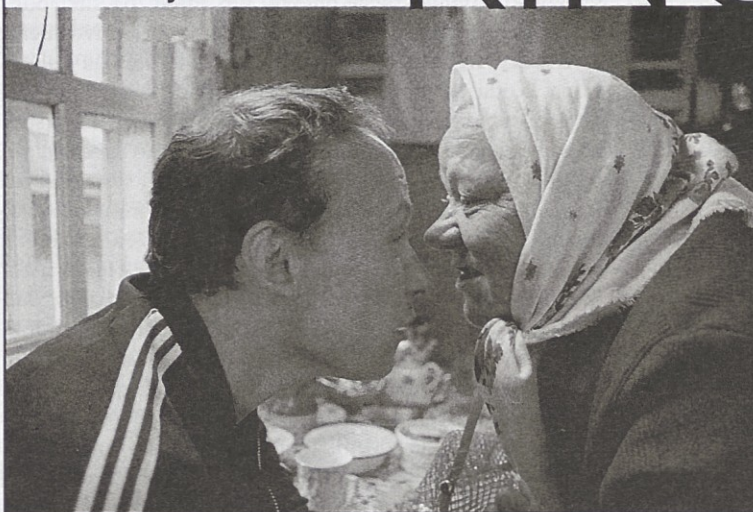


nikolai jeffs

KINO OTOK



Babica



Blaženo tvoj

Naredite mi to deželno spet izolsko! Zakaj? Razlogi so različni, naštejmo najočitnejše: izolski Kino Otok je po številu eminentnih tujih gostov in režiserjev, po pomenu prikazanih filmov ter po organizacijski infrastrukturi pokazal, da je resen mednarodni filmski festival; uveljavil je svežo, produktivno in precej neortodoksno obliko kulturne prakse, katere nadaljna uveljavitev lahko pomembno prevettri, decentralizira ter celo dekolonizira slovensko kulturno sceno. Regionalni programski izbor, usmerjen v prikazovanje filmov Vzhodne Evrope, Latinske Amerike, Afrike in Azije oziroma globalnega Juga (vsaj deloma) preobrača tisto provincialnost, ki se po osamosvojitvi vse bolj uveljavlja. V Izoli je bilo dejansko zabavno, na festivalu se je mudila in mešala heterogena publika, zato je mogoče govoriti o preseganju določene specializacije, značilne za sodobne oblike preživljanja prostega časa. Del publike je bil lokalni oziroma prisoten zato, ker festival domuje v njegovem okolišju, del je bil bolj cinofilski in aktivno zainteresiran, da si popolni svojo filmsko podobo sveta. Spet nadaljni – nikakor ne zanemarljivi – del občinstva je bil prisoten zaradi zasičenosti z eurocentrizmom in žeje po podobah in zgodbah z Juga.

Kakorkoli že, da bi lažje razumeli bistveni element uspeha festivala Kino Otok – Izola Cinema, je treba najprej osvetliti najbolj neposreden kontekst. Ta se nanaša na njegovo neprofitno ter volontersko logiko – kar bi francoski antropolog Marcel Mauss poimenoval “ekonomija daru” – in na njegovo svojevrstno držo, v kateri so bile na glavo obrnjene tudi nekatere druge obstoječe družbene hierarhije. Direktor festivala Vlado Škafar je poudaril osnovno idejo festivala, da se na njem prosto srečujejo vsi udeleženci, organizatorji, gostje iz tujine, občinstvo. Sveži canneski lavreat Apichatpong Weerasethakul je priletel v Izolo, kjer smo njegov *Blaženo tvoj* (Blissfully Yours, 2002) videli le hip za tem, ko je v Cannesu za svoj novi film *Tropical Malady* prejel nagrado. Nihče mu ne bi mogel zameriti, če bi oholo zavrnil prisotnost na malem, provincialnem festivalu; odkar je svetovna smetana prepoznala njegovo genialnost, ga nedvomno čaka veliko pomembnejših poslov. Vendar je prišel in se družil z ostalimi smrtniki. Podobno neobremenjeno si je zvečer na plaži ob izolskem svetilniku, kjer so se odvijali vsakonočni žuri z DJ sceno, na obalo uvoženo z Radia Študent, z gledalci in gledalkami seneški režiser Moussa Sene Absa podajal frizbi. Svojevrstno darilo je s seboj prinesel finski režiser Mika Kaurismäki. Njegov dokumentarec *Zvok Brazilje* (Moro no Brasil, 2002) je hitro postal ena izmed festivalskih uspešnic, občinstvo pa je režiser nepričakovano presenetil še s predpremierno projekcijo svojega najnovejšega filma, katerega delovno kopijo je nekaj dni kasneje odnesel na Švedsko.

