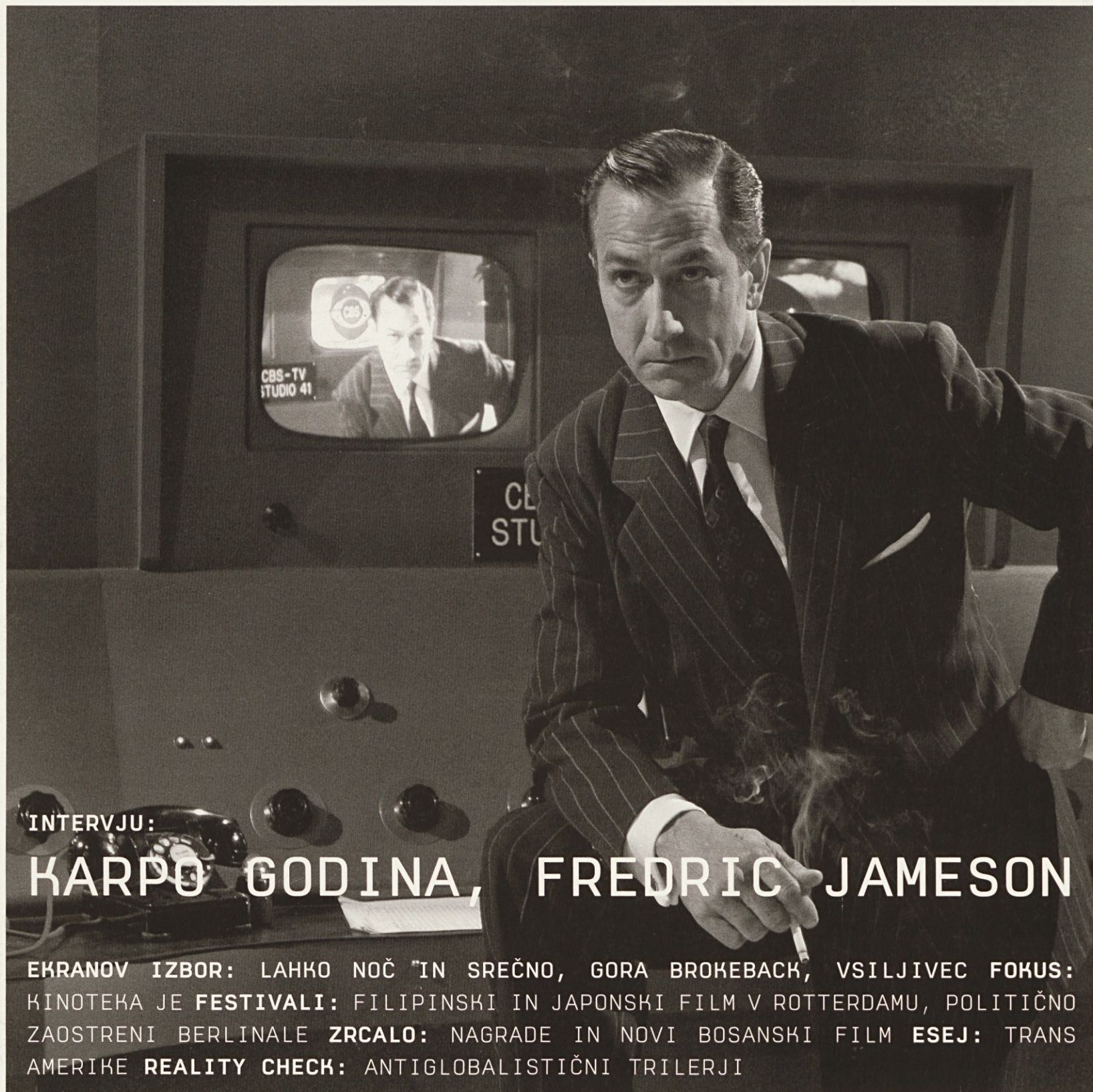


REVIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO

VOL. 31/LETNIK XLIII/APRIL-MAJ/2006/700 SIT/2, 92€

EKRAN



INTERVJU:

KARPO GODINA, FREDRIC JAMESON

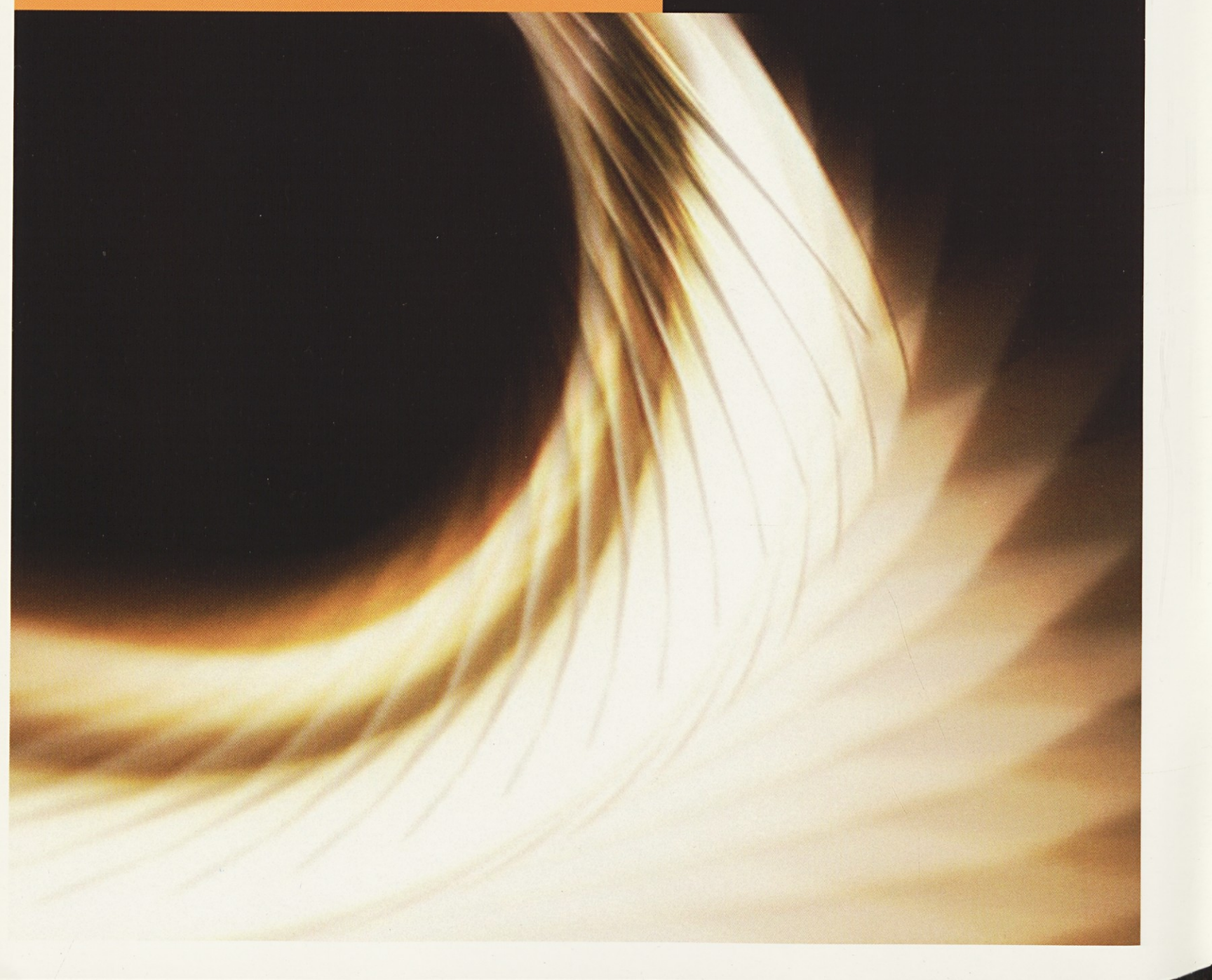
EKRANOV IZBOR: LAHKO NOČ IN SREČNO, GORA BROKEBACK, VSILJIVEC FOKUS: KINOTEKA JE FESTIVALI: FILIPINSKI IN JAPONSKI FILM V ROTTERDAMU, POLITIČNO ZAOSTRENI BERLINALE ZRCALO: NAGRADE IN NOVI BOSANSKI FILM ESEJ: TRANS AMERIKE REALITY CHECK: ANTIGLOBALISTIČNI TRILERJI

SCHWARZ



vaše ideje na papirju

Schwarz d.o.o.
Koprska 106/d . 1000 Ljubljana
www.schwarz.si . info@schwarz.si



10 POVEČAVA

Ekranov izbor Lahko noč in srečno (Simon Popek) **_10** Gora Brokeback (Zoran Smiljanič) **_13** Vsiljivec (Špela Barlič) **_16**

