

Ekran

Revija za film in televizijo



Letnik XLVI / julij - avgust 2009 / 3.50€

Fetiš:

**Madonna
na filmu**

Odmev:

**Top 5
Cannes 2009**

Psiho profil:

Clint Eastwood

Intervju:

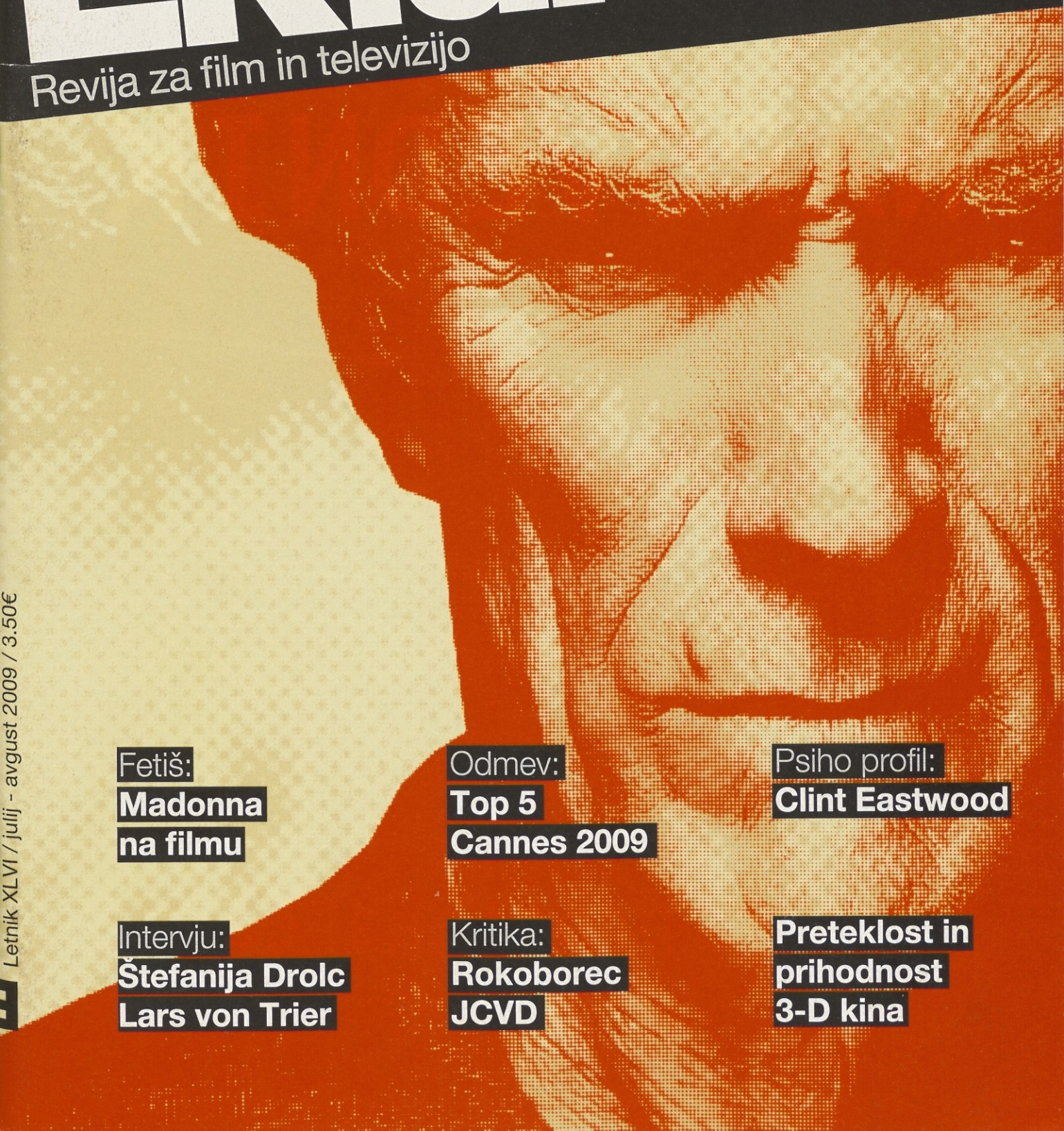
**Štefanija Drolc
Lars von Trier**

Kritika:

**Rokoborec
JCVD**

Preteklost in

**prihodnost
3-D kina**





NAPOVEDNIK

Več kot 2500
napovedanih
dogodkov.

Vsak mesec.

Užitek prostega časa.

www.napovednik.com

Kazalo

2	UVODNIK – To
3	NOVICE – Zanimivosti in napovedi
4	ZID OBJOKOVANJA – Zrcalce, zrcalce na steni povej ...
8	SCENA – Primer Pirate Bay
11	FESTIVAL – II Cinema ritrovato, bolonjski filmski festival
13	FOKUS – 3-D TEHNOLOGIJA
13	Druga zlata doba stereoskopije
18	Princip 3-D upodabljanja
20	Povratak v obdobje novitete
23	Podoba, ki raste proti gledalcu
26	Intervju z Mario Costeira
28	V SREDIŠČU – CANNES 2009
28	Top 5 filmov letošnjega Cannesa
30	Intervju z Larsom von Trierjem
34	Za prgišče umazancev
38	PEČAT – Matjaž Klopčič in jaz
39	BLIŽNJI POSNETEK – Intervju s prešernovo nagrajenko Štefko Drolc
43	EKRANOV IZBOR – 22 razlogov, zakaj na Grossmanov festival
45	POSVEČENO – Gran Torino
50	PSIHO PROFIL – Clint Eastwood
54	TELEVIZIJA – Govoreče glave
57	SLIKARSTVO – Razstava plakatov Ralpa Schraivogla
59	GVERILA – Akcija. Amen.
62	DIGITALNA REVOLUCIJA – Feljton sodobnih sprememb, 7.del
65	FETIŠI IN OBSESIJE – Madonna na filmu
68	KALIBER 50 – 50 nepozabnih smrti žensk na platnu
75	MUZIKA – Anton Corbijn, Leteči Holandec
78	KRIKA
78	Rokoborec
82	Jean-Claudov pasijon
83	Mini portret – Sam Raimi
84	Dom je svetinja
86	Tzemeti
88	Denar sveta grobar
90	Kapo iz Omarske
92	Coraline, animirana ekstravaganca
95	KNJIGARNA
95	Mike Figgis: Kako narediti film z digitalno tehnologijo
95	Jacques Aumont: Matiere d'images
96	Louis Gianetti: Razumeti film
97	NA SPOREDU
97	Prerokba
97	Hannah Montana
98	Državniške igre
98	Ugrabljena
99	Zack in Miri snemata pornič
99	Odrasli
100	NAJBOLJ BRANA STRAN

Kolofon

Ekran letnik XLVI / julij-avgust 2009/3.50 EUR

ISSN 0013-3302

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; *izdajatelj* Slovenska kinoteka; *sofinancira*

Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; *glavni in odgovorni urednik* Gorazd Trušnovc;

uredništvo Špela Barlič, Aleš Blatnik, Tomaž Horvat, Boštjan Miha Jambrek, Matic Majcen,

Jurij Meden, Zoran Smiljanič, Denis Valič; *pomočnika urednika* Matic Majcen in Špela Barlič;

lektura Irena Levičar; *svet revije* Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Metod Pevec, Staš Ravter,

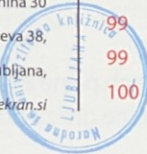
Samo Rugelj, Marcel Štefančič Jr., Miran Zupanič; *oblikovanje* Zaš Brezar in Jure Legac;

marketing Promotor, oglasi@ekran.si; *tisk* Mondgrafika; *naročnina* celoletna naročnina 30

EUR + poštšina; *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



To.

V raziskavi med potencialnimi bralci pred prevzemom uredništva Ekran sem v veliki večini naletel na dva odziva. Znotraj te velike večine je bila polovica začudena, da »to« sploh še obstaja, polovica pa se je pridušala, da »tega« niti pod razno ne bere. Z vsem dolžnim spoštovanjem do dragocenih dolgoletnih naročnikov, bralcev in soustvarjalcev Ekran sem ob teh odzivih ugotavljal, da so osrednjo slovensko strokovno filmsko revijo zlagoma (in bolj ali manj po lastni krivdi) povozili drugi mediji. Še tako obrobna slovenska publikacija premore nekakšno filmsko rubriko, osrednja filmska revija pa je postala celo znotraj »svojih« krogov, pa naj bo ta ris pripadnosti še tako poljuben in izmuzljiv, bolj ali manj nerelevantna. Kdaj ste nazadnje slišali, da bi se kdo skliceval na Ekran? Glede na to, koliko literarnih revij pri nas ne le obstaja, ampak redno izhaja in ima svojo zvesto publiko, je naravnost neverjetno, da naša najpomembnejša revija, namenjena filmski misli, le životari v smislu branosti in odmevnosti.

Pred vami je začetek poskusa, da s pomočjo sodelavcev in skupnega elana »to« spremenimo. Celo pri filmu in televiziji, torej pri medijih, ki zahtevata angažma precejšnjega kroga ljudi za drug, še večji krog ljudi, je možno razumeti pozicijo, da avtor ustvarja predvsem zase – ampak mene to ne zanima, ne v filmskem smislu, ne v smislu revije, ki naj bi se ukvarjala s filmom in televizijo. Želimo biti ažurni, aktualni in atraktivni in se živo odzivati na čas, ki ga živimo – obenem pa nas zanimata tako preteklost kot prihodnost. Preveč ambiciozno? Sredi splošne recesije in sredi krize klasičnih medijev želimo preobrniti trend branosti. Od mantre napol obupanih, ki se pojavlja in ponavlja zadnje čase, da obstaja na Kitajskem isti ideogram za krizo in priložnost, mi je bližje tisto scenaristično pravilo »When the going gets tough, the tough get going.« (Ko postanejo zadeve zajebrane, zajebranci prevzamejo zadeve). Ali drugače, na novo želimo zastaviti odnose s strokovno in zainteresirano javnostjo, z vsemi akterji na tem področju, kot se reče. Premalo nas je za ignorantski in vzvišeno izključevalni odnos. Medijskemu šumu navkljub moramo najti stik z bralci. Spremljali bomo tudi filmski posel, ne le filmsko umetnost, tudi filmsko tehnologijo, ne le filmskega »duha«. Ekran bo pozoren na to, kaj se dogaja v tujini, a bo imel v mislih najprej to, kar se dogaja in kaj je mogoče videti doma. Ekran bo gojil tisti tip publicistike, ki zna biti tehtna in komunikativna, domiselna in dinamična, pa zato nič manj resna. Ekran bo nudil zrcalo slovenski filmski produkciji v smislu »reality checka«. Kaj se dela, snema, podpira in predvsem, komu in čemu je namenjeno. Ekran bo pes čuvaj slovenskega filma. Brez skrbi, brali ga bodo tudi tisti, ki ga »ne bodo brali«.

Več poudarka bo na večplastnosti filmske ustvarjalnosti – dovolj je neprestanega ustoličevanja režiserja kot edinega avtorskega boga. Navezovali se bomo na druga ustvarjalna področja, na katera se že dolgo tihotapi film, na slikarstvo, literaturo, glasbo, računalniške igre, stripe, gledališče, svetovni splet ... Filmsko avantgardo je danes pač mogoče najti na področjih, kjer je sploh ne bi pričakovali. Ekran bo spremljal vse, kar se dogaja, brez predsodkov in pristranskosti in predvsem brez tiščanja glave v pesek pred perečimi problemi in fenomeni, pa naj bo to digitalna revolucija ali pa vprašanje avtorskih pravic. Ni izključeno, da si lahko stališča včasih tudi nasprotujejo, na tista, splošno uveljavljena, pa bomo poskušali pogledati s svežega zornega kota.

Kot bi rekel Hitchcock, ne želim vam jemati več časa. Sploh pa ne z obljubami. Tako ali tako vam bomo z istim proračunom dostavljali dvakrat več revij. In to redno. Verjamem, da ne gre za norost, ampak za ponudbo, ki je ni mogoče zavrniti.

Zanimivosti

Kinodvor. Mobilni kino.

Z letošnjo pridobitvijo mobilne opreme za projekcije postaja Kinodvor tudi mobilni kino za izvedbo filmskih projekcij tako rekoč kjerkoli. V sodelovanju z različnimi kulturnimi in drugimi organizatorji ponuja številne možnosti za širitev programa ter prikazovanje filma na lokacijah. Mobilni kino vključuje dve platni različni dimenzij s konstrukcijo za platno, opremo za projekcijo 35-milimetrskih filmov, samostojno ozvočenje za 500 ljudi, izurjeno tehnično osebje in opremo za video podnaslavljanje filmov. Mobilni kino bo med 30. julijem in 20. avgustom vrtel Film pod zvezdami na letnem dvorišču Ljubljanskega gradu (spored na strani 54!).

Muzej Renéja Magritta

V Bruslju so 2. junija odprli dolgo pričakovani Magrittov muzej. Poleg kronološkega pregleda slikarjevega življenja in dela so na ogled tudi avantgardni nadrealistični kratki filmi, ki jih je Magritte snemal z ženo Georgette in različnimi družinskimi prijatelji. Toda za ogled večjega dela Magrittovega opusa bo treba še zmeraj čez cesto v Muzej moderne umetnosti, v Kraljevi muzej v bližnjem Antwerpnu in na priložnostne retrospektivne razstave po vsem svetu ...

www.musee-magritte-museum.be

Prvi kongres državljanov NSK

Če posedujete potni list NSK, vas je v teh dneh morebiti pričakala pošta, v kateri NSK svoje državljane poziva na prvi državljanski kongres, ki bo oktobra 2010 v Berlinu. Država NSK ima od ustanovitve, leta 1992, že na tisoče državljanov, delegati prvega državljanskega kongresa pa bodo deležni debat, filmskih projekcij, razstav, performansov in predavanj na temo preteklosti, sedanjosti in prihodnosti NSK ... congress.nskstate.com

Kam poleti na filmski festival?

Karlovy Vary, Češka (3.–11. julij): če vas ni bilo v Cannesu je to najboljša priložnost, da za kak ulomek siceršnjega proračuna nadoknadite zamujeno in se spotoma namočite še v termalno vodo. Na sporedu bo med drugim Von Trierjev Antikrist, častni gost pa bo John Malkovich. Sedem ur avtomobilske vožnje iz Ljubljane. www.kvff.com

Pulj, Hrvaška (18. – 25. julij)

Najstarejši filmski festival na Hrvaškem, ki se ga še zmeraj drži nekaj starega glamurja. Program je razdeljen na pregled nacionalne produkcije (letos deset celovečercov) ter na premiere svetovnih uspešnic v spremljevalnem programu. Projekcije na odprti sceni v areni so spektakularne.

www.pulafilmfestival.hr

Motovun, Hrvaška (27. – 31. julij): pet dni in več kot 60 projekcij malih kinematografij in neodvisnih produkcij. Prvič (in edini hrvaški filmski festival) s finančno podporo MEDIE. Sicer znan po tem, da privabi več filmskih navdušencev, kot jih lahko to slikovito istrsko mesto prebavi. Za turistični ogled priporočamo drug termin.

www.motovunfilmfestival.com

Locarno, Švica (5.–15. avgust): tradicionalno posvečen neodvisnim produkcijam in filmom iz tretjega sveta in Azije, prikazuje pa le filme, ki jih v Evropi še nismo videli. Otvoritveni film 62. edicije festivala bo 500 Days of Summer Marca Webba. Zaščitni znak: leopard.

www.pardo.ch

Sarajevo, BiH (12.–20. avgust): regionalno uveljavljena blagovna znamka, ki v ležerni, dostopni in sproščeni atmosferi združuje kinematografije od Avstrije do Turčije. Kot ponavadi lahko tudi letos pričakujemo mešanico inovativnih poetik, starih znancev in svetovnih zvezd. www.sff.ba

Benetke, Italija (2.–12. september): program bo znan šele sredi julija, zagotovo pa lahko pričakujemo veliko znanih obrazov. Če prenočišča nimate rezerviranega že od lani, se skoraj nima smisla truditi. Ampak, v recesiji ... www.labiennale.org

ZRCALCE, ZRCALCE, NA STENI POVEJ



MEDTEM, KO SLOVENSKA FILMSKA SRENJA ZADRŽUJE DIH PRED IZBIRO NOVEGA DIREKTORJA FILMSKEGA SKLADA, JE MORDA ČAS, DA SE OZREMO V PRETEKLOST IN SE VPRAŠAMO, KAKŠEN BI PRAVZAPRAV BIL ČUDEŽNI PROFIL PRAVEGA ČLOVEKA NA PRAVEM MESTU. OSEM NEKDANJIH DIREKTORJEV TE RAZVPITE INSTITUCIJE SMO VPRAŠALI PO IZBRAZBI, PO TEM, KAJ SO POČELI PRED IN PO DIREKTORSTVU TER PO TEM, KAJ IZ TEGA OBDOBJA OBŽALUJEJO IN NA KAJ SO PONOSNI. KER PA JE BILA KLJUB ŽELJI PO NEPRISTRANSKOSTI SKUŠNJAVA PREVELIKA, SMO »POD ČRTO« ZA VSAKEGA DODALI ŠE DVA NAMIGA, KI JU LAHKO NAJDETE NA ZADNJI STRANI.

Tone Frelih

Formalna izobrazba: magister dramaturgije.

Služba pred FS: režiser in urednik na TV Slovenija, direktor Mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov.

Čas direktorovanja: 1995–1997

Dosežek, vreden ponosa: priprava in sprejem vseh podzakonskih predpisov, potrebnih za nemoteno poslovanje sklada. Zagon vseh področij dejavnosti sklada (produkcija, promocija, projektni razpisi, prezentacija na mednarodnih festivalih, priprave na sprejem Slovenije v Eurimages).

Obžalovanja vredno: želel sem spremeniti zavest producentov, da Sklad ni in ne more biti edini financer filmske dejavnosti na Slovenskem ter da del sofinancerskih nalog nosijo tudi sami.

Služba po FS: najprej nekaj let svobodni filmski režiser, od leta 2002 zaposlen na Ministrstvu za kulturo RS.

Filip Robar-Dorin

Formalna izobrazba: diplomirani režiser (Columbia Communication College Chicago). Diploma iz kulturnega menedžmenta GEA kolidž, Ljubljana.



Služba pred FS: osem let asistent na AGRFT, od koder so me politiki, ideologi in drugi kinologi izvrgli ob prvi priliki. V bistvu pa sem vselej bil svobodni in neodvisni filmski ustvarjalec.

Čas direktorovanja: 1998–2002 (edini s polno izpolnjenim mandatom).

Dosežek, vreden ponosa: domači film sem vpisal na karto evropskega filma. Številčna in kakovostna rast kinematografije. Debutantski filmi. Režiserke. Ustanovitelj in direktor prvega Festivala slovenskega filma. Slovenijo in FS sem včlanil v evropske institucije, promoviral razvoj scenaristike, koprodukcij in mednarodnega sodelovanja, vse to ob finančno in upravno korektnem poslovanju.

Obžalovanja vredno: hotel sem postopoma povečevati sredstva za film, zlasti zaradi vse večjih mednarodnih uspehov. Obžalujem pa ponovno prijavo na mesto direktorja, saj se je izkazalo, da je šlo pri pobudi za kandidaturo s strani nadzornega sveta le za sprevržen politikantski manever ob že vnaprej izbranem direktorju.

Služba po FS: kot vedno samostojni, alternativni in uporni avtor, ki odpira tabu teme in nastavlja družbam zrcalo, pisec strokovnih in poljudnih knjig, v domači publicistiki pa skoraj povsem spregledan filmar. Ob življenjski obletnici (70 let) in obletnici dela (40 let) bom v letu dni v lastno zadoščenje prikazal 35 filmov!

Saša Jovanović

Formalna izobrazba: dipl. lutkovni režiser (Akademija Charleville Mézières), diploma London Chamber of Commerce and Industry iz marketinga, MBA na IEDC Bled.

Služba pred FS: lutkovne režije doma in v tujini, vodja enote za kulturo na ŠOU, dve leti dela na komunikacijskih agencijah Pristop in Korpus.

Čas direktorovanja: 2003–2005

Dosežek, vreden ponosa: vzpostavitev redne in tekoče produkcije z izboljšano logistiko in koordinacijo med Vibo in

producenti. Predstavitve na tržnici v Cannesu. Uvrstitve in nagrade za avtorje na prestižnih filmskih festivalih.
Obžalovanja vredno: slaba zakonodaja na področju kulture, ki je za vodenje institucij neživljenjska in nerealna. MzK ni dalo pravno jasnih navodil uprav FS in nadzornemu svetu za sestavo nacionalnega filmskega programa, saj si določila ZUIJK in uredbe Zakona o FS delno nasprotujejo, kar vodi v absurdne zaplete in probleme v kulturni produkciji.
Služba po FS: poslovni sekretar Društva slovenskih pisateljev ter lutkovni režiser in producent lepih in čarobnih lutkovnih predstav.

Irena Ostrouška

Formalna izobrazba: profesorica primerjalne književnosti in francoskega jezika.

Služba pred FS: filmska novinarka in urednica na TV Slovenija (Gibljuje slike), tehnična direktorica filmskega studia Viba film Ljubljana.

Čas direktorovanja: 2005–2006

Dosežek, vreden ponosa: Petelinji zajtrk.

Obžalovanja vredno: nič pravzaprav, tako kot tudi sicer v življenju. Je bilo in minilo.

Služba po FS: urednica pri založbi Didakta, nato svetovalka župana občine Izola za stike z javnostmi, za turizem in družbene dejavnosti. Od leta 2008 pooblaščenka za vodenje občinske uprave.

Stane Malčič

Formalna izobrazba: X

Služba pred FS: invalidski upokojenec

Čas direktorovanja: 2006–2007

Dosežek, vreden ponosa: da sem sploh zdržal.

Obžalovanja vredno: da sem se trideset let družil s slovenskimi filmarji.

Služba po FS: invalidski upokojenec

Denis Miklavčič

Formalna izobrazba: diplomant Fakultete za menedžment v Kopru, visokošolski strokovni študij menedžmenta, diplomirani ekonomist.

Služba pred FS: svobodnjak na področju organizacije umetniškega ustvarjanja in poustvarjanja. Kot producent sodeloval z RTV Slovenija. Podpredsednik sindikata Glosa.

Čas direktorovanja: 2007, ponovno 2009.

Dosežek, vreden ponosa: vzpostavitev pozitivnejših odnosov s sodelavci. Težim k trdnjši in suverenejši strukturi organizacije, manj občutljivi na menjave vodstva. Različnim strokovnim službam je potrebno omogočiti relativno avtonomijo in jih hkrati bolje povezati med sabo.

Obžalovanja vredno: deviacije, ki izhajajo iz pomanjkljive organiziranosti FS, iz pomanjkanja sistemov in procesov znotraj institucije, kar ne zagotavlja transparentnega poslovanja. Zato prihaja do izpada produkcije, nesistemskega reševanja problemov ter do odtekanja znanja in fluktuacije profesionalcev, ki jim tako okolje ne zagotavlja eksistence – po obetavnem desetletju smo na repu evropskega filma.

Igor Prodnik

Formalna izobrazba: univ. dipl. filmski in televizijski režiser, s podiplomskim študijem v Londonu. Avtor 27 filmov ter več kot 50 reklamnih in video spotov.

Služba pred FS: vodja kabineta na Ministrstvu za kulturo in generalni direktor direktorata za medije.

Čas direktorovanja: 2007–2008.

Dosežek, vreden ponosa: kljub nenehnemu obtoževanju, revizijam, nadzoru in kontroli sodišč ter medijskemu pogromu in nenehnim političnim poskusom blokad sem znova zagnal produkcijo. Sofinanciranih, posnetih in predstavljenih filmov je bilo največ doslej! Podpis tripartitnih pogodb med FS, Vibo in producenti, kar je omogočilo preglednost – producenti so se začeli profesionalno obnašati in so dokazali, da lahko filme dokončajo po pogodbah, brez sanacij in v dogovorjenem roku!

Obžalovanja vredno: ničesar ne obžalujem, vse bi storil enako. Če ne bi bilo dela s predsedovanjem EU, bi kljub blokadi s strani ministrstva za finance poskušal uveljaviti še Zakon o filmskem inštitutu.

Služba po FS: sekretar na Ministrstvu za kulturo (oddelek za slovenski jezik).

Jelka Stergel

Formalna izobrazba: profesorica primerjalne književnosti in sociologinja kulture; izpit iz filmske distribucije.

Služba pred FS: direktorica in ustanoviteljica LIFF-a ter vodja filmskega programa Cankarjevega doma.

Čas direktorovanja: 2009 (5 mesecev).

Dosežek, vreden ponosa: v nemogočih kadrovskih razmerah, brez strokovnih služb in ob sistematičnih pritiskih spolitizirane »javnosti« oblikovan filmski program, ki ga razreševalci niso mogli razveljaviti. Izbran je bil pač glede na kakovost prijavljenih materialov, neodvisno od imen, producentov, botrov in tet...

Obžalovanja vredno: zaupanje posameznikom, ki so me bojkotirali in poskrbeli za odtok informacij, s čimer so olajšali začetek diskreditiranja mene kot domnevne kontinuitete »prejšnje opcije«. Sicer pa nisem mogla realizirati ničesar bistvenega iz poslovnega načrta, pripravila sem le nastavke za nadgradnjo, do katere verjetno sploh ne bo prišlo, saj je vzpostavitev sistema, ki bi privedel do raznovrstnega in kakovostnega programa, zadnja skrb razdeljevalcev subvencij.

Služba po FS: *Gone with the Wind* ali ... Slovenija, blede mati.

Primer Pirate bay

ČEPRAV SO USTANOVITELJI ISKALNIKA PIRATE BAY IZGUBILI PRVO SODNO BITKO, PA JE VOJNA ZANJE VSE PREJ KOT IZGUBLJENA. NJIM V PRID NAMREČ GOVORIMO MNOGE OKOLIŠČINE PROCESA NA PRVI STOPNJI, KOT SO PRISTRANSKOST SODNIKA TER NEUPOŠTEVANJE ŠIRŠEGA SPEKTRA OKOLIŠČIN GLEDE RAZVOJA ŠIROKOPASOVNE TEHNOLOGIJE V DANAŠNJI DRUŽBI.

Sredi aprila je bila v Stockholmu razglašena obsodba na prvi stopnji zoper štiri ustanovitelje svetovno znanega *torrent* iskalnika in *trackerja* Pirate Bay. Proces je spremljal dobesedno ves splet, saj se na njem ni odločalo zgolj o kršitvah avtorsko-pravno zaščitene vsebin (filmi, televizijske oddaje, glasba, računalniške igre, e-knjige, itd.), temveč se je odločalo tudi o naravi interneta, o njegovi prihodnosti in s tem močno povezanih vprašanjih o temeljnih pravicah v zvezi z informacijsko tehnologijo, t.j. s svobodo govora, z zasebnostjo, dostopom in širjenjem informacij in s temeljnimi pravicami glede dostopa do svetovnega spleta. Okoli procesa in teh temeljnih vprašanj sta se ustvarila dva nasprotna tabora. V enem so imetniki avtorskih pravic in predvsem velike korporacije zabavne industrije, ki skušajo s kapitalom in lobiranjem uveljaviti tako imenovano antipiratsko politiko, ki postopoma povečuje ukrepe zaščite imetnikov pravic intelektualne lastnine na račun krčenja omejitev (izjem) pravic intelektualne lastnine. V drugem taboru je zbrana množica uporabnikov, ki nasprotujejo politiki izključnega povečevanja zaščite kapitala brez ozira na stanje in odnos družbe do spleta.

Kazen za pomoč pri širjenju avtorskopravno zaščitene vsebin oz. za pomoč in spodbujanje drugih h kršitvi avtorskih in sorodnih pravic se je glasila leto zaporne kazni in povračila škode v višini 30 milijonov švedskih kron (okoli 3 milijone evrov) zabavni industriji. Nekatere

izmed korporacij zabavne industrije so Sony, Warner, Universal, MGM, 20th Century Fox in drugi, skratka »velike žrtve«. Obsodba ustanoviteljev Pirate Bay je sicer dobra novica za zabavno industrijo (in imetnike pravic intelektualne lastnine), vendar pa obsojeni ne obupujejo in pričakujejo, da se bo postopek nadaljeval in da lahko na višjih stopnjah pričakujemo sodbe, ki bodo bolj razlagale pravo (t.j. v skladu in z upoštevanjem novih tehnologij, njihovih namenov in sprememb družbenih norm ter socialne realnosti, torej dejanj in razumevanja širše družbe zaradi prilagoditve novim časom). »VIŠJE KO GREMO V HIERARHIJO SODIŠČ, BOLJ KAKOVOSTNE SODBE LAHKO PRIČAKUJEMO«, JE IZJAVIL EDEN IZMED OBSOJENIH V INTERVJUJU PO KONCU SOJENJA.

Obsojeni in njihovi simpatizerji so proces takoj označili za pristranski, nekorekten in morda celo politično motiviran. Zanimivo je, da so novinarji že eno uro pred razglasitvijo sodbe poročali, kakšen bo izrek sodbe. Takšna dejstva še dodatno vzbujajo dvom o tem procesu in sodniku, na katerega je letelo največ kritik. Med procesom je bilo navedenih več nesmislov, nerazumevanje interneta in zadevne informacijske tehnologije ter bizarnih obtožb »piratov«, poleg tega pa so sodnik in tožilci člani združenj za podporo avtorskih pravic pod okriljem filmske in glasbene industrije (Švedsko združenje za avtorsko pravo, Švedsko združenje za zaščito pravic intelektualne lastnine, Ustanova za internetno infrastrukturo). Gre za očiten konflikt interesov, vendar do izločitve ni prišlo (medtem ko so enega izmed sodnikov prisednikov izločili zaradi podobnih povezav z združenji za uveljavitev strožjega prava glede avtorskih pravic). Nekatere izmed obtožb so npr. navajale, da so obtoženci delovali organizirano, da so vedeli, da se zaščitene vsebine daje na voljo javnosti prek Pirate Baya in da so s svojo storitvijo to tudi poenostavili. Sodnik je dejal, da so prvo kaznivo dejanje storili uporabniki Pirate Baya, štirje obsojeni pa so pomagali uporabnikom pri storitvi tega dejanja. Izgleda, da sodišče v sojenju ni upoštevalo tehničnih vidikov in dokazov, temveč je o sodbi odločilo le na podlagi ugotovitve, da so obsojeni imeli namen širiti avtorsko zaščitena dela. Dejstvo je, da Pirate Bay (serverji v posesti štirih posameznikov) ni imel nobenih fizičnih datotek z zaščiteno vsebino, temveč gre le za iskalnik informacij o datotekah, nekaterih z domnevno zaščiteno vsebino (omogoča zbiranje informacij, ki jih naložijo uporabniki z namenom, da bi drugi uporabniki lažje prišli do datotek, ki jih posameznik želi deliti). Prav

tako se je na sojenju govorilo o komercialni naravi Pirate Bay, vendar le o delni komercialni naravi, in sicer le v tistem delu, ki je bil koristen za obsodbo.

Eden izmed večjih nesmislov s strani sodišča je bila izjava, da je uporaba BitTorrent aplikacije na Pirate Bayu nezakonita. Izjava nazorno kaže na nerazumevanje informacijske tehnologije in prava ter vzpostavlja še globlje prepričanje, da je sojenje politično in interesno motivirano, ne pa v službi pravne varnosti in zaščite pravno varovanih dobrin. Sodba odpira poti (enakost pred zakonom terja, da se preganja vse kršitelje zakona) za tožbe zoper vse ponudnike internetnih storitev (tudi npr. zoper Google, YouTube itd.) in uporabnike *p2p* storitev, kar pa pomeni veliko nevarnost za razvoj »širokopasovnega interneta« (*broadband*). Vendar pa je s prvim aprilom letos začel na Švedskem veljati spremenjen zakon na podlagi IPRED Direktive. Zakon sedaj omogoča, da se od ponudnikov storitev zahteva podatke o uporabnikih, ki domnevno kršijo avtorskopravno zaščitene vsebine. Ponudniki storitev s tem postajajo nadzorniki nad kršitvami intelektualne lastnine, za kar pa niso ne poklicani ne usposobljeni. Izmik zahtevam po novem zakonu bodo ponudniki storitev skušali uveljaviti prek brisanja log datotek v okviru drugega zakona, ki prenaša v švedski pravni red direktivo o hrambi podatkov. Še dlje od IPRED direktive pa gredo t.i. »*three strikes*« zakoni, ki z dogovorom med ponudniki spletnih storitev (ISP), vlado in imetniki (povečini ne gre za avtorje, temveč za korporacije kot imetnike pravic) avtorskopравnih pravic uvajajo sistem nadzora in kaznovanja kršiteljev avtorskega prava na spletu. Ponudniki spletnih storitev bodo tako dobili moč, da zgolj na podlagi prijav s strani imetnikov avtorskih pravic (torej brez sodne kontrole) kaznujejo svoje uporabnike, v primeru tretje kršitve pa imajo celo moč uporabniku za eno leto odklopiti storitev. Kritiki opozarjajo, da gre pri teh ukrepih in akcijah za poskuse privatizacije in s tem nadzora nad spletom. Vendar pa Evropa (k sreči) ne podpira multinacionalk, kar je pred kratkim ponovno dokazal Evropski parlament, ko je v začetku maja glasoval o t.i. telekomunikacijskem paketu. Glavno sporočilo parlamenta je, da spleta ni dopustno privatizirati v korist multinacionalk, saj dostop do spleta ni pogojen, temveč gre za temeljno pravico in svoboščino (ne le podobno pravico do univerzalne storitve telefonije, temveč še veliko bolj pomembno in daljnosežno), ki jo je mogoče omejiti le na podlagi upravičenih razlogov (utemeljeni sum itd.).

Tisti, ki se ne strinjajo z obsodbo, menijo, da je bil proces političen in motiviran s strani antipiratskih združenj pod okriljem zabavne industrije (kar nakazuje tudi članstvo sodnika in tožilcev v teh organizacijah). Obsodba pa kaže tudi na očitno nerazumevanje informacijske tehnologije, svobode govora in proste izmenjave informacij ter komuniciranja med ljudmi. Ravno ta zadnja načela pa so tisti trn v peti politike, ki enostransko zagovarja avtorskopravno zaščito (predvsem) zabavne industrije, hkrati pa ne želi niti razpravljati o novih vidikih glede določenih pravnih institutov in načel v zvezi z informacijsko tehnologijo. **TAKO KOT JE SKOZI VSO ČLOVEŠKO ZGODOVINO NOVA TEHNOLOGIJA VODILA RAZVOJ IN RAZUMEVANJE PRAVA, TUDI INFORMACIJSKA TEHNOLOGIJA POMENI TISTI MOMENT V DRUŽBI IN PRAVU, KI TERJA NOV RAZMISLEK IN DRUGAČNO, INFORMACIJSKO RAZUMEVANJE DRUŽBE IN NEKATERIH TRADICIONALNIH PRAVNIH NAČEL IN INSTITUTOV.** Gre za enega izmed poskusov zabavne industrije, da prek pritiskov (ki so mogoči na podlagi moči, ki izvira iz velike koncentracije kapitala, ustvarjenega na račun zlorabe dejanskih ustvarjalcev vsebin) uveljavi svoj pogled na avtorsko pravo, pri čemer se ne upoštevajo družbene in tehnološke spremembe, prav tako pa se pozablja na že uveljavljene izjeme zaščite avtorskih pravic in drugih pravic intelektualne lastnine. Kar nekaj raziskav je pokazalo, da *torrent* tehnologija in aktivnosti v zvezi z njo niso zmanjšali finančnega prihodka zabavne industrije, pokazalo se je celo nasprotno: ekonomija je zacvetela zaradi izmenjave datotek (ljudje so dobili vpogled v široko paleto vsebin in na podlagi tega razširili svoj interesni spekter). Tudi izračun škode zaradi izgubljenih prodaj je bil precej pavšalen in za namen sojenja povsem neprimeren, nestrokov in zavajajoč. Sodišče je namreč ugotovilo, da vsak *download* šteje kot izgubljena prodaja (to pomeni, da bi se vse, kar so posamezniki naložili, sicer kupili), kar je naravnost absurdno in skregano z vsako logiko. Prav tako v sodbi niso upoštevali, da velika večina vsebin na Švedskem sploh ni na voljo in uporabniki Pirate Baya drugače sploh ne bi bili zmožni dobiti teh vsebin, kar postavlja pod vprašaj veliko število izgubljenih prodaj, po drugi strani pa to dejstvo odpira tudi druga, družbeno-politično-pravna vprašanja v zvezi z izmenjavo datotek, prostim pretokom informacij ter nasploh informacijsko družbo in trkom med vrednotami informacijske družbe in njene preživetve predhodnice. Nova tehnologija spreminja pogled na obstoječe vrednote, nekatere ustvarja in druge zapira. Čimprej moramo ponotranjiti ta spoznanja, saj bo to koristilo celotni družbi in njenemu razvoju.

Izjava enega izmed obsojenih, Petra Sunde, se glasi: »Ne moremo plačati in ne bi plačali, tudi če bi lahko. Če bi imel denar, bi raje zažgal vse, kar imam.«

Po objavi novice o obsodbi se je v Piratsko stranko (Pyratpartiet) včlanilo preko pet tisoč ljudi, do konca aprila pa še okoli trideset tisoč, kar je stranko po številu članov poneslo v sam vrh švedskih političnih strank in ji zagotovilo prisotnost v Evropskem parlamentu. Pred kratkim je Piratska stranka postala registrirana stranka v Sloveniji (in tudi delujoča), v temeljnih načelih pa zagovarjajo reformo avtorskega prava, spremembo veljavnega sistema patentnega prava in spoštovanje temeljnih pravic ter njihovo razumevanje predvsem v odnosu do informacijske tehnologije. Kot pravi v Mladini (29. 5. 2009) tudi dr. Maja Bogataj Jančič, piratska stranka zagovarja dobre in napredne vrednote vredne resnega političnega razmisleka in javne debate. Vrednote, ki jih zagovarjajo pirati, so svoboda interneta, prost pretok informacij, demokratičen dostop do informacij, reforme nekaterih ustaljenih pravnih paradigem (npr. varstvo intelektualne lastnine, zasebnosti ipd). **TE VREDNOTE UPOŠTEVAJO PRIDOBITVE IN ZNAČILNOSTI INFORMACIJSKE DOBE, V KATERI ŽIVIMO, IN PRAVILNO TER NUJNO BI BILO, DA BI TEMELJNA VPRAŠANJA GLEDE INFORMACIJ IN INFORMACIJSKE TEHNOLOGIJE VKLJUČILI TUDI V NAPOVEDANE DEBATE O USTAVNIH SPREMEMBAH.**

* Viri in nadaljnje povezave so navedeni na www.ekran.si



XPAND je s skoraj 1000 opremljenimi dvoranami po vsem svetu eden od največjih globalnih dobaviteljev 3D opreme. Svojim partnerjem, med katerimi so kino prikazovalci, studii, filmski ustvarjalci in drugi profesionalci, nudi edinstven 3D sistem z aktivnimi očali, ki temelji na lastni tehnologiji in ki velja za najboljšega, ko gre za zagotavljanje kristalno čiste in barvno bogate stereoskopske slike.

XPAND™
beyond cinema

www.xpandcinema.com

Il cinema ritrovato, filmski festival v Bologni (27. junij do 4. julij)

Kjer je brnenje filmskega projektorja najslajši zvok na svetu.....

Res je. Marsikdo mu očita prenatrpanost ali preambiciozno zastavljen program, preveč filmov, premalo ponovitev ... A vse to so – če pogledamo s prave strani – samo superlativi. *Il Cinema Ritrovato* ali festival obnovljenih in na novo odkritih kinotečnih filmov je pač tiste vrste festival, ki prestavlja meje, projekcije filmov so brezhibne, dogodki veličastni, imena, ki se zvrstijo na osrednjem trgu Piazza Maggiore v vročem junijskem večeru pa legendarna. A kaj je poleg kinotečnega glamurja tisto, kar v resnici odlikuje festival? Kakšen je v resnici njegov pomen? Je to dejstvo, da v okviru festivala vsako leto poteka FIAF-ova šola obnavljanja filmske dediščine? Ali preprosto to, da nam ni vseeno?

Bolonjski festival ima svoj čar še posebej tam, kjer odpovedo drugi festivali. Tu je tisto, kar na katerem drugem festivalu predstavlja zgolj stranski dogodek ali dopolnilno dejavnost, osrednji element. Filmska zgodovina. V vseh oblikah, na vseh področjih. Brez predsodkov, brez izbirčnosti – razen tiste najslajše: kakovosti. Nemi filmi, prvi posnetki, vzpon in padec Hollywooda, zlata šestdeseta, avantgardni filmi, postmoderne in avtorske interpretacije resničnosti, vizije ... Vse to se najde na festivalskem meniju za sladokusce, ki ga vsako leto pripravi Bolonjska kinoteka (Cineteca del Comune di Bologna).

Festival za vse tiste, ki jim film pomeni več kot le projekcija, vsako leto odpira vrata obnovljenim filmom, na novo odkritim draguljem filmske umetnosti, posrečenim primerkom, morebiti pozabljenim v hitrem tempu vsakdana – ali pa zgolj filmom, ki jih imamo radi. Odpira vrata filmskim klasikam – če to sploh obstaja – odpira vrata pozabljenim kotičkom filmske zgodovine. Film, ki jih je mogoče videti, vsako leto predstavljajo skrivnostne, čarobne, neulovljive trenutke, ko je filmska zgodovina za trenutek postala in si rekla: »Hopla, tole pa

nekaj pomeni! Da bi le ne pozabili ...« Mnogi so pozabili, a edinstvenost dogodka nas vsako leto znova opozarja na to, kaj vse je še lahko film. Kakšne panorame lahko razgrinja in kakšen je njegov svet.

Letošnja edicija festivala – triindvajseta po vrsti – bo potekala od 27. junija do 4. julija, na standardnih, dobro preverjenih in filmoljubom znanih lokacijah: v obeh Lumièrovih dvoranah (ena posvečena zvočnemu filmu, druga namenjena izključno nemim podobam), v bolonjski operi in seveda tam, kjer je film zares doma: na tistem velikanskem platnu, ki prebavi tudi najzahtevnejše formate – v kinu *Arlecchino*.

Programsko festival sledi trdno in jasno načrtani shemi: projekcije filmov, ki jih ne smemo in ne moremo pozabiti. Letos bodo to denimo tudi *Rdeči čevljički* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell in Emeric Pressburger), nesmrtna ekranizacija Andersenove pravljice, v prekrasni obnovljeni različici s tehnikolorjevimi barvami in nepozabno plesno sekvenco ob koncu filma. Tisti, ki ste predani vesternom in kulturnim klasikam Sergia Leoneja, pa se boste lahko ponovno soočili z junaki filma *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone) in da, film je digitalno obnovljen, kar mu zagotavlja izvrsten zvok in brezhibno sliko. Kot bi se prestavili za dobra tri desetletja nazaj!

Osrednja pozornost bo namenjena eminentnemu režiserju, Franku Capri, ki je svoja dela posvečal predvsem iskanju iskrenosti in pristnosti v človekovi naravi. Temeljno vodilo umetniškega vodje festivala, Petra von Bagha, je predstavitev njegovih manj znanih del: s tančico časa zastrtihih nemih prvencev (na ogled bo skoraj celotno nemo obdobje) in režiserjevih prvih, z zvokom opremljenih draguljev.

Že šesto leto zapored bo dvorana Arlecchino razkrivala tisto, kar loči kino od vseh drugih filmskih izkušenj: čarobnost, očarljivost in prevzetnost širokega platna. Kinemaskopa in barv. Ne gre samo za najbolj naravnega od vseh filmskih formatov, niti za najbolj popolnega, gre tudi (in predvsem) za doživetje kina tam, kjer je doma. Letošnji vrhunec Arlecchine? *The Track of the Cat* (1954). Nenavadni western William Wellmana, v katerem je izjemni William H. Clothier ustvaril morda enega najbolj nenavadnih barvnih prostorov, odkriva nekaj, kar je povsem izven koncepta vsakdanje interpretacije filmov.

Posebna sekcija festivala je namenjena filmski zgodovini. Če vemo, da je ohranjenih le nekaj odstotkov filmov, nastalih pred letom 1908, vse ostalo pa je izginilo v pišu nerazumevanja, potem lahko vidimo, da gre za posebej dragocene dragulje sedme umetnosti. Sekcija skozi tankočutno izbrane primerke filmske zgodovine obravnava dogodke in ljudi, ki so živeli pred natanko stotimi leti in so v svetu filma pustili neizbrisljiv pečat.

Festival morebiti resda pokriva samo drobno področje filmske umetnosti, časti njeno preteklost, toda to počne na način, ki ustvarja platformo, s katere se lahko odženejo vsi, ki jim je film najslajši sad in vsi tisti, ki jim bo prav skozi takšen festival šele postalo osrednje vodilo njihovega življenja. Dobrodošli pod vročim soncem ene najslajših filmskih pokrajin. Dobrodošli v Bologni!

Povezava:

www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2009/

5. festival filma in vina **GROSSMANN 09**

tekmovalni program celovečernih in kratkih filmov
pokušine vrhunskih vin
retrospektive
delavnice
zombi parada
koncerti ...

**BE THERE
IF YOU DARE!**



ljutomer, 10. - 15. avgust

druga
zlata
doba

STEREOSKOPIJE

RAZMAH CENOVNO DOSTOPNE IN KAKOVOSTNE OPREME ZA DOMAČI KINO JE LE EDEN OD RAZLOGOV ZA UPAD KINO OBISKA PO VSEM SVETU. STUDII IN PRIKAZOVALCI VIDIJO PRILOŽNOST V DIGITALNI KINEMATOGRAFIJI, KI PA SE NI PRIJELA TAKO HITRO, KOT SO SI NEKATERI ŽELELI. LETOS PA JE POSTALO OČITNO, DA BO STEREOSKOPSKI 3-D GLAVNI POGON PREHODA Z VEČ KOT STO LET STARE TEHNOLOGIJE FILMSKIH PROJEKTORJEV NA DIGITALNI SISTEM PROJICIRANJA.

Nekateri so mnenja, da lahko zgodovino stereoskopije od iznajdbe leta 1838 razdelimo na šest obdobji: Začetkom v 19. stoletju, sledi "eksperimentalna doba" med leti 1900 in 1946. Petdeseta leta so bila "prva zlata doba", 1973-1985 "renesansa", 1986-2000 "revolucija" in 2001 do danes "druga zlata doba". Dejansko igrani in animirani 3-D filmi v zadnjih tridesetih letih niso nikoli povsem zamrli, temveč so bili zreducirani na kratkometražne in dokumentarce, ki jih prikazujejo v zabaviščnih parkih in specializiranih kinematografih (IMAX, XpanD in podobno.).

Nekateri strokovnjaki zgodovino stereoskopije od iznajdbe leta 1838 delijo na šest obdobji: začetek v 19. stoletju sledi »eksperimentalna doba« med leti 1900 in 1946. Petdeseta leta so bila »prva zlata doba«, 1973-1985 »renesansa«, 1986-2000 »revolucija« in 2001 do danes »druga zlata doba«. Igrani in animirani 3-D filmi v zadnjih tridesetih letih niso nikoli povsem zamrli, temveč so bili zreducirani na kratkometražne in dokumentarce, ki jih prikazujejo v zabaviščnih parkih in specializiranih kinematografih (IMAX, XpanD in podobno).

Začetki snemanja v digitalni 3-D tehniki segajo v leto 1995, ko je James Cameron, kot šef podjetja za vizualne učinke Digital Domain, napisal osnutek filma *Avatar*, da bi zagotovil podjetju projekt, ki jim bo omogočil razvoj animacijskih veščin, s katerimi bodo lažje tekmovali s konkurenco, kot je Lucasovo podjetje za vizualne učin-

ke Industrial Light and Magic. Ker tehnologija v tistem času še ni bila dorasla Cameronovi viziji, se je (podobno kot Lucas z novo trilogijo *Vojne zvezd*) odločil počakati. Medtem je posnel *Titanik* (1997) in dokazal, da je v enem filmu mogoče združiti dvoje: romantično dramo in najbolj velikopotezne posebne učinke, ki so bili zaščitni znak lahkotnih, eksplozivnih poletnih uspešnic. Kot večnega tehnološkega pionirja ga je po *Titaniku* začela zanimati stereoskopska tehnologija. Medtem je George Lucas prepričal podjetje Sony, da je zanj razvilo digitalno filmsko kamero, s katero je poskusno posnel nekaj prizorov *Vojne zvezd: Epizoda I* (*Star Wars: Episode I, The Phantom Menace*, 1999). Kmalu zatem se je Cameron odločil s kolegom Vincem Pacem razviti takoimenovani »Fusion Camera System«, s katerim je med leti 2002 in 2005 posnel dva 3-D dokumentarca (*Aliens of the Deep* in *Ghosts of the Abyss*). Gre za sistem, ki temelji na paru usklajenih visoko ločljivih Sonyjevih digitalnih kamer. Ker v tistem času še ni bilo kinodvoran za digitalno 3-D projekcijo, je oba dokumentarca predvajal v dvoranah IMAX, kjer še danes uporabljajo edinstven analogni 3-D sistem, ki temelji na filmskem traku. Nad sistemom »Fusion« se je navdušil tudi Robert Rodriguez, ki je v tem času z enako kamero posnel filma *Mali vohuni 3D: Konec igre* (*Spy Kids 3-D: Game Over*, 2003) in *Morski deček in deklica iz lave* (*The Adventures of Sharkboy and Lavagirl in 3-D*, 2005). Zaradi komercialne narave je oba poslal v kinodvorane v analognem anaglifnem načinu (rdečomodra kartonska očala). Vmes je režiser Robert Zemeckis posnel *Polarni vlak* (*The Polar Express*, 2004), prvi celovečerec, ki ne velja za animiranega ali igranega, temveč za nekaj vmesnega (igro igralcev posnamejo s tehniko zajemanja gibov, ki jih nato uporabijo za premikanje računalniško ustvarjenih likov). *Polarni vlak* so poleg običajne 2-D različice v kinematografih po svetu prikazovali tudi v dvoranah IMAX, kot prvi celovečerni animirani film v formatu IMAX 3D. Prihodek od približno

80 dvoran IMAX je bil 25% (v primerjavi z običajnimi kinematografi), kar je bil dokaz, da se vlaganje v 3-D tehnologijo splača.

