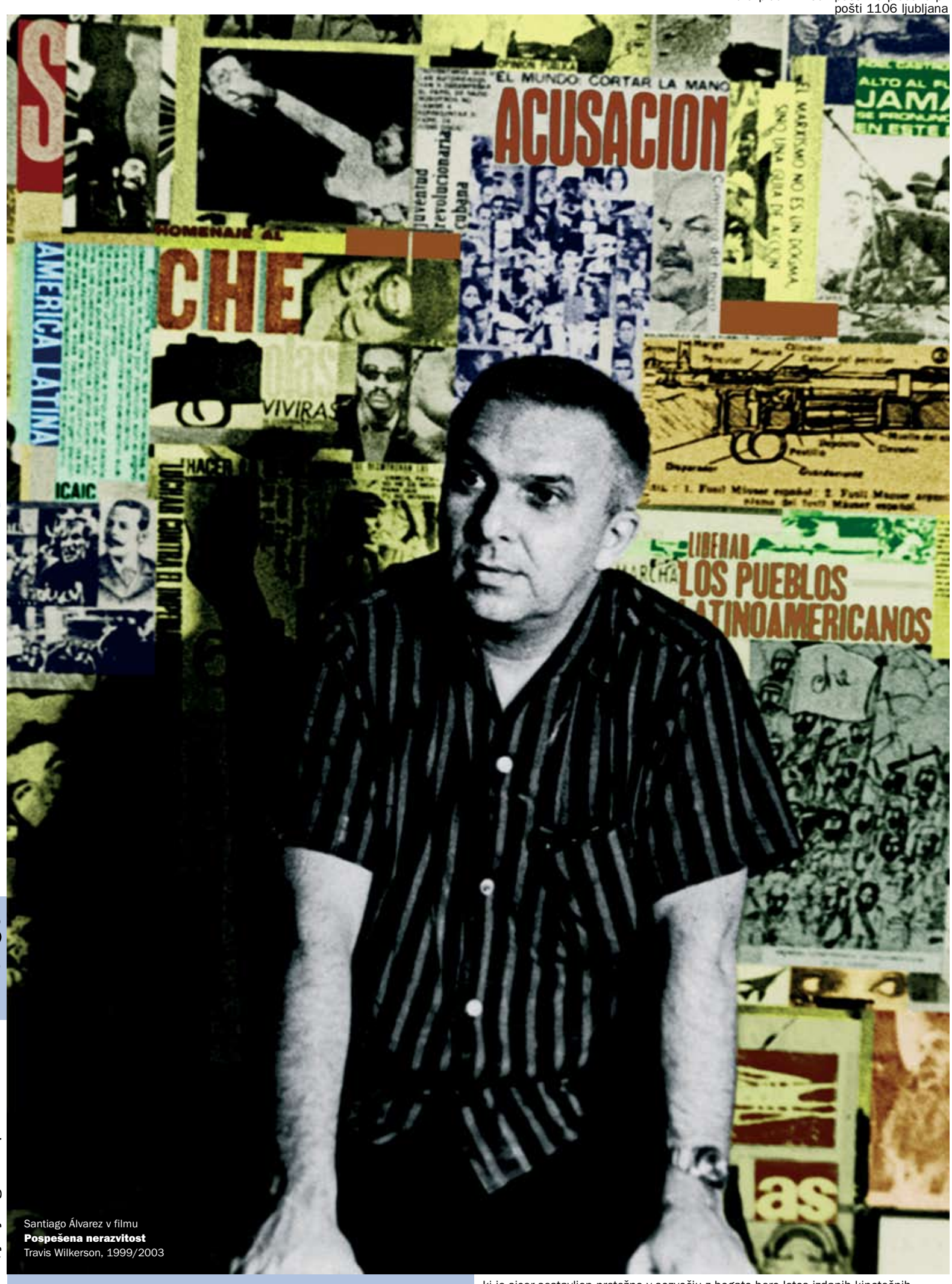
brezplačni izvod poštnina plačana pri pošti 1106 ljubljana

kinotečnik

2012|2013
julij-avgust-september



Santiago Álvarez v filmu
Pospešena nerazvitost
Travis Wilkerson, 1999/2003

poletje s kinoteko

"Pri filmu je potrebno mnogo iznajdljivosti, dostikrat prav rokohitrske spretnosti. Treba je biti improvizator, moraš se znajti v vsaki situaciji, kajti v najkrajšem času s čim skromnejšimi sredstvi je treba včasih z glasbo povedati vse, kar je v danem trenutku potrebno."
Bojan Adamič

"Dajte mi dve fotografiji, kos glasbe in montažno mizo – in dal vam bom film."
Santiago Álvarez

"Novi film si bo prizadeval ljudsko kulturo vrniti ljudem samim."
Travis Wilkerson

Kinoteka poleti ne miruje. Do začetka septembra počivata morda naša, vedno bolj dragocena in vedno bolj "muzejska" 35-milimetrska filmska projektorja na Miklošičevi 28, zato pa julija in avgusta s polno paro obratuje letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači. Prav tam, pod kraškimi zvezdami, bomo med drugim 10. avgusta s projekcijo večne Čapove **Vesne** slavnostno odprli osrednji filmski dogodek poletja. To je obsežna in raznolika retrospektiva filmov, za katere je glasbo napisal nesporno prvi slovenski veljak tozadevnega početja, znameniti Bojan Adamič, avtor glasbe za več kot 250 slovenskih in tujih, kratkih in celovečernih filmov, čigar stoletnico rojstva obhajamo letos. V Ljubljani pa bo nato na začetku septembra retrospektivo inavgurirala legendarna partizanarica **Valter brani Sarajevo**, h katere kultnemu statusu na Balkanu (in na Kitajskem) je nedvomno pripomogla tudi Adamičeva uvodna viža, ponovljena v sklepni sekvenci filma in podložena s tistim nesmrtnim dialogom o nekem mestu-heroju. Več o divaškem programu, ki je sicer sestavljen pretežno v sozvočju z bogato bero letos izdanih kinotečnih publikacij, si lahko preberete v nadaljevanju pričujočega poletnega *Kinotečnika*, ki sega vse do konca septembra. V duhu mojstra Adamiča, ki je navzlic impozantni produktivnosti nenehno ohranjal tudi zavidljivo raven kakovosti, bo potekal tudi preostanek septembra v Kinoteki. *"V najkrajšem času in s čim skromnejšimi sredstvi"*, pa zato z vrhunskimi rezultati ustvarjata tudi druga dva partizana septembrskega filmskega programa, kubanski Santiago Álvarez in severnoameriški Travis Wilkerson (ki bo Kinoteko obiskal tudi osebno), zastavonoši pogosto ali celo praviloma zaničevanega "žanra" filmske agitke. Videli bomo, da je tudi znotraj forme, zaprisežene prepričljivemu podajanju (ene) resnice, prostor za povsem unikatne in avtohtone avtorske geste. Gledali bomo filme, ki se ne sramujejo nalepke "politično" oziroma v njej razbirajo nujno pozicijo avtorja, ki želi bodisi uprizarjati ali osmišljati naš vsakdan. Filme, ki verjamejo, da je ta vsakdan, svet, treba spremeniti. Še več, filme, ki celo verjamejo, da svet lahko spreminjajo. Prav tako filme, ki verjamejo, da je treba na novo iznajti tudi sam film, proizvesti "nov film". Filme, ki so, z besedami enega izmed dvojice, ki veljajo za oba, *"... vedno politični, pogosto didaktični, obenem igrivi in smrtno resni; porojeni iz srda, grenke ironije in domala neizmernega občutja solidarnosti; obenem hripavi od kričanja in nemi, kratki in monumentalni, lakonični in zgovorni; na videz brezciljni in obenem elegantni kot poezija; vedno nepopolni in nikoli napravljeni z mislijo na večnost; vedno napravljeni izključno za TUKAJ in ZDAJ"*. Da pa ob povodnji filmov, ki so predvsem nujni, ne bi pozabili tudi na tiste, ki se predvsem smejijo (čeravno najboljši združujejo obe kvaliteti), smo za konec meseca v sodelovanju s Centrom kulture Španski borci pripravili poseben program plesnega filma ali vsaj marsičesa tistega, čemur lahko rečemo (tudi) ples na platnu. Zaplešite skratka v poletje in ga nato preplešite s Kinoteko! ■

Jurij Meden

mesečnik Slovenske kinoteke, letnik XIII, številka 1, julij-avgust-september 2012

melodija v špelinih očeh

Špela Rozin

Ne spomnim se več, v katerem od prostorov svojega odraščanja sem sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja najprej videl **Nočni izlet** (1961). Na že takrat prastarem družinskem televizorju v našem tedanjem stanovanju na klancu na Resljevi ali vendarle streljaj stran v ljubljanski kinotečni dvorani na Miklošičevi? Še danes pa se mi ob misli na ta skoraj pozabljeni slovenski celovečerni biser najprej prikaže Špelin obraz – obraz čistokrvne filmske zvezdnice. Pozneje, a še preden sem se podal na Akademijo, sem se veliko družil s pokojnim Damjanom Berkopcem in z Janezom Stucinom. Delili smo sanje o naši filmski prihodnosti in cele noči navdušeno gledali ter analizirali filmske klasike. Od Hitchcocka do Paradžanova, od Ravnika do Groblerja. Skoraj vedno smo se razšli šele takrat, ko so pošteni državljani v službi že popili prvo kavico. Špela Rozin je bila naša zvezda. Od drugih obrazov iz naših filmov ji je družbo delala le Metka Gabrijelčič.

A če je bila Gabrijelčičeva s svojo prikupnostjo, zadržanostjo in omikanostjo še vedno predvsem značilno slovenska, kar je čisto v redu, je bila Rozinova s svojo prezenco za nas evropska, svetovna zvezdnica. Predvsem pa je bila še vedno sodobna, in tako jo dojemam še danes.

Špelina Vera zasije že v svojem prvem prizoru. Dobesedno. Utripanje smernika na avtomobilu ritmično ožarja njen obraz. Preprosto in tako zelo filmsko. Že velikokrat sem se vprašal, kakšne filme bi še zrežiral Mirko Grobler, če ne bi umrl kmalu po **Nočnem izletu**. Tudi njegovi elegantni oglasni filmi so mi bili takoj blizu. Zato, ker so svetlobna leta oddaljeni od današnjega instant oglaševanja, ki ga duši mentalni domet oholih in nerazgledanih naročnikov ter njim podrejenih cagavih in ritolizniških oglaševalskih agencij. Že zaradi Groblerjeve režijske elegance se mi zdi samoumevno, da se je Špela znašla v njegovem filmu. In on jo je znal umestiti v dogajanje in jo v njem tudi izpostaviti. V **Nočnem izletu** je cela galerija mladih obrazov in skrbno izbranih značajev. Vsi do zadnjega so vodeni z občutkom in vsak prispeva svoje k prepričljivosti. Ni veliko filmov, ki tako učinkovito predstavijo družbeno dekadenco in brezbrižnost, pa ob tem obidejo patetiko in moraliziranje. Zadnji prizor s steklenicami mleka je s svojo osupljivo preprostostjo zame eden najboljših koncev v zgodovini slovenske kinematografije. Novo jutro, nov dan, nov začetek. A kaj bi s tem, ko pa so mladostne sanje ustekleničene in zadušene. V vsej svoji beli nedolžnosti.

S Špelo sva se spoznala po naključju, v Cankarjevem domu. Delovala je suvereno in šarmantno, privlačno brezbrižno. V njenih očeh je bil še vedno tisti žar iz **Nočnega izleta**. O tem žaru mi je pozneje pripovedovalo več sodelavcev pri mojem tretjem celovečercu. Čeprav sva spregovorila le nekaj vljudnostnih fraz, sem si najbolj zapomnil njen raskavi glas. Kot bi Lauren Bacall govorila slovensko. Prej, ko sem se s Špelo srečeval le kot gledalec, nikoli nisem pomislil na to primerjavo, v trenutku pa se mi je zdela precej samoumevna. Dve samozavestni, umirjeni, elegantni igralki in izjemni osebi. Špelo sem na srečo tudi osebno spoznal, še več, igrala je v mojem filmu. Z odločitvijo sem kar nekako odlašal, z nobeno od igralk, ki so na kratko zaposlovale moje misli, nisem stopil v stik. Nato sem se spomnil na srečanje s Špelo v Cankarju. Priskrbel sem si njeno številko in jo povabil k **Osebni prtljagi** (2009).

Špela in drugi v tedanji ekipi večkrat pripomnijo, da smo se tiste dni, ko smo snemali njene prizore, imeli krasno na snemanju. Tiste dni, pravijo. Kakšne dni neki, bil je le en samcat in edini. A ta en je bil kot potovanje, ekskurzija s prijatelji. Spomnim se celo tiste čudovite jesenske svetlobe, ki je božala dolenjske griče, pa naših posedanj pod drevesom, ko smo čakali na kamero. Ko se je stemnilo, smo ob cvičku še dolgo ostali pod tisto krošnjo. Prisedel sem k Špeli ob kamniti mizi. Preudarno, z umirjenim razumevanjem izkušenejšega je prispevala svoje k neobveznemu pogovoru in sproščenemu smehu, kot da smo skupaj posneli že sto filmov. Nikoli nikomur v ekipi ni namenila pokroviteljskega pogleda. Ne prej na pripravah ne pozneje na premierah po Sloveniji, na katerih se nam vedno rada pridruži. Nikamor ni prinesla tistega 'še veliko žgancev boste morali pojesti' pogleda, ki ga stari mački tako radi prinesejo na snemanja z mlajšimi in z manj izkušenimi od sebe. Špela ima rada film, pa tudi ljudi in stvari okrog njega, to je vse. Seveda smo terjali, da nam s tistim prijetnim, božajočim raskavim glasom pripoveduje kaj o starih filmskih časih. Povedala nam je, da se je nekoč družila s Clintom Eastwoodom. Nato je popolnoma mirno pripomnila, da bomo morali še pospraviti snemalno tehniko. Neopazno je to že prej sam postoril neverjetni rekviziter Matevž Kruh in zraven priskrbel še primerno nemotečo osvetljavo nad kamnito mizo, da je naša filmska družina lahko klepetala še pozno v noč. Matevž je ob mojem začudenju pojasnil, da je vse in namesto vseh pospravil, ker bi bilo greh motiti ta pogovor in Špeline spomine. Preprosto in človeško.

Špela Rozin v slovensko kinematografijo ni prinesla le elegance in duha časa. Je ena tistih igralk, za katere rad rečem, da imajo v očeh vzporedno melodijo. Nikoli ne igrajo na eno struno, kaj šele monotono. Zgolj ko je v igralčevi pojavi nekaj več kot v scenariju, lahko iz igralca nastane filmska oseba. Špela je v **Osebno prtljago** v svojih očeh prinesla izkušnjo in modrost. Spokojnost in dostojanstvo. V njenih očeh v **Nočnem izletu** pa so sanje mladega dekleta po brezskrbni prihodnosti, a tudi slutnja in skrb. V njih je zavest, da je svet lep, a hkrati krut in nepredvidljiv. Preplet suverenosti in otožnosti v njenem pogledu in v njeni prezenci iz Špele ne dela le evropskega in svetovnega filmskega obraza, ampak tudi veliko osebnost slovenske kinematografije. ■

Janez Lapajne

Pričujoči odlomki so del eseja, ki bo v integralni verziji objavljen v kinotečni publikaciji, posvečeni Špeli Rozin, in ki bo izšla ob priložnosti letošnjega poklona igralki v Muzeju slovenskih igralcev v Divači.

program:

Nočni izlet, petek 6.7. ob 20.00 (Letni kino v Divači)

Potovanje na Luno
Georges Méliès, 1902

potovanje na luno:

začetki, snemanje in restavracija

Maja 1902 je začel Georges Méliès v studiu A snemati film **Potovanje na Luno**. Kar se je ohranilo od te avanture, so zlasti imena igralcev, o katerih je Méliès zapisal: *"Luna je bila Bleuette Bemon, varietejska pevka, zvezde dekleta iz baletnega ansambla pariškega Théâtre du Châtelet, moški (glavni igralci) pa so bili Victor André iz Théâtre de Cluny, Delpierre, Farjaux, Kelm, Brunnet, varietejski pevci in jaz. Seleniti so bili akrobati iz Folies-Bergères."* Snemalca sta bila Michault in Lucien Tainguy. Film je bil premierno prikazan v Franciji 1. septembra 1902. O motivaciji za snemanje **Potovanja na Luno** Méliès leta 1933 zapiše: *"Zamisel o potovanju na Luno se mi je porodila med branjem romana* Potovanje na Luno *Julesa Verna. V knjigi ljudem ni uspelo pristati na Luni /.../. In tako sem si zamislil, da bi s pomočjo istih sredstev kot Jules Verne (top in raketa) zdaj uprizoril pristanek na Luni, spravil skupaj nekaj izvirnih, zanimivih in zabavnih pravljičnih podob, pokazal mesečevo površje in notranjost ter nekaj pošasti, ki tam morda živijo, in dodal še dva, tri posebne umetniške učinke (ženske, ki predstavljajo zvezde repatice, snežni efekti, morsko dno)."* Vendar so poleg Vernovega romana iz leta 1865 na Mélièsa vplivala še druga dela, začenši s H. G. Wellsovim *Prvi ljudje na Mesecu*, ki je izšel v francoskem prevodu nekaj mesecev pred začetkom snemanja filma. Med obema datumoma pa je luč dneva uzrlo še eno delo, ki je nedvomno navdihnilo Mélièsa: opera *Le voyage dans la Lune*, ki jo je po libretu Alberta Vanlooja, Eugèna Leterriera in Arnolda Mortiera uglasbil Jacques Offenbach. Pravljično opero v štirih dejanjih in triindvajsetih prizorih so prvič uprizorili 26. oktobra 1875 v gledališču Gaîté, nato pa od 31. marca 1877 v Théâtre du Châtelet. Še en morebiten vir navdiha, na katerega opozarjata Laurent Mannoni in Jacques Malthête v katalogu razstave, posvečene Mélièsu, "Méliès, magie et cinéma", je bila predstava *A Trip to the Moon*, zasnovana leta 1901 za predstavitev na panameriški razstavi v Buffalu v zvezni državi New York. Predstava, ki sta jo podpisala Američana Frederick Thompson in Skip Dundy, je doživela izjemen uspeh. *"Z vstopnico za pičlih 50 centov /.../ se je publika vkrcala na veliko vesoljsko ladjo s približno 30 sedeži, imenovano Luna, /.../ sredi orjaške krožne panorame. Ob udarcu na gong so se krila plovila zganila in simulirala vzlet. Zavel je močan veter in poslikano kuliso pokrajine je kmalu zamenjala podoba Zemlje, ki kot bi izginjala v daljavi. Po nekaj dogodivščinah in peripetijah se je ladja približala Luninemu površju, ga počasi preletela in nazadnje pristala na dnu kraterja. Nato so potnike zajeli Seleniti."* Upravičeno lahko sklepamo, da je Méliès v času snemanja filma **Potovanje na Luno** že slišal govorice o tej atrakciji. ■

Laurent Mannoni in **Jacques Malthête**, *Méliès, magie et cinéma*, Electra, Pariz, 2002

Po lanskoletni restavraciji celotnega opusa filmov Pierra Étaixa sta naši fundaciji sklenili ponovno združiti moči v realizaciji enega najbolj zahtevnih projektov v zgodovini filmskega restavriranja. Šlo je za doslej neprimerljivo kompleksen projekt, osredotočen na monument filmske zgodovine: barvno verzijo **Potovanja na Luno** Georgesa Mélièsa. Različico filma, ki je dolgo veljala za izgubljeno, so leta 1993 odkrili v Barceloni, v zbirki 200 nemih filmov, ki jih je Katalonski kinoteki podaril anonimni zbiratelj. Vendar je bila kopija v izredno kritičnem stanju, zato so vsi menili, da je ni več mogoče restavrirati. Po izmenjavi med arhivi je leta 1999 prešla v last zasebnega zbiratelja, Lobster Films, ki je do leta 2002 delal na ločevanju in digitalizaciji filma sličico po sličico. Šele leta 2010 sta lahko naši fundaciji, edini v Franciji, ki delujeta v okviru filma in te specifične zasebne zbirke, začrtali in sprožili postopek popolne restavracije. Cilj vseh naših projektov je restavriranje filmov iz elementov izvirne filmske kopije v skladu z najvišjimi kinematografskimi standardi ter posredovanje restavrirane različice kar najširšemu možnemu občinstvu. Pri **Potovanju na Luno**, nemem 14-minutnem filmu (za čas, ko je nastal, pa zajetnem celovečercu), je bilo nepredstavljivo, da bi restavrirano delo predstavili in prikazali na naš običajen način, kot vsako drugo delo. Odločili smo se torej, da filmu priskrbimo lastno, originalno in sodobno glasbeno podlago ter tako iz projekta restavriranja napravimo enako izjemen dogodek, kot so izjemni filmi Georgesa Mélièsa. Skupina AIR ni le pristala na to, da se skupaj z nami vkrca na raketo, pač pa je potovanje nazaj na Zemljo naredila bolj čudovito, kot bi si lahko sami kdajkoli zamislili. Ne moremo se jim dovolj zahvaliti. Delo z mojstrovino Georgesa Mélièsa pa nas je neizogibno popeljalo na še drugo potovanje: na tisto v preteklost, v svet čisto prvih gibljivih slik in čas radoživega, skrajno plodnega režiserja, Georgesa Mélièsa. ■

Séverine Wemaere, direktorica Technicolor Foundation

Gilles Duval, direktor Groupama Gan Foundation

Pri restavriranju sta bila uporabljena črno-bel nitratni izvirnik v lasti Madeleine Malthête-Méliès in pozitiv v lasti CNC. Digitalizacijo teh elementov so opravili pri CNC-AFF. Nekaj fragmentov je bilo ohranjenih na internegativu pri fundaciji Haghefilm. Digitalno restavracijo je leta 2011 opravilo podjetje Technicolor v Los Angelesu.

program

Potovanje na Luno (Le voyage dans la lune), petek 17.8. ob 21.00 (Letni kino v Divači), sobota 1.9. ob 21.30. *Živo glasbeno spremljavo je omogočil Francoski inštitut Charles Nodier. Glej koledar za več informacij.*

INSTITUT FRANÇAIS
LJUBLJANA

portret: bojan adamič

Bojan Adamič

Drugače kakor kaj počne, še zmerom ne zna in noče. Podobnih je najbrž na tem svetu precej, a so v tem radi črno-beli ali polni sprenevedave trme, on pa je tip, ki bi bil prej upravnik živalskega vrta kakor direktor opere. Živalim je navsezadnje prav zvest – najsi gre za nepredvidljive glasbene mačke ali za iskrenega kosa, ki se je na njegovi domači verandi letos naselil v tistem gnezdu, kamor so se prej zmerom vračale lastovice – če pa kdo ne zna biti človek, pri njem na mah zamrejo vse iskre. In gre v čumnato pisat note; še vedno napol brezplačno; bodisi v strahu, da bo nerazumljen, ker je prikrit idealist in še bojevnik za navrh, ali pa iz golega veselja nad novo zmago, ki jo je izbojeval tisti nevidni jazz, kakršnega ponuja samo polno, krivično in krvavo smešno življenje. V sredo je bil kajpak on tisti, ki je prižigal raketo, saj so v njegovem ljubem zverinjaku spet očistili rešetke, odprli kletke in praznovali rojstni dan. Petdeset let Plesnega orkestra Radia Ljubljana ali (po novem) Bigbanda RTV Slovenije. Kdor koli drug bi bil to storil, bi bil dajal vtis, ko da piha svečke na torti, on pa je še nekaj sekund pred tem, ko ga je Nataša Dolenc z dvignjeno dikcijo napovedala, švignil izza levega zvočnika (*"Oprostite, desnega, moj pogled je vedno glasbenikov pogled."*), čez vse ljubeznivo ošvrknil bando, češ, vaš sem, do konca vaš, ampak me ne boste ujeli, nikdar me ne boste, in zamahnil. Na odru spet (kakor svojčas) ni bilo nikogar, ki bi bil vedel, ali bo razkrit kak predtakt?, bo še kaj priprave?, bo mojster odštel tempo?, šel k notam?, med nas, na sredo?, bo mar sploh poskrbel za trenutek tišine? Prišel je kakor vodovodni inštalater, cirkusant in univerzitetni profesor v eni osebi, pa pomešanih vlogah, in kar zamahnil. Pravzaprav je bil vse drugo, samo dirigent ne, ker je kar zamahnil in se ni prav nič obremenil z razmerjem med posameznikom in množico. Vedel je, kakopak, za kaj je šlo, vedel, da so fantje znali in čutili, zato jim je kar zamahnil. Potem se je med skladbo sprehajal med njimi, neskončno užival v ritmiziranih trenutkih, ki so jim z vsemi zamahi pri kapelništvu, kakor ga pozna zahodna kultura, namenjene nenehne male smrti in pozaba, toda v vsakem izmed tistih minljivih hipov se je tedajci, ko bi bili utegnili biti nevarni za solista ali skupino, par sekund poprej do konca zbral, se obrnil h kritičnemu osebju in se sinhrono – kakor se spodobi samo za rahlo znanstvenega kreatorja filmske glasbe – ujel z gibanjem. Bil je on sam in bil je tudi kolikor mogoče z njimi. Zmuzljiv, preskušen, do konca pregnan in sproščen del orkestra; to pa je že veščina, kakršno so poznali samo največji. Duke Ellington in kompanija. Tisti, ki so zveneli naravno, humano uglašeno in so šli zato zmeraj malce-malce čez. Če na zgoščenki *Zimzelenčki* poslušate orkestrsko medigro k Ježku in "Cinci Marinci", boste ujeli dušo tistih njihovih petdesetih let.

Stara resnica pravi, da orkestrska glava – kakor le redek, morda zgolj kak teoretski, do konca spekulativen poklic – zares razvije svoj polet šele na stara leta; takrat šele lahko mirno spregovori o svoji prepleteni življenjski drogi, evforiji in erotiki, ko se poda pred kolege večplastna, ne da bi polja vsevdilj delila na njive, sadikam potikala hibride, dnevom pa krožila kvadratke. Toda tako lahko obenem o tem užitku govori samo človek, ki ve, da je orkester nenehen preskus tolerančnih pragov. Zato toliko laže pravi, da je Jože Privšek, njegov naslednik, z orkestrom delal pač po svoje, prinesel je namreč novo znanje iz Bostona. Lojze Krajnčan pa zdaj spet išče drug zven, predvsem pa je mlad in sredi nehvaležnih, zmedenih časov, priznava Bojan Adamič, ker se natanko spominja, da je bilo njegovo razdobje pač hvaležno, a hkrati zelo enoznačno. *"Kakšna norišnica bi bila v sredo, ko bi bil jaz ostal na odru,"* dodaja, a obenem nameni kar največ komplimentov zvezdniku večera Jeanu Baptistu "Tootsu" Thielemansu, čeprav mu je ta z ustno harmoniko, kitaro in žvižganjem pravzaprav vzel z jezika vso nakano, ves tisti umišljeni, a nujni napor, ko skuša biti vodja jazzovskega orkestra zabaven. Kakor na primer takrat v Sovjetski zvezi, ko si je naš portretiranec omislil pred pultom slepo nogometno žogo, vanjo v pravem trenutku brcnil in tako označil predpoudarek za sinkopo. Vedel je, da bo kolegom s tem prejkone pomagal. Skočiti v pravem trenutku z odra, zaupati glasbenikom, ker vejo, kako je treba igrati, da bo vse, kakor je treba, pa vseeno malce drugače, to je najbrž ves tisti jazz, ki je Bojana Adamiča tiste čase ločeval od drugih, tako da je s ponosom pravil, kako imajo marsikje dobre improvizatorje, drugod izvrstne obrtnike, samo Ljubljana ima zmeraj oboje. Saj ni nikjer pisalo, naj bodo vsi podobni kolegu, ki ni mogel na nastop, če noč poprej ni spal z žensko, kakor tudi ni nihče ukazal, da se morajo vsi jazzisti v malem povojnem mestu prek ceste pozdravljati tako, da si odžvižgajo bluzovski rif, pa se je ta vseeno prijel, kakor avizo se je vtisnil v bando. V najhujših časih, ko je informbiro tako zapletel izjave, da je prenekateri bebec prisegel celo na nekdanje ameriške zaveznike, če le ne bi bilo tiste kvarne ameriške glasbe, je Bojanu Adamiču veliko pomagala prav intelektualna raven v orkestru. Doktorji, študentje, tehniki, inženirji. Sam se je že vedno nekako zmazal in začuda izognil Golemu otoku, saj je poznal generale in politike, v najpomembnejšem trenutku ga je verjetno rešil celo neznan prijatelj, odziv kolektivne pameti pa se mu je zdel predragocen, da bi ga kdaj izdal. Stara zaupljivost se mu je vrnila pred nekaj dnevi, ko je od svojega davnega altsaksofonista Dušana Prevorška – zdaj vrhunskega izvedenca za tekstil v ZDA – prejel faks, na katerem je notiran tudi tisti znameniti žvižgavi pozdrav čez cesto. In še pripis je tam: *"Zahvaljujem se za možnosti, ki mi jih je nudil položaj v radijskem orkestru. Pri tem naj ne pozabim na urnik vaj, ki mi je omogočil študij."*

Bojan Adamič je v sredo prihitel na oder in kar zamahnil. Ves droban, žilav, pa pri svojih triinosemdesetih veliko bolj živ kakor kdo drug na odru. Saj so bili pred njim sami izbrani glasbeniki (*"V Ameriki je 15.000 bigbandov, se pravi, da morajo imeti 15.000 prvih trobentarjev, nosilcev za intonacijo in melodijo, mi pa smo lahko srečni, ker imamo genialnega Pavleta Grašiča, poleg njega pa na istem glasbilu še Petra Ugrina, ki je tako izjemen solist,"* je vzkliknil), a je bil tako nevsiljivo avtoritativen in hvaležen do vseh drugih, kakor je lahko samo prekaljen vodja, ki je tudi sam izviren trobentar, saksofonist, pianist in harmonikar. Napovedovali so novo priredbo popevke "Ko boš prišla na Bled", in naš trendovski, pa hkrati sebi zvesti mož je imel pripravljeno celo njeno tehno različico, a je po nasvetu iz orkestra raje oddirigiral svoj štikl "Vročina 41 stopinj Celzija", ki je nastal leta 1929, ko je bil zelo bolan, in velja za prvi tukajšnji jazz. Adamič ga označuje z zajčjim ritmom, in če je pri njem čutiti kak merci, madame!; merci, madame!; merci madame!; (pardon, papa!); merci madame!, je to čista sled življenjske intuicije iz časov, ko za tovrstno podjetje še ni bilo šol. Tako je tudi romanizirani mit o prvem koncertu plesnega orkestra v Postojnski jami junija 1945 pretiran, saj je šlo kratko malo za energijo enega samega človeka, partizanskega radijskega urednika, ki je že prve tedne po vojni s ceste pobral vse živo, kar je ostalo od tistega intuitivnega jazza, in zorganiziral telo, ki se mu danes pravi eden izmed najstarejših bigbandov na svetu.

