

# NEKATERI FILMARJI SO GANGSTERJI

»VSAKEGA DOLARJA SE DRŽI NEKAJ NERVOZE.«  
ABEL FERRARA, 1995

ADRIAN MARTIN  
PREVOD: VARJA MOČNIK

Skoraj vsaka razprava o neodvisnem filmu ima za svoje eksplicitno ali implicitno ozadje precej totalitaristično podobo: *filmski studio* ali »studijski sistem«. Studijski sistem pomeni bodisi kapitalistično korporacijo – kjer vlada denar – ali komunistično/socialistično državno oblast – kjer vlada ideologija. V obeh primerih gre za podobo družbenega nadzora: smrtonosni stroj dostavi jekleno pogodbo in s podpisom na pikčasti črti se umetnik ali umetnica odrečeta svojemu življenju, svoji volji. Poleg filmskega studia je morda pomembna mitična podoba v »vojni za neodvisnost« tudi *pravica do končne verzije montaže (final cut)* – tako zaželeno in težko pridobljivo jamstvo, da bosta vsaka podoba in zvok v končnem delu natanko tam, kjer je hotel filmar, in nikjer drugje. Jim Jarmusch se hvali, da »ima vedno pravico do končne verzije montaže« in res je lastnik negativov vseh svojih filmov; Martin Scorsese pri filmu *Tolpe New Yorka* (Gangs of New York, 2002) ni imel pravice do končne verzije montaže – oziroma le znotraj strogih omejitev; Raúl Ruiz ima na primer zgolj intermitentno pravico do končne verzije montaže – in res, posmehuje se ideji o pristni »režiserjevi verziji«, ko pa film v postprodukciji prestane toliko kolektivnih krpanj, verzij in procesov.

Srž vsake debate o filmski neodvisnosti – za (pot umetnika) ali proti (poseg producenta) – je domneva o *kompromisu*. Chris Marker – zdi se eden tistih, ki so se čudežno izognili vsakemu vmešavanju v njegova skromna, osebna dela – je leta 2003 ostro pripomnil, da ga »politika, umetnost kompromisa, na smrt dolgočasi«. Govoril je seveda o posebni vrsti politike, o ustvarjalni ali kulturni politiki – politiki kulture, ki

nastaja skozi (pogosto obsežna) *pogajanja* med številnimi partnerji. Eden izmed razlogov, da mainstreamovske filmske in televizijske industrije tako rekoč po vsem svetu zmerom vneto trobijo smrt *auteurja*, je, da avtor škodi labirintski »hierarhični lestvici«, ki določa izpogajano stvaritev: ekipa strokovnjakov mora na novo napisati scenarij (pa naj bo prvotni še tako

*Govor o državni podpori nas pripelje k drugemu nizu paradoksov, povezanih z neodvisnostjo in z nadzorom. ... Denar včasih delijo velikodušno, a nikoli brez omejitev: v obliki nejasnih »ideoloških« nasvetov se pojavijo pogoji, ki jih je treba upoštevati, ali pa (v najbolj dramatičnih in skrajnih primerih) grozi zamrznitev produkcije.*