Fokus Kinoteka je: intervju z Alexom Horwathom, direktorjem dunajske kinoteke (Jurij Meden, Varja Močnik) **_18** Kinoteka zanemarljivo sedmo umetnost (Philippe Person) **_24**

Kinoteka Poraženci: retrospektiva nemškega povojnega filma (Olaf Möller) **_27**

40 KINO SVET

Festivali

Rotterdam: Nevidna zgodovina filipinskega filma (Nil Baskar) **_40** Shunichi Nagasaki in prekletstvo nenehnega gibanja (Simon Popek) **_43**

Berlinale: Politični filmi v politično zaostrenih časih (Simon Popek) **_45** Kdor more, naj reši kratkometražni film! Clermont-Ferrand 2006 (Igor Prassel) **_48**

Zrcalo Film kot kolektivna lastnina: kako je režiserjem iz BiH odvzeta pravica, da posnamejo povprečen ali slab film (Adisa Čečo) **_50**

60 DIGITALIJE

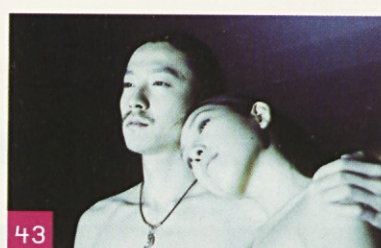
Digitalna filmska revolucija: Kratka zgodovina, 1. del (Aleš Blatnik) **_60**



8



13



43



57

4 SCENOSLEDNIK

Odmev FEST (Nebojša Popović), Diagonale (Anja Naglič) **_4**

Filmske razglednice Pariz (Boris Petković), New York (Zach Campbell) **_6**

Spregledano Otrok (Nil Baskar) **_7**

Išče se ditributer Skrito (Christoph Huber) **_8**

Iz zadnje vrste Krojačem slovenskega filma **_9**

30 SLOVENSKI FILM

V središču Na domačem vrtu (Zdenko Vrdlovec) **_30**

Portret Miha Knific (Igor Španjol) **_31**

Intervju Črni dosje Karpa Godine (Mateja Valentinčič) **_34**

Moj prizor Voda v očeh (Jože Baša) **_39**

64 KONTRA-PLAN

Intervju Fredric Jamesonom (Luka Arsenjuk) **_52**

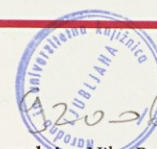
Esej Trans Amerike I (Marko Bauer) **_55**

Reality Check Protislovnost političnih filmov (Primož Krašovec) **_57**

Čitalnica Digitalne podobe (Darko Štrajn), Filmski pojmovnik za mlade (Mateja Valentinčič) **_59**

Na naslovnici: Lahko noč in srečno, George Clooney, 2005
vol.31 / letnik XLIII / april-maj / 2006 / 700 SIT / 2,92 €

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije; izdajatelj Slovenska kinoteka; sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije; glavna 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 Pevec, 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; revija.ekran@guest.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 36, Ljubljana. Nenaročenih rokopisov ne vračamo! Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.



RAZPISI ZA SREDSTVA EVROPSKE UNIJE PROGRAM MEDIA PLUS

Program MEDIA Plus je program Evropske unije, namenjen krepitvi konkurenčnosti evropske avdiovizualne industrije s finančnimi podporami za razvoj projektov, distribucijo, usposabljanje in promocijo/festivale.

Trenutno poteka tretji krog programa MEDIA - MEDIA Plus. Proračun programa, ki se je pričel izvajati januarja 2001 in traja do konca letošnjega leta, znaša 513 milijonov evrov. Od tega je 453.6 milijonov evrov namenjenih razvoju projektov ter njihovi distribuciji in promociji, 59.4 milijonov evrov pa usposabljanju.

Odperti razpisi za program MEDIA Plus:

MEDIA Plus - Razvoj projektov

- Podpora za razvoj samostojnih projektov * Rok prijave: 31. maj 2006
- Podpora za razvoj financiranja skupin projektov 1 in 2 * Rok prijave: 31. maj 2006

MEDIA Plus - Distribucija

- Podpora za mednarodno distribucijo evropskih filmov in povezovanje evropskih družb za kinematografsko distribucijo v mreže - sistem »selektivne« podpore za kinematografske distributerje * Rok prijave: 7. julij, 1. december 2006
- Podpora za mednarodno distribucijo evropskih filmov - sistem »avtomatske« podpore za kinematografske distributerje * Rok prijave: 30. april 2006
- Podpora za televizijsko oddajanje evropskih avdiovizualnih del * Rok prijave: 16. junij in 3. november 2006
- Podpora za mednarodno distribucijo evropskih filmov in avdiovizualnih del v video/DVD formatu * Rok prijave: 15. april 2006

MEDIA Plus - Promocija/festivali

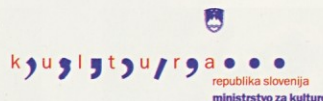
- Dostop do trgov in mrež evropskih avdiovizualnih festivalov * Rok prijave: 10. maj 2006

MEDIA desk Slovenija pred zadnjim letošnjim rokom prijave na razpis za samostojne projekte **13. aprila 2006** pripravlja srečanje s pregledom razpisne dokumentacije za razvoj samostojnih projektov. Vsi bodoči prijavitelji vljudno vabljeni!

Informacije:

Sabina Žakelj, vodja MEDIA deska Slovenija
Filmski sklad Republike Slovenije - javni sklad
Miklošičeva 38, Ljubljana
T: 01 23 43 216
E: mediadesk.slo@film-sklad.si
W: <http://www.mediadesk.si>

MEDIA



Tudi to
je **muska***

www.gms-drustvo.si

* glasbena revija

foto Žiga Koritnik

BARVE NA VELIKEM PLATNU

Morda ste opazili, da se prvi letošnji Ekran ni ravno pravočasno vrnil v službo in si je privoščil nekaj več oddiha kot običajno. V vaše roke se vrača svežih moči in – prvič v barvah. Naj bodo te dokaz, da so bile počitnice delovne.

Medtem ko Ekran ni bilo, so se filmski koluti vrteli s polno paro. Če se ozremo v svet, sta za nami festivala v Rotterdamu in Berlinu ter seveda oskarji. O vseh treh pišemo v pričujoči številki. Rotterdam je tudi tokrat postavil na ogled izbor najbolj markantnih filmov minulega leta, obenem pa ostal zvest svoji tradiciji odkrivanja novih avtorjev in filmskih obzorij. Ekranova delegacija poroča o filipinski kinematografiji, za katero že lahko trdimo, da postaja eno od žarišč svetovnega filma. Tamkajšnji kuratorji so vpisali na filmski zemljevid tudi drznega japonskega režiserja Shunichija Nagasakija, ki je bil zahodnemu pogledu doslej nedostopen, kljub bogatemu in v domovini dobro prepoznavnemu opusu. V Berlinalu je pozornost že nekaj let usmerjena predvsem k poslom, že od nekdaj pa tudi k prestižnemu tekmovalnemu programu, v katerem je tokrat pritegnila največ pozornosti zmagovalka Jasmila Žbanić z Grbavico. Da bi razkrili ozadje mladega bosanskega filma, ki postaja ena najopaznejših evropskih kinematografij, smo poklicali Adiso Čečo, novinarko časopisa Slobodna Bosna, ki nam je iz Sarajeva poslala presenetljivo poročilo. Njen pogled v *Zrcalo* pravi, da so nagrade čudna reč, bosanski film pa doma precej manj cenjen kot v svetu. Zveni presenetljivo, a tudi znano. In da so nagrade res čudna reč, bi lahko vedno znova rekli tudi po podelitvi oskarjev, ki so presenetili z nominacijami nekaterih majhnih, neodvisnih in celo porednih filmov ter konec koncev pustili neizrazit okus. Ekran je izbral svoja dva zmagovalca, v *Reality Checku* pa preizprašuje še političnost političnih oskarjevcev, ki je letošnje leto prepričala člane akademije.

Za nami, pa vendarle precej bližje in usodnejše kot Rotterdam, Berlinale ali oskarji, je tudi odprtje prenovljene dvorane Slovenske kinoteke z novim vodstvom, novimi sodelavci in novim programom. V aprilu se bo tam odvrtela retrospektiva, posvečena nemškemu povojnemu filmu, o katerem piše tudi Ekran. V *Povečavi* razmišljamo o tem, kaj je kinoteka in kaj se dogaja s kinotekami po svetu. Zagrebška je pred meseci zaprla svoja vrata, iz Francije poročajo, da se Henri Langlois nemirno premetava v grobu, veliko več optimizma v zvezi s prihodnostjo kinotek pa je z našima izpraševalcema delil Alexander Horwath,

direktor avstrijske kinoteke, ki velja za najuspešnejšo in najzanimivejšo daleč naokrog. Sicer pa se je v tem času pri nas zgodilo še nekaj velikega – na pesnikov praznik je nagrado za življenjsko delo prejel Karpo Godina, ki se je v intervjuju razgovoril o svojem črnovalovskem obdobju.