Iz Cankarjevega doma pomnim samo dva zamaha. Prvi je izpred dvanajstih let, ko je siva eminenca Lovro von Matačić začel Slovenski filharmoniji dirigirati tisto najboljšo Brucknerjevo "Sedmo simfonijo" na svetu, drugi pa je Adamičev to sredo. Hrust Matačić je komaj hodil, trajalo je nekaj minut, preden ga je oproda pripeljal do stolca, suhec Adamič pa je kar hvistnil na oder; toda oboje je bilo veličastno. Obadva sta dala orkestroma takojšen zgib, *touch*, zven, *sound*. Po mojem zato, ker sta tako velika in pozitivna človeka. Banda je očividno zelo občutljiv korpus, prav zato gre o njej naokrog toliko vicev, anekdot, žalostink in grenivk. Takoj namreč reagira, in ljudje jo imajo tudi zato radi za zbirko neumnih. Matačić in Adamič sta povezana celo mimo obveznih orkestrov: v najhujših časih za radijski bigband so se zbirale razne komisije, v katerih se je preučevala tako imenovana glasba skoz ideologijo. V eno izmed njih so konec štiridesetih pomotoma posadili tudi Matačića. Ta je partijcem namreč razložil, naj bo Slovenija vesela, ker ima takšnega človeka, kakršen je Bojan Adamič: *"Sicer pa sem tudi sam vesel, da ne dela v klasični glasbi, sej bi mi sicer odžrl ves kruh."* Tako je govoril velikan, ki so ga iz same zavisti razglasili za ustaškega polkovnika. Tak je bil njegov nekdanji zamah. V tistih časih, ko so našega glasbenika kazensko poslali za eno leto v Albanijo, pa mu je na letališču za slovo igral ves plesni orkester. Bilo je redkokrat, ko mu Bojan Adamič ni zamahnil, ampak prejkone le mahal. ■

Miha Zadnikar, *Delo*, 8. april 1995

Retrospektivo smo pripravili v sodelovanju s Slovenskim filmskim arhivom pri Arhivu RS, Slovenskim filmskim centrom in Projektom ob 100. obletnici rojstva Bojana Adamiča.

program

Vesna, petek 10.8. ob 20.30 (Letni kino v Divači)
Dobro morje, petek 24.8. ob 21.00 (Letni kino v Divači)
Peščeni grad, petek 31.8. ob 21.00 (Letni kino v Divači)
Valter brani Sarajevo, sobota 1.9. ob 19.00
Mladina gradi, **Kroparski kovači**, **Requiem**, **Kup sena**, **Malo potepanje**, ponedeljek 3.9. ob 19.00
Jara gospoda, ponedeljek 3.9. ob 21.00
V začetku je bil greh (Am Anfang war es Sünde), torek 4.9. ob 19.00
Tri zgodbe, torek 4.9. ob 21.00
Trenutki odločitve, sreda 5.9. ob 19.00
Veliki in majhni (Veliki i mali), sreda 5.9. ob 21.00
Zasledovanje (Potraga), četrtek 6.9. ob 19.00
V soboto zvečer (Subotom uveče), četrtek 6.9. ob 21.00
Tri četrtine sonca, petek 7.9. ob 19.00
X-25 javlja, petek 7.9. ob 21.00
Veselica, sobota 8.9. ob 19.00
Ples v dežju, sobota 8.9. ob 21.00
Koledniki, **Fantastična balada**, **Kvišku**, **Življenje po vzorcu**, **Otok galebov**, **Usoden strel**, ponedeljek 10.9. ob 19.00
Karolina Reška (Karolina Riječka), ponedeljek 10.9. ob 21.00
Chanson o Bojanu Adamiču, **Naši lipicanci**, **Štehvanje**, **Sončni dnevi občana Urbana**, **Barve v prosekturi**, **Človek z masko**, ponedeljek 17.9. ob 19.00
Erotikon, vrtiljak strasti (Erotikon, Karussell der Leidenschafen), ponedeljek 17.9. ob 21.00
Lažnivka, petek 21.9. ob 19.00
Podobe iz življenja udarnikov (Slike iz života udarnika), sobota 22.9. ob 19.00
Idealist, sobota 22.9. ob 21.00
Pesem borb in zmag, **Zakaj ni toka?**, **Torzo**, **Najin sin**, **Ko sem majhen bil, sem bil zdrav, vesel**, **Neke nedelje**, ponedeljek 24.9. ob 19.00
Partizanska eskadrilja (Partizanska eskadrila), ponedeljek 24.9. ob 21.00
Nasvidenje v naslednji vojni, petek 28.9. ob 19.00
Butnskala, petek 28.9. ob 21.15

"moja filmska kariera je podoba zase"

Ko me vprašajo, katera glasba je meni všeč, nobene razlike ne vidim med Stockhausenom in Globokarjem ter med nekim vaškim muzikantom, ki se je nekoč v Beogradu s svojimi mesnatimi prsti tako sprehajal po frulah, da sem ga poslušal kot začaran. Če imam čas, sploh ne vprašam, kakšna glasba je: rad imam, da je dober ansambel, da igrajo ljudje, ki znajo. Ne da me mučijo ne vem s čim. ... Moj profesor je bil Slavko Osterc ... name je napravil velik vtis že s tem, kako nas je zbral. To je bilo tako: prišli smo – tisti, ki smo končali teorijo ali pa smo se sploh zlagali, da smo jo končali – in vsakega je posadil na različne konce, glede na to, pri kom je delal prej. Na koncu je rekel: "Vi, ki ste moji, ostanete. Vi, ki ste bili pri tisti spoštovani gospe, hvala lepa. Z vami, ki niste bili nikjer, pa bom poskusil." Ta način mi ni šel v glavo. Ko pa sem se začel pri njem učiti kontrapunkt in je rekel, naj si izmislim temo, jaz pa sem si zmislil staro avstrijsko himno, ki mi je bila vedno všeč, mi je postalo jasno. Rekel je namreč: "No, vsaj kdo, ki si zna kaj zmisliti, da ne gre po stereotipih." Če si ugovarjal, te je poslal domov. Originalne rešitve, pa če so bile še tako predrzne, je bolj cenil ... To je bil tisti znameniti Osterčev odpor – odpor zoper sladko glasbo, ki je počasi pripeljal do rocka in podobnega, čeprav je en sam ropot, vendar zanimiv ropot. Kmalu si bom šel kupit novo ploščo Nicka Cavea, čeprav je na njej le ropot, ker me zanima, zakaj si je to zmislil. Za mojo glasbeno izobrazbo je kaj takega sicer sto stopinj pod ničlo, za mojo radovednost pa nikakor ne ... Ni zanimivo tisto, kar je napravil že kdo drug, ljudi zanima tisto, kar je novo, tisto, česar še niso slišali ...

Vi počnete tako rekoč oboje: razbijate tabuje, ste korak naprej in hkrati še ugajate množicam ...

Bolj po naključju. Predvsem v filmu sem bil velikokrat v položaju, da sem moral pisati tako, da je bilo všeč režiserju. Danes mi je zelo žal, da toliko idej nisem realiziral, četudi bi zaradi tega letel iz projekta. Saj bi jim v bistvu lahko marsikaj podtaknil. Enkrat sem uspel, ker je imel režiser toliko zaupanja vame: prizor je bil tak, da so zasliševali nekega partizana. Priletela je klofuta, zbili so ga po tleh, in pisalni stroj je registriral njegovo priznanje. Tako se je ponavljalo: klofuta, pade po tleh, priznanje, pisalni stroj. Na koncu zvemo, da ta fant ni priznal nič, ker pa so Nemci vedeli, da je na koncu priznal skoraj vsak, so tudi vedeli, da bodo ljudje, ko bo prišel iz zapora, prepričani, da je izdal kup ljudi, zato ga bodo partizani ubili. Tako naj bi jih posredno pripeljal do partizanov. In so ga spustili – zato se je film tudi imenoval **Glinasti golob**. Fant, ki so ga na prostosti lovili partizani, je ves čas skušal dokazati, da ni nikogar izdal. Pri tem sem si mislil, kakšno vlogo ima pisalni stroj – kaj naj bi bil drugega kot inštrument? Zato se je vedno, kadar so ga lovili, kadar je bilo nevarno ali kadar so ga sumili, kot glasba pojavil pisalni stroj – lirskih elementov je bilo silno malo,

nadaljevanje na strani 4

Ljudske novice, 27. 2. 1953

Bojan Adamič naš trenutno najbolj plodni skladatelj

nadaljevanje s strani 3

bila so sama ropotala – in tako inštrumentiral vse šume. Bil sem nemalo ponosen sam nase, ker česa takega še nihče ni poskusil. Tako je šla glasba do konca – v klasičnem smislu je sicer ni bilo nič –, ropota je bilo zelo veliko, in kritika je pisala, kako si sploh upam kaj takega pisati, kakšen komponist sem in podobno.

To je verjetno ušlo kakemu glasbenemu kritiku, filmski bi vendar ne mogel biti tako ozek ...

Ne, to je zapisal filmski kritik, ki bi prvi moral razumeti, za kaj gre. Še vedno sem pristaš motiva, teme, in ker se je človek v tistem filmu pojavljal kot glinasti golob, sem ga moral v nevarnih situacijah z nečim ilustrirati. Z violinami in podobnim že ne bi šlo. To je film, v katerem sem imenitno pogorel, čeprav sem na tisto glasbo zelo ponosen, ker je ušla vsem konvencijam. Nekje drugje pa je bilo tako, da je režiser imel idejo, ki sem jo izpeljal, potem pa jo je zavozil, da je bolj ne bi mogel. Šlo je za partizanski film: v nekem prizoru se dva srečata z nekim dekletom, stvar se ne konča dobro, in zato si je režiser zaželel koncerta za kitaro. Našel sem temo, ki je na kitari zvenela ustrezno, in ko se prvikrat pojavi njena noga, se prvič sliši tudi motiv s kitaro. Ta jo potem spremlja do njene smrti. Tako smo se dogovorili, in tako naj bi bilo v filmu. Med sinhronizacijo sem šel malo ven, in ko sem prišel nazaj, sem slišal, kako je režiser nekaj ropotal po kitari. Vprašal sem, kaj je to, pa je rekel, da potrebuje šume, ker so bili v daljavi Nemci. Povedal sem mu, da sva kitaro posvetila ljubezenski zgodbi in za Nemce v daljavi predlagal nekaj drugega. Skratka, do konca snemanja nisem poslušal posnetkov, in ko je bila premiera filma in je prišlo do prizora, ko se prvič pojavi njena noga – tišina. Režiserja sem vprašal, zakaj je naredil tako, pa je odgovoril, da bo bolj zanimivo kasneje. Meni pa se to ni zdelo v redu – poleg tega pa sem že tedaj vedel, da če se motiv ne pojavi prvo sekundo, ko je najbolj važen ... – srečala sta se drugič, kitare še vedno ni bilo. Tretjič še vedno nič. Potem pa se pojavi ravno polje, prideta onadva in kitara – in vsi navzoči rečejo: "Nemci so!" Povedal sem mu, da tega res ne bi bilo treba, pa je rekel, da to ni tako mislil. In sem mu odvrnil: "Ali si me vzel zato, ker si mislil, da znam, ali zato, ker si mislil, da ne znam. Če si me vzel zato, ker si mislil, da ne znam, si bedak. Če pa si me vzel zato, ker si mislil, da znam, bi ti lahko bil že prej povedal, da si s to glasbo vse pokvaril. Kajti zdaj že sam več ne vem, za kaj sploh gre." Tista kitara se je pojavila, ker je bilo njemu tako všeč, ne pa zato, ker bi bilo to v zvezi s filmom. Tako se ne dela.

Veliko skladateljev filmske glasbe je, ki se držijo strogega pravila, s katerim režiserjem ponujajo en sam pogoj: prosim vas, ne pridigajte mi o glasbi, ta je moj posel ...

Nekoč sem delal za Američane. Prišli so njihovi glasbeni izvedenci, odigral sem jim glasbene teme in pustili so me pri miru. Vprašal sem jih, kje je režiser, pa so mi odgovorili, češ kaj me to sploh briga. Pojasnil sem jim, da sem navajen, da mi kdo sedi na glavi in me priganja. Zatem sem zvedel, da bom imel za pomočnika montažerja, s kom drugim pa naj se sploh ne obremenjujem. In tako sem vso glasbo za film opravil sam, ne da bi se kdo vtikal vame. Prav slabo sem se počutil, ker sem bil do tedaj zmerom vajen, da mi kdo teži.

Kaj pa tedaj, ko pride do protislovja, po katerem se režiserji ukvarjajo z vsemi mogočimi nepotrebnimi malenkostmi, samo s filmom ne?

To se pripeti samo takrat, kadar ne obvladajo svojega posla. Z Boštjanom Hladnikom sva najprej sodelovala pri dveh kratkih filmih, v katerih sem tudi sam eksperimentiral z različnimi rečmi, vendar se tehnično to ni dobro posrečilo. **Ples v dežju** pa je poglavje zase – tri dni sva se samo kregala, potem pa me je Boštjan pustil pri miru, in snemanje je šlo naprej brez ene same njegove pripombe.

Hladnik ima dovolj dobro glasbeno izobrazbo, kar je sreča, toda takšnih režiserjev je bore malo.

Seveda, toda upoštevati morate, da se je to godilo v njegovih vrhunskih časih – ko je začel delati filme, je bila to groza: mislil sem, da se bova potolkla. Iz tistih časov, ko smo sinhronizirali filme z velikim orkestrom – danes poznamo le še elektroniko –, se spominjam nekega režiserja – ime ni pomembno –, ki je na lepem vdrl v snemalni studio in zavpil: "Tisti tam na tretjem pultu vleče z lokom dol, ko gredo drugi gor, pa tudi vrstni red je napačen." Zavrnil sem ga, rekoč, kaj se njega to tiče, pa je odgovoril: "Jaz se na glasbo spoznam!" Karlo Rupel, ki je bil takrat koncertni mojster, je vstal in rekel: "Moment," in odložil suknjič in violino. Pa sem ga vprašal, kaj je, in je dejal: "Pretepel ga bom! Prvič je šel mimo tebe, dirigenta, drugič mimo mene, koncertnega mojstra, in to je žalitev vseh glasbenih pravil." Komaj smo ga spravili k sebi. Takšna je kdaj pa kdaj režiserska prepotenca, ki je seveda dostikrat pogojena z neznanjem. Boljšega režiserja ko sem imel, manj je vdiral v studio.

Kako to, da ste se kot poosebljena trma sploh lotili filma? Je bilo to preskušanje samega sebe, namreč kako bo šlo v konfrontaciji s temi tirani ali kaj?

Film je bil zame nekaj magičnega. Nasploh bi delal vse zastonj, ko bi le mogel. Filmska glasba me je neznansko razveselila, ker je to glasba, ki je ... zdi se mi, da daje veliko možnosti. Ker je vsak film nova vsebina, je treba tudi v glasbi zanj narediti nekaj čisto novega. In še nekaj je, kar me je vedno privlačilo: pri filmu se je treba silno hitro znajti in velikokrat improvizirati. Tam ni časa: glasba je predolga za deset sekund in kaj zdaj storiti? Spredaj čaka orkester petdesetih ljudi, ura stane toliko in toliko, zadaj stojijo še drugi ljudje, jaz pa imam nekaj sekund časa, da rešim zagato. In to je bil zame tisti izziv, ki me je vedno znova pritegnil.

Zdi se mi, da greste med tiste najširše skladatelje, ki so v splošnem bolj priljubljeni v ZDA kakor v Evropi, pravijo pa jim, da so izobraženi "from Beethoven to Broadway". Vaš slog je tako rekoč eksplicitno filmski ...

Včasih, ko so bili filmi še nemi, in so ob njih igrali – tudi moj profesor (za klavir, Anton Ravnik, op. M.Z.) je igral v kinematografu, in sicer povečini etude –, je tak slog filmu ustrezal ali pa ne. Danes je ustreznost odvisna od drugih okoliščin: akcijski film ima akcijsko glasbo, glasbo posebne zvrsti, v kriminalkah so šumi, ki nategujejo živce z različnimi intervali, ki so včasih zelo skupaj, včasih pa narazen; ljubezenski motiv je olajšanje za dušo in srce in gre k marsičemu. Producenti gledajo film drugače, in pavšalno gledano zagotovo gre marsikaj k marsičemu. Toda kadar v akcijskem filmu sledijo nekemu zločincu ali junaku, je vendarle njegov motiv tisti, ki teče in ki za kolikor toliko podkovanega človeka le ne more iti tja v tri dni. Američani imajo celo v najbolj zanikrnih filmih, kakršne vidimo tudi pri nas, ne samo dobro glasbo, ampak tudi tako dober orkester, kakor ga mi ne ponudimo niti najboljšim filmom. Mi smo filmsko glasbo degradirali do konca.

V svoji karieri ste spisali glasbo za več kot dvesto filmov. Vsi ti posli ja niso mogli pripotovati in odpotovati po tekočem traku, predvsem pa tega niste počeli v začetnih filmskih letih, v katerih so bili vam podobni hitropisci prisiljeni ustvariti tudi po dve partituri na teden ...

Moja filmska kariera je pravzaprav podoba zase. K prvim filmom sta me privlekla Dušan Povh in France Štiglic. Takrat nisem še ničesar vedel o filmu, in še danes ne vem, kako sem sploh delal. Glasbo sem pisal, kakor se mi je zdelo. Nisem vedel, da se snema tako in tako, da je treba glasbo gledati na filmu, da je spodaj nekakšen orkester – ničesar nisem vedel. In tudi delali smo hudo nenavadno – nekoč smo orkester posedli v Delavskem domu na Miklošičevi, na ušesih sem imel slušalke, Povh pa je gledal film v drugi dvorani, v Kinu Union, in mi sproti po telefonu pripovedoval: "Pazi, čez pet sekund bo tole in tole," jaz pa še štoparice nisem imel. Ves film smo posneli popolnoma sinhrono, napake so bile zanemarljive, pomensko pa se je ujemalo vse – film je prišel do svojega konca. Komurkoli iz poklica sem to kasneje pripovedoval, vsakdo se je prijel za glavo. Potem sem napravil v domačem okolju še nekaj filmov, si nabral vseh mogočih skušenj, nenadoma pa so mi rekli, da pišem glasbo, ki ni za nikamor. Takrat pa so v Beogradu že zavohali, da rad pišem glasbo za film, zvlekli so me k sebi in sem začel pisati za celo Jugoslavijo. Navsezadnje je bil moj položaj večkrat res komičen: tukajle, doma sem sedel, lahko bi jim bil pomagal v milijon stvareh, na televiziji ali drugod, pa se niso oglasili, čeprav sem bil kot dirigent v Jugoslaviji brez konkurence v sinhronizaciji. S skušnjo sem dobil tak nos, ura mi je v glavi tako delala, da sem brez štoparice zlepil podobo in zvok do desetinke sekunde natančno. Pa so nekega dne rekli v Sloveniji, da ne bom samo za druge pisal, zakaj da ne bi še za nas. In to tisti, ki so me sami nagnali. Izkoristil me je Bojan Stupica, in potem se je začelo. ■

Pogovor Bojana Adamiča z Miho Zadnikarjem, *Razgledi*, 15. julij 1994, št. 14

retrospektiva: bojan adamič

filmografija (izbor):

Maščujmo in kaznujmo, Dušan Povh, 1946 (kratki)
Mladina gradi, France Štiglic, 1946 (kratki)
Balkanijada v vajah na orodju, Dušan Povh, 1948 (kratki)
Filmski obzornik 28: Plavanje vir zdravja in moči, Boris Režek (redaktor), 1948 (obzornik)
Prvi maj v Trstu, Mirko Grobler, 1948 (kratki)
Bodoči čuvarji neba, Jane Kavčič, 1949 (kratki)
Filmski obzornik 33: Počastitev Prešernovega spomina, Boris Režek (redaktor), 1949 (obzornik)
Vode nam bodo pokorne, Ernest Adamič, 1949 (kratki)
Zimski športi (Zimski sportovi), Ljubiša Popović, 1949 (kratki)
Za novo zemljo in kruh, Ernest Adamič, 1950 (kratki)
Zakaj ni toka?, France Kosmač, 1950 (kratki)
Koraki v svobodo, Jane Kavčič, 1951 (kratki)
Naši lipicanci, Metod Badjura, Milka Badjura, 1951 (kratki)
Vodni športi (Sportovi na vodi), Ljubiša Popović, 1951 (kratki)
En naš dan (Jedan naš dan), Miodrag Nikolić, 1952 (reklamni)
Slike iz Slovenije, Marijan Vajda, 1952 (kratki)
Vsi na morje (Svi na more), Sava Popović, 1952
Vitez in koš, Saša Dobrila, 1952 (kratki)
Vračar – trgovinsko podjetje na veliko (Vračar – trgovinsko preduzeće na veliko), Ivan Draškoci, 1952 (reklamni)
Biser Jadrana – Dubrovnik, Marijan Vajda, 1953 (kratki)
Dedek Mraz veselja čas, Ernest Adamič, 1953 (kratki)
Jara gospoda, Bojan Stupica, 1953
Irena v zadregi (Irene in Nöten), E. W. Emo, 1953
Usoden strel, Mile de Gleria, 1953 (kratki)
Po Jugoslaviji (Kroz Jugoslaviju), Marijan Vajda, 1953 (kratki)
Parna pivovarna Skopje iz Skopja (Parna pivara "Skopje", Skopje), Marijan Vajda, 1953 (reklamni)
Požar na vasi (Požar na selu), Jovan Živanović, 1953 (kratki)
Vesna, František Čap, 1953
Dalmatinska svatba (Einmal kehr' ich wieder), Géza von Bolváry, 1953
Dalmatinska romanca (Dalmatinische Romanze), Wolfgang Müller-Senn, 1954 (kratki)
Plavajoča polja (Die schwimmende Äcker), Wolfgang Müller-Senn, 1954 (kratki)
V začetku je bil greh (Am Anfang war es Sünde), František Čap, 1954
Kroparski kovači, Milka Badjura, Metod Badjura, 1954 (kratki)
Hiša na obali (Das Haus an der Küste), Boško Kosanović, 1954
Poslednji most (Die letzte Brücke), Helmut Kräutner, 1954
Srebrna značka, Miloš Bukumirović, 1954 (kratki)
V. obletnica Ciril Metodijskega društva 1954 – 3. občni zbor, Boris Gorjup, 1954 (kratki)
Bodi previden, Dušan Prebil, Janez Čuk, 1955 (kratki)
Skušnjava (Versuchung), Josef Friedrich Fuchs, 1955
Naj sije sonce (Lass die Sonne wieder scheinen), Hubert Marischka, 1955
IV. svetovno prvenstvo v kajak slalomu, Dušan Povh, 1955 (kratki)
Krila mladih, Stojan Čulibrk, 1955 (kratki)
Tri zgodbe, Jane Kavčič, Igor Pretnar, France Kosmač, 1955
Onadva (Njih dvojica), Žorž Skrigin, 1955
Trenutki odločitve, František Čap, 1955
Krvava pot (Krvavi put), Radoš Novaković, Kåre Bergstrøm, 1955
Mladini šport in telovadbo, Jože Bevc, 1955 (kratki)
Novi izdelki, Zvone Sintič, 1955 (kratki)
Novi obzornik št. 3, Mirko Grobler, 1955 (obzornik)
Novi obzornik št. 1: Obisk pri slikarju Franu Tratniku, France Kosmač, 1955 (obzornik)
Obnova v deželi svobode, Metod Badjura, Milka Badjura, 1955 (kratki)
Vrnil se je v rojstni kraj (Vratio se u zavičaj), Jovan Živanović, 1955 (kratki)
Čeveljci na asfaltu (Cipelice na asfaltu), Boško Vučinić, Zdravko Randić, Ljubomir Radičević, 1956
Skalna soteska (Klisura), Boško Kosanović, 1956
1.400.000.000 KW – 10. let elektrogospodarstva, Jože Bevc, 1956 (kratki)
Ne obračaj se, sine (Ne okreći se sine), Branko Bauer, 1956
Otok galebov, Ernest Adamič, 1956 (kratki)
Poberi denar, Mirko Grobler, 1956 (kratki)
Poslednji tir (Poslednji kolosek), Živorad Mitrović, 1956
Zasledovanje (Potraga), Žorž Skrigin, 1956
Potniki s Splendida (Putnici sa Splendida), Milenko Štrbac, 1956
V mreži (U mreži), Bojan Stupica, 1956
Veliki in majhni (Veliki i mali), Vladimir Pogačić, 1956
Zemlja kliče, Ernest Adamič, 1956 (kratki)
Zli denar (Zle pare), Velimir Stojanović, 1956
Đura Jakšić, Dejan Kosanović, 1957 (kratki)
Fantastična balada, Boštjan Hladnik, 1957 (kratki)
FAP, Slobodan Kosovalić, 1957 (reklamni)
Železna vrata (Gvozdena vrata), Milan Luks, 1957 (kratki)
Kanjon Tare, Živko (Žika) Ristić, 1957 (kratki)
Koliko je ura (Koliko je sati), Miodrag Jovanović, 1957 (kratki)
Okrvavljena srajca (Krvava košulja), Žorž Skrigin, 1957
Majhne stvari (Male stvari), Boško Kosanović, 1957
Najlepši cvet, Saša Dobrila, 1957 (kratki)
Upor mornarjev (Pobuna mornara), Vasilije Brajović, 1957 (kratki)
Poslednji, Dragutin Kostić, 1957 (kratki)
Prekinjamo oddajo (Prekidamo emisiju), Stojan Čulibrk, 1957 (kratki)
Ko pride ljubezen (Quand vient l'amour), Maurice Cloche, 1957
Samo ljudje (Samo ljudi), Branko Bauer, 1957
Sok naše zemlje, Ernest Adamič, 1957 (kratki)
V soboto zvečer (Subotom uveče), Vladimir Pogačić, 1957
Tuja zemlja (Tuđa zemlja), Jože Gale, 1957
Zenica, Jovan Živanović, Miloš Stefanović, 1957
Zimska radost, Metod Badjura, 1957 (kratki)
Življenje ni greh, Boštjan Hladnik, 1957 (kratki)
Beli konji, Metod Badjura, Milka Badjura, 1958 (kratki)
Črni biseri (Crni biseri), Svetomir (Toma) Janić, 1958
Štiri kilometre na uro (Četiri kilometra na sat), Velimir Stojanović, 1958
Otroka z meje (Deca sa granice), Mladomir (Puriša) Đorđević, 1958 (kratki)
Dobro morje, Mirko Grobler, 1958
Happy end, Vatroslav Mimica, 1958 (kratki)
Skozi veje nebo (Kroz granje nebo), Stole Janković, 1958
Stari kapitan (Stari kapetan), Louis Grospierre, Branislav Bastać, 1958 (kratki)
On in njegovi, Mirko Grobler, 1958 (kratki)
Partizanske kolone, Branko Vukotić, 1958 (kratki)
Peterica v snegu (Petica u snegu), Milenko Štrbac, 1958 (kratki)
Rafal v nebo (Rafal u nebo), Vojislav Bjenjaš, 1958
Rondo, Črt Škodlar, 1958 (kratki)
Tisto noč (Te noći), Jovan Živanović, 1958
Tramvaj dvojka, Oto Deneš, 1958 (kratki)
V dolini Soče, Ernest Adamič, 1958 (kratki)
Campo Mamula, Velimir Stojanović, 1959
Fazani, Metod Badjura, Milka Badjura, 1959 (kratki)
Med dvema kraljema (Između dva kralja), Zdravko Velimirović, 1959 (kratki)
Janez Cesar, Jože Pogačnik, 1959 (kratki)
Sužnji kamna (Kamenom zarobljeni), Boško Bošković, 1959 (kratki)
Kosovski boj, Vasilije Brajović, 1959 (kratki)
Kraški kamnarji, Ernest Adamič, 1959 (kratki)
Z lupo pod morjem (Lupom pod morem/Nagyítóval a tenger alatt), Ágoston Kollányi, Đorđe Vujović, 1959 (kratki)
Mali voz, Branislav Bastać, 1959 (kratki)
Otok makijev (Ostrvo Mungosa/Monguzok szigete), Ágoston Kollányi, Kalman Szigethy, 1959 (kratki)
Pet minut raja (Pet minuta raja), Igor Pretnar, 1959
Prvi koraki, Dušan Povh, 1959 (kratki)
Razpoka v raju (Pukotina raja), Vladimir Pogačić, 1959
Sam, Vladimir Pogačić, 1959
Štehvanje, Ernest Adamič, 1959 (kratki)
Tri Ane, Branko Bauer, 1959
Tri četrtine sonca, Jože Babič, 1959
Viza zla (Viza na zloto), France Štiglic, 1959
Zaščitene brazde (Zaštićene brazde), Vasilije Brajović, 1959 (kratki)
X-25 javlja, František Čap, 1960
To bo novo mesto (Biće to novi grad), Miloš Bukumirović, 1960 (kratki)

hvala bogu, mlada je, zdrava, ima dobro službo ...