Nekje v tem času je Josh Greer zapustil Walden Media, ki je v sodelovanju z Disneyem distributiral oba Cameronova dokumentarca, in ustanovil podjetje Real D. Z odkupom patenta »ZScreen« (polarizacijski filter iz tekočih kristalov) Lennya Liptona, filmarja in čislane izumitelja na področju stereoskopske tehnologije. Prav one je uvedel način za uporabo enega samega digitalnega filmskega projektorja, s tem so kinoprikazovalci dobili izbiro cenovno ugodnejše digitalne 3-D projekcije (analogni 3-D sistem je zahteval



uporabo dveh identičnih projektorjev). Prav to odkritje je omogočilo razmah digitalne kinematografije, ki jo je George Lucas propagiral vse od *Vojne zvezd: Epizoda II* (Star Wars: Episode II, Attack of the Clones, 2002), ki jo je posnel povsem digitalno in sprva celo zagotavljal, da bo film dal v distribucijo izključno kinematografom z digitalnimi projektorji. Poskus se je izjalovil, saj ga je digitalno predvajala le peščica dvoran po svetu.

Digitalno 3-D ledino je pogumno zaoral Disney leta 2005, ko je v približno osemdesetih dvoranh, opremljenih z Real D tehnologijo, širom ZDA izdal *Malega piščka* (Chicken Little). Ta računalniško animirani film sicer ni bil zasnovan kot 3-D, zato so ga pri ILM v treh mesecih naknadno pretvorili v stereoskopsko tehniko. Naslednje leto je Warner pretvoril 20 minut filma *Superman se vrača* (Superman Returns, 2006) v IMAX 3D. V IMAX 3D so istega leta pokazali še celovečerni risanki *Huda mravljica* (The Ant Bully) in *Sezona lova* (Open Season). V Real D pa je bilo mogoče videti Zemeckisovo risanko *Hiša pošast* (Monster House) in ponovno izdajo Burtonove *Božične pustolovščine* (The Nightmare Before Christmas, 1993), ki jo je Disney v ta namen pretvoril v 3-D. V naslednjih letih so se zvrstili še *Spoznajte Robinsonove* (Meet the Robinsons, 2007) (pretvorba iz 2-D), *Harry Potter in Feniksov red* (Harry Potter and the Order of the Phoenix, 2007) 20 minut pretvorjenih v IMAX 3D, *Beowulf* (2007), koncert *U2 3D* (2007), koncert *Hannah Montana & Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert* (2008), *Potovanje v središče Zemlje* (Journey to the Center of the Earth, 2008), *Muhice osvajajo Luno* (Fly Me to the Moon, 2008), *Bolt* (2008), *Krvavo Valentinovo* (My Bloody Valentine, 2009), *Coraline* (2009), koncert *Jonas Brothers – The 3D Concert Experience* (2009), *Pošasti proti Nezemljanom* (Monsters vs Aliens, 2009), *Battle for Terra* (2007) in *V višave* (Up, 2009).

Prvi celovečerni animirani film, ki je bil v Sloveniji prikazan v 3-D, je bil Disneyjev *Spoznajte Robinsonove*. Do takrat so v ljubljanskem XpanDu, ki so ga opremili s tehnologijo za predvajanje 3-D maja 2006, predvajali le kratkometražne dokumentarce in risanke. Lanskega decembra je tudi Planet Tuš opremil vse svoje kinocentre z Dolby 3-D in premierno prikazal koncertni film *U2 3D*. Danes lahko vseh osem slovenskih kinocentrov predvaja digitalne 3-D filme. Kolosej uporablja lastni format XpanD na podlagi tehnologije podjetja Nuvision, Dolbyev 3-D pa temelji na tehnologiji nemškega podjetja Infitec.

RAZODETJE ALI REVOLUCIJA?

James Cameron, eden najbolj zavzetih zagovornikov digitalne stereoskopske tehnike v Hollywoodu, priznava, da se je po snemanju dokumentarcev namenil poskusno poigrati z manjšimi projekti. Nato pa mu je Stan Winston, dolgoletni prijatelj in pionir na področju mehanskih vizualnih učinkov, dejal, da gre za tehnologijo, ki zahteva,

da za svoj prvi 3-D projekt, namenjen splošni distribuciji, izbere največji in najboljši film. Sprva je kazalo, da bo to *Battle Angel*, ki ima več igranih prizorov, vendar se je kasneje odločil za dramatično in vizualno ambicioznejšega *Avatarja*, z namenom dokazati, da je 3-D primeren resnično za vse žanre in ne le za znanstveno fantastiko, grozljivke in eksploatacije.

Cameron pravi, da je ena glavnih težav, kar se tiče digitalne produkcije, stara in izkušena garda direktorjev fotografije, ki zaslužijo po 5.000 dolarjev na teden »zato, da tekajo okrog s svetlomero v roki«. Ti profesionalci se komaj privajajo na snemanje z digitalnimi kamerami, kjer svetlomera ne potrebuješ, ker je situacija jasna iz monitorja, o digitalni 3-D tehniki pa ne vedo ničesar. Na snemanju pa je direktor fotografije ključna oseba, h kateri so usmerjena vsa tehnična vprašanja. In le redki bodo priznali, da nimajo odgovorov. Zato se snemanja 3-D filmov zaenkrat lotevajo manj izkušeni in bolj eksperimentalni direktorji fotografije, kar pa se pozna na kakovosti končnih izdelkov.

Tako Cameron kot Steven Spielberg se strinjata, da 3-D ne more nikoli odpraviti pomanjkljivosti zgodbe. Z drugimi besedami slab film ne bo nič boljši v 3-D, medtem ko bo gledalca dogajanje v dobrem filmu le še bolj pritegnilo, ker ima občutek, da je tam. Zato se moramo izkopati iz splošnega prepričanja, da 3-D deluje le pri animiranih filmih. Do zdaj je velika večina igranih filmov pretiravala z očitnimi triki metanja in drezanja predmetov v občinstvo. Poleg tega Cameron pravi, da po Titaniku ne bo več snemal na film, odločil pa se je tudi, da ne bo več snemal v 2-D, ker meni, da je 3-D ogromen potencial, v njem ne vidi nobenih kreativnih omejitev v primerjavi z 2-D (kdor trdi nasprotno, naj ne bi bil dovolj seznanjen z digitalno 3-D tehnologijo in novimi pristopi) in namerava kmalu posneti tudi povsem običajno digitalno 3-D dramo, ki na prvi pogled nima potrebe po 3-D.

Spielberg, ki meni da je 3-D drugo razodetje in ne revolucija, se navdušuje nad 3-D animacijo, medtem ko ga 3-D v igranih filmih še ni povsem prepričal. Trenutno v 3-D režira film *The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn*, s tehnologijo, ki jo Zemeckis razvija

CE PRIMERJAMO CELOVEČERNE ANIMIRANE FILME VELIKIH STUDIEV (IN NEKATERIH NEODVISNIH), KI SO OD LETOS NAPREJ VSI PO VRSTI NA VOLJO V 3-D IN 2-D RAZLIČICAH, JE VSAJ V SEVERNI AMERIKI PRIHODEK NA PLATNO V POVPREČJU DVA DO TRI KRAT VEČJI V PRID 3-D RAZLIČICE.

in izpopolnjuje v svojih nekaj zadnjih filmih (*Polarni vlak*, *Hiša pošast*, *Beowulf*, *Božična zgodba*). Spielberg je proti konverziji starih 2-D filmov v 3-D, ker pač niso bili zasnovani v 3-D. Omenil pa je, da trenutno pripravlja igrani film *Interstellar*, ki ga bo zelo verjetno posnel v 3-D. Njegov pristop k snemanju v 3-D je zelo premišljen. Režiser ugotavlja, da če ne želiš gledalcem povzročiti glavobola, moraš biti zelo previden glede intenzivnosti 3-D učinkov. Kratki prizori morajo biti ploski, medtem ko se lahko v daljše prizore bolj poglobiš.



Cameron primerja digitalni 3-D s prelomnimi dogodki v filmski industriji, kot so bili pojav zvoka, barv in širokih formatov (Cinemascope, VistaVision ...) Zvok se je prijel tako rekoč nemudoma. Barvni film je potreboval kar 30 let, da je danes, z izjemo občasnih umetniških filmov, povsem dominanten. Uporaba širokega formata pa je še danes odločitev posameznih režiserjev. Ali bo posvojitev digitalne 3-D tehnike podobna posvojitvi barv ali bolj stvar izbire, kot je široki format.

TRENTUTNO STANJE

V naslednjih treh letih je v pripravi kar štirideset 3-D celovečercov (igranih in animiranih). Samo Disney jih pripravlja sedemnajst. V Severni Ameriki je bilo v začetku leta okrog 2.000 od skupnih 40.000 platen pripravljenih na 3-D. Stanje se izboljšuje, vendar ne tako hitro, kot je napovedoval Jeffrey Katzenberg, šef studia DreamWorks Animation, ki je sprva napovedal, da bodo Pošasti proti Nezemljanom igrali na vsaj 3000

3-D platnih. Do konca leta bo v ZDA izšlo štirinajst 3-D filmov na 4.000 platnih. Številka naj bi se do leta 2011 podvojila (20% vseh kino platen v ZDA). Cena prehoda na digitalni projektor znaša okrog 75.000 dolarjev na platno. Dolgoročno bodo z digitalno distribucijo prihranili vsi.

Če primerjamo celovečerne animirane filme velikih studiev (in nekaterih neodvisnih), ki so od letos naprej vsi po vrsti na voljo v 3-D in 2-D različicah, je vsaj v Severni Ameriki prihodek na platno v povprečju dva do trikrat večji v prid 3-D različice. Podobno lahko zapišemo tudi za Slovenijo. Pri tem pomaga tudi dejstvo, da je cena digitalne projekcijske opreme z dodatkom za 3-D predvajanje le malenkost dražja od opreme brez dodatka. Hitro pada tudi cena filmskih kamer za snemanje v stereoskopski tehniki, kar pomeni, da bodo kmalu dostopne tudi neodvisnim igranim produkcijam. Medtem pa je že izšlo nekaj neodvisnih animiranih 3-D filmov, kot so računalniško animirana *Muhice osvajajo Luno* in *Battle for Terra ter Coraline* (prvi stop-motion 3-D celovečerec). Računalniška animacija je namreč cenovno in tehnično najbolj primerna za upodabljanje v stereoskopski tehniki. Med igranimi filmi pa smo tudi pri nas videli *Potovanje v središče zemlje*, ki je bil posnet s kamero *Fusion* in je v ZDA na samo 850 3-D platnih lansko poletje zaslužil štirikrat več, *Krvavo Valentinovo* pa šestkrat več kot v običajnih dvoranh.

3-D napovedi animacijskih studiev do leta 2012:

Pixar:

Toy Story 3 (2010), *Cars 2* (2011), *The Bear and the Bow* (2011), *Newt* (2012)

Disney:

The Princess and the Frog (2009), *Rapunzel* (2010), *King of the Elves* (2012)

DreamWorks:

How to Train Your Dragon (2010), *Shrek Forever After* (2010), *Oobermind* (2010), *Kung Fu Panda: The Ka-boom of Doom* (2011), *The Guardians* (2011), *Puss in Boots* (2012), *Madagascar 3* (2012)

Neodvisni:

Planet 51 (2009)

Seznam filmov, prikazanih v Sloveniji v digitalni 3-D tehniki (po vrstnem redu predvajanja od leta 2006):

Grad strahov (Haunted Castle, 2001)*

SOS planet (2002)*

World of Sharks (Morski psi, 1995)*

Divji safari (Wild Safari, 2005)*

Roboti z Marsa 3D (Robots of Mars 3D Adventure, 2005)*

Božiček in Snežak (Santa vs. Snowman, 2002)*

3D manija (Encounter in the Third Dimension, 1999)*

Spoznavajte Robinsonove (Meet the Robinsons, 2007)

Dinozavri: velikani Patagonije (Dinosaurs: Giants of Patagonia, 2007)*

Muhice osvajajo Luno (Fly Me to the Moon, 2008)

Potovanje v središče Zemlje (Journey to the Center of the Earth, 2008)

Bolt (2008)

Pošasti proti Nezemljanom (Monsters vs Aliens, 2009)

Coraline (2008)

Krvavo Valentinovo (My Bloody Valentine, 2009)

LEGENDA:

*- kratkometražni

BLIŽNJA PRIHODNOST

Do konca leta so za Sloven-
ske dvorane napovedani še
*Ledena doba 3: Zora dinoza-
vrov* (Ice Age: Dawn of the Di-
nosaurs), Pixarjev V višave in
Zemeckisova *Božična zgodba*
(A Christmas Carol) z Jimom
Carreyjem, pa Disneyev G-
Force, Sonyjev *Cloudy with a
Chance of Meatballs*, Came-
ronov *Avatar* in srhljivka *Final
Destination: Death Trip*.

Disney vsaj v Severni Ame-
riki za konec leta napoveduje
konverzijo prvih dveh delov
Pixarjevega *Sveta igrač* (Toy
Story) in konverzijo priljublje-
ne animirane klasike iz 90. let
Lepotica in zver (Beauty and
the Beast, 1991). Kot zanimi-
vost naj dodam, da bo Warner
izključno za format IMAX 3D
konvertiral 25 minut filma

Sistemi za kinematografsko digitalno 3-D projiciranje

Po svetu so se razširili trije sistemi, in sicer Real D, Dolby 3-D in XpanD. Prva dva potrebuje za pred-
vajanje polarizacijski filter, nameščen pred projektor, medtem ko XpanD uporablja aktivna polarizaci-
jska očala. Real D uporablja krožni način polarizacije, Dolby 3-D pa linearnega. Dolby in XpanD očala
reciklirata (očala se po vsaki uporabi operejo v posebnem pralnem stroju), Real D-jeva pa so načeloma
za enkratno uporabo in jih lahko odnesete s seboj. Vse tri verzije očal so iz trpežne plastike in udobna
za uporabo.

3-D na TV ekranih

Letos so v ZDA pričeli s 3-D kampanjo, ki poleg kina obsega tudi televizijo. Dreamworks Animation
in Pepsi sta v sodelovanju s podjetjem Intel (izdelovalec računalniških mikroprocesorjev) in TV hišo
NBC med finalom nogometnega prvenstva (Superbowl) prikazovala dva 3-D oglasa (napovednik za
animirani film *Pošasti proti Nezemljanom* in 60-sekundni oglas za Pepsi). NBC pa je teden dni kasneje
celo predvajal 3-D epizodo vohunske serije Chuck. V ta namen so brezplačno razdelili 125 milijonov
kartonskih anaglifnih stereo očal.



Film pod zvezdami - letni kino *Film under the Stars – the open-air cinema*

30. 7. – 20. 8., 21:30, Ljubljanski grad - Ljubljana castle



Mestni kino.

Princip 3D upodabljanja

Kako deluje

Zaradi 4-6 centimetske razlike med očesoma ima vsako oko za spoznanje različen pogled. Podobe iz teh dveh različnih točk razgleda potujejo v možgane in ta razlika, imenovana paralaksa, se tolmači kot globina. Stereoskopska projekcija temelji na istem principu: dve rahlo drugačni podobi sta projicirani na platno, medtem ko mora sistem poskrbeti, da levo oko vidi le sliko za levo oko, desno oko pa za desno. Moderni digitalni sistemi zagotavljajo, da so slike za obe očesi ločene in prikazane na način, da so končne 3-D podobe videti povsem izostrene in ne bolj ali manj zamegljene.

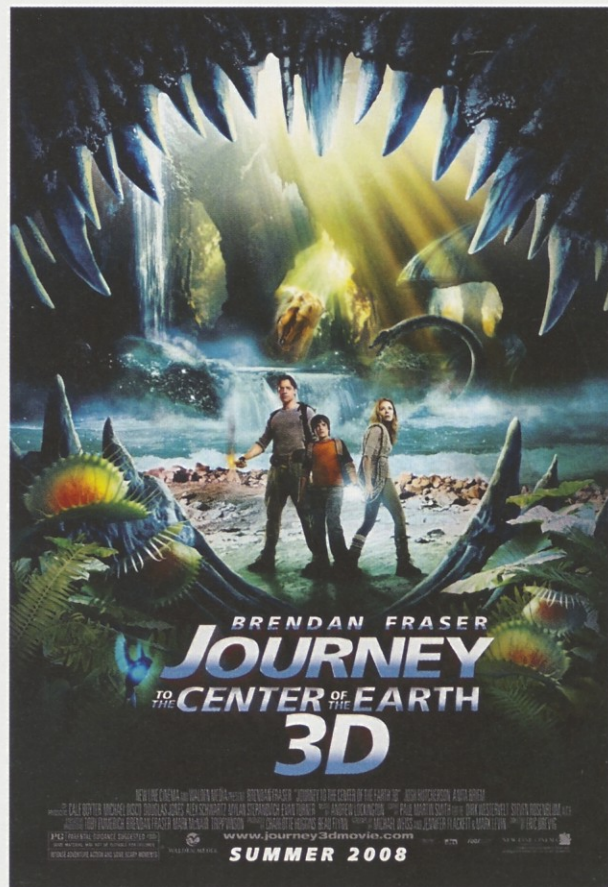
Pasivni način prikazovanja



Pasivni stereo sistem deluje po principu polarizacije svetlobe. Gledalec nosi pasivna očala z dvema nasprotno polariziranimi filtroma (eden za levo in drugi za desno oko). Svetloba obeh projiciranih podob je polarizirana tako, da potuje le skozi pravi filter.

Projiciranje z enim samim projektorjem deluje tako, da projektor izmenjuje podatke za levo in desno oko z minimalno dvojno frekvenco osveževanja. Če torej mora vsako oko posebej videti 24 slik na sekundo (kot pri običajnem filmu), projektor za 3-D prikaže 48 slik na sekundo (za obe očesi). Zaradi zaporedne narave slik gledalci to zaznamo, zato projektor v sekundi bliskovito prikaže 3 x 48 slik (za obe očesi) ali 144 slik na sekundo.

Če projektor nima zmogljivosti vsaj 96Hz vertikalne frekvence osveževanja, sta potrebna dva projektorja. Polarizacijski filter, ki je nameščen neposredno pred leče projektorja izmenjuje polarizacijo projiciranih podob tako, da podoba vsakega očesa potuje skozi odgovarjajoč polarizacijski filter na pasivnih stereo očalih. V primeru Real D gre za filter iz tekočih kristalov »ZScreen«, Dolby pa uporablja Infitecov barvni filter, ki po besedah poznavalcev zagotavlja izrazitejšo barvno globino (Dolbyev strežnik sproti procesira dodatno uravnavanje barv).



Aktivni način prikazovanja

Gledalec nosi posebna aktivna stereo očala z vgrajeno baterijo in lečami iz tekočih kristalov, ki so časovno usklajena s projektorjem preko infrardečega senzorja. Ko standardni digitalni kino projektor, ki ne potrebuje dodatkov, prikaže sliko za levo oko, se zapre zaklopka pred desnim očesom in obratno. Projektor mora

biti sposoben prikazovati dovolj visoke osveževalne frekvence, da gledalec ne zazna migetanja med izmenjujočima slikama. Ta način uporablja Nuvision, ki ga je odkupil XpanD.

Linearna in krožna polarizacija svetlobe

Svetloba valovi v vse smeri. Usmeritev v izbranem trenutku odloči polarizacijo svetlobnega vala. Ko spustimo nepolarizirano svetlobo skozi polarizator, na drugi strani dobimo le eno od usmeritev. Z razvrščanjem nasprotnih polarizacij za levo in desno oko lahko usmerimo različne podatke levemu in desnemu očesu, ter s tem ustvarimo zaznavanje globine. Ker je človeško oko povečini neobčutljivo za polarizacijo, spreminjanje usmeritve polarizirane svetlobe ne spremeni tega, kar vidimo.

Če je svetloba polarizirana v eni smeri (sever/jug, vzhod/zahod, diagonalno), jo definiramo kot linearno polarizacijo. Če z nagibom glave spremenimo usmeritev linearno polariziranih očal, tako da polarizacija ne ustreza več polarizaciji filtra, nameščenega na projektor, pride pri gledalcu do izgub vide-
nih stereo podob. Ne glede na to pa je linearna polarizacija poceni tehnologija, ki lahko proizvede odlično ločevanje podob med levim in desnim očesom za stereoskopske aplikacije, kjer je nagibanje glave omejeno (kino). Uporablja jo tehnika Infitec, za katero ima licenco Dolby.



Pri krožni polarizaciji lahko gledalec nagiba glavo in spreminja kot pogleda relativno na stereoskopsko projiciran zaslon, ker svetloba ni polarizirana v eni sami smeri. Ta napredna tehnologija zahteva večjo natančnost in tesnejše prileganje polarizacijskih filtrov, ko svetloba potuje od projektorja do pasivnih stereo očal. To tehniko uporablja Real D.

Tudi pri digitalni projekciji ostaja možnost uporabe dveh projektorjev, in sicer pri res velikih platnih, kjer je izguba svetilnosti toliko večja. En projektor prikazuje podatke za levo oko, drugi pa za desnega (pri stan-



dardni osveževalni frekvenci). Polarizacijski filter pred vsakim od projektorjev poskrbi za prepuščanje pravih podatkov glede na odgovarjajoči filter pasivnih stereo očal. Dodana vrednost sistema dveh projektorjev je večja svetilnost.

Svetilnost je problematična pri vseh opisanih načinih, ker manipulacija svetlobe zmanjša količino svetlobe, ki seže do gledalca, za dobrih 80 odstotkov. Vendar le Real D zahteva namestitev visokoodbojnega srebrnega platna.

3D film: povratak v obdobje novitete?

V POLETJU VNOSNIČNEGA RAZMAHA 3D FILMOV, TOKRAT POSODOBLJENIH Z DIGITALNO TEHNOLOGIJO IN NOVIMI, POLARIZACIJSKIMI TEHNIKAMI ZA NJIHOV OGLED, GRE DODATI NEKAJ OPAŽK NA RAČUN DISKURZA, KI SPREMLJA TO VEJO FILMSKE INDUSTRIJE.

Najprej očitek, da osrednji ponudnik tovrstne storitve pri nas bolj slabo pozna zgodovino svojega lastnega proizvoda, saj na njihovi spletni strani najdemo predstavitveni tekst, ki na primer vključuje dezinformacijo, da »so prve 3D filme predvajali že v 50-ih letih prejšnjega stoletja«, kjer besedica »že« še posebej zbode v oči. Pa vendarle je to nekako pričakovano – niti dosti bolj resni filmski zgodovinarji evoluciji tega pojava ne posvečajo omembe vredne pozornosti. Bordwell in Thompson ga v svoji filmski zgodovini odpravita z jedrnato oznako, češ, da gre za »igračkanje«, s katerim so se ob robu bolj resnih stvari ukvarjali filmski pionirji ob koncu 19. stoletja. Pri takšni slepi pegi tudi zgoraj omenjene informacijske nespretnosti niso nikakršno presenečenje.

Tehnologija za prikazovanje trodimenzionalnih podob se morda res zdi stvar aktualne in polpretekle filmske zgodovine, a se je njen odločilni impakt zgodil še daleč pred izumom filmskega medija samega. Ko je leta 1840 Charles Wheatstone pred Kraljevskim društvom Velike Britanije predstavil stereoskop, prvo napravo, ki je proizvedla iluzijo izobčenosti (takrat še risanih) podob, je s tem povzročil precejšen preobrat v študiji vizualne percepcije, saj se je tovrstno raziskovanje preneslo v laboratorij in postalo znanost v polnem pomenu besede. Globinska percepcija se je od takrat – prvič v zgodovini optičnih znanosti sploh – preučevala neodvisno od reprezentiranih predmetov samih. V kombinaciji z drugim velikim izumom tiste dobe, fotografijo, je izdelek (v obliki stereoskopske fotografije) že dve desetletji kasneje dosegel razmah tolikšnih razsežnosti, da ga je

z današnjega vidika mogoče primerjati s tako vseprisotnim fenomenom, kot je to bila televizija natanko stoletje kasneje. Izum filma leta 1895 tako dejansko ni ponudil pogoja za nastanek 3D tehnologije, ampak je film sam, ironično kot se morda sliši, prej povzročil upad zanimanja za stereoskopsko 3D tehnologijo, ki je bila takrat že dobrega pol stoletja v široki uporabi.

Pravzaprav v letih, ko je film delal svoje prve korake, skorajda ni bilo inovatorja, ki ne bi koketiral s potencialom 3D tehnologije, čeprav je res, da je marsikateri idejo zelo hitro opustil. Eadweard Muybridge je bil po svojem prihodu v San Francisco leta 1855 dobro desetletje zaposlen kot knjigarnar, preden se je leta 1867 lotil »stereoview« panoramske fotografije. Izstopa predvsem eden njegovih prvih projektov: 160 pejsažev nacionalnega parka Yosemite, ki jih je potem prodajal na ulicah San Francisca, sicer cvetočem trgu stereo fotografije. Obstajajo prepričljivi dokazi o tem, da je tudi kasneje pri nekaterih izmed svojih razvpitih eksperimentih gibanja živali uporabil dva objektivna v namen doseganja trodimenzionalnega učinka. Precej manj znano pa je, da sta tudi brata Lumière izkazovala resen interes za anaglifno 3D tehnologijo prikazovanja filmov. Že leta 1900 se je Louis Lumière ukvarjal s patenti za stereoskopske naprave, čeprav je moralo miniti kar nekaj let, preden sta javnosti leta 1935 prvič predstavila tudi 3D verzije nekaterih svojih filmov, med katerimi je bil tudi *Prihod vlaka na postajo La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895). Te projekcije so bile tudi njun kinematografski testament – z izpopolnitvijo tehnologije za stereoskopske projekcije sta opustila filmski posel. Spet drugje je Edwin S. Porter 10. junija 1915 v teatru Astor v New Yorku priredil zaprto projekcijo izsekov 3D filmov v anaglifni metodi, ki so vključevali razne pejsaže npr. Niagarskih slapov, a tudi odlomek njegovega novega filma *Jim the Penman*. Po poročanju takratnih časnikov je projekcijo pogosto pospremil spontan aplavz, čeprav, kot so dodali, so bili nekateri deli slabe kakovosti in zamagljeni. Ta projekcija je bila sicer vrhunec Porterjevega poprejšnjega desetletnega ukvarjanja s 3D tehnologijo. Če se morda zdi, da so bili naštetí soustvarjalci evolucije filma tudi glavni krivci za razvoj 3D tehnologije, kot jo poznamo danes, pa je vendarle potrebno dodati, da je v 19. stoletju od Wheatstonea naprej šlo za izjemno dolg niz patentov, opuščanih postopkov, norih idej, propadlih izumov in seveda tudi izboljšav, ter da je v tem smislu dejansko edino primerno govoriti o postopni evoluciji tehnologije, v kateri so bili radikalni prelomi,

razen prvih izumov, izjemno redki. To je zgodovina, ki jo naseljujejo povsem druga imena: Wilhelm Rollman, Charles d'Almeida, Louis Ducos du Hauron (utemeljitelji anaglifne metode, 1853), Coleman Sellers (izumitelj kinematoskopa, 1861), John Anderton (utemeljitelj polarizacijske metode, 1891) in mnogi drugi.

Vprašanje, s katerim so se avtorji 3D filmov ubadali kasneje, po nastopu narativnega filma in skozi vso 20. stoletje, je bilo, ali ta efekt dejansko doprinese omembe vredno nadgradnjo tradicionalne kinematografske izkušnje. Abel Gance se je denimo, potem ko je sekvenco s triptihom svojega *Napoléona* (1927) posnel tudi v anaglifni stereoskopski tehniki (z uporabo rdeče-zelenih očal), zavedel dvoreznega meča 3D spektakla, ki zasenči pronicanje filmske fabule: »3D efekti so bili zelo dobri, zelo izraziti. Spomnim se prizora, kjer vojaki navdušeno mahajo s pištolami po zraku in zdi se, kot da pištole dobesedno izstopijo v občinstvo. Vendar se mi je zdelo, da če bi občinstvo to videlo, bi jih lahko ta efekt zapeljal in bi bili manj zainteresirani za samo vsebino filma. Tega pa nisem hotel.« A to je kljub vsemu obdobje, ko je bilo možno govoriti o 3D filmskem ustvarjanju kot o betajoči umetnosti, s katero so se bili pripravljeni spoprijemati tudi resni cineasti globoko v umetniških vodah. Marcel Duchamp se je nad 3D tehnologijo navdušil že leta 1912, ko je v roke dobil knjigo *Les Anaglyphes Géométriques* Henryja Vuiberta, delo o geometriji, natiskano v rdeči in zeleni pisavi in s priloženimi lornjetami za ogled geometričnih tvorb. Leta 1920 je z Manom Rayem v New Yorku predstavil svoj lastni stereoskopski film *Rotative Demisphere*. In tudi na snemanju Rayevega *Emak Bakia* (1926) je ta, takrat torej še zdaleč ne nova tehnika, bila vseskozi

v Duchampovih zamislih: »V odgovor kritikam, da sem purist, ki so mu ljubši stari, nemi, črnobeli filmi, moram reči, da so te besede popolnoma arbitrarne, ker sem že od začetka vztrajal na zvočni spremljavi, želel sem uporabljati barve in tri dimenzije, upal sem celo, da bom filmu lahko dodal občutenje toplote, mraza, okusa in vonja, tako da bi gledalec užival z vsemi čuti in bil poleg tega še glavni igralec!« Mimogrede, tudi Oskar Fischinger si je kasneje svoje podobe-glasbe zamišljal v 3D,

indic tega pa je njegov polminutni *Stereo Film* (1952), kot tudi številne stereo fotografije med leti 1948-1952, prav tako Malcolm McLaren, ki je s 3D filmoma *Now is the Time* ter *Around is Around* (oba 1951) zaznamoval odprtje Telekinema, futuristične stereoskopske kinodvorane, zgrajene ob priložnosti odprtja Britanskega festivala istega leta. Val stereoskopskega filma je v petdesetih prav s takimi posegi dosegel kreativni vrh – ne pozabimo, takrat je celo Alfred Hitchcock s *Kličmi M za umor* (Dial M for Murder, 1954) doživel priredbo svojega filma v 3D.

Ray Zone, striparski in filmski 3D ustvarjalec ter pisec več knjig o stereoskopski tehnologiji, zgodovinsko opredeli prvo obdobje 3D filma, ki je trajalo od Wheatstoneove zamisli stereoskopa 1838 do Britanskega festivala in premiere McLarnovih filmov 1951 (»ko 3D film postane umetnost«) kot obdobje novitete. Ker gre za prvo fazo razvoja tehnologije, je zanjo značilno navdušenje nad samim učinkom izobčenosti, ne glede na prikazovano tematiko, ki je sekundarna in posledično povsem poljubna. Pojav je v takšni obliki – kot kino atrakcij – možno primerjati s privlačnostjo optičnih iluzij na sejmarskih prireditvah. Bistveno pa je naslednje: prav ista analogija je veljala tudi za konvencionalni film, vendar le na njegovem začetku (od prve projekcije 1895 pa do Porterjevega narativno ambicioznega *Velikega ropa vlaka* [The Great Train Robbery, 1903]). Takrat se je ta prva, najstniška faza razvoja zanj za vedno končala in se vanjo ni več vračal.

3D film je od srede prejšnjega stoletja kinematografe zavzemal v valovih, ki so se zgodili vsakih 30 let: najprej že omenjeni boom v petdesetih, nato v osemdesetih (*Petek trinajstega 3* [Friday the 13th Part III, 1982], *Žrelo 3-D* [Jaws 3-D, 1983]), in v sedanjem, digitalnem desetletju (začenši z *Malim piščkom 3-D* [Chicken Little 3-D, 2005]). Z vsakim naslednjim vstopom na veliko sceno 3D vse bolj dobiva obliko cikličnega dogodka, s katerim se filmska industrija ukvarja takrat, ko začne izgubljati primat naproti konkurenčnim pojavom (sprva proti televiziji, kasneje proti piratstvu in

IZUM FILMA LETA 1895 TAKO DEJANSKO NI PONUDIL POGOJA ZA NASTANEK 3D TEHNOLOGIJE, AMPAK JE FILM SAM, IRONIČNO KOT SE MORDA SLIŠI, PREJ POVZROČIL UPAD ZANIMANJA ZA STEREOSKOPSKO 3D TEHNOLOGIJO, KI JE BILA TAKRAT ŽE DOBREGA POL STOLETJA V ŠIROKI UPORABI.



digitalnim medijem). Ne da bi se spuščali v napovedi, v kakšne višave bo 3D film posegel tokrat, pa je možno reči vsaj naslednje. Specializacijo v filmske žanre, ki bodo zaznamovali sedanji val (animacija, znanstvena fantastika, grozljivka ipd.), karakterizira uperjanje puščic v ciljno občinstvo, pri katerem industrija enostavno mora igrati na karto novitete, če želi doseči optimalni komercialni učinek, temu pa je nedvomno inherentno tudi uhajanje zgodovinskega spomina. Profitna nihanja, ki takšno prakso zaznamujejo, zagotovo niso znamenje, da bo tokratni doživel kaj drugega kot ponovno nena-dno izginotje: če je 3D film kdaj dosegel svoj kreativni vrh, je bilo to takrat, ko so se z njim ukvarjali umetniško

ambiciozni cineasti, ki so ustvarjali gibljive podobe, narejene izključno za modificirano, trodimenzionalno različico uporabe medija, ki je tako postala konstitutiv-na končnim izdelkom samim. In če se danes v isti sapi z digitalno 3D tehnologijo omenjajo imena, kot sta James Cameron in Ridley Scott, to prav gotovo ni zagotovilo, da bo 3D spet uspel preseči svoj učinek novitete in da bo ponovno posegel po ambicijah, ki so ga krasile v ne-kem drugem času. Ampak, času čas, ko se blišč poleže, je stvarjem navadno lažje videti pod površje



Podoba, ki raste proti gledalcu

(Trirazsežnostni kino za taktilne voajerje)

POSEBNI UČINKI, NAMENJENI SUBTILNEMU ZAPELJEVANJU POGLEDA NA FILMU, KATEREGA MATERIALNOST JE TEMELJILA NA FIZIKI IN KEMIJI ZRNA, KI JE BIL PODLAGA OBDELAV S SVETLOBNIMI UČINKI (POMISLIMO LE NA UČINEK MADEŽA, OBRAVNAVANEGA V DIALOGU PASCALA BONITZERJA S HITCHCOCKOVIM SUSPENZOM), SE V SEDANJOSTI, OPREDELJENI Z DIGITALNO KULTURO MIKSANJA, SEMPLANJA IN REKOMBINIRANJA, KI JE DOSEGLA SVOJ VRHUNEC V POSTOPKIH »ODREŽI IN PRILEPI«, ZNAČILNIH ZA SPLET 2.0, UMIKAJO VELIKO BOLJ NEPOSREDNIM, PO SVOJE GROBIM IN PROFANIM UČINKOM, S KATERIMI SKUŠA SEDANJA FILMSKA PROIZVODNJA SLEDITI TEŽNJAM VOAJERISTIČNE TAKTILNE KULTURE.

Čeprav je sodobna kultura v svojem jedru kiberne- tična in softverska (se pravi, da so pglavitne kultur- ne vsebine dostopne kot podatkovne zbirke, nadzorovane s progra- mi), prihajajo v sedanjo- sti vedno bolj do izraza proksimalni čuti (še posebno dotik), ki pa nikakor ne na- stopajo izolirano, ampak se amalgamirajo z drugimi, se pravi pglavitnimi odmaknitvenimi čuti, kakršen je vid. Učinek takšnih stapljanj je taktilno gledanje (Strehovec, Besedilo in novi mediji, 2007), opredeljeno s kiberne- tičnimi povratnimi zankami med taktilno aktivnostjo in vizualnimi aranžmaji.

Taktilna kultura, utemeljena tako na množični obsesiji potrošnikov, ki se skušajo vsega dotakniti (Baudrillardo- va misel iz Učinka Beabourg), kot na vsakdanjemu delu z vmesniki, med katerimi so najbolj trendovski prav tisti na dotik (Jabolkova iphone in ipod-touch dobivata iz dneva v dan nove posnemovalce, tudi prihodnji raču- nalniški operacijski sistemi se bodo prilagodili zaslonom na dotik), vsekakor vpliva na gledanje in videnje. Sre- čujemo se s pogledom, ki tipa, se ovija stvari (Merleau-

Pontyjeva misel), kar pomeni, da postaja aktivnejši, celo napadalnejši od odmaknitvenega, kontemplativnega pogleda, ki ni opredeljeval le gledanja umetnin v beli galerijski kocki, ampak je vplival tudi na dispozitiv ki- nematografskega gledanja. (Pri tem naj poudarimo, da to ni bila napaka, ampak je prosojna filmska podoba s svojimi subtilnimi igrami svetlobe in senc zahtevala prav takšen gledalčev pristop, ki ga je relativiziral že analogni video s svojo materialnostjo neprosojnih po- dob, shranjenih na magnetnem traku.) Pogled, ki tipa, je lasten tudi sodobnemu voajerju, za katerega je značilno, da je postal agresivnejši opazovalec; gleda tako, da se gledanega ne le dotakne s pogledom, ampak skuša tudi prodreti vanj, se ga polastiti v modusu gledanja, ki slači in celo grabi, se pravi, da spreminja vsako stvar v (manipulabilno) golo telo.

Kdaj lahko rečemo, da je pogled taktilnega voajerja uspešen, da je bila njegova naloga opravljena? Pred- vsem takrat, ko takšen pogled ne seže v prazno, ampak ob nekaj zadane. Nekaj zadeneš takrat, ko ob tipajo- čem gledanju trčiš ob nekaj, kar se ti upre, kar aktivira feed-back sile (ki zadene kosti, mišice, kite in vezi) in jih prisili, da odreagirajo na prejete dražljaje. Upirajo se stvari, ki niso navidezne, ampak so, recimo temu, goste, v določenem pogledu kompaktne. Takšne so predvsem posamezniku poznane fizične stvari, in sicer tiste, ki

SODOBNI VOAJER UŽIVA V BLIŽINI PODOB, KI, REČENO METAFORIČNO, RASTEJO PROTI GLEDALCU, KAR PO- MENI, DA SO DOBILE TRETJO RAZSEŽNOST.

so, recimo enostav- no, srednje velike, in se brez posredovanja vmesnikov prilegajo posameznikovemu za-

znavnemu aparatu; sodijo v njegovo telesno shemo. V času novih medijev in simulacij vseh vrst pa smo sodob- niki oblikovanja virtualnih predmetov, ki se jim dodajo posebni učinki z namenom, da omogočajo feed-back sile, se pravi, da tako tipajoči pogled kot virtualni avatar roke v kibernetski pokrajini ne sežeta v prazno, ampak ob nekaj zadeneta. Tu lahko stvar takoj ironiziramo in relativiziramo v smislu, da si »mislita, da sta trčila ob ne- kaj«. Ta nekaj je dejansko s posebnimi učinki opremljena podatkovna entiteta, ki se jo, recimo, umesti v trirazse- žnostno okolje virtualne resničnosti, ali pa tudi posneti in simulirani filmski predmet, namenjen trirazsežnostni projekciji, omogočeni s posebno tehnologijo.

SODOBNI VOAJER UŽIVA V BLIŽINI PODOB, KI, REČENO METAFORIČNO, RASTEJO PROTI GLEDALCU, KAR POMENI, DA SO DOBILE TRETJO RAZE- ŽNOST. Pri tem je pomembno, da je ta razsežnost kar se

da dinamična; ne odpira se le v globino, ampak skuša s posebnimi vizualnimi učinki (recimo s 3-D izstrelki ali posegi roke glavnih igralcev ali lovč animiranih pošasti – z njimi se lahko srečamo pri nekaterih projekcijah v XpanD in IMAX kinih) zasesti tudi prostor med očesom in podobo. Videti je, da sodobnemu voajerju ne zadošča le globina, ampak rabi podobe, ki rastejo proti opazovalcu, ki jih je avtor tega besedila omenjal že v svoji knjigi *Umetnost interneta*.

Ta ekskurz k današnjemu taktilnemu voajerju smo opravili zato, ker menimo, da lahko preko njega oblikujemo zaznavni dispozitiv, ki nam omogoča razumevanje enega današnjih trendovskih kinematografskih pojavov, in sicer trirazsežnostne filme, namenjene še posebno predvajanju v zato opremljenih kinematografih (zelo popularni so tisti v prej omenjenih tehnologijah XpanD in IMAX). Usmeritev k takšnim, torej stereoskopskim filmom je dejansko odgovor na zahteve sodobne kulture taktilnega gledanja, ki, preprosto rečeno, rabi nove in nove serije kulturnih predmetov, ki so aranžirani tako, da zadostijo njenim zahtevam, torej so oblikovani kot trirazsežnostna pokrajina gibljivih podob, s simulirano telesnostjo ali vsaj globino, do katere se pri predvajanju takšnih filmov na zaslonih običajno dokopljemo s pomočjo posebnih očal, ki pričarajo takšne učinke.

Z njimi so bili opremljeni tudi gledalci Pixarjeve uspešnice *V višave* (Up), ki je odprla letošnji cannski festival in napovedala leto, ki ga bodo zaznamovali 3-D filmi, kot so *G-Force* (Hoyt Yeatman), *Svet igrač* (Toy Story, 1995, John Lasseter), *Avatar* (James Cameron), *Horrorween 3D* (Joe Estevez), *Piranha 3D* (Alexandre Aja) in drugi, kajti trirazsežnostni format postaja nekaj vedno bolj vsakdanjega. Velike družbe se vključujejo v ta posel (recimo Dolby 3D), in veliko raziskav je namenjenih tudi oblikovanju 3-D očal, ki naj bi bila kar se da prepričljiva pri simuliranju trirazsežnostnih učinkov, prav tako pa naj bi se kar se da ergonomično prilagajala obrazu, se pravi, prijazno usedla na nos. Trirazsežnostni junak v trirazsežnostnem prostoru (prva velika filmska uspešnica v tem trendu je bil *Beowulf 3D* [2007, Robert Zemeckis]), to je imperativ, ki se danes uveljavlja na filmu, prav tako pa stopa

tudi v svet računalniških iger in medmrežnih vizualnih aplikacij (na trgu so že posebna očala za stereoskopsko gledanje podob ne le na računalniškem zaslonu, temveč tudi na iPhonu, prav tako pa tudi za igranje računalniških in video iger), medtem ko je v medijski umetnosti ta usmeritev že dolgo prisotna, še posebno v zvrsti 3-D inštalacij. Seveda se lahko tu spomnimo tudi na tehnologijo virtualne resničnosti, ki omogoča najbolj prepričljive potopitvene učinke, in to ne le v smislu fascinantne simulacije trirazsežnostnega okolja, temveč tudi v smislu uporabnikove sposobnosti za nadzorovanje in krmarjenje trirazsežnostnih predmetov v njem. Vendar pa so ne le cena, temveč predvsem zahtevni, množični uporabi slabo prilagodljivi vmesniki (podatkovna ročavica, težka, obremenjujoča očala za 3-D gledanje), velika ovira za večji razmah te tehnologije, ki se sicer uporablja pri znanstvenih simulacijah, v vojaštvu, pri industrijskem oblikovanju, v umetnosti (tu je še posebno popularna platforma Cave) ter v tematskih parkih in igralniških arkadah.

In v čem je jedro takšnega, danes trendovskega videja v fiziološkem smislu? Posebnost človekovega organa vida je binokularno gledanje, kar pomeni, da vsako oko vidi drugačno podobo, možgani pa ju interpretirajo kot eno. Pri trirazsežnostnih filmih gre za simultano snemanje dveh podob z dvema vzporedno nameščenima kamerama, ki snemata, obrnjeni druga proti drugi pod kotom 90 stopinj s pomočjo dveh ogledal, in sta kar se da sinhronizirani tem imata enake tehniške podlage in zmogljivosti. Do trirazsežnostnega videnja pride, ko vsako oko gleda nasprotno podobo, posameznikov vizualni korteks pa to dvojico interpretira kot eno 3-D podobo. V

FILM, RAZUMLJEN V ESTETIKI, KI JE BILA LASTNA BERGMANOVIM, BUÑUELOVIM, GODARDOVIM IN FELLINIJEVIM FILMOM (ŠE VRSTO MOJSTROV BI LAHKO NAŠTELI OB NJIH), SE JE Z VDOROM NE LE NOVIH TEHNOLOGIJ, AMPAK TUDI NOVIH ZAZNAVNIH OBLIK IN POSTOPKOV SNEMANJA, KI SKUŠAJO ZADOSTITI TAKŠNIM OBLIKAM, NEDVOMNO, REČENO FIGURATIVNO, UMAZAL.

tehničnem pogledu se uresniči učinke globine tako – tu se usmerjamo k predvajanju pri IMAXu –, da njihov posebni 3-D projektor v živo projicira na zaslon dve ločeni podobi,

ki ju potem možgani povežejo s pomočjo posebnih polarizacijskih 3-D očal v eno. Tu naj omenimo še pojav paralakse, v smislu da možgani uporabijo majhno razliko v kotih med obema podobama, s čimer omogočijo zaznavo globine.

Sodobni posebni učinki vedno bolj zadevajo percepcijo, in sicer tehno-modelirano percepcijo, ki je omogočena s sodobnimi vmesniki, se pravi z delom z njimi in preko njih. Bolj kot domišljija in tudi razum, ki sta nagovorjena s podobami, ki mislijo, in učinki zapelejanja pogleda (recimo s paralelno montažo), tehniške podobe (v Flusserjevem smislu) zadevajo temeljno zaznavno konstelacijo, se pravi svet dražljajev in senzacij ter njihovo procesiranje. S tem premikom se srečamo tudi pri podobah, posnetih z mobilnimi telefoni (ali pa z drugimi prenosnimi zaslonскими napravami) in prikazanimi na njih, kjer tudi triumfira svojevrstna neprosojnost podobe, ki bolj kot h globini usmerja k pojavu, ki ga poimenujemo kot »bližina, ki raste proti opazovalcu«, in ga lahko tudi pošteno prestraši (recimo trirazsežnostni izstrelki, ki te »ogrožajo« v XpanD in IMAX filmskih gledališčih). Podoba je na majhnih zaslonih prenosnih naprav razprostrta kot stvar, ki ni izhodišče za prodiranje pogleda v nekakšno iluzijsko ozadje in pletenje zgodbe v njem, temveč nasprotno, podoba na takšnem zaslonu funkcionira kot platforma, ki odbije pogled, nagovori ga taktilno in se mu izpostavi v vsej svoji profanosti. Nič ni več zadaj, je kot golo telo, nastavljeno pogledom v pornografskem filmu. Pisec tega besedila vidi danes navzlic trendovski usmeritvi k 3-D filmom večji izziv za filmsko teorijo v pojavu gibljivih podob, ujetih in predvajanih na mobilnih zaslonih napravah (Strehovec, Besedilo in novi mediji) in tudi v novi estetiki mešanja podob in hibridiziranih ikonografij, ko se začenjajo prepletati film, analogni in digitalni video, gibljive podobe, posnete z mobilniki in tudi, recimo filmi, ki nastajajo v *Drugem življenju* (angl. Second Life) in izrabljajo avatarsko telesnost in ikonografijo. Drugo življenje je vsekakor področje, ki je tudi blizu trirazsežnostnemu poglavitnemu toku, saj je organizirano je kot 3-D virtualni svet, ki ga je ustanovila kalifornijska družba Linden Lab leta 2003, in ki ga v celoti oblikujejo in usmerjajo (ter si ga tudi lastijo) njegovi prebivalci.

Kot primer celovečernega filma, posnetega s kamerami na mobilnih telefonih, ki pa niso bile le v rokah snemalcev, ampak sta se tudi glavni igralki snemali z njima, naj omenimo v letu 2006 v Južni Afriki posneti *SMS Sugar Man* režiserja Aryana Kaganova, medtem ko lahko kot primer umetniškega filma iz Drugega življenja omenimo projekt avatarske umetnice Gazire Babeli, rojene 31. marca 2006 v njem, kjer seveda živi in dela, skrita za neprosojnimi sončnimi očali, in sicer *Gaz of the Desert* (februar-marec 2007). Gazira v tem filmu prispeva

k oblikovanju svoje legendarne podobe, nastopa v hagiografski verziji svoje življenjske zgodbe, ki mestoma referira na Buñuelovo delo *Simon puščavnik* (Simón del desierto, 1965).

V dobi (re)miksov, amalgamiranj in hibridizacij vseh vrst ni več čistih filmov, katerih vizualnost ter organizacija in ritem podob sta bila v določenem pogledu odvisna od materialnosti in fizikalnosti filmskega traku, od njegove kemije in elektro-optike. Nadomestili so jih »umazani« filmi, ki segajo od filmov, posnetih s kamerami mobilnih telefonov, do filmov v Drugem življenju in tudi 3-D »mainstreamovskih« filmov, narejenih za predvajanje v XpanD kinih. Jasno je, da smo izraz »umazani film« uvedli z nemajhnim ščepcem ironije; tu se, jasno, vse vrti okrog osnovnega semantičnega nasprotja med čistim in tistim, kar ni čisto, prav nič pa nam ni nelagodno tudi ob negativni konotaciji, ki jo nedvomno sproža izraz biti umazan. **FILM, RAZUMLIJEN V ESTETIKI, KI JE BILA LASTNA BERGMANOVIM, BUÑUELOVIM, GODARDOVIM IN FELLINIJEVIM FILMOM (ŠE VRSTO MOJSTROV BI LAHKO NAŠTELI OB NJIH), SE JE Z VDOROM NE LE NOVIH TEHNOLOGIJ, AMPAK TUDI NOVIH ZAZNAVNIH OBLIK IN POSTOPKOV SNEMANJA, KI SKUŠAJO ZADOSTITI TAKŠNIM OBLIKAM, NEDVOMNO, REČENO FIGURATIVNO, UMAZAL. In ni se le umazal, ampak se hibridizira in amalgamira, stopa v interakcije z videom, računalniškimi igrami in z nosilci in generatorji mobilne vizualne kulture, ki postaja pomemben vir novih generacij gibljivih podob, tudi takšnih, ki rastejo proti gledalcu. Filmsko estetiko (in poetiko) si danes ne le sposoja, ampak jo tudi krade splet (s svojimi vizualnimi, na gibljive podobe vezanimi vsebinami), prav tako so tudi računalniške igre nove generacije vedno bolj filmi, oblikovani za igralce v vlogi glavnega junaka-strelca. Ta konstelacija je nedvomno izziv za film-kot-ga-poznamo, da tudi ta brez zadržkov poseže po vseh pridobitvah ne-filmske vizualne kulture in po tehnologijah, ki jo omogočajo, ter jih začne še bolj prepričljivo kot doslej vključevati v svoje nove projekte.**

INTERVJU z MARIO COSTEIRA, DIREKTORICO PODJETJA X6D

VSTOP V NOVO FILMSKO DIMENZIJO

MARIA COSTEIRA JE ŠE VEDNO RAZMEROMA NEZNANA V SLOVENSKEM PROSTORU, ČEPRAV NJENO CIPRSKO PODJETJE X6D OD SEPTEMBRA 2008 OBVLADUJE KAR 65-ODSTOTNI DELEŽ DRUŽBE KOLOSEJ. TA JE DOBIL PREDVSEM POSPEŠEK V SMERI 3-D TEHNOLOGIJE, SAJ JE BIL LJUBLJANSKI Xpand NA ZADNJEM FESTIVALU V CANNESU IZBRAN ZA VODILNEGA DISTRIBUTERJA 3-D TEHNOLOGIJE V SVETU. OBISK KINA, V KATEREM GLEDALCI LE NEMO STRMIJO V ZASLON, NA KATEREGA JE FILM PREDVAJAN S 35 MM TRAKU, BO KMALU LE NOSTALGIČNI SPOMIN.

