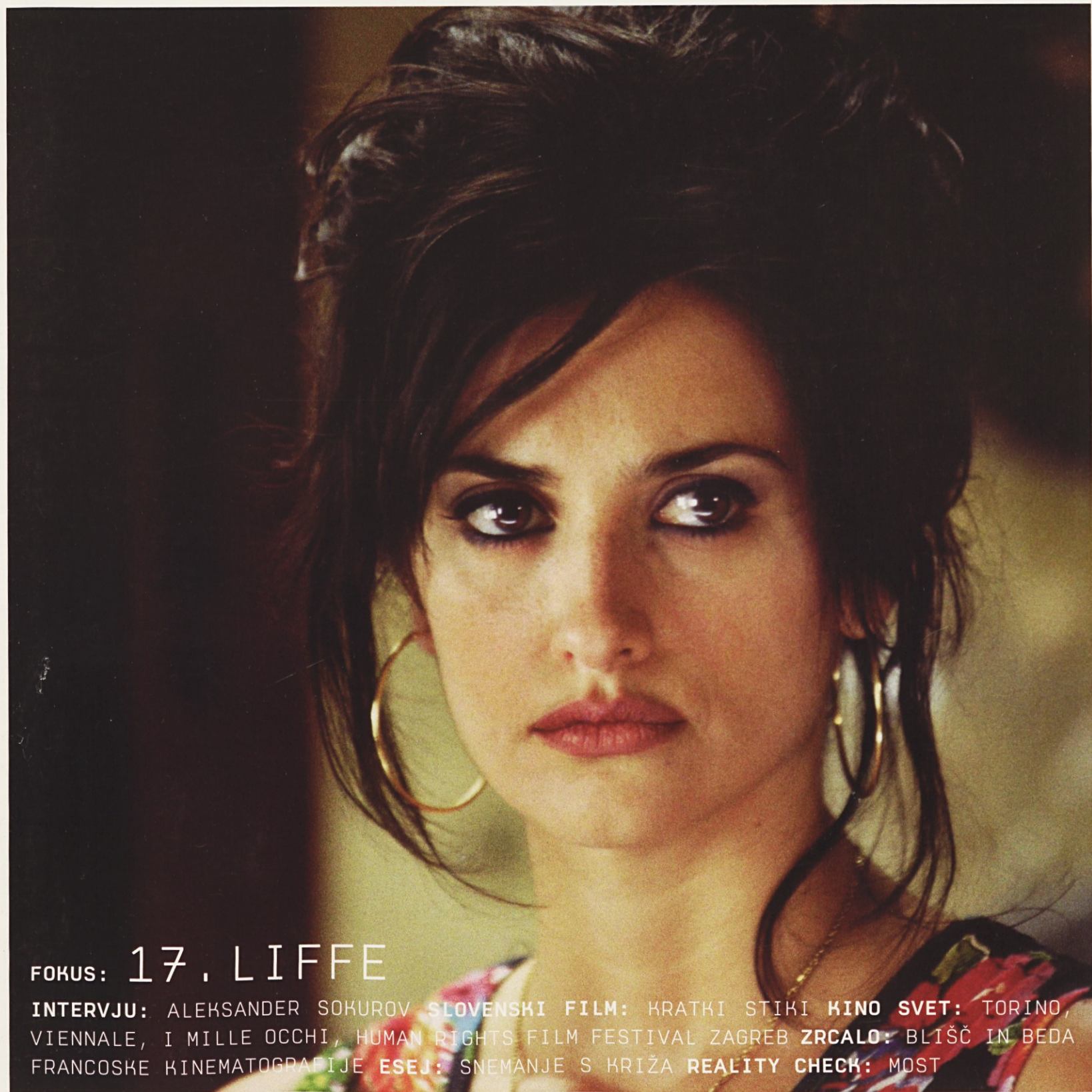


REVIJA ZA FILM  
IN TELEVIZIJO

VOL. 31/LETNIK XLIII/DECEMBER-JANUAR/2006/07/700 SIT/2,92€

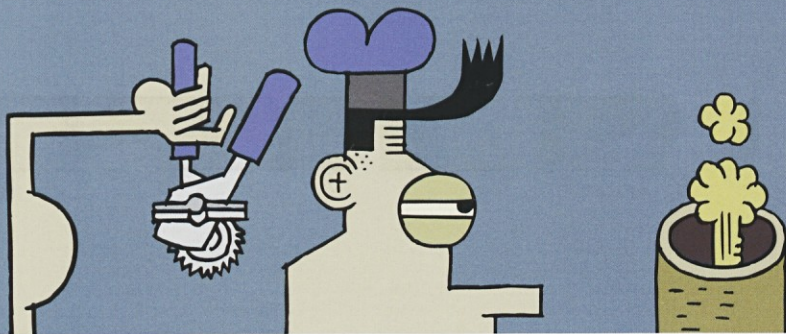
16  
**EKRAN**



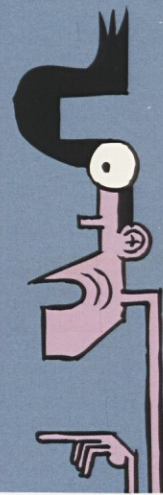
**FOKUS: 17. LIFFE**

**INTERVJU:** ALEKSANDER SOKUROV **SLOVENSKI FILM:** KRATKI STIKI **KINO SVET:** TORINO,  
VIENNALE, I MILLE OCCHI, HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL ZAGREB **ZRCALO:** BLIŠČ IN BEDA  
FRANCOSKE KINEMATOGRADIJE **ESEJ:** SNEMANJE S KRIŽA **REALITY CHECK:** MOST

3. MEDNARODNI FESTIVAL ANIMIRANEGA FILMA ANIMATEKA 2006  
3<sup>RD</sup> INTERNATIONAL ANIMATION FILM FESTIVAL ANIMATEKA 2006  
12. - 16. DECEMBER, KINODVOR, LJUBLJANA



animateka'06



**Tekmovalni program** - za nagrado žirije in občinstva se potegujejo kratkometražni animirani filmi iz Srednje in Vzhodne Evrope.

**Svetovni jagodni izbor** - najboljši med najboljšimi - sodobni kratkometražni animirani filmi nagrajevani na najbolj pomembnih mednarodnih festivalih.

**Celovečerci**  
*Prerokba žab / La prophétie des grenouilles*, r Jacques-Rémy Girerd, Francija, 2003, 35mm, barvni, 90'.

**Pogovori z avtorji** - več kot 40 avtoric in avtorjev animiranih filmov se predstavlja vsak dan ob 13.30 v preddverju Kinodvora.

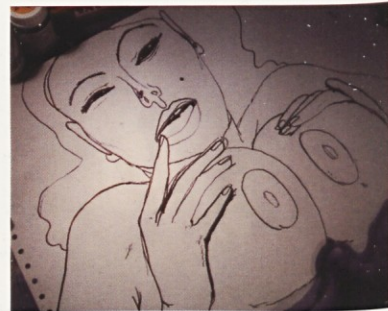
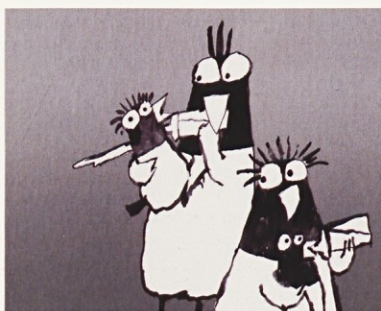
**Polnočne alternative** - za vse nočne ptice, ki v animiranem filmu iščejo predvsem politično nekorektne in estetsko mejne vsebine. Črni humor in podobne bizarne zadeve so na ogled tudi v programu newyorške neodvisne animacije *Avoid Eye Contact*.

**Nordijske specialitete** - program sodobnih norveških kratkometražnih igranih, dokumentarnih in eksperimentalnih filmov; zgodovinska retrospektiva norveških animiranih filmov; izbor sodobne produkcije animiranih filmov nordijskih držav.

*Fimfárum 2*, r Jan Balej, Aurel Klimt, Vlasta Pospíšilová, Břetislav Pojar, Češka, 2006, 35mm, barvni, 96'.

**Koncert** - na zaključnem večeru **Srečna mladina** igra na pripravljeno animirano vizualno podobo mladih slovenskih vizualnih umetnikov in umetnic.

[www.animatekafestival.org](http://www.animatekafestival.org)



10 POVEČAVA

**Fokus** Trikrat (Mateja Valentinčič) –  
**11** Gostitelj (Simon Popek) –14  
 Sprevrženčev filmski vodnik  
 (Aljoša Kravanja) –16 Podnebje  
 (Nika Bohinc) –17 Veter, ki trese  
 ječmen (Denis Valič) –18 Volitve  
 (Jurij Meden) –19 Vrni se (Mateja  
 Valentinčič) –20 Narod hitre  
 prehrane (Nil Baskar) –21

28 KINO SVET

**Intervju** Aleksander Sokurov (Marko  
 Bauer, Daša Cerar, Luka Umek) –28  
**Festivali** Viennale: Agnes Varda  
 (Jurij Meden) –35 I Mille Occhi  
 (Olaf Möller) –39 Torino: Učna ura  
 iz filmske etike (Nika Bohinc) –41  
 Joaquín Jordá (Nil Baskar) –43  
 Human Rights Film Festival, Zagreb:

60 DIGITALIJE

Digitalna filmska revolucija, 4. del  
 (Aleš Blatnik) –60



7



17



46



56

4 SCENOSLEDNIK

**Filmske razglednice** Praga (Olmo  
 Omerzu) –4 Lizbona (Nuno Sena) –5  
**Odmev** Pordenone (Koen Van Daele) –  
**6** Dokma (Martin Marzidovšek) –7  
**Televizijski gledalec** Frank Tashlin,  
 Jerry Lewis, Mario Bava  
 (Simon Popek) –8  
**Iz zadnje vrste** Festivalna euforia –9

22 SLOVENSKI FILM

**V središču** Kratki stiki (Jože Dolmark)  
 –22  
**Na obisku** Luksuz produkcija (Boris  
 Petkovič) –24  
**Moj prizor** Vedno isto (Miha Knific)  
 –26

O Bressonu in živalih v filmu (Nico  
 Baumbach) –46  
**Zrcalo** Blišč in beda francoske  
 kinematografije (Michel Ciment) –48

51 KONTRA-PLAN

**Esej** Snemanje s križa (Marko Bauer)  
 –51  
**Reality Check** Španje pod mostovi  
 (Matic Majcen) –54 Iskanja (Hanna  
 Slak) –56  
**Čitalnica** Sontag & Kael; Opposites  
 Attract Me (Simon Popek) –58  
**Trenutki odločitve:** Trenutki odločitve  
 – performativno, politično in  
 tehnološko (Mojca Puncer) –58  
**Poslušalnica** Glasba jezika in jezikanje  
 v hrupu (Miha Zadnikar Ilič) –59

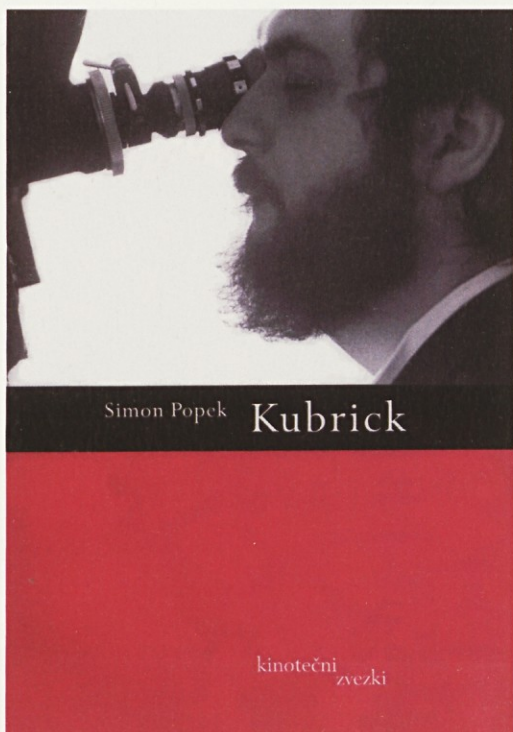
Revija Ekran, št. december - januar, sta podprla sponzorja Mobitel in Tiskarna Schwarz.

Na naslovnici: Vrni se (Volver, 2006), Pedro Almodovar  
 vol.31 / letnik XLIII / december - januar / 2006/07 / 700 SIT / 2,92 €

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna in odgovorna urednica Nika Bohinc; uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Simon Popek, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Melita Zajc; svet revije Marko Crnkovič, Jože Dolmark, Nerina Kocjančič, Metod Pevce, Staš Ravter, Samo Rugelj, Marcel Štefančič, jr.; lektorica Mojca Hudolin; oblikovanje Maja Rebov; tisk Schwarz; naslov uredništva Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel. 01 438 38 30; info@ekran.si; www.ekran.si; stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure; naročnina celoletna naročnina 2800 SIT / 30 EUR; transakcijski račun 01100-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.



# kinotečni zvezki



Nova knjižna publikacija Slovenske kinoteke  
Simon Popek: **Kubrick**

*“Za Kubricka je štelu zgolj delo, ki se mu nikdar ni odrekel, le končni rezultat, viden na filmskem platnu. Pri njem ni pomembno, kaj je počel, temveč kako je počel; ne zakaj se je odločal, temveč kako se je odločal.”*

Cena knjige je 2500 SIT (10,43 EUR);  
kupite jo lahko v prostorih Kinoteke na  
Miklošičevi 28 in 38 v času uradnih ur, pri  
blagajni Kinodvora na Kolodvorski 13 ter v  
bolje založenih knjigarnah.

**kinoteka**

Tudi to  
je **muška**\*

foto Žiga Koritnik

[www.gms-drustvo.si](http://www.gms-drustvo.si)

\* glasbena revija

# NE NAZADNJE

Čeravno imate v rokah letošnjo zadnjo številko, se leto 2006 za Ekran še ni končalo. Med 18. in 20. decembrom bo v Kinodvoru potekala *Ekranova jesenska filmska šola*. Uredništvo revije jo je prvič pripravilo sredi osemdesetih let na pobudo tedanjega urednika Silvana Furlana, pod katerim je filmska teorija v Ekranu in na splošno v domačem kulturnem prostoru doživljala zlate čase. V spogledovanju z živahno francosko teoretsko mislijo (Comolli, Bonitzer, Chion, Deleuze ...) in s pomočjo lacanovskih konceptov je tedaj nastala – lahko bi rekli – Ljubljanska filmska šola (Žižek, Vrdlovec, Pelko ...), ki se je tudi z vsakoletnim mednarodnim kolokvijem JFŠ vpisovala na svetovni zemljevid sodobne filmske teorije in kulturne kritike. Dobrih dvajset let kasneje kažeta slovenska filmska refleksija in teorija precej drugačno podobo (z gotovostjo bi lahko rekli vsaj to, da je njuna prisotnost v družbenem prostoru žal mnogo manjša), kljub temu pa se dolžnostim ter priložnostim kritičnega razmišljanja o filmski umetnosti in kulturi Ekran tudi vnaprej ne odreka.

Letošnja šola bo 15. po vrsti, posvečena bo pisanju o filmu, in ker je jesen že zdavnaj mimo, nam ne boste zamerili, če jo bomo začasno preimenovali v Zimsko filmsko šolo. Namenjena je vsem, ki vas zanima film, in prav posebej tistim, ki bi o filmu radi pisali ali pa to že počnete. Povezali smo jo z *Ekranovo Malo šolo pogleda*, nedavno osnovanim krožkom mladih filmskih kritikov, na katerem se srečujemo vsak drugi četrtek v mesecu, gledamo filme, se o njih pogovarjamo ter brusimo naše poglede in peresa. Beležke mladih piscev si lahko preberete na novi Ekranovi spletni strani [www.ekran.si](http://www.ekran.si), kjer najdete tudi program Jesenske/zimske filmske šole.

Za pričujočo številko Ekranu bi lahko rekli, da je festivalska, nabrana iz vseh vetrov. Pozna jesen je čas, ko Ljubljana filmsko zaživi z Liffom, pišemo o filmih, po katerih si bomo zapomnili letošnjo festivalsko edicijo. Del Ekranove ekipe se je med Liffom odpravil v Torino, ki je znova potrdil sloves enega najmočnejših evropskih festivalov avtorskega filma, kot tudi izbranih pogledov v preteklost. Obiskali smo še Viennale, tržaški I Mille Occhi, kinotečni Pordenone, mariborsko Dokmo in nemški Mannheim-Heidelberg, kjer se je Ekran srečal z Aleksandrom Sokurovom, s katerim je naša delegacija posnela intervju. V Zagrebu se te dni začinja Human

Rights Film Festival (doma pa Festival gejevskega in lezbičnega filma ter Animateka, ki ji bo posvečena prihodnja številka), kjer bo v središču tema Človek in žival, o kateri za Ekran piše eden izmed kuratorjev programa, Nico Baumbach.

V *Zrcalu* se obračamo k sodobni francoski kinematografiji, ki velja za najmočnejšo v Evropi (in si jo je za teritorialni Fokus izbral letošnji Liffe), poročilo iz Pariza razkriva okoliščine, v katerih nastaja, in pri tem zveni precej zaskrbljeno. V *Reality checku* so *Most* (prikazan tudi na Liffu), eden najbolj razvpitih filmov preteklega leta, ter dokumentarci iz Mesta žensk, o katerih za Ekran razmišlja režiserka Hanna Slak. *Moj prizor* je napisal Miha Knific, katerega celovečerni prvenec *Noč* je septembra odprl Festival slovenskega filma, v kinematografe pa te dni prihaja tamkajšnji zmagovalec, *Kratki stiki* Janeza Lapajneteta, o katerem pišemo v *Središču*.

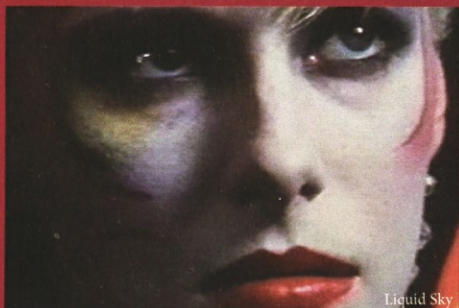
V prihodnji številki se bo Ekran poklonil Robertu Altmanu in Danièle Huillet, še dvema velikima cineastoma, ki ju je vzelo leto 2006.

Če bi verjela v dobre decembrske može, bi jim poslala pismo. Naj minulo filmsko leto začnejo še enkrat in ga obrnejo v kakšno drugo smer: levo ali desno, še najbolje pa navzgor.

NIKA BOHINC

## NAPOVEDNIK

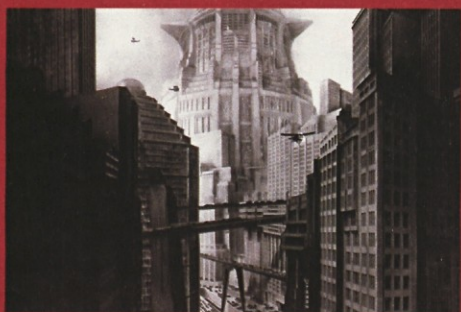
22. FESTIVAL LEZBIČNEGA IN  
GEJEVSKEGA FILMA  
2. - 10. DECEMBER



Liquid Sky

Najstarejši tovrstni filmski festival v Evropi, v korak z najstarejšimi na svetu (SF in NY, oba 25. let letos). Odvijal se bo v Ljubljani (Kinodvor), Celju (Metropol Celje) in Kopru (DPZN-MKC Koper). Nevidna rdeča nit letošnjega festivala je nasilje nad človekovim telesom, ki se izkazuje na razne načine: z zanikanjem pravice do azila, z zapiranjem v zapore, taborišča, norišnice, z družbeno nestrpnostjo in s strahom pred drugačnostjo, ali pa gre za neposredno fizično nasilje, kamor sodijo vse oblike prisilnega zdravljenja in pa sodobni zločini iz sovraštva. Več na <http://www.ljudmila.org/siqrd/fglf/22>.

METROPOLIS  
CANKARJEV DOM, 8. DECEMBER



Slovenska kinoteka ob deseti obletnici ustanovitve predstavlja digitalno obnovljeno različico epskega spektakla Metropolis (Fritz Lang, 1927) ob živi glasbeni spremljavi simfoničnega orkestra Camerata Labacensis in pod taktirko svetovno znanega dirigenta Roberta Israela z izvorno orkestrsko partituro Gottfrieda Huppertza.

RAZGLEDNICA IZ  
PRAGE

Ko sem bil majhen, sem obiskoval očeta v Pragi. Njegovo lutkarstvo je bilo vpeto v češki prostor in s tem tudi naša družinska preseljevanja. Odraščal sem ob animiranih filmih Jana Švankmajerja in risbah Josefa Lade, Jiřija Šalamouna, ki sem ga prerinjal, ter risal stripe v slogu Maksipsa Fika.

Želel sem si delati filme, študirati režijo, iti čim prej v tujino. V Pragi na FAMU tako že tretje leto študiram filmsko režijo. Praga je prišla najprej z navdušenjem nad Milošem Formanom, se ustalila v duhu novega vala s profesorji Věro Chytilovo, Janom Němcem; njegovi *Diamanti noči* so bili zame namreč veliko odkritje poetičnega filma, h kateremu se nagibam. Bolj kot učenja obrti, preverjenih scenarističnih vzorcev, se mi na šoli zdi pomembno stališče, izhajanje iz ideje delanja filma kot osebne izkušnje, raziskovanja; kar je najbližje pisanju poezije. Videl sem nekaj dobrih filmov režiserjev, s katerimi sem se potem o njih ure in ure pogovarjal. Na FAMU še obstaja želja in danes skorajda romantično verovanje v avtorski film. Na šoli poučujejo vse smeri filmskega ustvarjanja. Naše druženje pomeni vrsto protislovnih odnosov, v katerih so prijateljstva in ambicije združeni v eno. Katedra igrane režije je od dokumentarne ločena, kar ustvarja inspirativno območje srečevanja različnih pogledov, opazovanja in razmišljanja o filmskem času, izmišljanju metod, večnem spreminjanju stališč in nazorov oistem pravem, drugačnem filmu, ki si ga želi vsak posebej izumiti, iznajti svoj lastni rokopis; tako režiserji kot kamermani, montažerji ...

Eden od razlogov, da študiram v tujini, je odmik, odstop od doma in prostora, kar se mi zdi za čas študija pomembno. Pri nas je preveč nesproščenosti zaradi nujne vpetosti avtorja v prostor. Razmišljam, s koliko mero iskrenosti in v kako globoko osebno izpoved se mora spustiti režiser, ko govori in dela filme. Bojim se mej, ki te zaprejo v polje hermetičnega, za gledalca nerazumljivega. Filmi, ki sem jih do zdaj posnel, so vaje in poskusi, v katerih sem se bolj ali manj uspešno

približal zastavljeni ideji. Včasih se zalotim, da v trenutku negotovosti rad pogledam del kakšnega svojega filma, za katerega se mi zdi, da se je posrečil.

Praga je podobna baročni pravljici. Mostovi in cerkve, ki se pred dežjem zlato, pozlačeno svetijo v modro nebo. Je polna razglednic. Ljudje se zbirajo v parkih, ki so razprostrti na višinah, da bi opazovali sonce, ki zahaja. Ponoči rad gledam galebe (pogost praški ptič), ki se zbirajo nad narodnim gledališčem. Osvetljeni od luči čakajo na muhe, da popadajo nad razžarjenim steklom.

Razočarana nad minulim letom sva s sošolko iz Koreje In-kjong sedela v njenem stanovanju na Ip Pavlovi. Pripravljala mi je različne jedi. Le s težavo sva v Pragi našla tisto pravo ribo. Bila je noč. Poležaval sem na zofi in opazoval njeno mačko, ki se je v kotu igrala s pajkom. Mačka je previdno tipala in s smrčkom drežala vanj. Nežno ga je zbodla z brki in raztrgala pajčevino. Ob igrivem razpoloženju se je nevede obznila in pajka pojedla. Pogovarjala sva se o njenem možu, ki ga In-kjong po nekaj letih na letališču ni prepoznala. Mačka je medtem potrta ležala v kotu. Povedala mi je, da se je njegovo telo spremenilo, postalo večje in zadovoljno, odkar se vidita vsakih nekaj let. To jo je pomirilo.

Praga je čas opazovanja in razmisleka: zakaj in kakšne zgodbe bi radi pripovedovali? Ne predstavljam si, da bi se tu ustalil. Sole so uvodi, predgovori.

Spoznal sem nekaj dobrih prijateljev in sodelavcev, ki jih želim obdržati.

Ena izmed naših najbolj priljubljenih gostilniških tem je podtikanje in očitane drug drugemu pretirano ambicioznost. »Star sem trideset let, sem tujec, imam ženo, dva otroke in enostavno moram biti najboljši.« Madžar Geurgi (kameraman)

OLMO OMERZU

## ZGODBA IZ LIZBONE: SKRIVNO ŽIVLJENJE NAOMI KAWASE



Glavno gostjo posebnega programa, posvečenega sodobnemu japonskemu dokumentarcu s primernim naslovom *Minimal Stories*, Naomi Kawase, sta na festivalu dokumentarnega filma Doclisboa 2006 nestrpno pričakovali tako publika kot festivalska ekipa (katere del sem tudi sam kot programski vodja). Potem ko vidiš nekaj njenih filmov, še posebej njene zelo osebne dokumentarce, skorajda postaneš prepričan, da veš vse o njej, da si ji na nek način že bil predstavljen, da jo poznaš, četudi zgolj prek kina. A je ne. Ne glede na to, koliko samorazkritja pripusti ali vtke v svoje filme, je res, da še vedno veliko zadržuje zase.

V Lizbono je prispela v spremstvu moža in njune- ga dveletnega sina, ki nastopa v Naominem najnovejšem filmu *Tarachime* in je zdaj postal nerazločljiv del njenega življenja in dela. Ne bi prišla, če ne bi smela pripeljati tudi svoje ožje družine. Razumljivo, saj je njena življenjska zgodba globoko zaznamovana z odsotnostjo matere in očeta (v njenem primeru še pred rojstvom); to je v avtoričinem srcu pustilo praznino, ki je v središču njenih igranih in dokumentarnih filmov. Le ugibamo lahko, kako je njena neizbežna navezanost na lastnega otroka neke vrste kompenzacija za njeno predhodno prikrajšanost za normalne družinske vezi (razen ljubeče babice, ki jo je vzgojila in se prav tako pojavi v *Tarachime*, *Katatsumori* in še nekaterih drugih filmih).

V štirih dneh, ko je bila v Lizboni, so bili trije člani družine neločljivi. Čeprav je Naomi Kawase zelo profesionalna in je bila na voljo za novinarske intervjuje in vprašanja po projekcijah (vse nabito polne), je v obveznosti vedno vključila svojega otroka (mož je ostal nemi lik, ki je diskretno bdel nad ženo in sinom). Mladi fantič je na portugalsko publiko pravzaprav naredil kar velik vtis; v svoji vlogi neke vrste pomagača Naomi Kawase se je zdel popolnoma sproščen (razen enega do dveh naravnih javnih otroških izbruhov zaradi pomanjkanja spanca ali prave hrane). Ko jih ni bilo na festivalskih prizoriščih, so vsi trije hodili po mestu ali

pa so se podali na obrobje Lizbone, da bi si ogledali Atlantski ocean. V nasprotju s tem, kar bi pričakovali po ogledu *Sprejemanja* (*Embracing*), *Katatsumori* ali *Tarachime*, Naomi Kawase niti enkrat nisem videl, da bi držala kamero ali da bi sploh poskušala snemati svojo družino.

Že dolgo govori, da dela filme, zato da bi pustila sled, da bi dokazala, da je živela, in tudi da bi živela skozi kino. V pogovorih po projekcijah je ponavljala to idejo in res verjameš, da je zanjo najpomembnejše vprašanje, kako združiti svoje življenje in svoje filme v eno. To je njen celoten filmski projekt (mimogrede: tudi ideja v ozadju njene spletne strani [www.kawase-naomi.com](http://www.kawase-naomi.com)) in k temu nima veliko dodati, kar je lahko frustrirajoče za nekatere ljudi, ki bi radi vedeli več o njenem delovnem procesu in umetniških odločitvah. Toda sprašuje se, koliko njenega življenja se še dogaja zunaj platna (da se sploh ne dotaknem še bolj zapletenega vprašanja, kaj podžiga njene igrane filme). Ne glede na to, kaj od svoje intime in osebnega življenja razkrije v svojih dokumentarnih dnevnikih in javnih nastopih, ji še vedno uspe ostati enigmatična figura, prelepa sfiga, čudno vzvišena nad bolj zgovornim filmskim likom same sebe.

Skozi jezikovno prepreko (Naomi ne govori angleško, čeprav lahko razume večino tistega, kar ji poveš) in skozi neizogiben kulturni prepad (ta razdalja med Vzhodom in Zahodom, ki jo je tako težko preseči zgolj v enem ali nekaj srečanjih) mi je uspelo odkriti, da imava nekaj skupnega (rojena sva istega leta in lahko bi rekli, da sem tudi sam zaskrbljen oče). Toda čeprav sva si izmenjala nekaj prijaznosti, imam na koncu še vedno občutek, da o Naomi Kawase ne vem veliko. Zagotovo bom moral počakati do njenega naslednjega filma, da o Naominem svetu izvem več.

NUNO SENA

## NAPOVEDNIK

### REŽISER POROK

Il regista di matrimoni, 2006, R: Marco Bellocchio



Drzen, rahlo konfuzen, a čudovit, s surrealnimi prebliski prepreden film o znanem režiserju Francu Elici (genialni Sergio Castellito), zgroženem nad dejstvom, da se bo njegova hči poročila s katolikom. Po neštetih prošnjah producenta, naj se že loti ekranizacije krščanske tematike, Franco pobegne na Sicilijo, kjer sreča kopico kopico čudaških likov, se zaljubi v prinčevno hčerko in jo mimogrede reši pred poroko z dogovorjenim ženinom.

### RADIJSKI ŠOV

A Prairie Home Companion, 2006, Robert Altman



Film o znameniti ameriški radijski oddaji in o večeru, ko naj bi jo zadnjič predvajali. »Že od otroštva v Kansas Cityju sem imel rad radio. Seveda sem slišal za Garrisona Keillorja, pa tudi moja žena je velika navdušenka, nikoli ne zamudi oddaje. No, z Garrisonom imava istega odvetnika. Preko njega sva se srečala in v resnici nisva veliko govorila. Garrison je hotel narediti film o Lake Wobegon, svojem izmišljenem rojstnem kraju. Nekaj mesecev sva premlevala različne ideje, končno pa sem mu rekel: 'Kar poznam, je radijska oddaja. Zakaj ne bi posnela filma o tem?'« Robert Altman

## SODOBNA ZGODOVINA FILMA



Minulega oktobra je festival *Giornate del cinema muto* (Pordenone, Sacile) slavil svoj srebrni jubilej. Festival *Il cinema ritrovato* (Bologna) se je letos poleti odvil že dvajsetič. Do naglega razcveta omenjenih festivalov v vodilna, k filmski zgodovini usmerjena svetovna festivala je prišlo vzporedno z – čemur bi lahko rekli – boomom filmskih študij. Čeprav je že prej obstajalo zanimanje za filmsko zgodovino na akademski ravni, so na številnih evropskih in ameriških univerzah šele v zadnjih dveh desetletjih osnovali specializirane programe in oddelke, namenjene študiju filma. Popularnost filmskih in medijskih študij v akademskih krogih je obrodila velikansko bero filmske literature. Festivali, kakršna sta v Sacileju in Bologni, univerze z oddelki za filmske študije, vodilne kinoteke in tudi nekatere od večjih založb so odgovorni za stalno in obsežno letno produkcijo novih, specializiranih knjig in revij, v katerih so objavljena nova odkritja in dognanja na zgodovinskih, kritičnih in teoretičnih področjih filmskega raziskovanja.

Pri velikem odmiku od *klasičnega* pisanja filmske zgodovine (*à la* Sadoul ali Mitry) – ki je, okvirno rečeno, prevladovalo do poznih sedemdesetih let – k

revizionističnemu filmskemu zgodovinopisju festivala *Giornate ... in Il cinema ritrovato* nista odi-grala le stranske vloge. Oba festivala sta bila v samem srcu transformacije. Klasični filmski zgodovinarji so imeli omejen dostop do primarnih virov (na prvem mestu samih filmov), zato so se morali, če so hoteli zapolniti praznine, posluževati sekundarnih virov. Posledično so bili njihovi pristopi, metode in stališča makrozgodovinski, linearni in teleološki. In: ker ni bilo uveljavljenega akademskega okvira za študij filma, umetnosti dvajsetega stoletja, so si mnogi *klasični* filmski zgodovinarji pomagali z metodami in vzorci drugih disciplin. Festivala *Giornate ... in Il cinema ritrovato* sta kot katalizatorja odigrala osrednjo vlogo pri nastanku novega načina pisanja filmske zgodovine. Z vsakoletnim prikazovanjem na ducate filmov, ki so »manjkali« v filmskozgodovinskem spominu, zavesti in zapisih, so bili *klasični* zgodovinarji v luči novih odkritij preprosto prisiljeni ponovno pretehtati svoja prepričanja in teorije. Bivše velikanske vrzeli ter manjkajoči člani se počasi izpolnjujejo in z vsakim novim odkritjem je treba veliko, celostno predstavo ponovno oceniti. Novi dokazi so ovrgli predstave, ki smo jih imeli desetletja

za samoumevne. Če so doslej klasični filmski zgodovinarji prvo desetletje filmske produkcije označevali kot »primitivni film«, so nas strokovnjaki za zgodnji film učili, da smo si zgodnje *scènes* ali *vues* razlagali povsem napačno, ko smo jih gledali kot posamezne filme in ne kot – kar so zares bili – sestavne dele celovite kinematografske predstave. Ali: Gunningovo pojmovanje »*cinema of attractions*«, na primer, nam ponudi povsem drugačen pogled na predklasični film, saj razvoja filma ne povezuje več s pripovedovanjem zgodb, temveč s filmično atrakcijo. Ali pa: dandanes ne bi nihče trdil, da je bil filmski izraz v dvajsetih letih nepopoln ali nezrel, ker se je moral »še naučiti govoriti«. Danes filmske zgodovine ne moremo več razlagati kot premo-linearno pripoved, segajočo od primitivne geneze do digitalne prihodnosti. Pri svojstveni evoluciji in značilni meandrasti poti filmske umetnosti ni povsem nič očitnega ali neogibnega. Tovrstni teleološki postopki so sami postali zgodovina.

Najpomembnejše pri obeh festivalih je, da dobi gledalec občutek za predstavo in doživljanje filmske zgodovine iz prve roke. Vsaka edicija obeh festivalov vsebuje malodane popolne projekcije v malodane popolnih pogojih (ki se poskušajo približati prvotnim oglednim pogojem) malodane popolnih restavracij (restavrirane kopije filmov nastanejo s pomočjo dovršene tehnologije in izkušenosti, ki temelji na akumuliranju raziskovalnega dela in znanja) velikih kanoniziranih del filmske umetnosti. A šele ko omenjene projekcije umestimo na pravo mesto, lahko začnemo razumeti in ponovno ocenjevati njihovo vrednost in njihov pomen. In šele takrat ko filme projiciramo skupaj z ducati pozabljenih, prezrtih in omalovaževanih zakladov svetovnih filmskih arhivov, lahko uvidimo vso kompleksnost, raznolikost in bogastvo zgodovine filma.



## DOKMA 2006



»War is business« se je glasilo v propagandnem filmu *Strelna v zraku* (Thunder in the Air, 1935) Hansa M. Nieterja iz Velike Britanije, ki se je v začetku novembra odvrtel na letošnjem festivalu dokumentarnega filma Dokumentarci v Mariboru – DokMa 2006. V njem avtor problematizira oboroževanje in vojno nasploh ter opozarja na njihova politično-ekonomska ozadja. Spominja na podobne propagandne izdelke kakšnega Michaela Moora, le da gre v tem primeru za črno-bel film iz leta 1935. V tej posebni sekciji, imenovani *Veliki dokumentarci*, ki sta ju v okviru tretje DokMe pripravila Britanski filmski inštitut in Slovenska kinoteka, so bili zbrani britanski propagandni filmi iz predvojnega obdobja, ki jih zaznamuje izrazita levičarska drža. Govorijo o brezposelnosti, težkih socialnih razmerah, oboroževanju in vojni ... Kljub časovnemu razkoraku so se ti filmi tematsko uspešno zlili z ostalim programom DokMe 2006. To dejstvo priča o tem, da je dokumentarni film res dokument časa, ki pa je lahko prav tako aktualen tudi v nekem drugem času.

Festival DokMa, ki ga organizira Društvo za preoblikovanje družbene komunikacije – PIFF iz Maribora v sodelovanju s še nekaterimi drugimi soorganizatorji, je letos v Maribor pripeljal 46 filmov iz 18-ih držav. To je sicer pol manj kot lani; razlog za to je predvsem zapiranje starejših kinodvoran v središču Maribora, ki so ob prihodu multipleksov zaprle vrata. Kljub nekaterim organizacijskim težavam (neredna podnaslavljanja filmov) se mladi festival trudi osvetliti platna starih mariborskih kinodvoran in slovenskemu občinstvu približati, po mnenju organizatorjev, pri nas zapostavljeno zvrst dokumentarnega filma.

Festival, ki je letos potekal na treh različnih lokacijah, je odprl dokumentarni film *GITMO – Nova pravila vojne* (GITMO – The New Rules of War, 2005). Gre za švedski prispevek Erika Gandina in Tarika Saleha h kritiki ameriškega imperializma, ki želi, podobno kot v Berlinu nagrajeni *Pot v Guantanamo* (The Road to Guantanamo, 2006) Michaela Winterbottoma, pole-

mizirati o spornem ameriškem zaporu za domnevne teroriste na Kubi. Pri tem se nasloni na izključno dokumentarna gradiva in ne uporablja igranih prizorov. V okviru glavnega programa letošnje DokMe je pomembno omeniti tudi *Mi hranimo svet* (We Feed the World, 2005) Avstrijca Erwina Wagenhoferja, ki opozarja na temne in paradokсне plati globalizirane pridelave hrane; o njem je *Ekran* letos že pisal.

Kljub prevladi socialno in politično obarvanih vsebin je festival popestrilo tudi nekaj glasbenih dokumentarcev. Izstopala je sekcija indijskih dokumentarcev, ki na zelo neposreden način prikazujejo indijsko realnost. Nekaterim med njimi je celo onemogočeno predvajanje v domovini. Takšen je denimo *Čakanje* (Waiting, 2005) Atula Gupte, ki kaže težko in nepredvidljivo situacijo v indijskem Kašmirju, kjer vojska brez upravičenega razloga ugrablja moške, ki nato brez sledu izginejo. Njihove družine to lahko le pasivno opazujejo in se soočajo z eksistencialno ogroženo in negotovo prihodnostjo. V sekciji, poimenovani *Posebno slovenski*, namenjeni slovenskim dokumentarnim izdelkom, sta na priseljsko problematiko opozorila dva filma. In sicer *Američanke* Hanne A. W.

Slak ter *Bratstvo in enotnost* Marije Mojce Pungerčar. Prvi govori o slovenskih priseljencih v Ameriki, drugi o začasnih delavcih iz različnih balkanskih držav v Sloveniji. Filma sta se odvrtela zapovrstjo in s tem še bolj očitno relativizirala pozicijo domačina in priseljenca, saj so se slovenski gledalci lahko identificirali tako s prvimi kot drugimi.

Tekmovalni program je bil po besedah koordinatorke programskega odbora DokMe 2006 Aleksandre Goropevšek rezerviran za filme iz držav stare celine, ki še niso članice Evropske unije in tako težje pridejo do evropskih sredstev. Večina izmed sedmih filmov te sekcije je bila iz držav nekdanje Jugoslavije. Tričlanska mednarodna komisija je kot najboljšega med njimi okronala *Nimam ti nič lepega povedati* (Nemam ti šta reći lijepo, 2006) Gorana Devića iz Hrvaške, ki pripoveduje zgodbo o nerazrešenem umoru mlade ženske iz Siska ter o mladih, živčih v majhnih mestih, pri čemer je v ozadju vedno pridihi nedavne vojne. Posebno omembo je žirija podelila filmu *Rudarska opera* Olega Novkovića iz Srbije in Črne Gore.

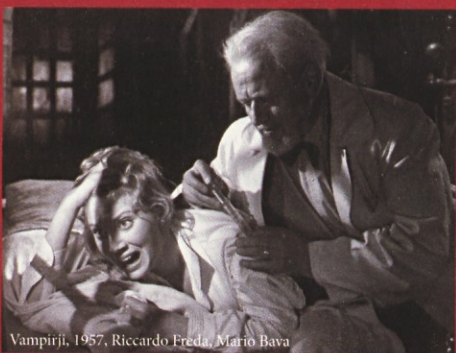
MARTIN MARZIDOVŠEK

## NAPOVEDNIK

CIKEL FRANKA TASHLINA &  
JERRYJA LEWISA

TVS1, sobote ob ca. 15.00

02. 12. Japonček (Geisha Boy, 1958, Frank Tashlin)  
09. 12. Don't Give Up the Ship (1959, Norman Taurog)  
16. 12. Dr. Jerryja čarobni napoj (The Nutty Professor, 1963, Jerry Lewis)  
23. 12. Kdo tu skrbi za trgovino? (Who's Minding the Store?, 1963, Frank Tashlin)  
30. 12. Bolničar (The Disorderly Orderly, 1964, Frank Tashlin)



Vampirji, 1957, Riccardo Freda, Mario Bava

CIKEL MARIA BAVE

TVS1, sobote ob ca. 23.30

02. 12. Operazione paura / Kill, Baby, Kill  
1966, Mario Bava  
09. 12. 5 bambole per la luna d'agosto /  
Five Dolls for an August Moon 1970, Mario  
Bava  
16. 12. Casa dell'esorcismo / House of  
Exorcism 1975, Mario Bava

PONOVITVE ROHMERJEVIH KOMEDIJ  
IN PREGOVOROV:

TVS2, četrčki ob ca. 23.30

07. 12. Zeleni žarek (Le Rayon vert, 1986).  
14. 12. Štiri pustolovščine Reinette in Mi-  
rabelle (4 aventures de Reinette et Mirabelle,  
1987)  
21. 12. Prijatelj moje prijateljice (L'Ami de  
mon amie, 1987)

FRANK TASHLIN,  
JERRY LEWIS,  
MARIO BAVA

Umetniki in modeli, 1955, Frank Tashlin

Novembrski in decembrski filmski spored bosta zaznamovali retrospektivi dveh nezdružljivih avtorjev, Američana Franka Tashlina, mojstra obešenjaške komedije petdesetih in šestdesetih let, čigar opus je zaznamovalo kontinuirano sodelovanje z zvezdnikom Jerryjem Lewisom, in Italijana Maria Bave, ene ključnih figur povojnega evropskega žanra.

