

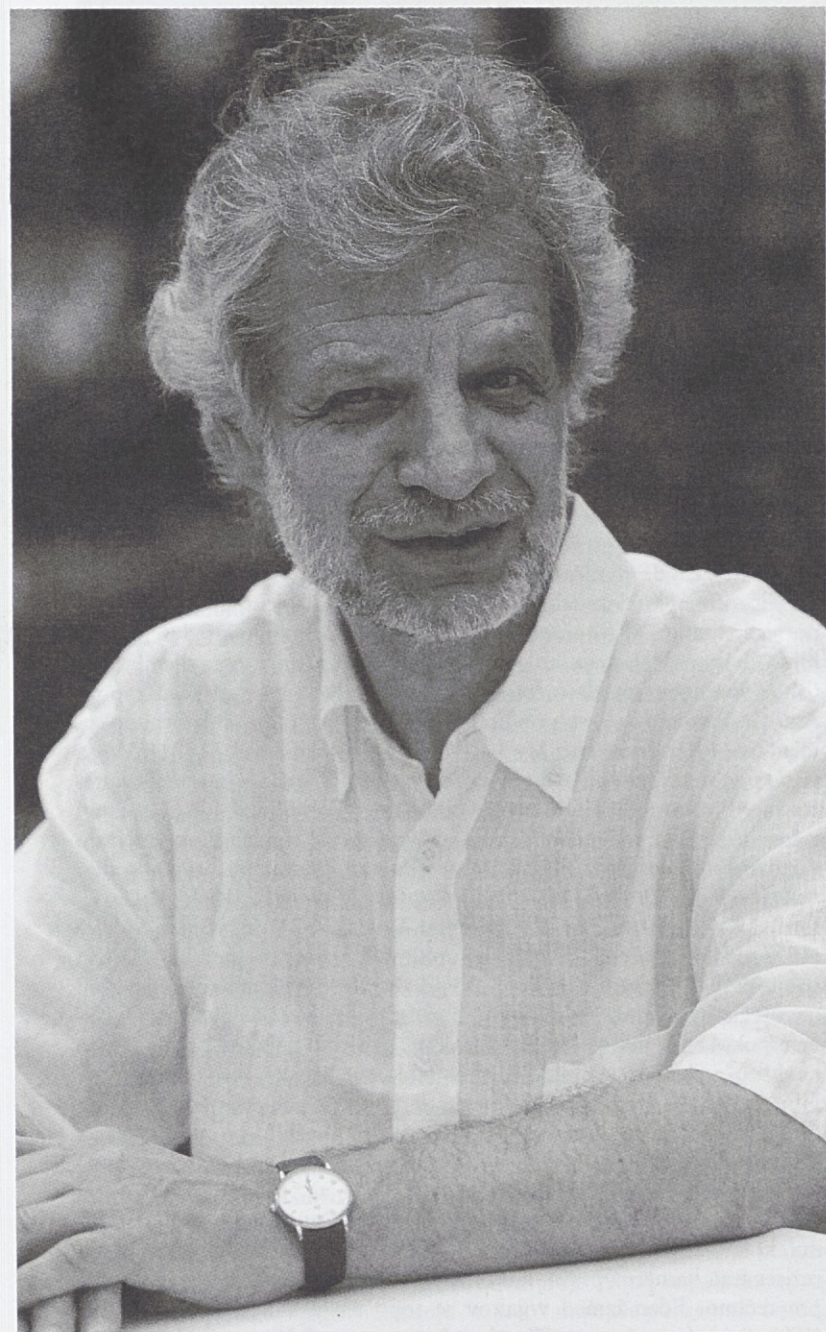
# EVROPSKI FILM: (POST-)NACIONALNI STEREOTIPI IN "DVOJNA OKUPACIJA": "SOOČITI SE MORAMO Z REALNOSTJO, DA SO FANTAZIJE REALNOST"

*"Posledično zato lahko trdimo, da je naloga "nacionalnih kinematografij", da se še bolj odločno oddaljijo od tradicije realizma in se z Američani spoprimejo na njihovem terenu: na filmska platna naj pompozno pripeljejo mitologije, ki so nastajale dva tisoč in pol let evropske civilizacije, s čimer bo na površje priplavalo tudi kolektivno nezavedno posameznih narodov v danih točkah v njihovih zgodovinah [...] oziroma pustijo do izraza tistim bolj delikatnim družbenim dilemam, ki so aktualne v času tranzicije, krize in prenove ..."* (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 39; prevod B. H.)

Dr. Thomas Elsaesser je ustanovitelj prvega oddelka filmskih in televizijskih študij na Nizozemskem in njegov predstojnik na Univerzi v Amsterdamu (1991–2001), profesor II na Univerzi Bergen na Norveškem (1999–1993), pridružen profesor na visoki šoli za oblikovanje in Centru za umetnost in medijske tehnologije v Karlsruheju (od 1997), danes pa raziskovalec in profesor na oddelku Mediji in kultura na Univerzi v Amsterdamu, kjer vodi program doktorskega študija *Cinema Europe* v navezavi s priznano podiplomsko šolo v Amsterdamu ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis). Kot eden vodilnih teoretikov na področju filma je bil leta 2005 s strani Fundacije Ingmarja Bergmana in oddelka za filmske študije na Univerzi v Stockholmu izvoljen v profesuro Ingmarja Bergmana. Stotine člankov in esejev ter številne knjige s področja filmske teorije, filmske zgodovine, novih in digitalnih medijev, filma in filozofije, psihoanalize, mitologije in politične teorije tematsko segajo od Hollywooda do holokavsta, od Fassbinderja in Herzoga do Coppole, Spielberga in Lyncha, od samih začetkov filmskih zapisov bratov Lumière pa do prihodnosti filmskega ustvarjanja v novem tisočletju, v katerem prevladujejo novi mediji in digitalne tehnologije. Njegova dela so prevedena v vse svetovne jezike, pa še v danščino, švedščino, portugalsščino in celo slovenščino (Prvi vlak morda zakriva drugega, v: Melita Zajc (ur.), *Audio-vizualni mediji in identitete* (Slovenska kinoteka: Ljubljana, 1996) str. 51–57).