KAJ PRAVZAPRAV POMENI IME PODJETJA X6D?

Ime »Experience 6 Dimensions« pomeni doživetje šestih dimenzij, katerih ključni elementi so vid, zvok, občutja in gibanje.

KAKŠNA JE, PO VAŠEM MNENJU, PRIHODNOST 3-D TEHNOLOGIJE V FILMSKEM SMISLU?

3-D je nov umetniški filmski jezik 21. stoletja in bo postal standard filmskega ustvarjanja na podoben način, kot sta to v preteklosti postala barvni in zvočni film.

ALI PORAST 3-D TEHNOLOGIJE POMENI, DA BO VEČINA FILMOV, KI JIH BODO PRIKAZOVALI V KINI, V PRIHODNJE TEMELJILA NA POSEBNIH UČINKIH IN TEHNIČNI DOVRŠENOSTI, MEDTEM KO BOSTA VSEBINA IN KAKOVOST MANJ POMEMBNI?

Slab film bo vedno slab film. Nikakršni 3-D posebni učinki ne morejo slabe zgodbe spremeniti v dobro! Potrebno pa je dodati, da lahko dober film s pomočjo tehničnih učinkov le še poglobi določeno filmsko doživetje.

KDAJ BOMO LAHKO GLEDALI 3-D FILME BREZ POSEBNIH OČAL?

Že sedaj je mogoče spremljati stereoskopske podobe brez očal, vendar gre za zelo majhne ekrane, ki jih danes uporabljajo predvsem v oglaševanju, v prihodnosti pa morda tudi za mobilne telefone. Cena velikih ekranov pa je, kljub temu, da je tehnologija na razpolago, žal še vedno previsoka. Zato jih v kinih verjetno še nekaj časa ne bomo videli.

BO DO TAKRAT POTREBNA KAKŠNA DRUGA OPREMA ZA GLEDANJE?

V bližnji in srednjeročni prihodnosti bodo na voljo le posebna 3-D očala.

KAJ ZA SLOVENSKO TRŽIŠČE POMENI, DA JE VAŠE PODJETJE POSTALO 65-ODSTOTNI LASTNIK DRUŽBE KOLOSEJ?

Največja prednost za Kolosej je v tem, da podjetje X6D prinaša raznovrstne vzporedne in komplementarne posle, poznavanje filmske industrije in znatne finančne vire. Ti mu omogočajo, da v Slovenijo pripelje ponudbo najkakovostnejših izdelkov in storitev, ki bi bili sicer zaradi stroškov nedostopni. Ne pozabite, da ima danes Slovenija največ ekranov na prebivalca na svetu, po DCI standardu.

ALI OBSTAJAJO ZNATNE RAZLIKE MED NARAVO VAŠEGA DELA NA CIPRU OD TISTE PRI NAS?

Samo v številu raznovrstnih proizvodov, storitev in podjetij, s katerimi upravljamo.

KAKO JE PRIŠLO DO SODELOVANJA Z DRUŽBO KOLOSEJ? ALI BO VAŠA STRATEGIJA V BODOČE VEDNO BOLJ TEMELJILA NA IZKLJUČNO KOMERCI-ALNIH FILMIH Z NAJRAZLIČNEJŠIMI MEGA USPEŠNICAMI?

X6D se ukvarja z različnimi posli, vključno s prikazovanjem, distribucijo in zabaviščnimi središči. Iščemo najrazličnejše načine za širitev naših poslov. Zavedamo se potenciala Koloseja in njegovih zmožnosti v regiji ter potrebe po podpori drugih poslov X6D. Zaenkrat smo lastniki lokalnega slovenskega oddelka za raziskave in razvoj aplikacij za 3-D produkte. Z rezultati smo izjemno zadovoljni.

Če govorimo izključno o predvajanju filmov v Sloveniji, je, po mojem mnenju, v preteklosti prihajalo do resnih napak zaradi nezadovoljivega trženja in marketinških strategij. Občinstvo je na splošno prenehalo visoko vrednotiti filmsko izkustvo. Sama imam 3-D domači kino, a še vedno se mi zdi, da je šele sedenje v dvorani z velikim platnom, ko si obkrožen z ljudmi, izpostavljenimi isti zgodbi, res vrhunska filmska izkušnja. X6D trdno verjame, da bodo velika zabaviščna središča in elitne kinodvorane z veliko izbiro, ne le filmov, pač pa najrazličnejših dejavnosti, postale glavne destinacije širše publike. Tak je denimo tudi naš novi projekt Ušče v Beogradu, ki predstavlja popolno ponudbo uslug in zabavnih izdelkov, seveda pa tudi zagotavljajo potrebno število obiskovalcev, da se vse skupaj sploh splača. Tudi zaposleni v X6D smo veliki ljubitelji filmov, tako da, dokler ne bo kakšne hude izgube (profit je tu dejansko vprašljiv), bomo vztrajali pri filmski dejavnosti.

KAKO SE RAZVIJAJO PROJEKTI V SRBIJI IN ROMUNIJ? BO ZABAVIŠČNI CENTER V ROMUNIJ TUDI NAJVEČJI V REGIJI? KAKO POMEMBNA SO BALKANSKA TRŽIŠČA ZA PRIHODNOST PODJETJA?

Za različne oblike poslovanja so primerna različna tržišča. Kar se tiče prodaje 3-D tehnologije, so gotovo najpomembnejša ameriško, japonsko in kitajsko tržišče ter na splošno razvoj nepremičninskega in zabavišnega sektorja. Zaradi krize, v kateri se je trenutno znašla Romunija, vsi naši posli nekako stojijo. Kolosej Ušče v Beogradu pa je prav gotovo najbolj izpopolnjeno zabaviščno središče v srednji Evropi, saj ima multipleks, ki se lahko kosa z najboljšimi na svetu.

JE IZBOR ZA GLAVNEGA DOBAVITELJA 3-D DIGITALNEGA SISTEMA NA LETOŠNJEM FILMSKEM FESTIVALU V CANNESU VAŠ NAJVEČJI DOSEŽEK DOSLEJ?

Z vidika javne prepoznavnosti prav gotovo! Gre za dokončno potrditev XpanD-a kot 3-D svetovnega tehnološkega »leaderja«. Razglasitev se je zgodila na najbolj eminentnem festivalu industrije, kjer se po rdeči preprogi vsak dan sprehajajo zvezde, studijski mogotci in drugi filmski ustvarjalci, ki so vsi vplivni kreatorji na področju »šovbiznisa«. Vključno s premiero Disneyjevega 3-D animiranega filma *V višave* (Up), smo cilje zelo visoko zastavili. Po drugi strani pa je naša tehnologija od nekdaj ponujala najboljšo stereoskopsko upodobitev v svetovnem merilu. Tudi od filmskih ustvarjalcev smo prejeli številne komplimente.

KOLIKO LJUDI JE ZAPOSLENIH V VAŠEM ODDELKU ZA TEHNOLOŠKI RAZVOJ?

Raziskavo in razvoj predstavlja ekipa približno 25 inženirjev in programerjev, skupaj zaposlujeemo preko 500 delavcev.

JE RES, DA X6D TESNO SODELUJE S SEKTORJEM ZA RAZVOJ NOVEGA PROJEKTA JAMESA CAMERONA AVATAR, KI NAJ BI NAPOVEDOVAL PRAVO FILMSKO REVOLUCIJO? NAM LAHKO IZDATE KAKŠNO PODROBNOST?

XpanD sodeluje s številnimi producenti in studii po svetu, a žal ne moremo izdati konkretnjših informacij v zvezi s projekti, ki še niso javno znani. Lahko pa rečem, da gospod Cameron, ki je pravi vizionar, resnično verjame v 3-D tehnologijo.

KAKŠNA JE VAŠA OCENA RAZVOJA DIGITALNE FILMSKE PROJEKCIJE IN KINEMATOGRAFSKE OPREME? KDAJ BO PREVLAĐALA NAD KLASIČNIM FILMSKIM TRAKOM?

V približno treh do petih letih, na ameriškem trgu pa še nekoliko prej.

PET KRAT PET

ZEMIRA ALAJBEGOVIĆ

 *Prerok* (Un prophète, Jacques Audiard)
Dve uri in pol dolga saga o šestletnem prestajanju kazni mladega zapornika muslimanskega porekla, ki vstopi kot nevednež in izstopi kot profesionalni kriminallec, ima odličen ritem, priklene pogled, na koncu pa nam v razmislek prepušča smisel kaznovanja.

 *Zavzeti Woodstock* (Taking Woodstock, Ang Li)
Zavzeti Woodstock ni tipičen film Anga Lija, strogost režije se je umaknila razrahljani komediji. Toda pozornost pri rekonstrukciji detajlov iz leta 1969, ko so se množice mladih valile na največji koncert vseh časov, naredi svoje ... kako krasno je bilo v času »flower power« in »peace, brother« scene. Kakšna škoda, da smo jo zamudili!

 *Antikrist* (Antichrist, Lars Von Trier)
Šokantno slab film mojega najljubšega režiserja se začne v »slow-motionu« s smrtjo otroka zaradi ženskega užitka. Film brez psihološke globine, ki pa je ni manjkalo na tiskovki, najbolj dramatičnemu dogodku letošnjega Cannesa – razkačeni novinarji zahtevajo razlago, zakaj je posnel film, Von Trier se ne da – s treščim glasom pove, da on ne razlaga, on je bog.

 *Samson in Dalila* (Samson and Delilah, Warwick Thornton)
Ljubezenska zgodba najstnikov v majhni skupnosti Aboridžinov, kjer vladajo nasilje, droga, revščina, brezup. Neposredna, minimalistična in učinkovita režija.

 *Sijoča zvezda* (Bright Star, Jane Campion)
Na Johna Keatsa, romantičnega pesnika gledamo skozi oči navihane Fanny Brawne. Marsikaj v filmu manjka (tudi širši družbeni kontekst), ostaja le nemogoča,

žalostna ljubezen, ki izvablja solze – zakaj neki so jima vsi naokrog in še bolezen preprečili, da pred smrtjo užijeta vsaj nekaj trenutkov popolne predanosti?!

INGRID KOVAČ

 *Policijski, pridevnik* (Intermediar/Policier, adjectif, Corneliu Porumboiu)
Še ena romunska mojstrovina; film, ki na prvi pogled ne govori o ničemer, a se izkaže, da pravzaprav govori o najpomembnejših stvareh v življenju.

 *Čas, ki ostaja* (The Time That Remains, Elia Suleiman)
Intimni družinski dnevnik, hkrati pa najbolj nevsiljiva zgodovina palestinsko-izraelskih odnosov od leta 1948 pa vse do danes.

 *Beli trak* (Das weisse Band, Michael Haneke)
Poglobljena slika podeželja na predvečer prve svetovne vojne in še ena Hanekejeva natančna študija izvora nasilja.

 *Nečastne barabe* (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino)
Zelo osebna in duhovita interpretacija druge svetovne vojne, v kateri film sredi Pariza dobesedno premaga tretji rajh.

 *Nihče ne pozna perzijskih mačk* (Kasi az gorbehaye irani khabar nadareh, Bahman Ghobadi)
V filmu o prepovedani glasbi v Iranu sem slišala enega najlepših ženskih vokalov in pozneje ugotovila, da je to glas Rane Farhan.

SIMON POPEK

 *Policijski, pridevnik* (Intermediar/Policier, adjectif, Corneliu Porumboiu)
Prvi proceduralni krimič o semantiki.

 *Nore trave* (Les herbes folles, Alain Resnais)
Najdaljši petting v zgodovini filma.

 *Klavnica* (Kinatay, Brillante Mendoza)
»Ko enkrat izgubiš integriteto, jo izgubiš za vekomaj.«

 *Čas, ki ostaja* (The Time that Remains, Elia Suleiman)
Komična zgodovina »ljubezenskega razmerja« med Palestinci in Izraelci (1948-2008).

✦ *Ubil sem svojo mamo* (J'ai tué ma mère, Xavier Dolan)
Klaus Kinski živi!

NINA ZAGORIČNIK

✦ *Na začetku* (À l'origine, Xavier Giannoli)
Zame absolutno zmagovalni film. Po resnični zgodbi človeka, ki v življenju dobi in izgubi vse. Prava epopeja človeških strasti, ki se upirajo vsakršnemu mainstreamu.

✦ *Oče mojih otrok* (Le père de mes enfants, Mia Hansen-Løve)
Drugi najzanimivejši film, prikazan v programu Poseben pogled. Le kako je uspelo 28-letni režiserki tako odlično posneti množico likov okoli mlade družinice?

✦ *Iskanje Erica* (Looking for Eric, Ken Loach)
Zaradi eksplozije humorja, ki se prepleta med nogometnim zvezdnikom in preprostim poštarjem. Za množice – tudi tiste, ki jih nogomet sploh ne zanima.

✦ *Sijoca zvezda* (Bright Star, Jane Campion)
Ki je znala ujeti tišino pesniškega ustvarjanja Johna Keatsa. Z mojstrsko vodeno kamero Greiga Fraserja doživimo London iz leta 1818 kot najbolj žive sanje.

✦ *Vstop v prazno* (Enter the Void, Gaspar Noé)
Bolj kot zgodba o bratu in sestri ter bratovem duhu, ki ne želi zapustiti tega sveta, me je prevzel Tokio, ki ga je izbral Noé za mesto halucinacij in prikazni nočnih mor.

ŽENJA LEILER

✦ *Policijski, pridevnik* (Politist, adjective, Corneliu Porumboiu)
Spet ti Romuni! Mojstrska, duhovita parabola o delikatnem antagonizmu med moralnim zakonom policista in birokratsko pravnim razumevanjem sveta njegovega šefa. Zelo lokalno, zelo univerzalno.

✦ *Nore trave* (Les Herbes folles, Alain Resnais)
Stara šola klasičnega modernista, predvsem pa navdušujoče staromodno posneta romantična melodrama komičnih sestavin, v kateri je vsega ravno prav. Veterani, ki je s svežino dal učno uro vsem letošnjim Tarantino-Trier-Almodovar mulcem.
Čas, ki ostaja (The Time That Remains, Elia Suleiman)

✦ Morda ni najboljši Suleimanov film, a izviren ter humoren ton, ki ne skriva ljubezni do zlate dobe neme komedije, s katerim v malih, bravuroznih epizodah jemlje v precep izraelsko-palestinska (ne)razmerja, nima konkurence.

✦ *Ubil sem svojo mamo* (J'ai tue ma mere, Xavier Dolan)
Pojavi se devetnajstletnik, ki v prvencu sveže in zrelo pove staro zgodbo o tem, zakaj pride čas, ko bi vsak najstnik svoje starše najraje – vsaj za neka časa – videl mrtve. Ime si velja zapomniti.

✦ *Nihče ne pozna Perzijskih mačk* (No One Knows About Persian Cats, Bahman Ghobadi)
S hitrostjo smukajočega se mopeda posnet film o glasbenem podzemlju sodobnega Teherana, ki vrvi od urbane glasbe: verska oblast njene izvajalce že skoraj tri desetletja preganja in zapira, zahodno popularno glasbo pa izganja kot hudiča brezbožne kulture.



ANTIKRIST (ANTICHRIST) JE NAJBOLJ NEPOSREDEN FILM LARSA VON TRIERJA, KI SLEDI DOGMI 95. DOŽIVLJAMO NEKONTROLIRANE IZBRUHE IN BRUTALNE BLODNJE ZAKONKEGA PARA (CHARLOTTE GAINSBURG IN WILLEM DAFÖE KOT ONA IN ON), KI SE PO TRAGIČNI IZGUBI SINA IZOLIRA V NEKO HIŠO SREDI GOZDA, SOOČANJA PA SO ŠOKANTNO KATARZIČNA. REŽISER SE POSVEČA IZKLJUČNO ODNOSU MED LIKOMA, KJER JE GOZD EDINA SCENOGRAFIJA, POSEBNE UČINKE ZVOKA IN SVETLOBE PA USTVARJA NARAVA SAMA. »NOBENE ZAPLETENE FILMSKE FORME, ČISTA SPONTANOST IN SVOBODA,« PRAVI LARS VON TRIER, KI JE PREPRIČAN, DA JE ANTIKRIST NJEGOV NAJBOLJŠI IZDELEK. FILM, KI JE RAZBURIL LETOŠNJI CANNES, JE BIL PREDSTAVLJEN V GLAVNEM TEKMOVALNEM PROGRAMU, KJER JE VON TRIER LETA 2000 TRIUMFIRAL S FILMOM PLESALKA V TEMI (DANCER IN THE DARK). CHARLOTTE GAINSBURG JE ZA VLOGO V ANTIKRISTU PREJELA ZLATO PALMO ZA NAJBOLJŠO IGRALKO. ZAPIS POGOVORA JE PRIPRAVILA NINA ZAGORIČNIK, KI SE JE UDELEŽILA SREČANJA Z LARSOM VON TRIERJEM S SKUPINO OSMIH NOVINARJEV MED LETOŠNJIM FESTIVALOM. **Zakaj ste na svečani premieri v dvorani Lumière predčasno zapustili dvorano, med aplavzom?** V resnici sem bil nasilen, najprej zato, ker ni bilo luči, čeprav smo se dogovorili, da jo bodo prižgali takoj po projekciji. Motil me je tudi posmeh občinstva. Res je bilo nekaj smeha dobronamernega, nekaj pa tudi ne. Aplavz sem dojel kot parodijo, skregan sem z idejo, da bi mi zgolj iz prijaznosti ploskali celih 7 minut. Popolnoma sem izgubil razsodnost, ko mi je neznani Francoz dejal, da če bom predčasno zapustil dvorano, bo to žalitev za gledalce. Takrat sem imel vsega dovolj in sem odšel. Še tega mi je bilo treba, da mi nekdo teži! Izvedel sem, da sem prelomil pravila obnašanja v Cannesu in to mi zadostuje. **Ste bili razočarani zaradi reakcij nekaterih novinarjev?** Vsako leto se počutim bolj človeškega; vse, kar sem naredil, je določena obremenitev. Dobil sem občutek, da sem povabil novinarje na svoj dom, oni pa, da so povabili mene. Nihče si ne želi konfliktov, ne vem pa, kako razmišljajo kritiki o mojih filmskih idejah. Morda bi bilo bolje, da v dvorani ne bi spuščali čudnih glasov in bi se lepše obnašali, tudi jaz sem samo človek, če pustimo Antikrista ob strani (smeh). Odobravanja in neodobravanja so na mestu, tudi sam sem že videl obupne filme. Morda se motim, vendar sem v medijih opazil nekaj sovražnosti. Naivno bi bilo pričakovati, da tega ne bo, vendar ne morem ostati neprizadet ... V bistvu pa sem zelo zadovoljen s filmom, imel sem daljšo krizo, vendar sem jo prebolel. Film mi je zelo všeč in vedno sem ponosen na to, kar mi je všeč. **Je res, da obstajata dve kopiji filma Antikrist? Boste določene scene izrezali, kakšen je dogovor s producenti?** Predvsem jih ne bom izrezal. S producenti imam meddržavni sporazum, ki tega ne dovoljuje. Vedno mora biti razvidno iz besedila ali posnetka, da gre za interpretacijo in ne za izvirnik. Drugače ne bi dobil producenta. Po Evropi ga bodo vrteli v integralni verziji, tudi v vseh katoliških državah, veseli me, da v Evropi ne bo cenzuriran. Tega nisem pričakoval, še posebej ne v katoliških deželah. **Kako pa je po ogledu filma reagiral vaš terapevt?** On je ona ... (smeh) Napisala mi je kratko opombo, da filma ne razume in da jo skrbi, kaj bodo rekli njeni pacienti, ker jih lahko izgubi (smeh). **Kaj ste ji dejali?** Da me je ustvarjanje tega filma ozdravilo depresije. S tem filmom sem ustvaril nek lok, ki se razteza od mladosti pa do danes. Sam film me je prisilil v disciplino, pomemben je bil dnevni red. Ne verjamem v nič razen v delo. Res pa je tudi, da sem ga delal z lahkoto in mi pomeni lastno zmago! **Antikrist je res nekaj posebnega. Ali ga povezujete z vašo prvo trilogijo: vizualno, organsko, konceptualno?** Vsekakor, vendar sem že omenil lok do mladosti. Mogoče ta film pomeni konec moje umetnosti. **Kaj pa vizualna plat filma, je kakšna sekvenca posneta z računalniško animacijo?** Izhodišče je bilo, da se film razdeli na dokumentarno in monumentalno plat ... s počasnimi posnetki. Na ta način smo snemali »iz roke«, ostalo s stativa. Na določenih mestih, kjer je bilo zelo zapleteno, smo uporabljali računalnik. **Kako je potekalo snemanje z glavno igralko Charlotte Gainsbourg, zakaj ste izbrali prav njo?** Dolgo časa smo iskali mlajšo igralko, tudi s pomočjo agencij. Ko sem že čisto obupal, je prišla Charlotte. Sama se je ponudila. Vem, da tega ne bi smel povedati! Dejala mi je, da bi storila vse za to vlogo! Bila je zelo pripravljena. Verjela je v moj projekt in vame. Na začetku je bila zelo zadržana, kar je



otežilo igro, kasneje pa je vstopila v film in delovala popolno. **Kaj bi danes spremenili v filmu?** Seveda bi lahko bile nekatere stvari drugačne. Med snemanjem filma sem želel premično kamero, pa je nisem imel. Ko sem jo končno dobil in jo vzel v roke, sem se tako tresel, da nisem mogel snemati. Ponižujoče je priznati, da moje telo ni bilo pripravljeno določenih stvari narediti drugače. Pomembna mi je ta bližina z igralci, drugače film ne deluje tako, kot želiš. Res je, da nisem imel veliko energije, vendar sem režijski del dobro opravil in sem nanj ponosen. **Sta imela protagonista Willem Dafoe in Charlotte Gainsbourg v nekaterih kočljivih erotičnih scenah dvojnike?** Nisem ju prosil, naj zares počneta vse te stvari v postelji, imela sta dvojnike. **Zakaj ste izbrali žensko za Antikrista?** Zame je religija od nekdaj nekaj, kar je ustvaril človek ali, še bolje, »moški«, zato se mi je porodila ideja, da bi v vlogi Antikrista zagledali žensko. **Se pred ženskami počutite nelagodno?** Ne, žensk se ne bojim, morda takrat, kadar jih je preveč v istem prostoru (smeh), sicer ne. Res je, da so bili idioti vedno moški, tako se lažje poistovetiš z vlogo, ne gre pa za to, da bi pripisoval vlogo idiotov ženskam ali moškim. **Kako se vaš pogled na ženske razlikuje od pogleda Augusta Strindberga?** Zelo blizu mi je, zelo rad je imel ženske. Raziskoval je odnos med moškimi in ženskami, sem njegov velik oboževalec. **Verjamete v psihoterapijo?** Tisto, v kar verjamem, ni specifična veja psihoterapije, pritegnila me je kongnitivna terapija, ki mi je v določeni meri pomagala, vendar ostajam glede tega črnogled. **Poznate interpretacijo filma, da je mesenost antikrist? Se strinjate s tem, da naj bi bil vaš film usmerjen proti antikristu?** Res je, da so moji filmi narejeni iz pobud, s katerimi se ne strinjam. Ne verjamem, da bi nebeški zvonovi zvonili takrat, ko Bess (Lom valov) umira. Popolnoma sem prepričan, da ta cerkev ni nič manj zlobna od ostalih cerkva in če naj izzovem koga s takim prizorom, kot je čarovništvo, potem sem to v prvi vrsti jaz sam. Obenem pa to pusti neko sled v kulturi. **Nekateri vas obtožujejo mizoginije, kako si to razlagate?** Nikoli v življenju nisem naredil filma, ki bi mi bil nezanimiv. Lahko se ukvarjam s čimerkoli, ljudje me lahko obtožijo če-sarkoli, vendar sem eden najbolj lojalnih feministov. Moja mati je bila predsednica Društva danskih feministk. In gotovo bi se z veseljem uprl vsemu, kar je zastopala – ampak temu ni tako. **Kaj pa ideje, s katerimi se ne strinjate?** Ne bi rekel, da jih podpiram ... Ne verjamem, da bi ameriški pravosodni sistem obesil pevko Björk, medtem ko bi jo jaz sam z veseljem obesil. Želim razpravljati o idejah, s katerimi se ne strinjam, želim provocirati na način, kot če bi naredil film o človeški plati Adolfa Hitlerja. Nihče ne verjame, da je lahko človek samo slab. Zdi se mi poslanstvo razpravljati o ljudeh, ki niso samo slabi, in če bi hipotetično res naredil film o Hitlerju, bi bilo to še hujše kot Antikrist. **Je Antikrist film vaših strahov?** Boleham za obsesivno kompulzivno motnjo ... ne bom vas moril s podrobnostmi, ampak to ni film o mojih strahovih. Na vprašanje, če podira tabuje, je moj odgovor, da jih niti ne išče. Ampak če lahko nekaj mislim, potem lahko to tudi prikažem. Kar je zame pomembno, je, da je resničen, ne morem si izmisliti zgodbe in reči, da ni bila pomembna, bila je zelo pomembna. To pa ne pomeni, da dovolim svojim otrokom gledati vse, kar je na televiziji. To svobodo imam lahko samo jaz kot umetnik. Razmišljal sem, kaj bi storil Bergman? Gotovo bi razvil celotno zgodbo, veliko njegovih filmov je nastalo na ta način, veliko bi se ukvarjal s podrobnostmi, tudi sam sem začutil to svobodo. **Pravite, da ste se s filmom želeli nekako osvoboditi, vendar pa je treba biti med snemanjem racionalen ...** Upam, da sem racionalist. Godard je rekel, da ima film začetek in konec in da ni nujno, da prav v tem zaporedju. Na splošno me prevzamejo ljudje, ki počnejo stvari brez začetka in konca. **Novinarje je zanimalo, zakaj ste posneli Antikrista?** To je zelo nenavadno vprašanje, zakaj bi nanj odgovarjal? Posnel sem film, na katerega sem vedno bolj navezan, naredil sem ga zase in ne za občinstvo in res ne čutim potrebe, da bi ga razlagal drugim ... Bog je tisti, ki odloča, ka-

teri film bom naredil, ne jaz! **DEJSTVO JE, DA SEM NAJBOLJŠI REŽISER NA SVETU, NE VEM PA, ČE JE BOG NAJBOLJŠI BOG.** Film je posvečen ruskemu režiserju Andreju Tarkovskemu. Ste njegov velik občudovalec? Moje

Obvezno poletno branje je letos **Beletrina!**

Na spletu kupujete z 20% popustom! www.studentskazalozba.si



Goran Vojnovič:
ČEFURJI RAUS!

Slovenski bestseller
letošnjega leta.

15 €



Sebastijan Pregelj:
NA TERASI BABILONSKEGA STOLPA

Terorosti in specialci na
ljubljskem Nebotičniku.
Prvovrstna kriminalka.

27 €



Ervin Hladnik Milharčič:
POT NA ORIENT

Od Sarajeva do Irana ...
Diši po arabskih začimbah.

25 €



Michel Houellebecq:
MOŽNOST OTOKA

Genska mutacija
omogoči novo, nesmrtno
človeško vrsto ...

26 €

Za prgišče umazancev

Quentin Tarantino je končno posnel *Neslavne barabe* (Inglourious Basterds), rimejk italijanske misijske akcije *Pet zaznamovanih*, alias *Bastardi senza gloria*, alias *Quel maledetto treno blindato*, tipični eurotrash, ki je v Ameriki krožil pod tako različnimi naslovi (*The Inglorious Bastards*, *Counterfeit Commandos*, *Deadly Mission*, *G.I. Bro*, *Hell's Heroes*), da je kar klical po poenotenju. Francozi so ga v svojem času naslovili elegantno in precizno: *Une poignée de salopards*. Po naše: *Prgišče umazancev*. S tem so poudarili derivativnost tega filma. Leonejev vestern *Per un pugno di dollari* so naslovili *Pour une poignée de dollars*, Aldrichevo misijsko akcijo *The Dirty Dozen* pa *Les douze salopards*. Odtod: *Une poignée de salopards*. Ne brez razloga: film *Pet zaznamovanih* je bilo

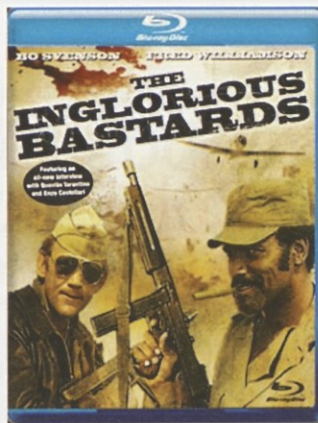


špageti poosebljenje *Ducata umazancev*. Toda vprašanje, zakaj je Tarantino posnel rimejk *Petih zaznamovanih*, ne pa *Ducata umazancev*, je manj plodno od vprašanja, zakaj je Tarantino sploh posnel rimejk *Petih zaznamovanih*, ne pa kake druge špageti misije.

Enzo G. Castellari je namreč *Pet zaznamovanih* posnel leta 1977, v času, ko se je ciklus špageti misij že iztekel in ko je Umberto Lenzi, sicer tipični špagetar, že začutil potrebo, da ta minižanr prelevi v nekaj več, magari v art: vojna filma *Bitka za Maret* (*Il grande attacco*, 1977) in *Od pekla do zmage* (*Contro quattro bandiere*, 1978) je napihnil v protivojni epopeji. V vojna filma, ki naj bi končala misijske vojne akcije. Toda tako kot nam je bilo vseeno za trupla v teh dveh filmih, nam je bilo vseeno za žive. Lenzi je hotel preko sebe in preko žanra. Podobno kot Castellari: s Petimi zaznamovanimi je hotel izčrpati,

ubiti in groteskno raznesti žanr, ki pa je tik pred tem že pikantno mutiral – v nazi-porno, naciseksploatacijo, groteskno karikaturu II. svetovne vojne in vojnih filmov. Bruno Mattei, Luigi Batzella, Sergio Garrone in Fabrizio De Agostini so svoje naciseksploatacije, naslovljene *Lager smrti* (*KZ9 - lager di sterminio*, 1977), *SS dekleta* (*Casa privata per le SS*, 1976), *Padec lagerja* (*Kaput lager - gli ultimi giorni delle SS*, 1976), *Vročična zver* (*La bestia in calore*, 1977) in *Lager SSadis* (*Kastrat Kommandantur* (1976), prešpekali z nacističnimi eksperimenti, orgijami, psihopati, ekstremno dekadenco, lizanjem škornjev, amputacijami, perverzno nekrofilijo, nimfomanijo, plinskimi celicami, elektrokcijami dojk in vagin, izdiranji nohtov, kastracijami in evgeniko. Jasno, tudi naciseksploatacije so bile le derivati – po eni strani art filmov *Nočni portir* (*Il portiere di notte*, 1974, Liliana Cavani) in *Salo ali 120 dni Sodome* (*Salo o le centoventi giornate di Sadoma*, 1975, Pier Paolo Pasolini), po drugi strani pa trasha, ki sta ga še pred tem pakirala švicarski softcore genij Erwin C. Dietrich in ameriški showman David F. Friedman.

Film *Pet zaznamovanih* se začne leta 1944, sredi II. svetovne vojne, ko nemška letala zbombardirajo zavezniški vlak, v katerem ameriške vojake peljejo v vojaški



zapor. Med njimi so tudi Bo Svenson, Peter Hooten, Fred Williamson, Michael Pergolani in Jackie Basehart, ki bombardiranje preživijo, tako da postanejo zaznamovani – okej, ožigosani. Ko se prebijajo čez Evropo, od Švice do Francije, jih na vsakem koraku čaka mina – ali pa šuting. Kar je dobra pretveza za non-stop akcijo. In Ca-

stellari, ki žanr objame z vsemi štirimi, poskrbi, da so šutingi čiste orgije, popolne sarkastične, samoironične akcijske hiperbole, obenem pa ne zamudi nobenega klišeja. Klišeje objame tako intenzivno in tako fanovsko kot žanr. Melodramo zamenjata ironija in absurd. Vmes srečajo tudi francoske partizane, ki jih vodi Michel Constantin in ki jim v imenu svobode obljubijo amnestijo, če izvršijo nevarno, avtodestruktivno, tako rekoč samomorilsko misijo – uničiti morajo nemški vlak, ki prevaža prototipe apokaliptičnih raket. In fantje zajezdijo vlak.

Enzo G. Castellari je kariero začel zelo konsistentno – s špageti vesterni, ki so bili v šestdesetih nova velika stvar ali, bolje rečeno, motor italijanskih impersonacij h'woodske žanrske produkcije. Njegovi vesterni so bili efektni, energični, divji in brutalni, napol akcijski filmi, toda budžetno podhranjeni, kar je skušal kompenzirati z dodano vrednostjo. Recimo: v vesternu *7 pušk za pokol* (*Sette winchester per un massacro*, 1968, Castellari) iščejo skriti zaklad generala Beauregarda, ki je bil v špagetih zelo pogost priimek, južnjaškega polkovnika, ki ga zlato povsem obnori, pa preganja agent FBI. Ha! Dalje, v *Krvavi reki* (*Vado... l'ammazzo e torno*, 1968, Enzo G. Castellari) v mesto prijezdijo kloni Clint Eastwooda, Leeja Van Cleefa in Djanga, ki jih potem pobije George Hilton, alias »Tujec«, ki je bil v špagetih pogosto ime. No, na nekaterih trgih so mu rekli Django. In končno, v *Johnnyju Hamletu* (*Quella sporca storia nel West*, 1968, Castellari), ki je bil kakopak špageti verzija Shakespea-reevega *Hamleta*, se Chip Gorman vrne z državljanske vojne in v grozi ugotovi, da je oče mrtev, mati pa poročena s stricem, kar ga vodi v obračun s svojim prekletim družinskim deblom in zloveščim banditom po imenu Santana. *Johnny Hamlet* je *Hamlet* za začetnike.

Za razliko od tiste falange špageti vester-
nov, ki so bili fascinirani nad Mehiko in me-
hiško revolucijo, so se Castellarijevi vesterni
redno dogajali med ameriško državljansko
vojno, zato ne preseneča, da je to kuliso in
te kostume dobil tudi njegov najboljši ve-
stern, *Ubij vse in se vrni sam* (*Ammazzali tutti
e torna solo*, 1967), v katerem se južnjaški in
severnjaški častniki združijo pri ropu zlata,
ki je, kot vedno, dobra pretveza za prevare,
dvojne igre, šutinge in vendetto. Zlato je v
Leonejevih vesternih delalo čudeže. In Ca-
stellari je šel za vetrom. Razlika je bila v tem,
da so pri Leoneju nekateri kopali in nekateri streljali,
pri Castellariju pa so vsi le streljali, toda kljub temu ga
je doletela čast, da je posnel Keomo, ki velja za »zadnji
veliki špageti vestern«. Ker pa je bil špageti vestern leta
1976 že v povsem očitnem zatonu, je bil revolveraš Keo-
ma videti kot neogotska mešanica mistika, guruja kake
sekte, Jezusa Kristusa in hipija – razen v dejanjih je bil
podoben Djangu. In ker ga je igral Franco Nero, izvirni
Django, so mu na nekaterih trgih rekli kar Django. Tokrat
mora razbiti štab tipa, ki hoče okupirati celo mesto. No,
leta 1976, ko je posnel »zadnji veliki špageti vestern«,

pa je posnel tudi *Čipola kolt* (*Cipolla Colt*), ki velja za
»najslabši špageti vestern«. Razlog več, da so ga na ne-
katerih trgih prevajali kar kot Spaghetti western.

Enzo G. Castellari se je sicer rodil kot Enzo Girolami,
toda da ga ne bi mešali z njegovim očetom, Marinom
Girolamijem, si je pritaknil psevdonim Castellari. Tudi
njegov oče je bil namreč filmski režiser, prav tako speci-
alist za eurotrash: za peplume, špagete, seksi komedije,
giallo in zombije. Šel je za vetrom: koga imitiramo da-
nes? Aha, *Ben-Hura!* Tudi Castellari je skakal od žanra
do žanra, tako da je svoji zbirki vesterinov dodal nekaj
kriminalk, recimo *Hladne oči groze* (*Gli occhi freddi della
paura*, 1971), *Od krivice do resnice* (*Il cittadino si ribella*,
1974) in *Smrt policijskega komisarja* (*La polizia incrimina
la legge assolve*, 1973), ki so bile dobre vivisekcije epi-
demične korupcije, inhibirane demokracije in vigilant-
skega populizma. Berlusconi bi lahko v teh filmih vedno
igral negativca. Ko je zažigalo *Žrelo*, je Castellari snemal
šokerje z morskimi psi. Ko je zažigal *Cestni bojevniki*, je
snemal postapokaliptične šokerje. In ko je zažigal *Ducat
umazancev*, je snemal misijske akcijske filme, ki so bili
vrženi ob kuliso II. svetovne vojne.



Prvega – *Orle nad Londonom* (*Battaglia
d'Inghilterra*) – je posnel že leta 1969. Fre-
derick Stafford igra britanskega častnika
Paula, ki ugotovi, da so Nemci skrivaj pobili
njegove vojake in jim sunili dokumente,
osebne legitimacije in podobno, kar pome-
ni, da načrtujejo infiltracijo – nekaj velikega,
bombastičnega, fatalnega. Recimo: minira-
nje radarjev, nameščenih ob britanski obali.
Britanci so brez radarjev mrzli – Nemci bi
jih zasuli z bombami, razbili, razsuli, hen-
dikepirali in verjetno okupirali. Stafford, ki
ga za vrat grabi letalski as (Van Johnson),
za tiča pa Ida Galli, z misijsko akcijo počisti

nemške agente, s čimer kakopak odloči tudi bitko za
Anglijo. Radarji so bili pogost MacGuffin teh filmov: v
Mestu v peklu (*Un posto all'inferno*, 1968, Giuseppe Vari)
je Monty Greenwood na Filipinih odklapljal japonski
radar, film *Verjetnost nič* (*Probabilità zero*, 1968, Lucidi),
pri nas sicer znan kot *Štirje komandosi za Norveško*, pa je
že v naslovu poudaril možnosti komandosov, ki so sku-
šali pod vodstvom Henryja Silve na Norveškem osvojiti
nemški mega radar.

Orli nad Londonom so bili posneti med prvim valom italijanskih vojnih akcij. In Frederick Stafford je bil zaščitni znak teh prvih misij: v filmu *Od Ardenov do pekla* (Dalle Ardenne all'inferno, 1967, Alberto De Martino) je rešil nizozemske diamante in sunil načrte za rakete V-2. Igral pa je tudi v precej bolj spektakularni in precej bolj epopejski *Bitki za El Alamein* (Battaglia di El Alamein, 1969, Giorgio Ferroni), le da je tokrat igral junaškega, patriotskega italijanskega poročnika, toda z razlogom: v tej historični bitki, ki sta ji vsak s svoje strani dirigirala Rommel in Montgomery, je namreč padla truma italijan-

skih vojakov. Nemci, ki so bitko izgubljali in se umikali, so jih pošiljali pred zavezniške tanke, topove in mitraljeze, hja, kot glinaste golobe. Italijanska pešadija je tako ujeta med arogantno nemško komando, ki jo hoče žrtvovati, in nič manj arogantno britansko komando, ki jo vodi general Montgomery (Michael Rennie). Toda v principu je šlo za pulp fiction, za neke sorte B anticipacijo Peckinpahovega *Železnega križca* (Cross of Iron, 1977) – za paketno kombinacijo špageti zvezdnikov (George Hilton, Gérard Herter, Enrico Maria Salerno, Tom Felleghy, Ettore Manni itd.), žanrskih tipov (nesposobni



nemški oficir, oklevajoči vojak, ki v odločilnem trenutku heroično zbere pogum, junaški vojak, ki je zgled visoke bojne morale ipd.), efektnih bitk, mitraljiranj, garaških kaskaderjev, neskončnih zoomov in peščice v misijskem boju s sovražno maso.

Italijanski vojni akcijski filmi, ki so bili bolj adrenalinski, bolj konzumni in tudi retorično bolj atraktivni kot De Laurentiisovo all-star *Izkranje pri Anziu* (Lo sbarco di Anzio, 1968, Duilio Coletti & Edward Dmytryk) in ki so eksplodirali v drugi polovici šestdesetih, takoj za špageti vesterni in subbondiadam, so običajno stavili prav na misijsko formulo, ki je jamčila udarnost in kompaktnost: skupina komandosov na misiji, ki ni le tvegana, ampak samomorilska. Kar jim na začetku tudi vedno povedo: Gospodje, ne jamčim, da se boste vrnili! Recimo: v filmu *Junij 1944 – izkranje v Normandiji* (Giugno 44 – sbarcheremo in Normandia, 1967, Leon Klimovsky) misijo preživi le en, dalje, ameriški komandos (Gordon Mitchell), ki bi moral v *Uri X* (Ora X – pattuglia suicida, 1969, Gaetano Quartararo) uničiti nemški mega oddajnik, pade, ko rešuje talce, dalje, v *Prstu v rani* (Il dito nella piaga, 1969, Tonino Ricci) ameriška vojaka (Klaus Kinski, George Hilton), sicer kriminalca, ki se po zaslugi nemškega desanta izmakneta eksekuciji, padeta med branjenjem neke vasi, dalje, v filmu *Pet mož za pekel* (5 per inferno, 1968, Gianfranco Parolini), v katerem skušajo ameriški komandosi po izkrcanju pri Anziu blokirati združitev dveh nemških armad, preživita le dva, dalje, v *Prekletem mostu na Elbi* (Quel maledetto ponte sull'Elba, 1968, Klimovsky), v katerem skušajo komandosi zrušiti strateški most na Elbi, preživi le vodja (Tab Hunter), in končno, v *Mostišču* (Testa di sbarco per otto implacabili, 1968, Alfonso Brescia) je preživel le Peter Lee Lawrence, ki je zaveznikom omogočil sabotažo nemškega obrambnega sistema in izkrcanje v Normandiji.

V *Atentatu na tri velike* (Attentato ai tre grandi, 1967, Umberto Lenzi), ki je imel dokaj prepričljiv pirotehnični in testosteronski tempo, se pet nemških komandosov zavihti v Casablanca, kjer naj bi se srečali veliki trije, saj veste, Churchill, Roosevelt in De Gaulle, toda zavezniški komandosi, ki jih vodita Ken Clark in Horst Frank, jih skušajo likvidirati, tako da kmalu ostanejo le še trije, ki pa kljub asistencam seksi vodičke prav tako padejo, še preden bi lahko spremenili tok zgodovine. Misije so bile vedno »zgodovinsko« pomembne: v *Oazi smrti* (Comandos, 1968, Armando Crispino) morajo komandosi, ki jih vodi Lee Van Cleef, dva dni držati saharo oazo,

Samomorilski komandos (Commando suicida, 1968, Camillo Bazzoni), ekspert za eksploziv, ki ga igra Aldo Ray, mora demolirati nemško letališče, *Ta prekleta patrulja* (Quella dannata pattuglia, 1968, Roberto Bianchi Montero) mora v Tuniziji uničiti nemško skladišče goriva, da bi zaveznikom olajšala izkrcanje na Siciliji, v *Vojni za petrolej* (La colomba non deve volare, 1969, Sergio Garrone) morajo zavezniki nemško-italijansko navezo odsekati od letalskega goriva, v *Legiji prekletih* (La legione dei dannati, 1969, Umberto Lenzi) morajo komandosi, ki jih vodi Jack Palance, v Normandiji uničiti orjaški nemški top, ki bi lahko oviral zavezniško izkrcanje, v *Churchillovih leopardih* (I leopardi di Churchill, 1971, Maurizio Pradeaux) pa mora Richard Harrison zrušiti strateški jez. Komandosi, ki jih v filmu *Ubijte Rommela!* (Uccidete Rommel!, 1969, Alfonso Brescia) vodi Anton Diffring, morajo izvesti atentat na maršala Erwina Rommela, kar je bilo seveda tipično špageti pretiravanje: *Peklenski komandosi* (L'urlo dei giganti, 1968, Leon Klimovsky), ki jih je vodil Jack Palance, so mu namreč leto prej omogočili samomor.

Skupine oportunističnih »specialistov« so bile vedno sestavljene eklektično in zelo bizarno. V *Puščavski bitki* (La battaglia del deserto, 1969, Mino Loy) ima George Hilton, ki mora minirati Tobruk, ob sebi arogantnega Kanadčana (Frank Wolff), motorističnega šampiona (Rik Battaglia) in romantičnega Charlieja (Fabrizio Moroni). *Heroji* (Gli eroi, 1972, Duccio Tessari), ki osvajajo saharo Afriko, so bili nemški dirkač, pariški žepar, londonska cipa, neapeljski kreten in newyorški mafijec. V *Petih zaznamovanih* pa misijo izvršijo dezertar (Svenson), morilec (Hooten), kronični strahopetec (Jackie Basehart), napol hipijevski tat (Pergolani) in črnc (Williamson), ki je ubil rasističnega oficirja. In niti za trenutek se ne postavijo nad film. V svoji grotesknosti uživajo do zadnjega diha. Zdi se, kot da je hotel Castellari pobiti vse Nemce, onemogočiti kakršnokoli nadaljevanje in končati žanr. In, da ne bi bilo kakih dvomov, je sam film končal s spektakularno, apokaliptično slow-motion detonacijo tistega prekletega blindiranega vlaka.

Matjaž Klopčič in jaz

Letos marca sem se za dobre štiri mesece preselil v Pariz. Moj projekt *Nahrani me z besedami* je bil izbran za Cinefondation Residence, program canskega festivala, namenjen mladim avtorjem, ki pripravljajo prvi ali drugi celovečerni film. Pred tem nisem še nikoli bil v Parizu in o njem sem največ slišal od Matjaža Klopčiča, mentorja na akademiji. Matjaž je študentom izjemno rad pripovedoval o svojem pariškem izobraževanju in življenju. Tam je spoznal novi val in ga prinesel v Slovenijo.

Ko sem še živel v Trstu in sem bil star devetnajst let, so na festivalu Alpe Adria prikazali retrospektivo jugoslovanskega črnega vala, ki ga je pripravil Sergio Grmek. Do tega trenutka nisem poznal slovenskega filma. Kljub relativno široki filmski ponudbi je bila ponudba slovenskih filmov v zamejstvu zelo slaba. V mali dvorani gledališča Miela, krasni dvorani blizu obale, so vrteli film *Zgodba, ki je ni* (1967). Brez velikih pričakovanj sem si ga šel ogledat. V tistem času sem bil očaran nad filmi Truffauta in Godarda in ko sem videl Matjažev film, sem bil navdušen. Skoraj nisem verjel, da lahko slovenska kinematografija premore tak film, ki je bil v vsem primerljiv s francoskimi mojstrovinami novega vala.

Iz Matjaževih pripovedi o Parizu so mi v spominu najbolj ostali njegovi vsakodnevni obiski Francoske kinoteke, kjer ga je očaral predvsem Max Ophüls. Prav zaradi tega je bila ena od mojih prvih točk v Parizu ogled njihove kinoteke. Na mojo žalost pa so kinoteko, ki je bila v času Matjaževega študija v centru mesta, preselili. V centru mesta je ostala samo stavba z Matjaževimi spomini. Nova kinoteka in njen izjemen arhiv sta zdaj v ultramoderni stavbi ameriškega arhitekta. Verjetno Matjaž, kljub svoji veliki ljubezni do arhitekture, ne bi bil vesel nove stavbe, ki je brez vsakršnega filmskega duha.

Z Matjažem sva se prvič srečala leta 1998, ko sem opravljal sprejemni izpit za študij filmske režije na AGRFT. Pri svojih dvajsetih, in po enem letu študija zgodovine filma na tržaški univerzi, sem se odločil, da bi se raje preizkusil v praksi kot v teoriji. Na sprejemni izpit sem se prijavil brez pravega znanja o tem, kaj je pravzaprav režija, saj sem imel za sabo le par mesecev igranja z videokamero. Imel pa sem veliko znanja o filmih, ker sem jih zelo rad gledal. V mali predavalnici na akademiji so pred mano sedeli mentorji vseh predmetov. Pogovor je trajal dve uri, večino vprašanj mi je postavljala Matjaž.

Odkrito je bil navdušen nad tem, da sem videl vse filme, o katerih me je spraševal. Prav gledanje filmov je imel Matjaž najraje. Film je bila njegova največja ljubezen. V prvih dveh letnikih smo zato na njegovih predavanjih v glavnem gledali filme. Spomnim se razočaranja, ker nam ni pripovedoval o svojih praktičnih izkušnjah s filmom in pristopu k režiji. Zato sem ga lepega dne vprašal, zakaj ne bi za vajo poskusili posnemati stvari, ki so jih delali drugi režiserji. »Ni dobro posnemati drugih! Režija mora biti nekaj osebnega in mora priti iz sebe, saj je vsak drugačen,« je bil direkten Matjaž. »Kljub temu pa je nujno gledati veliko filmov, ker samo to lahko obogati naš osebni pristop k režiji,« je še dodal. Priznam, da sem bil takrat zmeden in kar malo jezen, saj se mi je to zdelo precej nesmiselno. Šele veliko let kasneje in predvsem, ko sem naredil nekaj svojih filmov, sem razumel Matjaževe besede.

Lansko leto sem bil prvič v Cannesu. Moj kratki film *Vsakdan ni vsak dan* (2008) je bil prikazan v sekciji Quinzaine des réalisateurs. Matjaž je imel prav tako film v tej sekciji. Leta 1975 je v Cannesu predstavil film *Strah*. Uspeh je ponovil leta 1985 v sekciji Un certain regard s filmom *Dediščina*. To le potrjuje, da je bil Matjaž v slovenskem filmskem prostoru svojevrsten in izjemen režiser, ki je zaradi tematik in načinov, na katere jih je obravnaval, za vedno zaznamoval slovenski film. Njegova kamera ni le beležila dogodkov, ampak je vedno iskala emocije, poglede in detajle, ki so bogatili vsak kader posebej.

Leta 2005 sem bil njegov pomočnik pri filmu *Ljubljana je ljubljena*. Matjažev zadnji film je bil izjemno težak projekt. V napornem času produkcije sva se z Matjažem nemalokrat tudi sprla. Vendar je bil ta projekt zame tudi najboljša šola. Tudi in predvsem z vidika odnosa do ekipe. Matjaž je namreč spoštoval vsakega, ki je bil na filmskem prizorišču. Vedel je, da je vsak, ki pri filmu dela, pomemben. Ni bilo važno, ali je to scenski delavec ali garderoberka. Vsi si zaslužijo spoštovanje.