Lažnivka
Igor Pretnar, 1965

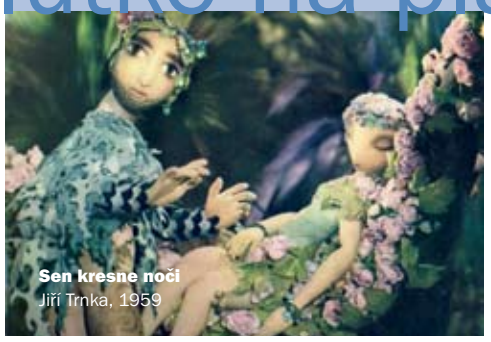
Lažnivka (Igor Pretnar, 1965) je moderna ljubezenska zgodba. Melodrama po glasu in stasu. Sodobna po videzu in po vsebini, ki sta neločljivo zlita v popolno zaokroženo celoto, v film, ki jasno pripoveduje, kar ima reči.
Pri gledanju filma sem se spet spomnila nečesa, kar mi zadnje čase pogosto prihaja na misel. Kako pomembna so namreč za oblikovanje pa umevanje in razumevanje posameznih likov prizorišča, kjer se film dogaja. Jasno, za lik je pomembno marsikaj – tako rekoč vse, kar sestavlja film: luč, ki ga osvetljuje, kadri, ki ga okvirjajo, glasba in zvok, ki se ravnata po njem ali ga požirata ... A prav okolje pogosto močno opredeli lik. Dialogi, po drugi strani, sploh niso toliko pomembni (vsaj ne za sam lik, če že močno bogatijo ali kazijo spremljanje filma) – to zlahka trdim prav v kontekstu svojih besedil o likih v slovenskem filmu, saj so dialogi nemalokrat šibka točka naše filmografije. Razmišljam: morda dialoge, v katerih je lik udeležen, prav kakor njegova dejanja razumemo kot nekaj, kar je liku imanentno. Ko se, ravno prav uokvirjen, osvetljen in s pravim pogledom čez platno (lahko pogledom stran ali kakšno drugo gesto) lik vzpostavi kot nekdo, ki mu verjamemo, postane čisto vseeno, kaj počne in kaj govori – to postane del njega, del sveta, ki ga gradi. A mogoče sem samo jaz taka gledalka, ki zlahka zatisne uho (včasih tudi oko) pred vsem, kar moti celoto, ki se sestavlja v moji glavi in ki jo rada gledam. Ves ta proces poteka precej bliskovito, če pomislimo, kako kratki so celo celovečerni filmi in koliko pičlih minut mora miniti, da nas ogled zanima ali vse do konca dolgočasi ...
Zato tudi pri **Lažnivki** začnimo pri okolju, ki obdaja glavni in naslovni lik filma. Mesto, kjer se pripoved dogaja, prav med filmom postaja sodobna prestolnica. Rastejo stolpnice, nad ljudi se sklanja beton, zelenja ni (razen pisarniških "fikusov", jasno, ki pa bi preživeli tudi atomsko katastrofo), nekoč zeleno predmestje je steptano v temelje novih gradenj. Nebo je stisnjeno med strehe hiš. In ulice so dobesedno natrpane s hitečimi ljudmi (gneča gledalca spominja prej na Manhattan kakor na naše podalpsko mestece). Interjerji so bodisi urbano dekadentni nočni lokali (ti so odprti prostori, vse je "vulgarno" vsem na očeh) bodisi pisarne in stanovanja – in te polnijo zavese, pregrade, prehodi, ki like ločujejo, jih zakrivajo, in skrivajo resnico, ki se dogaja tam zadaj. Hkrati pa se liki ne morejo izogniti skupnim prostorom, zaradi katerih razkošje intime dobiva velik pomen in ceno.
In vendar to mesto ni temačno in ni preteče. Nasprotno, prav svetlo in skladno je in vse teče ubrano. Estetsko je in celo razigrano. In v tem, takem mestu ljudje živijo drug mimo drugega. Odtujeni ljudje. Vsak med njimi živi svoje življenje, ki ga z drugimi deli le v kratkih, iz življenja iztrganih kramljanjih. Delijo le kosce življenj, le tiste izbrane dele, namenjene temu, da pogovor steče. In človek (konkretno ženska), ki življenje živi vsem na očeh, je vulgaren. Torej, vulgarna.
A spet: ti odtujeni ljudje niso hladni, zamorjeni, zagrenjeni. Ne, prav razigrano stopajo po svojih ločenih poteh. Živijo burno – se ljubijo, prepirajo, varajo in veliko hihitajo pa klepetajo. In potem gredo domov in zagrnejo zavese. Med njimi pa zasanjano poplesuje Lažnivka (liku je sicer ime Branka, a Lažnivka se ji tako imenitno paradoksno poda ...). Lažnivka, ki laže samo toliko, da ji je laže – laže z ljudmi, ki hočejo o njej vedeti le malo, le toliko, da zadovolji pravilom igre. Lažnivka je pravzaprav neupogljiv romantik, večna sanjačka in zato večna lažnivka, saj se svet okoli nje tako vrti, da od nje to zahteva. Po svetu, ki ni prav v ničemer tak, kakršnega bi si želela, pa ne hodi s pogledom, uprtim v tla – ne, prav energična je v svojem zanosnem sanjarjenju in potrta edinole za zaveso. Osamljena in vendar ne obupana, temveč otožno zazrta v svojo sliko svetle prihodnosti, ki je nikoli ne bo (tako menimo gledalci, Lažnivka pač ne). Pa tudi neumna ni, samo tako prekleto zasanjana, da ji ni pomoči – je pa ona prav rada v pomoč drugim. In prav v njenih sanjah se skriva upanje za svet odtujenih ljudi. Svet, v katerem navidezno ždi, a v resnici potuje po širnih prostranstvih svoje domišljije, svoje svobode. Perfektne Majde Potokar v tem svetu, polnem razočaranja, pri igri nikoli ne zanese patos. Tudi slabi, včasih resnično čudni dialogi (tu in tam se zdi, da je težava zgolj v izjemno slabem prevodu) ne kazijo njene predstave. In tudi njena ljubkost in elegantnost ne uničita slike o na videz pusti, neprivlačni ženski. Majda Potokar ima Lažnivko pod nadzorom.
Tudi moški – prevarant (gizdalin Bata Živojinović, ki mu je slovenski glas posodil Dare Ulaga) se mora vsaj za las ukloniti temu čistemu srcu, temu pogledu hrepenenja brez dna, ki izvira iz želje, čiste kot solza, zanosne kot jok. Za čisto ljubezen pa je žal že preveč "sodoben", prilagojen sodobnemu svetu.
In še ena prvina je v filmu, ki Lažnivko vseskozi omamlja, jo pretresa in stresa tudi gledalca – filmska glasba; njej je posvečena tudi retrospektiva, v okviru katere se bo film **Lažnivka** odvrtel. Res, glasba Bojana Adamiča si zasluži, da jo slišimo: tako vznemirljivo sodobna, večplastna, razgibana, mojstrsko zasnovana in odigrana pa popolnoma nepozabna je, prav kakor Majda Potokar in njena Lažnivka.
Filmu so ob izidu očitali "malomeščanskost", da je sam sebi namen. Mislim, da je novi kontekst nove sodobnosti lepo pokazal, da je malomeščanskost pravzaprav tema, ki jo film obravnava – svet, poln puhlih mračnjaških pravil, zaradi katerih je življenje na videz urejeno in lahkotno, v resnici pa rojevajo nepoštenost, lažnivost in nezadovoljstvo, ki tli, no, kar vre takoj pod površino. In temu lahko kljubujemo le z ljubeznijo – veseljem do življenja. ■
Varja Močnik

Majda Potokar je kratko malo imenitna. V filmu **Lažnivka** pokaže samo enega izmed svojih številnih in tako različnih filmskih obrazov. Njej in njenim kolegom v poklon v Divači stoji Muzej filmskih igralcev. Obiščite ga ... www.muzejdivaca.si

program
Lažnivka, petek 21.9. ob 19.00

Bolje je vedeti (Bolje je umeti), Vojislav Nanović, 1960
Pridite v Črno Goro (Dođite u Crnu goru), Branislav Bastać, 1960 (kratki)
Gospod predsednik srednji napadalec (Drug predsednik centarfor), Žorž Skrigin, 1960
Mesto na Nišavi (Grad na Nišavi), Vasilije (Vasa) Brajović, 1960 (kratki)
Ko vojaški bobni utihnejo (Kad ratnički doboši umuknu), Miloš Bukumirović, 1960 (kratki)
Ljubezen in moda (Ljubav i moda), Ljubomir Radičević, 1960
Nevidna pomoč (Nevidljiva pomoć), Oto Deneš, 1960 (kratki)
Partizanske zgodbe (Partizanske priče), Stole Janković, 1960
Requiem, Dušan Povh, 1960 (kratki)
Signali nad mestom (Signali nad gradom), Živorad (Žika) Mitrović, 1960
Torzo, Mirko Grobler, 1960 (kratki)
Veselica, Jože Babič, 1960
Zaklad v dolini, Jože Pogačnik, 1960 (kratki)
Zeleno zlato, Milan Stante, 1960 (kratki)
Abeceda strahu (Abeceda straha), Fadil Hadžić, 1961
Življenje v raju (Am Sonntag will mein Süsser mit mir segeln geh'n), Franz Marischka, 1961
Karolina Reška (Karolina Riječka), Vladimir Pogačić, 1961
Ograda (L'Enclos), Armand Gatti, 1961
Na reki smrti (Na rijeci smrti), Vladimir Kolar, 1961 (kratki)
Košček modrega neba (Parče plavog neba), Svetomir (Toma) Janić, 1961
Pesem (Pesma), Radoš Novaković, 1961
Ples v dežju, Boštjan Hladnik, 1961
Prvi v mestecu (Prvi građanin male varoši), Mladomir (Puriša) Đorđević, 1961
Šopek (Rukovet), Vasilije (Vaso) Brajović, 1961 (kratki)
Sfinga, Slavko Janevski, 1961 (kratki)
Stopnice hrabrosti (Stepenice hrabrosti), Oto Deneš, 1961
Oklepnik (Oklopni voz), Nenad Jovičić, 1962 (kratki)
Pesem o moji deželi (Pesma o mojoj zemlji), Stole Janković, 1962 (kratki)
Peščeni grad, Boštjan Hladnik, 1962
Pijana ulična lampa, Saša Dobrila, 1962 (kratki)
Okno v svet (Prozor u svet), Eric Borge, 1962 (kratki)
Senca slave (Sjenka slave), Vojislav (Vanja) Bjenjaš, 1962
Dobrodošli v Budvo (Dobro došli u Budvu), Đorđe Vujović, 1963 (kratki)
Barve v prosekturi, France Kosmač, 1963 (kratki)
Erotikon, vrtiljak strasti (Erotikon, Karussell der Leidenschaften), Boštjan Hladnik, 1963
Operacija Tizian (Operacija Ticijan), Radoš Novaković, 1963
Po Sloveniji, France Kosmač, 1963 (kratki)
Puščica nad gladino, Ernest Adamič, 1963 (kratki)
Radopolje, Stole Janković, 1963
Samorastniki, Igor Pretnar, 1963
Triglavske strmine, Ferdo Delak, 1932 (ozvočena verzija, 1963)
Rojaki (Zemljaci), Zdravko Randić, 1963
Dober znak (Dobra kob), Milutin Kosovac, 1964
Kratovsko zlato, France Kosmač, 1964 (kratki)
Malo potepanje, Ernest Adamič, 1964 (kratki)
Na slikoviti obali, Žarko Petan, 1964 (kratki)
Pesem borb in zmag, Zvone Sintič, 1964 (kratki)
Portorož – Piran, Jane Kavčič, 1964 (kratki)
Slovo na palubi (Rastanak na palubi), Branko Kalačić, 1964 (kratki)
Službeni položaj, Fadil Hadžić, 1964
Kriva pota (The Crooked Road), Don Chaffey, 1965
Dan miru – zgodilo se je v Skopju (Dan mira – dogodilo se u Skoplju), Oto Deneš, 1965 (kratki)
Glasujem za ljubezen (Glasam za ljubav), Svetomir (Toma) Janić, 1965
Lažnivka, Igor Pretnar, 1965
Mrtvim vstop prepovedan (Mrtvima ulaz zabranjen), Vladimir Čarin, Svetislav Štetin, 1965
Semenarna, Metod Badjura, 1965 (reklamni)
Zima, zima bela, France Kosmač, 1965 (kratki)
Glineni golob (Glineni golub), Svetomir (Toma) Janić, 1966
Kup sena, Jože Bevc, 1966 (kratki)
Počitnice v Lipici (Ferien in Lipizza), Johannes Kai, 1966 (TV serija)
Srečni umirajo dvakrat (Sretni umiru dvaput), Gojko Šipovac, 1966
Varovanec (Štićenik), Vladan Slijepčević, 1966
Boksarji gredo v raj (Bokseri idu u raj), Branko Ćelović, 1967
Diverzanti, Hajrudin Krvavac, 1967
Dobrega vetra, modra ptica (Dobar vetar plava ptico), Mihail Eršov, 1967
Koledniki, Metod Badjura, Milka Badjura, 1967 (kratki)
Mali vojaki (Mali vojnici), Bahrudin (Bato) Čengić, 1967
Memento, Dimitrie Osmanli, 1967
Zaljubljen v tri kolače (Zaljubljen u tri kolača), Nikola Majdak, 1967 (kratki)
Pobegi (Bekstva), Radoš Novaković, 1968
Brat doktorja Homerja (Brat doktora Homera), Živorad (Žika) Mitrović, 1968
Kekčeve ukane, Jože Gale, 1968
S'm z Ribn'ce Urban, Metod Badjura, 1968 (kratki)
Prekletstvo zveste žene (Curse of Faithful Wife), Gary Travis, 1968
Gluhi mož na meji, Ivan Hetrich, 1969 (TV drama)
Ko sem majhen bil, sem bil zdrav, vesel, Jože Pogačnik, 1969 (kratki)
Kvišku, Jože Pogačnik, 1969 (kratki)
Most, Hajrudin Krvavac, 1969
Sedmina, Matjaž Klopčič, 1969
Luka Koper, Jože Bevc, 1970 (kratki)
Ljubimkanje (Togetherness), Arthur Marks, 1970
Maškarada, Boštjan Hladnik, 1971
Moja nora glava (Moja luda glava), Vuk Vučo, 1971
Ovčar, Bakir Tanović, 1971
Deveto čudo na vzhodu (Deveto čudo na istoku), Vlatko Filipović, 1972
Kako umreti (Si të vdiset), Miomir (Miki) Stamenković, 1972
Podobe iz življenja udarnikov (Slike iz života udarnika), Bahrudin (Bato) Čengić, 1972
Valter brani Sarajevo, Hajrudin Krvavac, 1972
Volk samotar (Vuk samotnjak), Obrad Gluščević, 1972
Pismo, Nikola Majdak, 1973 (kratki)
Slovenska riviera, Boštjan Hladnik, 1973 (kratki)
Življenje po vzorcu, Jože Bevc, 1973 (kratki)
Človek z masko, Jože Pogačnik, 1974 (kratki)
Doktor Mladen, Midhat Mutapčić, 1975
Frontno gledališče – Smeh v partizanih, Janez Drozg, 1975 (TV drama)
Frontno gledališče – Igralska skupina IX. korpusa, Janez Drozg, 1975 (TV drama)
Kapelski kresovi, Ivan Hetrich, 1975 (TV serija)
Ogenj, voda in srce, Jože Bevc, 1975 (kratki)
Puntar, Boštjan Hladnik, 1975 (kratki)
Sončni dnevi občana Urbana, Jože Bevc, 1975 (kratki)
Barvna harmonija, Jože Bevc, 1976 (kratki)
Dekliški most (Devojački most), Miomir (Miki) Stamenković, 1976
Idealist, Igor Pretnar, 1976
Najin sin, Jože Bevc, 1976 (kratki)
Naredi si sam, Saša Dobrila, 1976 (kratki)
Ljudje ob Krki, Boštjan Hladnik, 1978 (kratki)
Srebrni jubilej Pule, Milan Ljubić, 1978 (kratki)
Partizanska eskadrilja (Partizanska eskadrila), Hajrudin Krvavac, 1979
Nasvidenje v naslednji vojni, Živojin Pavlović, 1980
Manj strašna noč, Andrej Stojan, 1981 (TV serija)
Nišani, Hajrudin Krvavac, 1981 (kratki)
Nasmeh in bolečina, Milan Ljubić, 1982 (kratki)
Boj na požiralniku, Janez Drozg, 1982
Pustota, Jože Gale, 1982
Jama, Andrej Stojan, 1983 (TV film)
Pismo – glava, Bahrudin (Bato) Čengić, 1983
Butnskala, Franci Slak, 1985
Christophoros, Andrej Mlakar, 1985
Geniji in genijalci, Vuk Babić, 1985 (TV serija)
Naš človek, Jože Pogačnik, 1985
Neke nedelje, Špela Rozin, 1987 (kratki)
Anton Trstenjak: Triptychon, Toni Bruk, Milan Ljubić, 1987 (kratki)
Kavarna Astoria, Jože Pogačnik, 1989
Devet krogov nekega raja, Jože Pogačnik, 1992 (TV serija)
Neme podobe slovenskega filma, Damjan Kozole, 1995 (kratki)
Portret Bojana Adamiča, Jože Pogačnik, 1987 (kratki)

lutke na platnu


Sen kresne noči
Jiří Trnka, 1959

Zvezdica Zaspanka
Jože Pengov, 1965

Mulc: Frača
Kolja Saksida, 2009

Med 11. in 15. 9. bo v Ljubljani potekal 11. mednarodni lutkovni festival LUTKE 2012, ki ga že dvajseto leto organizira Lutkovno gledališče Ljubljana. V petih dneh se bo na različnih prizoriščih Lutkovnega gledališča (Veliki oder, Mali oder, Oder pod zvezdami, Šentjakobski oder, Kulturnica in Tunel), na Ljubljanskem gradu ter po ljubljanskih ulicah predstavilo 26 lutkovnih predstav iz Izraela, Francije, Španije, Grčije, Češke, Nizozemske, Švice, Kanade, Italije, Srbije in Slovenije. Festival, ki v slovenski prostor prinaša svežino sodobne mednarodne lutkovne produkcije, je prerez različnih lutkovnih videnj, tem in iskanj. Žanrsko različne predstave oživljajo kamne v srčno igro, pike, črte in trikotniki zavzamejo glavne vloge, pravljični junaki so odeti v sodobne ustroje, uporaba čokolade dobi neslutene priložnosti. Najslavnejša ročna lutka Pulčinela, ki je tokrat še bolj divja in provokativna, v modernejši različici nasmeje do solz. Kar nekaj predstavam je skupna ekološka ozaveščenost, nastajajo iz odpadnih, recikliranih materialov in z magijo animacije oživljajo predmete, za katere si nikoli ne bi mogli misliti, da premorejo dušo. Kot recimo predstava, kjer očetje v delavnici z delovnimi orodji pričarajo Sneguljčico in sedem palčkov. Pridružuje se jim miniaturni cirkus, tokrat zvokov in predmetov. Spet v drugi iz lesenih predmetov in zabojev poletijo najbolj presunljiva bitja. Predstave, ki bodo zavzele Ljubljano, nagovarjajo otroke vseh starosti. S sporočili, načini, mojstrstvom in magijo. V okviru festivala bo organizirana tridnevna mojstrska marionetna delavnica *Logika gibanja* za igralce, lutkarje in lutkovne tehnologe, ki jo bo vodil britanski mojster marionete Stephen Mottram. Festival bodo popestrile različne lutkovne razstave, pogovori z ustvarjalci in ulične lutkovne akcije. Novost letošnjega festivala so tudi *Lutke na filmskem platnu* v sodelovanju s Slovensko kinoteko, saj v letošnjem letu obeležujemo 60 let od prvega prikaza lutkovnega animiranega filma pri nas, to je **Sedem na en mah** (1952) v režiji Saše Dobrila. Več na: http://festival.lgl.si/. ■

zvezdica zaspanka

Zvezdica Zaspanka je ena tistih zgodb, brez katere na Slovenskem ni mogoče odrasti. Je radijska igra, slikanica, film in lutkovna predstava. Leta 1952 jo je kot prvo slovensko radijsko igro za otroke zapisal Fran Milčinski Ježek. Svoj lutkovni krst je doživela daljnega leta 1955 v režiji Jožeta Pengova in likovni zasnovi Mare Kraljeve ter ob glasbi Francija Ogrizka na marionetnem odru ljubljanskega Mestnega lutkovnega gledališča. Na mah je osvojila tako domače kot tuje občinstvo, leta 1965 pa so na pobudo Črta Škodlarja po predstavi posneli prvi barvni slovenski celovečerni film z lutkami. V tistih časih so se hodile lutke umivat in preoblačit v delavnico nekdanjega Viba filma. Žal se je v delavnici zgodil požar, ki je za seboj pustil pogorišče, na katerem so se znašle marionete iz predstave, ki je tolikim ogrela srce. Nekaj časa je živela le na filmu in v našem spominu, leta 2009 pa so v Lutkovnem gledališču Ljubljana po starih načrtih, fotografijah in filmskem zapisu izdelali lutke in scenografijo ter ponovno oživili vse, zvezdice in razbojnike, na nebu in zemlji. ■

Ajda Rooss

sen kresne noči

Prvi širokokotni lutkovni film na svetu je zahteval kar nekaj let priprav in trdega dela, vendar rezultat tudi po več kot pol stoletja navdihuje gledalce. Jiří Trnka je tu unovčil izkušnje iz zgodnejših filmov in v polnosti izkoristil veščine animatorskega tima, katerega je izšolal. Tehnično novost in eksperiment sta predstavljali barvna tehnika in uporaba cinemaskopa. Za snemanje z razdalje pičlih centimetrov so morali iz Francije pripeljati posebej prirejene objektive sistema Totalvision. Snemali so na takrat najkakovostnejši barvni negativ znamke Eastmancolor, hkrati sta nastajali verziji filma v cinemaskopu in klasičnem formatu, material so obdelovali v pariškem laboratoriju, filmski izvirnik v cinemaskopu pa je bil opremljen z magnetnim zvočnim zapisom. Zgodba, ki jo film črpa iz istoimenske komedije W. Shakespeara, prepleta fantastične situacije, ki jih na odru ni mogoče tako dobesedno uprizoriti. Težave z zapolnitvijo prostora v cinemaskopskem formatu je Trnka odpravljal z domiselnimi kompozicijami, detajli, deljeno sliko in dinamičnim gibanjem kamere. Odlični so tako množični prizori kot igralski nastopi posameznih lutk (te imajo prvič v Trnkovih filmih realistične proporce, telesa iz lateksa in celo pet prstov). Sijajna glasba Václava Trojana ustrezno ilustrira zgodbo, pa čeprav jo mestoma zmoti brani komentar, ki ga Trnka v izvorni, pantomimski verziji filma ni načrtoval, nazadnje pa so ga za lažjo orientacijo gledalca vendarle dodali. Po zaslugi neke prav posebne naracije pa je film z lahkoto potoval tudi onkraj meja tedanje Češkoslovaške; angleško različico je bral Richard Burton. **Sen kresne noči** (1959) je še danes unikat češke in svetovne kinematografije. In Trnka se k tako obsežni dramatični formi v svojem kasnejšem ustvarjanju ni nikoli več vrnil. Svoj umetniški vrhunec je, nasprotno, dosegel z izraznim minimalizmom in miselno globino svojega zadnjega filma **Roka** (Ruka, 1965). ■

Zveza češkili filmskih klubov AČFK

program

Retrospektiva slovenskega lutkovnega animiranega filma I, četrtek 13.9. ob 17.00
Ljubezen je bolezen/Liebeskrank, **Sen kresne noči** (Sen noci svatojánské), petek 14.9. ob 17.00
Dvorišče, **Zvezdica Zaspanka**, sobota 15.9. ob 15.00
Retrospektiva slovenskega lutkovnega animiranega filma II, sobota 15.9. ob 17.00
Retrospektiva slovenskega lutkovnega animiranega filma III, sobota 15.9. ob 19.00
Izbor filmov 2. edicije festivala StopTrik Maribor, sobota 15.9. ob 21.00
Glej koledar za več informacij o programu.

potop v svet bady minck

Lepotica je zver
Bady Minck, 2005

V okviru Mednarodnega festivala kratkega filma K3, ki letos prvič poteka tudi v Ljubljani, s ponosom predstavljamo retrospektivo Bady Minck, avtorice, ki se je na mednarodni zemljevid svetovne umetnosti zapisala s filmi, nabito polnimi nadrealističnih vizij. Ključ pristopa k tem filmom je poznavanje avtoričinega načina dela: *"Ko je vsa uradniška rutina posameznega dne za mano – pozno ponoči / v zgodnjih jutranjih urah – in je gladina mirna in gladka, se lahko potopim globoko vase, v svet mojih misli in občutij. Gre za evforično stanje, podobno transu, in ko se iz globin vračam na površje, so moje dlani polne draguljev. Nato ure in ure rišem in pišem o svojih odkritjih."* Pripravite se torej na globok potop v svet, v katerem nove in neznane oblike in občutki pronicajo na plano kot v sanjah. Bady Minck, rojena v Luksemburgu, deluje kot umetnica in filmska ustvarjalka na Dunaju in v domovini. Na dunajski Akademiji likovnih umetnosti je sprva študirala kiparstvo, nato pa eksperimentalni film na tamkajšnji Univerzi uporabnih umetnosti. Njeni filmi se predstavljajo v okviru retrospektiv, prepotovali so prek 300 mednarodnih filmskih festivalov, vključno s Cannesom (Teden kritike 1989, Štirinajst dni režiserjev 2003) in prejeli številne nagrade. Je soustanoviteljica produkcijskih hiš Amour Fou (Dunaj) in Minotaurus Film (Luksemburg), pod okriljem katerih je med drugimi producirala filma **Nebel** (2000) Matthiasa Müllerja in **Fast Film** (2003) Virgila Widricha. Med gostovanjem v Ljubljani nas bo avtorica osebno popeljala skozi filme retrospektive. ■

Fritz Hock

program
torek 25.9. ob 21.00

Človek z modernimi živci (Der Mensch mit den modernen Nerven)
Model v animirani ritmični fantaziji **Človek z modernimi živci** je zasnovan na skicah terasastih mehiških piramid, ki jih je v svojem vizionarnem načrtu mestne hiše v Mexico Cityju leta 1923 zrisal Adolf Loos. Animirani film z igranimi sekvencami bi lahko opisali kot poklon temu pionirju moderne arhitekture, slovečem po čistem in preprostem stilu, vendar gre tu poleg osebnega in silno intelektualnega pristopa hkrati za umetniško upodobitev biografskega detajla. Stopničasta piramida iz arhitektovih skic ni le animirana v njihovi mizansceni, pač pa se zapleta v abstraktno igro geometričnih tvorb, svetlobe in senc, ki spominja na filme iz 20-ih. Film, ki je mnogo več kot zgolj animacija modela, razkriva Loosove arhitekturne koncepte ploskev in prostorske globine.

Mehanomagija (Mécanomagie)
Mehanomagija ubere elegantno, performativno pot skozi pokrajino severnega Luksemburga. "Igrana" piksilirana animacija oživlja preudarno podeželsko modrost o "silah narave" in ljudskih mitih človeku podobnih Jitzerten (antropomorfnih bitij, ki cikcakajo po luksemburških stezah in cestah, ne da bi zanje vedeli prebivalci). Izjemnost filma tiči v njegovem elegantnem prepletanju magične neo-nadrealistične transcendentnosti s povsem prozaično zemeljskostjo.

Zdi se (Schein Sein)
Zdi se, posnet po delu modernističnega skladatelja Mortona Feldmana, se poigrava z ravnmi optične in slušne percepcije, s slepili oči in ušes ter z razkorakom med dvodimenzionalno reprodukcijo in tridimenzionalno prostorsko rekreacijo.

