

Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVII / oktober 2010 / 3,5€

Priloga FSF

Portorož je naš!

Intervju

Julien Temple

Scena

Zadnja video predstava

Fokus

Špageti vesterni

Posvečeno

Filip Robar Dorin

Televizija

Resničnostna TV



GORAN VOJNOVIĆ

PIRAN - PITRANO



V KINU OD 7.10.2010

FILM AVTORJA KNJIŽNE USPEŠNICE ČEFURJI RAUS!

PRODUCENTA FILMSKE USPEŠNICE PETELINJI ZAJTRK

ARSMEDIA

FILMSKA IN VIDEO PRODUKCIJA

BORIS CAVAZZA MUSTAFA NADAREVIĆ NINA IVANIŠIN MOAMER KASUMOVIĆ FRANCESCO BORCHI PETER MUSEVSKI GREGOR ZORC

»FARGO, ki sreča jutlandski TWIN PEAKS«

Marcel Štefancič jr., Mladina



GROZLJIVO SREČEN

PO RESNIČNI ZGODBI

REŽIJA HENRIK RUBEN GENZ

KINODVOR: oktober 2010

Kino Udarnik, Maribor: 8.- 22.november 2010

DEMIURG

www.demiurg.si

www.kinodvor.org

www.zavodudarnik.wordpress.com

kuglaturga



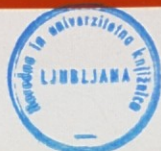
republika slovenija
ministrstvo za kulturo

Gorazd Trušnovec	2	UVODNIK – Produksijska pestrost?
Marko Naberšnik	3	RAZGLEDNICA – Petelinji zajtrk v zaporu BLIŽNJI POSNETEK
Gregor Bauman	4	Intervju: Julien Temple
	9	FESTIVALI
Katja Čičigoj	10	Sarajevo
Ivana Novak	12	Prizren
Simon Popek	14	Benetke
Denis Valič	16	Kino Otok
Dare Pejić	18	Teden japonskega filma POSVEČENO
Milan Ljubić	20	Zgodovina Badjurovih nagrad
Bojan Kavčič	22	O filmskem opusu Filipa Robarja Dorina IN MEMORIAM
Jože Dolmark	25	Claude Chabrol
Marko Bauer	28	Éric Rohmer EKRANOVA PRILOGA – 13. FSF
Katja Čičigoj		Kratki filmi
Matic Majcen		Študentski filmi
Dare Pejić		Dokumentarni filmi
Gorazd Trušnovec		Igrani celovečerci
Zoran Smiljanić	30	Adios, Django, Ringo, Sabata in Sartana ... SCENA
Aleš Blatnik	38	Zadnja video predstava TELEVIZIJA
Tina Bernik	42	Resničnostna TV MUZIKA
Mitja Reichenberg	44	Sylvester Stallone in filmska glasba KNJIGARNA
Zdenko Vrdlovec	47	André Bazin: Kaj je film?
Uroš Šetina	50	Avatar ali Nova razsežnost filma KRITIKA
Andraž Jerič	51	Morilec v meni
Jurij Meden	52	Mačeta
Matic Kocijančič	54	Brata
Nina Cvar	56	Grozljivo srečen NA SPOREDU
Florijan Skubic	58	Skrivnost iz Kellsa
Sandi Pavec	58	Karate Kid
Zoran Smiljanić	59	Mačeta
Špela Barlič	59	Doktrina šoka NAJBOLJ BRANA STRAN
	60	Filip Robar Dorin

Ekran letnik XLVII / oktober 2010/3.50 EUR / ISSN 0013-3302 / **na naslovnici** Gojmir Lešnjak - Gojc, Trst je naš!; **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije; **izdajatelj** Slovenska kinoteka; **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; **glavni in odgovorni urednik** Gorazd Trušnovec; **uredništvo** Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Matic Majcen, Jurij Meden, Zoran Smiljanić, Denis Valič; **pomočnik urednika** Matic Majcen; **lektura** Petra Narat Palčnik; **svet revije** Zdenko Vrdlovec (predsednik), Jože Dolmark, Andrej Gustinčič, Janez Lapajne, Milan Ljubić, Staš Ravter, Miran Zupanič; **oblikovanje** Zaš Brezar in Jure Legac; **tisk** Birografika Bori; **marketing** Promotor, oglasi@ekran.si; **naročnina** celoletna naročnina 30 EUR + poštnina; **transakcijski račun** 01100-6030377513; Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Naročnina velja do pisnega preklica; **naslov** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; **splet** www.ekran.si; **facebook** Revija Ekran

Za prijazno pomoč pri pridobivanju arhivskih fotografij se zahvaljujemo muzejskemu oddelku Slovenske kinoteke, za dovoljenje za njihovo uporabo pa Filmskemu skladu.

Pravilni odgovor na nagradno vprašanje z zadnje strani septembrskega Ekran se glasi: med fotografijami v članku "Peter Musevski (in njegovo pivo)" ni bilo nobene iz filma Marka Šantića *Od električarja z ljubeznijo*. Med prejetimi odgovori smo izžrebali Nejca Levstika, ki bo leto dni brezplačno prejemal Ekran. Čestitamo!



Produksijska pestrost?

Gorazd Trušnovec

Natanko pred letom dni smo na tem mestu – *Ekran* je bil tako kot tokrat vsaj s priložno neposredno posvečen Festivalu slovenskega filma v Portorožu – pisali o tem, da je ena od lokalnih značilnosti v tem, da ob tej in podobnih priložnostih raje pišemo oziroma se v kuloarjih, lobijih, komentarjih, kolumnah in drugih oblikah javne komunikacije raje posvečamo tistemu, kar manjka, kar pogrešamo, kar ne deluje, kar je domnevno sporno, napačno in zgrešeno kot tistemu, kar je – potrditve in uspehi pa gredo mimo večinoma samoumevno in apatično, če že ne pospremljeni z obveznim »bonusom«, da je bil nekdo oškodovan, spregledan, itd.

V vlogi selektorja letošnjega 13. FSF sem se znašel v podobni situaciji; ampak najprej krajši uvod. Ob (nes)končnih pregledovanjih izbora, koordinaciji razpoložljivih terminov in tehtanja prikazanih vsebin se mi je zazdelo, da je festivalski program nenavadno raznolik, da so vanj vključeni tako prepričljivo zreli prvenci najmlajših avtorjev kot dela srednje generacije, in da je že z izborom v najbolj prestižni sekciji celovečernih igranih filmov – kljub temu, da jih je za spoznanje manj kot prejšnja leta – »pokrit« precej širok spekter pristopov in izraznih možnosti, od bolj ali manj eksperimentalnih filmov brez dialoga do simpatično komunikativne mladinske komedije, če tistih festivalskih sekcij, ki so nekako že po tradiciji bolj sveže, pluralne, kreativno sproščene in odprte (vsekakor bi veljalo izpostaviti in priporočiti kratke in študentske filme), niti posebej ne analiziramo. Kakorkoli že, če vzamemo v obzir omejene produkcijske možnosti slovenskega filma, ki so tudi podobno »tradicionalno« v drastičnem nesorazmerju z drugimi institucionalno organiziranimi oziroma podprtimi umetniškimi dejavnostmi, bi za program, ki je letos na razpolago, skoraj lahko rekli, da je nastal (po naključju?) kot po črki zakona, ki opredeljuje podporo temu področju, torej v smislu spodbujanja raznolikosti avdiovizualnih pristopov in dejavnosti. Filmi, ki bodo na ogled v prvih treh dneh oktobra v Portorožu (in upajmo, da v čim večjem številu tudi pozneje) kažejo, da je bila pretekla produkcijska letina vsebinsko, žanrsko, avtorsko, ustvarjalno in izrazno pestra in me je pogosto spravljala v zadrego, kako ustrezno počastiti vsa kakovostna dela, opozoriti nanje in jim omogočiti mesto, ki jim gre, pa tega zaradi fizikalnih in dramaturških zakonitosti časa in prostora morda ni bilo vselej mogoče. Vsekakor pa se bomo tej produkciji in še posebej njenim presežkom bolj poglobljeno posvetili v prihodnjem *Ekranu* in naprej.

Kot sem že napisal se seveda spodobi posvetiti pozornost predvsem tistemu, kar je nastalo in čemur se bo posvečal tudi FSF – in vendar je meni osebno pri izboru manjkala kakšna resnejša »pika na i« v smislu tršega žanrskega dela, še posebej, ker nas je prav v času priprav na festival pretresla novica, da je umrl še en velikan in utemeljitelj francoskega novega vala, Claude Chabrol. Nemara je lahko prav njegov opus v opomin vsem, ki prisegajo na avtorsko teorijo in jo upoštevajo samo v tistem ozkem segmentu, ki lahko služi za apologijo ne nujno prav uspešnih avtorskih stvaritev; skratka, celo pisci revije *Cahiers du Cinéma* so zanj priznali, da je (bil) največji živeči francoski cineast, pa čeprav je vse življenje snemal filme, ki bi jih pavšalno lahko označili za kriminalke.

Vprašanje žanra in slovenskega filma je široko in si zasluži kompleksnejšo obravnavo, verjetno pa je odsotnost tovrstnih del v enaki meri vprašanje avtorskih aspiracij kot institucionalne podpore. V svojem prvem knjižnem pregledu zgodovine slovenskega filma (*Ali bi ta film vzeli na samotni otok?*; FUN, 1998) je Marcel Štefancič jr. v kategorijo »žanrskih kiksov« uvrstil šest filmov in desetletje, ki je sledilo, te rubrike ne bi bistveno razširilo, razen s kakšnim naslovom iz garažnih produkcij. Je pa tudi res, da se je uvrstil na začetek knjige, pravzaprav na vrh »parnasa« film *Akcija* (1960, Jane Kavčič), avtorja, ki je v slovenski film uspešno tihotapil žanr, sprva noirjev in kriminalk (*Minuta za umor*, 1962), pozneje pa pretežno mladinskih filmov s presežkom. A več o tem prihodnjič.

Če se je slovenska kinematografija pred desetletjem revitalizirala in si povrnila zaupanje gledalcev prav z mladinskimi filmi, bi lahko bila že toliko »zrela«, da bi našla prostor tudi resnejša žanrska dela. Ne morem si kaj, da ne bi skeptikom citiral še zaključek enega od člankov iz tokratnega *Ekрана*, ki se navezuje prav na bližnjo retrospektivo v Cankarjevem domu: Špageti vesterni »predstavljajo mračno plat ameriških vesternov in nazadnje so s svojo pesimistično vizijo okužili tudi svoje nekdane vzornike. In danes, skoraj 50 let po njihovem nastanku, jih je čas le še potrdil. Nekega jutra smo se zbudili in spoznali, da živimo v bizarnem svetu špageti vesternov, kjer so nasilje, izkoriščanje in prevare postali del našega vsakdana. Le da vse skupaj ni tako zabavno.«

Ob 13. številki *Ekрана* kot mesečnika smo vse naročnike obdarili z DVD-jem presenečenja: filmom *13 Tzemeti* (2005, Géla Babluani). Naročite se na *Ekran* in DVD bo vaš! V sodelovanju z distribucijo Demiurg. www.demiurg.si

Šele v zaporu se srečaš s svobodo

Marko Naberšnik

Lik Gajaša je plod domišljije Ferija Lainščka. Feri sicer črpa navdih iz resničnega življenja, a svoje literarne junake obogati s sebi lastno dodano vrednostjo, s tem pa poskrbi za dramske konflikte, zaradi katerih so njegove zgodbe med bralci tako priljubljene.

Gajaš se je rodil leta 1999, ko je izšel roman *Petelinji zajtrk*. Čeprav v romanu nastopa več pomembnih oseb, je bilo že ob izidu jasno, da je osrednji lik Gajaš. Ostareli prekmurski avtomehaničar, ločenec, osamljeni kolerik, ki prosti čas preživlja v pisani družini bolj ali manj marginalnih posameznikov. V njegovo delavnico zahajajo alkoholiki, občinski politiki, zvodniki in včasih tudi kakšna ženska. Bolj kot red na delovnem mestu ga zanimajo zaloge domačega vina in ob večerih prepušča spomine alkoholnim hlapom. Ko preberemo ta opis, bi lahko napačno sklepali, da gre za pesimističnega protagonista, a Gajaš je vse prej kot depresiven lik. Je iskren, preprostega duha, pove to, kar misli, prepričanja brani s pestmi, dobiček in delo zanj nista pomembna, so pa zanj toliko bolj zanimivi večeri, ki jih preživlja s svojo družbo, medtem ko se miza šibi pod težo vina, sveže pečene jagnjetine in taroka.

Po premieri filma *Petelinji zajtrk* (2007) smo si bili enotni, da je Vlado Novak upodobil Gajaša tako prepričljivo, da na filmskem platnu ni bilo moč potegniti ločnice med Vladom – igralcem ter filmskim likom, ki ga igra. Gajaš se je v trenutku zasidral v srca gledalcev in prav to je glavni razlog, da je nastala monodrama *Gajaš, arestant*, ki bo od oktobra na sporedu Mestnega gledališča Ptuj in nato še drugod po Sloveniji. Glavno vlogo je seveda prevzel Vlado Novak, avtor besedila je Feri Lainšček, meni je zaupana režija.

Skrivnost Gajaševega spontanega uspeha je v njegovi iskrenosti, ki izključuje zlonamernost. Ko kaj naredi ali kaj pove, za njegovimi dejanji ni preračunljivosti in spletkarstva, kar so žal poglobitve lastnosti kapitalizma in sodobne »demokracije« politike. Gajaš je iskren kot otrok. In ta otroška iskra seže v srce vsakogar, ki se sreča z njim. Tudi Vlado Novak je Gajaša posvojil do te mere, da je postal del njegove osebnosti. Če poznaš Vlada osebno, potem veš, da so iskre neposrednosti v njegovih očeh tudi Gajaševe.

V predstavi *Gajaš, arestant* izvemo, kaj se je z Gajašem zgodilo po usodnih streljih. Tam, kjer se film konča, se predstava začne. Gajaš je torej za zapahi in že na začetku nam zaupa,

da nima težav s tem, da je pokončal lokalno barabo, kakršna je bil Lepec. »*Kriv sem!*« prizna. Neposredno, brez dlake na jeziku. Sedaj preživlja jesen življenja za rešetkami in skrbi, da tako paznikom kot sojetnikom ni dolgčas. S pestmi obračuna z vsakim, ki se z njim ne strinja, vzame v bran vsakega, ki je šibak, in iskreno verjame, da bo, ko bo prišel iz zapora, obračunal tudi z Bogom, če se ga bo ta sploh upal vzeti v nebesa. Je večni ljubitelj lika tovariša Tita in pogreša razpadlo Jugoslavijo. »*V Jugoslaviji so tudi kradli,*« pravi. »*Ampak so dali tudi nam, preprostim ljudem. Ne veliko, ampak vedno toliko, da smo dostojno živeli. Danes pa tega ni več. Vsak prekleti politik krade, na nas, preproste ljudi, pa pozablja.*« In ta krivica ga boli tako zelo, da sovraži sodobno politiko in bi z mečem šel nad krivce trenutne družbene bede, prezira kapitalizem, ki je pomehkužil ljudi, medtem ko je edini, za katerega bi se žrtvoval, maršal Tito. »*Edino njemu bi dal svoje srce! Če bi Tito rekel, Gajaš, potrebujem tvoje srce, bi mu ga dal!*«

Gajaš, arestant je duhovita, iskriva pripoved, za katero verjamem, da bo rodila tudi kakšno polemično razpravo, saj govori brez cenzure. Le kako drugače bi sploh lahko govoril človek, ki je v zaporu prav zaradi iskrenosti. Gajaš je zares svoboden je šele zdaj, ko mu ne morejo vzeti ničesar več. Tako vsem po vrsti »*jebe mater*« in njegova neposrednost bo zagotovo naletela na dober odziv tudi na odrskih deskah. Konec koncev se Gajaš žrtvuje za vse nas. Pove to, kar si mnogi nikoli ne bodo upali. Gajaš, želim ti zdravja in še na mnoga leta!

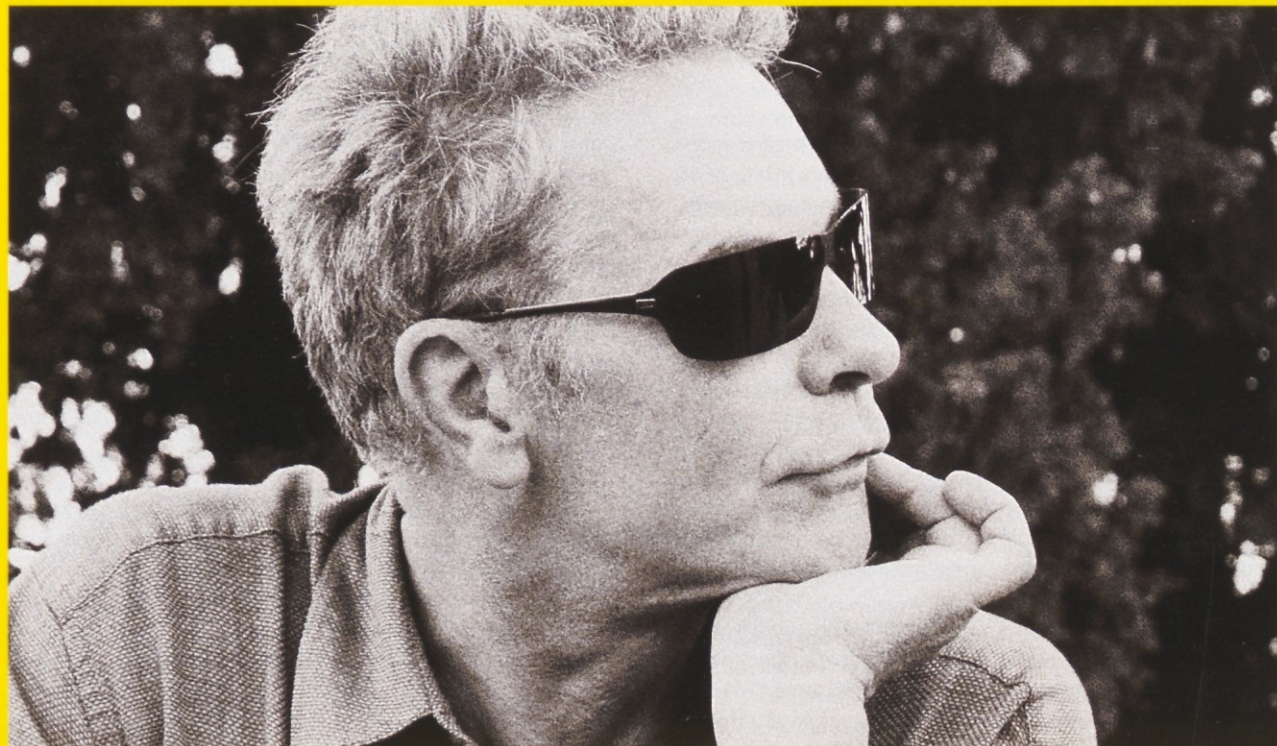


GAJAŠ, ARESTANT

Bolj kot si zanič, več možnosti za uspeh imaš

Intervju: Julien Temple

Gregor Bauman, foto: Darja Šter



»Enkrat punker, za vedno punker« je slogan, s katerim bi najlažje opisali Julienu Templo, režiserja, ki je zakrivil večino dokumentarnih posnetkov Sex Pistols, The Clash, UK Subs in se skril izza (fiaska) *Popolnih začetnikov* (Absolute Beginners, 1986). Danes pravi, da še ni obupal nad tem filmom, saj že nekaj časa pripravlja »director's cut«, če mu ga bodo dovolili. Že ob prvem srečanju sem dobil ponudbo, ki je nisem mogel zavrni – če mu prinesem kozarec vina, je pripravljen govoriti o vsem, kar me zanima. Tako je stekel pogovor z glavnim kronistom britanskega punk rocka, ki je bil pred odrom, na njem in izza njega z vsemi, ki so (so)oblikovali tisto, kar se danes imenuje »duh '76«. Julien Temple je bil tam s kamero v roki in od kratkega filma *Sex Pistols Number 1* (1977) do *Rekvijema za Detroit* (Requiem for Detroit, 2010) dokumentiral tisto, kar mnogi niso videli ali pa niso hoteli videti. Pred njim je nov izziv, film o skupini The Kinks z delovnim naslovom *You've Really Got Me*, ki se bo osredotočal na zapleten odnos med bratoma Rayem in Daveom Davisom. Seveda ni ostalo samo pri enem kozarcu vina.

Če pogledamo z današnjimi očmi, je generacijski klic *No future* imel svojo prihodnost in ta je – tudi v denarnici Johnnija Rottna – zelo drugačna od punkerskih pričakovanj. *No future* je sijajna, večno trajna fraza. Predstavlja izziv, da ustvarjaš prihodnost skozi zanikanje. Razumeš jo kot negativno spremenljivko v času – iz te negacije pa želiš potegniti čim več pozitivnega. In prihodnost je večna. *No future* je zelo premetena fraza, ki je v drugi polovici 70. let pomenila nekaj zelo specifičnega. V Angliji je bil šolski sistem še vedno pod težo viktorijanske miselnosti, ki je učila o izbranem narodu, ki naj bi vladal svetu. Realnost je bila nasprotje tega – ko si končal

Ampak imamo velik razkorak med starimi prdci (UK Subs, The Damned), ki še vedno verjamejo v pravo dediščino punka, in tistimi (Sex Pistols), ki so nekdaneje ideje prodali za prgišče dolarjev.

To je na žalost način, kako danes deluje svet. Sex Pistols so se znova zbrali in zaslužili ogromno denarja. *So what*. Še vedno sem prepričan, da so vsaj deloma iskreni. Kar imam rad pri njih, je njihov *attitude* iz let 1976 in 1977, ko so bili neukrotljivi in jezni; ko je iz njih žarel upor in so ves ta žar obrnili v jezo. Ljudem, ki niso imeli ničesar, so posodili glas in ponos. Ta duh je pri njih še vedno prisoten, drugače kot Sting, ki pri svojih 60.

JOE STRUMMER, PRIHODNOST ŠE NI SPISANA



šolo nisi dobil službe, socialne varnosti ni bilo, nestrpnost na vseh ravneh ... Prišlo je do ogromnega razkoraka med tistim, kar so te učili, in tistim, kar te je čakalo zunaj. Na ulici. Sprostila se je jeza, ker takšne zgrešene prihodnosti nismo hoteli.

Kaj je torej punkovsko gibanje po vašem doseglo, takole z distance?

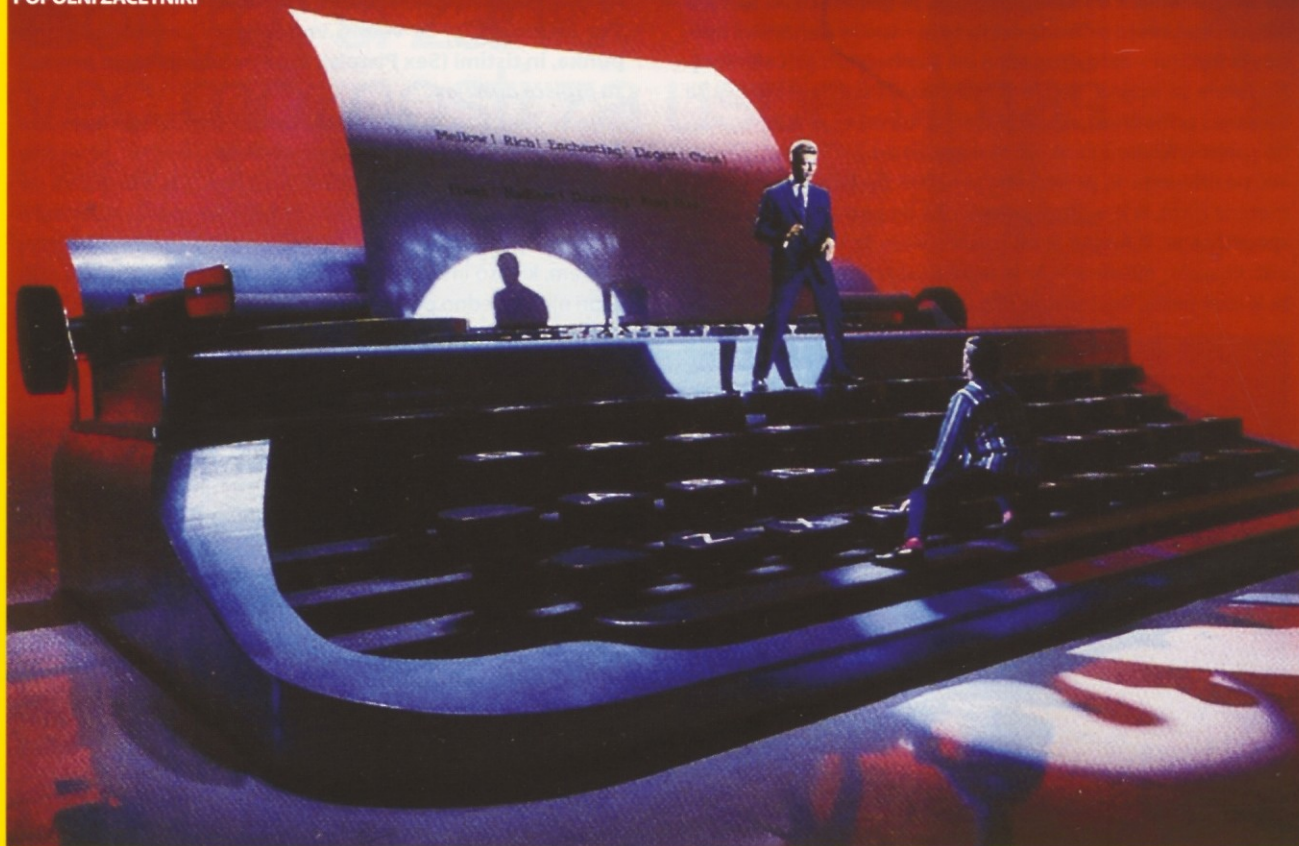
Punk je bil pristna kulturna revolucija, četudi ni spremenil političnega sistema ali založniške industrije. No, za nekaj časa mu je to uspelo ... Mogoče se je z njim celo začela smrt glasbene industrije, tržišča. Kar je zelo v redu, saj poznamo »EMI, there's no reason why.« Ne? To so bile preroške besede. Danes ne potrebuješ več založbe, da bi uspel. Predvsem je punk spremenil pogled posameznika na svet. Moji generaciji je pomenil zelo veliko – dal nam je priložnost, da smo se uprli in povedali, kaj je narobe. Takrat smo bili mladi, zato je dobro vsake toliko časa dobiti občutek, da bi nekomu najraje zavil vrat (*demonstrira nad svojim izpraševalcem*).

na odru skače, kot bi bil »pretty rock star«. Pomilovanja vredno. Sex Pistols se tega ne gredo. Zavedajo se, da so »zjebani«, grdi in debeli ...

Danes je ideja punka postala dobrina, ne »poškodovana dobrina«, kot bi dejali Gang of Four, temveč izjemno do nosna!

Živimo v sistemu, ki požira vse, kar mu grozi. Ljudje, ki ustvarjajo glasbo, so uničeni od rok, ki jih hranijo. To je zloben sistem, iz katerega moramo najti pot. Punk se ni začel leta 1976. Že Spartak je bil po svoji duši punker. Punker je lahko vsak, ki si želi spremembe – pri tem ni nujno, da posluša The Damned ali Sex Pistols. Gre za izražanje misli, zahtevo po individualnosti in humanosti. Pomembno je, da znaš odgovoriti na vprašanje, kdo si, da delaš tisto, kar želiš, ne tistega, kar ti vsilijo. Gre za odnos do preživetja ...

POPOLNI ZAČETNIKI



...tudi tako, da Johnny Rotten nastopa v reklami za maslo, Iggy Pop pa prodaja police avtomobilskega zavarovanja? Prav jezen sem zaradi takšnega početja. V dveh filmih se norčujem iz Rottna, ker se mi zdi to absurdno, žalostno. Oba sta zelo majhna, ker sta se prodala na tak način. Dovolj je imeti toliko denarja, kot ga potrebuješ za normalno življenje. Iggy in Johnny bi rada še več. Zakaj rušita svoj mit, svojo surovo moč?

V vsakem vašem filmu najdemo tudi cinično alegorijo ali »uporabo« Stinga. Zakaj?

Zato, ker »mamojebca« sovražim. V Glastonburyju je s helikopterjem pristal med množico in jo dobesedno zasul s prahom. Iz njega je izstopil z odpeto srajco v stilu 80. in new-age medaljonom. Ceneno, res. Moral bi se pojaviti že v *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980), a je dosegel sodno prepoved. Richard Branson me je poklical in dejal, da ga moram izrezati. Kaj sem mogel, takrat sem ubogal. Ko sem posnel *The Filth and the Fury* (2000), sem se mu maščeval. Rekel sem si, noter gre, pa bo, kar bo ... Sting je gotovo v redu tip, le tistega, za kar se ima, ne maram.

Vedno me je begal citat Joeja Strummerja, ki ste ga vzeli za naslov filma *Prihodnost še ni spisana* (*The Future is Unwritten*, 2007). Ste mogoče prišli do dna, kaj je s tem

želel povedati Joe? »Pištole« so vpile, da prihodnosti ni, Joe pa je misteriju prihodnosti dal svoj pečat?

Gre za izziv in odgovor na izziv. Če se počutiš dovolj močnega, lahko vplivaš na prihodnost. Mislim, da bi morali vsi tako razmišljati, čutiti. *Prihodnost še ni spisana* je izziv tistemu, kar so z *No future* sporočali Sex Pistols, in narobe. Do prihodnosti moraš čutiti določeno stopnjo jeze, da jo lahko spremeniš. Če jo zanikaš, pomeni, da si jezen. Na ta način dobiš energijo, da nekaj narediš v tej smeri. Obe poti sta pravilni, od tebe pa je odvisno, katero boš izbral. V tem najdemo razliko med The Clash in Sex Pistols.

Joeja ste spoznali na zelo nenavaden, malodane filmski način.

Prvič sem se njegovega obstoja zavedel v zgodnjih 70. V zahodnem Londonu je bilo takrat veliko praznih hiš, v katere smo vdirali. Joe je imel svoj »skvot«, jaz svojega. Tam je bila tudi hiša, ki so ji še vedno vsako jutro dostavljali mleko, čeprav ni v njej živel nihče. Če si ga hotel dobiti, si moral zgodaj vstati (ali se pozno vrniti domov, kar je bilo pogostejše). Vsakokrat, ko sem zgodaj vstal, da bi se zagrebel za mleko, sem videl, kako se od hiše oddaljuje nekdo z dolgimi lasmi, ki nosi v rokah polne steklenice. Bil je hipi Joe Strummer. Vedno nas je prehitel.

Kako, da se v filmsko-dokumentarni zgodbi ne pojavi Paul Simonon?

Podoben problem kot s Paulom sem imel tudi s Topperjem Headonom. Ko sem ga poklical, če bi dal intervju za film *Prihodnost še ni spisana*, je sprva privolil, potem odlašal in me na koncu zavrnil. Paul je bil poročen z žensko, ki je vodila posle The Clash. Bila je proti njegovi udeležbi v filmu, saj z njim ne bi zaslužili nič. Ženo je pozneje zapustil, a z vidika filma tri leta prepozno.

V oči bode zaključna »obrežna« scena, kjer se ob tabor-nem ognju zberejo John Cusack, Matt Dillon, Johnny Depp, Don Letts, Jim Jarmusch ... Krožek deluje bolj hi-pijevsko kot punkovsko, poznamo pa »ljubezen« med gi-banjenja.

Ravno v tem je poanta filma, da bi ločeno združili uporniško držo punkerjev in hipijev, kar je uspelo Joeju Strummerju. Joe namreč ni bil punker tipa Johnny Rotten, ni bil otrok brez za-ledja, vendar se mu je uspelo prebiti na vrh – postal je prerok punkovske ideje, ker je ostal samosvoj. Ni bil prodana duša. Vse motive punka razumem kot popotovanje med različnimi kontrakulturnimi postajami. Danes čakam na novo postajo, katere ime ali ideje še ne poznam.

Je mogoče temu razlog, da Johnny Rotten še danes doži-vi živčni zlom, ko se mu omeni The Clash ali Joeja Strum-merja?

Res neumno. Johnny je bil Joejeva velika inspiracija: brez Rot-tna ne bi bilo Strummerja. Rotten ni mogel sprejeti niti Steva Jonesa. Obnaša se kot pri 20. Takrat iz te jeze črpaš energijo, ko pa si star petinpetdeset let, je takšno obnašanje res neu-mno. Joe je zavoljo oranžne frizure klical Johnnyja »Ronald McDonald«. Še bolj napet je bil odnos med menedžerjema skupin, ki sta – poleg vsega – morala tudi sodelovati. Bernard Rhodes je bil celo McLarenov *sidekick*, ki je našel Johnnyja Rottna. Zmotno je namreč mišljenje, da ga je odkril Malcolm. Imela sta zelo čuden odnos, saj sta bila oba velika egoista. To je glavni problem punkerjev – večina je egoistov. Joe ni bil tak. Imel je močno osebnost, a ni bil egoist. Zelo sem pono-sen, da me je imel za prijatelja.

Obrežni motivi so vam očitno zelo pri srcu, saj ste tudi promocijski video za *Popolne začetnike* posneli na obali Temze.

Ko je David Bowie slišal, da pripravljam film po knjižni pre-dlogi Colina MacInnesa, me je sam poklical, da bi prispeval naslovno pesem. V tej pretočnosti sem tudi našel pogled, kako bi predstavil zgodbo; prav tako tudi vlogo skrivnostne plesalke, ki sledi Davidu, medtem ko nas on prepričuje, da je »popolni začetnik in povsem priseben«.

Urbana sirena?

Tudi tako bi lahko razumeli. Lokacijska sorodnost med vide-om in zaključnimi kadri filma *Prihodnost še ni spisana* je na-ključna v smislu primerjave, nikakor pa ne v smislu vsebine

obeh zgodb. Pravzaprav do tvoje omembe niti nisem pomi-slil nanjo, vendar če pomisliš, koliko so po strugi plule ladje s punkerji v živo, potem je logično, da se Temza najde v tem delu zgodbe. Pri *Prihodnosti* se je »vrh«, kot temu jaz pravim, zgodil na obali reke Hudson, ker sem se takrat pač tam na-hajal. Ne verjamem, da bi lahko vse te »zvezde« prepričal, da bi samo za teh nekaj kadrov prileteli v London. Niti razmišljal nisem v tej smeri. Pač sem postavil kamero in zgodilo se je, kar se je zgodilo.

Barvito-kontrasten video, zvezdniška glasbena zasedba ter konkurenčen soundtrack vseeno niso bili zadostno zagotovilo, da film ne bi pogorel na celi črti. Zakaj?

Bili smo mladi in naivni, zato smo naredili ogromno napak. Četudi bi rad stal za filmom, ne morem v celoti, ker ga nisem montiral. V montaži se je namreč veliko izgubilo in zgodba je postala bolj zbír videoposnetkov, kar so mi kasneje tudi oči-tali. Pravzaprav še preden je film prišel v kinodvorane. Nare-dili smo veliko napako in nekaterim kritikom film predvajali nekaj mesecev pred premiero. S tem smo odprli Pandorino skrinjico, saj so ga neusmiljeno raztrgali. Gledalcem nismo dali priložnosti, da ga ocenijo sami. V kinematografe je tako prišel s slabo popotnico, z že vnaprej izoblikovanim nega-tivnim mnenjem. Promocija je bila slaba; na roko nam ni šlo niti slabo stanje studia. Vse se je zarotilo proti nam, uspeha ni bilo moč pričakovati. *Popolnih začetnikov* nisem nikoli obža-loval niti se mu odrekel – danes ima kultni status, še vedno pa upam, da »master« končno nekoč dobim v roke ter ga na novo zmontiram. Zgodba se potem lahko obrne ...