Kaj še prinaša pomladna številka? Za uvod v branje pregled filmske scene v *Scenosledniku*, kamor sta prispeli razglednici iz New Yorka in Pariza, ter kratki festivalski poročili iz beograjskega FESTa in avstrijskih Diagonal. Opozarjamo na tisto, kar smo skoraj spregledali, in na tisto, kar bi vam želeli pokazati v domačih kinodvoranah. V rubriki *Moj prizor* k pisanju vabimo slovenske režiserje, v *Čitalnici* pa beremo filmsko literaturo.

Med obnovljenimi vsebinami je tudi teoretsko-esejistični *Kontra-plan*. »Prava filmska teorija morda še ne obstaja,« pravi v pogovoru za Ekran Fredric Jameson, kar bomo vzeli za vzpodbudo, da odslej še bolj vztrajno sledimo teoretski filmski misli. Ta vse pogosteje išče stična mesta z družbenimi vedami in drugimi umetnostmi, s katerimi se je v modernih časih film znova spoprijateljil.

Morda boste rekli: novi časi, nov Ekran. Nekdo drug je nekoč rekel, da novo vedno najbolj diši po spominih. Sama bom rekla, da čas včasih briše, včasih riše in vedno teče naprej. Najbrž imamo vsi po malem prav.

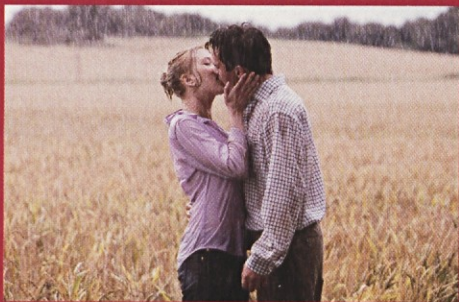
NIKA BOHINC

NAPOVEDNIK

ZADNI UDAREC (MATCH POINT)

r: Woody Allen

Woody Allen se vrne v staro formo. Na delu je usodna privlačnost, ki so je šel iskat v Veliko Britanijo. V glavni ženski vlogi reinkarnacija Marilyn Monroe v podobi mlade Scarlett Johansson. Dobrodošel, Woody, pogrešali smo te!



ČEŠKE SANJE (ČESKÝ SEN)

r: Filip Remunda in Vít Klusák

Dokument največje potrošniške potegavščine, kar jih je videla Češka republika. Dva izmed najbolj obetavnih vzhodnoevropskih dokumentaristov se namenita raziskati psihološko in manipulativno moč potrošništva: ustvarita oglaševalsko akcijo za nekaj, kar ne obstaja.

KARAVLA (KARAUJA)

r: Rajko Grlić

Črna komedija o rdeči preteklosti. Film o ljudeh, ki so čutili, da se pripravljajo nekaj tragičnega, niso pa znali opredeliti vzroka, ne trajanja ne razmer. Prva regionalna koprodukcija med producenti vseh držav bivše Jugoslavije. Ovacije na premierah v Beogradu in Sarajevu.

POROČNO POTOVANJE

r: Dražen Štader

Zakulisje 24-urne televizijske pornografske postaje, imenovane Paradise TV. »Moj cilj je bil posneti neposreden, živ dokumentarni film, ki bi skozi prizmo seksa izrisal sodobno Japonsko družbo in razgalil pojav tamkajšnje ‚seksplatacije‘.« (Dražen Štader)

BEOGRAJSKI FEST: POSLEDNJA PRILOŽNOST



Za nekoga vse, za vsakogar nekaj, vedno pa bodo tudi tisti, za katere ni nič dovolj dobro. Tako bi bilo mogoče govoriti pred in po vsakem FESTu (letos od 24. 2. do 5. 3.), ki ga vsi doživljamo mnogo močneje, kot bi bilo logično. Saj FEST že dolgo ne more nikomur spremeniti življenja. Njegovo osnovno poslanstvo je, da čim bolje rezimira festivalsko leto, kar je bilo to pomlad narejeno temeljito.

Prikazana je bila večina nagrajenih in opaženih festivalskih filmov, ki niso prispeli do kina. Da lahko pri preprodajalcih na ulici najdete vse filme 34. FESTa, ki so posneti v angleščini, je druga, dolga in žalostna zgodba.

Na filme Jarmuscha, Wendersa, Egoyana, Frearsa, Clooneyja, mladega Rusa Ilije Hržanovskega (razprodane so bile vse štiri projekcije njegovega filma 4), Kim Ki-duka, Hanekeja, Ozona ..., pa tudi manj znanih avtorjev, se je publika odzvala v velikem številu: skupaj je bilo prodanih več kot 80 tisoč vstopnic. Osnovni razlog je filmska radovednost, cena karte, kakršne ni daleč naokoli (od €1.40 do €2.80), vsekakor pa tudi dejstvo, da lani ni bilo tradicionalnega festivala avtorskega filma, katerega koncept FESTu zelo ustreza.

Glede gostov je že več let enako: eden ali dva velika – lansko leto je to bila nejevoljna Catherine Deneuve, letos pa karizmatični Wim Wenders (s svojo pojavo, modrostjo, razstavo fotografij in iskreno odprtostjo je bil pravi angel FESTa) –, eden za kinoteko, ostali pa za sedanjí čas, četudi gre za imena, ki so v svetu spoštovana. Tudi sami se moramo naučiti, da jih ne cenimo le zato, ker to počno drugod, temveč zato, da si bomo ob njih tudi sami zvišali vrednost. Kakšen Clooney bi seveda znatno spremenil stvari, a nič manj tudi kakšen Atom Egoyan ali Ang Lee. Mar oni vedo, kje je Srbija? Mar to vemo sami?

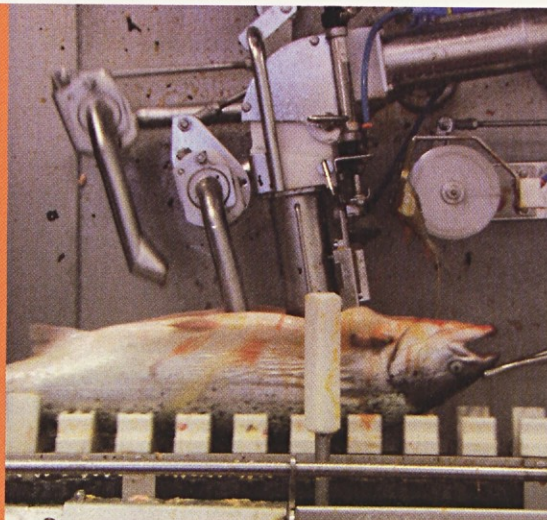
Skratka, številke in črke, majhni pokazatelji filmskih poslov (na natečaju za finančno pomoč se je zbralo precejšnje število zanimivih avtorjev), obračanje k Evropi izven Evrope (zelo dober izbor filmov iz Tadžikistana, Gruzije, Izraela, Kirgistan ...) govorijo v prid tega kot tudi mnogih predhodnih FESTov. Zakaj se mu zatika?

V prvi vrsti: okostenelost strukture festivala, ki se je mumificiral in se lahko na takšen način nadaljuje v nedogled. Lahko, zakaj pa ne? Je to potrebno – to pa je že drugo vprašanje. Kajti če je bil to nekdanji velikanski kino, je danes velik avtorski festival, ki pa mu manjka organizirane provokacije, kakršno bi zagotovila tako potrebna retrospektiva Kim Ki-duka, Miyazakija, Kitana, Winterbottoma, Sokurova ali pa vsaj kakšen bolj osmišljen pogled na trende, kakšno drugo ime ali pojav, ki bi bil pospremljen s prisotnostjo avtorja in publikacije. Lani je manjkalo, da bi bil na takšen način obeležen resnični velikan, kot je Abbas Kiarostami. Po res dobrem lanskem pregledu argentinske in norveške kinematografije je bil letošnji »Posebni pogled« na francosko kinematografijo le simulacija. Največjo provokacijo je letos predstavljal film Jovana Jovanovića *Mlad in zdrav kot roža (Mlad in zdrav kao ruža)* iz leta 1971.

Zdaj se ponuja priložnost, morda ena največjih in zadnjih – pridobljena jamstva so zares velika, a ne tudi neskončna –, da se pripeti nekaj velikega (če ne drugega, vsaj tekmovalni program) in da bo FEST predstavljal še kaj več od dobrega avtorskega kina.