Ob filmskem programu, prikazanem v Izoli, se zastavlja vprašanje, kje iskati rdečo nit? Ena obstaja v odnosu do žanrske izbire. Ker film tret-

jega sveta v glavnem ne razpolaga z velikimi finančnimi in tehnološkimi sredstvi, praviloma ne razvija kapitalsko zahtevnejših žanrov, kakršni so kričavi pirotehnični thrillerji ali znanstvena fantastika. Drugo predstavlja filmska govorica v ožjem pomenu besede. Teshome Gabriel je v svoji analizi filmov tretjega sveta opozoril na dejstvo, da ti praviloma uporabljajo pristope, kot so omejena uporaba osvetlitve, statična kamera, snemanje na lokaciji, uporaba naturščikov in neposreden nagovor občinstva. Tovrstne definicije so uporabne dokler so deskriptivne in ne preskriptivne. Poleg tega velja opozoriti še na nekaj drugega. Prikazani filmi nujno spreminjajo svoj pomen glede na okolje in čas, v katerega so postavljeni. Njihova vrednost sestoji tudi v protislovju, dvoumnosti in potujitvi pričakovanj, ki jih s tem sprožajo.

Navedimo nekaj primerov. *Rojstvo* (Piravi, 1988) Shajija N. Karuna se ukvarja s poizvedovanjem očeta po sinu, ki je izginil po aretaciji. Prizor, ko kamera sledi pogledu revnega očeta, ki se v pisarni politika hrepeneče ozira po nedosegljivem razkošju električne razsvetljave in ventilatorja, pritrjuje pogledu najnižjih slojev in brez dodatnega neposrednega komentarja razkriva resnico izjemne družbene razslojenosti. Spomnim se pokrajine v *Otoku* (Dweepa, 2002) Girisha Kasaravallija, podob zemlje, ki pripada družini, a jo mora ta v imenu tehnološkega napredka oziroma gradnje jezua zapustiti. Ali posnetka penisa, ki počasi prehaja v polno nabreklost, ob katerem je občinstvo med projekcijo filma *Blaženo tvoj*, zgodbe o migrantih na tajsko-burmanski meji, v šoku obnemelo. Ti naključno izbrani detajli so pomembna ilustracija pedagoško-socializacijske funkcije ne-evroatlantskega filma oziroma njegove zmožnosti potujitve in revolucije za sicer vsega naveličano “zahodno” oko. Tudi z njimi namreč voajeristično-antropološki pogled na Drugega postane svojevrstna psihoanaliza tako jaza kot širše družbe same. Narava filma je pač taka, da odpira nove percepcije navidez povsem običajnih predmetov, praks, državnih (in telesnih) organov ter topografij. Nasploh so ne-zahodni režiserji in režiserke pogosto na strani malih, ponižanih in razžaljenih; žensk, otrok in potlačenih manjšin. Ker je film kapitalsko zahtevna kulturna oblika, bi morda pričakovali, da bo osnovna identifikacija režiserjev in režiserk drugačna, na strani srednjega sloja, če ne vladajoče elite, ki ji povečini vendarle pripadajo. Vendar jih prav zavedanje te odvisnosti in morebitnih omejitev ustvarjalne svobode lahko pelje do koncepcije sveta, v katerem (vsaj navidez) ni ekonomskih, družbenih in drugih omejitev posameznikove in kolektivne samorealizacije. Okvirji te so, seveda, nujno različni. Enkrat so subnacionalni, po katerih je raven utopije postavljena na raven ožje skupnosti, kot na primer v filmu *Kenedi se vrača domov* (Kenedi se vraća kući, 2003), s katerim Željimir Žilnik odpira vprašanje Romov, ki jih iz Nemčije po koncu vojne in padcu režima prisilno vrnejo v Srbijo. Podobno velja za *Pasijon Marije Elene* (La pasión de María Elena, 2003), ki ga je posnela Merce-