Vaši filmi temeljijo na kontrastih, zato me zanima: The Be-atles ali The Rolling Stones?

The Kinks.

Sex Pistols ali The Clash?

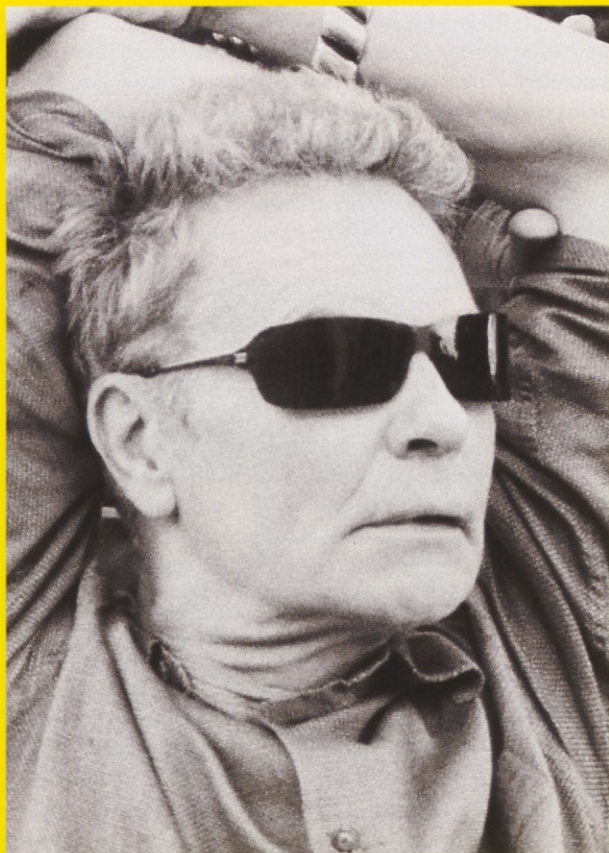
Oboji.

Po povedanem je težko razbrati, da ste – kot ste večkrat poudarili – lažje sodelovali s Sex Pistols kot z The Clash. Kako to?

Problem je v tem, da sem sodeloval s »Pištolami« mnogo prej, preden so na sceno prišli The Clash. Takrat sem spoznal Joe-ja in v njem prepoznal tistega hipija, ki nam je kradel mleko. Zato sem začel snemati tudi Clashes, dokler Bernard ni izvedel, da še vedno sodelujem s Sex Pistols, in mi dal na izbiro: eni ali drugi. Iz navade sem ostal s »Pištolami«.

Vendar vaše delo ni obsegalo oz. ne obsega samo najve-čjih označevalcev, temveč veliko prostora namenjate tudi tistim, ki jih je antologija popularne glasbe spregledala. Je tako nastal film *Oil City Confidential* (2009) o skupini Dr. Feelgood?

Veliko je skupin, za katere ne bomo nikoli izvedeli, a bi morali. Situacija je danes še toliko težja, saj je težko doseči množice, razen, če si čisto zanič – bolj kot si zanič, večje možnosti imaš



za uspeh. Dr. Feelgood so pomembni predhodniki punka. Joe Strummer je nekoč gledal skozi okno nekega bara v Londonu ter na odru videl Dr. Feelgood. Takrat si je zaželel, da bi igral kitaro in ustanovil skupino. Nič nimam proti zgodnji ideji hipijevstva, vendar je med leti 1966 in 1974 ideja postala karikatura, začela je smrdeti, postalo je zelo zadušljivo ... Dr. Feelgood so bili prvi, ki so – pred prihodom punka – vsemu temu obrnili hrbet. Iz sebe so dali novo energijo, jezo in dejali, da jim je dovolj perjastih klobukov, cvetočih livad, letov na Mars ...

Zakaj so po vašem mnenju danes glasbeni dokumentarci tako modni?

Preprosto, ker sem pokazal, kako se jih snema. Velik del odpade tudi na bankrot MTV-ja, na kolaps celotne video scene. Poleg tega so danes skupine bolj iskrene, ker so osvobodjene »težkih« pogodb velikih založnikov. Večina skupin se obrača nazaj proti svobodi in dokumentarni film to nudi. Vsak lahko pove, kaj si misli – tako režiser kot nastopajoči. Obstaja velika razlika med glasbenimi dokumentarci in tistim, čemur včasih – tudi mojim – zmotno pravijo rockumentarci. Moji filmi nimajo zveze z rockumentarci, ki so delo velikih glasbenih založb, ki narekujejo, kako je potrebno določeno skupino prikazati. Gre za nadzor. Zato imajo zaposlene ljudi, ki pazijo, da snemanje poteka v »dobro smo se imeli na snemanju albuma na Bahamih« smeri. »Mislim, da bomo nov album posneli na

Jamajki.« Koga to briga? Sam ne snemam filmov o glasbi, ker glasbe ne moreš posneti. Snemam filme, kjer je glasba odsev časa. Glasba je kot bencin v avtomobilu. Lahko je gonilo, vendar je ne vidiš. Posnameš pa lahko ljudi, ki so jo ustvarili, izveš, zakaj so jo ustvarili.

Kaj menite o (glasbenih) filmih, ki dokumentarno mešajo s fiktivnim, kot na primer 24-urni žurerji (24 Hour Party People, 2002, Michael Winterbottom)?

Nobene zamere ne gojim do takšnih filmov. 24-urne žurerje je posnel moj dobri prijatelj. Rad imam film, ne samo ker je Michaelov, ampak ker je dober. Podpiram takšno povezovanje, če je film dobro narejen. Potrebno pa je imeti določeno distanco med tem, kaj je res in kaj ne. Tudi sam snemam fikcijo. Kmalu bom začel delati na igranem filmu o The Kinks. Drugače je bilo pri Strummerju – hotel sem namreč njega, ker ga imam rad in ker vem, da ga res nihče ne more igrati.

Menda vas je na filmsko pot pripeljala ljubezen do prvega anarhista med režiserji, Jeana Vigoja?

Kako sem se znašel za kamero, je nasploh povezano z anarhizmom. Strinjam se, da so me ravno Vigojevi anarhistični momenti prepričali, da sem spoznal, da se lahko izražam tudi na ta način. Vendar je zgodba bolj zavita. Preden sem prišel na univerzo, nisem videl nobenega filma. Študiral sem arhitekturo na kolidžu v Cambridgeu in spoznal, da se zelo dolgočasim. Izvedel sem, da ima vsak kolidž svoje filmsko društvo, razen mojega. Zato sem si dejal, zakaj ne bi poskusili tudi pri nas. Vrteli smo 16-mm filme. Vsak kolidž je imel tri, skupaj jih je bilo petinsedemdeset in so krožili med oddelki. Poleti smo jih vrteli na strehi. Projektor je bil na robu, prevrnil se je in padel v reko. Skočil sem vanjo, izvlekel film in ga dobra dva tedna sušil s fenom. Tako sem si od blizu ogledal vsak kader Vigojevega filma *Atalanta* (*L'atolante*, 1934), odkril številne podrobnosti, mnogo anarhičnih struktur. Če ne bi bilo fena za lase, midva danes ne bi govorila.

V vašem filmu *Vigo: A Passion for Life* (1998) je izjemen dialog med njim in ženo, kjer ga ona vpraša: »Kje si?« Vigo ji odgovori: »Jaz sem nikjer, kje si ti?« »Prav tako nikjer,« se pridruža Lozinska. V tem dialogu je po moje skrita ena izmed temeljnih idej anarhizma ...

Ne samo ta dialog, ves film prihaja iz punk rocka, ki kot avtobus drvi v neznano. Ideja *No future* je prisotna na vsakem koraku, v vsakem kadru. Če ne bi bil punker, si tega dialoga ne bi mogel zamisliti.

Boste ta etos še vedno vgrajevali v svoje filme, tudi v prihajajočega o The Kinks?

The Kinks so bili protopunkerji, ne zdresirani kot na primer The Rolling Stones. Stonesi so se ostrigli, da bi prišli na The Ed Sullivan Show, od The Kinks kaj takega ni bilo moč pričakovati. Ko pripravljam film, vedno poskušam najti resnico, se ji čimbolj približati. To je odnos, ki je globoko v meni. In tako se poskušam obnašati.



Festivali

Sarajevo
Dokufest Prizren
Benetke
Kino Otok
Teden Japoncev



Pestro in vsebinsko inovativno

16. Sarajevski filmski festival (23.-31. julij 2010)
Katja Čičigoj

»Thank You, Sarajevo« je verjetno najpogostejša krilatica, ki je mesec dni prej kot običajno letela od ust do ust zvezdnikov, kot so Morgan Freeman, Bruno Dumont, Gemma Jones, Gaspar Noé, Juan José Campanella, ki so letos razsvetljevali odre SFF. Zvesti obiskovalci pa se mu lahko zahvalimo predvsem za pester in vsebinsko inovativen filmski (resda ne v vseh sekcijah ...) ter obfilmski program.

Festival se je začel s svetovno premiero koprodukcijskega filma Danisa Tanovića – **Cirkus Columbia** (2010), zaključil pa z zmago taistega režiserja po izboru občinstva, ki se podobno kot večina filmov iz regije (**Jasmina** [Nedžad Begović, 2010], **Sevdah za Karima** [Jasmin Duraković, 2010] idr.) vrača k neizbrisnemu pečatu vojne. Tanović postavi svojo romantično družinsko sago o beguncu, ki se poročen in obogatel vrača v rodne kraje, v čas tik pred izbruhom vojne, kar mu omogoča posneti za jugo- in post-jugoslovanski film značilno mešanico črne komedije, ljubezenske in (pred)vojne drame. Zadnja sekvenca ponovne združitve zaradi vojne razdruženih zakoncev na vrtljaku ob zvočni kulisi prvih padajočih bomb je verjetno pospešila utrip sarajevskega srca.

To pa je po mnenju žirije bilo za drugače ubrani srbski film **Tilva Roš** (2010, Nikola Ležaić). Nič političnega, zgodovinske-

ga ali tragičnega ni najti v njem, nič značilno balkanskega grenkega humorja; kar je političnih tem v obliki sindikalnih protestov, služijo le za okvir zgodam in nezgodam mladostnikov, ki poletje po maturi zabijajo s snemanjem *stuntov* v slo-gu MTV-oddaje *Jackass*, s katerimi skušajo rivalsko pritegniti pozornost istega dekleta. Presenetljivo nepretenciozna najstniška drama bi lahko bila posneta v kateremkoli ameriškem zakotnem kraju.

Precej manj pa so z ameriško družbo in načinom življenja fascinirane nekatere inventivne filmske stvaritve, ki jo secirajo. Najbolj eksplicitno dokumentarni film oskarjevke Michèle Ohayon **S.O.S./State Of Security** (2010), ki daje glas in vidnost enemu glavnih in v času Bushove administracije premalo poslušanih vodij vladne službe boja proti terorizmu, ki je na perečo nevarnost opozarjal veliko pred njenim očitnim izbruhom 11. septembra in kasneje svaril vlado pred neutemeljenimi vojnami. A iz svarilnega pričevanja veje optimistični apel mladim kadrom k zaupanju v lastno moč pri sooblikovanju drugačne politike. Veliko manj optimističen je pogled v osrčje ameriške (najstniške) družbe v avstrijskem filmu **Inside Ame-rica** (2010, Barbara Eder). Kar je bilo sprva mišljeno kot dokumentarni film o zakotnem Brownsvilleu na meji z Mehiko, se je z dramatizacijo razvilo v igrani film, ki pa ohranja moč-

no dokumentarno noto: vizualni slog (DV-tehnologija, ročna kamera) in rabo neigralcev, ameriških najstnikov iz lokalne šole, ki bolj ali manj igrajo sebe ali like, antiikone ameriškega sna, srhljivo resnične stereotipe, kot so s kokainom zasvojene navijačice, patriotski bodoči vojaki, člani rivalskih tolup, mehiška dekleta, katerih življenjska cilja sta poroka in otroci pri 18. Prav tako srhljivo podoba ZDA podaja v barvah zastave naslovljeni **Red White & Blue** (2010, Simon Rumley). Kar se začne kot bizarna drama o naključnem srečanju med cinično in odtujeno lahkoživko in bivšim zasliševalcem vojnih ujetnikov v Iraku, se sprevrže v krvav *slasher*, ko se njena lahkoživost in njegovo vojno ozadje izkažeta za pripravi mučilni orodji in uničevalni orožji. A čeprav film tematizira genezo ameriškega nasilja, je reprezentacija slednjega vse prej kot tipično ameriška: je antispektakularna, suspenz ustvarja brez očitnih glasbenih in vizualnih efektov, nasilje pa ni filmsko trivialno in ekscesno, temveč predvsem dokončno in realno.

Žanr grozljivke je prebijala tudi asketska naracija filma **Tender Son – The Frankenstein Project** (Széld teremtés – A Frankenstein-terv, 2010, Kornél Mundruczó), katerega ohlapna osnova je roman Mary Shelley, ki najprej v bizarni gledališki predstavi¹, nato pa v filmu doživi aktualizirano, poldokumentarno in avtoreferencialno branje: nori znanstvenik je režiser sam, ki igra samega sebe v iskanju igralca za vlogo v dotični predstavi/filmu. Iskanje prekine 17-letna čustveno otopela sirota, sociopatski morilec, njegova lastna (umetniška, starševska) stvaritev.

Sorodna čustveno otopela, a manj negativna figura je romunska medicinska sestra na oddelku za terminalne primere, ki s pomočjo tortic pretvarja svojo depresijo iz psihičnega v telesno stanje v sorodno sterilnem in lakoničnem filmu **Pál Adrienn** (2010, Ágnes Kocsis). Vse dokler se v detektivski navadi ne poda na krmarjenje med lastnimi in tujimi spomini v iskanju prijateljice iz otroštva – pot, ki jo pripelje do same sebe. Tam pristane tudi **A Somewhat Gentle Man** (En ganske snill mann, 2010, Hans Petter Moland) po prihodu iz zapora. Simpatični morilec v značilni pronicljivi skandinavski črni komediji, ki se z lakoničnimi, lucidnimi dialogi odreka vsaki romantizaciji, dramatizaciji ali moraliziranju, postane prototip človečnosti – s poslednjim (koristnim) umorom.

V pravem slogu *neo-noirja* je posnet film **Protector** (Protektor, 2009, Marek Najbrt), ki se na inventiven način loti moralnih zagat v času prihajajoče 2. svetovne vojne na Češkem: v sicer barvni tehniki, a po vseh pravilih *chiaroscuro* osvetljevanja, rabe temačne glasbe in narativnih zapletov in razpletov spremlja negotovo usodo fatalne ženske – slavne judovske igralke, ki ne ve več, komu še sme zaupati.

V dokumentarnem ali bolje *cinéma vérité* slogu (v črno-beli tehniki s kamero iz roke in brez šolanih igralcev) in verjetno prav tako bizaren v okviru svojega žanra je svojevrstni *muzikál* **Guy and Madeline on a Park Bench** (2009, Damien

Chazelle): nenavadno uspešni koktajl z nekaj **Simfonije velemesta** (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt, 1927, Walter Ruttmann), s ščepcem prvih holivudskih muzikalov in z obilno mero Cassavetesove naravnosti, ki pomeša celo identiteti glavnih junakinj. Vse ob ritmu mojstrsko izvedenega jaza. Simfonijo velemesta pa dobesedno ustvarjajo in igrajo tudi nori glasbeniki v eksperimentalnem antiglasbenem filmu **Sound of Noise** (2009, Ola Simonsson & Johannes Stjärne Nilsson), v katerem se skupina bizarnih eksperimentalnih bobnarjev aktivistično zoperstavi tako velemestnemu onesnaževanju s hrupom kot etablirani klasični glasbi. Policistu iz glasbene družine, ki skrivaj deli njihove glasbene averzije, tako naposled prinesejo tišino, režiserju pa priznanje za nedvomno mojstrsko izvedeni *jam session* med ritmično glasbo in montažo kadrov, ki dejansko učinkuje kot *hommage* eksperimentalnemu filmu z začetka minulega stoletja.

Če skušajo nori glasbeniki iz skandinavskega mesta izvabiti nenavadne zvoke in ritme, pa skuša razvpiti francoski cineast Gaspar Noé v filmu **Enter the Void** (2009) iz drugega velemesta (Tokia) izvabiti predvsem deviantne podobe in doživljanje. Medij za to mu je zavest mladega džankija, ki po smrti (po *new-age* ideji, da je smrt poslednji *trip*) blodi med lastnimi spomini in simultanim dogajanjem v iskanju primernega zarodka, v katerega se ponovno utelesi. Spretno strukturirana blodeča naracija, ki progresivno razkriva vse več drobcev o nenavadnem odnosu med mrtvecem in njegovo sestro, tudi celotni film zaplete v krožno razkrivanje predvidljivega razvoja naracije in krožno ponavljanje sicer dovršenega in redkega, a že vidnega hiperestetiziranega vizualnega sloga. Kot svojevrstni *trip* se utegne komu zdeti tudi japonski **Simbol** (Shinboru, 2009, Hitoshi Matsumotu), o katerem pa smo v Ekranu že pisali marca letos ...



PÁL ADRIENN



BALKAN V ISKANJU NOVE REPREZENTACIJE

9. Dokufest Prizren (31. julij – 7. avgust)
Ivana Novak

Deveti Dokufest, mednarodni festival dokumentarnega in kratkega filma v kosovskem Prizrenu, je bil letošnje obsežnejši in bolj mednarodni kot doslej. Zvrstilo se je več kot 150 filmov iz več kot tridesetih držav. Z retrospektivo prvega srbskega gostanaka kosovskega festivalu, pionirja črnega Vala Želimirja Žilnika, so organizatorji uspešno izpeljali kontroverznopotezo; pripravili pasotudiminiaturni izbore iz navidezno neskončne zbirke filipinskega eksperimentalnega avtorja Khavna De La Cruza. Program potrjuje Dokufest kot relevantno festivalsko točko na območju bivše Jugoslavije.

Izjemnost festivala se bolj kot v številkah nahaja v pridevniku *prizrenski*. Mesto, ki je po številu prebivalstva obsežnejše od Ljubljane, z izjemo festivalskega tedna že desetletja trpi za odsotnostjo kinodvorane. Dokufest je v prvi vrsti namenjen lokalnemu življu, zato ga skoraj ne moremo ločiti od njegovega okolja. V razmerju do siceršnjega kulturnega utripa mesta ga je mogoče razumeti tudi kot (pozitiven) tujek, ki Prizren spremeni v živahno urbano jedro, ki misli in govori le še o Dokufestu.

Zdi se, da postaja kot takšen dokaz uspešnega »razvoja« in evropske integracije, ki se spogleduje s kolonizacijo. Pred vsako filmsko projekcijo se pred gledalci zvrstijo reklamna sporočila sponzorjev, med katerimi izstopa državna promocija, v kateri mladi Kosovci iz rumenih palet zgradijo obris svoje države. Sporočilo reklame povzame slogan *Kosovo – the young Europeans*, medtem pa so ti mladi Evropejci stisnjeni med novonastale meje in lahko v tem trenutku brez vize vstopajo le v pet držav. Podobno protislovje je v prizorih turističnega fotografiranja vojakov-mirovnikov pred prizorišči Dokufesta. Nemara ga razumejo kot dokaz uspeha njihove mirovne misije.

Vendarle ima festival svojo prijetno plat. Naravnost edinstveno je, da se izraelski film, kakršen je *Jaffa, pomarančni pekel* (*Jaffa, the Orange's Clockwork*, 2009, Eyal Sivan) – sicer verjetno eden od najboljših filmov na festivalu – tako intenzivno naveže tudi na lokalno politično realnost. Zgodba o politiki pomarančne znamke korak za korakom razkriva sionistično ideologijo in genocidno politiko Izraela, analiza nacionalistične ideologije pa pridobi v konkretnem kosovskem prostoru poseben pomen.

Nova tradicionalnost

V sekciji balkanskega dokumentarnega filma so bili na ogled predvsem informativni filmi, a skoraj nobenega, ki bi eksperimentaliziral s filmsko formo. Medtem ko tudi konvencije proizvajajo filmske presežke, pa vendar niso recept za instanten uspeh, saj za učinek potrebujejo ustvarjalno obdelavo. Ilustracija slabega konvencionalnega pristopa je film starejšega hrvaškega dokumentarista Nenada Puhovskega, ki s filmom **Skupaj** (Zajedno, 2009) zgreši že v jedru svoje teze. Problematična plejada vzorčnih primerov naj bi po ustvarjalčevi ideji povzela tezo o univerzalnosti ljubezni: vsi smo skupaj, pa čeprav smo različni. Puhovski je svojo sicer toplo tezo privedel do karikature ljubezni v njenih izmišljenih skrajnostih: sporoča le to, da so tudi *friki* kot homoseksualci in invalidi vredni ljubezni.

Povsem drugo ideološko sporočilo ima film Biljane Garvanlieve, ki je bil nagrajen tudi v okviru Ljubljanskega mednarodnega festivala kratkega filma. **Deklica s tobakom** (Tabakmädchen, 2009) se je kljub neinventivni strukturi izkazal za odlično dokumentarno delo. Film je namreč pretresel celo stereotip, ki ga že določen čas v upanju, da bo začrtal svojo identiteto, kreira film na balkanskem polotoku.

Razmerja med tradicijo in sodobno realnostjo so dan za dnem – film za filmom – subtilno pronicala iz balkanske sekcije. Kljub širokemu naboru ne moremo mimo ponovne potrditve patologije balkanskega filma: vanj se je zalezal simptom zagledanosti v lasten stereotip. Poistovetenje z oznako in mitološko identiteto Balkana je utrla pot raznolikim zagovornikom tradicije. V tem denimo leži problematika že večkrat nagrajenega bosanskega filma **Sevdah** (2009, Marina Andree Škop), ki s stališča mlade vojne emigrantke spregovori o tradiciji bosanskih sevdalink. Prvoosebna izpoved mladega dekleta, ki so ga okoliščine balkanske vojne potisnile v blodnjak identitet, izpade kot mitologizacija Bosne (»neka senca« vse življenje bdi nad njo, to je senca Bosne). Poraja se vprašanje, ali je identiteta, ki jo bo našla z vračanjem k tradiciji, res pristnejša od zblojene pozicije, ki navsezadnje mnogo bolje označuje njeno bivanje v svetu? Zavajajoče lepi filmi, kakršen je **Sevdah**, imajo učinek mita – zgodbe o tem, od kod prihajamo – in pristajajo na idejo avtentične identitete. V nasprotju s konzervativno idejo, da resnični Balkan leži v kavni džezvi, se je film Garvanlieve o deklici, razpeti med tradicionalni vlogi prodane neveste in nabiralke tobaka ter svetom, ki se nahaja za tobačnimi polji, sprehajal vzdolž podobne linije, a obrnil tezo, tako da je tradicija postala predmet problematizacije, ne pa afirmacije.

Ukvarjanje z zgodovinskimi in s polzgodovinskimi vprašanji je trenutno priljubljena dokumentarna dejavnost na tem prostoru. Željko Mirković se je v filmu **Dolgo potovanje po zgodovini Balkana** (Dugo putovanje kroz istoriju, historiju i povijest, 2010) lotil skupaj s pisateljema z dveh »nasprotnih« nacionalnih polov. Hrvata Miljenka Jergovića in Srba Marka

Vidojkovića je posadil v avto z namenom, da v roadtripu po nekdanji cesti bratstva in enotnosti poskrbita za komično pomiritev napetosti, ki se kuhajo vsaj od konca osemdesetih let dalje. Proti vsem pričakovanjem pisatelja prevzameta politični diskurz razpada Jugoslavije, medtem ko skoraj edina prispodoba jugoslovanske skupnosti ostaja njun prevoz, Yugo. Film režijsko in vizualno razpada od prvega prizora in poskrbi za to, da sam postane metafora za razpadajočo skupno državo.

Iz nabora sekcije Branding Kosovo si posebno omembo zasluži film **Dve poletji na Kosovu** (Two Summers in Kosovo, 2009, Christopher Bobyn & Andrew Lampard), ki predstavlja več kot zadovoljiv poskus dokumentarnega prikaza usod kosovskih in srbskih prebivalcev v mladi državi. Presenetljivo se pogled tujine na balkanski prostor izkaže za svežo perspektivo, ki je v tem trenutku še najbolj lucidna pri orisovanju tujakšnjega življenja. Navsezadnje je že precej očitno, da Balkan sam še najbolje trži idejo Balkana.

Fiksacija s (pol)preteklim, v neinovativnih oblikah, je mučna in odvečna. To sta jasno izrekla žirija in občinstvo, ki sta nagradila filme brez tovrstne prtljage in obenem dva »nejugoslovanska« prišleka iz turške in romunske produkcije. Zmagovalni film sekcije **Svet po lonu B.** (The World According to lon B., 2010, Alexander Nanau) tako ni zagledan v raznolike nacionalne mite. Žirija v mednarodni sestavi je z nagrado za najboljšega balkanskega *newcomerja* pokazala na edinega slovenskega predstavnika na festivalu, **1717 kilometrov poletja 2009** (2010, Jurij Meden), ki je tudi zahvaljujoč svoji formi »nenavaden« za razmere zloglasne balkanske sekcije. Njeno rigidno samoubadanje presega s potovanjem po cestah bivše Jugoslavije in v sliki ter zvoku oblikuje vrtnec neobvladljivih identitet.

Tudi popularna kultura je s povsem realnega gledišča pomembnejši moment vsakdanjega življenja »Balkancev« kot premevanje tradicije in zgodovine, kar je izrazilo tudi občinstvo. Nagrado je podelilo turškemu filmu **Poročena s kamero** (Kamerayla Izdivac, 2010, Doğa Kılcioglu), ki poskuša locirati pravo resničnost izza kamer resničnostne oddaje (hkrati pa zadovoljstvo ob vpogledu v resnična življenja voditeljice in tekmovalcev poganja ravno ista voajeristična potreba po produkciji resničnostnih oddaj).

Za zaključek povejmo, da je Dokufest festivalski unikat, ki se bo po zaslugi dolgoletnih organizatorjev Alirize Arënliuja in Vetona Nurkollarija izmuznil nevarnosti, da se prelevi v eksotično lokacijo za pogled zahoda. Festival si v programskem vidiku zasluži vse pohvale. Temu se pridružuje pobuda, naj se balkanski film končno prebudi iz mitološkega sna.

Eksperimentalni road-trip 1717 kilometrov poletja 2009 je uvrščen v tekmovalni program kratkih filmov letošnjega FSF v Portorožu.

QUENTIN, MONTE, ROBERT, ALEX IN OSTALI

67. beneški filmski festival (1.–11. september 2010)

Simon Popek

14

SOMEWHERE



Sedmo izdajo Mostre pod patronatom direktorja Marca Müllerja bi lahko označili kot (znova) uspešno. V zvezdniškem smislu »skromna« izdaja se je vrnila v stare tirnice; v povprečju smo gledali dobre filme, bili priča nekaterim drznim programskim potezam, le malce servilnosti do predsednika žirije Tarantina je bilo čutiti, kot da bi Müller organiziral obletnico valete za pesnika hemoglobina in njegove filmske prijatelje. V program (ne nujno tekmovalni) so bili vključeni Tarantinovi prijatelji (Robert Rodriguez), somišljeniki (Álex de la Iglesia), ideološki sopotniki (Takashi Miike), vzorniki (John Woo, Tsui Hark) in mentorji (Monte Hellman), skratka cel žur za predsednika žirije, ki so mu po podelitvi nagrad številni mediji očitali nič več in nič manj kot nepotizem. Ne samo ker je skoraj v celoti ignoriral »tiste druge« (beri: neameriške) kinematografije, temveč ker je številne »prijatelje« tudi (neupravičeno?) nagradil, npr. Monteja Hellmana, legendo novega Holivuda, ki je *Road to Nowhere* (2010) posnel po dolgih dvajsetih letih čakanja. Zanj si je žirija izmislila posebno »nagrado za celoten opus«, ki ji nihče ne more oporekati, saj je Hellman posnel vsaj enega najboljših cestnih filmov (*Peklenski asfalt* [Two Lane Blacktop, 1971]) in vesternov (*Obračun* [Shooting, 1967]) vseh časov, plus kopico drugih kulturnih stvaritev, ki so brez dvoma inspirirale Tarantina do te mere, da je Hellmana povabil, naj koproducira njegov prvenec *Mestni psi* (Reservoir Dogs, 1992).

Road to Nowhere je bil brez dvoma najbolj pričakovani film festivala; vrteli so ga predzadnji dan, kot bi festival želel še stopnjevati *petting* pred ejakulacijo cinefilske publike, ki Hellmana postavlja ob bok velikim holivudskim odpadnikom in ikonoklastom tipa Sam Fuller ali Don Siegel. O Hellmanu so mediji, ki napol pozabljenega cineasta sploh poznajo, povečini pisali spoštljivo, z izbranimi besedami in sumljivo dvoumno, kar je bil dokaj jasen indic zadrege, ko človek noče nespoštljivo komentirati ponesrečenega dela priletnega veterana (Hellman jih bo kmalu štel osemdeset). *Road* je tipična metafilmska pri- lika, film-o-snemanju-filma, lynchevsko popoprana kriminalka o razmerju med resničnim in namišljenim, med izvirnikom in kopijo, zgodba o režiserju Mitchellu Havnu, ki pripravlja film po resničnih dogodkih, nikoli raziskani smrti kontroverznega politika in njegove ljubice Velme Duran. Ko Haven išče primerne igralce, sreča Laurel Graham, mladenko, ki je neverjetno podobna resnični Velmi, kar seveda sproži kolesje zimzelenih motivov identitete, doppelgängerja in vzporednih realnosti, ki jih samo še komplicira režiserjevo strastno razmerje z Laurel. Ali Velmo?

Hellman je bil nekoč mojster minimalizma in subtilne sugestije, tule pa med drugim izkazuje tendenco po (ne prav prepričljivi) tarantinovski cinefilske erudiciji. Problem nešteti-

Hellmanovih citatov je v tem, da nastopajo kot infantilno nastopaštvo, redko v kontekstu zgodbe, predvsem pa štrlijo iz celote, kot da bi jih nekdo vstavil na silo in mimo vednosti režiserja ali montažerja, da, podobno kot v *Neslavnih barabah* (Inglorious Basterds, 2009, Quentin Tarantino) nacistični propagandni film pred pariško premiero »premontira« Shosanna Dreyfus. Hellmanovi inserti iz filmske zgodovine, ki naj bi ilustrirali tako dvournost in vprašljivost identitete Laure Graham/Velme Duran kot Havenovo nezmožnost razlikovanja med realnostjo in fikcijo, vsebuje prizore iz Sturgesove komedije *The Lady Eve* (1941, Preston Sturges) in Ericejevega čudeža *Duh panja* (El espíritu de la colmena, 1973, Víctor Erice). Ko smo malo kasneje deležni še šahovskega prizora iz Bergmanovega *Sedmega pečata* (Det sjunde inseglet, 1957), je film že v dekadentni fazi, dokončno pa izgubi kredibilnost s parafrazo Rickove melanholične klasike »Of all the gin joints, in all the towns, in all the world, she walks into mine.« Gledalec vseskozi čuti željo Hellmana, simpatizira z njegovo željo, da bi po dvajsetletni suši znova posnel spodoben film, a magije preprosto ni več.

Zlati lev je šel v roke Sofie Coppola za film *Somewhere* (2010), ki prav tako obdeluje svet filmske industrije, le da z drugačnega zornega kota; režiserka je želela povedati, kako izprazen in brez smisla je vsakdan razvajanega holivudskega zvezdnika akcijskih filmov Johnnyja Marca (Stephen Dorff), ločenega tridesetletnika z zlomljeno roko, več ali manj zadetega modela, ki živi v hotelu in se zabava z video igrami ali najetimi go-go plesalkami. Potem mu nekdanja žena lepega dne v naročje porine enajstletno hči in od njega pričakuje, da jo bo nekaj časa čuval. Sofia Coppola nam prihrani s (pričakovanimi) moralnimi pridigami in katarzičnimi spoznanji potetoviranega, neodgovornega in otročjega Johnnyja. Njen poskus slikanja banalnosti zvezdniskega vsakdana v principu izpade dokaj trezno in neglamurno, brez patetike ali romantiziranja, pravzaprav precej podobno (čeprav brez »srčanega« duhovičenja), kot nam je prikazala realnost Billa Murrayja v filmu *Izgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003).

Verjetno najboljši film tekmovalnega programa je podpisala druga ženska, Kelly Reichardt, ki od prvenca *Old Joy* (2006) dalje niza prepričljive eksistencialne drame, postavljene v sugestivno naravno okolje ameriškega severozahoda. No, *Meek's Cutoff* (2010) je šele njen tretji film, ki pa že kaže zrelost celovito formirane cineastke. Gre za krassen primerek minimalističnega vesterna, postavljenega v Oregon, kjer se leta 1845 skupina priseljencev na poti proti pionirskim naselbinam izgubi v puščavi. Njihov vodič, Meek iz naslova, je preprosto izgubil kompas in zdaj se nesrečniki gibljejo brez prave orientacije in jasnega cilja. Ljudje so lačni, kmalu jim prične primanjkovati še vode, izvira ni na vidiku. Ko ujamejo ter zvežejo še Indijanca, za katerega menijo, da jim hoče zlo, se film nagne proti malce nepotrebni alegoriji aktualnega ameriškega izolacionizma in (predvsem zunanje) politične »iz-

gubljenosti«, a se Reichardtova izvleče, film pa sklene v dvournih tonih. To je v principu vsa »zgodba« zelo asketskega, skoraj abstraktnega dela. Dobršen del filma se dogaja ponoči, v minimalni vidljivosti, zdi se, da so celo dialogi namenoma pridušeni in komaj razumljivi, gre skratka za tip »filma distan-ce«, s katerim režiserka raje zamegljuje in skriva kot razkriva.

Obstoj skrivnih mučilnic in zasliševalnic Cie v srednji in vzhodni Evropi je Jerzyju Skolimowskemu nudil zgolj izhodišče za »akcijsko« eksistencialno dramo o džihadistu Mohamedu (Vincent Gallo), ki ga Američani v Afganistanu aretirajo in vržejo v ječo, nakar ga z letalom ekspresno odpeljejo nekam v poljske gozdove, kjer naj bi v skritih zasliševalnih centrih nadaljevali s »postopkom«. Prometna nesreča na gozdni poti ponudi Mohamedu možnost za beg. *De facto* talibanski aktivist (kar ilustrirajo uvodni prizori, v katerih Mohamed z bazuko razstreli skupino Američanov) postane preganjani in preganjalec; v zasneženi gozdni krajini se bo spopadal tako z vojaki in domačini kot z naravo, z ledenimi potoki, s snegom in z mrazom, ter preizkušal meje človeške zmogljivosti. Je dobesedno »figura v krajini«, enako kot pobegla zapornika v Loseyjevi podobno apolitični minimalki *Figures in a Landscape* (1970). Zelo prepričljiv film veterana poljske kinematografije, ki ga – kot sam pravi – politika ne zanima. *Essential Killing* (2010) je asketski v vseh pogledih, skoraj brez dialogov, predvsem pa brez ideološke navlake ali moraliziranja.