Leto 2005 je obeležila izdaja njegove knjige *European Cinema: Face to Face with Hollywood*: "Evropsko filmsko ustvarjanje vidim predvsem kot neko stanje duha, ki omogoča, skozi naslavljanje na spomin in identifikacijo, poseben način nagovora, ki je izjemno individualističen in istočasno vzpodbuja negovanje občutka pripadnosti. Gledalci evropske kinematografije že tradicionalno uživajo privilegij, da se počutijo 'drugačne', zahvaljujoč zgodovinsko pogojenemu sklopu odnosov, ki temeljijo na izredno nestabilnih konceptih 'samo-opredeljevanja' in 'samorazlikovanja', vpeljanih s pojmi, kot so 'avtor', 'umetnost', 'nacionalna kinematografija', 'kultura' in 'Evropa.'" (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 21; prevod B. H.)

*European Cinema: Face to Face with Hollywood* je zbirka izbranih esejev, ki jih je Elsaesser kot filmski kritik in teoretik zapisoval v obdobju med letoma 1968 (*Of Rats and Revolution: Dušan Makavejev's The Switchboard Operation*) in 2005 (*European Cinema: Conditions of Impossibility, ImpersoNations: National Cinema, Historical Imaginaries, Film Festival Networks: the New Topographies of Cinema in Europe, Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s*, in drugi), in jo je konec oktobra 2005 v sklopu dveh predavanj predstavljal tudi na Institutum



## INTERVJU S THOMASOM ELSAESSERJEM

Studiorum Humanitatis (ISH) v Ljubljani. Knjiga ponuja dragocen pregled 35-letnega razvoja Elsaesserjeve filmske misli, intervjujev in prodornih, poglobljenih, kritičnih analiz filmov Petra Greenawaya, Ingmarja Bergmana, Raula Ruiza, Edgarja Reitza, Petra Wollena in drugih. Obenem pa v njej najdemo tudi samo-refleksiven razgled na razvoj filmskega ustvarjanja nasploh, ki ni obremenjen s sledenjem nekemu časovnemu kontinuumu in ne prepušča logiki kronološkega zapisa, da bi določala bistvo filmskega ustvarjanja. Prav tako se Elsaesser ne uklanja geografskim ločnicam, ki opredeljujejo filmsko ustvarjanje in subjekte v njem kot kategorije, ki so same sebi namen oziroma poenostavljajo svet, ker imamo ljudje potrebo po tem, da je svet urejen, stabilen, prepoznaven in jasen. Knjiga je razdeljena na več sklopov z intrigantnimi (*Border-Crossings: European Filmmaking Without a Passport*) in provokativnimi naslovi ("*Europe Haunted by History and Empire*"), v svojih razmišljanjih pa Elsaesser vedno skuša poiskati širši kontekst ali nevid(e)ne odtenske in preslišane odmeve prevladujočih stereotipov, klišejev, predsodkov in negativnih predznakov prežvečenih opozicijskih praks, kot so (umetniški) evropski film in Hollywood, elitna in popularna kultura, umetniška in komercialna filmska produkcija in podobno. Knjiga se loteva vprašanj in ponuja (možne) odgovore na nasprotujoča si in konfliktna pojmovanja o odnosu filma in naroda, zatona avtorskega filma in vloge avantgardnih filmskih praks, (filmskega) avtorja kot kreatorja in vizionarja, in gledalca, ki, kot pravi, danes živi v svetu podob in spektakla. Elsaesser je kot filmski kritik in teoretik v osnovi apolitičen, vendar se, kadar je govor o družbeno-političnih razmerah, ne izogne političnemu predznaku. "*Morda je brezplodno, da se borimo proti nacionalnim stereotipom: so absurdni, nepošteni, pogubni, pa vendar tako vztrajni, da morda vseeno imajo svoj namen.*" (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 57; prevod B. H.)

Thomas Elsaesser je tudi človek, ki si vedno vzame čas za misel. Vsako misel nato previdno vzame v roke, jo obrača, gleda, se z njo igra in pogovarja in nato odide na dolgo potovanje ... Kadar potujem z njim, se zdi, kot da je Jarmuschev *Mrtvec* (Dead Man, 1995) prestopil mejo med filmskim platnom in meno in prisedel k nama: "*Nihče, ki postane legenda, tega ne preživi.*" Kot neznosno počasna kamera v filmih Tarkovskega, *unheimlich*, kot bi rekel Freud, mimo oken, v katerih se (sp)ogledujeva, beži otroško brutalna odkritost Fassbinderja, Jeunetove fantazije, Bertoluccijevi sanjači, Van der Keukenovi fotografski in dokumentarni posnetki kričavih amsterdamskih ulic, ki se zdijo kot soba ogledal, nevidni ostanki berlinskega zidu, goreče pariške ulice in politične utopije priseljencev v državah zahodne Evrope. Cilj, ki vedno znova ubeži, pa je misel, ki je čista in obenem neskončno dvoumna, kot Möbius, ki (se) konča tam, kjer (se) začne, vendar se na koncu zdi, da nič ni več takó in táko, kot je (bilo). Priložnost za pogovor se je pokazala med mojim obiskom v Amsterdamu, zato sva se odločila, naj bolj poglobljeno recenzijo knjige nadomesti pogovor, v katerem bo, v skladu z lastnim načelom "dvojne okupacije", recenziral samega sebe. Moja vprašanja so tako (p)ostala predvsem ogledalo njegovih razmišljanj, pomislekov, miselnih preskokov in zapletenih obratov njegovih mentalnih kolutov.

*European Cinema: Face to Face with Hollywood* se med drugim ukvarja z vprašanjem, kako ponovno (iz)najti in definirati evropski film po letu 1990, ko se je evropska kinematografija soočila na eni strani z zmagoslavno vrnitvijo Hollywooda in na drugi z izzivi, ki, tako po vsebinski kot po produkcijski plati, podirajo ustaljeno (infra)strukturo filmskega ustvarjanja in obenem onemogočajo nedvoumno definicijo nacionalnih kinematografij.