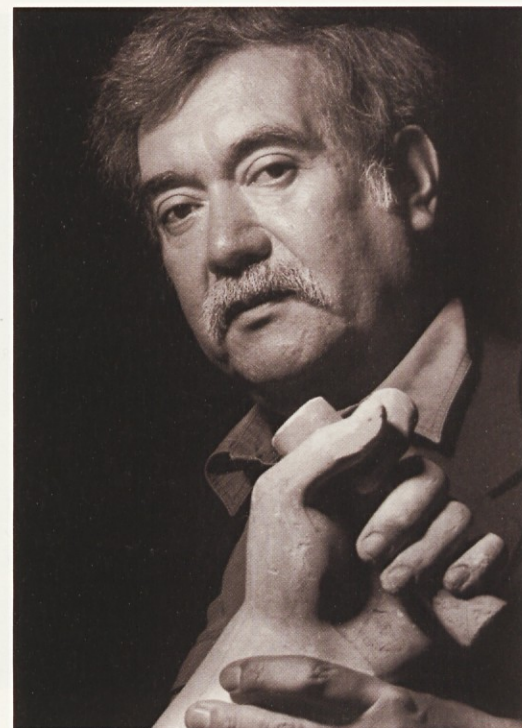
sijajen), njihovo delo mora predelati urednik, urednik odgovarja producentu – ali, pogosteje, vrsti izvršnih producentov in koproducentov –, nad producento ekipo sedijo šefi studiev ... in tako naprej. Še zmerom gre za moč, za nadzor, za to, »kdo bo imel zadnjo besedo«, a pri tem, kar imenujem izpogajana stvaritev, je ta moč zakrinkana, mistificirana, nejasna, preobrazena v nekaj, kar se zdi kot temeljna in akumulirana modrost najboljšega »možganskega trusta« ...

Konec koncev, denar govori, denar ima moč. To velja pri studijskemu sistemu, kapitalu majhnih podjetij, državnih subvencijah ali pri osebnih posojilih. Gre za zaključno mitično bojno polje, kjer se krešejo vsi pogovori o neodvisnem filmu: »osamljeni umetnik« proti vsemogočnemu dolarju. A moč nadzora, ki jo prinese denar, jasno in preprosto naznanja *odvisnost* in ne svetega grala »umetniške svobode«. Vsakega dolarja se drži nekaj nervoze, je rekel Ferrara – in tudi nekaj zahtev. Obstaja toliko igranih in dokumentarnih filmov (na primer nesmrtni *American Movie* (1999) Chrisa Smitha), ki so pravzaprav »ničelna točka« neodvisnega ustvarjanja filmov – gre za filme, narejene z denarjem družine ali prijateljev, prodanega avtomobila ali hiše, z izprošenim bančnim posojilom ali s popolnim izžetjem kreditne kartice –, a specifizirajo, kako zabavno, vse nepredvidene potrebe in kompromise, ki nastopijo celo na tej ravni produkcije: ravno ko režiser misli, da je dosegel sanjsko svobodo Coppole, že mora v pomembni vlogi zasesti najljubšo ljubico, psa ali rolls roycea svojega financerja ... In niti ne začnimo se spuščati v slikovito umazano zgodovino »*product placement*« pri filmu, razraščajočo se od največjih korporacij, ki svoje blago prodajajo na neonskih panojih blockbusterjev, vse do najmanjših družinskih podjetij, ki hočejo videti »svojo investicijo tam gori na platnu« in svoje skromne naprave, oglaševane v filmsko večnost ...

Lahko film obstaja brez denarja? Po pravici rečeno: včasih, a skoraj nikoli. Poznamo eksperimentalne filme, ki jih posameznik naredi sam, brez kakršnih koli ekonomskih sredstev. Vem za avantgardne filmarje v Avstraliji in drugod, ki pogosto brskajo po smetnjakih



»Politika, umetnost kompromisa, na smrt dolgočasi.« Chris Marker



»Nekateri filmarji so gangsterji.« Raúl Ruiz

filmskih poslopij ali starih avdiovizualnih knjižnic: včasih najdejo metre ali kilometre zavrženega materiala, razrežejo ga na kosce in spojijo v nove kolaže: rezultat je 1 kopija pa 0 izdatkov. Tako je vsaj, dokler niso pripravljeni svojega *art brut* filma prikazati v tujini in morajo plačati poštnino ... V filmski zgodovini najdemo veliko zgodb o filmarjih, ki so zastoj pridobili še neuporabljen filmski trak, ki bi sicer romal v smeti, ker je bodisi nezanesljiv, črno-bel ali neuporaben znotraj nekega »velikega« produkcijskega okvira: tako je ob koncu sedemdesetih let Philippe Garrel posnel *L'Enfant secret* (1982; eno najpomembnejših mojstrskih del vseh časov) – a potem je moral tri leta čakati na državno subvencijo ali obrtno nagrado, da je lahko plačal laboratorij in prišel do filma ...