NEBOJŠA POPOVIĆ

DIAGONALE – FESTIVAL AVSTRIJSKEGA FILMA



Diagonale, ki od leta 1998 vsako pomlad potekajo v Gradcu, so eden najpomembnejših filmskih dogodkov v Avstriji. Čeprav so v prvi vrsti namenjene predstavitvi avstrijske filmske produkcije preteklega leta, s pestrim spremljevalnim programom, ki je letos med drugim navdušil z retrospektivo samosvojega kanadsko-avstrijskega režiserja Johna Cooka (1935–2001), uspešno nadgrajujejo osnovni časovno-geografski okvir.

Zaščitni znak Diagonal je (bila) vse od leta 2000 – ko je v Avstriji na oblast prišla črno-modra koalicija in se je festival ob množični podpori avstrijskih filmskih ustvarjalcev (!) eksplicitno definiral kot del odpora zoper novo vlado – izrazita kritičnost do aktualnih družbeno-političnih razmer in spornih poglavij avstrijske zgodovine. Po letu 2004, ko je iz evidentno političnih razlogov prišlo do zamenjave festivalskega vodstva, so Diagonale to kritično ostrino začele nekoliko izgubljati, v sodobnih avstrijskih filmih (zlasti dokumentarnih) pa je družbena angažiranost, in to ne zgolj v nacionalnem, temveč tudi v globalnem smislu, še naprej zelo izrazita.

Avstrijska kinematografija trenutno brez dvoma sodi med najzanimivejše in najkvalitetnejše v Evropi, zato nikakor ni presenetljivo, da avstrijski filmi v zadnjem času redno pobirajo nagrade na pomembnih mednarodnih festivalih in da se tuji producenti radi odločajo za koprodukcije z avstrijskimi kolegi.

Na letošnjih Diagonalah, ki so se odvijale od 21. do 26. marca, je bilo prikazanih skoraj 200 filmov. Medtem ko med 20 igranimi celovečerci, ki so lani oziroma letos nastali v avstrijski (ko)produkciji, ni bilo težko izbrati najboljšega (glavno nagrado je v tej kategoriji zaslužen dobil Hanekejev *Skrito*), se je bilo med 26 dokumentarnimi celovečerci težje odločiti za enega samega; nagrado sta si razdelila *Babooska* Tizze

Covi in Rainerja Frimmla ter *Exile Family Movie* režiserja Arasha.

Ker ORF v zadnjem času vedno manj podpira nacionalno filmsko produkcijo in jo izriva s svojega sporeda – deloma zato, ker se iz javne televizije očitno preobraža v komercialno, deloma pa zaradi cenzure, ki na primer ne dovoli predvajanja dokumentarca o koroško-slovenski manjšini *Člen 7 – Naša pravica!* (Artikel 7 – Unser Recht!), in sicer uradno zaradi neobjektivne obravnave tematike –, so v avstrijske kinematografe poleg igranih filmov v večjem številu začeli prihajati tudi domači dokumentarci.

Konec aprila bo tako na redni spored prišel *Unser täglich Brot* (Naš vsakdanji kruh) v režiji Nikolausa Geyrhalterja, ki je ob Ulrichu Seidlu in Michaelu Glawoggerju najbolj uveljavljen sodobni avstrijski dokumentarist (pred štirimi leti je bil v Kinoteki predvajan njegov štiriurni *Elsewhere*, 2001). Film, eden najboljših na letošnjih Diagonalah, na skrajno minimalističen način – s statično kamero, z dolgimi plani-sekvencami ter brez komentarjev in intervjujev – prikaže brutalnost masovne proizvodnje hrane v sodobnem visokotehnološkem kmetijstvu, v katerem so rastline in živali degradirane v serijske izdelke, brezimni, molčeči ljudje, ki so vključeni v procese njihove pri- in predelave, pa v podaljšek orodij in strojev. Podobe v filmu so tako močne in zgovorne, da se je režiser besedam upravičeno odpovedal.

ANJA NAGLIČ

NAPOVEDNIK

POLITIČNO NEKOREKTNI
FILMSKI FESTIVAL – PI-FF
1. – 7. MAJ 2006

V Kinodvoru, Atriju ZRC SAZU, novem javnem prostoru nekdanje tovarne Rog, Menzi pri koritu v AKC Metelkova in na Euro Maydayu 2006 v Mariboru bo med 1. in 7. majem 2006 potekal četrti Politično nekorektni filmski festival PI-FF. Predvajajo se filmi v dialogu z Manifestom PI-FF 2006, urnik projekcij in vse informacije na www.pi-ff.net.

Manifest PI-FF 2006

(what) the FAQ | what | what work
| what work is | what work is art |
what work is art work | work is art
work | is art work | art work | work
| space | art space | is art space |
space is art space | what space is
art space | what space is art | what
space is | what space | what | what
film | what film is | what film is
art | what film is art film | film is
art film | is art film | art film | film
| art | copy art | is copy art | art
is copy art | what art is copy art |
what art is copy | what art is | what
art | what | what worth | what
worth is | what worth is art | what
worth is art worth | movie unseen
message unsend | who said that it
is art | work | space | film | copy |
worth

Filmi četrtega Politično nekorektnega filmskega festivala PI-FF bodo med 1. in 7. majem iskali odgovor na vprašanje: kaj je umetnost?



NA ZAHODU NEKAJ NOVEGA?



V preteklih letih smo v New Yorku velikokrat izrekli »Zbogom, Dragon Inn« in tako izgubili številne priljubljene kinodvorane. Tsai Ming-liangov film za deva New York v enaki meri kot Taipei in nedvomno bi lahko podobno veljalo za Ljubljano. Kljub temu pa smo lahko v tem mestu, ki je na področju obiskovanja kina v Ameriki najboljše, zelo hvaležni. Predstave so pogosto nabito polne – celo ko gre za domnevno »nepopularne« filme, kot so dela Stana Brakhagea ali Béle Tarra. Ni filmskega navdušenca, ki bi v New Yorku lahko trdil, da ni ničesar, vrednega ogleda.

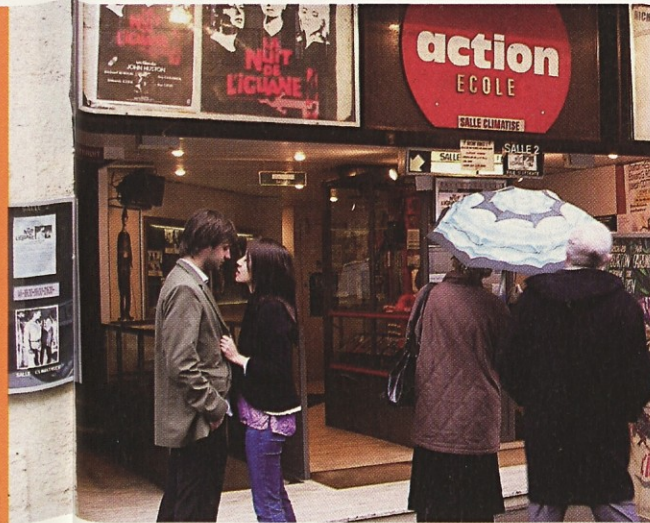
S tem bogatim cinefilskim okoljem v mislih me je pred kratkim začelo zanimati nekaj, kar vidim kot naraščajočo lokalno pozornost do ljudi z druge strani kinotečnega programa: do programskih vodij in kustosov. Morda moja percepcija daje le videz naraščajoče pomembnosti in programski vodje v resnici niso deležni ne več ne manj pozornosti, kot so je bili doslej.

Toda naj vam povem dve anekdoti. Med instalacijami, slikami, kipi, fotografijami in drugimi filmskimi/video programi v okviru bienala Whitney je fotograf Christopher Williams sestavil dva programa kratkega filma. Prvi mi je bil še pred ogledom predstavljen, kot da bi bil že sam po sebi Williamsovo umetniško delo.

Po projekciji sva s prijateljem razpravljala o zanimivih podobnostih in razlikah med devetimi izbranimi filmi (vključevali so dela Kubelke, Roucha in drugih). Poleg nekaj odličnih filmov je bila za analizo zrela tudi spretnost (umetnost?) izbire in zaporedja. Med filmi so se vzpostavili odsevi in plodna nasprotja na teme, kot so umetnost filmske sličice, didaktični potencial podobe ali vloga naracije. Podobno se je zgodilo tudi teden ali dva pozneje na filmskem festivalu New York Underground, kjer je videu Alexandra Klugeja sledila živa izvedba pesmi velikega ameriškega skladatelja Charlesa Ivesa in nato še nekaj ljubkih in odbitih 16-milimetrskih avantgardnih filmov. (Teme so bile zvok in slika, pa tudi naša kulturna zgodovina.) Tam, kjer imajo filmski programi svoje v javnosti prepoznavne »avtorje«, lahko opazimo novo linijo v filmski kulturi, nekaj takega, kot kadar DJ-ji vrtijo svoje najljubše filmske kopije ali videe namesto plošč in MP3. Mogoče bomo kmalu doživeli čas, tu in drugod, ko bo termin »programski vodja« nosil prav toliko teže in celo skrivnostnosti kot termin dobrega DJ-ja. New Yorku manjka Henri Langlois, toda pestrost njegove filmske ponudbe namiguje na neštete privržence.