Bit in nič (Das Sein und das Nichts)
V vizualni predelavi izvirne kompozicije Beata Furrerja je to, kar vidite, tisto, kar slišite. Posamezni glasbeniki se pojavijo le v bežnih trenutkih, ko zaigrajo njihovi inštrumenti; njihova telesa so note na vizualizirani partituri. Medtem ko dirigent mojstrsko kroti čas in vlada tišini, se gospostvo glasbe nad telesom sijajno izriše in glasba postane živeča slika.

Lepotica je zver (La Belle est la Bête)
Sanje, ženska, kosmat jezik: **Lepotica je zver** učinkuje na meji med civilizacijo in divjino, naravo in kulturo, človeškim in živalskim; prevprašuje prednosti in slabosti naše kultiviranosti. Na pragu med zverjo v človeku in civilizirano zunanjostjo "lepotica" sama postane "zver".

Na začetku je bil pogled (Im Anfang war der Blick)
Ustvarjanje tega filmskega NLP-ja, ki ga tvori na stotine razglednic, je trajalo nič manj kot pet let. Na trenutke sanjski privid, mestoma političen, drugič filozofski, celo kulinaričen film je primerek tehnične perfekcije. Osupljiva zvok in slika ter hipnotična montaža jamčijo, da se ne boste niti za hip dolgočasili.

MappaMundi (delovni naslov)
Film nas popelje na pospešeno popotovanje skozi 950 milijonov let drsenja tektonskih plošč in 150.000 let človeških migracij. Film ilustrira nenehno metamorfozo našega sveta, spreminjanje, ki ga človeško bitje tekom svojega življenja ne more zaznati. **MappaMundi** je film o podobi sveta, kakršno že tisočletja vedno znova na novo kartira človeštvo. Na podlagi več kot sto zemljevidov sveta iz zadnjih 15.000 let nadrobno analizira evolucijo naše predstave sveta od njenih začetkov do danes ter jasno skicira njeno raznolikost. ■

2.7. ponedeljek

19.00

Kinoteka praznuje Valvasorjevo nagrado: film po izboru Lilijane Nedič

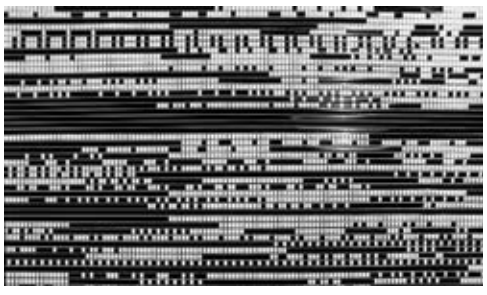
Sužnja ljubezni (Raba ljubvi)
Nikita Sergejevič Mihalkov, SZ, 1976, 35mm, 1.37, barvni, 94', sp

Daleč od revolucije, ki razvnema Rusijo, filmska ekipa na Krimu snema meščansko melodramo z obožovano zvezdo nemega filma, Olgo, v glavni vlogi. Med prostim časom se Olga druži z direktorjem fotografije, Viktorjem Potockim, ki ji razkrije pravo moč filma, ko ji pokaže skrivaj posnete dokumente o nasilju carske vojske. Ljubezen do Potockega Olgo spreobrne iz muhave zvezde v predano revolucionarko ter jo pahne v vrtinec političnih dogajanj takratnega časa. Prvi film ruskega režiserja Mihalkova, s katerim si je utrl pot do mednarodnih priznanj.
Vstop prost.

21.00

Kinoteka praznuje polnopravno članstvo v FIAF-u: premiera nove pridobitve kinotečnega arhiva!

Arnulf Rainer
Peter Kubelka, Avstrija, 1960, 35mm, 1.37, čb, 7', bd



"Če je predvajan z dovolj svetlo sliko in dovolj glasnim zvokom, ima ta Kubelkin film masivno, primarno energijo, surovo, primitivno moč dogodka v naravi." Fred Camper
"Filmi Petra Kubelke so kakor kos kristala ali katerega drugega objekta iz narave: niso videti, kot da bi jih napravil človek." P. Adams Sitney
Vstop prost. Projekcija je posvečena spominu na Amosa Vogla (1921–2012).

6.7. petek

20.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Poklon Špeli Rozin

Nočni izlet
Mirko Grobler, Slovenija (Jugoslavija), 1961, 35mm, 1.66, čb, 90'

Mladenič, ki ga razjezi očetov namen, da se znova poroči, ter šala, ki si jo na hišni zabavi privoščijo na račun njega in njegove punce Vere (Špela Rozin), se nejevoljen poda v noč. S seboj vzame eno izmed deklet na zabavi, objestni nočni izlet pa se konča tragično. Drama o "zlati mladini" šestdesetih let.
Projekcija v prisotnosti glavne igralke Špele Rozin.

13.7. petek

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Večer Karpa Godine in Branka Vučićevića

Manjka mi Sonja Henie (Nedostaje mi Sonja Heni)
Karpo Godina, Miloš Forman, Buck Henry, Tinto Brass, Paul Morrissey, Frederick Wiseman, Bogdan Tirnanić, Puriša Đorđević, Dušan Makavejev, Jugoslavija, 1972, 35mm, 1.37, barvni, 14', bp

Na beograjskem FESTU leta 1972 Karpo Godina vrsto gostov sredi noči zvleče v tesno stanovanjce, kjer v kotu ždi 35-mm filmska kamera. Vsak gost dobi nalogo posneti kratek, triminutni film pod dvema omejitvama: kamera mora ostati fiksna, eden izmed protagonistov vsakega filmčka mora na neki točki izreči nesmrtni stavek iz stripov o psičku Snoopyju: *"Manjka mi Sonja Henie"*.

Umetni raj
Karpo Godina, Slovenija, 1990, 35mm, 1.37, barvni, 102'

Tragikomedija o srečanju velikega nemškega režiserja Fritza Langa s pionirjem slovenskega filma. Lang je med prvo svetovno vojno kot podčastnik preživel nekaj časa v hiši advokata Karola Gatnika v majhnem kraju na severovzhodu Slovenije. Lang se spoprijatelji s strastnim filmskim amaterjem Gatnikom in seznani s člani njegove družine ter se zaplete v celo vrsto prijetnih in neprijetnih dogodkov.
Projekcijo v prisotnosti režiserja Karpa Godine bo uvedla predstavitev letošnje knjižne izdaje Slovenske kinoteke Paper movies*, zbornika esejev scenarista filma* ***Umetni raj****, legendarnega (in poslednjega pravega) jugoslovanskega nadrealista Branka Vučićevića.*

20.7. petek

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Večer Matjaža Klopčiča

Triptih Agate Schwarzkobler
Matjaž Klopčič, Slovenija, 1997, 35mm, 1.66, barvni, 78', ap

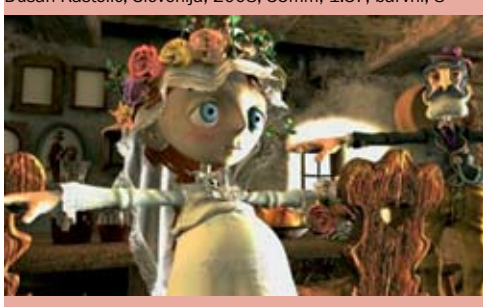
Film sistematično sledi Agati (Nataša Barbara Gračner), na videz običajni tajnici, skozi tri poglavja njene vsakdanje rutine: od jutra v pisarni, prek prostega popoldneva do nočnega karnevala. Trije filmski fragmenti se združijo v triptih, intimen portret neke mlade ženske, razpete med svoje predstave možnih (moških) svetov, ki jih naseljuje, in predstavo, ki si jo ti svetovi ustvarjajo o njej. Fragmentaren, hipnotičen, nadrealističen eksperiment v pripovedovanju zgodb; spregledana pozna mojstrovina in pravi *film maudit* velikega slovenskega filmarja. Po istoimenski literarni predlogi Rudija Šelige.
Projekcijo bo uvedla predstavitev letošnje knjižne izdaje Slovenske kinoteke, zbornika Matjaž Klopčič: eseji in pričevanja.

27.7. petek

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Animateka

Čikorja an' kafe
Dušan Kastelic, Slovenija, 2008, 35mm, 1.37, barvni, 8'



Duhovita in obenem ganljiva animirana priredba že ponarodele istoimenske pesmi Iztoka Mlakarja.

Socializacija bika?
Zvonko Čoh, Milan Erič, Slovenija, 1998, 35mm, 1.37, čb/ barvni, 78'

Plešasti profesor Rozina, genetik svetovnega slovesa, njegov malo manj znani brat Bruno in čedna asistentka Marta že vrsto let preizkušajo vse mogoče kemijske spojine in raztopine, da bi lahko pospešili rast lasnih celic. Profesor Rozina bi namreč rad dokazal, da je evolucijo mogoče pospešiti "tukaj in zdaj", iz ene same celice na njegovem lasu. Medtem, v daljnem galaktičnem kraljestvu, ob robu meglic Andromede, oče kralj zaloti sina Alfreda pri kajenju cigarete. Že en sam dimček te materije je lahko usoden, saj uplinjen tobak pri prebivalcih tega kraljestva povzroča proces antievolucije. Prvi slovenski celovečerni animirani film.
Projekcijo bo uvedla predstavitev nove knjižne izdaje Slovenske kinoteke Filmografija slovenskega animiranega filma 1952–2012 *avtorja Igorja Prassla.*

3.8. petek

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Večer SFA: Kratki filmi o Krasu

Lepote podzemlja
Zvone Sintič, Slovenija, 1952, 35mm, 1.37, čb, 12'
Človek s krasa
Mile de Gleria, Slovenija, 1967, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Kras – pravljični svet
Matjaž Klopčič, Slovenija, 1974, 35mm, 1.37, barvni, 14'
Kraški kamnarji
Ernest Adamič, Slovenija, 1959, 35mm, 1.37, čb, 9'
Projekt Kras 88
Franci Slak, Slovenija, 1979/81, 35mm, 1.37, barvni, 8'
Burja
Jože Bevc, Slovenija, 1979, 35mm, 1.37, barvni, 9'
100 km življenja
Anton Marti, Slovenija, 1958, 35mm, 1.37, čb, 15'
Filme bosta predstavila Lojz Tršan in Tatjana Rezec Stibilj (SFA).

10.8. petek

20.30

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Retrospektiva: Bojan Adamič – otvoritev

Vesna
František Čap, Slovenija (Jugoslavija), 1953, 35mm, 1.37, čb, 95'

Dijaki Samo, Sandi in Krištof, ki se v podstrešni sobi nad stanovanjem Samove matere brez prave volje pripravljajo na maturo, pridejo na zamisel, da bi eden izmed njih zapeljal domnevno hčerko profesorja Kozinusa, saj bi tako prišli do matematičnih nalog za maturo. A neprivlačna Hiperbola, kakor jo poimenujejo, je v resnici le profesorjeva učenka; njegova prava hčerka je veliko bolj čedna.
Romantična komedija iz dijaškega življenja in eden najbolj priljubljenih slovenskih filmov vseh časov, pri čemer je imela zagotovo prste vmes tudi sijajna glasbena spremljava mojstra Bojana Adamiča.

17.8. petek

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Nov nakup Slovenske kinoteke – premiera

Potovanje na Luno (Le voyage dans la lune) x 2
Georges Méliès, Francija, 1902, 35mm, 1.33, barvni, 14', bd

Leta 1888 je Robert-Houdin zaključil s svojim iluzionistično-magičnim gledališčem in se odločil, da bo vse rekvizite dal na dražbo. Tam se je znašel tudi mladi Georges Méliès in z vsemi svojimi prihranki kupil celotno infrastrukturo. Obseden s čaranjem in načrti je mladi mož na majhnem odru ustvaril velike trike, prizore, ki povezujejo pravljičnost, fantastičnost, iluzije in burke. V zgodnjih Mélièsovih filmih se pojavljajo stroji, naprave in dekoracije, ki jih je sam ustvaril in poslikal. Od leta 1896 avtor svoje "gibljive slike" projicira s kinetografom. Med leti 1896 in 1913 je v svoji, v atelje prirejeni stekleni lopi za svoje filmsko podjetje Star Film Méliès posnel več kot petsto filmov. Mélièsov filmski svet določa samosvoja estetika in izbor tem, zlasti pa tehnika, temelječa na triku, ki ga je zares mojstrsko uporabljal. Poleg trika zamenjave z ustavitvijo teka kamere Méliès uporablja preliv, postopek, znan iz fotografij duhov. Ob specifično filmskih trikih pa je Méliès še vedno uporabljal tudi trike iz repertoarja gledališča: pogrezna vrata, lutke, pirotehnika, pretirani dekor, žice, vitli in tiri. Leta 1902 je Méliès, z vsemi do tedaj pridobljenimi izkušnjami, ustvaril prvi znanstvenofantastični film **Potovanje na Luno**. Okvir za tisti čas izredno dolge zgodbe v tridesetih prizorih o pripravah, letu in pristanku rakete (s šestimi znanstveniki, člani kluba astronomov na krovu) na Luno, postanku in čudovitih doživetij na njej ter povratku s pristankom v morju je prosta adaptacija klasikov znanstvenofantastičnega literarnega žanra, Julesa Verna in Herberta G. Wellsa.
Slovenska premiera nove, restavrirane barvne kopije filma. Nova posneta glasbena spremljava: Air. Glasbena spremljava v živo: Boštjan Gombač (klarinet), Janez Dovč (harmonika), Goran Krmac (tuba).

24.8. petek

20.00

Visoka šola za umetnost Univerze v Novi Gorici predstavlja

Beneške povezave
Omnibus filmov **Beneške povezave** predstavlja 6 kratkih dokumentarcev o zanimivih poklicih in osebnostih v posebnem okolju mesta na vodi. Študentje treh univerz in šestih držav so raziskovali in ustvarjali pod mentorstvom priznanega filmskega režiserja, profesorja Rajka Grlića, in ob pomoči kopice drugih mentorjev z matičnih univerz. Filmi so nastali v okviru mednarodnega, evropsko podprtega projekta, ki ga vodi Visoka šola za umetnost Univerze v Novi Gorici.
Projekcija v večnamenski dvorani MSFI v Divači.

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Retrospektiva: Bojan Adamič

Dobro morje
Mirko Grobler, Slovenija (Jugoslavija), 1958, 35mm, 1.37, čb, 93'

V neki ribiški vasici na slovenskem primorju pohlepni in skopuški Paškval (Stane Potokar), gostilničar in lastnik več ribjih lovišč, ne dopusti, da bi ribiči prišli do svojih mrež in lovišč. Dečka Iva, ki pri njem služi, pošilja vohunit k ribiču Loziču, da bi izvedel, ali si ta namerava priskrbeti mrežo. Toda Ive noče ničesar povedati in Paškval ga napodi. Mladinska primorska zgodba o družbenih krivicah.

31.8. petek

18.00

Letna matineja

Hiša pravljic (Kérity la maison des contes)
Dominique Monféry, Francija/Italija, 2009, video, 16:9, barvni, 76', sinhroniziran v slovenščino

Poletne počitnice so tu! Sedemletni Natan, sestra Angelika in njuna starša se odpravijo v počitniško hišo ob morju, kjer je nekoč živela njihova teta Eleonora. Peščena plaža je priložnost za spuščanje zmaja, izdelavo gradov, kopanje rovov in igro z rakci. Prav tam pa Natan, Alica in Beli zajec doživijo čisto pravo pustolovščino. Alica in Beli zajec? Seveda, v **Hiši pravljic** oživi vrsta pravljičnih junakov, tudi Rdeča kapica in volk, Pepelka, Aladin, Kralj Artur, Ostržek, Guliver, Trnuljčica, Sneguljčica, Obuti maček, Deklica z vžigalicami, Peter Pan, Lačko in Grozovilda. **Hiša pravljic** je animirani celovečerec z zdravim odmerkom magičnega realizma.
Projekcija v večnamenski dvorani Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači.

21.00

Letni kino Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači/ Retrospektiva: Bojan Adamič

Peščeni grad
Boštjan Hladnik, Slovenija (Jugoslavija), 1962, 35mm, 1.66, čb, 95'

Prestrašeno dekle Milena (Milena Dravić) priteče do žičnate ograje, zleze skoznjo in beži naprej. Študent Ali (Ali Raner) visoko na terasi svojega stanovanja vzvišeno in naveličano godrnja nad mestnim življenjem. Z avtom se odpelje iz mesta. Na cesti pobere Smokija (Ljubiša Samardžić), ki prav tako kot Ali ne ve, kam je namenjen. Ustavita tudi Mileni, ki je pritekla do ceste ... Modernističen film ceste.

1.9. sobota

19.00

Retrospektiva: Bojan Adamič – ljubljanska otvoritev

Valter brani Sarajevo
Hajrudin Krvavac, BiH (Jugoslavija), 1972, 35mm, barvni, 133'

"Dinamična pripoved o sarajevskih ilegalcih, ki so Nemcem onemogočili njihove načrte pri umiku z Balkana. ***Valter brani***

***Sarajevo**, ki vključuje tudi morda najbolj poznano vrstico iz vseh jugoslovanskih partizanskih filmov ("*Sehen Sie dieses Stadt? Das ist Walter!"*), se je s svojo popularnostjo kosal celo z **Bitko na Neretvi**, po spletu nenavadnih distribucijskih poti pa je postal izjemen hit tudi na Kitajskem: po mnenju nekaterih v tej državi še danes stoji kot najbolj popularen tuj film vseh časov."* Peter Stanković

21.30
Novi pridobitvi Slovenske kinoteke
Potovanje na Luno (Le voyage dans la lune)
Georges Méliès, Francija, 1902, 35mm, 1.33, barvni, 14', bd
Glej petek 17.8. ob 21.00.
Arnulf Rainer
Peter Kubelka, Avstrija, 1960, 35mm, 1.37, čb, 7', bd
Glej ponedeljek 2.7. ob 21.00.
Vstop prost.

2.9. nedelja
Kinoteka je zaprta.

3.9. ponedeljek
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič/Večer SFA
Mladina gradi
France Štiglic, Slovenija, 1946, 35mm, 1.37, čb, 19'
Kroparski kovači
Metod in Milka Badjura, Slovenija, 1954, 35mm, 1.37, čb, 14'
Requiem
Dušan Povh, Slovenija, 1960, 35mm, 1.37, čb, 10'
Kup sena
Jože Bevc, Slovenija, 1966, 35mm, 1.37, čb, 9'
Malo potepanje
Ernest Adamič, Slovenija, 1964, 35mm, 1.37, barvni, 10'

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Jara gospoda
Bojan Stupica, Slovenija (Jugoslavija), 1953, 35mm, 1.37, čb, 106'

Leta 1908, ko je bila Slovenija še del Avstro-Ogrske, se v avli dunajskega parlamenta po daljšem času srečata "stara prijatelja in sovražnika", advokat in državni poslanec Andrej Vrbanoj (Bojan Stupica) ter sodni svetnik Pavle (Stane Sever). V kavarni, v katero sta zahajala kot študenta, naletita na propadlega plemiča Malija, ki prične obujati spomine. Nekoč ju je na graščini Orlovih predstavil kot novopečena, "šolana" gospoda, ki se spreta in stepeta zaradi zapeljive gospodične Julije Orel ... Stilizirana drama o meščanskih povzpetnikih.

4.9. torek
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
V začetku je bil greh (Am Anfang war es Sünde)
František Čap, Nemčija/Slovenija (Jugoslavija), 1954, 35mm, 1.37, čb, 96', svp
Kmečka dekla Rosalie (Ruth Niehaus) se zaplete s hlapcem Markom (Peter Carsten), ki dekle zapusti, ko izve, da je noseča. Rosalie, tudi sama zunajzakonski otrok, se znajde v stiski, sama ostane s svojo materjo in otrokom. Jakob (Viktor Staal), bogati kmet in gospodar posestva, pa z ženo ne more imeti otrok. Ko ovdovi, se poroči z Rosalie in posvoji njenega sina. Erotična ruralna drama, posneta po noveli *Zgodba o kmečki dekli* Guya de Maupassanta.

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Tri zgodbe
Jane Kavčič, Igor Pretnar, France Kosmač, Slovenija (Jugoslavija), 1955, 35mm, 1.37, čb, 114'

Zgodbe tega neorealističnega omnibusa povezuje motiv vode in smrti. Prva govori o postaranem splavarju (Stane Sever), ki mora po nesreči zapustiti splavarsko življenje, druga o lahkoživem mlinarju (Bert Sotlar), ki požene v smrt mlado dekle, tretja pa o tragičnem fantu (Rudi Kosmač), ki vztrajno koplje pod brezo, da bi prišel do vode, in ko se končno prikoplje do nje, ga ta zalije.

5.9. sreda
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Trenutki odločitve
František Čap, Slovenija (Jugoslavija), 1955, 35mm, 1.37, čb, 98'

V času nemške okupacije domobranci pripeljejo v mestno bolnišnico ranjenega pripadnika osvobodilnega gibanja in od dr. Korena (Stane Sever), Profesorja, kot ga vsi kličejo, zahtevajo, da jim ga takoj po operaciji izroči. Profesor opravi operacijo, bolniški sestri pa naroči, naj z injekcijami uspava domobrance. Toda njihov poročnik se nepričakovano predrami ... Vojna drama o etičnih dilemah.

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Veliki in majhni (Veliki i mali)
Vladimir Pogačić, Srbija (Jugoslavija), 1956, 35mm, 1.37, čb, 83', bp
Pavlu (Ljuba Tadić) pri poskusu, da bi spravil skupino ilegalcev na osvobojeno ozemlje, sledi policija. Njegovo pričakovanje, da se bo lahko skril pri prijatelju, se izjalovi. Toda mali Aca, prijateljev sin, ga skrije in o vsem obvešča njegove tovariše. To so okoliščine, v katerih se pokaže dečkova velična in majhnost odraslih. Napeta zgodba iz časa okupacije je prvi jugoslovanski celovečerec, nagrajen na enem velikih mednarodnih festivalov, za najboljšo režijo v Karlovih Varih.

6.9. četrtek
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Zasledovanje (Potraga)
Žorž Skrigin, Srbija (Jugoslavija), 1956, 35mm, 1.37, čb, 89', ap
Jelena in doktor Mirković (Milena Šijački in Miroslav Petrović) na neki točki ugotovita, da njuna zveza ni bila le golo izpolnjevanje partijske naloge s ciljem nemotenega delovanja ilegalne tiskarne. Ko gre Mirković v partizane, ilegalec, ki ne zdrži zaslišanja, policiji izda kraj tiskarne. A Jelena se reši in tiskarna nadaljuje z delom. Napeta epizoda iz beograjske medvojne ilegale.

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
V soboto zvečer (Subotom uveče)
Vladimir Pogačić, Srbija (Jugoslavija), 1957, 35mm, 1.37, čb, 91', bp
Prva zgodba omnibusa govori o stanovanjski stiski mladega para, ki se, čeprav poročen, še vedno sestaja po parkih, kar seveda ogroža njuno zvezo. Situacija se razreši, ko starša, s katerima si delita stanovanje, vendarle spregledata, v čem je težava. Druga zgodba, posneta v neorealistični maniri, je posvečena "doktorju", osamljenemu, dobrodušnemu in strastnemu ljubitelju boksa. Tretja opisuje obotavljanje mladega fanta pred dekletom, ki mu je všeč, njegove tegobe, in naposled uspelo srečanje. Reprezentativni film aktualne družbene tematike svoje dobe, prvi srbski urbani film in poklon Beogradu 50-ih let.

7.9. petek
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Tri četrtine sonca
Jože Babič, Slovenija (Jugoslavija), 1959, 35mm, 1.37, čb, 103'

Po koncu vojne na češko postajo Mosty pripelje vlak s taboriščniki, ki poskušajo nekoga, ki ga zmerjajo s "kapom", vreči iz vagona. Med praznimi tiri obstoji ženica, ki je zaman čakala svojega sina. Mednarodna skupina taboriščnikov, ki jo vodi Jugoslovan Slavo, se peš vrača domov. Drama o vračanju taboriščnikov.

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
X-25 javlja
František Čap, Slovenija (Jugoslavija), 1960, 35mm, 2.35, čb, 95'

Zagrebška študenta razpravljata o tem, ali bo Hitler napadel tudi Jugoslavijo, ko pa se to zgodi, eden od njiju nagovarja drugega, Mirka Simića, naj ohrani dobre odnose s svojim nemškutarskim sorodnikom Binderjem. Ta postane ustaški funkcionar in Mirko ga obišče s prošnjo, da bi mu priskrbel službo. Nemci mu zaupajo vohunsko službo, a se ne zavedajo, da je Mirko v resnici dvojni vohun.
Vohunsko-akcijski film iz obdobja nemške okupacije.

8.9. sobota
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Veselica
Jože Babič, Slovenija (Jugoslavija), 1960, 35mm, 1.66, čb, 101'

Bivši partizanski kurir Aleš (Miha Baloh), zagrenjen invalid brez roke, živi sam v podnajemniški sobi. V službi, kjer dela kot kurir, se pripravljajo na zabavo. Aleš se na veselici napije in se opoteka med plesalci. Šef ga hoče napoditi, Aleš ga udari in jezno odide. Naslednji dan se udeleži partizanske proslave, kjer spozna dečka, ki mu pripoveduje o svojem očetu – padlem partizanu. Aleš v dečkovi materi prepozna svojo nekdanjo ljubezen. Socialnokritična drama o neprilagodljivosti nekdanjega partizana.

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Ples v dežju
Boštjan Hladnik, Slovenija (Jugoslavija), 1961, 35mm, 1.66, čb, 107'
Slikarja Petra (Miha Baloh) v njegovi podnajemniški sobi zvečer obišče neka ženska, in ko jo odslovi, se v sanjah znajde na deževni ulici, strmeč proti edinemu osvetljenemu oknu, na katerem se pokaže ženska silhueta z vabečimi kretnjami. Kasneje v gostilni naveličano prisede k svoji ljubici, gledališki igralki Maruši (Duša Počkaj), in jo po kosilu zapusti ... Črna melodrama v ekspresionistično-modernističnem slogu. Po mnenju mnogih kritikov najboljši slovenski film vseh časov.

9.9. nedelja
Kinoteka je zaprta.

10.9. ponedeljek
19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič/Večer SFA
Koledniki
Metod in Milka Badjura, Slovenija, 1967, 35mm, 1.37, barvni, 13'
Fantastična balada
Boštjan Hladnik, Slovenija, 1957, 35mm, 1.37, barvni, 11'
Kvišku
Jože Pogačnik, Slovenija, 1969, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Življenje po vzorcu
Jože Bevc, Slovenija, 1973, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Otok galebov
Ernest Adamič, Slovenija, 1956, 35mm, 1.37, čb, 14'
Usoden strel
Mile de Gleria, Slovenija, 1953, 35mm, 1.37, čb, 10'

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Karolina Reška (Karolina Riječka)
Vladimir Pogačić, Srbija (Jugoslavija), 1961, 35mm, 2.35, barvni, 82', ap

Angleško ladjevje se pripravlja na bombardiranje Reke, da bi onemogočilo Napoleonovo vojsko. Mlada Karolina, trdno odločena, da reši svoje mesto, se odpravi na ladjo k admiralu. A njen šarm pri starem admiralu ne doseže želenih rezultatov. Karolina nagovori svojega moža, da z admiralom sklene trgovsko kupčijo in tako kljub vsemu reši mesto.

11.9. torek
19.00
Klasiki
Neukročena Španija (Unbändiges Spanien)
Jeanne & Kurt Stern, NDR, 1962, 35mm, 1.33, čb, 35' + 52', svp
vsebuje film:
Španska zemlja (The Spanish Earth)
Joris Ivens, Ernest Hemingway, ZDA, 1937, 35mm, 1.33, čb, 52', svp
V relativno obskurnem vzhodnonemškem dokumentarnem filmu o zgodovini Španije, ki smo ga pred kratkim odkrili v arhivu Kinoteke, se skriva integralna verzija dokumentarne klasike **Španska zemlja**, pretresljivega, aktualnega in angažiranega apela k uporu proti fašističnim silam generala Franca.

21.00
Retrospektiva: Travis Wilkerson – otvoritev
Pospešena nerazvitost (Accelerated Under-Development: In the Idiom of Santiago Álvarez)
Travis Wilkerson, ZDA, 1999/2003, video, čb/barvni, 65', bp

Pospešena nerazvitost pod krinko biografije legendarnega kubanskega avtorja Santiaga Álvareza predoči radikalne spremembe, ki jih je njegova dežela prestala v 20. stoletju, in zapoje himno političnemu filmu. Po študiju filozofije in književnosti v Havani Álvarez odpotuje v ZDA, kjer se iz prve roke poduči o krvavih realnostih imperializma. Po kubanski revoluciji postane filmar in v slabih 40 letih posname več kot 600 predvsem kratkih filmov, zaznamovanih z unikatnim, energičnim avtorskim podpisom, ki ga nato uspešno oponaša, razgrajuje in nadgrajuje tudi Wilkersonov dokumentarni esej.
"Santiago Álvarez je razumel, da je vsak film intervencija – politična in estetska. Odločil sem se, da bom interveniral v imenu Santiaga Álvareza." Travis Wilkerson
Projekcija v prisotnosti avtorja.