Včasih so filmarji bogati in svoje kariere financirajo sami, medtem ko se njihov denar (zaslužen ali dediščina ali oboje) nekje drugje množi in zato umetnost ni zadolžena: tako je bilo na primer z velikim in čudovitim Jean-Danielom Polletom. Včasih so filmarji domiselni strokovnjaki, »uradni oskrbovalci storitev« za filmsko vejo antropološkega muzeja/arhiva ali znanstvenega inštituta/laboratorija – tako sta Jean Rouch in Jean Painlevé (vsak zase) neprekinjeno petdeset let v popolni svobodi ustvarjala svoje vizionarske etnografske in podvodne filme, petminutne ali peturne,

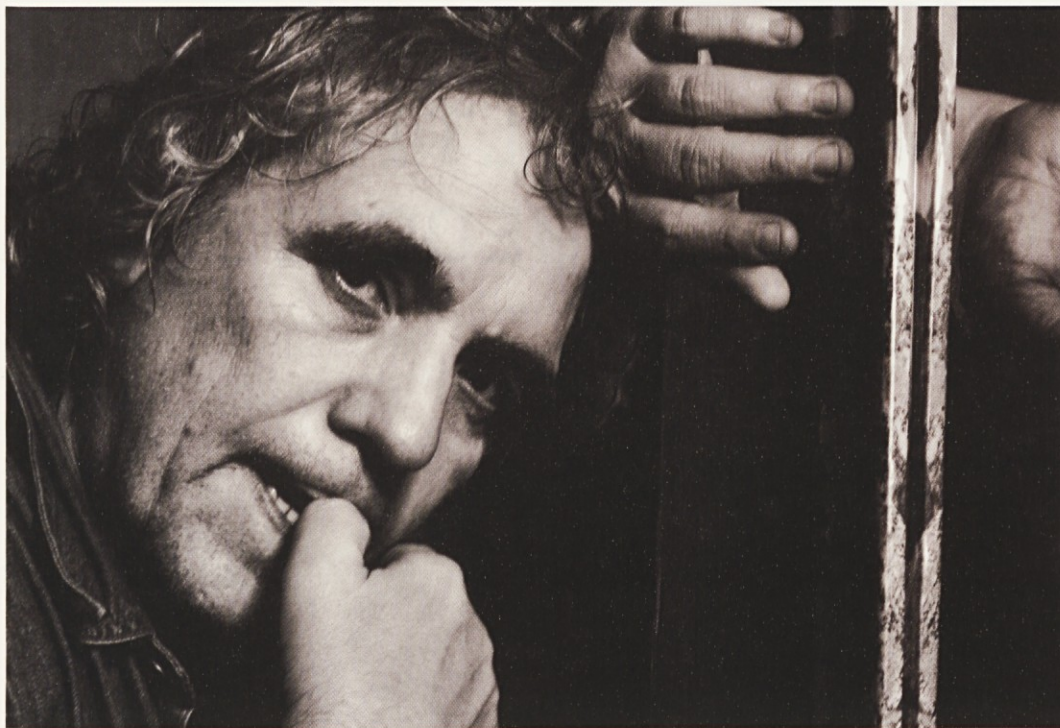
kolikor je pač zahtevala njihova snov ... Edina težava današnjih gledalcev je, da se distribucijski/prikazovalski sektor filmskega sveta pravzaprav nikoli ni dokopal do njihovih strokovnih del in jih je zato zelo težko videti, dokler ne bo producent, ki hoče filme izdati na DVD-jih, v skritih trezorjih institucij, ki so filme financirale,

