in *Sestri iz Giona* [Gion no shimai] leta 1936.) Obenem pa je ta odločitev v istem trenutku prelom z vezanostjo na logiko preživetja. V tem smislu je čisto etično dejanje.

Zato nas ne čudi, da navaja Alain Badiou zaključno sekvenco tega filma kot enega primerov za to, kar imenuje »filozofsko situacijo«:

»Posnetek nam kaže zvezana ljubimca, ki gresta naproti nasilni smrti: sta kakor v ekstazi, vendar brez patosa; na njunih obrazih se nakazuje smehljaj, zatrt 'smehljaj' – beseda je tukaj samo približek. Njuna ob-raza kažeta, da ju je ljubezen popolnoma zajela v svojo posest. Film pa, ki se popolnoma posveča neskončno zniansirani črno-belosti obrazov, naj ne bi izražal romantične ideje združitve ljubezni in smrti. Ljubimca nikakor ne želita umreti. Posnetek prav nasprotno kaže: ljubezen je tisto, kar kljubuje smrti. [...] Kar tukaj v pomanjkanju boljšega izraza imenujem 'smehljaj', je filozofska situacija. Zakaj? Ker tudi v njem srečamo inkomenzurabilno, razmerje, ki to ni. Ni nobenega skupnega merila za dogodek ljubezni, prevrat biti na eni strani in običajna življenjska pravila na drugi. Kaj ima tu povedati filozofija? Govori: 'Treba je misliti dogodek.' Treba je misliti izjemo. Moramo biti sposobni nagovoriti tisto, kar ni običajno. Treba je misliti preobrazbo življenja.«²

Badiou je izredno precizno opisal intenziteto tega prizora in tudi pogojenost te intenzitete s konkretnimi subtilnimi niansami v načinu, kako je prizor posnet.

Vendar pa je nadvse značilno, da Badiou v tem prizoru prepozna inkomenzurabilnost med ljubeznijo in družbo, ki jo poistoveti s svojim konceptom Dogodka,³ na račun tega, da odmisli dogajanje, ki je privedlo do te situacije; v predavanju, iz katerega sem citiral odlomek, je pred tem naredil kratko obnovo filmske zgodbe – in nadvse značilno je, da je pri tem spremenil neki ključen element: Osan in Mohei naj bi iz Ishunove hiše pobegnili prav zaradi ljubezni, ki se je nenadoma vnela med njima. (Poleg tega pa Badiou Ishunovo karikirano prizadevanje, da ljubimcev ne bi našli skupaj, razume kot izraz nesebične ljubezni do žene.)

Radikalnost tega filma pa je ravno v tem, kako prav ta inkomenzurabilnost, o kateri govori Badiou, vznikne iz spleta kar najbolj banalnih in kar najbolj dušičnih okoliščin, pri katerih igra (kot skoraj vedno pri Mizoguchiju) ključno vlogo denar. Te sublimne ljubezenske zgodbe ne bi bilo, če bi bil stiskaški Ishun pripravljen

Kenji Mizoguchi v Benetkah, 1953



prostor čiste svobode, ko zareže v simbolno tkivo medčloveških odnosov in ga na novo koordinira. Prav kratki stik, ki nastaja med obema ravnama – ta zgodba je sublimna ljubezenska zgodba in obenem zgodba o tem, kako denar determinira družbene odnose –, daje poziciji ljubimcev v odnosu do družbe kljub brezizhodnosti resnično transformativno moč. Ljubezen ne vznikne v ne-razmerju z družbenimi vezmi, ampak je prav to ne-razmerje proizvod neke dialektike med ljubeznijo in družbo. Ali gre v (ne)razmerju ljubimcev do zakonov družbe za transgresijo? Svet, ki ga ljubimca s svojo pozicijo problematizirata, je ravno svet zakona in transgresije, ki sta v njem komplementarna. (Ideološki univerzum obdobja Tokugawa, v katerem se zgodba dogaja, je temeljil na absolutnem legalizmu, v katerem je bila etika poistovetena z zakoni, komplement tega poistovetenja pa je bilo vsaj v metropolah povzdignjenje rafiniranega uživanja v transgresiji v civilizacijsko normo – mislim na tisti svet, ki ga poznamo kot *ukiyo* in ki si je v *kabuki* gledališki predstavi navsezadnje appropriiral tudi resnično zgodbo o ljubimcih, ki je bila vir za Mizoguchijev film). V tem, v čemer je dejanje ljubimcev dejansko transgresivno, pa je kot tako ravno nepopuščanje v izpolnjevanju zakonov. Ne smemo pozabiti, da je ljubimca na skupno pot pripeljal občutek dolžnosti. Mohei postavlja na prvo mesto izpolnjevanje dolžnosti do gospodarice, pri Osan pa je bistveno za Japonsko tako pomembno razmerje do družine staršev. Še bolj pa občutek časti. Osan zbeži iz moževe hiše in se izpostavi javni sramoti prav zato, ker ne prenese, da bi ji bila vzeta čast. Da bi še naprej živila v sramoti, kakršno legalizirajo zakoni kot »normalno«⁴ družinsko življenje. Ko pred tem vidi sramotilni spreved, v katerem peljejo v smrt dva prešuštnika, ogorčeno vzkligne: »*Raje umrem, kot da me javno križajo.*«⁵ Že tu reflektira svojo izbiro v dani družinski in družbeni situaciji kot izbiro med smrtjo in smrtjo. Toda – ali naj to razumemo tako, da se ji je zareklo in da je na koncu podlegla prav tisti usodi, ki ji je hotela na vsak način ubežati? (Torej kot zmagoslavje neizbežne usode?) Ali pa ravno nasprotno

– da je samo s tem, da se ni zmenila za javno ponižanje in smrt, dejansko izstopila iz ponižanja in smrti? Da je samo to, da je zavestno stopila v isto situacijo, proizvedlo resnično razliko? Razliko, ki je spremenila koordinate časti in sramote, življenja in smrti, zakona in transgresije. Pozicija ljubimcev je transgresivna natančno v tem in samo v tem, v čemer avtonomno postavlja nove koordinate zakona. Ko tik pred koncem filma Mohei pride v hišo Osanine matere, se noče več ločiti od Osan, čeprav ve, da s tem izpostavlja smrti oba. Vendar ji samo s tem – da se ji ne odpove v njeno korist (kar je pred tem že nameraval), ampak da kot etično dejanje stori gesto, ki oba pripelje na morišče – lahko izpriča resnično zvestobo.

Osanina mati, ki v obupani skrbi za usodo hčere pokliče stražnike in obenem s tem pahne hčer v smrt, pred tem začudeno, očitajoče in zgroženo reče Moheiu, ko vztraja v svoji ljubezni: »*Le kakšna prihodnost je pred teboj?*«⁶ Učinek tega vprašanja je prav nasproten od tiste retorične evidence, s katero je bilo izrečeno: prav to, da »ni nobene prihodnosti«, nenadoma učinkuje kot odpiranje praznega prostora čiste svobode, kot komaj misljiv presežek prihodnosti.⁴ Ker se zgodba dogaja v oddaljeni preteklosti, je ta učinek samo še radikalnejši. Preteklost v Mizoguchijevih zgodovinskih filmih ni nekaj-že-dopolnjenega in nekaj, kar bi bilo slikovit odmik od sedanjosti, ampak, nasprotno, prostor, v katerem je mogoče uzreti odprtost situacije tam, kjer v sedanjosti vidimo samo determiniranost. Nikakor ni naključje, da je bil Mizoguchi ključna referenca za Pasolinija, ki si je v vsem svojem opusu paradoksalno prizadeval misliti preteklost kot transformativno, celo revolucionarno silo, kot odprt prostor možnosti nasproti zapori sedanjosti.

Preteklost v Mizoguchijevih zgodovinskih filmih ni nekaj-že-dopolnjenega in nekaj, kar bi bilo slikovit odmik od sedanjosti, ampak, nasprotno, prostor, v katerem je mogoče uzreti odprtost situacije tam, kjer v sedanjosti vidimo samo determiniranost.

dati svoji ženi pet srebrnikov. (In ko je Osan po krivem obdolžena, da ljubimca z Moheiem, jo pri tej obtožbi najbolj pretrese spoznanje, da je mož ne ljubi: »*Če bi me zares ljubil, bi mi verjel.*«) Toda daleč od tega, da bi lahko vznik Osanine ljubezni do Moheia (Mohei je Osan že ves čas ljubil) interpretirali kot posledico teh okoliščin. Bistveno je ravno to, kako se determiniranost s temi okoliščinami preobrne v neizbežnost dejanja, ki sredi te determiniranosti ustvari prazen

[1] Predvidljivost je toliko večja, ker je zgodba povzeta po zelo znani gledališki igri *Daikyoji mukashi-goyomi*, ki jo je napisal Chikamatsu Monzaemon. (To nanašanje je v izvirnem japonskem naslovu filma prav posebej poudarjeno, saj naslov pomeni *Chikamatsova zgodba*.) Ta izredno plodoviti dramatik je živel na prelomu med 17. in 18. stoletjem. Pisal je za *kabuki* in *bunraku* gledališče. V omenjeni igri je izhajal iz resničnih dogodkov v Osaki l. 1683, ki so zelo razburili tedanjo japonsko družbo; kot literarno snov jih je uporabil tudi prozaist Ihara Saikaku.

[2] Prim. Alain Badiou, Slavoj Žižek, *Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch*, Passagen Verlag, Dunaj 2005, str. 22–23.

[3] Pri čemer pa romantično formulo združitve ljubezni in smrti dejansko samo obrne in ostaja v istem pojmovnem okviru – še več: pri tem odnos med ljubeznijo in smrtjo pravzaprav vpiše nazaj v *common sense* (formula »ljubezen kljubuje smrti«).

[4] To razmerje sem si prizadeval formulirati v pesmi *Križana ljubimca*, ki sem jo napisal neposredno potem, ko sem prvič videl ta film; objavljena je v moji pesniški zbirki *Rosa* (Mladinska knjiga, Ljubljana 2002).

LJUBEZEN IN ZGODOVINA



HIROŠIMA LJUBEZEN MOJA JE FILM IZ UČBENIKOV, KANONIČEN FILM FILMSKE ZGODOVINE. SKUPAJ Z GODARDOVIM DO ZADNJEGA DIHA IN TRUFFAUTOVIMI 400 UDARCI VELJA ZA PREDSTAVNIKA ENEGA NAJBOLJ POMEMBNIH GIBANJ V ZGODOVINI FILMA, FRANCOSKEGA NOVEGA VALA. A ŽE NA TEJ TOČKI SE POKAŽE, DA JE UČBENIŠKA, SKUPNA ZGODOVINA V OPREKI Z INDIVIDUALNIMI ZGODOVINAMI.

MELITA ZAJC

Tragiko ljubezenskih zgodb v *Hirošima ljubezen moja* (Hiroshima mon amour, 1959) poganja nasilje zgodovine nad osebnimi zgodovinami, celo sam naslov je poetičen opis iste teme – atomska bomba v ozadju ljubezenske zgodbe, ljubezen na ozadju zgodovine. Tema tega filma je tudi njegova usoda. Na povsem drugem koncu, pri nas, pa tudi razlog njegove aktualnosti, zato tudi tega zapisa, ki želi opozoriti na

tisto, kar je Alain Resnais povedal več, kot je hotel povedati. Na tisto, kar pokaže, pa si je bilo v njegovem času nemogoče misliti, zato tudi nemogoče opaziti.

Kanonska zgodovina pravi, da so francoski novi val ustvarjali pisci revije *Cahiers du cinéma*. Godard, Truffaut, Chabrol in Rivette so se učili delanja filma kot filmski kritiki. *Hirošima* slovi kot ena mojstrovin francoskega novega vala. A sam francoski novi val je



Hirošima ljubezen moja

pojem, pod katerega je filmsko zgodovinopisje postavilo zelo raznolike reči. Poleg novovalovcev, zbranih okrog Cahiersa, je takrat v Parizu obstajala še ena skupina filmarjev. To so bili, med drugim, Agnès Varda, Chris Marker, Georges Franju, Alain Robbe-Grillet in Marguerite Duras. Bili so starejši od novovalovcev, bolj povezani z literaturo in s kulturnimi gibanji Pariza 50-ih let, ki jih prostorsko zastopa četrt St. Germain na levem bregu Seine, po katerem so se ti filmarji tudi imenovali. Mednje, režiserje Levega brega, je sodil Resnais, ki je bil v času, ko je posnel *Hirošimo*, svoj prvi film, star 36 let. Enega najboljših filmov francoskega novega vala je naredil človek, ki v svojem času sploh ni bil novovalovec.

Novovalovci, zbrani okrog Cahiersa, so film nemudoma prepoznali kot izjemen. Rohmer na primer je takoj po premieri, na okrogli mizi, ki jo je Cahiers posvetil temu Resnaisovemu filmu, rekel, da se mu zdi, da »bomo čez nekaj let, deset, dvajset, trideset, vedeli, ali je bil *Hirošima ljubezen moja* najbolj pomemben povojni film, prvi moderni film zvočnega filma«. Modernost, o kateri govor Rohmer in meri zlasti na posodabljanje same forme, je seveda v zgodovino filma prišla pred Resnaisom. Res pa je, da so v dvajsetih letih prejšnjega stoletja s filmsko formo eksperimentirali umetniki, Duchamp, pa tudi Dali, Fernand Leger ali Man Ray. Resnaisova praksa je drugačna. Tokrat to počno sami filmarji, poleg Resnaisa na primer Antonioni, Buñuel ali Tarkovski, in to ne na področju eksperimentalnega filma, ki je formalno manj določen in bolj odprt za spremembe, temveč v okviru samega narativnega filma. Tega so takrat naravnost rigidno določale žanrske forme, med njimi melodrama. *Hirošima ljubezen moja* je poln inovacij na ravni filmske govorice, a je hkrati tudi eden prvih filmov, ki izkoristi politični potencial melodrame.

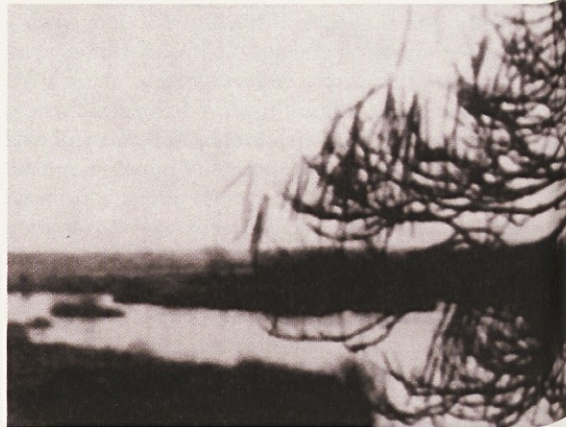
Narativni okvir filma *Hirošima ljubezen moja* je melodramski. Zgodbo o nemogoči ljubezni med ljubimcema, ki se srečata in zaljubita v Hiroshimi – Ona (Emmanuelle Riva) je francoska igralka, ki tam snema mirovni film o bombardiranju Hirošime, On (Eiji

Okada) japonski arhitekt – dopolni zgodba o nemogoči ljubezni med Njo in njenim Nemškim ljubimcem (Bernard Fresson) ob koncu druge svetovne vojne. Enkrat ljubezen preprečuje neprimeren stan (sta poročena), drugič pripadnost vojskujočim se skupinam, in to drugo seveda z ničemer ni primerljivo. Pa vendar prav kot enkratna in neponovljiva situacija še bolj temeljito ponazarja univerzalnost melodramske formule kot konflikta med ljudmi in zgodovino. Fassbinder je formulo razvil do skrajnosti, a tudi klasične mojstrovine Douglasa Sirka nekoč, tako kot mehiške televole danes, poganja utopično prizadevanje človeka, da bi vzpostavil harmonijo z ljudmi okrog sebe. *Hirošima ljubezen moja* pokaže, da za melodramski učinek to še ni dovolj. Utopično prizadevanje posameznika, da bi se uskladil z družbo, je veliko bolj univerzalno, melodramatičnost je drugje, je v tem, da so ta družba vendar samo ljudje. Namenoma ne zapišem drugi, ker to – in v tem je pomembnost filma *Hirošima ljubezen moja* – nikoli niso samo drugi, vedno tudi ta človek,

Enega najboljših filmov francoskega novega vala je naredil človek, ki v svojem času sploh ni bil novovalovec.

nosilec nemogočega usklajevanja, sam. Nasproti razsvetlenskemu diskurzom, ki posameznika vrednotijo slabše od družbe, je melodrama diskurz, v katerem je posameznik pomembnejši od družbe.

Tudi to ni posebna novost; razlog, zakaj so melodrame denimo na televiziji od nekdaj slabo cenjene vsebine, je prav ta, da so v opreki z diskurzi o novinarstvu in medijih kot agentih javnosti, ideja javnosti pa temelji na izključevanju zasebnosti, torej na predpostavki, da je skupno relevantnejše od individualnega. Danes je to seveda velika laž – mediji govorijo samo še o individualnem, od reklam, kjer prevladujejo pripovedi o osebnih izkušnjah, do novinarjev, ki govorijo



Jezus revolucionar



Kolesarska kronika: pokrajine, ki jih je videl sedemnajstletni deček

v prvi osebi, najbolj splošne teme in probleme obravnavajo tako, da predstavljajo individualne zgodbe; po Oprah in podobnih šovih so zdaj tu resničnostni šovi, ki seveda tudi govorijo samo o tem, saj tudi na tej strani ekranov bolj kot kdajkoli koplremo po sebi. Če smo se pred desetletjem še lahko pogovarjali o umetnosti ali politiki in drugem, kar se je dogajalo v svetu, se danes pogovori vrtijo okrog tega, kar se dogaja v nas samih. In nikjer se tega ne naučiš bolje kot ob melodramah, so ugotovile feministke, ki so seveda opozorile na tisto, kar je v tem pozitivnega, kar vemo danes, a je mogoče nazorno razbrati tudi v filmu *Hirošima ljubezen moja*. To, kar se dogaja v nas, je enako pomembno kot tisto, kar se dogaja v svetu. Ne zato, ker imamo neposreden vpliv na zgodovino, temveč ker smo prav zato, ker neposrednega vpliva nimamo, toliko bolj odgovorni zanj. Naša nemoč pred zgodovino nas ne odreši odgovornosti, samo še večja je.

Ironično, to vse bolj intenzivno ukvarjanje s človeško intimo v zahodnih družbah je najbolje opisal Richard Sennett, ki pa ga je bolj kot to zanimalo propadanje klasične javnosti. Pravzaprav sta po Foucaultu, ki si je prvi zastavil vprašanje razsežnosti skrbi zase v sodobnem zahodnem svetu, debato nadaljevala Sennett s tezo o propadu javnega človeka in Lasch, v odgovor nanj, s tezo o sodobni zahodni kulturi kot kulturi narcisizma. Medtem ko je Sennetova teza izzvenela kot elitistično jadikovanje nad množicami, ki se ne brigajo za zgodovino, je Lasch pokroviteljsko dodal, da se ljudje ukvarjajo s seboj zato, ker nimajo vpliva na zgodovino. Pri tem pa se je tudi končalo, debato je izpodrinila ideologija postmodernizma s tezo, da je po modernem subjektu kot tvorcu zgodovine nastopilo obdobje postmoderne, namreč razsrediščene in nemočnega subjekta, ki je zato, ker nima moči, rešen tudi vsake odgovornosti. A to je bila kvečjemu prikladna okrajšava za problem in ne njegova rešitev. Ob postmodernističnem teoretiziranju o razsrediščnem subjektu se je modernistični subjekt kot tvorec zgodovine in vir pomena šele zares razvil do patoloških dimenzij. Govor v prvi osebi ednine in ukvar-

janje s samim sabo je postalo edina vsebina medijev, umetnosti, politike in vsakdanjih življenj. Prav tu so sodobni filmarji znova odkrili problem – najbolj neposredno je k individualni odgovornosti pozval film *Mularija* (Kids, 1995), v katerem se HIV-pozitivni mirno spuščajo v nezaščitene spolne odnose. Najbrž ni naključje, da je režiser filma Larry Clark nekdani hihi, torej pripadnik generacij pred postmodernističnimi, ki so se bistveno bolj zavedale odgovornosti do zgodovine. Tudi zato, ker je zavest o omejitvah, ki jih posameznikom postavlja zgodovina, šele prihajala na dan. To je glavna tema filma *Hirošima ljubezen moja*, le da, bistveno preden se o tem začno spraševati, pokaže, da je nemoč vpliva na družbo slab izgovor za posameznika, saj se konflikt med posamezniki in družbo

To, kar se dogaja v nas, je enako pomembno kot tisto, kar se dogaja v svetu. Ne zato, ker imamo neposreden vpliv na zgodovino, temveč ker smo prav zato, ker neposrednega vpliva nimamo, toliko bolj odgovorni zanj. Naša nemoč pred zgodovino nas ne odreši odgovornosti, samo še večja je.

odvija v posameznikih samih. Na ta način, skozi posameznike, tudi kulturna filma 21. stoletja, *Nepovratno* (Irreversible, 2002) Gasparja Noeja in *The Brown Bunny* (2003) Vincenta Gala govorita o neznosnosti in hkrati nujnosti prevzemanja (osebne) odgovornosti v (družbeni) nemoči.

Prebivalci kolonializiranega sveta so se omejitve zavedali že v času, ko so prebivalci kolonialnega Zahoda še verjeli, da sami ustvarjajo zgodovino, svojo in zgodovino koloniziranih držav. A tudi sami se soočajo z dejstvom, da morajo prevzeti odgovornost zanj. Filmski opus filipinskega režiserja Lava Diaza je

posvečen prav temu. Posebej *Jezus revolucionar* (Jesus Rebolusyonaryo, 2002), za katerega Diaz sicer pravi, da se mu, tako kot ostalim filmom, ki jih je naredil v okviru filipinske studijske produkcije, odreka oziroma bi ga rad posnel znova, brez omejitev, ki mu jih je postavljalo delo v okviru te produkcije. A je prva sekvenca prepričljiv dokaz, da bi bila tema, tudi če bi bila realizacija bistveno drugačna, prav ta. Kako delati zgodovino v pogojih, ki jih nismo postavili sami. Jezus, mlad fant, vodja ene od celic, ki sodelujejo v gibanju za osvoboditev Filipinov izpod diktature, pride na sestanek z nadrejenim. »Pozabi na čustva,« mu reče ta, »ti samo naredi, kot ti ukazujem. Pobiti moraš vse člane svoje celice. Ugotovili smo, da je med njimi izdajalec.« Jezus ponudi drugo rešitev: »Odkril bom, kdo je.« Nadrejeni ne popusti. »Ni časa. Pozabi na čustva. Pobij vse.« Jezus to tudi stori.

Ena zgodba, dve žrtvi. Prva žrtev so člani gibanja, umorjeni zato, ker ni časa. Druga je Jezus, ki sicer nima izbire, ko mora izpolniti ukaz, a se je hkrati sam odločil za to, da vstopi v gibanje in spremeni zgodovino. Dogajanje filma *Jezus revolucionar* je postavljeno v prihodnost, a je to eden od tistih filmov, ki na prizorišču sedanosti govorijo o prihodnosti. Ta pa je tudi metafora sedanosti, namreč prizadevanj prebivalcev postkolonialnih držav, ko prevzemajo odgovornost za svojo zgodovino, ne da bi kdajkoli mogli dejansko vplivati nanjo.

Film staroste japonske kinematografije Kojija Wakamatsuja *Kolesarska kronika: pokrajine, ki jih je videl sedemnajstletni deček* (17-sai no Fūkei – shōnen wa nani o mita no ka, 2004) je sinteza sodobnih filmskih posegov na področje razmerij med ljudmi in zgodovino, hkrati pa se ni mogoče znebiti občutka, da je tudi nekakšen odgovor na Resnaisovo *Hirošimo*. Formalno si filma ne bi mogla biti bolj vsakebi. Wakamatsujeva zadržana vizualizacija z dolgimi kadri in srednjimi plani, v katerih spremljamo sedemnajstletnikovo vožnjo s kolesom po Japonski, vsekoli ustvarja občutek, kot bi se dogodki pred nami odvijali v dejanskem času in prostoru, brez posegov od zunaj, celo brez mon-

tažnih rezov. *Hirošimo*, nasprotno, je Resnais začel snemati kot dokumentarec o atomski bombi in del dokumentarnega gradiva je dejansko vključen v sam film. Snemali so v Franciji in na Japonskem, z različnimi filmskimi ekipami, na različne filmske trakove, japonske sekvence je avgusta in septembra 1958 posnel Michio Takahashi, francoske pa decembra Sacha VERNY. Igralec Eiji Okada sploh ni govoril francosko in si je dialoge zapomnil ter jih ponavljal zgolj fonetično. Skratka, *Hirošima* je odličen montažni film, čisto nasprotje *Kolesarske kronike*.

Glavna razlika med obema filmoma pa je v tem, da so v *Hirošimi* Japonci žrtve, medtem ko so v *Kolesarski kroniki* krivci. Pri čemer seveda govorita o istem zgodovinskem obdobju, in s popolnoma identično strukturo, ki individualno zgodbo – v *Kolesarski kroniki* je to sedemnajstletnik, ki je umoril svojo mamo – postavlja na ozadje zgodovine – v *Kolesarski kroniki* so to grozodejstva, ki so jih Japonci med 2. svetovno vojno zagrešili na področju Daljnega vzhoda. O njih sedemnajstletniku pripoveduje starec, ki ga sreča na svoji vožnji, uradna Japonska pa o tem še danes ni odkrito spregovorila. Tu je morda tudi najbolj očitno tisto, kar *Hirošima* pove več od tega, kar hoče povedati. Resnaisovi junaki so žrtve, ne krivci, vendar niti za hip ni dvoma, da nosijo vso odgovornost. To je odgovornost za spominjanje, kajti *Hirošima* je film o spominu. O tem, da ne smemo pozabiti. Tragiko atomske bombe si moramo zapomniti, da bi se več ne ponovila.

»Vidiš, sem te že pozabila,« reče Ona, preden se dokončno razideta, v izraz olajšanja (zdaj lahko odidem) in priznanje krivde (kako z lahkoto pozabljam). In hkrati odgovornosti, ki je tudi dvojna, odgovornost za osebna življenja (tema Noeja, Galla) in odgovornost do zgodovine (npr. zgodovine Filipinov v filmih Lava Diaza). *Hirošima* pokaže na eno v drugem, pove za razloge, še preden so bile znane posledice, zakaj je osebno tako zelo javno in pomembno.



BOŠTJAN HLADNIK

ZDENKO VRDLOVEC

Povsod po svetu obstajajo cineasti, ki naredijo veliko filmov, a se to nikjer ne pozna, ker ne zapustijo nobene sledi ne v spominu gledalcev ne v nacionalni kinematografiji, kaj šele v filmski zgodovini in estetiki. In obstajajo cineasti, ki naredijo veliko, se pravi vtisnejo takšno sled v gledalčev spomin in zgodovino že z enim samim filmom. Takšnega cineasta je imel tudi slovenski film in ga letos izgubil - to je bil Boštjan Hladnik, ki je že s svojim prvcem, *Ples v dežju* (1961), dosegel, da je slovenski film ne le ujel trenutek tedanjega evropskega filmskega modernizma, marveč se je z njim tudi enakovredno meril.

Boštjan Hladnik je bil tudi prvi slovenski cinefil, ki bi bil raje več v kinu kot doma, in ker to ni bilo mogoče, si je kino uredil kar doma, v hiši na Langusovi ulici v Ljubljani, kamor se je njegova družina leta 1935 preselila iz Kranja, kjer se je Boštjan rodil (1929). Leta 1946 je pri Filmskem podjetju FLRJ opravil tečaj za »operaterja za ozki film«, vrtel filme po mladinskih delovnih brigadah (medtem ko je v svojem domačem kinu na Langusovi prijateljem raje kazal medvojne nemške filme, ki jih je »rešil« pred sežigom) in kmalu posnel svoj prvi amaterski film *Deklica v gorah* (1947), za katerega je prejel nagrado v italijanskem Salernu. Po študiju režije na tedanji ljubljanski Akademiji za igralsko umetnost je naredil dva inventivna kratka filma o likovni umetnosti (*Življenje ni greh* in *Fantastična balada*), leta 1957 pa je s pomočjo francoske štipendije odpotoval na študijsko izpopolnjevanje v Pariz, kjer se je prav tedaj porajal novi val. Kar je Boštjan Hladnik videl prav od blizu, saj je sodeloval s Claudom Chabrolom pri treh njegovih filmih (*Bratranca*, 1958, *Dvojni obrat*, 1959, *Naivna dekleta*, 1960).



Ples v dežju

»Veste, ko sem prišel iz Pariza, sem najprej zavil v kavarno Union. In tu je bilo grozno, vse tako zanikrno, umazano, brezupno. Peter Božič je bil tam in neki partizan je v kotu ves pijan nekaj tulil. Skratka, vse je bilo grozljivo in turobno, da sem enostavno naredil ta film kot neke vrste protest zoper to življenje tu«, mi je Boštjan Hladnik povedal v pogovoru za knjigo o *Plesu v dežju*. Ta film sicer temelji na romanu Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan*, ki pa ga je Hladnik scenaristično in režijsko mojstrsko predelal v »črno melodramo« z osebami, ki se jim vselej ponesreči, tako v ljubezni in umetnosti kot v samem življenju; film ne dopušča nobene iluzorne rešitve, a ga kljub temu pomnimo po sanjah, ki so dale eno najlepših ženskih podob v slovenskem filmu – sublimno, s predsmrtno lepoto ožarjeno podobo Maruše rdečelaske.

