

# robert kramer

koen van daele

Ko sva se z urednikom pričujoče revije letos poleti pogovarjala o načrtih za Jesensko filmsko šolo, posvečeno dokumentarnemu filmu, sva najprej pregledala listo "običajnih osumljencev". Kramer, Depardon, Van der Keuken, Wiseman,... Po nekaj tednih me je Simon poklical in mi sporočil, da je Kramer potrdil svoj prihod. Takoj sem mu navdušeno predlagal, da bi oktobrski Dan za dokumentarec v celoti posvetili njegovim filmom. In nenadoma se sem znašel pred problemom: kako sestaviti program, da bi primerno predstavili njegovo delo? Njegovo mojstrovino *Route One/USA* (1989) smo leta 1994 že prikazali znotraj dokumentarne sekcije tedanjega FAF-a. Zato je morda bolje, če tokrat predstavimo druge filme. Kramer je začel snemati filme pred štiriintridesetimi leti. In tako smo se znašli pred dilemo: toliko zanimivih filmov, D-Day pa traja samo en dan. Na začetku so vsi njegovi "radikalni" filmi, ki jih je posnel sredi šestdesetih in sedemdesetih: *In the Country* (1966), *The Edge* (1967), *Ice* (1969), *People's War* (1969), *Milestones* (1975)... Filmi, ki jim je uspelo ujeti čas ameriške kontrakulture skupaj z vsemi dvomi, upanjem, iluzijami in razočaranji. Kramer je bil tudi eden od soustanoviteljev združenja *NewsReel*. Vodili so ga "aktivisti, za katere je bil film medij za javno predstavitev problemov, pogledov in vprašanj takratnega časa. Film kot orožje v službi družbenih gibanj in novolevičarskega boja". Sledijo filmi, ki jih je posnel na začetku osemdesetih, ko se je iz ZDA preselil v Pariz: *Guns* (1980), *Our Nazi* (1984), *Diesel* (1985)... Filmi, o katerih sem bral, vendar so iz različnih razlogov ostali neopaženi. Zatem sta na vrsti izjemna "double-bill" klasika: *Doc's Kingdom* (1987) in *Route One/USA*. Nedvomno filma, ki bi ju prva uvrstil v program. *Doc's Kingdom* govori o ameriškem zdravniku, ki ga preganjajo fantomi preteklosti in o njegovih poskusih, da bi razčistil s svojim življenjem. V *Route One* se doktor vrne v ZDA (ki ni več njegov dom) in se odpravi na potovanje po najdaljši ameriški cesti, da bi se soočil (postavil diagnozo in ne sodil) s tem, kaj

se je vseh teh letih zgodilo s svetom in z njim samim. In na koncu še vsi Kramerjevi filmi devetdesetih (večina jih je posnetih na video): *Berlin 10/90* (1991), *Point de depart/Starting Place* (1993), *Ghosts of Electricity* (1997)..., močna prvoosebna odslíkava novega sveta, ki nas obkroža.

Po izmenjavi nekaj sporočil po internetu je bil končni izbor videti takole: *Berlin 10/90*, *Ghosts of Electricity*, *Say Kom Sa*, *The Coat*, *Doc's Kingdom* in *Our Nazi*. In tik preden je sedel na letalo za Ljubljano, je poslal naslednje sporočilo: "V določenem trenutku so se moji filmi začeli povezovati na povsem nepričakovan način. Sestavili so se v celoto, ki je pred tem nisem še nikoli videl." Kasneje je v pogovoru dodal, da svoje delo vidi kot del enega samega dolgega filma. Problem v zvezi s tem, kaj naj izberem, v bistvu sploh ni bil problem. Kramerjeve filme bi lahko sestavil v nešteto kombinacij in nobena ne bi bila slabša ali manj reprezentativna. Vsi njegovi filmi so le poglavja ene same, neprekinjene zgodbe. V intervjuju je povedal, da je *NewsReel* pred kratkim proslavljal svojo trideseto obletnico. Med pisanjem intervjuja sem ugotovil, da je Kramer veliko povedal o *NewsReelu*, o gibanju, o problemih s katerimi so se soočali, o svojih tovariših in sodelavcih... Veliko je povedal tudi o filmu *Route One/USA*, prvem filmu, ki ga je ponovno posnel v ZDA. Toda med dvojnopolurnim vrtenjem kasete ni povedal skoraj nič o svojem delu v devetdesetih. Pomislil sem, da bom zaradi tega zabredel v težave z urednikom. In spet sem ugotovil, da problem sploh ni problem. Kramer bi lahko govoril ure in ure – in pogovor smo res nadaljevali še pozno v noč – o nešteto drugih stvareh. V tem pogovoru je ohranjenih le nekaj poglavij nedokončane zgodbe, koščki življenja, polnega bogatih izkušenj. Vse, kar smo od Kramerja izvedeli (v tem pogovoru in v njegovih filmih), je namreč povezano z njegovim prizadevanjem po tolmačenju sveta in željo, da bi to delil z nami.

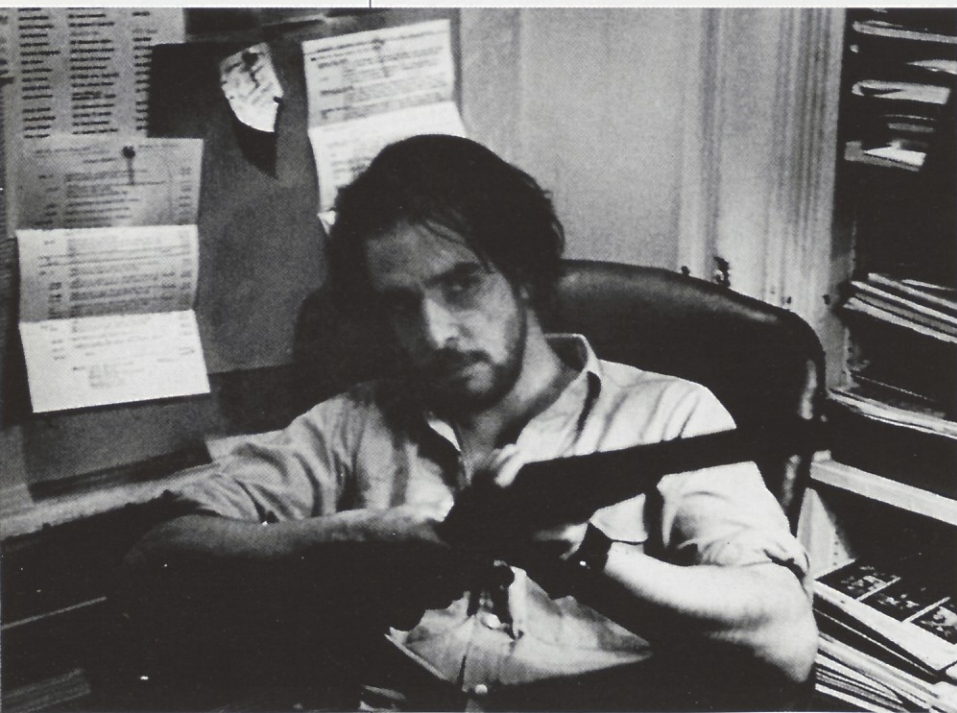


Do filma ste prišli nekako po naključju. Bili ste aktivist...