Francija je bila zanj zibelka sedme umetnosti, iz katere je črpal večino svoje inspiracije. Z vsakim dnem svojega bivanja tukaj spoznavam, kako prav je imel Matjaž. Film in filmska kultura sta tu na tako visokem nivoju, da nekomu, ki prihaja iz Slovenije in tega ni vajen, nenehno vzbuja čudenje, pa tudi zavist. Francozi ljubijo film, še posebej svoj, francoski film. Kdor pa pri nas pozna in ima rad slovenski film, je to tudi zaradi Matjaža Klopčiča ...



Intervju:
Štefaniya
DROLČ

ŠTEFKA DROLC JE STARA ŠESTINOSEMDESET LET. TE DNI SE PRIPRAVLJA NA SNEMANJE ŠE ENEGA FILMA. SPOMNIMO SE JE PO VLOGAH IZ FILMOV NA SVOJI ZEMLJI (1948, FRANCE ŠTIGLIC), NAŠ AVTO (1962, FRANTIŠEK ČAP), ZAROTA (1964, FRANCI KRIŽAJ), NA PAPIRNIH AVIONI (1967, MATJAŽ KLOPČIČ), NA KLANCU (1971, VOJKO DULETIČ), CVETJE V JESENI (1973, MATJAŽ KLOPČIČ), DESETI BRAT (1982, VOJKO DULETIČ) ... IN PO MNOGIH NEPOZABNIH GLEDALIŠKIH VLOGAH, KI JIH JE USTVARILA NAJPREJ V SSG TRST, KASNEJE PA ŠE V LJUBLJANSKI DRAMI. PRIŠLA JE Z VABILOM K OGLEDU TEDNA JAPONSKEGA FILMA V KINODVORU. REKLA JE, DA NIKAKOR NE BI RADA ZAMUDILA TEH FILMOV. OPRAVIČILA SE JE ZARADI UTRUJENOSTI, KI SE JE HITRO UMAKNILA V OZADJE. IN KLEPETAVOSTI, KI DA JE VSTOPILA NEPOVABLJENA

TO IMAM OD DRUŽENJA Z IVANKO IN IVO ... KAKO ME KLEPETAMO ...

O čem pa se, po toliko letih druženja, z Ivanko Mežanovo in Ivo Župančič pogovarjate? O moških?

Ha, ha. Tudi o moških. Malo se nasmejimo. V glavnem so to dobronamerne klepetalnice. Ravno pred kratkim smo si skupaj ogledale predstavo v dramski šoli Barice Blenkuš. Spomnile smo se naših začetkov. Čudovit večer je bil. Potem smo morale nujno na pivo. In potem smo spregovorile celo o svojih moških. Zelo naklonjeno ... O obeh možeh, s katerima sem živela – da ne štejemo ljubimcev ...

Koliko je bilo ljubimcev?

Nekaj jih je že bilo (smeh). Bilo bi nenavadno, če jih ne bi bilo ...

Nedolgo tega so mi v igralsko-režiserski družbi rekli, da ste kot človek in igralka izjemno erotični in vas od novinarjev nihče nikoli o tem ne povpraša ... Češ, da vas, ko gre za filme, v katerih ste nastopili, sprašujemo samo o vlogah mater...

Lepo mi je bilo. Saj se ljudje itak spomnimo samo lepih stvari. Človek včasih preboli ... Ko pa je težko, je težko ...

Kaj je za vas erotika na filmskem platnu?

Nekaj, kar deluje name. Ko deluje. In ko deluje, jo sprejemem kot tako in jo ponotranjim. In potem je vse prav. Igralci drug na drugega, ko gre za erotiko na odru ali pred kamero, zelo različno delujemo. Pri nekaterih začetim nenavadno čutno zadržanost, pri drugih je spet ravno obratno ...

Menite, da je kaj razlike v tej, kot pravite, čutni zadržanosti pri igralcih med igralci iz vaše generacije, oziroma srednje igralske in tiste, ki je pravkar prišla z akademije?

Bistvene razlike pravzaprav ni. To je vedno odvisno od vsakega posameznika ... Sicer pa se je erotika med menoj in soigralcem verjetno najbolj čutila v predstavi Brez tretjega, ko sem igrala z Miho Balohom. Moj bivši mož Jože Babič je režiral. Zanimivo, med nami tremi je bilo takrat precej občutljivo obdobje. Sicer pa je šlo za tihe ljubezni, predvsem v gledališču, ki so trajale ... krajše obdobje. Dolga leta sem igrala zadržane krhke ženske ... Pri filmu za širši diapazon vlog tako in tako ni bilo priložnosti. Najbolj sem se oprla na vlogo matere v Cankarjevem *Na klancu*. Toda to je bil moj svet matere, svet moje matere. Sicer pa nisem imela kakšnih posebnih možnosti na filmu, vsaj ne v tistem obdobju, ko sem še lahko delala takšne stvari ...

Kako to, da ste igrali matere, ko pa izžarevate neverjetno čutnost one druge sorte ...?

Za ničemer ne žalujem ... Tako je pač bilo. Mogoče mi je ostala v živem spominu Milena Župančič v filmu *Vdovstvo Karoline Žašler* (1976, Matjaž Klopčič). Seveda je bila na nek način izgubljena ženska, toda pokazala je vse dimenzije ženske, ki je doživela razočaranje ... Se spomnite filma *Najini mostovi* (Bridges of Madison County, 1995, Clint East-

wood)? Meryl Streep je bila fantastična. Zнала je živeti svoja leta na filmu. V tej vlogi. Zakaj bi jo igrale dvajset let mlajše ženske? Saj ženska, madonca, živi svoje erotično življenje tudi pri petinpetdesetih letih. In kasneje. Saj ženske ne umremo pri štiridesetih. Še posebej, če se nam zgodijo stvari, kot so se zgodile Francesci ... Kar na jok mi je šlo od lepega. In kako sta tako ona kot junak, ki ga igra Eastwood, po toliko letih ohranila lep odnos ... Klub temu, da je imela moža in otroke ...

Zagotovo ste hoteli snemati več, kot ste?

Seveda. Ampak nimam občutka, da sem kaj zamudila, ker teh možnosti ni bilo ... Res se je bolj malo snemalo.

Ko ste leta 1948 snemali svoj prvi film, Na svoji zemlji – pa tudi v letih kasneje – zagotovo niste imeli posebnih znanj igranja pred kamero ... Čemu ste sledili?

Na snemanjih sem bila kar v dolгих obdobjih. Spomnim se, da so nam na začetku govorili: pazite se gledališke igre. Ampak saj tudi gledališke igre nismo obvladali. Projektu smo pripadali. Znanja smo se učili sproti. Najbolj sem občudovala stare igralce, Milevo Zakrajšek, kako so brez napora igrali ... Prav na jok mi gre, ko se spomnim njenih prizorov. In pa seveda tudi svojega, ko pripovedujem partizanom o jutrišnjem dnevu ... Čeprav to niso velike vloge velikih filmov, kot je ta, ki sva ga pravkar omenili, *Najini mostovi* ...

Kateri vaš prizor iz filmov vam je najljubši?

Zagotovo jih je tudi nekaj iz Duletičevega filma *Na klancu* ...

V čem se, po vašem, mati iz tega filma razlikuje od tiste iz Klopčičevega filma Na papirnatih avionih?

Gre za dve popolnoma različni materi. Sama dajem absolutno prednost materi filma *Na klancu*. Obe sta v isti zrelosti, a v drugačnih časih sveta. Enkrat sem s pozornostjo gledala film *Na papirnatih avionih* in še prav posebej materin, torej moj, dialog. Joj, kako bi ga danes drugače naredila!

Kaj bi naredili drugače?

Ne vem, kako bi povedala ... Ne vem. Danes ta monolog drugače čutim. Zdi se mi, da preveč citiram podatke, manjkajo vmesna stanja. Vse je teklo tako ...

Ste vedno razumeli ženske, ki ste jih igrali?

V človeku je takšen razpon ... So stanja, ki človeka pripravijo do zelo nenavadnih reakcij in ga pokažejo v prav bedni luči. Če razširiš možnosti posameznika, če se vanj poglobiš, lahko razumeš vsakogar. Vsakršen značaj. Čimbolj je zanimiv, navzven ali navznoter, vse je treba razumeti. Zato moram kot igralka sprejeti, da sem lahko tudi takšna, kot je moja junakinja. Takih stvari, ki se tako polno odprejo in se zažrejo ... Zanimivo, da smo slovenske igralkе imele v gledališču več možnosti raziskovanja človeških skrajnosti kot na filmu ...

Ni bilo pravih scenarijev?

Morda. Zagotovo! Manj se je snemalo, to lahko rečem. Ko sem prišla iz Trsta, sem bila zanimiva s povsem druge plati ... Oresteja, Medeja ... Danes mislim, da je nisem zmogla dobro narediti. Preveč je kompleksna. V tekstu je tako malo možnosti izpovedati vse, kar čutiš. Že v osnovi moraš biti Medeja. Ampak to nisem. Toda, za življenje je bolje, če nikoli nismo ...

Bi igrali Medejo na platnu?

Bi, z veseljem. Na filmu sem jih videla kar nekaj. Bile so izjemne. Čeprav gledališče dopušča izbruh, ki je malce močnejši kot tisti pred kamero ... No, nisem ravno prepričana. Morda gre samo za nianse izrazitosti ...

Je igra v gledališču bolj povezana z življenjem kot tista na filmu?

Vsekakor ima v tem smislu prednost. Hm ... Spominjam se Duše, njenih tišin, pa ne tistih v *Plesu v dežju*, temveč njene samotne ure in njenega obraza ... To so nepozabne stvari. V tem je bila Duša velika. Ko se je spominjajo, vsi govorijo

o njenem tavanju iz Plesa ... Toda, ko bi vedeli za njene samotne ure. Kažejo velikega človeka, z ogromno notranjo energijo. Brez zunanjih naporov. Izjemne so tudi stvaritve, ki sta jih Nataša Barbara Gračner in Polona Juh posneli z Metododom Pevcem, tako *Carmen* kot *Pod njenim oknom* ...

Snemali ste s Stiglicem, Klopčičem, Duletičem...

Vojko Duletič je posebej. S takšnimi se zelo dobro razumem. Nekaj podobnega bi v gledališkem svetu lahko rekla za Damirja Zlatarja Freya. Izjemno senzibilen, po drugi strani pa sila eksploziven. Duletič je zelo natančno vedel, kaj hoče. Ves čas sem imela občutek, da natanko vem, kaj misli, da čutim vse, kar govori ... Nikakršnega nasilja ni bilo.

Kolikokrat se vam je zgodilo, da ste na snemanju presenetili samo sebe in s tem tudi režiserja?

Gre za zelo majhne vzgibe, v sebi si nekako pripravljen, pa vendar, nikoli ne bi hotela režiserja namerno presenetiti. So srečnejši trenutki, ko se odpre nezavedno, ko se odpre nekaj pravega in bolj resničnega. So igralci, med fanti jih je več, ki radi presenečajo (smeh) ...

Torej se striktno držite režiserjevih navodil?

Sploh ne. No, navadno pogovor o tem, kako in kaj bom počela, steče mnogo prej. Sicer pa, ko ti dajo znak, začneš pred kamero živeti svoje življenje. Za to gre.

Katere filme ste gledali v desetletjih, ko ste snemali? Kje ste se učili obrti? Vas je katera tuja kolegica posebej navdihovala?

Bette Davis mi je bila všeč. Čeprav, po drugi strani, me vloge, ki jih je igrala, niso privlačile. Romy Schneider in Jeanne Moreau sta bolj igralki mojega tipa. Med moškimi pa Anthony Hopkins. Se spomnite *Dežele senc* (Shadowlands, 1993, Richard Attenborough)? O, moj bog! Nič kaj lep gospod, ampak kakšna globina.

Omenili ste Deželo senc, Najine mostove, filma, v katerih se glavni junaki z življenjem prepirajo o tem, kaj iz njega nastane, ko mu rečeš »ja« in kaj, ko zaloputneš z »ne« ...

Se strinjam! Spomnim se prizora, ko se pred dežjem zatečeta pod neke vrste kozolec na travniku in profesor, torej Hopkins, svoji ljubljeni ameriški prijateljici, ki jo igra Debra Winger, reče, kako srečen da je. Ona pa mu odgovori, da je ta sreča že del žalosti, ki prihaja. Kajti kmalu se bosta za vedno poslovila ... In to pove človeku, ki prvič nekaj čuti. Vse življenje se je namreč z ljudmi srečeval z distance. Človeške pokrajine so neizmerne ... Filmi, ki jih na takšen način opisujejo, so mi blizu.

V kakšnem filmu bi igrali »jutri«?

Ha. Včeraj sem bila na bralni vaji za film Vinka Möderndorferja, Kandidatka in šofer, po scenariju Toneta Partljiča. Partljič je tako vesel in sončen, ampak včasih imam občutek, da mu zmanjka občutka za mero. Včasih po nepotrebnem seže prenizko, da bi izzval dobro voljo. No, hvala bogu, da ga imamo ... Vsega skupaj povem en stavek. Ampak lepo mi je priti med ljudi. Z njimi delati.

Glede na to, kar ste doslej povedali, bi vendar morali igrati v ljubezenskem filmu ...

Pri teh letih naj igram v ljubezenskem filmu? Težko si predstavljam...

Oblak 9 (Wolke 9, 2008, Andreas Dresen) je, recimo, izvrsten film, ki govori o ljubezenskem in seksualnem življenju starejših ljudi ...

Čeprav je hecno ... Človek se včasih sploh ne zaveda, da ima v sebi veliko neizpete energije. Morda neizkoriščene. Toda pri mojih letih (smeh) ... Prepozno je še za eno polno življenje. Zdaj je čas spominov



22 RAZLOGOV, ZAKAJ JE GROSSMANNOV FILMSKI FESTIVAL NAJBOLJ ZABAVEN (DA NE REČEMO NAJBOLJŠI) FESTIVAL NA SVETU:

- 1 Thomas Moldestad, scenarist zmagovalnega filma *Hladni plen* (Fritt vilt, 2006, Roar Uthaug), je ob prevzemu nagrade na odru ljutomerskega Doma kulture, na idealnem prostoru za prikazovanje filmov o razčlovečenih najstnikih, o ruvanju žiletk, zašitih v telesu in o krvoželjnih indijanskih piščancih-zombijih, izjavil, da je na Grossmannu užival kot na nobenem festivalu do zdaj – in to je verjetno največji kompliment, ki ga festival lahko dobi, vsekakor pa ne edini. Kajti samo dejstvo, da nekje v »slovenski provinci« obstaja dogodek, kjer se vino sreča s filmom, tj. eskapizem sreča hedonizem v svoji najboljši inačici, je vredno pozornosti. In ko mu posvetite pozornost, ni več daleč do občudovanja.
- 2 Če ne bi bilo Grossmanna, potem večina ljudi ne bi nikoli slišala za Yakova Levija in njegov čudoviti premaknjeni svet malce manj čudovitih, vendar pa enako premaknjenih filmov.
- 3 Samo na Grossmannu lahko tujci hipnotizirano gledajo filme Bore Leeja, ne da bi razumeli eno samo izgovorjeno besedo – in poleg vsega umirajo od smeha.
- 4 Dobro premislite, preden odgovorite: Kje drugje lahko sredi mestnega trga, na velikem platnu v popolni poletni atmosferi gledate *Moža z rentgenskim vidom* (X: The Man with the X-Ray Eyes, 1963), medtem ko poleg vas sedi Roger Corman osebno in počiva v družbi simpatične soproge?
- 5 Kje drugje lahko sredi mestnega trga, na velikem platnu, v popolni letni atmosferi vidite odrezano glavo v dekletovem mednožju (Re-Animator, 1985, Stuart Gordon), medtem ko poleg vas sedi Brian Yuzna osebno in pijucka vino v družbi simpatične soproge?
- 6 In kje drugje lahko poslušate Briana Yuzno, kako prosi organizatorje, naj ga povabijo tudi naslednje leto, sicer bo prišel na lastne stroške, ker se že dolgo ni nikjer imel tako fino?
- 7 Grossmann je verjetno edini festival, s katerega producenti prvega švedskega vampirskega horrorja *Ledeni vampirji* (Frostbiten, 2006, Anders Banke) že drugi dan svojega bivanja preko iPhona navdušeno sporočajo svojim prijateljem doma, da pravkar sedijo z Yuzno in Cormanom ter gledajo njune filme na odprtem, na glavnem mestnem trgu in v noči, segreti na prijetnih 25 stopinj Celzija.
- 8 Grossmann je definitivno edini festival, na katerem vas takoj po prihodu pričaka novica, da je Cuba Gooding Jr. poklical organizatorje in spraševal, če lahko pride v goste in da so morali zavriniti njegovo željo, ker se je dečko prepozno spomnil.
- 9 In spet: Grossmann je edini festival, ki ima ambicije giganta in srce skromnih entuziastov; ekipa, ki ga vodi, pa je v stanju, da lahko teden dni žura in se smeji z vami, kot bi ne imela milijon in enega problema, ki se vsake toliko pojavi na vsaki strani (OK, če ne bi toliko žurali, bi verjetno imeli manj problemov, ampak, hej – potem ne bi bilo tako zabavno!).
- 10 Najboljše od vsega pa je, da ta milijon in en problem, kot tudi pogosto sesuvanje terminov, nikogar ne meče iz tira – stari lisjaki so se že navadili, novi gosti pa se hitro navadijo na edinstveno ležerni ritem, ki ga diktira Grossmann.
- 11 Grossmann je edini festival, na katerem vam Tom Mes razlaga, kako je šele zdaj doumel, kaj pomeni Zen, medtem ko hvali *Davitelj proti davitelju* (Davitelj protiv davitelja, 1984) pred samim Slobodanom Šijanom.
- 12 Tom Mes bo poskušal pojasniti Takashiju Miikeju, kako je videti, ko je projekcija njegovega *Djanga* (Sukiyaki Western Django, 2007) zaradi dežja preseljena v bizarni interier hotelske restavracije, poleg tega je v nadrealnem fellinijevskem trenutku prekinjena, ko se pojavi glasni ciganski orkester iz Guče! Tega občutka se nikakor ne da opisati z besedami.
- 13 Kje drugje vam Tom Mes razlaga, kako bo naredil prav vse, da bo naslednje leto s sabo pripeljal Miikeja, ker se

želi spet pojaviti na festivalu in staremu Miikeju pokazati, kako zabavno je.

filma doslej, *Poultrygeist: noč kokošje smrti* (Poultrygeist – Night of the Chicken Dead, 2006).

- 14** Na katerem drugem festivalu lahko z ekipo iz HorrorHR-ja navdušeno govorite o tem, kako je *Sci-Fighter* (2004, Art Camacho) pravzaprav zajebano zakon?
- 15** Na katerem drugem festivalu lahko tako dobro žurate z romunskim novinarjem Alinom iz Transilvanije, ki trdi, da ni vampir, čeprav ima belo polt, zelenkaste oči in malce »čudne« zobe, poleg tega pa sploh ne gre iz hotelske sobe pred mrakom?
- 16** Na katerem drugem festivalu imate večji glavobol od smeha kot od mačka?
- 17** Pa tudi, če že trpite zaradi mačka, ga lahko poskušate pregnati z jutranjim joggingom skupaj z režiserjem Marekom Dobešem, metroseksualno ikono češkega zombi filma.
- 18** Če hočete vsaj en dan izgledati kot zombi in čarovnica ali imeti pussy face (z vaginalnimi zobmi), medtem ko se sprehajate po mestu, je tu Miki »srbski Tom Savini« Lakobrija, da vas transformira s svojimi maskami in z dotikom pravega mojstra. Po lanskoletnem eksperimentu z maskami na obrazu maloštevilnih deklet, bo letos organiziran pravi pravcati zombie walk – invazija živih mrtvecev na Ljutomer.
- 19** Ne le, da lahko Kristijan Milić spiye več kot kateri koli človek, ki smo ga spoznali v življenju (in pri tem funkcionira povsem normalno), pač pa je tudi vedno pripravljen na dobro zajebancijo, kot je recimo igra Kapetana Slovenije, asistenta Kavboja Četnika, v kratkem lokalnem amaterskem filmu.
- 20** Grossmann je še vedno edini filmski festival, na katerem se filmi ne samo gledajo, pač pa tudi vsako leto spontano snemajo! Pred dvema letoma je glavni gost Lloyd Kaufman v skladu s »filozofijo« svoje delavnice Make Your Own Damn Movie!, ki jo je tedaj vodil v Ljutomeru, pristal, da je igral kar v dveh festivalskih projektih – v enem je v pižami rigal peno, hoteč se ubraniti napada zlih pritlikavcev iz veselja, v drugem pa je vihtel z mesarico kot simpatični mesar v lokalnem supermarketu.
- 21** Kaufman je izbral prav Grossmannov filmski festival za evropsko premiero verjetno najbolj norega Trominega
- 22** Grossmann je še vedno edini festival, na katerem akreditacije z napisom »gost«, »novinar« in »organizator« pomenijo samo eno – prijatelji.

Gran Torino ali dolgo slovo zadnje filmske legende

Clint Eastwood je igralec, ki je večji od svojih likov. Ko v svojem zadnjem filmu Gran Torino kot ostareli nergač Walt Kowalski po cele dneve sedi na terasi svoje hiše v zanikrnem predmestju Detroita, pije pivo Pabst Blue Ribbon, prižiga eno cigareto za drugo z vžigalnikom Zippo in renči na horde priseljencev, ki so okupirale njegovo četrt, iz njega govori zgodovina.

Clinta Eastwooda poznam, odkar vem zase. Spremljam ga praktično vse življenje in od nekdanj je znal izpolniti moje skrite želje in fantazije. Ko sem v rosnih letih potreboval klasičnega kavbojskega junaka, je prijezdil v TV seriji *Rawhide* (1959–1965). Ko sem si kot najstnik zaželel bolj trdega in ciničnega junaka, ki bi brez milosti postrelil goro banditov, je udaril z Leonejevo dolarsko trilogijo. Ko se mi je čez nekaj let zahotelo bolj kompleksnih zgodb in junakov, je brž odgovoril z Umazanim Harryjem, Neznanim zaščitnikom in Joseyem Wallсом. In ko me dosti pozneje tudi to ni več zadovoljilo, je spet presenetil s serijo angažiranih,

zakorakal novim in drugačnim projektom naproti. V vsakem izmed teh filmov si je izbral pomembno, angažirano, pogosto težko in mučno temo ter v svojem značilnem slogu skozi stisnjene zobe siknil »*takole jaz vidim stvari in pika*«. Filmi iz tega obdobja so svojevrstni Eastwoodov *statement*, režiserjeva izjava. Glede na to, da se 79-letna ikona ameriškega filma (kljub neverjetni vitalnosti in delavnosti) počasi vendarle poslavlja, so neke vrste oporoča. Kot je lakonično pojasnil sam Eastwood: »*Ko prideš do konca svoje poti, pač nočeš, da o tebi rečejo: 'Aha, ta je posnel 15 kriminalk in 20 vesternov in to je to'. Lepo je imeti še kaj drugega.*«



zrelih in poglobljenih filmov, ki jih od njega niti v sanjah ne bi pričakoval. Čeprav je v svoji karieri doživel že številne vzpone in padce, sem vsak njegov nov film pričakal z velikim zanimanjem. In, na koncu koncev, Clint je frajer, kakršnih ne delajo več. Zdaj, ko se počasi poslavlja, se še toliko bolj zavedam tega dejstva.

Eastwood je v svoji šest desetletij dolgi karieri igralca in režiserja preživel številne faze in žanre. Ko je iz žanrovskega preskočil ali, bolje rečeno, presedlal na avtorski film, je dvignil številne obrvi, povročil posmeh, nejevero in zgražanje, mnogi zvesti oboževalci, ki so hoteli od njega vedno eno in isto (da s svojim magnumom postreli čimveč *panksov* in pri tem razdre še kakšno žaltavo) pa so se ga odrekli. Po drugi strani pa je pokasiral nekaj prestižnih nagrad in priznanje kritikov. Toda to je pač Clint, svojeglavi, nepredvidljivi in provokativni individualist, vedno pripravljen na to, da mit o samem sebi vsaj problematizira in ironizira, če že ne ruši. **Možakar je pač prišel v leta, ko mu ni več do poziranja in parazitiranja stare slave (kot to počnejo številni igralci njegove generacije), ampak je pogumno**

Pri tem seveda obstaja nevarnost, da ostareli zvezdnik postane še ena žrtev slovityh štirih P-jev (patetika, pridiganje, pretencioznost in pompoznost), pasti, v katero so se ujeli že mnogi veliki režiserji, ki so hoteli ob koncu svoje kariere posneti film vseh filmov, spomenik, ki jim bo prinesel nesmrtnost, deležni pa so bili le zehanja, zavijanja z očmi in nelagodja gledalcev. Kakorkoli, Eastwood se je tovrstnemu mesijanskemu kompleksu (v veliki večini primerov) uspešno izognil in posnel serijo močnih & sočnih, kompleksnih & preprostih, jasnih & glasnih filmov, ki se gledajo kot najbolj napete kriminalke. Pri tem se ni niti za las in niti v sanjah podredil sodobnim filmskim trendom, ki narekujejo bliskovito montažo, nenehne vizualne senzacije, tobogansko akcijo, računalniško čarovništvo, razbijaški *soundtrack* in rokohitrsko pripovedovanje, ki od gledalca pričakujejo, da je na spidu, kokainu in ekstaziju hkrati. Ne, Eastwood ves ta novodobni šoder superiorno ignorira, včasih se le sarkastično obregne obenj. Njegov filmski korak je počasen, zadržan, samozavesten in odločen, vendar z rušilno notranjo močjo, redko videno intenzivnostjo, ki lahko vsak čas

eksplozija v uničujočem besu. Nekako tako, kot je videti njegov arhetipski lik v vesternih Sergia Leoneja: njegovo gibanje je počasno in ležerno, skoraj zaspano, ko stoji v tistem značilnem kontrapostu z izbočenim desnim kolkom, (ja, tistem, na katerem visi kolt), rahlo nagnjeno glavo in ugaslim cigarillosom v kotičku ustnic. A gorje tistemu, ki se pusti zapeljati tej varljivi podobi.

Novi Eastwood se je pražil kar nekaj časa (*Bronco Billy* [1980], *Barski pevec* [Honkytonk man, 1982], *Bird* [1988]), sicer pa velja za prvi film, s katerim je radikalno presegal s preteklostjo *Beli lovec, črno srce* (White Hunter Black Heart, 1990), ki je njegov *statement* o Hollywoodu, natančneje o obsedenem individualistu v primežu studijskega sistema. Takrat 60-letni Eastwood je zaigral režiserja Johna Wilsona, kar je kakopak sinonim za še enega velikega ameriškega avtorja, Johna Hustona. Če se je leta 1990 še zdelo nečimrno in domišljavo, da se junak akcijskih filmov postavlja ob bok ustvarjalcu takega kalibra, kot je Huston, se je kmalu izkazalo, da je Eastwood svojega vzornika še kako vreden. Sledil je elegični vestern *Neoproščeno* (Unforgiven, 1992), briljantni komentar in prispevek žanru, s katerim je zaslovel. Eastwoodu je uspelo v vlogi Williama Munnya čudežno absorbirati vse tiste vloge, ki jih je odigral, prejezdil in prestreljal v svojih vesternih. Gre za njegov zadnji vestern (kot je sam izjavil) in hkrati več kot dostojno slovo zadnje velike ikone od njegovega paradnega žanra. V rahločutnih *Najinih mostovih* (Bridges of Madison County, 1995) se je praviloma mačistični in pogosto mizoginistični Eastwood pogumno podal v vrtoglave melodramatske višave in to brez zaščitne mreže v obliki ironične distance ali paradije. Če preskočimo nekoliko bizarno *Polnoč v vrtu dobrega in zla* (Midnight in the Garden of Good and Evil, 1997), kjer je Clint odkrival svojo woodyallenovsko plat, že pridemo do pesimistične *Skrivnostne reke* (Mystic River, 2003), kjer se je lotil pedofilije, njenih tragičnih in dolgoročnih posledic. V *Punčki za milijon dolarjev* (Million Dollar Baby, 2004) se je nedvoumno in odkrito izrekel za evtanazijo. Sledita vojna filma *Zastave naših očetov* (Flags of Our Fathers, 2006) in *Pisma z Iwo Jime* (Letters from Iwo Jima, 2006), oba posneta istega leta. V prvem je brezkompromisno sesul še en globoko zakoreninjeni ameriški mit (ki ga je v mlajših letih tudi sam pomagal graditi), namreč mit o ameriškem vojnem junaku. Ne, vojna ni ultimativno okolje za heroje, nam nič kaj subtilno sporoča Eastwood, pač pa ultimativni biznis, v katerem vsi sodelujemo, pa

če nam je prav ali ne. V *Pismih z Iwo Jime* se je odločil za prekinitev splošno uveljavljene prakse demoniziranja nasprotnikov, v tem primeru Japoncev, in klavnico na Iwo Jimi prikazal z njihovega zornega kota. To je sicer hvalevreden pristop, a ker se Eastwood ni hotel zameriti japonskim gledalcem (tudi zaradi ekonomskih razlogov, heh) in jih je ves čas obravnaval izrazito spoštljivo, film kljub politični korektnosti izpade nekoliko leseno in enodimenzionalno, da ne rečem dolgočasno. Sledi pretresljiva drama *Zamenjan* (Changeling, 2008), kjer Eastwood neusmiljeno zagovarja smrtno kazen, pa čeprav je prizor eksekucije morilca skoraj tako mučen kot v *Kratkem filmu o ubijanju* (Krótki film o zabijaniu, 1988, Krzysztof Kieslowski).

Istega leta je neumorni režiser v pičlih 32 dneh posnel še en film, *Gran Torino* (2008), v katerem je na muho vzel medrasne odnose v ZDA, še posebej odnose med belci in azijskimi priseljenci. Kaj ima torej Clint Eastwood povedati o rasizmu in spopadu kultur?

Sicer je bil Clint od nekdaj po malem rasist. Spomnimo se prizora iz prvega *Umazanega Harryja* (Dirty Harry, 1971, Don Siegel), ko Harry dobi novega partnerja, mladega in zagnanega detektiva Chica Gonzalesa, ki je kakopak mehiškega rodu. »Harry ne dela nobenih razlik – sovraži vse po vrsti, Angleže, Irce, Žide, Lahe, črne, bele, rdeče, rumene, kogarkoli hočeš,« mu razloži Harryev kolega De Georgio. »Kaj pa Mehičane?« vpraša Gonzales in nejeverno pogleda Eastwooda. »Polizance še posebej,« pribije Eastwood. **Seveda se pozneje izkaže, da Harry ljudi ne sodi po barvi kože, ampak po drugih lastnostih in da je opletanje z rasističnimi žaljivkami na račun sodržavljanov bolj del robatega imidža, kot pa resnično desničarsko prepričanje. Pa vendar je to počel precej pogosto in kontinuirano, tako da je prišel čas, da se dokončno izjasni.**



Walt Kowalski, kakor je ime njegovemu filmskemu junaku, je utelešenje Umazanega Harryja v penziji, čeprav je upokojeni delavec v tovarni avtomobilov iz Detroita, oče dveh odraslih otrok in novopečeni vdovec (le katera je bila tako nespametna, da se je poročila z njim?). Zazrt v preteklost, odtujen od svojih sinov in njunih družin, stoično vztraja v četrti, ki so jo zasedli azijski priseljenci. Žilav, zloben, nepopustljiv in popadljiv kot stekli pes, renči na vsakogar, ki se mu približa ali zine kakšno neumnost. Doma ima arzenal orožja iz vietnamske in korejske vojne in gledalci slutimo, da ga bo prej ali slej uporabil. Še posebej je navezan na svoj sijoči avtomobil Gran Torino, letnik '72, ki ga je sam pomagal sestaviti na tekočem traku avtomobilske tovarne, v kateri je nekoč delal. Walt je mož, ki bije izgubljeno bitko, zadnji svoje vrste, kapitan potapljajoče se ladje, ki so jo zapustili vsi, tudi podgane. Preostala mu je le ena stvar: sam bo izbral način, kako bo odšel. In slovo zagotovo ne bo prijetno. Niti tiho.

Kowalski je sprva tipični zarukani konzervativec, patriot, ki ima pred hišo izobešeno ameriško zastavo in uporablja izključno ameriške proizvode, hodi v belske bare, kjer s somišljeniki benti čez tujo drhal, ki je preplavila nekdanj cvetoče četrti z ličnimi belimi vrtnimi ograjami ter jih spremenila v legla zanemarjenosti, revščine, odtujenosti, strahu in nasilja. Njegova nekdanj tako ponosna in perspektivna dežela se mu sesuva pred očmi. Ameriški talilni lonec je mutiral v razbeljeno ponev, kjer se cvrejo vsi njeni prebivalci. Ta uvodni del je hkrati tudi najboljši del filma, Eastwood je v vlogi zlobnega, že skoraj grotesknega starega prdca več kot prepričljiv in tako zabaven, da ga je veselo gledati. Vendar gledalci sprejmemo dejstvo, da ne more cel film čepeti na verandi in godrnjati čez »poševnooko rumeno golazen«.

Tako se čez čas njegovo življenje nepričakovano poveže z družino iz sosednje hiše. Eastwood sprva naključno, pozneje pa vse bolj načrtno pomaga vase zaprtemu, tihemu in neodločnemu najstniku Thau, da se znebi lokalne mladostniške *gangsta* tolpe, ki ga hoče zlepa ali zgrda vključiti v svoje vrste. Hkrati spoznava kulturo in civilizacijo Hmongov, naroda iz hribovitih predelov Laosa in Vietnama, ki so med vietnamsko vojno sodelovali z ameriško vojsko, po njihovem odhodu pa so bili tudi oni prisiljeni pobrati šila in kopita iz svoje domovine, saj bi jih v nasprotnem primeru čakala žalostna usoda. Eastwood spoznava, da so Hmongi na

nek način ameriška »prtljaga«, posledica in kolateralna škoda številnih vojaških intervencij in operacij po azijskih deželah, pri katerih je tudi sam aktivno sodeloval. In kam naj bi se hmonški begunci naselili, če ne ravno v deželo, ki jih je spravila v godljo? Posveti se mu, da v njegovo državo niso prišli, da bi jo izkoriščali in da se v njegovi četrti niso naselili le zato, da bi ga živcirali. Zato sprejme svoj del odgovornosti in sklene, da bo iz fanta naredil pravega moža. Poleg tega sta mu vseč njihova hrana in pivo. In nenazadnje, tudi imeni Kowalski in Gran Torino ne zvenita pretirano ameriško. »Več skupnega imam s temi rumenci, kot z lastno razvajeno družino,« se presenečeno zazre v svojo podobo v ogledalu. Kljub temu, da se zanimivi, zabavni in napeti prizori vrstijo eden za drugim, je ta del filma najšibkejši, saj je poln naključij, ki služijo vnaprej začrtanemu cilju, namreč zblizanju Eastwooda s hmonško družino. Zaradi tega deluje nekoliko papirnato in ga je malce težje pogoltniti, čeravno gre za filmsko sočen in okusen obrok.



V zadnji tretjini se konflikt s hmonško mladostniško ganstersko tolpo zaostri do vrelišča in kmalu postane jasno, da bodo padale glave. V standardnem eastwoodovskem akcionerju bi junak iz svojega arzenala izbral kakšen magnum, M-16 in za prgišče dinamita ter zadevo učinkovito rešil v maniri *Umazanega Harryja*, pri tem pa za dobro mero navrgel še kakšno sočno enovrstičnico.

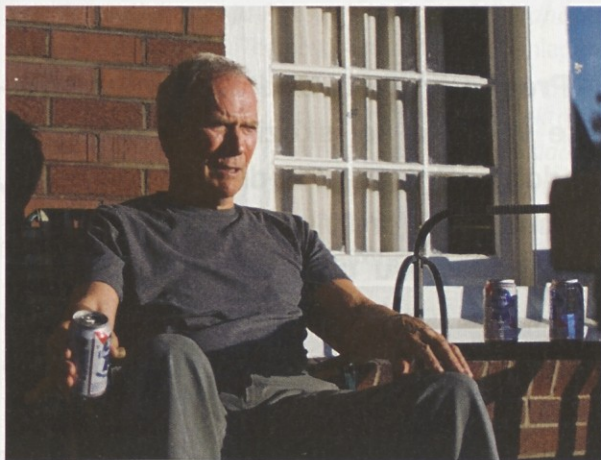
Priznam, da sem tudi sam pričakoval in si na tihem celo zaželel, da bi Clint zlobne gangsterje pošilal enega za drugim, kar bi gotovo prineslo kratkoročni užitek (nekaterim instinktom gledalca pač ne moreš ubežati),

dolgoročno pa bi bil seveda razočaran. Spraševal sem se, ali bo Eastwood res ubral tako ceneno in populistično pot. Oboževalci lika in dela Harryja Callahana bi ob takem koncu gotovo vreščali od zadovoljstva, a taka rešitev bi za nazaj razvrednotila vse tiste subtilne moralne drame, ki jih je Eastwood tako dolgo in skrbno nizzal v svoji karieri. Z eno samo zgrešeno potezo bi zapravil kredibilnost ne samo *Gran Torina*, ampak bi vrgel senco tudi na serijo zgoraj naštetih filmov. Češ, saj z vsem tistim umetniškim nakladanjem ni mislil resno, v bistvu je bil in ostal primitivec, ki težave rešuje z nasiljem. In kakšen zgled bi s tem dal zbeganemu mulcu Thau, ki ga je na nek način posvojil in mu nadomestil očeta? **Eastwood se je znašel pred hudo (tako filmsko, kot kreativno) dilemo: če se barabam upre z orožjem, bo zamočil, če pa se pacifistično umakne pred njihovim nasiljem, se bo izneveril samemu sebi. Karkoli naredi, bo slabo. Če ne naredi nič, bo še slabše.**

(Spoiler! Kdor filma še ni videl, naj ne bere naslednjega odstavka.) Pa vendar je Eastwood iznašel salomonsko rešitev. V svoj film je vpeljal nekaj, česar v njegovi karieri še nismo videli: motiv žrtvovanja. Sicer se s cigareto v ustih neustrašno, naravnost kavbojsko postavi pred številne naperjene cevi, kjer neskončno dolgo pozira, kot bi se nahajal pred dvobojem v katerem od Leonejevih filmov. Ko pa seže v jakno in se nanj vsuje toča krogel, mu iz rok pade le vžigalnik *Zippo*. Spoznamo, da je prišel na finalni obračun neoborožen! Eastwood, ki je iz svojih filmov vedno odkorakal na dveh nogah (okej, razen v *Slepilu*, ko so mu eno odrezali), konča v prahu, prerešetan, ne da bi izstrelil eno samo kroglo. Na tleh obleži s široko razširjenimi rokami, kot Jezus, vendar ga kamera posname narobe obrnjenega, z glavo navzdol. Kar je spet tipični Eastwood: tudi ko naredi plemenito gesto, se zdi, kot da bi ga gnal sam Antikrist. V njegovem svetu najplemenitejša dejanja prihajajo iz globin najbolj črnega pekla. Seveda služi njegova žrtev višjemu cilju, saj policija zdaj končno lahko aretira bando, hmonška družina pa je rešena. Hkrati je Eastwood rešil svojo eksistencialno stisko in se poslovil v stilu. Volk sit, koza cela, Eastwood pa v krsti.

Ko se na koncu ozremo na njegovo nenavadno, razburljivo in vijugavo filmsko pot, pade v oči celovitost in univerzalnost, s katero je Eastwood zaokrožil svoje številne vloge in filme v funkcionalno celoto. Njegove filme povezuje njegov mogočni, dandanes že mitski lik. In ta lik, bodisi da gre za lovca na glave, inšpektorja,

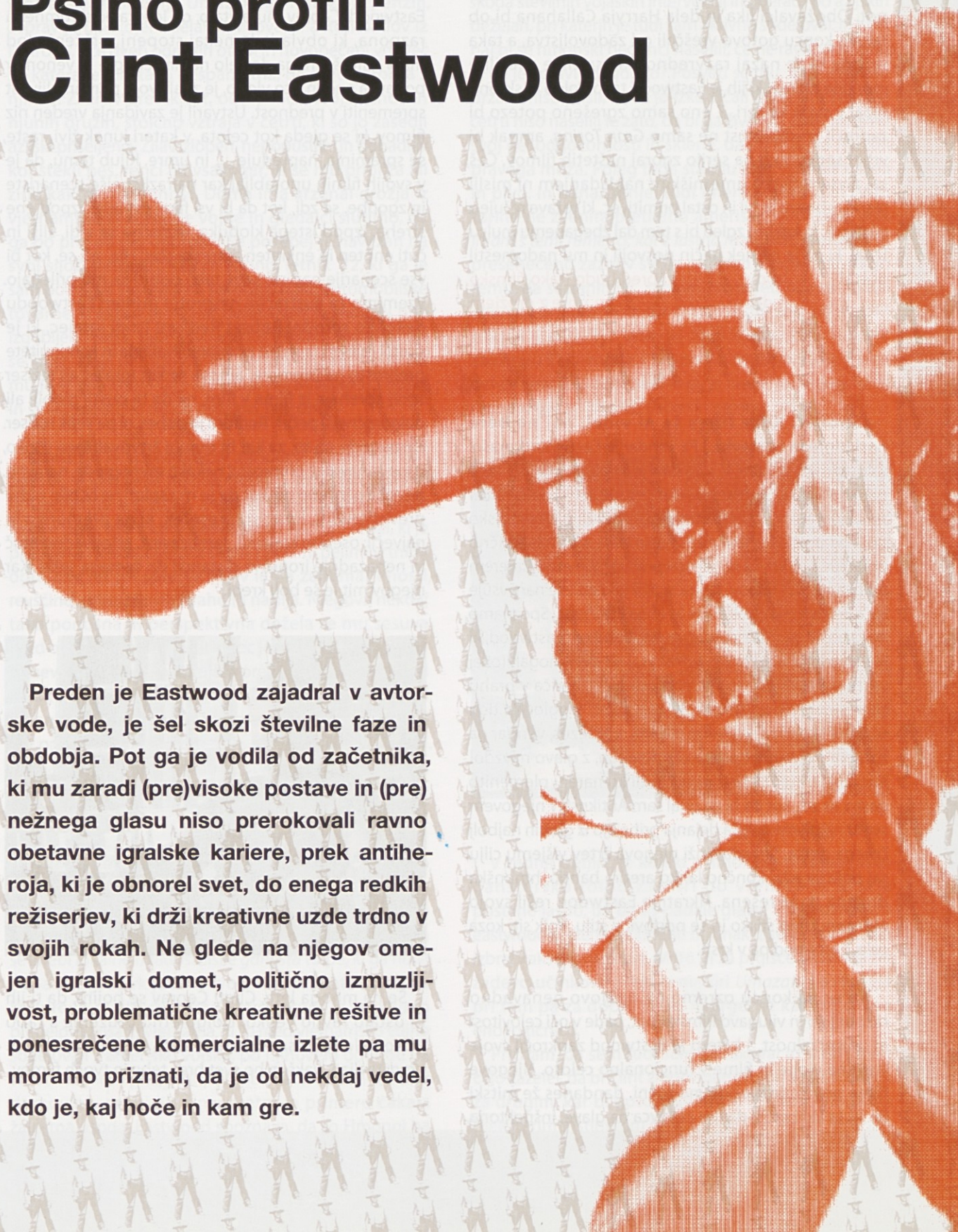
vojaka, revolveraša, country pevca, astronava, trenerja ali upokojenca, vedno ostaja to, kar je: Clint Eastwood. Čeprav mu očitajo, da je igralec skromnega razpona, ki obvlada le nekaj stopenj mrščenja (od malo namrščenega do zelo namrščenega) in venomer ponavlja eno in isto vlogo, je znal svojo pomanjkljivost spremeniti v prednost. Ustvaril je zavidanja vreden niz filmov, ki se gleda kot celota, v kateri junak živi, raste, se spreminja, napreduje ... in umre. Kljub temu, da je v svojih filmih uporabljal kar najrazličnejše scenariste in zgodbe, se zdi, kot da bi vsi filmi prihajali izpod ene strehe, izpod istega klobuka, razločno se vidi, sliši in čuti enoten in enkraten avtorski glas. Hja, zdi se, kot bi vse scenarije napisal sam, tako dobro se mu prilagajajo. Vzemimo za ilustracijo nasprotni primer: Eastwoodu nekoliko sorodni Robert Redford (tudi igralec, ki je postal režiser) te redko posejane kvalitete in kontinuitete preprosto ne premore, ampak se kot igralec ali režiser zgolj sprehaja iz filma v film, ne da bi pustil globlji ali dolgoročnejši pečat. Redford je dober, ni pa velik režiser. Eastwoodu pa to, za kar bi mnogi žrtvovali levo (r)oko, uspeva navidez preprosto, nekako mimogrede, naravno, nevsiljivo in ležerno, kot da se mu sploh ne bi bilo treba preveč truditi. Ima tisti presežek, ki ga premorejo le največji: osebno karizmo, samozavest, pripovedno moč in nenazadnje ironično distanco do samega sebe. Kar njegov mit le še bolj krepí.



Še na mnoga leta, Clint! Čeprav se bojim, da ti jih ni ostalo ravno veliko. Dolgoletno druženje s tabo je postalo tako samoumevno, da si sploh ne znam predstavljati, kakšen bo svet brez tebe in tvojih filmov.

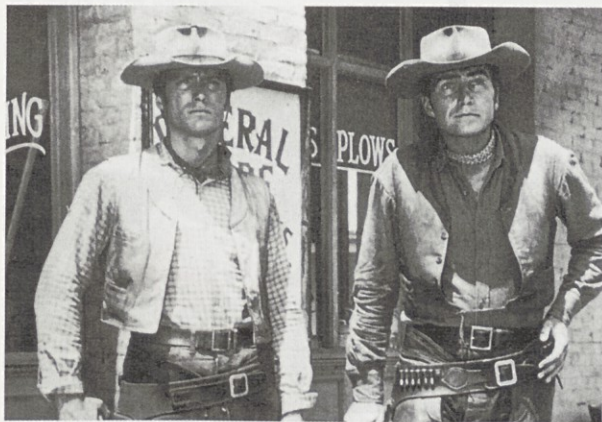
Psiho profil: Clint Eastwood

Preden je Eastwood zajadral v avtorske vode, je šel skozi številne faze in obdobja. Pot ga je vodila od začetnika, ki mu zaradi (pre)visoke postave in (pre)nežnega glasu niso prerokovali ravno obetavne igralske kariere, prek antiheroja, ki je obnorel svet, do enega redkih režiserjev, ki drži kreativne uzde trdno v svojih rokah. Ne glede na njegov omejen igralski domet, politično izmuzljivost, problematične kreativne rešitve in ponesrečene komercialne izlete pa mu moramo priznati, da je od nekdaj vedel, kdo je, kaj hoče in kam gre.



Začetniška faza. V 50. letih dvajsetega stoletja je statiral v številnih B filmih, med drugim v *Maščevanju človeka ribe* (The Revenge of the Creature, 1955, Jack Arnold), v katerem je debitiral, in *Tarantela* (Tarantula, 1955, Jack Arnold), ter številnih televizijskih serijah. Prvo pomembnejšo vlogo je dobil v filmu *Ambush at Cimarron Pass* (1958, Jodie Copelan). Po premieri slednjega je resno razmišljal, da bi obesil igralsko kariero na klin: »Bil je obupen, grozen film. Verjetno najslabši film vseh časov.«

Rawhide faza. Potem je dobil drugo glavno vlogo Rowdya Yatesa v uspešni western televizijski seriji *Rawhide*, kjer je med leti 1959 in 1965 nastopal kar v 217 epizodah. V odmorih med snemanjem se je zavzeto učil filmske obrti in tehnike. Ko je hotel sam režirati epizodo, mu studio tega ni dovolil, zato je zmontiral le nekaj napovednikov. »Bil sem star krepko čez 30, moja kariera pa je bila na psu. Kmalu bi obupal, potem pa je prišel klic iz Italije.« V Španiji naj bi novinec Sergio Leone posnel italijanski western. »Če bo zanič, ga tako ali tako ne bo nihče videl,« si je mislil in sprejel. Ostalo je zgodovina.



Špageti faza. Po uspehu westerna *Za prgišče dolarjev* (Per un pugno di dollari, 1964, Sergio Leone) je Eastwood je postal velika zvezda v Evropi. Sledili so *Za dolar več* (Per qualche dollaro in più, 1965, Sergio Leone) in *Dober, grd, hudoben* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Sergio Leone) in Eastwood je zaslovel tudi v ZDA. Pri kreiranju svojega junaka v ponču je tudi sam aktivno sodeloval, med drugim je očistil gostobesedni dialog in tako postal skrivnostni, molčeči tujec. In mimogrede, Eastwood v dolarski trilogiji ni »The Man With No Name«, kot ga pogosto označujejo, ampak mu je v prvem delu ime Joe, v drugem Monco, v tretjem pa Blondie. Leoneju se je zahvalil s posvetilom na koncu westerna *Neoproščeno*.

Vestern faza. Eastwood je bil najprej kavboj, šele zatem vse drugo. Po vrnitvi v domovino je zaigral v westernih drugih režiserjev: *Obesite jih brez milosti* (Hang 'Em High, 1968, Ted Post), ki veliko dolguje Leoneju, *Vsi za El Dorado* (Paint Your Wagon, 1969, Joshua Logan), omleden western-muzikal, v katerem res ni imel kaj iskati in *Joe Kidd* (1972) že malce upehanega Johna Sturgesa. Filmi niso preveč pomembni, so pa pomagali učvrstiti njegov status. Sledili so westerni, ki jih je sam zrežiral: *Neznani zaščitnik* (High Plains Drifter, 1973), *Izobčenec Josey Wales* (The Outlaw Josey Wales, 1976), *Bledi jezdec* (Pale Rider, 1985) in *Neoproščeno*, eden boljši od drugega.

Sieglova faza. Z veteranom, mentorjem in prijateljem Donom Sieglom se je izvrstno ujel v sodobnem westernu *Šerif v New Yorku* (Coogan's Bluff, 1968), *Sierra Torrida* (Two Mules for Sister Sara, 1970), *Slepilo* (The Beguiled, 1971) in *Pobeg iz Alcatraza* (Escape from Alcatraz, 1979). Siegel je Eastwooda spodbujal, naj začne režirati in celo zaigral točaja v njegovem prvencu *Groza v noči* (Play Misty for Me, 1971). Tudi njemu se je zahvalil s posvetilom na koncu westerna *Neoproščeno*.

Harryjeva faza. Z vlogo nepopustljivega inšpektorja Harryja Callahana v trilerju *Škorpion ubija/Umazani Harry* (Dirty Harry, 1971) je zadel terno, hkrati pa prejel očitke levih kritikov, da je fašist. Svoje vigilantstvo je omilil v nadaljevanju *Past za inšpektorja Callahana* (Magnum Force, 1973, Ted Post), kjer se bori proti mladim policajem iz lastnih vrst, ki so še bolj radikalni od njega. Sledili so neprimerno slabši *Maščevanje inšpektorja Callahana* (Enforcer, 1976, James Fargo), *Nenadni udarec* (Sudden Impact, 1983, Clint Eastwood) in *Smrtonosna igra* (The Dead Pool, 1988, Buddy Van Horn), kjer je lik Umazanega Harryja dodobra razvodenel.