12.9. sreda
19.00
Kino-katedra/Retrospektiva: Santiago Álvarez
Zdaj! (Now!)
Santiago Álvarez, Kuba, 1965, 35mm, 1.66, čb, 5', bd
Hanoj, torek 13. (Hanoi, martes 13)
Santiago Álvarez, Kuba, 1967, 35mm, čb/barvni, 38', ap

Pozabljena vojna (La guerra olvidada)
Santiago Álvarez, Kuba, 1967, 16mm, čb, 19', bp
79 pomladi (79 primaveras)
Santiago Álvarez, Kuba, 1969, 35mm, čb, 24', bd
Filme bo uvodoma predstavil Travis Wilkerson.

21.00
Kino-katedra/Retrospektiva: Santiago Álvarez
Panika (La estampida)
Santiago Álvarez, Kuba, 1971, 35mm, čb, 13', bp

Tiger bo skočil in ubil, vendar bo tudi sam umrl ... umrl ... (El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...)
Santiago Álvarez, Kuba, 1973, 35mm, 1.66, čb, 16', svp
Čas prašičev (La hora de los cerdos)
Santiago Álvarez, Kuba, 1973, 35mm, čb, 26', bp
Umreti za domovino pomeni živeti (Morir por la patria es vivir)
Santiago Álvarez, Kuba, 1976, 16mm, čb, 27', ap
Filme bo uvodoma predstavil Travis Wilkerson.

13.9. četrtek
17.00
Animateka: Lutke na filmskem platnu - Retrospektiva slovenskega lutkovnega animiranega filma I
7 na en mah
Saša Dobrila, Slovenija, 1952, 35mm, 1.37, čb, 10'
Usoden strel
Mile de Gleria, Slovenija, 1953, 35mm, 1.37, čb, 9'
Brihtne buče
Saša Dobrila, Slovenija, 1957, 35mm, 1.37, čb, 7'20"
Najlepši cvet
Saša Dobrila, Slovenija, 1957, 35mm, 1.37, barvni, 7'

Rondó
Črt Škodlar, Slovenija, 1958, 35mm, 1.37, barvni, 12'30"
Vasovalec
Zvone Sintič, Slovenija, 1959, 35mm, 1.37, barvni, 7'20"

Intermezzo
Dušan Povh, Slovenija, 1960, 35mm, 1.37, barvni, 8'20"
Motoritis
Saša Dobrila, Slovenija, 1959, 35mm, 1.37, barvni, 8'

19.00
Retrospektiva: Travis Wilkerson
Eden za vse (An Injury to One)
Travis Wilkerson, ZDA, 2002, video, čb/barvni, 53', bp

Eden za vse predstavlja nujno potreben korektiv in vznemirljiv vpogled v nasilno utišan in vnetljiv segment polpretekle zgodovine ZDA, ki ga predstavljajo delavska gibanja z začetka stoletja, ko se je še zdelo, da bo revolucija globalna. Bolj specifično film, hipnotičen dokumentarni esej, popisuje skrivnostno smrt aktivista Franka Littla v rojstnem mestu režiserja: Butte v Montani je bil nekoč prestolnica težke industrije, danes pa velja za zastrupljeno, opustelo danko države.
"Eden največjih dosežkov ameriškega neodvisnega filma zadnje dekade." Dennis Lim
Projekciji sledi pogovor z avtorjem.

21.00
Retrospektiva: Travis Wilkerson
Kdo je ubil Cocka Robina? (Who Killed Cock Robin?)
Travis Wilkerson, ZDA, 2005, video, barvni, 70', bp

*"Kot redek primer ameriške folklorne umetnosti je **Kdo je ubil Cocka Robina?** na roke skovan iz idej in idealov. Iz filma jasno sije veščina ročne izdelave; otipljiva je strast tvorca. Delo je skopo in jedrnato, preprosto in srčno, vsak element je povezan z naslednjim. Korenine dela segajo v eksperimentalni film, vendar je **Kdo je ubil Cocka Robina?** tudi sam zase veličasten eksperiment. Iz zlitja teh dveh plasti se Travis Wilkerson izriše kot eden najbolj zanimivih filmarjev današnjega dne. Zgodba filma se nahaja na preseku življenj treh moških iz mesteca Butte v Montani. Barett Murphy je – tako kot mesto samo – obklesan od trde preteklosti. Oklepa se svoje službe in prebija skozi življenje s pomočjo dveh prijateljev: Charlie je njegov stanodajalec in pomožna očetovska figura; Dylan je njegov najboljši prijatelj, ki je odrasel v boljših razmerah, in nekdo, ki Baretta razume vsaj na politični, če že ne na čustveni ravni. Njihova začasna sreča je postavljena na preizkušnjo, ko Barett pride navzkriž z zakonom. Wilkersonov način snemanja filmov se rima s koreninami ameriške glasbe, od folklornih pesmi, ki opevajo kljubovalni boj za obstanek, do neizprosnega pritrkavanja irskih cokel. Z eno samo, drzno potezo **Kdo je ubil Cocka Robina?** naslika Ameriko, kakršno mnogi izkusijo preveč intimno. To je Amerika, ki je lahko tudi preveč neodpustljiva in stroga do tistih, ki živijo samo eno napako stran od najglobljega dna."* John Cooper
Projekciji sledi pogovor z avtorjem.

14.9. petek

17.00
Animateka: Lutke na filmskem platnu
Ljubezen je bolezen/Liebeskrank
Špela Čadež, Slovenija/Nemčija, 2007, 35mm, 1.85, barvni, 8'30"

Sen kresne noči (Sen noci svatojánské)
Jiří Trnka, Češkoslovaška, 1959, 35mm, 2.35, barvni, 76', svp
Neke majske noči se v gozdiču blizu Aten spletejo trije svetovi: aristokratski milje treh atenskih parov, plebejski svet obrtnikov in amaterskih gledališčnikov ter pravljična idila nadnaravnih bitij, škratov in nimf. Adaptacija Shakespearove komedije je najznamenitejši film češkega lutkovnega mojstra in mejnik v zgodovini svetovne animacije – prvi lutkovni animirani celovečerec posnet v cinemaskopu.
V sodelovanju s češkim Nacionalnim filmskim arhivom (Národní Filmový Archiv).

19.00
Retrospektiva: Travis Wilkerson
Zaslužni letalski križec (Distinguished Flying Cross)
Travis Wilkerson, ZDA, 2011, video, barvni, 62', bp

Komorni dokumentarni film za mizo, obloženo s kozarci piva, posadi režiserja, Travisa Wilkersona, njegovega brata in njunega očeta, veterana vietnamske vojne. In vpraša preprosto, pa v resnici neznosno zapleteno vprašanje: kaj lahko dober človek stori v vojni, ki je očitno slaba. V jedru filma tiči zgodba o medalji, zaslužnem letalskem križcu, pogovori in izpovedi pa so prepleteni z nikoli poprej videnimi barvnimi posnetki iz Vietnama, ki so jih napravili vojaki sami.
Projekciji sledi pogovor z avtorjem.

21.00
Retrospektiva: Travis Wilkerson
Nacionalni arhiv (National Archive V.1)
Travis Wilkerson, ZDA, 2001, video, barvni, 15', bp
Superiorna elegija (Superior Elegy)
Travis Wilkerson, ZDA, 2003/2010, video, 25', bp
Vzporednica s Sand Creekom (Sand Creek Equation)
Travis Wilkerson, ZDA, 2011, video, barvni, 24', bp

Fragmenti razpustitve (Fragments of Dissolution) – del omnibusa **Daleč od Afganistana** (Far From Afghanistan)
Travis Wilkerson, ZDA, 2011, video, čb, 25', bp
Deklaracija o Plutonu (Pluto Declaration) – del omnibusa **Orbita** (Orbit)
Travis Wilkerson, ZDA, 2011, video, barvni, 4', bp
Projekcijam sledi pogovor z avtorjem.

23.00
Retrospektiva: Travis Wilkerson
Film presenečenja – delo v nastajanju
Projekciji sledi pogovor z avtorjem.

15.9. sobota

15.00
Animateka: Lutke na filmskem platnu
Dvorišče
Nejc Saje, Slovenija, 2006, 35mm, 1.66, barvni, 24'20"
Zvezdica Zaspanka
Jože Pengov, Slovenija, 1965, 35mm, 1.37, barvni, 68'
Zvezdica Zaspanka mora zaradi slabe razvade – zamujanja – za kazen na Zemljo. Na nebo se lahko vrne, ko dokaže, da je dovolj pametna. Ko groznemu razbojniku Ceferinu, ki se hoče polastiti bogastva njenih zlatih las, zavoljo njene nedolžne dobrote prične biti srce namesto kamna, jo komet Repatec odpelje nazaj na nebo.

17.00
Animateka: Lutke na filmskem platnu - Retrospektiva slovenskega lutkovnega animiranega filma II
Zaspane
Črt Škodlar, Slovenija, 1959, 35mm, 1.37, čb, 8'
Banka
Mile de Gleria, Slovenija, 1960, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Pepe išče stanovanje
Saša Dobrila, Slovenija, 1960, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Don Pedro
Zvone Sintič, Slovenija, 1961, 35mm, 1.66, barvni, 7'40"
Anno 3003
Ivo Lehpamer, Slovenija, 1962, 35mm, 1.66, barvni, 10'
Poroka
Janez Menart, Slovenija, 1962, 35mm, 1.66, barvni, 10'20"

Cekin
Dušan Povh, Slovenija, 1962, 35mm, 1.37, čb, 11'20"
Naredi si sam
Saša Dobrila, Slovenija, 1976, 35mm, 1.37, barvni, 9'45"

19.00
Animateka: Lutke na filmskem platnu - Retrospektiva slovenskega lutkovnega animiranega filma III
Prebrisani Jurček
Zvone Sintič, Slovenija, 1961, 35mm, 1.66, barvni, 9'
Klativitez
Edward Sturlis, Slovenija, 1962, 35mm, 1.37, barvni, 11'
Kitarist
Dušan Hrovatin, Slovenija, 1964, 35mm, 1.37, barvni, 11'45"
Fatamorgana
Črt Škodlar, Slovenija, 1968, 35mm, 1.37, barvni, 6'
En prišparan tolar
Eka Vogelnik, Borko Radešček, Slovenija, 1998, 35mm, 1.37, barvni, 6'30"
Koyaa
Kolja Saksida, Slovenija, 2003, video, barvni, 2'
Svetla prihodnost – Plastos Fedor pomaga
Marko A. Kovačič, Kolja Saksida, Slovenija, 2003, video, barvni, 6'
Zasukanec
Špela Čadež, Slovenija/Nemčija, 2004, 35mm, 1.66, barvni, 7'
The Switch
Janko Mandić, Slovenija, 2005, video, barvni, 2'30"
Lisica v lisičjem jeziku
Miha Knific, Slovenija, 2009, video, barvni, 5'50"

Mulc: Frača
Kolja Saksida, Slovenija, 2009, 35mm, 1.37, barvni, 10'20"
Zadnja minuta/Last Minute
Špela Čadež, Marina Rosset, Slovenija/Nemčija, 2010, 35mm, 1.66, čb, 1'51"
Koyaa: Lajf je čist odbit
Kolja Saksida, Slovenija, 2011, video, barvni, 3'
Pikapolonica hoče odrasti
Miha Knific, Slovenija, 2011, video, barvni, 12'05"

21.00
Animateka
Izbor filmov 2. edicije Mednarodnega filmskega festivala StopTrik Maribor
Natančen program bo objavljen na www.kinoteka.si.

16.9. nedelja

Kinoteka je zaprta.

17.9. ponedeljek

19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič/Večer SFA
Chanson o Bojanu Adamiču
Jože Pogačnik, Slovenija, 1978, 16mm, 1.37, barvni, 14'
Naši lipicanci
Metod in Milka Badjura, Slovenija, 1951, 35mm, 1.37, čb, 13'
Štehvanje
Ernest Adamič, Slovenija, 1959, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Sončni dnevi občana Urbana
Jože Bevc, Slovenija, 1975, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Barve v prosekturi
France Kosmač, Slovenija, 1963, 35mm, 1.37, barvni, 13'
Človek z masko
Jože Pogačnik, Slovenija, 1974, 35mm, 1.37, barvni, 9'

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Erotikon, vrtiljak strasti (Erotikon, Karussell der Leidenschafen)
Boštjan Hladnik, Nemčija/Slovenija (Jugoslavija), 1963, 35mm, čb, 101', svp

Plesalka striptiza Ingrid si končno opomore, saj je njen mož Sven dobil boljšo zaposlitev. Dogodek naj bi proslavili v družbi s prijateljem Gunnarjem in njegovim dekletom, Ullo. Skupaj se odpravijo na počitnice. Njihova prva postaja je cirkuški vagon, v katerem se med njimi spletejo nova ljubezenska razmerja. Ingrid spet privlači njen bivši ljubimec Gunnar, Svenu pa je všeč privlačno Gunnarjevo dekle. Ustavijo se v razpadajoči graščini. V njej živi le star grajski čuvaj, ki mu je žena umrla ob bombardiranju graščine. S tem mu je bilo odvzeto tisto, kar je bilo v njegovem življenju najsvetejše. Soočenje z nesmislom in kaosom tega sveta, ki sta utelešena v ruševinah gradu, povzroči, da se oba para zopet najdeta.

18.9. torek

19.00
Ples na platnu
Amerikanec v Parizu (An American in Paris)
Vincente Minnelli, ZDA, 1951, 35mm, 1.37, barvni, 115', svp
V hollywoodsko poustvarjenem Parizu vihravi mladenič (Gene Kelly) zapelje ugledno gospodično, še prej pa osmeši

njenega resnega spremljevalca. Iz salonov in visoke družbe jo zvabi v svet vagabundskih odrskih umetnikov. Nekoliko naivna podoba stereotipa o dolgočasju visoke družbe in revnem, a veliko bolj privlačnem življenju vihravih umetnikov, je s prepričljivimi protagonisti, šampionsko režijo, izjemno koreografijo, predvsem pa magično Gershwinovo glasbo postala najbolj znamenita in ena najboljših plesnih in glasbenih komedij Hollywooda.

21.15
Ples na platnu
Moulin Rouge!
Baz Luhrmann, ZDA/Avstralija, 2001, 35mm, 2.35, barvni, 127', sp
Dogajanje je postavljeno v razvpiti Moulin Rouge ob prelomu stoletja. Zvezda nočnega kluba in najbolj slavna mestna kurtizana, Satine (Nicole Kidman), je pripravljena narediti vse za bleščečo igralsko kariero. Dokler ne spozna Christiana (Ewan McGregor), naivnega mladega pisatelja, ki ga vrtinec dekadentnega sveta, v katerem je dovoljeno vse – razen ljubiti – posrka vase. Luhrmannova posodobitev mita o Orfeju je postmodernistična mešanica mitologije, muzikala, komedije, romance in nebrzdanega pastiša, ki prej kot iz resničnega findesièclovskega Pariza črpa iz vseh kotičkov zakladnice pop-kulturne ikonografije.

19.9. sreda

19.00
Ples na platnu
Dvigni zaveso (The Band Wagon)
Vincente Minnelli, ZDA, 1953, 35mm, 1.37, barvni, 112', svp

Pozabljeni plesalec Tony (Fred Astaire) na dnu svoje kariere v sodelovanju z dvema scenaristoma načrtuje veliki povratek na odre. Pri tem ga ovira arogantni, pretenciozni režiser, ki bi rad svoje delo začinil z elementi realistične drame in njegova partnerka, klasična balerina (Cyd Charisse), ki prezira zabavni slog svojega soplesalca. Ko že vse kaže na polomijo, prevzame vajeti v roke Tony, preoblikuje predstavo po meri ljudske zabave, požanje uspeh pri publiki in osvoji srce resnobne soplesalke. Eden najbolj zabavnih in virtuozno koreografiranih muzikalov vseh časov!

21.15
Ples na platnu
Slačipunce (Showgirls)
Paul Verhoeven, Francija/ZDA, 1995, 35mm, 2.35, barvni, 128', sp

Naomi (Elizabeth Berkley), skrivnostno dekle z močno željo postati plesalka, odpotuje v Las Vegas, da bi tam zablestela na odru prvorazrednega hotela. Sprva se zaposli kot striptizeta v cenenem nočnem klubu, kmalu pa jo odkrije Cristal (Gina Gershon), zapeljiva zvezda najbolj vroče predstave v Las Vegasu. Toda za bliščem se skriva umazano življenje, polno pasti, strasti in ljubosumja. Grafično nazorna erotična drama, postavljena v divje meseni svet las vegaških striptizet. Film je bil v času nastanka besno opljuvan in Verhoeven skoraj izgnan iz Hollywooda (kar se je dejansko zgodilo nekaj let kasneje), nato pa mu je nič manj besna kritiška hvala iz Francije, v kateri je prednjačil Jacques Rivette, dodelila kultni status.

20.9. četrtek

19.00
Ples na platnu
Pojmo v dežju (Singin' in the Rain)
Stanley Donen, Gene Kelly, ZDA, 1952, 35mm, 1.37, barvni, 103', svp
Piše se leto 1927. Hollywood je še globoko v obdobju nemega filma, vendar prihoda zvoka vseeno ni več moč zaustaviti. Don Lockwood (Gene Kelly) in Lina Lamont (Debby Reynolds) sta sicer slaven in nadvse priljubljen ljubezenski par nemih romanc. Toda Don, ki je bil vedno z nogami na tleh, saj je moral za svoj uspeh trdo delati, se zaveda, da je prihod zvoka neizbežen. Zato se nanj zavestno

pripravlja, Lina pa medtem le sanjari o tem, kako bi njuna romanca lahko zaživela tudi v resničnosti. Eno najbolj priljubljenih del klasičnega Hollywooda, muzikal, ki je postal pojem za ta žanr in je z leti pridobil legendarni status, nam duhovito predstavi Hollywood v obdobju, ko se je poslavljal nemi film, zvočni pa se je zmagoslavno uveljavljal.

21.00
Ples na platnu
Plesalka v temi (Dancer in the Dark)
Lars von Trier, Danska, 2000, 35mm, 2.35, barvni, 140', sp

Ameriško podeželje, šestdeseta. Selma (Björk), češka priseljenka in mati samohranilka, trdo dela v tovarni za tekočim trakom, da bi nabrala dovolj denarja za operacijo svojega sina, ki mu preti slepota. Njena strast so hollywoodski glasbeni filmi in tudi sama veliko ter lepo prepeva. Nekega dne v afektu ubije svojega hudobnega soseda in pristane na vešalih.

21.9. petek

19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič/Muzej slovenskih filmskih igralcev
Lažnivka
Igor Pretnar, Slovenija (Jugoslavija), 1965, 35mm, 1.37, čb, 91'
Branka (ena najboljših vlog Majde Potokar) svojim kolegicam v pisarni zelo rada deli nasvete, kako naj ravnajo s svojimi moškimi, toda po službi gre le ona sama domov. Živi z materjo, ki ji dopoveduje, da bo že dobila ženina, ko si bosta uredili stanovanje. Na njun časopisni oglas odgovori inženir Bata. Branka je očarana, nad inženirjem nemara še bolj kot nad njegovo poslovno ponudbo. Sodobna melodrama o naivki in goljufu.

21.00
Večer Društva slovenskih režiserjev
Film presenečenja – skrivna predpremiera
Pogovor z avtorjem presenečenja bo vodil Boris Petkovič.

22.9. sobota

19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Podobe iz življenja udarnikov (Slike iz života udarnika)
Bahrudin (Bato) Čengić, BiH (Jugoslavija), 1972, 35mm, 1.66, barvni, 94', bp

Razvpita klasika jugoslovanskega "črnega filma", močno zaznamovana s pronicljivim, negibnim pogledom Karpa Godine kot direktorja fotografije. Spremljamo usodo Adema, rudarja iz Bosne, preddelavca udarne peterke, ki lahko v eni sami izmeni izkoplje 102 toni premoga. Požrtvovalna ekipa postane peterokraka medijska zvezda; za nagrado odpotujejo najprej na Bled, nato še v Moskvo, spremljajo jih orkestri in ogromne fotografije komunističnih voditeljev. Ostra, ironična socialna kritika se zaključi s tragedijo ...

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Idealist
Igor Pretnar, Slovenija (Jugoslavija), 1976, 35mm, 1.66, barvni, 121'
Učitelj Martin Kačur (Radko Polič) je ob prelomu stoletja zaradi naprednih idej premeščen iz mesta na podeželje. Tu se zaljubi v gosposko hči Minko, ki pa nima nobenega razumevanja ne za njegovo ljubezen ne za njegove ideje. Kačur kljub svarilom cerkve in lokalnih oblasti nadaljuje z izobraževanjem neukih množic. Ekranizacija klasičnega socialno-kritičnega romana Ivana Cankarja.

23.9. nedelja

Kinoteka je zaprta.

24.9. ponedeljek

19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič/Večer SFA
Pesem borb in zmag
Zvone Sintič, Slovenija, 1964, 35mm, 1.37, čb, 13'
Zakaj ni toka?
France Kosmač, Slovenija, 1950, 35mm, 1.37, čb, 9'
Torzo
Mirko Grobler, Slovenija, 1960, 35mm, 1.37, čb, 9'
Najin sin
Jože Bevc, Slovenija, 1976, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Ko sem majhen bil, sem bil zdrav, vesel
Jože Pogačnik, Slovenija, 1969, 35mm, 1.37, barvni, 10'
Neke nedelje
Špela Rozin, Slovenija, 1987, 35mm, 1.37, barvni, 15'

21.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Partizanska eskadrilja (Partizanska eskadrila)
Hajrudin Krvavac, BiH (Jugoslavija), 1979, 35mm, barvni, 130', sp

Pomlad leta 1942. Nemške zračne sile imajo na jugoslovanskem nebu in v celotni Evropi popolno premoč in povzročajo silne preglavice šibko varovanemu osvobojenemu partizanskemu ozemlju. Zato Tito odredi ustanovitev partizanske letalske enote, ki se bo na jugoslovanskem nebu postavila po robu nemški Luftwaffe. Skupina nekdanjih pilotov se s svojimi dvokrilci pridruži bitki in začne napadati sovražnikove baze in konvoje. Toda ustanavljanje prve partizanske eskadrilje ni lahko delo. Klasična jugoslovanska vojna fantazija o medvojnem nastanku partizanskega letalstva.
*"Ko smo delali **Partizansko eskadriljo**, smo uničili na desetine letal. Na mostarskem letališču, na tuzelskem. Zažigalo se je, klatilo z neba, rušilo. Tanke in topove smo metali v reko."* Bata Živojinović

25.9. torek

19.00
Ples na platnu
Vrtoglavi ptič
Sašo Podgoršek, Slovenija, 1996, 35mm, barvni, 33'
Film **Vrtoglavi Ptič** je najlažje umestiti v žanr plesnega/gibalnega/telesnega filma. Žanr, ki za izhodišče svoje filmske govorice (v nasprotju z dialogom in bližnjim planom igralca v igranem filmu) prevzema estetiko kodiranih gibov, kretnjo in telo plesalca. Je poligon specifične filmske govorice, kjer se v odnosu med plesalcem, prostorom, kamero in zvokom rojeva nova naracija. **Vrtoglavi Ptič** na eni strani odkriva povsem osebni odnos Kovača z realnimi ambienti rojstnega mesta, na drugi strani pa v umetniški artikulaciji ta odnos dobiva širše konotacije in se oblikuje v poetsko strukturo razumevanja aktualnega sveta.
Dom svobode
Sašo Podgoršek, Slovenija, 2000, 35mm, barvni, 30'

Iztok Kovač in Sašo Podgoršek sta se tokrat zavedla, da sta plesna in filmska dramaturgija medsebojno povezani, da nastajata v istem zamahu in ne potrebujeta razlag. Telo, gib, kamera so del skupnega ustvarjalnega življenja, del iste vizualne strasti, ki vzpostavlja razlike zgolj v odnosu s prostorom.

21.00
Kino-integral: Bady Minck/Gostovanje festivala K3 v Kinoteki
Človek z modernimi živci (Der Mensch mit den modernen Nerven)
Bady Minck, Stefan Stratil, Avstrija/Luksemburg, 1989, 35mm, čb, 8', bd
Mehanomagija (Mécanomagie)
Bady Minck, Luksemburg, 1996, 35mm, barvni, 16', bd
Zdi se (Schein Sein)
Bady Minck, Luksemburg/Avstrija, 2008, 35mm, barvni, 8', bd
Bit in nič (Das Sein und das Nichts)
Bady Minck, Luksemburg/Avstrija, 2007, 35mm, barvni, 10', bd
Lepotica je zver (La Belle est la Bête)
Bady Minck, Avstrija/Nizozemska/Luksemburg, 2005, 35mm, barvni, 2'30", bd
Na začetku je bil pogled (Im Anfang war der Blick)
Bady Minck, Avstrija/Luksemburg, 2003, 35mm, barvni, 45', ap
MappaMundi – ekskluzivna premiera koščka novega dela v nastajanju
Bady Minck, Avstrija/Luksemburg, 2008/12, video, 4'
Projekcijam sledi pogovor z avtorico.

23.00
Gostovanje festivala K3 v Kinoteki
Razglasitev treh zmagovalcev lokalnega tekmovalnega programa.

26.9. sreda

19.00
Ples na platnu
Črni labod (Black Swan)
Darren Aronofsky, ZDA, 2010, 35mm, 2.35, barvni, 108', sp
Nina (Natalie Portman) hrepeni po glavni vlogi v *Labodjem jezeru*, zato skuša svoje telo prignati do popolnosti. A trg je brutalen. Doma jo ima pod palcem posesivna mati (Barbara Hershey), na vajah jo zalezujeta vodja baletne hiše (Vincent Cassel) in hedonistična tekmica (Mila Kunis). Fizični napor in psihološki stres pahneta baletko v vrtinec samouničenja ... Psihološki triler, postavljen v svet newyorškega baleta in psihološki ustroj mlade balerine, ki se z vlogo dvolične labodje kraljice poistoveti do srhljive popolnosti.
"Briljantni, klinično precizni, filigransko morbidni epos." Marcel Štefančič, jr.

21.15
Ples na platnu
Plesni ansambel (The Company)
Robert Altman, ZDA/Nemčija, 2003, 35mm, 2.35, 112', sp

Neve Campbell igra nadarjeno plesalko Ry, ki je na tem, da postane primabalerina, Malcolm McDowell je ekscentrični umetniški direktor plesne kompanije in eden najbolj vznemirljivih koreografov v Ameriki. Vsi ostali so ansambel baletne skupine Joffrey Ballet iz Chicaga. V pronicljivem in skorajda dokumentarnem vpogledu v zakulisje sveta baleta Altman, v tesnem sodelovanju s čikaškim plesnim ansamblom, razkriva zgodbe plesalcev, katerih poklicne kariere in zasebna življenja so tako rekoč zraščeni v eno.

27.9. četrtek

19.00
Ples na platnu
Prežeči tiger, skriti zmaj (Wo hu cang long)
Ang Lee, Tajvan/Hong Kong/Kitajska/ZDA, 2000, 35mm, 2.35, barvni, 120', sp

Naslov se nanaša na star kitajski pregovor, ki opisuje prostor, kjer nič ni tako, kot je videti na prvi pogled; prostor, v katerem domujejo junaki, okrog katerih se pletejo legende. Li Mu Bai je prekaljen in znamenit mečevalec, ki lepega dne odloži svoje orožje, starodavni meč Zelena usoda, da bi se lahko posvetil neizpolnjeni ljubezni, ki jo goji do plemenite bojevnice Yu Shu Lien. Načrte mu prekriža zagrizena sovražnica Zlobna lisica, ki je v grob spravila že njegovega učitelja. Štrene nepovratno zameša mlada pustolovka, princesa Jen, nihajoča med dobrim, zlim, strastno ljubeznijo do puščavskega razbojnika in kraljevsko poroko. Razkošna metafizična pravljica.

21.15
Ples na platnu
Vsiljivec (L'intrus)
Claire Denis, Francija, 2004, 35mm, 2.35, barvni, 125', sp
Louis Trebor, skrivnostni moški v poznih šestdesetih letih, robustnega, skoraj mladostnega telesa, a pešajočega srca, v jurskih gozdovih s svojima dvema psoma živi samotno življenje. V dolini s svojo mlado družino živi njegov sin, a Louis je do njega povsem brezbrižen. Stik vzdržuje le z lokalno lekarnarko, s katero imata seksualna srečanja. Toda Louis potrebuje novo srce, saj ga staro, bolno srce vse bolj ogroža. Poda se na dolgo pot, na romanje okrog Zemlje, med katerim išče novo srce in drugega, davno izgubljenega sina. Skrajno intimen film o možnosti novega, svobodnejšega in lepšega življenja na ruševinah starega je posnet po istoimenskem filozofskem spisu Jean-Luca Nancyja, enega najvplivnejših sodobnih francoskih mislecev, ki je tudi sam prestal presaditev srca.

28.9. petek

19.00
Retrospektiva: Bojan Adamič
Nasvidenje v naslednji vojni
Živojin Pavlović, Slovenija (Jugoslavija), 1980, 35mm, 1.66, barvni, 117'

Med počitnicami v Španiji se srečata nekdanja smrtna sovražnika: slovenski partizan Berk (Metod Pevec) in nemški vojak Bitter (Hans Christian Blech), ki se je v okupatorjevih vrstah boril v Jugoslaviji. Sredi ljubeznive, turistično razpuščene Španije v njunih dialogih znova oživijo spomini na vojni čas, v katerem sta si bila nasprotnika. Pogovori se prepletajo z živimi podobami osebnih spominov na ljudi in dogodke iz vojnega časa. Kontroverzna epska pripoved o intelektualcu v vojnem kaosu, posneta po romanu *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana.