S Tashlinom imajo/imamo mnogi še vedno težave, predvsem njegovi sonarodnjaki, ki v navidez infantilnih komedijah nikoli niso prepoznali omembe vrednega komičnega potenciala. Tashlin je bil »avtorsko degradiran« tudi zaradi drugih razlogov; največkrat je obveljal za rutinerja, režiserja, ki je zgolj režiral največje zvezdnike tedanjega časa (Lewis, Dean Martin, Bob Hope, Jayne Mansfield, Tony Randall, Doris Day), le redki so ga videli kot inovatorja in ustvarjalca. Jasno, kot prvi so njegovo vrednost prepoznali francoski kritiki, a ne toliko *cahiersovci* – ti so preferirali Jerryja Lewisa –, temveč *positifovci*. Slednji so dali jasno vedeti, da Tashlin nadaljuje žlahtno šolo ameriške *screwball* komedije, ki so jo Frank Capra, Leo McCarey in Howard Hawks utelešali v tridesetih letih ter Preston Sturges v štiridesetih. Petdeseta so bila drugačen čas, obdobje grotesknega ekscesa, kiča in vsesplošnega pretiravanja, kar se pri Tashlinu manifestira v kričečih barvah, kostumih in scenografiji, seksualni hysteriji in fetišizmu (predvsem do bujnega ženskega oprsja) ter »vulgarnem modernizmu«, podkrepjenem s stripovsko estetiko, ki ji je kot režiser več kot šestdesetih kratkih animiranih filmov z začetka kariere avtomatično pripadal. V »kričeče« oziroma »vulgarne« okvire lahko na splošno umestimo tudi Tashlina, toda s pomembnim pripisom: pod načičkano fasado se je pogosto prikradla trpka družbena satira in kritika konzumerizma, ki jo v najlepši luči ilustrirata njegova najboljša filma, *The Girl Can't Help it* (1956) in *Will Success Spoil Ruck Hunter?* (1957), oba žal odsotna iz pričujoče retrospektive, pa tudi njegovi »manj vredni« filmi z Jerryjem Lewisom, konkretno *Umetniki in mo-*

*deli, Hollywood ali propad in Spi, dete, spi.*

Mario Bava bo v širšem okviru sploh prvič predstavljen v Sloveniji; če odštejemo kinotečne projekcije nekaj filmov v osemdesetih letih, je tukajšnjemu občinstvu praktično neznan avtor. Njegov zgodovinski vpliv je danes nesporen, kljub še vedno prisotni degradaciji pomena njegovega dela in »popolarnemu« tlačenju v poslano oznako italijanske eksploatacije šestdesetih in sedemdesetih let. Kar je podobno, kot bi Leoneja odpravili kot režiserja špageti vesternov. Bava je imel to nesrečo, da je skozi vso kariero snemal izrazito nizkoprorračunske filme (t. i. *filone*), hkrati pa srečo – in seveda talent –, da so bili ti filmi videti »kot milijon dolarjev«; drzno, bogato, baročno. Kar ne preseneča, Bava je bil sin Eugenia Bave, »očeta posebnih učinkov« v italijanski kinematografiji, sprva direktor fotografije z izrazitim čutom za vizualno, barve in gibanje, scenografijo, razmerje med svetlobo in temo. Ko je leta 1957 Riccardu Fredi posnel slovite *Vampirje* (nekateri mu pripisujejo tudi korežijo), je bila pot režiserja tlakovana. Bava-režiser je seveda človek mnogih obrazov, preizkušal se je v vseh popularnih žanrih tistega časa, vesternih, peplumih, bondovskih trilerjih, za zgodovino pisje (tisto, ki ga sploh upošteva) pa je vendarle pomemben predvsem kot režiser vizualno impresivnih »gotških« grozljivk, ki jih po slogovni plati še najlažje primerjamo s precej bolj razvpitimi Cormanovimi filmi iz Poejevega cikla, in *gialla*, kateremu je pot tlakoval z izvrstnim *La Ragazza che sapeva troppo* (1963). Bava je najboljše filme posnel do sredine šestdesetih, ko so bili proračuni še znosni in ko njegovi producenti (še) niso bankrotirali na polovici produkcije. A Bava je bil mojster vizualne nadgradnje inferiornih scenarijev, zato je z raziskovanjem ekspresivnega potenciala medija običajno znal transcendirati omejitve ponujenega mu materiala.

SIMON POPEK

## FESTIVALSKA EVFORIJA

Ljubljanski mednarodni filmski festival je pred sedemnajstimi leti nosil ime Film art fest. Bolj kot z ambicijo odkrivanja novih avtorjev, novih smeri filma, je bil zamišljen kot filmska revija najboljšega, kar bo v Sloveniji mogoče videti na filmskem platnu. Nastal je iz protesta do neobstoječega sistema distribucije art filma, še v času Jugoslavije, ko je bil filmski jedilnik slovenske publike odvisen od odločitev v Beogradu in včasih Zagrebu, dokler ni skupaj z državo šel k vragu še filmski biznis. Sedmo leto je dobil tekmovalno sekcijo prvih in drugih filmov ter počasi zrasel v festival, kot ga poznamo danes. V mesto pridirja vsako jesen, kot kakšen orkan prepriha filmski spored in žanje vsesplošno navdušenje občinstva, vzbudi celo nekakšno festivalsko evforijo, ki se začne z dolgimi vrstami pred blagajno in nadaljuje s šprintom med dvoranami.

Če za izhodišče vzamem programska izhodišča izpred sedemnajstih let in pomislim na edicije Liffa zadnjih nekaj sezon, se seveda pojavi vprašanje, kaj se je od takrat spremenilo. Nekaj že (tudi po zaslugi festivala in njegovih pionirjev), veliko pa ne. Sistem distribucije art filma v Sloveniji je še vedno nerazvit in tako Liffe v dveh tednih pokaže nekajkrat toliko neholivudskih filmov, kolikor nam jih med preostalim letom privoščijo naši distributerji. Prvenstvena vizija ljubljanskega festivala, da predstavi največje dosežke minulega festivalskega leta, je ostala. Četudi se je ta vizija še pred nekaj leti spogledovala z odkrivanjem novih, drugačnih avtorjev, je kaj hitro pristala na program t. i. festivalskih uspešnic, ki si jih med seboj podaja večina (bolj ali manj omedlnih) evropskih filmskih festivalov. Marsikatero izmed njih izdatno promovirajo evropski podporni skladi, ki so v filmskih festivalih (te tudi sofinancirajo, če festival pristaja na njihove pogoje – 70% evropskega programa) našli prikladno nišo za distribucijo svojih produkcij. To je vsesplošen pojav znotraj sodobnega filma in ga ne kaže reducirati le na Evropo, saj so festivali še toliko bolj ekskluzivna

Ilustracija: Mojca Dolinar



možnost za sploh kakršno koli distribucijo filmov, ki prihajajo iz neevropskih in neameriških držav. Ki so (glej gornji odstotek) v podrejenem položaju tudi pri festivalski distribuciji. A to je že nova zgodba.

Liffe je mednarodni filmski festival, ker prikazuje filme iz vsega sveta in je član mednarodne festivalske mreže. Res je tudi, da se povabilu k obisku vsako leto odzove več tujih gostov, s filmi tako k nam pride nekaj režiserjev, igralk in igralcev, vmes je kakšen producent, velika imena avtorskega filma v Ljubljani pa so prej srečno naključje kot pravilo (tako se je zgodilo letos z Jafarjem Panahijem, ki je pripotoval po nagrado Amnesty International). Tisto, kar pogrešam in zaradi česar nergam, ni rdeča preproga, ampak relevantnejši filmski program in z njim povezan mednarodni odmev – medtem ko je za Slovenijo Liffe še kako pomemben, bo brez jasne, konsistentne in drzne programske vizije sodobnega filma ter delikatesnih sekcij, s katerimi bi k sebi obrnil radovednost mednarodnih filmskih publicistov in pozornost direktorjev drugih festivalov, le težko presegel nacionalne meje. Zdaj, ko je utrdil svoj status najpomembnejšega filmskega dogodka v državi, bi se lahko začel odpirati tudi navzven.

Krasen primer tega, kaj bi lahko bil Liffe, je dunajski Viennale. Poleg Rotterdama in Torina se je uveljavil kot eden najbolj relevantnih evropskih filmskih festivalov (ob veliki trojici CBB), redna in nujna pos-

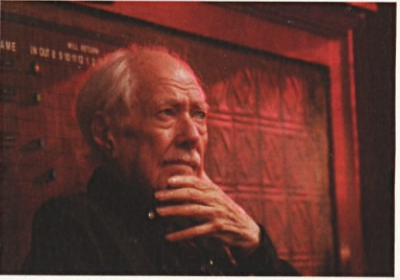
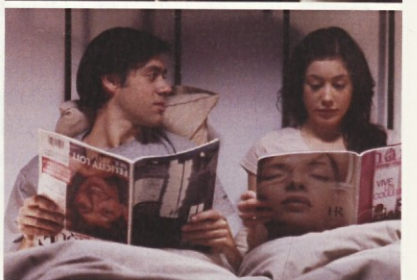
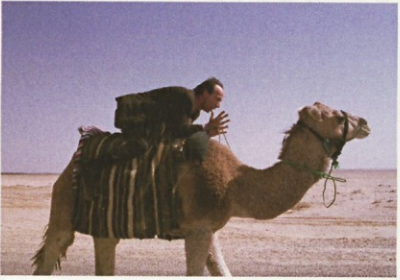
tojanka na festivalski krožnici tako za selektorje drugih mednarodnih filmskih festivalov kot za filmske kritike iz celega sveta. Zato, ker je izbor najboljših (igranih, dokumentarnih, eksperimentalnih, kratkih, animiranih) novih filmov skrbno preiščen, predstavljen v prvi osebi in obenem pospremljen z obsežnimi retrospektivami, ki gledajo v zgodovino filma, ter intrigantnimi tematskimi fokusi, posvetili. Kajpak, boste rekli, Viennale ima daljšo tradicijo in večji proračun, utečeno ekipo, ki festival ustvarja celo leto, avstrijski sistem distribucije art filmov je razmeroma dobro urejen, in to festivalskemu direktorju prizaneso s kakšnim programskim kompromisom, mu da prostor za eksperimentiranje. Predvsem pa nastaja v filmskem okolju, kjer je filmska kultura spoštovana in negovana, ne pa v filmsko ruralni Ljubljani.

In se vprašam: bi Viennale v Ljubljani sploh preživel? In koliko časa bomo mi še preživljali festival, ki se je začel vrteti v začaranem krogu?

Ko se velike količine filmske iluzije, ki jo Liffe sprodcira v svojih dveh tednih, razblinijo, je čas za razmislek.

Vas pozdravlja,

PROF. NAPLETE



# HOU HSIAO-HSIEN – TRIKRAT IN VEČ

MATEJA VALENTINČIČ

*Café Lumière* (Kôhi jikô, 2003), film, ki ga je Hou Hsiao-hsien posvetil 100-letnici rojstva Yasujira Ozuja, je po *Mambu tisočletja* (Qianxi manbo, 2001) drugi del napovedane trilogije o sodobnem Tajvanu, ki ga je Hou po treh monumentalnih zgodovinsko-političnih freskah svoje dežele (*Mesto žalosti* [Beiqing chengshi, 1989], *Mojster lutk* [Hsimeng jensheng, 1993], *Dobri moški, dobre ženske* [Haonan haonu, 1995]) tematsko načel že s filmom *Zbogom, jug, zbogom* (Nanguo zaijan, nanguo, 1996). S prikazom zdolgočasene, brezciljne primestne mladine, ki jo je globalizacija oplazila zgolj s hlepenjem po hitrih zaslužkih, je začrtal smer svojega raziskovanja sodobne vsakdanjosti, ki jo namesto velikih zgodb pretklosti opredeljuje »konec Zgodovine« – zakon trga, razkroj tradicionalnih vrednot, vsesplošna dezorientiranost, ohlapnost in nestanovitnost človeških razmerij. Hou Hsiao-hsien je velik avtor – podobno kot Ozu na Japonskem že kar za časa življenja filmski klasik – ravno zaradi brezkompromisne težnje po zajetju realnosti, ki se odraža v njegovem skrajno minimalističnem filmskem jeziku, a v maksimalnem učinku hiperrealizma. Kajti na filmu je zagotovo najtežje poustvariti realnost, še posebej današnji trenutek.

Tako v *Mambu tisočletja* kot v *Café Lumière* je Hou v središče pripovedi postavil sodobno mlado žensko, tipično »junakinjo našega časa«. Vicki iz *Mamba tisočletja* v tretji osebi pripoveduje lastno zgodbo, zgodbo svoje ljubezni, svojega dozorevanja, pri čemer šele na koncu izvemo, da iz časovne distance desetih let. Minevanje časa je sploh Houjeva osrednja tema. Njegova meditativna konfucijansko daoistična estetika, ki daje prednost splošnim in srednjim planom, opazovanju, in se izogiba klasični holivudski naraciji, temelječi na raznolikosti kadriranja, na velikih in bližnjih planih ter enačbi kader – protikader, vedno teži h kadru-sekvenci, k temu, da posname dejanje v njegovem trajanju.

Še bolj kot v *Mambu tisočletja*, v katerem je Houjeva kamera prvič postala bistveno bolj gibljiva in bližje igralcem – čeprav je ta bližina zgolj navidezna in nima

ESTETIKA V AVTORSKEM OPUSU TAJVANSKEGA REŽISERJA HOU HSIAO-HSIENA, OB SLOVENSKI PREMIERI FILMA TRIKRAT NA 17. LIFFU.

nič opraviti s psihološko bližino, temveč s takšno, ki na trenutke celo zamegljuje jasnost gledalčevega pogleda oziroma posnetega predmeta ali človeka – je Hou Hsiao-hsienov fascinanten, premišljen, počasen, nedramatičen, skrajno estetiziran, na občutku in atmosferi, ne pa na dogajanju zgrajen slog prisoten v *Café Lumière*. Glasba je pomembna v obeh filmih. V *Mambu* so to elektronski tehno ritmi, v *Kavarni Lumière* pa klasična klavirska glasba, saj protagonistka »zgodbe« Yoko piše razpravo o tajvanskem skladatelju Jiangu Wenyeju in išče kavarno v modernem Tokiu,

*V Houjevih podobah, v katerih pogosto ni pravega središča, zaradi česar se zdi, da je v njih nekaj naključnega, je kot v kitajskem slikarstvu ali japonski poeziji haiku v trenutku zajet celoten univerzum.*

kamor je ta zahajal kot študent pred šestdesetimi, sedemdesetimi leti. To je zgodba, ki je pravzaprav ni, ki je je še manj kot v *Mambu*, ki bi imel brez pripovedovalskega razlagajočega off glasu, napovedujočega dogodka, ki jih potem vidimo v sliki, relativno tradicionalno dramaturgijo.

*Café Lumière* se začne s prihodom vlaka na postajo. Kader, ki ne aludira le na brata Lumière in začetke filma, temveč že z naslednjo kader-sekvenco dekleta, ki obeša perilo, se pogovarja po telefonu s prijateljem ter s sosedo na vratih v zunanosti polja, na Ozujevo *Poto-*

*vanje v Tokio* (Tokyo Monogatari, 1953). Pri Houju je izbira narativne informacije vsaj tako pomembna kot pozicija kamere, saj v njegovih filmih kader-sekvence vedno soobstaja z elipso. Na teh dveh prvih kadrih sloni celoten film: izvemo, da se je od nekod vrnila, da bo šla urejat grob, da je imela grde sanje o nesrečni materi, ki se ji je obraz dojenčka nenadoma zgubil in se stopil kot ledena kocka. Ves nadaljnji potek pripovedi so zgolj variacije in eksplikacije teh indeciv: vidimo Yoko, kako hodi po tokijskih ulicah, sredi vlemestnega vrveža, dvakrat v njegovi bukvarni obišče prijatelja Hajimeja, ki ji najde skratovsko pravljico Michaela Sendaka *Outside Over There* na temo otroka, ki se postara in stopi, skupaj poslušata Wenyejevo glasbo in iščeta kavarno, Yoko se z vlakom odpelje na obisk k staršem, krušni materi pove, da je noseča, da se ne bo poročila in da lahko otroka vzgaja sama, starša ji vrneta obisk v njenem najetem stanovanju v Tokiu, pogovarjajo se o njenem tajvanskem fantu, očetu bodočega otroka, s katerim vzdržujeta razmerje bolj kot ne po telefonu, oče ves čas molči, Yoko se ob branju pravljice zbudi otroški spomin na njeno pravo mater, ki jo je zgubila pri štirih letih, Hajime, ki se ukvarja s snemanjem zvokov tokijske mestne železnice, ji pokaže lastno računalniško grafiko zapletenega železniškega omrežja, prometno komunikacijskega drobnojnega mesta, v osrčju katerega je sam kot embrio, osamljena, nemočna človeška figurica. Nedvomno metafora sodobnega »stanja stvari«. Yoko in Hajime se odpeljeta drug mimo drugega po vzporednih tirih, zadnji Hou Hsiao-hsienov kader pa je total konstrukcije nadzemne železnice, tesno vgnezdene med nepretrgane stanovaljske bloke.

Lepota Houjevega filma je v vseprisotnem občutju življenjskega miru, ki kljub urbani kaotičnosti časa, v katerem živimo, preveva njegove like, ki pa – prese- netljivo – pravzaprav ne živijo drug mimo drugega,

*Hou od gledalca zahteva čas, kar je tisto največ, kar lahko danes od nekoga zahtevaš.*

temveč veliko bolj drug ob drugem. Hou Hsiao-hsien v svetu, ki ni več njegov, ne vidi zgolj odtujenosti, temveč možnost za svobodno so-bivanje, kar daje upanje v prihodnost. Brez nostalgije beleži minevanje časa. V tem sta si podobna z japonskim modrecem Yasujirom Ozujem, mojstrom subtilnih družinskih dram, čeprav je dandanes tradicionalna družina – sploh v urbanih

megapolisih – že zdavnaj preživeta oblika skupnosti. V Houjevih podobah, v katerih pogosto ni pravega središča, zaradi česar se zdi, da je v njih nekaj naključnega, je kot v kitajskem slikarstvu ali japonski poeziji haiku v trenutku zajet celoten univerzum. Kljub učinku hladnosti, distanciranosti, ki jo v marsikaterem gledalcu vzbuja Houjev način naracije, v katero se osebe vmeš- čajo brez posebnega pojasnjevanja in ki se razvija brez dramatičnega napredovanja, z navidezno preprostim sopostavljanjem kader-sekvenc, pa ravno ti postopki v filmu vzdržujejo kontinuirano emocionalno napetost. Hou Hsiao-hsien namreč od gledalca zahteva maksimalen angažma, koncentracijo pri zapolnjevanju »praznih mest« in pretanjeno vizualno občutljivost. Bruno Peron (Ekran, št. 9-10, 2002, str. 37) je Houjev tip filmske sintakse posrečeno primerjal s sekvenco kitajskih ideogramov, kjer ni ločil ali predlogov, ki bi v trenutku pojasnili funkcije posameznih delov diskurza. Hou od

gledalca zahteva čas, kar je tisto največ, kar lahko danes od nekoga zahtevaš.

V Houjevem zadnjem filmu *Trikrat* (Zui hao de shi guang, 2005) je časovna dimenzija toliko razvidnejša, kolikor gre v formalnem smislu za triptih, za tri ločene epizode, ki jih povezuje ponovitev iste zgodbe, ljubezenskega razmerja med žensko in moškim, v treh različnih časovnih obdobjih. Prav zaradi te »shematičnosti«, ker se časovni preskoki, eliptičnost, ne skrivajo v kompleksni pripovedi znotraj enega samega filma, je *Trikrat* zahodnemu gledalcu zagotovo najlažje doumljiv Houjev film, pa tudi najprimernejši vstop v njegov opus, saj vsebuje iste formalno slogovne karakteristike in tematske obsesije kot njegovi ostali filmi.

V prvem planu je tokrat ljubezen, bolje rečeno, tri figure ljubezni, ki jih je Hou podnaslovil *Čas za ljubezen*, *Čas za svobodo* in *Čas za mladost*. Hou izri- suje anatomijo ljubezni, kot se izraža v treh različnih družbeno-zgodovinskih kontekstih. V vseh treh nastopata ista igralca. Prva epizoda, *Čas za ljubezen*, se dogaja leta 1966, uvaja jo srce parajoča oldies goldies popevka Plattersov *Smoke Gets in Your Eyes*, ki govori o tem, kako je ljubezen slepa, kako hitro izpuhti, če je ne prepoznaš. Prelepa Shi Qi, ki jo je Hou »odkril« že v *Mambu tisočletja*, je v prvi epizodi hostesa v baru za biljard. Vanjo se zagleda mladenič, ki gre v vojsko in ji nato piše pisma. Ko se vrne, nje več ni, zato jo obsedeno išče, dokler je ne najde v drugem baru, v drugem mestu. Skupaj preživita dan, pospremi ga na železniško postajo, ker mora nazaj v vojašnico, zamudi zadnji večerni vlak, začne deževati, primeta se za roke.

V stilizirani epizodi *Čas za svobodo*, ki se dogaja leta 1911, v času japonske okupacije Tajvana, in jo je Hou posnel kot nemi film z mednapisi, je Shi Qi kurtizana, zaljubljena v svojega klienta, idealističnega intelektualca, ki velikodušno pomaga odkupiti njeno prijateljico iz bordela, s tem pa njo samo obsodi nanj, saj jo lastnica bordela zdaj potrebuje še bolj kot prej. Tretja epizoda, *Čas za mladost*, se dogaja v sodobnem Taipeiju leta 2005. Shi Qi je spolno ambivalentna punk pevka z epilepsijo in prirojeno srčno napako, ki vara svojo prijateljico, s katero stanuje, ko se zaljubi v mladega fotografa.

Vse tri zgodbe, pravzaprav, so zgodbe o neki »srčni napaki«, o ljubezenski spodletelosti, o temeljnem neprepoznanju bodisi drugega bodisi ljubezni kot take. V vseh treh gre za neko latentnost, ki jo poganja večno človekovo hrepenenje po ljubezni, po dajanju in sprejemanju ljubezni, po ljubiti in biti ljubljen. To latentnost preči notranja, strukturna nemožnost, ki v treh različicah odzvanja enako v vseh zgodovinskih obdobjih in ji je Hou genialno našel izraz v besedilu prej omenjene popevčice: »When your heart's on fire, you must realize, smoke gets in your eyes ...« Trikratna skoraj nema melanholična ekstaza osupljive vizualne lepote, kjer namesto protagonistov govorijo metafo- rične podobe Hou Hsiao-hsiena.





# BONG JOON-HO, IGNORIRANI KOREJSKI POTENCIAL

SIMON POPEK

Obstajajo trije tipi korejskega filma; korejski film pred demokratizacijo z začetka devetdesetih, združen pod t. i. Chungmuro, »enopartijsko« filmsko industrijo, ki ga pooseblja predvsem eno ime, Im Kwon-taek, ter korejski film po vzpostavitvi demokracije in prostega trga, v času hitro spreminjajoče se družbe, razposajane cinefilije in neverjetno uspešne filmske industrije, ki jo vzdržujejo ambiciozni producenti, tehnična dovršenost filmov ter ogromen trg, ki vse bolj vključuje tudi japonsko občinstvo, noro na novi korejski val. Doslej se je zdelo, da se novi korejski film striktno deli na dva pola, komercialnega, namenjenega izključno jugovzhodnoazijskemu trgu in zahodnemu občinstvu redko dosegljivega (razen na digitalnih nosilcih), ter umetniškega, namenjenega zahodnoevropskim filmskim festivalom, kjer avtorji tipa Hong Sang-soo, Jang Sun-woo ali Kim Ki-duk zadnje desetletje uspešno promovirajo intimnejšo, manj spektakularno vejo novega korejskega čudeža.

Kot kaže pa se vse bolj vzpostavlja tudi »hibridna« veja novega korejskega filma, komercialno odmevni projekti, ki z inteligenco, humorjem in elegantno subverzivnostjo transcendirajo goli eskapizem »čiste komercialne« in vse odločneje stopajo v A ligo zahodnega festivalskega krogotoka. Če festivalsko participacijo seveda jemljemo kot formalno priznanje kvalitete oziroma »umetniške vrednosti« določenega filma. Ker je podpisani ne priznava, bo problem raje osvetlil z druge strani in izpostavil zadrego, iz katere predvsem veliki festivali zadnja leta ne (z)morejo sestopiti na realna tla in sprejeti preprostega dejstva, da je del vzhodnoazijske komercialne produkcije v kvalitativnem/spiritualnem smislu zmoglen enake vitalnosti kot požegnana, kanonizirana oziroma subvencionirana evropska. Popularni korejski film v smislu umetniške diskvalifikacije ni osamljen primer; poznajo ga tudi v drugih dveh orientalskih superproduksijskih trdnjavah, na Japonskem (npr. Takashi Miike) in v Hongkongu (npr. Johnnie To, Andy Lau & Alan Mak), zato se je vredno vprašati, koliko časa bo moralo preteči, da bodo festivalski selektorji tovrstno produkcijo nehali voditi pod

oznako polnočnega kina oziroma ekstravagance ter jo prepustili med elitno družino, kakor so v »klub« na začetku devetdesetih po dolgih letih trmoglavljenja spustili holivudske zvezdniške spektakle, ter s tem posredno priznali, da umetniške vrednosti ne pogojuje višina proračuna, temveč izključno substanca.

Zadeve se počasi vendarle premikajo; Johnnie To je z *Election* lani prvič tekmoval v Cannesu, že prej Park Chan-wook s *Starim* (Oldboy, 2003), čeprav so v primeru slednjega vsi menili, da se je med konkurenco znašel predvsem zaradi ugajanja okusu predsednika žirije Quentina Tarantina. Park je klasičen primer orientalskega ekscesa, zastavonoša sodobne »pornografije nasilja« (kar je potrdil z lanskim mesnim mlinčkom, imenovanim *Sympathy for Lady Vengeance*), čigar bolne umotvore neselektivno sprejemajo predvsem manj senzibilni ljubitelji ekstremnega.

V tem kontekstu je ignoranca do dela Bong Joon-hoja toliko bolj presenetljiva. Ali pa tudi ne, sploh če pomislimo, da dandanes zažigajo predvsem ekstremne izrazne oblike, bodisi ultra nasilje bodisi ultra art, kamor tematsko in žanrsko raznolikega opusa Bong Joon-hoja (kljub samo trem realiziranim celovečercem) ne moremo ukalupiti. Razmeroma mlad režiser (rojen 1969) je nase opozoril že s polurnim filmom *Incoherence* (1995), diplomskim delom na korejski Akademiji filmskih umetnosti, duhovito satiro, s katero je korejsko družbo obdelal v štirih poglavjih. S celovečernim prvencem *Barking Dogs Never Bite* (2000), zanimivo, tragikomično študijo o osamljenosti in težavah v komunikaciji, kjer se je na različne načine ukvarjal z ljubitelji psov (nekateri jih izgubljajo, drugi iščejo, tretji jedo, četrte preprosto iritirajo ...), je resda vzpostavil svoj prepoznaven slog, predvsem v ravnotežju med zadržano strastjo in sočustvovanjem do drugih, ter smislom za obravnavanje družbenih krivic, toda film razen klasične festivalske cirkulacije ni bil deležen širšega zanimanja javnosti.

Potem se je vse skupaj dokaj hitro obrnilo; z drugim in tretjim filmom je Bong pogumno prestopil meje »umetniškega kina« in z razmeroma visokima

proračunoma (za korejske standarde seveda) nanizal dva izvrstna filma, s katerima negira žanrske konvencije ter briše meje med pojmom umetniškega oziroma komercialnega. To je bil verjetno primarni razlog za nezainteresiranost velikih festivalov in še močnejši razlog, zakaj je – predvsem prvi – zaživel šele v »sekundarni distribuciji«, na digitalnih nosilcih. *Memories of Murder* (2003) je resne zahodne festivale obšel skorajda v celoti, medtem ko si je *The Host* (2006), verjetno tudi zavoljo vse popularnejšega statusa predhodnika, zagotovil mesto v *Štirinajstih dneh režiserjev*, stranski (in nekoč bolj progresivni) sekciji canskega festivala, ki posamezne ekstreme (leta 2003 so kot prvi A-kategorniki vrteli Miikeja) v program sprejema iz čistega nasprotovanja uradni selekciji. Če bi oba filma zreducirali na bistvo, bi ju lahko odpravili z oznakama trilerja o iskanju serijskega morilca (*Memories of Murder*) in filma o pošasti, klasičnega *monster movieja* (*The Host*). Še huje, medtem ko prvi ob bogati tradiciji ameriškega trilerja v zavesti povprečnega zahodnoevropskega (ali ameriškega) gledalca sploh ni imel možnosti za ustrezno afirmacijo, se je *The Host* – s heretično navezanostjo na »ničvredno« B-produkcijo petdesetih let, tradicijo kakšnega Vala Lewtona, Rogerja Cormana ali Jacka Arnolda – diskvalificiral praktično sam.

Tradicionalni očitek popularnemu korejskemu filmu – da gre zgolj za predelave, parafraze oziroma zamaskirane *rimejke* holivudskih uspešnic – do neke mere drži. V novih korejskih uspešnicah, ki na domačem trgu po blagajniških izkupičkih vsako leto in brez izjeme deklasirajo ameriške hite, brez večjih težav detektiramo jasne sledi ameriških hitov, najsi gre za romantične komedije, grozljivke, trilerje, vojne filme ali akcijske ekstravagance. A stvari se počasi spreminjajo in obračajo na glavo, podobno kot v hongkonški kinematografiji, ki je po desetletjih suverena obvladovanja JV Azije prestopila na videz neprebojno mejo zahodnoevropskega oziroma ameriškega trga ter dosegla delno moralno zmago; trend se je obrnil, zdaj Američani predelujejo hongkonške uspešnice





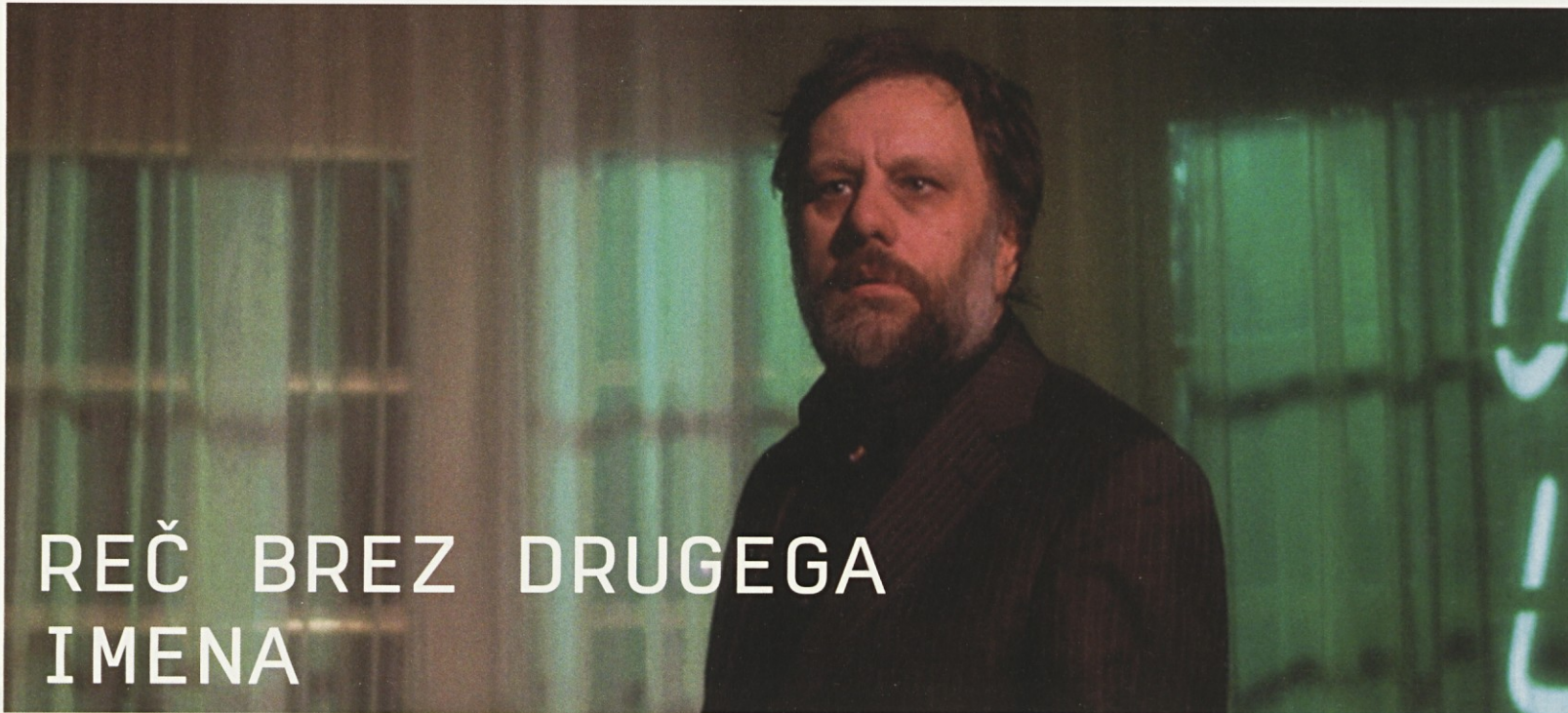
(npr. *The Departed*, Scorsesejev rimejk filma *Infernal Affairs*) in so na dobri poti, da začnejo predelovati še korejske (npr. *My Wife is a Gangster*).

V tej geostrategiji Bong Joon-ho ostaja »avtohtono korejski«, čeprav mestoma povzema modele (ameriških) žanrov. A hkrati jih tudi sprevača, kot v filmu *The Host*, zgodbi o pošasti v reki Han, ki jo zaradi ignorantskega odnosa oziroma čiste ekološke diverzije zagreši ameriški znanstvenik. Po šestih letih od izlitja se v reki razvije in mutira ogromna in krvoželjna dvoživka, pravi atlet med antološkimi pošastmi, ter nekega dne ob nabrežju reke, ki teče skozi Seul, prične sejati strah in grozo. V širši okolici povzroči paniko, pobije na desetine ljudi, s seboj odnese še par »talcev« in jih odvrže v odročni jašek, med drugim hčer lenega in totalno neambicioznega štiridesetletnika Gang-duja, ki se z družinskimi člani požene v iskalno ekspedicijo. Zmedene oblasti menijo, da gre za morilski virus, zato razglasijo obsedeno stanje in območje zaprejo v karanteno, Gang-duja in bližnje sorodnike pa razglasijo za okužene in ljudem nevarne individualce ...

Bongova vitalnost in prepričljivost ne ležiata le v suverenem režijskem slogu, ekonomiji pripovedi in danes tako redki odliki, ki ji pravimo inteligentno zabavati, temveč tudi v negiranju kakršnih koli usta-

ljenih vzorcev in neprestanem pervertiranju oziroma subvertiranju materiala. Bong ne blefira, s skrivanjem pošasti denimo ne ustvarja lažnega suspenza, saj jo razkrije že v uvodnih minutah; *The Host* je veliko več kot zgolj *monster movie*, Bong združuje modele akcijskega spektakla, grozljivke, črne komedije, družinske drame, družbene refleksije in politične paranoje 21. stoletja. Podobno spretno operira s čustvenimi registri; v mračne trenutke se nemalokrat prikradejo elementi satire, v osebnih travmah junaki najdejo navdih za končno zmagoslavje, pri čemer se Bong distancira od kakršnih koli nacionalističnih ali patriotskih elementov, značilnih za mnoge korejske akcijske spektakle (npr. *Shiri*, *Tae Guk-gi*). Bong se vseskozi giblje v nevarni coni, na tanki črti med subverzivnostjo in patriotskim zanosom, med obešenjaškim humorjem in cenenimi emocijami, med tragičnim in komičnim, podobno kot v *Memories of Murder* v obravnavanju detektivskega dela nekajkrat skorajda prestopi mejo burleske, saj lokalne policijske metode izrazito karikira (lep primer je nervozni šef, ki si vseskozi meri pritisk!). In vse te elemente združuje tako nevsiljivo in maestralno, da se zdijo sami po sebi umevni, kot npr. v drugem (in zaenkrat najboljšem) filmu *Memories of Murder*, trilerju, zasnovanem na resničnih dogodkih,

ki so v času diktature leta 1986 pretresali korejsko družbo. Neznanec je v ruralnem predelu, severno od Seula, več let posiljeval in ubijal mlada dekleta; policija je tavalna v temi, zločini niso bili nikoli pojasnjeni, storilec nikoli identificiran. Bong se ne ukvarja s klasično *whodunit* formo; njegova drama problematizira človeški značaj, odnose med mestom in provinco, bolj ali manj vraževerne policijske metode, katerih se poslužuje lokalna policija, kolektivno krivdo ob neuspehu. Drama se potemtakem ne odvija med storilcem in policijo, temveč med sodelujočimi policijskimi preiskovalci; med lokalnimi preiskovalnimi karikaturnimi (utelešenimi v detektivu Parku), policaji, ki »zaupajo instinktu« in katerih metode navdihujejo znani junaki s televizijskih zaslonov, ter »tujcem«, detektivom Sahom, klasičnim redkobesednim prišlekom, sposobnim detektivom iz Seula, čigar prisotnost avtomatsko vzpostavi konflikt med mestom in provinco, med profesionalnostjo in amaterizmom, med dejstvi in instinkti, med hladnokrvnostjo in afektom. Z drugimi besedami, Bong se v ničemer ne naslanja na popularne modele zahodnjaškega trilerja. V tem je izjemen – in pogumen. Kar je verjetno poglaviti razlog, da Zahod še ni odkril njegovega potenciala.



# REČ BREZ DRUGEGA IMENA

ALJOŠA KRAVANJA

*Sprevrženčev filmski vodnik* (2006, Sophie Fiennes) je poskus postaviti enega izmed najbolj pronicljivih filmskih gledalcev – Slavoj Žižka – v sam film. *Vodnik* se zato vseskozi vrti okoli trenja med navidez najbolj zunanjim elementom filma, gledalcem, teoretikom, in njegovo notranjostjo, fikcijskim prostorom.

Prizor v starem gledališču iz *Mulholland drive* (2001, David Lynch), na katerega se v filmu sklicuje tudi Žižek sam, bi lahko služil kot paradigma celotnega *Vodnika*. Pred začetkom pevskega nastopa zbrano občinstvo – med gledalci sta tudi Betty in Rita, protagonistki Lyncheve mojstrovine – nagovori povezovalca, ki večkrat poudari, da bo pevka pela na *playback*, da bo vse skupaj le *fake*. A kljub naši vednosti si ne moremo kaj (tej skušnjavi se ne upreta niti Betty in Rita), da nas ne bi očarala doživeta interpretacija pevke. Čudovita sinhronija glasu in njene mimike nas zapelje s povsem enako prepričljivostjo, kot če bi verjeli, da poje v živo.

V podobni – pravzaprav še bolj zviti – situaciji se znajde gledalec *Sprevrženčevega vodnika*: kljub temu da Žižek razgalja logiko, ki požene našo libidinalno investicijo v film, kljub temu da razgalja povsem mehanične postopke, prek katerih se vidimo v filmu, kljub temu da vemo, da je naša očaranost na neki način *fake* in umetno proizvedena, si ne moremo pomagati, da ne bi bili še naprej prevzeti od odlomkov, ki se vrtijo med Žižkovo analizo.

Morda gremo lahko še globlje, če se, denimo, spomnimo na učinek ob gledanju »negativnih utopij«, kakršna je na primer *Loganov beg* (Logan's Run, 1976, Michael Anderson). Predstavljena nam je ogromna mašinerija ideološkega podrejanja, ki prek skritih in skrbno načrtovanih mehanizmov mistificira družbe-

no življenje. A vendarle si ne moremo kaj, da nas ne bi ti mehanizmi – razgaljeni v vsej svoji brutalni materialnosti – sami očarali do iste mere, kakor če bi bili vpeti neposredno vanje. V tem se skriva tudi lekcija za vse slabe ljubitelje makijavelizma: navdušenje nad spretnimi mehanizmi mistifikacije ni samo prav nič manj mistificirajoče od namernih učinkov teh mehanizmov.

Gledanje *Sprevrženčevega vodnika* nas postavi v enak položaj: očarani smo *nad* samimi postopki, ki so namenjeni proizvajanju očaranosti nad filmom, ter ne toliko *zaradi* njih samih. Žižkova psihoanalitična razgrnitev filmskih strategij, ki so namenjene spravljati nas v grozo, užitek ali veselje, postane ob ogledu komentiranih odlomkov, ki jih avtorica spretno vključi v film, sama predmet groze, užitka ali veselja. Vznemirljivo dejstvo, da je Žižek pri svojih analizah postavljen na originalno prizorišče komentiranega filma (v nekaterih primerih je kadriranje v popolnem soglasju z izvirnikom, a žal to ni vedno opazno), samo še poudari nemožnost, da bi do filma nastopili iz hladne pozicije demistifikatorja. Ob prizoru z Žižkom v čolnu sredi jezera, kjer so bili posneti *Ptiči* (The Birds, 1963, Alfred Hitchcock), kljub nekaterim komičnim vložkom nestrpno čakamo pobesnele galebe; hotelska soba iz *Modrega žameta* (Blue Velvet, 1986, David Lynch) ali spalnica iz *Izganjalca hudiča* (The Exorcist, 1973, William Friedkin), v katerih Žižek teoretizira o dogodkih, ki so se zgodili na taisti sceni, delujeta tesnobno, tako z Žižkom kot s Frankom (Dennis Hopper) ali obsedenko. A vseeno opazimo, da avtorica morda vendarle ni izkoristila vseh možnosti koncepta: med komentiranjem prizora perverzne igre Dennisa Hopperja in Isabelle Rosellini bi prav lahko zaprla Žižka v

omaro, v kateri je v filmu skrit tudi Kyle MacLachlan.

Siceršnji bralec Žižkove filmske teorije (teoretsko najbolj relevantnih tekstov, kot sta denimo *Strah pred pravimi solzami* in *Pogled s strani*) ima ob gledanju *Vodnika* občutek, da Žižek opusti čiste teoretske kategorije (»šiva« se v filmu dotakne samo bežno) v prid bolj privlačnih pojmov, kot je slavni »the thing from inner space«. A Žižkova uporaba teh udarnih konceptov samo še poudari dejstvo, da tokrat govori iz samega filma: da mašinerije filmske identifikacije in ustvarjanja očaranosti nikdar ne moremo zvesti na avtomat, ki nas kot tak spet ne bi mogel očarati. Vzemimo, denimo, Žižkovo razlago prizora iz *Osmega potnika* (Alien, 1979, Ridley Scott), v katerem nezemljan pogleda iz razparanega trebuha: strah pred *Rečjo iz zunanosti* (vesolja) je vselej strah pred pošastno *Rečjo*, ki se skriva globoko v nas samih. V tem se razkrije celoten duh *Vodnika*: njegov namen ni preprosto analiziranje s togimi psihoanalitičnimi obrazci, temveč obdržati filmske učinke na teoretski ravni. Žižkova analiza vzame nase nemožnost, da bi lahko *Reč* celo na teoretskem nivoju preobrazili v kaj drugega kot *Reč*. *Reč*, ki jo Žižek zasleduje od *Rdečih čevljev* (The Red Shoes, 1948, Michael Powell, Emeric Pressburger) do *Osmega potnika*, je *Reč*, za katero teoriji umanjka vsakršno drugo ime. Prav zato ostaja filozof skozi celoten film – pa čeprav se pojavlja v fikcijskem prostoru samih filmov – gledalec.

Iz tega vidika je *Sprevrženčev vodnik* logična dovršitev Žižkove siceršnje filmske teorije, ki se vseskozi suče okoli vprašanj vpisa gledalčeve želje v film, njegovih investicij in šiva. Je odgovor na vprašanje, kako se subjekt/Žižek vpisuje v filmsko tkivo.



## IZ PTIČJE PERSPEKTIVE

NIKA BOHINC

Ljubezen kot letni časi. Poletje je skupni dopust nekje ob Črnem morju, pripekajoče sonce, glasne tišine (sliši se celo izgorevanje cigarete) in najedajoči prepiri, nesreča z motorjem, ki je ljubezen med univerzitetnim profesorjem Iso in televizijsko režiserko Bahar ne preživi v enem kosu. Jesen so dolgi, sivi dnevi v mestu, nekje med stanovanjem in službo, popestri jih Isino srečanje z nekdanjo ljubimko, iz katerega se razvije strasten večer, poizkus nadaljevanja se izjalovi. Zima je nostalgija za izgubljenim časom, izgubljeno ljubeznijo. Da bi jo dobil nazaj, Isa nenadoma odpotuje v gore, kjer živi in dela Bahar. Skupaj preživita noč, potem pride jutro, in v svetlobi se znova pokažeta dva ločena svetova ter vsa razdalja med njima. Kaj lahko prinese pomlad?