Osredotočiti sem se želel predvsem na dva tradicionalna stebra definicije evropskega filma, in sicer na "avtorski film" in "nacionalno kinematografijo". Menim, da realnosti, ki ju ta dva koncepta opisujeta, nič več ne omogočajo, da bi zajeli tiste najbolj pomembne in bistvene premike, ki se odvijajo v okviru evropske kinematografije. Namreč, v preteklosti je v mnogih državah komercialna filmska produkcija poskrbela za infrastrukturo, občinstvo in vso (ostalo) mašinerijo, ki je omogočala tudi produkcijo umetniškega in avtorskega filma. Zato je zatón avtorskega filma in komercialne filmske produkcije, oziroma evropskega žanrskega filma, medsebojno povezan, čemur doslej niso pripisovali zadostnega pomena. V Evropi je država vedno podpirala delovanje nacionalnih kinematografij in jih subvencionirala neposredno z davčnimi olajšavami ali posredno z različnimi finančnimi shemami, rabati in podobno. Ker je vladna politika torej vedno že bila del filmske industrije, so nova filmska gibanja v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja dosegla, da se je logika subvencioniranja preoblikovala iz industrijskih in komercialnih subvencij ter davčnih olajšav v subvencije za kulturno-umetniško ustvarjanje, kar je pomenilo, da so filmski ustvarjalci in kreativno osebje v filmski industriji postali del nacionalne kulture, torej del kulture nekega naroda, enako kot so to muzeji, opera in podobno. Nadalje, tehnološki razvoj je v 70-ih letih prejšnjega stoletja prav tako odigral svojo vlogo: televizija in videorekorder sta občinstvo iz kinodvoran vrnila domov pred televizijske ekrane. Film ni bil več zabava za vso družino in filmska industrija se je na te spremembe vse prepočasi odzvala. In morda je nacionalna kinematografija res obstala dalj časa kot avtorski film, vendar je v dobi globalizacije, konca hladne vojne in širitve Evropske unije t(ak)o pojmovanje filmske produkcije izgubilo svoj smisel, vsaj v zahodnoevropskih državah. Še več, celo v svojih najboljših časih, ko je bila "nacionalna kinematografija" največkrat enačena z avtorskim filmom, so bili filmi avtorjev kot na primer Fellini, Antonioni in Bergman večinoma koprodukcije, tako da ideja "nacionalne kinematografije" kot kategorije, v katero se uvrščajo filmi, ki jih ustvarjajo in gledajo pripadniki nekega (enega, istega) naroda, nikoli ni popolnoma ustrezala realnosti. Vedno je veljalo, da je pojem "nacionalna kinematografija" preveč oziroma premalo obsežna kategorija za opredeljevanje nacionalne filmske kulture. Tudi če pogledamo s stališča filmske produkcije, je bila večina tako imenovanih "nacionalnih filmov" običajno namenjena tujemu občinstvu, ki se je zanimalo za umetniški film, doma pa tovrstni filmi nikoli niso imeli širokega kroga gledalcev. Seveda, če pa zadevo pogledamo z obratnega zornega kota in kot kriterij za presojanje, kaj je "nacionalna filmska kultura", vzamemo odziv filmskega občinstva, pa moramo upoštevati tudi dejstvo, da je bila evropska filmska kultura vedno v veliki meri



Rosetta

prepojena in preplavljena z ameriško (hollywoodsko) produkcijo in filmi iz drugih evropskih držav oziroma da filmsko občinstvo nekega naroda gleda, spremlja, odraščča, živi in se spominja tudi tujih filmov, da je velika večina teh filmov ameriških in da to velja za vse evropske države.

Zakaj pa se je potem sploh začelo govoriti o "nacionalni kinematografiji" in zakaj je to še vedno zelo pomembna kategorija v okviru filmskih študij?

Eden ključnih prispevkov te knjige k razpravi o evropskem filmu je trditev, da "nacionalna kinematografija" in "avtorski film" nista nastala v državah samih, pač pa sta se razvila zahvaljujoč filmskim festivalom. Le-ti pa so nastali prav v Evropi, kar je edinstven prispevek Evrope k svetovni filmski kulturi. Najprej Benetke, nato Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno, Oberhausen in mnogi drugi, kasneje Karlovy Vary, Leipzig ... tu se je ustvarila mreža stikov in s tem nov način medsebojnega povezovanja in sodelovanja, ki je rodil tako "avtorje" kot nova filmska gibanja, kombinacija le-teh pa "nacionalne kinematografije". Nenazadnje, ti festivali, ki so danes seveda mednarodni, so (bili) ob svojem nastanku plod nacionalnih, lokalnih interesov, na primer beneški festival, ki je nastal, da bi turisti tudi zunaj sezone polnili tamkajšnje hotele, ali Cannes, prav tako letovišče, ki pa je nastal tudi kot "proti-festival" oziroma kot upor proti fašističnemu in nacionalsocialističnemu političnemu ozadju beneškega festivala v poznih 30-ih letih prejšnjega stoletja. Kajti če pogledate, kje običajno ustanavljajo festivale, so to letovišča ali zapuščena industrijska območja, ki potrebujejo nove vsebine oziroma postanejo nova (post-) industrijska središča, kot na primer Oberhausen in Rotterdam. Tako se je ustvarila zelo zanimiva dinamika; festival je v nekem smislu zelo nacionalna zadeva, pa vendar z mednarodno avro, ki pa seveda obenem nenehno ustvarja nove filmske valove in odkriva nove talente, ker le-ti zagotavljajo pozornost in odmevnost v javnosti. Obenem so festivali tudi trgovanje, kjer se evropski filmski producenti lahko srečujejo z ameriški. Američani pa tja ne pridejo le zato, da razkazujejo svoje zvezdnike, pač pa tudi zato, da predstavijo svojo manj komercialno filmsko produkcijo in na ta način pridobijo kredibilnost. Zato je moja knjiga v prvi vrsti ponovna raziskava tega, kaj razumemo pod pojmom "evropska kinematografija" oziroma "nacionalna kinematografija v evropskem kontekstu". S tem poskuša narediti premik v novo smer, in sicer tako, da postavi v ospredje osrednjo vlogo filmskih festivalov, in obenem zajeti tudi posledice, ki presegajo tako omenjeno vlogo festivalov kot tudi posamičnih avtorjev in novih filmskih valov.