Sicer mirno festivalsko izdajo je malce razburkal edino Vincent Gallo, režiser-scenarist-producent-montažer-avtor glasbe-igralec ter sovražnik medijev in še posebej filmskih poročevalcev, ki je po filmu *The Brown Bunny* (2003) postal *enfant terrible* festivalske cirkulacije, konfrontacijski *auteur-maudit*, čigar filme poročevalci z navdušenjem gledajo predvsem zato, da se jim že med predstavo posmehujejo in na koncu glasno izžvižgajo. Ne ravno upravičeno. Gallo vsekakor ima težave, tudi sam s sabo, ne moremo se namreč izgubiti občutka, da gre za izrazito egocentričnega, nihilističnega in solipsističnega avtorja, ki kamero najraje usmeri vase, pa čeprav njegov dialog z zapeljivo blondinko traja petnajst minut. Kamera bo fiksirana nanj, nesrečnica bo občasno v kader pokukala zgolj iz profila. Po drugi strani je *Promises Written in Water* (2010) antiteza provokativnega *Bunnyja*, strpna, minimalistična »drama« o neprilagojenemu posamezniku (Gallo, kdo drug), ki postane direktor pogrebnega zavoda in tam spozna novo punco, omenjeno blondinko. Prične se težavno razmerje, polno *non sequiturjev*, nevrotičnih izpadov ter Gallovih ljubezenskih izjav, čeprav je jasno, da razmerje ne funkcionira. O konkretni zgodbi pravzaprav ni moč govoriti, film je serija dolgih prizorov, v katerih Gallo demonstrira smisel za decentralizirano kadriranje in estetsko dovršenost (film je črno-bel), občasno hoče celo malce abstraktno in avantgardno, v slogu Bergmanove *Persone* (1966) ali filmov japonskega novega vala šestdesetih let. Zadeva ni ravno konsistentna, je pa dovolj zanimiva za trezno obravnavo ... in ponoven ogled.

ODPRAVA GEOGRAFSKIH ZAMEJITEV

6. Kino Otok (8.–12. september 2010)

Denis Valič

Festival Kino Otok je v šesti izdaji ohranil svoj status, ob tem pa vsaj delno obogatil vsebino z nekaterimi nefilmskimi dogodki ter se pri selekciji za tekmovalni program dokončno odrekel geografski omejitvi na kinematografije držav tretjega sveta. A prav tako je res, da iz perspektive na ogled ponujenih del že drugo leto zapored opažamo vse večjo neuravnoteženost, kar je verjetno posledica manjše doslednosti in strogoosti pri selektorskem delu. Težko bi namreč sprejeli razlago, da kljub opustitvi geografske zamejenosti porekla del, ki so uvrščena v tekmovalni program (pravzaprav se je to, sicer še malce sramežljivo, zgodilo že lani z uvrstitvijo Bakerjevega *Princa Broadwayja*, ki je na koncu postal celo zmagovalec), zaradi razmer na področju avtorskega filma oziroma slabe letine, preprosto ni bilo moč sestaviti kvalitetnejšega izbora. **TAKO SE NAM NEIZBEŽNO ZASTAVLJA VPRAŠANJE, KAJ Vendar JE TOKRAT POČEL IZOLSKI SELEKTORSKI »DREAM TEAM«? NO, MORDA JE LE LEGEL H KRAJŠEMU POČITKU ... POUčARITI PA VELJA, DA LE NISMO GLEDALI TAKO SLABEGA PROGRAMA.** Kino Otok nam je tudi v tem, zanj hudo povprečnem

letu, ponudil še vedno zanimiv in kakovosten program, le da nas je v prvih letih svojega obstoja razvadil s samo smetano svetovne avtorske produkcije (spomnimo: v istem letu, ko so v Cannesu »odkrili« Apichatponga Weerasethakula, smo v Izoli le nekaj dni kasneje že gledali njegovo delo; na vrhuncu slave sta v Izoli prišla tudi Lisandro Alonso in Pablo Trapero; Lav Diaz pa velja skorajda za hišnega režiserja), zaradi česar je težje pristati na nižanje ravni festivalske ponudbe.

Kot smo že omenili, bi letos prvotni »geografski zamejivti« v tekmovalnem delu povsem ustrezalo le eno delo: ruski *Sinko* (Synok, 2009, Larisa Sadilova). In kot se je izkazalo na koncu, je bil *Sinko* celo edini, ki je dosegel raven filmov iz preteklih let. Kot tipična predstavnik ruske filmske šole je Sadilova zasnovala domiselno in dovršeno delo, ki pripoveduje zgodbo na več ravneh, jo postavi na ozadje širšega družbenega konteksta, pri tem pa veliko pozornost nameni tudi vizualni ravni podobe in delu z igralci. *Sinko* sicer ne premore ne lirčnosti ne epske pripovedne veličine nekaterih drugih



sodobnih del ruske kinematografije, a njegova zgodba o zapletenem razmerju med posesivnim očetom in upornim najstniškim sinom je podana na zanimiv, skoraj intriganten način. Tako se pripoved o medgeneracijskem konfliktu po vpeljavi kriminalnega zapleta nenadoma preoblikuje v portret brezpogojne očetovske ljubezni in sinovega uporništva brez razloga, spotoma pa nam Sadilova pokaže panoramo nove ruske družbe, ki je tudi na podeželju izgubila nekdanje vrednote in v kateri je tudi nekoč ena najvišjih moralnih, družbenih in družinskih avtoritet, lik očeta, pristala na smetišču zgodovine. V dobri igralski zasedbi, ki je za ruske filme sicer skoraj že pričakovano, pa vseeno ni bilo mogoče spregledati izjemne interpretacije Viktorja Suhorukova (pred tem smo ga videli v filmih Alekseja Balabanova, Pavela Lungina, Svetlane Proskurine in drugih delih sodobnih ruskih cineastov), ki je v vlogi očeta ustvaril enega nepozabnih likov sodobnega filma.

Povsem drugačno pa je bilo delo nenavadnega avtorskega dvojca, ameriškega umetnostnega zgodovinarja C. W. Winterja in švedskega fotografa Andersa Edströma. Njuno *Sidrišče* (The Anchorage, 2009) je bilo že v izhodišču zasnovano kot narativni eksperiment, kot poskus, da bi se filmsko podobo osvobodilo podrejenosti klasično pojmovani zgodbi, torej tistemu, kar je film prevzel iz literature, zato je tudi končni izdelek bližje konceptualni umetnosti kot poeziji. Čeprav se nam lahko njun poskus zdi na prvi pogled celo zanimiv, njune želje pa simpatične, žal ogled filma razkrije, da jima je spdetel tako poskus osvobajanja kot iskanja novih pripovednih načinov – in sicer že preprosto zato, ker sta se filma lotila, ne da bi imela kaj povedati. Že takoj na začetku filma je sicer opaziti, da bosta širila meje tradicionalne filmske podobe, saj nas v delo vpeljeta zgolj z nekakšno zvočno pokrajino, s črmino, ki ji šele zvok da prostorsko dimenzijo in jo virtualno napoji z različnimi elementi; prav tako se pričneta že kmalu poigravati s posameznimi liričnimi elementi, z meditativnimi podobami narave, s pripovednimi elipsami ipd. A njuno delo se vse prehitro ujame v lastno zanko: slediti pričneta starejši ženski in pripovedovati njeno »zgodbo«, pri tem pa nimata prav nič povedati.

Nič bolj posrečen ni bil videti niti poskus Španke Anne Sanmartí, ki je svojo *Naseljeno deželo* (La terra habitada, 2009) opredelila za eksperimentalni etnografski dokumentarec. Delo je nekakšna beležka njene poti po prostranstvih Rusije in Mongolije, ki jih prikazuje z nizom sicer lepih, a prav tako praznih podob. Sanmartíjeva se ne sprašuje, kje je pristala, ne zanima je ne zgodovina ne sedanjost dežel, po katerih hodi, prav tako ne življenje ljudi, ki jih na poti sreča. Z distance popotnika, ki v deželo pride, si jo neprizadeto ogleda in nato odide; vseskozi le beleži vizualne impresije. Neprijetnega občutka ob sledenju letošnjega tekmovalnega programa pa žal ni bila zmožna odpraviti niti švicarsko-alžirska koprodukcija *Govorilnica* (Taxiphone, 2010), ki jo je posnel stari otoški znanec Mohammed Soudani. Ta je preko zgodbe o mlademu paru, Oliverju in Eleni, ki se kot popotnika s kamionom podata v Afriko in nato tam običita, načel obsežno in kompleksno temo odnosov med razvitim svetom in Afriko, med Evropejci in Afričani, ki so še danes, vsem političnim deklaracijam in pozivom k solidarnosti navkljub, pretežno enosmerni. V času, ko Evropa brez zadržkov uporablja afriške vire surovin in ceneno delovno silo, takoj nato pa zaradi nerazumevanja njihove kulture in iracionalnega strahu prav tako brez pomislekov zakonsko prepove burke in minarete, so taka dela seveda dobrodošla. A hkrati se je težko znebiti občutka, da je Soudani s pretiranim poenostavljanjem in z vse preveč naivnim kazanjem možnih rešitev naredil več škode kot koristi. Res je sicer, da se je s tem priljubil občinstvu (odvezal ga je občutka krivde in mu namignil, da je vse skupaj le bežen nesporazum, ki bo z lahkoto odpravljen), ki ga je nato izbralo celo za zmagovalca 6. izdaje Kino Otoka (in mu s tem omogočilo distribucijo po slovenskih kinodvoranah), a hkrati je izgubil priložnost, da se kot tisti, ki je tovrstno kulturno-ekonomsko izmenjavo doživel na lastni koži, odločneje, dosledneje in veliko bolj kritično loti načete teme.

Če tekmovalni program ni prinesel tistega, kar smo od Kino Otoka sicer pričakovali, pa so nam nekaj presenečenj in novih odkritij ponudile vzporedne sekcije. Sicer ponovno ne v tolikšni meri, kot smo si želeli, in ne v tistih sekcijah, proti katerim smo najprej pogledovali, a vendarle. Skladno z imenom so bili dobri »Dobri sosedje«, v prvi vrsti dokumentarec *Poplava* (2010, Goran Dević), s katerim je avtor ponovno opozoril, da obstaja tudi drugačna Hrvaška, tista, v kateri so Hrvatje in Srbi lahko dobri sosedje, ter *Zmagati* (Vincere, 2009, Marco Bellocchio); Odprti Otok nam je preko posameznih del omogočil vpogled v raznovrstnost in izvirnost avtorskih poetik, v prvi vrsti preko filipinske falange s Sheradom Anthonyjem Sanchezem, Rayem Martinom in Khavnom na čelu; tokratna smetana na malce kilavi torti pa je bila nedvomno sekcija Silvanova kinoteka, ki je s *Peklom Henrija-Georgesa Clouzota* (L'enfer d'Henri-Georges Clouzot, 2009) Serga Bromberga in Ruxandre Medree ter *Sodankylä za vedno* (Sodankylä ikuisesti, 2010) velikega filmskega zgodovinarja in arhivarja Petra von Bagha ponudila dve najimpresivnejši, najbolj vzneseni in filmu predani deli.



Več za ljubitelje Japonske kot za ljubitelje filma

Po tednu sodobnega japonskega filma (23.–30. avgust 2010)
Dare Pejić

Že drugo leto zapovrstjo so filmi iz dežele vzhajajočega sonca za en teden dobili začasen naslov na velikem platnu Kinodvora. S pomočjo japonskega veleposlaništva in The Japan Foundation se je zvrstilo sedem filmov, ki predstavljajo izbor iz kinematografije, najbolj prepoznavne po avtorskih imenih, kot so Ozu, Kurosawa, Oshima, Kitano, Miike ali Naomi Kawase. **NAMESTO TEH RAZVPITIH IMEN SO BILI NA OGLED MEDNARODNO PRECEJ MANJ ZNANI AVTORJI, KI JIH BOLJ KOT SKUPNA TEMATIKA DRUŽI OZNAKA NACIONALNE KINEMATOGRAFIJE.**

Film **Mladost Etsuko Kamiya** (Kamiya Etsuko no seishun, 2006, Kazuo Kuroki) je pretanjeno posneta zgodba, zgrajena na spominih. Par se na strehi bolnišnice v mestu na jugu Japonske spominja časov proti koncu 2. svetovne vojne, ko so zavezniki še z zadnjimi silami premagovali Osi zla. Melodrama z dobro odmerjeno dozo komičnih vložkov postavlja v

ospredje namesto zgodovine ali politike vsakdanji zaplet okoli dogovorjene poroke. Nerodnež, ki je tudi bodoči nevestin partner, pod svojo vojaško uniformo skriva zelo človeško plat. Namesto neposredne navezave na vojne dogodke so se ob splošnem pomanjkanju očitno dogajale tudi ljubezni, v filmu posredovane z minimalističnimi suspenzi, z učinkovito naracijo in s sporočilom miroljubja.

Usodna gora (Kuraimâzu hai, 2008, Masato Harada) je bila v jagodnem izboru najaktualnejša in najvarnejša filmska izbira. Posneta po odmevni letalski nesreči, v kateri je leta 1985 zaradi strmoglavljenja umrlo več kot petsto ljudi, postavlja v središče zgodbe z značilnostmi trilerja začenjen odnos novinarskega kolektiva do pretresljivega dogodka. Gre za več kot vprašanje same novinarske etike do tragedije; v prepričevanju minljivosti bivanja se zvrstijo trenutki na robu resničnosti.



Prizor na obali (Ano natsu, ichiban shizukana umi, 1991, Takeshi Kitano) je film režiserja z najvznemirljivejšo kariero in prav takim življenjepisom. Kot komedijant in izrazita medijska osebnost se je posvetil še filmu. Za razliko od eksplozivnega žanrskega koktajla v njegovih poznejših delih gre tu za natančno strukturirano dramo o gluhonem fantu Šigeru, ki se odloči z najdenim surfom jezdit po morskih valovih. Po neverjetno skopo odmerjenih dialogih so potrpežljivi gledalci poplačani s postopnim in subtilnim grajenjem zgodbe, ki se poigrava z obrazci melodrame. Na več humorja je stavil **Hotel Hibiskus** (Hoteru haibisukasu, 2002, Yuji Nakae). Trčena komedija o odraščajoči devetletni hiperaktivni deklici Mieko podaja zgodbo skozi otroške oči. Klepetava deklica, ki živi s pisano družino v hotelu ob ameriški vojaški bazi, si predstavlja svet precej po svoje. Preden filmska zgodba v deliričnem spoju humorja lokalnih posebnosti z dekličino domišljijo skoraj razpade, jo reši trenutek neke izpovedi o odraščanju.

Sakamotojev film **Ranjeni angeli** (Kizu darake no tenshi, 1997, Junji Sakamoto) je posnet po popularni televizijski nadaljevanki iz 70. let. Režiser je v filmu subtilno poudaril dinamiko homoseksualnega razmerja med boemskim zasebnim detektivom in njegovim pomočnikom, ki ju veže več kot zgolj skupno iskanje zločincev; po japonskem podežlju potujeta v želji, da bi našla dečkove starše. Z duhovitimi vložki se film izkaže za več kot običajen film ceste, na poti k novim dečkovim skrbnikom družabnika spoznavata tudi sebe. Prikazan je bil še Sakamotojev film **Prebujenje** (Tamamoel, 2006, Junji Sakamoto) o vdovi Toshiko, posnet po noveli priljubljene avtorice Natuso Kirino. Režiser se je v *Prebujenju* žanru melodrame približal z

bolj ali manj duhovitimi vložki. Bolj kot s tokrat prikazanimi filmi pa se je režiser doslej proslavil z večkrat nagrajenim filmom *Obraz* (Kao, 1999).

Za ljubitelje anime filmov je bil **Božanski meč** (Kamui no ken, 1985, Rintaro) razočaranje. Letnica nastanka filma daje slutiti »ponovno najdene založene kolute« ... Delo, posneto po istoimenskem stripu, naj bi predstavljalo klasični izdelek žanra. Junak Taro maščuje umor svoje družine, pri tem pa popelje gledalce na občutno predolgo in nedomiselno potovanje v čas nindž in šogunov. *Božanski meč* je bil edini izraziti primer žanrskega filma, po katerih slovi Japonska. Predstavnikom kakšnega robnejšega žanra, recimo izrazito nasilnega žanra, kot je »J-horror«, so se v tokratnem »za vsakega nekaj« izboru izognili.

V enem tednu je s sedmimi filmi nemogoče prikazati raznolikost japonske kinematografije, zato je izbor razumljivo prepuščen raznim kriterijem, ki ne predstavljajo konsistentne filmske selekcije. V deželi, kjer predstavlja filmska umetnost veliko gospodarsko panogo in kjer so samo leta 2006 posneli več kot 400 celovečercer, je težje priti na sled res talentiranim ustvarjalcem. Tokratni izbor je vključil zgolj režiserje, medtem ko je ob že tako skromnem številu japonskih režiserk nanje kljub želji po morebitni reprezentativnosti preprosto pozabil. **GLEDE NA TO, DA SE JE PREDSTAVITVENI IZBOR Z ISTIMI NASLOVI FILMOV ŽE USTAVIL V ZAGREBU, BO ZA GENERIČNI CIKLUS JAPONSKIH FILMOV POD TAKTIKO DIPLOMATSKE SELEKCIJE OBVELJALO MNENJE, DA GRE ZA DOGODEK, BOLJ NAMENJEN LJUBITELJEM JAPONSKE KOT LJUBITELJEM FILMA ...**

Zgodovina Badjurovih nagrad

Milan Ljubič

Predzgodovina Badjurovih nagrad sega v 60. leta preteklega stoletja, ko je Dragan Janković organiziral prvi Mednarodni festival športnega in turističnega filma v Kranju. K sodelovanju je povabil Metoda in Milko Badjura ter njun znani etnografski/športni film *Bloški smučarji* (1932), ki je bil na tem festivalu nagrajen z nagrado CIDALC (Mednarodno združenje za širjenje umetnosti in kulture potom filma). Zakonca Badjura sta bila v Kranju redna gosta festivala, na katerem so se srečevali veterani dokumentarnega, zlasti športnega in turističnega filma vse Evrope.

Metodu Badjuri (* 1896, Litija, † 1971, Ljubljana) v spomin je Dragan Janković (* 1918, Požarevac, Srbija, † 1981, Ljubljana, Slovenija, pokopan v Vrtojbi) na kranjskem festivalu športnih in turističnih filmov ustanovil Badjurovo nagrado za najboljše filme festivala. Ko smo v Društvu slovenskih filmskih delavcev konec leta 1973 skupaj s prizadevnimi Celjani, med katerimi je potrebno izpostaviti Jožeta Volfanda, takratnega urednika Novega tednika in Radia Celje, s celotnim osebjem uredništva in Kino podjetjem Celje z direktorjem Horvatom snovali Teden domačega filma, je Janković prišel pred upravni odbor DSFD z

idejo, da se domače filmske nagrade v Celju imenujejo po pionirju slovenskega filma Metodu Badjuri. No, filmskih pionirjev je bilo več, od ljubiteljskega snemalca dr. Karola Grossmanna preko ustvarjalcev filmov *V kraljestvu Zlatoroga* (1931, Janko Ravnik) in *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak) do Božidarja Jakca, Rudija Omote, Milana Khama in drugih. A Badjura se je vcepil v spomin morda prav z *Bloškimi smučarji*, poleg tega pa je bil med pionirji povojnega filma, član stanovskega društva in smo mu pripisovali pomembnost, ki jo je bil morda po smrti bolj deležen kot za čas življenja.

Avtor in motor te nagrade je bil Dragan Janković. Nagrade so bile plakete in diplome, na katerih je bil vtisnjen lik Metoda Badjura ter opis zasluga za nagrado. Kovinska priznanja so bila izdelana v Trstu, saj so imeli tamkajšnji graverji sodobnejšo tehnologijo in so Badjurov lik skenirali ter prenesli na kovinsko podlago. Kasneje so drage, iz Trsta uvožene gravirane nagrade zamenjale cenejše izvedbe z Badjurovim likom, odtisnjanim na papir. Preko Badjurovega lika je bila odtisnjena obrazložitev nagrade. Priznanje iz leta 1975, ki sem ga dobil za prvenec kot mladi režiser filma *Čudoviti prah*, je bilo v celoti papirnato.

Dragan Janković je iz spoštovanja do Metoda Badjura uvedel neke vrste pravilo, da je bila Milka Badjura častna članica vsakoletne žirije za Badjurove nagrade, ki jih je tudi podelila. Po Jankovičevi nenadni smrti leta 1981 je pravzaprav izginil moralni skrbnik te nagrade, katere tradicijo je prevzelo DSFD. V času predsedovanja Jožeta Pogačnika so v pripravah na Teden domačega filma spregledali Milko Badjura, ki tako ni bila več častna članica žirije; priprave so potekale mimo nje in brez njene navzočnosti. Ko je postavila vprašanje, kakšne so njene obveznosti upoštevajoč prakso preteklih let, se je začelo nerodno mencanje. Predsednik DSFD Jože Pogačnik se je odpravil k njej na obisk z velikim šopkom cvetja ter z opravičilom, ki ga je gospa visoko v letih vljudno sprejela, a očitno ta gentleman-ska poteza ni odpravila grenkega priokusa, ki ga je zapustila tiha izločitev iz žirije in iz festivalskega protokola. Nikoli več je ni bilo v Celje, ker pa je z delom pri filmu že prenehala, ni več prihajala na Vibo niti na kavo. Do smrti je živela v krogu svojcev ter z ljubeznijo do edinega vnuka.

V Celju so poleg Badjurovih nagrad podeljevali še nagrado občinstva – celjskega viteza – nagrado revije Stop za najboljšo igralko in najboljšega igralca, nagrado filmskih kritikov in morda še katero. Konec Tedna domačega filma je sovpadel z razpadom Jugoslavije, a bolj kot to je Celjane prizadela velika poplava, ki je povzročila tako gmotno škodo, da občina ni več zmogla istočasno skrbeti za odpravo posledic poplave in za financiranje prireditev.

Prizadevni predsednik DSFD Marcel Buh, ki je društvu predsedoval ravno v času razpada bivše države, se je aktivno vključil v nova dogajanja. Člani društva smo se iz delavcev prelevili v ustvarjalce, napisan je bil novi statut in Buh je pripravljali Zakon o kinematografiji, iz katerega žal ni bilo nič, sledil je poskus Zakona o filmski proizvodnji, da bi se zadeva končala pri Zakonu o Filmskem skladu, edinem zakonskem aktu, ki smo ga imeli doslej na področju kinematografije. Buhovala zagnanost je pregledno prireditev slovenskega filma pripeljala v portoroški Avditorij in zaradi skromnih financ se je prireditev prelevila v Slovenski filmski maraton: prikazati čim več filmov v čim krajšem času. Tradicija Badjurovih nagrad se je nadaljevala do leta 1997. Tedaj je predsednik Nadzornega sveta Filmskega sklada Toni Tršar predlagal, da naj bi bila Badjurova nagrada samo ena – za življenjsko delo – ostale nagrade za najboljše dosežke pa naj bodo vesne – po istoimenskem filmu Františka Čapa iz leta 1953.

Ugledni cineasti prejemajo Badjurovo nagrado za življenjsko delo že šestnajsto leto. Badjurova nagrada je sramežljivo prišla celo v Zakon o Filmskem skladu, resda v oklepaju (v 7. členu), a tam je. Iz društvene je prerasla v ugledno državno nagrado, ki je po 107. členu Zakona o dohodnini neobdavčena, kar velja za vse državne nagrade.

Zadnje čase je zaznati očitke, da je Filmski sklad »ukradel« Badjurovo nagrado DSFU, kar pa ne drži. Člani društva na čelu

z Marcelom Buhom smo oblikovali, dopolnjevali in soustvarjali Zakon o Filmskem skladu RS, v katerem je zapisano, da Filmski sklad omogoča izvedbo letnega pregleda slovenske filmske ustvarjalnosti. Festival slovenskega filma, na katerem se podeljujejo nagrade, je zrasel iz nekdanjih društvenih prireditev – filmskih maratonov – in s festivalom so rasle tudi Badjurove nagrade.

Festival je torej iz društvene akcije prerasel v uradno ustanovo, Badjurova nagrada za življenjsko delo je uzakonjena, ta zakon pa je med drugim tudi delo filmskih ustvarjalcev. Torej smo sami prenesli nagrado na višjo raven, na Filmski sklad. Opozoriti pa bi kazalo tako DSFU kot zakonodajalca, ki je Zakon o Filmskem skladu sprejel, da ne eden ne drugi nista pridobila nobenega soglasja Badjurovih dedičev o poimenovanju nagrade. Kazalo bi enkrat za vselej urediti tudi to vprašanje in odpraviti vse dvome, ki se pojavljajo.

(Zapisal Milan Ljubić, dobitnik Badjurovega priznanja 1975 in Badjurove nagrade za življenjsko delo 2008.)



Dosedanji prejemniki Badjurovih nagrad

1995 Ivan Marinček in Dušan Povh
 1996 Jože Babič
 1997 Berta Meglič
 1998 Rudi Omota
 1999 Boštjan Hladnik
 2000 Jane Kavčič
 2001 Matjaž Klopčič
 2002 Jože Gale
 2003 Rudi Vaupotič
 2004 Vojko Duletič
 2005 Jože Pogačnik
 2006 Peter Zobec
 2007 Mirjana Borčič
 2008 Milan Ljubić
 2009 Mako Sajko
 2010 Filip Robar Dorin

Veter ne pozna ovir

O filmskem opusu Filipa Robarja Dorina
Bojan Kavčič



OVNI IN MAMUTI

Filmografija **Filipa Robarja Dorina** je za slovenske razmere nenavadno obsežna in hkrati specifična. Seznam naslovov ponuja več kot štirideset del, med katerimi prevladujejo celovečerni filmi in srednjemetražci. Specifičen pa je avtor po zaslugi svoje angažiranosti, izjemne vztrajnosti in pretanjenega občutka za prepoznavanje in kritično obravnavo zamolčanih, a v resnici perečih družbenih problemov. Prav zato najbrž velja za prodornega in obenem tenkočutnega dokumentarista – kot jim sam pravi – *neumišljenih* (nonfiction) filmov, čeprav je med drugim posnel tudi **Veter v mreži** (1989), enega formalno in estetsko najbolj domišljenih igranih filmov na Slovenskem.

Res pa se tudi tu ni povsem iznevil dokumentarističnemu »prijemu«, kar je, paradoksalno, zlasti opazno prav v igralsko najbolj naglašanih scenah, namreč v disputih o vdoru evropskih avantgardnih teženj v slovensko domačijsko okolje, ki še najbolj spominjajo na igrane vloške v poljudnoznanstvenih filmih in TV serijah. Podobno velja za pojasnjevanje dogajanja s tako imenovanim off-glasom v njegovem zgodnejšem in manj posrečenem igranem celovečercu **Jonov let** (1981), ki kaže značilnosti TV produkcije. A če prinaša v prvem primeru ta postopek ironičen odklik od sicer zelo osebno obarvane pripovedi, deluje v drugem skorajda moteče.



ROBAR DORIN UPRAVIČENO UŽIVA SLOVES NEODVISNEGA CINEASTA, KI SE NE UKLANJA DIKTATOM TRGA, DRUŽBENIH KONVENCIJ ALI PRODUCENTSKE PRERAČUNLJIVOSTI. ČEPRAV JE VELIKO NJEGOVIH FILMOV NASTALO V PRODUKCIJI VIBE IN TV SLOVENIJE ALI Z NJUNO POMOČJO, JE ZME-RAJ SAM ODLOČAL O TEM, KAJ IN KAKO BO SNEMAL, PRED-VSEM PA JE ZNAL VSELEJ UVELJAVITI LASTEN KONCEPT. Zato najbrž ni presenetljivo, da večina njegovih filmov nosi nizkoprorračunski pečat, kar se nemara celo sklada z njegovim formalnoestetskim asketizmom, pa vendar nakazuje tudi težavnost njegove pozicije v okolju, ki angažiranost in družbeno kritičnost te vrste običajno dojema kot provokacijo ali eksces.

Značilen primer je »pseudodokumentarec« *Sence bližnjih prednikov* (1978), ki ga je leta 1977 začel snemati z lastnimi sredstvi, nato pa mu je z nepopustljivo vztrajnostjo uspelo k sodelovanju pritegniti nacionalno televizijo, da ga je lahko dokončal. Televizija si je film tako rekoč prisvojila in ga pompozno vključila v svoj program, vendar šele leta 1982, po dolgem in očitno tehtnem razmisleku, s premišljeno intoniranimi napovedmi in izdatnim »komentarjem« v obliki pogovorne oddaje takoj po predvajanju. Jasno, film je bil za tisti čas in okolje preveč radikalno drugačen, drzen in provokativen, da bi ga bilo mogoče vključiti v program brez pojasnil, ki so ga postavili v sprejemljivejši okvir.

V *Sencah bližnjih prednikov* se avtor se ne meni veliko za konvencionalno dramaturgijo in estetiko, zato pa skuša gledalca toliko bolj pritegniti z učinkom neposrednosti. V resnici je seveda ta učinek že v temelju posredovan, kajti vtis, da film ne konstruira dogodkov, marveč jim zgolj sledi, je mogoče doseči le le z nadvse natančnim vodenjem kamere in nič manj natančno montažo, s premišljenim vzdrževanjem nepristranske pozicije opazovanja, ki proizvede iluzijo življenja, »kakršno pač je«. Ves postopek je uspešno izpeljan, kajti tematika zdomstva, življenja v domači vaški skupnosti, prežetega s patriarhalnimi usedlinami in morilskimi nagibi, vračanja zdomcev in njihovega vpliva na domače okolje – vse to izzvani v Dorinovi filmski obdelavi nadvse prepričljivo, mestoma že kar brutalno odkrito. V tem kontekstu učinkuje dovolj smiselno tudi pustni karneval, ki je vključen v film. Pravzaprav to velja

predvsem za uvodne prizore vaškega spektakla z »Radijem Kurent« in očarljivo okornimi maskami domačinov, manj pa za nastop elegantnih, umetelno poslikanih »uvoženih« mask in za njihov ples (ob spremljavi sicer izvrstne glasbe skupine Begnograd), kajti te scene delujejo nekoliko izumetničeno in narekujejo drugačen estetski pristop, kar še okrepijo prizori v podzemni jami. Ta estetski »presežek«, ki je bržkone plod sodelovanja s televizijo, je potem služil ravno kot podlaga za zamegljeno interpretacijo (jama kot metafora praznega sveta, ki nudi možnost razmišljanja o človekovi usodi, karneval kot ritual, s katerim obvladujemo stihijo narave ipd.), ki so jo potem »uradno« prilepili filmu. Skratka, najden je bil »globlji smisel« tega dozdevno preveč preprostega filma, pripet na sekvence, s pomočjo katerih je mogoče odvrniti pozornost od manj prijetnih, a zato bistvenih razsežnosti pripovedi.

Kljub igranim filmom imamo pri Dorinu opraviti predvsem z angažiranim dokumentaristom, kar ni tako samoumevno in enopomensko, kot je nemara videti. Angažirane umetnosti se na splošno, še posebej pa med zagovorniki »čiste« ustvarjalnosti, drži senca dvoma, ali gre res za iskreno avtorsko prizadevanje ali pa v resnici nastopa v imenu kakšne »sumljive« ideologije, politike, tržne strategije ipd. Dvomi o iskrenosti avtorjev s tega področja dokumentarne ustvarjalnosti so že zaradi znamenite subjektivnosti objekta še močnejše izraženi. Kakorkoli že, angažirani ustvarjalnosti Robarja Dorina bi težko očitali neiskrenost ali celo ideološko zadrto, če sem seveda ne štejemo dosledne kritične drže, uperjene zoper vse pojave oblike nestrpnosti in predsodkov iz arzenala ideologije nacionalne identitete in podobnih virov. Kar zadeva njegove »neumišljene filme«, pa kaže opozoriti tudi na njihovo precejšnjo raznovrstnost. Morda nekoliko izstopajo le umetnostni filmi oziroma filmski portreti literatov (*Šalamun v Babilonu*, 1992, *Čudenja in zrenja*, 1993, *Slasti jezika*, 1998), likovnikov (*Bogdan Borčič*, 2009) ali glasbenikov (*Opera mobile*, 1992, *Vivat Kozina*, 2007), sicer pa med njimi najdemo tako etnološke (*Vinogradniki*, 1979) kot ekološke (*Krka – poročilo o zdravju reke*, 1993) in celo eksperimentalne filme (*Pogled stvari*, 1979), pripovedi o povojnih pobojih (*Rogenrol – za resnični konec vojne*, 1991) in fašizmu ter njegovih posledicah za odnose med Slovenijo in Italijo (*Veter se poživlja*, 2008).

Kljub raznovrstnosti se zdi, da je rdeča nit njegovega ustvarjanja romska problematika, kar je povezano tako z njegovim zavzemanjem za pravice marginalnih in marginaliziranih družbenih skupin kot z njegovim pojmovanjem neumišljenega filma. Za Dorina, ki je pred časom izdal obsežno knjigo na to temo¹, je klasični dokumentarni film, s katerim se kljub lastni inovativnosti očitno najlaže identificira, po zasnovi in namenu instrument družbene akcije, torej sredstvo za doseganje družbenih sprememb. Najbrž bi težko našli boljšo ilustracijo te opredelitve, kot jo ponuja celovečerec *Opere Roma – Pamet*

1 Filip Robar Dorin: Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2008. Glej tudi: Ekran, februar-marec 2009.

v roke, ko boš v drugo ustvarjal svet (1983), ne le zaradi vpliva na položaj romske skupnosti v Sloveniji, marveč tudi zaradi konkretnih učinkov, saj je avtor mdr. spodbudil akcijo za napeljavo



vodovoda do romskega naselja v Žabjaku, kar je zabeleženo na filmskem traku. Danes bi ta film sicer lahko označili tudi kot prvi del Dorinove »romske trilogije« (drugi del, *Aven čavovra*, je bil dokončan leta 2005, tretji del pa je še v pripravi), vendar pred skoraj tremi desetletji bržčas ni bil posnet s takšnim namenom in predstavlja povsem samostojno, zaokroženo delo, vsekakor pa je že zaradi svoje »pionirske« vloge vreden posebne pozornosti.

V času naraščajoče nestrpnosti do socialno in kulturno deprivilegiranih družbenih skupin, ki se niso sposobne organizirano zoperstaviti arogantnemu paternalizmu večinske oblasti in sovražnemu odnosu neposrednega okolja, deluje Dorinov dokumentarec *Opre Roma* iz »davnega« 1983 nemara celo bolj aktualno kot ob nastanku. Nadaljevanje, *Aven čavovra*, ki prinaša nekakšen rezime napredka oziroma izboljšanja razmer v dobrih dveh desetletjih po prvem filmu, po tej plati ne more prispevati prav veliko, kajti temeljni položaj Romov ni nič drugačen. Romska skupnost namreč še zmeraj zaseda tisti skrajni rob, kjer ne le izginjajo še zadnji sledovi relativnega



foto: Boštjan Pucelj

»blagostanja« sodobne produkcijsko organizirane družbe, marveč se začenejo pod diskriminacijskimi in segregacijskimi pritiski rušiti tudi njene temeljne norme. In *Opre Roma* govori tako o Romih samih kot o slovenskem odnosu do »Ciganov«, pri čemer zajame vse ključne elemente problematike, ki generirajo danes vse bolj odkrito, nevarno in s civilizacijskega vidika samodestruktivno ksenofobijo. Film je še toliko bolj prepričljiv, ker svoje kritičnosti ne vsiljuje na direkten način, marveč se raje umakne v dozdevno nevtralnost in dopusti, da spregovori »tematika« sama. Skozi mozaik prizorov iz romskega življenja, medsosedskih odnosov, konfrontacij, pogovorov, izjav in sposojenih posnetkov pa navsezadnje uveljavi svoje stališče. Ne ponuja lahkega, niti zasilnega izhoda, temveč pokaže, da ne za Rome kot etnično skupnost ne za Rome kot problem slovenske družbe ni preproste in hitre rešitve.