Ceylan *Podnebje* (Iklimler, 2006) gradi iz prizorov, ki delujejo kot organsko zaokrožene časovne in prostorske enote zvoka in slike, kjer ni nič prepuščeno naključju: najden je idealen zorni kot snemanja, idealen izrez, točno določen odtonek svetlobe, zabeležen vsak glas, nadzorovan sleherni trzlaj obrazne mišice.

Domala vsak izmed kadrov je prav po gledališko uprizorjen, izčiščen: včasih ostane v enem samem planu-sekvenci (snubitveni ritual in seks med Iso ter nekdanjo ljubimko; pogovor z Bahar v kombiju, v katerega z odpiranjem vrat in nalaganjem opreme nenehno vdirajo njeni sodelavci), drugič je filmsko razrezan na dele in detajle (na plaži, ko Isa vadi stavke, s katerimi bo čez nekaj trenutkov končal razmerje z Bahar, iz namišljenega dialoga v enem montažnem rezu preskoči v realno situacijo) ter zlepljen v celoto. Obenem Ceylan gledalca pogosto nagovarja z velikimi plani, detajli obrazov obeh protagonistov, ki bolj kot z

besedami govorita z očmi, drobnimi izrazi (Nury Bilge Ceylan: »Z besedami pogosto lažemo. Dialogi v filmu ne morejo povedati bistva. Rajši se osredotočam na gibanje in geste.«). Tako se zdi, kot bi se film odvrtil dvakrat: enkrat kot zgodba, izpovedana skozi tretjeosebno, objektivno oko kamere, drugič kot skrajno subjektivna izkušnja obeh protagonistov.

*Podnebje* kaže, ne želi izstavlja ti resnic o ljubezni ali samotni, med katerima tavata Isa in Bahar, gre mu za razpiranje filmskega prostora med njima, za prehanje med biti »znotraj« in biti »zunaj« podobe – za soočanje dvoumnosti, izmuzljivosti, kontradiktornosti teh (najmanj) dveh realnosti (torej notranje in zunanje, subjektivne in objektivne), o katerih govori film in ki ju njegova protagonistka ne znata združiti, pomiriti.

Bi bil film lahko parodija melanholičnega, izpraznjenega postmodernega sveta, o katerem nam Ceylan pripoveduje s tihimi, počasnimi podobami, skorajda brezbriznimi – tako kot v (obenem pa vendarle mimo) njih brezbrizno minevajo letni časi? Razmerja med protagonisti v *Podnebj* so razstavljena tako klinično precizno, da se jim je v njihovi preprostosti, ki meji že skorajda na stereotipnost, mestoma treba nasmehnuti. Vsej neizprososti navkljub, ali prav zaradi nje.

*Podnebje* pa se zdi tudi logično nadaljevanje režiserjevega prejšnjega filma *Oddaljen* (Uzak, 2003), slike osamljenosti mestnega človeka, zagrajenega med stene stanovanja, zaverovanega v svoje namišljeno življenje. (Njegov prvi in drugi film sta še oba postavljena na turško podeželje, čeravno je protagonist *Majskih oblakov* [Mayis sikintisi, 1999] že »izgubljaljoči se« mestni prišlek, ki se vrača v kraje in čase svojega otroštva.) Bolj kot kakšna »simfonija velemesta« je *Oddaljen* de-

loval kot odsev nekega časa, v katerem je človek začel izgubljaliti svoje koordinate, identiteto in zgodovino, nasploh kakršnokoli pripadnost zunanjemu svetu. V *Podnebj*u razpade še od znotraj, v svoji najgloblji intimitnosti se ne (z)najde več.

Zanimive nastavke pri razpiranju interpretacij *Podnebja* prispeva tudi védenje, da v vlogah Ise in Bahar nastopata režiser in njegova žena (Ebu Ceylan). Zgodba, tako Ceylan, ni avtobiografska. Potem doda: »A dobro poznam vsa občutja iz filma.« Vpletanje elementov režiserjevega zasebnega življenja v njegove filme je pravzaprav stalnica njegovega dela: protagonist *Majskih oblakov* in filma *Oddaljen* je bil režiserjev (pokojni) prijatelj Muzzafer Ozdemir (zanj je bila napisana tudi vloga Ise iz *Podnebja*), v *Oddaljen* je zaigral fotografa, ta je živel v Ceylanovem stanovanju in se prevažal z njegovim avtomobilom, medtem ko je v *Majskih oblakih* kot dokumentarist prišel v vas snemat film o svojih starših, ki ju, tako kot Isino družino v *Podnebj*u, zaigrata režiserjeva oče (Mehmet Emin Ceylan) in mati (Fatma Ceylan).

Da je film govorica podob, katerih resničnost nenehno prehaja med realnim in fiktivnim, nas Ceylan opozori že v prvem prizoru *Podnebja*, ko v skorajda nadrealističnem prologu vidimo Bahar, obraz prislanja ob kamnit steber in zre predse. Naslednji posnetek odkrije ostanke ruševin nekdanjega templja, sredi katerih stoji Isa s fotoaparatom. Medtem ko on fotografira, se Bahar povzpne na bližnji grič. Višina pred njo razpre prostor, podoben gledališkemu odru antične arene. Na njem se iz tal pobira Isino telo, in ko kamera ujame njene oči, se zazdi, da bi lahko padel pod njihovim pogledom.

# VETER, KI TRESE JEČMEN

DENIS VALIČ

Redki, resnično redki so avtorji, ki tako dosledno in nepopustljivo sledijo svoji ideji, kakor že več kot štirideset let to počne britanski cineast Ken Loach. Od svojih prvih del, televizijskih dram iz sredine šestdesetih let, ki so nastale kot epizode slavne TV serije *Wednesdays Plays* (sam je zanjo snemal v letih od 1965 do 1969), prek dokumentarcev iz osemdesetih, s katerimi se je skušal izogniti za njegovim delom vse bolj oprezajoči cenzuri, pa vse do celovečernih igranih del, s katerimi nas navdušuje zadnjih petnajst let, se Loach ni izneveril svoji zavezi izkušnji delavskega razreda, britanskega proletariata, svoji zaobljubi boja proti socialnim krivicam, ki ga bije z orožjem cineasta. Mnogi celo menijo, da že vsa leta svoje dolge kariere snema le različne epizode enega samega filma – filma o aktualnem stanju razredne družbe v Veliki Britaniji, o sodobnem britanskem proletariatu, njegovem boju za preživetje pod vladavino surovega kapitalizma. In res se je Loach le v dveh igranih celovečercih »izneveril« sodobnemu britanskemu delavskemu razredu: z *Deželo in svobodo* (Land and Freedom, 1995) se je podal v Španijo tridesetih let, med borce antifašistične koalicije, s *Carlino pesmijo* (Carla's Song, 1996) pa v Nikaragvo osemdesetih, ko so Združene države odkrito podprle tamkajšnje kontrarevolucionarje. Kljub premiku dogajanja v širše, mednarodno okolje, pa je bila tudi v teh dveh delih povezava s proletariatom še vedno povsem razvidna, saj je z njima boj delavskega razreda za svoje pravice le umestil v širši mednarodno-politični kontekst.

Zato pa je Loach s svojim najnovejšim delom, s cansko zlato palmo ovenčano zgodovinsko dramo *Veter, ki trese ječmen* (The Wind That Shakes the Barley, 2006), vsem, ki pobliže sledimo njegovemu delu, pripravil nemajhno presenečenje. Vsaj tako se je zdelo. Že sama napoved zanj tako netipičnega obrata v preteklost, prvega po filmu *Dežela in svoboda*, predvsem pa tema osvobodilnega boja irskega ljudstva proti britanski okupaciji, sta bila dovolj zgovorna indica za domnevo, da bomo tokrat gledali drugačnega Loacha. Da se bo siceršnji ostri kritik anomalij v sodobni britanski družbi – avtor, kate-terega izostren socialni čut omogoča, da prek najbolj banalnih podrobnosti vsakdanjega življenja proletariata doseže ključna spoznanja in tako s svojimi deli ustvarja kompleksen portret delavskega razreda – umaknil ter mesto prepustil epskemu pripovedovalcu, ki bo podal zgodovinsko rekonstrukcijo nekega obdobja, v kateri bodo glavno vlogo odigrale ključne zgodovinske figure takratnega dogajanja. A Loach nas je presenetil tudi tokrat.

Dogajanje je torej postavljeno v obdobje med letoma 1919 in 1922, čas irskega boja za neodvisnost, ki je trajal do leta 1921, delno pa tudi temu sledeče irske državljanske vojne, ki se je zaklju-



čila leta 1923. Začetek filma nas postavi na podeželje, v manjšo vasico, kjer so vaščani izpostavljeni brutalnemu napadu britanskih plačancev, t. i. Black and Tans, paravojaških enot, ki jih je britanska okupacijska oblast uporabljala za ustrahovanje irskega prebivalstva. Enega izmed fantov ubijejo zgolj zato, ker ni hotel svojega imena povedati v angleškem jeziku. Ta ter nekaj kasnejših dogodkov spodbudijo Damienu, da se odreče meščanski karieri zdravnika, ki ga je čakala v Londonu, in se pridruži starejšemu bratu, Teddyju, že aktivnemu članu Irške republikanske armade, v njegovem boju za osvoboditev izpod britanske oblasti. Majhna skupina fantov, povečini domačinov iz vasi ali okoliških krajev, se organizira, oboroži in izuri ob pomoči veteranov IRE. Ko upor Ircev obrodi sadove in Britanci ponudijo v podpis mirovni sporazum, pa se brata znajdeti na nasprotnih straneh. Teddy podpira podpis premirja, saj vidi prihodnost v Irski svobodni državi, pa čeprav bi bila ta še vedno del britanskega imperija, nasprotno pa Damien premirju ostro nasprotuje in zagovarja boj do popolne osvoboditve. Tako se brata in z njima številne druge družine, ki so se prej bojevale z ramo ob rami, znajdejo na nasprotnih straneh.

Gledalcu kmalu postane jasno, da

Loacha ne zanimajo velika poglavja iz zgodovine irskega osvobodilnega boja (četudi z nekaterimi, resnično redkimi prizori nakazuje nanje), prav tako ne velike figure irske vstaje zoper okupatorja. Čeprav v povsem drugačnem kontekstu, in v drugi deželi, se Loach tudi tu osredotoči na malega človeka, delavstvo in kmete, mlade intelektualce iz delavskega razreda, ter pri njih išče povode za upor, razloge, ki so jih gnali, da se skoraj goloroki uprejo okupatorju, pozneje pa tista idejna razhajanja, ki so pripeljala do državljanske vojne. Prav pri iskanju slednjih, pri predstavitvi vseh variacij argumentov, ki so odigrali ključno vlogo v tistem zgodovinskem trenutku, se Loach zateče k v svojih delih že dodobra preizkušenemu postopku uporabe dolgih političnih debat med posameznimi liki. S tem se izogne opredeljevanju in favoriziranju ene skupine pred drugo ter hkrati na gledalca preloži vso težo tedanje dileme. In prav v tem je največji dosežek njegovega dela – analize zgodovinskega trenutka se je lotil s predpostavko, da je prav vsakdo iskreno verjel v svojo resnico in se je bil zanjo pripravljen tudi žrtvovati. S tem je vsakemu liku podelil dostojanstvo, ne glede na stran, na kateri se je nahajal, in ne glede na dejanje, ki ga je od njega zahtevala takratna zgodovinska situacija.

Predvsem britanski filmski kritiki so Loachu zamerili neverodostojen prikaz tedanjega dogajanja, pri čemer so se skoraj izključno sklicevali na prikaz britanskih vojakov kot pobesnelih in vseskozi preklinjajočih primitivcev. Ta očitek je razumljiv, a neumesten, saj je povsem jasno, da si Loach ni zadal naloge ustvariti realistično rekonstrukcijo tedanjega dogajanja, pač pa mu je bilo, kakor smo že omenili, v prvi vrsti do tega, da se čim realneje približa dilemam znotraj irskega republikanskega gibanja, ki so pripeljale do državljanske vojne. S tako upodobitvijo britanskih vojakov, kot okupatorske vojske v tedanji Irski, pa je predvsem podal zelo jasno aluzijo na sodobnost, na imperalistične težnje, ki so pod krinko izvoza demokracije prisotne še danes.

Loach je s svojim zadnjim delom, filmom *Veter, ki trese ječmen*, znova posnel eksplicitno političen film, a kakor v večini njegovih političnih del se mu je tudi tokrat (vsaj povečini) uspelo spretno izogniti didaktičnosti ter med smrtno resna razmišljanja vnesti tudi nekaj humorja in silovitih emocij. Povsem gotovo pa je dosegel tisto, kar je tudi sam označil za edino resnično pomembno: »... da to, kar si ustvaril na filmskem traku, daje občutek avtentičnosti.«



# VOLITVE

JURIJ MEDEN

Med ljubitelji in poznavalci impozantnega opusa (skoraj petdeset(!) filmov v manj kot tridesetih letih) hongkonškega režiserja Johnnyja Toja velja nenapisani sporazum, da je *The Mission* (Cheung fo) iz leta 1999 njegova mojstrovina; kristalizacija vseh prvin, s katerimi si je To ob koncu devetdesetih na Zahodu ustvaril sloves vodilnega kitajskega žanrskega avtorja ter tako prevzel štafeto Johnu Wooju, kar bi se bržkone zgodilo, četudi Woo ne bi emigriral v Hollywood. Zato je razumljivo završalo, ko so zanesljivi viri iz Cannesa 2005, kjer je bil na Zahodu premierno predvajan *Election* (Hak se wui, 2005), poročali, da je *The Mission* naposled dobil resno konkurenco (pri čemer ni bil prav noben od dobrega ducata filmov, ki jih je To posnel v vmesnem času, nič manj kot izvrsten). Če se je *The Mission*, kot že rečeno, gledal kot ekstrakt Tojeve izvirne avtorske pisave, predstavlja *Election* evolucijo tega podpisa na raven kaligrafije, kjer kinematografska forma ni več le neločljiv del vsebine, temveč nastopa hkrati kot njeno počelo, esenca in končni smoter. Tojev značilni slog doseganja maksimalnega učinka z minimalnimi sredstvi v *Election* mutira na raven kaosa, ki se šele v zadnjih minutah filma, ko se med prašnimi oblaki sekvenc in kadrov naposled izrišejo

vzročno-posledične povezave, izkaže za navidezne. Pripovedovanje zgodbe, še ene temačne, cinične epopeje o boju za prevlado in preživetje v hongkonškem podzemlju, je zopet vezano skoraj izključno na vizualije, vendar slednje tokrat niso stilizirane, okopane v neonskih lučeh in premočene z dežjem in krvjo, kot smo bili pri Toju vajeni doslej, temveč zaznamovane s sprano, na trenutke skoraj monokromatsko fotografijo. Vtis naturalizma, ki se tako drgne ob Tojeve precizne, pomenljive, že skoraj tatijske mizanscene, tako poraja čuden občutek nelagodja in osmišlja nenadne izbruhe nasilja, tokrat – za razliko od ostalih Tojevih filmov – "reducirane" na obračune s pestmi, orodjem in hladnim orožjem; v celotnem filmu, ki se sicer gladko umešča v žanr trde kriminalke, ne počni niti en strel. Snovno jedro filma tako tvori tisto, kar je To poprej uporabljal kot začimbo: izbrusen občutek za lokalno okolje, prebivalstvo in tradicije, v tem primeru skrivnosten, ritualističen, vase zaprt svet triad in njihove kamnite etike v spopadu z grobim, brezobzirnim cinizmom razvitega kapitalizma, ki mu podlegajo nekateri mlajši pripadniki triad. *Election* bi se tako mirno lahko gledal kot etnološki esej (svoji tematiki primer- no nabit s suspenzom); berljiv je tudi kot alegorija, kot ostra analiza demokracije v praksi, neogibno izrojene v korupcijo in ščitenje zasebnih interesov prek trupel drugega; nadalje je film psihološka študija pojmov odgovornosti in integritete; kot vsota navedenega pa se *Election* vendarle kaže primarno in predvsem kot čista kinematografska izjava; kot tisto, kar je moč zgolj (po)kazati; kot nov standard hongkonškega avtorja par excellence in eden nespornih vrhuncev letošnjega Ljubljanskega filmskega festivala.



## VRNI SE

MATEJA VALENTINČIČ

Že prva sekvenca najnovejšega in najlepšega Almodóvarjevega filma doslej popelje gledalca domov, dobesedno in metaforično: na pokopališče, tihi dom slehernika, kjer se smrt stika z življenjem, na pokopališče, kjer v skoraj nadrealističnem prizoru množica žensk čisti nagrobne kamne umrlih svojcev, v večini mož, ki po naravi umirajo pred ženskami, in navsezadnje na vaško pokopališče nekje v La Manchi, rojstnem kraju Pedra Almodóvarja, kjer je pil mleko materinih prsi, ki jih v *Vrni se* (*Volver*) zastopa razkošni dekolte prekrasne Penélope Cruz, prave zvezde filma. Pedro Almodóvar se po *Slabi vzgoji* (*La Mala educación*, 2004), gejevski različici *filma noir*, v katerem so tudi »ženske« vloge odigrali moški, v zadnjem filmu dejansko vrača k svojim začetkom, v tipično almodóvarjevski, melodramski, ženski univerzum, ki je sinonim za ljubezen, materinsko ljubezen, sestrsko ljubezen, ljubezen do življenja, Pedrovo ljubezen do žensk, univerzum, v katerem ženska solidarnost izniči moško seksualnost.

V *Vrni se* so moški odsotni, in še tisti, ki so, so ali

stranski liki v filmu ali pa vzrok najhujših, najglobljih »ženskih težav«. Filmski genij Pedra Almodóvarja je ravno v tem, da zna tragičen zaplet prikazati na ekscesen način mehiške telenovele, ne da bi osebe ali situacije zbanaliziral, ravno nasprotno, s popolnim obvladanjem melodramske dramaturgije zna gledalcu pričarati tako močne čustveno identifikacijske momente, da se mu orosijo oči – na primer ko v klasičnem hollywoodskem velikem planu posname Penélope, ki z zadrževano bolečino strastno odpoje špansko žalostinko o vračanju preteklega življenja in ljubezni.

Vračanje preteklega, kot nakazuje že naslov filma, je namreč pripovedno izhodišče in dramaturški vozal tega filma, ki ga je Almodóvar sam označil za križanca med dvema klasičnima filmskima zgodbama: *Arsenikom in starimi čipkami* (*Arsenic and Old Lace*, 1944, Franc Capra), kjer dve starki zastrupljata moške, ter *Mildred Pierce* (1945) Michaela Curtiza, hollywoodsko črno kriminalko, v kateri mati prevzame nase zločin svoje hčere. V filmu *Vrni se* Penélope Cruz igra Raimundo, mlado delavko, ki s hčerko Paulo in ničvred-

nim možem živi v predmestju Madrida. Za Raimundo se težave začnejo, ko Paula do smrti zabode očima, ki jo je seksualno nadlegoval. Raimunda podobno kot Mildred Pierce takoj zaščiti svojega otroka, skuša prikriti umor in se znebiti trupla. Tu pa se podobnosti tudi končajo. Almodóvar pelje svoj film v lahkotnejšo, a ne manj prepričljivo smer tragikomične melodrame, ko se kot duh iz preteklosti, dobesedno iz onstranstva, v življenju radožive, podjetne, močne Raimunde ter njene plahe, osamljene sestre Sole pojavi njuna mati, ki sta jo do tedaj hodili obiskovat le na pokopališče v Mančo, kar je seveda ob Raimundinem prizadevanju, da bi se znebila trupla, vir komičnih situacij in dialogov v filmu. Ponovno srečanje z materjo, obenem pa razkritje travmatičnih družinskih skrivnosti, je za Almodóvarja le način, da vzpostavi avtentičen čustveni svet žensk ter skupnost žensk proslavi kot moralno avtonomen, celo večvreden, utopičen družbeni model. Almodóvarju je tokrat uspelo prekositi samega sebe. *Vrni se* je pripovedno kompleksen in hkrati preprost film, kot je rdeča barva ljubezni, emocionalno prekipevajoč kot popevka, ki nam v oči privabi solze s tonom, ki v nas vzbudi nekaj resničnega, film, ki kljub črni tematiki igra na življenjski optimizem.

Če kdo, potem Pedro Almodóvar s svojim iskrenim sočutjem do žensk ve, kako izraziti, na filmskem platnu ujeti in prikazati esencialno žensko razsežnost, zmožnost brezpogojne ljubezni, tisto, zaradi česar ne bodo moški nikoli zmogli dovolj ljubiti žensk. *Vrni se* Pedra Almodóvarja je v enaki meri kot *Plesalka v temi* (*Dancer in the Dark*, 2000) Larsa von Trierja spomenik materinski ljubezni in ženskosti kot taki, pri čemer oba vračata upanje tudi v film kot popularno, množično umetnost. Klasika.



# NAROD HITRE HRANE

NIL BASKAR

Linklaterjeva dramatizacija istoimenske *non-fiction* uspešnice raziskovalnega novinarja Erica Schlosserja trpi za pomanjkljivostmi sleherne tovrstne agitatorske dramatizacije – besedilo se utegne brati kot pamflet, v katerem junaki nastopajo v docela tipiziranih socialnih in etničnih vlogah (birokrat, cinični strokovnjak, naivni imigranti, dobičkarji brez načel, impotentni liberalci, čudaški »staroselci«, uporniški najstniki), razmerja izkoriščanja in potrošnje pa se reproducirajo v predvidljivih vzorcih (mehiški dečki, ki prestopijo mejo, od svojega tihotapskega »strica« najprej prejmejo paket hitre hrane, medtem pa se najstniški par imigrantov s prvo plačo odpravi na fast-food večerjo) ... Kljub predvidljivim rezultatom, ki jih prinaša predloga, je Linklaterjev film – morda njegov doslej politično najbolj ekspliciten – spodletel na nadvse zadovoljiv način. *Narod hitre prehrane* (Fast Food Nation, 2006) je film, ki se v resnici preveč trudi, a pri tem ni pokroviteljski, dvoičen ali pretirano sofisticiran, temveč le presenetljivo ponižen in skorajda resnično iskren. Spodletele intence, zlasti v primerih, ko želi avtor ustvariti določeno zeitgeistovsko ansambelsko panoramo, v kateri se prepletajo razredi, kulture, rase in identitete, seveda utegnejo, v najboljšem primeru, zgolj pompozno dolgočasiti (npr. *Magnolija* [P. T. Anderson, 1999]), v najslabšem pa pošteno iritirati (*Trk* [Crash, P. Haggis, 2004]). Linklater se uspe izogniti obojemu, pri čemer blesti kot mojster drobnih žanrskih manierizmov, s katerimi intonira posamezne epizode in tako dokaj uspešno vzdržuje dramaturško dinamiko. Da pa bi dosegel nadpovprečen rezultat, bi se moral Linklater, denimo, odpraviti po stopinjah Saylesove *Samotne Zvezde* (Lone Star, 1996), kjer se ekonomske in družbene determinante organično zlivajo z individualnimi zgodbami in zgodovinami

protagonistov, ali pa pokukati k svojemu teksaškemu *buddyju* Clarku Walkerju, ki je v *Levellandu* povedal vse, kar se da povedati o inertni zjebanosti ameriških mestec.

Resnično linklaterjevska komponenta, ki preži nekje pod površino Codyja, pa je seveda njegova obsesija z liminalnimi stanji protagonistov, z mentalnimi transformacijami, stanji vmesnosti, dvojnosti in izstopanj, ki jih sicer najboljše ilustrirata obe njegovi »hibridni« deli, *Waking Life* (2001) in *Scanner Darkly* (2006) – slednji je sicer verodostojen prevod istoimenske novele Phillipa K. Dicka, avtorja, ki je okoli pojma preseganja in telesnega zgradil tako rekoč ves svoj opus –, obe že sami po sebi nekje vmes med filmom in animacijo, v neraziskanem in nekako pošastnem prostoru, kjer se podobe izmikajo svojim realnim referentom, da bi se za kakšen trenutek razrasle v abstraktno ponazoritev bežeče misli, temačne slutnje ali paranoičnega oblaka, ki zasleduje junaka. V *Narodu hitre prehrane* je Linklater svojo liminalno agendo skoncentriral okoli sekvenc srhljive, distopične predelovalnice mesa, v kateri se delavci razčlovečijo in postanejo le še eno kolesce v veliki korporativistični mašini, ki iz podzemlja upravlja z Ameriko. Drugo liminalno mesto, s katerim se film konstantno ukvarja, pa so seveda dejanske meje: lastninske, mentalne, kulturne, zlasti pa tista, prek katere konstantno kapljajo ubožani mehiški migranti, ki v Ameriki vselej obstajajo nekako na pol, kot nočne živali, ki se morajo podnevi skrivati, ponoči pa oskrbeti svoje družine. Tisti, ki se ne uklonijo rasistični politiki in sodelovanju v industrijskem genocidu, končajo na tekočem traku še sami: prvi gre imigrant, ki se boji podgan, za njim pa še Raul (W. Valderrama) – zaradi poškodbe, ki ga spravi iz nočne izmene, se mora kasneje ponižujoče prostituirati še njegovo dekle (Catali-

na S. Moreno), ki je dotlej utelešalo preproste kreposti kmečkega dekleta ...

Linklaterjeva peklena mašina je seveda v resnici predvsem prisposodba fordistične Amerike (z malo domišljije pač tudi katerekoli druge dežele), ki ni nikoli zares izginila, temveč se je le izmaknila očem in pod površino odvelkla celoten delavsko-imigrantski razred. Tega je treba skrivaj ves čas uvažati, da bo nadomestil prejšnjega, ki je medtem napredoval v *ersatz* srednji razred in se le še baše s hitro hrano ter pred televizijo čaka na zakol. Ko se Don (G. Kinnear) – dobrohotni kravatar, ki mu *ni vseeno* za dobrobit potrošnika (predvsem pa ne prenese misli, da je z burgerjem nekoč mogoče požrl kravje govno) – odpravi na vodeni ogled obrata, lahko zadovoljno povzame svoje vtise o tem, kako imajo tam le še stroje, da je vse neoporečno, klinično čisto in pod nadzorom, da so, skratka, ljudje – še več: človeški faktor – dokončno eliminirani iz proizvodnega procesa. Ker pa ga še vedno glodajo dvomi, se mora naposled soočiti z diaboličnim in kanibalskim advokatom mesne industrije (B. Willis), ki ga skuša prepričati, da je čisto normalno kdaj požreti nekaj sranja: jasno, drek je le hrbtna plat uspeha in ameriških sanj – *gnoj je zlato in zlato je gnoj!*

Skratka: v Codyju, Colorado, je Linklater razgrnil obrise prepričljive distopične more, a za dodano vrednost bi moral na spisek obveznega čtiva dodati vsaj še Franjujevo ur-klavniško *Kri Zveri* (Le Sang des bêtes, 1949). Kljub vsem pomanjkljivostim pa je verjetno pomembno, da *Narod hitre prehrane* dospe do prav takšnih mestec – tam bo daleč naokoli najbolj subverziven film, ki ga bo v svojem dolgočasnem življenju videl tisti mulc iz Mickey'sa, ki pljuva po hamburgerjih.

V KINODVORANE PRIHAJA  
FILM KRATKI STIKI,  
DRUGI CELOVEČEREC  
JANEZA LAPAJNETA IN  
ZMAGOVALEC FESTIVALA  
SLOVENSKEGA FILMA.



# (FILMSKA) SLOVENIJA, ANNO ZERO

JOŽE DOLMARK

V Lapajnetovem filmu obstaja prizor, ki je za slovenski (filmski) prostor antologijski; v njem se v začaranem nekajminutnem kadru brez ustavljanja in dolgovezenja Cavazza oče pritožuje sinu, mlademu Cavazzi, da slednji nima nobenega časa ne posluha zanj. Ta prizor metaforično odslkava eksistencialno družbeno stanje odtujenosti pri nas in povsod drugod, stanje, v katerem ni več sodelovanja med očeti in sinovi, med starim in novim, med izkušnjo preteklega in nujnostjo novega v iskanju pravnjega vsakdana. Mojstrski filmski prizor v počasnem ritmu in natančni mikrodramaturgiji enega kadra meri na tegobe aktualnega bivanjskega in socialnega vsakdana, nevede pa kaže tudi na neko ničelno rossellinijevsko točko slovenskega filma.

Lapajne se je po štirih letih od prepričljivega *Šelestenja* spet vrnil k preprosti logiki, da z lastnimi

sredstvi in digitalno tehniko, tokrat s kamero z visoko ločljivostjo, posname izvrstno delo, ki vizualno izgleda kot visokoproračunski slovenski film – v letu, ko so se vsi celovečerci t. i. nacionalnega filmskega programa iz raznoraznih razlogov sramežljivo poskrili. Filmi, ki jih je že od začetka večinsko financiral Filmski sklad in ki so v produkciji že nekaj časa, v tem čudnem filmskem letu torej niso delali družbe *Kratkim stikom*; ti so bili tako na festivalu domačega filma "sami s seboj". Kot da festival zanje ne obstaja in kot da Filmski sklad nima moči in mehanizmov, s katerimi bi dosegel, da bi bili filmi, ki jih je sam večinsko financiral, tudi pravočasno končani. Tako bo šlo v zgodovino, da so bili *Kratki stiki v* – verjetno posledično prelomnem – letu 2006 v kratkem stiku z domačo kinematografsko institucijo, ki bo pač morala te motnje na pravi način premostiti. Dejstvo je namreč, da so najpomembnejši

(tudi v tujini zelo nagrajevani) filmi zadnjega desetletja pogosto nastajali zunaj ustaljenih institucionalnih mehanizmov. Ko pa so na ta način uspeli režiserji dobili novo priložnost v institucionalnem okvirju, so se skoraj vedno produkcijsko in umetniško zapletli v zamude in prekoračitve predračunov, ki jih je Filmski sklad reševal, kakor je vedel in znal. Možno je, da je ta smola Skladovih filmov izviral iz preslabe kontrole nad potekom realizacije filmskih projektov ali pa je bila posredi kakšna čudna kombinacija pomanjkljivega vodenja dejavnosti in temu primerne padca poslovne in umetniške odgovornosti. *Kratki stiki* so dobesedno prišli v trenutku, ko se je to moralo zgoditi: da opozorijo na zaplet in izsilijo njegovo reševanje. Lapajnetov film je tako kljub svoji osamljenosti moral nekam žalostno komunicirati z ostalo kinematografsko sredino. Nehote mu je bila ob nastanku dodeljena



tista znana rossellinijevska drža, da dregne globoko v srž ustroja in delovanja dosedanje domače kinematografske institucije ter morebiti pokaže, da so potrebne smiselne spremembe.

*Kratke stike* odlikuje večše in domiselno prepletanje treh zgodb, ki so mestoma med seboj povezane s skupno usodo protagonistov in njihovega žalostnega bivanjskega kroženja. Najprej je tu voznik avtobusa Bojan (Gregor Zorc), ki na pragu remizne hiše najde zapuščenega otroka, sledi zgodba Lenarta

*Kratke stike tako krasi tiste vrste dramaturgija in posledično montažno obvladanje prostorov in časov, ki filmu samemu dajejo tudi neko notranje in avtonomno pogovarjanje s samim seboj, saj se zgodbe ne prepletajo na običajen in gledalcu znan način.*

(Jernej Šugman), ki mu na izletu umre otrok, v zadnji pripovedi pa Mitja (Sebastian Cavazza) ostane tetraplegik, potem ko je zakrivil prometno nesrečo. Med te tri življenjske usode je spretno vpletena Tjaša Železnik, ki sijajno igra tri različne ženske vloge: v prvi je brezdomna mati zapuščenega otroka, v drugi mlada in noseča Petrolova uslužbenka, ki je nekako sokriva za smrt Lenartovega sina, v tretji zgodbi pa mlada zdravnica, ki misli, da je posredno odgovorna za Mitjevo nesrečo in zato skrbi za njegovo okrevanje. Lapajne vse te tihe žalosti osrednjih junakov spretno



in dramaturško domiselno prepleta v skupno pripoved, ki je časovno elipsasta in sinkopična hkrati, kar omogoča prefinjeno mero suspenza, prek katerega so gledalcu v premišljenih časovnih preskokih podane vse potrebne informacije v počasnem sestavljanju vsake posamezne in skupne zgodbe protagonistov. Gledalcu je z likovno prefinjeno in z emocijami nabito filmsko sliko omogočeno, da postopno in neovirano stopi v čustveni svet prav vsakega junaka ter počasi odkriva njihovo povezanost onstran vsakega posameznega kadra, saj mu Lapajne z vsakim odgovorom

ali molkom to omogoča s prehodnim ali naslednjim prizorom.

*Kratke stike* tako krasi tiste vrste dramaturgija in posledično montažno obvladanje prostorov in časov, ki filmu samemu dajejo tudi neko notranje in avtonomno pogovarjanje s samim seboj, saj se zgodbe ne prepletajo na običajen in gledalcu znan način. Poti junakov se skorajda nikoli ne križajo, pa vendar imamo ves čas neke vrste občutek, kot da bi se liki nekje srečevali, ker se zgodbe v tematskem smislu nadgrajujejo in vsaka od njih odmeva v drugih dveh iz različnega zornega kota. Prefinjeno pretakanje zgodb o globoki osamljenosti protagonistov znotraj odtujenega sveta, ki le redko prepušča pristnost medčloveških odnosov, pa je v Lapajnetovi režiji zopet tudi nekam avtorsko rossellinijevsko, saj je videti, da junaki iščejo drug drugega, se približujejo drug drugemu, da bi v trenutku, ko bi se našli, potem zbežali proč, kakor da ne prenesejo stika, ker jih človeška bližina plaši. Ostajajo samo barthesovi *punctumi*, po Lapajnetovo kratki stiki, tisti vbodi uzrtja v same sebe, ko se sleherni zazre v neko točko svojega neizbežnega zemeljskega izginotja. Lapajne je suveren v podajanju teh pikov, vrhov filma in slehernega življenja, hipnosti in izmikajočega se. Vsega tistega, kar je po svoje globoko življenjsko in paradoksalno filmsko. Če nas je pred štirimi leti v *Šelestenju* očaral z neko grobo nežnostjo, nas je v *Kratkih stikih* začaral z zrelostjo režiserja, ki ne eksperimentira z nekakšno samosvojskostjo, marveč ostaja s svojim avtorskim rafinmajem harmoničen in zrel v skladnem pripovedovanju. Cinema e sofferenza mentale. Življenje in tegobe duha, zlasti zdaj, danes in tu.





snemanje Energia Atomica

## BORIS PETKOVIČ

Spomin me vodi nazaj v leto 2001, ko smo skupaj z Društvom zaveznikov mehkega pristanka (DZMP) začeli intenzivneje izvajati tečaje in seminarje video produkcije. Nekje v hribih, visoko nad Krškem, je bila kamera postavljena na stativ, na leseni palici je bil pritrjen mikrofoni, stari izolacijski kosi stiropora so služili za odbojnik svetlobe. Igralca sta nervozno ponavljala besedilo, medtem ko je ekipa desetih entuziastov pripravljala kader. Brežiški dvojčici, Tina in Nina, ki sta takrat delali svoje prve »filmske« korake, sta neprestano ponavljali: »*Luksuz, luksuz!*« Ker me je mučilo, kaj za vruga naj bi pri našem početju bilo luksuzno, sem ju vprašal. »*Ja, luksuz, mamó kamero, mikrofoni, luči, pa igralci in ekipa, vsi pripravljeni delati. Luksuz!*« Ustvarjanje kot luksuz?! Ustvarjanje kot razkošno življenje? Ustvarjanje, za življenje manj potrebna stvar? Verjetno si tedaj nihče ni mislil, kako preroške bodo pravzaprav postale te besede za celotno kulturno in umetniško ustvarjanje nekaj let pozneje v Sloveniji, vendar je tisti dan DZMP dobilo svojo podsekcijo: Luksuz produkcijo.

Društvo zaveznikov mehkega pristanka je ustanovila skupina mladih ljudi leta 1995 kot odziv na pomanjkanje kulturnega dogajanja za mlade in splošno neobčutljivost za stisko drugih. Že v prvih letih svojega delovanja so izpeljali

prek sto projektov s področij mladinske kulture, sodobnih umetnosti, neformalnega izobraževanja, informiranja, svetovanja, ekologije, sociale in humanitarnih dejavnosti. V letu 1998 jim je končno uspelo pridobiti klubske prostore, v katerih so s prostovoljnimi delom in pomočjo donatorjev ter sponzorjev uredili in opremili vadnico za bende, fototemnico, javno dostopno internet in info točko, galerijo, kino »dvoranico« ter DTP & video studio. Sam sem ravno v tistem času pripravljal svoj prvi kratkometražni film *Naprej*, ambicije so se prepletle in DZMP je pristopil k projektu kot koproducent, (na njihovi spletni strani se ta dogodek postavlja kot mejnik začetka delovanja na filmskem in video področju).

V istem letu se v Društvu začnejo intenzivneje ukvarjati z video produkcijo. Na začetku to pomeni predvsem video dokumentiranje različnih kulturnih dogodkov v lastni režiji, vendar se že v samem zametku pojavijo ambicije po ustvarjanju čisto novih vsebin v okviru samega medija. Leta 2001 se moje poti z DZMP spet prekrizajo. Povabijo me v vlogi predavatelja filmskih in video vsebin. Prvo leto predavam več ali manj sam, s pomočjo kolega Jureta Černeca za področje kamere, v naslednjih letih pa se kot predavatelji ali gostujoči avtorji na njihovih seminarjih zvrstijo

# LUKSUZ PRODUKCIJA

LUKSUS -A M (LAT. LUXUS BUJNA RAST; RAZKOŠJE) VSE, KAR OMOGOČA RAZKOŠNO ŽIVLJENJE, ZLASTI UPORABLJANJE NAJDRAŽJIH, ZA ŽIVLJENJE MANJ POTREBNIH STVARI (IZBRANA HRANA, PRETIRANO UDOBJE ...); FIG. OBILJE, RAZKOŠJE, POTRATA, NEPOTREBEN IZDATEK  
FRANCE VERBINC, SLOVAR TUJK

Želimir Žilnik, Julij Zornik, Maja in Ida Weiss, Vlado Škafar, Zoran Živulovič, Varja Močnik ter še mnogi drugi.

Jedro Društva sestavlja 26 aktivnih članov, sicer pa se letno v njihovih video-filmskih dejavnostih zvrsti prek 100 mladih s celega sveta. Gonilna sila DZMP-ja, tako tudi Luksuz produkcije, sta Dženi Rostohar, predsednica, in Tom Gomizelj, projektni vodja, poleg njiju pa še nekaj »prvoborcev«, ki so v Društvu od samega začetka: Meta Habinc, Sašo Petan in Tomaž Pavkovič, ki je prek javnih del edini zaposleni v Društvu. Tu so potem še Tina in Nina Vareško, Petra Jagrič in še nekaj drugih, ki so že od začetka vključeni v programe delavnic, tako da zdaj že prevzemajo vloge mentorjev mlajšim, ki vsako leto prihajajo v vedno večjem številu. Luksuz produkcija že dolgo ni več neznano ime na prizoriščih neodvisnega filma in videa.

»S svojo video produkcijo (začetek leta 1997) sodimo med pionirje demokratizacije filma kot medija in umetniškega sredstva v Sloveniji, s čimer smo pripomogli k uveljavljanju neodvisnega filma. Krško je po zaslugi Društva postalo pomembna učilnica za mlade video ustvarjalce ter produkcijski center za nove generacije režiserjev in novinarjev s kamero,« pravi Tom Gomizelj, ki ga udeleženci in obiskovalci DZMP-jevih

prireditve poznajo kot človeka, vseprisotnega v organizacijskem smislu, ki zlahka reši vsako tehnično težavo. Akoravno je filmska in video dejavnost ena od najmočnejših panog Društva, je osnovno »poslanstvo« delo z mladimi. Dženi Rostohar poudarja: »Z vztrajnim spodbujanjem in s predstavljanjem mladinske kulture smo pripomogli k njenemu razvoju v celi državi. Vnašanje svežega kulturnega dogajanja v Posavje je potekalo vzporedno z uveljavljeno institucionalno in ljubiteljsko kulturo, kar je prineslo radikalno obogatitev kulturnega življenja v regiji. Sem sodi predvsem postavljanje na oder različnih glasbenih skupin. Od mladih in neuveljavljen skupin, ki vadijo po garažah, do uveljavljenih in marsikdaj akademskih glasbenikov iz Evrope, Amerike in Rusije. Od leta 1995 smo tako organizirali prek 150 koncertov, gledaliških predstav, razstav in performansov.«

Pri delu so v veliko pomoč tudi prostovoljke, ki prihajajo prek programa EU Mladina – Evropska prostovoljna služba. Ta mladim omogoča delo in bivanje od 6 do 12 mesecev v eni od držav EU in še nekaterih drugih. Eden od pogojev je, da so vključene v neprofitni projekt, kjer opravljajo prostovoljno delo. V primeru DZMP-ja je to Mladinska televizija, za katero skupaj z lokalnimi mladimi pripravljajo mesečne oddaje na lokalni



Želimir Žilnik na delavnici dokumentarnega filma v Krškem

TV. Projekt teče že tretje leto, trenutno pa gostijo prostovoljke iz Španije, Francije in Anglije.

Kljub temu zaščitni znak Luksuz produkcije ostajajo workshopi oz. filmske in video delavnice, ki vsako leto potekajo na Trški gori pri Krškem, v idiličnem okolju ob lovski koči z nenadkriljivim pogledom na izparevanja nuklearne elektrarne. Vendar se je letos filmsko leto začelo s filmskim festivalom Kino Otok, kjer DZMP že tretje leto, poleg mentorstva za kamero in montažo, skrbi za vodenje tehnične izvedbe Vesele kamere. Prvi dve leti je delavnico vodila Varja Močnik, ob pomoči članov Akademskega filmskega centra Beograd Boba Milosheveca in Nemanje Babića ter članov Kino Kluba Novi Sad Marka Cvejčica in Marina Maleševića. Letos sva bila k vodenju delavnice povabljeni iranski režiser Reza Serkhanian in jaz, vendar je Reza običal na Brniku pod budnim očesom slovenske policije, ki ga je po nekajurnem čakanju deportirala nazaj v Pariz. Kljub temu smo s pomočjo požrtvovalne ekipe Luksuz produkcije izpeljali vse načrtane cilje, sad naših filmskih poizkusov pa je viden na spletni strani festivala.

Kot uvod v sezono je letos na Trški gori prvič potekal tudi mladinski filmski tabor. Namenjen je bil mlajšim in manj izkušenim filmskim navdušencem,

udeležilo pa se ga je osemnajst mladih iz različnih koncev Slovenije, ki so pod mentorstvom Dženi Rostohar in izkušenjših članov Luksuz produkcije DZMP spoznavali osnove filmskega ustvarjanja, od uporabe filmskega jezika, do dela s kamero in računalniške montaže. Pridobljeno znanje so uspešno uporabili tudi v praksi, saj so, razdeljeni v manjše skupine, na podlagi lastnih scenarijev v petih dneh posneli kar osem kratkih filmov, ki so bili staršem in povabljenim gostom premierno predstavljeni na zaključnem večeru.