*"Zdi se, kot da se je moral evropski film najprej naučiti, kako postane svetovni film, vključno z vsemi pastmi, ki jih tovrstno samo-odtujevanje vsebuje, preden je lahko (ponovno) postal evropski."* (T. Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, str. 511; prevod B.H.) Kako bi potem definirali "svetovno kinematografijo", če naj definicija vključuje vaš ponovni premislek o

"nacionalnih kinematografijah" in se izogne pastem stereotipov ter klišejev o Drugem? Drugače povedano, če naj filma ne gledamo kot izdelka te ali one "nacionalne kinematografije", pa tudi ne predvsem kot priložnost, da zvemo nekaj o državi, iz katere prihaja, ker na ta način tvegamo, da popolnoma napačno interpretiramo subtilne govornice in navade, ki so del vsake kulture in obenem nedostopne vsem, ki te kulture ne poznajo, kako potem občinstvo, filmi in avtorji medsebojno komunicirajo v kontekstu "svetovne kinematografije"? Film je pripovedni medij, vsebuje zgodbo in junaka, s katerim se lahko poistovetimo. Obenem pa je film seveda veliko več kot (le) literatura, posneta na filmu, ali dobra zgodba. Občutek, da si potopljen v nekaj in da je to obenem izkušnja, ki jo deliš z drugimi, je za sodobno kinematografijo zelo značilen. Vendar pa se moramo vprašati, ali so filmi res okno v svet oziroma odsevi (neke) realnosti. Še več, moderno občinstvo je občinstvo dogodkov, to niso *voyeurji*, pač pa tudi sami želijo sodelovati, želijo biti vključeni, želijo izkušnjo, in mislim, da filmi, ki se danes želijo uveljaviti v svetovnem merilu, morajo nagovarjati želje občinstva v tem smislu. Tudi tisti filmi, ki so kot "dogodki" minimalistični ali črnogledi in niso multimedijski spektakli ameriškega kova. In če torej film gledamo oziroma doživljamo kot dogodek ali, recimo, prevozno sredstvo, potem je to lahko eden od vidikov nečesa, čemur bi lahko rekli "svetovna kinematografija", namreč: virtualno srečevanje. Drugi vidik so filmski festivali. Vsako leto festivalsko dogajanje, ki se načrtuje in odvija skozi celo leto, saj je vsak dan v letu nekje neki filmski festival, proglasi osem do deset filmov za izjemne dosežke "svetovne kinematografije"; ti filmi potem krožijo po festivalih, obenem pa so to filmi, ki jih boste verjetno gledali tudi v vašem kinu. To je torej način, kako poteka selekcija na ravni svetovne filmske produkcije, in ta selekcija posledično "generira" približno pol ducata filmov letno, ki z blagoslovom festivalskih krogov postanejo "svetovna kinematografija". Obenem pa za temi filmi vedno stojijo posamezni avtorji, kajti festivali proizvajajo tudi zvezde in kulturne osebnosti, kar je njihov prepoznavnostni dejavnik in obenem način akumuliranja kulturnega kapitala. Ta(k) avtor tako postane najprej in predvsem predstavnik "svetovne kinematografije" in festivalske kulture in ne predstavnik nekega naroda ali model neke nacionalne identitete. Drugače povedano, festivali so bili včasih podobni olimpijskim igram in vsak narod je poslal svoje najboljše igralce, ki so potem tekmovali med sabo. Danes pa je direktor festivala tisti, ki izbira in običajno izbirajo predvsem eksotične cvetlice ali nove "odštekane" stvari. Pa še nekaj: če bolje pogledate, potem vidite, da danes festivali vse bolj določajo tudi družbeno-politične in socialne programe s prikazovanjem in razkazovanjem filmov o človekovih pravicah ali ženskih vprašanjih. Res je sicer, da približno polovica festivalov še vedno operira tako kot prej, Benetke in Cannes v tem pogledu ostajata zelo tradicionalna, in so avtorji tisti, ki so resnično pomembni. Vendar pa so na drugi strani festivali kot na primer Rotterdam, Berlin, Toronto ali Sundance, ki oblikujejo programsko politiko tako, da stranske oziroma spremljevalne programske sekcije postajajo vse bolj pomembne in se filmi prikazujejo v okviru tematskih sklopov, vezanih na različne (civilno-družbene) interesne skupine, moralna vprašanja, AIDS na primer, in podobno. Z drugimi besedami, festivali postajajo neke vrste nevladne organizacije oziroma globalni forumi za razpravljanje o svetovnih vprašanjih in temah, in to prav tako prispeva k definiranju tega, kaj je "svetovna kinematografija".

Drugi vidik je pojav novih občinstev, ki imajo drugačne potrebe in sklepajo drugačna zaveznitva. Kdo so ta občinstva v dobi globalizacije in multikulturalizma?

Res so se pojavila nova občinstva, v prvi vrsti mladina, ki se identificira z glasbeno kulturo in predvsem skozi to izraža interes za film. Nova občinstva so tudi etnične manjšine, ki so ne le porabniki, pač pa tudi naraščajoči proizvajalci medijskih vsebin, kar obenem pojasnjuje, zakaj so nekatere najbolj zanimive filme v Evropi v zadnjem času ustvarili priseljenci druge generacije v zahodni Evropi, ki imajo korenine v Turčiji, Iranu, Severni Afriki in Indiji. Nova občinstva prinašajo tudi nove talente, in to je dinamičen vidik evropskega filma, ki ga nikakor ne bi smeli podcenjevati. Nadalje, Hollywood se je z *blockbusterji* zmagoslavno vrnil na filmsko prizorišče, predvsem zato, ker jih je podprl s sofisticiranimi tržnimi prijemi in privlačnostjo za pripadnike že omenjane "kulture dogodka". Mi pa smo medtem razglasili, da je film mrtev, ker smo izhajali iz



Nenavadna usoda Amélie Poulain

napačne predpostavke, da je film predvsem zabava za celo družino, ki se je ob prihodu televizije in videa iz kinodvoran vrnila v svoje dnevne sobe. Nova občinstva, ki so se pojavila, pa so občinstva, ki želijo videti in biti videna v javni sferi in udeležena v dogodkih. In ameriška kinematografija, oziroma Hollywood, je s svojimi *blockbusterji* izjemno uspešna v ustvarjanju takšnih dogodkov, ki jih propagira kot tako imenovane "must-see" filme. Na primer, če nisi videl *Titanika* (1997), potem ne spadaš zraven. Ti "filmi-dogodki" pa ne privabljajo le novih občinstev, pač pa tudi na novo definirajo, kaj pomeni biti udeležen v popularni kulturi, pripadati določeni skupini, naj si bo elitni ali underground-alternativni, avantgardni in tako naprej, torej kaj pravzaprav pomeni biti del urbane kulture. Le-ta je zelo specifična, lokalna, na primer Amsterdam, London ali Berlin, in obenem vedno tudi globalna. Pri vprašanju novih medijskih občinstev pa je pomembno še nekaj drugega, in sicer dejavnik komercialne televizije s svojimi globalnimi lastniki. Rupert Murdoch, Leo Kirch ali Vivendi so lastniki lokalnih radio in TV postaj, vendar se programska politika oblikuje na globalni ravni. In četudi je res, da so njihovi programi prilagojeni za posamezna nacionalna tržišča, se še vedno ustvarjajo v globalnih centrih, ki proizvajajo neke vrste imperialistično množično kulturo, ki jo v veliki meri obvladujejo Združene države Amerike. In komercialni mediji tudi nacionalna občinstva nagovarjajo kot potrošnike in ne kot državljane. Z drugimi besedami, občinstvo komercialnih medijev ni neka skupnost ali narod, pač pa množični trg, tržna niša, skratka, občinstvo je trg, tržišče. In poslanstvo komercialnih medijev ni prodaja programov gledalcem, pač pa prodaja gledalcev oglaševalcem, kar je prav tako pomemben obrat v odnosu medijev do svojih občinstev.