21.15
Retrospektiva: Bojan Adamič
Butnskala
Franci Slak, Slovenija (Jugoslavija), 1985, 35mm, 1.66, barvni, 94'

Mladi Ervin Kralj (Emil Filipčič) neke deževne noči sreča Profesorja (Marko Derganc), trikratnega doktorja znanosti, ki ga zaupno povabi med butnglavce. To je čudna skupina ljudi, ki se z glavami zaletavajo ob skalo, ob tem pa se jim prikazujejo stekle lisice, ki naj bi ogrožale svet. Fantastično-groteskna komedija o boju za oblast.

29.9. sobota

19.00
Klasiki
Johnny Guitar
Nicholas Ray, ZDA, 1954, 35mm, 1.37, barvni, 110', svp

V zakotju Divjega zahoda žilava Vienna (Joan Crawford) postavi gostilno in načrtuje, da bo po prihodu železnice lahko okrog nje zgradila še civilizirano mesto. Vendar ji lokalni živelj, zabubljen v predsodke in sovraštvo do novih priseljencev, ostro nasprotuje. V gostilno nekega dne prikoraka skrivnostni tujec po imenu Johnny Guitar (Sterling Hayden), bivši revolveraš in bivši ljubimec pogumne podjetnice. Njegov prihod pospeši spiralo sovraštva, ki se žanru primerno izteče v vsesplošno nasilje. Znamenit in zagotovo najbolj ekstravaganten vestern vseh časov; v isti sapi tudi freudovske mokre sanje in feministična alegorija takrat aktualnega lova na čarovnice.
*"**Johnny Guitar** je **Lepotica in zver** vesterna, sanje vesterna. Nicholas Ray je avtor v najboljšem pomenu besede. Vsi njegovi filmi pripovedujejo isto zgodbo: zgodbo o nasilnem moškem, ki bi se rad odrekel nasilju, in njegovem razmerju z moralno čvrstejšo žensko. Ray je tudi neke vrste hollywoodski Rossellini. Kot Rossellini, tudi on ničesar ne razlaga, nikoli ne podčrta pomena. **Johnny Guitar** ni daleč od njegovega najboljšega filma."* François Truffaut

21.15
Klasiki
Peklenski asfalt (Two-Lane Blacktop)
Monte Hellman, ZDA, 1971, 35mm, 2.35, barvni, 102', svp

James Taylor je Šofer. Dennis Wilson je Mehanik. Laurie Bird je Punca. Warren Oates je GTO. **Peklenski asfalt** je Film.
*"**Peklenski asfalt** je ameriška epopeja, perfektna kontrakulturna odisejada in – četudi 'le' film – veliki ameriški tekst. Lahko bi celo rekli: veliki ameriški roman. Danes velja za 'kultno klasiko', 'mitski superfilm' in 'največji road movie' vseh časov."* Marcel Štefančič, jr.

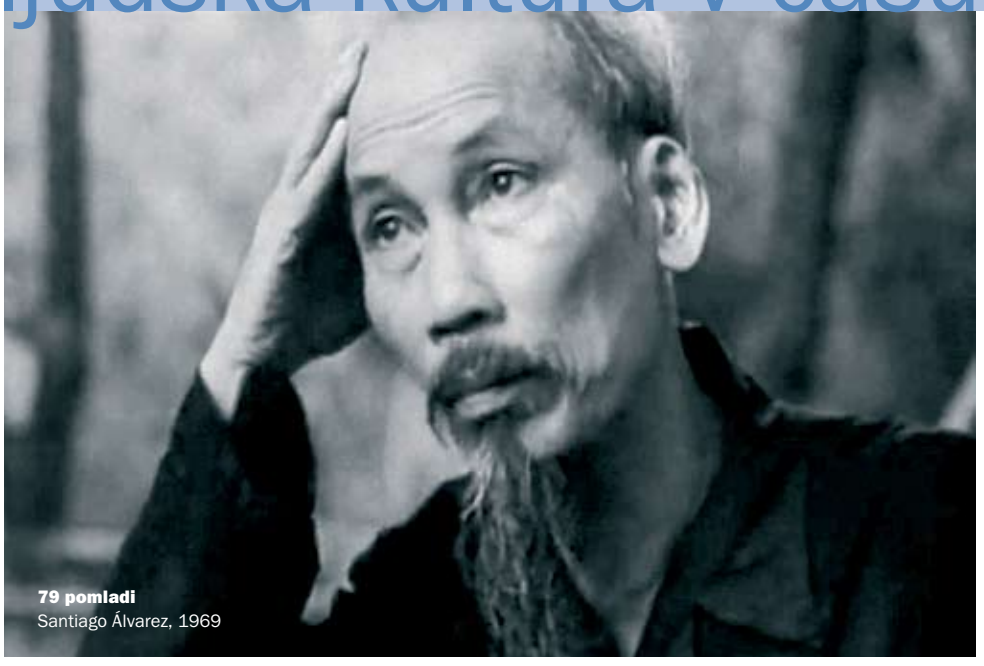
30.9. nedelja

Kinoteka je zaprta.

legenda
sp slovenski podnapisi
svp slovenski video podnapisi
ap angleški podnapisi
bp brez podnapisov
bd brez dialogov

opomba
Kinoteka si pridržuje pravico do sprememb programa. V primeru dežja ali burje program Letnega kina Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači odpade – za natančne informacije na dan dogodka glej spletno stran Kinoteke in Muzeja slovenskih filmskih igralcev **www.muzejdivaca.si**.

ljudska kultura v času izrednega stanja



79 pomladi
Santiago Álvarez, 1969

Pospešena nerazvitost
Travis Wilkerson, 1999/2003

program

Retrospektiva: Travis Wilkerson

Pospešena nerazvitost (Accelerated Under-Development: In the Idiom of Santiago Álvarez), torek 11.9. ob 21.00
Eden za vse (An Injury to One), četrtek 13.9. ob 19.00
Kdo je ubil Cocka Robina? (Who Killed Cock Robin?), četrtek 13.9. ob 21.00
Zaslužni letalski križec (Distinguished Flying Cross), petek 14.9. ob 19.00
Nacionalni arhiv (National Archive V.1), **Superiorna elegija** (Superior Elegy), **Vzporednica s Sand Creekom** (Sand Creek Equation), **Fragmenti razpustitve** (Fragments of Dissolution) – del omnibusa **Daleč od Afganistana** (Far From Afghanistan), **Deklaracija o Plutonu** (Pluto Declaration) – del omnibusa **Orbita** (Orbit), petek 14.9. ob 21.00
Film presenečenja – delo v nastajanju, petek 14.9. ob 23.00
Projekcije v prisotnosti avtorja.

Retrospektiva: Santiago Álvarez

Zdaj! (Now!), **Hanoj, torek 13.** (Hanoi, martes 13), **Pozabljena vojna** (La guerra olvidada), **79 pomladi** (79 primaveras), sreda 12.9. ob 19.00
Panika (La estampida), **Tiger bo skočil in ubil, vendar bo tudi sam umrl ... umrl ...** (El tigre saltó y mató, pero morirá... morirá...), **Čas prašičev** (La hora de los cerdos), **Umreti za domovino pomeni živeti** (Morir por la patria es vivir), sreda 12.9. ob 21.00
Filme bo uvodoma predstavil Travis Wilkerson.

Konec šestdesetih let prejšnjega stoletja Santiago Álvarez s Kube odpotuje v Vietnam in posname večurni intervju s Ho Ši Minhom, ki ga namerava vključiti v svoj dokumentarni film, darilo osvobojene Kube okupiranemu Vietnamu. Na snemanju je prisotna tudi lokalna, vietnamska filmska ekipa, katere predpotopna ruska kamera pa ropota tako glasno, da Álvarez ob vrnitvi domov ugotovi, da je celoten intervju neuporaben, ne sliši se niti beseda. Njegov moto izdelovanja filmov gre že takrat takole: *"Dajte mi dve fotografiji, kos glasbe in montažno mizo, in dal vam bom film."* Zato se ne vznemirja preveč in leta 1969 vendarle dokonča film z naslovom **79 pomlad**i (79 pomladi je ob smrti štel Ho Ši Minh), vrhunec v svojem opusu več kot 600 kratkih filmov, ki je nastajal med letoma 1960 in 1998.
Konec devetdesetih let prejšnjega stoletja Travis Wilkerson iz Združenih držav Amerike odpotuje na Kubo in posname večurni intervju s Santiagom Álvarezom, ki ga namerava vključiti v svoj dokumentarni film, dolgo odlašano priznanje enemu preprosto največjih in najvplivnejših avtorjev kratkega metra. Ob vrnitvi domov ameriški carinski rentgen prevrta vse video posnetke in Wilkerson ugotovi, da je celoten intervju neuporaben, uničena sta tako slika kot zvok. Navdahnjen z inventivnostjo starega mojstra se tudi Wilkerson ne vznemirja preveč in leta 1999, "v idiomu Santiaga Álvareza", dokonča film z naslovom **Pospešena nerazvitost**, začetek svojega dandanes že čvrsto formiranega opusa in obenem šolski (v izključno pozitivnem pomenu besede) primer politične agitke na filmu; ta je celo tako energična, da povsem zastre primarno intenco – naravo filma kot biografskega dela oziroma hommagea. S čimer bi se Álvarez nedvomno strinjal.
Svoje ambicije Wilkerson najavi že uvodoma, ob tej priložnosti jih ni odveč ponoviti: *"Videli boste film, ki je didaktičen, informativen, političen in pamfletističen. Govori o ljudeh v revoluciji, ki se na vso moč, obupano želijo otresti mučne dediščine nerazvitosti. Govori o človeku, filmarju, revolucionarju, ki se na vso moč, obupano želi priključiti borbi."*
Oba navedena filma in oba navedena avtorja kaže obravnavati v isti sapi tudi zato, ker je kratki srednjeameriški **79 pomladi** skorajda v celoti vključen v srednjemetražni severnoameriški film **Pospešena nerazvitost**. In predvsem zato, ker v nekem prizoru svojega filma Travis Wilkerson, ko opisuje filme Santiaga Álvareza, nehote opisuje tudi svoje filme, kar je seveda največje možno priznanje, ki mu ga lahko namenimo. Ti so: *"... vedno politični, pogosto didaktični, obenem igrivi in smrtno resni; porojeni iz srda, grenke ironije in domala neizmernega občutja solidarnosti; obenem hripavi od kričanja in nemi, kratki in monumentalni, lakonični in zgovorni; na videz brezciljni in obenem elegantni kot poezija; vedno nepopolni in nikoli napravljeni z mislijo na večnost; vedno napravljeni izključno za TUKAJ in ZDAJ."*
Wilkerson in Álvarez svoj čas – čas, v katerem se nahajata, čas, v katerem snemata, in čas, katerega beležita – razumeta kot čas nepretrganega izrednega stanja. Omenjeni TUKAJ in ZDAJ oba dosledno, zagrizeno, fanatično razumeta kot stanje permanentne revolucije, ki naj načenja vseprisotni kaos izrednega stanja kapitalizma, v katerem je vsaka umetniška gesta nujno eksplicitno politična, nujno in neločljivo zvezana z analizo oziroma kritiko obstoječe distopije in, nič manj pomembno, predlogom nove utopije na dosegu roke (Álvarez tako že leta 1969 mirno slavi neizbežnost vietnamske zmage nad okupatorjem).
Morda še bolj zanimivo srečanje obeh filmov z izrednim stanjem, kakršno zaznamuje opusa njunih avtorjev, pa gre iskati v uvodoma opisani, (ne)srečno ponovljeni produkcijski zagati, ki je oba filmarja, Álvareza in Wilkersona, primorala v invencijo povsem novih, nenačrtovanih in nepričakovanih filmskih form. Njuna končna razrešitev izrednega stanja, tokrat v obliki preprostega šoka, da se na mestu predvidenih podob ali zvokov nahaja praznina, se v retrospektivi kaže kot edina možna filmska govorica, ki je sposobna zaobjeti razsežnosti njunega obravnavanega TUKAJ in ZDAJ; ne enega ne drugega filma preprosto ni več mogoče misliti v njuni načrtovani, predvideni obliki, ne da bi bili hvaležni za izredno stanje, ki je botrovalo vzniku obstoječih oblik avtorstva. ■

Jurij Meden

nedokončane beležke o značaju novega filma

Fragmenti razpustitve
Travis Wilkerson, 2011

Film se nahaja v krizi. Naše, obstoječe realnosti niti ne ponazarja na pošten način niti nam ne pomaga pri zamišljanju drugačnih oblik prihodnosti. Duši se pod jarmom anahronističnih konvencij, ki jih narekujejo zastopniki trga. Kar sledi, so nedokončane beležke za novo obliko filmske prakse:

Ne-verjetnost korporativnega filma spet kliče po nujnem radikalizmu kritičnega realizma. Vendar bo novi film obenem zrcalil dejstvo, da realizem, kot je ugotovil že bb, "ni zgolj vprašanje oblike".

Namesto spraševanja, ali podobe lahko spremenijo svet (odgovor se danes zdi samoumeven), si novi film prizadeva odkriti, kaj je treba spremeniti in kako.

Novi film se zaveda, da je vsako ponazarjanje sedanjosti osnovano na razumevanju preteklosti. Na podoben način si lahko novo prihodnost zamišljamo samo na osnovi razumevanja sedanjosti.

Novi film se požvižga na tehnološke razprave, zlasti na antagonizem med analognim in digitalnim. Brez predsodkov uporablja vsa in vsakršna orodja, ki so mu na voljo.

Novi film lahko obstaja samo v stanju, ki je tako nedokončano in nedovršeno, kot je nedokončan in nedovršen svet, ki ga novi film zrcali in se z njim sooča.

Novi film naj stremi k lepoti, nikoli k popolnosti.

To, kar je do zdaj veljalo za lepo, bo novi film pojmoval kot grdo.

To, kar je bilo do zdaj videti grdo, bo novi film pojmoval kot lepo.

Jasnost je vrsta lepote. Mistifikacija je vrsta poraza.

Novi film zavrača idejo nacionalnih meja. Ne prepoznava se v oznakah igrano ali dokumentarno. Ne zanimajo ga žanrske nalepke, ki so uporabne samo za zastopnike trga.

Prav tako ne gre za popularno kulturo. Novi film si bo prizadeval ljudsko kulturo vrniti ljudem samim. ■

Travis Wilkerson

predlog za ustvarjalno agitacijo

predgovor

Umetnik, ki je hkrati aktivist, je ujet v mučni zanki kompromisa. V svetu akcije je umetnost venomer drugotnega pomena v primerjavi s potrebami gibanja, kot je tudi prav. V polju umetnosti, visoke ali nizke, je politika vedno na drugem mestu za komercializmom ali formalizmom, oba pa sta odraz istega razrednega primata. Resnično politični umetnik obvisi v medprostoru med tema svetovoma v utišanem in pogosto jalovem kriku. Gibanje kliče po urgentnosti, ki je skoraj vedno v navzkrižju z maniro navdiha, brez katerega ne more niti politična umetnost. Umetnost in gibanje sledita različnim časovnim signaturam, kar ju oba siromaši. In vendar je propaganda, v svojih najodličnejših izraznih oblikah, skoraj vedno umetelna. Medtem pa je umetnost trenutno na točki zgodovinske krize in zrcali poglabljajočo se krizo kapitalistične družbe kot take. Kriza je neposredno povezana z razrednim značajem umetnosti znotraj naše družbe. Marx je zapisal: *"Razred, ki je materialna sila družbe, je hkrati njena vladajoča intelektualna sila."* Kultura je prav tako zajeta v tej definiciji. Današnja umetnost je umetnost vladajočega razreda. Naj gre za "visoko" ali "komercialno" umetnost, vse vladajoče institucije kulture so izrazi ene same razredne identitete in interesa. Obe zahtevata izobrazbo, sredstva, zveze in poznanstva ter čas, ki si jih lahko privošči izključno neznatna vladajoča elita. Obe sprožata svoje izstrelke izza visokih trdnjavskih zidov. Razlika je le v smotru in stopnji izkoriščanja. "Visoko" umetnost ustvarja manjšinski razred za publiko, ki pripada manjšinskemu razredu. "Komercialno" umetnost ustvarja manjšinski razred za večinsko publiko. Popularna kultura, kot tisto, kar izraz trenutno opisuje, je torej mit in paternalistična laž. Da je umetnost dosegla svoje meje, je splošno sprejeto. Vse je bilo že povedano, ustvarjeno, doseženo. Pravzaprav bi lahko rekli, da živimo v postumetniški dobi, ki ji vladajo postgibanja, post-postgibanja in nenehno gravitiranje k vse ostrejši alienaciji. Gre za odraz preprostega dejstva: kakor je vladajoči razred povzročil skorajšnje izčrpanje naravnih virov našega planeta, tako je ta isti vladajoči razred iztrošil vse oblike svojega ustvarjalnega izražanja. Če je kapitalizem neobnovljiva oblika razvoja, je tudi njegova umetnost mrtva in neobnovljiva. Težava ni v tem, da bi se iztrošila umetnost, iztrošila se je umetnost vladajočega razreda. V trenutni dobi je umetnost izključno manjšinska dejavnost. Le kakšne veličastne oblike bo privzela ustvarjalnost, ko se bo ostalih 99 odstotkov človeštva končno otreslo jarma? Napočil je čas, da umetniki sprejmejo svoj delež boja, da bo tudi ljudstvo nekega dne lahko deležno svojega deleža umetnosti. Veliko tega gibanje že dodobra razume. Medtem je umetnost preveč zaposlena s preštevanjem barv. Kar sledi, je predlog nove organizacije, izzvan s splošno krizo kapitalistične družbe in kulture, ki ji pritiče.

načela ustvarjalne agitacije

Ustvarjalna agitacija stremi k zedinjenju ustvarjalnega in političnega dejanja v brezpogojni enakosti. Na ta način želi okrepiti življenjsko moč tako prvega kot drugega.

Anonimnost je vrlina. Avtor naj bo gibanje.

Vsak lahko pristopi k Ustvarjalni agitaciji. Članstvo določajo dejanja. Materialna podpora Imperializmu je v vseh in vsakršnih okoliščinah neoprostljiv prestopek.

Ustvarjalna agitacija bo organizirana na način, ki stremi k preseganju časovnega razhajanja med umetnostjo in gibanjem. Delo bo zato organizirano v obsežnejše, več mesecev ali dlje trajajoče tematske kampanje, pa tudi bliskovite (re)akcije na nepričakovane in nujne potrebe.

Skupina si je zastavila nalogo, da vzpostavi laboratorij ustvarjalnega političnega izraza. Skupina bo uporabila vsa in vsakršna ustvarjalna sredstva, organizirana bo v polavtonomne brigade pod vodstvom umetnikov, ki bodo uporabljale tradicionalne in nove medije na osnovi znanja, veščin in interesov članov skupine.

Sleherna brigada bo odgovorna za organizacijo praktičnih ustvarjalnih delavnic za člane drugih brigad, tako s ciljem višanja kulturne ravni vseh kot tudi spodbujanja odkrivanja novih hibridnih oblik.

Posebna dolžnost Ustvarjalne agitacije je nasprotovanje vsakršni manifestaciji reakcionarne kulture, zlasti tisti, ki "apolitične" buržoazne umetnike predstavlja kot politično nevtralne.

Buržoazno umetnost in buržoazne umetniške dogodke je treba nenehno naperjati proti njim samim.

Nujna naloga Ustvarjalne agitacije bo vzpostavitev Obrambne javne umetnosti, ki se bo nemudoma in učinkovito odzivala na apele ogrožene javne umetnosti.

V prvi vrsti pa si bo Ustvarjalna agitacija prizadevala za drzne in konkretne predloge, ki naj spodbudijo udejanjenje različnih modelov človeške eksistence; za eksplozivno sfero, v kateri trčita umetnost in akcija in kjer je mogoče resnično svobodne ustvarjalne zmožnosti končno smotrno izkoristiti. ■

Travis Wilkerson

retrospektiva: travis wilkerson

kdo je ubil cocka robina?

Kdo je ubil Cocka Robina?
Travis Wilkerson, 2005

Eno temeljnih značilnosti dela ameriškega neodvisnega režiserja Travisa Wilkersona zavzema prizadevanje za podeljevanje glasu – možnosti izrekanja – zavržencem, ki vegetirajo na ruševinah "ameriškega sna". Cineast, ki odkrito priznava svojo agitatorsko, pamfletistično in didaktično agendo, je v prvem igranem celovečercu **Kdo je ubil Cocka Robina?** (2005) predstavil povsem svojstveno obliko filmske artikulacije. Marginaliziranim, brezposelnim delavcem v pozabljenem mestu Butte, nekdanji rudarski prestolnici Montane, je zagotovil možnost izraza v obliki glasbenih "točk", s katerimi je film na gosto prepreden. Protagonisti, ki ob svojem vegetiranju brez perspektive, v mrtvem teku na robu preživetja (kar jih v skrajni točki neredko pahne v kriminal), pogosto razpravljajo o slavni zgodovini sindikalnega gibanja kot idealu organiziranega odpora, so namreč izvrstni samonikli glasbeniki, ki v "medklicih" preigravajo (bodisi prirejene bodisi izvirne) "folk" komade o delavskem gibanju, stavkah, solidarnosti in nasilnem zatrtju revolucionarnih rudarskih pobud. Wilkerson v svoji raziskavi marginalnih in zagrenjenih eksistenc uprizarja obliko "nove deprivilegiranosti" kot posledice ekonomsko-političnih nihanj, zaradi katerih se lahko nekdaj izjemno perspektivna območja čez noč spremenijo v kraje razočaranja, nemoči in obupa.

Film se v skladu s svojo "dvosmerno" naravnanostjo tudi v avdiovizualni strukturi odvija na dveh osnovnih ravneh: na nivoju podajanja krogotoka monotonega vsakdana, ki niha med priložnostnimi deli in zabijanjem neusmiljenega časa, in na ravni glasbenih intervencij, ki se odvijajo neposredno, "v živo", in nimajo funkcije "glasbene opreme", temveč predstavljajo enakovreden pripovedni (proti)pol. Skozi ta muziciranja oziroma zgodbe, ki jih odigrane pesmi obujajo ali napletajo, film afirmira dejansko proletarsko poreklo protagonistov, ki so ga ti nemara izgubili, pozabili ali zatajili, a kot ozadna predstava še vedno utripa v njihovi zavesti. To zavedanje minule pripadnosti ljudstvu, ki ga ni več, "manjkajočemu ljudstvu" upora in solidarnosti, pa odraža tudi osnovno težnjo filma, da bi na temelju konkretne ideje "nedovršenega filma" Julia Garcíe Espinose ustvaril "filmski ekvivalent folk-songa", kot poudarja avtor sam, ki Espinosov esej "Za nedovršeni film" (oziroma njegovo vizijo filmske prihodnosti v "ljudski umetnosti") izpostavlja kot "idejno vodilo filma". Podobno ugotavlja tudi Tom Charity: *"Pripovedna trajektorija filma poteka premočrtno proti stari rudarski bolečini, v brezno brezupa. Toda Wilkerson najde nekaj utehe v pesmih odpora in solidarnosti – film sam bi lahko najprimerneje razumeli kot brezkompromisno delavsko protestno pesem."* Ko si Wilkerson tako prizadeva v zloslutno vzdušje brezperspektivnosti vnesti kanček vizije sprememb, sledi postulatom lastnega manifesta: *"Namesto spraševanja, ali podobe lahko spremenijo svet (odgovor se danes zdi samoumeven), si novi film prizadeva odkriti, kaj je treba spremeniti in kako."* Sprememba, ki je za avtorja ključna, se torej odraža v težnji, da bi ljudem, ki so izgubili svoje poreklo in z njim "vero v ta svet", vzbudili upanje prihodnje odrešitve zatirane preteklosti. Z artikulacijo samozavedanja skozi protestne pesmi obuja tisto zavest delavskega razreda, ki bo, rečeno z Walterjem Benjaminom, v imenu "generacije poražencev dokončala osvobajanje".

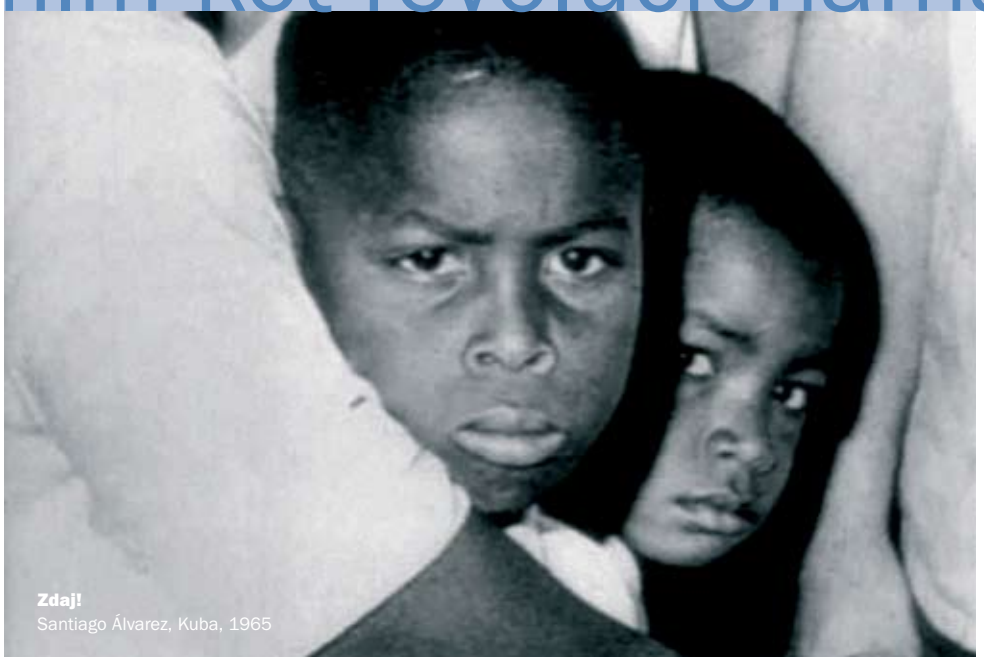
Kdo je ubil Cocka Robina? ima v avtorjevem opusu svojevrstno vlogo v iskanju možnosti artikulacije krivic, ki doletijo običajna človeška bitja. Z vpeljavo alternativne pripovedne linije revolucionarne preteklosti v "univerzalno zgodbo" proletariata, prepleteno z mizernostjo vsakdana današnjega delavstva (v katerem še odmeva vzdušje solidarnosti in vzajemnega spoštovanja), Wilkerson vzpostavlja specifično dvosmerno samo-navezavo. V eni smeri gre za povezavo z lastno ustvarjalnostjo – konkretno s filmom **Eden za vse** (2002), s katerim se je neposredno poklonil rudarskim bojem v mestu Butte. Hkrati pa film v enaki meri najavlja artikulacijo protesta na filmsko-glasbeno-govorno-performativen način, razvito v njegovem performansu *Poligon* in v filmu **Pospešena nerazvitost** (1999/2003), ki ne predstavljata samo poklona "izgubljeni ameriški umetniški vrsti – agitaciji" (Wilkerson), marveč njeno konkretno obujanje. Zavzemanje za prenovo filma in sveta cineasta tako vodi v prepričanje, da je treba za ustrezno posredovanje progresivnih idej vselej znova odkrivati ustvarjalne prijeme, ki bodo odražali tako zahteve vsebine kot nujnost inovativnih formalnih rešitev. Temeljna ustvarjalna intenca ne preizprašuje samo možnosti *"ustvarjanja politične umetnosti, temveč predvsem uporabo same politike kot umetnosti"*.

Wilkerson, kot poudarja sam, dolguje tovrstno zavezo idejam ustvarjalcev (in teoretikov) *tretjega filma*, med katerimi se neposredno sklicuje na Santiaga Álvareza, Octavia Getina in Fernanda Solanasa: *"Menim, da so name najbolj vplivali tisti ustvarjalci 'tretjega filma', ki so bili najuspešnejši v vpeljavi struje, /.../ v kateri se staplja razumevanje razmerja med vsebino in formo ter odkrivanje formalnih prijemov, ustreznih novim idejam in izraznim oblikam. Novih oblik razumevanja realnosti ne moremo izraziti, če ne odkrijemo novih filmskih strategij."* To "programsko vodilo" se v njegovem delu konkretno artikulira predvsem v metodi montažnega kolažiranja, ki v istem redu združuje elemente različnih filmov, filmskih in umetnostnih zvrsti ter izvajalskih možnosti. V neposrednem pristopu k družbenim situacijam se odraža prizadevanje za svojstveno "socialno metodo dela", utemeljeno na improvizaciji, na zavračanju obstoječih predpisov in na načelu "od-učenja" (učenja od začetka, na novo), s čimer prihaja do izumljanja novih filmskih oblik, ki niso plod načrtovanega, marveč prostega pretoka kreativnih energij.