Za bolj izkušene udeležence pa se je filmsko ustvarjanje že naslednji dan nadaljevalo na mednarodni mladinski izmenjavi Media without borders. Delavnica dokumentarnega filma, ki se je je udeležilo več kot 25 mladih iz različnih evropskih držav, je tudi letos potekala pod mentorstvom nenadkriljivega filmskega ustvarjalca Želimirja Žilnika, ki je svoje dolgoletno sodelovanje s krško ekipo opisal takole: »Delavnico, ki jo organizira DZMP, letos vodim že četrtrič. Delo je kreativno, produktivno, s presežljivim številom zanimivih dosežkov mladih ustvarjalcev. Kaj so odlike 'energetske video točke na Trški gori': izkušnje, pripravljenost in opremljenost ekipe iz DZMP, ki nepretenciozno, vendar kompetentno 'servisira' dejavnosti. Vedno je pripravljenih nekaj tematskih sklo-

pov: okoliščine življenja v bližini nuklearne elektrarne, mladi v mestu in njihova perspektiva, bližnje vasi, katerih število prebivalstva drastično pada ... Ko pridejo ekipe udeležencev iz Avstrije, Italije, Slovenije, tudi iz ex-jugoslovanskih prostorov, je pristop do ljudi in ambiantov že odprt, tako da se odhod na teren, snemanje in sama montaža zgodijo zelo hitro. Naslednja stimulatívna situacija je skupno bivanje v šotorih na Trški gori in v lovskem domu, kjer je desetina odlično pripravljenih montažnih enot in kamer. In sijajna kuhinja. Tako delo poteka 24 ur dnevno. Sam vstajam zgodaj, ker so jutra na hribu fascinantna. Ob štirih zjutraj ponavadi nosim kavo montažerjem, ki so delali celo noč. Mladi, ki prihajajo, so radovedni, imajo voljo do učenja in intenzivnega dela. Skoraj bi lahko rekli, da tekmujejo. Na drugi strani pa je Krško, s tradicijo stare industrije v prestrukturiranju, z nuklearno elektrarno in samo bližino schengenske meje, vedno tematski izziv.«

Filmi Luksuz produkcije so že davno presegle številko sto. V zadnjih nekaj letih so se suvereno pojavljali na festivalih doma in v tujini, med drugimi na festivalu dokumentarnega filma DokMa v Mariboru, festivalu Alternative film-video v Beogradu, festivalu Strange screen 4 v Solunu – Museum of cinematography Thessaloniki, festivalu Cineville v Parizu, festivalu Filmski front v Novem Sadu ... ter na njih prešli številne nagrade. Izpostavimo le nekatere: posebna nagrada na 2. vojvodinskem festivalu filma in videa za film *EUforija*, nagrada za najboljši dokumentarni film na Filmskem Festivalu 600" za film *Gero*, nagrada za najboljši dokumentarec na Festivalu Theodor Luts filmdays v Estoniji za film *Občinski svetnik*, glavna nagrada žirije na 2. filmskem festivalu 600" za film *Vrednote mladih*, najboljši igrani film v kategoriji avtorjev od 13 do 16 let za igrani film *Zanka* v regionalnem delu Filmskega festivala Kids for Kids v Beogradu.

Omemba filma *Zanka* in njegovega avtorja Žige Divjaka zahteva posebno pozornost, saj sta produkt že »druge generacije«. Dženi Rostohar si namreč svoj vsakdanji kruh služi kot učiteljica na Osnovni šoli Leskovec pri Krškem, kjer že peto leto vodi tudi video krožek. Lanskoletni igrani film *Zanka* je prese-



Žiga Divjak, rojen 12. 3. 1992 v Krškem, 9. razred Osnovne šole Leskovec pri Krškem.

»V klub sem začel zahajati lansko leto na povabilo Dženi. Zanka je bil moj prvi film. Na njem sem se učil montirati, kadrirati in vse ostalo. Nekako v glavi sem sestavil dialog in si rekel, ej, tole bi bilo pa super za v film. Razvil sem scenarij in na koncu nisem uporabil tega dvogovora. Snemali smo nekaj v šoli in nekaj v prijateljski sobi. Trajalo je kar nekaj popoldnevov in lahko bi rekli, da je bilo kar dolgo trajno. Pred snemanjem smo si razdelili vloge, nekdo, ki je imel malo pojma o kameri, je imel kamero, nekdo je kontroliral zvok, nekdo je delal make-up, nekdo je prižigal luči. Vse pa nas je vodila Dženi, ki je imela ogromno potrpljenja in veselja. Posebnost snemanja je mogoče to, da igralci niso govorili po tekstu, pač pa smo jim pred vsakim snemanjem povedali, o čem naj govorijo. Tako smo se odločili zato, da ne bi izpadlo 'napiflano', ta odločitev pa je za sabo prinesla manjšo napako, in sicer pri eni izjavi, ki bi se dvakrat morala ponoviti enako, pa je dvakrat rečena malenkost drugače.«

gel vsa pričakovanja, po zmagi na zgoraj omenjenem regionalnem festivalu se je suvereno predstavil tudi na Cipru, na svetovnem Kids for Kids filmskem festivalu, kjer se je potegoval za »oskarje« v kategoriji od 13 do 16 let. Film *Zanka*, ki je nastal po scenariju Žige Divjaka, je zgodba o osnovnošolcu, ki, zaslepljen z ljubeznijo, pade v »zanko«, ki mu

jo splete njegova nesojena ljubezen. Scenaristično izpiljena zgodba, z dramaturgijo »odraslega« filma in suverenim vodenjem igralcev-osnovnošolcev postavlja Žiga, po mnenju avtorja teh vrstic, na piedestal kot mladega, slovenskega filmskega Mozarta.

Digitalizacija ter cenovna dostopnost tehnike sta mnogim mladim filmskim in medijskim navdušencem poleg številnih možnosti ustvarjanja omogočili tudi t. i. »digitalno demokratizacijo«: priložnost, da skozi novodobne medije izrazijo svoj pogled na svet, se opredelijo do vprašanj sodobnega sveta, nastavijo ogledalo družbi in se s svojimi stališči aktivno vključijo v procese sodobne družbe. Ker sta poleg idej potrebna tudi prostor in znanje, so v DZMP letos pripravili tudi srečanje z naslovom Luksuz Connection: Film and media literacy projects for young people, ki je potekalo na začetku septembra v Krškem. Udeležili so se ga predstavniki 21ih organizacij iz 10ih evropskih držav, ki so na srečanju predstavili svoje prakse in konkretne projekte filmske in medijske vzgoje mladih (filmi, delavnice, festivali, spletne platforme ...) ter se obenem spoznali s tukajšnjimi mladimi filmskimi ustvarjalci. Dva dni so na Trški gori skozi ves dan potekale projekcije prek 80 kratkih filmov mladih avtorjev iz več kot 20ih držav, in medtem ko smo se zadnji večer gostili z izbornimi vrstami mesnih in zelenjavnih jedi, ki so nastajale na žaru pod budnimi očmi DZMP-jevskih kuharjev in kuharic, mi je Tom Gomizelj, na vprašanje, kam naprej, odgovoril: »Vsekakor bomo nadaljevali – predvsem na področju usposabljanja mladih, kjer vidimo možnosti predvsem v mednarodnem povezovanju. V ta namen smo tudi organizirali to srečanje. Se pa povezujemo tudi z ostalimi akterji v Sloveniji, sodelujemo z mrežo mladinskih klubov in centrov, kjer skupaj organiziramo različne oblike usposabljanj in projekcije naših ter filmov ostalih mladih filmskih avtorjev. Za leto 2007 pa klasično: Veselo kamero in delavnico dokumentarnega filma z Žilnikom, prav tako mladinski filmski tabor, namenjen pretežno srednješolski populaciji.«

## VEDNO ISTO



Stockholm



London



Paris

### MIHA KNIFIC

Čakanje. Sam.

Ko sem pristal na bukareštanskem letališču, se mi je še enkrat potrdilo, da so vsa letališča ista: iste barve, isti vonj, iste cene, isti obrabi, isti hrup; Pariz, London, Praga, Berlin, Stockholm, Milano ... isto. Morda pride do tega zaradi odsotnosti realnega sveta, ki je vsekakor tam zunaj. Nekje tam zunaj. Od katerega te ločijo ograja, mednarodni napisi, steklo, check in, kontrola kart, telesni pregled, kontrola dokumentov, kontrola kart, brezcarinska cona, stoli, odhodi, vonj po parfumu, kontrola dokumentov in kart, veter, avtobus, stopnice, kontrola kart, F15 ob oknu, stevardesa, motor, hrup, prikaz reševanja, pas, kisikova maska, stevardesa ... šus. Tišina.

Kaj niso letališča takšna prav zato, da se ne ukvarjamo s samim okoljem in se počutimo kar se da prijetno in sproščeno? Prav tako, da smo popolnoma pripravljeni za domišljijo. Nemara tudi zaradi obilice časa, ki ga imamo, največ prav na letališču. Ne vem zakaj, a vedno (sploh ker navadno potujem sam) se mi takrat v mislih odvrti nekaj različic strmoglavljenj, terorističnih napadov in nedolžnih srečanj ..., kot v filmu, pa sploh ne potrebujem platna, sama atmosfera zadostuje za življenje v fantazijo. In nemara ni naključje, da se

srečanje s samim seboj v *Mestu slovesa* (La Jetée, 1962) Chrisa Markerja (enem prvih pravih znanstveno-fantastičnih filmov, čeprav je film le zaporedje fotografij in sploh ne gibljiva slika) ter v ameriškem rimejku *Dvanajst opic* (Twelve Monkeys, 1995, Terry Gilliam) zgodi prav na letališču. Moški, ki se spominja nekega dogodka iz svoje mladosti, ki ga ne razume, vidi prestrašen pogled svoje matere in smrt nekoga. Spomin podoživi na koncu filma, vidi samega sebe. No, podoživi, pravzaprav se v realnem času in prostoru to šele prvič zgodi, pa tudi doživi ga ne, saj fantek vidi lastno smrt, vidi moškega-sebe, ki je pripotoval iz prihodnosti. In to je možno prav na letališču. Na letališču in ne v nekakšnem časovnem stroju, ne v laboratoriju ... na letališču. Letališča nosijo v svojem bistvu potovanje v času, edino realno, kjer premagamo čas in si skrajšujemo ali podaljšujemo dneve. Prostor, ki je tako nabit z nerazložljivostjo in tisoči vprašanji, da so tam mogoče tudi najbolj fantazijske stvari. Letališče je teleporter.

Letenje.

Vse to premagovanje razdalj, ki se nam zdijo kljub vsej realnosti tuje, je tisto nadnaravno, kar ustvarja domišljijo. V bistvu imajo letenje, sanje in kino ali film skupno to, da dobimo v vseh treh dejanjih izkušnjo gi-



Bukarešta



Praga

banja, čeprav smo bili udobno zleknjeni v naslonjalo. In nam prav to vživetje prinaša novo izkušnjo. Letenje. Ki se nam v sedežu potniškega letala ne zdi nič fascinantnega, v bistvu je precej brezvezno sedenje, na za spanje neudobnih sedežih, s premalo prostora za noge. Ne, letenje, s katerim se soočamo, je mit o letenju. Zvečine podkrepjen s strani filma. Vsi junaki nosijo v sebi nekaj božanskega – sposobnost letenja: Superman, Batman, top gun, X-men, vampirji, Kitajci ... vsi lahko letajo, ali vsi vsaj malo letajo. Celó v *Titaniku* (1997, James Cameron) se Leonardo postavi na premec in razpre roke kot krila in leti, leti, ne pluje. Letenje in svoboda. In prav hecno je, kako so kraji, kamor v filmih strmoglavi letalo, že sami po sebi neverjetni, popolnoma tuji, neobljudeni, skratka, z letenjem se odpirajo nove možnosti za odkrivanje nove zemlje. Nemara prav zaradi tega, ker fizično ne moremo razumeti premagane razdalje. In nam je do tedaj, ko se zunaj letališča ponovno zavedamo prostora tudi s telesom, prostor vsaj malo nerealen. Prostor in čas. Čas nemara še bolj: potovalna bolezen, zamude sestankov, prezgodna bujenja ... vse zaradi drugega časa.

Že kmalu, kakšnih dvesto metrov proti realnemu svetu, onkraj ograje in letaliških parkirnih prostorov,

pa povsem drug svet. Nekoč sem se taksistu kratko malo usedel za volan, ko mi je dovolil sedeti spredaj, v zamaknjenosti v svojo srednjeevropsko perspektivo, pač, bilo je v Angliji in tudi vozila sva po napačni strani in bil je nemara precej vroč dan za Anglijo, no, vsaj kolikor sem bil jaz do tedaj seznanjen z otoškimi podnebjem. Kar sem vedel o vremenu, gre sicer pripisati tistemu stereotipu o večnem angleškem deževju in londonski megli. In filmu seveda. V Bukarešti sem le nekaj metrov od letališča obtičal v koloni na popolnoma razriti cesti, v taksiju s počeno sprednjo šipo ter sumljivim taksimetrom, z romunskimi priredbami tujih hitov, živčnim soferjem, ki je nato (meni se ni mudilo, on pa je izgledal precej znerviran) zavzel tramvajsko stezo, nekajkrat celo nasprotno smer, neozirajoč se na tramvaje, rdeče luči in ljudi na tirih, se pri tem smejal ter mi razlagal nekaj, česar nisem razumel. Zanimivo je, kako taksisti prav nikjer ne razumejo angleško, še v Londonu ne.

V spominu sem se vrnil nazaj na vsa letališča tega dne in tudi tista dlje v spominu ter se spomnil enega svojih *storyboardov*, kot jim pravim, nemara nemih filmov z negibljivo sliko, zaradi katerih potujem v Bukarešto, na bienale. No, na enem izmed njih je na sliki prav fotografija letališča s pripadajočim dialogom:

Chris: Že mesece gledava za tem krajem.

Mark: Kakor daleč se spominjam, sva iskala to ... upam da bova našla vsaj delček odgovora na vsa vprašanja ...

Mark pritisne na sprožilec žepnega fotoaparata.

Chris: Zakaj vedno slikaš letališča in sobe, kjer spiva, in nikoli, kar se nama zares dogaja na poti?

Mark: Tiste stvari mi ostanejo v spominu. Hotelske sobe in letališča pa pozabim.

Chris: Mark, te ni nikoli zanimalo, kam vse skupaj pelje, kje natančno sploh sva? Mislim, ali sva na začetku ali se najina zgodba v bistvu končuje?

Mark: Kako kaže z mojo prihodnostjo?

Chris: Ni vedno lahko povedati ...

(tišina)

Chris: ... koliko je star nekdo, rojen v 1928?

Mark: Moški ali ženska?

Chris: Zakaj?

Mark: Natančnost, Chris.

Chris: Dobro, še enkrat. Koliko je star moški, rojen v letu 1928?

Mark: Še vedno živ?

Chris: Ja, moški rojen v letu 1928, živ, koliko je star?

Mark: Kateri mesec?

Chris: 3. oktober 1928, še vedno živ, koliko je star?

Mark: Ob kateri uri?

Chris: Ob desetih ... jutraj!

Mark: Kje?

Chris: Ni važno!

Mark: Kaj ... Kaj ni važno? Če je rojen v New Yorku, je tri ure starejši kot tu, a ni?

Potem skušam določiti kraj, kjer se junaka nahajata, ne po razdalji, pač pa po času, in se poigravam s to mislijo. Kar nekaj jih je. Tri ure od New Yorka.

Po koloni, hrupu prometa in cenkanju s taksistom sedim na kosilu z Danom Perjushijem, vodilnim romunskim umetnikom, ki mi izpod dolgih, gostih brkov hiti razlagat situacijo v deželi. Nekako nanesejo besede tudi na junaka vseh romunskih junakov, grofa Drakulo seveda. Še enega v vrsti letečih prikazni, dolgo časa vodilnega galantnega negativca Hollywooda in najbolj razpoznaven lik Romunije. Z rahlo nejevoljo mi pripoveduje, da je fenomen Drakule, kot ga pozna Zahod, manjša zabloda, da so izvirni liki, iz katerih se je izvil, nič manj – če ne še bolj – zanimivi: Vlad Dracul, kralj južne Romunije Valahije (in ne Transilvanije), njegov sin Vlad Tepes, znan po tem, da je svoje nasprotnike nasajal na kole (kar je bilo celo za otomansko-turško oblast malce preveč), ter grofica Erizbeth Batholi (Madžarka in sploh ne Romunka), ki se je kopala v krvi devic. No, po Danovem nima noben od njih kaj dosti skupnega z obče razširjeno filmsko figuro Drakule, ki ji je bilo nekje, nekoč, dodano tudi letenje. In tako je vse skupaj lahko postalo (za Zahod) bolj verjetno – saj v letenju je tisto nekaj neverjetnega, kar rabimo, da sploh lahko verjamemo. Spet letenje.

Dan na koncu zaključí z nasmehom: »In danes lahko na vsakem vogalu dobiš spominek, kartico, majico ... s historičnim portretom Vlada Tepesa, brkatega moža s smešnim pokrivalom s perjanico na čelu, in pod njim napis Dracula ... Že Amerika je vse zamešala, zdaj pa mi delamo pravljico iz resnične zgodovine.«

Spomin mi spet skoči na dneve pred potovanjem, ko sem zaključeval montažo svojega celovečerca, na stavek: »Pravzaprav je vse v verjetju, in če verjamemo v nekaj, potem je to resnično, mar ne? In če dovolj ljudi verjame v isto stvar, potem ... potem je to resnica.«

Pa spet na pisto, krilo, let ... in na letališča, res ne vem, kako so si vsa lahko tako podobna.

In spet ograja, mednarodni napisi, steklo, check in, kontrola kart, telesni pregled, kontrola dokumentov, kontrola kart, brezcarinska cona, stoli, odhodi, vonj po parfumu, kontrola dokumentov in kart, veter, avtobus, stopnice, kontrola kart, A3 ob oknu, stewardesa, motor, hrup, prikaz reševanja, pas, kisikova maska, stewardesa ... šus. Tišina.



# ŠE BOGA JE PREMAGALA LENOBA

NA FESTIVALU V MANNHEIMU SO ALEKSANDRU SOKUROVU DODELILI NASLOV MASTER OF CINEMA. VZDRŽI, KOLIKOR POTEGNE NA MOJSTRA ECKHARTA. EKRANU SO PODARILI DOBRIH 45 MINUT SREČANJA. TOLIKO, KOLIKOR TRAJA MOZARTOV REKVIJEM. NUJNOST NEDOKONČANEGA, A VMES SE ŠE VEDNO ZGODI VSE, KAR SE MORA. TUDI TO, DA TERRENCE MALICK OSTANE ZAMOLČAN.

MARKO BAUER  
DAŠA CERAR  
LUKA UMEK

*Čas ne bo dovoljeval, da bi bilo v tem pogovoru toliko tišine kot v vaših filmih, zato se že vnaprej opravičujemo.*

Začnimo.

*Nominacije ruske filmske akademije za Sonce (Solnce, 2004) ste zavrnil z besedami: »Menim, da je nenaravno, da moji sodržavljeni poznajo moje ime, a ne mojih filmov.« Zdi se, kot da s tem zavračate sebe kot ikono – gesta ikonoklazma?*

Nikoli nisem o sebi razmišljal na tak način. Ni čisto tako, nisem se primerjal. Sem državljani Rusije, plačujem davke, država v moje filme vlaga denar in zato sodržavljanom odgovarjam za svoje delo. To je najbolj formalna plat tega; državljanska. Z direktorji vseh televizijskih kanalov v Rusiji imam težak in zapleten odnos, saj jih javno ves čas krivim, da protežirajo komercialne ameriške filme in s tem zavirajo razvoj nacionalne kinematografije. Ne predvajajo nacionalnih filmov, niti na televiziji niti v kinematografih. Kot državljani protestiram, kot pač lahko, na takšnih festivalih zavračam udeležbo.

*Z vašimi filmi je kakor s podobami Matere Božje, ostajajo skriti vse leto in se prikažejo le na praz-*

*nik. Poleg bolj ali manj legalnih DVD kopij so edina priložnost, kjer jih lahko vidimo, festivali, torej dogodki precej profanega značaja, morda kakšna retrospektiva ... Zdi se neizogibno, da kulturna funkcija vaše umetnosti prevlada nad razstavno.*

Takšna je situacija. Filmi so v resnici dostopni, šest ali osem jih je izšlo na DVD, kupite jih lahko v Peterburgu ali v Moskvi, lahko jih naročite. Veste, to me ne skrbi, kako naj rečem ... film ne potrebuje gledalca, gledalec potrebuje film. Človek, ki išče, najde. Da le ne bi bil razočaran, saj delam filme, ki niso popolni, ki imajo veliko napak. Da le ne bi bil razočaran. Več mi pomeni srečanje z gledalcem, ki je prehodil neko pot do filma. Ki se ni po naključju znašel v dvorani. Tako je kot s knjigo, do nje je treba priti. Potruditi se moraš, da jo prebereš. Filmi ne smejo biti vsiljivi, agresivni, biti morajo skromni in ostati na svojem mestu na vertikali svetovne kulture. Tam nekje nizko. Pri dnu. Na vrhu so literatura, slikarstvo, glasba, arhitektura, znanost in tako naprej. Film je samo radikalen instrument, kirurgija. Z lahkoto se zmotimo, če mu dajemo prevelik pomen, zato ker ljudje podcenjujejo vizualno moč. Vizualnost lahko poruši ves notranji svet človeka. Veliko bolj je nevarna kot katerokoli jedrsko orožje, ekološke katastrofe, bolezni ... Zato ker se ran, ki

jih naredi, ne da zaceliti. Moramo biti pazljivejši.

*Ko mislimo vaše filme, mislimo predvsem na platno, ne, kaj se dogaja na njem, ampak platno samo, recimo mu kar platno Aleksandra Sokurova. Platno numinozne prezenze. Kot v primeru ikone, kot v primeru Maleviča ali vam bližjega Petrova-Vodkina.*

*Vizualnost lahko poruši ves notranji svet človeka. Veliko bolj je nevarna kot katerokoli jedrsko orožje, ekološke katastrofe, bolezni ... Zato ker se ran, ki jih naredi, ne da zaceliti.*

Idealen gledalec ste. To je zaradi slovanske duše tudi razumljivo. Sorodna sva si, enako kri imava, kot se temu reče. To čutite kot ... z dušo to čutite.

*Kot bi nadaljevali konec Bressonovega Dnevnika vaškega župnika (Journal d'un curé de campagne, 1951), ko se platno osvobodi podobe.*



Peterburška elegija (Peterburgskaja elegija, 1990)



Ruski zaklad, 2002

Zelo rad imam Bressona. Doma imam manjšo zbirko njegovih filmov in vedno znova jih zelo pozorno gledam. To je tako kot branje poezije. Filmov ne maram preveč, jih tudi ne razumem preveč dobro. Ogled filma je zame napor posebne vrste. Toda ko gledam Bressona, sem popolnoma svoboden in se ničesar ne bojim. Ničesar se ne bojim. Nič čudnega ni, da ga Francozi sploh ne razumejo in ne cenijo. Niti malo ni čudno, celo za tako državo, kot je Francija, je prevelik.

*Film je zaenkrat še vedno ploskev in še zelo daleč od dimenzije krogle, od kozmične univerzalnosti krogle. Zaenkrat je film še primitiven.*

*Sferičnost in ploskost vašega platna asociirata na formulo Boga: kroglja, katere središče je vsepovsod, obod pa nikjer. Kakor kitajska risba, v katero se potopimo, ko nas obkroži z vseh strani. Kakor Da Vincijev krog, v katerem je križan Tarkovski. Kako po tehnološki plati napreduje ta vaša tendenca?*

Izredno težko vprašanje, težko se je odločiti, s čim začeti; ali s tehnologijo, ki je zelo pomembna, ali s filozofijo. Razpravljati o filozofskih temah v filmih je nevarno, saj režiserji pogosto varajo gledalce. Ustvarjajo lažniv filozofski prostor, tako imenovane filozofske ideje, ki v resnici ne pomenijo ničesar. Potem ne vemo, kaj hočemo, kaj potrebujemo. Film ni zame ne obseg

ne kroglja, ampak ploskev. Do tega me je pripeljala literatura. Film je zaenkrat še vedno ploskev in še zelo daleč od dimenzije krogle, od kozmične univerzalnosti krogle. Zaenkrat je film še primitiven.

*Ko se Borges zagleda v Alef, vidi konje z razviharjeno grivo na obali Kaspijskega jezera, vidi raka, to najbolj metafizično bolezen, vidi krog suhe zemlje, kjer je prej raslo drevo. Od vizij-jukstapozicij zgodnjega filma Boleča brezčutnost (Skorbnoe besčuvstvie, 1983-1987) prek dnevnikov-elegij do Ruskega zaklada (Russkij kovčeg, 2002), Alef je ves čas pred očmi.*

Težka vprašanja postavljate. Da bi odgovorili na to vprašanje, bi morali napisati doktorsko disertacijo. Se že piše? Potem jo bom moral prebrati, ampak dvakrat, ker takoj ne bom razumel.

*Jamski človek je slikal živali, da bi navezoval stike z duhovi, ne z »živimi«. V Somraku (Dni zatmenija, 1988) fantek, ki ga zdravnik najde na svojem pragu, spomni na deklico iz Nostalgije (Nostalgia, 1983). Oba angela, že zato, ker nimata kril. Od trenutka, ko se pojavi deček, radio govori le še italijansko. Seansa s Tarkovskim, ki je preminul malo pred nastankom filma?*

Seveda ni nobene neposredne zveze, bolj posredna. V Somraku slišimo fonogram maše, ki jo je posnela Zefira v Švici. Zdela se mi je muzikalna, popolnoma angelska; kako ljudje govorijo, ne da bi ponavljali, bil sem začaran od veselosti katoliške maše. Včasih ko poslušam mašo v pravoslavnih cerkvah, se mi zdi, da ljudje to delajo zaradi obveze. Ta tuja svoboda, ki je

vrela iz katoliške molitve, se nam ni zdela nečloveška, nenavadna. Prav to zahtevam od svojega junaka: bodi pogumnejši, bodi svobodnejši, ničesar se ne boj, hujšega od smrti ni! Bodi prijazen, bodi potrpežljiv. Sam odločaj. Nihče te ne sili v odločitve. Junak Somraka je kljub vsemu ruski človek, ki živi v tujem okolju, med Azijati in muslimani. Seveda mu je tam težko, osamljen je, in Rusi, ruski moški, prepozno sprejmejo odločitve. Ne vem, kako je z vami, mi se odločimo prepozno. Postalo me je strah za mojega junaka: ne bo

*Zakaj je družba vojakov tako pomembna za može in brate? Velika in resna tema, s katero se v svetovni kulturi nasploh še nihče ni ukvarjal. Kaj se dogaja z moškimi. Vsa kultura temelji na feminizmu, na ženskah.*

prepozen, ne bo zamudil, ni prepočasen? Zato se zaslisi molitev, brez spiritualnih konotacij. Elementarna nuja sižeja. Film in filozofijo je težko združiti. Filozofija je hiperabstrakcija, kozmična abstrakcija, film je zaenkrat še vedno hiperrealen. Od literature se loči po tem, da mora režiser, če hoče ali ne, vse povedati do konca. Tudi če zmede, če karkoli skriva, celo takrat. Celó če gledamo tako skrivnostne filme, kot so filmi Tarkovskega. Še on mora vse pokazati; kako odhaja deklica, kako mama gleda, razočaran pogled deklice, pogreznjenost vase, Stalkerjevi pogledi in tako naprej. Vse nam natančno pokaže, le dovolj pameten moraš



Osamljeni glas človeka (Odinokij golos čeloveka, 1978-87)



Duhovni glasovi, 1995



Vzhodna elegija (Vostočnaja elegija, 1996)

biti, da vse to vidiš. Pri literaturi ni tako. Pisatelj se lahko pravočasno ustavi in ne pove do konca, ne pove vsega. Težava režiserjev je prav v tem, da vse povedo do konca, tudi najbolj skrivnostni povedo vse.

#### **Pokazati vse, a ohraniti enigmo.**

Trudim se. Ves čas se imam v rokah, primerjam to, kar počnem, s postopki v literaturi ali v slikarstvu, z naravo dela pisatelja, slikarja ali glasbenika, ki nečesa ne zaigra do konca. Treba se je znati pravočasno ustaviti. Kar vselej ne uspe, zelo težko je, zelo. To je božja naloga, samo Bog ... in celo on se je zmotil, ni se pravočasno ustavil. Tudi njega je premagala lenoba in je žensko ustvaril samo iz rebra. Razumete?

**Tudi Bog je tujec. Pogosto pravite, da bi raje delali radijske drame kot filme. Tujec kot Kafka, ki je pisal v nemščini. Outsiderji dosegate najbolj notranje rezultate.**

Da, v filmu sem tujec. To vem in čutim, zato tudi nikomur ne zavidam in se ne obremenjujem. Veliko stvari ne znam, zato mi ni niti do zavisti niti do primerjanja.

**Herezija: če ni Boga, je vse lahko božansko; če ni rodne vasi, si povsod doma. Vaša Podorviha je bila potopljena ob gradnji hidroelektrarne, ste sin Atlantide.**

Ne. Sem sin Atlantide, a ne v tem pomenu, temveč v tem, da sem Rus, živim v kulturi, ki ni formirana, ki je nedokončana, ki je zlomljena, ki je prepletena s socialno-političnimi procesi, z menjavami oblasti, neumnostjo ljudstva, napakami ljudstva, zločini ljudstva.

Zavrženostjo ljudstva. Mislim, da ga je tudi Cerkev zapustila, da bi bila bližje oblasti. Tako se mi zdi, mogoče se motim. Zelo težko je biti Rus. Vsako leto težje. Mnogi se obračajo k Rusiji, a njeno ljudstvo je bolno. Računajo na pomoč ljudstva, ki samo še ni ozdravljeno. Zelo težko je biti Rus, na eni strani ogromna kultura, na drugi strani kultura, ki zelo slabo sobiva z ljudstvom. Kultura ljudstva ne zanima, odtrgana je od njega. Vedno je bilo tako. Zelo težko.

*V umetnosti ne more biti več nič novega, umetnost je dokončana.  
A lahko je novi človek v umetnosti.*

**Ali ravno zaradi tega ne velja staviti na zamolčano rusko-ameriško zavezništvo, afiniteto med rusko religiozno mislijo in ameriškim transcendentilizmom? Thoureaujev Walden je menda najljubša knjiga Tarkovskega.**

Joj, joj, ne vem. Taka čorba je nastala, vse skupaj ste preveč zmešali. V kulturi in umetnosti ni takih mešanic in vplivanj, to je umetno. Na umetnost gledate z vidika svoje izobrazbe. Seveda imate prav, da tako gledate.

**Vizije krajine, neskončni monologi, družba bratov ...**

Ste gledali *Izpovedi* (Povinnost', 1998) in *Duhovni glasovi* (Duhovnye golosa, 1995)? Kje ste jih videli, kako ste prišli do njiju? DVD? Potem razumem, kaj

me sprašujete. Počutje moškega v vojski, to je povsem druga, samostojna točka. To je tisto, česar ne bo mogla ženska nikoli razumeti; zakaj je družba vojakov tako pomembna za može in brate. Velika in resna tema, s katero se v svetovni kulturi nasploh še nihče ni ukvarjal. Kaj se dogaja z moškimi. Vsa kultura temelji na feminizmu, na ženskah. To je najverjetneje razumljivo in nujno. Vsa umetnost se vrti okoli žensk.

**Oče in sin (Otec i syn, 2003) se sprašujeta, kako ostati skupaj, kot brata, ne da bi ju življenje razdružilo. Domenico iz Nostalgije je družino zaprl v hišo.**

Hotel sem narediti nekaj filmov o situacijah, v katerih je preveč ljubezni. Ne premalo, preveč.

**Možnosti bratstva; ne vidite povezave med Moby Dickom in morjem, kakor ga vidijo vaši filmi? Med hišico v gozdu iz Waldna ali tisto, v kateri se objemata Mati in sin (Mat' i syn, 1996)?**

Hvala Bogu, da je v kulturi veliko analogij in da so te zelo plemenite. Navsezadnje je res, da je v biblijskih zgodbah vse opisano, tam je vse. Novih motivov, novosti ne more več biti. V umetnosti ne more biti več nič novega, umetnost je dokončana. A lahko je novi človek v umetnosti. Umetnost je že zgrajena hiša, v katero lahko vstopi novi človek. A hiša je že zgrajena. Zato si je nesmiselno domišljati, da si naredil novo umetnost, nekaj novega. Nemogoče. Kje drugje že: v dizajnu, psihiatriji, farmakologiji. V umetnosti po mojem ni mogoče. Hvala Bogu, da je dokončana.







Sonce, 2004

*Biblični figuri sta tudi Adi in Eva iz Moloha (1999). Kot bi pritrdili Kleistu, da je edini način, kako moremo povrniti milino in milost, ponovno utrganje sadeža z drevesa spoznanja.*

Kako pa? Kajpak. Če bi Hitler kot infekcija k nam prišel z lune, bi bilo enostavno, pozdravili bi infekcijo. Toda človek je, v tem je problem. Da se je nacizem porodil v človeški glavi. V taki, kakršna je naša. Kar pomeni, da je lahko v vsaki glavi. V večji ali manjši meri. V tem je groza.

*Hitler kot haiku pesnik. Ima holokavst lastno poezijo?*

Ne morem komentirati. Ne vem. To je zelo zapleteno.

*Za vaše filme je značilen kontrast, ki to morda niti ni, na eni strani gledamo atletska/gimnastična telesa, ki rada telovadijo na krogih, na drugi strani umirajoča, razkrajajoča se telesa. Metempsihoza vas ne zanima, zdi se, da se osredotočate na metamorfoze.*

Ja. Vse sem povedal. Zaključil sem.

*Se človek preseže, da bi bil v celoti v krajini, da bi bil nebo, morje, meglica, da bi Mozart postal notni zapis, onkraj življenja in smrti?*

In naprej, kaj? Sformulirali ste misel, ki ji ne morem nasprotovati. Natančna formulacija.

*Dobro, kako to, da je drevo izmed vseh možnosti najpopolnejša oblika?*

Vi ste to rekli. Ne nasprotujem. V sami formi drevesa je neka prostornina, zato ker je drevo tako žival kot rastlina, moč in šibkost. Drevo umira stoje, umira lepo, celo mrtvo drevo je nujno potrebno in lahko živi večno. Po svojem bistvu je zelo lepo. Zelo lepo so si ga izmislili. Če si ga je Bog, si ga je zelo dobro. Žensko je ustvaril le iz rebra, a drevo si je zamislil tako natančno. Povejte mi, zakaj? Zakaj samo iz rebra, je hitel ali kaj? A drevo je tako preišljeno. Nasploh si je pri rastlinah izmislil veliko več. Bolj zanimivo jih je bilo ustvarjati kot človeka. Rastlinski svet je blazno raznolik in neizmerno lep. Očitno ga ni ustvarjal samo sedem dni, ampak veliko dlje.

*Hvala, Aleksandr Nikolajevič.*



Elegija iz Rusije (Elegija iz Rossii, 1992)

**EPILOG**

Adam & Eva

Mi lahko poveste, zakaj je Bog ustvaril žensko iz rebra?

Ne vem, s tem se nisem ubadala.

Veliko ljudi sem to spraševal, a mi nihče ni znal odgovoriti.

Ne vem. Nočem o tem razmišljati.

Škoda. Vi nočete, drugi tudi nočejo. Kdo mi bo odgovoril na vprašanje?

Jaz vam ne morem.

Nihče ne more.

Kdo sploh pravi, da je to res?

Zdaj ste odgovorili. Torej je Biblija laž?

Ne vem.

Jaz tudi ne.

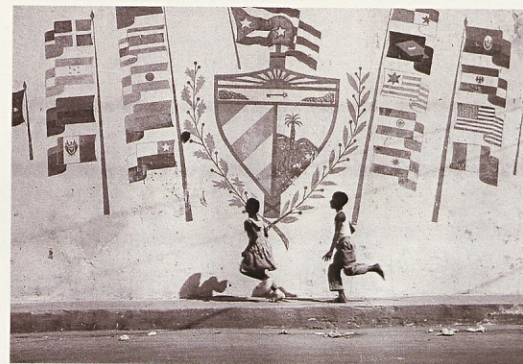
# VIVA VARDA!

»REŽIRANJE FILMA ZAME NI USTVARJANJE NOVIH SVETOV, TEMVEČ POSKUS RAZUMEVANJA ŽE OBSTOJEČEGA.«

## JURIJ MEDEN

Eden privlačnejših vidikov vsakoletnega mednarodnega filmskega festivala na sosednjem Dunaju (Viennale) je zagotovo osrednja festivalska retrospektiva, že vrsto let organizirana v sodelovanju z dunajsko kinoteko (Österreichisches Filmmuseum). Gre za ves mesec oktober trajajoč in skrbno pripravljen dogodek, praviloma osredotočen na kar največje figure pretekle in polpretekle filmske zgodovine, pod drobnogledom pa se občasno znajde tudi kakšno markantno zgodovinsko obdobje, zastrta geografska regija ali odmeven filmski studio. Tako so se Dunajčani v samo preteklih petih letih imeli priložnost seznaniti s tako raznovrstnimi rabami filmskega izraza, kot je retrospektiva *Iz osrčja sveta*, posvečena malo znanim kinematografijam Kazahstana, Tadžikistana, Kirgizistana, Uzbekistana in Turkmenistana (2001), celovit avtorski izkupiček Jacquesa Rivetta (2002), dolg sprehod skozi katalog japonske produkcijske hiše Art Theatre Guild, vse od sredine šestdesetih let dalje najčvrstejše strehe za japonski neodvisni in avtorski film (2003), popolna retrospektiva kultnega panevropskega dvojca Jean-Marie Straub&Danièle Huillet ter obsežen zalogaj manj znanih filmov Johna Forda po njunem izboru (2004) in zaenkrat najobsežnejša retrospektiva Andyja Warhola, z integralnimi verzijami prav vseh njegovih





filmskih del (2005). Visoka pričakovanja so bila izpolnjena tudi letos, z retrospektivo, posvečeno Jacquesu Demyju (1931–1990) in njegovi vdovi Agnès Varda (1928–), eni najnežnejših in najbolj harmoničnih ljubezenskih zgodb (poročila sta se leta 1962), kar jih beleži univerzum filmskega ustvarjanja. Prezgodaj umrli satelit francoskega Novega vala Demy se je predstavil z zbranimi deli, Agnès Varda – ali babica Novega vala, kot so jo radi poimenovali (čeprav sama vztrajno zavrača kakršnekoli nalepke in poudarja, da je k filmu ni pripeljala poprejšnja ljubezen do filma, temveč čisto preprosta, človeška radovednost, ki jo je prek filma lahko samo najlepše izživela) – je program dopolnila z izborom svojih del, natančneje z dvaindvajsetimi filmi, kar je približno polovica celotnega opusa, ki ga je začela tkati v drugi polovici petdesetih let prejšnjega stoletja. Morda bi bilo prelahko trditi, da je bila od nekdaj deležna znatno manj pozornosti kot njen soprog zgolj zavoljo spola (čeprav je teza, nedvomno upravičena, dandanes splošno sprejeta); dejstvo vsekakor ostaja, da je o Demyju še vedno pribeleženega neprimerno več, zato se v pričujočem zapisu ukvarjamo s še vedno nad vse aktivno in vitalno Agnès Varda, ki je *Ekranu* odstopila tudi košček svojega časa. Z avtorico smo se srečali ob projekciji njenega nemara najbolj znanega filma *Brez strehe in zakona* (Sans toit ni loi), za katerega je leta 1985 na beneškem filmskem festivalu prejela zlatega leva za najboljši film, zaenkrat najprestižnejšo nagrado plodne kariere. Na taisti film je osredotočen tudi pogovor, saj je *Brez strehe in zakona* dejansko zlahka moč razumeti kot srčico režiserkinine ustvarjalne poti, kot kristal, v katerem se zrcali vse tisto, kar jo napravlja za tako posebno, samosvojo in dragoceno umetnico: njene pripovedne tehnike, njena družbenopolitična, etična drža, njen temeljni pristop in razumevanje filmskega izraza. Za Agnès Varda je morda v prvi vrsti značilno to, da praktično nobenega od njenih filmov ni mogoče klasificirati s standardnima predaloma igrano in dokumentarno, preohlapni oziroma celo zavajajoči sta tudi oznaki narativno in nenarativno, prek katerih se je kritika pogosto skušala približati njenim

filmom. Vendar je ta izmuzljivost samo navidezna, saj Varda sama nikoli ni imela težav s tem, v smislu, da bi namenoma skušala sprevračati ustaljene obrazce posredovanja zgodb in na ruševinah starega hoté vzpostavljati nove, kot je to počelo toliko njenih novovalovskih sodobnikov. Filmski svet Agnès Varda se, preprosto povedano, vedno znova in znova začinja na isti točki, v avtorici sami, pri čemer to izhodišče ni nikakršno duhovno stanje, svetonazor ali izkušnja, ki kliče po posredovanju, temveč vedno konkretna, fizična oseba (ženskega spola), vsajena v konkreten, specifičen prostor in čas, ki v tej figuri sprožita iskreno radovednost, pogosto celo zaljubljenost, ta pa nato usmerja in hrani proces snemanja. Ne glede na obravnavano tematiko je tako Agnès Varda (mlada zaljubljenka, politična aktivistka, najboljša prijateljica, neumorna pravljica, sočutna soseda, modra učiteljica, večna popotnica, izkušena dama) vedno sestavni, pogosto celo ključni del vsakega svojega filma, pri čemer – nekoliko paradoksalno – prav nobenega nato ne moremo odpraviti z jasno oznako subjektivno, saj je avtoričina radovednost vedno mogočnejša od njenih vtisov, njen intimni pogled vedno pripravljen, da primat skromno prepusti pogledu drugega, sveže odkritega. »Vpletena sem v prav vsak svoj film, vedno

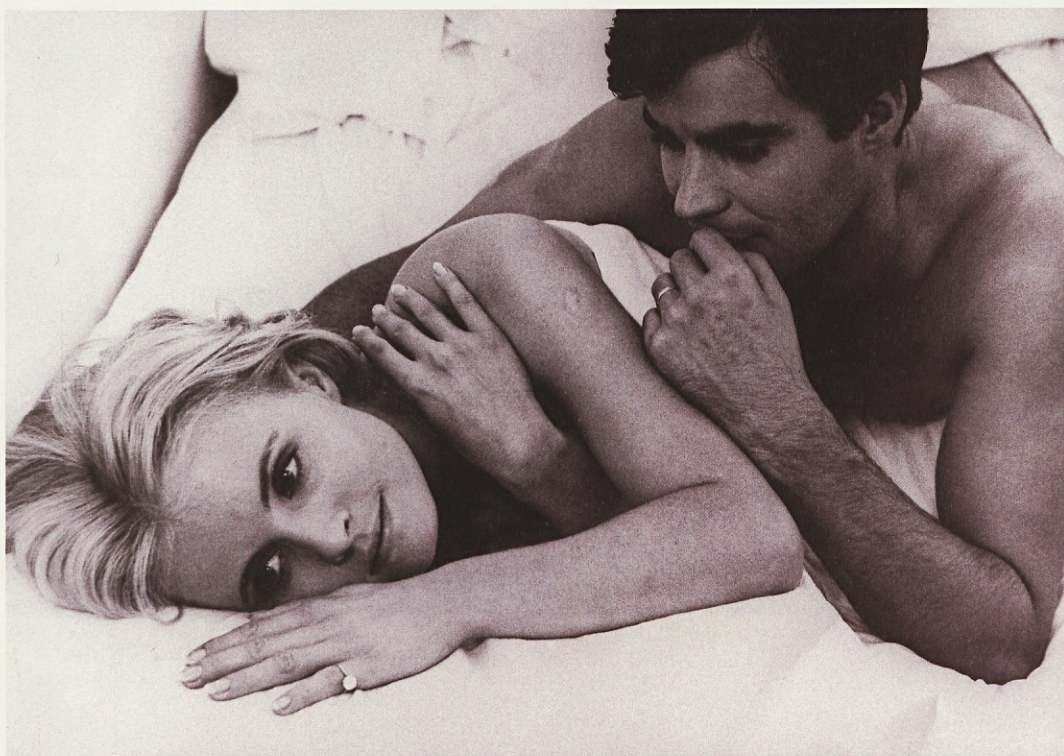
Levo: Jane B. par Agnès V.