Ples v dežju pa je tako »črna melodrama« tudi zaradi tiste črne ženske silhuete na osvetljenem oknu, s katero dobi film pečat skrivnosti, ki spodbuja zlasti vprašanje, kaj pa Petra tako vleče k tej ženski senci. Seveda ne vemo, kaj, in najbrž tudi Peter ne – glede te zagonetne ženske figure ne vemo nič več in nič manj kot on, tu smo na istem, film nas kar potopi v Petrovo »blodnjo«, v kateri moramo skupaj z njim buljiti v tisto žensko senco na oknu in gledati, kako reveža vleče proti njej, kot kakšnega idiotskega filmskega gledalca, ki bi rad zgrabil svetlobna bitja na platnu, toda v sanjah, to bi že morali vedeti, nismo ravno geniji, tam je pač nezavedno pametnejše od nas, zato Peter tudi tako okamenelo strmi proti tisti silhueti, ko pa »blodnja« kar ne popusti oziroma se ponovi, celo zdrvi proti njej, kot oslepljen s tem prividom, ki ga žene kot nora »želja drugega«: druge ženske, ženske kot nekaj dru-

gega (celo nekaj drugega od same ali vsaj konkretne ženske), a prav tako želja temne sence smrti, neznane, sublimnega, »nadrealnega«, fantomskega, grozljivo privlačnega in privlačno grozljivega. To ustvarja enkratnost in izjemnost *Plesa v dežju* v Hladnikovi filmografiji.

Plesu v dežju ni več podoben noben Hladnikov film – noben ni več tako mračen, depresiven, bolesten, brezizhoden in ... »neponovljiv«. V nobenem filmu ni bilo več tako porazno, da za tistim oknom z žensko silhueto (iz Petrove sanjske vizije) ni nič oziroma samo pusta in zaprašena realnost, ki gleda z mrtvimi očmi lutke. V nobenem drugem Hladnikovem filmu ni več tako obupno, da je ljubezenska harmonija, kot jo predstavlja tisti mladi par, ki se sprehaja skozi film kot čista metafora, da je torej harmonično razmerje med spoloma nekaj popolnoma nemogočega (vsaj v tem filmu predvsem zaradi gona smrti, ki tako determinira Petrovo erotično »blodnjo«, v kateri se skozi spreved krst steguje proti črni ženski silhueti na osvetljenem oknu).

Boštjan Hladnik torej ni ostal pri tej mračni viziji, marveč je skoraj z vsakim novim filmom manifestiral svojo izvirnost in domiselnost. V *Peščenem gradu* (1962) se lahkotna forma potepuške komedije prevesi v mučno ljubezensko melodramo, v kateri mlada tekmeča nista toliko »slepa od ljubezni«, kot v privlačnem dekletu na begu ne znata videti njene psihične rane. In če se tu »peščeni grad« kot prispodoba iluzorne svobode podre na čereh realnosti, pa je Hladnik v naslednjih filmih svojim junakom priskrbel trdnjša obzidja svobode, ki so se – vsaj na videz – dvigala visoko nad realnostjo. Njegovi filmi so prejemali vse bolj

igrive in celo fantastične forme, kot da bi spoznali, da se lahko želja po drugačnem življenju v filmu uresniči le kot želja po drugačnem filmu. Tako je v *Sončnem kriku* (1968) videti, kot da je »domovina« tega filma popartistična kraljevina konzumnih predmetov, ki ji vlada zakon uživanja in univerzalne, torej tudi seksualne »potrošnje«, kar z drugimi besedami pomeni, da je iznajdevanje nove filmske forme tudi način, kako je lahko film »pred časom«, če je tedaj, ko se pojavi, videti, kot da s »svojim« časom nima nobene zveze. Podobno je z *Maškarado*, ki nemara ni bila tako »šokantna« le zaradi moralnih in seksualnih perversij ali preočitnosti »cenenega« žanra, mraveč prej zato, ker je »demaskirala« tisto, kar je del slovenskega filma v tistem času tako zameril svoji deželi – namreč prav to, da postaja podobna *Maškaradi*.

V večini Hladnikovih filmov (celovečernih igranih je devet, med njimi dva posneta v nemški produkciji – *Erotikon*, 1963, *Maibritt*, 1964) ne gre za noben realizem, niti ne v »družbenokritičnih« *Belih travah* (1976): ne gre jim za to, kako bi odgovarjali realnosti, marveč rajši za to, kako bi jo presenetili in osupnili. Hladnikov »filmski princip« bi nemara lahko ponazorili z njegovim filmom *Ubij me nežno* (1979), kjer se na koncu izkaže, da je vse tisto, kar smo doslej gledali, le fantazija neke filmske osebe: toda ta »prebuditel v realnost« se obenem ujema s koncem filma, ki je za cineasta prav tako (kot za njegovo filmsko osebo) oblika njegove sanjarije.

EKRAN

Zidane, portret 21. stoletja (Zidane, un portrait du 21e siècle), 2006, Douglas Gordon, Philippe Parreno

LARA

BLAŽ KUTIN

Glede na to, da se v scenarijih prizori in dogodki navezujejo eden na drugega, pletejo se niti, gradijo nivoji, tule pa gre le za odlomek, za delček celote, bi bilo mogoče dobro, da bi poskrbel za potrebna pojasnila, razložil kontekst. Ampak kadar grem v kino, rad o filmu vem čim manj, *Lara* pa naj bi v prihodnosti seveda postala film. Zato naj bo na tem mestu dovolj vedeti, da ima Lara 60 let, da naj bi se pričujoča sekvenca pripetila približno na sredini filma, da je takšna, kot je zapisana v šesti verziji scenarija, da je prva, kjer se tudi fizično pojavi Larin sin Rok, in edina, v kateri se pojavi njena mama.

INT. TAKSI - kasneje. Sončno jutro se je spremenilo v oblačno popoldne. Taksi vozi po prometni cesti, mimo visokih stavb in parkirišč.
GLAS G. ERJAVCA (OFF): A poiščem kako klasiko? Lara, sedeč na zadnjem sedežu, se od okna obrne k taksistu. Roko ima položeno na škatlo s torto, po radiu igra prijetna pop pesem, vzdušje v udobnem avtu pa daje občutek varnosti.

LARA: Ne, fino je.
 Kratek premolk.

LARA: Nisem vedela, da vozite.

GLAS G. ERJAVCA (OFF): Imate prav. Celo življenje so me drugi prevažali.

G. Erjavec, udobno nameščen v voznikovem sedežu, se nasmeji sebi v brk.

G. ERJAVEC: In ko sem šel v penzijo, sem se vprašal: kaj je tista ena stvar, za katero mi je žal. Ki bi jo rad naredil, dokler še lahko. In tako sem položil šoferskega.

Lara ga radovedno gleda.

GLAS G. ERJAVCA (OFF): In me je čisto potegnili noter.

Lara se spet zagleda skozi okno. Zavijeta v predmestno soseseo. Na obeh straneh ulice so družinske hiše z vrtovi.

GLAS G. ERJAVCA (OFF): Kako pa kaj rojstni dan?

LARIN GLAS (OFF): O, v redu.

GLAS G. ERJAVCA (OFF): Vidim, da ste dobili torto.

LARIN GLAS (OFF): Pa rože.

G. Erjavec pogleda v vzvratno ogledalo, da bi videl njen izraz. In ta trenutek je Lara videti srečna.

LARA: Kaj ko bi zavili desno.

GLAS G. ERJAVCA (OFF): To je daljšnica.

Lara ne odgovori, on pa ji z veseljem ustreže. V tišini uživata v vožnji. G. Erjavec čez čas ustavi pred eno od hiš. Lara medtem pobrska po torbici. Iz nje vzame denarnico in vstopnico za koncert, ki mu jo ponudi.

G. ERJAVEC: Kaj pa je to?
 Vzame jo.

LARA: Rok ima koncert, pa bi rada, da pridete.

G. ERJAVEC: Z veseljem.

LARA: Danes je. Saj zvečer ne delate?

G. ERJAVEC: Bojim se, da ja.
 Kratek premolk.

G. ERJAVEC: Vseeno mi jo pustite.
 Lara odpre denarnico.

LARA: Koliko sem dolžna?

G. ERJAVEC (nežno): Ne bodite smešni.

EXT. PREDMESTNA ULICA - malo zatem. Lara s torto v rokah stopi iz taksija. Gleda za njim, dokler ne odpelje. Nato se napoti proti hiši zraven in stopi v majhen vrt.

EXT. VRT - nadaljevanje. Fasada hiše je bela in na oknih so rože. Vrt je lepo urejen. Lara pride do hiše. Zaklenjeno je. Pozvoní, vendar se nič ne zgodi. Izpod predpražnika vzame ključ in vstopi.

INT. DNEVNA SOBA (HIŠA LARINE MAME) - malo zatem. Lara pride iz predsobe in se zazre v klavir ob steni.

LARA (glasno): A ni nobenega?

Potem ko ni odgovora, odloži škatlo in sede za klavir. Odpre pokrov in počasi, nežno položi roke na tipke. Nato si odločno raztegne prste in začne z levico igrati začetek Chopinove "Revolucionarne etude". Vendar zelo hitro naredi napako in začne od začetka. V drugem poskusu ji uspe priti dlje, a še vedno dokaj hitro izgubi ritem. In ko se tega zave, tudi takoj udari napačno tipko ter se spet ustavi. Močno strese roko in začne znova. Vendar tretji poskus dokončno pokaže, da je skladba zanj veliko pretežka. Lara je videti vse bolj razburjena in živčna, medtem ko med igranjem s pogledom nenehno spremlja, kaj počne leva roka.

Glas starejše ženske (OFF) (od zunaj): Rok, to je zvenelo pa veliko boljše, ko sem nazadnje slišala.

Lara pri priči neha igrati, zapre pokrov in vstane. Iz predsobe pride njena MAMA (82) in se začudeno zagleda vanjo. To je majhna in zelo suha ženska odločnega videza in strogih potez.

MAMA: Roka ni doma, vajo ima.

LARA: K tebi sem prišla.

MAMA (osuplo): A je kaj narobe?

LARA: Ne.

Po kratkem trenutku, ki si ga vzame za razmislek, se Mama obrne in odide proti kuhinji. Lara vzame škatlo s torto in ji sledi.

MAMIN glas (OFF): No, potem pa vse najboljše.

LARA (hvaležno): Hvala.

INT. JEDILNI KOT (HIŠA LARINE MAME) - malo zatem. Mama na mizo strese kup moškega spodnjega perila. Lara zraven odloži škatlo s torto.

MAMA: Kaj pa imaš?

LARA (bodrilno): Odpri.

Mama tega ne stori.

MAMA (sumničavo): A je s sladkorjem?

LARA: Ne, dietna je.

MAMA: A ima marcipan?

LARA: Seveda ne. Vem, da ga ne maraš.

MAMA: Roku sem naredila štrudelj.

Odide ponj.

LARA: V hladilnik jo je treba dati.

MAMIN GLAS (OFF): Najprej moram narediti plac.

Lara sede. Mama prinese kos sirovega štrudlja, vendar na mizi ni prostora. Lara tako škatlo s torto prestavi na stol, Mama pa prednjo postavi štrudelj.

MAMA: Da bo zvečer boljše špilal.

Lara se zagleda v štrudelj, Mama pa sede nasproti nje in začne rutinirano zlagati spodnje perilo.

MAMA: Daj, probaj.

Lara nabode grižljaj, zdaj opazujoč spodnje hlače v Maminih rokah.

MAMA: Nove so.

Ošvrkne hčerko in Lara začne jesti.

LARA: Dober je...

MAMA: Rok ga obožuje.

Neprijetna tišina. Lara polnih ust odpre torbo in začne brskati po njej.

LARA: Danes je torej veliki večer.

MAMA (med zlaganjem): Mene ne bo.

Lara neha brskati in jo pogleda.

LARA: Kako to misliš?

MAMA: Kdaj sem pa jaz hodila na koncerte?

(ošvrkne jo) Saj veš.

Lara zapre torbo, vzame par nogavic in jih začne živčno zlagati.

MAMA: Skoraj sem že fertik.

Nezloženega perila je še veliko.

LARA (razdraženo): To je tako tipično.

MAMA: Kaj?

LARA: Da ne boš šla.

MAMA: Pa kaj je s tem koncertom, kar naenkrat?

LARA (jezno): Kako to misliš? Šestdesetletnico imam.

MAMA (s prikritim zaničevanjem): Se spomnim, kako si ga leta pa leta gonila, da bi dobil tisto - kaj že? Nemško štipendijo. In ko jo je, ko mu je ratalo, si bila naenkrat proti. To je tipično.

Premolk. Lara medtem vse hitreje zлага.

MAMA: Zmerom si mislila, da sem ti nekaj naredila, ampak veš kaj? Kar še enkrat razmisli.

Sama si si postlala.

LARA: Nehaj.

MAMA: Samo poglej se. Za Roka skrbim, kot sem prej zate.

LARA: Ne rabim tega poslušati.

MAMA: Pa se nič ne pritožuje. Ampak ti si bila zmerom nekaj posebnega.

LARA (sama sebi): Ne bom poslušala...

MAMA: 'Občutljiva', bi rekel tvoj oče. Si talentirana, nisi talentirana, si talentirana, jebela cesta.

LARA (ostro): Daj utihni.

MAMA: Nekaj drugega je, nekaj veliko bolj važnega, kar nimaš.

Lara je že čisto iz sebe.

MAMA: In to je res, pa nič drugega.

V naslednjem trenutku se Lara naglo nagne čez mizo in Mami primaže močno zaušnico. Nato povsem obmiruje, nepremično jo opazujejo, šokirana nad tem, kar je storila.

MAMIN GLAS (OFF): Marš gor.

Lara ubogljivo vstane in odide proti stopnicam.

INT. HODNIK (HIŠA LARINE MAME) - kasneje.
Hodnik je v polmrazu. Lara nepremično sloni ob steni.

INT. SPALNICA (HIŠA LARINE MAME) - kasneje.

Lara vstopi in se presenečeno ozre naokoli. Majhna soba je polna maminih stvari, še ne čisto pospravljenih - videti je, kot bi se pred kratkim vselila sem in očitno ni dovolj prostora za vse. Na polici so družinske fotografije, med njimi slika Larinih staršev, pa slika deklice s kito, ki sedi za klavirjem, in slika Larine družine: nje, Marka in Roka (15). Lari se posveti in odide.

INT. GLAVNA SPALNICA (HIŠA LARINE MAME)

- malo zatem. Lara si natakne očala. Spalnica, dvakrat večja od prejšnje, je precej prazna. Vseeno je jasno, da je to zdaj Rokova soba. Na postelji leži pripravljen smoking, čez

stol je vržen seksi modrc. Lara ga prime in povoha. Nato njeno pozornost pritegne nekaj drugega. S popolnim nerazumevanjem v očeh se zagleda v napol zgrajeno ladjo v steklenici. Na mizi opazi note in pobsrka po njih. Pod Chopinovo „Revolucionarno etudo“ najde izvod „Klavirskega koncerta v C-molu, avtorja Roka Pahorja“, kot piše na naslovnici. Vzame ga in odpre okno. Nato si prižge cigareto in začne brati note. Tiho si mrmra glasbo, dim pa previdno piha ven. Note kmalu položi na okensko polico in začne med branjem z rokami komaj opazno oponašati igranje klavirja. Kamnitega obraza poskuša na vsak način prikriti, da ji je glasba všeč, vendar njene oči vendarle ne morejo povsem skriti ganjenosti. Hotela ali ne, v glasbi uživa. Skozi okno se zasliši zvok avta, kako parkira pred hišo. Lara začne brati hitreje, na vsak način bi rada prišla do konca. Motor avta ugasne, nekdo stopi ven in se napoti proti hiši. Čeprav še vedno ni prebrala do konca, Lara previdno pokuka skozi okno.

MAMIN GLAS (OFF) (od zunaj):

Rok, a si ti? Lara je tukaj.

Lara hitro ugasne cigareto in ogorek stlači nekam na zunanjo stran okna.

ROKOV GLAS (OFF): A res? Kako pa to?

Lara note vrne pod „Revolucionarno etudo“.

MAMIN GLAS (OFF): Sirov štrudelj sem ti naredila. Zdaj ko govori z vnukom, je njen glas precej nežnejši kot prej. Lara se medtem ozre po sobi, ali je pustila kakšno sled, in odhiti ven.

INT. HODNIK (HIŠA LARINE MAME) - malo zatem. Lara prihiti na vrh stopnišča, a se ustavi, ko od spodaj zasliši glasove.

MAMIN GLAS (OFF): Prinesla je torto, naredila sceno...

ROKOV GLAS (OFF): Torto je prinesla?

Lara živčno razmišlja, kaj naj stori.

MAMIN GLAS (OFF): Ja.

ROKOV GLAS (OFF): Zakaj pa?

MAMIN GLAS (OFF): Ne pričakuj, da jo bom zastopila. Pridi, sigurno si lačen.

ROKOV GLAS (OFF): Kje pa je?

Lara tiho kot miška odhiti proti Mamini spalnici.

MAMIN GLAS (OFF):

Zgoraj.

ROKOV GLAS (OFF) (pokliče): Mama!

Lara izgine v sobi, vrata pusti odprta.

INT. SPALNICA (HIŠA LARINE MAME) -

nadaljevanje. Lara prihiti skozi sobo in odpre okno.

ROKOV GLAS (OFF): Mama!

EXT. ZADNJA STRAN HIŠE - nadaljevanje. Lara začne plezati na okensko polico, zunaj raste drevo in zlahka bi bilo doseči vejo, vendar ji počti obleka. Obmiruje, naenkrat jo je več kot očitno sram. Pogleda naokoli, ali jo kdo vidi, nakar sestopi nazaj v sobo, kjer z roko preveri luknjo na obleki in si poravna kostim. Z vsem dostojanstvom, ki ga zmore, odide iz sobe.

INT. JEDILNI KOT (HIŠA LARINE MAME) - malo zatem. Lara se spusti po stopnicah, pripravljena na soočenje s sinom. Mama na mizo ravno prinese ves štrudelj. Torta je še vedno v škatli na stolu, Larinega ne do konca pojedenega kosa štrudlja pa ni več.

LARA: Kje je?

MAMA: Roke si je šel umiti.

Lara sede. V tišini pasivno čaka na Roka in opazuje Mamo, kako zanj pripravlja mizo. Kmalu pride ROK (33), suh in visok mladenič. Njegove modre oči so kot zaprta knjiga, poteze izražajo trmo.

ROK: Mama. Vse najboljše.

Lara vstane in poljubita se.

LARA: Sem prebrala tvojo muziko.

ROK (nelagodno): Aja?

Premolk. Zdaj je videti živčen.

MAMIN GLAS (OFF): Rok, daj boš jedel.

EXT. VRT - kasneje. Lara in Rok sedita v senci drevesa. Na leseni mizi med njima leži izvod Rokovega koncerta, sliši se čivkanje ptičkov v krošnji nad njima.

LARA: In, kako?

ROK: V redu.

LARA: Nekam bled si.

Materinsko se dotakne njegovega obraza, nežno potipa kožo.

LARA: Kaj pa kaj ješ?

ROK: Oh, veliko sira pa zelenjave. Kakšne špagete vsake toliko.

Lara si prižge cigareto.

LARA: A babi kaj skrbi zate?

ROK (z občutkom slabe vesti): Ja, super je.

LARA: To je dobro.

Neprijetna tišina. Rok je videti napet in živčen.

LARA: Ja, ni slabo. Dobro je napisano, pokaže tvoje glasbeno znanje. Eni prehodi so zelo spretni. Na trenutke je strašno domiselno. Sama osnovna tema je pa malo všečna.

ROK: Kako to misliš?

LARA: Avtor je skozi v ospredju, tvoje namere so zmerom tukaj. Ne dovoliš, da bi šla glasba po svoje. „Mora mi ratati, če ne...“ In to se čuti.

Tišina. Oba sta globoko zamišljena.

LARA: Posledično temu se čuti tudi naglica. Koliko let si to pacal, pa ima človek občutek, kot da ti bo lihkar ušlo. Da imaš pred sabo skozi en rok. Ampak ravno zaradi tega se po drugi strani vleče, razvlečeno je.

Ugasne cigareto. Rok je videti precej obupan.

ROK: A si lahko bolj konkretna...

Dotakne se not na mizi.

ROK: Če bi mi lahko pokazala, kje točno se ti zdi, da se vleče...

Lara za trenutek pomisli.

LARA: Na svetu je ogromno lepe glasbe. Zakaj rabiš temu dodati še eno povprečno kompozicijo?

Prižge si novo cigareto. Dolga tišina.

ROK: Potem praviš, da še nisem pripravljen?

© Bela film

IDA WEISS, PRODUCENTKA NA POTEZI

Foto: Peter Braatz



NA SLOVENSKO FILMSKO SCENO JE PRIŠLA POTIHEM IN SKORAJ NEOPAZNO. PO »UČNIH LETIH« NA NACIONALNI TELEVIZIJI SE JE KALILA PRI FRANCIJU SLAKU V NJEGOVI PRODUKCIJSKI HIŠI BINDWEED SOUNDVISION, LETA 1998 PA STA S SESTRO, REŽISERKO MAJO WEISS, USTANOVILI PRODUKCIJO BELA FILM. SEDEM LET KASNEJE JO JE CANESKI FILMSKI FESTIVAL IMENOVAL ZA ENO NAJPERSPEKTIVNEJŠIH MLADIH EVROPSKIH PRODUCENTK.

DENIS VALIČ

Naš pogovor je nastal le slab mesec zatem, ko se je ponovno vrnila iz tega prestižnega festivalskega dogodka, tokrat ga je obiskala kot producentka Blaža Kutina, scenarista Lare, ki je bila v Cannesu izbrana za najboljši evropski scenarij.

Pa začnimo na začetku. Kako je Ida Weiss postala producentka?

To ni bila racionalna odločitev. Bila sem v prvem letniku faksa in morala sem najti način, kako bi zaslužila nekaj denarja. Z Majino pomočjo sem prišla na televizijo, kjer je Marjana Lavrič, takratna urednica Otroškega in mladinskega programa, iskala organizatorja. Začela sem brez predznanja, brez kakšne prakse, zgolj s tisto ljubeznijo do filma, ki sem jo gojila kot precej redna obiskovalka kinodvoran. Če sem iskrena, pred tem nisem nikoli razmišljala o tem, da bi delala pri filmu. Po televizijskem obdobju pa sem odšla k Franciju Slaku, njegova produkcijska firma Bindweed se je ravno pripravljala na snemanje Košakovega *Outsiderja* (1997) in sama sem pri filmu pristala kot tajnica produkcije. Potem pa sem se na tem področju nekako »zagozdila« in počasi udomačila. To delo te zasvoji. Če si taka oseba, da ti paše ta »frker«, ki se odvija na snemanju filma, da lahko sprejmeš ta skrajni stres, hkrati pa tudi uživaš v neizmerni ustvarjalnosti vseh tistih ljudi na setu.

Zatem pa se je vse odvilo precej hitro. Maja je leta 1998 ugotovila, da je treba za snemanje njenega dokumentarca *Cesta bratstva in enotnosti* (1999) nujno ustanoviti lastno produkcijsko hišo. Sama se sicer osebno nisem čutila pripravljeno in sposobno, da bi kar postala producentka, a konec koncev nisem imela pravice, niti ne izbire, da bi tej njeni odločitvi nasprotovala. V takih trenutkih potem enostavno zaplavaš. Še vedno pa sem prepričana, da bom sama pri sebi suvereno izjavila, da sem producentka, šele takrat, ko bom imela za sabo tri ali štiri celovečerne filme. In te izpeljane v celoti, od same ideje do distribucije, uspešne distribucije, in dobre prodaje. Do takrat pa bom verjetno dvomila. No, dvomila bom vedno, a do takrat toliko bolj.

Sta se leta 1998 z Majo odločali za ustanovitev lastne produkcijske hiše zaradi takratnih razmer pri nas, zaradi nekakšnega nezaupanja v obstoječe produkcijske hiše? Ali pa so bili razlogi drugje?

Ja, res je, takrat je bilo takšno obdobje, ko je vsak režiser težil k temu, da bi bil tudi svoj producent. Filmska politika je bila precej neurejena. Filmski sklad je bil komaj ustanovljen. Spomin se, da so vsi jamrali, da ne morejo dobiti denarja, ker se producenti ne trudijo dovolj z njihovimi filmi. In če dobijo denar, nikoli ne vejo kam gre, ker je bilo poslovanje precej neurejeno in netransparentno. In mislim, da je bilo to nezaupanje v producente, in seveda sam sistem, ki se je komaj vzpostavljalo, vzrok, da je kar nekaj režiserjev začelo razmišljati v smeri, da so sami svoji producenti (Šterk in Košak naprimer). Velikih zgodb o bogatih produkcijah je bilo konec in če režiser že ni bil dobro oziroma primerno plačan in četudi je bil s to produkcijo cel rokenrol, pa je s tem pri svojem filmu obdržal vsaj pravice. Tudi Majina potreba po lastni produkcijski hiši je izvirala iz želje, da bi imela nadzor nad svojimi filmi.

Na začetku producentske kariere si bila usmerjena pretežno v produkcijo dokumentarnih filmov. Je bila to tvoja zavestna odločitev? Bi lahko opredelila razliko med produkcijo igranega in produkcijo dokumentarnega filma?

Ne, odločitev za dokumentarni film ni bila moja. Producirala sem predvsem Majine filme in žal je pri nas tako, da pride igrani celovečerec na vrsto šele po določenem času, recimo vsakih sto let (smeh) ... Poleg tega pa se mi zdi, da je pri tem veliko vlogo odigralo tudi dejstvo, da so drugi gledali name kot na osebo, ki dela zgolj Majine filme.

Pri dokumentarnih filmih je manj stresa, cenejši so, ekipe so manjše in improvizacija je nekako v naravi dokumentarca, zato jih je lepo producirati. Pri igranih filmih, ne glede na dolžino, je disciplina dela strožja, objektivna finančna odgovornost je običajno večja, morajo biti dobro pripravljeni in nadzorovani. Je pa igrana produkcija za producenta ali pa vsaj zame osebno bolj kreativna in čarobna.

Kakšen pa se ti zdi na splošno položaj producenta pri nas? Obstaja razmejitev med producentom in izvršnim producentom? Kakšno vlogo ima producent v realizaciji filma? Je zgolj finančni servis ali pa aktivno sodeluje v procesu kreacije?

Mislim, da se to razlikuje od producenta do producenta. Ne vem, kako drugi producenti funkcionirajo pri svojih projektih, a verjamem, da so taki, ki se resnično angažirajo, ki čutijo to potrebo po sodelovanju v procesu kreacije, od same ideje, scenarija, pa do izbora ekipe, ki naj bi na projektu delala. Taki, ki to pravico hočejo in si jo tudi vzamejo. Menim namreč, da producent to pravico absolutno ima. Zase vem, da je najlepši del takrat, ko se začne sanjati. Ko se začne nato sanje materializirati in pride na vrsto zbiranje

denarja, prepričevanje tistih, ki imajo denar, da je to najboljši projekt na svetu, izpolnjevanje zoprnih razpisnih obrazcev in podobno ... tega dela res ne maram najbolj. A kaj, ko imam potem zopet tako zelo rada tisti del, ki sledi, ko štarta sama produkcija!

Si prisotna tudi na samem snemanju?

Seveda pridem pogledat, ni pa potrebno, da sem ves čas tam. Vsaka ekipa rada vidi, da pride producent, obenem pa jih producentovo »binglanje« po snemalnem mestu lahko naredi kar malo živčne, ker dejansko tam nima kaj dosti početi. Vsaka ekipa ima svoj ritem in dokler vse teče po načrtih, v ta ritem ni potrebno posegati. In običajno ima producent med

nečemu težila, forsirala, vsaj ne prav intenzivno, stvari so se kar zgodile. Zdi se, kot bi bila vedno znova in znova na delu nekakšna naključja. V tem pogledu je zanimiva tudi zgodba z Blažem Kutinom in Laro. Prvič sem zanju slišala, ko je na neki delavnici njegov *script doctor* bral *treatment*, in bila sem očarana. Potem sva se nekajkrat dobila, neobvezno, na pivu, se pogovarjala o nastajajočem scenariju in sem ga previdno povprašala, če morda že ima producenta. Takrat je bil Blaž že vezan na nekoga drugega in spomnim se, da mi je bilo prvokrat žal, da ne morem producirati. A po letu in pol so se stvari obrnile. Takrat je Blaž prišel k meni, če bi mu pomagala pri prijavi za Medio. Le nekaj dni pred rokom pa se je njegov producent premislil in



Ida in Maja Weiss na snemanju kratkega filma Adrian

tem, ko drugi snemajo, svoje delo, pripravlja stvari za naprej. Je pa seveda na snemanju lepo. Ko gledaš, kako se vse skupaj končno materializira.

V zadnjih letih si delala z Igorjem Šterkom (Uglaševanje), Vladom Škafarjem (Peterka: leto odločitve), z Zoranom Živulovičem pri njegovem (Vladimirju), Nejcem Poharjem (Supermarket), z Borisom Petkovičem (Hudičeva kolonija), s Polono Sepe, zdaj z Blažem Kutinom ... Kako si občutila razširitev kroga sodelavcev?