Svojevrstno razširitev romske problematike prinaša igrana farsa *Ovni in mamuti* (1985), ki se z jedko satirično ostrino posveča slovenski nestrpnosti in predsodkom do drugih etničnih

in socialno odrinjenih skupin. V slovenski kinematografiji, ki pred tem ni imela pravih izkušenj z družbeno kritičnim in politično provokativnim filmom celovečernega formata, pomeni skupaj z dokumentarcem *Opre Roma* precejšnjo zarezo. Zato ni nič čudnega, da je ob predstavitvi deloval domala ekscesno in povzročil kar manjši kulturni šok, vendar tudi po dveh desetletjih in pol ni nič manj vznemirljiv. V pretežno igranem filmu *Ovni in mamuti* imamo opraviti z nekoliko drugačnim konceptom in izvedbo pripovedi, a vseeno s podobno tematiko, le da namesto Roma kot tarča ksenofobične averzije tokrat nastopa legendarni »Bosanec«. Ksenofobija je ustrezno podkrepljena z izdatnim odmerkom nacionalizma, kritična drža avtorja pa



je eksplicitnejša. Dorin navidez neobvezno prepleta sestavine igranega, psevdodokumentarnega in dokumentarnega filma ter elemente drame, komedije, farse, groteske ipd., vendar ta »polifonična« montaža

ponazarja sociološko metodo, kot je ugotovil eden od kritikov. Slovenski nacionalizem skuša karikirano opredeliti zlasti z dveh vidikov: kot »folklorni« in kot psihopatološki fenomen. Prvi vidik utelešata zapita mladeniča v narodnih nošah, ki v nedogled kolneta čez »Bosance« (njihov glavni greh naj bi bil, da zapeljujejo poštena slovenska dekleta). Drugi vidik ponazarja nekdo, ki mladim »južnjaškim« fantom grize ušesa, kar je menda povezano s travmatičnim dogodkom iz njegovega otroštva, ko sta dva »Bosanca« posilila njegovo mater. Obe varianti nacionalizma sta inscenirani povsem v slogu igranega filma, korespondirata pa z dvema »bosanskima« linijama pripovedi (kajpada z različnima nosilnima likoma), ki sta uprizorjeni na dokumentaristični način. A prepad med tem, kar se prek kvazidokumentarnega materiala ponuja kot element realnosti, in tistim, kar je uprizorjeno kot čista fikcija, se zdi nepremostljiv. Tu se zdi, da je film nekako obtičal v precepu, saj njegova upodobitev »realnosti« po prepričljivosti zaostaja za čistokrvnim dokumentarnim realizmom filma o Romih.

Ne glede na omenjene zagate pa poleg še nedokončane »romske trilogije« in številnih drugih dokumentarcev tudi *Ovni in mamuti* izpričujejo avtorjev nezmotljivi občutek za izbiro in kritično obravnavo pravih tem, žgočih realnih problemov, ki žal nimajo (kot kažejo trenutne razmere doma in po svetu) omejenega roka trajanja. Filip Robar Dorin pa ne zanemari niti zagat zgodovinskega spomina, kot dokazuje njegov zadnji veliki dokumentarec *Veter se požvižga* (2008), mozaična geneza odnosov med Slovenijo in Italijo, med Slovenci in Italijani, med sovražniki in sosedi, polna nasilja, nikoli zaceljenih ran in nepriznanih krivic. Tudi tu gre navsezadnje za nestrpnost do drugačnosti, za nacionalizem, ksenofobijo, za politiko moči in prisile, za nesmiselno dokazovanje premoči v razmerju do šibkejšega. Za ustvarjalca Dorinovega kova očito ne zmanjka pravih tem.



VIOLETTE

JOŽE DOLMARK

25

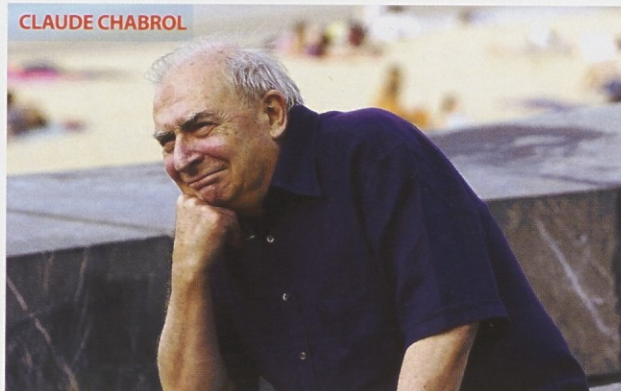
Porog na diskretni šarm buržoazije

Claude Chabrol (1930-2010)

Jože Dolmark

IN MEMORIAM

CLAUDE CHABROL



CLAUDE CHABROL, REŽISER, SCENARIST IN PRODUCENT, KI JE REŽIRAL VEČ KOT ŠESTDESET FILMOV, JE TO POČEL Z NEVERJETNO STROGIM POZNAVANJEM MEDIJA IN PRIPOVEDNIH STRATEGIJ, KI JIH JE NADGRAJEVAL Z BOGATIM PREDHODNIM KRITIŠKIM VEDENJEM PREPLETANJA ŽANROV IN STILOV. ŽE LETA 1958 JE DEBITIRAL S FILMOM *LEPI SERGE* (LE BEAU SERGE); ZANJ JE PORABIL TUDI DENAR, KI GA JE PODEDOVALA PRVA ŽENA. V FILMSKI ZGODOVINI VELJA ZA PRVI FILM FRANCOSKEGA NOVEGA VALA, KI SE JE ZAČEL ŠE Z ÉRICOM ROHMERJEM (UMRL MARCA LETOS), FRANÇOISOM TRUFFAUTOM (UMRL 1982) IN JEAN-LUCOM GODARDOM KOT ŠE EDINIM ŽIVIM PREDSTAVNIKOM ZAČETNIKOV TE FILMSKE REVOLUCIJE, KI SO JO SICER NAPOVEDALI ŽE 1954, KO JE TRUFFAUT V REVJI *CAHIERS DU CINÉMA* OBJAVIL ČLANEK, V KATEREM JE V IMENU MLADIH KRITIKOV/BODOČIH REŽISERJEV OBRAČUNAL S PLEJADO TEDANJIH AKADEMSKO NARAVNANIH FRANCOSKIH REŽISERJEV. CHABROL JE S PREOSTANKOM DEDIŠČINE USTANOVIL PRODUKCIJSKO HIŠO AJYM-FILMS IN POMAGAL KOLEGOM PRI NJIHOVIH KRATKOMETRAŽNIH IN DOLGIH PRVENCIJH. SAM JE OD TEDAJ REŽIRAL S HITROSTJO ENEGA ALI DVEH FILMOV NA LETO, TAKO DA JE POSTAL DO ZRELIH LET NAJPLODOVITEJŠI FRANCOSKI CINEAST.

S snemanjem ni pričel prav rosn mlad, saj je po vojni na pariški univerzi najprej študiral farmacijo. Vendar pa je ta čas redno zahajal v kinoklube, ki so bili žarišča cinefilije, kjer je redno srečeval Truffauta, Godarda, Rivetta in Rohmerja, ki so pred novovalovsko kariero najprej postali kritiško trdo jedro *Cahiers du cinéma* pod vodstvom Bazina. Chabrol je z Rohmerjem v tem času napisal monografijo o Alfredu Hitchcocku, ki je poleg Fritza Langa zelo vplival na njegovo kinematografsko vednost. Za Chabrola velja, da je bil v obsežnem in raznovrstnem opusu precej kakovostno neizenačen, da je snemal vse od malce cenenih in na hitro posnetih kriminalk, komedij in vohunskih trilerjev pa do nepozabnih mojstrov, v katerih je bil neusmiljen, celo zloben in porogljiv kritik francoske buržoazije. Sam je v intervjujih pogosto ponavljal, da je bila ideja njegovih filmov satira buržoazije in obenem njen model, sicer ne bi šli v promet, saj so bili namenjeni prav buržoaznemu občinstvu ... Navkljub temu izhodišču, katerega center je satirični porog, nekakšen »chabrolovski dotik« o labirintih bur-

žoaznega uživanja oblastne pozicije in njenega sesutja, pa je med novovalovci Chabrol skoraj edini, ki se ni nikoli zmenil za to, ali je *auteur* in so njegovi filmi »artistični« ali pa je povsem populistični cineast. Morda ga je tovrstno najbolje razumeti v njegovi znameniti definiciji o tem, kdaj človek postane režiser. »Takrat, ko za svoj film dobi denar, čeravno iz nasledstva, kot je bil primer mojega začetka.« Tu Chabrol morda izpade kot »kulturno (ne)korekten avtor«, ki je vedno nezaupljiv do visoko kotirajoče umetnosti in kulture, tako kakor je vedno sarkastično porogljiv do visokega meščanstva ter njegovih manipulacij z oblikami moči in oblasti.

Lepi Serge je presunljiva zgodba o prijateljstvu dveh mladeničev na francoskem podeželju; film je takoj nagraden in pokrije stroške, še preden so ga začeli predvajati. Uspeh omogoči produkcijo *Bratrancev* (Les cousins, 1959), film o rivalstvu dveh študentov. V obeh sta sijajno zaigrala kasnejši igralski ikoni Jean-Claude Brialy in Gérard Blain. Zatem se loti bolj ambicioznega portreta skupine mladih pariških sobaric in njihovih sanjarij o nemogočih ljubeznih. *Naivna dekleta* (Les bonnes femmes, 1960) so stilsko neuravnovešena moralka, še vedno dober film, ki pa ni imel večjega tržnega uspeha. Po tej direktni produkcijsko-režijski izkušnji z novovalovsko koncepcijo filma sreča Chabrol kontroverznega producenta Andréja Génovésa, s katerim se začneja režiserjev postnovovalovski opus. Poroči se z igralko Stéphane Audran, ki bo igrala nepozabne vloge v njegovih filmih iz 60. let.

V svojem osrednjem opusu se Chabrol iz občudovanja do Hitchcocka odloči za mračne psihodrame, pogosto obarvane z grotesknim humorjem, in se loti niza psiholoških shriljk. Chabrol tako kot Hitchcock prikazuje, kako konflikti meščanskega življenja izzovejo izbruh norosti in nasilja. Pri tem s pridom izkorišča svojo briljantno in praktično inteligenco, ki jo ves čas preveva iskriča satirično-burleskna žilica v seciranju francoske podeželske buržoazije in francoske družbe nasploh v t.i. pompidoujevsko-mitterandovskih časih. Sofisticirane *Košute* (Les biches, 1968) o problemu lezbistva in manipulacije; *Nezvesta žena* (La femme infidèle, 1969), *Pogine naj zver* (Que la bête meure, 1969), *Mesar* (Le boucher, 1970), *Krvava poroka* (Les nocces rouges, 1973) ... so mojstrovine z večno meščansko dramo, ki se venomer prične s sumi o nezvestobi ali zavoženih in pozabljenih ljubeznih znotraj zamotanih langovskih prostorov in časov sveta buržoazije, ki je skoraj po pravilu pogubno zapeljiv. S to serijo filmov se Chabrol razvije ne toliko v avtorja kakor v pravega režiserja (*metteur en scène*) iz prepričanja, da je sleherni filmsko posneti dogodek trenutek definiranja sveta s pomočjo slike in njenih okvirov ter tistega, kar je po hitchcockovsko-langovski veri onkraj robov kadra v enkratni arhitekturi pripovedne strukture in vizualno-slušnega diskurza prostora in časa prekletih ljubezenskih trikotnikov ter slutenj smrti filmskih protagonistov.

Po pariškem maju 1968 prične Chabrol sodelovati s starim prijateljem z demonstracij, z mitskim neodvisnim producen-



tom Marinom Karmitzem, ki mu s svojo produkcijsko hišo omogoči mirnejše ustvarjalne časa zadnjega obdobja. Chabrol je medtem že mednarodno uveljavljen avtor in celo kritiki *Cahiers du cinéma* se pričnejo spraševati, če ne gre za največjega živečega režiserja. S Karmitzem se v Chabrolove filme prikrade velika igralka Isabelle Huppert kot popolno utelešenje njegovih dvoumnih in protislovnih ženskih likov, kar bo osnovna tematska preokupacija poslednjega obdobja. Sledi serija izjemnih del, kot so *Violette* (Violette Nozière, 1978), *Ženska zadeva* (Une affaire de femmes, 1988), *Gospa Bovary* (Madame Bovary, 1991), *Ceremonija* (La cérémonie, 1995), *Hvala za čokolado* (Merci pour le chocolat, 2000), *Pijani od oblasti* (L'ivresse du pouvoir, 2006) ... To so filmi, v katerih se je s pomočjo Huppertove lotil nadgradnje prejšnjega seciranja buržoazije v natančnejši družbeno-kritičen film aktualističnih razmer. Bolje rečeno, svojemu dotiku je dodal socialne motnje in politične zablude, ki majojo skorumpirane poslovneže, manipulativne politike in sodniške »čiste roke« sodobnih globalizacijskih časov. Huppertova se od uglajene in hladno ljubeznive predsednice čokoladnega koncerna in morilke obenem sprehodi do še bolj hladne in komajda ljudske sodnice, ki je s svojim poklicem tako povezana, da pozabi na vse človeške stvari in njena edina preostala stvar je v tem, da uživa v igri moči, v inkriminiranju svoje žrtve. Če je kaj novega v teh ženskih likih je morda to, da morajo igrati neko vlogo, ki povzroči razkol v njihovem življenju zaradi zloma med dobrim in zlim, podlim in plemenitim, nedolžnim in krivim. Je pa tudi res, da so ti liki še vedno zasnovani s tipično chabrolovskim dotikom porogljivega, le da je tokrat ta namenjen bolj stereotipom globalnih časov kakor resnici nekdanjih Chabrolovih likov-podob.

Režiser izrednega opusa preko petdesetih filmov je v njih ustvaril koherentno podobo korozivnosti »comédie humaine sur la bêtise humaine« o sijaju in mizerijah buržoazije v smislu Flauberta ali Balzaca. Izreden pripovedovalec z naravnost entomološko vokacijo v odkrivanju človeških notranjosti in moralist z epikurejsko držo v prenašanju tegob tega sveta je bil zmožen napisati tudi avtobiografijo (1976) z naravnost pikrim, avtoironičnim naslovom: »Et pourtant je tourne«. Navkljub vsemu snemam ... Nekaj tako francosko širokega. Mimogrede je na svojem pariškem izpopolnjevanju pri njegovih dveh začetnih filmih sodeloval tudi Boštjan Hladnik. Pustimo čase in ideologije, pustimo stanje filma takrat in danes, prečkajmo avtorstvo in današnjo vlogo filmske kritike. Nekaj pa vendarle ne bi smeli pozabiti. En večer, verjetno Gare de Lyon, in potovanje domov človeka, ki se je zatem vpisal v zgodovino slovenskega filma. Ena strahotna izkušnja, o kateri je Boštjan cel slovenski vek molčal. Ne da nismo marali vlakov, a v tisti čudni noči Simplon Expressa na progi Pariz-Trst-Ljubljana in zatem do Ljubega Balkana morda leži vsa skrivnost slovenskega filmskega modernizma. Hvala Chabrol, da si imel potrpljenje z nekim šaljivcem iz okolice Kranja. Klopčič pa je bil preveč fin in je učne ure opazoval z razdalje. Kdo ve, kako je bila videti njegova noč na tem istem vlaku. V času svojega pariškega študija sem se velikokrat vozil na tej progi. Včasih me je prišlo, da bi izstopil in na kaki osamljeni postaji napisal: »*Tod mimo sta šla dva velika slovenska režiserja, opita od Francije, domov, v nekaj, kar je bilo veliko bolj 'natančno' od pariških pasaž, osmink vina, eksistencialistov, novega romana, Chabrola in filmskih zvezkov ...*«

V milost oblečeno naključje

Éric Rohmer (1920-2010)

Marko Bauer

Prvo poletje brez Mauricea Schéererja je mimo, Éric Rohmer je še toliko prisotnejši. Je eden tistih, ki jih je treba počastiti z molčanjem? Ne bi bil le izgovor. Vendar molčanje ni tako nezgovorno in natura Rohmerjevih filmov preveč konverzacijska, da bi ostalo pri tem. Zakasnelost, prepoznost je tako dejavnik, na katerega gre v razmerah hkratnosti še posebej staviti.

Tik ob koncu leta 2009 se v ljubljanski knjigarni najde angleška izdaja *Le goût de la beauté*, zbirke Rohmerjevih besedil. Neverjetnosti sledita dva tedna intenzivnega branja ter novih in vnovičnih gledanj, nakar se 11. januarja pripeti nova neverjetnost – kako je bil lahko še živ in kako je lahko umrl, ko je vendar klasik? (Mar ni Tarantino še kot uslužbenec videoteke izposojal Kurosavo, misleč, da je pokojnik?) Klasika morda ni mogoče izgubiti, a je mogoče izgubiti prijatelja.

Časa kislih kumaric ni več, točneje, le še ta čas obstaja, formula za opustošenje. Od notranjepolitičnega svizčevega dneva (razburjamo se, da nam je lahko vseeno) prek geopolitičnih uspavank (nova stara vojna v delu sveta, ki nas more zanimati edino v tem agregatnem stanju; in vendar nam ne gre tako slabo) do enoličnosti individualnega (socialna omrežja kot na-

slednja generacija teženja z diapozitivi s potovanj). Rohmerjev opus je utopija, prostor, ki ne more, da ne bi bil tudi čas. O etnologu številka ena francoske družbe, kot mu pravi Serge Daney, se ob kavi pogovarjati v lokalu, ki je del etnomuzeja in ni več najaktualnejši, vendar z brezbarvnostjo, ki je že zdavnaj postala barva, pretendira na klasiko, iz vozičkov kričijo ali molčijo otroci, ta najaktualnejša oblika lastnine. Lagodje, sposobno minimuma samorefleksije (ki se je že biblično začela kot sram), zna poskrbeti za nelagodje, ki se zna naprej pretvoriti v komfort utehe in opravičevanja. Goran T. pripomni: »Rohmerjeve situacije se zdijo, kot bi ušle s kaset ali TV-oddaj, ki so nas v osemdesetih učile tujih jezikov, Berlitz situacije.« Sosprehajalka doda: »Če ne bi bil Rohmer, se ne bi nehala smejeti. To je daytime TV, za sobotno popoldne na HTV2.«

Filmi, sploh tisti po obdobju *Moralnih zgodb*, delujejo zanižno, šundovsko – je kdo za zeleni sončni zahod? Ne gre le za nujno dozo diletantizma ali dvomljivo adekvatnost dostopnih kopij, temveč za to, da so pod vprašaj postavljene estetske predpostavke (mar ni lepo v slovit enačbi Arendtove nadomestilo zlo?). Rohmer in Haneke sta si v tem blizu, a se je prvi izkazal za strožjega v vztrajanju, kot je lahko stroga samo



zmernost, ki se odraža v budžetni neodvisnosti. Za doslednejšega izmed bressonovcev se zdi, da pravi: le še funkcionalnost zmore biti neutilitarna. Z dekleti je bil kljub temu preveč očaran, da ne bi inspiriral modnih editorialov, a saj se tudi ves opus Helmuta Newtona najde v enem stavku Walterja Benjamina: »Šele s truplom nastane iz brezdušne bohotnosti pohištva resničen komfort.«

K pogovarjanju so Rohmerjevi protagonisti prisiljeni, kot bi šlo za predigo v porničih. Metoda, ki je v skladu s Kleistovim tekstom *O postopnem dovrševanju misli pri govorjenju*: govorimo zato, da bi naglas razmišljali, obličje poslušalca je nujno za navdih in dopolnilo. V Rohmerju je toliko lutkarja, da mimo Kleista ni šlo. Njuna *Markiza d'O* (Die Marquise von O..., 1976) in Cassavetesova *Ženska pod vplivom* (A Woman Under the Influence, 1974) sta kot enojajčna dvojčka incesta. Naslonjač, v katerem je odrasla ženska posajena v očetovo naročje, in družinski klic k večerji, ki bo pripomogla k »nebeški slasti sprave«.

Etnolog številka ena ne more biti apolitičen in tudi kdorkoli drug ne. Politika ni zgolj urejanje svetovnih razmer na način blockbusterjev, čeravno se takšnega tolmačenja ne brani niti filozofija. Pri Rohmerju nastopa izključno buržoazija, mala in velika, v njem je premalo ekshibicionista, da bi se projiciral v okolja, na katera se ne spozna, kaj šele da bi se šel pokroviteljsko solidarnost. Da so zadnji trije celovečerci – vsaj okvirno – postavljeni v pretekle dobe (5. oziroma 17. stoletje, neizogibni konec 18., uvajanje v 2. svetovno vojno), gre pripisati tudi temu, da je buržoazija vmes postala tako obsoletna kot aristokracija, kar je sicer vir nostalgčnih precioznosti à la plemenita plesen ali Manoel de Oliveira. Anahronizmi ne morejo biti prehud problem za nekoga, ki je verjel, da je evolucija umetnosti ciklična. Jaso, da kljub nenehnemu vračanju na podeželje, zavračanju prevažanja z avtom in rousseaujevskim nastavkom ne gre za poeta idilično preprostega življenja (že Horacij je opozoril na vikendaški značaj takih teženj). Kljub temu je vredno videti *L'ère industrielle: Métamorphoses du paysage* (1964), Rohmer ni bil menda nikdar bliže Michelangelu, Antonioniju, namreč.

Balzac male forme, čigar protagonisti imajo samosvoje agende, pogostokrat tako histerične in izsiljevalske, da ne čudi, če jih imajo za monomane. Fiksna ideja je morebiti res fiksna, a je še vedno ideja. Da Rohmer svoje like lovi v razkoraku med besedami in podobami, je obče mesto pisanja o njem, a čemu bi slednjim zaupali bolj kot prvim oziroma ukinjali paralelnosti? V *Clairinem kolenu* (Le genou de Claire, 1970) je gledalec morda res priča dvakrat storjeni sili (najprej ovajanje, nato otipavanje), a je obenem poslušalec pripovedi o masiranju pogačice, ki potolaži, vendar ne nujno pregovori.

Arnold Hauser je glede Balzaca dejal, da je bil, ne da bi to hotel ali vedel, revolucionaren pisatelj. Čeravno se revolucija že dolgo preživlja kot turistična aktivnost, katere deklamacijsko zganjanje nič ne stane, je bilo v Rohmerju še vedno dovolj Francoza, da je čutil, da se mora zagovarjati, ko se je oklical za reformista, kot da ne bi bila prisila takšnega splošnega opredeljevanja že dovolj otročja. Hauserjeva ocena, da se umetnostni napredek in politični konzervativizem dobro skladata, se dopolni z Rohmerjevo spekulacijo, da bodo konzervativne vrednote, če je zgodovina zares dialektična, v neki točki modernejšje od progresivnih. Protislovja ne obstajajo, menda od tod tolikšna navezanost nanje.

V uvodu mladega Wertherja je zapisano, da spočno nespozumi in okornost več zablod na svetu kakor lokavost in zloba. Punca in fant se zaljubita čez poletje, ona mu ob slovesu izroči svoj naslov, a nagnjenost k lapsusom povzroči, da zapiše napačnega. Pet let kasneje še vedno ni prišlo do ponovnega srečanja, kot suvenir ji je ostala deklica. Zdaj že ženska bi se morala odločiti med dvema moškima, a se ne more, ker je tam nekje – a kje? – tisti tretji. V primerjavi z običajnim scenosledom, kjer bi izbiranje olajšala, izničila robotost ali grobost, sta oba snubca potrpežljiva, dobrohotna, polna uvidevnosti. Ona vsemu temu navkljub vztraja v svoji stavi, do happy enda, ki je sicer lahko arbitraren, a nič bolj kot milost. Ne golo, v milost oblečeno naključje. Pascal sredi poletne romance. Redko tveganje v družbi tveganja.



PAULINE NA PLAŽI



CLAIRINO KOLENO

PLAČANEC

ZORAN SMILJANIĆ



20

**Adios, Django, Ringo,
Sabata in Sartana ...**

FOKUS

13 FESTIVAL SLOVENSKEGA FILMA

PORTOROŽ AUDITORIJ
1.-3.10.2010

www.fsf.si

FESTIVAL
STA OMOGOČILA:



SLOVENIAN
FILM FUND
FILMSKI
SKLAD
REPUBLIKE
SLOVENIJE
JAVNI
SKLAD

kulturna



republika slovenija
ministrstvo za kulturo

PARTNERJI:

AVDITORIJ
PORTOROŽ PORTOROŽ

LIFECCLASS
HOTELS & SPA
PORTOROŽ / PORTOROŽ

RTV
SLO

Kratki tekmovalni filmi

Katja Čičgoj

V nasprotju z lanskoletnim programom prinaša letošnji nabor (z izjemami) pretežno igrane in dokumentarne filme; s premikom v mediju pa je zaznati tudi premik pri vsebini, ki zapuša ekološko-apokaliptično svarilno držo in (z izjemo absurdnih digresij) svoj angažma usmerja k bolj realističnim skicam velikih tegob malih ljudi ali analizi k čustvenih odnosov med njimi.

Slednjega se loteva plesni film Petra Bratuše **10 let**, ki z natančno dramaturgijo filmskega časa, z ritmičnim izmenjavanjem dolgih, statičnih detailnih posnetkov in hitrih premikov kamere z menjavo lokacije sledi genezi partnerskega odnosa Rosane Hribar in Gregorja Luška, ki jo izrisujeta z medijem plesa. Preplet medsebojnih odnosov mlajše, srednješolske generacije, ki krmar med temami socialne izključenosti mladih in medgeneracijskega nerazumevanja, prinaša najstniška drama **Smehljaji** Borisa Dolenca, posneta po scenariju Nejca Gazvode, z izvrstno igralsko zasedbo (Nataša Barbara Gračner, Blaž Šef). Izbira igralcev odlikuje tudi igrani film **Očetova želja** Marka Šantića (poleg Gračnerjeve še Peter Musevski), ki se kakor lani v filmu *Od električarja z ljubeznijo* loteva problema medgeneracijskih konfliktov, ki jih sproža patriarhalna očetova poza. Problematičen odnos do mlajše, »parazitske« generacije študentov in samotematizirano pojavu prvovrstnega igralca (Gregor Baković) tematizira tudi lahkotna pripoved o faliranem režiserju **Na bone!** Petra Hvalice. Na posrečeno humoren način pa se problema razizma loteva absurдна groteska o oboževalcu pic in sovražniku temnopoltih **Bititsch** Petra Bizjaka po literarni predlogi Josipa Jurčiča.

Bolj resen odnos do kočljivega problema razizma in brezdomstva odlikuje po literarni predlogi Mihe Mazzinija posnet preprost, a učinkovit film **Zgodba** Boštjana Vrhovca, ki poda svojo poanto zgolj s pomočjo DV-kamere, TV-ekrana in izvrstne Barbare Cerar. Sorodno problematiko zajema angažma Nike Autor **Razglednice** v formi eksperimentalnega dokumentarca, ki z distance

nadzorne kamere spremlja prihod in prijetje prebežnikov prek slovenske meje. Eksperimentalno dokumentarna je tudi izjemna vizualna poezija Jurija Medena **1717 kilometrov poletja 2009**, ki nas s pospešenimi posnetki ročne kamere, z izjemno zvočno kuliso (od ambientalnih zvokov prek lokalne do elektronske glasbe) in s prežgano kvaliteto slike, ki spominja na starejše spominske fotografije, popelje na meditativno popotovanje po filmskih festivalih in drugih, bolj ali manj prepoznavnih lokacijah.

Bolj klasični je dokumentarni film **Zadeta od lajfa!** Maje Senekovič, glasbeno in vizualno dovršena pripoved o karizmatični mladi fotografiji, blogerki in publicistki Marti Lamovšek. Anja Medved pa izrazi v svojem dokumentarnem filmu **Pogledi skozi železno zaveso** prek osebnih zgodb številnih ljudi njihove izkušnje s padlo mejo pri Gorici, ki se prepletajo z nemimi dokumentarnimi posnetki življenja v času meje, ter podaja angažirano izjavo o potrebi po rušenju meje in ideologij, ki te meje vzpostavljajo. Enakost vseh ideologij (fevdalne, fašistične, komunistične ali evropske), ko gre za prinašanje smrti, pa humorno tematizira animacija hrastovelske freske **Mrtvaški ples** Konija Steinbacherja. Med animiranimi kratkimi filmi pa ne gre spregledati *hommagea* reviji za avtorski strip, ki letos praznuje polnoletnost. Posrečen in duhovit animirani omnibus **Stripburger v gibanju** je nastal pod umetniškim vodstvom Borisa Dolenca na osnovi osmih stripov, ki so bili v preteklosti objavljeni v reviji, in odlikava raznolikost pristopov in izraznih možnosti v tem mediju.

Vinjetna forma kratkega filma omogoča bistro in izostreno tematizacijo razsežnosti človeškega bivanja, ki nas združujejo ali ločujejo – od ljubezni, prijateljskih in starševskih odnosov do strahu pred drugačnostjo in smrtjo. Letošnji nabor filmov se z obratom k bolj realistični, bolj ali manj angažirani in filmsko dovršeni naraciji poslužuje prav možnosti filmske forme, ki s kratkimi, učinkovitimi bodicami prebada naša življenja.



Študentski filmi

Matic Majcen



DARILO



TRST JE NAŠ!

Ker se v tej sekciji skrivajo bodoča velika imena slovenskega filma, ji velja nameniti še posebno pozornost. Če bi nabor tematik in slogov razdelili v skladu z Bazinovo dihotomijo tistih, ki verjamejo v realnost in tistih, ki verjamejo v podobo, potem prvi zavzemajo prepričljivo večino.

Moški Mine Bergant obravnava enega vidnejših simptomov sodobne slovenske družbe. Lotos Vincenc Šparovec igra 40-letnika, ki se ni pripravil na poslovlje od otroštva, bivanja s starši in ima težave z vzpostavljanjem romantičnih zvez. S tovrstnim realizmom v mislih se še enega takšnih pojavov današnjega časa loteva **Darilo** Borisa Bežica. V njem zaigra Polde Bibič v presunljivi vlogi dedka, ki želi vnuka odvrgniti od sodobnega preživljanja prostega časa pred računalniškim zaslonom. Tudi **Trst je naš!** Žige Virca, film, ki je v preteklem letu prejel toliko medijske pozornosti, da večkrat kar pozabimo, da gre pravzaprav za študentski film, se približuje podobni tematici. Zgodba o Francu (Gojmir Lešnjak), ki ni pri-

pravljen prepustiti zgodovinskih dogodkov toku časa, s tem zaključuje omenjeno trilogijo najdaljših filmov v letošnji sekciji na temo problematičnega vsakdanjika.

Zgodbe iz slovenskega vsakdana so prisotne tudi v štirih kratkih dokumentarnih filmih. Prek fotografij in pripovedovanja priletne gospe se nam posredno razpre zgodovina v miniatarki **Emilija Orel – Milka** avtorice Katje Ratoša. V **Dotiku** je Blaž Završnik vstopil v svet mlade družine, ki jo je zaznamovala slepota. Film ponuja vpogled v vsakdanjik družine in njihovo drugačnost prepričljivo pokaže kot le eno izmed ovir v življenju na zunaj sicer drugačnih, znotraj pa vendarle povsem normalnih ljudi. Drugačnost je tudi tema filma **Kralj Matjaž** Milana Urbajsa, le da se je portretiranec, Jože Broman, iz »normalnosti« izključil kar sam. Odpor do vsakršnih oblik avtoritete je povzročil, da je Broman doživel svojevrstno razsvetlitev in postal prerok današnjega časa. Avtor je odločitev, ali gre za primer, vreden psihiatrije, ali le za radikalno spremembo življenjskih nazorov, prebri-sano prepustil gledalcem. Blizu svoje Koroške, v Šaleško dolino, je Jaka Šuligoj uprl oko kamere v **Vaseh pod vodo**. Kot pove že naslov, film ponudi kratko zgodovino te pokrajine, ki je v zadnjih desetletjih zaradi geoloških odkritij in industrijskih posegov doživela veliko preobrazbo. Med seznanjanjem z nekaj njenimi prebivalci pa vendarle spoznamo, da se tudi znotraj meja države skrivajo kraji, ki so neverjetno fotogenični, zanimivi, skratka – »filmski«.

Če so vsi naštetimi filmi posegli po tistem, kar bi David Bordwell imenoval realistična narativna motivacija, potem jim ob bok postavimo izjemi, ki sta si upali spoprijeti z malce zahtevnejšo, žanrsko motivacijo. Če je lani Rok Biček navdušil s prikupnim in humornim **Dnevom v Benetkah**, potem je letos z **Lovom na race** upal pogledati na temno stran. Jernej Šugman je družinski oče, ki se pravkar vrne iz zapora, a je zanj svoboda precej relativna, saj si mora že zelo kmalu skopati lastni grob. Biček se je tokrat osredotočil na

psihološki moment pripovedovanja zgodbe, ki bi morda še bolje zaživela v celovečernem formatu. Medtem ko **Lov na race** referira na **Plitvi grob** (Shallow Grave, 1998, Danny Boyle), **Neskončni voz** Mihe Šubica priključuje kakšen spomin ali dva na **Šund** (Pulp Fiction, 1995, Quentin Tarantino). A še zdaleč ne v slabem smislu. Šubic je namreč bržkone edini v letošnjem izboru, ki si je drznil poseči tudi po narativnem eksperimentu. Naslov tako ne referira toliko na diegetsko dogajanje kot na pripovedno strukturo filma. Upošteva jo dejstvo, da se film v dobršni meri neobremenjeno sooči z vprašanji drog, spolnosti in kriminala, prinaša **Neskončni voz** nekaj svežega vetra na slovensko filmsko sceno.

Petra Rodman se je v **Sepulturi** filmske podobe lotila na izrazito sodoben način: podobno kot pravi Eleftheria Thanouli za režiserje post-klasičnega filma, se ji režiserka ni približala kot mediju prenosa realnosti na platno, temveč kot sredstvo poseganja v njeno tkivo. Podobno bi lahko rekli tudi za **Pesem** Dunje Džanial, kratek eksperimentalni film, ki bi ga v odsotnosti fiksnega filmskega akterja in tematike označili kot družbeno kritično poezijo. Digitalni dobi se je dobro prilagodila tudi umetnost animiranega filma, čeprav slednjo Mitja Manček v **Življenju ali smrti** pojmuje izrazito tradicionalno. Kratki film je uradno označen kot »črna filozofska komedija«, animatorjeva prebrisnost pa je zelo uspešna pri privabljanju smeha na gledalčev obraz.

Sekcijo zaključujeta dva bežna, a zato toliko bolj nenavadna pogleda v življenje dveh moških v povsem različnih zgodovinskih in družbenih okoliščinah. **Zadnja želja** Jake Žilavca spremlja zadnjih nekaj minut v življenju zapornika, obsojenega na smrt, in nas s svojo sivo turobnostjo prepričljivo umesti v historičen kontekst pripovedi. Spet drugje smo umeščeni v sodobno urbano tkivo, ko nas Nikolina Mudronja v **Osebk** št. 72 vpelje v življenje moškega (igra ga Sebastjan Cavazza), ki se ukvarja s svojevrstnim fizičnim in duhovnim očiščevanjem ljudi po naročilu.

Dokumentarni tekmovalni program

Dare Pejić



Elena (Marko Bratuš, Katja Lenart, 2010)

Film o Eleni Pečarič, aktivistki, predsednici društva YHD in priložnostni igralki, spremlja delo neodvisne kandidatke v kampanji na predsedniških volitvah, ki si jo je pokojni Marko Zorko živo predstavljal ob postrojeni vojski. Elena je že od rojstva hendikepirana zaradi mišične distrofije, a spričo tega ni postala apolitično bitje. Njena kandidatura napeljuje k razmisleku, da mentalne hendikepe povzročajo politika izključevanja in mastodontska

evrokracija. Elena je ena izmed tistih, ki se je zavzemala za Stranko enakih možnosti, za ukinitve samomorov in za uvedbo turističnih izletov s policijskim čolnom. Film pripoveduje tudi o njenem otroštvu, mladosti in težavah, s katerimi se je soočala. Portret Elene, ki je edina v predsedniški kampanji izjave »požegnala« s smislom za humor, dopolnjujejo pričevanja njenih bližnjih, družine, sorodnikov in sodelavcev.