V svoji knjigi razvijate pojem "post-nacionalne kinematografije". Kako bi v to vključili vaše razmišljanje o zatonu nacionalnih kinematografij, pa tudi vloge televizije kot medija, ki (naj bi) naslavljala(a) narod?

Kot že rečeno, lokalno-globalna os je tista, ki je v nekem smislu nadomestila pojem naroda oziroma nacionalnega. Poleg tega se od prebivalcev Evrope pričakuje, da se čutijo Evropejce in svoje identitete ne gradijo več na osnovi nacionalne pripadnosti. To se v resnici sicer ne dogaja, kljub temu da so tovrstni pritiski prisotni. Koncept "post-nacionalnega" je po mojem mnenju zelo koristen zato, ker lahko osvetli spreminjajočo se vlogo medijev v smislu, kdo in kaj govori v imenu naroda oziroma naslavlja narod. Lahko rečemo, da je, ob upoštevanju vseh težav, ki sem jih navedel, mogoče trditi, da je bil v nekem obdobju film tisti medij, ki je govoril v imenu naroda. Vendar pa je najkasneje od pojava televizije naprej in vloge, ki jo je prevzela v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja, (bila) televizija tista, ki (je) naslavljala (la) narod. V 70-ih in 80-ih letih prejšnjega stoletja se je ta vloga spreminjala v skladu z deregulacijo in naraščajočo tako imenovano privatizacijo oziroma komercializacijo televizije ter prihodom 24-urnih informativnih programov, po pojavu kableske televizije in satelita pa je pojmovanje nacionalne televizije kot medija,

ki naslavlja nacionalno občinstvo, izgubilo svoj smisel. Tako da, četudi se zdi, da "post-nacionalno" ni zelo močan pojem, mislim, da je dober način, kako se osredotočiti na tovrstna vprašanja, v tem primeru na vprašanje, kdo govori v imenu nekega naroda, koga medij nagovarja in o kom ter kako se govori v nacionalnih medijih. Slednje pa se neenakomerno giblje med dvema skrajnima točkama demografsko-ekonomsko-družbeno-politično-kulturnega spektra, z deprivilegiranimi, zapostavljenimi in večinoma revnimi priseljenjskimi skupinami na eni strani in globalnimi elitami na drugi, v vmesnem polju pa istočasno prihaja do izčrpavanja in spodkopavanja temeljev koherentne nacionalne identitete v smislu kulture, medijev in politike.

Predstavili ste tudi pojem "dvojne okupacije", pri čemer ste govorili tako o socialno-politični klimi kot tudi o umetniško-kulturnem ustvarjanju kot rezultatu specifičnih družbenih pogojev v Evropi. Če sem malo bolj konkretna, evropski filmski ustvarjalci po vašem mnenju v svojih filmih (pod)zavestno izkazujejo svojo željo ali potrebo po razkazovanju dvoumnosti svoje (evropske) identitete, "abjektivnosti"<sup>1</sup> položaja posameznika v družbi in Drugega. Omenjali ste filme, kot so *Zbogom, Lenin!* (Good Bye, Lenin!, 2003) Wolfganga Beckerja, *Z glavo ob zid* (Gegen die Wand, 2004) Fatiha Akina, *Shouf Shouf Habibi* (2004) Alberta ter Heerda, *Nenavadna usoda Amélie Poulain* (Fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001) Jean-Pierra Jeuneta, če omenim samo nekatere. Kako ste izbrali filme, ki ste jih analizirali, in kaj nam povedo o stanju Evrope in evropske kinematografije?

Če pogledamo, kaj je tematika teh filmov, in če dejansko obstaja nekaj, kar bi lahko poimenovali "post-nacionalna evropska kinematografija", potem je bila moja ideja zelo preprosta, morda celo preveč preprosta. V osnovi sem si postavil zelo enostavno vprašanje, namreč: kdo daje denar za evropski film, država ali komercialni filmski producenti? Kajti kljub neskončnim razpravam v evropskih institucijah o tarifah in trgovanju, raznim dogovorom v okviru GATT-a in kasneje WTO-ja, je status filmskega ustvarjanja še vedno nedoločen in ostaja v sivem območju nekje na pol poti med kulturno samo-opredelitvijo posameznih neodvisnih držav članic in odprtim trgom. Drugo merilo je bilo občinstvo. Želel sem videti, kateri filmi so bili uspešni pri evropskem občinstvu oziroma so dobili kakšne pomembne nagrade na festivalih, distribucijo zunaj svoje države nastanka ali pustili sled na drugih pomembnih mednarodnih trgih. Tretje merilo pa je bila misel, da če Evropska unija porabi toliko časa in denarja za ustvarjanje temeljev oblikovanja skupne evropske identitete, ki naj bi, kot že rečeno, nadomestila nacionalno in s tem osmislila Evropo, kakršna naj bi bila oziroma bi morala biti, je smiselno pogledati določene ideološke izjave o tem, kako Evropa deluje ali bi morala delovati. In ko sem združil omenjene tri ravni – kdo daje denar, kdo gleda filme in kaj je evropski ideološki program – sem pristal pri približno pol ducata filmov, ki so se na podlagi omenjenih kriterijev lahko kvalificirali kot "evropski". In kar se mi je zdelo še posebej zanimivo, v teh filmih lahko dejansko najdemo ideološke elemente, ki sem jih potem razdelil na različne kategorije. Ena kategorija se je ukvarjala z "vključenostjo/izključenostjo", vendar v širšem smislu, torej ne izključno s priseljevanjem oziroma migracijami kot takimi. Ti filmi vsebujejo like, ki od zunaj skušajo vstopiti v neko zaprtro skupnost, potem pa sem na primer analiziral, kaj in kje so meje, ki se s prihodom tega lika (ponovno, na novo) zarišejo, kako se filmi ukvarjajo s temo izključenosti oziroma vključenosti v skupnostih, mestih in tako naprej. Druga skupina filmov, ki me je posebej zanimala, je vsebovala neko obliko ali prisposobo "abjektivnosti". To so filmi, v katerih glavni junaki izpadejo iz vseh socialnih (o)mrež(ij) in čustvenih odnosov, ki v normalnih okoliščinah človeku omogočajo oziroma pomagajo, da ohrani in brani svojo identiteto ter si zagotavlja osnovne pogoje za življenje. Obenem pa sem opazil, da večina teh filmov svojih junakov ne predstavlja oziroma jih ne vidi kot žrtve, pač pa ravno nasprotno, vedno jim je podeljena neka posebna moč. Tako da pri kategoriji "abjektivnosti" ne gre za to, ali je nekdo žrtev širše družbe, pač pa veliko bolj za to, da imajo ti junaki neki poseben pogled na družbo, lahko bi celo rekel bolj absoluten pogled, ki jim potem omogoča, da družbene konfiguracije vidijo popolnoma drugače. Poleg tega se mi ta odpoved oziroma prekinitve vseh družbenih odnosov in emocionalnih vezi zdi zelo zanimiv način, kako gledati na to, kaj se dogaja v evropski družbi. To so na primer filmi, kot je *Goli* (Naked) Mika