Falusna faza. V prvem *Umazanem Harryju* je Eastwood uporabljal magnum 44, »the most powerful handgun in the world«, nadaljeval pa z vse večjim in močnejšim orožjem: magnum avtomatik, harpuna, bazuka, v *Kalibru 20 za specialista* (Thunderbolt and Lightfoot, 1974, Michael Cimino) je streljal celo iz 20 milimetrskega topa. Ja, Clint ima rad orožje.

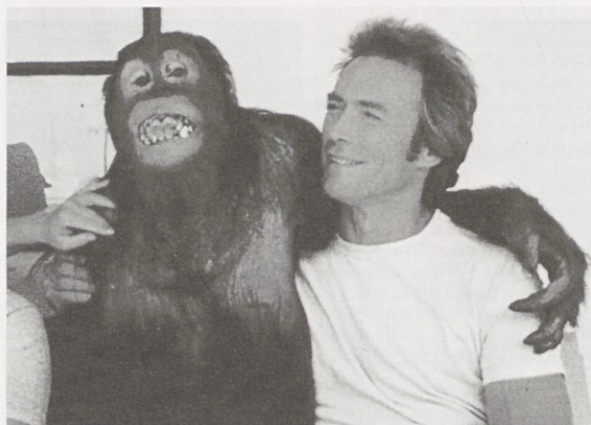
Domoljubna faza. Za domovino se je boril v *Orlovskem gnezdu* (Where Eagles Dare, 1968, Brian G. Hutton) in (malo manj) v *Kellyjevih herojih* (Kelly's Heroes, 1970, Brian G. Hutton). V *Ognjeni lisici* (Firefox, 1982, Clint Eastwood) je Rusom ukradel supersonično letalo, v *Rojenem vojaku* (Heartbreak Ridge, 1986, Clint Eastwood) se je brez pomislov udeležil invazije na Grenado in pobil nekaj domorodcev, v filmu *Na ognjeni črti* (In the Line of Fire, 1993, Wolfgang Petersen) je s svojim telesom zaščitil predsednika ZDA, v *Vesoljskih kavbojih* (Space Cowboys, 2000, Clint Eastwood) pa je bil član agencije NASA, ki reši Zemljo pred nevarnim satelitom. V štirih filmih je bil korejski veteran.



Ženska faza. Z ženskami je imel praviloma napete in sovražne odnose: v *Sierra Torrida* ga je okrog prenašala Shirley MacLaine, ki se je pretvarjala, da je nuna, v resnici pa je bila prostitutka. V antiversternu *Slepilo* je vzporedno šmiranje z gojenkami dekliškega internata drago plačal: najprej so mu odrezale nogo, nazadnje so ga še zastrupile. V *Grozi v noči* ga je nadlegovala zmešana oboževalka, v *Uličnem policaju* (The Rookie, 1990, Clint Eastwood) ga je zvezanega posilila Sonia Braga, v *Neznanem zaščitniku* je on posilil Marianno Hill, medtem ko mu je Verna Bloom dala prostovoljno. V *Bledem Jezdecu* sta se mu nastavljali mati in hči, a je obe zavrnil. Politično korektno se je onegavil z Japonko (Past za inšpektorja Callahana) in črnko (Kazen na gori Eiger [The Eiger Sanction, 1975, Clint Eastwood]). Še posebej burno razmerje (filmsko in zasebno) je imel s Sondro Locke, ki jo je po 13-letnem razmerju brcnil iz filmov in postelje.



Opičja faza. V komedijah *Mož iz San Fernanda* (Every Which Way But Loose, 1978, James Fargo) in *Mož iz San Fernanda 2* (Any Which Way You Can, 1980, Buddy Van Horn) se je spajdašil z orangutanom Clydom in z njim uganjal opičje norčije. Pogojno spadajo v to fazo tudi filmi s Sondro Locke, ki se je nenehno pačila, histerično vreščala, mahala z rokami in skakala naokoli ter mu dodobra skazila vsak film, v katerem se je pojavila.



Glasbena faza. Zaljubljenec v glasbo, še posebej jazz. Sodeloval je s skladatelji, kot so Ennio Morricone, Lalo Schiffrin, John Williams in Lennie Niehaus. *Bird* (1988), biografski film o saksofonistu Charlieju Parkerju, je projekt ljubezni in film, o katerem je Eastwood sanjal, odkar ga je leta 1945 poslušal na koncertu. V *Grozi v noči* je vključil petminutni prizor z montereyskega jazz festivala, ki ni imel nobene zveze z zgodbo. V istem filmu je zrežiral enega prvih videospotov na filmu (pesem *The First Time Ever I Saw Your Face* je zapela Roberta Flack). Kljub problematičnemu glasu in posluhu je Eastwood zapel v filmih *Vsi za El Dorado*, *Kellyjevi heroji*, *Sierra Torrida*, *Barski pevec*, *Slepilo*, *Bronco Billy*, *Mož iz San*

Fernanda in *Polnoč v vrtu dobrega in zla*. V zadnjem obdobju hvalabogu ne poje več, ampak sklada lirično glasbo za svoje filme. Še posebej izstopa balada na akustični kitari *Claudia's Theme* iz filma *Neoprosčeno*.

Podjetniška faza. Leta 1967 je ustanovil produkcijsko podjetje Malpaso (španska beseda, ki pomeni napačen korak, zgrešeno potezo), prek katerega je režiral vse svoje filme. Je podjeten, varčen in hiter režiser: filme praviloma posname v okviru proračuna in pred rokom. Najprej je snemal za studio Paramount, pozneje za Warner Bros. Je eden najbogatejših ljudi v filmski industriji.

Skrita faza. Eastwood je dal priložnost kar nekaj režiserjem, ki so režirali njegove filme (Michael Cimino, Buddy Van Horn, James Fargo, Richard Tuggle). Dokler so ga ubogali in delali po njegovo, je bilo vse v redu, težave pa so nastale, če je bil kdo preveč samosvoj in si je upal Eastwoodu postaviti po robu. Režiser Philip Kaufman je zaradi »kreativnih nesoglasij« žele po tednu dni letel s snemanja *Izobčenca Joseya Walesa*, zamenjal pa ga je sam Eastwood.

Smrtonosna faza. V svojih filmih je *suma sumarum* pobil nekaj čez sto ljudi, med najbolj znanimi so: Lee Van Cleef, Andy Robinson, Robert Duvall, Geoffrey Lewis, Hal Holbrook, Bill McKinney, John Malkovich in Gene Hackman.

Religiozna faza. S cerkvijo in Bogom ima od nekdaj neporavnane račune. V *Neznanem zaščitniku* je dal v rdeče pobarvati cerkev, v *Punčki za milijon dolarjev* in *Gran Torinu* polemizira z duhovnikom o posmrtnem življenju, krivdi, grehu in odrešitvi. Bil je tudi lažni prerok v *Kalibru 20 za specialista*. Do zdaj Boga še ni našel.

Nadnaravna faza. V *Neznanem zaščitniku* in *Bledem jezdecu* se pojavi kot Angel maščevanja, ki pride nazaj na Zemljo kaznovat svoje morilce.

Očetovska faza. Očeta je nadomeščal Jeffu Bridgesu (*Kaliber 20 za specialista*), Samu Bottomsu (*Bronco Billy*), Kylu Eastwoodu (Barski pevec), Charlieju Sheenu (*Ulični policaj*), Hillary Swank (*Punčka za milijon dolarjev*) in Bee Vangu (*Gran Torino*).

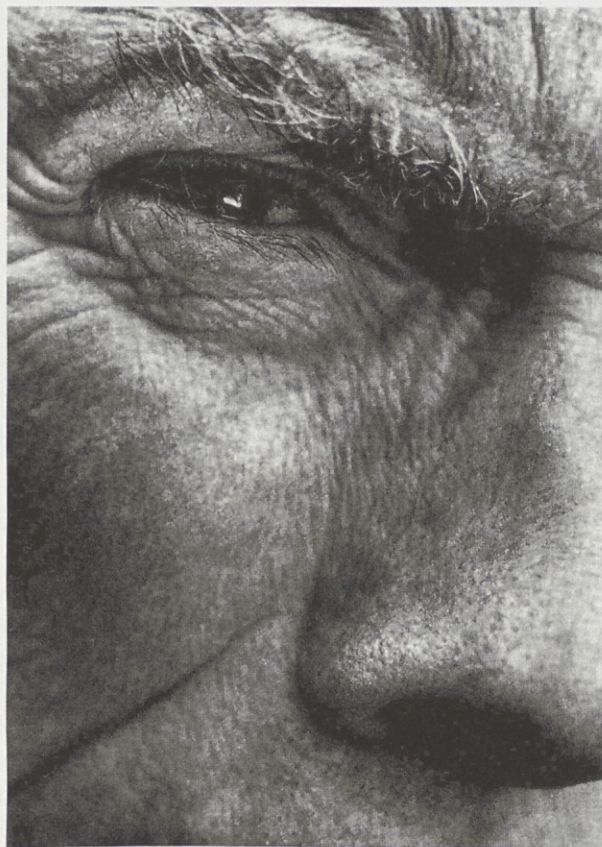
Neuspešna faza. V 80. letih je izgubil *touch* in posnel nekaj popolnoma zgrešenih, vulgarnih in pritlehnih

izdelkov, s katerimi je hotel privabiti mlajšo publiko: *Mož iz San Fernanda 2*, *Ognjena lisica*, *Vročina v mestu* (City Heat, 1984, Richard Benjamin), *Rožnati Cadillac* (Pink Cadillac, 1989, Buddy Van Horn) in zadnja dva *Umazana Harryja*. Pobral se je šele v 90. s filmom *Beli lovec*, *črno srce*.

Faza slabih razvad. Poleg tega, da je bil rasist, mizogin in morilec, se je vdajal še naslednjim grdim razvadam: lažnivec (*Slepilo*), ženskar (*Groza v noči*), skopuh (ne pusti, da mu zdravnik razreže hlače za 29,50 \$ v prvem *Umazanem Harryju*), uživalec nezdrave hrane (v franšizi *Umazani Harry* venomer žveči hamburgerje in hotdodge), pijanec (*Veliki izziv* [The Gauntlet, 1977, Clint Eastwood]), perverznej (s prostitutkami se gre neobičajne spolne prakse v *Zanki* [Tightrope, 1984, Richard Tuggle]) in še in še. Najbolj grdo razvado je demonstriral v *Izobčencu Joseyju Walesu*, kjer je ves čas žvečil tobak in ga pljuval po glavah pobitih nasprotnikov, žuželkah in psih.

Avtomobilska faza. *Rožnati Cadillac* in *Gran Torino*.

Mačo faza. Vsi filmi.



Govoreče glave

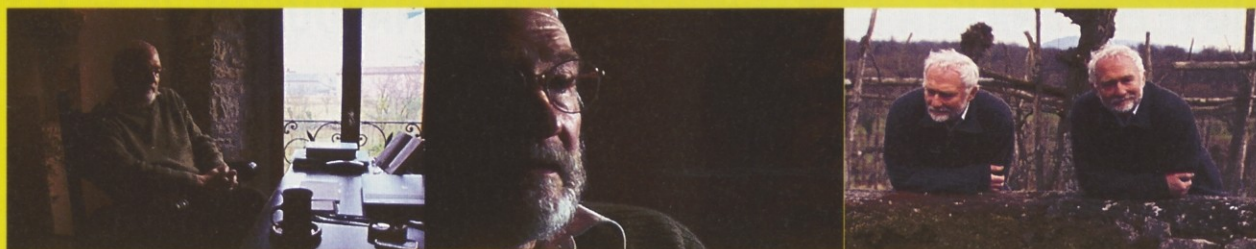
V zadnjem času sta v produkciji Televizije Slovenije nastala dva izjemna dokumentarna filma, ki sta se z vrhunsko ustvarjalno iskro – namesto z običajno rutino, ki gre z roko v roki s premajhnimi budžeti in posledično manj zainteresiranimi ustvarjalci – lotila vsak svoje, niti najmanj lahk(otn)e, tematike. Tako *Otroke s Petrička* (2007) Mirana Zupaniča, za katere je letos dobil nagrado Prešernovega sklada, kot *Govoreče glave* scenaristke Marije Zidar in režiserja Dušana Moravca, odlikuje inovativen in inteligenten pristop k materiji, ki je v prvem primeru čustveno in ideološko eksplozivna, se pravi skoraj preveč filmična, v drugem primeru – kot ironično nakazuje že sam naslov dokumentarca »Govoreče glave« – pa ravno obratno, torej nekako premalo filmična, kaj šele televizična. Med tem preveč in premalo sta kot med Scilo in Karibdo oba dokumentarca uspešno prikrmarila do konca, ne da bi se prepustila sirenam ideologizacije ali banalizacije svojih subjektov.



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

instrumentalizaciji vsega v tehnološko razvitem kapitalizmu, kjer človek biva zgolj v iluziji svobode, postavita v intimno okolje njegove asketske delovne sobe, katere asketizem režiser Dušan Moravec posrečeno poudari z nenehnim bližnjim kadriranjem filozofovega obraza. Pri drugih dveh, ki **v nasprotju z Urbančičem filozofije ne vidita več kot samotnega opravila modrecev v iskanju smisla**, temveč kot »*polifonost, večglasje, vzpostavitev odprtega horizonta*« (Uršič) ali kot »*kolektivno delo*« (Riha), in se zavedata, da se danes od filozofije ne pričakuje, da se bo ukvarjala z metafiziko, temveč da bo predvsem »uporabna« v političnih in kulturnih debatah, pa avtorja uporabita drugačen, manj intimističen pristop z uvajanjem srednjih in splošnih planov. Uršičev panteizem podkrepita z dvojnostjo meščanske notranjosti njegove prelepe hiše na Krasu in z njeno naravno ruralno okolico, medtem ko Riho, ki zase pravi, da »*ima to absolutno usmerjenost na sedanjost*«, postavita v izrazito urbane prostore – od knjižnice, mestne ulice, avtoceste, železniške postaje do trgovskega centra, v katerem iz ozadja vanj in v nas sevajo televizijski ekrani.

Televizičnost *Govorečih glav* je v tem, da avtorja nista prikazala zgolj treh filozofskih pozicij, temveč jima je uspelo predstaviti in dati začutiti osebnosti za njimi, kar je nedvomno zasluga scenaristke Marije Zidar, ki je s svojimi neposrednimi vprašanji filozofe prisilila v bolj osebno govorjenje o tistem, znotraj česar jih običajno dojemamo kot avtoritete na svojih področjih. Če je strategija še posebej uspela pri Urbančiču, ki govori dobesedno »iz sebe« in zaživi kot pravi filmski lik, resničnejši od resničnosti, pa bi za druga dva lahko rekli, da sta ostala bolj »pri sebi«, Rado Riha v veliki meri govoreč »o sebi«, Marko Uršič pa še najbolj »od sebe«.



Režiser Dušan Moravec je vse tri portrete vizualiziral s pravim občutkom za individualnost portretirancev, za njihov ritem govorjenja in idejni svet, pri čemer je Urbančičev in Rihin portret dodatno kontekstualiziral z arhivskimi posnetki iz naše socialistične polpretekle zgodovine, ki jih je iz dokumentacije Televizije Slovenija izbrskala strokovna sodelavka Jožica Hafner. Najbrž ni naključje, da se pri Urbančiču, ki prostodušno izjavi, da se v Sloveniji že dolgo nima s kom pogovarjati in da **imajo univerzitetni profesorji veliko znanja, toda nič ne mislijo**, pojavi Fran Milčinski Ježek, žalostni klovn, poet ranljivosti in skrajne eksistencialne ter socialne občutljivosti, kot tudi ni naključje, da je Rihov portret uglasen na ludistični avantgardizem skupine OHO iz revolucionarnega leta 1968. »*Ne gre za to, kako lahko filozofija pojasni komurkoli v svetu, zakaj je dobra,*« pravi na koncu Rado Riha. »*Filozofija je dobra za misliti. To je vse.*« Tako nam je dokumentarni film *Govoreče glave* Marije Zidar in Dušana Moravca po dolgem času znova povrnil vero v to, da televizije ni treba zgolj gledati, temveč da jo včasih lahko celo poslušamo. Bravo ustvarjalcem!

Film pod zvezdami 30. julij - 20. avgust ob 21.30, Ljubljanski grad

Četrtek, 30. 7.

Človek na žici (Man on Wire)
ZDA, James Marsh, 2008, 94 min
Predfilm: Čikorja an' kafe
Slovenija, Dušan Kastelic, 2008, 7 min

Petek 31. 7.

Revni milijonar (Slumdog Millionaire)
Velika Britanija, Danny Boyle, 2008, 120 min

Sobota 1. 8.

Sirotišnica (El orfanato)
Mehika, Španija, Juan Antonio Bayona, 2007, 105 min

Nedelja 2. 8.

Teško je biti fin (Teško je biti fin)
BiH, Srđan Vuletić, 2007, 102 min

Ponedeljek, 3. 8.

Shine a Light
ZDA, Velika Britanija, Martin Scorsese, 2008, 122 min

Torek, 4. 8.

Kar brez skrbi (Happy-Go-Lucky)
Velika Britanija, Mike Leigh, 2008, 118 min

Sreda, 5. 8.

Gomora (Gomorra)
Italija/Italy, Matteo Garrone, 2008, 137 min

Četrtek 6. 8.

Rokoborec (The Wrestler)
ZDA, Francija, Darren Aronofsky, 2008, 111 min

Petek, 7. 8.

Rock'n'roll pirati (The Boat That Rocked)
Velika Britanija, Nemčija, Richard Curtis, 2009, 129 min

Sobota, 8. 8.

Ljubezen v Barceloni (Vicky Cristina Barcelona)
Španija, ZDA, Woody Allen, 2008, 96 min

Nedelja, 9. 8.

Krožna cesta (Revolutionary Road)
ZDA, Velika Britanija, Sam Mendes, 2008, 119 min

Ponedeljek, 10. 8.

Pokrajina št. 2
Slovenija, Vinko Möderndorfer, 2008, 90 min

Torek, 11. 8.

Umetnost negativnega mišljenja (Kunsten å tenke negativt)
Norveška, Bård Breien, 2006, 79 min

Sreda, 12. 8.

Frost/Nixon
ZDA, Velika Britanija, Francija, Ron Howard, 122 min

Četrtek 13. 8.

Milk
ZDA, Gus Van Sant, 2008, 128 min

Petek, 14. 8.

Mamma Mia!
Velika Britanija, ZDA, Nemčija, Phyllida Lloyd, 108 min

Sobota, 15. 8.

Gran Torino
ZDA, Avstralija, Clint Eastwood, 116 min

Nedelja, 16. 8.

Lakota (Hunger)
M. Fassbender, S. Graham, L. Cunningham, Velika Britanija, Irska, Steve McQueen, 2008, 96 min

Ponedeljek, 17. 8.

Bančni rop (The Bank Job)
Velika Britanija, Roger Donaldson, 2008, 111 minut

Torek, 18. 8.

Ljubljanska premiera
Ljubezen nima cene (Hors de prix)
Francija/France, Pierre Salvadori, 2006, 104 min

Sreda, 19. 8.

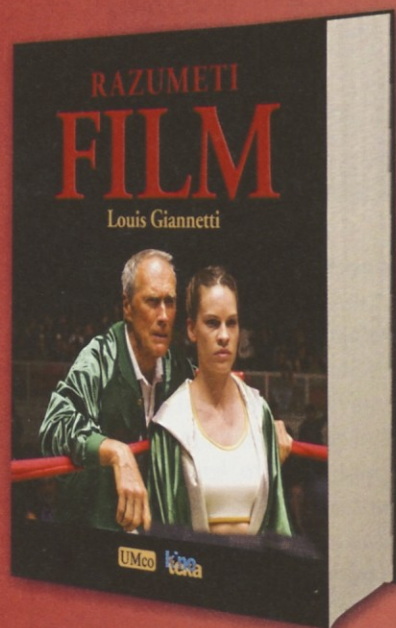
Svet je velik in rešitev se skriva za vogalom (Svetat e goljam i spasenie debne otvsjakade)
Bolgarija, Slovenija, Nemčija, Madžarska
Stefan Komandarev, 2008, 105min

Četrtek, 20. 8.

predpremiera
Državni sovražniki (Public Enemies)
ZDA, Michael Mann, 2009, 143 min

NOVA filmska knjiga, ki je cinefili ne smejo spregledati!

NAJNOVEJŠA, ENAJSTA IZDAJA PRIROČNIKA, KI NAVDUŠUJE ŽE 30 LET!



RAZUMETI FILM

Ultimativno delo Louisa Giannettija, vrhunskega strokovnjaka s področja filmskih študij.

- 632 strani
- trda vezava
- tisk na kakovostnem sijajnem papirju
- cena: 49,90 €

Pravkar izšlo!

»Gre za knjigo, ki je s svojimi enajstimi izdajami postala prava institucija.«

Zdenko Vrdlovec, filmski kritik in publicist

Knjiga je izšla v sozaložništvu založbe UMco in Slovenske kinoteke.

Naročila sprejemamo po telefonu: 01/520 18 30 in e-pošti: info@umco.si.

Knjige so že na voljo tudi v vseh boljše založenih knjigarnah.

Film na plakatu

Ob razstavi švicarskega grafičnega oblikovalca Ralpa Schraivogla v ljubljanski galeriji NLB Avla.

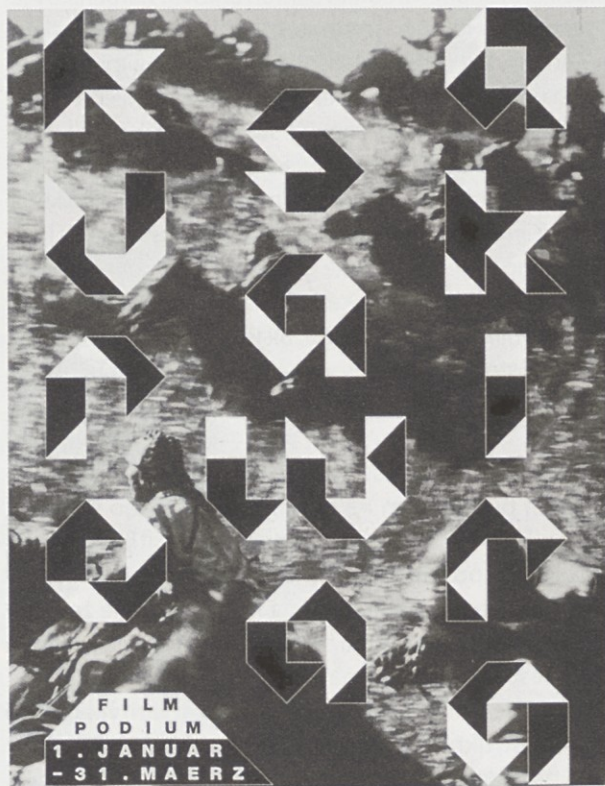
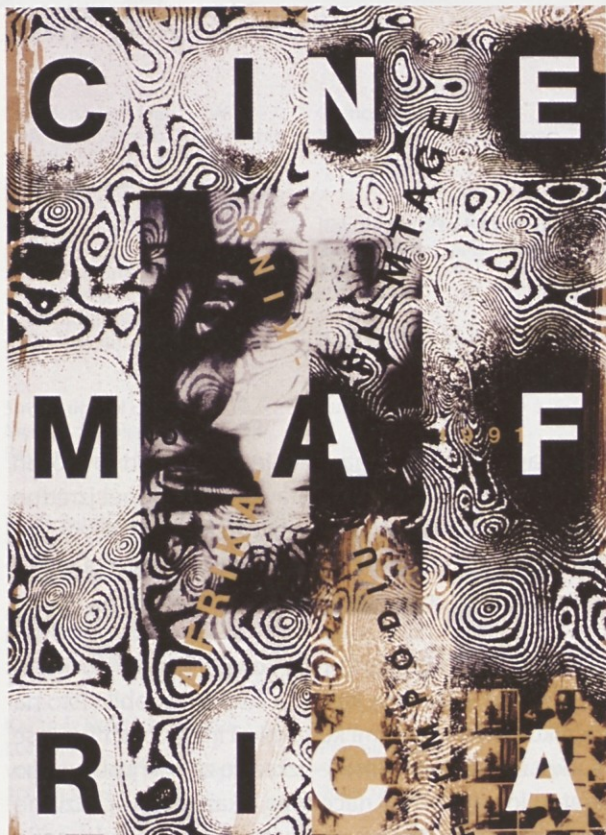
Filmski plakat je kot sredstvo množične komunikacije neločljivo povezan z nastankom in razvojem sedme umetnosti – njegova uporaba je vseskozi odražala potrebe filmske industrije, ki je spričo vse večje produkcije potrebovala učinkovito orodje za pridobivanje novih gledalcev in oglaševanje svojih izdelkov. Čeprav se zdi, da je v današnjem digitaliziranem svetu potreba po klasičnem filmskem plakatu manjša, kot je bila nekoč – če se nam njegov obstoj že ne zdi nekoliko arhaičen – pa filmski plakat še zdaleč ni izumrl. Seveda se ob prevladujočih instantnih izdelkih, ki napeljujejo k ogledu mainstream filmske produkcije, na tem področju giblje cela vrsta vrhunskih oblikovalcev, ki žanru filmskega plakata podeljujejo trajno, presežno umetniško vrednost. Mednje nedvomno sodi ugledni in mednarodno priznani oblikovalec Ralph Schraivogel. Prerez njegovega ustvarjanja na področju (filmskega) plakata je pod taktirko zavoda Emzin prvič na slovenskih tleh predstavljen v ljubljanski galeriji NLB Avla (21.5.-10.9.2009).

Leta 1960 v švicarskem Lucernu rojeni Ralph Schraivogel se, nemalokrat etiketiran kot postmodernist, uvršča med vodilne predstavnike sodobnega švicarskega grafičnega oblikovanja (t.i. Swiss School), ki spričo svoje dolgoletne in skrajno vplivne tradicije zaseda pomembno, če ne že najodličnejše mesto v kontekstu razvoja te panoge v 20. stoletju. Schraivogel se je med leti 1977 in 1982 izšolal na Šoli za oblikovanje v Zürichu, v času torej, ki ga je zaznamovalo postopno hiranje t.i. mednarodnega tipografskega sloga. Njegova hladna in formalistična dogmatičnost je bila nadomeščena z bolj igrivimi, spontanimi in nepredvidljivimi prvinami, ki so ustvarjale kompleksnejše strukture tipologij ter podob – kar vsekakor predstavlja tudi ustrezno izhodišče za definiranje Schraivoglovega sloga. Vodilni predstavnik porajajočega se postmodernizma v Švici je bil oblikovalec Wolfgang

Weingart (roj.1941), čigar delo je imelo izredno močan vpliv v svetu. Čeravno predstavlja Schraivogel izredno samosvojega avtorja s prepoznavno ustvarjalno maniro, ga prenekateri pregled švicarskega oblikovanja posredno uvršča ravno v krog Weingartovih dedičev.

Schraivogel je po končanem šolanju sprva deloval kot svobodnjak v Zürichu, kjer si je kmalu pridobil vrsto naročnikov med lokalnimi kulturnimi inštitucijami. Kar se je – kot že tolikokrat doslej – izkazalo za sila hvalevredno strategijo, saj slednje načeloma izkazujejo več razumevanja za drzne, inovativnejše in estetsko prodornejše izdelke. Seznam osrednjih Schraivoglovih naročnikov je vsekakor zavidljiv: tu so kinotečna ustanova Filmpodium v Zürichu, kot tudi tamkajšnji Muzej oblikovanja, Muzej lepih umetnosti ter Theater am Neumarkt. Poleg tega je Schraivogel sprejemal naročila številnih festivalov, kot so Jazz Festival Zürich, Shaffhauser Jazz Festival, Dnevi literature v Solothurnu ter züriški bienalni festival afriškega filma (Cinemafrica). Večkrat nagrajeni avtor, čigar delo je vključeno v številne zbirke grafičnega oblikovanja, se je sočasno spustil tudi v akademske vode: poučeval je na Šoli za oblikovanje v Zürichu, bil je gostujoči profesor na Umetnostni univerzi v Berlinu, trenutno pa poučuje na Šoli za oblikovanje v rojstnem Lucernu.

Schraivoglova razstava prinaša izbor plakatov s posebnim poudarkom na tistih, ki se dotikajo filmskih dogodkov – pri čemer je vredno poudariti, da ne gre za plakate posamičnih filmov, temveč za plakate za avtorske retrospektive oziroma festivale, kot je že omenjeni Cinemafrica. Serija sedmih plakatov, ustvarjenih za ta festival med letoma 1991 in 2006, se nedvomno uvršča med markantnejše avtorjeve stvaritve. Prepoznavna struktura, osnovana na kaotičnem, mestoma celo psihedeličnem prepletu geometričnih in tekstovnih



elementov, redkeje pa tudi fotografskih podob, rezonira poudarjeno grafično in marsikdaj evocira dediščino op-arta. Vizualno polje, kjer tekst in podoba postaneta povsem enakovredna, postane komajda pregledno – in tekst ponekod tudi komajda berljiv – vendar pa tako na vsebinskem kot formalnem nivoju (črno-bele, zebrastrukturi) plakati posrečeno zapopadejo heterogenost afriških kultur, tamkajšnjega življenja in nenazadnje tudi filma samega. Presenetljivo drugačne oblikovne rešitve je avtor udeležil na plakatih za retrospektive v žüriskem Filmpodiumu: enostavnejše kompozicije, večji poudarek na fotografiji kot tudi na besedilnih elementih razodevajo bolj umirjene zasnove, temelječe na modernistično zastavljenem redukcionizmu ter minimalizmu. Prepletanje tipografskih in vizualnih elementov, kot denimo na plakatu za retrospektivo Paula Newmana, kažejo avtorjevo izredno domiselnost ter izpovedno moč, ki pa pri nekaterih drugih plakatih, osnovanih na podobnih principih, ne dosega enakovredne ravni. Vsekakor so zanimive tudi avtorjeve tipografske rešitve, še zlasti na plakatu Kurosawine retrospektive, kjer črke povzemajo stilizirane oblike japonskih origamijev.

Nasploh se zdi, da je Schraivogel praviloma najmočnejši takrat, kadar se odreka pretirani racionalnosti ter jo nadomesti z dionizično kakofonijo, četudi na račun jasne komunikativnosti. Kot dokazuje njegova ljubljanska razstava, gre v vsakem primeru za vrhunskega avtorja, ki ljubi ekstreme, rad prehaja iz ene skrajnosti v drugo in hkrati nenehno preizprašuje razmerja med gledanjem in branjem, s čimer le še krepi prepričljivost lastne vizualne govorice.

Ralph Schraivogel: Plakat za retrospektivo filmov A. Kurosawe, Filmpodium, Zürich, 2005.

Akcija. Amen.

Vem, da je bilo zelo mrzlo, ampak snega ni bilo, ker se na balkonu drugače ne da piti vina, saj vedno prav ključevalno zameče to najboljšo miniaturno teraso vseh časov in potem samo strmiš skozi sicer ogromno stensko okno, občutek ni čisto pravi, kot če si dovoliš pogled na Trnovo in, če zelo zelo nagneš glavo, tudi na grad. Najbrž se je januar poslavljal in jaz sem bil v Ljubljani še zadnji mesec, pa sva z Janezom L. strnila vtise okoli *Osebnih prtljag*, celovečerca, pri katerem sem bil soscenarist in seveda okoli ostalih stvari, ki so kot prigrizek k vinu. Najbolj je bila, vsaj zame, pereča stvar ta, da sem zdaj absolvent študija, ki zna biti v naši deželi tvegana izbira, še posebej, če si dovolj nor in se odločiš, da boš dejansko počel to, in potem tiste pomladne in poletne mesece, namesto da bi se pripravljaj na maturo, vmes pa popival, zabiješ za nek fotostrip, presrano listaš skozi zgodovino svetovne umetnosti in iščeš nekoga, ki ima doma nekaj, s čimer bi lahko montiral, medtem ko ti sošolec reče, da že en mesec ve, da je sprejet na fakulteto, in po štirih letih, ko ti je uspelo, ko bi morala biti glavčina za tabo, ni nič kaj preprosto – če si zdravnik, boš najbrž zdravil, če si farmacevt, boš mešal zdravila, če si arhitekt, boš imel nekaj opraviti z načrtovanjem

stavb, če pa to prevedeš v jezik slovenskega filmskega režiserja, pa si lahko zdravnik, ki bo celo življenje previjal rane ali pa kemik, ki mu bo dovoljeno zavreti vodo, vse te misli so mi trkale po lobanji konec januarja ob sicer res dobrem vinu, zato sem se odločil, da bom malce opletal z jezikom, prosto po principu Milana K., ta večer so dovoljene celuloidne sanje, pa sem bleknil:

»Jaz bi tudi celovečerca delal.«

»Pa ga daj,« mi je odgovoril Janez L. In po nekaj stavkih, ki so se kot ovijalke zaplezali v cel večer, ki se je prevesil v jutro, sem si na koncu rekel: »Pa ga bom.«

Ko si to rečeš, je mnogo lažje. V trenutku pozabiš, da deluješ v sistemu, ki ga namesto kontinuirane kakovostne produkcije spremljajo afere in strup teče iz kulturnih strani, da si prsta ne upaš posliniti, ko bereš o tem, kar se že (zelo žal) kar žaljivo imenuje slovenski film. Spomniš se na to, kakšne filme smo delali in kakšne filme delamo Slovenci. Spomniš se, kaj vse si v štirih letih videl, v kaj ti je bilo dovoljeno vstopiti, kolikokrat si lahko odprl oči mojstrovinam, ki so tekle pred tabo v neustavljivem teku neizmerljive lepote. In potem si samo še srečen, ker boš, kakorkoli že droban, del tega sveta.

Vsi trije imamo kape, tega se spomnim, ampak sedimo zunaj, je pa res, da kadimo v rokavicah. Kak teden je po pogovoru na balkonu in igralca Jure H. in Luka C. sta oba zelo za, pa čeprav jima razlagam, da bo šlo res za gverilsko produkcijo, denarja ne bo, sam sebe hočem prepričati, da sem res neumen, da sem itak dobil nekaj ponudb za delo, da je lahko življenje za odtenek bolj preprosto, če se človek manj potrudi. Pa nekako nista za, pravita, da bi rada, res rada delala »to«. Kak dan kasneje v lokalu, ki je kot slaba izpeljanka že tako slabega lokala v *Šundu*, predstavim idejo igralki Nini R. in ona ne reče nič, samo zelo me objame in po njeno zacvili in potem človek ne potrebuje več dosti argumentov, še enkrat se spomni na to, kako je bilo pri vseh kratkih filmih, kako je bilo, ko sem do kolen v snegu stal na snemanju (*A)torzije* samo zato, da bi videl, kako za hudiča bo režiser sploh štartal to meseno in polisilikonsko mašinerijo (rekel je AKCIJA in kar vsi so ga ubogali, kot župnika ob nedeljah, ki pa reče AMEN, samo da je AKCIJA mnogo bolj zabavna), kako je bilo, ko sem hodil na vse filmske krožke, ki se jih je dalo v Novem mestu najti in mi ni bilo jasno, kako lahko nekdo v zadnji klopi spi, ko pa je pred tabo čarovnija, in kako je bilo, ko sem po najbolj napornem tednu v mojem najstniškem življenju, po filmski delavnici z Janezom L., točno vedel, da brez tega ne bo šlo nikoli več. Še enega takega kerlca poznam in tudi njega povprašam, če je za. Rok B. pravi, da je počaščen in me v isti sapi opomni, da je film religija (le bolj zabavna, vem to, dragi Rok) in da bo prvi, ki me bo po gobcu, če se bom zajebaval. Strinjam se. Take rabim.



Jutri grem gledat lokacije. Poletje je, scenarij je v tretji različici. Nikoli še nisem bil bliže in nikoli dlje. Morebitni koproducenti cincajo, kar je logično. Na srečo imam novega vernika, Primoža K., ki mi je odprl vrata lokalnega studia Vrtinec. Scenarij sem poslal nekaj ljudem, prvi se seveda oglasi Janez L., pol scenarija je rdečega, ampak to zna speljati tako, da ti da samo še več zagona. Brez njega ne bi šlo ne pred petimi leti, ne danes. Pred nekaj dnevi pridrvi presenečenje – gospod Aleksander Č. je pripravljen vstopiti v igro in posoditi nekaj zelo pomembnih in dragih rekvizitov, nekateri pač dneve lepšajo, da še sami ne vedo, kako zelo. Trudim se, da zbobnam zaposlene igralce na kup za vaje. Neprecenljiva trojica me opozori na stvari v scenariju, ki jih sam ne bi nikoli videl. Občutek imam, da jim liki počasi lezejo pod kožo. Snemanje bo v prvi polovici avgusta. Časa je še veliko in malo, kot je vedno pri filmu. Počitnic ne bo, pojma nimam, kako bom s financami, sanja se mi, da režiram in da ne poznam scenarija, prijatelji me sprašujejo, če grem z njimi na poletne festivale, pa rečem, da nimam časa, odbijam zanimive ponudbe za delo, vsako minuto dneva razmišljam o scenariju, noči preživljam za ekranom, da se nasičim filmskega jezika, pa spet organiziram vaje, težave so z morebitno opremo, kaj bom s tisto jebeno sceno triindvajset, začetek mi šepa ...

Nikoli še ni bilo bolje. Lahko sem to, kar sem vedno hotel biti. V dobrem in slabem.

7. EXT. GOZDNA POT. NOČ

GREGOR hodi po gozdni poti, na ramenu nosi miniaturno jadralno letalo. Hodi opotekajoče in počasi, pijan je.

8. EXT. GOZDNA JASA. NOČ

GREGOR pride na jaso. Nekaj časa stoji in je tiho, nato pa z vso silo vrže miniaturno jadralno letalo, ki poleti in izgine v temi. GREGOR se sesede na tla in globoko diha.

9. INT. SUPERMARKET. JUTRO

Supermarket. Prehod med policami.

OFF

ŽIVIN smeh

Izza police prileti nakupovalni voziček z veliko hitrostjo, v katerem je ŽIVA, ki ima v ušesih slušalke, in nekaj artiklov, voziček vozi ANDREJ. Ustavita se sredi stalaže in gledata naokoli.

ANDREJ porine ŽIVO z vozičkom vred v police in nekaj izdelkov poleti na tla. ŽIVA zavrešči in si potegne slušalke iz ušes, ANDREJ pobere izdelke in jih nameče v voziček, med njimi je tudi ščetka za čiščenje straniščne školjke.

ANDREJ

Sem ti rekel, da ne bova rabila seznama ...

ŽIVA

Eh ... rada imam sezname.

ŽIVA počepne v voziček, vzame ščetko za WC in jo uporabi kot mikrofona.

ŽIVA

(prepeva)

Poletela, poletela bi kot ptica ...

ANDREJ ponovi zaletavanje, ŽIVA se še bolj reži. Nato se odpeljeta iz kadra.

31. EXT. JASA V GOZDU. VEČER

Pred šotorom se ANDREJ trudi zažgati vodko, ki je v kozarčku, a vžigalnik mu ne dela. Nato ANDREJ v roke vzame GREGORJEV vojaški nož in ga vrti po rokah, ko zasliši, da nekdo prihaja, ga odloži. Iz gozda pride ŽIVA, za njo pa počasi hodi GREGOR. ŽIVA sede poleg ANDREJA, mu brez besed vzame kozarček in ga spije na dušek. Za njo pride GREGOR in sede na tla. ANDREJ se reži.

ANDREJ

Zdaj smo začeli ... zdaj smo šele zares začeli! Draga dama ... cenjeni gospod ... ta večer je tu zato, da pozabimo na naše vsakdanje težave ... na vas, mladenka, da boste edina uslužbenka v McDonaldsu, poučena v osnovah znanstvenega pisanja, ker to bo edina služba, ki jo boste kot diplomirana rdeča teologinja dobila.

ANDREJ se obrne k GREGORJU.

ANDREJ

Za vas, ki nas tako pogumno branite na svetovnih frontah zaradi ekonomskega interesa velesil, da imate polne gate drobnega peska in fukate ženske kamele, ker moške kamele je prepovedano fukati na daljnem vzhodu in ker moške kamele bi fukal res samo perverznjak, ženske pa vsak junak, za vas, gospod, ki imate možnost umreti v tisti bedni državi vsak dan brez kakršnegakoli pametnega razloga ...

ANDREJ je dolgo časa tiho.

ANDREJ

In zame ... zakaj, pa ne vem. Na zdravje!

GREGOR in ŽIVA se spogledata, nato pa vsi trije nazdravijo in na dušek izpijejo.

Digitalna filmska revolucija / 7. del

Gre za nadaljevanje serije esejev na temo digitalne revolucije, ki je bila prekinjena leta 2007.

Hollywood vedno bolj s pridom uporablja digitalne efekte. Za te potrebe nastajajo nove trik delavnice, ki tudi poskrbijo, da so risanke v popolnosti animirane z računalniki.

Internetna revolucija nastopi skoraj neopazno in na začetku nič kaj revolucionarno. Kmalu pa poskrbi za nadzirano širjenje informacij, ki ga povzročijo nevidne spletne množice. Svet dobi najpopolnejšo bazo filmskih podatkov, ki jo ustvarijo uporabniki sami, moč filmskih kritikov pa se še naprej manjša.

Digitalni triki, klonirani igralci in copy/paste filmanje

Al Pacino v filmu *S1m0ne* (2002, Andrew Niccol) igra filmarja, ki je naveličan muhastih igralcev in njihovih vedno bolj bizarnih zahtev. Po naključju pride do računalniškega programa, s katerim lahko skreira popoln lik za svoje filme – Simone, računalniško generirano igralko. Ne samo, da je lepa, točno takšna, kakršna mora biti vsaka superzvezdnica, temveč dela vse točno tako, kot ji velewa njen kreator, in kar je najboljše – niti malo ni zoprna.

Premisa te komedije pa že dolgo časa ni več le domena znanstvenofantastičnih filmov. Računalniki in digitalno so namreč filmarjem omogočili neslutene možnosti na področju filmskih trikov in manipulacije slike. Kreiranje popolnoma sintetičnega igralca, za katerega gledalci ne bi mogli opaziti, da ne izhaja iz realnosti, je sicer še vedno nekje v nedefinirani prihodnosti, ampak od začetkov digitalnih/računalniških trikov do danes se je zgodil nesluten razvoj in gre prav v to smer: v filmu *Superman se vrača* (Superman Returns, 2006, Bryan Singer) se na primer posmrtno vrne Marlon Brando, ki ga je oživila firma za specialne efekte Rhythm&Hues s pomočjo računalniške obdelave in posnetkov iz originalnega *Supermana* (1978, Richard Donner).

Ko je George Lucas leta 1977 delal prvi del svoje sage *Vojne zvezd* (Star Wars) so bili CGI triki (*computer generated imagery* – računalniško generirane podobe) še tako dragi, da so si lahko privoščili eno samo 90-sekundno sekvenco, ki jo je gora računalnikov generirala cele tri mesece. Danes je uporaba efektov v takem razmahu, da si snemanja nekaterih filmov brez njih sploh ne da več predstavljati. Pri trilogiji *Gospodar prstanov* (The Lord of the Rings, 2001-2003) je bilo več kot 75 odstotkov filma vsaj delno ustvarjenih ali obdelanih s pomočjo računalnikov, vključno z armado 200.000 vojakov. Vojsko je namreč v dobi računalnikov ceneje pomnožiti po principu *copy/paste*, kot najemati drage statistice ter jih opremiti z *make-upom* in kostumi.

Računalniki pomagajo Hollywoodu ustvarjati fantazijske svetove, ki so bili prej možni le v stripih in videoigricah, in tudi zaradi tega vedno več filmov temelji prav na stripih in igricah, meja med njimi in filmom pa je vedno bolj zabrisana in, kakorkoli se sliši sprevrženo, je tako, da hollywoodski zvezdniki zdaj že nastopajo v igricah s svojo »realno« podobo, medtem ko se v filmih pojavljajo njihovi digitalni dvojniki (predvsem pri posnetkih, ki bi bili zanje prenevarni). Igralec Vin Diesel je – simptomatično za te digitalne čase – izjavil, da misli, da ima računalniška verzija *Riddickovih kronik* (The Chronicles of Riddick, 2004, David Twohy) več zgodbe kot filmska. *Game over?*

Delavnice iluzij

Filmski triki so ključna sestavina privlačnosti filmov od samega začetka filmske zgodovine, ko se je Georgesu Mélièsu, francoskemu čarovniku, leta 1896 po nesreči zataknil trak v kameri in je tako po naključju odkril »stop trik«, ki je kočijo spremenil v mrtvaški voz, moške pa v ženske. Še danes velja za enega najbolj enostavnih film-

skih trikov: kamero med snemanjem ustavimo in pred nadaljevanjem snemanja iz kadra odstranimo osebo, ki jo snemamo – končni učinek je tak, da se zdi, kot da je oseba izginila. Méliès se je posvetil proučevanju filmskih iluzij in je bil eden prvih filmarjev, ki je uporabljal različne prelive, večkratne osvetlitve, ročno barvanje filmskih sličic in časovne manipulacije z osvetlitvijo traku le po preteku določenega časa.

Ameriški filmski studii so imeli za filmski trik posebne oddelke, ki so skrbeli, da je tovarna iluzij nemoteno delovala. Trik delavnice so bile tako del studiev praktično vse do digitalne ere, ko so triki postajali vedno bolj kompleksni. Leta 1975 je George Lucas za potrebe svoje *Vojne zvezd* ustanovil butično digitalno delavnico Industrial Light&Magic, potem ko je izvedel, da so hišni trik oddelek pri studiu Twentieth Century Fox, ki je film odobril, ravnokar zaprli. ILM je v svojih začetkih skrbel predvsem za mehanske trike, saj je bila digitalna revolucija šele v zametkih. Kasneje, ko so triki tudi po zaslugi *Vojne zvezd* vedno bolj prevzemali vodilno vlogo (in zaradi katerih so bili filmi vedno bolj popularni, verjetno celo bolj zaradi njih kot zaradi slavnih zvezdnikov), pa je nastala prava eksplozija novih, finančno donosnih trik delavnic. Številne so ustanovili bivši sodelavci legendarnega ILM-ja, ki so si zaželeli solo kariere. Med vodilne poleg ILM-ja danes spadajo še Weta Digital, Sony Pictures ImageWorks, Digital Domain in Rhythm&Hues. Te hiše so drage, zato večina producentov za svoje potrebe namesto enega samega dobavitelja trikov uporablja več manjših, garažnih delavnic, od katerih vsaka poskrbi le za določen sklop trikov v filmu, in to za tiste, na katere se najbolj spozna.

Kar je posebej zabavno, je to, kako se je filmska industrija razvijala: v časih studijskega sistema so filmi nastajali zgolj v velikih hangarjih v lasti studiev, da je bila produkcija čim bolj centralizirana. Z uporniškimi *brat-pack* režiserji 60. in 70. let se je produkcija selila iz studiev na teren, da bi bila čim bolj prepričljiva, udarna in naravna. V skladu s tedanjo politično ozaveščenostjo in uporniško klimo, ki je zagovarjala radikalnejše rešitve. Zdaj pa računalniki omogočajo, da studii skoraj ne potrebujejo več lokacij, niti ogromnih hangarjev, opremljenih z drago scenografijo. Popolne filmske svetove in vso scenografijo sedaj ustvarjajo kar računalniško. Zadnje epizode iz sage *Vojna zvezd* - *Grozeča prikazen* (Phantom Menace, 1999), *Napad klonov* (Attack of the Clones, 2002) in *Maščevanje Sitha* (Revenge of the Sith, 2005), kot recimo tudi filmi *Nebeški kapitan in svet prihodnosti* (Sky Captain and the World of Tomorrow, 2004, Kerry Conran), *Mesto greha* (Sin City, 2005, Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino) in *300* (2006, Zack Snyder). To so le nekateri izmed vedno večjega števila filmov, ki so zmeraj bolj »računalniški« in ki se jih lahko ustvari dobesedno v garaži. Vprašajte Rodrigueza.

Pixar – animacija v digitalni dobi

Če so igrani filmi po zaslugi računalniških trikov in animacije vse bolj podobni igracam in risankam in jih tudi vedno bolj ustvarjajo s pomočjo računalnikov, potem ni več nobene potrebe, da risani filmi ne bi bili v celoti narejeni z računalnikom. Daleč so časi, ko so se mučili za tistih 90 sekund računalniških trikov za *Vojno zvezd*. Zmogljivost računalnikov se je tako povečala, da je animacijska družba Pixar leta 1995 v celoti animirala



celovečerno risanko *Svet igrač* (Toy Story, 1995, John Lasseter).

Tudi zgodba Pixarja se je, tako kot mnogo drugih računalniško-trikovskih podjetij, začela pri Georgeu Lucasu oziroma ILM-ju, saj so delali efekte ali za Lucasovo firmo Lucasfilm ali pa za ILM. Leta 1986 je družbo kupil čudežni dečko, soustanovitelj Appla, Steve Jobs.

Za Pixar je plačal 5 milijonov dolarjev, še 5 dodatnih milijonov pa je v firmo vložil v obliki kapitalnega vločka. Šlo je, kot gre ponavadi pri takih rečeh, za splet naključij. Lucas se je hotel znebiti dragih tehnoloških projektov, ki so več denarja požirali, kot ga generirali, povrh tega mu je baje takrat še primanjkovalo denarja, saj se je pravkar ločil. Kako gre pri izplačevanju nekdanjim zakonskim partnerjem, pa je dobro znano. Jobs, na drugi strani, pa zaradi uspeha Appla ni imel težav z denarjem in je iskal svoj naslednji projekt. Tudi sicer je pomenljivo, da je firmo kupil nekdo iz računalniške industrije, ne pa filmske: že takrat je bilo očitno, da je vpogled v prihodnost nastajanja filmov bliže poznavalcem tehnoloških trendov kot samemu Hollywoodu. Firmo bi namreč lahko kupil katerikoli velik filmski studio, a je ni – do dve desetletji kasneje, ko jo je kupil Disney za 7,4 milijarde (!) dolarjev.



No, Pixar je brez dvoma prišel do svoje dodane vrednosti prav pod Jobsovim vodstvom. Iz firme, ki se je prvenstveno ukvarjala z razvojem strojne opreme za animacijo, je nastal pravi filmski studio. Z eno samo razliko: namesto snemanju igranih filmov so se posvetili izključno risanim filmom. Danes so Pixarjeve risanke *Svet igrač*, *Pošasti iz omare* (Monsters, Inc., 2001, Pete Docter, David Silverman, Lee Unkrich), *Reševanje malega Nema* (Finding Nemo, 2003, Andrew Stanton, Lee Unkrich) in *Neverjetni* (The Incredibles, 2004, Brad Bird) del folklorea. Vse po vrsti so bile huronske uspešnice, idealne tudi za izdelavo gore igračk po risanih likih in drugega izplena iz licenčnih (risani liki ne zahtevajo svojega deleža). Kaj pa je bistveni razlog, da si jih je Disney tako zaželel in plačal tako visoko ceno? Zaradi svojega vse-digitalnega postopka je Pixar po tehnološki plati prehitel legendarni Disneyjev oddelek za animacijo, kar je pomenilo, da so dobivali tudi najbolj nadarjene ljudi. Disney je prvič v zgodovini začel izgubljati dirko v sferi risane posla in preostalo mu ni nič drugega, kot plačati izredno premijo, da je Pixar pripeljal pod svoje okrilje.