Z njimi se (na podoben način kot v "ljudskih pesmih" o delavski solidarnosti) v novih družbenih in političnih pogojih vzpostavlja možnost za polemično preiskavo resnice dejanskosti, kot oblike boja za (kakor bi rekel Rancière) "prilastitev oblik" srečanja znotraj skupne zgodovine, ki se je v različnih historičnih situacijah odvijala na identičnem mestu, in ki s svojo zavezo tukaj-zdajšnjosti, kot bi rekel avtor sam, "kaže svet kot vseskozi spremenljiv", tako pa zarisuje tudi vizijo prihodnosti. Vse to so zahteve po neizbežnem izrekanju svoje zgodbe na svoj način skozi sredstva, ki so na voljo ali si jih je treba izboriti. Prav k temu pozivajo Wilkersonove raziskave "ustreznega filmskega izraza" in tudi njegov neposredni klic po zasnovi "avtonomnega novega vala" v severnoameriškem filmu: *"Še vedno fantaziram o ameriškem novem valu. Vsi drugi so ga že imeli, zakaj ne bi imeli svojega še mi? Upam, da bodo ljudje v odročnih, pozabljenih zakotjih začeli jemati v roke kamere in pričeli drugačne zgodbe pripovedovati na drugačen način."* ■

Andrej Šprah

santiago álvarez: film kot revolucionarna akcija



Zdaj!
Santiago Álvarez, Kuba, 1965

79 pomladi
Santiago Álvarez, 1969

Videli smo, da se je na Kubi v zgodnjih 60-ih letih pojavila generacija filmskih avtorjev, ki niso bili le globoko predani Revoluciji, pač pa tudi nalogi revolucioniranja filma. Sama naivnost filmske kulture, ki so jo nasledili, je postala ključni dejavnik njihovega razvoja. Prek ozaveščanja, *concientización*, ki ga je spodbudilo srečanje z občinstvom ljudske množice, so začeli prevpraševati lastno naivnost in s tem samo produkcijo vizualnih podob. Zaradi občutka nujnosti, ki ga je podžigala Revolucija, so morali to veliko bolj kot teoretično početi praktično. Edino praksa je ustrezala zahtevam revolucionarne politike; postala je prioritetna zadeva novo sprejetega programa inštituta ICAIC. Kot je kasneje pojasnil Alfredo Guevara: *"Na začetku smo bili postavljeni pred dilemo, naj poučujemo ali delujemo. Ni bilo časa za umetniško introspekcijo in tako smo sklenili, da začnemo nemudoma snemati filme, ne da bi zapravljali čas za teoretiziranje. Začeli smo iz nič in snemanje filmov je postalo naša izobrazba."* In vendar je šola, ki jo je predstavljala Revolucija sama, naravnost silila filmarje k teoretski refleksiji o naravi njihove prakse, tako da tudi v zgodnjih letih raven teoretskega razpravljanja pri ICAIC-u nikakor ni bila nerazvita. Predanost praksi je spremljala zavezanost dokumentarnemu filmu. Povsod v Latinski Ameriki, kjer so vznikale nove filmske iniciative, je zanimanje za dokumentarec pomenilo zavzetost za produkcijo podob, ki prevprašujejo realnost. Kritični realizem, ki je podžigal novi latinskoameriški film, je bil hkrati poganjek in predelava tradicije družbenega dokumentarca. Na Kubi se je problematika ustvarjanja avtentične ljudske filmske kulture pod okriljem revolucije in namesto zapuščine kulturnega kolonializma konkretizirala v vprašanju, kako preseči distanco med filmskim platnom in ulico zunaj kinematografa. Kubanski filmarji so našli odgovor v samem naivnem odnosu publike do filma, na katerem so gradili in ga sproti pretvarjali v kolektivno revalvacijo narave, vsebine in statusa filmske slike – to je bil proces, ki je že v pičlih nekaj letih obrodil vrsto izjemnih filmskih del.

Zdi se, da zlasti dva dokumentarna filma, posneta leta 1965, v luči zgodovinske retrospekcije opozarjata na nekaj novega v kubanski kinematografiji. To sta **Hombres del cañaveral** Pastorja Vege in **Zdaj!** (Now!) Santiaga Álvareza. **Zdaj!** je posnet po (v Združenih državah, od koder izvira, prepovedani) pesmi črnske pevke Lene Horne, militantnem pozivu zatiranemu črnskemu ljudstvu, ki adaptira živahen ritem judovske ljudske pesmi "Hava Nagila". Na osnovi te glasbene podlage Álvarez izgradi silovit kolaž o rasni diskriminaciji v ZDA, kakršni je bil priča med svojim obiskom vrsto let pred Revolucijo, na potovanju od Floride, prek ameriškega juga pa vse do New Yorka. Uvodno sekvenco sestavljajo posnetki rasističnih incidentov v Kaliforniji leta 1965, ki jim sledi fotografija predsednika Lyndona Johnsona med sprejemom skupine temnopoltih Američanov pod vodstvom Martina Luthra Kinga (slednjemu se je Álvarez na filmu poklonil tri leta kasneje, po atentatu) – jukstapozicija, ki nemudoma vzpostavi skeptično-ironični ton filma. Kratek filmski esej ni impresiven le zaradi iznajdljivosti v uporabi najdenega materiala, vključno s piratskimi posnetki reportaž, pač pa tudi zaradi sinkopirane montaže, ki še stopnjuje urgentni naboj pesmi in gledalca do njenega militantnega sklepa popelje veliko bolje, kot če bi hlapčevsko sledila tempu napeva. Álvarezov film si je v nekaj letih prislužil sloves izjemne in silovite originalnosti.

/.../

Istega leta 1965 je Álvarez že posnel en primerek tako imenovanega *cine solidaridad*, devetminutno poročilo z naslovom **Kubansko-vietnamska solidarnost** (Solidaridad Cuba y Vietnam). To je bil prvi v celi vrsti filmov o boju in trpljenju ljudstev Jugovzhodne Azije. Dve leti kasneje, po filmu **Cerro Pelado**, se je Álvarez zopet vrnil k Vietnamu z 18-minutnim kompilacijskim filmom **Zaostrovanje izsiljevanja** (La escalada del chantaje), poročilom o naraščajoči ameriški agresiji v tej deželi. Nato je prišla prva ekspedicija v Jugovzhodno Azijo in film **Pozabljena vojna** (La guerra olvidada), dokumentarno poročilo iz Laosa z avantgardno glasbeno spremljavo Kubanca Lea Brouwerja in italijanskega komunističnega skladatelja Luigija Nona. Film nosi podnaslov "Filmski fragmenti". Poleg vojnih posnetkov in narativnih napisov, ki uvodoma povzamejo laoško zgodovino, nam Álvarez preprosto, in znova brez komentarja, razgrne prizore iz življenja in dejavnosti laoške Domoljubne fronte. Mnogo jih je posnetih v votlinah, ki so upornikom nudile zatočišče in zaščito. Poleg dejavnosti, kot so tiskanje časopisov, šolanje otrok, izdelovanje zdravil in delo v bolnišnici, smo priča tudi projekciji filma o laoškem dramatičnem plesu. Morda gre tu za prikrit namig na varljivost filma. Kakorkoli že, učinek posnetka je v tem, da dvojno posneto in dvojno projicirano sliko postavi v navednice in s tem še poudari, kako težko se je prebiti do srčike realnosti onkraj lastne neposredne izkušnje. Prav v lastni omejenosti postane film presunljiv apel zoper gledalčevo nevednost. In hkrati je sijajen primer tega, kaj vse je mogoče narediti v skrajno omejujočih okoliščinah in se pri tem upreti tako senzacionalistični taktiki kapitalističnih medijev kot pasti pretveze, četudi iz hvalevrednih propagandnih vzgibov, da je film kaj več kot to, kar je – tekoči trak vizualnih fragmentov.

/.../

Igra montaže, ki poganja te filme, jasno in nemudoma evocira pomen montaže v sovjetskem filmu poznih 20-ih let. V delih Santiaga Álvareza, kot tudi v številnih drugih primerih, se tesno približa Dzigi Vertovu. Sorodnost tu ni naključje, saj so obe kinematografiji podžigale skupne vrline revolucionarne misli, inteligence in ustvarjalnosti. *"Umetnost ni zrcalo, ki bi odsevalo zgodovinski boj, pač pa orožje tega boja,"* je razglašal Vertov. *"Film ni podaljšek revolucionarne akcije,"* oznanja Álvarez. *"Film je in mora biti revolucionarna akcija sama."* Vertov pravi: *"Tu smo, da bi služili specifičnemu razredu – delavcem in kmetom. Tu smo, da bi razgalili svet, kakršen je, in pojasnili delavcem njegov buržoazen ustroj." "Človek je lahko revolucionaren umetnik,"* po Álvarezu, *"edinole v skupnosti z ljudmi in v komunikaciji z njimi."* Oba tokova postavljata v žarišče pojmovanje filma kot revolucionarnega orožja, sredstva komunikacije, dialektičnega medija, v katerem razrez in montažni proces predstavljata orodje sinteze. In oba na prvo mesto postavljata potrebo po filmskem podajanju interpretativnega pogleda v skladu s cilji revolucionarne družbe.

Vendar je kubanski montažni stil hkrati odraz povsem praktičnih težav – pomanjkanja potrebnega materiala in finančnih virov. *"Američani nas blokirajo,"* pravi Álvarez, *"in s tem nas silijo improvizirati. Moj poglavitni navdih za uporabo foto kolaža iz ameriških revij je bila, denimo, ameriška vlada, ki mi je preprečila, da bi se dokopal do živih posnetkov."* Kot ugotavlja Miguel Orodea, je *"morda to razlog, zakaj v Álvarezovem delu ne moremo razbrati nikakršne vseobsegajoče teorije, in zakaj se zdi, da ga oblikovanje te teorije niti ne mika."* Prav to je tisto, kar Álvareza ločuje od drugih kubanskih režiserjev. Alea, García Espinosa, Alfredo Guevara, Pastor Vega, Massip, Fraga in mnogi drugi so se lotili teoretske refleksije. Zdi pa se, da Álvarez ne deli tovrstnih intelektualnih teženj in tudi ne nagnjenja h kriticizmu. Svoje misli najbolje izraža v pogovoru. Njegova besedila so redka, kratka in spisana namenoma za shode in konference, v jedrnati obliki političnih hitropisov. *"Tehnične inovacije,"* pojasni Orodea, *"so Álvarezu omogočile eksperimentirati – v mnogo večjem obsegu, kot bi se bil Vertov lahko kdajkoli nadejal – z uporabo tehnik trik animacije, optičnega po-snemanja, zvoka, barv itd. Álvarezovi vizualni viri segajo od fotografskega materiala iz* Playboya *in celotnega kompendija severnoameriškega tiska do izsekov iz hollywoodskih filmov, sovjetskih klasik, znanstvenih dokumentarcev, arhivskih posnetkov in televizijskih oddaj, časopisnih naslovov in animiranih napisov, zlepljenih v kontrapunktu z najbolj eklektično izbiro glasbe."* Težko je torej govoriti o Álvarezovem stilu, če naj ta pojem označuje zavestno sledenje nizu racionaliziranih estetskih ciljev. Njegov stil, pravi Orodea, *"obstaja v prilagajanju trenutnim potrebam in uporabi vseh razpoložljivih sredstev v ta namen. To je stil nenehne evolucije in sprememb."* Z Álvarezovimi besedami: *"Moj slog je slog sovraštva do imperializma."* Opiše se kot "produkt 'pospešene nerazvitosti'": *"Revolucija me je naredila za filmskega režiserja. Tega posla sem se naučil ob ljubečem rokovanju z milijoni metrov filmskega traku. Tako sem si izpolnil davne sanje iz časa Nuestra Tiempa, ko smo imeli svoj filmski klub in veliko željo, da bi ustvarili kubanski film, ki bi pripadal drugačni družbi. Bil sem poln nemira, kot vsak priden mamin sin, ki veliko hodi v kino, a ne more izraziti svojega vznemirjenja. Zdaj, ko ga lahko, to tudi počnem."*

A ni izrazil le svojega nemira. Álvarez, rojen v Havani leta 1919, je bil otrok španskih imigrantov; očeta, ki se je preživljal kot lastnik majhne trgovine in kasneje dobavitelj špecerista, so zaprli zaradi anarhistične dejavnosti, ko je imel Santiago pet ali šest let. Tistih nekaj let, ko je bil oče v zaporu, se je družina le stežka preživljala. Álvarez je začel pri petnajstih delati kot tiskarski pomočnik. Kmalu se je začel udeleževati sindikalnih stavk. Ko je njegov politični angažma naraščal, pa se je odločil, da si pridobi izobrazbo. Vpisal se je v večerno šolo, kjer je kmalu ustanovil študentsko društvo. Od zgodnjih začetkov je nosil v sebi močan občutek za boj in odpor, iz katerega je nato, ko se je v 60-ih razcvetel njegov ustvarjalni genij, črpal globoko poetično občutenje. Film, v katerem se ta poetika prvič izrazi v vsej svoji zrelosti, je **Hanoj, torek 13.** (Hanoi, martes 13, 1968), posnet v Severnem Vietnamu med istim potovanjem kot "filmski fragmenti" iz Laosa.

Ena Álvarezovih nespornih mojstrovin je film izjemne rahločutnosti, skonstruiran z najbolj ekonomičnimi sredstvi, s sijajno glasbo Lea Brouwerja.

Na začetku in koncu filma Álvarez mestoma vpelje barvo za slike in gravure vietnamskih umetnikov, ki pričajo o razkošju vietnamske kulturne tradicije. Na začetku te podobe pospremijo presunljivo besedilo Joséja Martíja o prebivalcih Jugovzhodne Azije iz avtorjeve otroške knjige *La edad de oro* (Zlata doba), ki pripoveduje o kulturi Anamitov in njihovi večni bitki za svobodo. Uvod preseka eksplozivna montaža, ki opiše groteskno rojstvo neke pošasti v Teksasu leta 1908 – to ni nihče drug kot Lyndon Baines Johnson, ki je zdaj deležen bliskovite in satirične biografije. Nato vietnamske podobe umirjeno, in v črno-belem, nadaljujejo svojo vizualno pripoved o načinu ribolova in poljedeljskih praksah. Paradigmatična struktura prekinjanja in povzemanja zaznamuje celotno trajanje filma. Delo na polju zmoti prelet sovražnih letal (film nosi naslov po datumu tega napada, ki se je zgodil 13. decembra 1966 ob 14.50, kmalu po prihodu Álvareza in njegove filmske ekipe v Hanoj, med snemanjem na terenu). Delavci na polju odvržejo pluge in pograbijo orožje.

To so posnetki neizpodbitne dejanskosti. Álvarez jih je napravil, ker je bil že tam, ker je snemal, ko se je začel zračni napad, in je znal budno reagirati. Naslovna sekvenca filma, ki je nasledila Johnsonovo montažo, nam je pojasnila kje in kdaj: zdaj odkrijemo kaj. Spričo načina, na katerega Álvarez gradi narativ, bi bilo podajanje te informacije v obliki komentarja odvečno. Pa vendar prizori niso posebej dramatični – kot bi bili, če bi šlo za konvencionalno reportažo. Álvarez ve, da to ni potrebno, zlasti če je tudi ostalo gradivo, ki jih obdaja, posneto in zmontirano tako, da lastne informacije prav tako posreduje v vizualni maniri, brez komentarja.

/.../

[Leta 1969] Álvarez, zdaj na višku svoje ustvarjalne moči, posname še eno delo, ki je upravičeno deležno mednarodne pozornosti. **79 pomladi** (79 primaveras) je edinstveno poetičen poklon Ho Ši Minhu. Naslov 25-minutnega filma napeljuje na starost vietnamskega voditelja ob njegovi smrti, medtem ko je film formalno gledano biografski rezime ključnih trenutkov Ho Ši Minhove politične kariere. Dekorativni napisi, ki oznanjajo te datume, se prepletajo z arhivskimi posnetki in drugimi mednapisi, pospremljeni z elegično nanizanimi stihi poezije. Uvod je zopet sijajno skonstruiran: razpiranju cvetov v počasnem posnetku sledi posnetek padanja bomb, ki skorajda z milino režejo nebo. Nastopi črnina, v kateri odjekne človečni krik pevca. Prvi vrstici najavne špice sledi fotografski negativ mladega Ho Ši Minha, ki se prelevi v pozitiv in nato prelije v bližnje posnetke. Ker gre tu za ponovno posneto arhivsko gradivo, so fotografije postale nekoliko zrnate – zdaj že utečen učinek Álvarezove filmske govorice, ki služi podkrepitvi plastičnosti podobe in opomni gledalca na njeno snovno naravo. Vidimo Ho Ši Minha, ki se stara, posnetek se vrne k negativu, platno zasije s snežno belino in špica se odvrti naprej.

Ob koncu najavnih napisov, ki jih prekinjajo gibljivi, filmski posnetki vietnamskega vodje, prispemo do bližnjega posnetka, na katerem sedi na prostem za pisalnim strojem. Napisu "Z vrvjo so mi zvezali noge" sledi posnetek, na katerem si umiva stopala.

nadaljevanje na strani 10

kino-katedra/retrospektiva: santiago álvarez

nadaljevanje s strani 9

"In zvezali so mi roke," pravi drugi napis, s katerega Álvarez reže na bližnji posnetek voditeljevih rok med zvijanjem cigarete. "Svoje življenje sem posvetil svojim ljudem," in posnetek Ho Ši Minha pred hišo sredi džungle. Vojaški orkester mu igra na pogrebu. Kakšna preprostost.
Ko biografski rezime doseže zmago v bitki za Dien Bien Fu, prestavi film v višjo prestavo. Zaslišimo "Internacionalo" in zagledamo obraze mednarodnih komunističnih vodij na pogrebu. Rez na priljubljeno kubansko pevko – *"Naša doba rojeva srce, umira od bolečine in več ne prenese"* – in njeno občinstvo razigranih vietnamskih otrok. Prizor surovo prekinejo bombne eksplozije in pustošenje napalma. Ob brutalnih podobah ožganih otroških obrazov in teles glasba postane nasilna in neubrana. Napis oznanja: ZAČELI SO UBIJATI, DA BI DOSEGLI ZMAGO. Nato, v počasnem posnetku, ena najbolj zloglasnih podob Vietnamske vojne: ameriška vojaka pretepata Vietnamca, ki zverižen leži na tleh; vidimo stopala, roke in puškina kopita napadalcev, ne pa njunih obrazov. Potem: IN ZDAJ UBIJAJO, KER NE MOREJO ZMAGATI. Še nihče ni nikoli spregovoril o Vietnamu s tako skopimi sredstvi in takšnim dostojanstvom. Prikaz vojne se nadaljuje s posnetki protivojnih zborovanj v ZDA, s transparenti, ki enoznačno oznanjajo univerzalno sporočilo: VIETNAM, WATTS – ENA BITKA; MAŠČUJMO CHEJA; JEBEŠ VPOKLIC. Nato še ena najbolj razvpitih medijskih podob Vietnamske vojne – ameriška vojaka slikata spominske fotografije svojih žrtev na bojišču –, ki jo Álvarez znova podpiše s poezijo Ho Ši Minha – in v teh vrsticah film splete in sestavi svojo vizualno podobo.

Brez ledene zime, brez bridkosti in smrti,
kdo bi znal ceniti tvoj sijaj, pomlad?
Trpljenje, ki slabi mi duha, je preizkušnja.
V njej se kali moje srce in postaja jeklo.

Na tej točki bi se zadovoljil in zaključil marsikateri avtor. A ne Álvarez, ki je dovolj drzen, ali bolje predrzen, da nadaljuje s še več prizori pogreba ob spremljavi skupine Iron Butterfly. To ni preprosto dramatična estetska gesta. Film je nastal v času, ko so bili sektaši ponovno na udaru, ko so glasno obsojali uvažanje glasbe iz kolonialne prestolnice in tiste, ki so ustvarjali pod njenim vplivom – med obsojanimi je bil tudi Silvio Rodríguez. Álvarez jim kljubuje, ko izbere eno Rodríguezovih pesmi za film **Vzlet ob 18.00** (Despegue a las 18.00) in izrazi solidarnost s severnoameriško protestno glasbo v **79 pomladi**.
Nastopi *coup de grâce*. Napis: NE DOPUSTITE, DA BI RAZDOR V SOCIALISTIČNEM TABORU OMRAČIL PRIHODNOST. S pomočjo animacije se napis raztrga na koščke, ki spolzijo iz kadra, in platno ostane prazno. Glasba potihne. Strel puške najavi *split-screen* sekvenco vojnih posnetkov na fragmentiranem zaslonu multiplih slik, zamrznjenih kadrov, prask, perforacij, bliskov, pušk, letal, bomb, z zvoki bitke in hrupom električnih klaviatur na zvočnem zapisu, v kateri brutalna realnost prebija okvir svoje upodobitve na celuloidu v neizprosnem, grozljivem napadu, ki se konča v uničenju zamrznjene sličice, ki se vname in zgori pred našimi očmi – kar ostane, je prazno belo platno. In potem? Raztrgani delci naslova se vrnejo na platno in sestavijo nazaj. Rez na raketne izstrelke ob spremljavi poživljajoče Bachove glasbe, eksplozije topovskih strelov švigajo prek platna, vrnejo se cvetlice in zadnji napis: KO BO JENKI PORAŽEN, BOMO ZGRADILI DOMOVINO, DESETKRAT BOLJ ČUDOVITO.
Ob ogledu filma se Álvarezova revolucionarna estetika izkristalizira do popolnosti. Potem ko je s filmom **LBJ** zavrgel klasično retoriko in z **Vzletom** na novo iznašel agitacijsko propagando, zdaj odpravi samo filmsko sliko. In vendar gre tu za veliko več kot teoretično dekonstrukcijo. V prvi vrsti to, kar počne, ni rezultat teoretičnega premisleka, pač pa produkt estetske logike, ki jo razvija iz filma v film; sledi ekspresivnim, ne teoretskim potrebam. Álvareza ne moremo označiti za dekonstruktivističnega filmarja, čeprav se zdi, da je v njegovi praksi več dekonstruktivističnega znanja kot v delih najbolj lucidnih teoretikov. Stilistično gledano je nekakšen ekspresionist, skorajda duhovni naslednik ekspresionizma prvih dekad dvajsetega stoletja, ki je s svojo revolucionarno estetiko zaučal umetnost v moderni svet – a s to razliko, da pri Álvarezu nastrojenost individualnega in kolektivnega sovpadeta. Njegova govorica je globoko osebna, kot velja za vsakega pomembnega in pokončnega umetnika, a hkrati gre tu za povsem občo obliko izrekanja, očiščeno navlake individualizma. Álvarezov posameznik je v celoti pogreznjen v tkivo zgodovine. Posledica tega je, da se Álvarez veliko bolje kot mnogi od nas, ki živimo v levjem žrelu *(ameriškega sistema, op. prev.)*, zaveda resnice o filmu in njegovi vlogi znotraj militantno-industrijske kulture imperializma: da vse tisto, kar na njem sovražimo – njegove laži, aroganco, pridiganje o tem, kaj je popularno, in otročjo mentalno starost, ki jo projicira na gledalca, njegovo pornografsko ustrežljivost kapricam tržne ekonomije –, vse to pripada istemu redu kot vojaki, ki na svoje žrtve sprožajo puške, nato pa še Kodake. In vendar se to platno, kateremu poverjamo svoje sanje in upe, za vse, kar pri njem sovražimo, lahko odkupi – pod pogojem, da film opozicije odkrito prizna, kar sovražnikov film poskuša prikriti: svojo politično provenienco. Po tem lahko svobodno rokuje s še tako eksperimentalnimi tehnikami, ne da bi tem žrtvoval sporočilnost; ravno nasprotno. A dodati moramo: če te tehnike uporabimo, kot to počnejo številni avantgardni filmski avtorji, brez tesne povezave z jasnim političnim ciljem, ne moremo doseči popolnoma ničesar. Nasprotno, naš film lahko le še zaostri komunikacijski zlom, ki ga hlini razkrinkati. ■

Michael Chanan, *Cuban Cinema*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004
(prevedla in priredila Maša Peče)

ples na platnu, film na odru

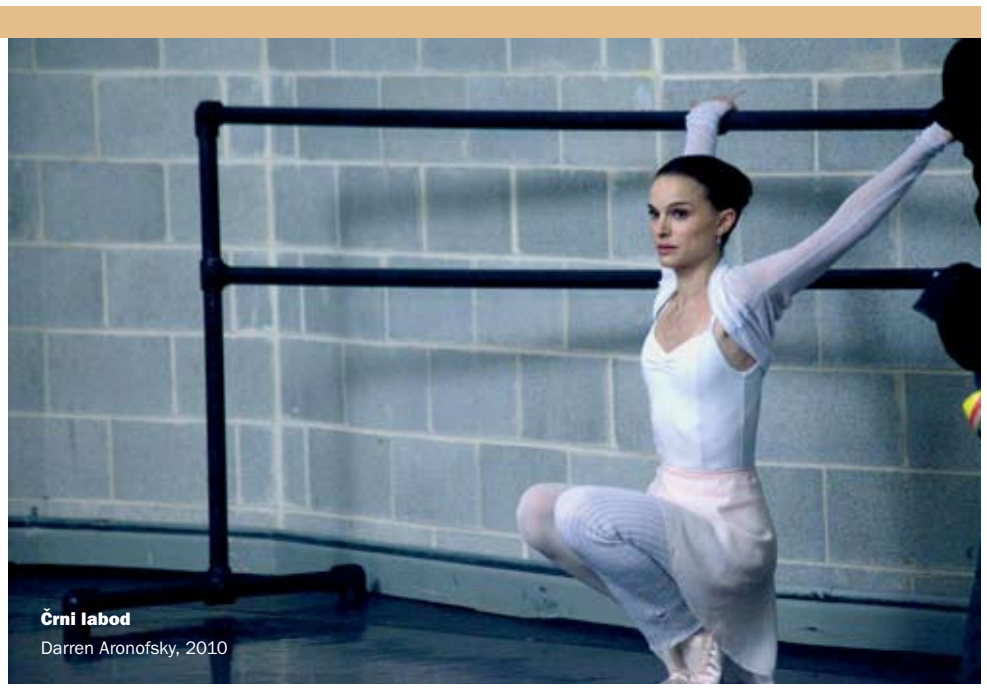
Pojmo v dežju
Stanley Donen, Gene Kelly, 1952