ZACH CAMPBELL

POZDRAV IZ DEŽELE KINEMATOGRFSKEGA ŽARKA!



Septembra lanskega leta je Cinémathèque française odprla svoja vrata na novi lokaciji: večji, lepši, prostornejši. Februarja letos se je v starih prostorih na Miklošičevi zavrtel trak v prenovljeni Slovenski kinoteki.

Ne kanim pisati o paralelah, čeprav se ponujajo same od sebe. Mislim namreč, da situacija okrog slovenske in francoske kinoteke ni in ne more biti primerljiva. Kinoteka je za cineasta osvobodeno območje, osvobodeno pred pop-corn produkcijo, ki počasi, a zanesljivo, prevladuje tako v slovenskem kot francoskem prostoru. Je zatočišče, kjer se lahko srečaš z različnimi poetikami, skozi retrospektive vstopaš v intimna polja avtorjev, odkrivaš filmsko zgodovino. Območje filmskega diskurza par excellence. Kot taka je v slovenskem prostoru ena in nenadomestljiva. Zato skupaj s Kinodvorom predstavljata zadnji branik pred popolnim poneumljenjem ljubiteljev sedme umetnosti. Situacija v Franciji je le nekoliko drugačna.

»Obstajata dve skupini ljudi: tisti, ki filme snemajo, in tisti, ki o filmih govorijo,« je izjavil Truffaut v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. V tem pogledu se v Parizu ni veliko spremenilo, dnevno si je mogoče ogledati več kot 200 različnih filmskih naslovov. Poleg kinoteke obstajata še dve ustanovi, ki se direktno ukvarjata s filmsko zgodovino: Forum des images (trenutno v prenavljanju), ki v svoji zbirki hrani več kot 6.500 filmov, posredno ali neposredno povezanih s Parizom in centrom Georges Pompidou, ki v okviru razstav ponuja predvsem vpogled v polje eksperimentalnih filmov. Potem je tu še desetina »L'Art et Essai« kinematografov, ki, poleg tekoče, svetovne (ne hollywoodske!) filmske produkcije, vseskozi ponujajo retrospektive *cine* velikanov: Buñuela, Hawksa, Fellinija, Kieslowskega, Ozuja ... In še, poleg dejstva, da skoraj vsa pariška predmestja premorejo vsaj en kino, so ravno tam zelo dejavni kino-klubi, ki organ-

OTROK



izirajo filmske projekcije s prisotnostjo avtorjev. Da se razumemo, nikakor ne želim zmanjševati pomena francoske kinoteke, ki je s svojim delovanjem odigrala neprecenljivo vlogo v ohranjanju in kreiranju filmske zgodovine. Vendar v tem le ni bila osamljena. Zato poskusimo z utopično idejo.

Predstavljajte si, da bi v Ljubljani v centru obratovalo še pet kinematografov. Plus še po vsaj trije v Šiški, na Mostah in Viču, v Zalogu. In da bi na isti dan svoje filme predstavljali Kozole v Vevčah, Cvitkovič v Kosezah, Djuro v Fužinah. Cankarjev dom bi, kot se za tak opus spodobi, vrtel Hladnikovo retrospektivo, v nekdanjem kinu Kompas bi potekala kontemplativna, 24-urna projekcija vseh nezmontiranih filmov Vlada Škafarja, Kinoteka pa bi vrtela filme skupine OHO. Morda bi se tako počasi začeli zavedati, da kot dvomilijonska žepna državnica premoremo kar nekaj avtorjev svetovnega slovesa. V takšnem okolju bi potemtakem izjave raznih literarnih sirot s čudežnim glasom, kako in kakšne filme naj delamo, končno dobile svoje pravo mesto: v vašem glasilu med pismi bralcev.

BORIS PETHKOVIČ

Otrok (L'Enfant) nadaljuje serijo socialnih miniaturnih bratov Dardenne, ki raziskujejo življenje ubožanega evropskega delavskega razreda. Podobno kot v preteklih delih – *Obljubi* (*La promesse*, 1996), *Rosetti* (1999) in *Sinu* (*Le Fils*, 2002) – pa tematski zastavek presega očitna politična ali celo didaktična izhodišča in se osredotoči na možnost etičnih odločitev, odrešitve in odpusčenja. V praksi je *Otrok* premočrten primer *cinéma-vérité* realizma, ki zlepa ne olepšuje neizprososti vsakdanje borbe za preživetje, še redkeje (pravzaprav nikoli) pa ne prihaja do sentimentalnih zaključkov. Do skrajnosti izčiščene narativne ekonomije sta se Dardenna dvajset let učila ob snemanju direktnih dokumentarcev; *Otrok* je narejen tako skladno, da mu ni moč ničesar vzeti, še manj pa dodati. Film sicer poganjajo nadvse konvencionalni arhetipi: nemogoča ljubezen dveh družbenih obstrancev, zanemarjeno dete, »junakova« napaka in prizadevanja, da bi jo popravil, ki pa ga privedejo le še globlje v konflikt s svetom – ga potegnejo takorekoč na dno, kjer naposled spozna svojo zmoto in se odpravi na pot družbene/etične reformacije. Kot v vseh filmih bratov Dardenov je nekje v ozadju ves čas prisotna tudi oddaljena slutnja Bressona, navkljub dokumentarni kameri iz roke in minimalni distanci od protagonistov, v kateri se gibljemo od prvega prizora.

Za omenjeno »duhovno sorodstvo« sta bistveni dve potezi: zaveznitvo z moralno ambivalentnimi junaki, katerih dejanja so v »kozmični shemi« stvari pogosto nedojemljiva, a vselej človeško avtentična, ter zavračanje očitnih psihologizmov in dramaturško afektiranega podajanja zgodbe. Lahko pa bi našli še tretjo, manj očitno, a zato nič manj pomembno vez z Bressonom: idejo družbe kot ječe, v kateri smo vsi zaporniki in obsojenci – pobegniti iz nje ne moremo, lahko si jo kvečjemu zadamo za breme – to stori glavni protagonist v *Otroku* – ali pa se ji odrečemo v transcenden-

čnem dejanju samo-žrtvovanja, kot pri Bressonu. Kar pa seveda ne pomeni, da filmi Dardenov ne premorejo avtentične filmske govornice. Prav nasprotno, osredotočenost živega, dokumentarističnega pogleda na snov, ki sicer od daleč izgleda kot povprečna evropska socialna drama, le redko porodi protagoniste in družbene situacije, ki v sebi nosijo tako avtentične eksistenencialne in politične resnice.

Lepo in tudi prav je, da sta Dardenna z *Otrokom* že drugič canneska lavreata, kljub temu pa se je težko izogniti občutku, da pri komplimentih njunemu delu ne gre tudi za nekakšno eksorciranje slabe vesti. Dardenna, podobno kot Haneke, drugi brezkompromisni izpraševalec, nastavljata zrcalo prikritim obličjem Evrope. A če Hanekejeva Evropa boleha predvsem za fašizmom in patologijami sodobnega bivanja, Evropa bratov Dardenne bolj spominja na Tretji svet, poseljen z nevidnimi množicami razlaščenih, ki hlepijo izključno po materialnih dobrinah »prostega« trga. Povrhu tega nas zvestoba in iskrenost, ki jo avtorja izkazujeta svojim marginalnim junakom, postavljata pred nelagodno odločitve. Problemov družbene odgovornosti in osebne svobode, ki jih v širokem planu izpostavlja *Otrok*, ni mogoče komodificirati v preproste dileme instantnih razprav o morali in etiki. Še težje pa jih je približati gledalcu, ki se je na družbene antagonizme navadil gledati skozi sentimentalne filtre kvazi-družbeno osveščenih filmov. Ti nas seveda uspešno prepričujejo, da v liberalizmu vselej obstaja možnost izbire in da je ta lahko povrhu vsega celo priložnost za osebno izpolnitev! Tam, kjer so razred, spol in etnija le še rekviziti za slikovite fantazije o družbeni solidarnosti, multi-kulturnosti in sprejemanju »Drugega«, je prav odmerjena doza »staromodnega« moralizma bratov Dardenne zares subverzivna in svobodoljubna izjava.