Sredina: Les Cent et une nuits, 1995

Sredina spodaj: Brez strehe in zakona

Spodaj: Salut les cubains, 1963

na zelo specifičen, natančen način. Vendar nikoli prek narcizizma, temveč vedno prek iskrenosti v mojem pristopu.« Ko režiserka Varda posledično opazuje protagoniste svojih filmov, pa najsi bodo slednji resnični ljudje ali izmišljeni junaki, in previdno tipa za nitmi, ki jih vežejo drug na drugega, in na prostor, ki ga zasedajo v svetu, obenem vedno v isti pajčevini išče – in praviloma tudi najde – prostor zase, s čimer za nazaj legitimizira svojo začetno radovednost. Zgodbe, ki jih Agnès Varda pripoveduje, se tako nenehno prepletajo z vprašanji, zakaj prav ta in prav takšna zgodba prav tukaj in prav zdaj, pripovedovana prav z moje strani? Oziroma, nekoliko konkretnje: Zakaj me zanimaš in zakaj sem zaljubljena vate? Smem biti zaljubljena vate? Če se Varda na koncu dokoplje do kakšnih odgovorov ali ne, sploh ni bistveno, kot je pač povsem nebstveno iskati razloge za zaljubljenost ali, še hujše, se ji truditi poiskati konec. Opisani način ustvarjanja je po eni strani blagoslov, ki je bil Agnès Varda položen v zibelko, po drugi strani pa vendarle rezultat dolgoletnih izkušenj dela s kamero in ljudmi, zato je še najbolj razviden iz režiserkinih novejših del, najlepše morda iz dokumentarnega eseja *Paberkovalci in paberkovalka* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), čigar nastanek je sprožilo avtoričino odkritje digitalne video kamere,



Le Bonheur, 1964



Daguerréotypes, 1974/75

tega najmanjšega in najpriročnejšega orodja za beleženje realnosti, ki je tenkočutnim filmarjem dovolilo prej nesluteno razcvet enačaja med biti in snemati. Varda v filmu, kot peresce v vetru, potuje po Franciji in Parizu ter srečuje nabiralce, paberkovalce, zbiralce, stikalce po smeteh; nekateri paberkujejo iz nuje, drugi po naključju, tretji po lastni izbiri; nekateri nabirajo hrano, drugi ure brez kazalcev; pri čemer se celoten, ljubeč portret »subkulture« sprti izrisuje kot velika metafora filmskega ustvarjanja avtorice same: snemanje filma kot paberkovanje: ne naključno, temveč spontano, ne slepo, temveč tipajoče, ne brezciljno, temveč neskončno. Sorodne »tehnike« ustvarjanja so, morda za odtenek ali dva bolj zabrisane, seveda prisotne povsod, tudi v filmih starejšega datuma. Zgovorna je anekdota s snemanja filma *Jane B. par Agnès V.* (1987), režiserkininega nenavadnega portreta prijateljice, znane igralko Jane Birkin, ki je bolj kot dokumentarnemu spomeniku podoben toplemu ljubezenskemu posvetilu: igralka se je med snemanjem seznanila z režiserkinim petnajstletnim sinom Mathieujem, z njim vzpostavila pristen prijateljski stik, si zamislila skico igranega filma o prepovedani ljubezni med ločeno štiridesetletnico in najstnikom, Varda pa je še istega leta po tej predlogi posnela film *Kung-fu master*, po nepo-

trebnem razvpito, kompleksno dramo o hlapljivem fenomenu zaljubljenosti, v kateri sta glavni vlogi odigrala kar Birkinova in režiserkin sin Mathieu Demy. V veliki meri se iz intimnega trenutka rojeva tudi *Brez strehe in zakona* (izvirni naslov *Sans toit ni loi* je parafraza zaničljive francoske nalepke »sans foi ni loi«, brez vere in zakona, ki je nekoč označevala kriminalce in ostale odpadnike družbe): »Moja radovednost se je zdramila nekega dne, ko sem med prebiranjem časopisa naletela na članek, ki je poročal o smrti mlade potepuhinje nekje na francoskem podeželju. Mlado dekle, še najstnico, so nekega jutra našli zmrznjeno. Izkazalo se je, da je čez noč umrla od podhladitve. Ko je policija začela podrobneje raziskovati njeno življenje, se ni dokopala do ničesar. Preteklost mladega dekleta je ostala neznanka, o njeni tragični življenjski zgodbi so pričali le redki očividci, vaščani, ki so jo videvali nekaj dni prej v okrožju, kamor se je pritepla pred smrtjo. Časopisni članek me je pretresel. Predvsem zaradi dejstva, da je šlo za mlado potepuhinjo, saj sem si sama tovrstne klateže vedno predstavljala kot starejše moške, po možnosti zapite. Odpeljala sem se v vas, kjer so našli truplo, in tam našla za pogovor pripravljene lokalnega žandarja. Tam mi je povedal, da ni primer zanj nič novega, saj so se brezdomci v zadnjih letih namnožili, med njimi pa je

bilo vedno mogoče najti tudi prenekatero žensko. Povedal mi je, da so nekoč zmrznjeno truplo nekega klateža našli celo v drevesni krošnji. Nekje na tej točki sem v tragični zgodbi tega mladega dekleta uzrla film.« Tisto, kar je uzrla Varda, je bilo seveda kilometre daleč od preproste, sočutne socialne pripovedke. Za začetek smo že takoj soočeni s prej opisano metodo dela, po kateri Varda v snov svoje obravnave neposredno vcepi sebe in tako zamaje »čist« status filma, v tem primeru dispozitiv fiktivnega: gledamo dolg posnetek puste in, zdi se, zelo mrzle pokrajine, katere mrtvilo najprej za hip skali, nato pa zgolj še podčrta odkritje trupla mladega dekleta. Varda v *offu* pripoveduje: »Nihče ni prišel po telo. Umrla je naravne smrti in za seboj ni pustila sledu. Vendar so se je ljudje, ki jih je pred kratkim srečala, spominjali.« Glas za hip utihne, nato nadaljuje, nenkrat cepljen z osebno, prizadeto noto: »Te priče so mi pomagale, da sem lahko rekonstruirala zgodbo zadnjih tednov njene zadnje zime. Na njih je pustila svoje znamenje. Sama o njej vem malo, vendar se mi zdi, da je prišla iz morja.« Sledi hipen, poetičen, nadrealen posnetek golega dekleta, ki se dviga iz oceana, kot vnaprejšen kontrapunkt vsemu podaljšanemu, brutalnemu, realnemu, kar bo sledilo: rekonstrukciji zadnjih tednov mlade potepuhinje, ki jo z izjemno prepričljivi-



Cléo de 5 à 7, 1961

vostjo upodobi Sandrine Bonnaire v svoji prvi vlogi, takrat še naturščica. Na prvi pogled se ta rekonstrukcija, očiščena vsakršne psihologije, brskanja po vzrokih, poskusih razumevanja in žarkov upanja, utegne zazdeti pregroba, preveč neizprosna, presurova. Varda: »Niti za hip nisem pomislila, da bi šla razsvetljevati preteklost tega dekleta in tako pojasnila njeno usodo. Na ta način bi namreč pregrobo posegla v resničnost oziroma se pretvarjala, da vem več, kot dejansko ve kdorkoli, tovrstne špekulacije pa me pač nikoli niso zanimale. Zato sem se odločila, da bom pri snemanju filma razpolagala zgolj s stvarnimi informacijami, ki so bile na voljo, in tako poskusila samo poustvariti zadnjih nekaj dni v življenju tega dekleta. Če se končni rezultat zdi grob in neizprosen, sama pač ne morem pomagati. Grobo in neizprosno je tudi v to mlado življenje posegla smrt, medtem ko smo mi stali ob strani in gledali.« Zdi se, da v tej izjavi tiči tudi ključ branja tega angažiranega filma. Varda se namreč dobro zaveda, da je umetnik – v tem primeru režiser – lahko še tako zavzet in intenziven, vendar bo njegov angažma vreden malo ali celo nič, če se nekje na pol poti ne bo srečal z enakovredno, iz prizadetosti porojeno zavzetostjo na strani gledalca. Varda slednjega na svojo stran pridobiva s skrajno preprostimi in obenem skrajno učinkoviti prijemi: večina protagonistov se na določeni točki, brez vsakršne predhodne najave, naenkrat iztrga iz diegetskega sveta filma, se zaze v kamero in neposredno nagovori gledalce. Čeprav mišljeni kot pričevanja, kot verbalni povzetek zaigranega videnega, v katerem priča vedno odigra samo sebe, ti nagovori vedno znova izpadejo kot izgovori, kot (slaba) opravičevanja – v retrospektivi namreč nad navidez banalno rekonstruk-

cijo vsakdana lebdi najbrž nepotrebna smrt mladega dekleta; banalno je tako zares fatalno, brezbriznost zares smrtna obsodba. Varda: »Čeprav je film zaigran, v njem nastopajo – naj uporabim svoj priljubljeni izraz – resnični ljudje. Ljudje z ulice, ljudje s polja, ljudje, ki pred mojo kamero ne počno nič drugega, česar ne bi počeli tudi takrat, ko jih ne snemajo kamere. V tem primeru ljudje, kakršni so srečevali mlado potepuhinjo v dneh pred njeno smrtjo. Nekaterim se je dekle smililo, drugim gnusilo, tretji so ji skušali pomagati, vsem pa je bilo skupno to, da jih je njeno vztrajno, trmasto zavračanje pomoči spravljalo v zadrego. Hotela sem, da bi moj film na podoben način deloval na gledalce. Da bi bili ob gledanju v zadregi, saj bi jih film prisilil, da se tudi sami vprašajo, kaj bi storili v podobnem primeru. V primeru, ko jim pot prekriža umazana, smrdljiva brezdomka in jih prosi za nekaj drobiža ali celo prevoz z avtomobilom. Bi ji pomagali? Bi jo vzeli v svoj avto? Vedoč, da v zameno ne boste deležni niti hvaležnosti? Vedoč, da je ne boste mogli prepričati v nič? Da je sploh ne boste mogli razumeti? Vse to so bila vprašanja, ki sem si jih pred in med snemanjem filma zastavljala sama.« Vprašanja, na katera si zares vsakdo lahko odgovori samo sam zase, tako kot je mlada potepuhinja Mona v svojem bistvu predvsem kalup (kot pred njo Bressonova Mouchette in za njo Rosetta bratov Dardenne), ki ga namesto režiserjevega vedenja polni na preizkušnjo postavljena individualna gledalčeva izkušnja. »Drži. Režiranje filma zame ni ustvarjanje novih svetov, temveč poskus razumevanja že obstoječega, zato se nikakor in nikdar ne vidim v vlogi vsevednega demiurga, temveč dovolim, da me raziskovana tematika odpelje s seboj. Snemanje filma nas je tokrat odpeljalo med situacije in ljudi, ki jih

ni obiskal še nihče v moji mali snemalni ekipi. Film smo ustvarjali na prostem, pogosto smo se srečevali in delali s pravimi brezdomci. Na neki točki je Patrick Blossier, moj direktor fotografije, izgubil živce in rekel, da se ne gre več, ker ti ljudje preprosto preveč smrdijo, da bi lahko še naprej vztrajal v njihovi družbi. Morala sem prekiniti snemanje in celotni ekipi ponovno razložiti smoter našega početja. Zakaj moramo vztrajati in ne dopustiti, da nas premagajo tovrstni predsodki. Takrat sem ugotovila, da je v resnici vonj tisti, ki zarisuje pravo ločnico med bogatim in revnim načinom življenja, med enim in drugim slojem ljudi. Če nekdo smrdi, tega preprosto ne moremo sprejeti, to se nam zdi nedopustno, za to ne najdemo nobenega izgovora. Pozabimo, da nekdo drug tega ne razume tako, da se smradu sploh ne zaveda, da v resnici nima prav nobene realne možnosti za drugačen način življenja. Svoj film lahko označim tudi kot poskus prenosa te senzorne, fizične izkušnje smradu – brez razlage ali opravičila za smrad – v svet filmskih podob. Želela sem, da gledalci ob opazovanju tega dekleta, ki z golimi rokami praska sardine iz blatne konzerve, še sami pod prsti začutijo olje in hlad. Da jih zazebe, ko se dekle nekega jutra prebudi sredi zasnežene njive. Da se skupaj z njo spečejo, ko poskuša iz žerjavice izbežati vroč krompir. Da so skupaj z njo ujeti v to brezizhodno spiralo, za katero že vnaprej, od prve podobe filma, vemo, da se bo končala tragično, z nesmiselno smrtjo dekleta. Da se iz gledalcev prelevijo v priče. In iz priče v soudeležence – da ne rečem sokrivce – njenega propada.«

# MILIJON OČI NI DOVOLJ

SERGIO GRMEK GERMANI IN MILA LAZIČ ŽE PET LET V TRSTU USTVARJATA NAJPOMEMBNEJŠI FESTIVAL TEH DNI. PRETIRAVAM, KO PRAVIM, DA JE NAJPOMEMBNEJŠI?

OLAF MÖLLER

PREVOD: ANJA NAGLIČ

V načelu že, vendar ne z vidika filmskokulturne celote, temveč v kontekstu vsakdanje filmske kulture, kjer gre le še za obvladovanje, upravljanje in predalčkanje množice filmov, ne pa več za to, kar poganja festival I 1000 occhi – ustvarjalno delo z raznovrstnostjo in zgodovino. Kako pomemben je ta festival oziroma njegov duh prav zdaj, kažejo nekatere razprave, teze in uredniški uvodniki v zadnjih mesecih, v katerih si vsi na vso moč prizadevajo, da bi filmsko kulturo naredili obvladljivo: ne želijo ji več prisluhni, ampak se prek nje hočejo samo postavljati. Drugače rečeno: ne gre več za spremenljivost stvari, ampak zgolj za določanje standardov. To, zaradi česar je I 1000 occhi – povsem v duhu Roberta Rossellinija – tako pomemben, je njegov igrivo radoveden duh, ki pa obenem natančno raziskuje zgodovinska dejstva. Od 25. septembra do 1. oktobra se je v tržaškem Teatro Miela slavilo nebrzdano veselje ob »idiosinkraziji« filmske umetnosti.

Za to slavljenje pa se sploh ni treba podati v obiskornejšo širjavo filmske zgodovine, ampak zadočujejo tudi navidez običajne stvari, le dovolj daleč moramo pri tem iti; to so dokazali trije *auteurs* (dve dami in en gospod), ki so jih letos počastili z obsežnimi retrospektivami. Larisa Šepitko je dobro uveljavljena mojstrica, zaradi svoje zgodnje smrti – umrla je v prometni nesreči – pa tudi ikona sovjetskega filma. Michael Reeves, ki je prav tako preminil mlad in v nesrečnih okoliščinah, je s filmom *Witchfinder General* (1967/68) ustvaril eno ključnih del britanskega (žanrskega) filma. Jackie Raynal – režiserka, montažerka, igralka, vodja kina ... – pa je filmska gverilka, kar se je zlasti pokazalo v kratkem, intenzivnem obdobju njene sodelovanja s skupino Zanzibar, pri kateri je šlo

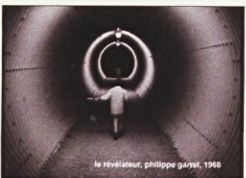
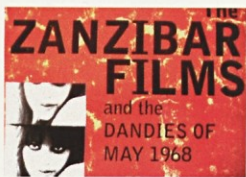
za eksperiment, ki je potekal v revolucionarnih kinih (financiranih s strani mecenov) in ki je med letoma 1968 in 1970 prinesel – odvisno od štetja – trinajst oziroma šestnajst filmov, njegov najslavnejši in že v tistih časih najproduktivnejši predstavnik pa je bil Philippe Garrel.

*Kako pomemben je ta festival oziroma njegov duh prav zdaj, kažejo nekatere razprave, teze in uredniški uvodniki v zadnjih mesecih, v katerih si vsi na vso moč prizadevajo, da bi filmsko kulturo naredili obvladljivo: ne želijo ji več prisluhni, ampak se prek nje hočejo samo postavljati. Drugače rečeno: ne gre več za spremenljivost stvari, ampak zgolj za določanje standardov. To, zaradi česar je I 1000 occhi – povsem v duhu Roberta Rossellinija – tako pomemben, je njegov igrivo radoveden duh, ki pa obenem natančno raziskuje zgodovinska dejstva.*

Trije filmski ustvarjalci, ki po duhu pripadajo 60. letom: ena od njih iz središča, dva z obrobja; dva iz industrije, ena iz undergrounda. Tu se začne! Jackie Raynal je namreč s svojim ustvarjanjem poskrbela

za številne preplete v francoski filmski kulturi; žanrski in eksperimentalni film ter visoka filmska kultura sta pod njenimi montažerskimi prsti postala eno. Z njeno pomočjo so prišli skupaj José Bénazéraf (Antonioni francoskega erotičnega filma, čigar brezizrazni *Cover Girls* (1964), ki ga skupaj drži zgolj nor odpor do sveta, je montirala J. Raynal), Martial Raysse (eden od superzvezdnikov evropskega pop arta; J. Raynal je pomagala na noge njegovemu *Le Grand depart* iz leta 1970), Eric Rohmer (v prvi fazi *Moralnih zgodb* je bila J. Raynal njegova glavna montažerka) in seveda protagonisti Zanzibara, zlasti Patrick Deval in Serge Bard. Pri Jackie Raynal imamo opravka s tangencialno širjavo, o kateri je treba razmišljati oziroma jo je treba izkusiti skupaj s široko horizontalo ustvarjanja Larise Šepitko, ki se razteza od rossellinijevske ponižnosti *Kril* (Krilja, 1966) prek kozmopolitske visoke moderne *Ti in jaz* (Ti i ja, 1971) do skrajno ortodoksne transcendence *Vzpon* (Voshoždenie, 1976). Šele na ta način postanejo vidne nekatere stvari; nekaj med eksploatacijo in revolucionarnim, med mesom in duhom – divje hlepenje po transgresiji, ki vse preganja.

V povezavi z Michaelom Reevesom je, denimo, poučen pomen oziroma uporaba jezika: kako malo se občasno razlikuje agresivno, antinaturalistično govorjenje pri Bénazérafu (ki se je – to je treba priznati – vrtel samo v angleški verziji) od deklamirajočega ali celo trmastega govorjenja pri kakšnem Sergeu Bardu, v čigar odličnem *Detruisez-vous: le fusil silencieux* (1968) se ugiba o revolucionarnosti jezika; Reeves se temu lahko samo posmehuje, saj gre v njegovem revolucionarskem vesternu *Witchfinder General*, zamaskiranem v Grand Guignol, vendarle tudi za pokvarljivost jezika,



Vzpon, Larisa Šepitko

ki tu v glavnem služi vsestranski denunciaciji ...

Bardov in Reevesov film sta bila na sporedu neposredno eden za drugim, kar je poskrbelo za obilo pomenskih eksplozij. Glavna kvaliteta programa festivala I 1000 oči je, da znata Sergio Grmek Germani in Mila Lazič filme smiselno (včasih pa tudi smešno nesmiselno) povezati. Odločitev, da sta bila, denimo, Rossellinijev film *tres maudit Anima nera* in ključno delo Dina Risija *The Easy Life* (Il sorpasso, oba iz leta 1962) predvajana skupaj, je genialna: v njiju lahko, v ekstremno zgoščeni obliki in resnično v vsakem slikovnem polju, vidimo Italijo z začetka 60. let; oba filma kot podivjana komunicirata med seboj. Ali pa še ena, nadvse premišljena programska poteza: Garrelovemu *Le lit de la vierge* (1969) – po ogledu katerega nam je znova jasno, zakaj je bilo njegov zadnji film treba tako ostro zavrniti! – je sledil *The Devil Rides Out* Terencea Fisherja, ki je bil prav tako posnet leta 1969. Do kakšne sublimne poezije pride tu: Jezus na osličku ob dokaj psihedeličnih tonih in konj angela teme, ki nosi kartonaste perutničke. PODOBA! Oboje je tako neznansko lepo, ker gre za čisto podobo, ki je ne omejuje nikakršna domneva o resničnosti, a je vseeno varno umeščena v dobro izdelan realizem.

In ob koncu festivala: najprej *Poem of the Sea* (Po-

ema o more, 1958) Julije Solnceve (prvi film, pri katerem je sodelovala Larisa Šepitko; za kratek čas jo vidimo nastopiti v njem) in nato *Farewell* (Proščanie, 1983) Elema Klimova (zadnji filmski prispevek L. Šepitko, saj je med pripravami umrla) – dva filma o vaseh, ki zaradi gradnje jezusa potoneta. In če ob tem pomislimo, da se sredi opusa Šepitkove nahaja *Beginning of an Unknown Era* (Načalo nevedomoga veka, 1967); gre za omnibus, njegovo drugo epizodo pa je režiral Andrej Smirnov), edini film te režiserke, ki je končal v bunkerju in v katerem gre prav tako za pridobivanje vode ter vero v napredek kot neke vrste alternativni opij (ne nujno ljudstva), potem imamo naenkrat, v enem samem življenju, dolgem več kot četrto stoletja, pred seboj zgoščeno zgodovino Sovjetske zveze, s tem pa tudi – tako ali drugače – zgodovino 20. stoletja in obenem zgodovino filma.



# UČNE URE IZ FILMSKE ETIKE

KRATEK REZIME MEDNARODNEGA FILMSKEGA FESTIVALA V TORINU, KI JE TUDI V 24. EDICIJI OSTAL ZVEST SOOČANJU AVTORSKEGA FILMA Z MLADIMI, DRZNIMI FILMSKIMI GOVORICAMI NEODVISNE PRODUKCIJE Z VSEH VETROV.

NIKA BOHINC

Ni hitre definicije letošnjega Torina. Deset dni, od jutra do noči nabito polnih filmov, časa med njimi komajda za kakšen capuccino in retrospektivo videnega, potem se hiti naprej.

Retrospektive Roberta Aldricha, Joaquína Jorde in drugi del opusa Clauda Chabrola, dva posebna poklona, prvi Josephu Sarnu, drugi Pieru Bargelliniju. O Aldrichu več v prihodnji številki (prva popolna razstava njegovega dela na velikem platnu je popolnoma prevzela festivalsko publiko), o Jordi na sosednjih straneh piše Nil Baskar; Chabrolu smo se kot nam najdostopnejšemu izmed avtorjev zaradi prehude zadrege na urniku morali izneveriti. Joe Sarno je bil, lahko bi rekli, poredno odkritje in precejšnja kurioziteteta tudi za tako radoveden festival, kakršen je Torino. Njegovi filmi so bili deležni navdušenja med ljubitelji soft-porna; ne, ne gre za potegavščino, ampak za nizkoprorračunske erotične drame, ki jim poznavalci žanra pripisujejo nič manj kot transcendentalnost. Sarno je bil sicer prvi, ki jih je serijsko snemal za kinematografski trg (skupaj petdeset), a se jih obenem loteval kot skrajno avtorskih filmov; in ker je živel in delal tudi v Evropi, še posebej na Švedskem, se ga je prijelo ime *The »Bergman« of Times Square*. Piero Bargellini pa je bil izlet v italijanski underground, ki žal ni imel podnapisov (tako kot celotni pregled domačega neodvisnega in dokumentarnega filma). Če gre verjeti rimskemu kolegu, je bil Bargellini obseden s svetlobo, prepričan, da je film umetnost opazovanja realnosti, imel se je za filmskega znanstvenika in raziskovalca pogleda, pri tem pa je znal biti tudi političen, in poetičen kot Jonas Mekas.

Hrbenica festivala v Torinu so nedvomno retrospektive in avtorski pokloni, filmska zgodovina, ki stopa v dialog s filmsko sedanostjo. In izbor aktualnega filmskega ustvarjanja je vse prej kot naključen: *Detours* je prikazal najnovejša stranpota Godarda, de Oliveire, Sokurova, Mohsena Makhmalbafa, Luca Moulleta, Jean-Clauda Rousseauja, Lisandra Alonsa ...; *Americana* je kurirana v skladu s prepričanjem, da je Amerika skupaj z Azijo ena najvitalnejših svetov-



nih kinematografij: festival je odprl novi film Clinta Eastwooda *Flags of Our Fathers*, mesto je doživelo premiero *Marie Antoinette*, najnovejše sanjarije Sofie Coppola (ki je precej razočarala celo najbolj zveste privržence), William Friedkin se je vrnil s psihološko srhljivko *Bug*, medtem ko sta bila za lokalno publiko glavni atrakciji festivala nedvomno John Landis in Joe Dante, ki sta ob huronskih ovacijah predstavljala nadaljevanje serije *Masters of Horror*.

Prav posebna specifika Torina je paradna, tekmovalna sekcija festivala. Z radikalnim, na prvi pogled nenavadnim naborom prvih, drugih in tretjih filmov marsikomu povzroča preglavice in iz dvorane sem ter tja napodi celo žirijo.

Torino je festival, ki daje prostor »mlademu« filmu, mladim očem – rečeno drugače, osredotoča se na tisto, kar je novo, drzno, drugačno, kar največkrat nastaja v gverilski produkciji, včasih ostane nekje na poti med radikalnimi izhodišči in njihovo suvereno izpeljavo, a vselej sproža vprašanje o tem, kaj (vse) je (danes) film. To vprašanje je ob vsej množici filmov, ki nastajajo po svetu, vse prerediti zastavljeno in je obenem najbrž največ, kar lahko pričakujemo od filmskega festivala.

Intermezzo: Ena izmed članic žirije se je glasno

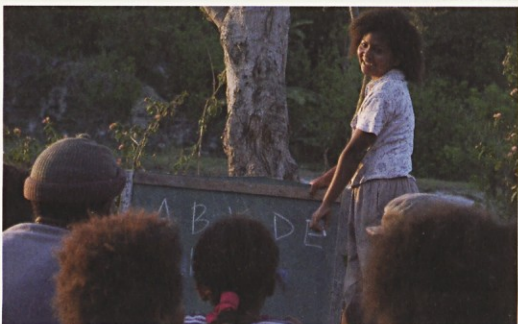
razburjala nad izborom tekmovalnih filmov (*»To sploh niso filmi!«*), jim za protitež postavljala retrospektivi Aldricha in Jorde ter se čudila, kako se lahko festival obenem poklanja takim mojstrom, istočasno pa v najbolj prominentno sekcijo (recimo, da ji ta status pripade zaradi relativno visoke finančne nagrade za najboljši film) vabi »nedorasle filmske zmazke«. Žiriranje je resda naporno delo, ki pomeni neskončne notranje monologe, tehtanja in, kar je najtežje, predpostavlja filmsko širino, ki mora iti onkraj osebnega okusa. Z drugimi besedami, žiriranje je služba filmske etike. Tudi programiranje je v službi te iste filmske etike – enako velja za filmsko ustvarjanje in filmsko kritiko – in šele v tej optiki se začneja razumevanje izbora tekmovalnih filmov v Torinu. Če se navežem še na primerjavo z Aldrichem in Jordo: v Hollywoodu udomačeni Aldrich resda ni nikdar skrival svojih komercialnih interesov, a zanj ni bilo filma brez etike, svoje karakterje je vedno znova postavljaj v precep skušnjave realnega sveta in ideje, nazora o njem; enako bi lahko rekli za Jordo, ki se je na začetku spogledoval z avantgardizmom, a je kmalu prešel k dokumentarnemu in političnemu filmu. Povrhu je treba priznati, da brez festivalov, ki premorejo toliko širine, kot je ima Torino, Jordá sploh ne bi nikdar prišel do retrospek-



Stories From the North



August Days



The Teacher

tive. In njegov prvi, drugi ali tretji film si je (danes ali v njihovem času) zlahka predstavljati ravno v torinski tekmovalni sekciji.

V Torinu je lani slavil Jan Cvitkovič, letos je glavno nagrado dobil španski *Honor of the Knights* (Honor de cavaleria) Alberta Serre, o katerem je za Ekran že pisal Christoph Huber v poročilu iz Cannes. Lovorika je bila pričakovana, saj je film, za katerega so se po premieri v Quinzaine des Réalisateurs ogreli tako kritiki kot festivalski programerji, (vsaj) s svojo ambicioznostjo prekašal vse protikandidate. Razkošje filmske estetike v briljantni fotografiji (čeprav je bil film naknadno povečan na 35 mm, posnet pa na video, pri čemer je direktor fotografije vsak del dneva, vsako svetlobo snemal s kamero, ki je bila zanjo kar najbolj vpojna, katalonsko nebo ima nešteto odtenkov) ter prešeren, potepuški duh Don Kihota in Sanče sta dovolj za prijetno druženje s filmom, ki pa vse prehitro ubeži iz spomina. Podobno neobvezne je ameriški neodvisnež Todd Rohal v *The Guatemalan Handshake*, lynchevski razglednici iz ameriške province, ki je bil

drugi favorit žirije in je bil deležen posebne omembe.

Torino je zahajanje v larpurlartizem sopostavil z nabojem angažiranega filma, s filipinskim *The Teacher* (Manoro) Brilliantija Mendoze, veristično minimalno (o deklici, ki se iz šole v mestu vrne med gore, da bi vaščane naučila pisati in bi se lahko udeležili prihajajočih volitev, in kitajskim *Pleasures of Ordinary*, v katerem se Xia Peng (študent filmske režije) s kamero poda na pasijon med prebivalce mesta nekje na skrajnem severu države. Tretja struja tekmovalne sekcije je šla v smeri eksperimentiranja filmske forme: *Stories From the North* Uruphonga Raksasada, devet kratkih impresij življenja v tajvanski vasici, kjer vztrajajo le še mačke in starci, žanrsko manevriranje iranskega *Parole*, ki se giblje nekje med črno dramo in trashy trilerjem.

Težko obvladljiva zmes avtorskih pristopov in poetik je bila že sama po sebi težavna, precej polemik pa je vzbujala tudi odločitev, da se v tekmovalni sekciji s filmskim trakom enakovredno družijo digitalni nosilci. Po mnenju nekaterih je takšna odločitev že v samem izhodišču krivična do digitalnih produkcij, saj sta kakovost slike in zvoka neprimerljivi s sliko in zvokom celuloida, spet drugi so zatrjevali, da takšna politika vodi do zatona filmskega traku, tretji so zagovarjali stališče, da je delitev filmov na digitalne in 35-milimetrske enaka delitvi sveta na bogate in revne, pri čemer je vendarle treba upoštevati, da je odločitev za filmski nosilec več kot izključno finančna ali estetska – kot ima vsak film svojega režiserja, vsak prizor svoj snemalni kot ..., ima tudi vsak film svoj format slike –, da je tudi ta odločitev del režiserjeve odgovornosti do filmske podobe ... In tako naprej in nazaj, zastavljenih vprašanj je bilo več kot odgovorov, ves čas pa se je živahno razpravljalo.

Med vsem tem razburjanjem se je v globoko jesenskem Torinu zgodilo poletje: *August Days* (Dias d'agost) Marca Reche. Skrajno nenavadno filmsko potovanje, ki je obenem zgodba, dnevnik, filmski esej in dokument. Med pripravo scenarija o Kataloniji in njenem delavskem razredu, reminiscenco dežele, kakršna je bila pred Francovo diktaturo in v kateri se je želel pokloniti strastnemu levičarju, novinarju Ramónu Barnilsu, se je Recha znašel v mrtvi ulici. Da bi se pot odprla, se je z bratom podal na potepanje po katalonskih nacionalnih parkih. *August Days* je rekonstrukcija tega potovanja, ki teče med gorami in rekami, po kampih in vaseh, po zapuščinah nasilne španske zgodovine in njeni mitologiji, med ljudmi, ki so izgubljeni v mestu zamenjali za življenje na deželi. Posnetki divje narave v filmu se vse bolj razpirajo kot zrcalne slike notranjega sveta obeh protagonistov, gledalca spustijo v njun intimen prostor, ki v zadnjem delu postane glavno prizorišče dogajanja.

Recha (rojen leta 1970) ima za seboj pet celovečercov, enega eksperimentalnega in štiri igrane. Njegove filmske zgodbe so posnetki odnosov, ki so se med snemanjem stkali med filmsko ekipo, izhodišče je scenarij, a ga režiser ves čas spreminja in upogiba, dokler se kar čim bolj ne prilega realnosti oziroma realni situaciji ustvarjanja filma. Rechino raziskovanje filma kot fikcije in obenem emanacije realnega življenja v *August Days* dobi novo dimenzijo, ko stopi pred kamero v vlogi Marca (Marcovega brata Davida »igra« njegov brat David Recha, zgodbo v offu pripoveduje glas njune sestre).

# MET KOCK NE BO NIKOLI ODPRAVIL NAKLJUČJA

V POSLEDNJEM POKLONU TORINO ODKRIVA MNOGOZNAČNE IN POGOSTO PRESENETLJIVE PODOBE IZ KINEMATOGRAFIJE JOAQUINA JORDE, PRVOBORCA KATALONSKE FILMSKE AVANTGARDE ZADNIH ŠTIRIH DESETLETIJ, ANGAŽIRANEGA DOKUMENTARISTA IN KRITIKA DRUŽBENIH NEENAKOSTI, ZLASTI PA TUDI HUMANISTA NEUSTRAŠNEGA DUHA, KI JE PRED OBLIČJEM NESREČE PONOVO IZUMIL LASTNO FILMSKO GOVORICO.

NIL BASKAR

»Če ne moremo delati Hugoja, delajmo Mallarméja.«

S pričujočo anekdotično izjavo je Joaquín Jordá pred skorajda štiridesetimi leti zaobjel cilje, strategije in nujnosti tistega kreativnega trenutka, ko se je pričlenjala – predvsem tudi po njegovih zaslugah – pisati zgodovina »barcelonske filmske šole«. Zgodovina tistega filmskega gibanja, zlasti pa estetsko-političnega projekta, ki se je porodil kot gesta kreativnega upora v totalitarnih razmerah in ki je – kljub svoji kratkotrajnosti<sup>1</sup> – odločilno zaznamoval sodobni katalonski in španski film. Potemtakem se zdi prav, da se zapis o večplastni in izmuzljivi kinematografiji Joaquína Jordé začnemo prav z njo.

Cilji barcelonske šole so bili začrtani jasno: revolucionarni napad na simbolne utrdbe obstoječega družbenega reda, diktature, ki jo je izvajala sprega vojske in katoliške cerkve, napad, v prvi vrsti usmerjen na »madriški« kino – režimsko filmsko industrijo, ki se je trudila ohranjati ideološko hegemonijo in podkupiti gledalce s konzervativnimi malomeščanskimi dramami. Fronto sta leta 1967 odprla Jordá in Jacinto Esteve: film-manifest z naslovom *Dante Isn't Only Severe* (Dante no es únicamente severo) je navzven dadaistična zaušnica običajni filmski izkušnji, absurden in efemeren kolaž prizorov iz življenj urbanih mladcev, ki niha med estetiko reklame, romantične melodrame, abstraktnih filozofskih meditacij in lažnih žanrskih ekspozicij, pod površino pa sistematična in na mestih histerično smešna kritika filmske forme, absurdnih pričakovanj, ki se tičejo smiselnosti in pomena podob, ne nazadnje pa tudi samega jezika in govornice. Direktni napad na pogled obenem vzpostavlja estetsko-politično filiacijo z akti nadrealističnega nasilja: *Dante Isn't*

*Only Severe* se zaključí v očitnem posvetilu Buñuelu, z zamrznjenim prizorom očesne operacije, tik preden skalpel zareže v oko. Odveč je reči, da film ni naletel na razumevanje oblasti, hkrati pa ni zadostoval za dejanski politični pregon avtorjev – predvsem zato, ker se je Francov režim v teh letih trudil izboljšati svojo mednarodno podobo in je zato disidentom dopuščal strogo nadzorovano vidnost. Med ostalimi imeni, ki jih druží ohlapni označevalec barcelonske šole, lahko v prvi vrsti omenimo še Pera Portabello in Carlosa Durána, medtem ko dela nekaterih drugih ustvarjalcev, denimo Vincenta Arando, niso privzela skrajnih postopkov pomenske dekonstrukcije filmske govornice, temveč si jih kvečjemu namenoma prisvojila, pogosto v vlogi določenega avantgardističnega indeksa, ki naj bi filme pozicioniral znotraj takrat sodobne in premišljene odprte filmske forme, ki se je navdihovala v novovalovskih prizadevanjih.

Strategije so bile razvidne vsem razen oblastem in cenzorjem, kot se to pogosto rado zgodi: z radikalnimi posegi v formo in vsebino, enotnost podobe in zvoka, linearnost naracije in žanrskega koda postane film kriptogram, berljiv le za gledalce, ki premorejo politično domišljijo in odprtost duha. Struktura filma postane govornica odpora, očitni simbolizem (nastopi Mallarmé) pa slepilo in sabotaža konvencionalnih interpretacij. In če so za zgled nedvomno služile tudi ideje, ki jih je kljub kulturni izolaciji Francove Španije prinašal francoski novi val, se barcelonska šola razlikuje v bistveni podrobnosti – formalna invencija je tu zgolj politična nujnost in ne tudi privilegij avtorske poetike, podobno kot v sočasnem preporodu kinematografij »tretjega sveta«, ki so nastale kot dejavniki

Dante Isn't Only Severe



družbenega boja. Zdi se, da ima silovitost in relativna kratkotrajnost barcelonskega izbruha v sodobnem evropskem filmu le eno ustrežno primerjavo – dela francoskih situacionističnih sodobnikov, zlasti Deborda in Verneta, ki jih je motiviral soroden kulturni gnev in težnja po samoukinitvi.

Kljub temu se vpliv situacionizma razteza čez celoten Jordin opus, med strategijami kulturnega boja situacionistov, ki so prešle v široko kulturno rabo, pa je v konkretnem primeru morda najbolj relevanten debordovski koncept psihogeografije; zarisovanja odnosov med posamezniki in okolji v njihovem prostoru in času, začasna geografija, ki namesto v natančnih, znanstvenih enotah razdalje – zlasti tiste, ki jih ustvarjajo družbene neenakosti – odmerja v subjektivnih merilih. Najboljši primer so Jordina pozna dela, v katerih se loteva sistematične kritike nekaterih temeljnih



Joaquin Jordá

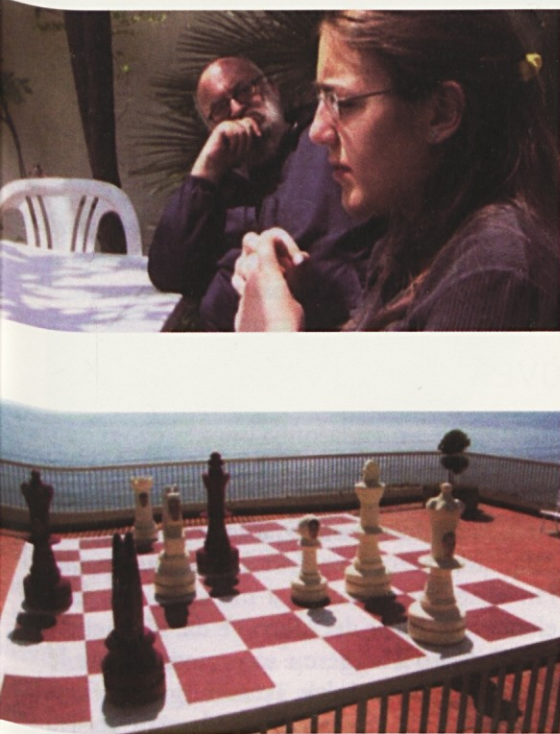
družbenih institucij – sodstva, zdravstva in psihiatrije, šolstva, političnega zastopstva, medijev: *About Children* (De nens, 2004) je obsodba vloge, ki so jo odigrali mediji in lokalne oblasti pri ekonomskem čiščenju stare barcelonske umetniške četrti Barrio Chino<sup>2</sup> (dandanes znane kot Raval), iz katere so pohlepni lokalni oblastniki s kriminalnimi manipulacijami v začetku devetdesetih pregnali revne stanovalce, da bi zaslužili z nepremičninskimi špekulacijami in mesto »očistili« za turiste. Poetično variacijo predstavlja Jordino edino video delo, *Literature of Exile* (Literaturas del exilio, 2005), tapiserija usod, pričevanj, spominov in destinacij različnih katalonskih intelektualcev in umetnikov, ki so med državljansko vojno emigrirali v Francijo, ZDA in Južno Ameriko, kjer so delili specifične izkušnje izseljenskih identitet. V bogastvu in melanholični lepoti glasov iz preteklosti, s katerimi Jordá v sedanjosti napolnjuje prizorišča njihovih življenj, je *Literature of Exile* hkrati tudi nadaljevanje filma *The Hunter's Job* (Encargo del Cazador, 1990), Jordinega posvetila umrlemu prijatelju in soavtorju njegovega prvenca, Jacintu Estevi, režiserju, arhitektu, slikarju in lovcu na velike živali, »diletantu, ki je vse, česar se je lotil, izpeljal še kar dobro«, kot se ga spominja neki prijatelj. Film je poetična detektivka brez zločina, izbrusen kristal, v katerem se prelamljata preteklost in sedanjost, ekscentrična Jacintova podoba ter povsem kontradiktorni spomini njegovih prijateljev, znancev,

žena ... *Homage* »divjemu lovcu« je rekonstrukcija individualne zgodovine, ki zastavlja več vprašanj kot odgovorov, še toliko bolj, ker Jordá film »izkoristi« tudi za to, da poda svoje videnje viharnega obdobja s konca šestdesetih, barcelonske šole, svoje generacije ... *homage*, ki je dobrih dvajset let pozneje zaznamovan z dvomi in deziluzijo nad vlogami, ki jih številni, nekoč progresivni umetniki ter intelektualci dandanes igrajo v zavetju neoliberalne kulturne samozadostnosti.<sup>3</sup>

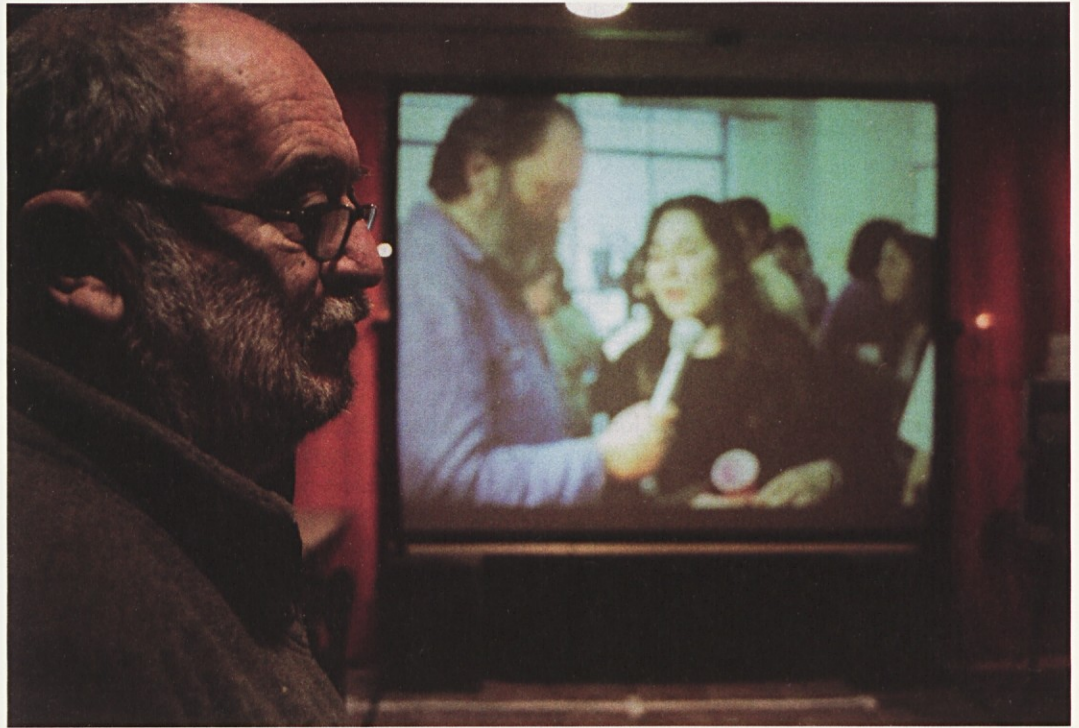
A če kljub temu skozi Jordin objektiv življenje Jacinta Esteva in sledovi njegovega časa delujejo kot popolna borgesovska uganka, katere rešitev se skriva že v samem vprašanju, je druga rekonstrukcija, ki se je Jordá po daljšem premoru poloti v *Monkeys Like Becky* (Monos Como Becky, 1999), občutno manj igriva in poetična – njen »junak« je Egas Moniz, portugalski nevrolog, nobelovec in zaslužni »pionir« postopka hitre lobotomije, katerega tradicija je dandanes, milo rečeno, sporna. Še toliko bolj v zgodovinski luči dejstva, da je bil Moniz ugleden znanstvenik salazarjevega fašističnega režima in da je njegova praksa »dokončne rešitve« mentalnih obolenj pravzaprav mejila na evgeniko. Jordin kritični vpogled v ustroj institucionalnega fašizma, na njegov prezir do človeških življenj, je še toliko bolj neizprosno ob dejstvu, da z *Monkeys Like Becky* postane pacient tudi sam – istega leta namreč doživi notranjo možgansko krvavitev, ki sčasoma preraste v trajno okvaro, v stanje, ki ga medicina imenuje

*aleksija*, nezmožnost branja in prepoznavanja znakovnih sistemov.