Vrtoglavi ptič
Sašo Podgoršek, 1996

film in ples

Med letoma 1991 in 1996 se je v Ljubljani zvrstilo pet festivalov z imenom Video-film Dance Festival (po dostopnih podatkih so nastali v produkciji Plesnega teatra Ljubljana, predstavljeni so bili v Cankarjevem domu, zadnji pa leta 1996 v Kinoteki, njihovi programski selektorji so bili v različnih kombinacijah Cis Bierinckx, Miran Šušteršič in Koen Van Daele). Na njih si je bilo mogoče ogledati: takrat izjemno plodno video in filmsko produkcijo, ki je bila neposredno povezana s koreografskimi deli, referenčno zgodovinsko filmsko gradivo, ki so ga selektorji povezali s koreografskimi postopki, veliko pa je bilo tudi primerkov, kjer sta bila koreografija in film spojena v nekakšen emancipirani hibrid, žanr, ki se je na prehodu iz 80. v 90. leta uveljavil z imenom "video-dance".
Prav nekako takrat sta film in sodobni ples praznovala svojo stoto obletnico in vsaj za sodobni ples se je zdelo, kakor da brez svojega filmskega ekvivalenta nenadoma ne obstaja. Za uveljavljene koreografe so veljali tisti, ki so kakšno svojo konkretno koreografijo ali svoj koreografski credo spravili v filmsko obliko. Ker je bil to čas, ko sem tudi sam začel drseti v polje sodobnega plesa, lahko brez zadržkov zatrdim, da se je moj krog plesnih prijateljev z mednarodnim plesnim kontekstom najprej seznanil prek videa ali filma, pretežno na slabih kopijah VHS (mislim, da smo bili deležni delčka Video-dance arhiva, ki nam ga je iz delovnih prostorov Mirana Šušteršiča, direktorja PTL, prinašal na GILŠ Kodum kritik Simon Kardum), šele potem smo začeli noreti po domačih in tujih plesnih festivalih in neselektivno gledati prav vse po vrsti. Čemu smo bili priča? Rekel bi, da je verjetno prav nenadna možnost zgostitve plesnih referenc na različnih nosilcih avdiovizualnih informacij (video, film, TV) omogočila, da se je v 90. letih sodobni ples prvič v stotih letih fundamentalno lotil premisleka o svoji lastni zgodovini. S tem pa so seveda nastali pogoji za vprašanja: zakaj in kako da se film in sodobni ples (se pravi: ples, ki se je emancipiral izpod baletnega režima) v zgodovini pojavita sočasno?
Da bi bilo mogoče sodobni ples in film misliti skupaj ali vsaj vzporedno, je treba stopiti korak nazaj in ugotoviti, kakšni so kontekst in pogoji, ki ju ustvarijo. Že etimološki vpogled v nekatere izvorne pojme filmskega slovarja (kot so npr. "kino", "kinetoskop", "kinematograf" ali anglo-ameriška beseda "movies") morda bolj nazorno pokaže na neki skupen izvor. Starogrški besedi *kínema*, *kínesis* označujeta premikanje, gibanje, nekatere izvorne oznake za film pa to prakso označijo kot premikajoče se slike. Zgodba bi šla nekako takole. Doba industrijske revolucije je v 19. stoletju s svojimi izumi premaknila znanstveno-tehnično paradigmo mehanizma k paradigmi motorja in stroja. Pri tem je eno od odločilnih vlog odigralo postopno odkrivanje elektromagnetnih pojavov. Z elektriko pa se mehanična razsvetljenska preglednost nad posameznimi deli t. i. mehanizma (npr. urnega, ki velja za tehnološki ideal razsvetljenstva), ki ga premika predvidljiva kavzalnost, postopoma premakne v nekolikanj misteriozni moderni dinamizem električnega stroja, pri katerem v energijo pretvorjeno delo ni več tako jasno razvidno kot v primeru mehanizma, vsekakor pa so več kot očitni njegovi spektakularni kinetični učinki. To popolnoma preokrene imaginarij moderne kulture in močno zaznamuje dobo, ki bi ji lahko rekli tudi doba gibanj. Verjetno ni tehnologije ne umetnosti, v katerih bi se spektakularna kinetičnost moderne dobe bolj neposredno uobličila, kot sta to kinematografija in film.
Do pogojev in učinkov moderne strojne kinetike in načinov, kako se ta sedimentira v moderno subjektiviteto, se umetnost odzove na dva načina. Velik del historičnih avantgard je obseden s tehnološko možnostjo gibalnega inženiringa ali si ne pusti odvzeti priložnosti za abstraktno reprezentacijo gibanja in njegovih učinkov (kronofotografija, italijanski futurizem, moderno gledališče, Bauhaus, avantgardni film itn.), pri čemer pa jim je v napoto štorasto človeško telo, ki v primerjavi z modernim strojem deluje zastarelo. Na drugi strani imamo kulturna in umetniška gibanja (npr. nemški ekspresionizem, zgodnje faze modernega plesa, nudizem, telovadna gibanja itn.), ki s svojimi tehnofobijo, urbanim spleenom, orientalizmom in moderno bukoliko ustvarjajo utopične pogoje za vstajenje novega človeka, v katerem naj bi se utelesilo naravno telo, ko se bo dovolj izurilo v različnih telesnih tehnikah.
Moderni ples, avantgardna produkcija gibalnih konstruktov in reprezentacija gibanja mimo gibalno-tehničnih potencialnosti modernih plesalcev so torej proizvodi moderne obsesije s kinetiko, hitrostjo, spremembo in tehnologijo. Spremembe, ki sta si jih Evropa na račun kolonializma, ZDA pa na račun demokracije in vzpenjajoče ekonomije zagotovili z industrijskim in znanstvenim razvojem po dveh revolucijah (buržoazni in industrijski), so bistveno vplivale na umetnost, kulturo, družbo in politiko 19. in 20. stoletja. Nenehno spreminjanje sveta in naselbin, nekakšna vidna kinetika modernih urbanih prostorov in posledično spremenjen odnos do narave so modernizirani del sveta spremenili v serijo gibanj: kulturnih, umetniških, družbenih in političnih. Biti v modernem svetu je pomenilo uglasiti se z gibanji. André Lepecki v uvodnem poglavju k svoji knjigi *Izčrpavajoči ples: uprizarjanje in politika giba* prav plesno moderno s pomočjo nemškega filozofa Petra Sloterdijka opredeljuje kot *"obdobje in obliko biti, pri kateri se kinetično ujema 's tem, kar je v moderni najresničnejše'"*. K temu dodaja: *"Ko kinetični projekt moderne postane njena ontologija (njena neizogibna stvarnost, njena temeljna resnica), se tudi projekt zahodnega plesa vse bolj prekriva s proizvajanjem ter prikazovanjem telesa in subjektivitete, ki se prilegata uprizarjanju tega neustavljivega gibanja."*
Če se ozrem po zgodovini plesa in svojem omejenem poznavanju zgodovine filma, bi razmerja med plesom (koreografijo) in filmom strnil v štiri poglavitne sklope. Najprej bi trdil, da je film bodisi v obliki fikcije bodisi v obliki dokumenta v nekaj več kot stotih letih izkazoval izjemen interes za beleženje različnih telesnih ali plesnih kultur sveta, začenši s primerom bratov Lumière, ki sta sredi zadnjega desetletja 19. stoletja na filmski trak zabeležila eno od imitatork ameriške koreografinje Loïe Fuller pri izvajanju znamenitega Serpentine Dance. V tem sklopu lahko govorimo predvsem o izrazitih interesih Hollywooda za različne oblike zabavnih plesov (step, show dance, jazz, striptiz itn.), muzikalov, baleta, modernega plesa in v zadnjih desetletjih tudi različnih plesnih subkultur (break dance, vogue), kar je v primerih fikcij dostikrat izkoriščal tudi kot ideološko sredstvo (**Slava** [Fame], Alan Parker, 1980; **Flashdance**, Adrian Lyne, 1983; **Footloose**, Herbert Ross, 1983) za zgodbe o emancipaciji subjekta in socialni mobilnosti skozi plesno virtuoznost, v nekaterih primerih pa je do plesnih kultur zavzemal tudi kritična stališča ali celo razgrinjal njihove ideološke operative (**Plesni ansambel**, Altman, 2003; **Črni labod**, Aronofsky, 2010).
Drugi poglavitni sklop filmske produkcije, kjer se srečujeta ples in film, bi poimenoval koreografije fordizma in (bio)politik. V ta sklop bi umestil tiste filme, ki se na kritičen način lotevajo koreografskih dispozitivov fordistične industrijske proizvodnje in njenih socialnih posledic ter koreografij totalitarnih režimov in modernega sveta (Charlie Chaplin, Buster

Moulin Rouge!
Baz Luhrmann, 2001



Črni labod
Darren Aronofsky, 2010

Keaton, Aleksander Medvedkin, od sodobnejših tudi Trierjeva **Plesalka v temi**, 2000), na drugi strani pa bi veljalo omeniti tista dela, ki so s koreografijo kot masovnim ornamentom filmski in koreografski jezik izpopolnjevali v polju različnih (bio)političnih propagand (**Wege zu Kraft und Schönheit**, Wilhelm Prager, 1925, opus Leni Riefenstahl, opus Busby Berkeley). S tem sklopom je na zanimiv način povezana tudi zgodba o kronofotografiji Etienne-Julesa Mareya in Eadwearda Muybridgea, s katero sta fotografa-znanstvenika v zadnjih desetletjih 19. stoletja preučevala funkcionalnost giba (proletarske kinetike), da bi se ta lahko na učinkovit način vključil v optimizirano obliko industrijske proizvodnje (fotografsko sosledje posamezne gibalne figure, ki danes velja za nekakšno predhodno obliko filma, je generirala želja, da bi iz delavčevih gibov za tekočim trakom izključili vse tiste geste, ki niso funkcionalne in ki delavčevo energijo trošijo brez vsakih učinkov). Tretji sklop bi poimenoval kine(ma)tografija kot abstraktna umetniška manifestacija kinetike. Tako kinematografija (v izvornem smislu zapisa na filmski trak) kakor kinetografija (koreografska notacija ali v širšem smislu tudi: plesna pisava) se dotikata nekega besedilnega vidika gibanja in njegove morfologije. Filmska produkcija historičnih avantgard (Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger, Man Ray, Lászlo Moholy-Nagy, Marcel Duchamp idr.) je z uporabo abstrakcije kinetiko vizualnega in filmskega jezika približala pojmom moderne koreografije predvsem skozi kompozicijo (prostor) in strukturo (čas), igrala se je s slikovnimi, zvočnimi ritmi in perspektivami ter na ta način proizvedla kinestetične učinke, se pravi: načine kako neka ritmično urejena kompozicija ali/in telesna virtuoznost na čuten način komunicirata s percepcijo gledalčevega telesa. Povedano preprosto: v sodobnem plesu tako rekoč vsaka fizična akcija, ki jo gledamo, v nas proizvede neko specifično obliko "musklfibra". Ne gleda na to, ali določeno gibalno-plesno figuro sami znamo odplesati ali ne, plesalčevo telo ali koreografova distribucija giba v prostor in čas v nas proizvede določen fizičen odziv. V dosti primerih tudi v obliki estetskega užitka. V sodobnem plesu se paradigmatski premiki v 20. stoletju dogajajo v trenutkih, ko se spremeni kinestetični režim plesa in koreografije.

S slednjim pa bi povezal še četrti sklop. Svoj članek sem začel s t. i. dance-video žanrom, hibridom filma in plesa, za katerega bi v veliki meri lahko trdili, da je nekakšen postmoderen nadaljevalec avantgardnega filma, saj je v svojem pretežnem delu abstrakten in močno kinestetičen. Na komercialnem delu te enačbe je zbrana bera glasbenih videov, kakršne je razvila predvsem glasbena industrija v dobi MTV-ja, od katerih so nekateri pravi koreografsko-filmski biseri, na drugi strani so različni eksperimentalni filmski primerki, med katere pa bi lahko uvrstili tudi nekatere odlične primerke plesnih filmov (**Vrtoglavi ptič**, 1996; **Dom svobode**, 2000, oba Sašo Podgoršek). Zanimivo je, da se žanr "video-dance" nekje v 90. letih emancipira od človeških teles in proizvede posamezne filmske primerke, ki kinestetične učinke proizvajajo npr. z veščo montažo gibanja živali. A to se je zgodilo vsaj desetletje po tistem, ko je svoj prvi dokumentarni film posnel Godfrey Reggio (**Koyaanisqatsi**, 1982). Kinestetični učniki pa vsekakor niso samo domena umetnosti koreografije in plesa, saj bi lahko trdili, da je komercialna filmska produkcija, kakršno proizvaja Hollywood npr. z akcijskimi filmi, do kraja prignano kinestetično učinkovanje moderne koreografije, iz katere je seveda na račun učinkovanja izgnana vsakršna korporealnost v smislu stvarnih, materialnih vidikov telesa. Četrti sklop je verjetno sklop fizičnih učinkovin.

Morda bi ob zaključku omenil, kako se filmska kinestetika na neki nenavaden način vrne tudi v sodobni ples in koreografijo. V predstavi *Giszelle* (2001) francoskega koreografa Xavierja Le Roya v nekem segmentu madžarska plesalka in koreografinja Eszter Salamon odpleše svojevrstno abstraktno sekvenco, ob kateri pa je vsakemu gledalcu nedvoumno jasno, kako je sosledje njenih gibov in gest montaža podob, kakršno si lahko zvečer priredimo s hitrim preklapljanjem televizijskih kanalov. Pred nami je seveda izključno plešoče telo, ki s svojo motorično tehnologijo proizvede neko resnico sodobne koreografije. To verjetno ni edini primerek, kako se film vpisuje v ples. ■

Rok Vevar

program

Amerikanec v Parizu (An American in Paris), torek 18.9. ob 19.00
Moulin Rouge!, torek 18.9. ob 21.15
Dvigni zaveso (The Band Wagon), sreda 19.9. ob 19.00
Slačipunce (Showgirls), sreda 19.9. ob 21.15
Pojmo v dežju (Singin' in the Rain), četrtek 20.9. ob 19.00
Plesalka v temi (Dancer in the Dark) , četrtek 20.9. ob 21.00
Vrtoglavi ptič, **Dom svobode**, torek 25.9. ob 19.00
Črni labod (Black Swan), sreda 26.9. ob 19.00
Plesni ansambel (The Company), sreda 26.9. ob 21.15
Prežeči tiger, skriti zmaj (Wo hu cang long), četrtek 27.9. ob 19.00
Vsiljivec (L'intrus), četrtek 27.9. ob 21.15

program (Španski borci)
sobota 15.9. ob 20.00
plesna predstava:
Carles Casallachs: **Por Sal y Samba**
Hodworks: **Basse Danse**
ponedeljek 17.9. ob 20.00
video program:
Pod njihovo kožo (Vlado Škafar), **Sonolog** (Hanna Slak), **Atelje** (Atej Tutta), **10 let** (Peter Bratuša)
petek 21.9. ob 20.00
plesna predstava:
A.lter S.essio: **Loss**
EnKnapGroup: **S.K.I.N. z gosti** (Damir Avdić, Andreja Rauch, Iztok Kovač)
ponedeljek 24.9. ob 20.00
video program plesnega filma iz mediateke Francoskega inštituta Charles Nodier
petek 28.9. ob 20.00
plesna predstava – premiera!
Tamás Tuza: **Motion Pictures**

ples na platnu, film na odru

film in ples: *kinesis*

Združitev plesa in filma se nemara zaradi tako rekoč "ontološke" ločnice, ki ju kot medija ločuje – živa dogodkovnost plesa v odnosu do posredovanosti filmske realnosti – sprva utegne zdeti kot poljubna multimedialnost, ki v vsakem svojem proizvodu vsebuje manko tega, kar je drugemu mediju lastno. Pa vendar srečanje obeh lahko prinaša tudi mnogo več kot "zgolj" posnetek plesa ali filmsko kuliso na odru; obenem lahko raziskava njunega srečevanja pripelje na dan tudi to, kar ju kot kulturni formi imanentno povezuje.

V tem kontekstu je smiselno premišljevati o tem, kakšno srečanje obeh form se nam obeta ob seriji dogodkov *Ples na platnu, film na odru*. Odrski del, ki se ima zgoditi v Španskih borcih, bo prinesel več kot eno presenečenje, in to zlasti v lastni produkciji zavoda EN-KNAP, ki tam domuje. Težko je ugibati o vrsti srečanja, ki jo bosta razvila plesalec En Knap Group Tamás Tuza in glasbenik ter videast Omar Ismail v premierni predstavi z zgovornim naslovom *Gibljive slike/Motion Pictures*; ta bo sklenila omenjeno serijo dogodkov in nastaja na podlagi sola, ki ga je Tuza predstavil v okviru miniaturk EKG-ja z naslovom *CTRL-ALT-DEL*. Nekoliko olajšano je nemara ugibanje ob drugi obetajoči se predstavi te skupine, *S.K.I.N*. Ta je nastala l. 2003 kot rezultat koreografskega vložka Iztoka Kovača in Juliena Hamiltona ter je rezonirala s problematizacijo vojaško-ekonomskih imperializmov prek gibalnega "branja" Malapartejevega romana *Koža*; l. 2011 jo je poustvarila in priredila nova zasedba EKG skupine z mladimi plesalci, tokrat pa si bo moč ogledati spoj ali nemara raje "pogajanje" med obema. Koreografska struktura predstave – kombinacija vnaprej določenih gibalnih sekvenc, ki jih plesalci vsakič izvajajo v naključnem vrstnem redu in improviziranih sekvenc – reflektorje obrne na to, kar plesno umetnost na videz najbolj radikalno ločuje od filmske: dogodkovnost, nepredvidljivost in posledično "tveganje" žive izvedbe. Filmsko se tu nemara vpisuje v posameznih segmentih predstave na ravni gibalnega idiolekta, za katerega se zdi, da mestoma črpa iz filmske gestike, zlasti žanrskih filmov – chaplinovskih ali marxovskih burlesk ali pa vojnih filmov – in s tem tematizira politično zaostreno temo.

Na nekoliko soroden način uprizarja srečanje med filmom in plesom gostujoča predstava *Por Sal y Samba* koreografa in plesalca Carlesa Casallachsa. Ta s soplesalko Claro Saito uprizarja dekonstrukcijo spektakelskega dispozitiva salonskega plesa sambe in klišejskih vsebin, ki jih nanj navadno lepimo – zapeljevanje, strastna dialektika para ipd. Zgledno izvedena samba se kmalu prelevi v neusmiljene telesne obračune med soplesalcema, ne da bi kdajkoli izginila, ob čemer neposredno naslavlja gledalčev (mestoma spektakelski, mestoma sadistični) voajerski užitek. Predstava je na register filmskega vezana nekako tako, kot bi to lahko pripisali predstavam Pine Bausch (seveda z drugačnim izborom gibalnega izraza) – v kolikor radikalizira in dekonstruira družbeno-spolne klišeje, ki jih pop-kultura, katere del so tudi žanrski filmi, odločilno sooblikuje. Nekoliko teže je misliti filmsko v odnosu do razmeroma abstraktne (četudi proti koncu vse bolj dinamične in humorne) scensko minimalne in gibalno precizne predstave kolektiva Hodworks z naslovom *Basse Danse*, ki je izvedena na podlagi in uporabljajoč določene kompozicijske strukture polifonične baročne glasbe; četudi se proti koncu nakazujejo ironizacije industrije podobe in ekonomije vidnosti, zlasti v kolektivnih *tableaujih*, ki nemara aludirajo na fotografsko ali filmsko poziranje.

Obilo "hrane za misel" na temo filma in plesa pa nudi predstava *Loss* skupine A.lter S.essio pod vodstvom multimedijskega umetnika in glasbenika Fabrica Planquetta. Video podobe naposled dejansko stopijo na oder, a nikakor ne na način klasične kulise v ozadju. Premestitev projekcijske površine je ključna: s platna na telo. Ali bolje: na *telesi* plesalcev, ki vselej ostajata ločeni, vsako "zaprto" in določeno s prostorom video projekcije. Ta postane nekakšna "perverzija" logike reflektorja in prevzame vodilno vlogo – ne zgolj na ravni estetike, temveč prav na ravni oblikovanja dispozitiva gledanja. Sporadične svetlobne lise iz amorfnih gmot šele počasi izluščijo telesi plesalcev, ki ju nato zamejuje bela kvadratna površina, ki spreminja obliko. Če telesi s pomočjo projekcij na neki točki postaneta trupli, je še bolj srhljiva njuna specifična "zombijevska" oživljenost: spazmični gibi, mehanika lutk. Medtem ko film oz. video z menjavo projekcijske površine in vloge postaja dogodkoven, telesi preči proces specifične dematerializacije: spreminjata se v serialni podobi, tako rekoč *avatarja* samih sebe, gibajoča po inerciji, katere tempo diktira podoba-reflektor-digitalno z dobesednim vpisom na površino teles (ki pa ne prekriva nikakršne globine, temveč *je* ta globina sama).

Brez eksplicitne vsebine in naracije, na sami ravni premeščanja ontologije medijev in odnosa do giba in telesa, *Loss* izrisuje ničelno točko srečanja obeh medijev – to, kar André Lepecki po Sloterdijku imenuje "kinetični gon moderne" oz. njen diktat gibanja (plesnega telesa, ki v gibu najde lastno specifiko; filmskega ali industrijskega traku; kapitala; vojaških enot itd.). Obenem s specifično razosebljeno kvaliteto giba in konstitutivno vlogo videa oz. digitalnega tudi že seže onkraj, v sodobnost – v dobo, ko to, kar je Jonathan Beller poimenoval "ekonomija pozornosti" "kinematičnega načina produkcije", začne presegati ločnice med živim dogodkom in vnaprej pripravljenim vizualnim produktom, med telesom in njegovo podobo. Vprašanje simulacije, realnosti-fikcije oz. originala-kopije in ukinjanja njihovih ločnic (Baudrillard) je pri tem nemara mnogo manj pereče in srhljivo kot tisto, kar oba pola, ki to več nista, druži: gibanje kot diktat, gibanje kot inercija, gibanje kot neskončni pospešek (katerega otoki počasnosti – v plesu, filmu ali vsakdanjem življenju – so zgolj njegov dobro integriran del). ■

Katja Čičigoj

mednarodni simpozij filmske teorije/ international symposium of film theory

jesenska filmska šola / autumn film school

slovenska kinoteka: 23.–26.10.2012

najprej kot komedija, nato kot farsa. lubitsch v ljubljani. / first as comedy, then as farce. lubitsch in ljubljana.

predavanja in projekcije / lectures and screenings

Ko sem bil mrtev
Ernst Lubitsch, 1916

Elisabeth Bronfen: Lubitsch and the War. / Lubitsch in vojna.
Mladen Dolar: To be or not to be? No, thank you. / Biti ali ne biti? Ne, hvala.
Russell Grigg: The Ladies' Man. / Zapeljivec.
Tatjana Jukić: Pursuits of Unhappiness as Political Economy: Lubitsch's Wartime Trilogy. / Gonja za nesrečo kot politična ekonomija: Lubitscheva vojna trilogija.
Gregor Moder: The Question of the Beard. Lubitsch and the Comedy of the Addition. / Vprašanje brade. Lubitsch in komedija dodatka.
Robert Pfaller: What is so funny about multiple love? The polygamous Lubitsch touch. / Kaj je smešnega na mnogoteri ljubezni? Poligamni Lubitschev dotik.
Aaron Schuster: The Trouble With Paradise. / Težave z rajem.
Alenka Zupančič: 1 + 1 = 3

festival K3

Mehanomagija
Bady Minck, 1996

Festival kratkega filma K3 izvira iz avstrijskega Beljaka, od koder je lani prestopil še v italijanski Videm, po zaslugi entuziazma Karpa Godine pa bo letos pripotoval še v Ljubljano in tako povezal slovansko, germansko in romansko regijo. Festival K3 posebno pozornost namenja lokalnim filmskim ustvarjalcem: v vsaki regiji bo predvajan lokalni tekmovalni program, trije zmagovalni filmi pa se bodo nato potegovali za nagrado v mešanem tekmovalnem programu v Beljaku, ki bo letos osrednji gostitelj festivala. Leta 2013 bo to Videm, leta 2014 pa Ljubljana.
Fritz Hock, direktor

program
Lokalni tekmovalni program slovenskih filmov, ponedeljek 24.9. ob 19.00 v Kinodvoru
Mednarodni tekmovalni program I., ponedeljek 24.9. ob 20.30 v Kinodvoru
Retrospektiva filmov Bady Minck, torek 25.9. ob 21.00 v Kinoteki
Razglasitev treh slovenskih zmagovalcev, torek 25.9. ob 23.00 v Kinoteki
K3 v Udinah, 22. in 23. avgust
K3 v Beljaku, 22.–25. november
Več informacij na spletni strani: www.k3festival.com

K3 short film festival Villach Udine Ljubljana

ekranov kotiček

Točno pred enim letom smo v *Ekranu* ob dvajsetletnici samostojne države pripravili veliko anketo med domačimi publicisti in filmskimi kritiki, ki naj bi vsaj simbolično obeležila slovensko kinematografijo poosamosvojitvenega obdobja oziroma podala njegov specifičen osebni pregled. *Ekranova* končna lestvica najboljših filmov iz te ankete je bila dovolj odmevna, je pa leto pozneje (in še posebej v luči možnosti nadaljnjega razvoja nacionalne kinematografije) pomembna kot izhodišče za razmislek o slovenski kinematografiji in družbi poosamosvojitvenega obdobja, o stanju duha, "filozofiji" življenja junakov, njihovi zgodovinski, duhovni, civilizacijski identiteti in perspektivi ter ne nazadnje o splošni človeški kondiciji, kakor se kaže skozi njihove usode in eksistence. Polemični esej v središču poletnega *Ekrana* jemlje v precep celo vrsto sodobnih slovenskih filmskih junakov, ki so tako ali drugače v sporu s svetom in družbo, in premišljuje o načinih in razlogih njihovega (ne)delovanja, kar zanimivo resonira tudi z našo aktualno situacijo! Zaradi kakovostnih filmov na kinematografskem sporedu, brez katerih v junijski številki preprosto ni šlo, smo v poletno številko prestavili tematski blok o Nicholasu Rayu, napoved celovečerca Dinka Tucakovića **Doktor Rej i đavoli** (2012) pa bo v poletnem *Ekranu* služila tudi za uvod v letošnji Grossmannov festival. V televizijski rubriki obravnavamo še svežo in že odmevno serijo **Punce** (Girls, 2012–), ki je bila zaradi tematike, producenta Judda Apatowa in zaradi priljubljenosti neodvisnega celovečerca **Tiny Furniture** (2010) režiserke, scenaristke in producentke Lene Dunham že od začetka deležna visokih pričakovanj.
A to je le majhen delček vsebin v pripravi – dvojna številka prinaša izobilje vznemirljivega filmskega branja, in v tem kontekstu naj omenimo le povratek Zorana Smiljanića s priljubljeno rubriko Kaliber 50, ki je tokrat še posebej provo... poletno obarvana. ■
Gorazd Trušnovec

ambasada kinoteka – kino udarnik (mb)

Lady Eve
Preston Sturges, 1941

screwball komedija

Kino Udarnik v Mariboru, Slovenska kinoteka in Veleposlaništvo ZDA v Ljubljani predstavljajo program *Zakladi ameriške kinematografije: žanri in avtorji – screwball komedija*:
Philadelphijska zgodba (Philadelphia Story), sobota 1.9. ob 20.00
Adamovo rebro (Adam's Rib), sobota 8.9. ob 20.00
Lady Eve (The Lady Eve), sobota 22.9. ob 20.00
Apartma (The Apartment), sobota 29.9. ob 20.00

kinopolis

12 dobrih razlogov, zakaj (p)ostati kinopoličan/kinopoličanka:

1. Petdeset odstotkov popusta pri nakupu vstopnic rednega programa Kinoteke.
2. Trideset odstotkov popusta pri nakupu vseh kinotečnih publikacij (knjige, katalogi, revija Ekran).
3. Člani prejemajo kinotečni program po pošti.
4. V času delovanja blagajne imajo (samo) Kinopoličani možnost telefonske rezervacije vstopnic (na dan predstave, tel.: 43 42 524), lahko pa jih rezervirajo tudi po elektronski pošti (blagajna@kinoteka.si).
5. Za vsako otvoritev retrospektive in vsak izredni dogodek v Kinoteki je za člane Kinopolisa rezerviranih 40 vstopnic (rezervacija velja do pol ure pred začetkom predstave ali dogodka).
6. Vsak Kinopoličan, ki si ogleda petdeset predstav v tekoči sezoni, je nagrajen z brezplačnim podaljšanjem članstva za naslednjo sezono.
7. Najbolj marljiv gledalec meseca je povabljen, da sestavi program treh filmov po svojih željah.
8. Člani potujejo s Kinopolisom – na strokovne in manj strokovne izlete, na festivale ter podobne avanture zunaj kinodvorane, posebej zanje pa so organizirana tudi različna predavanja in delavnice.
9. Članom je na voljo klubski kotiček v Kinotečni kavarni, s posebno ponudbo kavarniških napitkov ter vedno svežim izborom filmskih revij in knjig, za druženje ali za cinefilsko kontemplacijo pred in po predstavi.
10. Vsak nov član prejme darilo.
11. Deset odstotkov popusta pri nakupu knjig ali DVD-jev v Kinodvorovi Knjigarnici na Kolodvorski 13.
12. Brezplačen obisk novo odprtega Muzeja slovenskih filmskih igralcev v Divači.

in cena za vse to razkošje?

Prvi vpis: **25 eur** za delovne občane.
20 eur za študente, dijake, upokojence in brezposelne.
In dodatne **3 eur** popusta za vse, ki članstvo zgolj podaljšujejo.
Članarina velja leto dni od vpisa. Vpis članstva pri blagajni Kinoteke. ■

kolofon

izdajatelj: Slovenska kinoteka,
Miklošičeva 28, 1000 Ljubljana
tel. 01.43.42.510, faks 01.43.42.516
tajnistvo@kinoteka.si; www.kinoteka.si
sofinancira: Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport

dvorana silvana furlana
pisarna programskega oddelka
uradne ure: 9.00–15.00
tel. 01.43.42.520, faks 01.43.42.521
Jurij Meden, vodja programskega oddelka
jurij.meden@kinoteka.si | 01.43.42.522
Kaja Bohorč, asistentka
kaja.bohorc@kinoteka.si | 01.43.42.520
Marta Matičič, blagajničarka
(eno uro pred prvo predstavo)
blagajna@kinoteka.si | 01.43.42.524
cena vstopnice: 3 eur
(1.5 eur za člane kluba Kinopolis)

kinotečna kavarna
Kinotečna kavarna se odpre eno uro pred prvo projekcijo.

slovenska kinoteka
direktor: Ivan Nedoh
ivan.nedoh@kinoteka.si | 01.43.42.500
muzejski oddelek
Metka Dariš
metka.daris@kinoteka.si | 01.43.42.505
arhivski oddelek
Marjan Rozman
marjan.rozman@kinoteka.si | 031.389.509
raziskovalno-založniški oddelek
Andrej Šprah
andrej.sprah@kinoteka.si | 01.43.42.529
knjižnica
Viktor Bertoncelj
viktor.bertoncelj@kinoteka.si | 01.43.42.530

kinotečnik
ISSN: C503-7182
urednika: Jurij Meden, Maša Peče
lektura besedil: Mojca Hudolin
oblikovna zasnova: Metka Dariš, Tomaž Perme
oblikovanje: Tomaž Perme
tisk: Delo
naklada: 7000
distribucija: DPG

zahvale
Pri organizaciji poletja v Divači in septembrskega programa v Kinoteki so nam pomagali naslednji posamezniki in organizacije, za kar se jim najlepše zahvaljujemo:
Alenka Adamič, Arnaud Contentin (Francoski inštitut Charles Nodier), Olga Bielańska (StopTrik), Nerina Kocjančič, Jožko Rutar (Slovenski filmski center), Iztok Kovač (Center kulture Španski borci), Michaela Mertová (Národní Filmový Archiv), Boris Petkovič (Društvo slovenskih režiserjev), Gesa Knolle, Tanja Horstmann, Hans Joachim Fetzer, Milena Gregor (Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.), Alojzij Teršan, Tatjana Rezec Stibilj, Marta Rau (Slovenski filmski arhiv).
posebna zahvala
Peter Kubelka, Travis Wilkerson

sponzor
kliping

kinotečni red
Vstopnice so naprodaj pri blagajni Kinoteke uro pred začetkom prve predstave.

Obiskovalce prosimo, naj prihajajo na predstave pravočasno.

V dvorano Slovenske kinoteke ni dovoljeno vnašati hrane ali pijače.

Prenosni telefoni morajo biti izključeni.