Amsterdam, globalna vas

Leigha, *Rosetta* bratov Dardenne ali filmi režiserke Agnès Varda. In včasih so ti liki tujci, vendar ne nujno, včasih prihajajo z družbenega dna, vendar ne vedno, včasih so to problematični liki, ki izhajajo iz malomeščanskega okolja, ali pa ljudje, kot pri Kaurismäkiju na primer, ki so izgubili svojo identiteto oziroma spomin. In kot zadnja kategorija so tu filmi, kjer je prisotna ta tako imenovana "dvojna okupacija". Gre za filme, v katerih so liki na dveh mestih istočasno, oziroma posledično za filme, v katerih je evropska zgodovina locirana na neki točki okupacije, ki jo v danem trenutku (vedno znova) okupira neka nova generacija, oziroma kadar se film odvija na tovrstnih, lahko bi rekli emocionalnih lokacijah, kjer je vidna napetost med tistimi, ki okupirajo neko določeno lokacijo. O tem obširno govorim v eseju o filmih nizozemskega filmskega ustvarjalca Johana van der Keukena, začel pa sem z njegovim filmom *Amsterdam, globalna vas* (Amsterdam Global Village, 1997). Film govori o priseljencih, ki si želijo oziroma poskušajo ustvariti dom v Amsterdamu. In sem prišel do zaključka, da je bilo vsako mesto, oziroma prostor v Evropi, (že) nekoč zasedeno, okupirano, živeto in (domišljijsko) preoblikovano s strani določene skupine ljudi ali posameznikov, ki so jim potem sledili drugi, novi. Te uvide sem uporabil, da bi postavil pod vprašaj nekaj, kar se mi zdi politično zelo nevarno in nazadnjaško pojmovanje; namreč, da obstaja nekaj takega, kot je evropska identiteta, ki temelji na enotni verski opredelitvi, torej krščanstvu, ali na osnovi neke določene narodnostne pripadnosti. Prav tako je pojem "dvojne okupacije" koncept, ki ga želim še naprej razvijati, še zlasti na primeru tako imenovanih "novo-evropskih" narodov, ki so se vključili oziroma se nameravajo vključiti v EU. Tukaj moramo biti seveda zelo previdni, saj imajo mnoge od teh držav potrebo – in to se mi zdi popolnoma upravičeno in legitimno –, da najprej ponovno vzpostavijo svojo nacionalno identiteto, preden vstopijo v nova pogajanja in se spustijo v trgovanje s svojo nacionalno v zameno za skupno evropsko identiteto. Zavedam se, da je to zelo problematično, saj vodi v zelo zapletene in večplastne procese razčiščevanja dobrih in slabih "junakov", oživljanja starih zamer in sporov, obstaja pa tudi nevarnost prebujanja atavističnih nacionalističnih impulzov in neo-fašističnih elementov. Vendar mislim, da je to neizogibno. Morda ni ravno zdrav proces, vendar je nujno potreben. Z drugimi besedami, če želimo izločiti strup iz telesa, mu moramo najprej dati priložnost, da se izrazi. Obenem pa tudi upam in verjamem, da so napredne sile v teh državah dovolj močne, da se bodo znale proti temu boriti. Drugače rečeno, če bi na to poveznili pokrov, bi težave sicer izbruhnile kasneje, vendar z veliko večjo silo. In eden najboljših vidikov "dvojne okupacije", poleg velikega političnega pomena in teže, je tudi možnost, ki jo v knjigi imenujem "medsebojno vmešavanje v notranje zadeve drugega". Z drugimi besedami, eden najbolj pozitivnih elementov povojne nacionalne države socialne blaginje je bil, da so bili bogati pripravljeni dati del svojega denarja za revnejše sodržavljanke preprosto zato, ker so bili tudi revnejši del istega naroda. To je bila družbena pogodba držav socialne blaginje, ki so na ta način opredelile pojem solidarnosti. Kar se je zgodilo na nekaterih področjih evropskih držav socialne blaginje pa je, da se je ta odnos

solidarnosti začel krhati. Ljudje danes pravijo: preveč je tujcev, preveč ljudi, ki jih ne spoštujem, preveč lenuharjev, ki ne želijo delati, nisem se več pripravljen odrekati svojemu denarju, da bi plačeval za njih. Istočasno pa tako imenovane konzervativne in desničarske vlade slabijo mrežo socialne varnosti in vsiljujejo privatizacijo na področjih, za katera smo nekoč menili, da je bolje, če za njih skrbi država. Le-ta pa se tako predvsem umika pred odgovornostjo. In menim, da je to velika kriza, še zlasti ker ne zadeva le novih pridruženih držav članic Evropske unije, pač pa se to dogaja tudi v članicah ustanoviteljicah evropske skupnosti, ki so nekoč tvorile jedro evropskih držav socialne blaginje. Zato je poziv k "dvojni okupaciji" obenem tudi moj prispevek k oblikovanju in ustvarjanju novih oblik solidarnosti. In morda je ravno to točka, kjer lahko (ponovno) vstopi film in odigra svojo vlogo, in sicer z ustvarjanjem pogojev za medsebojno toleranco in sprejemanje novih oblik skupnosti in solidarnosti.