NIL BASKAR

SKRITO



Skrito (*Caché*) Michaela Hanekeja, eden najbolj kritiško hvaljenih in uglednih filmov leta 2005, čigar nagrade segajo od palme za najboljšo režijo v Cannesu do najvišjih časti na podelitvi evropskih filmskih nagrad, je utrdil režiserjev status ene ključnih figur sodobnega filma. Še več; film nam predstavi Hanekeja – najbolj neizprosna kritika buržoazne samozadovoljnosti, kar jih premore Avstrija – v vrhunski kondiciji: tako na nivoju forme – ustroj njegove srhljivke, dasiravno z odprtim koncem, je brezhiben do točke, ki meji na predovršenost – kot tudi v ustvarjanju domala nevzdržne napetosti. Preračunljiv suspenz je prepleten z intenzivnim čustvenim nelagodjem, kar pripomore h globoki vpletenosti gledalca: nedvomno eden izmed razlogov, zaradi katerih je bil *Skrito* le nekaj dni po premieri v Cannesu, kot mi je na letu domov povedal odposlanik avstrijskega filmskega sklada, »prodan v praktično vse države razen Islandije«. Šele pred kratkim sem bil obveščen, da film ni šel v distribucijo tudi v Sloveniji: brezbržnost do umetniškega dosežka se v tem primeru zdi tudi malomarnost tržne narave.

Film odpre nadvse nedolžna podoba – širok posnetek pariške ulice z ograjenim hišnim vhomom v sredi-

šču –, vendar je vsakršen občutek udobja kmalu načet z ledenim tonom, ki želo napravlja toliko bolj strupeno. Posnetek traja nekaj minut, medtem ko ga počasi prekrivajo drobne črke uvodne špice. Iz zunanosti polja vdirajo glasovi, vendar se eliptični dialog osmisli šele takrat, ko se podoba začne prevrtavati nazaj: izkaže se, da smo gledali enega anonimnih videoposnetkov, ki jih dobro stoječi zakonski par kulturnikov – George (Daniel Auteuil) je voditelj televizijske oddaje o literaturi, Anne (Juliette Binoche) je urednica – najdeva pred domačim pragom. Podobno kot v Lynchevi *Izgubljeni cesti* (*Lost Highway*, 1977), vendar z odločno drugačnim učinkom, bodo grozilne videokasete še naprej vdiral v zasebno življenje para in – kar je še bolj vznemirljivo – v možovo potlačeno preteklost ter tako sprožile vrtnec zatrte krivde in ksenofobne jeze, ki obenem zrcali črne madeže na domnevno razsvetljeni »liberalni« družbi. Sesuvanje fasade načne tudi na videz normalno družinsko življenje in razgali pajčevino laži in nasprotovanj, prej tako skrbno »skritih«. (Pomen naslova podčrtava tudi izredna, natančna High-Definition fotografija Christiana Bergerja, ki na pomenljiv način onemogoča razlikovanje med

sterilnimi interierji in videzom grozečih videov, ki razkrivajo »skrite« mehanizme sveta.) Film privzame obliko detektivskega postopka: ko vedno bolj paranoični George raziskuje ozadje skrivnosti, izsledi Alžirca (Maurice Bénichou), ki morda predstavlja pojasnilo za njegovo lastno kolonialno krivdo in posledično – v navezavi z dolgo časa zamolčanim masakrom alžirskih protestnikov v Parizu leta 1961 – krivdo celotnega Zahoda. Dejansko bi bil najbolj učinkovit – vendar vsekakor ne edini – način branja filma razumevanje video sporočil kot skrivnostnih manifestacij slabe vesti, če ne že nagrizene podzavesti.

Nadaljnje razkrivanje zgodbe je nesmiselno, saj film večino svoje moči črpa iz nadvse učinkovitega in bistroumnega prepleta nenadnih narativnih zasukov; naj omenim le, da vsa groza filma doseže vrhunec v nenadnem in dobesedno sapo jemajočem rezu. To, da ne gre za montažni rez, priča o Hanekejevi naraščajoči zrelosti – od *Neznane kode* (*Code Inconnu*, 2000) naprej je nekdanji specialist v art krogih za kontroverzno razvil bolj umirjen pristop. Kot zlitje njegovih zgodnejših zanimanj (kritika medijev in družbe, voajerizma in moči) in zapletenega ravnovesja kasnejših del se *Skrito* nedvomno kvalificira za avtorjevo mojstrovino. Nadvse primerno potemtakem, da gre za aktualno stvaritev – umetno oživljeno z nedavnimi nemiri v pariških predmestjih, čeprav je sama bolj zatopljena v mentalno stanje brezglavega obdobja, zaznamovanega z »vojno proti terorju« – in obenem filmsko zgodovinski dosežek: nemajhen Hanekejev uspeh je transformacija enega najbolj klasičnih filmskih izrazov – uvodnega posnetka – v izvor nepojmljivega strahu.

CHRISTOPH HUBER

KROJAČEM SLOVENSKEGA FILMA

Po časopisih beremo, da krojači slovenske filmske politike veselo in učinkovito strižejo s svojimi škarjami. Že lani jim je uspelo naknadno odrezati zajeten kos proračunske pogače. Tehtal je 300 milijonov in z njim so poskusili nahraniti kar največ sestradanih kandidatov. Prva polovica je financirala nov nakup filmske kamere, sveže kopije v filmskem arhivu, filmske akcije (v laičnem jeziku so to festivali in izobraževanja) oziroma t.i. interventna sredstva ter sofinancirala avdiovizualne projekte, izbrane na razpisu Ministrstva za kulturo. Z drugo polovico naj bi Filmski sklad saniral tiste spodletele oziroma nezaključene filmske projekte iz polpretekle filmske zgodovine, ki nam državljanom po vsej davkoplačevalski pravici pripadajo, pa so nam bili iz bolj ali manj znanih razlogov vzeti. S tem denarjem naj bi podkrepili tudi prvenca, ki jim je bil zdaj že bivši razpis, sprejet še pod mandatom starega nadzornega sveta Filmskega sklada, hudo nenaklonjen. Po vpeljanem sistemu točkovanja, ki je možnost subvencije (brez izjeme za projekte mladih avtorjev) med drugim pogojeval s kinematografskim in festivalskim uspehom prejšnjega režiserjevega filma, je bilo menda precej nemogoče priti do celovečernega debija. *Vode v očeh*, zagotovo najbolj izpostavljenega in na Festivalu slovenskega filma večkrat nagrajenega prvenca, ki ga je za svojega favorita izbralo tako občinstvo kot kritika (kar je skoraj nadnaravni pojav) in bi mu bilo potrebno le še pomagati pri poti v kino, si kljub novemu viru podpore še nisem imel priložnosti ogledati na velikem platnu. Kar seveda ne pomeni, da se ne bom pustil presenetiti. Prav tako nestrpno čakam, da mi zavrtijo zaenkrat še v skladišču budimpeštanskega laboratorija ležeči Mokuš, katerega filmski pojekciji na portoroškem in goriškem festivalu pred šestimi leti sem (priznam da po lastni krivdi) žal zamudil.

Vseeno imam kot eden izmed bojda že skoraj izumrlih ljubiteljev slovenskega filma velik razlog, da se lahko veselim: letošnji filmski proračun je še

višji od lanskega rebalansiranega in znaša rekordnih 1.062.411.000 tolarjev, od tega jih je kar 851.316.000 namenjenih nacionalni filmski produkciji. Gre za vsoto, ki naj bi v sožitju z nedavno prenovljenim sistemom podeljevanja subvencij (ta namesto letnih razpisov uvaja menda bolj primerne in pregledne javne pozive, odprte čez vse leto oziroma do porabe sredstev) v bližnji prihodnosti omogočil razvoj čisto prave slovenske filmske industrije oziroma filmskega podjetja. Z zakonom o filmu, ki ga pripravljajo na Ministrstvu za kulturo, naj bi Filmskemu skladu namreč pridružili še državni filmski studio Viba filma.

Ob tem pa ne morem kaj, da se ne bi spomnil nekega drugega zakona o filmu, ki je v nastajanju že od leta 2001, pa še vedno ni uzrl luči dneva. In se morda tudi zato zdi, da so krojači nanj nekako pozabili. Tisto, kar naj bi uzakonil in uredil, so dodatni, neproračunski finančni viri za slovenski film, ki bi po zgledu dolgoletne prakse ostalih evropskih držav (kjer film zaradi pravila kulturne izjeme sploh lahko uživa državno podporo) denar črpal še iz davka na prodano kinovstopnico, oddano videokaseto ali DVD, iz televizijskih pristojbin, nekaj pa bi ga lahko spretno obrnil tudi s posrednimi sistemi javne pomoči, denimo z davčnimi olajšavami in podobnimi mehanizmi. Osnovna ideja, bi rekel, je v sinergiji med produktivno in reproduktivno vejo kinematografije, ki je najbrž nujna za uspešno delovanje nacionalnega filmskega sistema, za njegovo rast ter razvoj. Njen predpogoj pa močna politična volja in zlasti jasna kulturna vizija. Sodeč po suverenih potezah je pri nas tokrat ne manjka. Le spomniti sem vas želel, za vsak slučaj.