Naj še enkrat rečem, da morda nimam najbolj primerneža značaja za producenta. Nikoli nisem zares k

odstopil od projekta. Blaž je precej panično pritekel do mene in me prosil, če lahko prijavo oddamo prek Bela filma. Naključje, usoda, ne vem, sem pa zelo vesela, da so se stvari tako obrnile in resnično si želim, da pripeljemo Laro do konca.

Kaj pa z Majo, kakšen odnos imata med nastajanjem filma? Gre za strogo profesionalen odnos režiserja in producenta ali pa se prepustita tudi sestrskim emocijam?

V času produkcije filma se vse podredi profesionalnemu odnosu producenta in režiserja. Povsem normalno in naravno je, da je odnos med producentom

in režiserjem napet, a po drugi strani oba potrebujeta distanco, ki jima omogoča, da komunicirata na civiliziran način. Midve kot sestra pa teh zavor nimava, zato je najin trk veliko bolj silovit in vsakdo se mu poskuša izogniti. Z Majo se imava zelo zelo radi, zato gredo najine emocije tudi v trenutku trka v ekstreme. Tako je lahko ta »hate« med delom resnično zelo silovit in nekontroliran. A po tolikih letih sodelovanja sva se že naučili, kako se morava brzditi, prav tako pa tudi samo ekipo že vnaprej pripraviva na morebitne izpade. Vnaprej jim poveva, da četudi se na smrt skregava, to ne pomeni nič hudega in da je še vedno vse OK (smeh).

So v takšen odnosu tudi prednosti?

Verjetno je največja ta, da si resnično zaupava.

Kako pa gledaš na svoje mednarodne uspehe, na sodelovanje v Medijinem projektu Producers on the move, producebski delavnici East of Eden? Je sodelovanje zgolj protokolarnega pomena ali prinaša konkretne koristi?

Gotovo prinaša koristi. A bolj v tem smislu, da te izpostavljajo seriji šokov. Vsaj jaz jih tako doživljam, vse te sprejeme, pogovore. Izpostavijo te tipu komunikacije, ki ti okrepi občutek suverenosti. In seveda, dajo ti možnost razgovorov o konkretnih produkcijah. Še vedno pa ti v tem pogledu, torej pri pridobivanju tega občutka suverenosti pri svojem delu, največ prinese delo v produkcijah, kjer si nabiraš znanje za naslednji projekt, vedno bolj ti je jasno, kaj narediti, kako in kam se obrniti ... Vsi ti dogodki in srečanja so sicer v redu, toda dejansko vedenje, kako izkoristiti vse tisto, kar se ti ponuja na takih srečanjih, pride šele iz izkušenj. Če pogledam konkretno na sodelovanje v projektu Producers on the move: njihove ideje o čim širšem sodelovanju, o velikih mednarodnih koprodukcijah so sicer super in lepo je, da se jih promovira. Toda to naše srečanje je bilo videti tako, da smo se zelo kmalu pričeli družiti v skupinah na geopolitični osnovi: Skandinavci so tičali skupaj, velike države so bile prav tako posebna skupina, pa tudi mi, Vzhodnoevropejci, smo ves čas bingljali skupaj. A si kaj dosti nismo mogli pomagati, saj smo vsi Vzhodnoevropejci finančno podhranjeni, nihče ni bil v poziciji, ko bi lahko drugemu ponujal koprodukcije, ki potem tako ali drugače delujejo po sistemu recipročnosti. Smo pa prav na tem srečanju dobili sponzorja, BMW, ki je *Instalaciji ljubezni* (novemu projektu Maje Weiss) namenil pet novih avto-

mobilov; uporabili jih bomo tako na samem snemanju kot tudi za produkcijska vozila. To je bil najbolj konkreten in razveseljujoč rezultat tega srečanja.

Kako je bilo pa letos v Cannesu, ko sta bila tam s Kutinom?

Blaževa nagrada je omogočila srečanja na povsem drugi ravni, kot je projekt Producers on the move, kjer gre za formalna druženja producentov. Blaževa nagrada pa je prinesla veliko vabil za razne zabave, večerje,

Če ti s filmom ne uspe pritegniti pozornosti takrat, ko je na papirju, moraš poskusiti s startom na kakšnem pomembnem festivalu in iz tega povleči kar največ. Trg za filme je ogromen in z novimi mediji se vse bolj širi. Najti nišo in nujno potrebnega partnerja, recimo dobrega agenta, ki pozna trg, je težko. Pri nas si vse preveč poenostavljeno predstavljamo, da se film proda mimogrede.

sprejeme in *spot-light*, ki je tam tako potreben. Blaž je bil deležen izjemne pozornosti, nagrada je omogočila ogromno stikov.

Filmski marketi nimajo kaj dosti veze s čarobnostjo filma. Ta tam postane proizvod za prodajo, tako kot zobna pasta. Vsak se, še predno je film končan, trudi film prodati komu. Ko pa je enkrat narejen, filmska romantika za producenta dokončno umre. Začne se ultimativna frustracija: kdo ga bo kupil, ali ga bo sploh kdo kupil, kdo ga bo gledal, ga sploh bo kdo gledal ... Distributerji, prikazovalci, producenti, vse grabi panika. In na ogromnem marketu v Cannesu je to še posebej očitno. Naenkrat se zaveš poplave filmov, ki nastaja po celi zemeljski obli, in svoje majhnosti. Stiki na takšnih marketih so večinoma zreducirani na »leteče debate«, ker nihče nima časa. In če imaš v Cannesu film, ki je bil tam dan prej nagrajen, kot se je to zgodilo v Blaževem primeru, je seveda lažje pritegniti pozornost, saj ni le eden od filmov ali scenarijev, ki se jih tam kupuje in prodaja, ampak je scenarij, ki je bil dan prej dobil nagrado.

Kdo bo pa režiral projekt?

Blaž sam. Ravno kar je v Franciji na delavnici Jeanne Moreau, ki je namenjena pripravi režiserjev debitantov na njihov prvi celovečerni igrani projekt.

Preidiva nazaj na tvoje delo. Nekaj let si delala tudi na televiziji. Kako gledaš na razliko med tem, da si svobodni producent, in tem, da delaš v okviru televizijske produkcije? Ti slednja daje večjo gotovost?

Razlika je velika, prednosti in minusi pa so na obeh straneh. Biti producent na televiziji ima seveda to prednost, da te ne skrbi, kako plačati račune, kaj bo čez eno leto. Če te na televiziji sprejmejo in če tam v redu delaš, predvsem pa če ti je pomemben prav ta občutek varnosti, ki ti ga daje zaledje velike institucije, potem je delo na televiziji lahko nadvse prijetno. Če pa potrebuješ konkreten stik z nastajanjem filma, lahko televizijsko okolje malce ubija. Predvsem zaradi tega, ker gre res za ogromno institucijo, ki ima kup nekih internih pravil, ker ima ogromno šefov ... Vsebinska zelo kmalu postane drugotnega pomena. Vse se zelo hitro zreducira na neke statistike, naročilnice, na plane. V tem pogledu je televizija zelo rigidna. Če bi hoteli imeti dobro televizijsko produkcijo, bi morali ta oddelek razformirati ali pa za posamezne projekte angažirati zunanje partnerje, tako da bi televizija obdržala le kontrolo nad vsebino, t. i. *comissioning* nad projekti, pa tudi nek nadzor nad samo produkcijo. Vse prevečkrat se namreč zapleta okrog kakšnih zelo banalnih stvari. Menim, da je igrana produkcija preprosto preveč kompleksna za ustroj institucije, kakršen je v tem trenutku. Je pa na TV Slovenija veliko posameznikov, ki so izredni profesionalci in kreativci in je z njimi vedno užitek sodelovati.

Sem pa vse bolj prepričana, da je eden od glavnih problemov (slovenskega) filma tudi pomanjkanje filmske vzgoje, kulture.

Kako si se lotila svojega prvega celovečerca, Varuha meje Maje Weiss? Je bila to velika razlika v primerjavi z vsemi predhodnimi projekti?

Ja, seveda. Bilo me je izjemno strah. Takrat je bil direktor Filmskega sklada Filip Robar Dorin dovolj pogumen (no, tudi sicer mislim, da je bil daleč najbolj pogumen direktor Filmskega sklada doslej), da mi je zaupal in mi ni vsilil supervizorja, ki bi ga kot producentka, ki prvič dela na celovečercu, potrebovala. Oziroma, supervizorja sem že imela, pa je sam izjavil, da nima kaj nadzorovat, ker je vse pravilno pripravljeno. Hvala bogu, vse se je dobro končalo (smeh).

Je tudi res, da si še danes očitam veliko stvari. Ber-

linsko nagrado bi morali veliko bolje izkoristiti, iztržiti, kot smo jo. Film boljše prodati, čeprav je še vedno eden od boljše prodajanih slovenskih celovečercov. To je bila gotovo posledica dejstva, da še nisem bila povsem dorasla situaciji.

Delo producentke se torej nadaljuje še dolgo po končanem filmu ...

Daleč največji izziv se mi zdi in ostaja distribucija. Tudi pri najnovjšem Majinem filmu me ta faza

Zato se mi ne zdi presenetljivo, čeprav je hkrati tragično, da skoraj vsi ustvarjalci novega slovenskega filma, tisti, ki so slovenski film vrnili na mednarodno prizorišče, vedno pogosteje govorijo o tem, da bodo emigrirali, saj tu ne morejo delati.

že zdaj najbolj bega. Če ti s filmom ne uspe pritegniti pozornosti takrat, ko je na papirju, moraš poskusiti s štartom na kakšnem pomembnem festivalu in iz tega povleči kar največ. Trg za filme je ogromen in z novimi mediji se vse bolj širi. Najti nišo in nujno potrebne partnerja, recimo dobrega agenta, ki pozna trg, je težko. Pri nas si vse preveč poenostavljeno predstavljamo, da se film proda mimogrede. Na žalost se ne. Dostikrat se mi je že zgodilo, da sem v tujini govorila s kakšnim distributerjem, agentom ali producentom in eno od prvih vprašanj je bilo, kdo igra, ali je to kakšna znana »faca« in v kakšnem jeziku je film. Prepričana sem, da delamo filme, ki jih je možno prodajati na tuje trge, vendar je za to potreben tudi čas, znanje, izkušnje, stiki, denar in seveda tudi sreča. Pomembno pa je tudi vedeti, da obstaja mentalna razlika, kako se lotiš filma, pri katerem je eno in edino vodilo komercialen uspeh, ali filma, ki je najprej avtorski izdelek in šele na drugem mestu izdelek za trg. In včasih producent težko balansira med tema dvema poloma. Dejstvo pa je, da si vsak producent in vsak ustvarjalec želi občinstvo. Nihče si ne želi, da gre film direkt v bunker.

Meniš morda, da bi morala tudi država posredovati s kakšnimi mehanizmi, da bi slovenskemu filmu zagotovila normalne oziroma ugodne distribucijske pogoje?

Distribucija slovenskega filma je zagotovo velik problem, dejstvo je, da ima slovenski film pri domačem občinstvu težave. Zdi se, da je v osemdesetih in na začetku devetdesetih nastopilo neko mračno obdobje slovenskega filma, ko se je ta gledalcem povsem zameril. Gledalce je težko ponovno pridobiti. Je pa seveda prav tako možno, da je problem drugje, v premajhnih sredstvih, vloženih v promocijo slovenskega

filma, v pomanjkanju zavesti in vzgoje o filmu in o slovenskem filmu. Težko bi definirala dejansko težavo. Vem le to, da je nadvse nenavadno, kako popularen je zadnja leta slovenski film na festivalih v tujini, kjer ga imajo za malo čudo. Zelo težko je razumeti, kako lahko pride do takšnega razhajanja med preferencami domače publike in tiste v tujini.

Kakšno vlogo pa igra v tej verigi Kolosej kot najpomembnejši slovenski prikazovalec?

Z Varuhom meje nismo imeli najboljših izkušnje. Ko smo se že domenili za datum štarta distribucije, celo imeli narejene filmske napovednike z datumom distribucije, so film naenkrat umaknili s programa in ga, namesto v aprilu, štartali v maju skupaj s še dvema ameriškim uspešnicama. In maj je že sam po sebi problematičen mesec za začetek distribucije. Nič ni pomagalo. Oni so tisti, ki diktirajo. Film lahko enostavno vzameš nazaj, a potem se pojavi problem, komu ga sploh ponuditi. Takrat sem prvič občutila to njihovo veliko moč, monopol, ki ga definitivno imajo, in vpliv na trg, v razmerju z njimi si povsem nemočen. S Tušem se razmerja nekoliko spreminjajo, koliko pa bi v to morala oziroma lahko posegla država, ne vem. Zagotovo lahko država poseže tako, da omogoči zakonodajo, ki bo močna podetja stimulirala k investiranju v film in ta podjetja bi verjetno zahtevala bolj komercialno produkcijo. Isto velja za banke. S takim financiranjem bi se verjetno pojavili filmi, ki bi bili bolj ali pa izključno tržno usmerjeni. Njeno glavno geslo danes pa je le to, da mora slovenski film na trg, medtem pa se vsi, tako tisti, ki jih zanima bolj komercialna, kot tisti, ki jih zanima bolj avtorska produkcija, drenjamo okrog enih in istih malih korit z denarjem in se sprašujemo, na kateri trg le, predvsem pa s kakšnim zaledjem. No, dejstvo je, da imajo vsi evropski filmi probleme z distribucijo. Sem pa vse bolj prepričana, da je eden od glavnih problemov (slovenskega) filma tudi pomanjkanje filmske vzgoje, kulture. Poglejmo Kolosej. K nam je pripeljal prepričanje, da je film tam zaradi kokic, kot neka popestritev tega hranjenja, ne pa da je to prostor, kamor gremo gledat film. In svoje »žrtve« pobirajo že med najmlajšimi. Zato sem prepričana, da bi morali vzgojo za film v šolo vpeljati že v prvih razredih, čim prej. Ljudem je treba že zelo kmalu pokazati vso raznolikost filmske produkcije, to, da obstajajo tudi drugačni filmi. Potrebno jih je izobraziti, jim povedati, kako gledati film, da ne bodo pred umetnostjo bežali, temveč da bodo v njej znali uživati. Seveda je ta problem povezan tudi z novimi mediji in globalizacijo. Vendar monopoli pač niso dobra stvar. Tudi monopol Filmskega sklada se mi zdi problematičen, saj ti odvzame možnost, da delaš film, če nočeš delat pod njihovim okriljem ali če te ne sprejmejo v program sofinanciranja, tako kot se za zdaj to dogaja z Laro. Zato se mi ne zdi presenetljivo, čeprav je hkrati tragično, da skoraj vsi ustvarjalci novega slovenskega filma, tisti, ki so slovenski film vrnili na mednarodno

prizorišče, vedno pogosteje govorijo o tem, da bodo emigrirali, saj tu ne morejo delati. V tem pogledu bi potrebovali intervencijo države.

Kaj pa meniš o novem zakonu, ki je v pripravi? Predvsem o združitvi Filmskega sklada in Vibe?

Če sem prej rekla, da se mi zdi monopol Filmskega sklada problem, potem je z novim zakonom ta monopol še večji. Zdi se mi, da gre vse skupaj nekam, kjer je bilo pred tridesetimi leti. In to definitivno ni dobro. To pomeni, da jaz osebno v tem primeru nimam več interesa biti producentka. Mogoče bo takrat lepo biti direktor filma ali izvršni producent, za samega producenta pa gotovo ne bo v redu. Le redko kdo si bo danes, v 21. stoletju, pustil dirigirati od take superstrukture. Žal pa je stroka tudi tokrat odrinjena na stranski tir in ni prave odprte in konstruktivne debate o tem zakonu. Glede na to, da so pisci tega zakona šli tako daleč, da so to debato omejili na pripombe na posamezne člene, pa bo očitno treba počakati podzakonske akte, kjer se bo pokazalo, kaj se bo zaostri in kako naj bi to v praksi sploh delovalo.

Pa meniš, da ste se vsi vi, ki ste dejavni na filmskem področju, sposobni organizirati v skupno fronto in nastopiti z enotnim stališčem do tega zakona?

Kaj pa vem ... Ustvarjalci skoraj gotovo. Medtem ko za producente nisem tako prepričana. Seveda bi morali vsi nastopiti, a občutek imam, da se marsikdo ne upa izpostavljati, saj se boji, da ne bo prišel do novih pro-

V tej naši mali Sloveniji, kjer ni alternativ, kjer lahko filme snemaš samo, če sodeluješ z določenimi institucijami, in teh je zelo malo in očitno bo ostala samo še ena – v takem okolju se seveda marsikdo boji izpostavljati.

jektov. Pisci zakona imajo tolikšno moč, da dejansko lahko ignorirajo mnenje stroke. Obstaja problem demokratičnega, izvenstrankarskega, nepolitičnega dialoga, ki bi bil v korist slovenskega filma in tistih, ki ga ustvarjajo. Tega pri nas očitno še ne zmoremo. Po novem imamo v pogodbah s Filmskim skladom zelo visoke finančne kazni, če blatimo Filmski sklad oziroma podajamo napačne in zavajajoče informacije. V tej naši mali Sloveniji, kjer ni alternativ, kjer lahko filme snemaš samo, če sodeluješ z določenimi institucijami, in teh je zelo malo in očitno bo ostala samo še ena – v takem okolju se seveda marsikdo boji izpostavljati.

DOMINANTNI OUTSIDERJI

59. IZDAJA NAJELITNEJŠEGA FILMSKEGA FESTIVALA JE IZGLEDA, KOT BI SE PRIPRAVLJALA NA ŠESTDESETLETNICO – LENO, BREZ IZDATNEJŠEGA VALOVANJA IN IZRAZITEJŠIH PRESENEČENJ. KOT BI THIERRY FREMAUX S SODELAVCI VSE ADUTE ČUVAL ZA JUBILEJ.

SIMON POPEK



Regista di matrimoni

Ob objavi uradne selekcije sredi aprila smo zastrigli z ušesi, saj med izbranci ni bilo številnih imen, ki so jih caneskemu velikanu pripisali že med Berlinalom. Jih je festival zavrnil? Jih režiserji niso dokončali? Kdo ve. Zanesljivo smo vsi pričakovali Kusturičev dokumentarec o Maradoni, ki ga je režiser snemal že lani maja in ki bi v predmundialskem času vsekakor ogrel športno občinstvo. V uteho smo dobili kar dva filma o Zinedinu Zidanu, enega osebno izpovednega in enega eksperimentalnega. Drugo veliko razočaranje je prinesla novica o zavrnitvi novega filma Jiaja Zhang-keja, kitajskega maestra, minimalističnega poeta kitajske urbane alienacije, sploh zato, ker je v caneski uradni selekciji že gostoval, Cannes pa se svojim ljubljencem sila nerad odpoveduje.

Na festivalu letos nista štimali dve stvari: prvič, opazna sta bila očitna ignoranca do azijskega filma (v vseh sekcijah) ter posiljeno favoriziranje povprečnega evropskega filma, in drugič, tekmovalni spored, praviloma najboljši del festivala, ni prinesel niti enega velikega presežka. Kar je logična posledica selektorske geostrateške razporeditve, po kateri je bilo med dvajsetimi filmi v konkurenci za nagrade štirinajst evropskih, od tega samo en izven Evropske unije (Turčija). In od šestih neevropskih so štirje prišli iz ZDA

in zgolj dva iz t. i. tretjega sveta, en argentinski in en kitajski. Kar lepo odraža vse večje protežiranje »evropske kontinentalne substance«, ki jo že tretjo leto zapored ilustrira zbor kulturnih ministrov EU, ki se v Cannesu sprehodijo po rdeči preprogi, si ogledajo en film (letos, dovolj zgovorno, Morettijevega *Kajmana*), zmenijo pa se bolj malo. Še več, letos je šefica evropskega kulturnega resorja potožila, kako so ji proračun za podporo evropskemu filmu dodobra oklestili. Kar verjetno pomeni, da bodo naslednje leto potrebne še večje (neselektivne) promocije s strani festivalskih gigantov. Podpora evropskemu filmu je lepa gesta, toda če bo šlo tako naprej, bodo festivali (podprti s strani različnih evropskih skladov) služili samo še promociji starocelinske mediokritete in ne predstavitvi filmske umetnosti nasploh, kar naj bi bil osnovni namen. Lep primer najdemo že v naših logih; nedavno končani »festival« evropskega filma, organiziran na Obali, obstaja zgolj zaradi subvencij bodisi evropskih veleposlaništev bodisi evropskih kulturniških skladov. Spored in njegova kvaliteta nista pomembna, dokler se vrtijo izključno evropski filmi.

Caneski žiriji (predsedoval ji je Wong Kar-wai) potemtakem ni preostalo drugega, kot da nagrade podeli evropskim filmom. Verjetnostni račun ni zatajil

– zmagal je Ken Loach z *The Wind That Shakes the Barley*, filmom, ki ob normalni caneski letini verjetno sploh ne bi bil opažen. Nagrada ni neupravičena, gre za enega boljših filmov letošnje konkurence, standardno soliden film avtorskega dvojca Ken Loach - Paul Laverty (režiser - scenarist), postavljen v leto 1920, čas revolucionarnega konflikta, ko je angleška krona med irskim bojem za neodvisnost na vsak način želela ohraniti politični in ekonomski vpliv. Zato je na otok pošiljala t. i. Black and Tan Squads, brutalne policijske enote, ki so obračunavale z neposlušno irsko populacijo, tudi bratoma Damienom in Teddyjem, ki se nazadnje znajdetata na nasprotnih bregovih. Loach se je lotil zanimivega in malo izpostavljenega incidenta v boju za irsko neodvisnost, razkola v taboru republikancev in posledične državljanske vojne. Malce posiljena družinska paralela – »specialnost« scenarista Paula Lavertyja – je še najšibkejši del filma, ki v primerjavi z Jordanovim visokoproračunskim *Michaelom Collinsom* (1996) namesto nacionalnega zamaha raje izpostavlja lokalno gverilo in osebne konfrontacije. Naslov filma je vrstica iz irske domoljubne pesmi.

Volver, zadnji film Pedra Almodóvarja, si je zaslužil več kot zgolj nagrado za scenarij in palmo v kategoriji ženskih igralskih kreacij, sploh če pomislimo, da se



Scanner Darkly
Spodaj: Marie Antoinette



je po dveh razmeroma mračnih filmih (*Govori z njo* [Hable con ella, 2002], *Slaba vzgoja* [La mala educacion, 2004]) suvereno vrnil v prepoznavni svet duhovite družinske drame. *Volver* (naslov pomeni »vračati se« ali »vrnitev domov«) po moško orientirani *Slabi vzgoji* pomeni vrnitev k režiserjevim »ženskim temam«; vrnil se je cvet Almodóvarjevih igralk (Carmen Maura, Penelope Cruz, Chus Lampreave), močan materinski lik, sam režiser pa se je vrnil v rodno La Mancho, kjer je kot prepričan agnostik zgodbo prvič postavil v nadnaravni okvir. Kaj se zgodi? Sestri Raimundo in Sole preseneti novica o smrti tete Paule iz La Manche, Raimunda se zaradi obveznosti ne more udeležiti pogreba, sestri se na večer pogreba prikaže podoba njene matere, ki naj bi skupaj z očetom pred leti umrla v požaru. Je mati živa? In ali je Agustina, štirinajstletna Raimundina hči, ki je zaradi poskusa posilstva do smrti zaboljela svojega očeta, res samo hči ali še kaj drugega? Almodóvar se z minutažo tudi tokrat vse bolj nagiba v mračne vode travmatične preteklosti, a glavnina kompleksne družinske drame je tako zbadljiva in domiselna, da je evropskega veterana veselje gledati.

Enako ne moremo trditi za drugega velikana sodobnega evro filma, Akija Kaurismäki, čigar *Lights*

in the Dusk, prvi film po štirih letih, je pretirano she-matično in naravnost neambiciozno delo, zato ga ne morem razglasiti za kaj več kot režiserjevo standardno vajo o večnih poražencih. *Lights in the Dusk*, sklepni del režiserjeve neformalne trilogije o luzerjih, je najmanj romantičen in vizualno najbolj asketski med vsemi; *Daleč potujejo oblaki* (*Drifting Clouds*, 1996) je govoril o nezaposlenosti, *Mož brez preteklosti* (*The Man Without a Past*, 2002) o brezdomcu, *Lights in the Dusk* o osamljenosti. Glavni junak, Koistinen, utešanje naivnega, redkobesednega, nedostopnega posameznika, bi krasno funkcioniral v klasičnem filmu noir. Ko se pojavi fatalna blondinka (po finskih standardih), ga s pajdaši izkoristi in izpljune, in ker je Kaurismäki »starec mehkega srca« (kakor se je definiral sam), sklepni prizor vendarle osvetli žarek upanja.

Kaurismäki se v primerjavi z ostalimi evropskimi tigri drži povsem solidno. Brunu Dumontu s primitivno »poetiko« francoske province in njenih degeneriranih prebivalcev denimo še vedno uspeva očarati festivalske selektorje ... in člane žirije, ki so muodelili *grand prix*, veliko nagrado žirije. Po neartikuliranem kričanju, lasanju in ljubljenu junakov filma *29 Palms* (2003), smo zdaj fasali novo porcijo bestialne *amour fou* rustike (seks na njivi, seks v hlevu, seks v

puščavi ...), ki ga kontroverzni (kakor za koga) *auteur* povrh vsega začini še z aktualno »kritiko« iraške vojne in tematiziranjem ničevosti vojaškega konflikta. Pate-tično.

Nanniju Morettiju je s politično satiro *Il caimano* (Kajman, vrsta južnoameriškega aligatorja) uspelo tisto, česar pred dvema letoma ni Michaelu Mooru, z oblasti sklatiti predsednika države, Silvia Berlusconi. Če bi bil Italijan, bi mu kompromitiranje in zvrhano mero levičarskega populizma še odpustil, kot čustveno manj motivirani tujec lahko sklenem le eno: žalostno je gledati, kako politično najbolj izpostavljeni (in drzni) italijanski cineast zadnjega časa obstane na pol poti, se potuhne, svojo »kritiko« desničarskega primitivizma pa sklene v diplomatski maniri. Ostaja nam vsaj *April* (Aprile, 1998).

Drugemu velikemu italijanskemu levičarju, Marcu Bellocchiju, gre veliko bolje. *Il regista di matrimoni* (Režiser poročnih filmov) je resda precej apolitičen film, toda v antiburžoaznem in antiklerikalnem duhu, razpuščeni formi in eliptični strukturi je tako duhovit in (pri režiserjevih 67. letih) vitalen kot nihče drug na letošnjem festivalu. Bellocchio je ustvaril drzen, morda rahlo konfuzen, a čudovit, s surrealnimi prebliski prepreden film o znanem režiserju Francu Elici (genialni Sergio Castellito), zgroženem nad dejstvom, da se bo njegova hči poročila s katolikom. Po nešteti prošnjah producenta, naj se že loti ekranizacije krščanske tematike, Franco pobegne na Sicilijo, kjer sreča kopico čudaških likov, se zaljubi v prinčev hčerko in jo mimo-grede reši pred poroko z vnaprej določenim ženinom. Bellocchio se ne ozira na linearnost, logiko in neprepričljivost (oziroma nedokončanost) pripovedi; *Režiser poročnih filmov* skozi serijo navidez nepovezanih sanjskih sekvenc o ljubezni, svobodi in fasciaciji do filma pove več kot marsikateri »tezni« film.