*Je torej v državah, kjer nikoli ni bilo studijskega sistema per se, skoraj vsa filmska produkcija neodvisna, se pravi ustvarjena film po film, po zgledu majhnih podjetij? Na tej točki se razprava obrne k vprašanju drže: neodvisnost je »stanje duha«, ali politična drža, ali ustvarjalno stališče.*

odkril razpadajočih kolutov ... In, »nekateri filmarji so gangsterji« (mi je nekoč rekel Ruiz), strokovnjaki za goljufije, ki znajo izsiliti pritok denarja, za igrice, grožnje in blef, kakor pri igri kart z visokimi vložki. Rossellini (ki nikoli ni porabil niti centa svojega denarja, celo za hotelske račune ne), Godard, Fassbinder, James

Toback, Béla Tarr ... gangsterskih zgodb je v izobilju: pogodbe na prtičkih v Cannesu; pištola, usmerjena v glavo kljubovalnemu producentu; trije filmi, skrivaj narejeni iz proračuna za enega; razpečevanje drog ali preprodaja orožja kot del produkcijskega procesa ... Poznamo tudi bolj žalostne primere filmarjev, na primer Orsona Wellesa, ki morda nikoli niso bili dovolj gangsterski, da bi uspeli igro povsem obrniti v svoj prid. Nekoč sem poznal filmarico, ki je svoj naslednji celovečerni film resno nameravala financirati z velikimi in temeljito preiščljenimi stavami v kazino in na konjskih dirkah: film ni bil nikoli narejen, le dolgovi so narasli ...

Najbolj vesele zgodbe zgodovine filma – resnične in ne mitične – govorijo o režiserjih, ki imajo zelo razumevajoče producente in z njimi zelo dobre odnose, ki koristijo obema. Ken Loach in Rebecca O'Brien (ki majhen proračun prilagodi Kenovemu improvizatorskemu načinu dela, saj naredi po petdeset ponovitev vsakega posnetka), Manoel de Oliveira (ali Ruiz) in Paolo Branco, Jacques Rivette (ali Straub-Huillet) in Pierre Grise ... Včasih sta režiser ali režiserka sama svoja prebrisana producenta ali koproducenta: Barbet Schroeder, Pedro Costa, François Truffaut (njegova znamenita izjava, da mora biti filmar zjutraj umetnik in popoldne poslovnež). Jasno, govorimo o razmerah



»Vsakega dolarja se drži nekaj nervoze.« Abel Ferrara

pri »art filmu« (kjer producent spoštuje umetniške pravice in integriteto režiserja ter mu omogoči, da ustvarja po svoji volji), a zadeve se ponavadi na neki drugi ravni, v nekakšnem praktično poslovnem pogledu, izenačijo: skupinsko delo je odvisno od računičarice, ki vključuje prodajo filma na filmskih festivalih,

... In, »nekateri filmarji so gangsterji« (mi je nekoč rekel Ruíz), strokovnjaki za goljufije, ki znajo izsiliti pritok denarja, za igrice, grožnje in blef, kakor pri igri kart z visokimi vložki. Rossellini, Godard, Fassbinder, James Toback, Béla Tarr ... gangsterskih zgodb je v izobilju: pogodbe na prtičkih v Cannesu; pištola, usmerjena v glavo kljubovalnemu producentu; trije filmi, skrivaj narejeni iz proračuna za enega; razpečevanje drog ali preprodaja orožja kot del produkcijskega procesa ...

na DVD-jih in televizijah, ali možnost pridobitve (s pomočjo »priporočil« o kulturnem odobravanju in možnostih komercialnega preživetja) državne podpore – kakor v Franciji, kjer imajo sistem »predujma na osnovi računov« (*»avance sur recettes«*), ali avstralski sistem davčnih olajšav za filmske investitorje ...