Začelo se je s pisanjem. Napisal sem nekaj kratkih zgodb. Prve mi niso hoteli objaviti, druga je bila tik pred tem, ampak... z napisanim nisem bil zadovoljen. Čutil sem, da sem mnogo premlad, imel sem jih 21-22-23... In počutil sem se ujetega. Bil sem poročen in razmišljala sva, da bi emigrirala v Brazilijo. To je bilo še pred vojaškim udarom generalov. Brazilija se nama je zdela obljubljeni dežela, spominjala naju je na ZDA v 19. stoletju. Verjela sva, da bi lahko postala del tega. Čeprav sva skoraj leto dni potovala po Latinski Ameriki, do Brazilije nisva nikoli prispela. To potovanje mi je odprlo oči, ZDA sem zagledal v povsem drugačni luči. Govorim o letih 1963-64. Latinska Amerika je postala nova kolonija ZDA. Prvič sem razumel kaj pomeni vpliv ameriške prisotnosti zunaj njenih meja.

Ko sem se vrnil – moral sem se vrniti, ker mi je umrl oče – sem takoj postal politično aktiven. To je bil čas gibanja za državljanske pravice in začetek protivojnega gibanja. Delal sem kot organizator temnopolteta geta v Newarku, predmestju New Yorka. Tam smo živeli in delali, ter poskušali organizirati življenje v skupnosti. Nekega dne sta nas obiskala Norman Fruchter in Bob Machover, ki sta hotela posneti film o našem projektu. Pojavila sta se z lahko 16 milimetrsko kamero znamke Eclair in magnetofonom znamke Nagra. To je bil njun prvi film. Machover je pred tem delal kot montažer pri *Nothing but a Men*, enem prvih filmov o temnopoltih, ki jih je na začetku šestdesetih posnel belec. Film sta snemala skoraj leto dni. Najprej sem ju samo opazoval, kasneje pa smo postali dobri prijatelji. Odkril sem, da film ponuja možnosti, odprla so se mi povsem nova vrata. V določenem trenutku sem prenehal z delom v getu in se jima pridružil. Naša prva zamisel je bila, da posnamemo film v treh delih, vsak od nas bo avtor enega filma. Lotil sem se prvega dela z naslovom "In the Country". Preživel sem izjemno, grozno in težko izkušnjo. Ob koncu prvega dela sta bila oba režiserja mnenja, da to ni stvar, ki sta jo hotela posneti. Nista hotela snemati igranih filmov, ampak dokumentarce, karkoli že to pomeni. Tako

Robert Kramer  
Ice



sem ostal sam s svojim enournim filmom, mojim prvim filmom. In bil sem popolnoma zasvojen z idejo snemanja filmov.

Tako se je naše prvo sodelovanje končalo, vendar stikov nismo prekinili. Z Machoverjem sva sodelovala vse od filma *Ice*, kjer je bil snemalec in montažer obenem. Tudi s Fruchterjem sem delal še vrsto let. Leta 1967 smo skupaj z drugimi ljudmi ustanovili združenje *NewsReel*.

Ampak vrnimo se na začetek. Takrat so bili režiserji kot Jim McBride, Ed Pinkus... Ne tako daleč od njih je bila *Drew Associates* in Wiseman. Res je, da so bili ti ljudje starejši, vendar so nekako spadali na drugo stran mesta. Na istem bregu je bila tudi celotna *Filmmakers Cooperative* in Jonas Mekas.

Glavna značilnost te skupine režiserjev je bilo predvsem to, da niso imeli nobenih izkušenj s snemanjem filmov. Takrat sta menda v državi obstajali dve filmski šoli, vendar nihče, ki je snemal filme, ni prihajal iz teh krogov. Večina se je naučila snemati tako, da so delali kot vajenci pri hollywoodskih produkcijah. Enostavno si delal z enim od njih in se naučil posla.

Pri tem bi izpostavil dve značilnosti, ki sta tipično ameriški: ena je brezbriznost do tradicije. Večina nas je zelo malo vedela o filmih. Poznali smo samo stvari, ki smo jih videli v kinematografih. Ko sem videl Bergmanov film *Sedmi pečat* (*Det sjunde inselget*, 1957), sem prvič dobil občutek, da lahko filmi dosežejo bogastvo literature. Kmalu zatem sem videl tudi Italijane – Antonionija, Rossellinija... Spomnim se prvega newyorškega filmskega festivala, leta 1964 ali 1965. Po nekem čudnem naključju – še zdaj ne vem, zakaj smo bili deležni tega neverjetnega darila – smo imeli prost vstop na vse filmske projekcije. Sedli smo v prvo vrsto in gledali po pet filmov na dan. Prvič v življenju sem videl Pasolinija. Vse bolj sem začel slediti francoskemu filmu. Kmalu zatem je na prizorišče stopil Glauber Rocha in Cinema Novo. In počasi smo začeli dobivati občutek, da smo tudi mi del nečesa. Prišlo je do močne eksplozije filmske energije, ki se je ukvarjala z interpretacijo sveta. Vse se je vrtelo okrog filmov kot pripomočkov za odkrivanje našega položaja v svetu in želje, da bi to delili z drugimi. Takrat smo se tem ukvarjali vsi. In dobri filmi so bili kot čudeži. Ko si jih gledal si imel občutek, da vidiš stvari na povsem nov način. Odvrkli smo breme filmske zgodovine in začeli snemati filme. Govorili smo: to je mlada zadeva, drugačna od literature. Za našim hrbtom ne stojita Thomas Mann in Tolstoj. Rilke, Yeats in Shakespeare ne pogledujejo zviška na naš majhen košček popisanega papirja. Nikogar ni. Vsakomur se lahko upremo. Svobodni smo.