Majoš (Amir Muratović, 2010)

Amir Muratović kot scenarist, režiser in montažer spremlja v dokumentarnem filmu 90. obletnico postavitve mlaja v prekmurski vasi Gančani. Običaj je do danes preživel kar nekaj različnih državnih tvorbo. Po besedah vaščanov najvišji mlaj, tokrat v evropski očetnjavi, krasi prav njihovo vas, prvega naj bi postavili štirje mladeniči po srečnem povratku iz I. svetovne vojne. Tudi danes simbolizira iniciacijo v odraslost. Kot je v tem filmu z izostrenim občutkom za vizualno pripoved slišati

udeleženca priprav, pomeni postavitve mlaja za fante predvsem privajanje na delo in pitje. Vsaka generacija, ki prestopa v polnoletnost, je udeležena pri postavitvi. Dekleta in fantje se vsak petek zvečer ob glasbi in druženju lotijo okrasitve, ko je ceremonija mimo, pa nastopi čas odraslosti, študija, dela ali odhoda v vojsko. Karnevalski ritual enkrat na leto predrami čustva vseh vaščanov, a film ne podleže spektaklu. Ko potihne hrup, se sliši droben glas drugače mislečih.



Munira (Rudi Uran, Elvis Selimović, 2010)

Portret Munire Subašić, borke za pravice žrtev in njihovih sorodnikov iz Srebrenice. Danes je po večletni borbi postala simbol žrtev vojnega nasilja – filmski portret jo prikaže kot neumorno in dosledno zagovornico prava. Po medijskih gonjah in grožnjah se ne glede na vse izkaže za borko s trdo kožo. Podobno o njej govorijo tisti, ki jo najbolje poznajo – ženske in matere, ki so v zadnji vojni v

Bosni izgubile najbližje. Ne glede na to, da zadoščenja še ni na vidiku, upe polaga v pravo in haški tribunal, ki bo kmalu zaprl svoja vrata. Pomagala je spisati tudi obtožnico zoper nizozemsko državo, domnevno zaščitnico beguncev v Srebrenici. Munira, prepričana, da je Slobodan Milošević še vedno med živimi, v dokumentarcu razkrije tudi svojo krhko človeško plat.



Trenutek reke

(Anja Medved, Nadja Velušček, 2010)

Poetičen dokumentarni film o reki Soči, smaragdni lepotici, ki družijo okoliške staroselce, športnike, naravoslovce, ekološke, umetnike, delavce, ribiče in lovce. Bogat arhivski material o življenju in turbulentnih časih ob Soči sta avtorici dopolnili z živimi pričevanji bivanja ob reki. V filmu spregovori tudi nedavno preminuli pesnik in igralec Ivan Volarič – Feo, eden izmed zgolj dveh izpričanih

Ambisiantov (»Sočanov«), živečih na področju Slovenije. Čeprav se zdi, da reka živi svoje življenje neodvisno od njenih občudovalcev, je njen obstoj ogrožen zaradi vse večjega onesnaževanja. V njeni deroči vodi je že marsikdo izgubil življenje, zato služi »mrtvim v spomin, živim v opomin«. Reka z mnogo obrazi je za človeka navdih; ko spregovori o Soči, pravzaprav govori o sebi.

Celovečerni tekmovalni filmi

Gorazd Trušnovec



Circus Fantasticus (Janez Burger)

Sredi opustele, od bojov uničene planjave stoji poškodovana hiša, okoli katere bega razrvani Stevo, čigar ženo je ubila granata. Ostal je sam z mladoletnima hčerko in sinom. V tem se na planjavo pripelje neobičajno ropotajoče vozilo potujočega cirkusa, iz katerega izstopijo še bolj neobičajni liki ... Kako posneti vojni film brez vojakov? In brez besed? Uro in četrťolg poskus, ki skuša odgovoriti na ti vprašanj, ob čemer velja spomniti še na avtorjevo ambicijo ob pripravi projekta: »Prestaviti gledalce iz zunanjega sveta v stanje meditacije in razmišljanja o bistvu«. Predvidevamo torej lahko, da čaka film izjemna mednarodna kariera.



»Film skuša definirati devet glavnih elementov človeškega življenja in je zato razdeljen na devet poglavij: Strah, Ogenj, Življenje, Zrak, Ljubezen, Voda, Smrt, Zemlja in Bog. Te elemente definira ne v racionalnem, filozofskem, ampak v emocionalnem, filmskem smislu. Za vojno situacijo sem se odločil, ker menim, da se zgodovina človeštva ne dogaja skozi mir z občasnimi vojnami, ampak skozi permanentno vojno z občasnimi premirji. Film je univerzalen in ni časovno niti prostorsko določen. Razumejo ga po vsem svetu, razen v enklavi na slovenskem filmskem skladu.« Janez Burger (Delo)



Gremo mi po svoje (Miha Hočevar)

Aleks in njegovi prijatelji so na poletnem taborjenju ob Bohinjskem jezeru. Čeprav jemlje njihov starešina (Jurij Zrnec) svojo vlogo z vso resnostjo, ki se mu zdi, da mu pritiče, ima resne težave z vzpostavljanjem avtoritete – sploh pri skupini najstnikov (v kateri je tudi njegov sin, ki sicer živi pri materi), ki jih zanima vse drugo kot red in disciplina. Recimo sproščena dekleta, ki so si postavile tabor v soseski. Ali pa kakšna samostojna odprava v hribe, »po svoje« ... Film, ki ga distributer označuje za komedijo, lahko bi pa bil tudi komična mladinska drama, preveč svetli, poletni toni tako v vsebini kot pristopu, čeprav spretno vplete marsikatero temo in zagato odrasčanja. Z

gledalcem komunicira s svojo notranjo dinamiko in sproščenostjo ter vodenjem osnovne zgodbe, v katero vdirajo duhovite vizualne in glasbene intervencije. Bržkone največji potencial za letošnje domačo kinematografsko uspešnico.

»Na dejstvo, da so vsi moji štirje celovečerni filmi mladinski oziroma namenjeni predvsem mladim, so me pred kratkim opozorili šele drugi. Sam o tem nikoli nisem razmišljal na ta način oziroma se tega specifičnega žanra nikoli nisem loteval načrtno in sistematično. Preprosto ustrezalo mi je, da sem se ukvarjal s takšnimi zgodbami (...) Ampak: mar niso danes prav mladi osnovna kino populacija oziroma ciljna publika kino programov?« Miha Hočevar (KINO!)



Celovečerni tekmovalni filmi

Gorazd Trušnovec



Oča (Vlado Škafar)

Ločeni oče preživi s sinom dan v naravi, gresta na ribarjenje, se pogovarjata, iščeta stik. Njuno druženje je zaporedje trenutkov, drobnih gest, mimogrede navrženih stavkov, iz tega zaporedja pa se gradijo odnosi in pridobivajo pomeni. Celovečerni prvenec, za katerega avtor pravi, da je »izmišljeni, ni pa igrani film« je brez ostrih rezov, a kljub temu gradi na asociacijah in elipsah, iz skrajne preprostosti, pravzaprav minimalizma pa gradi pomenljive vizualne rešitve in povezave, ki jih tvorijo prelivi. Kljub temu se ne izgubi v abstrakcijah, ampak je še kako umeščen v konkretno prekmursko okolje, v konkreten čas gospodarske krize, globokih človeških stisk, vprašanj

moškosti in očetovstva – s tem pa vse, kar je po eni strani lokalno, intimno, dobi globalen, univerzalen odmev. Celovečerec, najbolj (zavestno) odmaknjen od »mainstream« produkcije.

»Gre za duhovno rudarjenje, izkopavanje bogate rude posameznikove zavesti, ko človek zakoplje po sebi in je presenečen, kaj vse pride na plano. Pomembne so podrobnosti, te najbolj določajo posebnost vsakega človeka, zato je treba biti pri tem delu natančen, nepopustljiv. Pristop za ureničitev teh vsebin pa se je razlikoval od prizora do prizora. Najprej je bilo treba poskrbeti, da ne bosta igrala.« Vlado Škafar



Piran-Pirano (Goran Vojnović)

Ostareli Italijan Antonio se pred smrtjo vrne v rodni Piran, da bi poiskal oziroma še enkrat obiskal svojo hišo. V njej domuje prav tako ostareli Veljko, po rodu Bosanec, ki je med drugo svetovno vojno vkorakal v Piran kot partizan in se tam deset let pozneje naselil. Izkaže se, da ju povezuje mnogo več kot le stanovanje, namreč travmatična izkušnja vojne ter dekle, kje bilo razpeto med njima in s katero se je Veljko pozneje poročil. Ambiciozni celovečerni igrani prvenec Gorana Vojnovića združuje v kompleksno prepleteni zgodbi, polni časovnih preskokov, širok zamah zgodovinske drame in osebnih usod ter pretresov, ki so jih doživljali tako ljudje kot kraji. Okrog nevrtačih točk slovenske (pol)pretekle zgodovine krmari avtor s spretnimi, z elegantnimi in mizanscenskimi rešitvami, ki jih podpira

izjemen trud vseh zaslužnih za vizualno in zvočno podobo filma. Zrel pristop k izredno zahtevni temi (in v slovenskih razmerah tudi produkcija) pa pomeni nenazadnje tudi svojevrsten hommage enemu najbolj zanimivih, »filmičnih« in najmanj izkoriščenih slovenskih mest.

»Nekje sredi tega cirkusa nastaja naše umetniško delo. Vem, da se temu reče film, nisem pa več prepričan, ali se ta pojem nanaša na umetniško delo ali bolj na cirkus. A umetniški geniji so praviloma tako ali tako tudi cirkusanti. Še posebej to velja za igralce, jih spravljati v jok, jih razjeziti pa spet nasmejati. Zaradi njih ljudje hodijo v kino, njihovi triki jih navdušujejo.« Goran Vojnović (Ekran)

Ne zamudite na letošnjem FSF:

Celovečerni koproduksijski film: *Cirkus Columbia* (Danis Tanović)

Kako se je končala Jugoslavija. A »sve smo mogli mi« ...

TV drama: *Naša demokracija* (Žiga Virč)

Kako narediti Toneta Partljiča duhovitega.

Dokumentarni film: *Elena* (Katja Lenart in Marko Bratuš)

Kako prikazati mlado, ambiciozno, aktivno in uspešno žensko – prvič.

Animirani film: *Stripburger v gibanju* (Boris Dolenc)

Kako počastiti polnoletnost stripovske publike.

Eksperimentalni film: *Razglednice* (Nika Autor)

Kako »videti« ilegalne migrante.

Študentski film: *Trst je naš!* (Žiga Virč)

Kako priti do nominacije za oskarja.

Kratka TV drama: *Nevidni prah* (Rok Biček)

Kako preživeti malomeščansko večerjo.

Celovečerni igrani film: *Piran-Pirano* (Goran Vojnović)

Kako prikazati identiteto mesta.

Kratki dokumentarni film: *Zadeta od lajfa!* (Maja Senekovič)

Kako prikazati mlado, ambiciozno, aktivno in uspešno žensko – drugič.

Celovečerni tekmovalni filmi / koprodukcija

Gorazd Trušnovec



Neke druge zgodbe

Zgodbe omnibusa po svoje odsevajo realnost oziroma trenutno stanje v petih državah oziroma državah nekdanje Jugoslavije; so neka opomba pod črto, zanimivo pa je, da vse povezuje ista izhodiščna tema, nosečnost. Estetsko in idejno je potencial teh zgodb obdelan zelo raznoliko in z različno uspelimi avtorskimi pristopi. Kljub temu pa gre za nek presek dilem, dvomov, upanj in problemov tako na skrajno osebni kot na družbeni ravni, pa naj so liki zasnovani na nekih tipičnih ali vsaj tipiziranih situacijah ali pa so s praviloma omejujočim okoljem – kar bi lahko bila tudi skupna točka – v konfliktu. Slovensko zgodbo, ki se ukvarja z rahlo fantastičnim motivom brez-

madežnega spočetja redovnice (preko katerega lucidno obdela še sodobne teme osamljenosti in potrošništva), je k omnibusu prispevala scenaristka in režiserka Hanna Slak, ki od leta 2007 živi in dela v Berlinu.

»S petimi producenti in režiserkami iz petih držav, ki so bile enakovredno vključene v proces priprave filma, predstavlja omnibus prvo skupno kreativno delo držav bivše Jugoslavije. To je majhna revolucija in prepričan sem, da se bo to sodelovanje kmalu pojavilo tudi na drugih področjih.« Nenad Dukić (umetniški direktor filma)



Naj ostane med nami (Rajko Grlić)

Po *Karavli* iz leta 2006, ki je bila vsaj v gledalskem smislu uspešen poskus ponovne združitve kinematografij nekdanje Jugoslavije, pomeni Grličev film *Naj ostane med nami* svojevrsten povratak k formi, k radoživim, vitalističnim dramam, k intimnim kronikam svojih likov, ki jih izriše skozi osebne zadrege in jim s tem tudi spretno zleze pod kožo oziroma preko njih posredno portretira širši družbeni milje. Po stotih letih, po Freudu, po seksualni revoluciji in internetu je težko biti prevratnik, kot resignirano ugotavlja tudi Grlić v svojem sedmem desetletju, težko je biti resnično izzivalen, težko se je izogniti moraliziranju, a

vseeno gre za spretno voden in priljuden, hkrati pa precej nedolžen pogled na zagate dvojnega življenja v urbano-malomeščanskem okolju sodobnega Zagreba ...

»Prava skrita življenja so globlje in bolj skrita od tistega, kar danes prikazuje YouTube in rumeni tisk. Življenje je še zmeraj kompleksnejše, bolj razburljivo in bolj tridimenzionalno od interneta.« Rajko Grlić (Ekran)



Cirkus Columbia (Danis Tanović)

80. se končujejo, končuje se neka era, homogena država in družbeno tkivo. V mali hercegovski kraj prihaja kapitalizem, prihaja tranzicija, prihajajo nacionalizmi, prihaja vojna. Jutri. Že danes pa se iz ne povsem prostovoljnega zdomstva v mestice vrne Divko, mali povzpeticnik z veliko denarnico, z zamerami in s še večjimi ambicijami, z novim mercedesom ter mično spremljevalko. Problem je le v tem, da v njegovi nekdanji hiši živi žena, od katere se kljub dvajsetletni odsotnosti še ni formalno ločil, z napol odraslim sinom. V svojem najnovejšem filmu je Danis Tanović vrhunsko združil intimni sod smodnika z natančnim, lucidnim portretom časa in družbe, pri čemer kljub mešanici ganljivosti in duhovitosti

ostaja ves čas oster opazovalec patologij, ki brobotajo pod površjem. V epski miniatarki, ki čudežno priključuje duha mojstrov »praške generacije«, je vse na svojem mestu kot zamrznjeno v času. A »sve smo mogli mi« ...

»Jaz sem imel 23 let, ko se je vse to začelo, in nisem bil svetovno znani režiser, ki bi mu manjkala kulturni prostor. Toda vseeno občutim to kot ... hendikep. Kakorkoli, to je bila nekoč resna dežela v svetovnih okvirjih. Zdaj je tu šest malih držav, vsak dela, kar hoče. A hočem reči: duh Jugoslavije še vedno visi nad nami. Živeli smo skupaj, lepo nam je bilo ... In mislim, da sem naredil film, ki začne dialog z ljudmi.« Danis Tanović (Delo)

PETEK - 1. oktober

Glavna dvorana:

11:00 ELENA, dok. film, Katja Lenart & Marko Bratuš, 52'

12:00 MUNIRA, dok. film, Rudi Uran, 55'

14:00 TRENUTEK REKE, dok. film, Anja Medved & Nadja Velušček, 63'

15:30 POGLEDI SKOZI ŽELEZNO ZAVESO, dok. film, Anja Medved, 22'

16:00 MAJOŠ, dok. film, Amir Muratović, 46'

17:30 NAJ OSTANE MED NAMI, igrani film, Rajko Grlić, 97'

20:00 SVEČANA OTVORITEV PIRAN-PIRANO, igrani film, Goran Vojnović, 101'
Podelitev nagrade Metoda Badjure za življenjsko delo na področju kinematografije

Zelena dvorana:

15:00 KAM JE IZGINIL DELAVSKI RAZRED, dok. film, Maja Weiss, 55'

17:00 UKRADENO OTROŠTVO, dok. film, Igor Prah, 55'

18:00 LILAPRAP®, dok. film, Aleš Šega, 50'

SOBOTA - 2. oktober

Glavna dvorana:

11:00 Kratki študentski filmi

KRALJ MATJAŽ, Milan Urbajs, 26'
EMILIJA OREL - MILKA, Katja Ratoša, 6'
VASI POD VODO, Jaka Šuligoj, 17'
DOTIK, Blaž Završnik, 17'
PESEM, Dunja Danial, 5'
ZADNJA ŽELJA, Jaka Žilavec, 6'
ŽIVLJENJE ALI SMRT, Mitja Manček, 8'
NESKONČNI VOZEL, Miha Šubic, 30'

13:30 Kratki študentski filmi

SEPULTURA, Petra Rodman, 10'
OSEBEK ŠT. 72, Nikolina Mudronja, 11'
DARILO, Boris Bezić, 19'
MOŠKI, Mina Bergant, 24'
LOV NA RACE, Rok Biček, 23'
TRST JE NAŠ!, Žiga Virc, 27'

18:00 STRIPBURGER V GIBANJU, animirani, Boris Dolenc, 25'

18:30 GREMO MI PO SVOJE, igrani film, Miha Hočevar, 95'

20:30 ZADETA OD LAJFA!, dok. film, Maja Senekovič, 25'

21:00 CIRCUS FANTASTICUS, igrani film, Janez Burger, 74'

22:30 NEKE DRUGE ZGODBE, omnibus kratkih igranih filmov, Hanna Slak idr., 114'

Zelena dvorana:

11:00 PESEM UPORA, dok. film, Andraž Pöschl, 55'

13:00 POLKA FILM, dok. film, Dušan Moravec, 90'

15:00 KANDIDATKA IN ŠOFER, predvolilna komedija, Vinko Möderndorfer, 93'

17:00 BORIS PAHOR - TRMASTI SPOMIN, dok. film, Tomaž Burlin, 65'

NEDELJA - 3. oktober

Glavna dvorana:

11:00 Kratki filmi

1717 KILOMETROV POLETJA 2009, eksp.-dok. film, Jurij Meden, 27'
RAZGLEDNICE, eksp. film, Nika Autor, 9'
MRTVAŠKI PLES, animirani film, Koni Steinbacher, 4'
BITITSCH, groteska, Peter Bizjak, 13'
NA BONE, igrani film, Peter Hvalica, 15'
SMEHLJAJI, drama, Boris Dolenc, 30'
OČETOVA ŽELJA, drama, Marko Šantič, 17'
ZGODBA, igrani film, Boštjan Vrhovec, 13'

15:00 NEVIDNI PRAH, igrana TV drama, Rok Biček, 30'

15:30 NAŠA DEMOKRACIJA, igrana TV drama, Žiga Virc, 52'

16:30 10 LET, plesni film, Peter Bratuša, 12'
CIRKUS COLUMBIA, igrani film, Danis Tanović, 113'

20:00 ZAKLJUČNA SLOVESNOST OČA, igrani film, Vlado Škafar, 71'
Svečana podelitev nagrad

Zelena dvorana:

11:00 NA KONCU TRŽAŠKE, dok. film, Jurij Gruden, 52'

13:00 VINOPIRI: LEDENA TRGATEV, triler, Vitomir Kaučič, 97'

15:00 MUZIKA OD TRSTA DO TRBIŽA, dok. film, Martin Turk & Jurij Gruden, 42'

VESNA IN SREČKO, dok. film, Matej Očepek, 32'
KUZLE, glasbeni dok., Matjaž Mrak & Robi Šabec, 36'

17:00 NOČEMO BELEGA KRUHA, dok. film, Jasna Hribernik, 57'



John Ford: »Rad snemam vesterne. Če bi lahko izbral, bi snemal izključno vesterne.« **Burt Kennedy:** »Si videl katerega od tistih italijanskih ali španskih vesternov?« **John Ford:** »Hecaš se.« **Burt Kennedy:** »Ne, resno, precej so jih že posneli in nekaj jih je zelo uspešnih.« **John Ford:** »In kakšni so?« **Burt Kennedy:** »Brez zgodbe, brez prizorov. Samo pobijanje.«

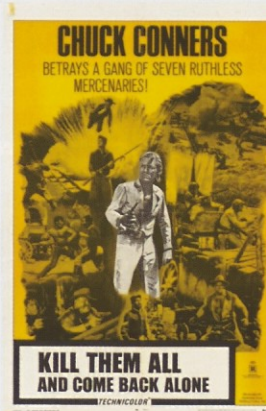
Ameriški vestern je na začetku 60. let preživel hude čase. Podoben je bil izčrpanemu, brezzobemu starčku, ki venomer prežvekuje ene in iste klišeje. Vse redkeje gledalce je cukal za rokave z novimi triki: vabil jih je z domoljubnimi super-spektakli (*Alamo*), zapeljeval s tehničnimi novotarijami (*Kako*



je bil osvojen Divji zahod), se opravičeval za zgodovinske krivice (*Jesen Čejenov*) ali pa plonkal zgodbe, ki so jih drugi povedali bolje (*Sedem veličastnih*). Videti je bilo, da je vnovčil že vse adute in da bo moral zapustiti igro. Potem pa je iz povsem nepričakovane smeri pljusnila sveža kri, nova injekcija energije, ki je anemičnemu žanru vrnila voljo do življenja in ga za dvajset let posadila nazaj v sedlo. Vendar je proces zahteval svoj čas. Sprva so naduti Američani gledali zviška na čudne italijanske hibride, ki so okorno oponašali njihov paradni žanr in zanje skovali posmehljiv naziv *špageti vesterni*. Ameriška kritika (pa tudi del evropske) jih je prezirljivo odpisala kot »nasilne, preglasne, cenene, amoralne, naivne, ekscesne, parazitske, oportunistične imitacije z izumetničeno in leseno igro, histerično režijo in neobstoječo zgodbo, brez kulturnih korenin v ameriški folklori ali zgodovini.« Niti na misel jim ni prišlo, da bi »neavtentične in neavtohtone« žanrske pankrte vzeli za svoje. A dolgoročno so jih morali priznati, saj so ameriški režiserji najprej neopazno, pozneje pa vse bolj očitno posnemali te vzorce, tako da so si bili do 70. let ameriški in italijanski vesterni vse bolj podobni. Američani so hodili snemat v Španijo, Italijani so najemali ameriške igralce in režiserje, vrstile so se koprodukcije in nazadnje nisi več vedel, kateri film je čigav.



In kako se je vse skupaj sploh začelo? Obstaja zanimiva anekdota, ki lepo razkriva genezo in dialektiko medsebojnega delovanja ameriških in italijanskih vesternov. Filma, ki sta najbolj neposredno vplivala na nastanek špageti vesternov, sta *Vera Cruz* (1954) in *Zadnji sončni zahod* (The Last Sunset, 1961), oba je zrežiral veteran Robert Aldrich. Prvi je Italijane navdušil s pompozni prizori in z ekscentričnimi junaki (še posebej izstopa v črno oblečeni in večno režeči se Burt Lancaster), drugi pa osupnil z baročnim stilom in s končnim obračunom (kjer se Kirk Douglas odpravi na končni dvoboj z Rockom Hudsonom s prazno pištolo), oba skupaj



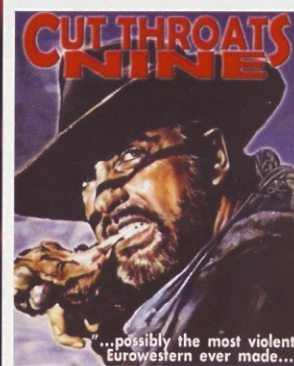
naslovom *Za prgišče dolarjev* (Per un pugno di dollari, 1964), ki je postal instantni hit, kult in je dolgoročno vplival tako na ameriški vestern kot tudi na samega Aldricha, ki je metode svojega nekdanjega oboževalca s pridom uporabil v uspešnici *Ducat umazancev* (The Dirty Dozen, 1967). Tudi zakrknjeni tradicionalist Burt Kennedy (iz uvoda) se je priklonil novi modi in posnel špageti koprodukcijo *Prehod čez Hudičev klanec* (The Deserter, 1971, Niksa Fulgosi & Burt Kennedy). Krog je bil sklenjen.

Čeprav so italijanski vesterni obstajali že pred letom 1964 (ko je v mesto triumfalno prijezdil Leonejev *Za prgišče dolarjev*) in po letu 1973 (ko je špageti ero simbolično zaključil elegični *Imenujem se Nobody* [Il mio nome è Nessuno, 1973, Tonino Valerii], velja to desetletje za najplodno in najbolj kreativno obdobje špageti vesternov. Leta 1963 so v Italiji posneli le 10 vesternov, v letih 1963-1969 je produkcija skokovito narasla na 300 filmov z vrhuncem v letih 1966-1967. Po letu 1970 je začelo njihovo število upadati, dokončno pa je usahnilo v drugi polovici 70. let, ko so tržno nišo zavzeli urbani trilerji, kung-fu in porno filmi. Skupni izkupiček je štel nekaj manj kot 600 špageti vesternov, kar je impresivna številka. Večina jih je nastala v zahodnoevropskih koprodukcijah, pri nekaterih je z delovno silo, igralci in lokacijami sodelovala tudi Jugoslavija (ja, tudi v Tomačevem smo imeli kavbojsko filmsko mesto). Režiserji so bili ponavadi Italijani, lokacije in ekipe so bile španske, igralska zasedba pa mednarodna.

OB OMEMBI IMENA ŠPAGETI VESTERN BO ZNAL VSAK POVPREČNO RAZGLEDAN GLEDALEC NAIZUST IZSTRELITI TRI IMENA: SERGIO LEONE, ENNIO MORRICONE IN CLINT EASTWOOD. PRVI JE DEFINIRAL STIL, DRUGI ZVOK, TRETJI PA PODOBO ŠPAGETI VESTERNA. In čeprav je velika »sveta

trojica« (oče, sin in sveti duh) špageti vesterne povzdignila v filmska nebesa (in pobrala *leonejevski* delež pozornosti, heh), tvorijo veliko večino tipičnih predstavnikov žanra tisti mali, pozabljeni, nepomembni in neugledni *trash* zmazki, ki jih ne bomo nikoli videli (velika večina je bila v prvi vrsti namenjena domači, italijanski publiki, le 20 % jih je doživelo mednarodno premiero).

V tipičnem špageti vesternu je nekaj primarno goljufivega, prebrisanega in prevarantskega, s te ali one strani kamere. Pojdimo najprej za kamero. Prefrigani italijanski trgovci v filmskem biznisu so bili namazani z vsemi žavbami. Mnogim že predvajanim filmom, ki so zaključili svojo kinematografsko pot, so čez leto ali dve zamenjali naslov, mu malce popravili najavno špico (če se jim je dalo), ter ga ponovno poslali v obtok kot povsem nov izdelek. In to ponovili večkrat. Za drobiž posnete filme so prodajali kot ekskluzivno ameriško robo, zato se je razpasla navada, da so režiserji in igralci prevzemali ameriško zveneča imena (Sergio Leone je bil najprej Bob Robertson, srbski igralec Dragomir Bojanić - Gidra pa Anthony Ghidra, celo naša Špela Rozin je postala Shyla Rosin). Zavoljo večje avtentičnosti so poceni uvažali odslužene ameriške igralce (Yul Brynner, Lee Van Cleef, Jack Palance, Chuck Connors, Joseph Cotten, William Shatner, John Ireland ...) ali pa stranske, ki se še niso uveljavili (Eastwood, Charles Bronson, Eli Wallach) in jih prodajali kot velike zvezde. Filme so financirali gverilsko: napraskali so denar za prvi teden snemanja, posnetke prikazali distributerju, ki jim je financiral drugi teden, in tako naprej ... Povprečni film



so tako posneli v štirih tednih ali manj, posamezni prizor so ponavljali le dvakrat do trikrat. Spreminjanje scenarija med snemanjem je bila redna praksa, zbegani igralci so bili zato prisiljeni improvizirati in tako so v zgodbah nastajale ne luknje, pač pa orjaški kraterji, zaradi katerih pa se nihče ni posebej obremenjeval, samo da je bilo vse skupaj hitro in poceni narejeno. Varčevali so pri filmskem traku (uporabljali so ostanke traku drugih filmov), stiskali pri sinhronizaciji (obupna italijanska in katastrofalna angleška), škrtarili pri montaži, kradli eden od drugega ter brezobzirno kršili avtorske pravice (popularni lik Django je pod različnimi režiserji in igralci doživel več kot 40 reinkarnacij).

Tudi na platnu so bile stvari podobne. Špageti vesterni so lansirali neskončne verige prevar, izdaj, izsiljevanj, dvojnih iger in hlastanja po denarju. Premogli so dva ali tri zaplete (maščevanje, lov za zlatom ali oboje) in jih preigravali do onemoglosti, zgodbe so se po tekočem traku dogajale na meji med Teksasom in Mehiko (kar je upravičevalo španske lokacije in statistične) v času ameriške državljanske vojne (kar je omogočalo

uporabo vedno istih kostumov). Večino špageti vesternov so posneli v španski pokrajini Almeriji, kjer rastejo le agave, ne pa tudi *saguaro* kaktusi (značilni za ameriški Zahod), zato so jih naredili iz stiropora, jih pobarvali in posejali po okoliških sipinah (če smo pozorni, vidimo vedno iste kaktuse na različnih lokacijah). Ženske vloge so bile zreducirane na kurbe, svetnice (kar je bilo pogosto eno in isto), vdove in trupla. Pištolo s šestimi naboji so imele fantastično sposobnost, da brez polnjenja ustrelijo tudi po 20-krat in to s tistim značilno piskajočim zvokom, ki je v vseh filmih in iz vsega orožja zvenel enako. Skrb za verodostojnost jim je bila deveta briga (protagonisti uporabljajo orožje, ki so ga sicer izumili 20 let kasneje). Junak je v črno oblečeni lovec na glave, ki poleg streljanja obvlada tudi kakšno posebno večino ali finto (strelja direktno iz toka, ne da bi izvlekel pištolo). Negativci so ali sadistični mehiški banditi, ki se ponašajo s kakšnim odštekanim manierizmom (se ves čas krohotajo brez razloga in goltajo célo čebulo) ali pa sluzasti, gizdalinski mogotci z obvezno čudaško navado (bolestna navezanost na kakšnega ljubljénčka, hrčka ali papigo). V zadnji tretjini filma barabe praviloma ujamejo junaka, se nad njim prešerno izživljajo, ga pohabijo (ponavadi mu preluknjajo roko, s katero strelja), a pustijo živega. Junak se bo seveda rešil, zalizal rane in se barabam maščeval, za glavnega negativca pa bo rezervirana še posebej inovativna smrtna kazen (denimo cvrtje v staljenem zlatu). In ko smo že pri dnu: z neuradnim nazivom najslabšega špageti vesterne vseh časov se ponaša *Maščevanje Trinite* (Allegri becchini ... arriva Trinità, 1973, F. L. Morris = Ferdinando Merighi), ki je bil tako zanič, da režiserju niso zaupali nobenega filma več.

Vse skupaj ne zveni laskavo. Toda kljub vsem naštetim lastnostim, ali pa ravno zaradi njih, vsebuje tipični predstavnik špageti vesterne nekakšno vulgarno vitalnost, živalsko željo po preživetju med množico hijen, ki se trgajo za svoj košček plena. In ta primarna, surova energija se filmom še kako pozna, tudi tistim manj uglednim. Junaki špageti vesternov se ne zanašajo na človeško dobroto, ni jim mar za humanost in moralno, požvižgajo se na pogum in poštenje. Namesto življenja v skupnosti imajo raje samoto, namesto plemenitosti izberejo egoizem, namesto ljubezni se odločijo za denar, namesto vere v Boga preferirajo obešenjaški ateizem (*»Bog oprošča, jaz ne!«*). Priznavajo edino boj za obstanek in preživetje najmočnejših. Ja, primitivni darvinizem, brez etike, poetike in patetike (ki je krasila ameriške vesterne), brez kompromisov, iluzij ali milosti. Le s ščepcem avtoironije in ciničnega humora.

ŠPAGETI VESTERNI PREDSTAVLJAJO MRAČNO PLAT AMERIŠKIH VESTERNOV IN NAZADNJE SO S SVOJO PESIMISTIČNO VIZIJO OKUŽILI TUDI SVOJE NEKDANJE VZORNIKE. IN DANES, SKORAJ 50 LET PO NJIHOVEM NASTANKU, JIH JE ČAS LE ŠE POTRDIL. NEKEGA JUTRA SMO SE ZBUDILI IN SPOZNALI, DA ŽIVIMO V BIZARNEM SVETU ŠPAGETI VESTERNOV, KJER SO NASILJE, IZKORIŠČANJE IN PREVARE POSTALI DEL NAŠEGA VSAKDANA. LE DA VSE SKUPAJ NI TAKO ZABAVNO.

Ker sem se v besedilu izogibal naštevanju imen in filmov, bom za konec naštel nekaj svojih špageti favoritov: 10 najboljših vesternov, ter 5 najboljših režiserjev, igralcev, skladateljev in scenaristov. Brez svete trojice, ki na vsakem seznamu zasede najvišje pozicije. In še, hvala Dušanu Fegušu za slovenske naslove.

10 NAJBOLJŠIH ŠPAGETI VESTERNOV

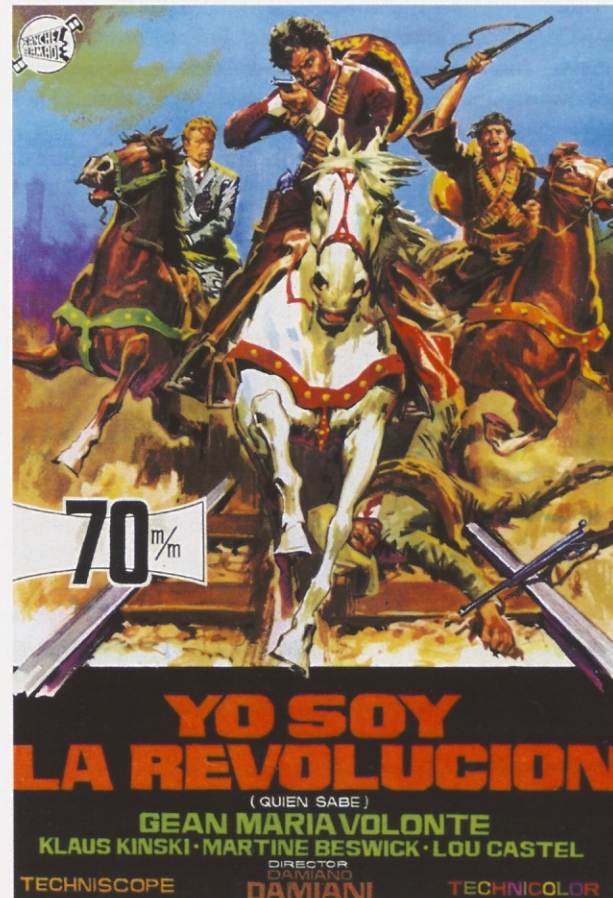
(brez filmov Sergia Leoneja)



DJANGO

1. *Django* (1966, Sergio Corbucci)
Coffin Joe na Divjem zahodu, le da v trugi ne skriva trupel, ampak mitraljez.