Zakaj Bellocchio ni tekmoval za nagrade, je bil prvi misterij festivala, naravnost kriminalno dejanje pa je žirija storila s popolnim ignoriranjem turškega filma *Climates* (Iklimler), favorita na vseh lestvicah in enega redkih v celoti zadovoljivih filmov konkurence. *Climates* morda ni na ravni *Majskih oblakov* (Mayis si-



Election

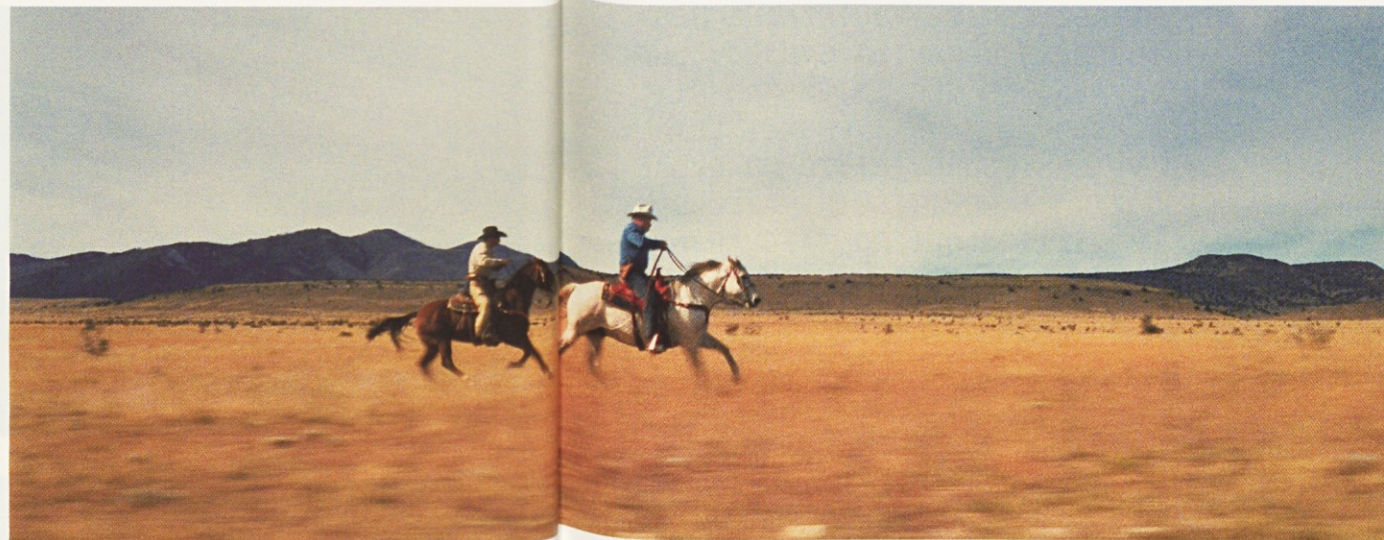
kintisi, 2000) ali mojstrovine *Oddaljen* (Uzak, 2003), toda Nuri Bilge Ceylan s potrpežljivim opazovanjem, dolgimi kadri, umirjeno pripovedjo in izrazitim smislom za usklajeno kompozicijo, nadaljuje prepoznavno osebno poetiko, ki jo tokrat začini še z osebnim igral-skim prispevkom; doslej so umetnike oziroma Ceylanove alter ege (filmski režiser v *Majskih oblakih*; fotograf v *Oddaljen*) igrali drugi, v prvi ljubezenski zgodbi njegovega opusa mu očitno ni preostalo drugega, kot da za vloži nastavi svojo ženo in samega sebe. Isa in Bahar preživljata počitnice na jugu Turčije. Njuno dolgoletno razmerje je očitno v krizi, neskončni prepiri se množijo, zato ona Isi predlaga, naj se razideta. Isa se vrne v Istanbul, kjer poučuje umetnostno zgodovino, Bahar kot umetniška direktorica dela za televizijsko produkcijo. Po ločitvi skuša Isa obnoviti razmerje z nekdanjim dekletom, a hitro ugotovi, da v resnici še vedno ljubi Bahar. Decembra se Isa odpravi v notranjost države, kjer ona pripravlja televizijsko produkcijo. Ceylanu tokrat morda umanjka čustveni presežek, esetsko popolni kadri občasno izpadejo malce prazno, toda izjemni sklepni prizor je vreden več kot celotna uradna konkurenca: Isa se po obisku Bahar na prizorišču snemanja, po čustvenih prizorih prepričevanja, z letalom razočaran vrača domov; v naslednjem prizoru Ceylan pokaže prizorišče snemanja, priprave na snemanje novega prizora, ki ga s hrupom in vdorom v kader nenadoma zmoti prelet letala, s katerim se Isa (tako predvidevamo) vrača domov. Ima par torej prihodnost ali ne?

Ne spomnim se, kdaj so bili vsi trije osebni vrhunci caneskega festivala predvajani izven tekmovalnega sporeda. Dva zaradi eksperimentalne (*Zidane*) in raziskovalno-teoretske narave (*Requiem for Billy the*

Kid) tja res nista spadala, medtem ko bi se tretji ob malenkost drznejšem programiranju lahko znašel tudi v konkurenci, sploh ker je Cannes zadnja leta (z gangstersko sago *Election* Johnnieja Toja; s *Starim* [Oldboy] Park Chan-wooka) že nakazal premike v konzervativni miselnosti.

The Host, tretji celovečerec korejskega *wunderkinda* Bong Joon-hoja (*Memories of Murder*, njegov prejšnji film, je mojstrovina sodobnega trilerja), je perfekten primer t. i. *monster movieja*, urbane akcijske extravagance, ki odraža vso samozavest in žanrsko predanost mladega režiserja. V predmestjih Seula se ob reki Han zaradi izlitja radioaktivnih substanc v parih letih razvije in mutira ogromna pošast, ki nekega dne brez opozorila napade ljudi v parku. V širši okolici povzroči paniko, pobije na desetine ljudi, s seboj odnese še par »talcev« in jih odvrže v odročni jašek, med drugim hči 40-letnega prodajalca Gang-duja, ki je prepričan, da je hči mrtva. Ko se mu čez čas javi po mobilnem telefonu, Gang-du organizira iskalno odpravo in pošasti napove vojno. Oblasti, prepričane, da gre za morilski virus, »grozno človeštvu«, medtem razglasijo obsedeno stanje in območje zaprejo v karanteno, Gang-duja in bližnje sorodnike pa razglasijo za okužene in ljudem nevarne individualce. Suspenziven in predvsem neznanstveno duhovit film neprestano preskakuje iz enega žanrskega obrazca v drugega; združuje akcijski spektakel, grozljivko, črno komedijo, adolescenčno dramo, družbeno refleksijo in politično paranojo 21. stoletja. Če bo Bong nadaljeval v tako suverenem slogu, ga bomo – ne glede na »profano« žanrsko provenienco – kmalu gledali v uradnih selekcijah A festivalov.

Vizualna umetnika Philippe Parreno in Douglas Gordon sta se lotila filma o nogometni ikoni Zinedinu



Zidanu, najboljšem in najbolj dominantnem nogometašu zadnjega desetletja – kar je pred mundialom v Nemčiji popestrilo dolgočasni festivalski vsakdanjik. Kaj je nastalo iz nenavadnega sodelovanja? Film *Zidane, un portrait de 21ème siècle* (Zidane, portret 21. stoletja), skorajda eksperimentalno delo. Parrenoja in Gordona Zidanovi biografski detajli, profesionalni uspehi in linearna naracija ne zanimata; odločila sta se posneti eno samo tekmo, ki se je na stadionu Santiago Bernabeu v Madridu med domačim Realom in ekipo Villarreal (2:1) odvila marca 2005. S šestnajstimi kamerami (direktor fotografije ni bil nihče drug kot Darius Khondji) sta se osredotočila izključno na Zidana, njegovo gibanje, dihanje, podaje, driblanje, frustracije ob neuspešnih akcijah, hipne pogovore s soigralci itd. Jasno, ker tekma traja 90 minut toliko traja tudi film. Edini »tujek« nastopi v polčasu, ko avtorja v hipni montaži pokažeta, kaj se je tega dne dogajalo po svetu (s čimer evocirata Karanovičevo serijo *Na vrat na nos* [Grlom u jagode, 1978]), in se sprašujeta, ali je kaj pomembnejšega od nogometne tekme. Film je med drugim fascinanten z zvočnega vidika, saj avtorja poleg občasnih (in nepotrebnih) glasbenih vložkov skupine Mogwai občasno izolirata posamezne zvoke, Zidano vo dihanje, šum hoje po travi, brcanje žoge, celo krike posameznikov iz občinstva! Gre za očitno manipuliranje z realnim zvokom, kar bi puristi označili za nedopustno početje, sam pa sem postopek doživljal kot dobrodošel dodatek v impresivnem avdiovizualnem eksperimentu, verjetno prvem športnem avantgardnem filmu.

In tako pridemo do osebnega favorita letošnjega Cannesa, dokumentarca *Requiem for Billy the Kid*. Ameriški paradni žanr je znova deležen neortodoks-



nega pristopa; lani so se gejevski podtoni prikradli v urbani in elegični vestern Anga Leeja, letos se bodo nekateri (isti ljudje?) zmrdovali nad obravnavanjem ene največjih legend Divjega zahoda, Williama Bonneyja alias Billyja the Kida. V čem je problem? Prvič, film je režirala ženska, Anne Feinsilber; drugič, film je nastal v francoski produkciji; in tretjič, režiserka legendarnega revolveraša spiritualno poveže z Arthurjem Rimbaudom, nič manj notoričnim francoskim Poetom s konca 19. stoletja. Bonney in Rimbaud? Zveni kot šala iz Morretijevega *Kajmana*, kjer se »mojstrovina« čustveno in finančno skrahiranega filmskega producenta imenuje *Maciste vs. Freud*.

S provokativnimi cineasti, ki prosto upogibajo klasične žanre ali se z njimi poigravajo, nisem imel nikdar težav. Anne Feinsilber, režijska debitantka (rojena leta 1970), se perfektно vklaplja v podobo modernega

filmskega ikonoklasta; izbrala je legendo in nad njeno realno/mitično podobo postavila velikanski vprašaj. Je Kida res ubila Garretova krogla? Je bil ustreljen v hrbet ali ne? So bile njegove poslednje besede res »kdo je tam?« Bi človek na begu pred zakonom, znameniti morilec, res najprej postavljaj vprašanja in streljal pozneje ali obratno? Se je Kid nemara pogodil s Patom Garretom, pobegnil v Mehiko, živel mirno življenje in umrl v petdesetih letih 20. stoletja, ter si po vsej verjetnosti ogledal vsaj eno izmed številnih filmskih interpretacij njegovega življenja (oziroma mita)? Kdo ve? Nas zanima? Bi nas moralo zanimati? Toma Sullivana, nekdanjega šerifa okrožja Lincoln, vsekakor zanima, saj si že vrsto let prizadeva odkopati posmrtno ostanke Bonneyja in njegove mame ter z analizo DNK potrditi oziroma ovreči domneve, ali njegovo truplo res leži v »uradnem« grobu, v Fort Sumnerju v zvezni državi



Levo zgoraj: Requiem for Billy the Kid
Zgoraj: Babel
Levo: Volver

New Mexico, ali tam leži neznanec. Bonneyjev »uradni« grob je seveda romarska postojanka, ki v revno skupnost privablja turiste, zato sodnikove vztrajne prepovedi izkopa (Sullivanove težnje med drugim obsoja kot finančno motivirane) nikogar ne presenečajo.

Requiem for Billy the Kid je lepo zamišljena sestavljanica, deloma dokumentarec, deloma družinska saga, deloma raziskovalni projekt in deloma zgodovinska analiza. Rudy Wurlitzer, scenarist Kidove najznamenitejše ekranizacije (Peckinpahove verzije iz leta 1973), denimo z žalostjo ugotavlja, kako se je Kidova legenda v očeh gledalcev sčasoma »odmaknila od romantiziranja Kidove neodgovornosti, ter zavzela pozicijo, bližjo Garretovi odgovornosti.«

In kje je režiserka v analizi revolveraškega mita našla mesto za Arthurja Rimbauda, dinamično živčnega in arhetipskega upornika, čigar življenje so zaznamovali zgodnji triumfi, nepremišljeni škandali in dobičkaželjne pustolovščine na eksotičnih lokacijah? Zgodovina kaže, da je bil Rimbaud enako divji in nepredvidljiv kot Bonney; njegovo poezijo bere Kris Kristofferson, Peckinpahov Billy the Kid, film pa zavzame distinktivno stališče z režiserkino drzno tezo o spiritualni vezi med obema sodobnikoma (kar se je zdelo ameriškim kritikom naravnost nezaslišano): Kidovo orožje je bil revolver, Rimbaudovo orožje je bilo pero; oba sta kariero končala pri natančno enaindvajsetih letih, Kid zavoljo smrti (ali pobega), Rimbaud zaradi nikoli obrazložene prekinitve vseh literarnih ambicij. Drži? Drži. Marlon Brando bi verjetno ljubil Feinsilberjin film; vraga, v *Enookem Jacku* (One-Eyed Jacks, 1961), svojem edinem režijskem poskusu, je Kida (igral ga je sam) videl kot lepega in poštenega kavboja, ki na koncu preživi ...

BLAZNEŽI

CANESKA SEKCIJA ŠTIRINAJST DNI REŽISERJEV (QUINZAINES DES RÉALISATEURS) JE TUDI LETOS SUVERENO OPRAVILA SVOJO VLOGO OPOZIJE URADNI SELEKCIJI FESTIVALA. ŠE VEČ, FILMSKA KRITIKA SE JE PRIDUŠALA, DA SO BILI SKORAJDA VSI VRHUNCI LETOŠNJEGA CANNESA PRIKAZNI PRAV V TEM IZBORU, KI ŽE OD SVOJE USTANOVITVE (LETA 1968, KO SO ZARADI POLITIČNIH RAZLOGOV TAMKAJŠNJI FESTIVAL ZAČASNO UKINILI) SLOVI PO ZAGOVARJANJU RADIKALNEGA FILMSKEGA USTVARJANJA.

CHRISTOPH HUBER
PREVOD: JURIJ MEDEN



Honor de Cavalleria

»Absurdnost vsega skupaj ...« zaključí režiser proti koncu dozdevno avtobiografskega filma *Les Anges exterminateurs* (Exterminating Angels) Jean-Clauda Brisseauja, ki je bil premierno predvajan v letošnji canski sekciji Štirinajst dni režiserjev (Quinzaine des réalisateurs). Stavček ni zgolj primeren sežetek Brisseaujevega izjemnega, duhovito odštekane spogledovanja s katastrofo, temveč dobro povzame tudi prevladujoče vzdušje letošnjega Cannesa: muke prebijanja skozi eno najšibkejših tekmovalnih sekcij v nedavnem spominu so pogosto blažili le filmi iz sekcije Quinzaine. V retrospektivi se celo za tri tekmovalne filme s trajnejšimi učinki, ki se po tednu dni še vedno razraščajo, dasiravno v zelo različne smeri – mojstrovina Guillerma del Tora *El Laberinto del fauno* (Pan's Labyrinth), monumentalni in misteriozni *Juventude em marcha* (Colossal Youth) Pedra Coste in pretežno podcenjeni (zlasti s strani Evropejcev) *Fast Food Nation* Richarda Linklaterja –, zdi, da so bili bolj uglašeni s festivalovo vzporedno sekcijo, saj so izžarevali podobno vitalnost in neobičajnost. Zgovorno dejstvo je, da so šle – po informacijah iz festivalskih časopisov – stvari v nasprotni smeri in da je bil eden od – v smislu zgodbe – najbolj usodno ponarejenih uradnih tekmovalnih filmov ugrabljen iz sekcije Quinzaine, kjer je tako

postal edini prvenec v tekmi za zlato palmo: gre za atmosferični, vendar pod črto popolnoma neverjetni *Red Road* Andree Arnold. Quinzaine je med drugim z Bong Joon-Hojevimi *The Host* (Gwoemul) poskrbel za edini film festivala, ki so ga v en glas vzljubili vsi; podobne reakcije je bila deležna podaljšana osrednja sekvenca z zlato kamero nagrajenega *12:08 East of Bukarest* (A fost sau n-a fost) Romuna Cornelia Porumboiuja in presenetljivi nagrajenec žirije FIPRESCI iz iste sekcije, nori teatralni povratek Williama Friedkina z naslovom *Bug*. Zavoljo dementnega festivalskega programiranja in delovnih obveznosti mi je uspelo zamuditi vse pravkar našete naslove (vključno s filmom o samomorilskem bombašu *Day Night Day Night* Julie Loktev, o katerem nekaj zanesljivih virov takisto govorijo pohvalno), vendar mi še vedno ostaja pet filmov iz sekcije Quinzaine, ki jih z veseljem zamenjam za celotno tekmovalno sekcijo – z izjemo treh že omenjenih tamkajšnjih filmov.

Prvo neobičajno opažanje znotraj Quinzaine je bilo zabeleženo že jutro po otvoritvi vzporedne sekcije: sočasno s tem, ko so panorame mlinov na veter ob La Manchi v neškodljivem in prepoznavno odišavljenem *Volver* Pedra Almodóvarja prožile reference na Don Kihota v stotinah kritičnih glav, sedečih v

Grand Théâtre Lumière, je v smrdeči dvorani Noga Hilton sekcije Quinzaine pristal resnični NLP španske kinematografije, za nameček še dejanska filmska priredba Cervantesa. »Viteštvo je umovanje akcije,« se glasi eden zadnjih modrih prebliskov, ki jih Don Kihot nameni Sanču Pansi v osupljivem prvencu Alberta Serre *Honor de Cavalleria*; obenem gre tudi za zakasnel moto tega čudnega filma, čigar odsotna meta-rekontekstualizacija Cervantesovega romana je izvršena na skrajno materialističen način, v bistvu zgolj prek motrenja dveh figur, zasajenih v pokrajino. Kar je seveda že prvi namig na omotično paradoksalno naravo celotnega podjetja, ki eno najbolj gostobesednih literarnih mojstrovin prenese na platno skoraj brez besed; katere premišljena ekscentričnost je v jasnem nasprotju z njenim neomahljivo vedrim vzdušjem; in katere radikalna zaslonba na zgolj dva glavna igralca in katalonsko pokrajino je do neke mere skaljena z dejstvom, da je bil film posnet z dvema digitalnima kamerama (vizualije so prekrasno komponirane in pokrajine, zlasti nebo, pogosto nabite z dramatičnimi pomeni, vendar bodo filmski puristi zaman čakali na celuloidna vnebovzetja, s kakršnimi se ponašajo Weerasethakulove pragozdne mrzlice in Benningove umirjene kontemplacije). Celoten postopek prežema slutnja zapletene potegavščine, na katero namigujejo promocijski materiali filma, kjer lahko preberemo ne samo, da je »Honor de Cavalleria estetska in konceptualna sinteza najčistejših kinematografskih vplivov (med drugim Lancelot de Lac, Evangelij po Mateju, Francesco, Giuliano di Dio, Ozu, Sokurov), inovativnega, ekscentričnega filma šestdesetih (Paradžanov, Godard) in avtorjeve osebne mitologije«, temveč tudi pojasnilo, da se poleg načrtnega upodabljanja nepriljubljenih prizorov iz romana, »ki so kratki in za samo zgodbo nepomembni, pa zato v poetičnem smislu zelo močni«, film prosto opira tudi na predkihotovsko klasiko katalonskega viteškega romana *Tirant lo blanc*, pod katero je podpisal Chrétien de Troyes, in na zgodovinske študije viteštva Martija de Riquerja. Če sem se znotraj filmskih referenc še znašel – v oči bije zlasti ozujevska strategija kopicenja navidez vsakdanjih trenutkov, da

bi se naposled dosegel močan učinek –, naj iskreno priznam, da so dodatne aluzije na literaturo odplavale mimo mene. Vseeno je treba zaploskati že omenjenim promocijskim beležkam, ki nadalje navajajo, da »v filmu ne nastopa nobena konstrukcija, ki jo je zgradila človeška roka«, in podobne »dosežke«, saj Serrajevo delo navzlic svoji vzvišeni predrznosti dejansko predstavlja »pustolovščino naracije (in ne naracijo pustolovščine)«. Že kar otipljiva je razsežnost občutenja, ki jo v film vnašata naturščika v glavnih vlogah, oba ustrezna ljudskim predstavam o Cervantesovih junakih, pa vseeno prežeta z redko, onostransko globino: Lluís Carbó, čigar obnoreli in razmršeni izgled se odlično rima z idejo podivjanega, belogrivega Kihota, daje hkratni vtis pretirane čuječnosti in zatopljenosti v samega sebe, medtem ko njegov pribočnik Lluís Serrat v eni osebi združuje najbolj vzvišenega Sanča in najbolj otožno zamišljenega Panso ter tako na nepozaben način uteleša cvileče okorno, vendar nedvomno globoko naklonjenost korpulentnega oprode do svojega viteza. Njuna topla interakcija vnaša občutek iskrenega čustva v Serrajev racionalni konstrukt (in to še preden se v zadnjem kolutu filma zasliši ljubka kitaraska melodija kot nepričakovan ekstra-diegetski pogon) in ga tako napravlja berljivega kot škrtajoče izvirno in moderno vizualizacijo Kihotovih poskusov premostiti zarez med resničnostjo in idealističnimi iluzijami. Rastoče prijateljstvo med anti-herojema deluje kot nežno utripanje srca: prvih deset minut filma opisuje Sančevo predano iskanje krone iz lovrik po občasnih napotkih svojega gospodarja, ne dolgo po začetku druge polovice filma, po še nekaj skopih debatah o viteštvu (ki ga Kihot označi za »civilizacijo«) in ostalih duhovnih kot tudi praktičnih zadevščinah, pa vitez razglasi naslednje: »Ljubim te, Sančo. Bog te ljubi.« Samo kamen bi ostal hladen v tem trenutku, ki bolj kot karkoli drugega lahko služi kot primer Serrajeve globokoumne izrabe minimalnega argumentiranja za doseganje maksimalnega učinka.

Podoben minimalističen, nem, moderen in predvsem metafizičen je enourni *Fantasma* Lisandra Alonso, ki si je prislužil predvajanje v *Séance spéciale* raz-



Les Anges exterminateurs

delku Quinzaina. Zelo očitno vzporeden projekt (in s strani nekaterih zlahka tudi odpravljen kot tak) vendarle pokaže avtorja filmov *Svoboda* (La libertad, 2001) in *Mrtvi* (Los muertos, 2004), kako se premika naprej, dasiravno v čudaško hermetično smer: bivši kaznjec Antonio Vargas, neprofesionalni protagonist *Mrtvih*, se prebija skozi labirintne prostore kinematografa v Buenos Airesu, kjer se vrti njegov film, medtem ko se drvar Misael Saavendra, neprofesionalni protagonist *Svobode*, popolnoma izgubi. Kino, dobro poznan obiskovalcem filmskega festivala v Buenos Airesu, se nahaja v desetem nadstropju orjaškega, večfunkcionalnega umetniškega kompleksa Teatro San Martin, ki nudi nešteto priložnosti za zablodo – in film marljivo razišče prav vse. Uokvirjen z isto nadnaravno preciznostjo kot njegova prejšnja dela, Alonsovi novi film dobesedno slavi kino (in njegove pripadajoče prostore) kot prostor skrivnosti in dolgčasa. Pripombe, da se film nagiba k slednjemu, bržkone ignorirajo obilico odštekane, vendar globoko domišljenega humora, ki se skriva v navidezno nadvse togi in suhoparni izvedbi. (Najbolj neprecenljiv je trenutek, ko Vargas na vprašanja drugih gledalcev, kako mu je bil film všeč, odvrne, da je zelo užival v »zabavanju in opazovanju samega sebe«.) Četudi bi šlo zgolj za hommage Tsai

Ming-liangovemu *Zbogom, Dragon Inn* (Bu san, 2003), je *Fantasma* popolnoma očiščen sentimentalne nostalgije Tsaijevega filma. Še bolj pomembno je to, da arhaični telesi (ki dejansko nikdar v življenju še nista vstopili v kino), postavljeni v arhetipsko moderno arhitekturo, predstavljata premik onstran ruralnih okolij Alonsovih prejšnjih filmov. Odtujenost je tako do neke mere bolj domačna (dasiravno je zvočna podoba filma, v kateri zastrašujočo vlogo igra celo splakovanje stranišča, zgodbi odkrivanja novih teritorijev primerno pikolovska in podčrtana), kar deloma odstrani že znana prevpraševanja razmerij med fikcijo in dokumentom (ki spominjajo na prerekanja o izvoru mavrice), pa zato film bogati z novimi, četudi zunanjimi plastmi refleksije; vse do vprašanja, če se – oziroma do kakšne mere se – vse skupaj ne kvalificira kot komentar na (argentinski) film in njegovo občinstvo.

Les Anges exterminateurs Jean-Clauda Brisseauija se, po drugi plati, ne bi mogel zdeti jasnejši: navzlic siloviti izkušnji ogleda sem bil spočetka nekoliko razočaran, saj se je vse skupaj zdelo kot opravičilo za zloglasno »afero Brisseau«. Leta 2003 je bil namreč režiser obtožen spolnega nadlegovanja igralk, ki jih naposled ni zasedel v svoji prejšnji mojstrovini *Skrivne stvari* (Choses secrètes, 2002), z goloto radodarni



Sommer '04 an der Schlei



Ça brûle

študiji odnosa med seksom in močjo. V novem filmu se avtorjev očitni alter-ego, petdesetletni režiser François (Frédéric Van Den Driessche), poslužuje tipične Brisseaujeve metode »raziskovanja tabujev in užitkov«¹ prek opazovanja vročih mladih deklet, ki so se pripravljena slaciti in (druga drugo) vzbujati pred kamero (najprej seveda, da preveri njihovo primernost, samo za režiserja), z neverjetno podobnimi pravnimi posledicami na koncu. Šele kasneje sem izvedel za Brisseaujevo trditev, da je scenarij napisal že pred obtožbami (in da lahko dokaže, da je film posnel pred svojim oprostilnim procesom jeseni leta 2005). Vseeno ni nobenega dvoma, da ne gre za nič drugega kot očiten samo-zagovor, vendar pa zavest o tem le osvetli brutalno, samo-posmehljivo iskrenost v jedru Brisseaujevega filmskega ustvarjanja, ne glede na to, kako opolzke se nekaterim zdijo njegove vizije. François v nekem trenutku nekdo opiše kot »čudno mešanico inteligence in nespameti«, na kar namiguje tudi Brisseaujev lasten cocteaujevski komentar v offu, ki se tokrat nagiblje k avtorjevi kriptično-mitični plati (kot nadaljnji dokaz v tej smeri naj služijo mrmrajoči in v črno odeti duhovi iz naslova filma – zopet brhka mlada dekleta, kakopak! –, ki naposled odločijo o Françoisovi usodi). Celoten film se zdi zasnovan kot neke

vrste dementen psihološki test z obkrožanjem odgovorov, ki razsodi, katera plat osebnosti prevladuje (ne samo režiserjeva, tudi gledalčeva): ključni posnetek nudi možnost izbire med »nespametnimi«² spolnimi nagoni in »inteligentno«³ distanco, seksom in suspensom: na levi strani se v hotelski sobi z načrtno odprtimi vrati ljubi par deklet, na desni strani se razprostira prazen hotelski hodnik (glasovi se približujejo). Na neki način se Brisseau predstavlja kot moderni Don Kihot, ukleščen v tej dilemi (in nepravilno sojen – »V prekrških ne uživam«, vztraja François). Stopnje razumevanja za njegove zadrege so lahko različne, vendar je Brisseaujeva jasna in občutena komedija strastne osramočenosti v vsakem primeru vrhunska (patetično potrebni in obenem iskreni François komaj čaka, da se bo po pretirani dozi seans s preveč dekleti vrnil domov k svoji ženi); zaključí se z veličastnim in absurdnim posnetkom režiserja v invalidskem vozičku: pomečkanega in pretepenega, vendar neutrudljivega; kot vitez iz La Manche.

Celo najbolj »normalen«⁴ izmed superiornih filmov Quinzaina, *Sommer '04 an der Schlei*, vsesplošno odlična, chabrolovska študija buržoazne morale Nemca Stefana Krohmerja (ki je že v preteklosti izkazal talent za režijo pestrih ansamblov v manj elegantnem *Sie haben Knut*), se zaključí na tako nepričakovan način, da so se zbegali celo nekateri advokati filma. Odlično odigran Krohmerjev film vzame pod drobnogled idilčne podeželske počitnice svobodomiselnega para, ki jih iztiri flirt sinovega dekleta, čutne dvanajstletnice, z odraslim tujcem, za katerega se kmalu začne zanimati tudi mati. Številne večsmiselne permutacije neogibno vodijo v smrt, ki osvetli dvoumno etiko nastopajočih

karakterjev – vendar se, brez najmanjšega trzlaja v svojem gladko drsečem slogu, film takoj zatem pomakne do zaključnega udarca, čigar odzvanjanja so mnogo bolj prvinska v svojem prevpraševanju medčloveških odnosov in odgovornosti.

Po čudnem naključju je najbolj čudaški film festivala (in moje zadnje odkritje znotraj sekcije Quinzaine) mogoče gledati kot kontrapunkt pravkar opisanemu: *Ça brûle* (Kres, op. prev.) Claire Simon se zaključí s pol ure čiste norosti (v ozadju katere plamti pravi kres), spričo katere pa se vse čudne stvari, ki so se zgodile prej, zazdijo čisto običajne. Gre za zgodbo o neukročeni petnajstletnici, ki svojo jezo izliva v konjsko ježo (čez ograje skače v vrtove in življenja drugih ljudi). Ko nekoč pade, jo na noge pobere gasilec, v katerega se zaljubi. Ko se njeni poskusi osvajanja izkažejo za neučinkovite, se poda v gozdove igrati seksualne igrice z drugimi najstniki, ki jih nato zažiga, da bi jih njen heroj lahko rešil. Nekaj osupljivega in zagonetnega se skriva tako v protagonistki kot tudi v režiserkinih po duhu sorodnih prijemih, da bi naslikala njo in svet okrog nje: slog in nekaj gradiva se jasno naslanjajo na dokumentarno tradicijo (Simonova je kariero začela kot dokumentaristka in svoj novi film posnela v bližini domačega kraja), vendar gladino nenehno vzbukava: zavestno mitične podobe, ki namigujejo na nekaj bolj univerzalnega izpod skrbno poustvarjenega menjavaanja bolj ali manj intenzivnih specifik vsakdana. Da bi se izpolnila obljuba lebdenja med dvema načinoma naracije (in protagonistkin razum se nedvomno nahaja na podobno izmuzljivem teritoriju), je potreben velik ogenj. In ko se ta enkrat zgodi, je naposled res videti kot sila narave, ki si utira pot skozi filmsko platno.