Druga "ameriška značilnost" je bil naš popoln prezir do povečevanja tehnologije. Ni nas bilo strah strojev. Celo ob mojem prihodu v Francijo leta 1980, sem imel občutek, da so stroji fetiši stare agrarne kulture. Pretiravam, vendar v Franciji še vedno velja prepričanje: "Tehnologija je res nekaj veličastnega." Nam se je takratna tehnologija zdela smešna. Predvsem pa zastarela. Stvari smo obvladali. Znali smo celo popraviti kamero, če se je pokvarila. Machover je bil v tem zelo dober. Sam sem ponavadi znorel, ker ne obvladam tehničnih zadev. Kamera ni delala, imeli smo resen problem in Douglas jo je začel razstavljati. V štirih letih najinega sodelovanja je popravil nešteto stvari, bil je pravi tehnični genij. Če se je zlomila leča, jo je znal sredi puščave razstaviti, jo popraviti in ponovno sestaviti. V tem se



skriva nekaj, kar je povezano s kulturo. V tem je nekaj ameriškega; s svojimi pripomočki moraš znati rokovati. Američani so zelo mlad narod. Čeprav v mojem času nismo osvajali novih prostranstev, pripadam zadnji generaciji, ki je zrasla ob ideji divjega zahoda. Zato si moral znati popraviti svoj revolver, popraviti svoj avto..., naučiti si se moral predvideti stvari: kaj boš naredil, če daleč naokoli ni nobene bencinske črpalke? In podobno je bilo pri snemanju filmov. Sposobnost, da obvladaš svoje pripomočke in osvobojenost od tradicije, osvobojenost od filmske tradicije in morda celo od kulturne tradicije. Bili smo "radikalci" – in to v političnem, ne v filmskem smislu. Prav tako se nismo prištevali med "alternativne ali marginalne režiserje", ker je bil takrat edini *mainstream* Hollywood. Še posebej v šestdesetih je bil Hollywood drugo srce stroja moči, kar je pomenilo, da je neločljivo povezan z vlado, korporacijami in vsem ostalim. V Franciji si se lahko celo sredi šestdesetih skliceval na obstoječo filmsko tradicijo. Svoje delo si lahko umestil v takratne tokove ali ga opredelil v odnosu do neorealizma, novega vala... Lahko si se odločil, da boš dokumentarist ali pa režiser igranih filmov. Nam se s tem ni bilo treba ukvarjati. Do leta 1979, ko sem zapustil ZDA, sem vseh svojih šest ali sedem filmov posnel brez vsakršne podpore filmske industrije ali televizije.

#### Nam lahko poveste kaj več o združenju NewsReel in o vašem odnosu do tega projekta?

To sta dve različni zgodbi. NewsReel je prešel različna obdobja. Organizacija še vedno obstaja, danes se imenuje "Third World NewsReel". Vodijo jo predvsem ljudje iz tretjega sveta. Najmočnejše so zastopani azijski, afroameriški in latinoameriški predstavniki. V prvem obdobju od leta 1967 do 1971 je bil NewsReel neverjetno produktiven. V prvih treh letih je nastalo prek 30 filmov. Politična linija ni bila jasno določena, NewsReel je združeval najrazličnejša stališča in poglede ljudi, ki so tam delali. Skratka, posneti filmi so pokrivali celoten spekter. Vsi so bili zelo radikalni, vendar se je enim zdelo bolj pomembno žensko vprašanje, drugi so prisegali na "hipije, hipije, hipije", tretji so se ukvarjali z uličnimi boji, četrte je pritegnila organizacija delavskega gibanja... Vzpostavili smo celovito distribucijo, ki je delovala v neposredni povezavi s takratnimi gibanji, na primer projekt temnopoltega geta v Newarku ali študentsko gibanje. Kljub skromnim možnostim redne distribucije v kinematografih po ZDA, nam je izkupiček omogočil, da financiramo kar precej novih projektov. Ljudje so v podporo NewsReelu plačevali polno ceno pri odkupu pravic za predvajanje. Pripravljeni smo bili celo prodati naše filmske kopije. Na začetku smo imeli povsem idealistične zamisli: originalne filmske kopije smo bili pripravljene odstopiti vsakomur, ki bo jamčil, da jih bo uporabil. Nismo se obnašali kot distributerji, temveč kot darovalci. Pri distribuciji nam je še dodatno pomagalo dejstvo, da je bilo v tistem času na voljo ogromno filmskih projektorjev, šestnajstmilimetrski projektor je bil takrat običajen format, ki si ga našel na vsaki šoli.

Najmočnejša podružnica NewsReela je bila v New Yorku. V določenem obdobju nas je tam delalo od 70 do 100. Bili smo deležni močne podpore Jonasa Mekasa. NewsReel se je takrat začel širiti, podružnice smo odpirali v San Franciscu, Los

Angelesu, Bostonu, celo v Texasu, Chicagu in na Jugu. Organizacija je postajala vse bolj razvejana, povezovala je najrazličnejše stvari.

Druga zgodba je moj odnos do NewsReela, ki je precej zmeden. Newsreel me je bolj zanimal kot politični in ne kot filmski projekt. Priznati moram, da sem imel pri snemanju filmov s tem kar precej težav. Prva stvar je to, da me je bolj zanimal igrani film. Po drugi strani pa je šlo za sam proces dela – ne glede na to, koliko truda sem vložil v pripadnost skupnosti, delo z drugimi ljudmi, v razčiščevanje z lastnim seksizmom in rasizmom, se trudil iskati povezavo med lastno motivacijo za nastanek filma in tem, kako ga vidijo drugi, se poskušal odločiti med srcem in glavo... Skratka, stvari niso bile preproste.

Pri vsem skupaj pa je največja ironija, da me prištevajo med militantne režiserje šestdesetih, čeprav je večina mojih tovarišev povsem zavrnila moje filme. Niso mogli razumeti, kako sem lahko snemal filme, kot je na primer moj prvenec *In the Country*, v katerem se ukvarjam z aktivistom, ki izgubi zaupanje v ideale. In to v času, ko dvom še ni obstajal...

Preden sem se pridružil NewsReelu sem posnel *In The Country* in *The Edge*. Kasneje sem naredil nekaj filmov v NewsReel slogu, da bi pomagal zadevo postaviti na noge. Nekaj časa sem jim pomagal tudi pri organizaciji. Edini film, ki je nastal v tem času in sem z njim zares zadovoljen, je *People's War*. Leta 1968 sem se umaknil iz posnel film *Ice*. Drži, da je bila večina sodelavcev iz kroga NewsReel, vendar ga nisem posnel pod njihovo streho. Seveda sem želel, da NewsReel prevzame distribucijo. Vendar so me zavrnili, ker se jim je film zdel preveč "avanturističen". Mislím, da so se nenadoma znašli pred velikim problemom: kako nagovoriti gledalce? Enim se je zdel prikaz oboroženega boja, ki sem ga obravnaval v filmu, preveč avanturističen, infantilno levičarski, drugi so bili mnenja, da s svojo kritičnostjo zbija moralo. Pri izkušnji s filmom *Ice* je morda najbolj zanimivo to, da so se morale NewsReel organizacije znotraj ZDA prvič soočiti s problemom. In izkazalo se je, da se z njim ne zmorejo ali nočejo soočiti. Kmalu zatem sem odšel.