Zdi se paradoksalno, da prav s tem hendikepom – navkljub težkim preprekam, ki mu jih je nedvomno zastavil pri filmskem delu – Jordin opus od konca devetdesetih dalje zasije v povsem novi luči, prežet z lucidnostjo in distanco nekoga, ki je tako rekoč izstopil iz življenja in se vanj nato ponovno vrnil. Kjer je bila Jordina kinematografija šestdesetih brezkompromisno angažirana in odločena, da z vsakim filmom sesuje ustaljeno lagodnost filmskih reprezentacij, se odslej zdi pomirjena in pripravljena sklepati kompromise s filmskim dispozitivom *per se*, zato da bi lahko o družbenih protislovjih spregovorila na jasen, dostopen in demokratičen način. Specifični hendikep je v tem smislu za Jordo skorajda privilegij, posebna danost, ki jo je potrebno deliti s svetom, se truditi za drugačen in poetičen diskurz o bolezni, v katerem ne bo prostora za strah ali predsodke: »Ne zmorem več poimenovati znaka z besedo. Zelo sem ponosen, kajti takšnih nas je malo. V večini primerov ostanejo bolniki pri takšni okvari namreč nepremični. Sam sem imel možgansko krvavitev, ki je povzročila agnostično aleksijo oziroma težave pri prepoznavanju stvari. Pomešam lahko, na primer, kamelo in zobno krtačko. A to mi prinaša tudi izjemen občutek svobode in me zelo osrečuje. Aleksija mi sicer preprečuje, da bi povezal besedo, ki označuje neki predmet, s samim predmetom, zato sem se prisiljen



Zgoraj in spodaj: Beyond the Mirror



Twenty Years are Nothing (Veinte años no es nada, 2004)

zatekati k okornim parafrazam ...«

Nujnost Jordinega opusa je predvsem tudi nujnost nenehne ustvarjanja, nujnost prevajanja intimnih dogodkov v občo družbeno sfero in nazaj, nujnost omejenih sredstev, ki narekujejo revolucionarne rešitve. Hkrati tudi nujnost nenehne reinvencije, dialektičnega razvoja, ki se ne zaustavlja pri dogmatskih resnicah in ne pristaja na lažne odločitve, temveč si vselej prizadeva za prostor emancipacije, bodisi individualne ali družbene. Vrhunec te dialektične nujnosti v Jordini kinematografiji nedvomno uteleša *Numax Presents* (*Numax Presenta*, 1979), film-kolektiv, ki hkrati označuje konec prvega Jordinega filmskega obdobja, z velikimi premori trajajočega od konca šestdesetih do osemdesetih: delavci Numaxa, majhnega obrata bele tehnike v Barceloni, se odločijo, da bodo po stečaju upravljanje s produkcijskimi sredstvi kljub nasprotovanju starih in novih lastnikov vzeli v svoje roke. Jordá beleži dolga in napeta pogajanja, v katerih si delavci izborijo nekakšno obliko samoupravljanja, le da bi na koncu ugotovili, da so pravzaprav siti duhamornega dela za tekočim trakom, zato se raje preusmerijo v kmetovalstvo, odidejo študirat, igrat v rock band ... Jordá je z njimi solidaren do samega konca, ko se z velikim slavljem poslavljajo od preteklosti izkoriščanja – četudi se dobro zavedajo, da gredo naproti novim, drugačnim oblikam odvisnosti in da je dni splošne delavske solidarnosti nepreklicno konec – v trenutku

ekstatične utopije, ko se zdi, da lahko filmska reprezentacija postane del dejanskega političnega akta in ne le tistega, ki ga ustvarja sama. Nujnost tovrstne direktne participacije in solidarnosti, ki je sestavni del Jordine filmske politike, je morda tudi največji izziv, ki ga je zgodovina sodobnega angažiranega filma zastavila načelom dokumentarne observacije in distance: Jordá je vselej najprej sogovornik in prijatelj, šele nato tudi režiser in avtor – ena izgubljenih skrivnosti njegove kinematografije je to, kako v obeh vlogah ohranjati politično integriteto in nedeljivo spoštovanje do protagonistov.

Najčistejši dokaz obojega je verjetno prav njegovo zadnje delo, ki ga zaključi le nekaj ur pred tem, ko se 24. junija letos konča tudi njegov dolgotrajni boj z boleznijo. *Beyond the Mirror* (*Más allá del espejo*, 2006) je, podobno kot *Numax Presenta*, kronika kolektivnega boja, le da namesto delavcev v njem nastopajo bolniki z različnimi oblikami možganskih okvar, vključno s samim Jordó. V vmesnih sekvencah, ki simbolično uravnavajo in komentirajo potek filma, se v božanski partiji figure protagonistov premeščajo po velikanski šahovnici na terasi ob idilični morski obali, od koder potovanje vodi le še v onostranstvo: ko se njihove uode razpletajo, figure preskakujejo polja, izpadajo iz igre (in filma) ali napredujejo v višje figure (premagujejo bolezen). Enigmatična struktura, ki hkrati zrcali zgodovine, potovanja in razmerja med individualnimi

bolniki, je na določen način tudi spoj obeh koncev avtorjevega opusa: srečanje med Jordó, ikonoklastom barcelonske šole, in Jordó, ki se trudi razbite znake znova sestaviti v smiselno celoto. Prvi je zmožnost označevanja in pomenjanja filmu odrekal, drugi poskuša prav z njegovo pomočjo to zmožnost na novo odkriti pri samem sebi.

[1] Kronologije filmskih in umetniških gibanj so vselej lahka tarča konkurenčnih interpretacij zgodovine, a v primeru barcelonske šole je varno reči, da se je njena kolektivna dinamika po Francovi smrti *prerazporedila* v konkretne estetsko-politične angažmaje, ki jih je zahtevalo obdobje oblikovanja demokratičnih oblasti in civilne družbe.

[2] Manj eksplicitno, a zato nič manj relevantno perspektivo na gentifikacijo Ravalu ponuja *V Izgradnji* (*En construcción*, 2001) Joséja Luisa Guerína, v marsičem enega najpomembnejših španskih režiserjev zadnjih let. Hkrati sta Jordá in Guerín kot predavatelja na univerzi Pompeu Fabra zaslužna tudi za izobrazbo novih generacij: med deli, ki nosijo pečat obeh avtorjev, lahko omenimo vsaj *El Cielo gira* (2004) dokumentaristke Mercedes Álvarez.

[3] Zanimivo je, da je Pere Portabella, drugo ključno ime barcelonske šole, istega leta posnel svoj zaenkrat zadnji film *The Bridge of Warsaw* (*Pont de Varsòvia*, 1990), ki ponuja tako rekoč identična spoznanja in razočaranje nad vlogo kulturnih elit, ki so se formirale v šestdesetih letih. Prijateljstvo med Jordó in Portabelló je sicer s prekinitvami trajalo od leta 1965, ko sta skupaj zasnovala dva, nikoli realizirana scenarija.

# O BRESSONU IN ŽIVALIH V FILMU

V SREDIŠČU HUMAN RIGHTS FILM FESTIVALA V ZAGREBU JE BILA TEMA ČLOVEK IN ŽIVALI. ZA EKTRAN PIŠE SOKURATOR PROGRAMA, AMERIŠKI FILMSKI PUBLICIST NICO BAUMBACH.



NICO BAUMBACH  
PREVOD: MAJA LOVRENOV

**JOHN SIMON:** »Kaj pa Bresson? Kaj si mislite o njem?«

**INGMAR BERGMAN:** »Oh, Mouchette! Všeč mi je bil, res mi je bil všeč! Ampak Balthazar je bil tako dolgočasen, celega sem prespal. Mouchette ... je svetnica in vse prevzame nase, vase, vse, kar se dogaja okoli nje ... To je moje mnenje, ampak ta Baltazar, niti besedice nisem razumel, tako popolnoma dolgočasen je bil.«

**JS:** »Toda skorajda bi lahko rekli enako za osla, da ko je ta prevzel nase trpljenje drugih ljudi ...«

**IB:** »Osel je zame popolnoma nezanimiv, človek pa je vedno zanimiv.«

**JS:** »Imate na splošno radi živali?«

**IB:** »Ne, ne preveč. Imam popolnoma naraven odpor do njih.«

Naš prvi ugovor Bergmanu je, da četudi bi mu priznali, da osel sam po sebi ni zanimiv, v *Slučajno, Baltazar* (Au Hassard Balthazar, 1966) še vedno ne gre zares za osla, ampak tako kot v *Mouchette* (1966) tudi za dekle, in osel ni nič drugega kot njen dvojnik. Toda s tem ugovorom bi naredili slabo uslugo tako Bergmanu kot oslu, in to iz razlogov, za katere verjamem, da so povezani. Konec koncev, kako lahko ugovarjamo Bergmanovemu »naravnemu odporu«? Bil je dolgočasen, spal je.

Giorgio Agamben v svoji analizi Heideggerja trdi, da je, paradokсно, dolgčas tisti, ki nas najbolj približa živalski prevzetosti, a je hkrati znak človeškega kot takega. »Tubit je zgolj žival, ki se je naučila biti dolgočasena.« Bergmanova živalski podobna nezavzetost je način uveljavljanja njegove brezbriznosti in razlike do živali.

Ta paradoks je v središču Bressonovih filmov. Mogoče je Bressonova najbolj značilna gesta poskus umakniti igro iz svojih filmov. To ne pomeni, kot pri veliko drugih filmskih ustvarjalcih, da je poudarek na improvizaciji ali da so vključene dokumentaristične tehnike. Za Bressona to pomeni ravno nasprotno. Model pri Bressonu ne igra nekega drugega lika niti ne igra sebe niti naj ne bi v brechtovski maniri igral

hkrati sebe in nekega lika, pač pa naj raje sploh ne bi igral. Model govori mehanično – svoje telo in glas reducira na nosilec za tekst, ki obratno postane nosilec telesa in glasu.

Renoir je, znano, trdil: »Vsak ima svoje razloge.« Bressonovi filmi razkrivajo nasprotno. Milost srečamo šele, ko se odpovemo razlogom: od tod pripoved bivanja in delovanja, situacije in dogodka, toda brez lažnega zagotavljanja psihološke motivacije. Osel Baltazar ni le dvojnik dekleta, ampak dvojnik kinematografa – priča, ki je obdarjena z govorom in logiko, ampak je prikrajšana za jezik in razum.

Spomnimo se fascinacije nad živalmi v najzgodnejših letih kinematografije. V prvih nekaj letih filma so iskali teme, za katere se je zdelo, da potrjujejo prisotnost podobe – namreč množice, otroke in živali, ker so bili naravni in nepredvidljivi. Oddaljenost od teatralnosti je bil znak kontingentnega, in to je poudarilo čudež novega aparata. Ko se je mnogolična perversnost zgodnjega kina s svojimi vudvilskimi koreninami umaknila filmski industriji, ki se je tržno usmerila k srednjemu sloju, je narativni film postal kodificiran, in živali so bile izrezane iz istih razlogov, zaradi katerih so bile ob koncu 19. stoletja osrednja točka tolikih filmov Lumièra in Edisona – zaradi njihove nezmožnosti igranja.



Živali so se seveda vrstile, toda zdaj na svoje pravo mesto. Postale so udomačene z živalmi, ki so znale igrati – s komičnim vložkom ali sentimentalnim gibom dobro zdresiranega psa ali opice. (In omembe vredno je tudi, da se je nekaj podobnega zgodilo z otroki.) Pomembne izjeme tega pravila znotraj prevladujoče kinematografije so na področju fantazije in alegorije. Živali dobijo glavne vloge le s svojo odsotnostjo v mogočnem antropomorfizmu Walta Disneyja ali pa so predstavljene kot vrtnitev potlačenega v obliki nevarne zveri, ki je večinoma zunaj kadra ali pa je generirana s specialnimi efekti. Kot opozarja Edgar Morin, antropomorfizma ne bi smeli obravnavati, ne da bi priznali njegov posledični kozmomorfizem. Ko so v tem novem mediju projekcijske identifikacije živali in predmeti privzeli človeške lastnosti, so ljudje postali »zvezde« – termin, ki bi ga morali vzeti čisto dobesedno.

Toda enako kot je očarljivost Aste ali Lassie v tem, da sta ljudem podobna in hkrati ne-človeška, je očarljivost zvezde, da je nebeško telo in človeško telo. Pod to očarljivostjo se skriva nasilje. V perverzni ironiji so na koncu prav ljudje tisti, ki so podvrženi antropomorfizmu, saj so naše zvezde, kot nam nenehno govorijo, zgolj »človeške«, in za »človeško« se izkaže, da pomeni zgolj nekaj iz mesa in krvi, kar je podvr-

ženo nenadzorovanim pregreham in nespametnim užitkom ter je žrtev okoliščin in sreče. Človek, izvemo, je le druga beseda za žival. Človek je žival, ki se je naveličala svojih zvezd.

Ko je Bresson v *Baltazarju* dodelil vlogo oslu, je bil zaskrbljen:

*»Zelo me je skrbelo, ne le ko sem pisal na papir, ampak tudi ko sem snemal film, da osel ne bi bil karakter kot ostali, tj., da bi bil videti kot zdresiran osel, nastopajoči osel. Zato sem vzel osla, ki ni znal prav ničesar. Niti tega ne, kako vleči voz. Celo velike težave sem imel, da sem ga pripravil do tega, da je v filmu vlek el voz. V bistvu je odklonil vse, za kar sem verjel, da mi bo dal, in vse, za kar sem verjel, da bo odklonil, mi je dal. Vleči voz, na primer, osel bo to naredil, si rečeš. Ampak sploh ne! ... In kar sem vam povedal, do neke mere ustreza, če hočete, temu, kar sem govoril o igralcih ... hotel sem, da bi bila ta žival, tudi kot žival, gola materija.«*

Bresson od svojih modelov zahteva avtonomizem, ki bi ustrezal avtonomizmu kamere, da bi s tem zavrnil tako antropomorfizem kot kozmomorfizem. Za Bressona kot tudi za prve filmske ustvarjalce je resnica medija v naključju/hazardu. Ampak resnično naključje, če je milost, je na ravni označevalca in je pridobljeno le z umikom njegove dramatizacije – z

umikom naključja na ravni označenega. Za Bressona ima naključje še drugo ime: človečnost. Človečnost vznikne šele, ko logosa in patosa ne razumemo več kot lastnosti jezika in telesa, ampak vznikneta iz teh v redkem trenutku srečanja. Človečnost je odsotnost antro-po-kozmomorfizma in jo lahko najdemo v nemem govoru osla, ki ne zna igrati.

OB FOKUSU NA SODOBNI FRANCOSKI FILM, KI GA JE PRIPRAVIL LETOŠNJI LIFFE, OBJAVLJAMO INSIDERSKI PREGLED NAJNOVEJŠIH DOGAJANJ V FRANCOSKI KINEMATOGRAFIJI. PIŠE UREDNIK KULTNE REVIJE POSTIF.



Flandrija

## BLIŠČ IN BEDA FRANCOSKE KINEMATOGRAFIJE

MICHEL CIMENT

PREVOD: UROŠ ZORMAN

Prvemu polletju posebej revne bere francoskega avtorskega filma je sledila obilna letina. Rafalu najboljših francoskih produkcij v Cannesu sta se pridružila nova fantazija Otarja Iosselianija *Jardins en automne* (Autumn Gardens) in očarljiv film Philippa Lioreta (*Je vais bien, ne t'en fais pas*). *Flandrija* (Flandres) Bruna Dumonta je režiserjeva odprava v vojni film, v kateri se znova razkrivajo skrivnosti njegove estetike, medtem ko nadaljevanje dialoga z Jean-Claudom Brisseaujem (*Les Anges exterminateurs*) povezuje erotizem njegovih zadnjih filmov z njegovimi priljubljenimi temami. *Selon Charlie* (Charlie says) Nicole Garcia, *Ça brûle* (On Fire) Claire Simon, *La Science des rêves* (The Science of Sleep) Michela Gondryja in *Quand j'étais chanteur* (The Singer) Xavierja Giannolija zaokrožujejo panoramo, ki kaže raznolikost sodobne francoske kinematografije. Kajti če vsi ti filmi izhajajo iz realističnih situacij, ki so skrbno dokumentirane, se vsak na svoj izviren način upira naturalističnim skušnjavam. Tako občutek za subtilnosti in polifonijo, tako ljub Nicole Garcia, eliptično odzvanja pri Phillippu Lioretu, flandrijska zemlja in grmičasta pokrajina, ki jo je posnela Claire Simon, pa nas napolnita s svojimi vonjavami in teksturo, da bi prebivalce učinkoviteje soočila z njihovo usodo.

Ciklično gibanje francoske kinematografije je v zadnjem času doživelo ponoven vzpon. Res, da so bili prvi meseci letošnjega leta posebej mračni in so izzvali ostre kritike. Čez filmska platna se je sprehodilo le nekaj filmov: *Pijani od oblasti* (*L'ivresse du pouvoir*, 2005, Claude Chabrol), *La Trahison* (The Betra-

*Ko financiranje kinematografije določa potencialna gledanost, to vodi k vnaprej oblikovanim, sterilnim izdelkom, ki ne smejo vznemirjati estetskega, moralnega in političnega udobja (teve)gledalca.*

yal, 2005, Philippe Faucon), *Quatre Étoiles* (Christian Vincent), *Un printemps à Paris* (Jacques Brel), *Parter* (Fauteuils d'orchestre, Danièle Thompson) in animirani film *Renaissance* (Christian Volckman). Jeseni pa je v petih tednih temo kinodvoran uzrlo osem filmov, ki so tako raznoliki in kakovostni, da je prav, da francoski vrtnitvi posvetimo posebno pozornost: *Ça brûle* in *La Science des rêves* (16. avgusta), *Selon Charlie* (13.

avgusta), *Flandrija* (30. avgusta), *Jardins en automne* in *Je vais bien, ne t'en fais pas* (6. septembra), *Les Anges exterminateurs* in *Quand j'étais chanteur* (13. septembra). Ta množični prihod nekaterih najboljših del naše produkcije v tako kratkem času je povzročil tudi nekaj navzkrižij in nekaj žrtev ter tako pokazal na že več let trajajočo pomanjkljivost distribucije v Franciji, kjer imamo vsak teden približno petnajst premier.

V izjavi za *Écran total* je direktorica Državnega centra za kinematografijo (CNC – organ, ki je vendarle zadolžen za spodbujanje produkcije) Véronique Cayla drzno ocenila, da »bi ta težnja, če bi se nadaljevala z enakim tempom, lahko postala zaskrbljujoča. Začeli smo razmišljati o določenih spremembah, da naša politika pomoči ne bi spodbujala pretirane rodnosti.« Nekaj tednov pozneje je minister za kulturo Renaud Donnedieu de Vabres v *Échos* (23. maja 2006) – zdi se, da v odgovor – izjavil: »Nikoli nisem sodil med tiste, ki pravijo, da imamo danes preveč filmov. Te neverjetne živahnosti nacionalne produkcije sem vesel.« Pred petimi leti je bilo narejenih dvesto celovečercercev (sto dvajset pred desetimi) in leta 2005 dvesto štirideset! In res vse kaže, da tržišče ne more več absorbirati te inflacije, še zlasti ker 10 % filmov predstavlja kar 90 % prodanih vstopnic! Množična produkcija pomeni vse hitrejša





Autumn Gardens

kroženje filmov, ki kinodvorane pogosto zapustijo že po nekaj tednih ali celo le nekaj dnevih predvajanja, tako da ustna promocija ne pride do učinka. Vsako leto naraste število del, narejenih s sila skromnimi sredstvi. Lani jih je enainštirideset stalo manj kot milijon evrov. Posneti (pogosto na video) po zaslugi subvencij katere izmed številnih oblik podpore CNC-ja, a brez podpore televizijske hiše ali distributerja, so ti filmi v veliki meri obsojeni na neopaznost. Lahko bi se radostili, da je v tej obilni produkciji sto dvajset prvencev ali drugih filmov mladih cineastov, a kolikim med njimi bo uspelo nadaljevati kariero?

Pascal Mérigeau, eden najboljših poznavalcev kinematografije v dnevnem in tedenskem tisku, je v alarmantnem članku (*Le cinéma français se meurt, la télé est appelée à régner* [Francoska kinematografija je na smrtni postelji, na prestol kličemo televizijo], *Le Nouvel Observateur*, 11. maj 2006) zapisal okrutno trditev: »Stroka se ne zna več odzvati. Stroki se ne ljubi več. Stroka je izgubila zaupanje. Francoska kinematografija je industrija brez prepričanja [...]. Francoska kinematografija ima občutek, da je njen uspeh odslej napaka, in rahlo prizadeto se je v veliki meri odrekla ambicioznim filmom.« Avtor je kljub vsemu navedel nekaj izjem (*Kralji in kraljica* [Rois et Reine, 2004, Ar-

naud Desplechin], *Ko je zastalo moje srce* [De battre mon cœur s'est arrêté, 2005, Jacques Audiard], *Le Petit Lieutenant* [Xavier Beauvois, 2005]), pred katastrofo obranil dvajseterico režiserjev in iz prve polovice leta priporočil kakšnih deset naslovov, s čimer je ublažil svojo pesimistično sodbo. Kajti katera nacionalna kinematografija (razen morebiti ZDA) bi lahko navedla toliko režiserjev in toliko *films de qualité*?

Odmev Mérigeaujevih stališč slišimo tudi v članku Olivierja Assayasa, objavljenem v zanimivem sklopu revije *La Revue des Deux Mondes* (Comment va le cinéma français ? [Kako gre francoski kinematografiji?], maj 2006), ko za nadloge francoske kinematografije v veliki meri krivi televizijo: s tem ko ji pomaga, jo duši. »Televizija hoče, kar je logično, tevefilme. Zdaj ji njena obrazložitev poslanstva nalaga produciranje filmov. Zato morajo filmi postati tevefilmi.« Ko financiranje kinematografije določa potencialna gledanost, to vodi k vnaprej oblikovanim, sterilnim izdelkom, ki ne smejo vznemirjati estetskega, moralnega in političnega udobja (teve)gledalca. V Hollywoodu in Aziji so še vedno producenti tisti, ki se odločijo, ali se bodo spustili v avanturo nekega filma, pa čeprav to pomeni, da bodo morali pozneje zagovarjati svoje poslovne poteze. V Franciji in drugod po Evropi pa imamo komisije, brez

mnenja katerih se ne da narediti nič. Canal+ in televizijske mreže so pred nekaj leti zavrnilo vsako novo in izvirno kinematografsko politiko ter pri ustvarjalcih spodbudile plahost in samocenzuro. Od tedaj se vsi obračajo na televizijsko hišo Arte, ki je – zasuta s prošnjami z vseh strani – zavrnila celo produkcijo filma Alaina Resnaisa (enega redkih nespornih mojstrov naše kinematografije), priredbo opere Kurta Weilla *Le tsar s'est fait photographeur*, ki tako nikoli ne bo ugledala dneva.

Katera komisija televizijske hiše (kjer se člani, da bi dosegli soglasje, sporazumejo na osnovi najmanjšega skupnega imenovalca) bi danes producirala in na spored uvrstila filme, kot so *Angel uničenja* (El ángel exterminador, 1962, Luis Buñuel), *Osem in pol* (8½, 1963, Federico Fellini), *Persona* (1966, Ingmar Bergman), *Salvatore Giuliano* (1961, Francesco Rosi), *Služabnik* (The Servant, 1963, Joseph Losey), *Nori Pierrot* (Pierrot le fou, 1965, Jean-Luc Godard), *Streljajte na pianista* (Tirez sur le pianiste, 1959, François Truffaut), *Avantura* (L'avventura, 1959, Michelangelo Antonioni), *Lani v Marienbadu* (L'Anée dernière à Marienbad, 1961, Alain Resnais), medtem ko niti filmi Clauda Sauteta, ki so še nedavno veljali za popularno kinematografijo, niso več predvajani ob 20.30? Kdo v

Franciji bi prižgal zeleno luč za politični film kot *Siriana* (Syriana, 2005, Stephen Gaghan) ali portret pisatelja kot *Capote* (Bennett Miller, 2005), ki sta bila oba namenjena širokemu občinstvu? Da se prepričamo o neverjetno povprečni izbiri, zadostuje, da v roke vzamemo tedenski spored igranih filmov treh največjih televizijskih kanalov. To poneumljanje ni brez posledic niti za prihodnji obisk kinodvoran. S kvarjenjem okusa občinstva, če mu bomo v usta polagali odvratne sadeže, je kaj mogoče, da prava kinematografska strast izgine, kajti mali ekran je tisti, ki je postal oblikovalec (ne)kulture širokega občinstva številka ena. Koliko tujih filmov (z izjemo ameriških), denimo, je na sporedu vsako leto? Komaj kaj, kar ne prispeva k večanju radovednosti po drugačnih kinematografijah.

Da bi bile razmere še slabše, sistem podpore ustvarjalnosti, ki naj bi pomagal izvorni kinematografiji, ne izpolnjuje več svojega poslanstva. 75 milijonov evrov (se pravi 60 % vseh dodeljenih subvencij) delno zavije stran od svojega prvotnega cilja. Fabrice Lalevée in Florence Lévy-Hartmann, raziskovalca centra Groupe d'économie mondiale fakultete Sciences-po, sta v izjemnem in sila poučnem članku (*Le Monde*, 6. junij 2006) dokazala, da je dodeljevanje avtomatskih sredstev povezano z veliko koncentracijo. Deset največjih upravičencev prejme 61 % sredstev, medtem ko si sto petnajst najskromnejših razdeli komaj 10 %. Leta 2005 so največ avtomatske podpore iztržili filmi podružnic produkcij televizijskih mrež (TF1 Film Production, France2 Cinéma, France 3 Cinéma, StudioCanal) in nekaj oligopolističnih podjetij (Europacorp Luca Besson, Gaumont, UGC, Pathé). Avtorja poudarjata, da skoraj polovica produkcije Gaumonta in Europacorpa izhaja iz administrativnih virov, ter pokažeta, da ta koncentracija in stalnost javne mane najmočnejših podjetij panoge razkrivata, kako zelo je francoska kinematografska politika izkrivljena glede na objavljene kulturne cilje. Čemur pritrjuje tudi Olivier Assayas: »Z

*brezsrannim zlorabljanjem sistema podpore ustvarjalnosti – katerega namen je ohranjanje izvorne kinematografije pred grožnjo tako francoske kot hollywoodske industrije in ki se je spremenil v prikrito subvencioniranje industrije – francoski kinematografiji zadajamo usodni udarec,«* (zgoraj navedeni članek).

V razvoju ekonomije francoske kinematografije jo najslabše odnesejo filmi s srednje velikim proračunom (4–6 milijonov evrov) in ne velike produkcije (39 leta

*Nepravilno bi bilo – kot vselej – če bi za pomanjkljivosti francoske kinematografije krivili le nepravilno delovanje in usmeritve sistema. Zdi se, da so mladi (in malo manj mladi) francoski režiserji dokaj ravnodušni do sodobnega sveta in še vedno v oblasti zmotne predstave o novem valu, ki naj bi privilegiral kult osebnosti.*

2005 proti 26 leta 2000) ali najskromnejša dela, ki pogosto ostanejo narcisistično samozadostna. In ravno ta vmesna kinematografija srednje velikih proračunov je v Franciji ustvarila najmočnejše dosežke. Takšni so bili filmi Truffaulta, Resnaisa, Chabrola, Pialata, Devilla, Sauteta, Rappeneauja, Malla, Cavalierja, potem Tavernierja, Millerja, Chéreauja, Corneauja, Leconta, Jacquesa Audiarda, Doillona ... filmi, ki so skovali pojem avtorja in ki so danes ogroženi.

Nepravilno bi bilo – kot vselej – če bi za pomanjkljivosti francoske kinematografije krivili le nepravilno delovanje in usmeritve sistema. Zdi se, da so mladi (in malo manj mladi) francoski režiserji dokaj ravno-

dušni do sodobnega sveta in še vedno v oblasti zmotne predstave o novem valu, ki naj bi privilegiral kult osebnosti. To se je pokazalo tudi na zadnjem canskem festivalu, kjer sta se med toliko tujimi filmi, ki so se ukvarjali s problemi današnjega časa, značilno le *Bled Number One* Rabaha Ameer-Zimecha in *Domorodci* (Indigènes) Rachida Bouchareba, filma dveh francoskih magrebskega porekla, lotila teh vprašanj – skupaj s *Flandrijo* Bruna Dumonta, ki jo je produciral Bouchareb in ki je bila edini francoski film na festivalu, ki je postregel z radikalno estetiko. Slava francoske kinematografije v tujini z začetka šestdesetih let je med drugimi izhajala tudi iz te zveze formalnega raziskovanja in refleksije o svetu, kar še posebej drži za Resnaisa in Godarda, zato prav nič ne preseneča, da ima Bruno Dumont danes bolj pomembno mesto v tujini kot v lastni državi, kar potrjuje tudi dve zaporedni veliki nagradi za *Človečnost* (L'Humanité, 1999) in *Flandrijo*, ki sta mu ju podelili mednarodni žiriji v Cannesu.

A za odsotnost smelosti ne smemo kriviti samo producentov (ki jim je s pomočmi, sistemi obdavljanja in sodelovanji televizijskih hiš prav toplo poslano), poguma manjka tudi nadebudnim režiserjem, ki so odmaknjeni od sveta preveč udobno odraščali v krogu elitistične cinefilije in so vsi očarani nad estetskimi radikalizmom ter okovani z aroganco. Akademije, kot so Leona Schillerja v Lodžu, moskovski VGIK, praški FAMU, bruseljski INSAS, London Film School, svojih študentov ne izobražujejo zgolj v kulturo prakse in gledanja filmov – pa naj bo njihova ponudba na tem področju še tako izbrana – pač pa jim obzorja širijo tudi z zgodovino, literaturo, umetnostjo. Veliki režiserji preteklosti so bili resnično razgledani in so poznali življenje, iz katerega so črpali njihovi filmi. To je najboljše cepivo proti komičnim obrtnikom in zabavljacem, ki so se uveljavili s televizijo in ki z avtiističnimi ali referenčnimi deli pač ne bi mogli požeti velikih prihodkov.

Tudi kritika bi si morala znova pridobiti zaupanje in moč, da bi vplivala na ta programski direndaj. Eden najizvirnejših prvencev leta 2005, *Innocence* Lucile Hadzihaililovic, je bil s sporeda umaknjen le pet dni po premieri, kar je eden očitnejših primerov spodletelne komunikacije med tiskom, občinstvom in izjemnim umetniškim delom, kar potrjuje tudi kritiški uspeh filma v tujini, predvsem v Veliki Britaniji in ZDA, kjer je imel veliko več obiskovalcev kot v Franciji. Danes Claire Simon, Michel Gondry, Nicole Garcia, Bruno Dumont, Otar Iosseliani, Philippe Lioret, Jean-Claude Brisseau, Xavier Giannoli z resnimi ali vedrimi, klasičnimi ali radikalnimi deli pričajo o živahnosti, ki jo še vedno lahko srečamo v naši kinematografiji. Kljub oblakom, ki se kopičijo na obzorju in ki jih marsikdo, lahkoverno zaverovan v »francosko izjemo«, noče opaziti, nas navdajajo z upanjem.

*Zapis je bil izvorno objavljen v Positif, september, 2006.*



Innocence

# SNEMANJE S KRIŽA

SEDOFSKY: »KAKO LAHKO PLOSKO IN SFERIČNO KOEKZISTIRATA V VAŠIH FILMIH?«

SOKUROV: »NA TAKŠNA TEORETIČNA VPRAŠANJA NAJBOLJE ODGOVARJA FILMSKI KRITIK.«<sup>1</sup>

EKRAN SKUŠA ODGOVARJATI TAKO, DA SE SPRAŠUJE O PLATNU PREK TESNOSTI RAZMERJA TEHNOLOGIJA-TEOLOGIJA. JE SLEDNJA, »MAJHNA IN GRDA«<sup>2</sup>, LAHKO V SLUŽBI ZMAGE FILMSKE TEORIJE<sup>3</sup>? GRE TUDI OBRATNO?

MARKO BAUER

Filmsko platno Aleksandra Sokurova ima prezenca, primerljivo s tisto Malevičevega Črnega kvadrata na beli podlagi, ki je primerljiva z ono ikone. Prezenca-numinoznost. Ne kaj-na-platnu, marveč emancipirano platno, ki prehaja iz nevidnosti (kot more biti nevidna le vseprisotnost). Kantovska gesta Sokurova. Brez grmadenja prilik<sup>4</sup>, fabulativnega preobratništva moralnih fiksacij, platno kot »gola forma«. Čemu iluzionistično nadevati to polnost-vrz<sup>5</sup>, ravnino brez ostrih robov in ravnih črt: »Vprašanje, ali sploh potrebujemo tridimenzionalni prostor. Razvoj slikarske umetnosti temelji na umetnikovem umevanju ploske površine kot kanona; objektivne realnosti, ki se ji ne kaže upirati. Filmarji jo obravnavajo kot praznino, ki jo je treba zapolniti – povsem absurdno početje. Če, nasprotno, sprejmeš ta kanon, te vodi do sistema omejitev,

ki ti dovolijo, da se osredotočiš na poglobitveni predmet; moralno razsežnost.« Šele ko se predaš moralnemu zakonu, se svoboda lahko prične.

Plan plato platno.

\*\*\*

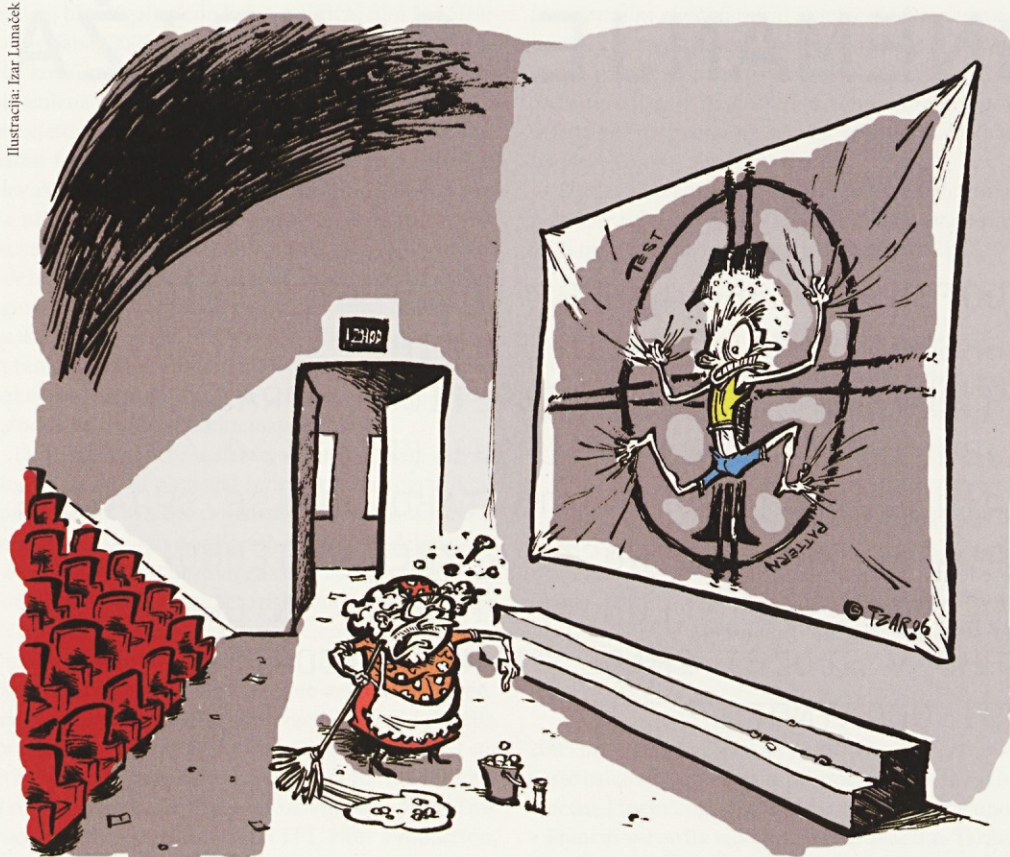
Finale *Andreja Rubljova* drsi po ikonah, mar stika za madeži: križ, ki oznanja Maleviča; ptič v sferični maternici, ki wehrmachtovsko širi krila, geometrični lik ob vznožju Sv. Trojice ... Kot bi Tarkovski dekonstruiral integralnost ikone, njen Gestalt, a vse bo še spral dež in spodil konjski rep. »Platno je lahko v celoti zapolnjeno, tako da niti piš več ne gre skozi, vendar je zares umetniško šele /.../, če ohrani dovolj praznega, da po njem veselo poskakujejo konji.«<sup>6</sup>

Odgovor na *Odisejo 2001* ni *Solaris*, temveč *Andrej Rubljov*, tudi zato, ker ji je predhoden. Obstreti se sve-

tim podajo kot skafandri astronautom. Conscience fiction. (O)krožnica kosti, vesoljske postaje in jogginga, krožna kompozicija lepe modre Donave, avreola Lune (monolit je na obisku), Hala in zvezdnega otroka.

Na Rubljovovi ikoni Sv. Trojica »je kubičnost figur izravnana z docela geometrično koncepcijo; vse tri so enake, razvrščene so simetrično in se nahajajo v mejah nevidnega kroga, katerega obod poteka čez obrise hrbtov obeh stranskih postav, njunih nog in sklonjenih glav. Motiv linije tega kroga se ponavlja povsod, tudi v roki glavnega angela, ki napravlja blagoslavljalno kretanje.«<sup>7</sup>

Ekscentričnost kroga-krogle. Sokurov govori o »omejitvi kroga« in »neraziskanih možnostih sfere«. »Sem kot da Vincijev človek: križan znotraj kroga življenja,« je občutje Tarkovskega.<sup>8</sup> Bogočlovek?



Vesoljec-svetnik. V bližini križa-v-krogu je Gorčakov iz *Nostalgije*, kakor bi se znašel v Rusiji (je bil Rubljov res v Benetkah?). Vleti še angel, v gumijastih škornjih, »preveč je italijanskih čevljev, strašno!, zakaj jih vsi kupujejo?«. Ti vendar niso za (križeva) potovanja, naj bodo še tako »notranja«.

Križ, ne simbol, križ, v katerega bogočlovek tišči, da bi z njim postal eno. Odzeleneli les, drevo iz *Žrtvovanja*, zadnji kader Tarkovskega kot krožna spojitev s prvim (mlado steblo – Ivan), bo vstalo, bo deblo z obstretom? »Drevo je edina popolna življenjska oblika,« zatrdi Sokurov. Mar zato, ker je fraktalno, kot ravnina?<sup>9</sup>

\*\*\*

Film – snemanje s križa? Istoimenska ikona iz 15. stoletja prikazuje krožno ukrivljenega Jezusa-gimnasta (od ravnine-časa?), kot iz vica<sup>10</sup>. Slutnja sferične perspektive Kuzma Petrova-Vodkina, vzgleda Sokurova. Tudi po razmerjih med figurami; tako atletsko-gimnastično sklenjena so, da jim ne uide inertni približek: homoseksualnost.

Platno zmore deshematizirati ljubezen, njen senzori in giblnost, v to je verjel že Malevič<sup>11</sup> (manjkrat ko je omenjen, bolj je prisoten). Gorčakov vpraša angela: »Poznaš velike ljubezenske zgodbe? Nič poljubov, nič

poljubov, nič ničesar. Čiste! Zato so velike.« Ljubezen je, kjer ni poljubov in kjer angeli nimajo kril. Tarkovski je za levitacijo v *Solarisu* še polagal račune, v *Zrcalu* in *Žrtvovanju* ji da cartto bianco.<sup>12</sup> Obskurantizem? Da, to je camera obscura.

»Očetova ljubezen križa. Ljubeči sin se pusti križati,« je rečeno v *Oče in sin*, ki se začne s tolažbo prvega, »konec, konec«, dokončano je. Drugi zadihano: »Rešil si me, spet si me rešil, če me ne bi, bi me ubili.« Gimnasta na krogih, gimnasta kroga; generalka žrtvovanja, jagnje še ni pripravljeno?

Na steni hiše v *Zrcalu* so ogledala razpostavljena kakor Malevičeve ikone na Zadnji futuristični razstavi. Podobe Boga? Protagonisti v njih ne zasledujejo odsevov, reprodukcij, temveč tisto, česar postajanja oziroma »živa zrcala« so. Gledalo, ki zre v njih – podobe, nima izza. Malevičeva formulacija »ploska oblika, neskončna v globini« in Valéryjeva »tisto najgloblje je koža« razveljavljata globino, kakor Jezusova »ljubi svojega sovražnika« razreši slednjega.

Duh kot ravnina in ravnina kot dih, *Ruski zaklad*, posnet v enem samem. Platno diha tako, da dih zadržuje (že pri Tarkovskem je vse bolj podobno potapljaču), mežika tako, da niti enkrat ne pomežikne.

\*\*\*

Obrnjena perspektiva, obrat perspektive. Oddaljeno je slikano večje, bližje manjše, ikona ne le da vrača pogled, diktira ga, njen je prvi, seže prek okvirja, vstopa v prostor gledalca-gledanega, obod se razblinja, neskončno ni zapravljeno. Božja perspektiva da bi bila od zgoraj navzdol? Sleherna perspektiva je Božja. »Kot tvojega očesa, Gospod, pa ni kolikšen, ampak je neskončen, je tudi krog, in celo neskončna krogla, ker je tvoje oko oko sferičnosti in neskončne popolnosti. Vse torej vidi v krogu in gor in dol hkrati.«<sup>13</sup>

Sfera, katere središče je povsod in obod nikjer. Je to sploh še podoba? Je Borges pomislil, da je Alef<sup>14</sup>, to oko Božjega pogleda, filmsko platno? Hkratnostvečnost, ki se s pričanjem razvezuje v čas. (Tako kot) Jezus.

»Fellini se izrazi bergsonovsko: 'Konstruirani smo v spominu: smo hkrati otroštvo, adolescence, starost in zrelost.' Kaj se zgodi, ko iščemo pomnjenje (re-kolekcijo)?«<sup>15</sup> Napotimo se v muzej, Hermitage, v Fabergéjevo jajce<sup>16</sup>. Sokurov: »Čas Petra Velikega in Katerine Velike, Nikolaja I in Nikolaja II ... zame je vse to en sam časovni prostor. Živim v teh časih. Zame se ni noben izmed teh časov kadarkoli ustavil ali končal /.../ V zgodovini ni preteklosti ali prihodnosti, prav tako, kot je ni v umetnosti, le sedanost<sup>17</sup>.« V *Zrcalu* je tak muzej hiša, okoli katere se vrtil gozd ali življenje-sekvenca s spočetjem vred.