REVOLUCIJA V TEKU: PERE PORTABELLA, MANJKAJOČI ČLEN SODOBNOSTI



Christopher Lee med snemanjem filma Cuadecuc, vampir

Po letošnji, 42. ediciji Mednarodnega festivala novega filma (Mostra Internazionale del Nuovo Cinema) v italijanskem Pesaru se zdi, da bi festival lahko iz svojega imena izpustil pridevnik »novi« in poskušal najti drugo, obliki in ambicijam primernejšo poimenovanje za to, kar nudi. Razen hvalevrednih, a predvidljivih iz-

jem (kolegialnega poklona neodvisnemu filipinskemu filmu denimo, v katerem pa je manjkal Lav Diaz – verjetno s predpostavko, da je od obiskovalcev festivala nemogoče pričakovati *toliko* koncentracije), je zares »novega« tako malo, da se utegne zazdeti, da je »novi film« v mnogo slabšem stanju, kot nemara dejansko

NIL BASKAR

je, ali celo, da v »novem« filma sploh več ni (sodeč po depresivnem razmerju med filmskimi in video projekcijami, ki pa je izključno posledica malomarnosti organizatorjev, ki mislijo, da lahko filme predstavijo v *kakršnikoli* obliki, vse dokler gre za dragoceno redkost). Na srečo – ali žalost – krizo identitete Pesaro rešuje z izbornim retrospektivnim delom. Poleg Leonarda Favia, o katerem poročamo na sosednjih straneh, je tega letos zapolnjevalo »ponovno odkritje« Pere Portabella, ki vsekakor ne bi smelo biti zadnje ali celo dokončno, ne nazadnje tudi zato, ker Portabella po 17-letni odsotnosti (zadnji celovečerec, *Warsaw Bridge* (Pont de Varsòvia), datira v l. 1989) pripravlja novi film.

V Portabellini kinematografiji so avtorske in politične odločitve vselej prepletene in neločljive, a zavezane mnogočemu drugemu kot le aktualnim nujnostim. Že v kratkem *Don't Count on Your Fingers* (No Compteu amb els Dits, 1967) in celovečernem prvencu *Nocturne 29* (Nocturn 29, 1968), kjer se prične tudi njegovo plodno sodelovanje s pesnikom Joanom Broso, Portabella v ospredje – poleg vojne napovedi frankizmu – postavi tudi kritiko prevladujočih modelov filmske reprezentacije, zlasti njenega naslanjanja na literarne tradicije in ideale realizma. Filmske forme se loteva na radikalen način, z razdruževanjem enotnosti podobe in zvoka ter časa in prostora ter s premeščanjem in redukcijo narativnih oblik na posamezne arhetipe, kar sam imenuje »negativna realizacija«. Mesto filma – kot smiselne, konsekventne in »uporabne« umetniške kreacije – zasede hibridna simulacija, ki ne spodnaša le romantične ideje filma fikcije, temveč tudi domnevo lastnega avtorstva ter unikatnosti umetniškega dela.

Seveda pa v prvi vrsti surovo napade režim: *Umbracle* (1972) Portabella vpelje s predstavitvijo absurdnega cenzorskega koda, s katerim so Francovi kulturni eksekutorji izničili prostor umetniške avtonomije, nato pa sistematično prekrši vsa njegova določila in se posledično ukine kot javni filmski ustvarjalec.

Vsi Portabellovi filmi potrebujejo mediatorja, zastopnika in interpreta družbenih odnosov in prepričanj, preko katerega se mehanizmi filmske produkcije podvajajo in razgaljajo. V dveh njegovih najbolj znanih filmih, *Umbracle* in *Cuadecuc*, vampir (Vampir *Cuadecuc*, 1970) to mesto, na katerem se prelamljajo sočasni tokovi fikcije, realnega in virtualnega, zaseda fascinantni Christopher Lee, arhetipski filmski Drakula, ki ga Portabella uporablja kot prosti označevalec, ki privzema množico podob – Lee kot eksistencialni tujec, Lee kot Drakula, Lee kot Lee, Lee kot interpret Drakule, Lee kot interpret samega sebe itd. Pomnožitve reprezentacije, s katerimi Portabella operira v vseh svojih zgodnjih filmih – konkretno: zaključni prizor filma *Cuadecuc*, vampir, kjer Lee prebira odlomek iz Stokerjevega romana, ki opisuje Drakulov konec (ali kot se pomenljivo izrazi, *izginotje*), je posnet med štirimi ogledali/odsevi – so dejansko tudi njihovo počelo; film Portabelle potrebuje lastno miniaturno različico, da bi formuliral politični in etični argument. *Vampir Cuadecuc* je tako v praksi nekakšen *making of* filma *Count Dracula* (1970) razvpitega Jesúsa Franca (sic!), kralja evropskega žanrskega šodra. Portabellova »interpretacija« Francovega baročnega ekscesa je dobesedno vampirska – »izvirnik« oropa barve, zvoka (za dobro mero ironije preživi le romantični naslovni komad), pomena – če smo ga seveda pripravljene pripisati Francovi verziji – a hkrati ustvari eno najbolj poetičnih Drakul, ki v popolnosti artikulira potlačeno subverzivnost Stokerjevega izvirnika.

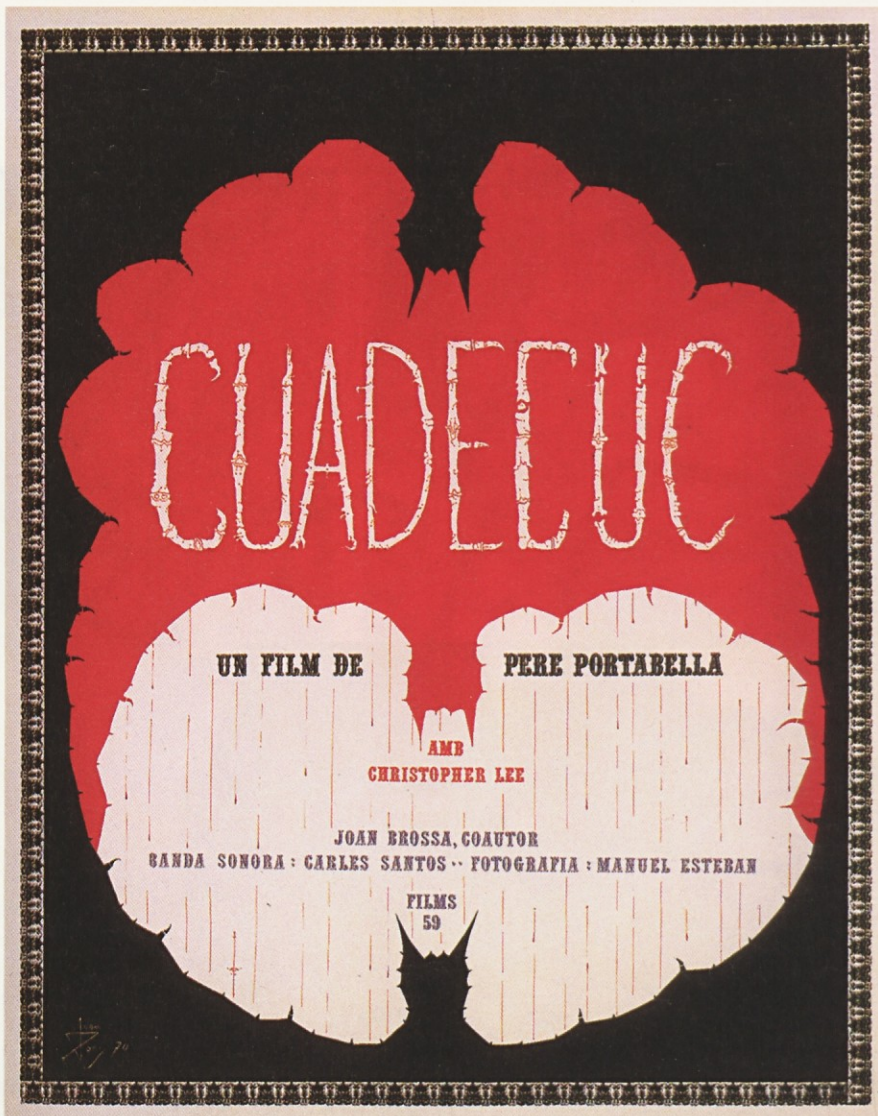
Portabellova kritika avtorstva in komodifikacije umetnosti je v popolnosti destilirana v plansekvenci kratkega filma *Acció Santos* (1973). Skladatelj Carlos Santos, sicer avtorjev dolgoletni sodelavec, najprej odigra eno svojih klavirskih kompozicij, ki se snema na magnetofonski trak. Ko konča, si nadene slušalke in v tišini posluša – tako predpostavljamo – pravkar odigrani komad in medtem nepremično strmi v kamero. Preprosta in na videz nebitvena, skorajda anekdotična gesta, povzema Portabellovo prepričanje, da sta kreacija in konzumacija neločljivi, celo simetrični podobi istega procesa, brez katerih je filmska reprezentacija obsojena bodisi na naivnost realizma ali ekskluzivnost modernizma. Epizodična skica hkrati najbolje ilustrira idejo »negativne realizacije«, kjer so odsotnost naracije, pomenskih povezav, prikaza, ozvočenja ... središčni »protagonisti« filmskega gibanja.

Po Francovi smrti in v vznikom demokratičnih procesov dobi princip mediacije nov pomen: Portabella se aktivno vključuje v politično življenje in spremlja njegove protagoniste – politične zapornike v filmu *El Sopar* (1974), predstavnike političnih strank, sindikatov itd. v magistralnem *Informe general sobre Algunas cuesti-*

ones de interés para una proyección pública (1977), ki je izčrpna analiza političnih silnic v pofrankovski Španiji in hkrati tudi že kritika nastajajočih elit. Politika »negativne realizacije« takrat odstopi mesto konkretnemu angažmaju. A preloma s kritično dekonstrukcijo v prid premočrtnemu dokumentarizmu ni mogoče razumeti le kot nujnost realne politike – češ, nastopil je trenutek, ko morata film (in umetnost) izpolniti svoj dolg in se posvetiti družbenim in zgodovinskim nujnostim (odpravljanju posledic polstoletne vladavine fašizma) – temveč nemara tudi kot etično odločitev. Zdi se, da Portabella v določenem trenutku ugotovi, da so prav sredstva, s katerimi se je zoperstavljaval režimski »kulturi« – razdruževanje enotnosti reprezentacije in razgaljanje filma kot družbenega procesa, pomensko premeščanje nesmiselnih podob, ki jih proizvaja množična kultura – postala prevladujoče figura umetnosti v postmodernem kapitalizmu, za katerega se odloči prerrojena Španija. Portabella se takrat izogne točki, kjer bi njegovo delo postalo predvidljiva avtopoeti-

na celota, pripravna za uvrstitev v kataloge moderne filmske umetnosti, in se raje že drugič odloči za avtorsko samoukinitvev.

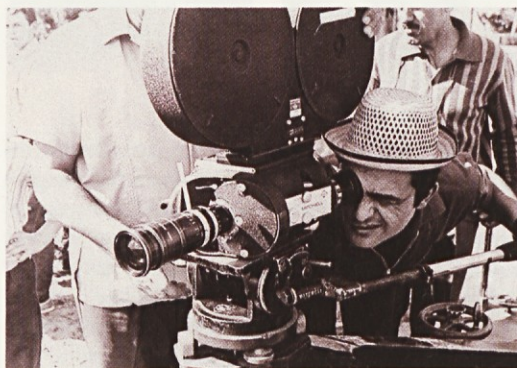
Prav ta brezkompromisna avtorska drža, ki se je sčasoma kvečjemu radikalizirala v etično držo umetniške odgovornosti, ki se na vsakem koraku zaveda svoje umeščenosti v prevladujoča razmerja neenakosti, je verjetno tudi glavni razlog, da Portabella ne najdemo v sodobnih filmskih kanonih. V prid temu govori tudi njegov zaenkrat zadnji film, *Warsaw Bridge*, v katerem kritično očisti prenese od nekdanje frankistične nomenklature in novega političnega razreda, ki jo nasledi, k intelektualnim elitam osemdesetih, v trenutku, ko pade berlinski zid. V luči zgodovinskih sprememb Portabella ne zapusti okopov kritičnega avtorstva, temveč ga prevaja v sodoben kontekst globalizacije kapitalizma in medijske vseprisotnosti. Njegova zaveza realnemu ostaja trdno usidrana na stičišču avantgard, raziskovanju filmskih praks in politične misli, zato je ostaja tudi zaveza kateregakoli kritičnega pogleda.



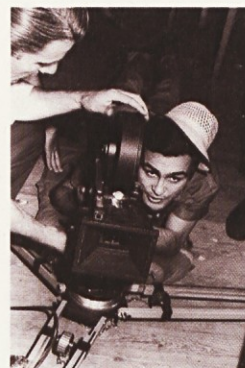
Plakat za film *Cuadecuc*, vampir, avtor: Cartel de Joan Ponç

... VI TU DESOLACIÓN / DE NIÑO ACORRALADO

■ ■ ■



Leonardo Favio med snemanjem filma *El dependiente*



Soñar, soñar

OLAF MÖLLER
PREVOD: ANJA NAGLIČ

Včasih skupaj z mimobežnimi valovi novosti, s katerimi predstavniki etabrirane filmske kulture ravnaajo tako, kot bi se kaj premaknilo (kar se včasih nekako res zgodi: stvari dobijo svojo lastno dinamiko, ja, ja ...), na obalo večje prepoznavnosti in opaženosti pri »cinefilirajočem« srednjem sloju naplavi tudi kakšnega starega mojstra, navadno takega, ki neizkušeni mladini služi kot (nujno nedosegljiv) vzor. V primeru Argentine je bil to Leonardo Favio – svojevrsten genij, resničen posebnost, gverilec, osamljen bojevnik, čigar filme ni mogoče uvrstiti nikamor in ki ne predstavlja nič drugega kot samega sebe in svojo deželo; narodni junak, mojster, ob čigar filmih (ki jih je čisto premalo) se vprašamo, kako smo pravzaprav vsa ta leta lahko živeli brez njih/njega.

Leonardo Favio zveni kot izvirno argentinsko ime, a je psevdonim; Faviu, ki se je rodil 28. maja 1936 v kraju Luján de Cuyo (provinca Mendoza), je v resnici ime Fuad Jorge Jury (bržkone pravilnejša, a za špansko govoreče ljudi le težko izgovorljiva transliteracija

priimka bi bila »Khouri«); Faviov oče je bil namreč Sirijec. Psevdonim izhaja iz umetniškega imena Faviove španske mame, Laure Favio, ki je bila zvezda radijskih iger. Faviov brat, scenarist (in pozneje tudi režiser) Jorge Zuhair Jury, je obdržal očetov priimek. Z imenom je bilo povezano vse mogoče trpljenje: če sodimo po Faviovih izjavah in filmih, je bilo njegovo otroštvo precej boleče in žalostno; med drugim je nekaj časa preživel tudi v vzgojnem zavodu in to izkušnjo je deloma »ekorciral« v svojem celovečernem prvencu *Crónica de un niño solo* (Chronicle of a Lonely Child, 1964). Od življenja zdelan otrok se pojavi še v več drugih Faviovih delih; obsesivno, kot bi bilo vedno znova treba spraskati to rano in bi bila kri vir njegove umetnosti. Prek mame je mladi Leonardo dobil manjše vloge na radiu. Pri 21 letih je uradno prvič nastopil v filmu, in sicer v *El ángel de España* (1957) Enriqueja Carrerasa. Kot statista, ki pa v špici filma ni bil naveden, ga je bilo mogoče videti že 12 let prej, v *Cuando en el cielo pasen lista* (1945) Carlosa

Borcosqueja; tako je vsaj trdil sam Favio, ob tem pa je še povedal, da je bil to njegov edini nastop pred kamero, ki mu je kaj pomenil, saj je bil kot gojenec zavoda zanj nagrajen z najredkejšo delikateso – čokolado ... V poznih 50. in zgodnjih 60. letih je Favio, predvsem po zaslugi filmov svojega mentorja Leopolda Torreja Nilssona, postal zvezda; zdi se, da je bil Nilsson sicer v vseh pogledih čisto nasprotje romantično peronovskega, vročeglavega Favia, saj je bil hladen, intelektualen, analitičen, meščanski in razmeroma nezainteresiran za gibanje kamere, kar v tem kontekstu deluje skoraj simbolično, vendar pa je očitno dobro vedel, s kakšno enkratno senzibilnostjo ima opravka.

Prvi kratki film, *El amigo* (1960), ki velja za izgubljenega, je Favio režiral že v svojem igralsko najbolj aktivnem obdobju, potem pa so minila štiri leta, preden se je lotil tudi celovečerca.

Faviova režiserska kariera je bila – milo rečeno – »eratična« in politika jo je raztrgala. Toda zaradi njegove druge, pevske kariere (Favio je v Južni in Srednji

Ameriki znan kot zvezdniški pevec in pisec šlagerjev mu je bilo vseeno, ali je lahko snemal filme ali ne (treba mu jih res ni bilo), za igralsvo se pa sploh ni brigal. Po letu 1964 je pred kamero nastopil le še štirikrat; trikrat v času svojega prvega režiserskega molka, med letoma 1967 in 1972, zadnjič pa nedavno, leta 2001, v enem od bratovih filmov.

Zanimivo, deloma celo tipično je, da posamezni sklopi Faviovih filmov tvorijo nekakšne skupine: prvi trije, črno-beli filmi – *Crónica de un niño solo*, *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca*, *de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más* (1965/66) in *El dependiente* (The Dependent, 1967/68) – predstavljajo neke vrste enoto, zaokroženo celoto stilističnih tropov, vsebinskih obsesij ter narativnih idiosinkrazij. Naslednji trije – *Juan Moreira* (1972), *Nazareno Cruz y el lobo* (The Nazarene Cross and the Wolf, 1974/75) in *Soñar soñar* (To Dream, to Dream, 1976) – pomenijo nadgradnjo te osebnosti v barvah in različnih žanrih, poleg tega pa jih je zlahka mogoče brati kot simbolično zgodbo drugega Perónovega obdobja (s *Juan Moreira* kot prologom *cri du coeur*), ki se je nasilno končalo med snemanjem *Soñar soñar* (kot epilogom), ko je v Argentini nastopilo obdobje ene najmračnejših diktatur v njeni zgodovini; šlo je za čas, ko je bil Favio *persona non grata* in je moral živeti v izgnanstvu, v Mehiki in Kolumbiji. Zaenkrat zadnjo skupino del – *Gatica 'El mono'* (1991) in skoraj šesturni dokumentarec *Perón, sinfonía del sentimiento*



[3]



[4]



[7]



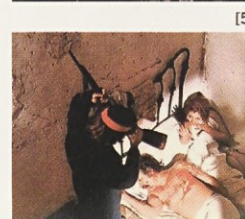
[8]



[1]



[2]



[5]



[6]

- [1] *Crónica de un niño solo*
 [2] *El Romance del Aniceto y la Francisca*
 [3] *El dependiente*
 [4] *Juan Moreira*
 [5] *Juan Moreira*
 [6] *Nazareno cruz*
 [7] *Gatica, el mono*
 [8] *Perón, sinfonía del sentimiento*

(1994/99) – sestavljata dva poskusna epa o Perónu, ki ju je ves čas treba brati kot (kripto)avto-/bio-/hagiografijo, obred v spominu. Glede na vendarle težavno Perónovo politiko, zlasti v drugem obdobju, je ravno dokumentarni ep treba obravnavati s precejšnjo mero skepse.

Drug, nadvse logičen premik se zgodi od *Crónica de un niño solo* do *Nazareno Cruz y el lobo*: filmi postajajo vse bolj abstraktni, metafizični. *Crónica de un niño solo* je ofenzivno nedistancirana predelava Faviovega trpljenja v vzgojnem zavodu, ki je tako na ravni podob kot zvokov stilistično, samozavestno umeščena med rigoroznostjo in povsem samosvojo, ekspresivno razbohoteno prasilno: fant uide iz vzgojnega doma, beži, čas teče v idilični rečni pokrajini, »zastrupljeni« s hudobijo drugih otrok, na koncu pa fanta spet ujamejo. Prekinitve v stavku ustrezajo gibanju filma, Faviovega zelo posebnemu smislu za ritem; tako so, denimo, sekvence bega in sekvence iz rečne pokrajine glede na trajanje filma izjemno razpoteegnjene – gre za obotavljajoče trajanje premagovanja tega, kar človeka zadržuje; za pričakovanje podaljšanja. Drugi prizori so, nasprotno, skorajda raztrgani v staccatu; pripovedovanje v kontrakcijah je značilno za vse Faviove filme z izjemo »El dependiente«. Če anticipiramo: *Gatica 'El mono'* je morda vrhunec Faviovega pripovedovanja, saj mu tu uspe, da te kontrakcije, to kontrapunktnost zlije s tistim nagnjenjem do obrednosti, cikličnosti, ki odlikuje zlasti *El dependiente*; oprava imamo z enkratnostjo, za ponovitev katere se je vredno boriti.

Favio ima poleg tega izreden smisel za ekstremne, včasih skoraj paradoksalne stvari: če bo enkrat naredil nekaj, bo naslednjič najbrž naredil tudi nekaj čis-

to drugega. Tako je filmu *Crónica de un niño solo* in njegovemu presežku dogajanja, ki pa ga ne spremlja pripovedovanje, sledil *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca*, *de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más*, ki svojo komajda obstoječo zgodbo o fantu z bojnim petelinom, ki sreča dekle in še eno dekle, pripoveduje tako na dolgo, kot je dolg njegov naslov, v njegovem zaključku pa je patos, ki je tako težak, kot je ironičen nesramen konec naslova (»y unas pocas cosas más«). Kaj spada k filmu, v katerem se prvič v polni meri razkrije Favio (navidezni) inscenatorski paradoks: njegova sreča ob Velikem čustvu, njegovo veselje do ustvarjanja mogočnih emocij ga vedno znova vodita v najbolj abstrakten, nenaraven, pogosto drastično distanciran odnos do filmskih likov: kar naprej se oddaljuje od njih, jih snema z ekstremne ptičje perspektive (resnično od zgoraj navzdol), pri montaži iz skrajno nenavadnih kotov besno zadeva ob os, skače noter in ven pa naokrog. Toda to deluje nenavadno samo, če verjamemo, da čustva temeljijo na empatiji, kar pa ne drži: čustva so konstrukcija, odnos do določene situacije, in Favio čustva svojih filmov, ki so nekaj drugega kot čustva njegovih likov, ustvarja točno tako – s pomočjo ekstremnih, a obenem jasnih gest. Faviova resnica, realnost njegovih filmov (perfektno utelešena v kafkovsko-farsičnem *El dependiente*, ki je središče zgoraj omenjenega premika), je umeščena nekje med težkim naturalizmom in najboljšim ekspresionizmom.

Argentina: sanje? Naslednji Faviovi film, *Aniceto*, bo – če sklepamo na podlagi njegovih izjav – vrnitev, igra sanj, čista abstrakcija: onostransko delo, film, ki pride po stvareh.



Smrt gospoda Lazarescuja

LAHKO BEŽIŠ, SKRIL SE NE BOŠ

KAJ SE DOGAJA V ROMUNIJI IN KDO SO MLADI ROMUNSKI REŽISERJI, KI ZADNJE LETO VSE BOLJ OPOZARJAJO NASE NA MEDNARODNI FILMSKI SCENI TER POBIRAJO NAGRADE V CANNESU? ZA EKRAN O STANJU STVARI POROČA TAMKAJŠNJI VODILNI FILMSKI KRITIK IN KURATOR MIHAI CHIRILOV.

MIHAI CHIRILOV

PREVOD: JURIJ MEDEN

Trije romunski filmi iz leta 2006 se na neposreden ali retroaktiven način ukvarjajo z Revolucijo decembra 1989: *12:08 East of Bucharest* (A fost sau n-a fost) Corneliu Porumboiuja, *The Paper Will Be Blue* (Hirtia va fi albastra) Raduja Munteana in *The Way I Spent the End of the World* (Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii) Cătălina Mitulescuja. Dobra priložnost za raziskavo odnosov med romunskim filmom po letu 1989 in njegovo preteklostjo pred tem trenutkom ...

Ob koncu filma *The Oak* (Balanta, 1992, Lucian Pintilie) lik Maie Morgenstein izvaja kvazi-vudu ritual zakopavanja pepela svojega očeta, agenta Securitateja, pod starim, impresivnim hrastom. »Dober oče, tiran oče, dragi, dragi oče ...« se približno glasi njeno zaklinjanje, pri čemer smo priča enemu bolj prizanesljivih prizorov v sicer maščevalnem filmu. Naša junakinja se spokojno poslavlja od gnile osebne zgodovine, vendar se njena strategija izkaže za iluzijo. Preteklost ostaja nedokončan posel, za katerega lahko samo upaš, da mu boš s kopanjem groba utekel. Njeni duhovi strašijo še naprej in najboljša rešitev je sklenitev pakta z njimi. Kar stori lik Oane Pellea v *State of Things* (Stare de fapt, 1996, Stere Gulea), ko se v tegobnih časih po Revoluciji leta 1989 odloči zadržati otroka, potem ko jo posili agent Securitateja. V času, kot je začetek devetdesetih, je bila obvezna vrnitev v preteklost in filmsko ukvarjanje s post-revolucijskimi temami ne samo legitimno, temveč tudi zdravilno. Naposled osvobodjeni od tiranije kastrirajoče cenzure so romunski režiserji prek filmov izganjali lastne duhove. Nekdanji namigi in pomeni, skriti med vrsticami, so bili lahko naenkrat izpovedani glasno, brez prisilnih ličil, čeprav so se ne-

kateri filmarji iz navade še vedno posluževali skritih prispodob in zapletenih primerjav. V kontekstualnem deliriju smo gledali že znane prizore – ljudje, ki stojijo v vrstah; ljudje, ki zmrzujejo v gledališčih; pipa, ki po najboljši volji od sebe spravlja samo debele kaplje – in bili smo veseli. Gledali smo bolj ali manj prozorne bitke, v katerih je bila Securitate potisnjena s hrbtom ob zid, in poskuse osvetljevanja kaosa Revolucije. In bili smo opozorjeni na agente, ki so še vedno med nami in živijo morda boljša življenja od naših, ki so zdaj že boljša. Kot dodatek nam je bil ponujen predmestni sleng in umazani prizori seksa, kakršne so nam tako dolgo odrekli in nas za celo večnost – vsaj zdelo se je tako – puščali frustrirane. Redki so bili tisti, ki so skušali ujeti duha časa v tistih kalnih tranzicijskih dneh. Vse dokler lahko bežiš, skriti pa se ne moreš, se je sočeneje z demoni Revolucije izkazalo – v pomanjkanju česa boljšega – za najboljše izganjanje duhov, kakršnega smo si lahko želeli; navzlic globokemu obžalovanju, da nismo imeli svojega *Zbogom Lenin!* (Good Bye Lenin!, 2003, Wolfgang Becker), ki bi našo rastočo nostalgijo zavil v sprejemljiv paket.

Tisti, ki pozabljajo preteklost, so obsojeni na njeno ponavljanje. Prav tako drži, da so tisti, ki ne pozabljajo, še hujši. Ne da bi hoteli to izjavo spremeniti v aksiom, moramo priznati, da se je glede romunskega filma na dolgi rok izkazala za resnično. Preteklost je postala molzna krava za scenariste in režiserje v igri in filmi so se nenehno zaletavali v zid preteklosti, z glavo naprej, z obsedeno odločnostjo dobrih namenov. Deset let po Revoluciji je trend »agenta Securitateja« še vedno prinašal točke in »Pokojni« (kot so označevali premrlega Ceausescuja) je bil še vedno modna muha. Čas

za preurejanje je minil, vendar so nekateri filmarji še vedno krojili iz ostankov.

V retrospektivi je precej jasno, da se je to »obdobje« moralo začeti z *The Oak* in končati s *State of Things*. *The Oak* je k življenju obudil tegobe epohe iz perspektive, ki je zaobjela tako nenadzorovan bes kot tudi črni humor, v *State of Things* pa smo dospeli do kompromisa; ne ravno udobnega, vendar nujnega. Duhove preteklosti moramo sprejeti, tako da nanje ni več potrebno kazati s prstom.

Deset let so nas v skušnjave spravliali nasprotujoči si dokumenti in romunski film se je vrtnil v krogu, ujetnik v celici lastne preteklosti, ne da bi sploh opazil, da so vrata zapora na stežaj odprta ...

V primeru Luciana Pintilieja, najbolj slavnega imena romunskega filma, sem bil za nekaj časa prepričan, da je *The Oak* dovolj. In bil je dovolj, vsaj za njegove naslednje tri filme (*An Unforgettable Summer* (Un été inoubliable, 1994), *Too Late* (Prea târziu, 1996) in *Next Stop Paradise* (Terminus Paradis, 1998)). Pintiliejev ciničen pristop je zadovoljive tematike nahajal v kostumskem romanu, pa tudi v sedanjosti (kratka zgodba o uporih rudarjev in časopisni naslov o amputiranem stanju vojske), da bi lahko kritiziral romunsko družbo. Po tej prekinitvi smo se znašli tam, kjer smo začeli: *The Afternoon of a Torturer* (Après-midi d'un tortionnaire, I, 2001) nas je soočil z dialogom med reporterjem in bivšim mučiteljem (in uganite, kdo je zdaj postajal mučitelj), medtem ko je bil istoimenski lik iz *Niki & Flo* (Niki et Flo, 2003) – ujetnik v nikogaršnji zemlji med gangrenozno, vendar sorazmerno udobno preteklostjo, in nadležno, grozečo sedanjostjo – tako predan slovesnostim 23. avgusta in vojski, da



Furia, 2002, Radu Muntean



The Paper Will Be Blue

ga je zanikanje teh dveh vrhunskih vrednot pahnilo v umor. *Coup du théâtre*, s katerim se zaključi odprti dvoboj, najavljen v naslovu filma, predstavlja triumfalno mentaliteto človeka, ki ne prenese ideje, da bi mu kdo ukradel preteklost. Njegove otroke lahko, preteklosti nikakor.