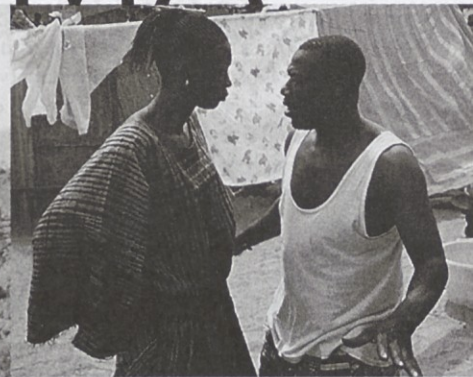
postkolonialni kino otok – ISOLA CINEMA



Otok



Drobne snežinke



Gospa Brouette

des Moncada Rodríguez, v njem pa načena tisto usodo Indijancev, ki v senci kreolske in mestiške Mehike ostaja nevidna, preslišana. Drugič je utopija zastavljena bolj v smislu tistega tropa, ki ga definira teoretik Frederic Jameson in po katerem je intimna usoda nastopajočih oseb alegorija javnega boja nacionalne skupnosti. Tako *Kordon* (Kordon, 2003) Gorana Markovića, ki spleta usode policajev in demonstrantov, projicira željo po notranje in organsko bolj zavestno medsebojno povezani družbi, ki naj bi nastopila po koncu Miloševićeve vladavine. Tretja možnost je utopična projekcija razrešitve vseh družbenih problemov, ki nastopi šele onkraj naroda in države in predstavlja podstat tistega hrepenenja, ki definira osebe v filmu *Čakajoč na srečo* (Heremakono/Waiting for Happiness, 2002) mavretanskega režiserja Abderrahmana Sissaka.

Dialektiki potujitve in identifikacije lahko sledimo še naprej. Za primer vzemimo filma *Pisma v vetru* (Namehaye Baad, 2002) in *Drobne snežinke* (Danehaye Rize Barf, 2003) iranskega režiserja Ali-Reze Aminija. Prvi se ukvarja z vojaškimi naborniki, drugi s skupino osamelih rudarjev. Če na Iran gledamo kot na fundamentalistično družbo, kjer religija ne obvladuje samo državnega aparata in politike, temveč celoten spekter vsakdanjega življenja, potem je pomembno opozoriti na to, da islam v življenju oseb teh filmov ne igra nobene vloge. Ni del njihove prakse, kaj šele pogleda na svet. Nasprotno, njihov svet je povsem sekularen. Res ga obvladuje hrepenenje, toda to je materializirano in zelo tostransko usmerjeno – v ljubezen in premagovanje družbene izključenosti, ki jo doživljajo Aminijevi protagonisti.

Po drugi strani je mogoče enega izmed razlogov, čemu je izolsko občinstvo kot najboljši film festivala nagradilo *Babico* (Babusja, 2003) Lidije Bobrove, iskati v dejstvu, da ta ruski film odpira vprašanja prav tistih stranpoti postsocializma, ki so zelo blizu marsikom v Sloveniji, a jih je tukaj prevladujoča zgodba o uspehu žal pogosto prekričala. Babica pripada generaciji, ki je med drugo svetovno vojno v Stalingradu kopala jarke, da bi obranila svojo domovino, danes pa nima nič od tega. Pokrajine, ki jo naseljujejo klošarji in kičaste palače novih bogatšev, ne prepozna več. Družba je razpadla na bogate in revne. Nekdanjo uradno ideologijo multikulturalizma – tistega, ki smo mi mi nekoč pravili bratstvo in enotnost – sta nadomestila etnocentrično sovraštvo in vojna v Čečeniji. Tudi vse ostalo, kar je bilo nekoč skorajda samoumevno, se je razblinilo v nič: brezskrbna starost ob trdo zasluženi pokojnini, brezplačna zdravstvena nega, tolažba, da se lahko človek zanese vsaj na solidarnost in vzajemno pomoč svojih najbližjih. Dominantni družbeni vrednoti sta roparski materializem in solipsistični individualizem. Babica je vse svoje življenje dajala drugim, sedaj nihče od tistih, ki so jemali, ne želi vračati nazaj. Svet, ki se je nekoč zdel domač, je sedaj tuj, sovražen in nasilen, babica v njem ne najde mirnega domovanja.