Vse ta razmišljanja so mi dokaj blizu, ker je prva

Paul Mclsaac  
Route One/USA







Robert Kramer, John Douglas  
Milestones

ekipa NewsReela pred kratkim sprožila pobudo za ponovno srečanje v cyberprostoru. Ob trideseti obletnici se je nekdo odločil, da bo poskusil stopiti v stik z vsemi prvotnimi člani. Po tridesetih letih smo tako ponovno vzpostavili komunikacijo. In vse te stvari prihajajo na dan na precej psihoanalitičen in čuden način. Šestdeseta in sedemdeseta – in še posebej čas gibanja – so zanimiva zaradi neverjetne celovitosti izkušenj. To je bilo naše življenje. Ukvarjali smo se samo s tem. Večkrat so se odnosi pretrgali, vendar so nastali novi. In ti odnosi so oblikovali neverjetno bogata vozlišča izkušenj.

**Z nekaterimi člani NewsReela ste ostali še vrsto let v tesnih stikih. Eden od njih je Paul McIsaac...**

Res je. Pravzaprav je on tisti, ki je sprožil pobudo za naše ponovno srečanje na internetu. Stike sem ohranil tudi z Johnom Douglasom, s katerim še vedno sodelujem. V bistvu jih je ostalo le nekaj. Le peščica ljudi iz prve generacije še snema filme. V poznih sedemdesetih, ko sem zapustil ZDA, je bilo vse težje najti motivacijo in možnost za nadaljevanje našega dela, razen seveda na televiziji.

**Je bil to eden od razlogov, da ste se preselili v Evropo?**

To je bil glavni razlog. Že pred tem se preživel veliko časa v Evropi. Bil sem na Portugalskem, v času revolucije. Odlično sem se počutil, ker sem lahko zapustil ZDA. Po koncu vojne v Vietnamu se je splošno vzdušje vse bolj spreminjalo in se nagibalo proti Reaganu. V Evropi se je levičarsko gibanje ustalilo in začelo dobivati prepoznavne oblike, predvsem marksistično-leninistične. Toda po obdobju masovnega razcveta, se je kmalu začelo zapirati vase in postajati vse bolj klavstrofobično.

Te spremembe so me precej potrle. Vse bolj sem se moral ukvarjati tudi s problemom, kako bom preživel. Od začetka šestdesetih do sredine sedemdesetih ni nihče od nas razmišljal o služenju denarja za preživetje. S tem ne mislim, da so ljudje živeli brez denarja. Hočem le povedati, da je bila v organizacijah, kjer smo delali, v obtoku določena količina denarja, ki je zadostovala za našo eksistenco. Življenjski stroški so bili izredno nizki. In ljudje večinoma niso imeli otrok...

Imel sem otroka in prvič v življenju sem se moral soočiti z resnim eksistenčnim problemom. Po vrnitvi iz Portugalske sem najprej vozil tovornjak, potem sem nekaj časa učil... Ampak še vedno je bila edina stvar, ki sem jo znal – in želel – delati, snemanje filmov. Tudi s tem sem se moral soočiti. Nekaj časa sem poskušal v ZDA. To je bilo eno mojih redkih srečanj s Hollywoodom. Ker sem poznal veliko ljudi, sem kmalu prišel do pravih naslovov. In vse se vrti vedno v istem krogu: če te priporoči recimo Scorsese, se bodo vsa vrata takoj odprla. Fantje me bodo povabili na kosilo in rekli: "Poslušaj Bob, tu smo samo zato, da se odločimo, katerega od tvojih filmov bomo posneli najprej." In jaz jim odgovorim: "OK. Krasno. Pustil vam bom nekaj svojih filmov in se oglasil pri vas čez dva tedna." Čez dva tedna so vrata odprta samo za špranjo in ponavadi sledi: "Poslušaj Bob, danes nimam časa za kosilo... Kar pa se tvojih filmov tiče..., mislim, da je najbolje, če jih še naprej snemaš na svoj način." In če dobro premisliš, je navsezadnje to najboljši odgovor. V bistvu res ne morem delati nič drugega, kot snemati svoje filme. Predlog, da bi poskusil posneti drugačen film, bi bil nespameten nasvet. Tako ali tako mi ne bi uspelo.