Govor o državni podpori nas pripelje k drugemu nizu paradoksov, povezanih z neodvisnostjo in z nadzorom. V državi, kakršna je Avstralija – kakor tudi drugod, kjer ima medla socialistična »umetnostna birokracija« velikanski vpliv na življenje in smrt številnih gledaliških skupin, majhnih galerij, prizorišč eksperimentalnih medijev in tako naprej –, denar včasih delijo velikodušno, a nikoli brez omejitev: v obliki nejasnih »ideoloških« nasvetov se pojavijo pogoji, ki jih je treba upoštevati, ali pa (v najbolj dramatičnih in skrajnih primerih) grozi zamrznitev produkcije. »Procesi konzultacij«, ki se jih je treba udeleževati, so lahko prav tako bizantinski kakor tisti v hollywoodskih studiih ali v glamuroznih televizijskih hišah: scenarij je treba predelati in predrugačiti – vmes dobiva filmar, ki dolga leta čaka, injekcije rešilnega denarja – in podvreči mnogim obrtnim ocenam in poročilom; predstavniki državne birokracije nadzorujejo surov material, grobo montažo, končno montažo, delijo nasvete na vsakem koraku ... In njihove nasvete določa nejasen, a mogo-

čen čut za kulturni *zeitgeist*: govorijo o »zgodbah, ki jih narod potrebuje« ali o dovoljenih vrstah likov; o filmskih slogih, ki so morda inventivni in izzivalni, a pretežavni za povprečnega art-house gledalca ... Ni treba reči, da tovrstni nasveti stremijo – v starodavni tradiciji vse birokracije – k medli, povprečni, zmerni mainstream kulturi, k varnostni coni kompromisa. Iz tega se rodi druga vrsta filmarja-gangsterja: vrsta, ki zna prelisičiti birokrata, ki zna vzeti denar in zbežati, ki, na kakršen koli način že, sistem prisili, da dela za umetnika, in ne *vice versa*.

Pogosto v razpravah o neodvisnem filmu slišimo ali beremo o trenutku, ko se velike mitične dihotomije – umetnik proti sistemu, svoboda proti denarju – nenadno porušijo. Komentatorji se sprašujejo: je torej v nekaterih azijskih državah, na primer na Filipinih, kjer nikoli ni bilo študijskega sistema *per se*, skoraj vsa filmska produkcija neodvisna, se pravi ustvarjena film po film, po zgledu majhnih podjetij? Na tej točki se razprava obrne k vprašanju države: neodvisnost je »stanje duha«, ali politična drža, ali ustvarjalno stališče. Na žalost ta obrat – čeprav pomemben za razumevanje kompleksnosti različnih produkcijskih razmer po svetu – ne zagotavlja dokončne jasnosti v okviru naše razprave: grozni izrazi, na primer *indiewood* (ki stoji za »*independent Hollywood*«), krožijo po trgovskih biblijah, recimo reviji *Variety*, ker se celo najbogatejši kapitalistični podjetniki lahko sklicujejo (če tako hočejo) na »neodvisno držo« in je mogoče kateri koli film tržiti s tem, da je bil narejen »zunaj sistema«, v duhu umetniške svobode ...

Nekoč je nekdo rekel, da moramo, če hočemo razumeti film, »slediti denarju«. In denar ne potuje le v eno smer, od vplivnih k tistim, ki jih ima v oblasti; tok denarja, in njegove učinke, lahko sprevržemo, pomnožimo, prelisičimo, prerazporedimo ... in denar lahko včasih deluje celo na pošten, benigni način, koristen za vse vpletene. Iz tega so številni filmi o »posamezniku, ki se zoperstavi sistemu« črpali dramo ali bogato komedijo: *Umor kitajskega knjigovodje* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976, John Cassavetes), *Za dolar več* (*For a Few Dollars More*, 1965, Sergio Leone), *Real Life* (Albert Brooks, 1979), *Go Go Tales* (Abel Ferrara, 2007) ... Končno bomo težke napore in možnosti neodvisnega filma razumeli prek zelo filmične prispele, ki jo je izrekel Jean-Pierre Gorin: »Film že od nekdaj leži sredi cirkuške arene, kjer ga jebejo klovni in zdresirani tjujnji« ... Z drugimi besedami – film je neskončen, včasih bleščav in zmerom stvarno resničen boj – za življenje in smrt – z denarjem, s kompromisi, z nadzorom, in z možnostjo svobode.