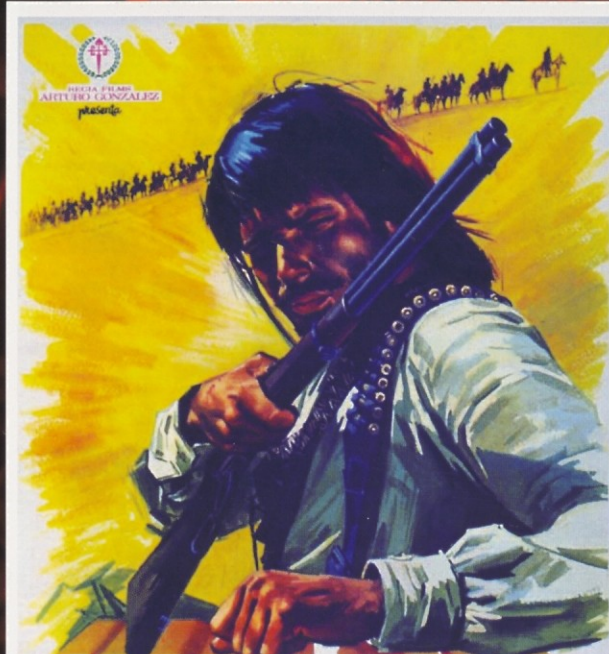
Pa še to: od 15. oktobra dalje bodo v Cankarjevem domu predstavili *Antologijo italijanskega špageti vesterna*, kjer bodo zavrteli 15 rasnih primerkov žanra, ki se v veliki meri pokrivajo s spodnjim seznamom. Velja omeniti, da jih je neutrudni vodja filmskega programa CD Simon Popek po celem svetu nabiral kar dve leti. Večina filmov bo opremljena s slovenskimi podnapisi, tisti, ki so sinhronizirani v angleščino, pa bodo brez njih. *Don't miss the killing, amigo!*



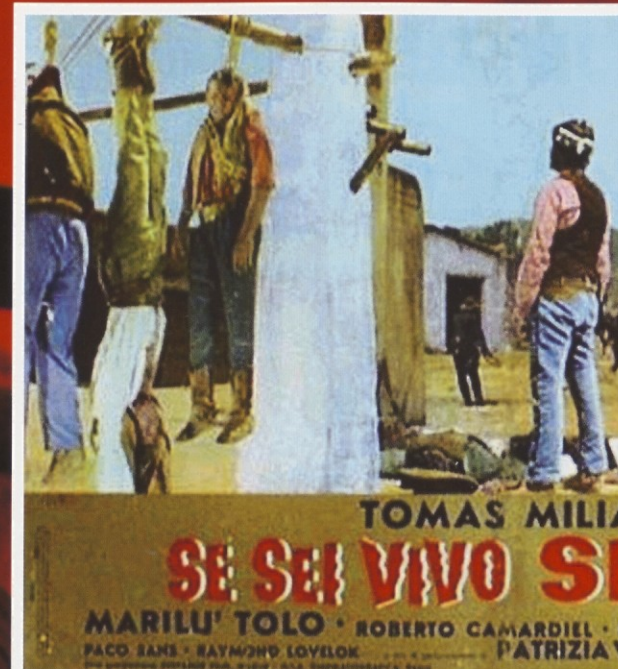
2. *Zlata krogla* (Quien sabe? / A Bullet for the General, 1966, Damiano Damiani)
Marksistični špaget.



3. *Sestanek s smrtjo* (Da uomo a uomo / Death Rides a Horse, 1967, Giulio Petroni)
Ultimativni revenge špaget.



5. *Zakon brezzakonja* (Faccia a faccia, 1967, Sergio Sollima)
Špaget, ki je predstavil nezaslišano novost: razvoj likov.



4. *Django: če si živ, streljaj!* (Se sei vivo spara / Django Kill ... If You Live, Shoot!, 1967, Giulio Questi)
Tomas Milian trpi kot Kristus med tolpama mehiških homoseksualcev in belih puritancev.



6. *Velika tišina* (Il grande silenzio, 1968, Sergio Corbucci)
Depresivna snežna pokrajina in šokantni konec.



7. *Plačaneč* (Il mercenario / Professional Gun, 1968, Sergio Corbucci)
Jack Palance v gumbnici nosi beli nagelj, iz katerega se pcedi kri ...



8. *Kompanjerosi* (Vamos a matar, compañeros / Companeros, 1970, Sergio Corbucci)
Tomas Milian je vse bolj podoben Che Guevari.



9. *Imenujem se Nobody* (Il mio nome è Nessuno / My Name is Nobody, 1973, Tonino Valerii)
Terence Hill prebere ime na grobu indijanskega pokopališča: »Sam Peckinpah«.



10. *Djanguo vrnitev* (Keoma, 1976, Enzo G. Castellari)
Špageti vesternom se je iztek rok uporabe.

5 NAJBOLJŠIH REŽISERJEV (brez Sergia Leoneja)

1. **Sergio Corbucci** (ali Stanley Corbett / Gordon Wilson)
»Tisti drugi Sergio« je bil menda odštekani srboritež, ki je so-vražil hipije in levičarje. Že pokojni.
2. **Gianfranco Parolini** (ali Robert F. Atkinson / John Eastwood / Cehett Grooper / Frank Kramer / Frank Littlewood / Frank Littleword / Frank Littlewords / J. Francis Littlewords / J.F. Littlewords / John Francis Littlewords / G.F. Parolini / John Francis Scott)
Človek s toliki psevdonimi je že moral posneti kaj dobrega.
3. **Giulio Petroni** (ali Jeremy Scott)
Poleg *Sestanka s smrtjo* in *Tepepe* zrežiral tudi spregledani *La notte dei serpenti* (1968) z Lukom Askewom. Umrli letos.
4. **Sergio Sollima** (ali Roger Higgins / Simon Sterling)
Mojster političnih in socialno angažiranih vesternov.
5. **Giulio Questi**
Na lastni koži doživel vojne grozote in jih učinkovito uporabil na filmu. Posnel en sam vestern, a je ta vreden dvajset drugih.

5 NAJBOLJŠIH IGRALCEV (brez Clinta Eastwoda)

1. **Gian Maria Volonte**
Strasten levičar, član italijanske KP, najboljši v vlogah psiho-patskih mehiških banditov. Pokojni.
2. **Nikolaus Günther Nakszynski** (ali Klaus Kinski)
Še en psihopat, nepozaben v vlogi grbavca v filmu *Za dolar več*. Poslovlil se je 1991.
3. **Francesco Sparanero** (ali Franco Nero / Frank Black)
Prvi in originalni Django. Pravi, da še vedno čaka na svoj za-dnji vestern.
4. **Tomás Quintín Rodríguez** (ali Tomas Milian)
Kubanec, rojen za vloge prebrisanih mehiških kmetov, ki se zavihtijo na čelo revolucije.
5. **Giovanni Garkovich** (ali Gianni Garko / John Garko / Gary Hudson)
Rojen v Zadru, leta 1935. Zaslovel v vlogi Sartane.

5 NAJBOLJŠIH SKLADATELJEV (brez Ennia Morriconeja)

1. **Bruno Nicolai**
Za *maestrom* drugi najpopularnejši skladatelj: pogosto sode-loval z njim, tako da se ne ve točno, kaj je kdo napisal. Pokojni.
2. **Riz Ortolani**
Skladal za italijanske in nemške vesterne. Uglasbil čez 200 fil-mov, še vedno aktiven.
3. **Francesco de Masi**
Samosvoj skladatelj prepoznavne glasbe. Umrli leta 2005.
4. **Luis Bacalov**
Argentinski skladatelj vzvišenega, himničnega sloga. Dobi-trnik oskarja za *Poštarja*. Tarantino ponovno uporabil njegovo glasbo iz filmov *Veliki dvoboj* in *Poletni morilec* za oba dela *Ubila bom Billa*.
5. **Coriolano L. Gori**
Uglasbil 22 vesternov, specializiral se je za bolj komične, obe-šenjaške skladbe. Tudi on nas je že zapustil.

5 NAJBOLJŠIH SCENARISTOV

1. **Sergio Donati**
Leonejev prijatelj in tesen sodelavec, (so)podpisal se je pod skoraj vse njegove filme.
2. **Luciano Vincenzoni**
Leonejev *skript-doktor*, pogosto sodeloval z Donatijem, ideja za *Dober, slab, hudoben* je njegovo maslo; napisal tudi scenarij za drugi del, ki pa ga nikoli niso realizirali.
3. **Franco Solinas**
Član KP, politično angažiran, kar je s pridom vključil v svoje zgodbe.
4. **Ernesto Gastaldi**
Podpisal se je pod 18 špagetov, najbolj znan je *Imenujem se Nobody*.
5. **Tito Carpi**
Oscenaril 26 špageti vesternov, med njimi je tudi moj prilju-bljeni film iz otroštva *Ubij vse in vrni se sam*.



Zadnja video predstava

Vzpon in zaton video dobe na Slovenskem

Aleš Blatnik, foto: Zaš Brezar



December 1983. Ljubljanski zrak je bil takrat poln umazanih in vlage. Kaj dosti daleč se ni videlo, kar je bilo čisto v redu, ker kaj dosti tako ni bilo videti. Center mesta pa je bil vseeno še vedno bolj podoben mestu kot kakšni škatlici za Mozart kugle, polni turistov. Da gre država, v kateri se je takrat nahajala Ljubljana, v maloro, je bilo tudi že bolj ali manj jasno vsem. Kako relativno dolgo je že tega, lahko nazorno pove podatek, da je bilo to vseeno prej, preden je *Terminator* (The Terminator, 1984, James Cameron) napovedal veliko nevihto na obzorju.

Tega meseca se je pojavila v trafikah prva številka danes še skoraj pozabljenе revije YU Video. V uvodniku urednik sicer piše, da je čas za revijo pravšnji, da je v Jugoslaviji že okoli 150.000 videorekorderjev, da pa je vprašanje, kako bodo izhajali. Da so si zamislili, da na tri mesece. Bojazen je bila odveč. Revija je bila silno lepo sprejeta, izhajati je začela mesečno. Šlo je za ultimativno video geek revijo, ki je prinašala v prvi meri teste najnovejše video opreme, pa tudi članke o filmih. Z drugimi besedami: hitro je postala obvezno filmofilsko branje.

Pojav revije je le nekoliko prehitel splošni video bum. Kmalu so začele cveteti videoteke in razne video presnemovalnice. Država je vse lepo legalizirala in največ jih je bilo registriranih kot popoldanska obrt. Video trg je cvetel vzporedno z inflacijo, ki smo je bili deležni. Prav video industrija je najboljše kazala, kako učinkovita je lahko podjetniška samoiniciativa, ki je ne regulira in duši država. Videoteke so se odpirale v stotinah. Skoraj vsaka prazna garaža se je spremenila v videoteko. Kako daleč je šlo to polpiratsko podjetništvo, pa je bilo verjetno moč najbolje videti v nastanku videoteke v avli kina Union, kjer si si lahko izposodil filme, preden so prišli v kino. Tega še Amerika ni imela. *Only in Yugoslavia!*



Cvetela je tudi prodaja kaset. Preko malih oglasov. Preko boljšega sejma, ki je bil v drugi polovici 80. na centralni ljubljanski tržnici in kjer je bilo treba najboljše stojnice zasesti že prejšnji večer in jih potem stražiti celo noč (s temi 'rezervacijami' za plačilo se je ukvarjal fant, ki je kasneje postal eden največjih slovenskih videotekarjev). Nastajali so pravi mali karteli trgovcev s kasetami, ki so se navsezgodaj zjutraj skoraj vsako nedeljo dobili na kavici v Vodnikovem hramu, kjer so se pomenili, kakšne cene bodo nastavili. Teh cen so se bolj ali manj vsi držali. Še ko so prodajali na črno,

so se med sabo opozarjali, če se je od kod primajal kak zagrižen inšpektor. A to je bilo kratkoročno, saj so videopodjetniki v veliki večini plačevali davke in upoštevali zakone, inšpektorji pa so se bolj ukvarjali s tem, ali so davki plačani ali ne, kot ali so urejene avtorske pravice.

Danes, v dobi internetske izmenjave datotek, se površno rado govori, da je piratski kruh lahek kruh. A od tiste množice videotekarjev in videopodjetnikov, ki so se pojavili v 80., jih je le malo res zaslužilo kaj konkretnega (največji so se sicer prelevili v 'ugledne', povsem legalne distributerje, ki delujejo še danes – nekaj več o tem v knjigi *Digitalna filmska revolucija*): jugoslovansko gospodarstvo je bilo enostavno prešibko, kupna moč ni mogla parirati kupni moči zahoda in zaslužki, primerjani s tujim standardom, niso bili kaj posebnega. Je pa bila to izredno organizirana industrija z mnogimi akterji na vsakem nivoju. Najbolj trdo so delali brez dvoma šoferji, ki so dneve in noči vozili prazne kasete iz Nemčije. Nekateri so pri svojem početju dobesedno izgubili življenje, pri nonstop dolgih vožnjah je utrujenost naredila svoje in avtomobilске nesreče niso bile redke. Romantične predstave o piratskem življenju imajo svoje meje.

Z nastopom samostojne Slovenije so se začele stvari radikalno spreminjati in formalno urejati. Igralci so se zamenjali. Nekdanji presnemovalci so kar čez noč bolj ali manj poniknili, na sceno so prišle videoteke, urejene po vseh na novo spisanih pravilih in zakonih. Njihovo število je bilo precej manjše. Nič več ni bilo videotek po garažah. Predvsem pa se je radikalno zmanjšala ponudba filmskih naslovov. Namesto tisočev je bilo legalno izdanih komaj nekaj sto naslovov, pa še ti filmi na začetku niso imeli slovenskih podnapisov, saj je bil glavni dobavni center še vedno Beograd. Zlata doba videa je tako minila, čeprav so se nekateri tudi tem novim časom prav lepo prilagodili in pridno gradili svoje male videotečne imperije. Najemnine za prostore so bile zmeraj zelo visoke in to je botrovalo tudi temu, da na naš trg ni nikoli vstopila nobena tuja veriga – nekaj časa se je za vstop zanimalo neko avstrijsko podjetje. Ko so ugotovili, da so najemnine višje kot na Dunaju, so se pobrali. Tako je videotečni posel rasel zelo organsko: tisti, ki so se s tem ukvarjali, so v širitev vlagali bolj ali manj lastna sredstva in dobičke, kar je pomenilo, da je bil video posel obsojen na počasno rast. Ker so se z njim ukvarjali predvsem marketinško nevešči ljudje, je video izposoja v novih, legalnih časih ostajala precej marginalen posel: kako ga spopularizirati, se ni sanjalo nikomur, kakšnega resnega aktivnega združenja videotekarjev, ki bi vlagali v filmsko fanovsko sceno, pa tudi ni bilo. Distributerji so nove naslove prodajali po precej zasoljenih cenah, v reklamo pa niso vlagali, in to je bilo to. Stokanja je bilo veliko in verjetno bi vse skupaj precej neopaženo kar pocrkalo, če ne bi na trg treščil DVD-format.

DVD-ploščki so bili na začetku svinjsko dragi, kopiranja pa praktično ni bilo, saj še ni bilo poceni DVD-rekorderjev. Kljub temu, da na domačih DVD-izdajah praviloma ni bilo dodatkov, ki so se pokazali za tako priljubljene v tujini, da je DVD začel filmski industriji prinašati težke dodatne milijarde, o katerih se jim prej še sanjalo ni, in kljub temu, da so bile DVD-izdaje za videotekarje še dražje, kot so bile na voljo v prosti prodaji, pa so vseeno prinesli nov up za videotekarje. Ljudje so si namreč množično začeli opremljati domača kina, z zvočniki, velikimi ekrani in vsem, kar sodi zraven. VHS se za take potrebe ni več obnesel. DVD-je kupovati je bilo pregrešno drago, edina alternativa je bila izposoja in videoteke so vstopile v svojo drugo zares zlato dobo (jasno pa ne takšno, kot je bila v zlatih 80.) kar nekaj let po tem, ko o reviji YU Video ni bilo več ne duha ne sluha, da bi o tem bumu lahko poročala.

Posel je cvetel in videoteke so ponovno postale zbirališča ljudi, kjer se je o filmih debatiralo in videvalo vedno iste obraze, ki so prihajali po dnevno dozo filmskega fiksa: v najbolj znani ljubljanski videoteki si lahko videl vse, od estradnikov, podjetnikov, bankirjev in do najvišjih politikov.

Sorazmerno pozno, ko je vsa scena – tudi zaradi internet-ske izmenjave datotek – že začela nekoliko zamirati, smo v Sloveniji dobili tudi svojo verzijo priljubljene ameriške videoteke Netflix, projekt Itivi. Ta je bil zastavljen profesionalno



in ambiciozno, a žal na napačnem, preplitvem trgu. Izdanih video naslovov je bilo na DVD-jih enostavno premalo. Netflix je v Ameriki v prvi meri zmagal zaradi svojega ogromnega kataloga in tega, da ni zaračunaval zamudnin, ker si izposojeno lahko obdržal toliko časa, kolikor si hotel. Še vedno se sicer zdi, da bo v drugi etapi spletnega video posla tudi v Sloveniji kdo le lahko služil: ne s pošiljanjem DVD-jev po pošti, kar je osnovni poslovni model Netflix in Itivija, temveč s posredovanjem filmov preko interneta ali kabelskega sistema v ogled na zahtevo. Gregor Cuzak, direktor podjetja Itivi, pravi: »Izposoja filmov na fizičnih medijih je *passé*. Še vedno sicer obstaja hvaležna nišna ciljna skupina, ki ji izmed vseh možnosti gledanja filmov najbolj ustreza uporaba srebrnih ploščkov, ki jih na kakršenkoli način dobijo v uporabo. Tej skupini uporabnikov je smiselno nuditi storitev, jedro izposoje filmov in drugih videovsebin pa je potrebno preseliti v digitalno distribucijo oziroma VOD. Brez tega videoteka ne more preživeti. Glede na zaton fizičnih videotek in njihovo razdrobljenost ne bi bilo napak razmisliti o njihovi združitvi, saj bi z združenimi močmi videoteke lažje zmogle prehod na VOD. Sicer bodo v VOD-u vladali telekomit ter TV-postaje. Prvi zaradi infrastrukture, drugi zaradi naravnega prehoda iz linearne v nelinearno televizijo.«

Fizičnim videotekam se tako že nekaj let ne piše več dobro. Trenutno situacijo Marko Viličnjak, ki vodi največjo ljubljansko



sko videoteko Music Box, vidi takole: »Absolutno predolgo traja, da filmi izidejo na fizičnih nosilcih. Do takrat zanimanje za film že mine, saj je to največkrat več mesecev po kinu, ljudje pa lahko velikokrat te filme dobijo na internetu. Včasih se je zelo veliko razburjalo zaradi piratskega kopiranja DVD-jev, ki kakšne večje škode ni delalo. Danes pa se zdi, kot da so vsi vrgli puško v koruzo, in se le mirno gleda, kako se vsebine prenaša zastoni z interneta. Mi našo videoteko gradimo predvsem na širokem izboru, imamo največjo izbiro filmov in tudi ogromno kulturnih, redkih filmov. V poslu smo že 17 let, a zadnja leta so se razmere zelo poslabšale. Katastrofalna je tudi mestna politika, ki je izredno nenaklonjena poslu. Mestno jedro Ljubljane v tem smislu popolnoma zamira, delno kot posledica nemogoče prometne ureditve, kjer v iskanju prostega parkirnega prostora lahko stranke v nedogled krožijo po enosmernih ulicah, delno pa zato, ker center Ljubljane občanom ne nudi skoraj ničesar več, razen gore barčkov in restavracij, ki pa so z zasoljenimi cenami v prvi meri past za turiste. V takem poslovnem okolju tudi drugi trgovci in podjetniki ne morejo uspevati, kaj šele videotekarji, katerih dejavnost je že tako v krizi.«

Na slovenskem spletnem forumu za filmofile Filmklub se je pred leti linkalo na spletne strani slovenskih videotek. Danes teh strani kot tudi videotek, ki so jih objavljale, skoraj ni več. Lani so baje v Ljubljani obratovalle le še štiri video poslovalnice, kar je v skladu s svetovnimi trendi, kjer je druga najve-

čja video veriga Movie Gallery letos zaprla čisto vse trgovine, največji igralec Blockbuster pa napoveduje zaprtje vsaj 1.000 trgovin – poleg tega je Blockbuster tako ali tako ves čas na robu poslovne vzdržnosti. V Ameriki cvetita vsaj RedBox (veriga videoavtomatov) in že omenjeni Netflix.

Ker se pri nas avtomati niso nikoli zares prijeli (bili so enostavno predragi za upravljanje, saj je bilo s strani države neobdavčeno študentsko delo cenejše kot tovrstna avtomatizacija), Itiviju pa na domačem trgu tudi ni uspelo to, kar je v Ameriki uspelo Netflixu, se zastavlja vprašanje, kaj se bo zgodilo, ko bo vrata zaprla še zadnja slovenska videoteka. Kakšnih omembe vrednih sistemov za legalni ogled filmov na internetu namreč za naš trg kar ni in ni, tako da si odjemalci iščejo filme, kakor vejo ali znajo: bodisi jih naročajo pri amazonih tega sveta ali pa jih dobivajo z izmenjavo datotek, kar še zdaleč ni urejeno področje; nekateri temu rečejo kar piratstvo, pa čeprav s tem nihče ne služi. Uradna filmska distribucija se namreč za slovenske video-filmofile ne zmeni kaj dosti. Enostavno ni ne znanja ne igralca, ki bi bil pripravljen vložiti konkretna sredstva za razvoj tovrstnega poslovnega segmenta.

Če bi Henry Hill iz *Dobrih fantov* (Goodfellas, 1990, Martin Scorsese) fural slovensko videotečno zgodbo, bi lahko zaključil: »Everything was for the taking. And now it's all over.«

Filmske pravice na voljo po dogovoru.

Veliki bratje

Resničnostna TV

Tina Bernik

KATHY GRIFFIN

42

TELEVIZIJA



Začelo se je leta 1992 na MTV in se kot virus razširilo na televizijske programe po vsem svetu. Gledalci so jih sprejeli v hipu, na priznanja strokovne javnosti pa so morali čakati do leta 2001, ko so za resničnostne šove začeli podeljevati emmyje.

Medtem ko domače televizije gledalcem servirajo slovenske inačice resničnostnega šova *Veliki brat*, pa naj gre za *Kmetijo*, *Bar* ali *Survivor*, se v tujini v ospredje že nekaj let prebijajo tekmovalni resničnostni šovi, kakršne pričenjamo v udomačeni obliki počasi spoznavati tudi na naših TV-programih, bodisi iskanje pevsko-plesnih talentov v *Slovenija ima talent* bodisi izbiranje modelov v *Slovenskem top modelu* in *Supermodelu Slovenije*, ki sta na komercialni televiziji TV3 in Pop Brio prišli prejšnji mesec.

Resničnostna TV včeraj

Resničnostna televizija se je začela na televiziji, od katere bi to najmanj pričakovali, na glasbenem programu MTV, kjer so leta 1992 začeli predvajati *The Real World*, oddajo, v kateri so hoteli dokumentirati sobivanje ljudi iz različnih okolij, a naredili šov, ki je dokumentarno vrednost antropološkega poskusa postavljaval v drugi plan, v prvi plan pa je prišla zabava, ki so

jo ponujale burne interakcije med udeleženci. MTV je sedem neznancev, ki so se za več mesec morali posloviti od vsakršne intimne, zaprl v hišo in jih s kamero začel spremljati na vsakem koraku, šov pa je postal tako uspešen, da je bilo samo vprašanje časa, kdaj ga bodo pograbile tudi druge televizije. Trajalo je pet let in v produkcijski hiši John de Mol Produkties na Nizozemskem se je končno zgodil zloglasni *Big Brother*. Oddaja niti ni bila bistveno drugačna od MTV-jeve, saj je še vedno šlo za skupino različnih ljudi, ki bivajo v isti hiši, in se še do danes ni opazno spremenila: v hiši ni nikoli več kot 15 neznancev, v zadnjih letih pa tudi zvezdnikov, sobivanje pred kamerami traja približno tri mesece, udeleženci šova so vedno popolnoma odrezani od zunanjega sveta in informacij, gonilna sila, zaradi katere vztrajajo v hiši, pa sta hipna slava in denarna nagrada. Šov so začeli predvajati leta 1999, torej dve leti po nastanku same ideje, njegovo ime pa so si izposodili iz Orwellove literarne klasike 1984. *Veliki brat* je postal veliki hit malih zaslonov, ki ga je pobralo skoraj 70 držav po svetu, iz njega pa se je razvilo tudi več deset različnih oddaj, ki so oznako resničnostnih šovov dobile šele leta 2002 z nastankom še enega reality TV-hita – *Survivorja*, šova, v katerem so skupino ljudi poslali na samotni otok in jih za milijon dolarjev vredno nagrado prepustili

bojem z naravo in medsebojnim tekmam, in obenem šova, iz katerega se je izvila nova vrsta resničnostnih serij, v katerih tekmovalci preizkušajo svoje fizične in psihološke zmogljivosti, pa naj gre za *Fear Factor* (2001) ali *Scare Tactics* (2003).

Resničnostna TV danes

Kljub preživetju resničnostnih šovov, kot sta *Veliki brat* in *Survivor*, ki z voajeristično naravnostjo še vedno privlačijo velik del televizijske publike, s televizijsko resničnostjo zasičeni gledalci in kritiki vedno več pozornosti namenjajo tudi tekmovalnim šovom in oddajam, ki poskušajo resničnostno zasnovo na različne načine opremiti z dodano vrednostjo, bodisi z iskanjem talentov, s humornimi vsebinami ali poljudnoznanstvenimi in z lifestyle temami. Letošnji hit malih zaslonov so, če sklepamo po dobitnikih ameriških TV-nagrad emmyjev, oddaje s kulinarčno vsebino, saj je slednja slavila v obeh resničnostnih kategorijah, v katerih podeljujejo emmyje – v kategoriji resničnostnih tekmovalnih oddaj, ki obstaja od leta 2003, in v kategoriji resničnostnih oddaj, ki emmyje pozna od leta 2001.

Resničnostne oddaje

Za najboljšo resničnostno serijo je bila tako proglašena oddaja *Food Revolution*, ki je na male zaslone prišla šele letos, ustvarila pa sta jo zvezdniški britanski TV-kuhar Jamie Oliver in ameriški producent resničnostnih šovov Ryan Seacrest. Jamie Oliver, ki je po različnih kuharskih oddajah v Veliki Britaniji postal tudi domači promotor zdrave hrane, hoče v *Prehranbeni revoluciji*, s katero je začel marca, preobraziti prehranjevalne navade preobjudenih Američanov. V šestih delih prve sezone je zdravo hrano preizkušal na prebivalcih Huntingtona v Zahodni Virginiji, ki velja za eno najbolj nezdravih mest v ZDA, priznanje strokovne televizijske javnosti pa si je prislužil predvsem zaradi promocije uravnoteženega prehranjevanja. V svoji kategoriji je Oliver premagal štiri serije, ki na televizijah vztrajajo že nekaj let: *Antiques Roadshow* (1997), ameriško različico britanske oddaje, v kateri ocenjevalci starin na Otoku

že od leta 1979 potujejo po državi in vrednotijo starinske predmete lokalnih prebivalcev, humoristično serijo *Kathy Griffin: My Life on the D-List* (2005), v kateri stand up komedijantka, igralka in z dvema

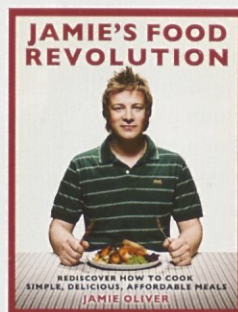


emmyjema nagrajena producentka Kathy Griffin dokumentira svoje življenje (samooklicane) D-zvezdnice, ki se poskuša prebiti na A-listo, ter dve oddaji kanala Discovery. V prvi, *Izganjalca mitov* (MythBusters, 2003), TV-voditelja in strokovnjaka za posebne učinke Adam Savage in Jamie Hyneman z znanstvenimi metodami, ki jih zabavno in poljudno približata nestrokovni javnosti, preverjata resničnost mitov, govoric, filmskih scen in videoposnetkov, v drugi, *Dirty Jobs* (2005), pa voditelj Mike Rowe v družbi navadnih delavcev preizkuša najbolj umazane, naporene, nenavadne in neprijetne poklice, ki obstajajo v današnji družbi.

Resničnostne tekmovalne oddaje

Tudi v kategoriji tekmovalnih resničnostnih oddaj je, kot rečeno, letos slavila hrana oziroma oddaja o kuhanju. Gre za ameriški šov *Top Chef* (2006), v katerem se skozi 10 do 13 epizod v različnih kulinarčnih izzivih, ki vključujejo tudi poznavanje vin, pomerijo kuharski šefi, njihovo delo pa ocenjujejo priznani kuharski mojstri in zvezdniški gostje, od kuharskih zvezd, kakršen je Anthony Bourdain, do igralcev, kot je Natalie Portman. Nagrajeni šov je za TV-mrežo Bravo producirala produkcijska hiša Magical Elves Productions, ki je za Bravo ustvarila tudi *Project Runway* (2005), še enega letošnjega nominiranca, ki ga slovenska TV3 predvaja pod naslovom *Modni oblikovalci Heidi Klum*. In medtem ko nemška manekenka v družbi modnega oblikovalca Michaela Korsaa in modne urednice Nine Garcia izbira najboljšega med neuveljavljenimi modnimi oblikovalci, ki se morajo v šovu spopadati z različnimi dizajnerskimi izzivi, na koncu pa predstaviti na ameriškem tednu mode. V še enem letošnjem nominirancu, *American Idol* (2002), trije člani žirije izbirajo največji pevski talent. *Ameriški idol* je v osmih letih postal ne samo eden od najpopularnejših tekmovalnih resničnostnih šovov, ampak ena od najbolj gledanih televizijskih oddaj v zgodovini ameriške televizije, ki vzbuja ravno

toliko pozornosti s tekmovalci, ki se preizkušajo v petju, kot s sodniki, ki udeležence preizkušajo v talentih in potrpežljivosti. Žirija, ki so jo do lani sestavljali z grammyjem nagrajeni glasbeni producent in glasbeni menedžer Randy Jackson, pevka in koreografinja Paula Abdul ter glasbeni menedžer in kreator pevske zvezde Simon Cowell, je postala model za žirije resničnostnih šovov nasploh, saj je Cowell, idejni oče *Ameriškega*



idola in sodnik v različnih resničnostnih tekmovalnih šovih (*Pop Idol*, *The X Factor* in *Britain's Got Talent*), odkril zmagovito formulo, po kateri gledanosti ne dviga (samo) sodniška prijaznost, temveč predvsem nesramnost, s kakršno je publiko navduševal in razburjal sam. Veliko bolj prijazna do tekmovalcev je oddaja *Dancing with the Stars* (2005), v kateri se za prvo mesto potegujejo pari, ki jih sestavljajo profesionalni plesalci in zvezdniki iz igralskih, glasbenih in drugih neplesnih krogov. Gre še za eno oddajo, ki je leta 2004 zrasla na britanskih tleh, natančneje na BBC pod imenom *Stricly Come Dancing*, ter se razširila v več kot 30 držav ter se v zadnjih štirih letih vsakič uvrstila med nominiranci za emmyje, le da ga nikoli ni prejela. Do letošnje podelitve emmyjev, ko je ta prvič prišel v roke ustvarjalcev *Top Chefa*, je nagrada za najboljšo resničnostno tekmovalno oddajo namreč vsakič pripadala producentom igre *The Amazing Race* (2001). Ta je z velikopotezno zasnovo, v kateri eden od sodelujočih parov v tekmi okoli sveta po različnih namigih pride do cilja in milijona dolarjev, v osmih letih pobrala kar osem emmyjev, vendar pa ji še vedno ni uspelo priti do slovenske televizije. Pri nas imajo namreč prednost v tujini že skoraj pretečeni talenti in modeli ...



Je Stallonejev zaščitni znak filmska glasba?

Mitja Reichenberg

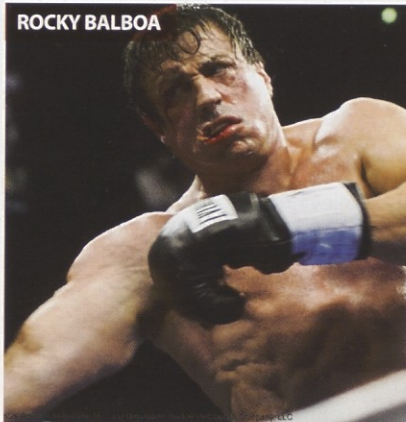
Sylvester Stallone ni en sam. Je multipliciteta mnogih podob, ki jih prinaša pred gledalce, kot da želi iz vsake svoje filmske vloge naredi nov del, novo nadaljevanje, kot da hoče nenehno odskakovati v svet navidezne (filmske) realnosti in se tam učlovečiti v Stalloneu, ki je Rambo, Rocky Balboa, Tango, Gabe, Ray ... ali pa zadnji – Barney Ross. Še najmanj, kar je, pa je Dvoje. O tem v nadaljevanju. Stallone je kakor Don Kihot, večni jezdec med mlini. Vendar ... Don Kihot pravzaprav sploh ni lik, pač pa prej neke vrste organizacijsko sredstvo, ki omogoča Cervantesu pisanje njegove knjige in ki služi kot nit, ki številne različne tipe anekdot spaja v eno samo formo¹, bi lahko rekli. Edino, kar Stallonea ločuje od vseh teh podob, ki se na koncu nekako vedno spajajo v eno samo, je glasba. Filmska glasba, seveda. Tista filmska glasba, ki spremeni pogled in gledalca. Poglejmo.

Če se je nekakšna super Sylvester podoba rodila v filmu *Rocky* (1976, John G. Avildsen), potem je za to podobo zaslužen tudi Bill Conti, tedanji komponist skladbe *Gonna Fly Now*. In seveda skladatelj preostale glasbe v tem kulturnem filmu – Rocky je postal pravi Rocky skozi glasbo. Bila je na pop lestvicah, bila je na radijskih postajah, bila je hit številka ena na vseh treningih mladih boksarjev. Filmska glasba tako postane pot do uspeha tudi na tej strani filmskega platna, postane nekakšna točka prešitja, kot bi izdelali formulo občega ekvivalenta: če x, potem y. Torej: če je Balboa uspel ob *Gonna Fly Now*, potem je to formula – poslušaj in boš zmagal! A takšno mišljenje se dvigne kot resnični in obči ekvivalent vseh namišljenih in realnih strahov, saj kot vemo: označevalec reprezentira subjekt za drugi označevalec. Bill Conti vztraja tudi dalje in *Rocky II* (1979, Sylvester Stallone) samo potrjuje povedano. *Rocky III* (1982, Sylvester Stallone) pa postane že tako očiten glasbeno-filmski enačaj junaka in zvočne podobe, da praktično že v naprej vemo, kdaj bo *knockout*. Da o filmu *Rocky Balboa* (2006, Sylvester Stallone) sploh več ne govorimo. Končni k.o. je kot siamski dvojček: ta filmska glasba = boks, Conti = Rocky, je torej vsekakor ... označevalec, za katerega bodo vsi drugi označevalci reprezentirali subjekt: če umanjka ta označevalec, vsi drugi kar naenkrat ne prezentirajo ničesar več – kajti nič ni reprezentirano za nekaj.² Bill Conti postane torej nevidni Rocky, Stallone pa tako ali tako ne obstaja izven platna.