\*\*\*

Kako držati skupaj več perspektiv, sil, časov, Originalov, ploskev ... na isti ravnini, istem platnu?

Telo-hiša-kozmos.

Sokurov: »Telo je blažena realnost, kajti le skozi to senzorično občutje človeškega telesa, njegovo toplino, lahko dobimo idejo lokacije duše ali odgovor od nje. Telo je plemeniti del realnosti, del, ki najbolj trpi. Če verjameš v različne religije, veš, da bo duša preživela, karkoli se ji zgodi, medtem ko bo telo nujno propadlo. Trpinči svojega lastnika, se stara in postane vir gnusa in sramu. Sočutje je nujno sočutje telesu; duša lahko shaja brez njega.«

Avra kadavra. Telesa-mavzoleji, Lenin-Hitler-Hirohito, že pred dejanjem smrti blažene benthamovske avto-ikone, ki so jim usojene besede Malcolma Bradburyja iz romana *To the Hermitage* (le kam drugam?): »He's become his own statue, transfigured himself into his own waxwork, grown into his own bust.«<sup>18</sup> Namesto v Benthamov teater dialogov zaidejo v film mimogovorov, monologov, razvezujočih se v Eno, m(o)mljanj, ne predse, razse, jezik opleta po ustnici kakor kravji rep po zadnjici ...

»Kaj se je zgodilo z mladim možem, tonskim mostrom, ki je posnel moj govor ljudstvu?« vpraša Hirohito<sup>19</sup> v *Solntse*. Naredil je harakiri. Pravilo je, da novica »Bog je postal človek« terja oznanilca-mučenika. Ne le Janeza Krstnika, Petra ali Pavla – Jezusa. Evangelij je zapisan na telesu, pravzaprav s telesom.

»Telo se razpore v hiši (ali njenem ekvivalentu, vrelcu, gozdiču). Hišo definirajo 'stene', se pravi različno

orientirani kosi ravnin, ki dajejo telesnosti njeno ohišje /.../ Te stene so zidovi, toda tudi tla, vrata, okna, okenška vrata, zrcala, ki dajejo senzaciji moč, da sama vzdrži v avtonomnih kadrih. To so plati bloka občutij.«<sup>20</sup> Hiša Walden. Hiša-gozd Tarkovskega, kamor zahaja Sokurov, ali v *Žrtvovanju* ni opisan vrt, ki obkroža *Mater in sina*? Druge hiše: Orlovo gnezdo, Leninova poslednja rezidenca, Hirohitova palača ... In razgled?

»To je zadeva morale: pokrajina kot priča smrti, pokrajina kot absolutna kategorija. /.../ Vsak človeški obraz ne vsebuje nekega umetniškega bistva, a ga sleherna pokrajina. Vsaka je indiferentno zadržanje narave, ki gleda na človeška bitja, vzvišena umetnost, ki ji je vseeno, ali človeštvo obstaja ali ne. V tem je posebna bolečina in tragedija. Kmalu ne bo več nobene pokrajine, le svetloba in senca v geometrijskih prostorih. Toda pokrajina že igra vse manjšo vlogo v naši duševni, čustveni in kulturni formaciji, proces, ki razlaga tudi vse manjšo vlogo umetnosti.« Pokrajino v svetlobo in senco geometrijskih prostorov ne spreminjajo urbanizacija et Company, temveč sama umetnost (ne šele t. i. abstraktna). Vlažna prst je barva, suha prst je zvok. Brezbrižnost je po Spinozi najvišja ljubezen. Božansko je, kjer ni strasti.

Platno občuti. Ko se Lenin zastrmi v »vermeerjevsko mlečno modro« nebo ali francoski diplomat v morje, protagonist ne izgineta, temveč preideta. »Barva v odsotnosti človeka, človek, ki je prešel v barvo.« Sij. Svetniški; severni, katerega vizijo nad Tokiem ima dedek-cesar Meiji; nuklearni. Sij v odsotnosti človeka, ki se presega, da bi bil, cézannovsko, »v celoti v krajini«.

Kozmos. »Univerzum se v skrajni konsekvenci predstavlja kot sploščenost, kot enkratni veliki plan, kot obarvana praznina, kot neskončni monokrom.« Opis Deleuze&Guattarija bi se zdel arbitraren, če ne bi bil enigmatično blizu filmskemu platnu Sokurova. Veliki plan, ki je sam po sebi obraz, to je, brez-obraz.

»'Kar potrebujemo od novega filma', vsaj tako nam je povedano, 'je obraz življenja, ne brezobraznost',« se posmehuje Malevič. Kdor ne vidi ljubezni brez poljubov, ne vidi niti obraza brez izraza. Brezobraznost ikon in Bressonovih sploščencev, ker niso zatakneni v trajektorijah čustev express; so nadraženost, Malevičeva »puščava, v kateri ne more biti zaznana nič razen občutja.«<sup>21</sup>

\*\*\*

Zlo ne obstaja.

»Ne maram prerekanj ali konfliktov,« pove elegičar Sokurov. Ikone Rubljova ne poznajo kaznovanja-pekla, kot Nietzschejev Jezus vidijo le luč, navdihujejo jih besede ata Tarkovskega: »Je le stvarnost in svetloba. Ni niti teme niti smrti v tem, našem svetu.«

Qu'est-ce que cela fait? Tout est grace.

\*\*\*

»Koran' (imenovan tudi *Knjiga, Al Kitab*) ni za Muslimane le božje delo, kot človeška duša ali vesoljstvo; je eden izmed atributov Boga, kot sta to Njegova večnost in Njegova jeza.«<sup>22</sup>

Med Spinozovimi neskončno mnogimi atributi Boga še eden.

Kinoplatno zasede prostor ikone – sveti vogal.

- [1] Plane songs: Lauren Sedofsky talks with Alexander Sokurov  
 [2] Posvet z Walterjem Benjaminom in I. tezo O pojmu zgodovine  
 [3] Navkljub Benjaminu iz Umetnine v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati: »Značilno je, da iščejo danes pomen filma v podobnih smereh predvsem reakcionarni avtorji, in če že ne prav v sakralnem, pa vsaj v nadnaravnem.«  
 [4] Eisenstein: »Zaplet je le sredstvo, brez katerega še nismo sposobni, da bi kaj povedali gledalcu.«  
 [5] »Črni kvadrat na beli podlagi je bila prva oblika, v kateri je bilo izraženo brezpredmetno občutje. Kvadrat = občutje, bela podlaga = praznina onkraj tega občutja.«  
 [6] Deleuze & Guattari navajata kitajskega slikarja Huanga Pin-Hunga.  
 [7] Vojeslav Molé, Ruska umetnost  
 [8] »Tako rusko: žebelj kot pogoj življenja,« potrdi Lenin v *Telets*.  
 [9] Ravnina je po Deleuzu & Guattariju »brezmejni, brezoblični absolut, niti površina niti prostornina, temveč vedno fraktalna.«  
 [10] Došli dizelaši u crkvu da razgledaju malo. Jedan od njih ugleda sijaset krstova raznih veličina i oblika. Zainteresovano upita popa: -Ej pope, pošto ti ovaj plusić? -Nije to, sine, plus, to je krst. -Dobro, dobro, a pošto je ovaj gimnastičar?  
 [11] »To je začarani krog konkretnosti, v katerem so se

umetniki-slikarji vrteli tisoč let in v katerem se je začel vrteti tudi film, potem ko se je v celoti prepričal, da je lahko konkretno manifestirano le v gumijastih, pnevmatičnih cine-poljubih. In če bi si kdo drznil prikazati platno brez poljubov, bi ga družba označila za norega utopista, abstraktno-mislečega, degeneriranega potomca konkretno-mislečega družbe. Izhod iz tega začaranega kroga konkretnih poljubov je v novi umetnosti kot celoti. Kino bo nove dinamično-kinetične strukture filma dosegel le prek nove umetniške oblike, prek čiste abstrakcije, podobne tisti, ki jo je že dosegel slikar.«

- [12] Walter Benjamin, Franz Kafka: »/.../ tako so gibi kufkovskih figur preveč poudarjeni za običajno okolje in vdirajo v širše. Čim večje je bilo Kafkovo mojstrstvo, tem redkeje je te gibe prilagajal običajnim situacijam, tem redkeje jih je pojasnjeval.«  
 [13] Nikolaj Kuzanski, O božjem pogledu  
 [14] »Kako naj prenesem drugim Alef, ki ga moje plašno spominjanje komaj zaobjame? Kadar so se mistiki znašli v podobnih preizkušnjah, so se zatekali k podobam: neki Peršan pripoveduje, da bi označil božanstvo, o ptici, ki je na svoj način vse ptice; Alanus de Insulis o krogli, katere srediče je vsepovsod, oboda pa ni nikjer; Ezekijel o angelu s štirimi obrazi, ki istočasno gleda na Vzhod in Zahod, na Sever in Jug.«  
 [15] Gilles Deleuze, Podoba-čas  
 [16] Uvodni citat Alefa je iz Hamleta: »O God, I could be

bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space.«

- [17] Spomenik je blok sedanjih občutij, ne spomina, vztrajata Deleuze & Guattari.  
 [18] Miran Božovič, poglavje Avto-ikona, ali utilitaristične meditacije o mrtvem telesu, v knjigi Telo v novoveški filozofiji  
 [19] Ne edini Bog-vrtinar. Ali raj ni bil izgubljen zaradi srda nad rabutanjem jabolka?  
 [20] Deleuze & Guattari, Kaj je filozofija?  
 [21] Deleuze & Guattari, Kaj je filozofija?: »Percepti niso več percepcija, neodvisni so od stanja tistih, ki jih izkusijo; afekti niso več čustva ali afekcije, presegajo moč tistih, ki jih izkušajo.« Bitja-puščave.  
 [22] Borges, O čaščenju knjig

# SPANJE POD MOSTOVI

PRETRESLJIV PORTRET SAMOMORILCEV Z MOSTU GOLDEN GATE? VOAJERIZEM? SUICIDE PORN? POD DROBNOGLED JE TOKRAT POSTAVLJEN EDEN NAJBOLJ RAZVPITIH DOKUMENTANIH FILMOV MINULEGA LETA, MOST AMERIŠKEGA REŽISERJA ERICA STEELA, KI JE BIL PRIKAZAN TUDI NA LETOŠNJEM LIFFU.

MATIC MAJČEN

*Most* (The Bridge, 2006) je filmsko delo, ki v sebi nosi izjemno zanimiv in obravnave vreden koncept. Režiser je s svojo ekipo namreč večji del leta 2004 preživel pod, ob in na mostu Golden Gate v San Franciscu, vedoč, da je to kraj, kjer ljudje najpogosteje delajo samomore. Pa ne samo v tem mestu. Nasploh, v ZDA, na vsem svetu. Kot da bi to monumentalno arhitekturno delo v sebi skrivalo mistično razsežnost, nekakšen lynchevski portal za vstop v drugo dimenzijo, kjer bi pravzaprav bili neumni, če ne bi šli pogle-

*Pogledu na umor* (James Bond 007 – A View to Kill, 1985) in še nešteto ostalih, kjer se pojavi najmanj kot kulisa v ozadju. Sama fotogeničnost torej ni vprašljiva, najbolj srhljivo je dejstvo, da tako razmišljajo tudi samomorilci: študija med lokalnimi prebivalci je pokazala, da je skok s tega mostu dejanje, ki ga opisujejo kot estetsko zadovoljivo in romantično, za enako početje s sosednjega mostu (Bay Bridge, ki je popolnoma enake višine) pa velja, da je to plehko in neokusno, zato je samomorov tam tudi bistveno manj. Kot da bi bili že sami samomorilci subjekti, polni ekstrovertiranega ekshibicionizma, zgolj čakajoč na to, da bo iz njihove zgodbe kdo posnel filmsko mojstrovino.

moral biti šokiran, se v slednjega vpiše manjko, in to se pogosto zgodi, kadar avtor podaja podobe, da govori in šokirajo same po sebi. V *The White Diamond* (2004) nam Werner Herzog ni pokazal, kaj se skriva za slapom, v *Grizzly Man* (2006) nam ni predvajal zvočnega posnetka medvedjega masakra. Lahko bi verjeli, da je tako ravnal samo zaradi zahtev ljudi, ki bi bili zaradi tega intelektualno oropani ali drugače čustveno prikrajšani, a malce podrobnejši pogled na Herzogov opus je dovolj za končno odkritje, da je vsa

*Prav zaradi domneve, da bi spektator iz razloga dozdevne pristnosti videnega moral biti šokiran, se v slednjega vpiše manjko, in to se pogosto zgodi, kadar avtor podaja podobe, da govorijo in šokirajo same po sebi.*

*Nekje je bilo zapisano, da voyeur gleda tisto, česar ne bi smel gledati, pravi vidci pa vidijo prav zato, ker je njihov pogled usmerjen drugam. Prvi je slep, ker dobesedno bulji v svoj objekt želje, drugi je medtem lahko tudi slep, a bo vseeno videl.*

dat, zakaj se to tam dejansko dogaja. In filmska ekipa je dejansko šla gledat, rezultat tega pa so šokantne podobe posameznikov v zadnjih trenutkih njihovih življenj, ko v otrpli pozi nekaj sekund padajo v 70 metrov globoko brezno. Vendarle pa nad pričujočim filmskim delom lebdijo večna filmska vprašanja: ali lahko že samo te podobe naredijo film kot celoto in ali je to dovolj, da bi dejansko videli v samo bistvo tistega, kar nam prikazujejo?

Golden Gate je seveda objekt, ki ameriški kolektivni zavesti predstavlja enega najbolj prepoznavnih simbolov kapitalistične moči in tehnološke superiornosti, ostalemu svetu pa vsaj enega najpogostejših motivov z razglednic, ki jih turisti pošiljajo domov svojem. In to dejstvo se je vedno odražalo tudi v filmskem svetu: če je Madeleinin poskus samomora v *Vrtoglavici* (Vertigo, 1958, Alfred Hitchcock) prva asociacija, se spomnimo vsaj še reševanja šolskega avtobusa v prvem *Supermanu* (Richard Donner, 1978), bravure Jamesa Bonda v

In to je temna plat te konstrukcije: je tudi simbol propada socialne države. Nič novega in tudi nič posebnega ni, če povemo, da je posameznikov čustveni in ekonomski fiasko v tem okolju nekaj povsem vsakdanjega, tam, kjer kraljuje skrajni individualizem, ki črpa svojo moč v kapitalistični mašineriji, in kjer je samoohranitveni gon edina prava smernica v življenju slehernega posameznika. V takšni družbi Darwinovo preživetje najsposobnejšega zablešči v še posebej srhljivi luči. Pogosto se zgodi, da samomorilci pred smrtjo za sabo pustijo listke s sporočili, zadnjimi besedami svojem in ostalemu svetu. Eden izmed njih pravi: »Preživetje najsposobnejšega. Adios – nesposoben.« Eric Steel se prav gotovo zaveda te dihotomne narave Golden Gatea, vprašanje pa je, zakaj se takšni obravnavi povsem izogne.

Z *Mostom* je tako, da se v zvezi s tem filmskim delom odpira več problemov, kot jih je sam pripravljen rešiti. Osrednji izmed njih je prav dejstvo, da film temelji na posnetkih ljudi, ki skačejo z mostu: v trenutku, ko jih gledalec posrka v svoj zaznavni sistem, se v njem vzbudi določeno razočaranje nad avtorjevo nezmožnostjo manevriranja s filmskim materialom. Film namreč s tem pokaže preveč, saj nam te podobe same povedo premalo: prenos »čiste« realnosti na filmsko platno je ponavadi slaba osnova za fiktivno filmsko naracijo. Prav zaradi domneve, da bi spektator iz razloga dozdevne pristnosti videnega

veličina tega avtorja prav v sposobnosti manipulacije s predstavitvijo izvirnega dogodka, z uporabo celotnega spektra filmskega pripovedovalca, ki odpre pot doseganju optimalnega čustvenega učinka pri gledalcu. Pokazati/ne pokazati, resnično/igrano, v filmskem svetu so to zgolj izbire, ne determinante, in Eric Steel, vsaj s svojim prvim filmom, tega še ne odkrije.

Najbolj presenetljiv sklep ob ogledu je ta, da Steel naracijo niza togo in že skorajda šablonsko, hkrati pa zanemarja stvari, ki imajo velik filmski potencial: tiste, ki v vodo vržejo ves njegov voajerski trud opazovanja mostu. Med fotografijami, ki jih je posnel neki mimoidoči fotograf (in ne član filmske ekipe), se pojavi dekle, ki namerava skočiti z mostu. Ena izmed njih osupne prav na način, ki ga je Barthes označil za *punctum*: je tik pred usodnim trenutkom, ko bo skočila čez rob, a so hkrati njene noge metaforični odtis njene psihološke razcepljenosti: desna sila proti robu, del stopala že nima več tal pod nogami, leva pa

bojzljivo, v vsej svoji negotovosti ostaja zadaj, kot da bi bil posamezen del telesa zmožen reprezentirati konkretna čustvena stanja, kjer fotografija uspe zajeti tako svetlobo kot temo, uje v eno samo človeško telo. To so trenutki, ki jih ni mogoče uprizoriti, najbolje so zajeti, ko so dejansko puščeni izraženi med vrsticami (ali kadri v našem primeru). Ko poskuša *Eric Steel* s svojimi posnetki skakalcev dokazati, da posamezen kader povsem učinkuje, kadar je zgolj postavljen v film, da stoji sam zase, ga že sam medij demantira in pove, da struktura filmske naracije zahteva večine avtorjevega relacijskega manipuliranja z njimi, pa naj bo to v skladu z ideološko dediščino *direct cinema* ali ne.

Na most v filmu nenehno gledamo v smislu njegove estetizirane materialne eksistence, ne pa na primer skozi njegov diahronični razvoj (zgodovina, mit) ali sinhron prerez (njegova vloga v prostoru). Namesto tega se Steel odloči, da bo podobe skokov z mostu obkrožil z intervjuji prijateljev in sorodnikov, kjer pa klišejsko pride na dan stara ameriška bolezen v obliki sentimentalnega psihologizma, ki gledalcu v zavesti pač ne zapusti globljih sledi. Če nekdo na filmu joče, še ne pomeni, da bo s tem vzpostavljen komunikacijski kanal gledalčeve identifikacije.

Samomor je dejanje, mogočno kot življenje samo. Skozenj se vzpostavlja določen paradoks: subjekt je vdan v usodo, želi si umreti, ne znamo pa si predstavljati, koliko poguma je potrebnega, da tudi dejansko naredi ta usodni korak. In to prav tistega poguma, ki bi ga, usmerjenega v drugo smer, spet vpel nazaj v normalne tirnice vsakdanjega življenja. Prav zato lahko storilce samomorov častimo kot junake, in ni naključje, da nekatere velike zgodbe človeške zgodovine nosijo ta pečat: Juda Iškarijot, Neron, Vincent van Gogh, Ernest Hemingway, Sylvia Plath in ne nazadnje Kurt Cobain, če jih naštejemo le nekaj. Ampak če je samomor prav to mogočno dejanje, ta biblična manifestacija življenjskega poguma in smrti hkrati, okrog katerega se vrta naracija v *Mostu*, je potrebno povedati, da se ga Steel loti s precejšnjo mero nonšalantnosti. Že samo ena samomorilčeva zgodba bi bila dovolj, da bi okrog njega zgradili epsko pripoved o točki zlitja subjekta z arhitekturo, v *Mostu* pa je vsakemu namenjeno po dobrih deset minut – naj subjektovi prijatelji in družina razložijo, zakaj je to napravil, potem pa naprej k naslednjemu. In prav na tej točki je njegovo početje in tudi končni rezultat povsem legitimno razlagati z redukcijo v povsem preproste psihoanalitične okvire, k zadovoljevanju tako filmarjevega kot gledalčevega skopičnega gona, brez kakršnekoli cenzure racionalne plati človeške osebnosti, zgolj vpeljava osnovnega perverzega motiva brez kredibilne legitimacije.

Če torej filmu samemu spodleti v namerah (in tudi te so zavite v meglo), pa je vendarle potrebno vzpostaviti določeno distanco pri diskurzu o pričujočem delu. Ob tem mora prej ali slej priti na dan priznanje o specifičnosti našega izjavljalnega položaja, z drugimi besedami, naša fizična in s tem tudi sentimentalna

oddaljenost od mostu nam ne omogoča vpogleda v to, kako film doživljajo lokalni prebivalci, ki se prek mostu vozijo v službo vsak dan in predstavlja pomemben del tako njihovih sedanjih čustvenih investicij kot tudi nostalgčnih spominov na pretekla obdobja njihovih življenj. Kot tak bi film dejansko imel določeno domoznansko vrednost, a vendarle še vedno z vsemi slabostmi, ki jih kot filmsko delo nosi – to je pač umestitev, ki jo je opravil že režiser sam.

Nekje je bilo zapisano, da *voyeur* gleda tisto, česar ne bi smel gledati, pravi vidci pa vidijo prav zato, ker je

njihov pogled usmerjen drugam. Prvi je slep, ker dobesedno bulji v svoj objekt želje, drugi je medtem lahko *tudi* slep, a bo vseeno videl. Če voajer dan za dnem strmi, bo slej ko prej zaprl oči, in ko se bo zgodilo to, bo izklopil še misli. Potem mu ostane le še spanec: most bo živel svoje življenje, on pa bo še naprej sanjal svoje iluzije. In *Most* razkriva konkretno avtorjevo iluzijo: gre za tisti večni ameriški sen o prenosu realnosti na platno, o iskanju bližnjic na poti do človeške duše, o iskanju sentimenta, kjer ga ni.



# ISKANJA

HANNA SLAK

Umetniška zvrst, ki ji je lastno, da zajema iz resničnosti, svojo snov manipulira in pretvarja v novo resničnost, resničnost umetniškega dela. Zato dokumentarni film ne more biti realističen v smislu objektivnega in neprizadetega, analitičnega odnosa do svoje snovi – do resničnosti. Njegov odnos ni distancirana raziskava – in če je, potem to ni več film.

Dokumentarni film do svoje snovi torej ne more imeti objektivnega odnosa.

Vendar pa je lahko svoji snovi zvest.

Ta zvestoba ne pomeni ohranjanja vzročno-posledične in časovne istovetnosti z resničnimi dogodki. Prej kot objektivnost je njeno nasprotje. Je ponotranjenje, občutenje neke izkušnje, sočutenje s protagonisti – nosilci zgodbe. Za takšno občutenje pa je seveda potreben subjekt – ustvarjalec, avtor.

Avtorski dokumentarni film ima izjemno moč, da gledalcu preda ponotranjeno občutenje neke izkušnje realnosti. Velika sugestivna moč te umetniške oblike ter bistvo njenega nastanka, ki je manipulacija, pa zahtevata visoko stopnjo odgovornosti avtorja v odnosu do snovi. Zahtevata visoko moralno in etično zavest.

Avtorjevo delo je iztrgati zgodbo iz gravitacijskega polja dejanskosti in jo pretvoriti v umetniško obliko na ta način, da se pri tem prehodu v drugo resničnost, v drugo agregatno stanje, ohrani njeno bistvo.

Pri tem ne gre za ohranjanje »resničnega« zaporedja dogodkov, za njihovo »objektivno« vrednotenje in gradiranje, za ohranjanje »enotnosti« dejanskega časa in prostora. Gre za to, da se avtor, ustvarjalec (pretvarjalec) intimno približa bistvu svoje snovi, da se mu pusti dotakniti, raniti. Da preraste to osebno izkušnjo in jo prelije v film, ki izkorišča odlomke dejanske resničnosti (a jih ne zlorablja) in jih sestavlja v novi mozaik filmske resničnosti na ta način, da v gledalcu poustvari občutenje intimne bližine bistvu snovi. Da se gledalca dotakne, ga rani na način sočutenja s protagonistom, nosilci zgodbe.

Film torej ne tematizira dejanske realnosti same, ampak izkušnjo te realnosti. Tak film se lahko gledalca dotakne na izkustven način, ga spremeni in v njem sproži mehanizme reakcije, ki jih gledalec potem lahko aplicira v drugem izkustvenem polju – v dejanski resničnosti, v svojem življenju.

Film tako predstavlja emotivni izkustveni most

DOKUMENTARNI FILM JE OBLIKA UMETNOSTI, KI KOT SVOJO SUROVINO, SNOV, NAJPOGOSTEJE UPORABLJA OBSTOJEČE LJUDI IN NJIHOVE IZKUŠNJE – NJIHOVA ŽIVLJENJA. TEMATIZIRA TOREJ RESNIČNO LJUBEZEN, BOLEČINO, VESELJE, UPANJE, TRPLJENJE, STRAH, SREČO. VENDAR PA JE DOKUMENTARNI FILM V SVOJEM BISTVU ŠE VEDNO – FILM.

med dvema dejanskima resničnostima, med življenji.

Od tod velika avtorjeva odgovornost do soljudi: ne le do tistih, ki jih uporablja kot snov, ampak tudi do gledalcev, v katerih življenja s svojo umetnostjo posega.

Kar velja za dokumentarni film, velja tudi za igrani oz. »fiktivni« film. Ne glede na to, koliko se snov filma oddaljuje od neposredne izkušnje dejanske realnosti, ostaja odgovornost avtorja do bistva njegove teme enaka.

Vse, kar ustvarimo, spreminja naš svet in nas same. V okviru tega kreda se trudim kot avtorica realizirati svoje filme. Na podoben način se s filmi soočam kot

*Film torej ne tematizira dejanske realnosti same, ampak izkušnjo te realnosti. Tak film se lahko gledalca dotakne na izkustven način, ga spremeni in v njem sproži mehanizme reakcije, ki jih gledalec potem lahko aplicira v drugem izkustvenem polju – v dejanski resničnosti, v svojem življenju.*

gledalka; kot tisti, v katerega življenje posegajo dela drugih avtorjev. In s tega zornega kota sem spremljala tudi projekcije dokumentarnih filmov festivala Mesto žensk.

Trije dokumentarni filmi letošnjega festivala imajo marsikaj skupnega. Predvsem se njihova sorodnost kaže v tem, da se vsak po svoje lotijo razkrivanja družbenih procesov, ki so vsaj problematični. S tem pravzaprav prevzemajo vlogo, ki naj bi jo v družbi opravljal predvsem novinarji. Ali to kaže na to, da je film tisti medij, ki je lahko najbolj prodoren v razkrivanju družbenih nepravilnosti – pa čeprav gre za medij, ki mu je prav manipulacija realnosti osnovno izrazno sredstvo? Morda pa prav zato: kjer novinarja omejuje relativna zavezanost objektivnemu (s konkretnimi dokazi podkrepjenemu) poročanju, je filmski ustvarjalec svoboden, a tudi zavezan temu, da izraža neodvi-

sen, osebni pogled in odnos do problema. To omogoča hitro reakcijo, je pa lahko tudi problematično v smislu že opisane zvestobe resničnosti. Dokumentarni film je namreč vreden toliko, kolikor se njegov avtor intimno izpostavi tematiki in v kolikor ta lastni pogled tudi razkrije. Način, kako je avtor v filmu prisoten, pa je stvar specifičnega filmskega jezika. In prav to je tisto, kar vse tri filme najbolj loči, skozi to se razkriva ne le odnos avtoric do tematike, ampak tudi njihov ustvarjalni namen.

Za film *Življenje drugače* (La Vie Autrement, 2005) Loredane Bianconi je značilna neposrednost in nepreterencioznost. Film skozi pogovor s štirimi belgijskimi umetnicami maroškega porekla postavlja vprašanja o kulturi, tradiciji, identiteti tistih, ki so ženske, potomke arabskih priseljencev, umetnice – torej so velika vprašanja identitete, tradicije in kulture nekaj, kar ne le določa njihovo umetniško ustvarjanje, ampak predvsem prežema njihovo osebno življenjsko pot.

Zdi se, da avtorico pri pogovorih s protagonistkami vodi predvsem empatija, radovednost in želja po spoznanju. Nepremična kamera je postavljena tako, da predvsem omogoči stik s protagonistkami. Da jih dobro vidimo – sliši se preprosto, a v času preobloženosti slike z vizualno kramo je enostavno videti nekoga, ki pripoveduje, imeti možnost slediti govorici njegovega telesa, njegovih pogledov, prava redkost. Odločna, a nežna montaža deluje kot moderator pogovora, ki gledalca vodi, hkrati pa dovoljuje tišine in premore, v katerih se misli do konca oblikujejo. Gledalec ima občutek, da je pri pogovoru neposredno udeležen. Formalno izčiščen, nikakor ne formalno preprost film.

Pogovor nas vodi v globino posamezne življenjske poti, izbire in spoznanj, vendar ne brez uvida v kontekst specifičnega prostora in časa. Zdi se, da prek izpovedi posameznic gradi nežno podobo skrite, intimne zgodovine dvajsetega stoletja. Ta skrita zgodovina določa naše sodobno razumevanje sveta, toda obstaja še vedno prej v družbeni podzavesti kot v zgodovinski zavesti. Film prek posameznih zgodb spregovori o nevidnih, močnih nitih, ki vežejo posameznika z družbo in z zgodovino. Izpostavi odgovornost posameznika. Na videz povsem osebne odločitve posameznika so tisto, kar posledično tvori zgodovino, ustvarja sedanost, zakoliči prihodnost.





Ne glede na to, da se avtorica ne razkrije, ne z besedo ne v sliki, njena prisotnost žari v filmu. Občudujem mojstrsko preprostost, s katero se postavi med gledalca in temo. Po lastnih besedah čuti svojo ustvarjalno vlogo predvsem na način prestavitve, prenosa: transpozicije. Spajanja ljudi, obstojev, ki se sicer ne bi srečali, a se srečajo z njenim posredovanjem, s pomočjo filma.

Loredana Bianconi ni filmar, ampak je medij. Toda pot ni preprosta. Avtorica sama pove, da ima pri ustvarjanju filmov pogosto težave, saj njeni filmi zaradi specifičnega enostavnega stila, zaradi zavestnega odrekanja odvečni estetizaciji in komentarju, torej absurdno prav zaradi svoje neposrednosti in moči, nimajo »tržne vrednosti«. Avtorica vseeno vztraja – vzpodbujajo jo reakcije gledalcev; ti v njenih filmih najdejo trenutke, ki se dotikajo njihovih življenj. Spodbujajo jo komentariji nastopajočih, ki skozi film pogosto izrazijo misli in čustva, ki jih niso še nikoli prej artikulirali, in tako dobijo nov uvid v lastno življenje. Ne nazadnje pa avtorica pripoveduje tudi, da se njeno delo dotika, se tiče njenega lastnega življenja: »O nekaterih stvareh sem preprosto morala spregovoriti, se spraševati, to je bilo zame nujno, bilo je del mojega lastnega iskanja sebe. Toda spraševati se o njih je bilo težko. Da bi spregovorila, sem potrebovala filter. Ta filter je kamera, je film.«

Povsem drugače pa deluje film *Ena cela dve* (Uno virgola due, 2005), ki govori o diskriminaciji mladih mater na trgu dela in posledičnem padanju natalitete. Film Silvie Ferreri, sicer igralka, problematike ne izriše povsem, ne v smislu globine, ko gre za občutenje zgodbe posamezne protagonistke, ne v smislu širine razumevanja družbenega konteksta. Ta površnost ima sicer določeno prednost: gledalec poskuša zapolniti luknje sam in se tako angažira v tematiko. Toda nič ne spremeni dejstva, da so izjave protagonistk nespretno vodene, kar ustvarja občutek, da gre za inscenacijo, kljub dejstvu, da gre za resnične zgodbe. Ko avtorica iz življenja protagonistk izlušči le tisto, kar ji koristi pri vzpostavljanju teze o diskriminaciji, nehote povzroči, da zgodbam pada verodostojnost – saj ne vemo o pripovedujočih nič oprijemljivega, razen da se jim je zgodila krivica. Film ne razkrije ne njihovega temperamenta ne življenjskih okoliščin. Prav tako jim ne do-

voli pogleda, geste, trenutka tišine, ki bi kaj povedali namesto besed. Stranski učinek je, da postanejo skoraj brezosebne – in to ob vsej človeški stiski, ki jo tematizira film. Je mogoče, da ta problem izvira prav iz avtoričinega izmikavanja osebnemu angažmaju? Čeprav se v filmu pogosto pojavlja v sliki in besedi, v pogovorih s protagonistkami ter v insertih in opisih družinske zgodovine, se zdi, da se izmika iskrenemu soočenju z vprašanjem materinstva ter se ga loteva le previdno in vse naokoli, s pomočjo in skozi optiko tujih zgodb.

Spet povsem drugače deluje film Sabine Guzzanti *Viva Zapatero!* (2005), kjer se avtorica razkrivanja ozadja, okoliščin in posledic ukinitve lastne satirične

*Ob sijajni dramaturški strukturi filma Viva Zapatero! se tako znova soočim z vprašanjem filmskega medija kot sredstva manipulacije. Še posebej zato, ker se je (predvsem pod vplivom televizije) razširilo dožemanje dokumentarnih posnetkov kot objektivnega zgodovinskega dokumenta, celo dokaznega gradiva – in vendar gre pri vsakršnem snemanju resničnosti za strogo selektiven in subjektiven proces.*

oddaje RAIot loti na michael-moorovski način: s skrbno premišljeno dramaturško strukturo vodi gledalca skozi film, v katerem duhovito in brez dlake na jeziku polovi politike in njihove nameščence, jih s kamero stisne v kot, tako v prenesenem pomenu kot dejansko, jih razkrinka in osmeši; poišče simpatizerje med satiriki svetovnega slovesa, humanisti in novinarji; pokaže odlomke iz lastne satirične oddaje in oddaj angleških, francoskih, ameriških in nizozemskih kolegov, pa s tem osmeši še vse ostale trinoge in samozvane glasnike ljudske volje; opozori na sorodne primere cenzure, omejevanja svobode medijev in diskreditiranja v javnosti; trpko kritizira konformizem in mlahavost italijanskih novinarjev ter netransparentnost italijan-

ske družbe. In to vse z veliko mero šarma in temperamenta.

Vseeno si ne morem kaj, de me gladka in zapeljiva dramaturgija filma ne bi navdajala z nelagodjem. Občudujem spretnost režiserke, a raje bi videla, da bi me film o tako pomembni stvari, kot je svoboda medijev, svoboda govora, svoboda izražanja – preprosto svoboda – nagovarjal prek razuma in ne prek čustev. Pri tem mi ne gre za humor – smeh je gotovo najbolj subverzivno orožje razuma ..., a ko vsaj ne bi vse tako zelo očitno vodilo v eno samo pravo in možno resnico ... Tako zelo spretno, da gledalcu ne pusti ustvariti si lasten pogled, na neki čuden način mu ne pusti – svobode.

Ob sijajni dramaturški strukturi filma *Viva Zapatero!* se tako znova soočim z vprašanjem filmskega medija kot sredstva manipulacije. Še posebej zato, ker se je (predvsem pod vplivom televizije) razširilo dožemanje dokumentarnih posnetkov kot objektivnega zgodovinskega dokumenta, celo dokaznega gradiva – in vendar gre pri vsakršnem snemanju resničnosti za strogo selektiven in subjektiven proces. To subjektivnost in selektivnost še potencira postopek montaže. Zato je filmski jezik gotovo bližje mehanizmu subjektivnega spomina kot objektivnemu zgodovinskega spomina – če kaj takega sploh obstaja, saj se zdi, da so zgodovinarji še bolj kot filmarji podvrženi želji po manipulaciji z realnostjo (le da jih pri tem ne zavezuje etični kodeks zvestobe in razkrivanja lastnega pogleda). Je v času *reality showov* in vsesplošne manipulacije vsakogar z vsakim pod pretvezo resničnosti sploh še mogoč iskren avtorski pristop? Mislim, da vsaj film *Življenje drugače* potrjuje, da gotovo je.

Ne nazadnje se pojavi še vprašanje, kje je meja med samoizpraševanjem in osebnim angažmajem ter eksibicionizmom avtorja. To vprašanje je precej prisotno tudi v igranem filmu, kot tudi v drugih umetniških oblikah. Mogoče je v primeru dokumentarnega filma lažje opredeliti mejo, saj veliko bolj jasno obstaja subjekt – avtor in objekt zunaj njega. Morda je odgovor v tem, da skozi optiko osebnega doživetja govorimo o dogodku, procesu, pojavu, ne pa da te zadnje izkoriščamo za to, da govorimo o osebnem problemu. To ni tako zelo enostavno, saj se večinoma lotevamo tem, ki se nas tičejo. Vendar pa je mogoče ohraniti dovolj zdrave distance, da se zavedamo, kdaj je tematika in vzgon našega ustvarjanja postala le še avtorefleksija in se v tem primeru odrečemo manipuliranju s tujimi življenji in zgodbami ter se raje posvetimo osebnoizpovedni izrazni obliki.

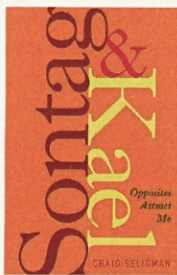
Verjamem, da se mnoga vprašanja v zvezi z ustvarjanjem dokumentarnega filma tičejo tudi filmskega ustvarjanja sicer in ustvarjanja nasploh. To so velika vprašanja, in ne domišljam si, da je moje iskanje že odgovor. Toda včasih lahko iskanje samo ponudi vsaj nova vprašanja – in to velja tudi za močne dokumentarne filme. S tega stališča je bilo spremljanje filmskega in ostalih sporedov festivala Mesto žensk velik užitek – kljub uvodnemu nelagodju, saj je moj prvi spomin na Mesto žensk ubogi Mastroianni, ki v istoimenskem Fellinijevem filmu (*La Città delle donne*, 1980) izgublja identiteto, razum in spomin.

## ATTRACT ME

**O knjigi: Craig Seligman: Sontag & Kael; Opposites Attract Me (Counterpoint, New York, 2004)**

Ameriška filmska kritika me je od nekdaj fascinirala in odbijala hkrati; premore strašansko tradicijo, izvrstne avtorje, sposobnost piscev, da filme evaluirajo v žlahtni obliki, med redko združljivima poloma akademske misli in popularnega, vsakodnevnega kritičkega pisanja, skratka v formi, ki jo v tradiciji francoske (kaj šele angleške) filmske misli ne najdemo pogosto. Po drugi strani je

ameriška kritika vse prevečkrat prežeta z nihilizmom, cinizmom in tekmovalnostjo, dobri pisci (v literarnem pogledu) so prepogosto obsedeni s kritiziranjem stanovskih kolegov; v zlitem obdobju ameriške kritike, šestdesetih in sedemdesetih letih, ki je kot po naročilu sovpadalo z zlatim obdobjem ameriškega filma oziroma Novega Hollywooda, se je zdelo, da ameriški pisci niso toliko kritizirali filmov kot druge kritike. Zasmehovanje, žaljenje, diskvalificiranje in strokovno likvidiranje so bili ustaljena praksa markantnih in vplivnih kritičkih peres, med drugim Pauline Kael, za mnoge Američane »najpomembnejše kritičke misli vseh časov«, strastne, glasne a konsistentne avtorice, večne nasprotnice kritičkih konsenzov, ki je (filmsko) kritiko enačila z umetnostjo in ki je dobesedno vladala ameriškemu kulturnemu prostoru med sredino petdesetih in začetkom devetdesetih let, ko se je kot kritičarka uglednega *New Yorkerja* upokojila. Čisto nasprotje agresivne, pluralne, pop-kulturne Pauline Kael je bila Susan Sontag, hladna, nedostopna, pasivna, elitistična in pretirano moralistična esejistka, pisateljica ter družbena in kulturna kritičarka, avtorica, ki ni pisala »ker obstaja bralstvo« (kar je bila motivacija za Kaelovo), temveč »ker obstaja literatura«. In med obe navidez nezdržljivi avtorici se s pričujočo knjigo vrže Craig Seligman, mojster kompiliranja in citiranja ter luciden komparativist, ter obdela dve



bržkone najvplivnejši in največkrat obravnavani kritičarki živahnega kulturnega in političnega življenja šestdesetih in sedemdesetih. Med seboj se nista napadali v tolikšni meri, kot sta napadali druge – tudi zato, ker se je Kaelova posvečala izključno filmu, Sontagova številnim fenomenom –, Kaelova vse po vrsti in še posebej zagovornike avtorske teorije z Andrewom Sarrisom na čelu, Sontagova nekultivirani plebs, masovno občinstvo oziroma vse, ki ne spadajo v okvir literarne intelektualne elite. Seligman jasno simpatizira s Kaelovo, med drugim prizna dolgoletno »zvezo« s čaščno Pauline, ki ji je pri *New Yorkerju* v sedemdesetih kot vajenec tipkal tekste, medtem ko Sontagovi globokemu občudovanju navkljub zameri elitizem, nekonsistentnost, spremembe v političnih prepričanjih in ne nazadnje zavračanje nekdanjih (estetskih) stališč. Ali kakor zapiše že na začetku: »Nisem si mislil, da bom napisal knjigo o junakinji in negativki«. In malce naprej: »Če nimam Sontagovo. Ljubim Kaelovo«.

SIMON POPEK

## REFLEKSIJA PRETEKLIH ZGODB ZA PRIHODNOST

**O knjigi: Trenutki odločitve – performativno, politično in tehnološko: umetniški video, filmska in interaktivna večmedijska dela Marine Gržinič in Aine Šmid 1982–2005, Marina Gržinič in Tanja Velagič (ur.), Društvo ZAK – Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, Ljubljana 2006.**

Nedavno je izšel prvi izčrpniji zbornik refleksij medijskega delovanja Marine Gržinič in Aine Šmid pri nas: v prvem delu so besedila domačih in tujih avtorjev o njunem delu in njegovih



širši kontekstualizaciji (Marina Gržinič, Maria Klonaris & Katerina Thomadaki, Miško Šuvakovič, Yvonne Volkart, Giorgio Bertellini). Teoretska besedila se prepletajo z intervjuji z Marino Gržinič (Ana Vujanović, Kerstin Kellermann, Nataša Govedić, Saša Šavel, Birgit Langenberger). Drugi del

predloži izčrpano videografijo; knjigi je dodan DVD z izborom videov.

Več kot dvajsetletno medijsko delovanje tandema Gržinič-Šmid in njegov širši kontekst bistveno opredeljuje trije (tudi naslovni) pojmi: performativno, politično in tehnološko, ki se z različnimi poudarki izrisujejo in utrjujejo skozi celotno monografijo. Marina Gržinič in Aina Šmid se leta 1982, v klimi punka, ljubljanske subkulture in alternative, začeta ukvarjati z umetniškim videom, leta 1985 pa nastopita s prvim samostojnim delom *Trenutki odločitve*. Odtlej sta ustvarili prek štiri-deset videoprojektov, s katerimi sta se predstavili na številnih mednarodnih videofestivalih in zanje prejeli vrsto nagrad.

Naslov monografije *Trenutki odločitve* opredeli gesto na tekstualni ravni, ki v knjižni obliki skozi refleksijo videodela Gržiničeve in Šmidove na novo tematizira (po)vojno zgodovino, vprašanje alternative in političnega v umetnosti. Kot gre v istoimenskem videoprojektu za novo – strateško in politično – branje cenzuriranega slovenskega partizanskega filma Františka Čapa iz leta 1955, ki načenja temo medvojnne kolaboracije, gre knjigi za performativno gesto reinterpretacije. Podobno kot avtorici skozi specifično branje slovenske filmske zgodovine zastavljata vprašanje o razlogih in pogojih svojega lastnega začenja in ukvarjanja z videom, to vprašanje skozi odprto in večplastno diskurzivno umeščanje zastavlja tudi pričujoča knjiga.