Pixar je postal navdih mnogim nadobudnim animatorjem, ki brezproračunsko, le s pomočjo programa *Adobe Flash* in drugih animacijskih programov, ustvarjajo pravo reko risank, s katerimi upajo, da si bodo izborili svoj prostor na sceni in si tako odrezali vsaj majhen kos velikega in izredno donosnega animacijskega trga. Da je pritisk ogromen, je razumljivo, saj so risanke od vseh filmskih produktov časovno najbolj trpežno blago.

V prihodnji številki: Internetna revolucija

Madonna na filmu

Iz poraza
v poraz, do ... ?

Madonna je v svoji filmski karieri posnela kakšnih 20 filmov (glede na njihovo kakovost mi boste oprostili, če sem katerega izpustil). Velika večina njenih filmov velja za popolne polome, tista peščica prebavljivih – in celo kak posrečen – pa nikoli ni zadoščala za pozitivno oceno njenega igralskega opusa. V najboljšem primeru dobi za svoje filmske podvige pohvale za trud.

V filmu veljajo za Madonno pač drugačna pravila ocenjevanja kot v glasbi, vsekakor pa lahko trdimo, da nas ne njeni filmi ne glasba nikakor ne pustijo hladne. Madonnini feni po vsem svetu ob vsakem novem filmu ponižno upamo na nekaj, kar bo vsaj solidno, če že ne more biti fantastično. In po vsaki premieri ista zgodba: kritiki zavijajo z očmi, feni pa se sramežljivo nasmihamo, češ, tako slabo pa spet ni. A roko na srce, Madonnin igralski talent je nekje v rangu Paris Hilton in Mariah Carey; pač nikoli ne bo naslednja Meryl Streep. A že če bi njena igralska kariera dosegla raven kakšne Jennifer Lopez, bi bili vsi blazno zadovoljni. In ne, tisti zlati globus leta 1997 za *Evito* (1996, Alan Parker) res ne more biti merilo! Njena filmska kariera očitno sledi določenemu vzorcu. Uspešnemu filmu (recimo, da tudi med kritiki, ne le v kinodvoranah) sledi velik polom, ki Madonno vsaj za nekaj let odvrne od sedme umetnosti. Ampak, začelo se je vzpodbudno (njen predkarierni flop bomo raje takoj spregledali) ...

Njen (uradno) prvi film¹, *Obupano iščem Suzano* (Desperately Seeking Susan, 1985, Susan Seidelman), za mnoge poznavalce velja za edini prebavljiv film z Madonno v glavni vlogi. V filmu igra ... hmmm ... samo sebe. Susan uteleša *boy toy* imidž vihrave, svobodomselne, neukrotljive bejbe, ki ji je malo mar, kaj si svet misli o njej. Točno to je tudi imidž, ki je Madonno pripeljal na vrh glasbenih lestvic in na naslovnice revij v začetku osemdesetih let. Te osnovne karakterne lastnosti so za Madonno značilne tudi danes ... Še zmeraj je neukrotljiva in še zmeraj je tista, ki ustvarja pot, drugi pa ji sledijo. Že zaradi tega je film *Obupano iščem Suzano* enostavno moral biti uspešen. Na nek način je bila od njegovega uspeha odvisna vsa Madonnina kariera. Tisti, ki so se zaljubili v Susan, so se zaljubili v Madonno. In za mnoge je prav ta film začetek ljubezenskega razmerja z Madonno, ki še zmeraj traja. Njena vloga v tem filmu je nadgradnja in logično nadaljevanje podobe, ki jo je gradila v svojih prvih glasbenih spotih in je le še dodatno utrdila njeno popularnost in mesto v enciklopedijah pop kulture od prve polovice osemdesetih let naprej. Glasbena albuma *Madonna* (1983) in *Like a Virgin* (1984), turneja *The Virgin Tour* (1985) in film *Obupano iščem Suzano* delujejo kot lepo zaključena celota in sestavni deli skrbno pripravljene kampanje ustvarjanja pop zvezde, ki je suverena in uspešna pri vsem, česar se loti.

Prvi polom, ki je izničil vse, kar je zgradila z *Obupano iščem Suzano*, je pustolovska drama *Presenečenje v Šanghaju* (Shanghai Surprise, 1986, Jim Goddard), v katerem se loči od svojega ega (kakšna napaka) in zaigra v vlogi Glorie Tatlock, ki z »resnično« Madonno nima veliko skupnega. V filmu sicer nastopa ob boku svojega tedanjega moža, Seana Penna, kar ji pa nič ne koristi. **Riniti pred kamero skupaj z življenjskim partnerjem se je že večkrat v filmski zgodovini izkazalo kot precej slaba izbira, čeprav je Madonna isto napako ponovila še 16 let kasneje, ko je z aktualnim možem, režiserjem Guyem Ritchiejem, posnela (spet) ponesrečeni film *Odplavljena* (Swept Away, 2002).** (Spomnimo se, da sta podoben polom kot par doživela tudi *Jennifer Lopez* in *Ben Affleck* s skupnim filmom *Gigli* [2003, Martin Brest], pa še kdo bi se našel). *Presenečenje v Šanghaju* je bil res popolna polomija, čeprav se je Madonna na filmskem platnu vztrajno in z besnim tempom reproducirala še naprej in nas razveseljevala s približno enim filmom na leto. In medtem, ko je v vlogi pevke drvela proti vrhu, je njena filmska pot vodila le strmo navzdol.

Eden izmed razlogov za Madonnin igralski neuspeh je zagotovo tudi ta, da je Madonna v vlogi osrednje zvezde v filmu pomembnejša kot sam film, kar je bil glavni problem filma *Kdo je to dekle* (Who's That Girl, 1987, James Foley). Madonna je svoj bonus pokurila z *Obupano iščem Suzano*. Dveh filmov, ki sta namenjena izključno grajenju imidža, filmski svet pač ne oprostí. Podobna usoda je pred Madonno doletela že Elvisa Presleya, ki je film, tako kot ona, uporabljal (zlorabljal?) bolj za grajenje imidža kot pa za demonstracijo svojih vsestranskih talentov. V resnici ne Elvis ne Madonna nikoli nista imela priložnosti, da se izkažeta kot igralca. To pa lahko imenujemo bodisi kazen zaradi zlorabe filma za grajenje pop imidža bodisi prekletstvo velikih imen, ki postanejo blagovna znamka in se lastnosti blagovne znamke nikakor ne morejo otresti.

Devetdeseta so bila za filmsko igralko Madonno vsekakor uspešnejša. Najprej *Dick Tracy* (1990, Warren Beatty), ki je sploh komercialno najuspešnejši Madonnin film (v blagajne je prinesel nekaj več kot 100 milijonov dolarjev). Njena igra ni ravno po standardih Stanislavskega, a je (v sicer ne najbolj zahtevni) vlogi dovolj dobra, da kot *Breathless Mahoney* prepriča občinstvo. Lik *Breathless* je nekakšna karikatura Madonne; ne preveč talentirana barska pevka dvomljivega slovesa, ki pomanjkanje talenta kompenzira z ambicijami in sek-

sapilom, ergo: ženske jo sovražijo, moški pa obožujejo ... »You don't know whether to hit me or kiss me,« citat iz filma, ki v enem stavku povzame vse, kar Madonna od zmeraj uteleša. Lik *Breathless Mahoney* je navdihnil celoten koncept za Madonnino svetovno koncertno turnejo *Blond Ambition* (1990), s katero je na novo definirala izgled pop koncertov. Njenemu zgledu so od devetdesetih naprej sledile vse vidnejše pop zvezde in starlete. Zakulisje turnee je opisoval dokumentarec *V postelji z Madonno* (In Bed with Madonna, 1991, Alek Keshishian in Mark Aldo Miceli), ki velja za enega boljših in vplivnejših v žanru koncertnih dokumentarcev.

Dick Tracy in kasneje *Ženska liga* (A League of Their Own, 1992, Penny Marshall) sta (zavajajoče) namigovala na vzpon Madonnine filmske kariere. Kazalo je, da je Madonna našla tip vloge, ki ji leži in v katerem je suverena, in, kar je najbolj pomembno, sprejemljiva tako za filmske kritike kot za gledalce. *Ženska liga* je film o ameriški ženski baseball ligi med drugo svetovno vojno, v kateri Madonna igra manjšo, a precej opazno vlogo sicer talentirane igralko baseballa Mae Mordabito, ki je bolj kot po svojih dosežkih na igrišču znana po svojih dejavnostih izven njega. Hm, lahko bi rekli, da je tudi Madonna bolj kot po svoji glasbi znana po vsem drugem. Skratka, oba omenjena filma nadaljujeta v smeri, ki jo je Madonna začrtala z *Obupano iščem Suzano*. V vseh treh vlogah, Susan, *Breathless* in Mae, se skriva bolj ali manj karikirana podoba Madonne. V vseh drugih vlogah, ki temu receptu niso sledile, je Madonna propadla. Madonna sama je kot lik premočna, da bi ga lahko presegla s katerimkoli filmskim likom. Že zelo zgodaj v svoji karieri je Madonna postala institucija oziroma najmočnejša blagovna znamka v šovbiznisu. To je pač vloga, ki jo je praktično nemogoče preseči. Ali si pravi fen kokakole kdaj naroči kokto? Verjetno ravno tako pogosto, kot nas Madonna na filmskem platnu prepriča kot medicinska sestra sredi pragozda ali predmestna učiteljica joge ...

Po filmih *Dick Tracy* in *Ženska liga* nas na realna tla postavi po pičlih sto minutah (nekateri že po desetih), kolikor traja *Telo kot dokaz* (Body of Evidence, 1993, Uli Edel). Žebelj številka dve. Rebecce Carlson je domina, ki med sado-mazo seanso ne zna brzdati konjev. Obtožena umora zapelje še svojega odvetnika (Willem Dafoe), ki ne ve, da se spušča v temno in nevarno razmerje. Tukaj se recept z likom, ki je čimbolj podoben resnični Madonni, pač ne obnese ... Sicer pa moramo film *Telo kot dokaz* postaviti v kontekst Madonnine kariere danega

trenutka. To je bil čas pozivanja k seksualni emancipaciji, čas albuma *Erotica* (1992), knjige *Sex* (1992), koncertne turneje *The Girlie Show* (1993) in alterega v obliki Dite Parlo². *Telo kot dokaz* bi v vzporednem veselju morda privedel do kolektivnega orgazma, ki bi zaključil najbolj kontroveržno obdobje Madonnine kariere, a se je žal sprevrgel le v kolektivni *overdose* slabega okusa. Neuspeh je bil neizbežen. Že zdavnaj smo vsi dojeli Madonnino seksualno eksplicitnost in svet res ni potreboval Madonne še v filmski vlogi dežurne seksulje, ki ubije svojega bogatega ljubimca. Vloga je bila prav boleče klišejska in zato upravičeno sesuta v prah. Nemalo »krivde« za neuspeh filma *Telo kot dokaz* moramo pripisati tudi Sharon Stone, ki je neizpodbitno definirala pojem filmske fatalke devetdesetih v blockbusterju *Prvinski nagon* (Basic Instinct, 1992, Paul Verhoeven) – luč sveta je ugledal le leto dni pred Madonninim plagiatom. Za ta tip vloge je Sharon pač postavila kriterije, ki jih niti Madonna niti druge igralko v podobnih vlogah niso dosegale.

Največ slave kot igralka je Madonna požela po tem, ko se je prah okrog njenega *Sex* obdobja polegel. Eviti, film, ki deluje kot zelo dolg in zelo drag videospot, torej okolje, v katerem se Madonna počuti najbolje. Bila je celo tako prepričljiva, da si je za vlogo prislužila Zlati globus. Feni smo končno prišli na svoj račun. Uspehu na glasbenem področju je sledilo priznanje filmskega sveta. Madonna je bila rojena za vlogo Eve Peron, njuna življenjska pot od provincialnega dekletca do dame v velikem mestu je zelo podobna. Še en dokaz torej, da je Madonna najboljša v vlogah, s katerimi se lahko identificira in v katerih vleče vzporednice z lastnim življenjem. Vloga Evite pa kljub nagradam in dobremu odzivu občinstva in filmskim kritikov ni uspela regenerirati njene filmske kariere. Svet je Madonno pač vzljubil kot pevko, performerko. Bolj kot filmi so Madonno ustvarili njena glasba, njeni spoti in, roko na srce, njeni škandali. Tudi pri *Eviti* je bil bolj kot njena igra pomemeni prah, ki se je dvigal okoli nje in snemanja filma. In v meglo ovit je, kljub zlatemu globusu in veliko nezadovoljstvo fanov ter Madonne same, ostal tudi njen igralski talent.

Eviti je sledila suša, ki jo je Madonna prekinila z okorno romantično komedijo *Druga najlepša stvar* (The Next Best Thing, 2000, John Schlesinger). Žebelj številka tri. In dve leti kasneje s priredbo *Odplavljeni*. Žebelj številka štiri. V *Drugi najlepši stvari* jo je popolne katastrofe rešil soigralec Rupert Everett, odzivi na *Odplavljeni* pa so bili

tako slabi, da so njegovo predvajanje v Veliki Britaniji odpovedali. *Odplavljeni* je nekakšen *lovechild* Madonne in njenega takratnega moža Guya Ritchieja, ki je film režiral. To se filmu tudi pozna. Še med najbolj gorečimi Madonninimi privrženci težko najdemo kakšnega, ki bi o filmu izrekel pohvalne besede in jih tudi resno mislil. *Odplavljeni* je do danes zadnji film, v katerem je Madonna igrala ... In pušča nas v upanju s kančkom strahu ali raje obratno, ko pomislimo na njene prihodnje igralske podvige. Vsakič znova se sprašujemo, kako je možno, da ena največjih pop zvezd in kameleonk vseh časov svoje karizme iz videospotov in koncertnih odrov ne zna prezrcaliti na filmska platna oziroma kako ji vsakič znova uspe izbrati tako zelo povprečne filmske projekte. Podobno je tudi zdaj, ko se je igrilstvu domnevno vsaj začasno odpovedala.

Nadaljuje namreč kot režiserka. *Umazanija in modrost* (Filth and Wisdom, 2008), njen režijski prvenec, sicer ni pristal na seznamu najboljših filmov leta, a predstavlja vzpodbuden začetek nove Madonnine pustolovščine v svetu filma. Morda celo uspešne pustolovščine? Kot Madonnin fen že nekaj časa čakam film, na katerega bi bil upravičeno ponosen.

¹Pravzaprav je Madonna v filmu prvič nastopila že leta 1979, to je bil nizkoprorračunski B film *A Certain Sacrifice*, ki pa so ga prvič prikazali šele leta 1985 (če Madonna ne bi zaslovela kot pop pevka verjetno nikoli ne bi ugledal luči sveta). Madonna se je seveda zgrozila in od režiserja Stephena Lewickija najprej poskušala odkupiti pravice za film, ko je odklonil, je prikazovanje filma skušala preprečiti celo s sodno prepovedjo, a ji ni uspelo. S svojo debitantsko vlogo seksualne deviantke Brune je Madonna zaslužila vsega sto ameriških dolarjev, pa še te je dobila iz miloščine, ker ni imela za plačilo najemnine ...

²Grethe Gerda Kornstädt, nemška filmska diva tridesetih let dvajsetega stoletja, njeno kariero sta pokopala neuspešni holivudski poskus in druga svetovna vojna. Madonno je tako fascinirala, da si je njeno ime in lik izposodila za knjigo *Sex* in album *Erotica*.

Ženske ubijajo, mar ne?

Ženska s široko razprtimi očmi in usti v smrtni grozi histerično vrešči na ves glas. Gre za enega najelemenarnejših in najimenitnejših filmskih motivov, arhetip, ki so ga neusmiljeno eksploatirali od začetkov kinematografije do danes. V vsem tem času se ni veliko spremenilo, le da so kričavke postale lepše, vitkejše, bolj prsate, blond... ter da jih vse bolj pogosto ubijejo.

Z nastankom zvočnega filma so začele ženske neusmiljeno vreščati. To se prodaja, so rekli studijski šefi in v filme na veliko tlačili pomanjkljivo oblečene lepoticke, kiaterim so jim pretile različne nevarnosti. Kajti strah, groza in neznano so od nekdaj vabljivo dišali po prepovedanem, nevarnem in obskurnem seksu. Nekaj sladkega, privoščljivega, voajarskega voajarskega in perverznega je v pogledu na zapeljivo in malce avšasto lepoticco, ki se na nevarnost ne zna odzvati drugače kot z dretjem. Skozi zgodovino filma so ženske ogrožali razni Frankensteini, vampirji, volkodlaki, King Kongi, Indijanci, marsovci, mutirani stvori, radioaktivna flora in favna, kriminalci in druga zaléga, ženske pa so avtomatično vključile glasilke in jih navile do konca. Z visoko dvignjenimi joški. Dokler so bile ženske v filmih neumne, nemočne, neškodljive, nevedne, malce retardirane in obvezno seksi, se jim ni zgodilo nič hujšega. Sicer so bile dodobra pretresene, a so praviloma preživele. Potem pa so se ženske uprle, niso hotele več služiti kot dekorativni element ali potrošni material. In ko so si enkrat izborile svoje pravice in enakopravnost enkrat izborile, so se zanje pravila igre drastično spremenila. Izgubile so tisti zgodovinski zapik, ki je bil do tedaj samoumeven. Varnost, gentlemanstvo in kavalirstvo so izpuhtelišili po gobe, za ženske so prišli težki in neprijazni časi. Hudič je odnesel šalo, zver je požrla lepoticco. Emancipacija ima pač svojo ceno.

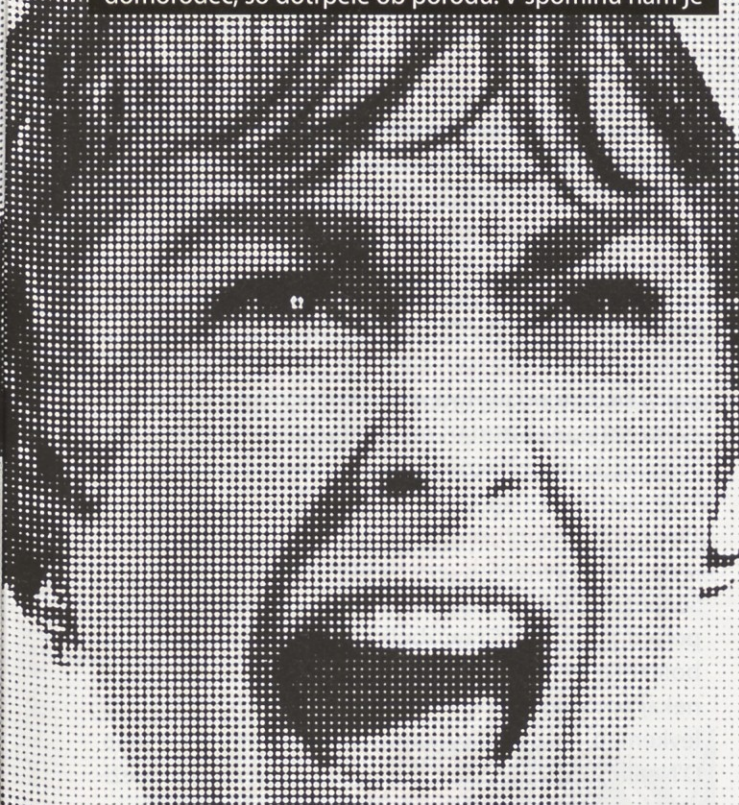
Prvi film, ki je dokončno prerezal popkovino tradicije, je bil kakopak Hitchcockov *Psiho* (1960). Po njem stvari nikoli več niso bile iste. V slovitem prizoru pod tušem je dostavil nekaj, česar gledalci še niso videli: šok, goloto, kri, brutalno nasilje in mrtvo junakinjo na polovici filma! In to je bil šele začetek. Sezona lova na ženske se je pričela. In to z vsemi možnimi orožji in na vse možne načine. Kmalu so postale ženske ogrožena vrsta. Vsak, ki je imel pet minut časa, je uplenil svojo žensko trofejo. Serijski morilci, perverzni psihopati, bitja iz vesolja, virusi, morski psi, morilske družine, zavrtnjeni ljubimci, pa tudi druge ženske in celo junaki so napolnili pištole, nabrusili nože, meče in mačete, pripravili vrtalne stroje, pnevmatična kladiva, cirkularke, jeklene vrvi in motorne žage ter začeli streljati, zabadati, rezati, frezati, vrtati, obešati, dolbsti, daviti, drobiti, lomiti in rearanžirati. V patološkem mrcvarjenju žensk prednjačijo številni azijski (predvsem japonski, hongkonški in južnokorejski) filmi, ki so nasilje nad ženskami ustoličili v poseben žanr, ki bi zahteval posebno strokovno (pa tudi psihiatrično) obdelavo. Japonci so sploh mahnjeni na mučenje žensk, njihova neizčrpna domišljija je sproducirala stotine in stotine filmov, od *Guts of a Virgin* (Shojo no harawata, 1986, Kazuo 'Gaira' Komizu) prek *Guinea Pig 1, 2 in 3* do Takashi Miika. Ko je leta 1981 v njihova kina treščil film *Ljudožerci iz Amazonke* (Cannibal Holocaust, 1980, Ruggero Deodato), je bil po gledanosti na drugem mestu, takoj za *E.T.* -jem.

Tudi Italijani so se radi izživljali nad ženskami, najbolj ekstremno v poplavi t.i. nacistploatacijskih filmov (italijansko *sadiconazista*), ki se dogajajo v ženskih koncentracijskih taboriščih, kjer zlobni SS-ovci in/ali znamenita paznica Ilsa mučijo, ponižujejo, posiljujejo in preizkušajo meje zmogljivosti ženskega telesa. Zanimivo je, da so ideje nacistploatacijskemu žanru dali ravno avtorski, takorekoč umetniški filmi, kot so *Nočni portir* (Il portiere

di notte, 1973, Liliana Cavani), *Salon Kitty* (1976, Tinto Brass) in *Salò ali 120 dni Sodome* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, Pier Paolo Pasolini).

Kaj pa slovenski film? Ali premore kakšno monumentalno žensko smrt, za vedno zapisano v anale domačega filma? Hm, slovenske ženske so umirale precej turobno: pogosto so bridki konec storile pod okupatorskimi streli in če jih že ni pod rušo poslal kakšen alkoholizirani domorodec, so dotrpele ob porodu. V spominu nam je

ostala tista mamka iz filma *Na svoji zemlji* (1948), ki se je pred nemškimi cevmi sezula in se še zadnjič sprehodila po rodni grudi. In pa Anja Rupel, ki je v *Hudodelcih* (1987) mislila, da se je spotaknila, v resnici pa jo je zadela krogla. Omembe vredna je tudi rajnka *Žaslerca* (1976), ki se je spektakularno samorazstrelila. Ostaneta nam le še dva domača filma, kjer je ženska smrt res nekaj posebnega. Prvega boste našli na seznamu spodaj, drugega pa v naslednji številki *Ekrana*, kjer bomo rubriko izjemoma raztegnili in postregli še s 50 uglednimi damskimi trupli.



Sledi venček petdesetih nepozabnih ženskih smrti, ki se raztezajo od avtorskega do žanrskega filma, od avantgarde do eksploatacije, od Hollywooda do Slovenije. Petdeset kultnih, nenavadnih, neubranljivih, presenetljivih, bizarnih, vulgarnih, nasilnih, odrešujočih ali preprosto banalnih smrti, ki so nas pretresle, šokirale, zabavale ali navdušile. Na seznamu se nahajajo predvsem filmi, ki so kolikor-toliko znani in igralke, ki so v svoji karieri že nekaj dosegle. Ni namreč isto, če gre rakom žvižgat velika zvezda ali neznana banana, ki je nismo še nikoli videli. Poglejmo si torej nekatere filme naše in vaše mladosti skozi ženske oči. To si nedvomno zaslužijo, saj so plačale ultimativno ceno.

50 nepozabnih ženskih smrti

1. Trpljenje Device Orleanske

(*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928, Carl Th. Dreyer)

Ivana Orleanska (Maria Falconetti) zaradi herezije konča na inkvizicijski grmadi. S tem je Cerkev iz nje naredila mučenico, takorekoč žensko verzijo Kristusa. V posodobljeni, MTV-jevski Bessonovi verziji (1999) jo igra manekenka Milla Jovovich.

2. Pandorina skrinjica

(*Die Büchse der Pandora*, 1929, Georg Wilhelm Pabst)

Prostitutka in plesalka Lulu (Louise Brooks) je tako nedolžna, zapeljiva in fatalna, da preprosto mora umreti mlada in lepa. Z nožem jo pokonča nihče drug kot Jack Razparač in sicer v ljubezenskem zanosu, da ne rečem v stanju spolne vzbujenosti. Smrt kot podaljšanje in vrhunec spolnega akta.

3. Dvoboj na soncu

(*Duel in the Sun*, 1946, King Vidor)

Strastna mešanka Pearl Chavez (Jennifer Jones) spozna, da divji in nebrzdani Lewt (Gregory Peck) ne bo nikoli njen, zato sklene, da ne bo od nikogar. V eni najbolj bizarnih končnic v zgodovini vesterna se v dvoboju pomerita ženska in moški. Z vsakim novim strelom se bolj ljubita, nazadnje se prerešetana plazita eden proti drugemu. Umreta združena v večnem objemu.

4. Niagara (1953, Henry Hathaway)

Seksi prešuštnico Marilyn Monroe ponižani mož Joseph Cotten zadavi v zvoniku. Mimogrede: iz zvonikov, stolpov, svetilnikov in kar je še falusnih simbolov, so v globino letele že mnoge porednice, najbolj znana je Kim Novak v *Vrtoglavic*.

5. Noč lovca

(*The Night of the Hunter*, 1955, Charles Laughton)

Mrtva Shelley Winters sedi za krmilom avtomobila na dnu reke. Prizor je bil za tiste čase naravnost šokanten, hkrati pa ga preveva nekakšna čudežna, nadzemska lepota, ko njeni lasje in morske trave lenobno plapolajo pod vodo. Morilec je nori pridigar Robert Mitchum, ki se je preveč vneto vživel v vlogo Janeza Krstnika. Mokri dodatek: pod vodo sta se za vedno poslovili tudi Patsy Kensit (*Smrtonosno orožje 2*) in Franka Potente (*Bourno-va premoč*).



6. Smrt v očeh (Peeping Tom, 1960, Michael Powell)

Mladi snemalec pobija ženske tako, da jim zapiči jekleno konico stativa od kamere v vrat, zraven pa še posname njihovo reakcijo. Film je gledalce tako razkačil, da je pomenil konec kariere režiserja Powella ...

7. Psiho (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock)

... ko pa je praktično isto stvar ob istem času posnel stari lisjak Hitchcock, mu je publika jedla iz roke. V prizoru pod tušem Janet Leigh ne more biti bolj nemočna, kot je: sama, gola, mokra, na omejenem, ograjenem in gladkem prostoru, brez česar koli, s čimer bi se lahko zaščitila. Mati vseh ženskih smrti.

8. Bonnie in Clyde

(*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn)

Orgazmično umiranje preresetane Faye Dunaway v *slow-motionu* se gleda kot nadaljevanje ljubezenskega prizora z Warrenom Beattyjem (nekaj prizorov prej) z drugimi sredstvi.



9. Konje streljajo, mar ne?

(*They Shoot Horses, Don't They*, 1969, Sydney Pollack)

Ko ima Jane Fonda vsega dovolj, zaprosi Michaela Sarazina za milostni strel v glavo. In ga tudi dobi.

10. V službi Njenega veličanstva

(*On Her Majesty's Secret Service*, 1969, Peter R. Hunt)

Ni bila dobra ideja, da se je šel nepopravljivi ženskar James Bond poročiti z Diano Rigg. To ga je tako vrglo iz tira, da je začel piti pivo namesto tiste njegove *shaken, not stirred* afnarije! Hudo napako je mladoporočencu pomagal popraviti stari sovražnik Stavro Blofeld (Telly Savalas), ki nesrečnico hitro in humano pokonča.

11. Ljubezenska zgodba

(*Love Story*, 1970, Arthur Hiller)

Sanjski mladi par se spozna, zaljubi, premaga vse ovire, potem pa Ali MacGraw zboli za hudo in neozdravljivo boleznijo in umre. Za katero bolezen? Zdravnik je nekaj omenjal bele krvničke, zato sklepamo, da gre za levkemijo. V nadaljevanju (*Oliverjeva zgodba*) je Ryana O'Neala tolažila Candice Bergen, ki pa je začuda preživela.

12. Peklenska pomaranča

(*Clockwork Orange*, 1971, Stanley Kubrick)

Malcolm McDowell z orjaškim kipom falusa spešta glavo gospe Weathers, ljubiteljice joge, mačk in moderne umetnosti. Pa naj še kdo reče, da umetnost nima zveze z življenjem ... ee, smrtjo.

13. Cvetje v jeseni (1973, Matjaž Klopčič)

Kolikor sem razumel, je Meto (Milena Zupančič) pobralo od same ljubezni. No ja, sicer pa se spodobi, da najbolj slavna slovenska ženska smrt vsebuje ščepec iracionalnega, ne-doumljivega in neizrekljivega. Bolje to, kot da jo pokonča miokardialni infarkt.

14. Kitajska četrt (Chinatown, 1974, Roman Polanski)

Faye Dunaway nima sreče. Spet so jo ustrelili v avtu (kot v *Bonnie in Clyde*), le da tokrat z enim samim natančnim strelom skozi oko.

15. Prinesite mi glavo Alfreda Garcie (Bring Me the Head of Alfredo Garcia, 1974, Sam Peckinpah)

Warren Oates je zbral pogum in Eliti (Isela Vega) izpovedal ljubezen. Najbrž ne bi smel, kajti kmalu zatem ga z lopato usekajo po glavi in čez čas se zbudi v skupnem grobu s svojo ljubico. S svojo mrtvo ljubico.

16. Nashville (1975, Robert Altman)

Pevska zvezda Barbara Jean (Ronee Blakeley) poskuša svojo načeto kariero spet postaviti na noge, a jo med zmagošlavnim *comeback* nastopom na odru ustrelijo neuravnovešeni oboževalci. Lahko rečemo, da je umrla sredi pesmi. Hip zatem je prosti mikrofon pobrala neka nadebudna amaterka, zapela pesem *It Don't Worry Me* (Kaj me briga) in postala nova zvezda.

17. Žrelo (Jaws, 1975, Steven Spielberg)

Sočna in seksi Chrissie postane prva žrtev morskega psa. Najprej gre noga, potem jo divje premetava sem in tja, nazadnje jo pes célo prežveči. Obstajajo govoriče, da je šla na golo nočno plavanje z menstruacijo in s tem privabila mrcino, vendar jih klub večkratnemu, natančnemu in poglobljenemu ogledu tega prizora ne moremo potrditi.



18. Stara puška (Le vieux fusil, 1975, Robert Enrico)

Nad Romy Schneider se spravi skupina sadističnih nemških vojakov. Najprej jo posilijo, nato pa – pazite to – zažgejo z metalcem plamena. In to takorekoč na začetku filma. Maščevanje Philippa Noireta bo strašno.

19. Carrie (1976, Brian De Palma)

Ne, tokrat nas ne zanima smrt Carrie (Sissy Spacek), ki s filmskega vidika ni nič posebnega, pač pa njene mame Margaret White (Piper Laurie), verske obsedenke, ki je seksala le enkrat v življenju in sicer takrat, ko je zanosila s Carrie. No, ko jo Carrie na koncu prikuje na steno kot Jezusa in vanjo zapiči cel komplet kuhinjskega pribora, se zgodi nekaj, česar še nismo videli. Margaret začne v vlogi Sv. Sebastijana ekscesno uživati in hropsti od zadovoljstva. Njeno umiranje postane poduhovljena, vzneta, vzvišena, ja, ultimativna religiozna in seksualna izkušnja hkrati. Tik preden umre, doseže pravo pravicato ekstazo, orgazmično vnebovzetje, po smrti pa se njen obraz razsvetli v obraz svetnice. Amen. Bravo, Brian!



20. Išče se gospod Goodbar (Looking for Mr. Goodbar, 1977, Richard Brooks)

Diane Keaton je požrtvovalna pedagoginja slušno prizadetih otrok podnevi ter razvrtnica, ki se vdaja pijači, mamilom in priložnostnemu seksu ponoči. Nazadnje naleti na psihopata, ki jo v srhljivem utripanju modre stroboskopske svetlobe pokonča z nožem.

21. Invazija tretjih bitij

(Invasion of the Body Snatchers, 1978, Philip Kaufman)

Brooke Adams za hip zaspi in že spolzi skozi roke pretresenega Donalda Sutherlanda ter se ponovno »rodi« kot bitje, ki ne čuti ne sovraštva, ne ljubezni. V tolažbo nam je, da zatem še nekaj časa gola skače naokoli.

22. Oblečena za umor

(Dressed to Kill, 1980, Brian De Palma)

Slab dan za seksualno in čustveno podhranjeno Kate Miller (Angie Dickinson): zjutraj mož na njej izvede brezobzirni petelinji zajtrk, dopoldne jo zavrne psihiater, popoldne pri seksu z neznancem pokasira spolno bolezen, zvečer pa jo v dvigalu z britvijo brutalno razreže morilka v črnem.



23. Ljudožerci iz Amazonke

(Cannibal Holocaust, 1980, Ruggero Deodato)

Eden najbolj osovraženih, oboževanih in eksplicitnih eksploatacijskih filmov vseh časov, ki obilno postreže s številnimi grozotami, med drugim z dekletom, natknjenim na kol, ki so ji odrezali dojko. Teden dni po premieri v Italiji so film zaplenili, režiserja pa zaprli in obtožili umora. Pretila mu je doživljenska ječa, saj so bili mnogi prepričani, da gre za *snuff*, v katerem so zares pobijali igralce. Strasti so se pomirile, ko je Deodato na sodišče pripeljal žive in zdrave igralce, med njimi tudi »dekle s kola«.

24. Strel ni bil izbrisan

(Blow Out, 1981, Brian De Palma)

Naivna in prisrčna kozmetičarka Sally (Nancy Allen) neomajno verjame, da jo bo njen junak John Travolta zadnji hip rešil iz krempljev psihopatskega morilca. Vendar se je uštel, saj je Travolta zamočil in na mesto finalnega obračuna prispel prepozno. Preostane mu le, da avdio posnetek njenega pretresljivega poslednjega krika vmontira v *trash* horor film.

25. Zgodbe navadne norosti

(Storie di ordinaria follia, 1981, Marco Ferreri)

Cass, najlepša deklica v mestu (prelepa Ornella Muti), se naveliča, da vsi stalno prodirajo vanjo, zato si jo zapne z velikansko zaponko, vendar s tem ne doseže svojega namena. Svoj dušni mir najde šele, ko si prereže žile in izkrvavi.

26. Angel maščevanja (Ms. 45, 1981, Abel Ferrara)

Nemo vigilantko Thano (Zoe Tamerlis), ki na kostimiranem žuru uprizori pravi pokol moških šovinističnih svinj, z velikanskim (in malce preočitno falusnim) nožem v hrbet zabode ravno njena najboljša prijateljica. Thana zarjove, se obrne in tik pred smrtjo izreče prvo, zadnjo in edino besedo v filmu: »Sister!«

27. Svinčeni časi

(Die bleierne Zeit, 1981, Margarethe von Trotta)

Marianne (Barbara Sukowa) se pridruži teroristični skupini Bader-Meinhof, čez čas pade v roke policiji, v zaporu pa ji uspe »izvršiti samomor z obešanjem«, kot se glasi uradna verzija. V spomin se mi je urezal tisti šokantni, neverjetno realistični, spačeni obraz pokojne teroristke, ko jo pride pogledat njena sestra. Na filmu ni še nihče izgledal tako mrtvo.

28. Poštar vedno zvoni dvakrat

(The Postman Always Rings Twice, 1981, Bob Rafelson)

Jessica Lange v blagoslovljenem stanju končno najde svoj mir in srečo, vendar ji nepredvidljiva usoda spet zagode. Ko se z Jackom Nicholsonom vračata s piknika, pade iz avta in z glavo udari ob kamen. Jessica je krajšo potegnila še v biografijah Frances (lobotomija) in Sweet Dreams (letalska nesreča), kjer je bila njena zadnja beseda: »Dick!«

29. Conan barbar (Conan the Barbarian, 1982, John Milius)

V operetnem in počasnem prizoru se Tulsa Doom že obrne, da bi odšel, nato pa nenadoma zamahne z mečem in glava Conanove mame se zakotali na tla. Nikoli ne bo videla, v kakšnega hrusta se bo razvil njen sinko in kaj vse bo dosegel v življenju.

30. Iztrebljevalec (Blade Runner, 1982, Ridley Scott)

Strogo tehnično gledano Zhora (Joanna Cassidy) ni prava ženska, ampak replikant, zato se ne bi smela znajti na pričujočem seznamu. Toda njena smrt, ko na Vangelisov *soundtrack* obupano teče skozi izložbe, medtem ko jo neusmiljeno rešeta Harrison Ford, je tako lirčna, tragična in vzvišena hkrati, da sem jo preprosto moral prešvercati. Sicer pa, če kdaj, je v trenutku smrti postala prava ženska iz mesa in krvi.

31. Bilo je nekoč v Ameriki

(Once Upon a Time in America, 1984, Sergio Leone)

Eve (Darlanne Fluegl), drago plača, da se je spečala z Noodlesom (Robert De Niro): trije morilci jo že v prvem prizoru te štiriurne sage brutalno umorijo z dvema streloma iz pištole. Z dušilcem, če to komu kaj pomeni.

32. Brez strehe in zakona

(Sans toit ni loi, 1985, Agnes Varda)

Potepuhinja Sandrine Bonnaire umre v nekem obcestnem jarku, ne spomnim se več, zakaj. Ko jo zjutraj najdejo, jo odlepijo od tal in odnesejo, opazimo, da je njeno telo povsem odrevenelo, trdo kot ploh. *Nice touch*, glede na to, da so v filmih trupla mehka in voljna še dolgo po »smrti«.

33. Avtoštopar (The Hitcher, 1986, Robert Harmon)

Rutger Hauer priveže junakinjo Jennifer Jason Leigh med dva kamiona, tako da vodoravno visi med njima, nato sede za krmilo enega in požene. Ostalo si predstavljajte sami.

34. Betty Blue

(37°2 le matin, 1986, Jean-Jacques Bénéix)

Beatrice Dalle se povsem strga, iztakne si oko in konča na psihiatriji. Tu jo trpljenja s pomočjo blazine ljubeče odreši Jean-Hugues Anglade (oblečen v žensko, heh). Eden najbolj humanih umorov na filmu. Slabih 20 let pozneje podoben umor iz usmiljenja inscenira tudi Clint Eastwood, ko v *Punčki za milijon dolarjev* prekine trpljenje Hilary Swank.

35. Brez izhoda (No Way Out, 1987, Roger Donaldson)

Obrambni minister Gene Hackman se razburi in klofne ljubico Sean Young, da ta pade iz galerije, nesrečno pristane na klubski mizici in obleži s široko razprtimi očmi. Očitno so uboji iz malomarnosti Hackmanu prišli v navado, saj je vajo ponovil v filmu *Absolutna oblast*. Tokrat kot predsednik ZDA.

36. Full Metal Jacket (1987, Stanley Kubrick)

Izkaže se, da vietkongovski ostrostrelec, ki s kirurško natančnostjo masakrira ranjene ameriške marince, ni ostrostrelec, pač pa ostrostrelka. Ko jo končno odkrijejo in smrtno ranijo, ji vojaki odrežejo glavo in z njo med krohoto igrajo nogomet. Po tehtnem premisleku je Kubrick ta prizor iz končne verzije izrezal in se odločil za bolj humano končnico, kjer jo vojaki »le« ustrelijo.

37. Smrtonosno orožje

(Lethal Weapon, 1987, Richard Donner)

V prvem prizoru seksi Amanda Hunsaker spleza na balkon nebotičnika, se požene v globino ter po dolgem in elegantnem padcu bučno pristane na strehi avtomobila. Ne, ni bil samomor: Riggs in Murtaugh nas pozneje poučita, da je Amanda pred skokom zaužila tako veliko količino mamil, da bi jo ta ubila, tudi če ne bi skočila. Je to sploh pomembno?

38. Vojne žrtve

(1989, Casualties of War, Brian De Palma)

Še ena vietnamijada: Sean Penn in kompanija ugrabijo vietnamsko deklico, jo vlačijo po džungli, skupinsko posilijo, zverinsko pretepejo, nazadnje pa še prerešeta. Tudi najbolj utrjenim je težko gledati vse to neskončno mrcvarjenje, še posebej, ker so film posneli po resničnih dogodkih. De Palma je dvajset let pozneje skoraj identično zgodbo posnel še enkrat (*Redacted*), le da se tokrat dogaja v Iraku.

39. Boter 3

(Godfather: Part III, 1990, Francis Ford Coppola)

Na stopnišču opere v Palermu se zasliši strel. Krogla, namenjena Michaelu Corleoneju (Al Pacino), konča v srcu njegove ljubljene hčerke Mary (Sofia Coppola). Pacino je bil neutolažljiv, mi pa malo manj, saj je bila Sofia v tem filmu tako moteča, tako očiten *miscast*, da smo si oddahnili.



40. Misery (1990, Rob Reiner)

James Caan se je moral pošteno potruditi da je s tipkalnim strojem dotokel svojo žilavo oboževalko Annie Wilkes (Kathy Bates). Bonus: negativke so razsajale tudi v *Usodni privlačnosti* (Glenn Close) in *Sostanovalki* (Jennifer Jason Leigh).

41. Ko jagenjčki obmolknejo**(Silence of the Lambs, 1991, Jonathan Demme)**

Buffalo Bill je svoje žrtve, dekleta nekoliko močnejše postave, ugrabil in jih sestradal, da je koža malce odstopila od mesa. Nakar jih je zadavil, iz hrbta izrezal najboljše dele kože in jih odvrget v reko. Dekleta, ne kožo. Iz kože si je sešil obleko.

42. Poljub pred smrtjo**(A Kiss Before Dying, 1991, James Dearden)**

Matt Dillon je Sean Young odvrgetel na streho nebotičnika, ji izjavil ljubezen in zaprosil za roko. Opita od sreče Sean ponudbo ginjeno sprejme, sledi strasten poljub, nato pa jo Dillon pahne v globino ...

43. Thelma in Louise**(Thelma & Louise, 1991, Ridley Scott)**

Nepozabni finale, ko Susan Sarandon in Geena Davis v Thunderbirdu zgrmita v Grand Canyon. Kar se mene tiče, sta še dandanes tam, zamrznjeni v zraku ...

44. Kratki rezi**(Short Cuts, 1993, Robert Altman)**

Trije kolegi iz mesta gredo čez vikend v naravo taborit, ribe loviti in kakšno pivo spiti. Ko voda prinese golo žensko truplo, se ne vznemirjajo preveč. Z vrvjo jo za nogo privežejo na drevo, da je ne bi odnesel tok, ter neženirano nadaljujejo z muharjenjem, pitjem in kvantanjem. Šele ko se njihov rekreativni vikend izteče, zadevo prijavijo policiji.

45. Pogumno srce**(Braveheart, 1995, Mel Gibson)**

Škotski lepotic Murron (Catherine McCormack), sicer novopečeni Melovi ženi, Angleži v opomin prerežejo vrat. Medtem ko jo življenje zapušča, se obupano ozira naokoli za svojim dragim, a zaman. Besni Mel po njeni smrti sicer lastoročno očisti Škotsko Angležev, a kje je bil, ko ga je potrebovala?

46. Sedem (Se7en, 1995, David Fincher)

Tisti paket, naslovljen na Brada Pitta.

47. Lom valov**(Breaking the Waves, 1996, Lars von Trier)**

Emily Watson uresničuje perverzne fantazije svojega nepokretnega moža, čigar življenje visi na nitki. Čeprav so njegove zahteve vse bolj ponižujoče, mučne, odvratne in pa tudi nevarne, Emily ne odneha in gre do konca.

Njena žrtev ni bila zaman, saj se mož - že dokaj dobrega zdravja - udeleži njenega pogreba.

48. Krik**(Scream, 1996, Wes Craven)**

Ideja, da morilec na začetku vsakega dela grizlijevsko ubije znano igralko, je zabavna in zavestna banalizacija, pa tudi aktualizacija Hitchcockovega *Psiha*. Prva je nasrkala Drew Barrymore, ki je na štedilnik ravno dala peči pokovko. Morilec jo najprej nadleguje in straši po telefonu, potem ji ubije fanta, nazadnje pa jo dohiti na dovozu in ji v prsi zarine velikanski nož. Za povrh jo obesi na drevo in ji očisti drobce. Ko se domov vrne na njena starša, najdeti na štedilniku gorečo posodo s pokovko. Kar je posrečena ilustracija teze, da gre za tipični najstniški *popcorn* horor, ki pa vsebuje tudi iročni presežek.

49. Lolita**(1997, Adrian Lyne)**

Ko rahlo odcvetela Melanie Griffith spozna, da se je njen mož Humbert Humbert (Jeremy Irons) z njo poročil samo zato, da bi se lahko slinil okoli njene hčerke Lolite, se nemudoma vrže pod kolesa prvega avtomobila, ki pripelje mimo. Ali vam je v isti vlogi mogoče ljubša Shelley Winters v Kubrickovi inačici?

50. Smrtno varen**(Death Proof, 2007, Quentin Tarantino)**

Stuntman Mike (Kurt Russel) z eno samo samo noro kaskadersko točko trešči naravnost v nasproti vozeči avto ter razmeče dele telesa in notranje organe štirih žlahtnih lepotic daleč naokoli. Kakšna potrata! Tarantino tudi v filmu *Ubila bom Billa* ni ravnal nič kaj prizanesljivo z ženskami: Vivico A. Fox je dal pred očmi hčerke pribiti na kuhinjski element, Lucy Liu ostane brez zgornjega dela glave, enooki Daryl Hannah pa spešajo preostalo oko. Mogoče pa je to skrivnost njegovega uspeha?



Leteči Holandec

Kaj imajo skupnega Ian Curtis, David Gaham in Bono Vox? Letečega Holandca. Ko so enkrat srečali Antona Corbijna, so njihove glasbene zasedbe Joy Division, Depeche Mode in U2 dokončno uspešno zajahale val slave. Postale so legenda ... tako kot Corbijn.

Tokrat bom pustil ob strani Corbijnov fotografski opus – njegove fotografije so krasile naslovnice eminentnih glasbenih revij (med drugimi *NME*, *Rolling Stone*, *Wire* in *Q Magazine*) – in se osredotočil zgolj na njegovo sodelovanje z glasbenimi velikani, ki so krojili včeraj, danes in jutri popularne kulture. Z vzajemnim vplivom enih na druge dobimo avdio-vizualno simbiozo, ki je zaznamovala marsikatero odraščanje, mladost, življenje nasploh.

Anton Corbijn se je leta 1979 preselil z Nizozemske v Anglijo. Kot tedaj štiriindvajsetletni fotograf je sicer zamudil rojstvo pank v angleškem osrčju in vse v zvezi z njim, toda priletel je kot naročen za največjo postpankovsko zgodbo. Zgodbo, ki je vplivala na popularno glasbo v enaki meri, kot so nanjo vplivali recimo Rolling Stones ali Pink Floyd. Zgodbo skupine Joy Division. Trdimo lahko, da je Corbijnov premik iz varnega zavetja Nizozemske v »neznano zadovoljstvo« Anglije povzročila ena plošča. Ena sama vinilka! Še sam Corbijn je nekajkrat omenil, da je ob prvem poslušanju albuma *Unknown Pleasures* (1979) skupine Joy Division vedel, da je njegove zgodbe v tistem času najbolj cenjenega in iskanega nizozemskega rock fotografa konec.



Dokaz za to, kako globoko se je Corbijn potopil v svet Iana Curtisa, tragično preminulega frontmana skupine Joy Division, je film *Nadzor* (Control, 2007), ki ga je sam režiral. O filmu, ki je nastal po biografski predlogi Deborah Curtis, soproge Iana Curtisa, ne bom pisal, njegov pomen Corbijn sam povzema v ultimativnem rezimeju: »S filmom *Nadzor* sem končal neko obdobje v življenju, ki je temeljilo na vplivih iz mladosti. Ko sem končal snemanje filma, je bil to znak, da začenjam iskati navdih v sedanosti«.

Film *Nadzor* ni bil prvi Corbijnov stik z kamero. Prav Joy Division so bili razlog, da je Nizozemec predsedal s fotoaparata za kamero, v kateri je našel pomemben umetniški navdih, pa tudi nov izziv, ki ga je Corbijn iskal s prihodom v Anglijo. Namreč, prvič se je znašel v okolju, v katerem ni že v osnovi veljal za fotografskega *wunderkinda*, ampak se je moral za to pozicijo boriti. Večina znanih fotografov tistega časa je delala z glasbenimi skupinami in bili so del medijske srenje. Srenje, ki je pozorno spremljala trende in dogodke, povezane z novo glasbo. Serija fotografij, ki so izšle šele po Curtisovi smrti, in predvsem videospot za skladbo *Atmosphere* (1988), so Corbijna ustoličili v vrh glasbene fotografije. To, da je

dobil »nespodobno povabilo« glasbenega tednika *NME*, je bilo povsem logično. To, da se je po nekajletnem delu zanje hudo sprl in celo vložil tožbo zoper časnik, pa je že druga zgodba. Toda nekaj zagotovo drži: Corbijn je s svojim industrijsko-letargičnim (da ne rečemo depresivnim) črno-belim slogom patentiral lastno »optično« smer. Vsi, ki se bodo znašli pred njegovim fotografskim aparatom, bodo želeli le eno, no, dvojje – ČRNO BELI SVET! Od Milesa Davisa in Toma Waitsa, pa vse do U2 in Depeche Mode.