Podobno se je zgodilo pri veliki filmski podobi, ki jo je Sylvester ustvaril v filmu *Rambo* (First Blood, 1982, Ted Kotcheff). Njegova nova (stara) podoba je postal Rambo. Gverilec, samorastnik, mišičasti vietnamski Kekec, njegovo veličanstvo Smrt. Toda film je bil bistveno drznejši, bistveno manj pop kot Rocky. Zakaj? Ker je filmsko glasbo podpisal Jerry Goldsmith, skladatelj močnejšega formata kot Conti. Mojster Jerry je svo-

¹ Jameson, Fredric: *The Ideologies of Theory*. 1. zv., Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, str. 7.

² Lacan, Jacques: *Subverzija subjekta in dialektika želje v freudovskem nezavednem*, v: *Spisi*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, 1994, str. 295.



ROCKY BALBOA

je znanje dokazal že v filmu *Planet opic* (Planet of the Apes, 1968, Franklin J. Schaffner), kjer je ustvaril zvoke za filmske podobe v kontekstu glasbe, ki je prišla na filmska platna šele v osemdesetih – od drzne orkestracije dalje. Seveda velja v navezi Goldsmith-Schaffner omeniti

še film *Metulj* (Papillon, 1973), izredno mojstrovino velikega glasbenega formata. Kakorkoli – še ena priložnost in dokaz, kako filmska glasba izdeluje filmske podobe. Goldsmith je seveda vztrajal v preostalih »Rambojadah«, le zadnjo (2008) je Sylvester zaupal skladatelju z imenom Brian Tyler. Slednji je naredil sicer sodobnejšo partituro (malo bolj techno nabito, a z veliko manj inventivnosti in kompozicijske trdnosti), dobro skrito v holivudski glasbeni *mainstream*. In ni se čuditi, da je podpisal tudi glasbo za film *Plačanci* (The Expendables, 2010, Sylvester Stallone). Tyler ni prepoznaven skladatelj – preigrava utečene modele in se ne pusti zavajati možnostim, ki mu jih ponuja skript. Na trenutke poskuša celo glasbeno moralizirati, recimo v stavkih *The Gulf Of Adem* in *Confession* je glasba rapsodična in kritična, kakor bi žugala in ocenjevala – toda moralnost je vendar samo za tiste, ki so dovolj srečni, da si jo lahko privoščijo.

Kar pa morda v njegovih filmih bolj pade v uho, je recimo glasbeni prispevek Trevorja Jonesa za film *Plezalec* (Cliffhanger, 1993, Renny Harlin). Pustimo ob strani zgodbo, prisluhnimo samo partituri. Jones se je uspel umakniti od zvočnih žanrskih stereotipov, prav uspešno pa se je s svojo filmsko partituro ujel v skladbo, ki ta film označuje, *Do You Need Some?*, ki jo je ustvaril Matt Mercado, izvajali pa so jo Mind Bomb. Sylvester je v tem filmu plezalec, neustrašni Gabe Walker, vendar ga glasba ne dela heroja, nadčloveka ali neustrašnega samohodca. Ne, glasba spregovori v filmu tudi o drugi plati tega nevarnega početja – o pogledu onkraj uspeha. Tam je namreč Dogodek edini performativ, hkrati tragedija in hkrati *nova možnost*. Eagleton nas je že pred leti opozoril na dva nasprotujoča si modusa tragedije: velik, spektakularen Dogodek, nenaden izbruh iz nekega drugega sveta, in pusta persistenca brezupnih razmer, v kali zatrta eksistenca, ki se kar nadaljuje v neskončnost, življenje kot ena sama velika nevarnost³. Trevor Jones se zna temu ogniti in postavi filmsko glasbo v luči Stallonea-plezalca kot *tretjo možnost*, kot Dogodek, ki preči samo pričakovanje in izvije iz človeka tisto najboljše – človeka.

3 Prim. Eagleton, Terry: *Sweet Violence*. Oxford: Blackwell, 2003.

Stallone ima še en zanimiv glasbeni obraz. Le-ta je nastal v filmu *Morilci* (Assassins, 1995, Richard Donner), posnetem po zgodbi bratov Wachowski. Stallone kot Robert Rath sicer smrt obravnava strogo profesionalno, a v ozadju obstaja nekaj, kar je močnejše: ženska. Glasbo za ta film je ustvaril Mark Mancina, skladatelj mlajše filmske generacije, sicer pa redni sodelavec studiev Walta Disneya (npr. avtor glasbe za oba dela animiranega filma *Tarzan* [1999, Chris Buck in Kevin Lima] in *Tarzan II* [2005, Brian Smith]). V tem filmu se podoba velikega Stallonea pač spremeni v skladu s podtoni, ki mu jih predpiše Mancina. Odličen primer, kako pride do realizacije Dvojega, kot bi rekli (seveda s Kantom), da je prav ta pozicija (pozicija Dvojega) končna meja naše vednosti – kot nemožnost doseganja noumenalne reči v sebi. Kajti Kantov ključni pojem transcendentalnega shematizma je vendar usmerjen zoper metafizično pretvezo deduciranja biti iz pojma. Vendar – ali ni prav Heglova dialektika v nekem natančnem smislu odločilna



PLAČANCI

formulacija misli Dvojega? Ves ta njen odločilni uvid ne meri niti na vseobsegajoče Eno (ki vsebuje in hkrati odpravlja vse razlike [samo Enega, ki mu je ime Sylvester Stallone]) niti na eksplozijo mnoštev (podvojen ali kloniran Sylvester Stallone). Kar pa vendar, kot narekuje Deleuzova misel, na koncu koncev ni isto: kot je pokazal Alain Badiou, je Deleuze kot filozof mnoštva hkrati tudi poslednji veliki mislec Enega⁴. Poudarimo – Enega, vendar kot razcep Enege v Dvoje.

Tako Sylvester Stallone ne more obstajati kot ontološka Celota, temveč se z vsakim novim korakom v filmu oblikuje preko filmske glasbe v svoj ekvivalent, se razcepi v (in ne *na*) Dvoje. Kakšno Dvoje pa je to, je odvisno od filmskega skladatelja in njegove glasbene moči.

Pričujoči članek nadaljuje (in končuje) blok o avtorstvu Sylvestra Stalloneja iz septembrske številke Ekrana.

4 Prim. Badiou, Alain: *Deleuze*. Pariz: Hachette, 1997.

André Bazin: Kaj je film?

Zdenko Vrdlovec

Kaj je film? Tako je bilo mogoče spise o filmu, zbrane v knjigi, nasloviti pred več kot pol stoletja in še tedaj si moral biti neke vrste Sokrat. Ali pa André Bazin, ena prvih, vsekakor pa največjih inkarnacij cinefilije. Prav kakor se je s Sokratom filozofija rodila iz ljubezni do modrosti, se je z Bazinom filmska kritika in teorija rodila iz ljubezni do filma. Sicer kratka – André Bazin je živel le 40 let (1918–1958) – zato pa toliko bolj intenzivna. V slabih 15 letih, v obdobju 1943–58, je Bazin napisal 1370 tekstov (tisti o Charlesu Chaplinu, Jeanu Renoirju in Orsonu Wellesu so posthumno izšli v knjižni obliki), za knjigo *Qu'est-ce que le cinéma?* pa je sam izbral 65 esejističnih in kritičnih spisov, ki so pri pariški založbi Cerf izšli v štirih zvezkih: I. *Ontologie et langage* (1958), II. *Le Cinéma et les autres arts* (1959), III. *Cinéma et sociologie* (1961), IV. *Une Esthétique de la réalité: le néoréalisme* (1962). V slovenščini je nekaj Bazinovih spisov izšlo v reviji *Ekran* v 60. letih (»Prepovedana montaža«, 1963, št. 4; »Ontologija fotografske slike« in »Avtorska politika«, 1963, št. 12; »O filmski kritiki«, 1964, št. 19–20; »Western, ameriški film par excellence«, 1966, št. 39–40), šele letos pa smo v dobrem prevodu Katje Kraigher, Uroša Zormana in Jasmine Žgank dobili Bazinovo knjigo *Kaj je film?*, že pol stoletja eno temeljnih del filmske literature; knjiga je izšla pri Društvu za širjenje filmske kulture KINO! (Ljubljana, 2010). *Kaj je film?* ne obsega prav vseh spisov, ki so v *Qu'est-ce que le cinéma?* izšli v štirih zvezkih, res pa je, da so »v njej še vedno zastopana vsa štiri polja Bazinovega raziskovanja«, kot v spremni besedi piše Nil Baskar.

Bazinova glavna strast je bilo pisanje (leta 1951 je z Lo Ducajem in Doniol-Valcrozom soustanovil revijo *Cahiers du cinéma*, kjer so zoreli bodoči avtorji francoskega novega vala, med njimi mladi François Truffaut, ki je imel Bazina za svojega duhovnega očeta), toda ljubezen do filma je s pravo pedagoško vneto razširjal tudi v kinoklubih, tovarniških krožkih in celo v cerkvah. Serge Daney, nedvomno najboljši Bazinov naslednik v francoski filmski misli, je zelo dobro zadel to njegovo pedagoško aktivnost: Bazin je verjel, pravi, da bo s tem, ko bo dosegel, da bo občinstvo vzljubilo dobre filme, izboljšal tudi občinstvo, ki bo tako samo od sebe zahtevalo boljše filme.

Danes verjetno noben filmski kritik ne verjame več, da lahko vpliva na občinstvo, kaj šele na njegov okus, pa tudi akademski teoretiki se ne sprašujejo več, »kaj je film?« (čeprav na veliko obravnavajo Bazinove spise iz rubrike »ontologija in govorica«). Zastaviti takšno vprašanje je pomenilo, da že poznaš ali vsaj da poskušaš najti odgovor. Namreč odgovor na to, kaj je bistvo filma. In André Bazin ga je našel: bistvo filma se je po njegovem izpolnilo v realizmu. Ali točneje, v prav posebnem pojmovanju realizma (tudi realizmov je namreč toliko, kolikor je njegovih konceptov).



KNJIGA O FILMU, KI JE PREŽIVELA VSE FILME.
VSARIČ, KO JO VZAMEŠ V ROKE, SE TI ZDI, DA JE PRIŠEL NJEN ČAS.
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.

Že pri samem Bazinu bi lahko našli vsaj dva pojma filmskega realizma. Prvi pojem je oblikovan v njegovih zgodnjih esejih, ki govorita o filmu kot takemu, torej v *Ontologiji fotografske podobe* (1945) in *Mitu totalnega filma* (1946). V *Ontologiji* sta fotografija in film predstavljeni kot »odkritji, ki dokončno in v samem bistvu zadovoljujeta hrepenenje po realizmu«, realizem pa je izenačen s podobnostjo podobe njenemu predmetu. Toda s podobnostjo, ki je »prvič v zgodovini realizma«

ANDRÉ BAZIN



dosežena »brez človekovega ustvarjalnega posega«, kot velja za figurativno slikarstvo, saj je oblikovana mehansko, s fotografsko napravo. Ta ustvarja takšno podobo, ki »zahteva, da ji verjamemo«, oziroma smo celo »prisiljeni verjeti v obstoj reprezentiranega objekta«. V *Ontologiji fotografske podobe* je torej Bazin zagovarjal pojem indeksikalnosti fotografije, kot bi fotografski »prenos realnosti objekta na njegovo reprodukcijo« imenovali peirceovski semiotiki, čeprav se je to njegovo pojmovanje verjetno bolj navdihovalo pri mitu *vera icona* (odtis Kristusovega obraza na platnu), kot kaže tudi njegova opomba pod črto, v kateri je torinski prt neke vrste prototip fotografije. In kakor je fotografija »prstni odtis« objekta, se film Bazinu kaže kot »dovršitev fotografske objektivnosti v dimenziji časa«: podoba stvari je »prvič tudi podoba njihovega trajanja«.

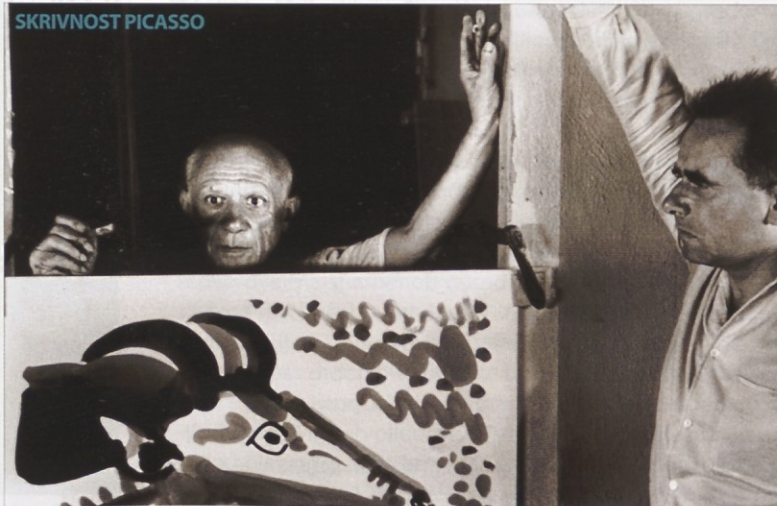
A že v *Mitu totalnega filma*, ki sicer nadaljuje z idejo filmskega realizma, je ta »ontologija« realistične filmske estetike omajana s trditvijo, da film prav nič ne dolguje znanstvenemu duhu oziroma tehnologiji (v prejšnjem spisu je prav ta zagotavljala »objektivizem« fotografske podobe), ker je film »idealističen pojav«, ki da je že povsem izgotovljen obstajal na platonskem nebu oziroma v človekovi glavi, in sicer kot »mit integralnega realizma« oziroma »poustvaritve sveta v njegovi lastni podobi«.

Te Bazinove »ontološke« in mitološke utemeljitve filmskega realizma je poznejša filmska teorija (zlasti metzovska semiologija in cahiersovska materialistična kritika) tudi najbolj problematizirala, zato pa sta povsem drugačno, veliko vplivnejšo kariero imela dva druga Bazinova spisa, *Razvoj filmske govorice* (1952) in *Montaža prepovedana* (1953). Tukaj je ontologijo izpodrinil pojem filmske govorice, se pravi oblikovnih načel in postopkov, kakor so se artikulirali v zgodovini filma.

Filmski realizem torej ni več toliko lastnost filmske podobe kot take, marveč je postal stvar forme, stila in čisto konkretnih režijskih postopkov in tehnik snemanja. V *Razvoju filmske govorice* je Bazin iznašel slavno (in še danes razširjeno) distinkcijo med »režiserji, ki verujejo v podobo, in režiserji, ki verujejo v realnost«. S podobo Bazin misli »vse, kar določeni stvari doda njena reprezentacija na platnu«, to pa je lahko tako način snemanja in osvetlitve kot zasnova mizanscene in metoda montaže, se pravi vse, kar spada v domeno stila in filmske forme. Toda tudi filmsko »verjetje v realnost« je pravzaprav stvar forme oziroma globine polja, s katero je, kot trdi Bazin, »struktura podoba bolj realistična, ne glede na njeno vsebino«.

V spisu *Montaža prepovedana* je Bazin iznašel formulo, ki ne velja zgolj za filmski realizem (zanj pravzaprav še najmanj), saj zadeva filmsko fikcijo kot tako. Glasi se namreč: »Za estetsko polnost dela je nujno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni.« V tem spisu je formulirano tudi pravilo »prepovedi« montaže, ki sicer zveni estetsko utemeljeno (»ko bistvo nekega dogodka sloni na hkratni navzočnosti več dejavnikov dogajanja, je montaža prepovedana«), če pa upoštevamo še Bazinovo ilustracijo tega pravila s primerom kadra, ki »v istem splošnem planu pokaže starše, otroka in zver« (ta zver pa ogroža otroka), lahko dobimo prav osupljivo implikacijo bazinovske estetike enotnosti dramskega prostora: ta enotnost

SKRIVNOST PICASSO





je namreč dramatično in realistično najbolj prepričljiva, kadar vsebuje realno nevarnost (tako je vprašanje, če ni najbolj bazinovski režiser ne kakšen francoski novovalovec, ampak Werner Herzog, vsaj na snemanju *Aguirra* [1972] ali *Fitzcarralda* [1982]).

V izvrstni monografiji o Bazinu je Andrew Dudley (*André Bazin*, New York, 1978) naštel tudi nekatere filozofske vire, ki bi lahko vplivali na Bazinovo pojmovanje filmskega realizma. Kolikor bazinovska realistična estetika s pojmi kot »verjetje v realnost«, spoštovanje realnosti in ohranjanje njene »doumnosti« meri tudi (če ne predvsem) na cineastovo etično držo – in Serge Daney, denimo, je bil o tem trdno prepričan, saj je prav s svojo tezo »film ni stvar kvalitete, temveč etike« afirmiral svojo zvestobo Bazinu – bi v tem nemara lahko prepoznali vpliv personalizma Emmanuela Mouniera, tudi ustanovitelja revije *Esprit*, v kateri je Bazin objavil vrsto tekstov. Toda najbolj spoštovani francoski filozof je bil tedaj Henri Bergson in Bazinovo zagovarjanje dolgega kadra (*plan-séquence*) kot časovno-prostorske enotnosti prizora nasproti montažnemu »razkosanju« bi res lahko kaj dolgovalo Begsonovemu konceptu trajanja, *durée* (sicer pa je Bazin Clouzotovo *Skrivnost Picasso* [Le mystère Picasso, 1956] imenoval »bergsonovski film«). Zelo verjetno pa je Bazin prebral tudi Sartrov spis »L'art cinématographique« (1931), kjer je bodoči eksistencialist navdušen nad filmom zaradi njegove »nedolžnosti, neposrednosti in humanističnega potenciala«, še bolj pa zato, ker »je med vsemi umetnostmi najbližje resničnemu življenju« (če je Sartre to filmsko bližino resničnemu življenju odkril že leta 1931, je Bazin toliko lažje v italijanskem neorealizmu odkril vrhunec filmske umetnosti).

In v *Kaj je film?* je nekaj najlepših tekstov napisanih prav o neorealizmu oziroma o De Sicovih, Fellinijevih, Rossellinijevih in Viscontijevih filmih (kajti »neorealizem sam po sebi ne obstaja, obstajajo samo neorealistični režiserji, pa naj so materialisti, kristjani, komunisti ali kar hočete«). De Sicovi *Tatovi koles* (Ladri di biciclette, 1948), Fellinijeva *Kabirija* (Le notti di Cabiria, 1957), Rossellinijev *Rim, odprto mesto* (Roma, città aperta, 1945), Viscontijeva *Zemlja drhti* (La terra trema, 1948), to so zelo različni filmi, ki pa jih odlikujejo prav tako različni pristopi k »realizmu«, odvisni od posameznih režiserjev (Bazin še ne

reče avtorjev), čeprav lahko v posameznih primerih realizem pomeni tudi »izginotje same režije«. Že v spisu William Wyler, *janzenist režije* (1948) je Bazin odkril, da »nimamo le enega, pač pa več realizmov«, saj gre pri filmu »izključno za določeno reprezentacijo realnosti«. Vprašanje filmskega realizma je tako postalo vprašanje stila in v spisu *Filmski realizem in italijanska šola osvoboditve* (1949) je že izrecno rečeno, da lahko filmske stile razvrstimo glede na njihov »pribitek realnosti«. A to še ne pomeni, da se je Bazin odpovedal svoji »ontološki« konceptiji realizma: zanj je filmski realizem hkrati s tem, da je stilistično raznolik, tudi še vedno ontološki, in sicer »v tem smislu, da podoba realnosti, ki nam jo poda, ostaja celovita – na enak način, če uporabim prisposodo, kot črno-bela fotografija ni podoba razstavljenе realnosti, ki bi bila znova sestavljena 'brez barv, temveč je resnični odtis realnosti, neke vrste svetlobni odlitek'« (V bran Rosselliniju, 1952).

Obenem pa v *Kaj je film?* ne gre le za probleme realizma ali vsaj ne na tako načelni ravni kot v doslej omenjenih spisih. V članku o Bressonovem *Dnevniku vaškega župnika* (Journal d'un curé de campagne, 1951) vidi Bazin »zmago-slavje filmskega realizma« v tem, da je »Bresson prispel do točke, kjer lahko podoba največ pove tako, da izgine«, v imenitnem spisu o Tatijevem *Gospodu Hulotu na počitnicah* (Les vacances de Monsieur Hulot, 1953) pa je Bazin že veliko pred Deleuzom odkril »podobo-čas«, ne le v liku Hulota, ki »živi fluidnost časa«, marveč v sami zasnovi filma (»Nedvomno čas nikoli ni bil v tolikšni meri glavna snov, skoraj sam predmet filma«). Michela Chiona je v tem spisu navdušila Bazinova analiza Tatijeve rabe zvoka, podobno kot je Bazinova opazka o sredobežnosti prostora filmskega platna (v *Gledališče in film II.*) spodbudila Burchove in Bonitzerjeve koncepte o »ne-celosti« filmske podobe, razdeljene na vidni prostor in prostor zunaj kadra (*hors-champ*). André Bazin ni vzpostavil tako trdnega sistema filmskega realizma kot Siegfried Kracauer (*Theory of Film*, 1960), a je vseeno – čeprav včasih le s svojimi opazkami – navdihoval filmsko teorijo; a prav tako bi lahko navdihoval filmsko kritiko, ki ji je s svojo pronicljivostjo in estetsko senzibilnostjo postavil visoke standarde. Danes, ko z digitalnim izginja »ontološki realizem« filmske podobe (brez tega realističnega temelja filmske iluzije pa podobe postanejo navaden *trompe-l'oeil*, je prepričan Alain Bergala) in ko izginja tudi njegov privilegiran kraj, sam kino, je seveda težko »biti bazinovec«: razen morda kot »trčeni angel« (kot je Bazin opisal gospoda Hulota), ki išče filmske sledi.



Avatar ali Nova razsežnost filma

Uroš Šetina

Knjiga *Avatar ali Nova razsežnost filma* (UMco, 2010) bralca analitično popelje skozi zgodovino filmskega fenomena, od produkcije, distribucije do marketinga, kjer obdela različne dejavnike (zvezdníštvo, žanr, univerzalnost zgodbe, dolžino, tehnologijo in posebne učinke, kritike in nagrade), ki vplivajo na končni obisk. Posveča se torej filmskemu poslu na splošno, *Avatar* pa je le študija primera, zato je naslov nekoliko zavajajoč. Namreč, glede na to, koliko je neposrednega govora o *Avatarju*, deluje naslov kot marketinška manipulacija z bralci. Knjige, katerih naslov je vezan na posamezen aktualen film (v času izida), z izjemo občasnega fenomena v tem pogledu zastarijo že po enem letu in s tem izgubijo zagon. Kar je škoda, saj ne želim omalovaževati dosežkov produkcije dotične založbe, ki so za slovenske razmere nesporni, temveč izpostaviti konkreten primer »kratkoročnosti«
vezave na posamezen filmski naslov.

Ob branju je očitno, da se avtor z analizo filmskih števil ukvarja vsakodnevno. Ne glede na to, ali kljub temu, bi od prvenca te vrste pričakoval nekaj več informacij o avtorju samem, njegovem delu in izkušnjah, ki bi bralcu pomagale pri ustvarjanju osnovne podobe položaja, ki mu je omogočil strokovni vpogled na to področje. Površni pregled kazala bi lahko pustil priokus analize enega izmed premnogih filmskih zanesenjakov, ki na spletu objavljajo svoja razmišljanja in teorije, naključni bralec pa v času in prostoru, polnem »strokovnjakov«, zlahka podvomi v avtorjevo verodostojnost. Šele v uredniškem tekstu Sama Ruglja mimogrede, v enem stavku, izvemo, da Klemen Žun na Koloseju že vrsto let analizira filmske trende in številke.

Na potencialno usodno pomanjkljivost pa naletimo že v uvodnem poglavju. Avtor nam postreže s kopico strokovnih izrazov in pojmov, ki bralca brez predhodnega znanja prej zmedejo in odvrnejo, kot pa pritegnejo k branju. Šele v kasnejših poglavjih namreč podrobno in jasno obdela žargon filmskega posla. Ob omembi oznake starostne sprejemljivosti bi lahko bralca preprosto napotil do ustreznega poglavja, kjer žal manjka podatek o tem, da pri nas teh oznak nimamo in da v izjemnih primerih ob napovedi filma na sporedu zasledimo pripis: »Ogled filma ne priporočamo mlajšim od 17 let«.

Po drugi strani je med dodatki več kot dobrodošlo poglavje o filmskih fenomenih na slovenskih tleh s statistiko tujih in domačih filmov, ki javnosti ni lahko dostopna. Žal pa v knjigi z izjemo množice grafov in tabel ni nobenega slikovnega gradiva. V nasprotju s poljudnim besedilom grafi namreč niso vselej lahko razumljivi, dobrodošla pa bi bila obdelava grafičnega oblikovalca, ki bi jih predstavila na jasnejši in bralcu privlačnejši način.



Sem in tja naletimo na manjše vsebinske napake, kot je trditev, da je *Inspektor Gadget* (Inspector Gadget, 1999, David Kellogg) priredba stripa, namesto animirane serije. V poglavju o mešani distribuciji se mu je zapisalo, da ločljivost slike 2K predstavlja 2000, namesto 2048 točk v širino. Presenetilo me je tudi, da v odstavku o dokumentarcih ni omenjen fenomen filma *Popotovanje cesarskega pingvina* (La marche de l'empereur, 2005, Luc Jacquet), med razlago priljubljenosti umetnega jezika Na'vijcev pa ni vzporednic z jezikom Klingonov iz *Zvezdnih stez* (Star Trek), v katerega niso prevedli le Shakespearjevih del in Biblije, temveč je uvrščen tudi v Guinnessovo knjigo rekordov kot najbolj priljubljen izmišljen jezik po številu govorečih. Morda največji lapsus, ki si ga avtor ne bi smel privoščiti, je spreminjajoča definicija

prihodkov od kino vstopnic v Severni Ameriki (v izvirniku »domestic grosses«), ki poleg ZDA vedno vključuje tudi Kanado. Omenja se večinoma le ZDA, redko obe državi.

Resnici na ljubo knjiga deluje kot (z zakulisnimi dejstvi *Avatarja*) razširjena in statistično dopolnjena diplomska naloga analize dejavnikov komercialne uspešnosti filmov v ZDA, ki jo je avtor kot študent ekonomije zaključil leta 2003 (navedba iz uvodnega poglavja). Poglavja so povečini spisana jedrnato in lahko prebavljivo, kar je pri tovrstni vsebini načeloma dobrodošlo. Po besedah avtorja je s pričujočo knjigo želel komercialno osvestiti slovenske ljubitelje filma in filmske ustvarjalce. Menim, da je cilj dosegel in da poleg *Digitalne filmske revolucije* Aleša Blatnika (UMco/Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2009) solidno zapolnjuje domačo vrzel na tem področju. Bralec dobi celovit vpogled in ponekod kritiko zakulisja in zastarelih miselnih vzorcev predvsem ameriške filmske panoge, ki vpliva na način distribucije in prikazovanja po celem svetu.

Skrivnosti nevarnega uma

Morilec v meni

Andraž Jerič

Casey Affleck je Lou Ford, šerifov namestnik v podeželskem ameriškem mestecu sredi prejšnjega stoletja. Je zadržan, a ustrežljiv in spoštljiv mož, kakršnega bi si za zeta želela vsaka tašča. A idila ameriškega podeželja se je že ničkolikokrat izkazala za odličen poligon, na katerem se razkrije vsa nagnitost sistema vrednot, ki ga Američani (seveda ne le oni) še vedno smatrajo za temelj družbe še iz »zlatih časov« svoje zgodovine.

Vendar *Morilec v meni* (The Killer Inside Me, 2010, Michael Winterbottom) nikakor ni socialna kritika; okolje namreč služi kot nekaj samoumevnega, že od nekdaj prisotnega – kot igrišče za preigravanje kompleksov in frustracij posameznikov. Ključ do jasnejšega razumevanja torej leži v psihologiji, čeprav se film ne obregne ob kake freudovske interpretacije; psiho postavlja ob bok družbi in skozi paralele razkriva, da je prva ravno toliko zanič kot druga.

In če je *film noir* film zatrtih frustracij in obsesij, definiranja razmerij moči in brezupnih situacij, je to zagotovo *noir* v pravem pomenu besede. Celotno mesto je pod nadzorom bogatega gradbenika, vključno s sicer precej impotentno policijo; v kraju, kjer vsi vedo vse o vseh, se zdi, da morala temelji na lepih očeh in prijateljskih uslugah. Pokvarjena družba je torej sestavljena prav iz svojih pokvarjenih članov in kaj hitro se izkaže, da ni Lou v tem nič posebnega; od svojih someščanov je pravzaprav še hujši. Winterbottom nam počasi, a povsem direktno plast za plastjo odkriva pravega Louja; tistega, ki seže veliko dlje od podeželskega policista; ki je v resnici pokvarjen bolj kot kdorkoli v njegovi bližini.



Ustavimo se še na točki, ki je ob lansiranju filma sprožila največ polemik. Film postane v trenutku presenetljivo brutalen; ta obrat je tako hipen, da se nam zdi, kot da ne gledamo več istega filma. Prizori nazornega nasilja so sprožili val ogorčenih kritik, občinstvo je na premieri v Sundanceu protestno zapuščalo dvorano. Tako neposrednega nasilja (nad ženskami) v *mainstream* produkciji dejansko nismo vajeni, na misel pride mogoče le *Nepovratno* (Irréversible, 2002, Gaspar Noé). A ošabno bi bilo protestirati, da je bila takšna režijska odločitev neprimerna in neokusna ali da je nasilje rabljeno samo sebi v namen. Neodgovorno bi si bilo zatiskati oči pred takšno vrsto nasilja (in tudi v dobesednem smislu je presenetljivo težko odvrti pogled s platna), medtem ko se hkrati dopušča toliko banalnega nasilja tako v filmu kot resničnem življenju (asociacija z Winterbottomovo *Potjo v Guantanamo* [The Road to Guantanamo, 2006] se ponuja kar sama). Nasilje je premišljen in namerno uporabljen element, ki gledalcu kar najbolj kričeče in eksplozivno odkrije bolno duševnost glavnega »junaka«.

Zanka okoli Loujevega vratu se počasi zateguje, sam pa vedno težje zakriva sledi za sabo. Trupla okoli njega se kar kopičijo, gledalec pa je postavljen pred dilemo – kako se poistovetiti z junakom, s katerim ni mogoče sočustvovati? Film se z vzroki za njegovo psihopatologijo ne ukvarja preveč; le v prizoru, ko nepričakovano najdba v stari družinski bibliji (ki je, zanimivo, na polici prav prikladno postavljena poleg Freudovih zbranih del) sproži kratek *flashback* v njegovo travmatizirano otroštvo – razen tega nam je ozadje tega psihopatskega junaka razloženo prav toliko kot norost Jacka Torrancea v *Sijanju* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick). A morda je ravno taka objektivna distanca potrebna, da ostanemo kot gledalci neopredeljeni; brez kakršnegakoli moraliziranja nam ponuja film direkten vpogled v hlad morilskega uma, ko ta sprejema prav najbolj nepredvidljive odločitve.

Zato je na koncu težko določiti, kje točno poteka meja med Loujevo igro in popolno norostjo – je prepričljiv hladnokrven morilec ali popolni blaznez? Podobno se počutimo tudi sami; seveda bi ga radi videli ujetega, a nas hkrati zanima, kako bi se iz te godlje še lahko izvlekel. Čeprav spremljamo zgodbo skozi subjektivno pripoved junaka, je zanimivo, da režiser ne uporablja shizoidnih metapripovednih postopkov à la *Zlovešči otok* (Shutter Island, 2010, Martin Scorsese), kakršnih smo v zadnjih letih videli cel kup – a ostaja kar nekaj namigov, ki bi to zadnjo trditev še lahko postavili na laž. Morda pa je pri filmih te vrste najbolj zanimivo to, da se moramo na koncu za resnico vendarle odločiti sami.

Mačeta!

Jurij Meden

MAČETA (MACHETE, 2010), NAJNOVEJŠI FILM ROBERTA RODRIGUEZA (IN SOREŽISERJA ETHANA MANIQUISA), SE V BRANJE PONUJA IZ VEČ ZORNIH KOTOV. IN SE NATO PRAV VSAKEMU POGLEDU POKAŽE KOT SVOJEVRSTEN UNIKUM, KAR JE TUDI NJEGOV NAJVEČJI DOSEŽEK.

Za začetek je *Mačeta* film, ki je tri leta obstajal zgolj v obliki napovednika za neobstoječi akcioner, posnet za potrebe »pristnejše« izkušnje konglomerata *Grindhouse* (Tarantinov *Smrtno varen* [Death Proof, 2007] + Rodriguezov *Planet groze* [Planet Terror, 2007]), simulacijo cenene kinematografske izkušnje 70., ki jo zaznamujejo proletarska kinodvorana, obskurni žanr na čelu z (raznorodno) eksploatacijo, zlizana filmska kopija, tradicija dvojčkov (double-bill) ali celo trojčkov (triple-bill), kopica napovednikov za še bolj obskurne žanrske akrobacije itd. Ta napovednik je nato – predvsem po zaslugi interneta – prerasel najprej v senzacijo in nato v vse glasnejšo zahtevo, naj se utelesi/razširi v film, ki ga promovira. Ko se je tej zahtevi bojda pridružil še istoimenski protagonist filmske miniature, *Mačeta* osebno (Danny Trejo), je Rodriguez (tudi bratranec *Mačete*) klonil in napovedniku, srčiki neobstoječega filma, katalogu klimaktičnih prizorov, dosnel še vezno tkivo, ki je zadostilo pogojem celovečerne forme. Ta unikaten reverzibilni vznik filma – klasičen napovednik je praviloma izluščen iz že posnetega filma – je obenem tudi lepa prisposoba za vzvraten postopek vzpostavljanja publike, na katero z *Mačeto* cilja

Rodriguez (oziroma na katero sta računala s Tarantinom, ko sta posnela *Grindhouse*). Če je stereotipni odjemalec grindhouse kulture nekdanj hlastno požiral ves zlahtni plevel, ki ga je proti njemu metala internacionalna B-produkcijska mašinerija (bajkerski film ceste, nindža akcioner, špageti western, giallo, kanibalski splatter, samostanska erotika, mondo dokumentarec, poliziotteschi, nacistploatacija, vampirski nadrealizem itd), in zahteval vedno več in več, potem taiste publike – proletariata, ki je ves ta trash ohranjal pri življenju – dandanes praktično ni več: preselil se je v tretji svet, kjer pa v novih, trših pogojih dela v novem tisočletju nima več časa za kino. Če hoče Rodriguez skratka s svojim politično nekorektnim, (vsaj dozdevno) poceni posnetim, ekstravagantnim, ekscesnim filmskim odvodom uspeti, mora nujno računati na nostalgijo. In to ne nostalgijo nekdanjih, prvotnih odjemalcev grindhouse oziroma trash filmske estetike, marveč umetno nostalgijo sodobnega gledalca, ki se obdobja 70. z nostalgijo spominja natanko zato, ker ga je takrat zamudil. Rodriguez skratka bodisi računa na posebno sorto cinefilov, ki pa so se že ob *Grindhouseu* mobilizirali v premajhnem številu (blagajniški izkupiček filma je bil

pod pričakovanji), bodisi svojo publiko, novodobni lumpen-proletariat, kakršnemu naj bi bila *Mačeta* pisana na kožo, šele vzpostavlja. Potuje skratka od napovednika do filma (in ne obratno), od samoniklega, samoreferenčnega, instantnega statusa kulta proti publiku, kakršna sicer takšen status kulta šele ustvari in osmisli.