Videastki sta »kronistki zgodovine«, saj skozi govorico, ki jo s specifičnimi postopki videomedija ustvarjata iz dokumentarnega in posnetega ter manipularnega vizualnega gradiva, pokažeta na prikrite plasti obstoječih oblastniških razmerij. Pri tem izstopajo tri teme: vojna na Balkanu, retroavantgarda in postsocialistični kontekst v razmerju do t. i. prvega kapitalističnega sveta. Branje njunega dela skozi teorijo in aktualni moment globalizacije odpira prostor refleksije in družbene kritike, namesto da bi ga obravnavalo kot omejeno na nekakšno butično izdelavo za galerije. Določeno smer in noto refleksiji vseskozi utira »teoretska želja« Gržiničeve v razmerju do novih medijskih tehnologij v pogojih razkroja socializma in tranzicije. »Videooko« tandem

Gržinič-Šmid konstruira drugačen pogled na družbeno stvarnost, da bi oza-veščal njene klišeje, tabuje in konfliktna razmerja. Ustvarjalni dvojec izza danih oblastniških razmerij vstopa v virtualni dialog z zavestjo gledalca, ki se kljub časovni razslojenosti prisotnega/odsotnega dogaja v sedanjosti gledalčeve percepcije kinematičnega časa, kakor ga podaja videonosilec gibljivih slik. Posebej močan je tu vpliv filma, na podlagi katerega je videoumetnost opravila pomembno raziskovalno in razvojno delo (skozi posebne postopke, po katerih igralci vstopajo v prostor videa itn.). Prostor videopodobe ni več zavezan perspektivi ter ločitvi znotraj/zunaj, temveč postaja virtualni ali duhovni prostor, ki zamaje obstoječe prostorsko-časovne koordinate in mesto subjekta v njih. Po prepričanju Gržiničeve je v procesu inkrustracije videopodob, ki je hkrati proces njihovega zgoščevanja in praznjenja, vpisan tudi politični vidik medija. Ko video raziskuje filmsko dediščino, s svojimi postopki razpira hermetični svet, skonstruiran skozi tehnično medijsko aparaturo. Če je film medij iluzije in televizija medij realnosti, je video medij metamorfoz, ki iluzijo in realnost sopostavlja na povsem nov način. Medtem ko nas je vsakdanjik s televizijo naučil skrajne drobitve in preklapljanja pozornosti, skuša videoumetnost integrirati, ozavestiti in tudi kritizirati običajno televizijsko zaznavo. Po eni strani si video prisvaja identiteto filmske tradicije, po drugi pa prihodnost virtualnega: z digitalizacijo medij doseže določeno zrelost. Običajna potrošnja elektronskih slik reducira komunikacijo na predvidljiv model sprejemanja in odpošiljanja signalov, ki je odvezan od sleherne odgovornosti. Tehnologija je lahko vir neznanskih manipulacij, a tudi sredstvo lucidnega pogleda v prihodnost. V večplastnosti medija videa je velik del njegove moči, a tudi razlog, da posamezni opus videoustvarjalnosti ne more biti podan premočrtno in definitivno – to je všteto tudi v zasnovo pričujoče knjige. Skoznjjo je videoumetnost preizprašana v njenem radikalnem pozicioniranju glede na oficialno estetsko in politično sprejemljivost, ki ji edino lahko omogoča držo odpora znotraj sveta umetnosti in kulture.

MOJCA PUNCER

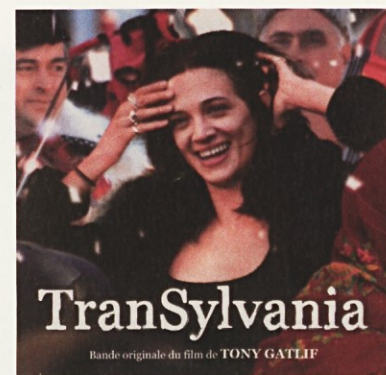
# GLASBA JEZIKA IN JEZIKANJE V HRUPU

Kaurismäkijevi – kar obeh bratov – filmi so vselej naphani s posebno praznino, in samo kot taki nas morejo navdati z nekim, pa čeprav grenkim upanjem. Pikro socialno polje, ki je pri slehernem resnem avtorju – alkohol gor ali dol – zmerom tako realnost kot neizčrpna fikcija (zato ni pri teh filmih ob vsem dolgočasju nikdar dolgčas), ta humorna tragika se nenehno umešča predvsem v lokal: in sicer v lokalno, nativno okolje, pa tudi v gostinski lokal kot mikroskopsko prizorišče posamičnih usod. Skoz Kaurismäkijeva ustvarjalna leta, ki so hkrati tudi naša/njihova obča leta vse večje grobe individualizacije, regresije in redukcij življenja, je ta lokal (mesto; dnevni/nočni bar; kavarnica; gostilna) vedno bolj prazen. A saj je vseeno. Tudi prenapolnjen bi lahko bil, ta lokal, pa bi se v njem za šankom kot v nekakšni psihoterapevtski postojanki razgrnile identične zgodbe. Tako v praznem kakor v polnem lokalu takšne sorte gre namreč za eno in isto stvar: nekaj je hudo narobe, in niti volja režima niti režiser tega ne moreta več popraviti. Režim se ukvarja z drugimi stvarmi, režiser pa lahko vsaj pokaže ... in kar pokaže Kaurismäki, to se je pripetilo v družbeni hipofizi. Ta posebna družbena endokrinologija se skoz vsa dela obeh bratov (in to je znano malokomu zunaj Finske) podaja, preverjeno, v strogem in visokem jeziku, v jezikovni strukturi, ki bi ji, ko bi prihajala spod nadzora kakšnega manj sposobnega avtorja, hipoma poodčitati izumetničenost (cf. znane očitke slovenski kinematografiji!). Če se izrazimo plastično, pri obeh Kaurismäkijih tudi »dno z dna«, najhujši pijanci in klošarji, besediči v prečiščeni

ni, literarizirani shemi in »se gre« zborno izreko. Ta iznajdba je že na posluš, kot »zven«, tudi če zanjo »ne vemo« in ji »samo verjame«», prav neverjetna. Najprej nas spomni na staro Slavoj Žižka tezo »o posebnem učinku«, tezo, po kateri velja o nizki kulturi govoriti z visoko teorijo in obrnjeno: kadar pišemo in razpravljamo o visoki kulturi, uporabljamo žargonizme in nizek, vulgarno pogovoren jezik. Upoštevajoč ta učinek, seveda nismo daleč od teoretizacije takšne prakse. Mar Kaurismäki ne uporabljata visokega jezika kot pretvorjene filmične *off* instance, kot tisto svarilo, ki sega nad vsako moralo? Seveda nam s tem jezikom nočeta dopovedati patetične, pa čeprav morda še tako »resnične« zgodbe, da sta pijanec in klošar danes lahko tudi prišleka iz akademskega in umetniškega prekernege sveta, ne, postaviti nam marveč hočeta dodaten, »nadčloveški« nadjaz, »super-ego individualne mašine«, tisti »pravi« nadjaz, ki deluje kot toga, suha, odrevenela jezikovna niansa »čiste nevroze«. Za Kaurismäkijeve filme je namreč – kakor za klasično, »klinično« nevrozo – značilen pretiran, zožen, strog nadjaz: skoz anatomijo družbe uvidimo, da je eksistenčen zlom, vrsta katastrofičnih dogodkov kratko malo posledica pretiranega nadjaza, morale vseh moral: vse Kaurismäkijeve kreature so kreature prejkone zato, ker so moralno neskončno čistejše od družbene večine, od tako imenovane volilne baze oziroma davkoplačevalcev. Njihov nadjaz povsem pogoltno njihov jaz – pri tem pa kajpada »govori« samo še nadjaz, v tem primeru visoko finščino. In kaj je za nevrotika značilnejše od tega, da z vsemi govori isti jezik – s

policijo, na univerzi, na ulici, v lokalu, saj je vseeno; isti jezik s prijatelji, uradniki, naključnimi pasanti, za šankom ...? Kar se izreka, je izrečeno identično, brez najmanjše želje po prilagajanju, zatorej ni čudo, da vse skupaj spodleti. Edini moment ozdravljenja za nevrotika Kaurismäkijevega tipa, njegova edina umetniška praksa je vrhunski jezik – v njem je suveren, naj jih spriči tega (in še zlasti zaradi tega, zaradi tega večini »nerazumljivega« jezika) še tako dobi po glavi. V zastarelem besednjaku bi lahko porekli, da je spiljen, neoporečen jezik še edini »obrambni mehanizem«, kar jih je preostalo Kaurismäkijevemu nevrotiku.

Poslušanja je pri Kaurismäkiju že na jezikovni ravni dovolj. Teren za dodatno muziko, dodaten zvok, je dobro pripravljen. Kaurismäkijevi bendi so čiste, paradigmatične zgube – igrajo javno, a za malo ljudi, zase ali celo – za nikogar, še zase ne. Njihov honorar je evidentno brezplačna pijača, njihov edini vadbni prostor je lokal. V enem izmed najkomičnejših prizorov filma *Svetloba v temi* je sredi lokala rečeno: »Tukaj je prevelika gneča; pojdi, se greva pogovarjat v moj avto!« Lokal je prazen, v njem so samo natak in tih, odmaknjen, sramežljiv bend. Seveda je to prehuda gneča, saj v lokalu, historično, samo glasnost in polnost omogočata intimo. H Kaurismäkiju v lokal prebivalstvo ne zahaja več zato, ker bi bilo brez denarja, ker bi bili postrežba, ponudba ali bendi slabi ali ker bi to več ne bilo popularno, ampak kratko malo zato, ker ima v glavi inerten dispozitiv: Saj tako ali tako ne bo nikogar; sploh pa je tam prevelika gneča. In zakaj bi ljudje molčali še v javnosti, ko molčijo



Tony Gatlif, *Transylvanija* (njegova avtorska glasba k njegovemu filmu). Princes Films, 2006



*Lights in the Dusk*, glasba k filmu Akija Kaurismäki – Carlos Gardel, Jussi Björling, Fred Gouin, Henry Theel, Tošitake Šinohara, Antero Jakoila, Melrose, Olavi Virta ..., 2006

že doma? Kdo bi to ponazoril lepše kot razmerje med tangi Carlosa Gardela in osamljenim opernim glasom skandinavskega veletenorista Jussija Björlinga, ki se ponavlja skoz *Svetlobo v temi*?

Pri romunskih Ciganih in Tonyju Gatlifu je reč prav nasprotna. Tam ni več nobene razlike med intimo in javnostjo, tam je vse jasno ... Javni prostori v *Transylvaniji* so prenapolnjeni z ljudmi, ki so sposobni, da hkrati živijo svojo osebno travmo in jo še izražajo v okolico. Gatlif in Kaurismäki – Cigane in Finsko lahko pri tem mirno abstrahiramo – pa sta tudi del ene iste zgodbe: nomadstvo ali konstanta, radoživost ali vdanost v usodo, manevrski prostor je isti. Zato se na muzični ravni pri obeh režiserjih zgodi nekaj podobnega. Bend se z ene strani ne sliši več, z druge pa je njegova glasnost in prezenca le še izgovor za reševanje temeljnih življenjskih težav.

MIHA ZADNIKAR ILIĆ

# DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA, 5. DEL

RAZPLAMTI SE DEBATA, KAJ JE BOLJŠE: FILM ALI VIDEO. VIDEO SE MEDTEM RAZCVETI S POVSEM SEBI LASTNO ESTETIKO, V KATERI MNOGI VIDIJO NEKAJ SVEŽEGA, SNEMANJE FILMOV PA POSTANE ZMERAJ MANJ ZAHTEVNO IN DOSTOPNO VSAKOMUR.

DOSTOPNOST TEHNOLOGIJ PREPORODI SCENO DOKUMENTARCEV, KJER SE ZAČNO PRVIČ V ZGODOVINI OBRAČATI OGROMNI DENARJI, HKRATI PA DOKUMENTIRATI ŠE TAKO MAJHNE ZGODBE. HITRA PRODUKCIJA PRINESE SODOBNE, DIGITALNO PODKOVANE REŽISERJE IN NOVE, GVERILSKÉ FESTIVALE.

ALEŠ BLATNIK

## DROBNE SPREMEMBE PRED VIHARJEM KDO JE LEPŠI V DEŽELI TEJ: FILM ALI VIDEO?

Digitalna tehnologija ni prinesla samo poslovnih in ekonomskih sprememb v filmski industriji, temveč je vedno bolj vplivala tudi na to, kako posneti material izgleda. Videz filma, posnetega z digitalno tehnologijo, se pač precej razlikuje od tistega, posnetega na film, čeprav so te razlike zaradi razvoja zmeraj manj opazne, hkrati pa se ljudje novega videza tudi vedno bolj navajajo.

Zagovorniki snemanja s klasičnim filmom predvsem poudarjajo, da ima film v svoji osnovi še vedno tri prednosti pred digitalnim: 1) svetlobni zajem slike je pri filmu še vedno boljši, poudarki in kontrasti so na filmu bolj izraziti; 2) pri filmu so barve točneje definirane in separirane; video ima na oko manj lepe barve; 3) nekaj, kar je v veliki meri skupek prvih dveh točk in kar je še najteže natančno definirati, se je pa za to na splošno prijel kar izraz »filmski izgled«. Pri Kodaku so naredili celo raziskavo o tem, kako si ljudje v spominu ohranimo predstave o barvah, ki so celo bolj žive od barv v resničnosti. Pri filmu gre torej za neko toplino, ki naj je digitalni video zaenkrat še ne bi znal pričarati (zagovorniki »efekta topline« poudarjajo, da zaradi tega film ne bo nikoli šel čisto iz uporabe – podobno kot nekateri še danes prisegajo na klasične slikarske portrete in ne na fotografije).

Vsi ti razlogi za film so sicer zmeraj manj pomembni, in to ne samo zato, ker je snemanje na video ekonomsko bolj smiselno, temveč zaradi digitalnega intermedija, postopka, s katerim je slika barvno

obdelana, preden gre končni izdelek v distribucijo, in kjer je mogoče računalniško popolnoma manipulirati s končno podobo slike ter ustvariti tudi tako opevano filmsko toplino. Če dodamo še gledalce same, ki se prej ali slej navadijo na novi videz, je več kot očitno, da so snemanju na klasični film dnevi šteti. Zagovorniki filma bodo seveda v veliki meri še vedno trdili, da bodo zmeraj ljudje, ki »bodo opazili razliko«, ampak zgodovina tej njihovi tezi ni naklonjena. Taisti ljudje so namreč tudi govorili, da CD plošče ne bodo nikoli nadomestile superiornega zvoka vinilnih plošč, in pozneje, da zanič MP3 format nikoli ne bo nadomestil superiornega CD zapisa, češ da bodo ljudje »opazili razliko«. No ja, morda razliko že opazijo, a jih to prav malo briga.

## ESTETSKA PODREJENOST DIGITALNEMU

Še preden se je razvila debata o tem, kaj je lepše in boljše, ali film ali video (da ta razprava sploh obstaja, je že samo po sebi dokaz, da sta formata po kakovosti vedno bolj enakovredna in primerljiva – kar vse govori v prid novincu, videu), se je že kar nekaj časa veliko snemalo na DV format; za svojega so ga vzeli režiserji, ki so snemali po principih danske Dogme, pa tudi mnogi drugi.

Slika, posneta z DV formatom, je tako drugačna od filmske, da tudi večina približno filmsko pismene javnosti lahko vidi, da gre za film, posnet na video. Zanimivo je, da se večina DV filmarjev niti ni trudila svojih filmov posneti tako, da bi bili čimbolj podobni tistim, posnetim na film, temveč so šli celo tako daleč, da so zgodbo in strukturo samega filma podredili DV-

ju, tehniki, s katero so snemali.

Ker pa DV format ni bil najbolj primeren za filmske epe, so z njim snemali v glavnem bolj intimistične filme. Za te je format idealen tudi zato, ker ne zahteva velike ekipe, katere prisotnost igralce praviloma moti. Za razliko od filma zdaj ni bilo nobene potrebe, da bi snemanje večkrat prekinjali, saj so video kasetke poceni. Snemanje je postajalo vedno bolj podobno vaji. Majhne kamere so omogočale bistveno več svobode pri gibanju in tako so DV filmi namesto s stativi in vozički lahko snemani pretežno kar »iz roke«. DV format se je zaradi vsega naštetega bistveno bolje obnesel v bližnjih planih, zato so temu primerno prirejali strukturo filma in scenarije same.

Še dlje so šli pozneje producenti, ki so snemali za distribucijo prek interneta (kot ponavadi so spet prednjačili porno filmarji). Tam so bili na začetku prav zoprn omejeni še z nezadostno kapaciteto prenosa informacij prek telekomunikacijske infrastrukture: to je pomenilo, da je bila predvajana vsebina videna na zelo majhni površini, da pa bi bila videna čimbolj gladko in brez zastojev, so morali upoštevati tudi zakone kompresije. Zato so najprej snemali brez naglih zasukov (sicer bi bilo vse skupaj ena velika packa) in so poleg same postavitve pazili tudi na to, da je imela njihova »scena« čimmanj barv (tako so dosegli boljšo kompresijo, saj je bilo podatkov manj).

## DV ESTETIKA JE PRAVA NOVA POETIKA

Čeprav so se filmski puristi zmrdovali, je DV videz mnoge navdušil. Še posebej filmarje, ki so zaslužili, da morajo – namesto da z DV-jem utopično lovijo



Michael Moore

vizualno domačnost filmskega formata – značilnosti in posebnosti novega formata objeti z obema rokama. Najbolj znan med DV snemalci je hitro postal Anthony Dod Mantle, ki je kot direktor fotografije posnel lepo število filmov po pravilih Dogme (tudi *Praznovanje* [Festen, 1998, Thomas Vinterberg], *Mifune* [Mifunes sidste sang, 1999, Anders Thomas Jensen & Søren Kragh-Jacobsen] in *Julien, oslovski deček* [Julien Donkey-Boy, 1999, Hormony Corine]) ter je počel točno to: ko je snemal, ni skušal prikriti dejstva, da snema na DV; ni se toliko zmenil za nekoliko slabšo kakovost slike, temveč je izpostavil predvsem prvinskost in neposrednost novega formata. S tem je ustvaril povsem novo vizualno estetiko, ki je za sabo potegnila nekaj, kar je mnoge filmske navdušence presenetilo: vedno več je bilo namreč ljudi, ki so se začeli navduševati prav nad to novo video estetiko, ki se jim je zdela vizualno sveža in bolj zanimiva od poetike filmskega traku, kjer se že leta in leta ni zgodilo kaj bistveno novega, kaj šele epohalnega.

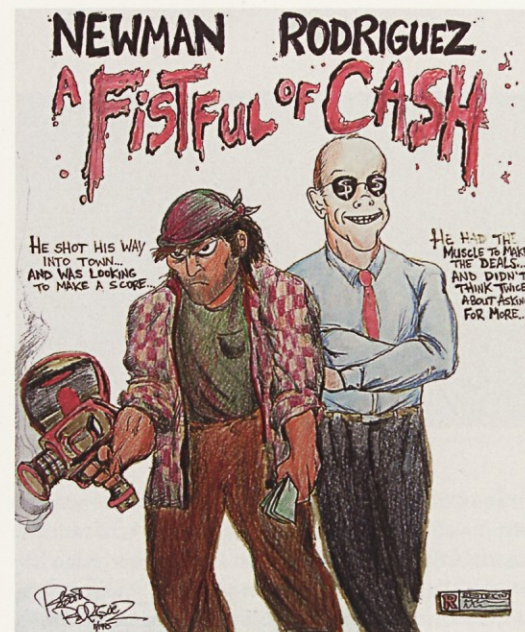
Ni torej naključje, da je Danny Boyle, ko je snoval svoj zombiastično-apokaliptični film *28 dni pozneje* (28 Days Later, 2002), za direktorja fotografije izbral prav Anthonyja Doda Mantla. DV format je bil za ta film s svojim videzom, ki niti približno ne spominja na spolirane anemične hollywoodske produkcije, kot nalašč, saj so zaradi tematike želeli doseči pristnost kakšnega dokumentarca iz vojne cone. A če bi bil film videti kot amaterski video iz zakladnice kakšnih domačih posnetkov, bi vsa zadeva ravno tako izpadla neprepričljivo. Boyle in Mantle sta se tega zavedala in sta zato ustvarila celostno vizualno podobo svojega na DV posnetega filma (posebne osvetlitve, kadriranje,

dinamika kamere ...) – razne poudarke pa sta dodala v postprodukciji (npr. računalniško dodane barve rožam na polju, ki so protiutež splošni sliki apokalipse). Temne in klavstrofobične plati filma so zahvaljujoč DV-ju postale še bolj temne in klavstrofobične. Sam konec filma, ki je optimističen, pa sta posnela na klasičen filmski trak. S tem nista dokazala le tega, da je DV popolnoma primeren tudi za snemanje čisto *tazaresnih* filmov (njun film ni bil samo komercialna uspešnica, temveč izreden primerek svojega žanra in malodane vizualna umetnina), temveč je za nekatere filme snemanje na DV celo primernejše, saj so na koncu tako videti precej bolje.

### IDIOTPROOF PRODUKCIJA

DV in drugi digitalni video formati so izbojevali pomembno bitko s tem, da so jih začeli uporabljati profesionalni filmarji in da so gledalci vedno bolj sprejemali videz končnega produkta, ki ni bil več podoben tistemu, česar so bili navajeni pri filmu. Še bolj pomembno pa je bilo seveda to, da so sodobne video kamere – poleg tega, da so izredno poceni – narejene tako, da jih lahko uporablja vsakdo, tudi ljudje, ki nimajo kakšnih snemalnih specializacij ali filmskih šol. Seveda se nekateri zgražajo, da danes vsakdo misli, da lahko kar sam snema filme – ampak to ni daleč od resnice. Danes namreč *res* lahko vsakdo snema filme. Sama oprema seveda človeku še ne da talenta. Podobno kot lahko vsakdo kupi pisalni stroj ali računalnik, pa zaradi tega še ne bo napisal dobrega romana, tako samo zaradi dostopnosti enostavne in dobre tehnike še vedno ne zna vsakdo posneti gledljivega filma.

A to ne spremeni dejstva, da snemanje filmov ni



nekakšna nevroznanost, primerna le za posvečene. Po zaslugi hitro razvijajoče se tehnologije so današnje kamere narejene tako, da same popravljajo veliko napak, ki jih zagreši njihov uporabnik s svojim neznanjem. Avtomatsko ugotovijo, pri kakšni svetlobi snemajo, avtomatsko izostrijo sliko, in to počno vedno natančneje, sama kakovost posnetka pa je tudi vedno boljša. Uporabniku ne preostane kaj dosti drugega, kot da snema in posneti material kasneje zmontira v film.

Zaradi tega je sodobna produkcija postajala vedno bolj *idiotproof* in tako se vedno bolj uresničuje misel znamenitega Francis Ford Coppole iz dokumentarca *Hearts of Darkness: A Filmmakers Apocalypse* (1991): »Nekega dne bo debelušna deklica iz Ohia postala novi Mozart in posnela čudovit film z očetovo kamero. Tako bo, končno in za vedno, uničena tako imenovana filmska profesionalnost in postala bo umetnost.«

### VZPON DOKUMENTARCA IN ONE MAN BAND FILMOV

Še bolj kot pri filmarjih igranih filmov so se digitalni video formati začeli prijemati pri dokumentaristih. Ne nazadnje pri igranih filmih v procentualnem smislu prehod na video še vedno ni pomenil bistvenega prihranka pri proračunu (*28 Dni pozneje* je še vedno stal okoli 8 milijonov dolarjev, čeprav so ga snemali na DV): pri igranih filmih gre daleč največ denarja za *talente* (igralce, scenariste, frizerja, režiserja ...), ne pa toliko za snemanje samo.

Čeprav lepega števila (predvsem amaterskih) igranih filmov ne bi bilo, če ne bi bilo poceni video formatov, so le-ti še bolj revitalizirali dokumentarce. DV in drugi digitalni video formati so omogočali sne-



Praznovanje



Praznovanje

manje tudi z mikroskopskimi proračuni, kakovost pa je bila dovolj zadovoljiva, da je bila mogoča tudi resnejša distribucija, če so se filmi izkazali za komercialno zanimive. Kamere same so bile majhne in lahko prenosljive; z njimi so se do zob oborožili dokumentaristi, ki so ponavadi sami nastopali kot popolni avtorji filma v pravem pomenu besede: film so skoncipirali, posneli, zrežirali in zmontirali popolnoma sami. Mnogi med njimi so še sami nastopili pred kamero. To so popolnoma *one man band* filmi. Od za majhen denar posnetega filma Morgana Spurlocka *Super veliki jaz* (*Super Size Me*, 2004), kjer se je na duhovit način lotil ameriških prehranjevalnih navad, do večmilijonskih *docufiction* eskapad Michaela Moora – *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004). *Fahrenheit* (posnet za 6 milijonov ameriških dolarjev) je samo na kinoblagajnah zaslužil več kot nezaslišanih 220 milijonov (Moorov delež udeležbe pri kino dobičku je znašal 21 milijonov; to vsekakor ni slabo za nekoga, ki naj bi bil v svoji osnovi kritik ameriškega kapitalističnega sistema), Moore pa je s svojimi dokumentarci, ki so nekoč veljali za nekaj, kar zanima le največje filmofile, postal prava zvezda. Uspeh *Fahrenheita* seveda ni tipičen in ima več opraviti z Moorovo zvitostjo in naravno sposobnostjo prirejanja resnice (v veliki meri prisotno tudi v njegovih filmih) kot s kakovostjo filma: tik pred festivalom v Cannesu si je izmislil zgodnico o tem, kako naj bi Disney blokiral distribucijo njegovega filma iz političnih razlogov (čeprav so pri Disneyju že vsaj leto prej izjavili, da filma sami ne bodo distribuirali). Naivna žirija je iz solidarnosti do uboega cenzuriranega kritika grde ameriške oblasti filmu dodelila zlato palmo (in s tem verjetno mimogrede do konca diskreditirala tudi vse bodoče canneske žirije, ki naj bi v prvi meri ocenjevale kakovost, ne pa politično opredeljenost filma), z zlato palmo v žepu in obilo publicitete pa je bila Moorovemu filmu pot do ameriških kinematografov in gledalcev na široko odprta. Navsezadnje ga je distribuiral prav grdi cenzor Disney prek svoje *bypass* firme (uporabili so jo zato, da Disneyjevega uglednega imena ne bi povezovali s kontroverznim filmom), ki je

s filmom pokasiral 46 milijonov čistega dobička (samo kino trg), kar je gotovo pomagalo, da so pri Disneyju pozabili, kako jih je Moore še pred nekaj meseci zmerjal s cenzorji, Moore pa je s firmo Miramax (prav tako v lasti Disneyja) kmalu podpisal pogodbo za drugi del filma – jup, doba digitalnih dokumentarnih blockbusterjev in njegovih nadaljevanj je prispela v velikem slogu.

### DOKUMENTARCI, SNEMANI DIGITALNO, SO POSTALI BOLJ VERISTIČNI KOT TISTI, SNEMANI NA FILM

Michael Moore je sicer nekakšna sprevržena in komercialna verzija Haskell Wexlerja, ki je film videl predvsem kot politično udejstvovanje. Wexler je svoj igrani film *Medium Cool* (1969), ki govori o političnih nemirih in protestih proti vojni v Vietnamu, posnel, kot da gre za dokumentarec; vanj je vmontiral prave dokumentarne posnetke – gre za igrani film, kjer so se gledalci spraševali, kaj je res in kaj ne. Filmi Michaela Moora pa so, nasprotno, videti tako, kot da gre za dokumentarce, v katerih igrajo; ravno tako gre pri Mooru – kar mu ni ravno v čast – za filme, kjer se gledalci sprašujejo, kaj je res in kaj ne. Občutek verističnosti v veliki meri (in morda je Moore ravno zaradi tega snemal digitalno – pri svojem proračunu bi si vsekakor lahko privoščil tudi filmski trak) ustvarja le digitalna slika, ki nikakor ni po filmsko spolirana. Percepcija povprečnega gledalca je jasna: topli film = lažni Hollywood, hladni nerodni video = resnična stvar z ulice (v veliki meri slika gledalca spominja na televizijska poročila, ki naj bi bila nekaj najbolj verodostojnega: *Fahrenheit* sam pa je prav prežet z odlomki iz TV poročil).

Kakorkoli, Moorovi finančni uspehi niso ostali neopaženi in brez dvoma je tudi Moore v veliki meri zaslužen za armado digitalnih filmarjev, ki se je lotila prav dokumentarcev. Vse je neizmerno privlačil poslovni model, kjer film lahko posnameš s poceni tehnologijo, brez velike ekipe, in kar je najboljšje, kjer

se ti ni treba ukvarjati z igralci in ti jih ni treba drago plačevati. Poleg tega se v današnjih časih, ko Hollywood snema v glavnem le otročarije, dokumentarni film zdi skoraj edina preostala izbira za resne teme.

Landmark Theatres, največja ameriška veriga (56 kinokompleksov), ki je specializirana za art, neameriške in dokumentarne filme, danes menda ustvari 18 do 24 odstotkov prometa prav z dokumentarci – mnogi od teh so nastali kot direktna posledica digitalne filmske revolucije.

### Z DIGITALNIM MINIMALIZMOM DO VELIKIH FILMOV

Da za zanimiv dokumentarni film danes ne potrebuješ kaj več kot hvaležne teme, sta pokazala ustvarjalca filma *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin* (2002). Gre za film, ki v bistvu ni drugega kot posnetek intervjuja. Posnela sta nekaj ur pogovora s Traudl Junge, ki je bila v mladosti tajnica Adolfa Hitlerja. Svoje zgodbe dolgo časa ni povedala, šele leta 2001 so jo na smrt bolno prepričali, da je spomine zaupala videokameri: film ni drugega kot neprekinjen posnetek Traudl Junge, ki sedi v svoji sobi in govori. Brez kakšnih posebnih vizualizacij (kamera se ne premika, v ozadju je stena stanovanja) ali celo naracije (gledalec ne sliši niti vprašanj izpraševalca). Vse, kar gledalec vidi in sliši, je 90-minutna intimna izpoved gospe Junge, menda zmontirana iz ne kaj dosti več materiala. A ker gre za izjemno zanimivo pripoved, je bil ta, tehnično izrazito podpoprečno posnet film – kot da bi ga snemali s počitniško kamero (in morda so tudi ga) –, vseeno deležen ogromne publicitete in zanimanja javnosti. Predvajali so ga na berlinskem in številnih drugih festivalih, ko pa so o njem pisali, se je le malokdo spotaknil ob dejstvo, da naj ne bi bil ustrezno posnet. Vsem je namreč jasno, da je za take stvari predvsem pomembno, da sploh so posnete.

Če ne bi imeli poceni in povsod dostopnega digitalnega videa, bi bile po vsej verjetnosti tako zgodba Traudl Junge kot številne druge za vedno izgubljene.

Vedno bolj se zdi, da so ljudje pri filmih, ki tehnično



El Mariachi



Julien, oslovski deček



Julien, oslovski deček

niso čisto popolni, pripravljene marsikaj spregledati, če so le vsebinsko zanimivi. Vedno bolj se zdi, da se veliko filmarjev samih zaveda tistega, kar je že precej pred digitalno revolucijo razlagal nemški režiser Werner Herzog, sicer privrženec snemanja na filmski trak: da ljudi na smrt dolgočasijo izpiljeni posnetki, podobni turističnim razglednicam. Ko je snemal svoj legendarni film *Agguiere, srd božji* (Agguire, der Zorn Gottes, 1972), je zato nalašč odrezal vrh gore Machu Pichu – te vizualne podobe so namreč ljudje, po njegovem mnenju, siti vrh grla. Herzog, sicer izjemen vizualist, je bil s svojimi neigranimi filmi, v širši javnosti večinoma prav tako poimenovanimi »dokumentarci«, nekakšen predhodnik vzpona osebnih digitalnih dokumentarcev, zato mu velja prisluhniti. Kar v bistvu sporoča, je: ne obremenjujte se z ustaljenimi dogmami in dobre stvari bodo sledile.

### ROBERT RODRIGUEZ – REŽISER ZA DIGITALNE ČASE

Noben režiser verjetno ne ponazarja okretnosti novih digitalnih časov bolje kot Robert Rodriguez. Rodriguezova zgodba je stvar filmskih legend. Svoj prvi film *El Mariachi* (1992) je posnel za vsega skupaj 7000 dolarjev. Seveda pri takem proračunu ni bilo nobenih honorarjev; marsikaj si je »sposodil«, številka pa tudi ne zajema postproduksijskih stroškov, za katere se ocene razlikujejo: vse od četrta milijona dolarjev pa do okroglega milijona. Kakorkoli, Rodriguez je s svojim energičnim pristopom pokazal, da je filmar, ki se zna obrniti; dobro ve, kaj je praktično in kako je mogoče z malo denarja posneti film, impresivnejši od desetkrat dražjih del. Ni torej čudno, da je Rodriguez velik navdušenec digitalne tehnologije in kar nekakšen prototip režiserja za sodobne digitalne čase. Zdi se celo, da bodo režiserji, kot je Rodriguez, tiste, ki se tem časom ne bodo znali prilagoditi, za vselej izrinili iz posla.

Rodriguez, ki svoje filme snema le še digitalno ter vedno in povsod, kadar ima priložnost, razlaga, da ne vidi več nobenega razloga, zakaj bi snemal na klasični

filmski trak, je najprej v svoji garaži le montiral, kmalu pa jo je opremil z najodobnejšo digitalno tehnologijo (ki stane manj, kot si mislite) in razširil. Tako jo je učinkovito spremenil v pravi mali mini filmski studio, kjer filme montira, jih opremlja z zvokom, celo z glasbo, ki jo sam skomponira (podobno kot njegov veliki vzornik John Carpenter), in prek telekomunikacijske povezave pošilja dele filmov v razne studije, specializirane za računalniške grafične efekte. V tisti garaži posname tudi dodatne materiale za DVD izdaje svojih filmov. Posebno priljubljeni so recepti Roberta Rodrigueza, kjer gledalce uči, kako se pripravi ta ali ona slastna mehiška jed. Mimogrede seveda razlaga prednosti hitrosti digitalnega snemanja. Med drugim je za enega od DVD-jev posnel svojo 10-minutno filmsko šolo, kjer je v desetih minutah (res, štiri leta na akademiji se zdijo zmeraj slabša investicija in brezsmiselna potrata življenja) razložil bolj ali manj vse bistveno, kar morate vedeti o snemanju filma, in tako še dodatno skomprimiral tisti znani izrek Jeana-Luca Godarda, da se lahko vsega, kar moraš vedeti o režiji, naučiš v dveh dneh.

### EKSPLOZIJA GVERILSKIH FESTIVALOV

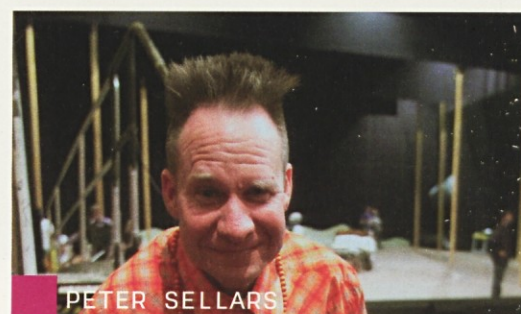
Če lahko izveš skoraj vse, kar je o sodobnem filmanju moč izvedeti, v vsega skupaj desetih minutah, in če lahko s sodobno in zmeraj bolj *idiotproof* produkcijo zdaj filme snemajo res vsi, je jasno, da bo zelo veliko ljudi to tudi počelo. Zato je prišlo do prave erupcije vsakovrstnih filmskih izdelkov. Večinoma takšnih, ki jih drugam kot na razne festivale sploh ni bilo mogoče plasirati, ker jih je bilo enostavno preveč. V bistvu se je celo izkazalo, da je filmov preveč tudi za festivale. Ne le da se na največjih festih vsako leto zavrti gora filmov. Še več je tistih, ki se na festivalih sploh ne zavrtijo. Vsako leto je na velikih festivalih prostora, zaradi časovnih, finančnih, prikazovalskih in zdravorazumskih omejitev, za vsega skupaj okoli 100 do 150 filmov. Koliko se jih prijavi? Lahko tudi 500 ali več. Prava poplava. Če je bilo festivalskim

selektorjem včasih v veselje hoditi po svetu in odkrivati neznane filmske bisere, se zdaj zdi, da je njihovo delo čisto drugačno. Večina dela ne izhaja več iz tega, *katere filme na festival uvrstiti*, temveč, *koga vse zavrniti*. Naloga pregledovanja stotin filmov ni lahka. In to ne samo zaradi obsega dela, temveč tudi zato, ker so selektorji ponavadi veliki filmofili, ki za film živijo in bi radi dali možnost in prostor čisto vsakemu filmu, pa naj bo ta v produkcijskem ali umetniškem pogledu še tako podpopprečen. Do filma imajo drugačen odnos kot običajni gledalci. Zavedajo se, da je v vsak film vloženo ogromno dela in truda in da enostavno ni filma, ki si ne bi zaslužil publike. A želje so eno, kruta realnost pa nekaj čisto drugega. Mnogi filmi tako ne le da nikoli niso distribuirani po običajnih kanalih, temveč nimajo nobenih možnosti niti v festivalskem krogotoku.

A podobno, kot je vedno več filmarjev, ki ne snemajo zaradi denarja, temveč iz ljubezni do filma, je tudi vedno več organizatorjev gverilskih festivalov, ki te filme predvajajo. Kot gobe po dežju so začeli rasti mini gverilski festi, ki jih ponavadi financirajo razna majhna društva, največkrat pa jih organizirajo kar volontersko filmski entuziasti sami – nihče od organizatorjev in sodelujočih ni plačan za svoje delo. Njihova edina želja je zainteresirani javnosti predstaviti filme, ki sicer ne bi bili nikjer javno predvajani. Organizirani so kakorkoli in kjerkoli je to možno. Če ne dobijo dvoran, filme projicirajo kar na steno kakšne stavbe (vedno več je *zunanjih* projekcij) ali na silo improvizirano platno. Poceni digitalna tehnologija je omogočila tudi poceni digitalne projektorje in posledično poplavo novih »festivalov«. Po nekaterih štetjih smo imeli celo v Sloveniji leta 2005 že okoli 20 do 25 takšnih mini festov. Mnogi med njimi sicer kmalu usahnejo, ker volonterska vnema ne traja dlje kot leto ali dve, ampak gre za nov pojav: digitalna revolucija je omogočila nastanek čisto novega tipa festivalov, ki ga prej nismo poznali.

Se nadaljuje.

## V PRIHODNJI ŠTEVILKI



**FILMSKE RAZGLEDNICE:**  
Melbourne, Chicago

**FOKUS:**  
Animacija

**V SPOMIN:**  
Danièle Huillet  
Robert Altman

**KINO SVET:**  
Robert Aldrich  
Mednarodni festival dokumen-  
tarnega filma Amsterdam (IDFA)

**ZRCALO:**  
Mladi španski film

**INTERVJU:**  
Peter Sellars



## NAROČAM SE NA REVIJO EKRAN

Revija Ekran izide v petih dvojnih številkah letno.  
Letno naročnino v višini 2.800 sit/11,68 € bom poravnal/la po položnici, poslani na moj naslov.

Ime in priimek: \_\_\_\_\_

Naslov: \_\_\_\_\_

E-pošta: \_\_\_\_\_

Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: [info@ekran.si](mailto:info@ekran.si)  
Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: +386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN  
METELKOVA 6  
1000 LJUBLJANA



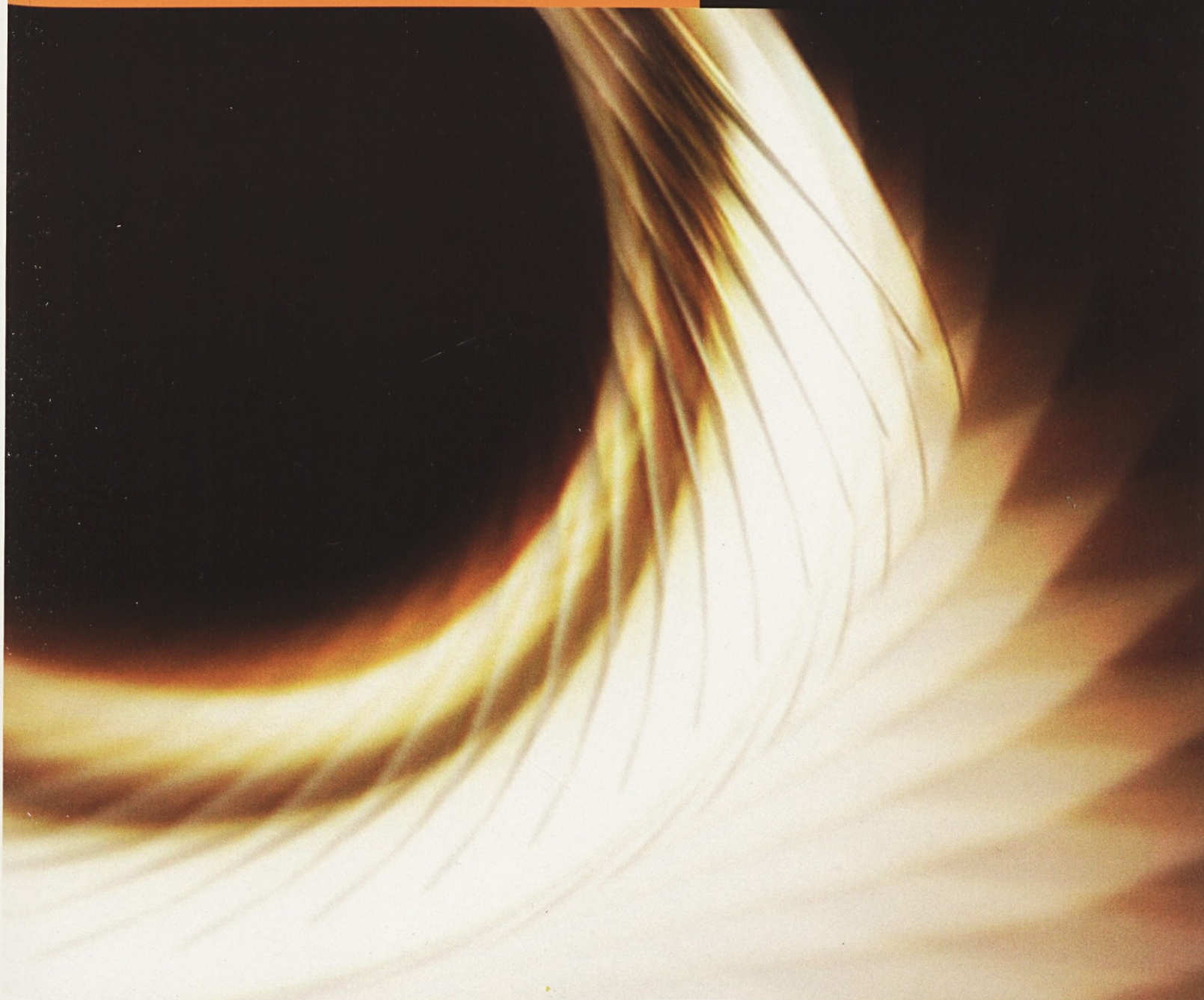


# SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.  
Koprska 106/d . 1000 Ljubljana  
[www.schwarz.si](http://www.schwarz.si) . [info@schwarz.si](mailto:info@schwarz.si)



DS

186 642 2006



920062404,7

COBISS

**INTERNET NA  
VSAKEM KORAKU.**

**S HSDPA UMTS kartico je vaše surfanje bliskovito**, saj omogoča najhitrejši mobilni prenos podatkov v Sloveniji. Kot da bi bili za svojim domačim računalnikom! Prav zato lahko na vsakem koraku s svojim prenosnim računalnikom brskate po internetu, pišete in odgovarjate na elektronsko pošto, ali preprosto – uživate v vseh razsežnostih internetnega dostopa!

**Mobitel UMTS**

Nova generacija mobilnih telekomunikacij