Nae Caranfil, eden redkih pomembnih režiserjev, ki so v tem obdobju posneli prvece, se je leta 1992 pojavil kot tornado, kot obljuba novega vala. Čeprav je tudi njegov *Don't Lean Out the Window* (E pericoloso sporgersi) naslavljal Ceausescujevo Romunijo, je to storil nežno in osnovano na čvrsti in bistroumni zgodbi, filtrirani skozi osebno izkušnjo, v kateri so bile prvine komunističnih simbolov izrabljene za maksimalen učinek.

Kakorkoli že, sedanost je zahtevala svoje kroniste. Mlajši ko bodo in bolj ko bodo v stiku z realnostjo, toliko bolje. Veterani so bili preveč okorni in okuženi s kugami preteklosti. Romunijo je doletela revolucija, romunski film pa je svojo – nujno potrebno – revolucijo še čakal, da se bo lahko otrese vsega balasta. In ta revolucija se je začela leta 2001 s premiero prvenca Cristian Mungiuja. *Stuff and Dough* (Marfa și bani) je romunski film popeljal ven iz črne luknje, v katero se je zakopal sam, in ga zabrisal na prizorišča mednarodnih festivalov. Sprožil je novi val mladih režiserjev, ki se niso več obsedeno oklepali starega režima, čeprav so mu bili priče. *Stuff and Dough* je eleganten in Puiujev pogum, da se zoperstavi toku, je občudovanja vreden. Zgodba je sveža, mladi igralci so osvežujoči in v ponos ideji, filmu igralca, tako globoko zapostavljenemu s strani resnobne teatralne poze starejše generacije. Odnosi med liki so verjetni, linije so ostre, z blagim priokusom tarantinovskega dotika. Še več: *Stuff and Dough* tvega in se predstavlja v obliki filma, v celoti posnetega iz roke, kar je daleč od obrazcev, kakršne

uči filmska akademija. Liki v filmu govorijo grob, podzemni sleng. Puiujev film zrcali novo realnost, ne glede na to, kako neudobna je, vendar to ni nujno njegova največja prednost. Kvalitete filma tičijo v njegovi narativni strukturi, v puščanju občutka, da se v resnici ni nič zgodilo, in v načinu, na katerega gradi razburljiv zaplet in razplet. Odprt in nerazrešen konec poraja

V kontekstualnem deliriju smo gledali že znane prizore – ljudje, ki stojijo v vrstah; ljudje, ki zmrzujejo v gledališčih; pipa, ki po najboljši volji od sebe spravlja samo debele kaplje – in bili smo veseli. Gledali smo bolj ali manj prozorne bitke, v katerih je bila Securitate potisnjena s hrbtom ob zid, in poskuse osvetljevanja kaosa Revolucije. In bili smo opozorjeni na agente, ki so še vedno med nami in živijo morda boljša življenja od naših, ki so zdaj že boljša.

moralno napetost, ki pronica globoko v gledalca še dolgo potem, ko se film konča. *Stuff and Dough* je, v svojem bistvu, film o izgubi nedolžnosti in o moralnih smernicah. Je film o kompromisu, preživetju in prilagoditvi, ki ne podaja nobenih lekcij, vendar se iz njega lahko učimo, ne da bi sami to sploh opazili. Je film o nevidni mafiji in korupciji, ki prek redkih, skopih detajlov izriše celotno sliko sodobne Romunije. Podoben prezir do preteklosti in dodan univerzalni pomen je

opazen tudi v Puiujevem drugem filmu, obilno nagrajevanem *Smrt gospoda Lazarescuja* (Moartea domnului Lăzărescu, 2005).

Tudi Nae Caranfil ni vztrajal v preteklosti. Njegov najnovejši film po *Don't Lean Out the Window*, leta 2001 posneti *Philantropic* (Filantropica), prav tako govori o izgubi nedolžnosti in mafijskem svetu. Resda o zelo posebnem svetu: o podzemlju beračev. Caranfil, ki je idejo za film dobil v časopisnem članku, se podpiše pod moderno pravljico, neke vrste *Princ in berač* sodobne Romunije. Režiser je – prav tako kot Puiu – nor na zgodbe in sofisticiran scenarist. Njegov kredo v filmu izgovori lažni filantrop: »Če roka, ki prosi, za seboj nima zgodbe, ne dobi nagrade.« Najbolj zanimiv je mehanizem filma – osvobojen vsakršnih jezikovnih klišejev –, skozi katerega lahko v zgodbi sedanosti uzmemo reference na stare čase. Pred preteklostjo lahko bežimo, vendar se ne moremo skriti, zato se vsaj ponorčujemo iz nje, se zdi Caranfilov moto.

V svojem prvcu *West* (Occident, 2002) Cristian Mungiu pripoveduje o mladih, ki iz države odhajajo na Zahod; gre za tematiko z najmočnejšimi koreninami v preteklosti. Romuni so vedno sanjarili o pobegu na Zahod, tako v času Ceausescuja kot danes. Mungiu bistroumno sestavi dvočasovno dimenzijo odhajanja, ne da bi z zgodbo zapadel v kakšen kičast flashback, zato pa jo razgradi v tri poglavja, ki si skozi razvoj medsebojno nasprotujejo in se dopolnjujejo. *West* se dogaja v revni Romuniji, napolnjeni s kopico lokalnih šal; v prostoru, kjer se odhajanje čudovito rima z ostajanjem.

Tretji pomembni prvenec leta 2001 je *Exit* Raduja Munteana. Za Munteana je sedanost problem, surovina in vir energije njegovega protesta. *Exit* je bomba, odvržena na posteljo bolne družbe, ki se nahaja na robu apokalipse; obupan film o mladih ljudeh, ki ta-



West



Stuff and Dough

vajo po svetu, ki mu vlada denar, in obenem pogumen vpogled v svet romskega kriminalnega podzemlja z vsemi pošastnimi podrobnostmi. Izguba nedolžnosti je tukaj zgolj še vprašanje časa in umor le naravna posledica stanja stvari. Bliže neposrednosti filma *Stuff and Dough* kot narativnim spiralam, kakršnim smo bili priča v *Occident* ali *Philantropic*, se *Exit* spogle-

Nacionalne obsesije so najbolj vroče in najbolj zanesljive filmske teme in veseli moramo biti, da jih sploh imamo. In če vam uspe v film vnesti vso nedolžnost, neodgovornost, vso neizmerljivo vznemirljivost in silovitost tistih dni, brez nezainteresiranosti sedemnajstletne distance, je stava že dobljena.

duje s hitro montažo (ne pozabimo, da je Munteanu najslavnejši lokalni avtor reklam in glasbenih videov) in mračno realnost vizualno zlošči, ne da bi se ta nato lažno svetlikala zavoljo umetnosti same. Eksplozivni finale, podobno razburljiv kot tisti v *Stuff and Dough*, naznanja, da je sedanost morda bolj od preteklosti tista, ki kliče po temeljitejši obravnavi (tako filmski kot socialni).

Seveda iz navedenega ne smemo sklepati, da gre rešitev iskati v ignoriranju preteklosti. Eden najbolj obetavnih mladih režiserjev, Corneliu Porumboiu, svoj srednjemetražni film *Liviu's Dream* (Visul lui Liviu, 2004) zgradi okrog motiva ponavljajoče se nočne more mladega moškega o svojem nerojenem bratu,

ki ga je mati splavila v Ceausescujevem obdobju. In Titus Munteanu je razumel, da so tisti, ki preteklost pozabljajo, obsojeni, da jo ponavljajo, kar se zgodi v njegovem prvencu *Exam* (Examen, 2003). Študenta filmske režije za potrebe dokumentarca raziskujeta primer človeka, ki je bil v starem režimu obsojen za nekaj, česar ni storil. Znova smo v obdobju Ceauscuja (obdobju, ki je, za čas trajanja nekega piknika, manj demonizirano) in znova smo v mučilnih celicah Securitateja, soočeni s preteklostjo, v kateri je lahko oseba izgubila vse samo zato, ker je nekdo drug to hotel; znova smo na točki, na kateri lahko bolečino olajša samo maščevanje.

V teh okoliščinah je težko reči, kakšen naj bi bil danes romunski film. Je amnezija rešitev ali ne? Milostno leto 2006 bo morda postreglo z odgovorom, saj so trije mladi filmarji, ki so bili med decembrskimi dogodki najstniki, Revolucijo leta 1989 napravili za svojega zaveznika. Vsaj neke vrste zaveznika: če namreč vprašate njih, pred tovrstnimi asociacijami bežijo kot hudič pred križem. Cătălin Mitulescu o svojem *The Way I Spent the End of the World* trdi, da ne gre za film o Revoluciji, kateri je v zgodbi sicer namenjeno nekaj prostora, temveč za nostalgичno okrevanje terapijo. Corneliu Porumboiu za *12:08 East of Bucharest* pravi, da ne gre za film o Revoluciji, temveč za film o tem, kako takratni dogodki še vedno odzvanjajo v ljudeh danes. In Radu Munteanu o *The Paper Will Be Blue* pove, da ne gre za film o Revoluciji, temveč za zgodbo o likih, ki živijo v ekstremni situaciji in se po najboljših močeh odzivajo na vsesplošni kaos, ki jih obdaja. Onkraj tematske usklajenosti – znaka, da je bil duh Revolucije v zraku prisoten dovolj časa, da se zdaj lahko utelesi v filmu – je najbolj vznemirljiva podobnost vseh treh izjav in odkrita zadržanost vseh treh režiserjev,

da bi svoje filme oglaševali iz te dozdevno pogubne perspektive. Kot da bi bila beseda, ki se začenja s črko R, strah, pred katerim se je potrebno skriti. Mitulescu jo poistoveti s koncem sveta. Porumboiu jo je izrezal iz izvirnega romunskega naslova (*A fost sau n-a fost Revoluție la noi în oraș*). Še najbolj kriptičen od vseh je Munteanu. Zato se lahko vprašamo: kaj je narobe s snemanjem filma o Revoluciji? Zdi se, kot da nihče noče razrešiti uganke tistih kalnih dni, res pa je tudi, da obstaja določena mera zasičenja v navezavi s predmetom. Kot da bi od leta 1989 naprej vsako leto dobili en film, ki se ukvarja z Revolucijo. Konec koncev govorimo o dogodku, ki je takrat zavzemal osrednje mesto vseh svetovnih novic. In če se ozremo prek plotov, lahko ugotovimo, da Nemci še vedno snemajo filme o padcu Zidu. Nacionalne obsesije so najbolj vroče in najbolj zanesljive filmske teme in veseli moramo biti, da jih sploh imamo. In če vam uspe v film vnesti vso nedolžnost, neodgovornost, vso neizmerljivo vznemirljivost in silovitost tistih dni, brez nezainteresiranosti sedemnajstletne distance, je stava že dobljena. Vse, kar v takem primeru še potrebujete, je zgodba kot ilustracija zgodovine, izpovedana iz perspektive, ki mora čim več razodevati in biti čim manj maščevalna. Tako gledano, se resnica morda skriva nekje vmes. Trije filmi govorijo o Revoluciji, vendar ne samo o njej. Zadnji stavek v *The Paper Will Be Blue*, »Poglej, kako lepo gori!«, ki ga izgovori vojak, ko si prižge cigareto znamke Kent in vdihne, je najlepša podoba svobode, ki jo je prinesel val Revolucije. Morda je še najboljše vdihniti, ne pa se skriti za dimom: *The Way I Spent the End of the World*, *12:08 East of Bucharest* in *The Paper Will Be Blue* so trije filmi o Revoluciji. Potemtakem o preteklosti. In nujno potrebni. Kot zrak za dihanje.

OFFSIGHT

NEJC POHAR

MED PULJSKO ARENO IN BERLINSKIM OLYMPIASTADIONOM ZIZOU SREČA KIAROSTAMIJEVEGA POPOTNIKA IN SE OB NJEM VPRAŠA, KAKO VIDETI, NE DA BI VEDEL KDO DRUG.

Dolgo vroče poletje. Znotraj njega te retrogradna intimna teorija zarote zapelje tja, kjer se čas dovolj umiri, da si lahko dovoliš spomin. Spomin kot način, kako raz-misliti preprosto in naravnost. Ko enkrat pozimi, prej večni nerodnež, končno pošteno zaigraš mali fuzbal, ne-srečno padeš in diagnoza (strgana sprednja križna vez) narekuje prepoved igranja pivotalnih športov ter splošno previdnost pri premikanju. Šepanje kot upočasnjena hoja, kot način, kako upočasniti pogled, s tem pa morebiti videti globlje in spokojnejše. Gledati fuzbal. Vmes nekdo drug posname film o Palacu kot reprezentativni stavbi spomina, vmes umira Tilen Skubic in z njim zgodba o malem delilcu sreče. Vmes bo morda še huje. Vmes nekega poletnega jutra sedeš v avto in se zapelješ v Pulo, odšepaš skozi mesto, da bi ponovno prehodil pot spominov in tovarštva, obetov sreče in nekakšnega začetka, spiješ mali kapučino v Adriatiku, zamižiš, odšepaš v areno, sedeš visoko na tribune, tja, kjer si nekoč že sedel. Oče bi šel po kokice in preverjal, ali sediš na dekci, mama bi ti med moralno oporečnimi prizori zakrivala oči. Izkušnja filmov, kot si jih nekoč gledal v puljski areni, se ujame v veselje ob tekmi med Hrvaško in Brazilijo, ki si jo letos doživel na berlinskem Olympiastadionu (Olympiastadion, Berlin, 13. junij 2006, Fujijeva tribuna, sektor F2, 9. vrsta, sedež 15). Tako se spektakulska razsežnost otroštva razpne med dve prizorišči, povezani s temo, množico sogledalcev in delno zakritim pogledom. Vprašanje o tem, zakaj imajo igralci na nočnih tekmah štiri sence, se spne z vprašanjem, zakaj je igralec, ki si ga videl umreti na filmu, še vedno živ.

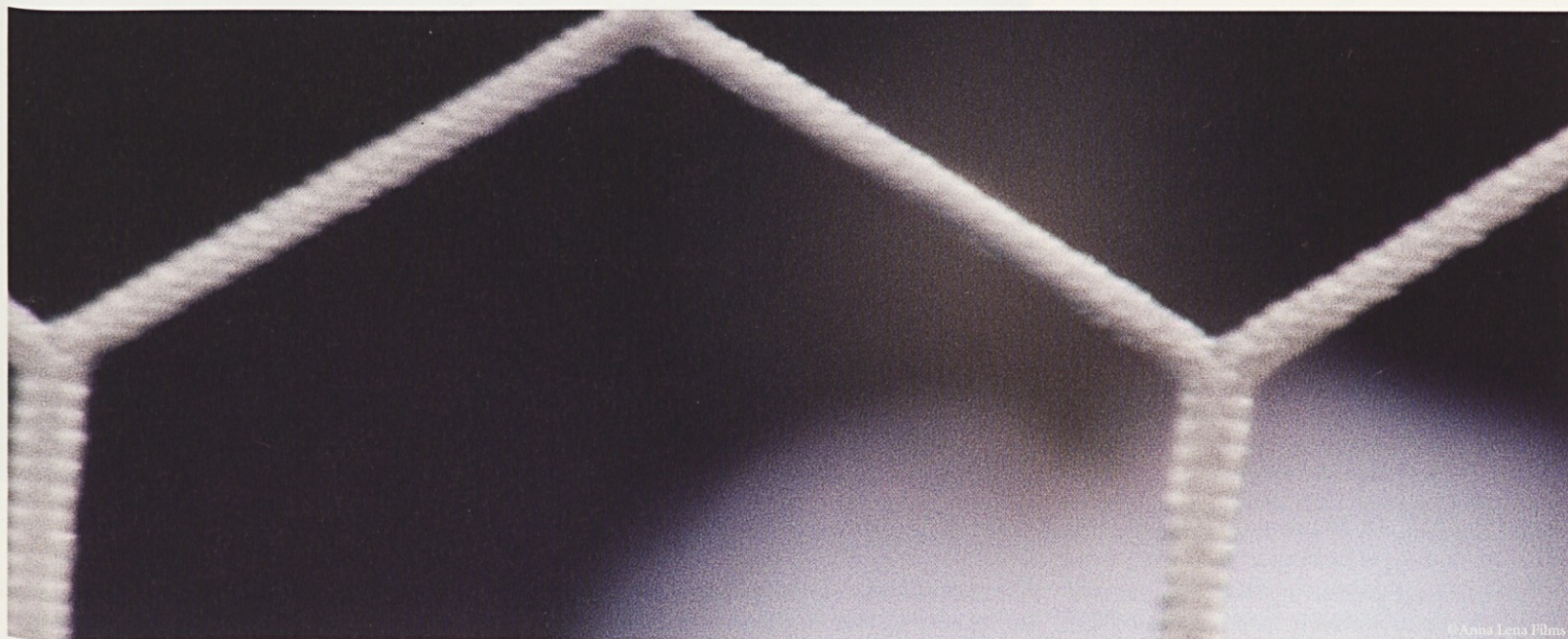
V tem smislu lahko končno spet razumeš 10-letnega Jana Posavca iz Ljubljane, ki je pred tekmo med

Brazilijo in Avstralijo na igrišče pospremil Ronaldinha. Po tekmi je očetu povedal, tako časniki Večer, da je bil to najlepši dan v njegovem življenju. Ulomek Kasema iz Kiarostamijevega *Popotnika* (Mosafer, 1974). Desetletni Kasem si neznansko želi v Teheran na ogled pomembne nogometne tekme. Denar za pot zbira tako, da »laže, vara in krade«. Ena izmed njegovih strategij služenja denarja, potrebnega za pot do Teherana, je fotografiranje ljudi, vendar Kasem v fotoaparatu nima filma. Ta »prevarantska« operacija v svoji enostavnosti morebiti razpira ključno vprašanje razmerja med vedenjem in videnjem. Kasemova strategija je zanimiva zato, ker ekskluzivira pogled, ki ga predhodno sam vzpostavi kot način produciranja podob – Kasem vidi več in drugače, kot (ga) vidijo drugi. V tem smislu je podoben konceptualnim filmskim likom, kot jih v svoji knjigi Očividci opredeli Stojan Pelko: vampirjem, replikantom in angelom. Ko Kasem končno prispe v Teheran, nekaj ur pred tekmo zaspi. V parku sanja more, polne ljudi, ki jih je ogoljufal. Ko se zbudi, steče na stadion, vendar se je tekma že končala. »Zdaj si pa ti zamisli! Zadnji penal. Ti si on. Odločilni strel. Tri milijarde ljudi te gleda. Bomo svetovni prvaki ali ne bomo? Zalet. Strel. Neskončna tisočinka sekunde. Goooooool! Goooooool! Vse so ženske na svetu tvoje. Goooo! Če pa zgrešiš, nisi svetovni prvak, ampak tragični junak. Za vse večne čase,« zatuli sredi nogometnega igrišča Mujo (Mustafa Nadarević) na Hočevarjevih planincih. Zapomniš si njegov pogled. Pogled, ki te lahko naenkrat, v istem trenutku, smrtno zares prevara, a mu obenem verjameš. Pogled, ki vidi čez in not. Pogled Wendersovih angelov. Pogled Scottove replikantke. Pogled Langovega slepca. Zizoujev pogled.

Vsakdo, ki je kadarkoli pogledal skozi katerokoli optično mašino (fotoaparat, mikroskop, daljnogled ...), ve, da se svet takrat v hipu strukturira povsem drugače, ob tem zamaje status resnice, z njim pa padejo tudi moralna načela. Morebiti prav te kasemovske, nikdar razvite podobe, videne skozi optične mašine, a obenem skrite za oko, ujete v spomin, razpirajo temeljno vprašanje sodobnega sveta – ali je danes mogoče videti, ne da bi videli drugi? Je mogoče vedeti, ne da bi videli?

Če smo ob prejšnjem mundialu fuzbal začeli gledati drugače zaradi pomnogoterjenih gledališč, skozi katera se je realnost strukturirala na povsem nov način, ki je intenzivno uporabljal »filmske« metode (razbitje enotnega prostora in časa kot premik s totala na *close up*, z žoge na igralca, s *slow motion* na *replay*, kazen z različnih gledališč), smo se pred letošnjim prvenstvom znašli pred bistveno usodnejšo zagato. Ob razmerju med vedenjem in videnjem je ponovno vzniknilo vprašanje statusa resnice, rašomonovski odgovor je zaplodil zametek zgodbe.

Finalna tekma letošnjega svetovnega prvenstva med Francijo in Italijo se je končala pred koncem. Zidane in Materazzi sta si na sredini igrišča izmenjala nekaj besed, Zidane se je obrnil in odkorakal, Materazzi mu je rekel še nekaj, Zidane se je ustavil, se obrnil, vrnil k Materazziju in se mu s čelom silovito zaletel v prsni koš. Italijan je padel, njegovi soigralci so se zgrnili okrog glavnega sodnika Horacia Elizonda, ta je po posvetu s svojim pomočnikom Dariem Garcio Zizouju pokazal rdeči karton. Pozneje je zmagala Italija, Zizou se ni pojavil na podelitvi medalj. FIFA (Fédération Internationale de Football Association)



© Anna Lena Films

v pravilih opredeljuje, da sodniki tekmo sodijo brez tehničnih pomagal. To pomeni, da si ne smejo pomagati s kakršnimikoli optičnimi mašinami, temveč jim je v pomoč pri sprejemanju odločitev le njihovo golo oko. Rečeno drugače – sodnik med tekmo nima možnosti spreminjanja svojega gledišča. Nobenih monitorjev, kamer, fotoaparatorov, daljnogledov, nobenih *slow motionov*, *replayev*, spreminjanj kamer. Kot da bi z enakomerno hitrostjo premočrtno povzel po časovni premici. Kasnejša debata, ali je sodnik svojo odločitev sprejel s pomočjo oglada vidoposnetka ali je dogodek videl z lastnimi očmi, se ni ustavila ob preizpraševanju diegetskega prostora in časa, temveč se bo končala s pravnim postopkom (FIFA od Zidana pričakuje, da bo do 18. julija podrobno opisal incident v podaljšku finala. Materazzi bo imel priložnost podati svojo stran zgodbe, nato pa naj bi se pred disciplinsko komisijo FIFE oba srečala 20. julija). Paradoksalna situacija. Igralci se skušajo ob potencialnih prekrških izogniti sodnikovim očem, a se obenem zavedajo, da se ne morejo skriti televizijskim kameram in preko njih pogledu večinskega televizijskega občinstva, kolektivnega očividca. Če je bila včasih ključna lastnost genialnih fuzbalerjev videti drugače od vseh ostalih, pa čeprav je šlo za grob prekršek, ofsajd, kršenje ustaljenih pravil, je večšina sodobnega nogometa po zadnjem svetovnem prvenstvu v tem, kako se izogniti pogledu vseprisotne televizijske kamere.

V tem smislu je prenos nogometne tekme navkljub filmičnemu postopku pripenjanja pogleda gledalca na posamična gledišča, vzpostavljena z velikim številom kamer (in s tem vzpostavljanja identifikacijske točke ter zaplojevanja zgodbe), bliže televizijski sedanjosti

kot filmski preteklosti in prihodnosti. Če je umetnost filma prav v selektivnem izbiranju določenega gledišča, režiranju pogleda, stkanega iz mnogoterih gledišč, ki sedanjost tkejo iz raznovrstnih preteklosti in prihodnosti, je večšina televizije vzpostavljanje neprekinjenega toka sedanjosti, zagotavljanje čim večjega števila posamičnih gledišč in njihovo vstavljanje na premico *replaya*. Televizija nam vedno skuša pokazati vse z vseh smeri, s tem pa s filmskega gledišča že pokazati preveč. Film in televizija. Razsvetljeni absolutizem proti »overdemokraciji«. In fuzbal? Kot da bi ga lahko uvrstili v tranzicijsko obdobje med filmom in televizijo.

Če so sami postopki nogometnih prenosov vedno bolj televizijski (čeprav temeljijo na filmskih operacijah, je njihov namen vedno pokazati čim več), pa fuzbal v svoji spektakelski funkciji še vedno združuje posameznike v nekakšen začasni kolektiv, znotraj katerega je še mogoča emocija. Strokovnjaki zatrjujejo, da je nogomet vedno dolgočasnejši, ob tem je že dolgo jasno, da igra že dolgo ni več igra, temveč prvenstveno imperialistična industrijska panoga (ena izmed angleških bank je vsakemu od nogometašev, ki bi na svetovnem prvenstvu zadel gol, obljubila 5000 dolarjev, Ronaldinho pa je samo v sezoni 2005/2006 zaslužil 23 milijonov evrov). A je sekvenca Zizoujeve reakcije po usodnem prekršku (Zizou si snema kapetanski trak in odhaja proti slačilnici, neskončno sam, za vedno) vsakič znova tako intimna, da ga je nerodno gledati. Kot da bi se znašli sredi wendersovske dvojne podobe, na eni strani reči, takšnih kot so, na drugi strahu, ljubezni, ponosa. Nekje med hitchcockovskim MacGuffinom (v tem smislu je povsem vseeno, s katerimi

besedami je Materazzi asketskega Špartanca pripravil do tako brutalne reakcije), Eastwoodovo *Skrivnostno reko* (nobene katarze, samo storil je, kar je moral storiti – Zidane po tekmi izjavi: »Toda ne morem obžalovati svojega dejanja, ker bi to pomenilo, da je prav, kar mi je on govoril.«) in Hanekejevim *Skritim* (gotovo ga je ozmerjal s teroristom, so takoj domnevali najbolj tolerantni). Zgodilo se je. Za hip smo bili vsi popolnoma tihi, svet je bil kar naenkrat spet drugačen in tema, ki je žarela iz ugasnjene televizije, je za kratek trenutek votlela kot tema filmske dvorane. Če so starši svojim otrokom oči včasih zakrivali med filmi, bodo televizorje odslej ugašali med fuzbal tekmami.

FILM KOT DISNEYLAND

O NOVI GENERACIJI GIBLJIVIH PODOB OZIROMA STEREOSKOPSKIH DIGITALNIH FILMIH PIŠE JANEZ STEHOVEC, RAZISKOVALEC MEDIJSKE UMETNOSTI IN FENOMENOV MNOŽIČNE KULTURE, AVTOR KNJIG VIRTUALNI SVETOVI, TEHNOKULTURA, KULTURA TEHNA, DEMONSKO ESTETSKO ...

JANEZ STREHOVEC

Novi mediji (še posebno digitalni video) in nova strojna oprema za snemanje in prikazovanje digitalnih videov (od mobilnikov z vgrajenimi digitalnimi kamerami do plazma in LCD televizorjev) vedno bolj vplivajo na film, ki pogosto doživlja transformacijo v kinematski video, se pravi v zvrst, ki temelji na rabi različnih filmskih postopkov, apliciranih na format in medij digitalnega videa. V letu 2006 je na svetu v uporabi že 150 milijonov kamkorderjev, na katerih lahko uporabniki snemajo »kinematske videe«, jih prenašajo na računalnike, montirajo in obdelujejo v izdelke, ki pogosto dosegajo polprofesionalno raven in so primerni celo za predvajanje na popularnih informacijskih TV kanalih, kakršna sta CNN in Sky News. Vrsta v najširšo javnost vstopajočih posnetkov naravnih katastrof in terorističnih dejanj (od 11. septembra 2001 do cunamijev in tornadov) je nastala na podlagi snemalnega odziva naključnih očividcev, opremljenih s kamerami. Letos pa smo sodobniki tudi prvega igranega filma, posnetega izključno z mobilnim telefonom, in sicer *SMS Sugar Man*, režiserja Aryana Kaganofa, ki je že prenešen tudi na 35-milimetrski film. Pri tem so oblikovalci filma uporabljali Sony Ericssonov model W 900i, konkretno 8 takšnih telefonov in 12 spominskih kartic s po 512 Mb.

Ko v sedanjosti razmišljamo o mediju gibljivih podob, moramo biti zato čim bolj natančni; vprašati se moramo, za katere pravzaprav gre, kajti na svetu sta že 2 milijardi mobilnih telefonov (njihovi pravi količinski eksploziji smo priče tudi v Afriki, ki je sicer daleč najbolj zaostala, ko gre za internetne priključke), vse nove in novejšje generacije mobilnikov (tudi dlančnikov) pa so opremljene z video kamerami. In na njih se tudi nenehno snema (prav tako kot s spletnimi kamerami, ki so tudi vir nove generacije gibljivih podob). Priče smo trendu, ko se realno in virtualno prešivata na vsakem koraku, realne in virtualne podobe se seštevajo, dodajajo in nekonfliktno soobstajajo druga ob drugi.

Ni stvari, ki je ne bi želeli imeti tudi v mediju gibljive podobe, zdaj vzgibane, potem pa zamrznjene na zaslonu, kar vpliva tudi na fenomenologijo druženja in komuniciranja.