Mika Kaurismäki kritikom nevšečnih prizorov ruralne in urbane revščine, s katerimi v *Zvoku Brazilje* (Moro No Brasil, 2002) brazilske družbe ne prikazuje v najboljši luči, odgovarja, da je "beda del realnosti in jo je treba pokazati." Prav tako se je treba izviti nacionalistično-romantičnim idejam kulturne samoniklosti. Ne pozabimo, prav zato, ker je severni oziroma evroatlantski film tako globalno dominanten, vsak filmski delavec Juga po definiciji vedno ustvarja v svojevrstnem dialogu s tem filmom, zato je nujno svetovljanski. Kar v obratni smeri največkrat sploh ne velja. Ker je film Juga v svetovnih filmskih metropolah največkrat marginaliziran, si severni filmski ustvarjalci lahko privoščijo, da ga ignorirajo. Toda s tem so nujno provincialno usmerjeni, njihova filmska govorica pa je določena kvečjemu regionalno, nikakor ne globalno. Indijsko klasiko *Umrao Jaan* (1981) lahko beremo prav v tem širšem kontekstu. Praviloma je za bollywoodski film značilna enostavna, tako rekoč črno-bela karakterizacija, visoka moralna alegoričnost, ki vse družbene patologije pogosto reducira na individualno določenost z usodo ali značajem, dialoge pa prepleta z glasbenimi vložki. *Umrao Jaan* od tega vzorca na prvi pogled ne odstopa. A postavimo ga ob bok tistemu, kar je indijski pisatelj Salman Rushdie poimenoval "nostalgija radže" oziroma nostalgija po Indiji kot nekdanjem imperialnem dragulju, ki se razkriva v sodobni britanski filmski in literarni praksi. *Umrao Jaan* ponuja možnost odpiranja drugačnih zgodovinskih kontekstov, občutenja tradicije, možnosti kulturne samorepresentacije in vsega, kar pride z njo. To je kontekst, v katerem britanski kolonializem ropa, uničuje in ubija. Film povrh vsega – gre za bolj lokalni kontekst, ki uide marsikateremu neindijskemu gledalcu – vsaj posredno opisuje življenje visokega muslimanskega sloja. V kontekstu sodobne Indije, v kateri so muslimani pogosto preganjana manjšina, indijskost enačena z hinduizmom, konflikti s Pakistanom pa prikazani kot izključno etno-religiozne narave, je *Umrao Jaan* pomemben prispevek k praksi multikulturne tolerance. Jasno je, da pri tem ni tako progresiven kot nekateri drugi indijski filmi, ki jih je bilo mogoče videti na festivalu. Nasprotno, čeprav je osrednji lik kurtizana, je film do ženskega in razrednega vprašanja konzervativen, saj ne ponuja nobenega odgovora na vprašanje, kako preseči spolno in družbeno delitev dela. Mnogo bolj radikalen je film *Šahista* (Shatranj ke khilari, 1977) Satyajita Raya, ki na enak način kot *Umrao Jaan* podaja pogled v življenje vladajočega sloja, ter odpira poglavje krvavega machiavelizma in profitne logike, ki je vodila kolonialiste.

Izbor indijskih filmov, ki smo jih videli v Izoli, ponuja pomembno pedagoško lekcijo o tem, kako vrednotiti film svetovnega Juga. Če se želimo izogniti romantiziranju in/ali invertiranemu rasizmu, moramo k filmom pristopiti induktivno in ne deduktivno, ter imeti v mislih vso družbeno kompleksnost okolja, v katerem nastajajo, torej tudi vsa lokalna in ne

SNIFF

samo globalna protislovja. Konkretno to pomeni, da je enačenje Bollywooda z indijskim filmom zelo tvegano početje, saj pri tem pozabljamo, do kolikšne mere je lahko Bollywood instrument določene kulturne, žanrske in regionalne hegemonije severne Indije nad Jugom podceline. Prav na to nas je v svojih filmih *Moje* (Swaham, 1994) in *Rojstvo*, ter s svojo fizično prisotnostjo opozoril režiser Shaji N. Karun, ki prihaja iz juga Indije oziroma iz Kerale, ter potožil, kako ne-bollywoodski filmi oziroma filmi, ki niso posneti v jeziku hindi, težko dobijo nacionalno distribucijo. Dostop do širšega občinstva omogoči le odkup televizije ali mednarodni uspeh. Obenem je govoril o jezikovnih barierah: čeprav naj bi bila hindujščina (ob angleščini) drugi uradni jezik Indije, ga na jugu, kjer govorijo druge jezike, ne priznavajo kot takšnega.