Z odličnimi pozdravi,

PROF. NAPLETE



SVET
diplomacije

LE MONDE
diplomatique

V SLOVENŠČINI

Kdor hoče razumeti naš svet - vse, kar se dogaja in vse, kar ga poganja, ta bere
Le Monde Diplomatique.

The global view ♦ La vision globale ♦ Der globale Blick ♦ Globalni pogled

Noam Chomsky



LAHKO NOČ IN SREČNO:

MCCARTHY, LOV NA ČAROVNICE, SAMOCENZURA IN
MOTIV OVADUHA

SIMON POPEK

V AMERIKI SE JE V
ZAČETKU PETDESETIH
DOGAJALO NEKAJ
NEVERJETNEGA,
POLITIČNI SISTEM JE
USTVARJAL IZREDNE
POGOJE IN ZNOTRAJ
NJIH LJUDI SILIL V
MORALNO SKORUMPIRANA
DEJANJA; PREBIVALCE
JE SPODBUJAL K
SKRUNJENJU POZITIVNIH
VREDNOT, OD NJIH JE
ZAHTEVAL IZDAJSTVO
PRIJATELJEV.

George Clooney je ustvaril dramo o svobodnem novinarstvu, neodvisnosti medijev, pravici do govora, skratka liberalni misli v politično represivnem in skorumpiranem obdobju ameriške zgodovine. In ker se zgodovina rada ponavlja, sploh v ameriški politiki zadnjega stoletja, je film lepa parabola sodobne neokonzervativne politične elite, ki z manipulacijami, lažmi in pritiski na medije ustvarja enoumje. Vse lepo in prav, toda ali ni *Lahko noč in srečno* (Good Night, and Good Luck) tudi film o ideološki dvoumnosti, samocenzuri in ovajanju? Film, ki z makartizmom petdesetih let deli veliko več, kot so svetovni mediji Clooneyevemu filmu namenjali besed in črnila? Clooney se je tematike brez dvoma lotil predvsem iz enega razloga, »ker je tako aktualna« in ker do Edwarda R. Murrowa (David Strathairn) goji posebne afinitete, saj je sam odraščal v družini novinarjev. +A lepota filma *Lahko noč in srečno* je med drugim v njegovi večplastnosti, natančneje, Clooney ne govori zgolj o novinarskem delu, temveč o številnih elementih, ki so definirali Ameriko poznih štiridesetih in zgodnjih petdesetih let 20. stoletja, t. i. makartizmu, lovu na čarovnice oziroma komunistične simpatizerje, ki je najbolj agresivno in demagoško fazo doživel prav pod vodstvom Josepha McCarthyja, senatorja iz Wisconsina, ki ga Clooney pokaže izključno skozi arhivsko gradivo.

Svetovni mediji so povečini enoglasno hvalili Clooneyev drugi režijski napor, a bolj ko sem spremljal pisanje relevantnih medijev, bolj sem bil presenečen nad dejstvom, kako se vsi osredotočajo na peščico glavnih likov, Murrowa, sodelavca Freda Friendyla (Clooney) in novinarsko ekipo tedenske CBS-ove

oddaje *See It Now*, obravnavano kot brezimno celoto »trdnega kreativnega jedra«. In prav njuna ekipa predstavlja srž in bistvo makartistične paranoje, številne tragične like, ki v nerazumevanju in konfliktu z »oblastjo« – z novinarskega vidika jo predstavljata producent oddaje Sig Mickelson (Jeff Daniels) in predsednik uprave CBSa William Paley (Frank Langella) – doživljajo bridke ali kar tragične usode.

McCarthyjeva Komisija za neameriške dejavnosti (HUAC ali House Un-American Activities Committee; izvirno House Committee on Un-American Activities) ni izvajala le lova na čarovnice, temveč je v ameriško družbo vnesla strah, spodbujala ovajanje in celo organizirala lažna pričevanja, vse v nameri, da deželo očisti rdeče zalege. Komunizem je bil za McCarthyja »rdeči fašizem«, glavna gonja je potekala med leti 1947 in 1953, naperjena je bila proti vsem socialnim slojem – s posebnim poudarkom na politiki in zabavni industriji –, čeprav je bila Komunistična partija ZDA v tem času v precej klavnem stanju in brez realnega vpliva na ameriško politiko in družbo; od vrhunca v času druge svetovne vojne, ko je bila Sovjetska zveza ameriški zaveznik in je KP ZDA štela 75.000 članov, se je članstvo do leta 1950 več kot prepolovilo (31.000). McCarthy se je zavedal, da bo uspešen, če bo lovil uspešne ljudi, odtod njegov fokus na zabavno industrijo in visoko politiko. Clooney se Hollywoodu v celoti izogne (razen v nekaj kratkih vinjetah, ki ponazarjajo Murrowovo frustracijo ob dejstvu, da se mora po službeni dolžnosti občasno ukvarjati tudi z družabno kroniko), raje se osredotoči na malega slehernika, ki je v smislu novinarskega poročanja enako pomemben kot medijsko izpostavljene osebnosti, konkretno na

primer vojaškega pilota Mila Radulowicza, ki je v očeh McCarthyjevih jastrebav varnostno tveganje predstavljal iz povsem banalnega razloga, ker naj bi bil rdečkar njegov oče.

V kompleksni podobi lova na čarovnice pa kot žrtve ne nastopajo le ljudje iz novic, temveč tudi ljudje, ki o novicah poročajo, konkretno Murrowovi novinarji in pomočniki iz oddaje *See It Now*. V njihovem primeru ne gre za neposredno politično obračunavanje, temveč za specialnost HUACa, posredne pritiske in psihološko vojno, znotraj katere so normalni ljudje, ameriški patrioti, nenadoma postali ovaduhi. V Ameriki se je v tistem času dogajalo nekaj neverjetnega; politični sistem je ustvarjal izredne pogoje in znotraj njih ljudi silil v moralno skorumpirana dejanja, povedano drugače, sistem je prebivalce spodbujal k skrunjenju pozitivnih vrednot, od njih je zahteval izdajstvo prijateljev.

Prostovoljno ovadustvo je bilo še posebej popularno znotraj *show businessa*, po svoje logično, saj so se ljudje bali za kariere, prestiž in ugled, zato so bili za (od)rešitev pripravljeni ovajati svoje prijatelje in sodelavce. »Obtoženi« (treba je vedeti, da ni šlo za klasične tožbe, saj kongres ni imel neposredne pravice obtoževanja, čeprav drži, da so imele »priče« pred kongresno komisijo manj pravic kot obtoženci v kriminalnih postopkih) so imeli tri možnosti: prvič, sklicevati se na prvi amandma ameriške ustave (pravica do svobode govora) in zaradi prezira do kongresa tvegati zaporno kazen, kar se je leta 1947 zgodilo znameniti »hollywoodski deseterici« (The Hollywood Ten); drugič, sklicevati se na peti amandma (zaščita pred samoobtožbo) in tvegati izgubo službe, kar je doletelo mnoge, predvsem hollywoodske obtožence, ki so pristali na t. i. črni listi (Blacklist); in tretjič, sodelovati s komisijo, ovajati in upati na bolj ali manj nemoteno nadaljevanje kariere (najznamenitejši hollywoodski ovaduhi so bili Sterling Hayden, Lee J. Cobb, Robert Rossen in seveda Elia Kazan).

Fascinantni so različni načini ovajanja, ki so bili v praksi od konca štiridesetih let dalje in ki se posredno dotikajo filma *Lahko noč in srečno*. Znotraj ameriške pravne prakse obstaja cela paleta bolj ali manj sofisticiranih načinov sodelovanja, zato McCarthyjeva komisija ni bila nobena izjema; obstajali so nevoljni, entuziastični, iskreni ovaduhi, pa informirani in filozofski ovaduhi (ti se niso spomnili, ali so bili člani partije ali ne) in celo »borbeni« ovaduhi (npr. dramatik Clifford Odets), ki so komisiji predavali o pomenu revščine za ustvarjalnost, pa klevetajoči ovaduhi in komični ovaduhi (Abe Burrows), ki so brez težav ovajali prijatelje, zase pa trdili, da »kljub temu, da se obnaša, izgleda in govori kot komunist, sam iskreno verjame v nasprotno«, ter nenazadnje hrupni ovaduhi, npr. Kazan, ki ni le ovajal, temveč je zakupil oglasni prostor v New York Timesu in spodbujal ostale, naj sodelujejo s komisijo.