Posameznik-uporabnik z mobilnim telefonom vedno pogosteje igrivo snema fizičnega sogovornika nasproti sebe in uživa ob gledanju njegove podobe v kokpitski bližini. Pri tem izmenoma skače s pogledom od zaslonske podobe sogovornika k fizičnemu partnerju in nazaj. Hkrati ima stvar in podobo stvari; prehajanje med tema modusoma resničnosti zanj ne predstavlja več večjega problema. In na to stanje se vedno bolj privaja; vsak trenutek hoče zainteresirani objekt videti tudi kot podobo, in sicer instantno, zanimivo predvsem v njenem realno-časnem funkcioniranju, in veliko manj kot podobo, namenjeno prenosu v računalniški album digitalnih fotografij ali celo kot natisnjeno. Srečujemo se s težnjo po dvojni predstavitvi ugledanega v realnem času; dano mora biti kot stvar in hkrati tudi ujeto kot (gibljiva) podoba, ki pa v sedanjosti, opredeljeni z rekami slikovnega različnih izvorov, ne nastopa kot nekaj posebnega, recimo kot v fenomenologiji opazovani irealni lik, ampak je sama sprejeta kot nekaj realnega; nekonfliktno vstopa v dano realnost.

V času razmaha nove generacije gibljivih podob, posnetih s spletnimi kamerami in kamerami na mobilnikih, dlančnikih in kamkorderjih, je v Ljubljani (v Areni Vodafon) odprl vrata nov kinematograf XpanD X6D, v katerem so na ogled 3D stereoskopski digitalni filmi; pri tem je pomembno, da so predvajani v dvorani, ki omogoča vrsto posebnih učinkov za prepričljivo stimulacijo čutil in občutek sinhronega gibanja s 3D dogajanjem, kar je omogočeno tudi s posebnimi sedeži, ki simulirajo različne dražljaje, pa tudi z učinki dežja, vonjav ipd. Srečujemo se s kinom, ki je namenjen kar se da prepričljivim potopitvenim učinkom, vse

se vrti okrog tega, kako stimulirati gledalca, da totalno pade v medij, se najde v njem, pozabi na urni čas in je prevzet od dogajanja še dolgo po tistem, ko se predstava konča. Pri tem pa nikakor ne gre za tehnologijo virtualne resničnosti, ki omogoča visoko stopnjo uporabnikove interaktivnosti, se pravi krmarjenja po umetnih, v realnem času nadzorovanih okoljih 3D računalniške grafike, ampak (še vedno) za kino, ki ne temelji na uporabniku (kot se pojavlja recimo v okoljih VR ali računalniških in video iger), ampak na gledalcu, »pribitem« na zakupljeni sedež, ki pa je intenzivno »nagovorjen« s posebnimi učinki, namenjenimi kar se da prepričljivi iluziji.

Priče smo trendu, ko se realno in virtualno prešivata na vsakem koraku, realne in virtualne podobe se seštevajo, dodajajo in nekonfliktno soobstajajo druga ob drugi.

Ljubljanski XpanD je na vrhu zgodovinskih tehnoloških praks za potopitveno, intenzivno iluzijsko gledanje iz 19. in 20. stoletja (in začetka tekočega), ki segajo od panoram in diaram v Parizu kot (po Walterju Benjaminu) prestolnici 21. stoletja, do 3D filmskih projekcij v tematskih parkih (senzorame), simulatorjev letenja in drznih voženj (recimo z vlakci smrti) ter projekcij stereoskopskih filmov, posnetih v tehniki IMAX in predvajanih recimo v OMNIMAX kinematografih, s katerimi se srečujemo tudi v različnih evropskih prestolnicah. Film, prikazani v IMAX formatu in prikazani v zanj primernih dvorinah (recimo z IMAX-dome s polkrožnim zaslonom), so sicer posneti na 15-krat perforiranem 70-milimetrskem



filmskem traku, ki omogoča fascinantno ločljivost.

Digitalni filmi, predvajani v »XpanD« formatu, dolgujejo novim medijem digitalnost (na ravni »materialnosti« video oz. filmskega zapisa), digitalno montažo, produkcijo in postprodukcijo, prav tako tudi zvok in posebne učinke, ki spremljajo samo predvajanje. Potem je tu izrazita imerzivnost, torej simulacija poudarjenih potopitvenih učinkov, povezanih z naravo 3D predvajanja, ki omogoča odpiranje filmskega platna proti gledalcem; srečujemo se z bližino, ki raste proti opazovalcu in napolnjuje prostor med zaslonom in organom vida. Junaki iz *Gradu strahov* (Haunted Castle, Ben Stassen, 2001), ki sem si ga ogledal na tem prizorišču, se tako rekoč dotikajo gledalcev in naravnost vanje letijo tudi različni predmeti. Vendar pa ti filmi nikakor niso tipična zvrst novih medijev; merili digitalnosti in potopitvenih učinkov ne zadostujeta, tisto, kar tu manjka, je poudarjena interaktivnost (feedback, krmiljenje in nadzorovanje podob in dogajanja), povezljivost v realnem času in na njem temelječa socialnost in komuniciranje, prav tako pa tudi opcija prilagajanja takšnih kulturnih vsebin uporabnikovim preferencam. Zato tukaj tudi ni novomedijskega uporabnika, temveč le integralno stimuliran gledalec. XpanD kino bolj kot z novi mediji prijateljuje s tematskimi parki (Disneylandi, Gardalandi ...) in z atraktivnim izkušanjem posebnih vizualnih učinkov, kot jih omogočajo različni simulatorji; tudi v 39-minutnem *Gradu strahov* je najbolj fascinanten in potopitven prav učinek vožnje na majavi žičnici (nekakšnem upočasnjem roller coasterju) po divji, prepadni pokrajini, ko se gledalec sreča z izgubo opornih točk, negotov, dezorientiran je, učinek nevarnosti ga je prepričljivo povlekel »noter«.

Toda tudi takšen gledalec, njegova aktivnost gledanja, materialnost, ki jo spremlja, in materialnost zaslona in medija so izziv za teorijo, recimo kar estetiko. Gledalec v XpanDu še ni tipičen novomedijski upo-

rabnik, recimo v vlogi igralca računalniških iger, nima na razpolago več spremenljivih točk gledanja, vendar pa tudi ni več povsem pasiven *spectator*, značilen za tradicionalni kino. Je hibridni voajer, pripravljen na performativni dogodek netrivialnega gledanja-zaznavanja-potapljanja, ko bo prevzel vlogo nekoga, ki se odpira (še kar) intenzivni čutni stimulaciji. Njegova pripravljenost na takšno sodelovanje je do določene mere vendarle rizična; obisk XpanDa ni ravno za vsakogar (čprav gre za stimulacije, ki so nežne, obzirne v primerjavi s tistimi, ki so jim izpostavljeni uporabniki pravih vlakcev smrti, simulatorjev letenja z nadzvočnimi letali in udeleženci skokov z elastiko). Srečujemo

Ne gre za tehnologijo virtualne resničnosti, ki omogoča visoko stopnjo uporabnikove interaktivnosti, krmarjenje po umetnih, v realnem času nadzorovanih okoljih 3D grafike, ampak za kino, ki ne temelji na uporabniku, temveč na gledalcu, »pribitem« na sedež, kjer je intenzivno »nagovorjen« s posebnimi učinki, namenjenimi kar se da prepričljivi iluziji.

se z gledanjem kot performativnim doživetjem, katerega udeleženci morajo biti pripravljeni na (benjaminovsko) pariranje šokom.

Poseben problem pa je tu tudi narava samega gledanja. Nikakor ne gre za zatopljeno, kontemplativno in odmaknitveno gledanje kot začetek kompleksnega procesa zaznavanja in imaginiranja, povezanega

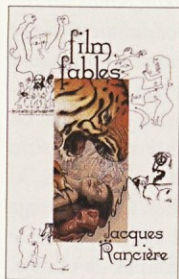
z na filmu ali videu predstavljenimi svetovi, torej za aktivnost, ki jo spremlja interes do tistega, kar je v določenem smislu onstran zaslona, in ki kulminira v gledalčevi libidinalni identifikaciji z junaki, temveč za gledanje podob, ki rastejo proti gledalcu, vstopajo v njegovo bližino, ga fiziološko stimulirajo, vlečejo v neki svet, ki je dejansko na zaslonu in celo pred njim. Namesto identifikacije z junaki je na delu samoidentifikacija v smislu samonadzorovanja, potrebnega za pariranje šokom v imerzivnem okolju. Opraviti imamo s situacijo, na katero opozarja ameriška teoretičarka Heidi Rae Cooley z besedami, »da pogled ni praksa gledanja skozi, tj. v okna, temveč gledanja na, tj. na zaslon. In ta premik od z oknom določenega gledanja k zaslon-skemu gledanju preoblikuje uporabnikov odnos do tistega, kar je videno. Medtem ko okno oddaljuje gledalce od tistega, kar gledajo, jih zaslon pomakne k na zaslonu prikazanim podobam (ne poleg zaslona).« V nadaljevanju razvijanja tega spoznanja avtorica ugotavlja, da pogled vključuje neprosojnost, ki zahteva svojevrstno taktilno in materialno naravnost uporabnika, ki stopa v odnos z zaslonom in je sposoben t. i. taktilnega gledanja. Na zaslonu (ta dejansko ni več nekaj, kar je togo nasproti gledalcu-uporabniku, ampak ga obdaja, je poleg in naokrog njega) torej ni prosojne slike, ki bi usmerjala in stimulirala prehod k, na primer, filmskim svetovom kot nečemu, kar je za zaslonom, nad njim ali pa se artikulira s pomočjo sprejemnikove domišljije; tisto, kar je na zaslonu mobilnih naprav, so dejansko objekti, ki *ne kažejo preko*, ampak se odpirajo *semkaj*, v bližino, rastejo proti opazovalcu-uporabniku, kot bi šlo za holograme, in neposredno aficirajo uporabnikovo izkustvo.

Heidi Rae Cooley je razvila svoj koncept taktilnega gledanja (mimogrede, tudi francoski fenomenolog Maurice Merleau-Ponty piše o pogledu, ki ovija stvar, se je dotika) ob svoji analizi gledanja na zaslone pametnih mobilnih naprav, vendar pa je uporaben tudi za interpretiranje širših aspektov potopitvenega gledanja kot aktivnosti, za katero je pomembna materialnost okolja (vmesnikov), ki omogoča gledanje v prav takšnem modusu. Tudi v XpanDu se srečujemo s taktilnim gledanjem, kajti veliki zaslon v njem ni nekakšen iluzijski vmesnik, ni okno, ampak ambient, ki proti organu vida pošilja podobe kot stvari, se pravi, izstrelke. In takšen dispozitiv nikakor ni lasten samo potopitvenemu digitalnemu kinu, ampak gre za širši aspekt sedanje množične kulture, ki postaja vedno bolj taktilna, se pravi, da nagovarja čut dotika, ga kultivira in oblikuje celo, rečeno z besedami Karla Marxa, v čut teoretik. Ko ugotavljamo, da postaja taktilna kultura vedno bolj dominantna v sedanjosti, ne trdimo, da nadomešča vizualno in avdiovizualno kulturo, ampak se z njo integrira v novih in novih hibridnih povezavah. Sedanji posameznik ni več samo voajer, ampak je tudi taktilni nomad, obkrožen z mobilnimi navigacijskimi in nadzorovalnimi zaslonскими napravami. Ni mu dovolj, da samo »zija«, ampak se, kot nejeverni Tomaž, skuša tudi vsega polastiti z dotikom. In takšen dotik nikakor ni samo vulgarno neposreden, torej takšen, na katerega letijo prepovedi dotikanja v tradicionalnih muzejih, ampak je vedno bolj subtilen, vmesniško posredovan, kibernetski, virtualen in mentalen.

FILM FABLES

O knjigi: Jacques Rancière, *Film Fables*, Berg Publishers, 2006, New York (v izvirniku: *La fable cinématographique*, Seuil, 2001, Paris)

Film Fables, knjiga esejev, ki oriše tudi svojevrstno zgodovino filma, spada med tista dela Jacquesa Rancièreja, s katerimi je ta francoski filozof prenovil sodobno debato o estetiki. Estetska modernost, ali kot ji pravi Rancière, estetski režim umetnosti, katerega začetek lahko lociramo



v nemški romantiki, pomeni prelom s klasičnim, aristotelovskim režimom umetnosti. V slednjem so osrednjega pomena konstrukcija zgodb kot reprezentacij dejanj junakov, manipulacija gledalčevih čustev in vztrajanje na žanrskih konvencijah. Podoba misli, ki jo vzpostavlja klasična doba, se zanaša na možnost ločevanja aktivne forme od pasivne materije, na ločljivost razumnega od čutnega, fikcije od resničnosti, umetnosti od življenja. V estetskem režimu in misli, ki ga vzpostavlja, pa se vse te jasne razmejitve pomešajo. Novalis je izjavil »Vse govoril!« in ta stavek predstavlja Rancièreju enostavno formulo te nove dobe. Ker vse govori, lahko vse postane predmet umetniške obdelave. Klasične konvencije in pravila padejo. Ustvarjajo se hibridni žanri. Zgodbe se pomnožijo ali pa se umaknejo pripovedim, v katerih je neaktivnost pogosto edina dejavnost junaka, ki tako ni več nikakršen junak (niti ni nujno človek). Zlomljen pa se zdi tudi mehanizem identifikacije, ki je poprej omogočal preložitve naloge gledalčevega čustvovanja v fiktivni svet umetniškega dela. Umetniki in misleci odkrivajo logiko, ki je imanentna čutni materiji sami in se ne vsiljuje kot transcendentna forma, spoznavajo, da obstaja aktivnost pasivnega, da sta fiktivno in resnično notranja momenta istega, in stavijo na neločljivost umetnosti in življenja. Moderna estetska doba je doba, v kateri sta praksa in mišljenje neločljivosti v nenehni kon-

frontaciji s klasičnim vztrajanjem na ločevanju in pravičnosti.

Eno od osrednjih vprašanj Rancièrejeve knjige, v kateri je splošnejša razprava o pomenu estetskega režima umetnosti razkrojena po posameznih esejih in prepletena s konkretnimi analizami filmskih sekvenc in idej, je zato naslednje: v kakšnem odnosu do estetske modernosti je film? Na prvi pogled je film moderna umetnost *par excellence*, uresničitev vizij estetske dobe. Mar nista pri filmu, že na ravni njegovega tehničnega aparata, aktivno delo misli in gibanje pasivne materije sveta neločljiva? Kamera, katere aktivnost je pasivno zapisovanje na filmski trak in ki je indiferentna do tega, kaj z njo snemamo, omogoča filmu, da se osvobodi klasičnega oblikovanja zgodb in pokaže materialni svet takšen, kot je: svet, ki sam po sebi ne spoštuje narativnih obrazcev, temveč se nenehno giblje v neskončnem in neločljivem mnoštvu smeri. Namesto drame kot reprezentacije, dramo sveta! »V zapisovanju gibanja s svetlobo sovpadeta fiktivna in čutna materija: temačnost prevare, strupenost zločina in tesnoba melodrame prideta v stik s suspenzijo delčkov prahu, dima, ki prihaja iz cigare in arabeske na preprogi. In to isto pisanje zreducira vse to na intimno gibanje brezsnovne materije. To je nova drama, ki je našla svojega umetnika v filmu. Misli in stvari, zunanost in notranost so ujeti v isti teksturi, v kateri ostajata čutno in razumsko nerazločljiva.«

Nedvomno obstaja v zgodovini filma tudi vera v njegovo absolutno modernost. Predstavniki te vere, ki jih Rancière najpogosteje omenja, so Jean Epstein, Jean-Luc Godard in Gilles Deleuze, lepo pa jo povzema kratka Epsteinova izjava »Zgodba je laž. Film je resnica.« Toda, kot želi pokazati Rancière, ker film že v svojem izhodišču opravi pot do paradoksnega mojstrstva umetnika, katerega stava je ta, da se bo v neki točki prelomilo in izgubilo v govoru sveta, v prisotnosti stvari samih, obstaja v srcu filma neka neodločnost. Film kot umetnost, ki se najbolj približa modernemu estetskemu idealu, je hkrati in morda prav zaradi lahkotnosti, ki je vpisana v sam mehanični avtomatizem filmskega aparata, tudi umetnost, ki je skoraj ves

svoj napor vložila v restitucijo klasičnega, »reprezentativnega reda, ki so ga književnost, slikarstvo in gledališče tako globoko ranili. [Film je ponovno] vzpostavil zaplet in tipične junake, ekspresivne kode in staro motivacijo patosa in celo strogo ločevanje med žanri.« Če se ostale umetnosti v modernem estetskem režimu gibljejo od reprezentacije in zgodb k stvarim samim, potem je film to gibanje vselej že opravil in zdi se, da se lahko tako zgolj vrača od stvari samih nazaj k reprezentaciji in zgodbam.

Kako (lahko) torej film ostaja zvest principom estetske modernosti? Zgolj tako, pravi Rancière, »da doda še en obrat vijaka svoji sekularni dialektiki. Filmska umetnost je bila empirično omejena na zatiranje svojih umetniških lastnosti skozi nasprotovanje nalogam, ki ji jih je dodeljevala industrija. Toda v vidnem procesu, s katerim filmska umetnost povzroča, da te naloge spodletijo, se skriva še intimnejši postopek: da bi spodnesel svojo uslužnost, mora film najprej onemogočiti svoje mojstrstvo. Uporabiti mora svoje umetniške postopke, da bi skonstruiral dramaturgijo, ki prekriza račune njegovim naravnim močem.« In to je tudi osnovni okvir Rancièrejeve knjige. Skozi enajst esejev, v katerih obravnava filme Sergeja Eisensteina, F.W. Muranua, Fritzja Langa, Anthonyja Manna, Nicholasa Raya, Roberta Rossellinija, Chrisa Markerja in Jean-Luca Godarda, nam predstavi niz vpogledov v dialektiko operacij, s katerimi ti veliki režiserji spodnesejo klasično pripoved in afirmirajo moč podobe. Rancière gre po sledih nekaterih singularnih postopkov, ki zoper manipulacijo čustev in psihologijo junakov sprostijo možnosti mizanscene, ki sprevrta tok zgodbe, ga lomi in povzroči, da se v vidnem, v razpokah in kontradikcijah vidnega, pojavi resnica.

LUKA ARSENIJUK

PRAZNI PROSTORI

O knjigi: Igor Bizjan, *Prazni prostori*, Zbirka Arija, založilo društvo Obzorje, 2006, Ljubljana

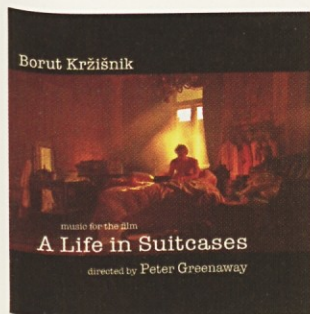
Nova, četrta pesniška zbirka Igorja Bizjana je za Ekran zanimiva vsaj toliko, v kolikor njen osrednji del, naslovljen »Prag«, sestavljajo pesmi,



poročene iz pesnikovih ogledov posameznih filmov. Ubeseditev avdiovizualnega doživetja? Interpretacija enega umetniškega izraza z drugim, primerljiva s tistim, kar danes

počne Manny Farber, ki je neke v osemdesetih dokončno odvrnil kritiško pero in o(b) filmu začel izključno še slikati? Artikulacija izkušnje, ki v dveh izrazih išče skupni imenovalc poetičnega? Vse to in še več: Bizjan je cinefil bulimičnega kova; podobe golta navidez brez kakršnihkoli predsodkov, vnaprejšnjih pričakovanj, obstoječih uravnilovk, izoblikovanega okusa – s Široko zaprtih oči hipoma preskočimo na Cvetje v jeseni, Solaris si deli list papirja z bondijado Vse in še svet, prijazno se spogledujeta Matrica in Tropska vročica, Teorija zarote se rima z Iztrebljevalcem, Peterka: Leto odločitve z Zbogom, Dragon Inn – zato pa kot poet besede bruha s kirurško natančnostjo, kakršno v jeziku slik prakticira le Peter Kubelka, sicer svetlobna leta oddaljen univerzum. Kjer Godard zakoliči, da ne gre za pravo, marveč prav za podobo, Bizjan odgovarja z besedo, ki ni prava, temveč preprosto prav beseda. Takšna in tista, ki petnajst neprespanih ur na nočnem Orient ekspresu z Dunaja v Pariz strne v eno samo podobo. Da je temu tako, gre nedvomno orjaško zaslugo pripisati tudi uredniku zbirke Andreju Šprahu, ki je iz nepregledne množice napravil pričujoči izbor pesmi; Bizjan, ki jih stresa kot pes bolhe, nato – ko ti knjižico potisne v roke – z neponarejenim vetrnjaštvom dahne, da gre za »prvo zbirko, ki se je znebim brez sramu.«

JURIJ MEDEN



Borut Kržišnik: *A Life in Suitcases* (Music for the Film) CD, First Name Soundtracks/KUD France Prešeren 2005; www.firstname.org.uk; distribucija Nika

VIRTUALNI ORKESTER ZA RAZBIRANJE DUŠE

Pred leti, ko je Borut Kržišnik (svojčas, v rosnih 80-ih letih, ki so za devizo dneva še stavila na eksperiment, tudi kitarist vokalno-instrumentalne skupine Laibach) izdal svoj »filmični imaginarij brez podob«, CD album *Megatrejske zgodbe*, se je vnel silovit, naravnost tragikomičen spor. Završalo je v akademskem svetu kompozicije, oglasila se je – v takih primerih začuda združena – scena. Zastavilo se je vprašanje, pozor!, le primite se za stole: Ali je nekdo, ki dela izključno z računalnikom, sploh lahko skladatelj? Če nas spomin ne vara, se je zapletlo spricho prošnje tukajšnjih mladih komponistov (ti so sredi devetdesetih svojo muziko za film, plesni in obči teater – ja, za koga pa le, če ne za svobodna glasbena prizorišča? – že producirali večidel računalniško), da jih sprejmejo v Društvo slovenskih skladateljev. Kompozicijska kamarila je tedaj celo javno zahtevala, naj bo pogoj za včlanjenje v društvo posvečenih – poznavanje not. To se je dogajalo kajpak v Ljubljani, ki zanjo vemo, da je Franzu Schubertu nekoč odklonila prošnjo za delovno mesto glasbenega učitelja, tako da se je moral, revež ubogi, vrniti na Dunaj, za življenja še malo trpeti in naposled postati slaven skladatelj »prve« dunajske šole. (Mimogrede: konservativni Dunaj je po zgledu *avant-underground* radijskih elektrofonskih studiev že pred 20 leti med prvimi na svetu ustoličil računalnik bodisi kot samostojen instrument, pa tudi kot simfonično mašino in tako sprožil svojo »tretjo« šolo, katere nasledki in vpliv so brezmejni.)

Kinematografski spomin nas pri tej Kržišnikovi prigodi takoj popelje k Charlesu Chaplinu. Veliki nadzornik svojega lastnega dela je bil pri svojih filmih zmerom tudi skladatelj priložnostne orkestrske muzike. Seveda Chaplin nikdar ni poznal not (morda pa zato pri nas tudi nihče nikdar ne reče, da je bil skladatelj?), premogel pa je nekaj, čemur se reče vertikalno-horizontalen pregled. Obenem je mislil kontrapunkt in harmonijo. Še preprosteje rečeno: slišal je vse glasove instrumentov ločeno po »melodičnih« linijah, hkrati pa je slišal tudi, kako zvenijo v enem trenutku skupaj. Svoje ideje je odžvižgal izvedencem,

si vse zmerom zapomnil v celoti, izvedenci pa so potem pridno pisali posamične parte in soustvarili tudi celotno partituro. Chaplin jo je navsezadnje postavil pred orkester, si najel dirigenta in še med vajo, pravijo, velel kaj malega popraviti. Rezultat je bil zgleden in se je filmu naposled priličil, kakor da bi prišel naravnost iz računalnika.

Boruta Kržišnika in njegovo dolgo pot k Petru Greenawayju dobimo, če to kinematografsko zgodbo o kompoziciji združimo še z eno bolj glasbeniško. John Cage, vedno neprikrit sinestetik (slišal podobe, videl zvoke), si je v mladih letih želel še malo učiti glasbe. Šel je na Dunaj k Arnoldu Schönbergu, ker so mu v ZDA rekli, da je ta inovator, utemeljitelj »druge« dunajske šole, tudi izvrsten pedagog. No, in Schönberg je dal mladeniču nalogo iz kontrapunkta. Cage je minute in minute zrl v prazno notno črtovje, se kot po navadi smehljal, potem pa je bilo učitelju le dovolj in je siknil: »Mladenič, vi se boste pa vse življenje zaletavali z glavo v zid!« Cage v avtobiografiji poroča, da se je tisti hip odločil, da se bo vse življenje zaletaval z glavo v zid. *Cut*. Ko je bil že bolj poznan, Arnold Schönberg pa sploh, pač profesorska korifeja v NYC, kamor je prebegnil pred nacizmom, se je Cageu lepega dne zahotelo še malo spopolnjevati v glasbi. Pozvonil je na vratih Schönbergove vile in ga poprosil za nekaj ur. »Nimam časa,« je zabrusil. In kdaj bodo profesor imeli čas, je zanimalo Cagea. »Jaz nikdar nimam časa!« se je glasila definicija.

Kržišnikova usoda nas uči dialektičnega obrata: računalnika se je namreč oprijel, ker nima denarja za žvižganje not in najem simfoničnega orkestra. Glasbeni korpus je pri filmu ena izmed najdražjih postavk. Plačati je treba izvajalce, izvajalke, poleg tega pa je sindikalna zahteva pri simfoničnih telesih vedno in povsod precej ostra, igra se do minute natanko od te do te ure. Več denarja, več muzike. Toda če pridno berete objavne podatke pri filmu, boste videli, da se tudi pri največjih holivudskih produkcijah od padca »komunizma« sem vedno pojavljajo prej neznane orkestrske tvorbe, ki so pripravljene za mali denar in proti vsem znanim sindikalnim pravilom odigrati

filmsko partituro. Zelo znana med njimi je, denimo, tako imenovani City of Prague Symphony Orchestra, zasedba, ki se zbere, deluje in pobira honorarje izključno pri zahodnih filmih, sicer pa v redni službi igra po drugih praških orkestrih. Ironija nas uči, da je Praga v času socializma imela FOK, orkester, ki je profesionalno, za redno plačo, igral edino k filmom. Kot včasih, pred II. svetovno vojno, orkester studia MGM, v Nemčiji hišni orkester UFA, kup orkestrrov po Sovjetski zvezi itd.

Ima pa Borut Kržišnik veliko časa. Postavljanje simfonične tvorbe v računalnik je zamudno, težaško, nemogoče delo. Ne bi si drznili trditi, da odtehta živce, ko se je treba ukvarjati z živo delovno močjo, z muhastimi glasbeniki, glasbenicami. Treba je skladati, poslušati in slišati, biti dirigent, usmerjevalec, prometnik, logistik, vse poteka neločljivo med seboj. Učinek je osupljivo сложен, barvit, deluje proti glasbi, poslušljiv je mimo filma. Simptomatično je, da sta Kržišnika po gonji Društva slovenskih skladateljev, ki se je končala, umirila s slovitto »živo« simfonično izvedbo *Megatrejskih zgodb* pod dirigentsko taktirko Marka Letonja, vzela v zaščito prav dva avantgardista. Eden iz teatra, drugi iz filma. Emil Hrvatin in Peter Greenaway. Muzika k trilogiji *The Tulse Luper Suitcases* (2003-4) in k »povzetku« *A Life in Suitcases* (2005) je vrhunec stika med tehnološkim konzumom in produkcijo glasbe. Kot v posmeh peki cedejk, neskončnemu naganju, brskanju in hlastanju za glasbo po internetu se generira Kržišnikov virtualni orkester. Prava zmota bi bilo zatrjevati, da gre za kakšno postmodernistično finto. Ne, zelo zares gre. Kržišnik zveni zelo konkretno, v maniri *avant popa* žene svoje umetelne gmote, se razamlja in tvori neutrudno pokrajino. Si predstavljate trobilski korpus, ki brez prediha igra dvajset minut? Tega ni zmogel niti Šostakovič. Nič ne pretiravamo, če zapišemo, da je Greenaway naposled srečal svojo lastno glasbeno zamisel: minimalisti so mu njega dni poganjali filme, Borut Kržišnik mu razbira dušo.

MIHA ZADNIKAR

DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA, 3. DEL

S POJAVOM VIDEA VZLETIJO GVERILSKI FILMARJI, VIDEOTEČNI FRIKI SE SPREMENIJO V USPEŠNE REŽISERJE, ŠE BOLJ SE RAZMAHNEJO FILMSKI FESTIVALI, PRIDE PA TUDI DO NOVEGA TIPA »PODJETNIŠTVA«: VIDEO PIRATSTVA. DIGITALNI VIDEO DA LJUDEM VEDETI, DA SO DNEVI FILMSKEMU TRAKU ŠTETI, SAJ GA VEDNO BOLJ UPORABLJAJO TUDI PROFESIONALCI, DANCI PA Z DOGMO POZOVEJO K REŠEVALNI AKCIJI.