Moja bežna ljubezenska avantura s Hollywoodom je tako hitro utonila v pozabo. In ostal sem povsem brez zamisli, kako naj s snemanjem filmov zaslužim za preživetje. Potem se mi je odprla priložnost, da posnamem film v Franciji. Iz tega sicer ni bilo nič, toda kmalu po tistem sem posnel drugega. To je bil film *Guns*, ki mi je odprl vrata v Francijo. Pri štiridesetih sem se moral spet učiti in se lotiti stvari od začetka. Na primer, nič nisem vedel o produkciji filma. Pred tem sem filme snemal zelo svobodno in po občutku. Nikoli nisem najemal sodelavcev. Običajno smo denar, ki smo ga dobili za film, porabili za to, da smo preživeli v času snemanja. In ko smo film končali, nismo imeli nobenega jamstva, da bomo z distribucijo kaj zaslužili. Zato smo se lotili naslednjega filma. Živeli smo kot nomadi, podobno kot Indijanci, ki lovijo in zbirajo. Nikoli nisem imel pravega producenta. Pri filmih *Ice* in *Milestones* sta bila producenta Barbara in David Stone, vendar producenta v našem smislu, kar je pomenilo, da sta pomagala pri snemanju filma... O resničnem svetu resničnega filma nisem imel pojma. Tega sem se moral naučiti. Prav tako sem moral ugotoviti, kdo sem v tem svetu. Pred prihodom v Evropo nisem imel resnične identitete režiserja. V bistvu sem identiteto imel, vendar je nisem uporabljal. Nikoli se nisem predstavljal z besedami: "Jaz sem režiser." Ko je film *Ice* odprl newyorški filmski festival in so bili časopisi polni navdušenih kritik, je bilo najbolj smešno to, da prebivalci majhne skupnosti v Vermontu, kjer sem živel, sploh niso vedeli, da režiram filme (sam jim tega nisem hotel povedati), in niso imeli pojma, da je moj film odprl newyorški filmski festival. Ni šlo za željo po zasebnosti, temveč za moj dvom v koncept posameznika – ustvarjalca. Kako pristati na vlogo umetnika v času, ko je ves svet v plamenih. Že uporaba besede "umetnost" je v tistem času v meni zbudila dvome. To so bili problemi, s katerimi smo resno spopadali v NewsReelu. Takrat nisi hodil naokrog in se predstavljal: "Jaz sem režiser". Rekel si: "Sem organizator skupnosti, sem član te skupine..." Ali pa: "Sodelujem pri tem časopisu." In ko sem proti koncu sedemdesetih poskušal svojo identiteto režiserja vnovčiti, da bi zaslužil za preživetje, se je poskus končal klavrno. Iz preprostega razloga – za ljudi, ki jih taka identiteta in izkaznice zanimajo..., ne delaš pravih stvari. Podobno kot pri tipu, ki me je odslovil v Hollywoodu: "Bolje bo, če se še naprej ukvarjaš s svojimi filmi." Na njihovih radarskih zaslonih si preprosto neviden. Ker sem bil trdno odločen, da hočem s snemanjem filmov zaslužiti dovolj za preživetje, mi ni preostalo drugega, kot da izstopim iz konteksta ZDA. V Evropi sem ugotovil, da moje filme mnogo bolje poznajo. Vendar se je pojavil drug problem. Pogosto sem imel namreč občutek, da to, kar vidijo v mojih filmih, nima nobene zveze s samimi filmi. Na primer: v kritikah o filmu *Ice* so trdili, da je to dokumentarec o ameriškem gibanju... Bil sem šokiran. Ali: vsaj 15 let mi ni bilo jasno, kaj so v *Cahiers du Cinéma* hoteli povedati s kritiko filma *Milestones*. Mislim, da nimajo pojma. Šele po petnajstih letih, ki sem jih preživel v Evropi, končno razumem, kako so videli stvari. Vse to je povezano s preseljevanjem v drugačno kulturo. Moji začetki v Franciji so bili zame pravi šok. Nikoli se nismo dokončno odločili, da bomo tu ostali. Toda pojavil se je prvi film, sledil mu je drugi... Ta problem identitete je res čudna stvar, ki je spet povezana z mojo ameriško zgodbo. Ne le, da se v Evropi režiserji povsem zavedajo svoje identitete,



temveč jo celo oblečejo kot svoj plašč. V ZDA smo se trudili, da bi postali drugačni, poskušali smo se preobraziti. Nekateri od mojih tovarišev so me večkrat vprašali, ali se morda ne oklepam idej iz preteklosti, na primer pojmov umetnik ali kulturna osebnost...

S temi stvarmi smo imeli velike težave.

V marginalnem gibanju, ki sem mu pripadal, ni veljajo za nič slabega, če bi sliko Mona Lise poškrpili z barvnim sprejem. V tem smislu smo bili podobni situacionistom. Večina nas o situacionistih ni vedela kaj dosti, vendar smo jim bili zelo blizu.

**Preskok iz popolnoma drugačnega konteksta v Francijo, kjer ste nemudoma postali del Cinéma d'auteurs, je videti rahlo komičen; za vas je morala biti to čudna izkušnja.**

Se strinjam. Lahko bi celo rekli, da sem vzorčni primer avtorskega filma. Konsistentnost mojega dela izvira predvsem iz mojega zavračanja, da bi pri snemanju filmov razmišljal o gledalcih. Ker nisem bil del filmske tradicije, se nisem nikoli ukvarjal s filmskimi žanri. Pri svojih filmih imam vedno občutek, da so vsi del enega filma. To pa je dokaj zavestna odločitev. Pred kratkim sem našel besedilo, ki sem ga napisal leta 1979. V glavnem govorim o tem, da vidim svoje delo kot neprekinjen film, ki ga lahko začnem oblikovati v poglavja, in da bi bilo treba na filme gledati kot na celoto. Kaj naj rečem, tako je tudi z ostalimi stvarmi v mojem življenju: ena sama velika protislovnost. Moji pogledi na to, zakaj sem zapustil ZDA, so se večkrat spremenili. Na začetku se mi je zdel odhod v tujino kot pregnanstvo, počutil sem se zelo neprijetno. Ker sem se preselil v času, ko je oblast prevzel Reagan, so nekateri mislili, da sem v tujino pobegnil iz političnih razlogov. Vendar sem imel ameriški potni list. V resnici nisem imel nobenih problemov. Zato sem ljudem pojasnil, da moj odhod s tem nima nobene zveze.

Prav tako mi ni bila všeč zamisel, da sem prišel v Evropo, ker je to boljši kraj za nadaljevanje mojega dela. Ko se je kasneje pokazalo, kaj so osemdeseta prinesla ZDA, sem se začel zavedati, da sem se zapustil ZDA, ker sem začutil, da moram proč. In šele pred kratkim, na začetku devetdesetih, sem ugotovil, da sem ZDA zapustil zato, da bi našel dom. Spomnim se, da sem, kot otrok prve generacije ameriških priseljencev v New Yorku, odraščal v neverjetno evropskem ozračju. Družina moje matere izvira iz juga Rusije, očetovi starši pa so prišli iz Belorusije. Vzdušje v naši hiši v New Yorku me je spominjalo na Budenbrukove. Imelo je pridih weimarske estetike. Moja mama je študirala na Bauhausu. Zrak je bil poln značilnega emigrantskega amerikanizma, v smislu Novega sveta in stare umirajoče Evrope. Njihov življenjski slog je bil mnogo bližji nečemu, kar lahko najdeš v Evropi, povsem drugačen od vzdušja Manhattana. Zato nisem imel nikoli težav z drugačnim življenjskim ritmom, vrednotenjem idej, nasičenostjo z zgodovino in vsem, kar Evropo dela Evropo – vse to mi je bilo domače, nikoli se nisem počutil ogroženega. Nasprotno. Izgleda, da sem v določenem trenutku začutil, da se moram zaščititi. In spet se odpira stara dilema, ali se prišel v Evropo tudi zato, da bi zaščitil svoj položaj avtorja – umetnika. Ta vprašanja so še vedno zelo živa.