Medtem ko Hollywood ustvarja generične kulturne izdelke, ki niso nič drugega kot brezosebne variacije na temo nekega *zeitgeista*, in na drugi strani oceana rešujemo krizo evropskega filma (tudi) s problematiziranjem kategorije "avtorskega filma", kljub temu menim, da s tem, ko kategorično zanikamo pomen enkratne osebne izkušnje in avtorskega pečata, grobo kršimo nekaj, kar je zelo intimno prisotno v vsakem človeku. Še več, kult zvezdnštva vztrajno kljubuje "post-avtorskem" pojmovanju umetniškega ustvarjanja in priča, da v človeku obstaja globoka potreba po tem, da pristna človeška prisotnost o(b)staja, pa četudi se izraza v fetišiziranju filmskih zvezd tipa Brad Pitt in Michelle Pfeiffer. Namesto teh zvezdnikov, ki ne prevzemajo nikakršne odgovornosti za družbeno-politične spremembe, kar v luči tega, kar opisujete, ni daleč od perverznega, ali lahko (izmišljeni) filmski liki prevzamejo vlogo tistih, ki se bodo odzvali na vaš poziv k novim oblikam solidarnosti in skupnosti?

Če hoče film doživeti pozitiven odziv pri širših ljudskih množicah, mora imeti privlačne like. Poleg tega bi bilo v bistvu absurdno, če zvezdnštvo oziroma kult osebnosti, ki igra tako pomembno vlogo v javnem življenju, politiki in na televiziji, ne bi bil prisoten tam, kjer se je rodil, torej na filmu. Še več, eden od problemov evropskega filma je ravno to, da ni rodil nove generacije zvezdnikov. Primer, ki je zelo zgovoren ravno v zvezi z "dvojno okupacijo", o kateri govoriva, in obenem odgovarja na vprašanje o filmskih likih, ki naj prispevajo k ponovnemu združevanju ljudi in gradijo temelje za nove oblike solidarnosti, je Amélie Poulain, filmski lik Jean-Pierra Jeuneta. Film, ki je bil univerzalno popularen in ga je občinstvo vzljubilo, je bil večinoma osovražen pri filmskih kritikih. Je poln klišejev, kar priznam, pa vendar mislim, da se pri tem spregleduje neki izredno pomemben vidik filma in njegovega osrednjega lika, namreč, da je to lik, ki je angažiral široke množice ljudi ne glede na njihovo nacionalno pripadnost in je torej presegel narodnostno oziroma državno-geografsko opredeljene meje. Tu imate filmski lik, ženski lik, ki igra zelo kompleksno vlogo in je istočasno neko pravljico bitje in vaški norček, obenem pa vedno nekdo, in to je tisto, kar je najbolj zanimivo, ki mu uspe združevati ljudi, zato ker razume njihove fantazije. Z drugimi besedami, Amélie Poulain ne spreminja njihovih življenj na neki praktični ravni in se ne zapleta v erotične oziroma seksualne dogodivščine, pač pa, tako kot veliko Jeunetovih filmih, ustvarja nove (oblike) skupnosti, ki začnejo delovati v skupnem fantazijskem prostoru, v nasprotju z običajnim skupnim družbeno-političnim prostorom. Zato se mi *Amélie* v tem smislu zdi simptomatičen film. Enako kot *Zbogom, Lenin!*, ki je bil prav tako izredno priljubljen pri občinstvu in je naletel na sovražno sprejem pri filmskih kritikih, kjer znova nastopa lik, tokrat moški, ki skuša mobilizirati ljudske fantazije, notranje svetove ljudi in njihove spomine, da bi lahko ustvarjal nove (oblike) skupnosti. Tukaj sta sam film in filmska zgodovina, oziroma medijske realnosti, tisto, kar združuje ljudi, in to se mi zdi izredno pomemben vidik novega evropskega filma. Namreč, da se dejansko začneja igrati s svojimi fantazijami, da uporablja medijske fantazije, fantazije popularne kulture, turistične fantazije in tako naprej, kot način, kako pripomoči k temu, da bi drug z drugim lažje živeli. To pa je pomembno zato, ker filmu dejansko daje novo vlogo. Spreminja evropski film iz neke oblike ustvarjanja, ki je najprej in predvsem določena oblika dokumentiranja realnosti, kar je bil na primer neo-realizem, in dovoljuje evropskemu filmu, da se posveča in ukvarja s fantazijami. In če že govorimo o fantazijah, naj poudarim, da nikakor



Zbogom, Lenin!

ne želim zveneti preveč optimistično ali poenostavljati zadev, kajti fantazije so lahko tudi zelo uničujoče. Rasisti so ravno tako fantasti, ki negujejo fantazije o Drugem, ki ga sovražijo. Poleg tega so Slavoj Žižek in drugi pred mano razložili, kako fantazije delujejo. Vendar pa se moramo soočiti z realnostjo, da so fantazije realnost. In film je natančno ta prostor, kjer lahko govorimo o fantazijah, kjer jih lahko obdelujemo in se z njimi in prek njih medsebojno zapletamo. Zato po mojem mnenju "novi evropski film" lahko tvorijo ravno filmi, ki sem jih že omenjal, ali pa filmi Larsa von Trierja, ki se istočasno zdijo hiper-realni in popolnoma nerealistični, kot na primer *Dogville* in *Manderlay*. Mislim, da postane najbolj zanimivo ravno takrat, ko fantazije trčijo druga ob drugo ali se združijo, in tu spet govorimo o "dvojni okupaciji". In menim, da bi morali bolj resno jemati tiste filme, ki se na inteligentni način ukvarjajo s tem, kako se povezujemo prek svojih fantazij, tudi tistih, ki so uničujoče, seksualne, pa tudi fantazije, ki jih sama filmska zgodovina neguje od svojih najzgodnejših začetkov. In to je vsekakor nova vloga, ki je s tem podeljena fantazijam. Slaba stran tega pa je to, čemur sam pravim "samo-eksotiziranje" oziroma "samo-etnografiranje". Drugače rečeno, kadar neki (evropski) narod sebe predstavlja namišljenemu Drugemu (ali drugemu) na ekotično-turistični način. Obenem pa sta to dve plati iste medalje; kadar vstopaš v fantazijo, obenem začenaš neko potovanje, in turizem je vsekakor eden od načinov, kako mobilizirati fantazije.