Depeche Mode še posebej! Leta 1981, eno leto po smrti lana Curtisa, je Corbijn spoznal svojo bodočo »umetniško pridobitev«. Toda vse do leta 1986 je Corbijn zavračal vsakršno možnost sodelovanja s skupino, ki je po njegovem mnenju delovala kot posladkan *synth pop* fantovski krožek. Potem so Depeche Mode poslali Corbijnu prošnjo za režijo videospota skladbe *A Question of Time*, ki ga je sprejel pod pogojem, da bodo snemali v ZDA. Rečeno, storjeno! Corbijnov vztrajanje na svoji črno beli atmosferski estetiki pri snemanju tega videospota je bilo »potovanje z razlogom« in le vprašanje časa je bilo, kdaj bo menedžment skupine dojel Corbijnov namen, da korenito spremeni imidž skupine. Devet mesecev je minilo od zaključne montaže videospota, njegove premiere in zelo različnih kritik glasbenih in video poznavalcev. Potem je, kako simbolično in filmsko, zazvonil telefon, prišel je tisti en klic, ki spremeni vse, in Corbijn ni dobil le pohvale, temveč je postal peti član skupine Depeche Mode in postal je, kakor bo sam izja-

vil, »človek, deležen največjega zaupanja v skupini«. Vse ostalo je zgodovina. Anton Corbijn je skrbel za njihove fotografije, naslovnice albumov, videospote, scenografijo koncertov in vizualij. Za DVD skupine z naslovom *Devotional* (1993) z njihove istoimenske turnee je bil nominiran za nagrado Grammy in nominacijo je pospremil z besedami: »S skupino Depeche Mode sodelujem tako intenzivno, da se takoj vključim v delovni proces. Dovolj je, da mi Martin Gore odigra nekaj taktov skladbe, ki naj bi jo vizualizirali kot videospot. To pridobiš z leti dela, popolno



avtorsko svobodo pa imam pri Depeche Mode že od našega prvega srečanja«. Zgovorno in brezkompromisno.

Prav takšen je tudi tretji del Corbijnovе umetniške poti – U2. Njihovo prvo srečanje, ki se je zgodilo na željo skupine, je bilo precej težavno, Corbijn je rekel celo »neprijetno«. Prvič, Corbijn ni bil privrženec glasbe skupine U2 in drugič, Bono Vox je na snemanjih izjemno nestrpen in zajeban. Toda skupino in fotografa je spojil New Orleans, v katerem so se vsi znašli kot v kakšnem Lynchevem *road movieju*. Rezultat? Naslovnica albuma *The Joshua Tree* (1987) je zagotovo ena najbolj kulturnih fotografij v popularni kulturi. Spet puščava, črno beli efekti, rahlo afektirani so tudi obrazi članov skupine. A naj razjasnim nekaj: skupina U2 je vse do tega albuma slovela kot bolj ali manj irska; bila je politično-sociološka atrakcija v okvirih britanske kraljevine. Po uspehu albuma *The Joshua Tree* pa je začela graditi svojo globalno prepoznavnost in njihov današnji uspeh je tudi del

Corbijnovе zgodbe. Navsezadnje je Corbijn tudi v očeh »težavnega« Bona dosegel status »osebe, vredne največjega zaupanja«, kar je sprožilo niz njegovih umetnin za U2, od že omenjenih naslovnice in fotografij, pa vse do videospotov in koncertnih vizualij. Poleg že znanih skupnih del bi posebej omenil najnovejše – film *Linear*, ki ga je režiral Corbijn in ki je pospremil najnovejši album skupine U2 *No Line on the Horizon* v nešteti diskografskih različicah. Film navajam tudi zaradi prej omenjene Corbijnovе misli »o iskanju navdiha tukaj in zdaj«. Film, ki je neke vrste sociološko-politični potopis glavnega in edinega igralca Saïd Taghmaoui, je Corbijnovо videnje slišane ali kakor se je izjemno lepo in natančno izrazil hrvaški kolega Aleksandar Dragaš: »Film *Linear* je National Geographic albuma *No Line on the Horizon*.« In je

res. Corbijnovо iskanje navdiha med nebom in zemljo, med Evropo in Afriko, je navdihnila aktualna debata o evropski introvertiranosti in njenem nerazumevanjem vsega, kar je južno od Gibraltarja. Južno od naših najbolj južnih meja. V glavah, seveda. Corbijn ni potreboval nobenega besedičenja ali rafiniranih režiserskih potez, nobenih posebnih učinkov, da je izrisal čudovito pokrajino, ki je sama sebi zadostna. Moram priznati, film *Linear* se mi je tako vtisnil v spomin, da sem album *No Line on the Horizon* (ki je seveda *soundtrack* filma) poslušal na čisto drugačen način. In spet smo pri ocenjevanju vloge Corbijna v popularni kulturi in umetnosti. Njegov vizualni mozaik zadnjih desetletij ni dopolnilo, ni podaljšek, temveč je samostojna celota, ki ni več odvisna od zvoka. Kvečjemu je postal zvok odvisen od Corbijna!





Rokoborec

Z zamudo slabega leta je domača platna vendarle dosegel lanskoletni beneški lavreat, Rokoborec režiserja Darrena Aronofskega, film, ki si ga je marsikateri kritik drznil oklicati ne le za film leta, temveč kar za film desetletja, celo prvo veliko mojstrovino novega tisočletja.

Čeravno tovrstne absolutistične in kategorične izjave praviloma prej pričajo o lenobi, tudi o zastrtih obzorjih ocenjevalca, velja takoj dodati, da je *Rokoborec* (*The Wrestler*, 2008) dejansko preprosto lep, odličen in nujno potreben film. Lep, kot je lahko lepo telo. Odličen, kot je lahko odlična režija, ki se v celoti podredi bistvenemu atributu ideje filma (in *Rokoborec* je film z idejo). In nujno potreben kot opomin, da povsem klasično, celo izrazito preprosto zasnovan film brez kakršnihkoli snovnih ali slogovnih akrobacij, zato pa s srcem na pravem mestu, lahko še vedno zareže najgloblje.

Rokoborec je tudi presenečenje. Pa ne toliko ali pa sploh ne presenečenje v smislu začetka tistega razvitega slogana, ki krasi filmske plakate in pravi: »*Bodite priče veličastni vrnitvi Mickeyja Rourkea ...*« Veličastno vrnitev je Mickey Rourke vendar izpeljal že nekaj let poprej, ko je odločilno zaznamoval (žal še vedno relativno spregledani) mojstrovini Tonyja Scotta, to sta *Telesni čuvaj* (*Man on Fire*, 2004) in predvsem *Domino* (2005), približno ob tistem času pa smo ga lahko občudovali tudi v uspešnicah Roberta Rodrigueza *Bilo je nekoč v Mehiki* (*Once Upon a Time in Mexico*, 2003) in *Mesto greha* (*Sin City*, 2005). Za presenečenje je zares odgovoren režiser Darren Aronofsky in glede njega slogan ne laže, ko se sklene z besedami: »... v ganljivem filmu Darrena Aronofskega.«

Aronofsky je namreč posnel že marsikaj, ganljivega filma pa še ne. Celo ravno nasprotno. Medtem ko avtorjev opus številni smatrajo za kultnega, ne manjka tudi oporečnikov, ki v nizkopračunskem prvencu *Pi* (1998) berejo le puhlo in prepotentno vajo v slogu, v velikem preboju *Rekviem za sanje* (Requiem for a Dream, 2000) zgolj senzacionalistično nalepko tipa »ministrstvo za zdravje opozarja«, o *Fontani življenja* (The Fountain, 2006) pa previdno molčijo tudi režiserjevi zavezniki. Da je nato takšna neobetavna, plastična podlaga obrodila *Rokoborca*, niti ni več presenečenje, je že kar čudež, za katerega je brzokone v večji meri kot režiser odgovoren Mickey Rourke, glavni igralec, ki – kot so ugotavljali že številni – vloge upehanega profesionalnega rokoborca ne zasede, ne odigra, ne uprizori, temveč utelesi na način, ki v neločljivo eno zlepi lik in igralca. Ostane fizično telo, težišče filma, kakršnega so znali/znao upodabljati in v filmsko naracijo osmišljati samo največji: John Cassavetes, Claire Denis, Sylvester Stallone.

Zgodba v senci tega telesa je preprosta, kot je tudi edino prav in mogoče. Robin Ramzinsky je v osemdesetih letih pod umetniškim imenom Randy »Zabijač« Robinson blestel kot zvezda ameriške profesionalne rokoborbe. Dvajset let kasneje je reven kot cerkvena miš, izžet kot cunja, predvsem pa nesrečen, osamljen in odtujen od vesoljnega sveta. Nekdanjo slavo unovči z občasnimi vikend nastopi po mizernih lokacijah, kot so osnovnošolske telovadnice, vse dokler ga nekega dne ne podre srčni infarkt in mu zdravnik prepove nadaljnji vstop v ring. Vmes se skuša zbližati s hčerko, ki jo je pred leti zapustil in s simpatično striptizeto (še ena vrhunska vloga Marise Tomei) v lokalnem baru, kamor redno zahaja.

Bistvena, kot že rečeno, ni zgodba, temveč telo. Splošno znano je dejstvo, da je Mickey Rourke na filmska platna stopil iz boksarskega ringa (in se vanj vračal tudi kasneje), kar pomeni, da nas njegova fizična prezenca – dramatičen relief s steroidi napihnjenih mišic, prekritih s starikavo, poroženelo kožo – ne preseneča. Enako velja za obraz, ekspresionistično topografijo alkoholne odvisnosti, starih brazgotin, divjega mesa in plastičnih operacij. Preseneča način, gracioznost, s katero se nato to telo, skoraj nenehno v navideznem počasnem posnetku, premika skozi prostor, do zadnjega kotička napolnjuje vsak kader, se narahlo ves čas dotika, otipava, preverja, če vsi kosi še vedno držijo skupaj. Na tej točki nastopi ključna komponenta Rourkevega ge-

nija. Iz tega surovega materiala, iz grmade nabreklega tkiva, ki naj bi po vseh pravilih zbuvalo predvsem ali samo strahospoštovanje (lahko tudi gnus), Rourke čudežno potegne prevladujoč občutek krhkosti, nežnosti, miline. Ne tudi šibkosti; telo je vendar močno, kipi, vendar lahko vsak hip pregori. Skrbi nas za to utrujeno telo; trepetamo v strahu, da se bo zdaj zdaj zgrudilo in pomečkalo pod lastno težo, hipnotizira nas, ne s svojo impozantno površino, temveč z nevidno napetostjo; ne s svojim potencialom, temveč s svojo ranljivostjo. Naša skrb tudi ni umišljena: tekom filma bo to telo treskalo po tleh, škripale in pokale bodo kosti, tekla bo kri in pokašljevalo srce.

Oba, Rourke in Aronofsky, se seveda dobro zavedata, na kako enkratni (in rahli) premisi temelji njun film (ki ga je, mimogrede, mikavno gledati tudi kot kakšno narativno *body art* inštalacijo ali pa kot sodobno verzijo pasijona).

Rourke v skladu s kompleksno telesnostjo gradi tudi svoj karakter nedolžne dobričine. Čeprav Randy »Zabijač« Robinson brez težav v nekaj minutah uniči steklenico piva, potegne črto kokaina in v javnem strnišču nabode navijačico, je predvsem velik, prezgodaj postaran otrok, ki si želi samo, da ga njegovi bližnji ne bi sovražili. Na to, da bi ga imel kdo razen anonimnih oboževalcev rad, revež še pomisliti ne upa.

Sorodno previdno k telesu pristopa Aronofsky; simptomatična za njegov novo odkriti, rahločutni režijski pristop je že podaljšana uvodna sekvenca, v kateri se Randy po končanem večernem nastupu odpravi domov, v naselje prikolic, kjer ugotovi, da mu je lastnik zaklenil vrata in bo moral prespati v avtomobilu. V dobrih petih minutah se pred nami na nevsiljiv način razgrne vsa turobnost neke eksistence: nekdanja zvezda je danes ponižana na nastopanje po šolskih avlah pred peščico lokalnih zgub in mladoletnih otrok, namesto garderobe ji je dodeljena šolska učilnica, za nastop prejme drobiž, premalo celo za plačilo najemnine za umazano prikolico, kakršno v Ameriki okupira najnižji razred, tako imenovani *white trash*; po nastopu se niti stuširati ne more, osamljen si odpre pločevinko piva v mrzlem avtomobilu in pred spanjem v pepelnik pospravi slušni aparat. Vendar poanta tega uvodnega prizora (in režijskega pristopa, ki ga zaznamuje) ni v ekonomičnosti pripovedi, ki operira strogo onkraj kakršne koli deklarativnosti, temveč v načinu, na katerega je posneto telo; ta način tudi dejansko

budi znatno večje zanimanje od nizanja socialnih faktorjev. Aronofsky namreč v celotnem prizoru Mickeyja Rourkea snema tako, kot sta brata Dardenne v *Sinu* (Le fils, 2002) snemala Olivierja Gourmeta. Z gibko kamero, za katero se zdi, kot da je z nevidnimi kremplji zasajena v tilnik junaka, od koder mu diha za vrat. Kamorkoli se ta obrne, se kamera obrne z njim in preprečuje, da bi uzrli obraz. S telesom se tako seznanjamo postopoma, po koščkih, obraz je na vrsti čisto zadnji. Telo se v film dobesedno priplazi, za kar porabi nekaj minut; kot bi bilo tako veliko, tako pomembno, tako impozantno, da ga ni mogoče (ali pa spodobno) že takoj na začetku stlačiti v en kader. Ko se telo udomači pred pogledom, se upočasni in obstane tudi kamera; vse manj mobilna je, dokler v fantastičnem zaključnem prizoru filma dobesedno ne zamrzne ...

Uspešno upodobljena fascinacija nad telesom pa seveda ni vse, kar zaznamuje idejni svet *Rokoborca*; občudovanja vredni so še najmanj trije nagibi, h katerim stremlji film.

Najprej je tukaj hecno in osvežujoče navdušenje nad osemdesetimi leti prejšnjega stoletja, v katerih sta mentalno obtičala naš protagonist (nenazadnje je ameriška rokoborba v svoji razviti, spektakelski formi otrok osemdesetih) in lokalna striptizeta, s katero se spoprijatelj. Če se osemdesetih v Ameriki dandanes težko spomnimo brez kančka sarkazma; kot obdobja, ki ga v kulturi markira kičasta estetika, kričava votlost in



iznajdba/izpopolnitev filmskega *blockbusterja*, v politiki pa zadnji popadki hladne vojne ter Reaganovi konzervativni, militantni koncepti vojne zvezd in imperija zla, *Rokoborec* v tem času vidi predvsem izgubljeni paradiž, ko je bilo še dovoljeno imeti se dobro, oziroma ko je bilo dobro počutje edini imperativ popularne kulture. Krasen je dialoški prizor v baru med Randyjem in striptizeto Cassidy, kjer ugotovita, da se oba navdušujeta nad ansambli tipa Guns N' Roses, Mötley Crüe in Def Leppard, in ki ga skleneta z lucidno analizo devetdesetih: »In potem je morala priti tista pičkica od Cobaina in vse uničiti. Kot da je kaj narobe s tem, če bi se rad imel samo dobro. Povem ti nekaj: sovražim jebena devetdeseta. Jebena devetdeseta so bila v kurcu.«



Kontekst izjave je seveda prežet s pritajeno bridkostjo, saj trenutno razsuti in nesrečni življenji obeh govorcev lepo pričata o tem, kako brezglavo je tiščanje glave v pesek osemdesetih, pa vendar se osemdeseta z nostalgijo vseeno izrišejo kot nedolžen teritorij, ki ga še nista okupirala politična korektnost in cinizem devetdesetih. Nedolžen, kot sta še danes nedolžna hrust in striptizeta. Aronofsky fascinacijo nad osemdesetimi deloma uspešno prevede tudi na raven filmske forme, kar je zlasti očitno v uvodni špici (desetletje evocirajo velike, odebeljene, obrobljene, zelene črke, kakršne danes vidimo samo še na kakšnih poceni video eksploatacijah) in glasbeni opremi filma (Guns N' Roses, Scorpions ipd.), sicer pa ostaja, kot že omenjeno, zadržan in fokusiran na počasno telo. Nemara zamujena priložnost, da bi nas razveselil tudi s kakšno podaljšano glasbeno-montažno sekvenco, kakršne so bile zadnji krik mode v osemdesetih?

Nadalje je tu tradicionalni ameriški mit od vseh opisane izgubljenca in poraženca, v našem primeru tako psihično kot tudi fizično zlomljenega sanjača, ki se zoperstavi vsem, še tako usodnim in silovitim pre-

prekam, da bi znova zaživel svoje sanje. Ko Randyju iz zdravstvenih razlogov prepovejo nastopanje v ringu, se silak seveda ne ukloni in na igrišče svojih sanj, resda po krajšem razmisleku in nekaj pomislekih, stopi še enkrat, morda poslednjič. *Rokoborec* je v tem smislu poseben, morda celo enkraten, saj Randyjeva izpolnitev istočasno najbrž predstavlja njegovo pogubo, česar se sam dobro zaveda. Še več: potencialna nagrada za njegov cilj, povratek v ring, je povsem iracionalna: za začetek je vprašanje zmage ali poraza povsem irelevantno, saj so dvoboji vnaprej dogovorjeni (in Randyjeva zmaga tako zagotovljena), cena za oboževanje, navidežno ljubezen, ki jo do rokoborca izkazuje anonimna množica navijačev, pa je odpoved možnosti prave ljubezni, pristnejšega stika z odtujeno hčerko in z novo simpatijo, striptizeto. Vendar Randy za izpolnitev svojega poslanstva tvega vse; kot pravi lacanovec ne popusti glede svoje želje. Vztraja tako silovito, da naposled, v že omenjenem sklepnem prizoru, pogled od njega odvrne tudi kamera; takšne skrajnosti pač ni mogoče snemati.



In naposled: to občudovanja vredno vztrajanje ni vse, kar sestavlja etiko *Rokoborca*. Pasijon Mickeyja Rourkeja je tudi elaborat na temo etike dela. Delo, zlasti fizično, za nameček še kot neločljivo vpeto v menjalne mehanizme na relaciji izkoriščanih in izkoriščevalcev, je za ameriški film že od nekdaj hudo neprivlačna tema. Pri »delu« v ameriških filmih običajno opazujemo le represivne organe in lomilce zakonov. Za razliko od teh se *Rokoborec* ne ustraši razgaliti tudi najbolj prvinskega (in prav nič dolgočasnega) segmenta družbene stvarnosti: skupaj z rokoborcem nenehno računamo, koliko stane najemnina in koliko so vredne nedeljske nadure v lokalni delikatesni trgovini; skupaj s striptizeto tehtamo, do katere točke se še splača, oziroma je prav prodajati/oddajati svoje telo; razmišljamo o neposrednih učinkih in smotru dela; predvsem pa se sprašujemo o možnosti

socialistične utopije, kjer vsakdo v popolni mreži dela po svojih zmožnostih in predvsem željah. *Rokoborec* verjame, da tudi glede tega ne kaže popustiti. Pritrujemo.

Čisto za konec: *Rokoborec* je, kakorkoli ga obračamo, v končnem izkupičku vendarle športna melodrama o vrnitvi odpisanega junaka. Za nameček takšna, ki ima očitne pretenzije povedati nekaj več, izstopiti iz žanrskega okvirja, se predstaviti kot avtorski film. Je zato boljša kot idiom tega terena, *Rocky Balboa* (2006, Sylvester Stallone)? Odgovor je kakopak ne, saj nenazadnje Aronofsky ni posnel niti kadra, ki bi se vsaj približal mojstrstvu Stalloneja, čeravno so Randyjeve brazgotine dostojne Rockyjevim krčnim žilam. Vseeno si film in njegov junak zaslužita iskren aplavz!



Jean-Claudov pasijon

Leto 2008 bi lahko imenovali tudi vrnitev odpisanih. Aronofskijev *Rokoborec* (The Wrestler, 2008) je v prvo igralsko ligo znova zrinil pozabljenega Mickeya Rourkea, francosko-alžirski režiser Mabrouk El Mechri pa je v svojem drugem celovečercu *J.C.V.D.* (2008) rehabilitiral še enega padlega junaka 80-ih in zgodnjih 90-ih. Na velika platna je vrnil Jeana-Clauda Van Dammea, prvo brco kulturnih akcijskih popcorn hitov, kot so *Krvavi šport* (Bloodsport, 1988, Newt Arnold), *Težak cilj* (Hard Target, 1993, John Woo) in *Varuh časa* (Timecop, 1994, Peter Hyams). In to v velikem slogu. Iz prožnih sklepov in grmade oteklih mišic je iztisnil čisto trans-akcijsko substanco, v katero so doslej verjeli le *die hard* Van Dammovi feni: trpke emocije, nabrušene replike, eksistencialna drama in smisel za avtoironijo. Predvsem pa, in to povsem brez heca, zares vrhunsko igro.

J.C.V.D. je – Jean-Claude Van Damme, rahlo načeta, zaprašena verzija nekoč bleščeče zvezde bolj ali manj bizarnih akcionerjev s kariero, ki diha na škrge, z zavoženo skrbniško pravdo, s slabim agentom in pogoltnim bančnim računom. Pred plazom osebnih problemov se umakne domov, tja, kjer še vedno velja za junaka, pa čeprav le zato, ker si je drznil sanjati velike sanje na drugi strani Atlantika. A na domačih tleh zabrede le še globlje, ko se nehote zaplete v poštni rop in postane glavni osumljenec lokalne policije.

Van Damme v tem inteligentnem metafilmu pravzaprav igra samega sebe, le da je postavljen v popolnoma fiktivno situacijo. El Mechri svojo razgibano naracijo

razpne med dve referenčni točki, ki zastopata skrajna pola realno-fiktivne skale in sta podana v kontrastnih tonalitetah. Uvodna brezšivna, visokoenergetska, z baletno senzibiliteto koreografirana demonstracija borilnih veščin je hkrati absurdno-komičen, a nadvse ljubeč hommage Van Dammovemu akcijskemu kultu in zgoščen hiperkinetični šus za vse, ki so v kino prišli gledat le še en Van Dammov film. Ta vstopna točka je ne le zastopnik najčistejše doze fikcije v okviru filma, ampak tudi zakoličenje Van Dammove mitizirane, spolirane filmske persone, ki jo El Mechri in Van Damme v nadaljevanju brez usmiljenja treščita ob tla in razstavita na prafaktorje. Od trenutka, ko se po seriji akcijskih klišejev (simbolično) zruši kulisa, se brez reza znajdemo v nekem povsem drugem filmu, kjer se naša akcijska figura celo v situaciji, ko bi bil precizno odmerjen udarec še kako na mestu, raje zanaša na miselne zvijače, ki jih pobira iz lastne filmske zgodovine. Za dvodimenzionalno akcijsko figuro, ki jo generira filmska industrija, se razpre neslutena globina in lahkotne, humorne iztočnice z začetka filma začnejo nažirati grenki podtoni, ki kulminirajo v zrcalnem prizoru uvodne akcijske sekvence, ki nas ponovno vrže na drugo stran filmskih kulis.

V trenutku, ko se nad Van Damma zgrne vsa teža situacije, v katero ga je pripeljal splet nenavadnih naključij, El Mechri še enkrat, ponovno brez reza, preklopi register in svojega junaka dobesedno potegne iz filma, ga dvigne nad prizorišče snemanja in ga sooči z lastnim odsevom v objektivu. Kar sledi, je čisti vdor realnega. Van Damme, zdaj niti ne več kot lik iz istoimenskega filma, ampak kot Van Damme osebno, obvisi med studijskimi reflektorji in neposredno v kamero s presenetljivim emotivnim zanosom izpljune ultimativno igralsko kreacijo svoje kariere: 7-minutni eksistencialni monolog z direktnim nagovorom režiserja; rezime življenjskih flopov in strahov, bolečino nerazumljenega zvezdnika, ki ga nihče ne jemlje resno in refleksijo mehanizmov lastnega uspeha.

Vmes se zgodi dinamična mešanica realnosti in fikcije, podana skozi časovne elipse in ponovitve posameznih prizorov z različnih perspektiv. Vsaka ponovitev razkrije nov delček zgodbe, dokler se koščki mozaika nazadnje ne povežejo v jasno sliko. Vsa ta kriminalna drama pa je le poligon za parodično dekonstrukcijo slave in priložnost, da legendarni filmski mlatilec končno dokaže, da zna udariti tudi drugače, ne le s pestjo. Mišic iz Bruslja po tej neverjetni osebni reinveciji nikoli več ne bomo gledali z istimi očmi.

Sam Raimi se vrača k svojim koreninam



Ni čudno, da je Sam Raimi režiser, ki so ga najeli za snemanje *Spider-Mana*, ultimativnega filma o ultimativnem superheroju. Zakaj? Ker Raimi za svoje fane sam deluje kot kakšen super heroj. Svoj režijski debi je s filmom *The Evil Dead* (1981) posnel pri rosnih dvajsetih. Snemati je začel že kar nekaj časa prej, v svojih najstniških letih ... V bistvu je dokaj varno reči, da je cel film zrežiral pred svojim 20. letom. In to ne katerikoli film. *The Evil Dead* (pri nas nikoli predvajan v kinu, razen na nočnih projekcijah za poznavalce scene) je verjetno najbolj kultni horror vseh časov, morda z njim po 'kulturnosti' lahko tekmujeta le še *Noč živih mrtvecev* in *Teksaški pokol z motorko*.

Ne da bi bil po svoji zasnovi *The Evil Dead* kaj posebnega. V tem smislu gre za 'standardni horror'. Skupina mladcev gre čez vikend v koč v gozdu. Videno že stokrat. Napade jih neka z uroki obujena prada sila zla. Tudi videno že stokrat, jada, jada. Kjer je film nekaj res izjemnega, je neverjetna režijska energija. Raimi je svojim mladim letom navkljub ali morda prav zaradi njih pokazal tako mero filmske inventivnosti in energije, da je verjetno ni bilo videti vse od Orsona Wellesa in *Državljana Kanea*. Primerjave z Wellsom so sicer redke, ker Welles velja za priznanega ljubljenca filmskih kritikov, Raimi pa za heroja podzemne, zaničevane horror scene, a ne gre pozabiti, da so pri kreaciji Wellsove mojstrovine *Državljan Kane* izdatno prispevali vsaj izkušeni direktor fotografije Gregg Toland, montažer Robert Wise in scenarist Herman J. Mankiewicz, če omenimo le nekaj ključnih ljudi ekipe. Toland, še posebej, je vzel Kane za izziv in za preizkušanje načinov snemanja, kakršnih se prej ni loteval. In Raimi je podobno pokazal izjemno mero inventivnosti ravno pri fotografiji. Popolnoma je ignoriral staro hawksovsko mani-ro, da mora biti kamera čimmanj moteča in da se je v bistvu 'ne sme opaziti'. Pri

Raimiju je kamera toboganska in konstanten del dogajanja. V mnogo prizorih predstavlja celo prvoosebni pogled, hipoma pa Raimi prehaja z enega nepričakovanega zornega kota do drugega. Tako gledalec niti nima časa premišljevati o tem, ali ga to kaj moti ali ne. Danes, v časih vizualne zasičenosti, to ni več kakšna posebnost, a v času premiere filma je bila stvar precej revolucionarna.

Tudi sicer je imel Raimi drugačen pristop pri stopnjevanju klasičnih horror prizorov. Pred njim so Hitchcock, De Palma, Carpenter in drugi mojstri že do konca izpilili prizore napetosti. Napetost prizora so gradili in gradili do končne resolucije. Raimi je sicer podobno gradil prizore, ampak namesto končne resolucije je ponavadi zavil v drugo smer, kjer je črpal iz komedij. Za Raimija ni nič nenavadnega, da na zares shrljiv prizor prilepi komičen vrhunec ali pa nasprotno (kar sta se pri njem naučila tudi njegova režijska prijatelja, brata Coen - Joel je celo asistiral pri montaži Raimijevega filma). Po tem izvrstnem debiju so se mnogi spraševali, ali lahko tak film sploh kako nadgradi, in dejansko ta prvenec Raimijevim fanom še danes pomeni nekaj posebnega. Tudi nadaljevanje filma, ki je v bistvu spreten rimejk, je naletelo na podoben sprejem. Logično, saj je Raimi tam izpopolnil tisto, kar mu v prvem filmu zaradi pomanjkanja proračuna ni uspelo.

S kasnejšimi filmi ni dosegel bravuroznosti teh dveh filmov (niti s tretjim nastavkom iz 'Dead serije', *Army of Darkness*), a njegov sloves izvrstnega vizualista je bil zacementiran. Ko se je industrija računalniških efektov razvila do te mere, da so se predelave stripovskih super herojev zdele zmeraj bolj možne, si je armada ljubiteljev stripa *Spider-Man* oddahnila, ko so objavili, da bo novo filmsko serijo režiral prav Raimi. Vedeli so, da je to ena najboljših odločitev in da je kombinacija dinamičnih prizorov s prefinjenim vizualnim humorjem kot nalašč za Raimija.

Po milijardnih uspehih te studijske franšize je Raimi z dolgoletnim sodelavcem Robertom Tapertom odprl lastno produkcijsko delavnico Ghost House Pictures, prvenstveno namenjeno shrljivkam. Ustvarila si je ugled s predelavo jap-horror filma *Zamera* in kultnega stripa Steva Nilesa - *30 Days of Night*. Tudi za najnovejši Raimijev film, *V žrelu pekla*, je bilo sprva mišljeno, da ga bo režiral kateri od hišnih režiserjev, a je udarila recesija in edini način, kako priti do denarja, je bil ta, da je svoje dobro ime zastavil kar Raimi. Tako se kralj vrača k svojim koreninam in zanesljivo lahko računamo, da nas bo znova odvrlel vse do pekla in nazaj.

Dom je svetinja

Peckinpah, Haneke in Tujci

Minilo je skoraj štirideset let, odkar je Dustin Hoffman stal na dnu stopnic v *Slamnatih psih* (Straw Dogs, 1971). Sama Peckinpaha in odločno razložil svoji histerični ženi, zakaj ne bo popustil pred huligani, ki oblegajo njun dom. »Tukaj živim. To sem jaz,« reče bivši strahopetec, prerojen v junaka, ko je ogrožen njegov dom. »Ne bom dopustil nasilja proti tej hiši.« S temi besedami je Peckinpah olupil vse sloje civiliziranega in priučenega vedenja ter posegel v bistvo zadeve. David Sumner, junak, ki ga igra Hoffman, se izkaže za zanesljivega: postreže nam z vrhuncem, ki je tako nasilen in brezkompromisno mačističen, da so ga leta 1971 obtoževali mizantropije, mizoginosti in fašizma in je do danes sporen. Peckinpah je uporabil situacijo, v kateri so ljudje ogroženi v lastnem domu, da bi dal obliko svoji viziji človeštva: življenje je, če parafraziramo Hobbesa, osamljeno, umazano, kratko in živalsko in človek mora najti klavca v sebi, da bi zaščitil svoje svetišče.

Peckinpah ni ne prvi ne zadnji režiser, ki je uporabil vdor v dom – Američani to imenujejo »home invasion« – kot podlago za film. Pojavi se tudi v prvencu scenarista in režiserja Bryana Bertina *Tujci* (The Strangers, 2008), o katerem bo več besed v nadaljevanju. Za zdaj je dovolj, če omenimo zgolj najbolj impresiven prizor. Mlada ženska stoji v prostorni kuhinji velike osamljene podeželske hiše in misli, da je sama. Kader odkrije gledalcu, ne pa tudi njej, zamaskiranega vsiljivca, ki stoji v senci za njo. Ta široki plan, v katerem vidimo hkrati grožnjo in ogroženega, je grozljiv ne samo zaradi nevarnosti, v kateri se je znašla junakinja, ampak še bolj zato, ker nam je jasno, da ženska nima kam zbežati: nevarnost je vdrla v prostor, v katerem naj bi se počutila varno.

Preden se vrnemo k *Tujcem*, filmu, ki je učinkovito grozljiv, vendar pa tudi omejen, je vredno nekaj povedati o tej zvrsti filma, ki je že skoraj žanr zase.

Sama zasnova hišnega vdora je v osrčju prvotnih strahov in je pogosto projicirana na podeželje, kjer so hiše osamljene, noč zares črna in tiha in pomoč daleč stran. Prizorišče podpihuje strahove o tem, kakšni ljudje lahko pridejo iz takšne podeželske noči. Filmi, katerih premisa je hišni vdor, postavljajo like in gledalce v moro, v kateri je njihov varen kraj spremenjen v strašljiv kraj.

Morda je hišni vdor bolj nad-žanr, ker lahko tovrstne zgodbe najdemo v filmih, ki pripadajo raznim žanrom in imajo različne ideološke namene. Film Williama Wylerja *Ure obupa* (The Desperate Hours, 1955) na primer, govori o ameriški družini iz srednjega sloja, ki je pod pritiskom. Gre za tip filma, značilen za Hollywood petdesetih. *Pater familias* Frederic March premaga Humphreya Bogarta, vodjo tolpe, ki je okupirala njegov dom v predmestju. Njegova zmaga je nekoliko prelahka, morda zato, ker je imel Wyler tako rad ameriški ideal, ki ga je ta družina predstavljala, zato je ni zmozel potisniti v preveč hudo nevarnost.

V filmu Elie Kazana *Prišli so ponoči* (The Visitors, 1972) vietnamska veterana prideta v podeželsko hišo, da bi se maščevala tretjemu, intelektualcu, ki ju je ovadil med vojno. Za Romana Polanskega je bil vdor gangsterja v življenje nenavadnih zakoncev v filmu *Slepa ulica* (Cul-de-sac, 1966) pretveza za psihološke igre moči in ponižanja, z Donaldom Pleasencem v vlogi izmučene otroške figure, značilne za filme tega režiserja.





Rezultat takšnih dram ni nujno jasen. James Woods v Kazanovem filmu ni kos situaciji, medtem ko v *Sobi za paniko* (Panic Room), ki jo je posnel David Fincher leta 2002, ne dvomimo, da bo Jodie Foster premagala tepce, ki so vdrlji v njeno hišo. Tovrstni filmi se večinoma (posebej ameriški), držijo paradigme *Slamnatih psov*: razvajan, urban človek se mora zateči h krutosti in barbarstvu, ki se skriva pod pretvezo civilizacije, da bi branil ognjišče; transformacija, ki jo lahko slavimo le z zadržki.

Dve različici filma *Funny Games*, ki ju je posnel Michael Haneke, prvo leta 1997 in drugo deset let pozneje, sta bili neposredni repliki *Slamnatim psom*. Haneke je bil tako odločen v želji soočiti to, kar vidi kot specifično ameriško doživljanje nasilja, da je posnel ameriški rimejk, saj je menil, da avstrijskega originala ni videlo dovolj Američanov.

Funny Games U.S. (2007) je briljantno zrežiran in igran, čustveno mučen in nadležno didaktičen film, čigar namen je bil dokazati gledalcem, posebej ameriškim, da nasilje ni zabava in da je njegov katarzičen videz zgolj iluzija narativnega, še posebej hollywoodskega filma. Oblegana družina, prepuščena milosti dveh psihopatov, pretrpi maraton ponižanj, mučenj in uničenja. Haneke zavrne željo publike po katarzi: junakom ne uspe obrniti stvari v svoj prid in nam dati razloga, da navijamo, pa tudi če se zaradi takšnega navijanja ne počutimo lagodno. Haneke sicer z gledalci v obeh različicah *Funny Games* manipulira enako kot Peckinpah v *Slamnatih psih*, morda še bolj, vendar je glavna razlika ideološka.

Ta protihollywoodska, protimainstreamovska ideologija je Hanekeju tako pomembna, da se eden izmed junakov

prebije skozi »četrti zid« in govori naravnost z občinstvom. V *Tujcih* Bryana Bertina je to, da junak in junakinja ne bosta zmagala, samoumevno. Tako kot *Funny Games*, gledalcem odreče vse želje po preobratu. *Tujca* sta *Funny Games* skozi neotesano senzibilnost ameriških grozljivk sedemdesetih let prejšnjega stoletja.

Film se začne z Jamesom in Kristen, nesrečnim mladim parom, ki prideta v osamljeno hišo na podeželju, v kateri je James odraščal. On jo je zaprosil za roko, ona pa ga je zavrnila. Ona joče, on molči. Film pa se zares začne s trkanjem na vrata sredi noči, ki prekine njun poskus sprave. Na vratih stoji mlada ženska, ki išče neobstoječo Tamaro.

Vprašanje »Je Tamara doma?« je tako izven vsakega konteksta, da zbudi skoraj lynchevski občutek, da nekaj v kozmosu ne deluje prav. Ves film je prežet s tem nelagodjem. Režiser spretno stopnjuje tiste ključne momente grozljivke: ponovno trkanje na vrata, groteskno maskiran obraz pred oknom, tiha, grozeča figura v daljavi, mobilitel, katerega baterija je prazna, spoznanje junakov, da nista sama v hiši, neusmiljen pregon nesrečnega para in iracionalnost napada, za katerega ni pojasnila.

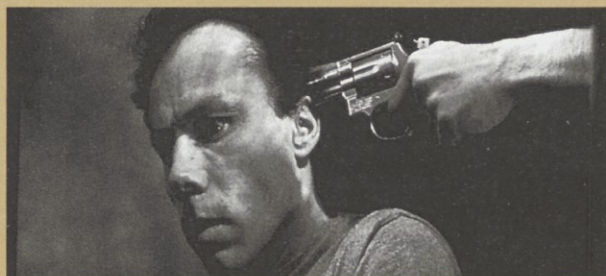
Bertino snema z nekoliko tresočo kamero, ki vedno daje občutek, da glavne like nekdo opazuje, kar negira idejo doma kot zatočišča. Beg Jamesa in Kristen iz sobe v sobo je absurden, saj tako mi kot onadva vemo, da njuni preganjalci obvladujejo celo hišo. Film ima aduta v igri Liv Tyler. Medtem ko njen partner Scott Speedman ne zmore več kot enega izraza na obrazu, je Tylerjeva tako prepričljiva, da gledalci začutimo njen strah.

Toda z njo čutimo zgolj zaradi situacije, v kateri se je znašla. James in Kirsten sta nezadostno definirana lika. Filmu manjka psihološka gostota *Funny Games U.S.* Pri slednjem čutimo, da imajo liki življenje onstran tistega, kar vidimo na velikem zaslonu. Zaradi tega Haneke ustvarja ne samo strah, ampak tudi občutek usmiljenja do sočloveka. Zaradi tega – ne zgolj zaradi sadizma – je film tako pretresljiv. Na drugi strani so *Tujci* brez didaktike. Kar vidimo, je predstavljeno brez pojasnila. »Zakaj nama to delate,« zavpije Kristen. »Zato, ker sta bila doma,« odgovori eden njenih mučiteljev in s temi besedami evocira ves strah pred nerazumnim nasiljem. *Tujci* ni velik film, temveč skromen in učinkovit primer žanra ali podžanra ali pa nadžanra, ki zbujajo nekatere od naših najbolj temeljnih strahov.

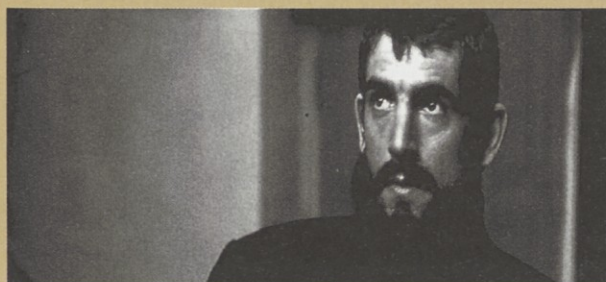
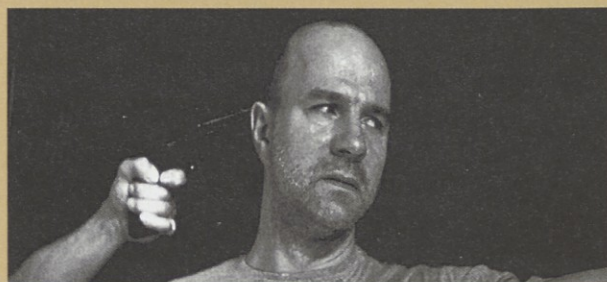
Tzameti

Prepričljiva ruska ruleta

Ste se že kdaj vprašali, kaj ste zares pripravljeni narediti za to, da bi obogateli? Do kod ste zares pripravljeni iti, da bi se dokopali do denarja? Kaj žrtvovati? V kolikšni meri tvegati? V današnjem svetu, ko je brutalni kapitalizem postal zmagovita ideologija in za mnoge celo svojevrstna religija, ki je tudi globalna ekonomska kriza ni zmogla omajati kaj več kot le za trenutek, je že skoraj težko najti osebe, ki bi bile do denarja oziroma bogastva pristno indiferentne. Potihem ali naglas, bolj ali manj goreče si ga želi skorajda vsakdo. A le redki so taki, ki se zavedajo navarnosti te svoje želje in so si zato pripravljeni resneje zastaviti zgoraj navedena vprašanja. Prepričan sem, da se med te uvrščajo tudi vsi, ki so si imeli priložnost ogledati fascinantni prvenec mladega gruzijskega cineasta Géle Babluanija, hipnotično 13 (Tzameti, 2005). Zakaj?



Danes tridesetletni Babluani je s »*Trinajstico*« – izjemnim delom, ki ga lahko že zdaj, zgolj tri leta po nastanku, uvrstimo med klasike – namreč ustvaril eno najbolj brutalnih, a tudi najbolj vznemirljivih in fascinantnih metafor globalne ekonomije, prispodobo brezčutnega kolesja kapitalizma, v katerega posameznika vklene njegova želja po denarju, svetem gralu kapitalizma, in ga nemudoma spremeni v potrošno blago. Vse tiste, ki si filma še niso ogledali, bi te besede verjetno napeljale na misel, da govorimo o kakšni militantni, družbeno-politični in izrazito avtorski drami, morda satiri. A ne. 13 je primarno žanrski film, napeta srhljivka s kriminalnim zapletom, izrazito eklektično delo (celo nekakšen poklon francoski žanrski tradiciji), ki pa hkrati premore tudi močan in distinktiven avtorski pečat.

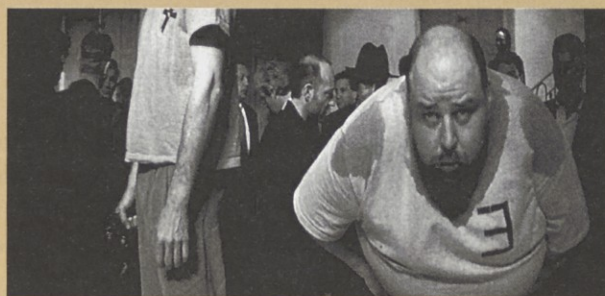




Zgodba filma je preprosta. Sebastien je mladi gruzijski imigrant, ki sebe in svojo revno družino preživlja z manjšimi gradbenimi deli in popravili streh. Dogajanje je umeščeno v manjše podeželsko mesto ob atlantski obali, kjer Sebastien popravlja streho stare, slabo vzdrževane hiše. Lastnik je starejši, vidno izčrpani mož, ki je zasvojen z morfijem. Sebastien je nekega dne priča razgovoru, iz katerega lahko nedvoumno razbere, da lastnik hiše nestrpno pričakuje prihod pisma, ki naj bi mu spremenilo življenje, saj bi mu omogočilo na hitro obogateti. A Godon, lastnik hiše, naslednjega dne umre. Njegova žena da Sebastienu vedeti, da mu dela ne bo mogla plačati. Takrat se v njem nekaj premakne: jezen, razočaran in išoč maščevanje ukrade pismo, s tem pa tudi popusti svoji želji po hitrem zaslužku. Čeprav v pismu ni denarja, pač pa le vozovnica za vlak in navodila, Sebastiena bolj kot misel na plačilo njegovega dela (delno bi se poplačal že s prodajo vozovnice) zavede želja po lahkem zaslužku. Kljub dejstvu, da si niti približno ne predstavlja, v kaj se podaja, popusti svoji želji, prevzame Godonovo identiteto in se poda na negotovo pot. Pismo ga tako odpelje globoko v notranjost podeželja, po sprva obljudenih, nato pa vedno bolj zapuščenih poteh, vse globje v gozd, do zlovešče mračne hiše. Že takrat je v njegovem koraku zaznati prve znake obotavljanja, a kljub vse številnejšim opozorilom Sebastiena želja po bogastvu vodi dalje ... Dokler ne obstane pred možmi odbijajočih in zlovešče mrkih obrazov ter se v trenutku zave, da nič ni tako, kot se je sprva zdelo. Predvsem pa, da je »lahek zaslužek« le iluzija, vaba, s katero tisti, ki bogastvo že imajo, lovijo nesrečne naivneže, ki jih nato spremenijo v svoje igrače, potrošno blago, iz njih do zadnje kapljice izžemejo življenje in jih nato zavržejo. A takrat je za Sebastiena že prepozno. Sprva se zdi, da bo moral za bogastvo, ki ga nazadnje vendarle dobi in izroči »v roke« svoji družini, plačati le z dokončno izgubo svoje nedolžnosti in mladosti, a v skrajni

konsekvenci mora Sebastien za uresničenje svoje želje vendarle plačati ultimativno ceno – svoje življenje.

Babluani se je izkazal z neverjetno narativno ekonomijo. V grobem je svoj celovečerec zastavil dvodelno. V prvem delu, ki ga zaznamuje visoko kontrastna, a hkrati tudi zmehčana črnobela fotografija ter počasen, skoraj spokojen ritem, nam predstavi osrednje like. Pri tem se ne pogloblja pretirano v psihologijo (to le nakaže z nekaterimi dejanji in zunanjimi potezami likov – Sebastien je mladenič gladkega, skoraj angelsko nedolžnega obraza, Godon pa mož srednjih let, a postaranega, izžetega obraza in praznega pogleda), pač pa raje dogajanju prepusti, da teče svoj »naravni« tek. Prehod med prvim in drugim delom se zgodi z vstopom v hišo, kjer spokojnost v trenutku izpuhti, nadomesti pa jo frenetična tesnoba in napetost. Babluani je domiselno uporabil tudi okolje, saj se prvi del dogaja pretežno na odprtem, kjer prevladuje belina neba in kjer vsaj slutimo, če že ne vidimo, odprte horizonte (vse je še možno). S približevanjem drugemu delu pa vstopamo v vse bolj temačne in prostore, zaprte, v katerih ni več zaznati naravne svetlobe.



Zaradi vsega tega bi lahko rekli, da se za tem, na prvi pogled preprostim žanrskim delom, skriva nič manj kot eno najbolj udarnih in najlepših anti-kapitalističnih del zadnjih nekaj desetletij. A ne samo to, Babluani je s 13 več kot prepričljivo dokazal, da je mojster medija, v katerem ustvarja, da pozna (in ljubi) tako njegovo zgodovino kot tudi trende in tendence v sodobnem filmu. Je mojster pripovedi, ki se povsem jasno zaveda, da je manj lahko več in bolj učinkovito, da je senzibilen in subtilen esteta, ki je ne samo spoštljivo prevzel nekatere prijeme starih mojstrov, pač pa je bil ob tem zmožen tudi lastnih distinktivnih potez. Sugestivno, hipnotično, preprosto izjemno.

Denar sveta grobar

Lekcija sodobnega kapitalizma



V Kinodvoru predvajani in pravkar na DVD-ju izdani dokumentarec *Let's Make Money* (2008), s posrečenim slovenskim prevodom *Denar sveta grobar*, ni samo šoker film, temveč predvsem lekcija iz sodobnega kapitalizma. Avstrijski režiser Erwin Wagenhofer se je po dokumentarcu *Mi hranimo svet* (*We Feed The World*, 2005), podobno kot proizvodnje hrane v globaliziranem svetu, lotil še kroženja denarja, ki je danes v rokah menedžerske elite vedno bolj virtualna kategorija.

Film je nastajal med dokončnim krahom lanske hipotekarne krize in med kreditnim krčem, ki je za sabo potegnil globalno ekonomijo. *Naj vaš denar dela za vas* se sliši kot mantra raznih novodobnih finančnih posrednikov, in Wagenhofer v Singapurju, kjer vlada mila davčna klima za svetovne mešetarje, posname direktorja investicijskega sklada, ki med vožnjo na zadnjem sedežu limuzine prostodušno deli recepte za ustvarjanje dobička. Ker investitorja »ničesar ne zavezuje« k vlaganju v etiko, ali še manj v okolje, zagotavlja, da se najbolje služi, ko je »kri na cesti, tudi če je naša«, saj je takrat cena delnic najnižja, kar pomeni priložnost za poceni nakup. Poleg »investicijskega guruja« spoznamo še »gospodarskega atentatorja« na voditelje tistih držav, ki jim bo potrebno vsiliti posojilo Svetovne banke in jih s tem astronomsko zadolžiti. Skratka, gre za film, ki se gleda kot scenarij za *Doktrino šoka* Naomi Klein.

Na drugem koncu Azije, v indijskem Madrasu, sledimo avstrijskemu industrijalcu, ki se mu zdi (post)kolonialna Indija zaradi »demokracije« in »pravne urejenosti« idealna za investicije. V prevodu to pomeni: poceni delovna sila, prepuščena neizprosnim zakonom trga, in neobstoječa socialna država, ki s pobiranjem davka ne zagotavlja minimalnega standarda preživetja, temveč financira subvencije za tuje investitorje. Jumbo plakat za *Deutsche Bank* sredi indijskega *sluma* je ikona pričujočega dokumentarca, ki se izogiba moraliziranju in želi predvsem pojasnjevati.

Da je dokumentarec šokanten, ni toliko posledica avtorjevega načina podajanja zgodbe, temveč samih dejstev. Recimo nepremičninski balon, ko so vzdolž španske obale zgradili na tisoče kičastih stanovanjskih objektov in hotelov, ki sedaj samevajo in ne izgledajo niti kot mesto duhov, saj v teh umetnih naseljih z golf igrišči in bazeni sploh nikoli ni bilo žive duše. Po tem »cementnem cunamiju« je ostalo tri milijone praznih stanovanj in izpraznjena državna blagajna. Naslednji groteskni primer neoliberalne doktrine so davčne oaze, kot je denimo angleški otok Jersey, ki se je iz ukvarjanja s kmetijstvom pognal v pravi mikro Singapur. Otok, ki sedaj živi od bančništva, s svojimi palčkastimi podžupani predstavlja le neobdavčeno sivo cono, preko katere se v metropole »virtualno« pretaka svetovni finančni kapital.

Od malega otoka v angleški provinci, dunajskih tramvajev na ameriških *lizingih* pa vse do Burkiné Faso, kjer se s protekcionističnimi monopoli bombaž uveljavlja kot monokultura, se današnja kapitalska logika pokaže kot mehanizem, utemeljen izključno na parazitstvu in nebrzdanem izčrpanju naravnih virov Vzhoda, ki dela za Zahod. Medtem ko profit v industrijskem kapitalizmu izvira iz dela, je danes dominantna oblika profita ustvarjena s privatizacijo javnih sistemov, kot sta zdravstvo ali šolstvo, kar pa je v filmu omenjeno zgolj kot demontaža socialne države. Pri vsem tem gre praktično za ropanje nečesa, kar je bilo nekoč ustvarjeno za skupnost, vendar pri tem država s skorumpiranimi politiki roparjem pogosto drži vrečo.