**Ali ste med snemanjem filma *Doc's Kingdom* vedeli, da boste za njim posneli *Route One*? Ker se filma**

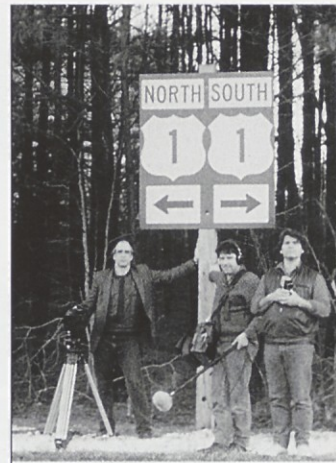
tako dopolnjujeta, sem pomislil, da je zamisel zanj nastala istočasno. Mogoče je najti celo literarno povezavo, ko Doc pove, da je sanjal, kako "sva se vrnila domov in se odpravila na pot po deželi...". Res je, čeprav takrat o tem nisem imel pojma. *Doc's Kingdom* je nastajal v težkih časih. Takrat sem zaključeval snemanje francoskega komercialnega filma z naslovom *Diesel*. Danes se mi film sploh ne zdi slab, kljub temu pa je bila to moja prva slaba izkušnja s produkcijo. Prevzeli so mi celo končno montažo. Pred tem sem posnel film *Our Nazi*, ki ni bil nikoli predvajan. Kar je bilo zelo ubijajoče... In takrat se je kot strela z jasnega pojavil Paolo Branco in mi rekel: "Mislím, da moraš vse, kar trenutno počneš, prekiniti. Dal ti bom nekaj denarja, da narediš film, ki si ga želiš." Takrat sem bil res v položaju, da sem moral pristati na vsako delo, samo da bi preživel. "Pojdi na Portugalsko. Vzemi si toliko časa, kot ga potrebuješ. Poskrbel bom za denar."

V bistvu se ne spomnim natančno, kakšni so bili stroški, vendar je bilo vse skupaj smešno poceni. "Edini pogoj, ki ga moraš izpolniti, je ta, da posnameš film, ki si ga res želiš posneti." To je bilo izredno darilo. Zato je tako velik producent. Film mi je pomagal, da ponovno stopim v stik s pravimi stvarmi, s stvarmi, ki sem jih potreboval. Ena od njih je bilo druženje s Paulom (op.: McIsaackom), ki ga nisem videl že 15 let. Ko smo zaključili snemanje filma *Doc's Kingdom* nisva imela načrtov za sodelovanje v prihodnje. Ostal je samo občutek, da bi bilo lepo, če bi ponovno delala skupaj. V tem času sta se moja žena in hčerka preselili nazaj v ZDA, kar je bilo v veliki meri povezano tudi z mano; bil sem v tako neznosnem stanju, da z mano ni bilo več mogoče živeti. Podoben sem bil Docu (op.: doktor, glavni lik iz filma *Doc's Kingdom*): veliko sem pil, zapadal sem v čudna stanja. Skratka, stal sem pred dilemo: ali naj dovolim, da me povsem odpelje in ostanem na Portugalskem, ali pa naj se sestavim ter poiščem ženo in hčerko.

Tako sem se vrnil v ZDA. Pred tem sem napisal predlog za film o potovanju po Route One. V Ameriki sem se vse bolj pogosto družil s Paulom in tako sva se odločila, da bova pri naslednjem filmu spet sodelovala. Moja prva zamisel za film je bila: "Robert se odpravi na pot po Route One." V tej verziji bi bil Paul neke vrste so-režiser ali novinar. Na pot bi šel pred mano, poskušal bi najti ljudi in zaznati vzdušje različnih mest, skozi katera bova potovala.

V določenem trenutku je producent Richard Copans zahteval drugo verzijo, da bi lahko zbral več denarja. Čisto sem znorel in napisal nov predlog z naslovom "Doktor se odpravi na pot po Route One". Sebe sploh nisem omenil. Spomnim se, da je Richard rjovel: "Poslušaj, te tvoje doku-drame ne mislim snemati. Zamisel, da pošleš nekega doktorja na pot po Route One, da bi videl svet, je nemogoča ideja. Da bi videl svet ne potrebuješ njega. To lahko narediš sam. Torej, kaj sploh dela v tvojem predlogu?" Film smo začeli snemati v popolni zmedbi. Imeli smo ta lik doktorja, našli smo mu kostum... in zapletali smo se v resne teoretične probleme, ki jih nismo nikoli rešili. Vsak član ekipe je imel drugačno zamisel o tem, kakšne naj bodo naše vloge znotraj filma.

Richard je rešitev odkril že prvi teden. V kavarni smo snemali prizor s policajem. Paul je imel nalogo, da se s policajem zaplete v pogovor, mi pa naj bi posneli njun pogovor in okolico. Začeli smo snemati in kmalu sem ugotovil, da me moti, kako se Paul pogovarja s policajem. Po približno petih minutah sem ga prosil,



na snemanju Route One/USA  
Robert Kramer, Olivier  
Schwob, Richard Copans





Betsabée Haas  
Walk the Walk

naj se umakne. Nadaljeval sem pogovor s policajem in ga istočasno snemal. Richard je trdil, da se je v tistem trenutku rodil nov filmski lik: Robert za kamero. Zame se je to zgodilo kasneje. Zato ker sem se še vedno upiral ideji, da bi bil del filma. Verjetno se spomniš prizorov iz filma: ...ladja z ribiči na jastoge, igranje na dude, mesečina in potem vsi posedajo naokrog in se pogovarjajo... Odločili smo se, da v ribiški vasici pripravimo zabavo in Paula sem prosil naj bo tam, medtem ko bom snemal. Paul se je na zabavi napil in njegovo obnašanje mi je šlo hudo na živce. Ne vem, kaj se je zgodilo, toda videti je bilo grozno. Tako sva šla iz hiše in se grozno skregala. Po tem je sledil še prepir z Richardom, ker sem vztrajal, da nočem nobene dodatne svetlobe. In Richard mi je rekel: "Kakšne vrste sleparija je to? Se mar sprenevedamo, da sploh ne snemamo filma?" In potem sva nadaljevala vročo debato o tem, koliko lahko posegaš v prizor... Na koncu sem prišel do zaključka, da moram nekaj narediti. Vzel sem kamero in začel snemati zabavo. Spomnim se histeričnega smeha neke ženske, pijanega Paula, ki stoji v nekem kotu... In nenadoma sem spregledal: to je to! Tako je prav! Nič zato, če se Paul noče ukvarjati s temi zadevami, prav ima.