Michelangelo Antonioni je nekoč opisal hollywoodske filme kot "biti nikjer in govoriti z nikomer o ničemer". Z drugimi besedami, zdi se, da se hollywoodski filmi vedno dogajajo na nekem fantazijskem otoku, kjer živijo sami lepi ljudje in kjer nič pomembnega ni nikoli na kocki. Na drugi strani pa imamo filme, ki se ne dogajajo "nekje drugje"; in v peklju, ki ga upodabljajo, niso "drugi", pač pa mi sami. Torej, ali je dolžnost filmskega ustvarjanja, da se upira posnemanju življenja in namesto tega od nas zahteva, da iščemo nove izkušnje, ki postanejo del nas, govorijo o nas, in sicer na način, ki nam dovoljuje, da postavimo pod vprašaj lastna čustvovanja, verovanja, prepričanja, odnose z drugimi in lastno kulturo? V predavanju na ISH-ju ste med drugim uporabili citat: "Laž podobe je resnica našega sveta." In še, če se strinjava, da naj fantazije dobijo osrednjo vlogo ne le na in v filmu ter posledično v medčloveških odnosih, kje oziroma kako naj potem resnica najde pot nazaj "domov", torej v film in medčloveške odnose? Avtor citata je Jean Luc Nancy, francoski filozof, ki sledi heideggerjanski tradiciji, in citat se mi zdi zanimiv ne le zato, ker se v njem skriva resnica, pač pa predvsem zaradi izziva, ki ga vsebuje. In ta izziv vidim v tem, da se mi zdi, da nas opozarja, da morda realnosti, na katero se lahko naslavlamo in bi obstajala zunaj naše kulture podob v nekem širšem smislu, ni. In to kar sem povedal o fantazijah ter o tem, da se mi zdi pozitiven premik, da evropski film ni več obseden z realizmom, je prav tako lahko način, kako se lotimo te "resnice", ki se nanaša na podobo iz omenjenega citata. Na drugi strani pa lahko rečemo, da je izziv tudi to, da poiščemo nove temelje

za to, kako naj se ukvarjamo z vprašanjem resnice. In izjavo nato interpretiramo na dva načina. Lahko rečemo, da na eni strani potrjuje tisto, kar je trdil Jacques Derrida, ki je dejal, da izven teksta ne obstaja nič. Jaz bi potem parafraziral Derridaj in rekel, da izven podobe ne obstaja nič. Obenem pa tu nastaja tudi prostor za nekaj, kar pravi Richard Rorty, namreč: "Resnica je tisto, o čemer se vi, jaz in moja skupnost lahko strinjamo," kar je vsekakor zelo pragmatičen pogled na stvar. Kar pa se tiče mojega razmišljanja o ustvarjanju novih oblik solidarnosti in vloge pojma resnice, kot ga razlagamo v okviru klasične zahodnjaške ontologije, naj govorimo o Platonu ali pa Aristotelu, pa bi morali razmišljati in jo preoblikovati skozi politično pojmovanje resnice, ki pa po mojem mnenju ni resnica, pač pa zaupanje. Moto bi torej moral biti: "Od resnice k zaupanju!" S tem, da zaupanje seveda ne sme biti nekaj, kar je slepo, pač pa ravno nasprotno, biti mora posledica skepse in nezaupanja. In zato je prvo etično načelo demokracije in demokratičnih družb, ki živijo v svetu spektakla in podobe, da ne zaupajo slepo, da so skeptične in kritične, in da šele na osnovi nezaupanja ustvarjajo in oblikujejo nove oblike zaupanja. Nova resnica bi lahko bila neka post-idealistična, post-realistična resnica o solidarnosti, ki temelji na zaupanju in jo neguje duh skepse in kritičnosti. Opozorilo na to temo, ki sledi iz moje knjige, pa je, da se ne smemo obračati in gledati izključno proti Hollywoodu. Moja knjiga sicer res nosi naslov *European cinema: Face to Face With Hollywood*, vendar je sporočilo zadnjega poglavja to, da moramo gledati tudi drugam, proti vzhodu, k našim novim evropskim sosedom in še dlje, proti Rusiji in Aziji, kjer najdemo močne, utripajoče in življenja polne kinematografije, nove talente, zanimive zgodbe in načine pripovedovanja. Moj koncept "dvojne okupacije" in "post-nacionalne" kinematografije naslavlja večplastnost prostorov in identitet ter njihovih pomenov, ki skupaj tvorijo to, kar je Evropa, zato da bi se lahko odprli novim načinom razmišljanja in uprli nastajanju "Trdnjave Evrope" (*Fortress Europe*, op. B.H.), ki temelji na ksenofobični predpostavki, da se moramo zaščititi in zapreti pred tujimi vplivi. Še več, mnogi filmi, ki sem jih analiziral v svoji knjigi, so bili po mojem mnenju veliko bolj napredni in so veliko bolje razumeli realnosti, o katerih govoriva, kot pa uradna politika ali kot kažejo vsakodnevni medsebojni odnosi med različnimi skupinami priseljencev oziroma etničnih skupin. In to se mi zdi nekaj izjemno pozitivnega in nekaj, kar daje upanje za prihodnost, namreč da je (evropski) film dejansko sposoben predlagati neko čisto novo in samosvoje razumevanje pojma Evropa, ki zajema vse različnosti, vsebovane v Evropi. Pa ne v smislu neke večkulturnosti (*multiculturalism*, op. B. H.), o kateri danes vsi govorimo, obenem pa ta pojem nima več nobene resnične teže. Sporočilo teh filmov je drugačno, namreč, da obstaja neka cena, ki ni le nujna in neizogibna, pač pa jo moramo biti pripravljeni plačati, če se želimo imenovati Evropejci. •

#### Opomba

1. Pojem "abjektivnost" (abjection) kot stanje (družbene) izvržnosti, degradacije oziroma izbrisa meje subjektom in objektom je vpeljala bolgarska filozofinja, psihoanalitičarka, feministka in pisateljica Julia Kristeva. V sodobni kritični teoriji se največkrat uporablja za označevanje položaja marginalnih manjšinskih skupin v družbi, kot na primer homoseksualcev ali žensk.