Za unikum se *Mačeta* nadalje izkaže v svojem žanrskem zastonju. Pri čemer ne gre toliko za (sicer nadvse dobrodošlo) obče cepljenje žanrskega filma z eksplicitno politično agendo – rob, ki ga je žanr nekoč že imel in ga nato, z izjemo prikrito fašistoidnih akcionerjev 80., skoraj povsem izgubil – kot pa za še bolj dobrodošlo iznajdbo povsem samosvoje, specifične žanrske niše, ki so jo ameriški kritiki nemudoma okvalificirali za mexploation. Gre seveda za parafrazo popularnega žanrskega predalčka blaxploation; črnega, pogosto že kar militantno, vedno pa vsaj med vrsticami političnega filma 70., s katerim je črnska skupnost Holivudu in njegovim »bleeding heart« liberalcem tipa Stanley Kramer iztrgala pravico do samopodobe na velikem platnu. Nekaj podobnega, kar so skratka Rudy Ray Moore, Melvin Van Peebles in Gordon Parks, jr. v 70. naredili za črnce (zoperstavljanje integraciji, zagovarjanje individualizma, upor proti vsem vrstam oblasti, ki so seveda v lasti »belega človeka«), zdaj Rodriguez, Mehičan, dela za svojo manjšino v ZDA. Ta njegova poteza je toliko bolj preroška, v kolikor je, vsaj dozdevno, črnski boj stvar zgodovine in je grozeči drugi (vsaj tisti drugi na domačem pragu in ne na Bližnjem vzhodu) za belega Američana (zlasti Teksačana) dandanes Mehičan (kar četrtnina, 30 milijonov, vseh Mehičanov ne živi v svoji domovini, pač pa v ZDA; od tega jih je po uradnih podatkih 7 milijonov brez papirjev). Nadalje je bila taista manjšina do prihoda Rodrigueza obravnave svojih problemov deležna le s strani zunanjega, belega pogleda; pa še to v obliki »majhnih«, festivalskih filmov tipa *Brez imena* (Sin nombre, 2009, Cary Fukunaga) in *Oče naš* (Padre Nuestro, 2007, Christopher Zalla), sicer povsem korektnih izdelkov, za katere pa težko rečemo, da so dosegli tudi publiko, ki je predmet njihove obdelave.

RODRIGUEZ SE NE BOJI NEGATIVNIH STEREOTIPOV, POŽIVIŽGA SE NA POLITIČNO KOREKTNOST, ZAOBJAME EKSCES IN POSNAME ODLOČNO GLEDLJIV IN VŠEČEN ADRENALINSKI TOBOGAN, PRI ČEMER TO ŠE NIKAKOR NE POMENI, DA SVOJO PUBLIKO PODCENJUJE IN JE ZARADI TEGA FILM KAJ MANJ BISTER.

Rešujejo ga namreč prav prej omenjeni ekscesi (na nivoju dramaturgije, likov, vizualizacije): te bo deviški pogled prepoznal kot sveže razbijanje siceršnje monotonije holivudskih akcijskih izdelkov, ki navzlic vsem letečim robotom vendarle skušajo ohraniti določeno mero resnobne verodostojnosti, izkušen gledalec pa jih bo (uživaško) razkrinkal kot serijo referenc na zgodovinski žanrski bazen ekscesnih klišejev, od koder se Rodriguez – na sledi Tarantina – napaja. Na tem mestu lahko ponovno ugotovimo to, kar je veljalo že za *Hudičeve jezdece* (Hell Ride, 2008, Larry Bishop), dozdevno še en »tarantinski«



klon. Kjer Tarantino, novodobni boter filmskega citiranja in ljubezni do žanrskih obskurnosti, naposled dostavlja položene, ironične, igrive, duhovite postmoderne reinvenije mrtvih žanrov, Rodriguez skromno ugotavlja, da kaže k nerafinirani, idiotski, razbrzdani in zabavi namenjeni eksploataciji pristopati na prav takšen način: nerafinirano, idiotsko in razbrzdano. Kar v končni konsekvenci njegovi *Mačeti* podarja mero kredibilnosti, kakršna za kakšne *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds, 2009, Quentin Tarantino) ostaja nedostopna.

Naposled je *Mačeta* unikum v luči svoje igralske zasedbe, zlasti na obeh skrajnih polih palete pozitivnih in negativnih likov, ki ju zasedata D. Trejo, Mačeta, in njegov naglavni sovrag, Steven Seagal – prvič v vlogi negativca. Unikum zato, ker je Trejo (letnik 1944), zagotovo ena najbolj markantnih prezenc in reliefnih obrazov sodobnega ameriškega filma, nekdanji kaznenec, po skoraj dvesto filmskih nastopih naposled dobil priložnost glavne vloge (v kateri nato dejansko izživi režiserjevo ambicijo, da bi kreiral mehiško verzijo Charlesa Bronsona). In zavoljo Rodriguezovega poguma, da po skoraj desetletni odsotnosti na velika platna vrne Seagala – tam so ga v ZDA nazadnje gledali leta 2002 v filmu *Smrtonosna cona* (Half Past Dead, 2002, Don Michael Paul), pri nas pa leto poprej v filmu *Smrtni udarec* (Exit Wounds, 2001, Andrzej Bartkowiak); spomnimo se, da je šlo celo za enega otvoritvenih filmov ljubljanskega Koloseja). Seagalov historični avtorski pečat, njegova filozofija, obenem v treh korakih povzema tudi zgodbo *Mačete*:

1. You guys think you're above the law ... well you ain't above mine!
2. What does it take to change the essence of a man? How much is enough? How much money is enough? What do you say to a man with no conscience?
3. We're outgunned. And undermanned. But you know sumtin'? We're gonna win. You know why? Superior attitude. Superior state of mind.



PREPRIČLJIVO HARMONIČNA KAOTIČNOST

Brata
Matic Kocijančič

Napoved, da bo Jim Sheridan posnel delno biografski film o 50 Centu, je bila leta 2005 pospremljena s skoraj tolikšnim skepticizmom kritiške in obče javnosti kot v letošnjem letu napoved dokumentarca o hip-hop karieri Joaquina Phoenixa. Za tiste, ki so videli kakšno izmed mojstrskih dram irskega režiserja – ta je s subtilnim pripovednim slogom navdušil že s prvencem *Moja leva noga* (*My Left Foot*, 1989), ki je z oskarjem za glavno moško vlogo dokončno utrdila zvezdniški status mladega Daniela Day-Lewisa – je imela novica prizvok slabe šale.

In čeprav se je marsikateri Sheridanov oboževalec takrat še hudomušno nasmihal, češ boste že videli, kaj vse lahko genialen režiser naredi iz klišejskega žanra *gangsta-rap* drame, je večina teh nasmeškov po premieri filma (*Get Rich or Die Tryin'*, 2005) dokončno zbledela. Medtem ko se je občinstvo odzvalo z mešanimi občutki, so kritiki film skoraj v en glas raztrgali. Filmski svet pa je z zanimanjem pričakoval njegov naslednji podvig.

Ne sme čuditi, da se je po plazu obsodb plehkosti in komercialne preračunljivosti Sheridan odločil za izrazito konzervativen projekt. Film *Brata* (Brothers, 2009) je *remake* uspešne istoimenske danske drame (Brødre, 2004, Susanne Bier). Izvirna *Brata* sta navdušila tako evropske kot ameriške gledalce (na festivalu Sundance 2005 je film prejel nagrado občinstva za najboljšo dramo), in če k temu dodamo še uveljavljeno igralsko zasedbo ter *soundtrack* pod taktirko Sheridanovih superzvezdnških sonarodnjakov U2, lahko sklepamo, da se je režiser tokrat odločil za dokaj varno in preizkušeno formulo.

Vseeno je težko hvaliti ameriška *Brata* brez grenkega priokusa, saj večino kvalitet dolgujeta svoji čezoceanski predlogi. Tisto, kar Sheridanov film opere obtožb jezdenja na zaslugah ne-tako-davne danske uspešnice, pravzaprav ni režiserjev prispevek, ampak predvsem igralski. Natalie Portman in Jake Gyllenhaal sta prepričljiva kot ponavadi, preseneti pa Tobey Maguire z najzrelejšim nastopom doslej.

Maguire upodobi Sama Cahilla, mladega ameriškega vojaka tik pred odhodom v Afganistan. Cahill je lokalni heroj stereotipnega ameriškega predmestja; njegov oče je cenjen vietnamski veteran, Sam pa si je po vrhunskih univerzitetnih športnih dosežkih kljub mladosti že pridobil pomemben vojaški čin in svojo enoto. Edino, kar malce kvari to sicer brezhilbno podobo ameriškega (medvojnega) sna, je njegov neprilagojeni brat Tommy (Jake Gyllenhaal), ki je iz zapora izpuščen nekaj dni pred Samovim poletom na *divji vzhod*. Med bratovo odsotnostjo se Tommy zaplete v barski prepir, ki bi ga lahko stal prostosti in iz katerega ga z denarno pomočjo ter veliko mero nejevolje reši Samera žena Grace (Natalie Portman).

Kmalu za tem pride iz Afganistana novica: Sam je mrtev. Tommy, ki se ob družinski tragediji čuti dolžnega priskočiti na pomoč, zbobna skupaj nekaj starih znancev, ki začnejo temeljito prenavljati Gracijino skromno kuhinjo. Med tem postopanjem po Samovem bivšem domu s svojo igrivostjo očara njegovi hčerkici, ki se zaradi izgube očeta nanj kmalu močno navežeta. Šarmu hitro podleže tudi Grace, ki se Tommyju sicer še ne preda povsem, a ga zavrača z jasnimi namigi, da gre samo za vprašanje časa. Nato pa iz Afganistana pride še ena novica: Sam *ni* mrtev.

Sledi eden izmed prepričljivejših dramskih vrhuncev holivudskega leta 2009, predvsem v luči izvrstne, harmonično-kaotične igre osrednjega



trikotnika. Kljub odličnim zaključnim prizorom moram opozoriti na nekaj slabosti, ki se skrivajo v *predzgodbi* in vseeno zaznamujejo celostni vtis o filmu. Prvič, filmu zmanjka nekaj pretanjenosti, da bi zares učinkoval protivojno, kar je bil – vsaj do neke mere – gotovo prvotni želeni učinek. Predvsem je problematična predstavitev dogajanja v Afganistanu. Medtem ko so ameriški vojaki prikazani dovolj kompleksno, so talibanski bojovníki povsem enodimenzionalni; s svojimi maratonskimi mučenji, ki ne postrežejo s kakšnim smiselnim politično-strateškim ozadjem, izpadejo kot nekakšen sadomazohistični klub iz afganistanskih gorovij.

Drugič, filmu lahko očitamo, da do opevanega razpleta pelje precej nerazburljiva družinska drama, ki zavzema večino minutaže. Film v tem pogledu pred dolgoveznostjo vseeno rešuje Sheridan, ki s spretno naracijo mreženja *tukaj* in *tam* ameriškega Odiseja s suverenimi režijskimi prijemi pripelje iz ujetništva na otoku Talibanov do predmestne Itake. Kljub vsemu pa se Sam Cahill od Homerjevega junaka bistveno razlikuje prav po sklepnem dejanju: poslednja bitka ga ne pričaka doma, ampak jo prinese s seboj.



Omogočiti videti nevidno

Grozljivo srečen
Nina Cvar



»Dajte jim, kar želijo, a ne na način, kot ga pričakujejo«, v enem od intervjujev vehementno izjavi Henrik Ruben Genz, režiser danskega filma *Grozljivo srečen* (Frygtelig lykkelig, 2008), ki mu je prinesel prenekatero ugledno cehovsko nagrado in številne oboževalce, med drugim tudi ameriške pomembneže, saj naj bi Genz za ameriško občinstvo pripravljaj cel novo različico filma. Uvodna režiserjeva maksima poigravanja z gledalcem pa tudi sicer vseskozi uokvirja ta žanrsko hibridiziran film, ki nenehno preigrava ikonografske in narativne kode noirja, vesterna in psihološkega trilerja, ki pa jim le moramo pripeti pripono »neo«.

Izčiščeno, minimalistično fabulo o depresivnem policistu Robertu Hansenu (Jakob Cedergren), ki ga premestijo v eno od zakotnih jutlandskih vasic, odlikuje »puzzelska« strukturalna linija, ki pa se spričo izpeljave osrednjega argumenta ne razleti v prazen postmodernistični pastiš. Njegova vsebinska poanta se namreč izmika postavitvi v kakršenkoli časovni

okvir, saj smo priča brezčasnemu raziskovanju meje med osebnim/partikularnim na eni in občim/univerzalnim na drugi strani; tako rekoč »dexterjanska« moralno-etična dilema, v kateri pa se Robert Hansen znajde zavoljo strašljivo arbitrarnega zamaha usode.

Tovrstno neonoirovsko pozicioniranje osrednje zgodbe in lika ter njemu pripadajoče dramaturgije pa film, ki smo ga sicer imeli možnost videti tudi na lanskem LIFFu, postavlja v precej neposreden referenčni odnos do opusa bratov Coen – natančneje do njunega prvenca *Krvavo preprosto* (Blood Simple, 1984), filma *Fargo* (1996) in do *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007). Podobnost s Coenomoma se zrcali tudi na ravni same Genzove organizacije vizualne forme, saj smo v filmu *Grozljivo srečen* priča rabi nekaterih značilnih coenovskih prijemov, kot so kratki, a jasni dialogi, osredotočenost na vizualne detajle, prolog, glasbeni lajtmotivi, nena- zadnje tudi distinktivno široko platno *Farga*.

Podobno kot v *Fargu* je tudi v filmu *Grozljivo srečen* fotografija Jörgena Johanssona mestoma precej estetizirana, kar je v izrazitem kontrastu z diabolčnostjo osrednjega dogajanja, s čimer pa režiser – prav po lynchevsko – le še podčrta groteskno atmosfero filmskega prostora.

Dogajalni prostor filma, ki je posnet po knjižni predlogi Erlinga Jepsena, označuje danska verzija »benthamovskega« panoptikona: vasica, v kateri vsi o vsakomur vedo vse, pri čemer pa nezaželene vsebine odstranijo in neusmiljeno zagrebejo v bližnje močvirje – v nekakšno kolektivno nezavedno, nenaključno odeto v vaški mitski okvir. Vaščani tako igrajo svojo kvartopirsko igro kolesa usode, svoj simbolni Zakon življenja, kamor pa Robert Hansen, simbolni zakon države, nima vstopa, četudi se po njegovo pomoč zateče od moža (Kim Bodnia) pretepana žena Ingerlise (Lene Maria Christensen). Upor zoper vaški red se namreč nujno izteče v razpetost med dva svetova, ki jo natančno skonstruiran scenarij vztrajno stopnjuje s pomočjo repetitivnega, nekoliko eisensteinovsko klišejskega lajtmotiva deklice v rdečem plašču kot metafore zatajene vesti.

Začetno relativno počasen filmski ritem je potrebno pripisati režiserjevi potrebi po natančnem orisu razmerja med tujcem Robertom Hansenom, ki po sili razmer vdre v na videz idilično vaško okolje, in domačini – kot da bi režiser gledalca želel pripraviti na tobogan zaključnih kadrov, ki zaradi nenadnih zasukov zgodbe in sočasno dekonstrukcijo identifikacije z osrednjim likom še pridobijo na filmskem ritmu. Slednji tako svoj vrh doseže v prelomnem prizoru predimenzionirane fikcije, iztekaajoče se v izrazit hiperreali-



stičen dispozitiv, ki razpre, predvsem pa dokončno vzpostavi nov moralno-etični režim. Henrik Ruben Genz nas torej tako rekoč prek hiperrealistične prikazni in z razbitjem realnosti iz polja filma premesti v polje same politike.

Ustaljene tirnice videza, navideznega in mask pa režiser med drugim preseka z avtoreferencialnostjo, saj z občasnimi komičnimi vložki in ironijo ne le parodira lastne žanrske izjave in referenčne filmske primere, marveč skozi parodijo uspe vzpostaviti distanciran odnos do osrednjega protagonista. Na tej sledi zaključne podobe neposredno spolzijo v interpretativno zev, s čimer pa brezkompromisno nadaljujejo s formulo filma kot tistega medija, ki »omogoči videti nevidno«.



umetnost
kultura
družba

KAJ JE KULTURNA JAVNOST?

SLOVENSKA?

Prav imate, tudi mi ne vemo. In prav za to gre, da odgovor iščemo vsakič znova. Ne le v vsaki novi številki Pogledov, tudi vsak pri sebi. Vsakič znova, ko kaj preberemo, pogledamo, poslušamo, premislamo, se nad čim hudo razjemo ali skoraj obupamo nad to solzno dolino.

Ali smo si na vsaka dva tedna pripravljeni vzeti dobro uro ali dve in ju nameniti nekoliko zahtevnejšemu branju o družbi, kulturi in umetnosti? Smo si pripravljeno vzeti še kakšno uro in napisati oster odziv, če v Pogledih preberemo kaj, s čimer se izrazito ne strinjamo? Ali opozoriti, da so Pogledi spregledali kaj, kar sodi v središče pozornosti slovenske kulturne javnosti? Kar koli ta že je – če ste to besedilo prebrali do sem, ste zelo verjetno njen del.

Seveda je denar pomemben, tudi Pogledov brez denarja ne bi bilo. Najpomembnejše pa je, da sami sebe jemljemo resno.

Jemljite se resno s Pogledi!

pogledi
ZAKAJ ŽE?

naročila: www.pogledi.si ali 080 11 99

Cena Pogledov za naročnike štirinajstdnevnik Pogledi

Enoletna naročnina 39 €
prihranek 41%
cene v prosti prodaji

Polletna naročnina 23 €
prihranek 33%
cene v prosti prodaji

Četrtna naročnina 13 €
prihranek 24%
cene v prosti prodaji

Cena Pogledov za naročnike časopisa Delo in Nedelo, dijake, študente in upokojece

Enoletna naročnina 27 €
prihranek 59%
cene v prosti prodaji

Polletna naročnina 16 €
prihranek 53%
cene v prosti prodaji

Četrtna naročnina 10 €
prihranek 42%
cene v prosti prodaji

Skrivnost iz Kellsa



»Knjiga ni namenjena temu, da je skrita za zidovi, zaklenjena pred svetom ... ta tako navdušujoča stvaritev. Knjigo moraš odnesti ljudem, da bodo imeli upanje.« Od septembra na naših velikih platnih gostuje *Skrivnost iz Kellsa* (The Secret of Kells, 2009, Tomm Moore in Nora Twomey), letošnji nominiranec za oskarja v kategoriji celovečernih animiranih filmov, ki si ob poplavi računalniške animacije zasluži posebno pozornost. Animirana upodobitev Irske v zgodnjem srednjem veku in nastanek ene izmed najlepših srednjeveških knjig, iluminiranega rokopisa *Knjiga iz Kellsa*, deluje izjemno, saj je v celoti ročno narisana, kar je pri sodobnem celovečernem animiranem filmu redkost.

Čeprav gre pri *Knjigi iz Kellsa* za z umetniškimi slikami iluminatorjev okrašeno knjigo, ki jo sestavljajo štirje svetopisemski evangeliji, to v filmu *Skrivnost iz Kellsa* ni prvotnega pomena. V naši zgodbi se praviljčni zaplet suče okrog knjige kot vira modrosti, njene čarobnosti v očeh odraščajočega dečka in v širšem smislu, kot obramba lastne narodne identitete in izjemnega orožja proti nasilju. V času vikinških napadov sledimo zgodbi malega dečka, ki ostane brez staršev in živi pri svojem stricu v samostanu Kells. Tja se iz škotskega samostana zateče iluminator Aiden, ki glavnega junaka popolnoma prevzame s svojo nedokončano knjigo. Navkljub stričevemu neodobravanju Brendan postane pomočnik mojstra slikarskega okraševanja rokopisa in se zavoljo dokončanja knjige odpravi izven varnih samostanskih zidov v gozd, poln nevarnosti in keltskih mitoloških bitij.

Izjemno vizualno prepletanje pravljice in resnične zgodbe o nastanku knjige deluje ob podpori avtentične irske glasbe magično. Vizualna podoba filma je dih jemajoča, saj uspešno širi podtekst filma in je pogosto smiselno uporabljena za preskoke v času, v svojem prepletanju na velikem platnu pa spominja na Klimtovo secesijsko ustvarjanje. Film dahne s svojo *retro* 2D-tehniko pristno pravljličnost zgodbi iz daljne srednjeveške preteklosti in hkrati v nas prebudi otroške občutke iz mladosti. To pa je tudi eden izmed številnih razlogov, zakaj je *Skrivnost iz Kellsa* tista animirana stvaritev, ki si jo morajo skupaj s potomci, ki odraščajo v dobi računalniških risank, ogledati tudi starši ...

Florijan Skubic

Karate Kid



Karate Kid (The Karate Kid, 1984, John G. Avildsen) je takoj pridobil kultni status, priljubljen pa ni bil le pri mlajših generacijah, ki jim je bil primarno namenjen, ampak so ga v zvezde kovali tudi drugi, saj so v njem videli vnovično zmago Amerike proti tretjemu svetu. Podobno kot pri *Rockyju* (1976) istega režiserja. Zaradi uspeha je sledilo več nadaljevanj, ki pa izvirniku niso segla niti do kolen. Sveža predelava *Karate Kida* zvesto sledi originalu na vsakem koraku, kljub temu pa se zdi, da je raba istega naslova bolj kot ne le plod premišljene promocijske kampanje. Razlogov za to je več, najbolj očiten je ta, da mladeniči tokrat svoje moči ne merijo v karateju, ampak v kung-fuju. Takih in podobnih nesmislov je v filmu še kar nekaj.

V oči močno bode starost protagonista, saj se zaradi tega zlahka podre verjetnost brutalnih spopadov, prav tako gledalec težko kupi simpatično ljubezensko prigodo, s katero želijo ustvarjalci še bolj pritisniti na sentimentalnost občinstva. Moti tudi dokaj obsežna minutaža, saj bi tovrstno zgodbo lahko povedali bolj strnjeno, kar bi dalo filmu drug ton naracije, zaradi česar bi gledalec morda vsemu skupaj sledil z večjim zanimanjem. Tako pa je dolgovezen že sam uvod, ki ga pred popolno negledljivostjo rešuje le simpatični Jaden Smith. Vseeno premore film nekaj všečnih elementov, ki nekoliko zvišajo končno oceno. Mislim predvsem na fotografijo, ki morda na prvo žogo res spominja na turistične oglase, a po drugi strani filmu doda »veličino«, po kateri tako hrepeni. Tu je tudi znani Jackie Chan, ki v vlogi žalujočega hišnika, ki v mladem bojevniku najde novo iskro življenja, deluje še kar prepričljivo. Sem mnjenja, da filma ne gre v vseh pogledih enačiti in primerjati z izvirnikom, saj lahko zaradi tega izgubita oba. Izvirnik vendarle predstavlja simbol neke generacije in še danes velja za enega boljših žanrskih izdelkov, medtem ko bo letošnji derivat kaj hitro poniknil v pozabo in se ga čez nekaj let ne bo spomnil nihče več. To pa je tudi najočitnejša in najbolj boleča razlika med današnjim in preteklim filmskim svetom. Včasih so bili filmi narejeni, da trajajo, danes pa so narejeni po formuli, ki se začne podirati takoj zatem, ko se odvrti odjavna špica. In *Karate Kid* (The Karate Kid, 2010, Harald Zwart) ni prav nič drugačen. Instant zmes, brez konkretnega vonja in okusa.

Sandi Pavec

Mačeta



Danny Trejo ni igralec za glavne vloge. Dokler se je prikazal le za pet minut, je bilo vse OK, ko pa se je kamera po njem pasla uro in pol, je neusmiljeno izdala njegovo nesposobnost nositi breme filma. Ves magnetizem je izpuhtel kot prdec v vetru. Žalostno je gledati nekdanj mogočno pojavo, kako pri 66. letih okorno lomasti po vlogi, ki ji ni dorusla, kako *glumi* velikega akcijskega heroja in mačo frajerja, na katerega padajo Jessica Alba in Michelle Rodriguez.

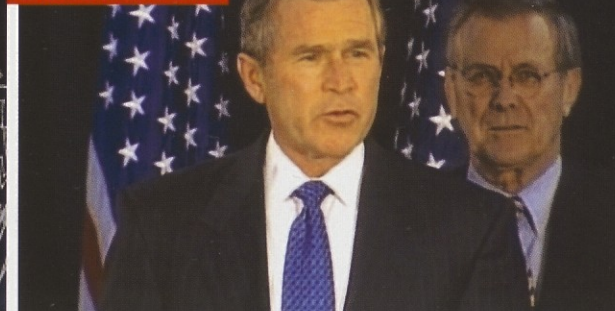
In, kdo sploh lahko verjame, da sta Jessica Alba in Steven Seagal Mehičana? Za slednjega bi bilo bolje, če bi se pridružil *Plačancem*, kjer bi se v gneči odsluženih junakov manj opazilo, kako nemarno se je zredil. Finalni obračun, ki naj bi bil vrhunec borilnega spektakla, tako izpade kot geriatrični pretep, kjer z rokami krilita starček in debeluh. Rodriguez je iz naftalina potegnil tudi Dona Johnsona in mu nadel ime Von Jackson (kar naj bi bilo zabavno), pa Lindsay Lohan, ki je odigrala kar samo sebe, prisotni so tudi obvezni Rodriguezovi sopotniki Cheech Marin, ki tokrat ni barman ampak duhovnik, pa glasbenik Tito Larriva in 'boter gravža' Tom Savini. Skoraj boleče pa je bilo gledati nekoč velikega Roberta De Nira, ki je z vlogo senatorja McLaughlina dosegel absolutno dno. Vlogo so najprej ponudili Crisu Cooperju, ki je prebral scenarij in jo gladko zavrnil, češ »da gre za nekaj najbolj absurdnega, kar je kdajkoli prebral«.

Vse ostalo je zgodba, ki se ves čas premika, a se nikamor ne premakne, duhamorni dialogi, dolgčas in otročarije. Edina izjema je tale bizarna domislica: ko se hudo ranjeni Mačeta zateče k Michelle Rodriguez, ga ona položi na posteljo, pod njo pa razbije jajce, ki se čez noč lepo zapeče (na oko), zjutraj pa se Mačeta zbudi čil in zdrav. Okej, sklepamo, da je jajce pač nekako »pozdravilo« Mačeto. Ko pozneje barabe smrtno ustrelijo Michelle v oko in se na koncu filma pojavi živa in zdrava (le z obvezo prek očesa), sklepamo, da je tudi njej nekdo razbil jajce na oko. Ta je res zabavna.

Sicer pa se zdi, da Rodriguez (po lastnih scenarijih) ves čas snema en in isti film, le da vse slabše: *El mariachi* (1992) je zbujal simpatije zaradi načina produkcije, *Desperado* (1995) je bil že povsem spodoben, *Bilo je nekoč v Mehiki* (2003) bistveno slabši, *Mačeta* pa – če bi bil vsaj tako slab film, da je že dober. Pa ni. Samo slab je.

Zoran Smiljanić

Doktrina šoka



Michael Winterbottom in Mat Whitecross imata eno uspešno sodelovanje že pod streho; po *Poti v Guantanamo* (The Road to Guantanamo, 2006) se vračata z *Doktrino šoka* (The Shock Doctrine, 2009), povzeto po istoimenski knjigi Naomi Klein, v kateri ameriška novinarka in politična aktivistka poveže ekološke, socialne in politične katastrofe z idejami kontroverznega guruja prostega trga Milтона Friedmana, križanimi s tehnikami psihološke destabilizacije z uporabo šoka, da bi pokazala, da imajo ideje svobodnega trga še najmanj opraviti prav s svobodo.

Teza, ki jo v svoji obsežni knjigi zagovarja Kleinova, je kompleksna in zajame več desetletij transnacionalnega udomačevanja Friedmanovih idej ter povezuje različne krizne dogodke z vseh koncev sveta. Film poskuša ta razmislek povzeti v pičlih 82 minutah. Winterbottom in Whitecross se teme ne trudita razširiti z lastnimi uvidi, jo poglobiti ali jo kakorkoli postaviti pod vprašaj (kar ni nič čudnega, saj za to niti slučajno nimata časa), ampak jo le zgostita in podložita z vizualnim dokaznim gradivom, ki podpira argumentacijo Naomi Klein. Izbereta nekaj ključnih dogodkov, v arhivskem gradivu pobrskata za pripadajočimi podobami in jim dodata grafične upodobitve citiranih virov.

Čeprav pri tem marsikaj izpustita, bi bilo morda celo bolje, če bi selekcijo zastavila še bolj ozko. Izbor posnetkov je sicer skrbno odbran in zmontiran v dinamično celoto, a film skozi svoje teme zleti s takšno hitrostjo, da se utegne marsikdo, ki v obravnavani tematiki ni posebej domač, sredi dirke izgubiti. Vsebinska nasičenost je na meji prebavljivega in zahteva skoncentriranega gledalca, kar zna biti pri tej vrsti filma nekoliko problematično. Po eni strani gre namreč za resen in angažiran dokumentarec, po drugi strani pa je očitno, da poskuša doseči številčnejše občinstvo in z zakulisno logiko sodobne globalne ekonomije seznaniti tudi tiste, ki se bojijo špehnatih knjig s težko vsebino. Glede na to, da dokumentarec cilja nekam vmes, nekam med skupini širšega občinstva, ki mu je treba dvigniti nivo globalne ekonomsko-politične zavesti, in v obravnavano tematiko bolj posvečenih, mu ne bi škodilo nekaj več prostora za razlage, ki bi gradivo povezale v trdnjšo, jasnejšo celoto. Kljub temu je v njem dovolj reda, da doseže osnovna ideja tudi bolj zaspanega gledalca in odpre prostor za debato.

Špela Barlič



FILIP ROBAR DORIN

Badjurov nagrajenec 2010

Foto: Manja Zore

Filip Robar Dorin je s svojimi filmi in svojo ustvarjalno energijo odločilno zaznamoval slovensko filmsko kulturo. Kot režiser igranih, dokumentarnih ter igrano-dokumentarnih filmov je prejemnik uglednih svetovnih in domačih nagrad. Inovator, ki je prepletal poteze igranega in dokumentarnega filma, še preden je to postala prevladujoča oblika filmskega izraza. Raziskovalec, predan odkrivanju prezrtih družbenih skupin in manjšin. Neupogljiv ustvarjalec, ki je že v osemdesetih ustanovil neodvisno produkcijsko skupino ter napovedal kasnejši razvoj slovenske neodvisne filmske produkcije. (...) Neumoren iskalec, ki se je izraževal doma in v tujini, ter svoje znanje in strast odkrivanja novega širokogrudno delil z drugimi kot pisec knjig in kot razgledan in načitan prijatelj, sogovornik in pedagog. Umetnik, ki je dosegel, da je postal film eden od vrhuncev slovenske kulture. Človek, ki je filmu posvetil svoje življenje. (Iz obrazložitve strokovne komisije za izbor Badjurovega nagrajenca.)

»Dokumentarni film po svoji naravi in namembnosti spodbuja kritično mišljenje, opredeljevanje za in proti določenemu družbenemu stanju in političnim razmeram, zlasti proti totalitarnemu gledanju, izključnosti in enoumju ter za spremembe, izboljšanje konkretnih vidikov človeške in družbene prakse. (...) Bolj odkrita in intenzivna izmenjava pogledov in sodelovanje med različnimi strokovnjaki, med njimi bi morali biti tudi dobri poznavalci filmskega ali, če hočete, dokumentarnega realizma, bi gotovo prispevala tudi k oblikovanju pristnejših in bolj prepričljivih življenjskih vsebin v slovenskem filmu. Z vidika fenomenologije, ki odkriva razlike med resničnim in navideznim, bi takšno obogateno sodelovanje med kritiško in ustvarjalno inteligenco nedvomno botrovalo boljšim in bolj prepričljivim, resničnejšim filmom.« (Iz intervjuja v Ekranu, februar-marec 2009.)

EKran

Ekranova mala šola pogleda

Cikel predavanj in filmskih projekcij v Centru kulture Španski borci (Zaloška 61, Ljubljana), namenjen mladim filmskim navdušencem in drugim, ki jih zanimajo film, študij filma, filmska publicistika in humanistika nasploh.

Četrtek, 21. 10., ob 18. uri: ČEFURJI RAUS! – od knjižne do filmske uspešnice?

Predava:

Goran Vojnović, pisatelj, scenarist in režiser (Piran-Pirano) ter avtor večkrat nagrajenega romana *Čefurji raus!*.

Vsebina predavanja:

Literarna uspešnica ne zagotavlja filmskega hita in v filmski zgodovini se je nabralo že ogromno slabih filmov, posnetih po odličnih knjigah. Tudi zato je ekranizacija romana *Čefurji raus!* večje tveganje, kot se morda zdi na prvi pogled, pot od literarne predloge preko dovolj dobrega scenarija do uspešnega filma pa je lahko še bolj zapletena kot pri filmih, posnetih po izvirnem scenariju. Na predavanju več o tem, kje vse se skrivajo pasti in kaj naj bi *Čefurji raus!* v filmski obliki sploh bili.

Sledi filmska projekcija.

Ob 13. številki Ekran kot mesečnika smo vse naročnike obdarili z DVD-jem presenečenja: filmom 13 Tzemeti (2005, Géla Babluani). Naročite se na Ekran in DVD bo vaš!

V sodelovanju z distribucijo Demiurg. www.demiurg.si

Ekran po prijazni ceni 3,5€ (5€ za dvojno številko) lahko kupite na izbranih prodajnih mestih po Sloveniji ali se na revijo prepošto naročite! Ugodnost za celoletne naročnike (velja za fizične in pravne osebe): cena za 10 številk (dve dvojni številki) znaša le 30€ + poština (poština za 10 številk znaša 7€, za tujino 15€).

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Pravne osebe

Fizične osebe

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

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

Datum in podpis(žig)

1.10.



James Marsh: Man On Wire

Človek na žici

v toku
casa

8.10.



BOŽJI BOJEVNIK

FILM NICOLASA WINDINGA REENA

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIZNICA

DS

186 642 2010



920101018,8

COBISS

različnih naslovov!

Dodatne informacije in naročila:
trgovina.mladina.si

»Maščevanje te izčrpa tako kot ekstremno plezanje, hoja po žici, križarski pohod in bežanje pred zombiji. Oktobrski filmi bodo tako garali, da bo od njih kar teklo.«

Marcel Štefančič, jr.

15.10.



SHOJI IMAMURA predstavlja

*Maščevanje
je moje*

22.10.

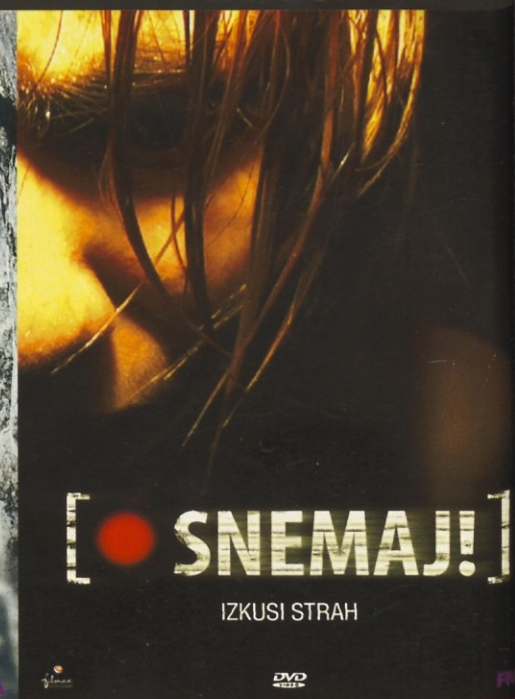


BENNO FÜRMAN JOHANNA WOKALEK FLORIAN LUKAS

SEVERNA STENA EIGERJA

film PHILIPPA STOLTZ

29.10.



[SNEMAJ!]

IZKUSI STRAH

Mladina + DVD:

7,80 EUR

Vseh pet DVDjev v spletni
trgovini www.mladina.si:

25,00 EUR

Ponudba za naročnike Mladine in
Monitorja - vseh pet DVDjev:

20,00 EUR

MLADINA

DEMIURG

FIVA

DVD
VIDEO

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