Po tej ugotovitvi so zadeve stekle. Odkrili in razvili smo način, kako bomo posneli film. Ko smo prišli na določeno mesto, smo se vprašali: kaj misliš, kaj bi tu naredil doktor? Paul je postal odgovoren za kreiranje svojega lika. O tem se nama niti ni bilo treba pogovarjati. V filmu je na primer dolg odlomek o desničarsko usmerjenih vernikih. V Ameriki me ni bilo že deset let, zato se mi je zdela stvar zanimiva. Paul je izjavil: "Te ljudi sovražim. Nenehno jih videvam. To je Amerika. Nočem se pogovarjati z njimi." In odgovoril sem: "V redu. Torej v mestu sta Robert in Doc... Kaj njega zanima v mestu?" "No, zanima me voda, ptice, ali pa... – Tu se je zgodila zadnja večja protijedrska demonstracija! Ukvarjal se bom s tem. In vse bolj me preganja misel, da ne opravljam zdravniške prakse. Kaj je sploh zdravnik, ki ne zdravi ljudi? Režiserji se preprosto odpravijo na teren in snemajo, kaj pa zdravniki?" In rekel sem O.K. Našli smo tisti cirkus in sobo za prvo pomoč, kjer smo posneli prizor, ko Doc pregleduje povoje in

pripoveduje zgodbo o protijedrskih demonstracijah. Medtem sem sam obiskal skupino desničarjev. Srečal sem se s predsedniškimi kandidati, zjutraj sem obiskal cerkev, pridružil sem se jim pri gledanju televizije. Odkril sem, da so stvari postale zares vznemirljive šele, ko sva postala neodvisna drug od drugega. V filmih se ponavadi trudijo, da bi iz petih naredili enega. S tem izgubijo jasnost in preprostost, stvari so mnogo manj celovite. Naša pot je bila obratna: ko smo se razdelili, smo lahko pokrili mnogo večje ozemlje.

V filmu *Route One* se Doc na določeni točki odloči, da bo prekinil potovanje in se ustalil.

Plasti, plasti in plasti. Prva plast je tema o Paulu, zdravniku, ki se resno ukvarja z razmišljanji: "Kaj je zdravnik, ki ne opravlja svojega dela? Moram se ustaliti." Eden od prikritih podtonov filma *Route One* – in tudi sicer pogosta tema mojega dela – je potovanje in ustalitev. "Tu sem doma," ali: "Na koncu ceste je moj dom." Spet druga stvar je utrujenost od potovanj in takega načina dela. Vse bolj sem čutil potrebo, da bi bil sam, sam s svojimi podobami, sam s kamero in svetom, kar je bila osnovna zamisel filma. Mikalo me je, da bi vse skupaj poslal domov, da bi postopal naokrog, opazoval, kaj se bo zgodilo, in videl, kam me bo pripeljala pot, namesto da se obremenjujem z vsebino ali čemerkoli drugim. Tako sva se odločila, da se bova razšla. Doc bo odpotoval v Miami in si tam ustvaril življenje. Našel bo službo, zamenjal kostum, si poiskal stanovanje in žensko, s katero bo živel. Ko bom prišel do Miamija, ga bom poiskal in posnel njegovo novo življenje. Vendar sva oba čutila potrebo, da morava v filmu osmisliti razlog za najino ločitev. Čutil sem, da se v tem skriva mnogo več. Nekaj, kar je povezano tudi z ljubeznijo, ljubeznijo med prijateljsoma. Tako sem se odločil, da bom zaigral prevaranost. Še enkrat v življenju bom prevaran. Zamislila sva si nekaj prizorov. Nekaj odlomkov je sicer ostalo v filmu, vendar stvar ni delovala. Po eni strani zato, ker se je v filmu pojavila povsem nova raven igrane, izmišljene zgodbe. V teh prizorih naj bi govorila o stvareh, ki bi jih gledalec lahko videl v filmu, ne da bi vedel, kaj se skriva pod površjem. Prizori so bili kar dobri, vendar jih nisem mogel vključiti v film. S to idejo o prevarani ljubezni je bilo nekaj narobe. Na koncu so ti odigrani prizori prevare močno vplivali na način, kako sem kasneje snemal v Miamiju. Če pogledaš konec filma, ugotoviš, da je povezava med liki povsem izginila. Moj pogled na Docja je posnet v skoraj tradicionalnem slogu igranega filma. Kamera je nevidna. Oddaljil sem se, ker nisem hotel sprejeti dejstva, da ni več pripravljen igrati te igre, da se vrača v družbo, da je postal normalen.

Po zaključku filma mi je prišlo na misel, da bi iz neuporabljenega materiala lahko naredil kratke filme. Ko sem stvari poskušal zmontirati, sem ugotovil, da v bistvu ni ostalo veliko zanimivega materiala. Hotel sem, da bi bili prispevki nadaljevanje *Route One* v obliki petminutnih filmov. Televizijska postaja ARTE je sprejela moj predlog in mi celo nakazala nekaj denarja. Postavljen sem bil pred dejstvo, da moram nekaj narediti. Odločil sem se, da film posnamem v obliki pisma, ki ga pišem Docu. O najinem odnosu se hotel spregovoriti na povsem nov način, ki v filmu ni bil nikoli uporabljen.

Uporabil sem najine prizore ločevanja, ki jih nisem mogel uporabiti v *Route One*. Kot da bi hotel reči: najino zgodbo bi lahko povedal povsem drugače...



Nastal je ta 40 minutni VHS posnetek z naslovom "Dear Doc", ki so ga prikazali na televiziji. Bili so ogorčeni. Odleglo mi je in resnično sem bil vesel, da mi ni bilo treba vrniti denarja, ki so ga vložili v film. Kasneje sem odšel v Berlin in na vse skupaj pozabil. To je bilo leta 1989. Leta 1996 so moje filme gledali neki fantje. Odnesli so polno naročje kaset, naslednji dan pa so se vrnili in me vprašali: "Kaj je to?" In odgovoril sem jim: "Ne vem, ne spomnim se." Ko sem začel gledati kaseto, se v začetku nisem spomnil, za kaj gre. Potem sem kar obsedel pred ekranom in ugotovil, da je to eden najboljših filmov, ki sem jih kdajkoli posnel. V njem je zajeta ta celovita zgodba med Paulom in mano. Zdaj je kaseto ponovno v obtoku.

### V devetdesetih je popularen ciničen pogled na svet. Kakšen je vaš odnos do cinizma?

Cinizem in nostalgija sta dve zadevi, ki ju globoko sovražim. Poslušaj, v bistvu sem bil privilegiran in srečen. Pri snemanju filmov sem zelo užival, spoznal sem izjemne ljudi in z njimi vzpostavil pristne odnose. To ni nujno dobro za tvoje politično prepričanje, vendar ti pomaga, da ostaneš živ. Cinizem je le skrajna oblika egoizma. Prepričan si, da ti svet ni dal tega, kar hočeš. Kadar sem na tem, da bi zdrknil v to luknjo, mi Erica (Kramerjeva dolgoletna prijateljica, ki se pojavi v filmu *Ghosts of Electricity*) vedno znova pomaga, da spremenim pogled na stvari in se zavem njihove relativnosti. Torej cinizem, ne vem – si ti ciničen?