Divje privatizacije in vdor kapitala v vse družbene sfere sporočajo, da je govor o samoregulaciji svobodnega trga znak gorečega fundamentalizma, ki verjame v nekaj, kar ne obstaja. Cilj pred desetletji sklenjenega washingtonskega konsenza med Svetovnim denarnim skladom (IMF) in Svetovno banko je bil sprostiti meje za prost pretok kapitala in spraviti številne države z njihovo davčno politiko in socialno varnostjo na kolena. Namesto socialno odgovornega gospodarstva ima globalni kapital v rokah peščice zgolj apetit po bogatenju na račun revne večine. Ali se dokumentarec *Denar sveta grobar* danes lahko gleda kot epilog k ekonomiji neoliberalizma ali film, ki kliče po drugem delu, bo odvisno od razpleta sedanje krize.



Kapo iz Omarske

ali: film, ki ga ne bom gledal



Nisem gledal filma *Sveti Jurij ubija zmaja* (Sveti Georgije ubiva aždahu) – in ga tudi ne bom. Deli tega filma so posneti v Omarski, v okviru rudniškega kompleksa, ki je v času vojne v Bosni in Hercegovini gostil koncentracijsko taborišče za nesrbsko prebivalstvo (to je bilo eno izmed taborišč na področju občine Prijedor). V obdobju od maja do avgusta 1992 je skozi taborišče v Omarski šlo na tisoče ljudi, medtem ko jih je več sto v njem izgubilo življenje. Velikega števila trupel še vedno niso našli – predpostavljajo, da se posmrtni ostanki nahajajo v rudarskih jamah in še neodkritih primarnih in sekundarnih grobnicah na celotnem območju. Torej je ta lokacija služila kot eden izmed instrumentov sistematičnega terorja, ki je vzpostavil Republiko Srbsko. Zdaj pa se je ta Republika Srbska pridružila državnim institucijam iz Srbije pri financiranju in pomoči za realizacijo enega izmed »najdražjih srbskih filmov vseh časov«.

Nasprotovanje *Zmaju* vidim ne kot etično, pač pa v prvi vrsti kot politično dejanje. Zato je odločitev, da si ne ogledam tega filma, začetek in ne konec te zgodbe. Ta bo prišla do svojega polnega izraza šele prek izčrpane politično-filmske razprave s tistimi, ki prav tako niso videli *Zmaja*. Film, kot verjetno najpomembnejši medij dvajsetega stoletja je bistveno in nerazdružljivo povezan s političnimi procesi in ideološkimi vprašanji. In ravno

zaradi tega, v imenu neznanskih možnosti družbenega angažmaja, ki jih nudi filmska umetnost, v imenu ljubezni do »velikega platna« in spoštovanja institucije kina, je treba razmišljati in pisati o dejstvu, da je bila lokacija, na kateri so se v nedavni preteklosti v imenu »srbskih nacionalnih interesov« dogajala organizirana množična hudodelstva, enostavno izkoriščena kot primerna za snemanje nekega zgodovinskega etno-spektakla.

Veliki filmski kritik in teoretik Serge Daney, nekdanji urednik francoskega časopisa *Cahiers du cinéma*, je prepričljivo pokazal, da je razvoj filmske kulture med drugim odvisen od našega razumevanja prav tega, da nekaterih filmov ni treba gledati. Daneyev osrednji primer je film *Kapò* (1959) režiserja Gilla Pontecorva (sicer malo pozneje avtorja izjemnega antikolonialističnega filma *Bitka za Alžir* [La battaglia di Algeri, 1966]). Med pisanjem o sebi kot nepopravljivem filmofilu – nekom, ki je v celoti živel za in od filma in ki so ga oblikovali neprestani obiski kinodvoran (»vprašanje namreč ni, katere filme ste gledali vi v otroštvu, ampak kateri filmi so gledali vas«) – se Daney dotakne dejstva, da se je zavestno odločil, da *Kapò*, filma o koncentracijskih taboriščih iz druge svetovne vojne, ne bo nikoli gledal. K tej odločitvi ga je napeljala kritika tega filma, ki jo je razvil nek drug kritik in režiser Jacques Rivette. Rivette

je kritiziral Pontecorvovo neodgovorno rabo premične kamere, ki telo taboriščnice, ki umira na bodeči žici, nepremišljeno estetizira in spektakularizira. Za Daneya je bilo dovolj, da je prebral Rivettovo kritiko. Z njo se je takoj identificiral:

»Med filmi, ki jih nisem nikoli videl, so ne le Oktober (Oktjabr', 1927, Sergej M. Eisenstein in Grigorij Vasiljevič Aleksandrov), Ob zori (Le jour se lève, 1939, Marcel Carné) in Bambi (1942, David Hand), ampak tudi obskurni Kapo. (...) Sem jaz edini, ki ni nikoli gledal tega filma, pa ga vseeno ni pozabil? Sam Kapa namreč nisem gledal, a sem ga kljub temu videl. Videl sem ga, ker mi ga je nekdo pokazal – z besedami. Ta film, katerega naslov je kot geslo spremljal moje celotno življenje v kinu, poznam le prek nekega kratkega teksta: ocene, ki jo je Jacques Rivette napisal za Cahiers du cinéma junija 1961 ... V svoji oceni Rivette ni povzemal zgodbe filma, pač pa je enostavno v enem stavku opisal en kader. Ta stavek se mi je zarezal v spomin in se glasi takole:

'Usmerite svojo pozornost na tisti kader v Kapu, v katerem se Riva ubije tako, da se vrže na električno bodečo žico: človek, ki se v tem trenutku odloči za vožnjo kamere naprej, da bi s tem bolje kadriral truplo – pri čemer pazljivo umesti vzdignjeno roko v kot končne kompozicije – ta človek je vreden najglobljeга prezira.'

Enostaven premik kamere je bil torej tisti premik, ki bi se mu moral neobhodno izogniti. Premik, ki ga je očitno pripravljen storiti le nek podlež. Takoj, ko sem prebral te besede, sem vedel, da ima avtor popolnoma prav. (...) Kot bodoči filmski kritik sem tako pridobil svoja prva prepričanja. In res, skozi leta je »vožnja kamere v Kapu« postala moja premična dogma, aksiom, o katerem se ne razpravlja, prelomna točka vsake debate. Nisem hotel imeti prav nikakršnega opravka z nikomer, ki ga odvrtnost Kapa ni takoj vznemirila.«

S samonaloženo prepovedjo gledanja je Daney podvojil distanco, ki jo je v odnosu do Kapa vzpostavil že Rivette. S tem je še povečal odpor do tega filma.

Toda obstaja neka pomembna razlika med Kapom in Zmajem, zaradi katere niti gledalčeva politična intervencija – poskus, da se, kot bi rekel Daney, »nekemu filmu stopi na pot« – v teh dveh primerih ne more biti enaka. Daney se je brezkompromisno kritiško opredelil do načina, kako je Kapo pristopil in obdelal temo

koncentracijskih taborišč. V primeru Zmaja pa gre za film, natančneje akt snemanja, ki se sploh ne ukvarja z vojnimi dogajanjem v Omarski, pač pa jih ravno nasprotno potlačuje, marginalizira ali vsaj zaobide.

Zato zavračanje kina v primeru Zmaja predstavlja neobhoden, a hkrati šele prvi korak k artikulaciji določene angažirane kulturno-politične pozicije. Ta pozicija bi temeljila na spoju kritične teorije in kinematografske/video prakse; prevpraševanje odnosa med taboriščem in filmom, stvarnostjo in sliko, ki bi neizbežno pripeljalo do ideološke diskreditacije prav tistega tipa razuzdanega medijsko-proizvodnega procesa, kakršen je snemanje spektakularnih finalnih prizorov Zmaja v rudniškem kompleksu Omarska.

Z drugimi besedami, strateškemu praznjenju vidnega polja z odločitvijo, da se v imenu Filma Zmaja ne gleda, bi morala slediti vrnitev h gledanju. Toda gledanju česa? Enostavno h gledanju drugačnih filmov. Ta tekst je pravzaprav apel za obnovo tradicije *cinéma vérité* (filma resnice) z namenom za nas neobhodnega, odprtega soočenja z dogajanjem v vojnih devetdesetih letih.

Na mesto filmske fikcije, na mesto kino-fantazem, kakršna je tista v Svetem Juriju, je treba postaviti dokumentarno formo. Lahko bi, recimo, začeli z enostavno, a preverjeno paralelno strukturo, ki jo je francoski režiser Alain Resnais izkoristil v lastnem prikazu koncentracijskih taborišč v filmu Noč in megla (Nuit et brouillard, 1955). S kombiniranjem obstoječih posnetkov taborišč v Omarski (med katerimi so nekateri obkrožili svet in med prvimi ovekovečili projekt etničnega čiščenja v Bosni) in dokumentarnega okvirja o »Snemanju Svetega Jurija« v rudarskem kompleksu (iz danes zelo popularnega žanra »The Making of ...«) bi se vzpostavili koristni raziskovalni orientiri. Tako bi se s filmskim jezikom, sliko, zvokom in montažo na enem mestu, mestu terorja, spregovorilo iz dveh časovnih perspektiv – iz perspektive devetdesetih let in iz perspektive s konca prvega desetletja 21. stoletja. Morda bi takrat tudi Jurij uvidel, da »ubiti zmaja« pravzaprav pomeni podati se v obračun s kapom iz taborišča v Omarski.

Namesto odjavne špice, Daney o filmu Noč in megla: »Enkrat, dvakrat, trikrat ... sem gledal slavne gomile trupel, las in zob. Kakšen čuden krst podob: razumeti v enem in istem trenutku, da so bila taborišča resnična in da je bil film korekten. Razumeti, da je bil film (samo film?) sposoben približati se mejam denaturirane človeškosti.«

Coraline

Animirana ekstravaganca



Celovečerni animirani film *Coraline* je promoviran kot družinski film in meri predvsem na otroško občinstvo, vendar pa že uvodna scena namigne, da ne gre za tipično ameriško »feel good« animacijo. Tako za začetek punčka iz cunj pravljico prilebdi v delavnico, kjer jo kovinske (skorajda nosferatujevske roke) raztrančirajo, ji odtrgajo prišite oči, iz nje stresejo polnilo in jo nato ponovno zašijejo nazaj. Med šivanjem tanki kovinski prsti opletajo z dolgo iglo, ki šviga nevarno blizu gledalca, za kar gre zahvala 3-D tehniki, v kateri je film posnet. *Coraline* je namreč prvi celovečerni stop motion animirani film, posnet v 3-D tehniki, kar je režiser, veteran ameriške animacije Henry Selick, razložil kot logičen korak na svoji ustvarjalni poti.

Selick je najbolj znan kot režiser filma *Božična pustolovščina* (*The Nightmare Before Christmas*, 1993) – zgodbo je napisal Tim Burton, ki je film tudi produciral –, med njegove bolj znane filme pa sodijo tudi *James in breskev velikanka* (*James and the Giant Peach*, 1996), *Monkeybone* (2001) in *Moongirl* (2005). V svoji karieri se je lotil že skoraj vseh tehnik animacije, za prvi celovečerec (*Božična pustolovščina*) pa je izbral svojo najljubšo animacijsko tehniko – stop motion animacijo. Uspeh tega filma je Selicku omogočil, da je za naslednji projekt izbral precej bolj eksperimentalen pristop, saj je priredbo Dahlove zgodbe *James in breskev velikanka* ustvaril v tehnično zahtevni ter inovativni kombinaciji igranega filma in animacije. Med številnimi nagradami, ki jih je prejel za ta film, je bila tudi glavna nagrada na festivalu v Annecyju, poleg kritikov pa je film prepričal tudi gledalce in postal komercialno najuspešnejši Selickov film. Tudi pri naslednjem filmu se je Selick odločil za podoben pristop in za filmsko platno priredil strip kanadskega avtorja Kaja Blackleyja, vendar so bile reakcije kritikov in občinstva na film *Monkeybone* precej bolj medle. V naslednjih nekaj letih se je Selick tako ukvarjal predvsem s produciranjem in s pisanjem scenarijev, sodeloval pa je tudi pri projektih drugih režiserjev (med drugim je za Andersenov film *Življenje pod vodo* [*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004] ustvaril fantazijski podvodni svet). Leta 2004 se je pridružil studiu za animacijo LAIKA, kjer je najprej ustvaril kratki animirani film *Moongirl*, sledil je celovečerec *Coraline*, ki ga je Selick priredil po istoimenski noveli angleškega pisatelja Neila

Gaimana. Kot je povedal Selick v intervjuju za AWN, mu je bila Gaimanova zgodba tako všeč, da je odkupil pravice, še preden je bila knjiga objavljena v ZDA. Prav tako je bil nad idejo o animiranem filmu navdušen Gaiman, saj je po njegovem mnenju ta medij daleč najbolj primeren za poustvarjanje svetov, ki jih naseljujejo njegovi junaki.

Coraline je namreč fantazijska zgodba, v kateri se prepletata resnični in fantazijski oziroma vzporedni svet. Junaki so v resničnem svetu ljudje, v vzporedni dimenziji pa njihovi skorajda popolni dvojniki. Naslovna junakinja je bistra, radovedna in z dolgočasna deklica, ki ji vedno prezaposlena starša ne posvečata dovolj pozornosti. Med pohajkovanjem po stari hiši pa nekega dne odkrije čarobna vrata, skozi katera lahko vstopi v fantazijski svet, ki jo popolnoma očara. Vzporedna dimenzija izgleda kot kopija resničnega sveta, s to razliko, da se dvojnika njenih staršev obnašata kot vzorna roditelja in ji posvečata neomejeno pozornost. Kljub navidezemu sijaju in blišču pa vzporedni svet v *Coraline* (in v gledalcu) že od začetka vzbuja neko nelagodje, ki se zdi sprva precej nedoločeno. Eden izmed detajlov, ki podpira to nelagodje, je dejstvo, da imajo dvojniki namesto oči na glavah prišite gumbe. Glede na to, da gre za animirani film, to najprej niti ne vzbudi velikega začudenja. Kmalu pa postane jasno, da rek »oči so okna duše« zares drži in da so dvojniki zgolj brezdušne lutke v rokah zlobne čarovnice. Tako postane očitno tisto, kar razloži že uvodna scena. Coraline mora rešiti svoja starša, sebe in končno tudi svet, ki se ji v eni izmed scen dobesedno spodmakne izpod nog.



Poznavalci so film še pred premiero hvalili kot najbolj ambiciozen in sofisticiran animirani film. Kar se tiče same animacije, je film dejansko enkraten. *Coraline* ponuja dodelanost v detajlih, izraznost likov in otipljivost dogajanja na platnu, ki ga računalniška animacija ne more doseči. Pikolovska natančnost se kaže skoraj v vsaki sceni, v vsakem gibu likov. Med drugim so ustvarjalci za vsak lik izdelali več glav, ki so jih med posnetki lahko zamenjali, obenem pa so za vsako glavo izdelali različne čeljusti, obrvi, čela in oči in na ta način posamično animirali posamezne dele obraza.

Prav tako je film veliko pozornosti zbudil tudi zaradi uporabe 3-D tehnike, saj gre za prvi *stop motion* film, posnet v tej tehniki. Kot je dejal Selick sam, ni bil nikoli pristaš uporabe določene tehnike zaradi tehnike same, tokratno odločitev pa je pojasnil: »Že ko smo ustvarjali filma *Božična pustolovščina* in *James in breskev velikanka*, je bilo v naši ekipi nekaj 3-D navdušencev, ki so določene prizore posneli v 3-D tehniki. Rezultati so bili tako dobri, da smo si že takrat zamislili, da bi posneli celoten film v 3-D. In ko smo se odločili za snemanje *Coraline*, smo ugotovili, da so stvari na tem področju napredovale do te mere, da lahko 3-D uporabimo ne le kot tehnični trik, temveč kot orodje za obogatitev same

zgodbe filma.« Čeprav bi film najbrž prav tako dobro funkcioniral v običajni 2D tehniki, pa 3-D tehnika na subtilen način poudari določene detajle. Svetova, med katerima potuje Coraline, sta si zelo podobna, kljub temu pa so s 3-D tehniko dosegli efekte, ki poudarijo določene vsebinske elemente obeh svetov. Tako se zdi resnični svet nekoliko bolj ploščat in na prvi pogled nekako izrabljen, vzporedni oziroma fantazijski svet pa daje vtis sijaja, globine in občutek odprtega prostora, dokler se v končni fazi ne sesede sam vase.

Neil Gaiman je zgodbo o Coraline začel pisati pred skoraj dvajsetimi leti. Glede na to, da ga je k pisanju napeljala takrat štiriletna hčerka Holly, je zgodbo mogoče interpretirati kot plod deklíčine domišljije ali pa kot posledico odraščanja ob vedno prezaposlenih starših. In četudi se film mestoma bolj kot na vsebino osredotoča na očarljive Gaimanove ideje, ki jih je Selick zvesto prenesel na filmski trak, je Coraline še vedno eden redkih ameriških mainstream animiranih filmov, ki ponujajo več kot zgolj površno zabavo in sprostitvev.



Zanimivost:

snemanje je trajalo več kot 18 mesecev,
vsako lutko v filmu je 3 do 4 mesece oblikovalo 10 oblikovalcev,
za lik Coraline so uporabili 28 lutk različnih velikosti in zanjo so ustvarili 207.336 kombinacij obraza,
puloverje, ki jih nosi Coraline, so splekli z iglami, tankimi kot las,
v mišjem cirkusu na zaslonu hkrati nastopa 61 skrbno animiranih miši,
lilije na vrtu so naredili iz silikonskih naprstnikov, ki so jih obrnili od znotraj navzven in jih nato ročno pobarvali,
sneg so naredili iz sekundnega lepila in pecilnega praška,
srednji deli cvetov v fantastičnem vrtu so narejeni iz žogic za namizni tenis,
češnjeve cvetove so naredili iz pokovke, ki so jo ohladili, popršili z barvo in nato detajle še ročno pobarvali.

Kako narediti film z digitalno tehnologijo

Jože Baša

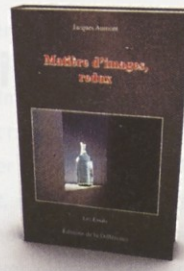


»Film je mrtev, naj živi film,« nas hoče predramiti režiser, glasbenik, fotograf in inovator Mike Figgis ter opozoriti, da se nahajamo v dobi, ko je posneti film lažje kot kdajkoli prej, če smo le odprti do digitalne tehnologije. Figgis nas popelje skozi ves proces, od ustvarjanja do distribucije. Njegova glavna naloga je bralce otresti prepričanja, da je dober film mogoče posneti samo na klasični trak. Skozi lahkoten pri-povedni stil dobimo občutek, da z njim sedimo na kavi in poslušamo podrobne, sistematične in ponekod »insajderske« informacije. Konkretno predstavi problem ter možne rešitve. Hitro spoznamo ključne elemente dobrega filma ter izzive in odločitve, s katerimi se bomo morali spopasti v vlogi režiserja. En-dva-tri ovrže pojem amaterskega ustvarjalca, saj ga dostopnost dobre filmske opreme ne ločuje več od profesionalca, hkrati pa vneto opozarja, da je treba do svojega »orožja« (kamere) vseeno negovati poseben odnos. Tudi če gre za malo digitalko, je ta glavni posrednik med zamisljivo in umetniškim izdelkom. Omenjeni odnos se bo poznal tudi v končnem izdelku. Režiserji se dobro zavedamo, kako pomembna je pozitivna atmosfera v ekipi in Figgis deli dragocene nasvete tudi v tej smeri. V enem od pripetljajev ga ob prevzemu režije z vprašanji napadejo glavni igralci, kar mu zaradi nepripravljenosti nabije strah v kosti, kasneje pa ugotovi, da je šlo le za pomerjanje egov. Obstaja tudi zanimiva anekdota s Figgisovega vodenja videodelavnice v Sloveniji. Montažerjema je naročil, naj prineseta vsak svoj prenosni računalnik, pojavila sta se pa z veliko montažno mizo, kar ga je zelo razburilo. Dokazala sta, da se človeški ego ne more sprijazniti z dejstvom, da lahko narediš dober film z veliko manjšo opremo. Od njegovih številnih nasvetov sem enega tudi vgradil v ustvarjalni proces – t.i. beležko, v katero si zapisuješ težave s prejšnjih snemanj in lažje predvidiš morebitne zaplete v naslednjem projektu. Čeprav se Figgis v knjigi dotika kadriranja, pogrešam podrobnejše ponazoritve pomena določenih kadrov, kot so spodnji in zgornji rakurzi, snemalne osi, kader-sekvence, ki se mi za posameznike, ki se prvič soočajo s filmom, zdijo odločilnega pomena. Prav tako pogrešam več referenc. Sicer navaja Godarda in Morriconeja, a informacije črpa predvsem iz lastnih filmov. Izkušnje iz del *Zbogom Las Vegas* (Leaving Las Vegas, 1995), *Hotel* (2001) in *Časovna koda* (Timecode, 2000) – inovativno snemanje s štirimi kamerami hkrati – so

bogate, žal pa še vedno predstavljajo zgolj en pogled na produkcijo. Knjiga se bolj osredotoča na izpeljavo projekta kot na teorijo in je eden od koristnejših priročnikov za zanesenjake, ne glede na izkušnost ali izbiro tehnike. Odgovori nam na vprašanja, kot so: Kako se lotiti snemanja filma? Kje pridobiti sredstva in ekipo? Kakšno opremo, glasbo in igralce izbrati? Kako premikati kamero, da ne bo motila pripovedi? Katere zaplete lahko pričakujemo? Ob branju se večkrat pojavijo aha-momenti, na kaj vse moramo biti pozorni in kako s pridom izkoristiti nove možnosti, ki jih v svet filma prinaša digitalni duh.

Matière d'images, redux

Matic Majcen

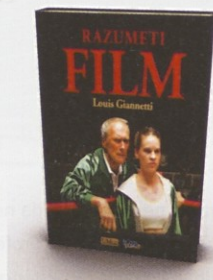


Skorajda ne mine leto, da ne bi luč dneva zagledalo novo knjižno delo Jacquesa Aumonta, profesorja filmske teorije in estetike, ki po različnih univerzitetnih ustanovah predava že od leta 1970 (trenutno na Sorbonne Nouvelle, Pariz 3). Letošnje je posodobljena različica knjige ali natančneje zbirke esejev, ki je prvič izšla leta 2005, a je bila umaknjena s prodaje po brodolomu založbe Images Modernes. Zdaj smo pod istim naslovom dobili z novimi spisi dopolnjeno in občutno razširjeno izdajo – 170 strani dolga knjižica se je več kot podvojila – ki ima z novo založbo tudi vse pogoje za pot do knjigarniških polic. Zakaj in na kakšen način torej – materija podobe? V vsakem primeru že v začetku najprej njena fikcija. Kako pravzaprav govoriti o materiji nečesa, kar je že v izhodišču sestavljeno iz nečesa nedotakljivega: iz igre senc, svetlobe, ter tistega najbolj neujemljivega vseh elementov, časa. V naslednjem koraku pa vendarle, v svoji mentalni eksistenci, podvrženi nenehnemu reinterpretiranju, druga plat percepcije gibljivih podob: ne film kot pripoved, ampak filmska podoba kot nosilec očitno izraženih referenc na umetnost, s katero je bil film zgodovinsko vedno tesno povezan – slikarstvo. In v ta namen je potrebno naravnati svoj pogled. Ne več figura in tisto, kar jo obkroža; ozadje, pač pa podoba kot celota, kjer vsak njen delček v enaki intenziteti perforira tkivo kadra, ga v enaki meri naseljuje po njegovi celotni površini. Tisto, kar se na platnu morda zdi sekundarno (denimo pustni prostori črnine in sivine) zdaj niso več prostori odsotnosti, ampak nepogrešljiv inštrument avtorske ekspresije, sredstvo vzpostavitve kontrastnega polja, ki šele vzpostavi pogoje za vznik figure v podobi. Aumont se seveda zelo dobro zaveda vprašanj, ki jih takšen pogled poraja, in vzdolž serije tematsko ločenih esejev na ustaljenih, a tudi presenetljivih primerih išče odgovore nanje. Če so daljše pasaže na-

menjene klasičnim in pričakovanim referencam (Hitchcock, Tarkovski, Kubrick), pa se avtor mestoma obrne tudi k presenetljivim zgledom. Denimo k *Harryju Potterju*, ali pa (v enem nazornejših primerov v knjigi) k Fincherjevemu *Sedem* (Se7en, 1995): močan snop svetlobe zaslepi kader v trenutku, ko se protagonista v zatopljenem pogovoru znajdeti v afektu obžalovanja in kesanja zaradi storjenega umora – gre tu za znak nebeškega blagoslova ali napoved prekletstva, ki detektiva doleti ob koncu filma? Aumonta takšni motivi pogosto logično popeljejo nekam vmes med preizpraševanje avtorske intencionalnosti in kulturnega determinizma, ali, z besedami J. L. Scheferja: »Karkoli že počnemo in mislimo, druge zgodovine in druge kulture nimamo.« Neobhodno knjižno delo več kot relevantnega avtorja.

Razumeti film

Denis Valič



Glede na stanje založništva filmske literature na Slovenskem je pravzaprav vsaka nova knjižna izdaja s tega področja razlog za vsaj manjše slavlje. Skrb za izdajanje filmske literature in s tem servisiranje javnega interesa na področju filmske literature je namreč prešla na dve »zasebni« založbi, UMco in Društvo za širjenje filmske kulture Kino! Ti dve založbi sta, prva sicer v javno-zasebnem partnerstvu s Slovensko kinoteko, v zadnjih dveh letih izdali vrsto nadvse zanimivih del, kar je ob njunem komplementarnem delovanju filmsko založništvo pri nas dvignilo na novo raven. Zdi se namreč, da sta si prijateljsko razdelili interesni področji: Kino! pokriva zahtevnejša, bolj teoretsko obarvana dela, medtem ko UMco skrbi za širše zanimiva, enciklopedična, monografska, »učbeniška« dela. Tako smo prav po zaslugi teh dveh založb v zadnjem času dobili niz knjižnih del – od Šole risanega filma Borivoja Dovnikovića Borda do impozantne Knjige o filmu, ki jo je uredila Pam Cook (nenazadnje pa se nam v slovenskem jeziku končno obeta tudi eno temeljnih uvajalnih del v refleksijo o filmu, skupek Bazinovih razmišljanj o filmski umetnosti pod naslovom Kaj je film?, ki naj bi izšlo še v tem letu) –, ki bi lahko dala nov zagon širjenju filmske kulture na slovenskih tleh.

V tem pogledu se zdi še posebej zanimiva ena zadnjih izdaj založbe UMco (sozaložništvo Slovenska kinoteka), nedavno predstavljena knjiga ameriškega publicista Louisa Giannettija z zgovornim, a morda tudi malce pretencioznim naslovom Razumeti film. Ta zajetna in bogato ilustrirana knjiga je bila prvič izdana leta 1993, njeno enajsto izdajo (ponatis iz leta 2008) pa smo torej dobili tudi v slovenskem

jeziku. Že pogled v kazalo in prvi prelet vsebine knjige nam razkrije, da ne gre za akademsko delo, temveč za eno tistih »priročniških« del, nadvse priljubljenih med ameriški študenti, ki bralcu ponudi osnovni kategorialni aparat in nato še formulo, kako ga uporabiti na konkretnem primeru. Giannetti v predgovoru jasno pove, da je pri zasnovi knjige izhajal iz dejstva, da v ameriškem izobraževalnem sistemu že dolgo ni bilo takega dela, ki bi bralcu omogočalo »filmsko opismenjevanje«. Knjigo je tako razdelil na osnovna poglavja, ki bolj ali manj povzemajo ustvarjalni proces nastajanja filma – to so Snemanje, Montaža, Igra, ipd. – nato pa znotraj njih podrobneje razložil večino ključnih elementov filmske estetike oziroma filmske govorice (od osnovnih pojmov, kot so kader, snemalni koti, kompozicija, kontinuiteta, do kategorij časa, prostora, naracije, ipd.). Knjigi sta dodani tudi poglavji Ideologija in Kritika, preko katerih bralca približa tudi bolj »akademski« sferi, saj v njih spregovori o zvezdniškem sistemu, žanru, feminizmu in queer filmu, nacionalnih kinematografijah in različnih teorijah filma (formalistični, strukturalistični, avtorski ipd.), knjigo pa zaključí s poglavjem Sinteza, v katerem na primeru analize filma *Državljan Kane* Orsona Wellesa poda praktičen primer uporabe v knjigi predstavljenih pojmov.

Čeprav Giannetti med primere filmskih del politično-korektno uvršča tudi posamezna evropska in azijska dela, pa se njegovo delo vseeno v največji meri osredotoča na ameriško studijsko produkcijo. Še več, med branjem se je težko znebiti občutka, da Giannetti favorizira tisto, kar sam imenuje »klasični film«, torej hollywoodsko studijsko produkcijo, medtem ko vse, kar se od tega oddaljuje, obravnava vse preveč pavšalno. Tako lahko na začetku poglavja Ideologija preberemo: »Že od nekdaj kritiki trdijo, da ima umetnost dvojno vlogo: poučuje in zabava. Nekateri filmi poudarjajo didaktično, izobraževalno vlogo. Kako? Najbolj preprosto je kar s pridiganjem občinstvu. Takšni filmi nam poskušajo kaj vsiliti, tako kot televizijski oglasi ali propagandni filmi, kot *Oktober* (S. Eisenstein, 1928; op.p.) ali *Triumf volje* (L. Riefenstahl, 1935; op.p.). Nasprotna skrajnost je abstraktno krilo avantgardnega filma; tu se zdi, da so filmi popolnoma brez moralnih vrednot, kajti v resnici so njihova vsebine 'čiste' oblike. Njihov namen? Vzbujati ugodje.« Vsak komentar je odveč.

A vseeno. V slovenskem prostoru, kjer tovrstnih del ne samo, da jih že dolgo ni bilo, pač pa jih še nikoli nismo imeli, bo Giannettijeva knjiga vsekakor več kot dobrodošla. Sicer jo prej kot v rokah univerzitetnih študentov vidimo v rokah srednješolskih dijakov – vendarle ne moremo mimo tega, da podaja le osnovno znanje –, ki bi z njo lahko (ob ustreznem vodenju v tej temi podkovanih učiteljev) dobili nadvse primerno gradivo za seznanjanje z osnovami filmske umetnosti. Žal jih sicer knjiga pri napotkih za nadaljnje branje ne bo usmerjala k filmskim knjigam, ki so že izšle v slovenskem jeziku (to knjigi štejemo za velik manko) in bi lahko služile kot odlično dopolnilo k prebranemu. A po drugi strani z njo dobivajo tudi osnoven besednjak, ki predstavlja odlično izhodišče za to, da se prične filmska misel razvijati tudi v slovenskem jeziku.

Prerokba



Leta 1959 pred neko ameriško osnovno šolo zakopljejo časovno kapsulo. V njej so spravljene risbe učencev, na risbah leto 2009, kot si ga predstavljajo malčki. Mine petdeset let in novi rod nestrno čaka na vsebino kapsule, ki jo z vsemi častmi dvignejo iz tal.

Pokrov se odpre, male ročice se stegujejo po kuvertah in se čudijo raketam in podobnim futurističnim lepotam na papirju. A vsi se ne veselijo. List nekega dečka prekrivajo zaporedja števil. Številke so datumi. Datumi velikih nesreč iz preteklosti. Mali Caleb naleti na vizijo prihodnosti, ki se je izkazala za eno samo katastrofo.

Naključje?

Nikakor, pravi Nicholas Cage, Calebov ovdovel oče John. In nato se skozi cel film trudi dokazati, da ima prav. Seveda mu uspe. Kako mu ne bi, saj v filmu njegova dejanja sponzorira sam Bog. *Prerokba* (Knowing, rež. Alex Proyas) je namreč malce zakomplicirana verzija mita o Noetovi barki z nekaj dodatki, ki ga sinhronizirajo z enaindvajsetim stoletjem. Namesto ponovnih pošilk velikanskih količin dežja ima tako Vsemogočni tokrat namen posvetiti zemeljski grešni zalegi. Dobesedno. Sonce je sovražnik številka ena. Pripravite se na temo.

Sporočilo filma s posebno vlogo igra na strune vsesplošne paranoje, ki se razteza prek terorističnih napadov do Nezemljanov in globalnega segrevanja. Pri tem se zanaša na prvinsko vraževerje, ki se človeške vrste polasti v trenutku, ko racionalne razlage odpovejo. Počasi razpleta svoj zavozlani situacijski klobčič ter vsake toliko brez posebnega obžalovanja spregleda par slepih ulic na račun koherence zgodbe in pričakuje, da bomo gledalci storili isto. Morda nam zato daje vedeti, da so skeptiki sovražnik številka dva, med katere sodi tudi nesrečni John, ki je zaposlen kot astrofizik na MIT. Če niste prepričani, kaj si o ljudeh njegovega kova misli Cerkev, se spomnite Galileja. Če niste prepričani, kaj si o njih misli ta film, pogledajte Johna. Živ je samo, ker ima nekdo velike načrte z njegovim sinom. Nekdo, ki stvari popravlja tako, da začenja znova, iz nič. Mar nam *Prerokba* sporoča, da se Bog res ni ničesar naučil, vsem začetkom navkljub? In če, zakaj bi se kdorkoli odločil tako subverzivno sporočilo zapakirati v generični film katastrofe z Nicolasom Cageom?

Bojana Bregar

Hannah Montana



Film *Hannah Montana* sodi v tisti temni predal omare našega spomina, na katerem piše »Izguba časa«. Resnično, čas, ki ga porabite za ogled tega žalostnega izgovora za film, je izgubljen tako popolnoma, tako nepovratno, da ga niti Proust ne bi več znal najti.

Naj povzamem: *Hannah Montana* je super popularna najstniška pop pevka, ki je obenem tudi Miley Stewart, najstnica iz Miamijs. Hannah je glamurozna mini-diva, Miley se naokoli podi v supergah in se klovnovsko spotika. Hannah pozna cel svet, Miley pač ne. Z odra, ki ga obkrožajo stotine kričečih pred-adolescentov, lahko stopi naravnost v učilnico in v popolnem miru in anonimnosti dobiva mozolje in histerične napade ob srčkanih sošolcih. Združiti najboljši iz obeh svetov, se glasi njen moto. Ko pa Miley na lepem začne kazati znake zastrupitve z virusom zvezdnštva, se njen skrbni očka/menedžer odloči, da je čas za rehabilitacijo v Tennesseeju, domu Davya Crocketta, Gracelanda in rodbine Stewartovih. Miley tako prispe na babičino kmetijo, kjer se ljudje še vedno družijo na veselicah, radostno pojejo domače pesmi in dihamo svež, z avtentičnostjo prežet zrak.

Naivna nedolžnost, ki naj bi zbujala asociacije na Disneyeve rdečelične klasike tipa *Pollyanna*, tu niti ni najbolj moteča; navsezadnje je film namenjen otrokom in gledalcem istoimenske serije, ki jih do kosti zbanalizirane pravljice očitno ne motijo. Če bi hoteli biti pikolovski, bi filmu lahko očitali prekomerno izpostavljanje kvazi »back-to-roots« ideologije, a resnica je, da se dejansko niti ne trudi biti posebno prepričljiv. Polovico časa izgublja v razvlečenih, rutinsko osladnih montažah, medtem ko v drugi polovici brez razloga oddrvi skozi prizore, ki bi se v drugačnih okoliščinah morda uspeli razviti v nekaj z več substance, in relevance, če smo lahko tudi mi malce naivni in sklepamo, da dejansko še obstaja kak otrok, ki se ne poistoveti totalno s travmami prezgodnje odraslosti.

Če hočete svojim otrokom (in sebi) narediti uslugo, jim raje zavrtite kak star posnetek *Sreče na vrvi*. Seveda pa računajte s tem, da bodo namesto zvezkov s Hannah Montana hoteli novofundlanca.

Bojana Bregar

Državniške igre



Škotski režiser Kevin Macdonald (*Zadnji škotski kralj*, 2006) je svoj hollywoodski preboj oprl na predelavo znane BBC-jeve miniserije. Posnel je šolski primer napetega novinarsko-političnega trilerja s kančkom evropske senzibilnosti in učinkovito mešanico politične korupcije, sprevrženih kapitalističnih apetitov, psihopatskih zločincev, ljubezenskih spletk, adrenalinskih novinarskih špijonaž in likov, ki jim v hitrem tempu dogodkov odpoveduje moralni kompas. Novinarski veteran Cal McCaffrey (Russell Crowe) in blogerka Della (Rachel McAdams) raziskujeta smrt sodelavke in domnevne ljubice mladega, zagnanega kongresnika Collinsa (Ben Affleck), ki se ukvarja s preiskavo sumljivih poslov velike paradržavne korporacije. Kot se za film tega hibridnega, danes že skoraj pozabljenega žanra spodobi, sta tudi tu novinarja vedno na prvi bojni liniji, s svojimi metodami pridobivanja informacij ves čas na robu zakona in korak pred policisti. Bistrejša, hitrejša, z boljšimi zvezami, ostrejšim čutom za pove-zovanje indicov v zaokroženo zgodbo in neprizanesljivim dedlajnom za petami.

Državniške igre so film o političnih in zasebnih spletkah, resnici in laži, morali in odgovornosti, prekrivanju javnih funkcij in zasebnih življenjskih vlog. Predvsem pa so *Državniške igre* Macdonaldsova oda novinarstvu stare šole, spoštljiv priklon teži papirja nasproti neznosni lahкотnosti spletnega bloganja in bodrilno trepljanje po hrbtih tistih zagnanih, idealističnih ofucancev s črnimi kolobarji pod očmi, polnimi pepelniki in visoko toleranco na kofeinske zvarke, ki z beležko in svinčnikom v rokah za marginalnimi osebnimi škandalčki še vedno iščejo velike zgodbe. Nekaj žalostno anahronističnega je v zaključni špici, ki nas potunka v produkcijsko mašinerijo dnevnega tiska – kot bi gledali svet, ki pripada nekemu drugemu času. Najbrž ni naključje, da tako filmska žurnalistična scena kot novinarski liki, čeprav zaplete-ni v aktualne zgodbe, delujejo tako zelo retro. Tako zelo nostalgичno.

Špela Barlič

Ugrabljena



Ugrabljena (Taken) je obrtniško soliden akcioner iz produkcijske delavnice Luca Bessona. Nič posebnega. Tipu, bivšemu specialcu, ugrabijo hčer, ko se ta s prijateljico odpravi na počitnice v Evropo. Ugrabili so napačno dekle, saj naš človek obvlada svoj posel. Izvedel bo, kdo so ugrabitelji. Izsledil jih bo. In jih pobil. Dobra stara premisa iz časov video šodra 1980-ih, ko je takšnih filmov kar mrgolelo. Danes je tak no-nonsense akcijski žanr nekoliko v zatonu, a prav *Ugrabljena* je film, ki zna to nekoliko spremeniti.

Danes so namreč časi recesije in studii se zmeraj bolj obotavljajo, ko je treba v filme zmetati ogromne denarje. Povprečni studijski film stane danes desno od 100 milijonov dolarjev. Film *Ugrabljena* je bil torej znanilec cenejšega pristopa, saj je bil proračun okoli 25 milijonov. Bolj kot nizek proračun pa je navdušil izkupiček na blagajnah, ki je po svetu presegal že 250 milijonov dolarjev. In to samo v kinu! Ker akcijski filmi meko najdejo šele na video in sekundarnem trgu, je jasno, da bo film veljal za huronski uspeh. In to film, ki so ga mainstream mediji komaj opazili, o katerem ključnaški kritiki ne modrujejo in ki nima kakšnih velikih imen. Razen glavnega igralca, Liam Neesona, ki je tudi že zdrknil s holivudske A-liste, bodo le največji filmofili prepoznali kak drug obraz.

Še nekaj drugih filmov s proračuni pod 50 milijonov dolarjev je bilo v zadnjem času zelo uspešnih: *Gran Torino*, *Paul Blart: Mall Cop*, *Baby Mama ...* Za studie so filmi, kot *Ugrabljena*, še dodatno zanimivi. Sprodcirajo jih namreč neodvisne družbe (denar zunanjih investorjev na delu), oni pa jih zgolj 'poberejo' in pokasirajo distribucijsko smetano. Odlični model, čeprav še vedno ne tako galanten kot naš slovenski subvencijski, kjer 'neodvisni producenti' pokasirajo davkoplačevalski denar in delajo filme ne glede na možnost njihovega uspeha oziroma tega, ali jih bo kdo gledal ali ne, ali jih bodo kam prodali ali ne ... Pri nas bo film *Ugrabljena* na blagajnah dosegel zgolj nekaj tisoč gledalcev, kar pa tudi zgovorno govori o tem, kakšne poslovne posledice ima filmska politika zadnjih let in kakšen posel je postalo trženje filmov pri nas, kjer se s filmi (razen z največjimi hiti in risankami) skoraj ne da več narediti dobička.

Aleš Blatnik

Zack in Miri snemata pornič



Zack in Miri snemata pornič (Zack and Miri Make a Porno, 2008, Kevin Smith) bi najlažje primerjali z obiskom starega prijatelja, za katerega ugotovimo, da se od zadnjega srečanja ni prav nič spremenil. V našem primeru to pomeni isto zahojeno mesto in isti tip odraslih adolescentov brez ambicij, ki smo jih vajeni že iz *Trgovcev* (1994), *Dogme* (1999) in ostalih. Z nekaj izjemami. Fast food veriga Mookie's tokrat umanjka. Toda, kje zaboga pa naj zdaj ti luzerji delajo? Mar je v bližini videoteka, to voljno in varno zatočišče popkulturno razgledanih lenuhov? Ne. Kiosk? Nak. Nadomešča jih Bean'n'Gone, kvazi Starbucks pod upravo Indijca, ki izkazuje zgledno stopnjo asimilacije ameriških vrednot. Manjkata tudi Jay in Silent Bob. Prvega boste vseeno našli pred kamero. Kje je zadržan drugi, tudi veste. Izrecimo še dobrodošlico. Seth Rogen in Elizabeth Banks, prsrčno pozdravljena. Rogen, ki nam je znan iz zbranih del Judda Apatowa (*40-letni devičnik*, *Napumpana*), je Zack, kosmatejši del sestanovske dvojice. Ob njem realnosti kljubuje Miri aka Elizabeth Banks, akterka mnogih mokrih sanj vesoljnega »geek«-ovskega kolektiva.

Zack in Miri si delita najemnino, wc školjko in lep del skupne (nekonzumirane) zgodovine. Ker nikoli nista nasedla mantri o trdem delu, ki se spleča, ju doleti neizogibna usoda. Ostaneta brez vode, elektrike in dostojanstva. Saj ne, da tisto zadnje ravno pogrešata. A misel na umivanje z vodo iz stranišnega kotlička dela čudeže in tako ustrezno motiviran Zack najde fantastično rešitev. Posnela bosta pornič. Miri se strinja. Le kaj imata izgubiti?

Kar sledi, je eksplicitnejše od *Vročih noči* in neprimerno bolj obdarjeno (s humorjem, seveda) kot *Porno film*. Politična korektnost in podobno stopicanje po jajčnih lupinah odpade. Jajca so tam, kjer jih je pričakovati. Smith, ki zna pretiravati s karikiranjem stereotipov, se tokrat takšnim skrajnostim skoraj izogne. Rezultat je prepričljiva kemija med protagonistoma, ob kateri pozabimo, da smo se še pred minuto režali zoofilskim gestam in nezaslišano domiselnim verbalnim deliktom.

Za ljudi umazanih misli in nedolžnega srca.

Odrasli



Anne Novion se je lotila snemanja svojega prvega celovečerca prepričana, da bo le-ta zaznamoval njen prehod v svet odraslih. Ko je zaključila s snemanjem *Odraslih* (Les Grandes Personnes, 2008) pa je ugotovila, da je ostala nespremenjena. Ali imajo gledalci isti vtis? Spreminjanje štirih oseb v skupnem otekanju časa v švedski počitniški hiški, ki si jo po pomoti delijo, je v *Odraslih* podano na nevsiljiv, komaj zaznaven način. Spretna montaža kontrastnih prizorov razkriva iluzije glavnih likov, v katere se zapirajo, da bi se ognili soočenju z realnostjo – od vikinških zakladov do idealizirane prve ljubezni. Skupni prostor soočenja jih primora k prebolevanju lastnih iluzij, s čimer postajajo – odrasle osebe. To prebolevanje pa je vse prej kot dramatično – duševne spremembe so zgolj nakazane v številnih bližnjih planih minimalistične obrazne mimike. Razhod z ljubljeno osebo ostaja zgolj slutnja v žalostnem prepevanju; jeza in užaljenost zaradi hčerine neposlušnosti, neizrečeni v dolgem očitajočem pogledu; jok ob prvem ljubezenskem razočaranju, ki ga le medlo slišimo ob posnetku vrtečega se kolesa. Pogosta odsotnost dialoga, dolgi, statični kadri pustijo gledalcu, da izkusi otekanje časa, ki s seboj odplakne vse izkušnje v nevsiljivo sivino švedskega morja. Številni posnetki švedske narave so metafora notranjega valovanja duševnosti likov – od začetnih vedrih tonov do vse bolj temnih nočnih prizorov razočaranja in zamujenih priložnosti, ki pa se v zadnjem kadru povrnejo v posnetek vožnje na kolesu s komaj nakazanim nasmeškom v opoju poletnega sonca. Prav ta melanholična vedrina, ki preseva iz neizrečenega, deluje inovativno v okviru sicer že razpoznavne filmske poetike detajla in subtilnega slikanja duševnih stanj v mimotoku vsakdana, ki združuje mlajše avtorice od Sofie Coppola do Isild le Besco in Teone Strugar Mitevske.

Morda Anne Novion s svojim celovečernim prvencem res še ne bo odrasla v prepoznavno ime sodobne kinematografije, zaradi neizpolnjenih pričakovanj film morda gledalcev ne bo pretresel in notranje spremenil. Toda ravno odprta nerazvitost nastavkov naracije in sloga avtorice obeta nove možnosti za njeno odraščanje in gledalcem izvalja skrite nasmeške.

Katja Čičigoj

Bojana Bregar

..... KATERI NAJBOLJŠI V DEŽELI JE TEJ



Tone Frelj

Po čem si ga bomo zapomnili?

Bil je prvi direktor FS in prvi, ki ni končal mandata.

Projekcija? Objavi še tri knjige o slovenskih režiserjih in zaman čaka, da bi kdo napisal knjigo tudi o njegovi filmski karieri.

Filip Robar - Dorin

Po čem si ga bomo zapomnili? Po razbohotenju prakse "sanacij", besnem dopisovanju po časopisih in po tem, da je edini preživel cel mandat.

Projekcija? Posname še nekaj nizkoprorračunskih dokumentarcev in napiše avtobiografijo na tisoč straneh, ki naj bi razkrila vse, vendar se v njej nihče ne prepozna.

Saša Jovanović

Po čem si ga bomo zapomnili?

Po "nomadskem" festivalu slovenskega filma.

Projekcija? Postane direktor lutkovnega gledališča in ga potopi s prvim slovenskim 3D lutkovnim filmom.

Irena Ostrouška

Po čem si jo bomo zapomnili? "Last Man Standing".

Projekcija? Postane ustanovna direktorica Filmskega inštituta, še ene vzporedne pradržavne inštitucije.

Stane Malčič

Po čem si ga bomo zapomnili?

Po poslovnem načrtu, s flomastrom napisanim na A4 list.

Projekcija? Kljub trojnemu bypassu preživi vse kritike in obogati s svetovalnimi pogodbami.

Denis Miklavčič

Po čem si ga bomo zapomnili? Lassie se vrača.

Projekcija? Za vse samozaposlene v kulturi uveljavi v naslednji petletki pravico do toplega obroka.

Igor Prodnik

Po čem si ga bomo zapomnili?

V medijih postane Darth Vader slovenskega filma.

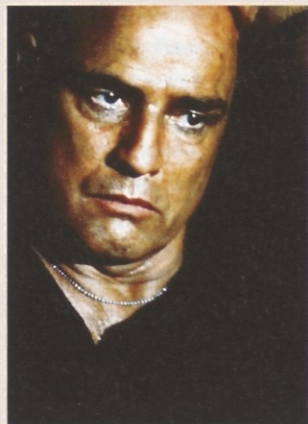
Projekcija? Rodi se Luke Skywalker, in potem ...

Jelka Stergel

Po čem si jo bomo zapomnili? Je »predragocena«, da bi jo odpustili.

Projekcija? Do padca vlade zaliva fikus, nakar se pusti izprostiti, naj se milostno vrne kot rešiteljica slovenskega filma.

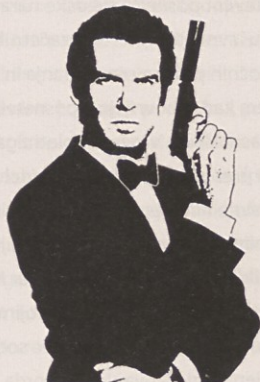
Citati meseca



»Ničesar ne preziram bolj kot zaudarjanja laži.«

Apokalipsa danes

(Apocalypse Now, 1979)



»Vlade se spreminjajo ... laži ostajajo iste.«

GoldenEye (1995)



»Joey, Joey, saj zveniš, kot da bi res verjel lastnim lažem.«

Sence preteklosti (A History of Violence, 2005)

EKran

**PRENOVLJEN MESEČNIK
EKTRAN, REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO**

komunikativna in pestra vsebina
za male in velike filmofile!

Se več vsebin na www.ekran.si

**nekaj naslovov iz septembrske številke
(izid 27. avgust 2009):**

Festivali: Karlovy Vary, Motovun

Bližnji posnetek: Milan Ljubić

Fetiš in obsesije: Strategije želje in užitka

Mini portret: John Lasseter

Kaliber 50: Še 50 nepozabnih ženskih smrti

Od kje je že ta: Elisha Cook jr.



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

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

NAROČILNICA

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

Podatki o naročniku:

Fizične osebe

Ime in priimek
naslov:
potna številka in kraj
elektronski naslov
telefon.....

Datum in podpis(žig)

Pravne osebe

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



NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA

DS

186 642 2009



920091795,2

COBISS

MLADININ DVD

Že peto leto zapored vam ponujamo možnost, da si vsak teden izberete nov film na devedeju. Na voljo je **več kot 300 različnih naslovov!**



Posamezni DVD:

5,80 EUR



Štirje hkrati naročeni za ceno treh:

17,40 EUR



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

2,90 EUR

Več o posameznem filmu skupaj z Marcelovimi recenzijami si lahko preberete na:

www.mladina.si/trgovina/dvd/

Če ste torej filmofil in si želite posamezni Mladinin DVD ali zbirko Mladininih DVDjev, je zdaj pravi čas, da nam to sporočite.

Kako?

spletna stran: www.mladina.si/trgovina/dvd/,

telefon: (01) 230-65-50,

faks: (01) 230-65-10,

e-naslov: dvd@mladina.si

*V vse navedene cene je vračunan DDV.

MLADINA FIVA



DEMIURG & Company

DEMIURG