V izrazito multietničnih okoljih je občutljivo in pereče prav vprašanje uporabe jezika. Spomnimo se, kako se je sloviti senegalski pisatelj Ousmane Sembene v šestdesetih letih prejšnjega stoletja odločil, da bo postal filmski režiser. Zavedal se je, da s svojimi romani v francoščini ne more nagovoriti večinoma nepismenega prebivalstva. Prehod na film sam po sebi ne ponuja rešitve problemov. Nasprotno, vsi dialogi *Gospa Brouette* (L'extraordinaire Destin de Madame Brouette, 2002) Senegalca Mousse Sene Abse so posneti v francoščini. S tem je Absa, kot sam priznava, morda res nagovoril predvsem globalno občinstvo, prav tako je moč trditi, da je prav s tem filmom še bolj nacionalno usmerjen. Ker je posnet v uradnem jeziku Senegala, ne izpostavlja enega afriškega jezika (npr. djolof) nad drugim in ne izpostavlja ali favorizira ene etnične skupine nad drugo. Izhodišče filma je vprašanje, kako se lahko ženska v patriarhalnem okolju emancipira, zato so lahko vprašanja etnične in razredne pripadnosti potisnjena ob rob. Film je s tem okrnjen za enega bistvenih segmentov sodobne senegalske realnosti, ki ni samo izrazito multietnična, temveč z vprašanji vsakdanje rabe jezikov in razumevanjem etnične pripadnosti odpira vprašanja, ki vplivajo na avtonomijo žensk. Ironično? Vsak angažiran film je nujno ironičen, predvsem zato, ker je cena za neposredno udejstvovanje v vsakdanjem življenju, k kateremu nas tak film nagovarja, med drugim prepuščanje pasivni kontemplaciji taistega kulturnega dokumenta, katerega objekt in ne subjekt smo.

V taisti točki je bil z ironijo zaznamovan tudi Kino Otok. O tem je spregovoril Martin van Broekhoven, nekdanji pripadnik tujske legije, zdaj pa vodja mobilne projekcijske enote Openluchtbioscoop, brez katere festivala z letnim kinom ne bi bilo. Kot nizozemski državljani je priznal, da mu je slovenska pridružitev EU precej olajšala potovanje, kajti na severni meji ni bilo nobenega čakanja in papirnate birokracije. Kar odpira novo plat medalje: na jugu se nova schengenska meja tako zapira, da postaja bolj ali manj nepredušna za tiste, katerih usode smo gledali na izolskih platnih. •



Brezglavi mož

Organizatorji Sniffa, ki je letos že tretjič zapored potekal v Novem mestu, so se letos še prav posebej potrudili. Poleg kvalitetnega izbora več kot 160 kratkih filmov so uvedli še dve novi kategoriji – Digital in Retro –, kjer so bili v prvem sklopu predvajani računalniško 2D in 3D animirani filmi, v drugem pa kratki filmi Karpa Godine. Letošnja novost sta tudi vsakodnevni večerni glasbeni program, Mladinsko-izobraževalni program za srednješolce in spremljevalni Informativni program, kjer so predvajali tiste filme, ki so se izmuznili glavni selekciji.

Filmi so bili predstavljeni v šestih filmskih sklopih, od katerih so bile tri tekmovalnega značaja: v programu Filter je bil predvajan izbor kratkih filmov, ki so na evropskih in svetovnih filmskih festivalih poželi največ nagrad, v programu Fronta dveletna študentska produkcija večinoma evropskih filmskih šol in akademij, v programu Fanatik amaterska dela samosvojih avtorjev, ki so izvirne filme večinoma posneli brez akademske izobrazbe in sponzorjev. Strokovna žirija v sestavi Nataše Barabare Gračner, Iztoka Polanca in Vanje Kaluđerčič, je v kategoriji Fanatik nagrado zlate luske za najboljši film podelila desetminutnemu francoskemu filmu *Dan v Franciji* režiserjev Xavierja Claudona in Erica de Montalierja. Film prikazuje priprave neznanega moškega na prvi delovni dan, ki ga zmotijo demonstracije in ga odvrnejo od prihoda v novo službo. Posnet je s kamero "iz roke" in brez odvečnih besed sledi osrednjemu liku in njegovi izgubljenosti.

V kategoriji Fronta je zlate luske za najboljši film prejel poljski igrani film *Sprevodnik* režiserja Petra Vogta, ki na izviren način prikazuje monotono in neizpolnjeno življenje sprevodnika na avtobusu, ki nekega dne v svojem stanovanju zaloti vlomilca in nad njim izživi svoje frustracije. Film poleg režije odlikujeta odlični scenarij in poglobljena dramaturgija, ki pride do izraza ob razumevanju eksistencialne tesnobe glavnega junaka. Srebrne luske za najboljšo režijo je prejel švedski režiser Marten Klingberg za film *Viktor in njegovi bratje*, ki na čuteč način prikazuje nesoglasje med dvema bratoma, hkrati pa izpostavi njunega mlajšega brata, ki nastopa kot vmesni, nevtralni člen. Pričujočemu filmu uspe v tridesetih minutah prikazati napeto družinsko dinamiko in zgraditi zanimive psihološke profile nastopajočih. Srebrne luske za najboljši scenarij v kategoriji Fronta sta prejela Miha