Ne. V zadnjem času imam vse bolj občutek, da je bilo leto 1989 nekakšna prelomnica za dokumentarni film. Tu so režiserji prejšnje generacije in tisti mlajši. Pri nekaterih mlajših režiserjih imam občutek, da bolehalo za Alzheimerjevo boleznijo. Filme snemajo povsem brez zavesti, kaj je bilo prej. Ne zanima jih več iskanje stališča ali določanje svojega položaja v svetu. Vsaj ne na način, ki je značilen za vašo generacijo, ki jo je gnala želja po interpretaciji sveta. Ne vem, če razumete kaj mislim..

Povsem razumem, na kaj mislite. Ne vem, kaj naj odgovorim. Predvsem nimam občutka, da je to izključno problem filma. Mislim, da je situacija te nove generacije, ki je odraščala v času nove svetovne ureditve, neverjetno težka. Predvsem imajo močno razvit občutek, da zgodovina ni važna. Slutijo, da se je zgodila katastrofa, nekaj kar je ločilo preteklost od sedanjosti. Istočasno pa nimajo pojma, s kom naj se o tem pogovarjajo. Če hočejo posneti film, so soočeni s televizijo, ki jim sporoča: "Ne, to je staromodno," ali pa: "biti moraš hitrejši..." Če nimaš pojma o tem, kdo sploh si, se je zelo težko lotiti dela in narediti film. Čutim, da je ta problem prisoten povsod, ne le pri snemanju filmov. Morda je vse skupaj prehod v nekaj novega, vendar nimam pojma, kam to pelje. O tem ne znam povedati nič zares pametnega.

### Ste pogosto v stiku z mladimi?

Že nekaj časa učim na šoli v francoskem mestecu Lille. Veliko sem se naučil o njihovih problemih. Poskušal sem najti stik z dvajsetletniki. Z mladimi, ki se ukvarjajo s filmom ali pišejo... Prav pred kratkim sem videl fantastičen film, ki ga je na šoli posnel fant iz Albanije. Film govori o spremembi sistema v Albaniji skozi oči njegove matere, ki je bila pri dvaintridesetih voditeljica komunističnega študentskega gibanja. Po dvajsetih letih jo sin ponovno sooči s preteklostjo in ji pokaže stare

filmske posnetke televizijskega intervjuja in srečanja s predsednikom Hoxho. "Soočenje" morda ni najboljša beseda. V bistvu jo "povabi", naj si pogleda posnetke, in fant to naredi na izjemnem način. To je pravi material. Tam najdeš zgodovino. Nov način gledanja na stvari. Neverjetno seksualnost, ki preveva film. Njegov odnos z materjo je res izreden. Med njima je vse odprto.

Mogoče je del problema tudi to, da večina mladih režiserjev prihaja iz zahodne Evrope in ZDA. Mogoče nimajo nič povedati. To je res velik problem. Sprehajajo se naokrog in imajo občutek, da ni kaj reči, ker je vse že povedano. In sami nimajo nobenih življenjskih izkušenj. Samo posedajo. Zato upam, da bodo nove stvari prišle iz držav, kjer še vedno vlada velika panika. Sploh me ne preseneča, da Američani nimajo več kaj povedati, saj je situacija res neznosna. Neznosna in udobna istočasno, kar je pri vsem skupaj najhuje. V glavnem gre za aroganco in samoljublje. Tako je s tem.

### Ali vas mika, da bi se spet preselili? Pri tem ne mislim Evrope ali ZDA.

Ja. Nenehno imam odprta ušesa. Vedno poskušam najti nove povezave. Pravkar sem mi odpira nekaj v Indiji... Vendar čutim, da me zares vleče Afrika. Na nek način se Afrike zelo bojim. Tudi to je ena od ameriških stvari. Ameriški razizem, posledice suženjstva in vse to, kar je tako iznakazilo ameriško dušo. Afrika ni samo ta neverjetno drugačna celina, ampak tudi moje fantazije in predvsem moji občutki krivde. Toda od vseh krajev na svetu, je prav Afrika mesto, kamor bi se moral odpraviti in nekaj narediti. Odlična priložnost za delo in snemanje filmov v deželah, ki jih ne poznaš, se mi je ponudila v Vietnamu, kjer sem posnel film *Starting Place/Point de départ*. Francoska vlada je financirala štirimesečno delavnico za mlade vietnamske režiserje. Osnovna zamisel je bila, da sem z njimi od začetka do konca procesa. Se pravi najprej scenarij, potem snemanje, montaža in dokončanje filma. Po zaključku delavnice bi posnel svoj film, udeležence delavnice pa bi vključil v svojo ekipo. Zame je bila to odlična zamisel. Štiri mesece sem preživel z mladimi vietnamskimi režiserji in jih spodbujal, da posnamejo filme o stvareh, ki jih najbolj zanimajo. Tako sem lahko izvedel, o čem razmišljajo, kaj jih najbolj zanima, kje hočejo posneti svoje filme. Krasna priložnost, da spoznaš tamkajšnje razmere... Takšnega projekta bi se lotil kjerkoli. Namesto da med snemanjem visi v hotelu, spoznaš mlade ljudi in se jim prepustiš, da te vodijo. *Starting Place* ne bi nikoli bil to, kar je, če ne bi bilo tega obdobja, ki sem ga preživel z njimi. Po drugi strani pa se dobro počutim tudi v krogu študentov na šoli kjer učim. Večina jih je v poznih dvajsetih. Za sabo imajo kar nekaj življenjskih izkušenj in do stvari, ki jih obkrožajo imajo odnos. Niso samozadovoljni in samozadostni. Zanimivo je tudi to, da ne pripadajo filmskemu krogu in ne obiskujejo filmske šole. V bistvu gre za neke vrste interdisciplinarno šolo. Imamo sicer filmski oddelek, vendar ne snemamo igranih filmov. •

prevod: Sabina Potočki

Pričujoči intervju je delni, 20-stranski tipkopis izvirnega, 38-stranskega pogovora, ki ga je avtor posnel v času Jesenske filmske šole v Ljubljani. Ker ga v *Ekranu*, žal, ne moremo objaviti v celoti, bo intervju v integralni verziji objavljen v Zborniku Jesenske filmske šole '98, ki bo predvidoma izšel v prvi polovici naslednjega leta.



Our Nazi  
Doc's Kingdom  
Point de départ