ALEŠ BLATNIK

GVERILSKA VIDEO PRODUKCIJA

Video ni prinesel zgolj možnosti lažjega ogledovanja filmov. Poceni tehnologija snemanja je poskrbela tudi za pravo poplavo nadobudnih garažnih filmarjev. Res je, da so ti že prej veselo ustvarjali in snemali na domača filmska formata 8 mm in Super 8 mm, vendar so bili ti filmi bistveno manj ambiciozni in skoraj vsi po vrsti bolj »družinske« narave: praznovanje porok, rojstnih dni in drugi posebni dogodki (morda največkrat gledani film vseh časov – posnetek atentata na predsednika Johna F. Kennedyja, delo Abrahama Zapruderja, je bil prav tako posnet z 8-milimetrsko filmsko kamero). Teh filmov praviloma ni bilo mogoče komercialno eksploatirati, medtem ko je razmah filmskih sejmov zaradi velikega povpraševanja po video produktu obljubljal prav to: da bo možno služiti tudi s filmi, posnetimi na video. Mladi režiserji so torej množično presedlali z družinskega in počitniškega snemanja na čisto pravo komercialno filmanje. Snemanje in produkcija sta bila zdaj enostavnejša kot kdajkoli prej, znani filmski akterji pa so začeli izdajati celo vrsto knjig, kako filme posneti in z njimi zaslužiti. Neodvisni filmar John A. Russo, bolj znan kot polovica scenarističnega tandema filma *Noč živih mrtvecev* (Night of the Living Dead, 1968), je napisal kar nekaj izjemno uspešnih in uglednih knjig o tem, kako narediti neodvisen nizkoprorračunski film. S svojo knjigo *How to make your own feature movie for \$10.000 or less* je izvrstno ujel duha tega novega video podjetništva. Brez dvoma se je video, kot profesionalni format izbire, vedno bolj uveljavljal. Kot v 1950-ih, ko je razpad študijskega sistema prinesel cormanovsko drive-in generacijo radioaktivnih filmarjev, tako je video prinesel svojo. Vzniknili so butične nano produ-

kcijske hiše in filmarji. Filmarji kot J. R. Bookwalter, ki je začel svojo kariero že pri devetnajstih (tako zgoden začetek mu je nedvomno omogočil prav video, saj s precej dražjim filmskim formatom brez dobrih zvez ne bi prišel daleč) in zgradil distribucijsko podjetje Tempe Video. Njegovi uspehi so filmi kot *Robot Ninja* (1990), *Kingdom of the Vampire* (1991), *Ozone* (1993) in podobni ultra nizkoprorračunski šlokerji. Mark Steven Bosko, kolumnist revije Videomaker, ki je pisala o tej video revoluciji, je s svojim partnerjem Waynom Haroldom posnel uspešen film *Killer Nerd* (1991) za vsega skupaj 8.500 USD – pozneje je dobil tudi nadaljevanje.

Video je dokončno razblinil mit, da mora biti snemanje filmov drago, nič pa morda tega mita ni razbilo bolj kot Gary Whitson, ki je s svojo produkcijsko firmo W.A.V.E. Productions naredil in distribuiral celo vrsto filmov, posnetih za manj kot 1.000 dolarjev. Whitsonov poslovni model je bil za klasične filmarje in filmske avtorje nekaj povsem nezaslišanega: objavil je oglas, s katerim je pozival, naj mu zainteresirani pošljejo svoj synopsis, on pa bo posebej zanje po tem sinopsisu posnel poceni film. Tako je bilo ustvarjanje filmov popolnoma demokratizirano in svoje ideje, spremenjene v film, je lahko videl malodane vsakdo. Če nimaš talenta, zberi vsaj jurja dolarjev in naporen posel snemanja zate opravijo drugi.

VIDEO NAPLAVI SVOJO GENERACIJO REŽISERJEV

Analogni video sicer ni bistveno spremenil načinov klasične visokoprorračunske produkcije, čeprav je imel goreče zagovornike, kot sta bila recimo George Lucas in Francis Ford Coppola, ki sta za tiste čase prav

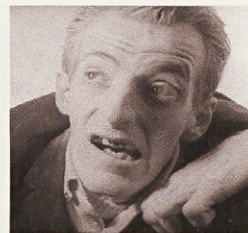
vizionarsko videla, kako se bo stvar razvijala in povsem naravno evolvirala v digitalne vode. Navdušena sta bila nad prednostmi videa: možnostjo takojšnega ogleda posnetega materiala in silno enostavno montažo. Edini večji problem je bil, žal, še vedno precej slabša kakovost posnetega materiala, sicer pa ni bilo razloga, zakaj videa tudi večje produkcije ne bi sprejele z odprtimi rokami.

Res: že leta 1987 so na visokoločljivostni video posneli film *Giulia e Giulia* (Peter del Monte), ki je imel igralce s hollywoodske A-liste: Kathleen Turner, Gabriela Byrne in Stinga. Pred dobrimi dvajsetimi leti se je tako tudi uradno začel trend prehoda večjih filmskih produkcij s filmskega traku na video, ki se vse intenzivneje in hitreje nadaljuje danes v dobi digitalnega videa in se bo v naslednjih dvajsetih letih ali celo še prej dokončno zaključil.

Bolj kot s produkcijskega vidika pa je bil pojav tega video buma pomemben po čisto izobraževalni plati: video je prinesel možnost gledanja starih filmov, ki jih je bilo prej razen na televizijskih ponovitvah izredno težko videti. Videoteke so bile za mlade cineaste pomembnejši pojav kot kakršnakoli filmska šola ali kinoteka. Sedaj so se lahko študijsko lotili sistematičnega gledanja filmov: od manj znanih žanrov do popolnih avtorskih opusov. Prva generacija filmarjev (Howard Hawks, John Ford, Ernst Lubitsch ...) se je morala znajti, kakor je vedela in znala, drugi generaciji (Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, George Lucas, John Carpenter ...) so pomagale filmske šole (na katerih so sem ter tja gostovali pripadniki prve generacije). Najnovejša generacija pa se je filmskega jezika učila v videotekah. Quentin Tarantino in Kevin Smith sta do bogatega filmskega znanja prišla s tem, da sta



Noč živih mrtvecev



bila v videotekah zaposlena in, seveda, da je video tehnologija omogočala hitro gledanje (gumb na daljincu za prevrtavanje je priročnejši in hitrejši kot avtobus, s katerim se morate peljati do kina), posledično pa so to odražali tudi filmi sami, ki so imeli vse več referenc na druge filme. Zoprno dejstvo za ljubitelje klasičnega filma, a zabavna igra za novo generacijo gledalcev, ki je tudi sama odraščala ob vsakodnevnem gledanju videokaset – nič ni tega potrdilo bolje kot prav fenomenalni uspeh video dečka Quentina Tarantina, katerega brez videa verjetno nikoli ne bi bilo.

RENASANSA FESTIVALOV

Razcvet filmskih sejmov, do katerega je prišlo predvsem zaradi neusahljivega videotrga in eksplozije video produkcije, je zelo blagodejno vplival tudi na filmske festivale, saj danes skoraj ni poštenega festivala, kjer ne bi sklepali tudi filmskih kupčij. Vse do video ere so bili filmski festivali v glavnem v funkciji turistične popestritve manjših mestec, časovno pa so se odvijali nekoliko zunaj glavne turistične sezone. A ravno zaradi filmskih trgov, ki so se rojevali ob vsem festivalskem dogajanju, je obisk filmskih festivalov začel strmo naraščati. Najprej med tako imenovano »profesionalno« publiko: filmskimi kritiki, producenti, distributerji in drugimi filmskimi poslovneži, ki so na festivale hodili zato, da so bili na tekočem in da se jim ni izmuznila morebitna poslovna priložnost, kasneje pa še med filmskimi laiki. Prišlo je do prave eksplozije festivalov, trenda, ki v skladu z vedno večjo filmsko produkcijo vse do današnjih dni ni pojenjal in se danes celo nadaljuje v pojavu mini gverilskih festov. Še več: ne le da njihovo število narašča, dandanes je obiskovanje festivalov čisto počitniška aktivnost, in

če je nekoč veljalo, da si si spotoma ogledal še festival kakšnega lepega mesteca, če si bil že ravno tam, danes velja ravno nasprotno: da si ogledaš mesto zaradi festivala. Festivalski turizem je panoga, ki se šele dobro razvija in bo v prihodnje vse zanimivejša.

FESTIVALI KOT ALTERNATIVNI DISTRIBUCIJSKI KANAL IN FESTIVALSKI FILMI

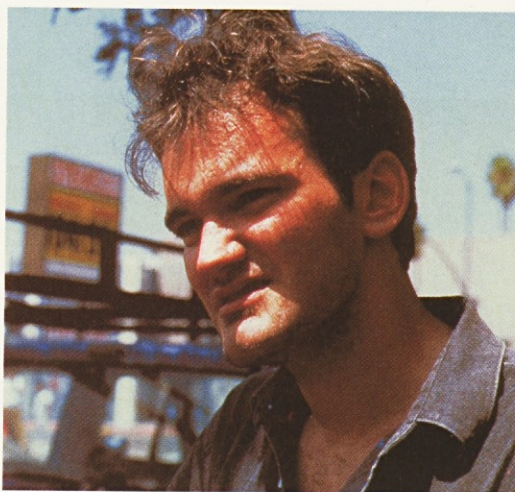
Razmah festivalov je za sabo potegnil tudi bolj žalostno zgodbo: namreč, da veliko filmov posamejno zgolj in le še za festivale, ki so zaradi svoje številčnosti postali kar nekakšen alternativen distribucijski kanal. Za filme, za katere se festivali tepejo, je to vsekakor pozitivno: za predvajanje na festivalih računajo predvajanino, in če jim jo uspe zaračunati večjemu številu festivalov, lahko na tak način pokrijejo lep del produkcijskih stroškov. Večina filmov pa, žal, ostane v neprijetni družbi »festivalskih sirot«; kljub temu da kot kakšni neželeni otroci iščejo distributerja, ki bi se jih usmilil, niso deležni druge distribucije razen festivalske. Sem ter tja morda staknejo celo kakšno nagrado in tako, če že ne komercialno, vsaj delno upravičijo razlog za svoj nastanek. Žal so v zadnjem času predvsem evropski filmarji ta sistem festivalske distribucije začeli izrabljati. Snemajo tako imenovane *festivalske filme*, ki ne dosežejo kaj več kot to, da potujejo od festivala do festivala in s svojo »kakovostjo« oziroma tematiko, ki *leži* festivalskim žirantom (večinoma so to odcveteli filmarji ali nerealizirani filmarji v obliki filmskih kritikov), slednje prepričajo, da so res dobri in vredni kakšne nagrade. Gledalcev ni veliko, a njihovi botri – večinoma gre za razne filmske sklade in druge donatorje filmskih subvencij – so zadovoljni, saj

je bila tako vsaj birokratsko in na papirju investicija v film upravičena. PR mašinerija lahko pošlje obvestila medijem, ki uslužno poročajo o novih filmskih uspehih, in tako delno utiša nerganje davkoplačevalcev, ki se sprašujejo, zakaj z njihovim denarjem snemajo drage in anemične filme. Ker si veliko festivalov ne more privoščiti predvajalnin za dobre in iskane filme, tako vrtijo tisto, kar dobijo, in pot do nagrade je na teh festih – prav perversno – za slabše filme celo lažja (še posebej ob dejstvu, da so tudi nekateri festivali sami prejemniki raznih subvencij, s katerimi naj bi promovirali prav te filme, za katere sicer ni zanimanja).

PIRATSKI BUM

Filmsko piratstvo je staro kot filmska industrija sama – ne gre za nov pojav, kot mnogi zmotno mislijo. Ne le da so se filmarji na samem začetku z ameriške Vzhodne obale prelocirali v Kalifornijo, da bi se izognili plačevanju licenčin, temveč so imeli tudi sami težave. Njihove filme so kopirali in marsikdo jih je predvajal, ne da bi s producenti delil dobiček. Prav zaradi goljufivih kinooperaterjev so filmski moguli začeli graditi svoje kinodvorane. A v zgodnejših dneh so se s tovrstnim »piratstvom« ukvarjali zgolj ljudje, ki so bili del filmske industrije. Piratstvo je tako ostajalo »v družini«, vse do pojava poceni videorekorderjev. Z nakupom sekundarnega videorekorderja je namreč vsakdo lahko sila preprosto naredil kopijo novega filma, ki ga je pravkar kupil ali si ga sposodil v videoteki in ga dal (ali prodal) sosedu. Prav zaradi tega enostavnega kopiranja so mnogi na video gledali kot na bostonskega davitelja.

Piratstvo se je izredno hitro prijelo predvsem v revnejših državah in v tistih, kjer je bila distribucija



Quentin Tarantino



Lars von Trier

hollywoodskih filmov slaba ali je sploh ni bilo. Cveteli so piratski trgi v Aziji in v vzhodnoevropskih državah, tudi v naših krajih. Nastajale so garažne videoteke (dobesedno po garažah) in razni klubi, kjer so vrteli komaj gledljive kopije z VHS-a, predvsem pa je prišlo do pojava piratskih video podjetnikov.

Če pogledamo samo na področje nekdanje Jugoslavije, kamor smo v časih piratskega buma, v drugi polovici osemdesetih, spadali tudi mi, vidimo, da je šlo za ogromne posle. Video podjetja in videoteke so bili takrat popolnoma legalno registrirani in so na svojo video piratsko dejavnost državi celo plačevali davek – ne da bi enkrat samkrat dejansko kupili licenco za predvajanje, izposojajo ali kopiranje filmov. Ena od piratskih videotek je bila celo v avli kina Union, tedaj najbolj znanega, najbolj uglednega in največjega ljubljanskega kina; anekdota pravi, da je predstavniku nekega hollywoodskega studia postalo slabo, ko je to videl, in da ga je, razumljivo, takoj minila vsa prešerna volja.

V tistih časih je nastala posebna mreža distributerjev in poddistributerjev, iz katerih so zrastle mnogi največji distributerji, ki delujejo še danes in so se iz piratov prelevili v »ugledne poslovneže«, saj zdaj delajo na povsem legalen način. S tem, da je veliko domačih filmskih distributerjev prišlo iz piratskih voda, so sledili zgledu hollywoodskih pionirjev, ki so začeli zakon uveljavljati in spoštovati takrat – in ne prej, ko je bilo to v njihovo finančno korist. Po drugi strani pa je ta zgodba eden redkih primerov modrosti hollywoodskih *playerjev*: namesto da bi jih preganjali po sodni poti, so jim ponudili roko sprave. Kaj jim je ne bi: šlo je za uspešne poslovneže, ki so poznali lokalni trg in so služili milijone. Zakaj ti ljudje ne bi še naprej opravljali posla, ki ga dobro obvladajo, le da zdaj za studie? Hollywood je po številnih državah z lokalnimi pirati sklenil pogodbe o zastopanju v obojestransko korist. S tem si ni zagotovil le lepih prihodkov, temveč se je z istim zamahom znebil tudi zoprne piratske konku-

rence – paradoksalno so zdaj nekateri nekdanji pirati celo sami postali najglasnejši nasprotniki internetne *filesharing* scene.

Kakšne poteze bodo vlekli veliki studii v digitalnih časih, ko se srečujejo s še učinkovitejšimi pirati, in to takšnimi, ki nemalokrat sploh ne delujejo za svojo ekonomsko korist, pa je vprašanje, na katero še ni jasnega odgovora.

DIGITALNI ČASI KRASNI NOVI DIGITALNI SVET

Filmski svet je od nekdaj koketiral z računalniškim. Inovativnejši filmarji so kmalu našli načine, kako si z računalniki olajšati delo. Francis Ford Coppola, vedno pionir, je na primer že za uvodno sekvenco svojega *Botra*, kjer gre za dolg monolog, uporabil računalniško vodeno zoom lečo. Šlo je namreč za posnetek, ki je moral biti povsem fluiden, česar ročno zumiranje ne bi nikoli doseglo. Računalnike so uporabljali pri natančnem vodenju kamer, ko so snemali modele (recimo za trik posnetke vesoljskih ladij v filmu *Vojna zvezd*), da so se premikali brez zastajanja in točno tako, kot so želeli. Z računalniki so že zelo zgodaj delali preproste animacije, ki so bile včasih same sebi namen, nemalokrat pa so jih vkomponirali v filme. A to so bili začetki, ko se tudi tehnično najbolj ozaveščenim filmarjem ni niti sanjalo, da bodo v prihodnje računalniki vedno bolj krojili skoraj vse vidike produkcije in distribucije. Čeprav se danes digitalno zdi vseprisotno in imamo občutek, da je digitalna revolucija dobesedno treščila z neba, je nastajala postopoma in počasi, kot logično nadaljevanje dosedanje filmske zgodovine.

Analogni video je bil velik hit, ki je studiem (prodaja in izposoja videokaset) in proizvajalcem video tehnike (najpogosteje je šlo za japonske konglomerate zabavne elektronike) prinašal velike dobičke, a kakovost videa je bila še preslaba za večino produkcij in glavnina denarja, namenjenega snemanju, se je še vedno stekala na račune proizvajalcev filmskega

traku, kjer je prednjačil ameriški Kodak, in snemalne opreme, kjer sta bili vodilni ameriška firma Panavision in nemška Arri. Japonske firme so zato začele iskati način, kako izboljšati predvsem kakovost video zapisa – da bi po snemalni video tehniki seglo čimveč profesionalcev. Veliko profesionalnih direktorjev fotografije se je zmrdovalo nad vsakršno omembo videa, a prednostim, ki so prišle z uvedbo digitalnih formatov, je bilo vedno težje oporekati: med drugim so se ponahali z boljšo kakovostjo slike v primerjavi z analognimi formati, enostavnim računalniškim *ne-linear*nim montiranjem in kopiranjem brez izgube kakovosti. Sedaj je tudi širši filmski javnosti, ne samo računalniškim zanesenjakom, postalo jasno, da bo digitalni video prej ali slej tako izpopolnjen, da bo za vedno izpodrinil ne le analogne video formate, temveč tudi filmski trak.

NA SCENO TREŠČI DV

Kakovost sicer še niti približno ni dosegala filmske, a digitalni format DV, ki so ga vpeljali leta 1996, je v neodvisni filmski komuni postal velik hit – celo do te mere, da so ga začeli uporabljati tudi najuglednejši direktorji fotografije.

DV kamere se ponašajo z izredno prenosljivostjo in zadovoljivo kakovostjo slike. Mnogi direktorji fotografije so hitro ugotovili, da je za nekatere zgodbe ta format celo primernejši kot filmski trak. Igralci in režiserji, ki so bili vedno bolj frustrirani nad tem, da studii očitno snemajo le še otročarije, so zdaj lahko poceni financirali lastne projekte, ki niso bili nujno komercialni. Snemali so jih za lastno dušo in neodvisna scena je tako dobila novo adrenalinsko injekcijo.

Še posebej pa so se nad formatom navdušili snemalci dokumentarnih filmov in televizijske postaje, ki so lahko poceni in hitro obdelovali posneti material. Za svojega ga je takoj pograbila tudi porno industrija, ki je bila vedno pred ostalimi. Mnogi pornofili so bili sicer razočarani, ko je pojav videa bolj kot karkoli dru-



Lom valov



gega povzročil instantno snemanje rutinskih prizorov v najetih ateljejih, s katerim so celoten film lahko posneli v dnevu ali dveh, a tudi izgubili precej šarma, kar se je vsekakor opazilo. Če kaj, ti žgečkljivi filmi, ki so sedaj snemani na DV format, vsaj lepše izgledajo.

Pomembna komponenta DV pa je seveda ta, da gre za format, ki je kot nalašč za distribucijo prek interneta. Ko se je format prvič pojavil, so bile hitrosti prenosa še premajhne, da bi prek svetovnega spleta enostavno pošiljali filme, zdaj pa to ni več problem. Mnogi filmarji (spet prednjači porno industrija) tako svoje filme posnamejo s poceni DV kamerami. Zapis pozneje na računalniku enostavno spremenijo v kakšen drug, primernejši (takšen, ki zasede še manj prostora) digitalni video zapis. Tega potem proti plačilu ali zastonj, kakor jim pač ustreza, enostavno pošljejo do svojih končnih uporabnikov: gledalcev.

DV format počasi izpodriva številni drugi digitalni formati, od katerih ima vsak svoje prednosti, a brez dvoma je bil ravno DV tisti, ki je osvojil srca tako priložnostnih kot mnogih profesionalnih filmarjev in ki je naredil prvi res velik korak k popularizaciji digitalne filmske produkcije.

POJAV DANSKE DOGME

DV format in fenomen danske Dogme sta zletela skoraj z roko v roki in tako drug od drugega tudi veliko pridobila. Če je bil francoski novi val nekakšno neformalno gibanje francoskih filmskih kritikov in cineastov, ki je precej razburkalo filmsko sceno, pa je bila danska Dogma povsem formalno gibanje, ki so ga celo uradno naznanili 22. marca 1995, in sicer ob primerni priložnosti: na pariški konferenci *Le cinéma vers son deuxième siècle*, ki je potekala ob stoletnici filma in kjer je filmska srenja debatirala o pretirani komercializaciji filma, zmagoslavnem pohodu ameriškega kulturno-filmskega imperializma in drugih strahotah, ki grozijo filmu. Evropski film je bil precej na dnu in ta bedna perspektiva je zahtevala radikal-

ne ukrepe. Lars von Trier, takrat zmerno znan danski režiser, je, namesto da bi prebral dolg govor, poln patosa in tarnanja, kakor je ob tovrstnih priložnostih v navadi, prebral manifest, ki se je slišal skoraj militančno. Da je bil učinek večji, je bil ta manifest napisan v vsega skupaj desetih točkah, ki so natanko določale, kakšni naj bi bili filmi, ki jih bodo snemali pravi filmarji v boju z ne tako pravimi (to naj bi bili skoraj vsi tisti, ki so snemali komercialne filme). Te točke so bile preproste in so jemale marsikaj »filmskega iz filma«. Manifest se bere takole.

- [1] Snemanje mora potekati na mestu dogajanja samem. Rekvizitov in scenografije ni dovoljeno prinašati (če so posamezni rekviziti potrebni zaradi zgodbe, je treba poiskati prizorišče, kjer so že na voljo).
- [2] Zvok nikoli ne sme biti posnet ločeno od slike in obratno. (Glasbe ni dovoljeno vključevati, razen če že igra na mestu snemanja.)
- [3] Snemanje mora potekati s kamero »iz roke«. Premikanje ali negibnost sta dovoljena, če kamera ostaja v roki. (Snemanje mora biti opravljeno tam, kjer se dogaja zgodba.)
- [4] Film mora biti v barvah. Umetno osvetljevanje ni sprejemljivo. (Če je premalo svetlobe, se snemanje prekine ali se na kamero pritrdi ena sama svetilka.)
- [5] Optična obdelava in filtri na kameri so prepovedani.
- [6] Film ne sme vsebovati nerealnega dogajanja. (Umori, orožje in podobno se ne smejo pojaviti.)
- [7] Prepovedani so skoki v času in prostoru. (Film se mora dogajati »tukaj in zdaj«.)
- [8] Žanrski filmi niso sprejemljivi.
- [9] Filmski format mora biti 35 mm z razmerjem slike 4:3, nikakor ne sme biti v širokoplatskem formatu.

[10] Režiser se na filmu ne sme podpisati.

Snovalci Dogme, skupina danskih režiserjev, so svoj manifest in svoje delovanje označili za »reševalno akcijo«. Filmski javnosti so hiteli pojasnjevati, kako želijo s takšnim pristopom filme očistiti nepotrebnega balasta, trikov in zlaganosti – vsega, kar odvrča od prave filmske forme in kar je iz filmov naredilo zgolj zabavo – ter se na ta način vrniti k nekakšni filmski prvinskosti. Seveda so se hitro oglasili glasni nasprotniki, ki so vpili, da tudi Dogma ni čisto nič drugega kot poceni trik, s katerim si želi skupnica ne prav znanih in komercialno uspešnih filmarjev zagotoviti veliko brezplačne publicitete. In imeli so prav, saj sta filmski tisk in filmska javnost iz te zgodbe naredila velik halo, in veliko filmov (vsaj tistih, posnetih na začetku tega gibanja) je postalo znanih bolj zato, ker so upoštevali vsa ta dogmatična pravila, kot pa zaradi česa drugega. Dogma je bila seveda tako odmevna, ker sta bila med podpisniki tudi vodilna danska režiserja Thomas Vinterberg in Lars von Trier (Trier je tudi sicer mojster bombastičnega in vsega takšnega, kar zbujata publiciteto: da bi bil tisku bolj *nobel* in zanimiv, je svojemu imenu dodal predpono *von*, ki v resnici nima zveze z njegovim pravim imenom).

Dogma je še vedno predmet mnogih debat – ali gre za alternativo duhovno obubožanemu Hollywoodu ali pa za čisto neumnost. Kakorkoli že, tako kot DV kamere, ki so najljubše snemalno sredstvo »dogmatikov«, je tudi Dogma doživela velik uspeh. V bistvu se je pojavila le dobro leto pred prihodom DV formata, katerega je med filmarji sama tako zelo popularizirala. In obratno: preprost, poceni in učinkovit DV format sam je bil tisti, zaradi katerega je Dogma v končni fazi tako zablestela. Ni kaj, tako DV kot Dogma sta res izbrala pravi čas.

Se nadaljuje.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



RAZGLEDNICA IZ MANILE



TURŠKI FILM



ABEL FERRA

FILMSKE RAZGLEDNICE:

Barcelona, Manila

V SREDIŠČU:

Festival slovenskega filma

ZRCALO:

Sodobni turški film

FOKUS:

Zakon o Inštitutu za avdiovizualne vsebine RS

FESTIVALI:

Locarno, Sarajevo, Benetke

INTERVJU:

Peter Zobec, Abel Ferra

NAROČAM SE NA
REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.

Letno naročnino v višini 2.800 sit/11,68 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: _____

Naslov: _____

E-pošta: _____

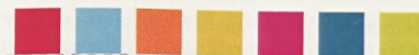
REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA

Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: revija.ekran@guest.arnes.si

Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

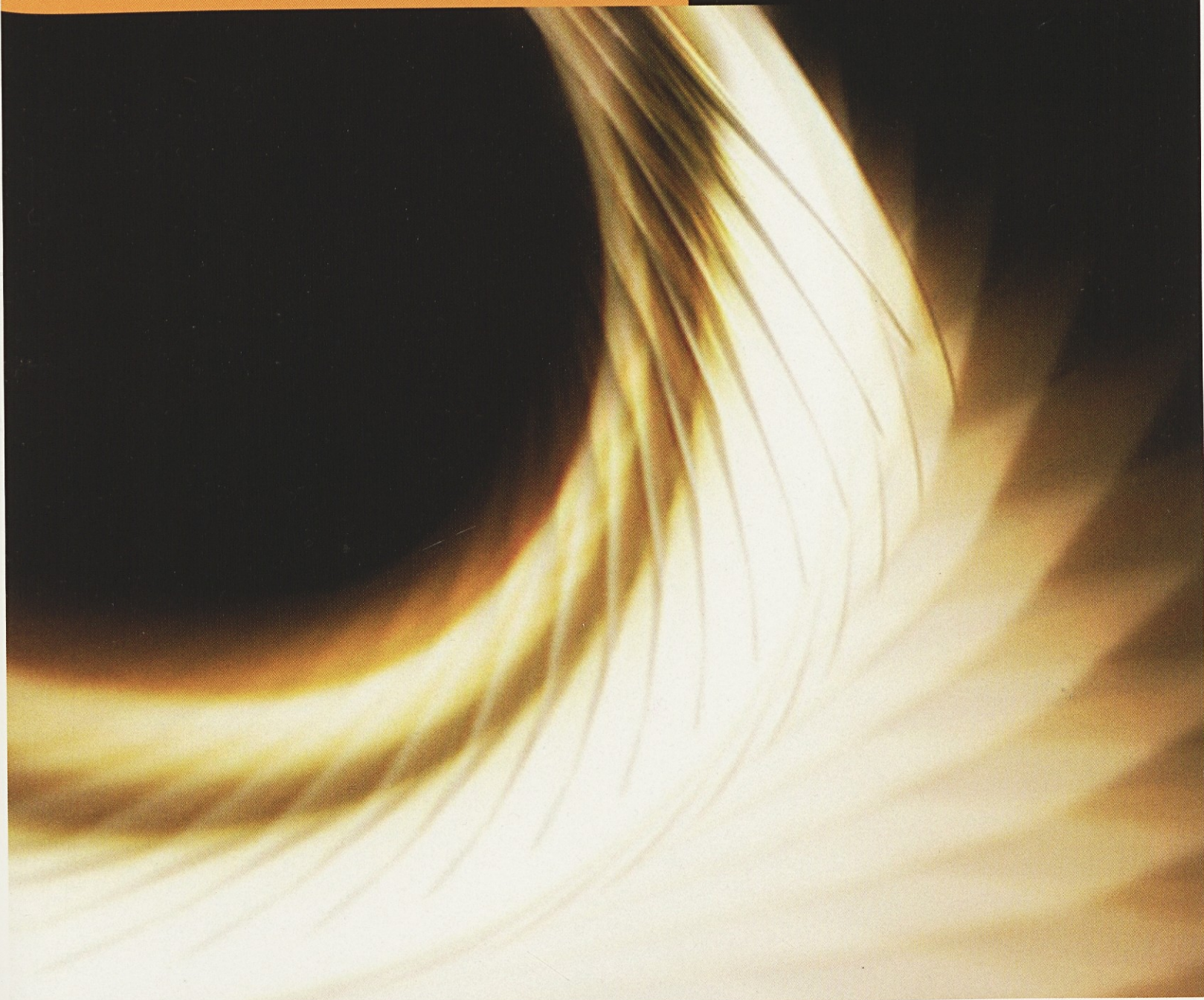


SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.
Koprska 106/d, 1000 Ljubljana
www.schwarz.si . info@schwarz.si



DS

186 642/2006



920062404,5

COBISS 0

Si še predstavljate
življenje brez Mobitela?

15

*let svobode
gibanja*