Danes se zdi naštevavanje različnih načinov ovajanja morda komično, toda generalna slika je veliko mračnejša, ko ugotovimo, kako so Joseph McCarthy, Roy Cohn in J. Edgar Hoover vzpostavljali represivno ozračje in za doseganje dvomljivih ciljev, ki so



uničevali kariere in življenja, uporabljali neetične, nelegalne in celo neustavne metode, med drugim uporabo nastavljenih in plačanih prič.

V kakšnem smislu torej *Lahko noč in srečno* odraža represivno ozračje makartistične paranoje? Preprosto, s konflikti znotraj CBSa, ki med drugim vključujejo absurdna interna pravila ter primere samocenzure in samoovajanja. V tem smislu so stranski liki enako pomembni kot zvezdnika CBSa Murrow in Friendly, predvsem predsednik CBSa William Paley, poročeni novinarji par Shirley in Joe Wershba (Patricia Clarkson in Robert Downey, jr.), ki je zaradi kršenja nerazumljivih internih pravil (prepovedovala so poroke med zaposlenimi), pristal na CBSovi »črni listi«, ter sprovcirani in očrnjeni komentator Don Hollenbeck (Ray Wise), ki je zavoljo ideoloških pritiskov nastavljenih provokatorjev nazadnje naredil samomor.

CBS je, podobno kot druge korporacije ali hollywoodski studii, funkcioniral kot razmeroma ustrežljiva »država v državi« in je političnim pritiskom oponiral samo do točke, ko je bilo to početje še rentabilno. Šlo je za pomemben, a vendarle krhek medijski imperij, ki je svoj status med drugim zgradil na združevanju oziroma balansiranju kontradiktornih nagnjenj: kulture in komercializacije, sporočilnosti in zabave, originalnosti in formulaičnosti. S podobnimi besedami Paley Murrowu in Friendlyju sporoči novico, da bo njuno oddajo umaknil s sporeda ter jima namenil manj prestižen, popoldanski termin. Sponzorji so se pač umaknili, vodstvo CBSa pa je bilo mnenja, da neprestani napadi na politiko škodujejo družbi. Teža samocenzure je bila v tem primeru še toliko večja – in bolj boleča –, saj je bila leta 1953 najhujša makartistična gonja že mimo in so se stvari postopoma umirjale, čeprav so se kongresna zasliševanja nadaljevala do konca petdesetih let.

CBS je bil do svojih sodelavcev veliko bolj human kot hollywoodski studii. Petdeset najvplivnejših producentov se je novembra leta 1947, kmalu po obsodbi »hollywoodske deseterice«, sestalo v newyorškem hotelu Waldorf Astoria in na dvodnevnem zasedanju odločalo, kakšno pozicijo naj zavzamejo do deseterice in bodočih komunističnih simpatizerjev. Liberalni Hollywood je ob prihodu na vzhodno obalo

podpiral deseterico, od odhodu pa jih je iz različnih razlogov (zaradi konfrontacije s komisijo, iz reakcije na obtožbo zaradi prezira do kongresa in seveda v strahu, da bodo obtoženi tudi sami) pustil na cedilu ter obelodanil, da v bodoče noben komunist ali simpatizer ne bo delal v filmski industriji.

George Clooney ni imel veliko razlogov, da posname še eno filmsko verzijo lova na čarovnice; s parabolo na aktualno politično situacijo je o represiji in ideološki indoktrinaciji povedal več kot dozdejšnji filmi, ki so se makartizma lotevali neposredno. Teh tako ali tako in bilo veliko; Winklerjev *Kriv zaradi suma* (Guilty by Suspicion, 1991) je bil pretirano površen in stereotipen, veliko bolje je funkcionirala *Krinka* (The Front, 1976), tako satira kot obsodba makartizma, za katero je režiser Martin Ritt angažiral same žrtve »črne liste«, scenarista Walterja Bernsteina, igralce Zera Mostela, Herschela Bernardija, Lloydja Gougha, Joshua Shelleya – in seveda samega sebe. Najboljši filmi, ki obdelujejo fenomen makartizma, pa so tako ali tako trdi, črno-beli, družbeno kritični filmi, ki so nastajali že v času lova na čarovnice in izpostavljali motiv ovaduha, amoralnega denuncianta, krščansko parafrazo Judeža, najbolj zloglasnega in osladnega lika, kar jih pozna zgodovina ameriškega filma. Temelje za motiviko ovaduha, ki je v ameriškem pogovornem jeziku dobil tako negativne prizvoke kot »rat«, »canary«, »cheesie«, »fink«, »stoolie« ali »squealer«, je sredi tridesetih položil že John Ford z Gypom Nolanom, junakom *Izdajalca* (The Informer, 1935), tradicijo pa so nadaljevali tako režiserji, ki so bili postavljeni na črno listo in so pobegnili v Evropo (npr. Jules Dassin z *Grobo silo* [Brute Force, 1947]), kot avtorji, ki so ovajali in jim je tematiziranje pričanja proti kolegom omogočilo ustvarjanje konteksta, znotraj katerega je ovajanje edina plemenita poteza. Kazan je ovajal, ustvarjal naprej in si nakopal gnev žrtev »črne liste« in njihovih simpatizerjev – spomnite se reakcij ob napovedi, da mu bodo podelili častnega oskarja! –, toda njegovi »katarzični« filmi, v katerih junaki ovajajo (Marlon Brando v *Na pristaniški obali* [On the Waterfront, 1954], James Woods v *Obiskovalcih* [The Visitors, 1972]), spadajo med najboljše družbeno-kritične filme vseh časov.

GORA BROKEBACK ALI LJUBEZEN MED KAVBOJI



ČE BI JOHN WAYNE VIDEL GORO BROKEBACK,
BI SE OBRNIL V GROBU.

ZORAN SMILJANIČ

Po *Gori Brokeback* (Brokeback Mountain) vesterni nikoli več ne bodo isti. Zgodilo se je med dvema kavbojema in poti nazaj ni več. Ženska in Tajvanec sta nam za vedno spremenila pogled na junake Divjega zahoda. Čeprav ne gre ravno za tipični vestern, katerega zgodba je postavljena v drugo polovico 19. stoletja, in v njem tudi ne bomo našli obveznega spopada med dobrim in zlom, finalnega streljanja ter podobnih arhetipskih situacij, ki tvorijo pokrajino vesterna, pa *Gora Brokeback* s svojo neugledljivo ikonografijo (način življenja, konji, klobuki, narava, orožje ...) nedvoumno sporoča, da gre za film, ki sodi v paradni žanr ameriške kinematografije. In čeprav so bili homoseksualci že do sedaj na različne načine prisotni v vesternih, se nikoli niso razkrili tako odkrito, neposredno in dokončno kot ravno v *Gori Brokeback*.

Čeprav je bila *Gora* eden favoritov za letošnje najpomembnejše oskarje in je nedvomno premaknila zavest publike, pa to še ne pomeni, da gre za splošno sprejet film, ki je uspešno sesul enega zadnjih tabujev vesterna. Mnogi desno orientirani kritiki in publicisti so v glasni in široko zastavljeni kampanji zagnali vik in krik ter film napadali kot nizkoten, ogaben, prezira

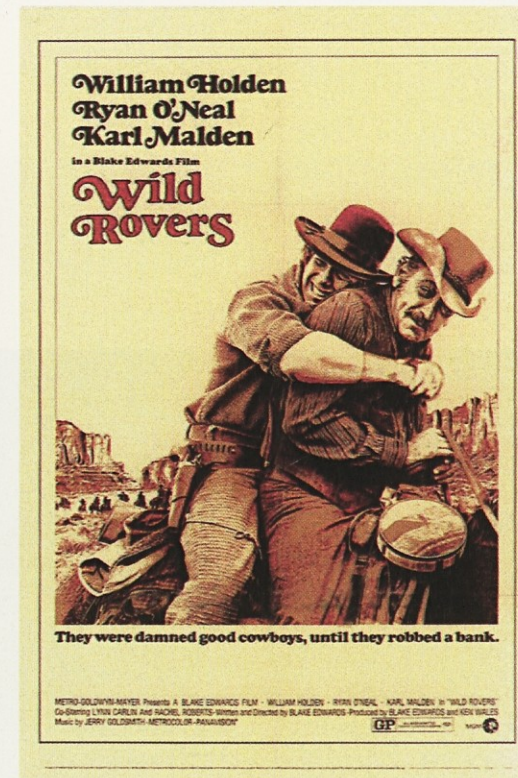
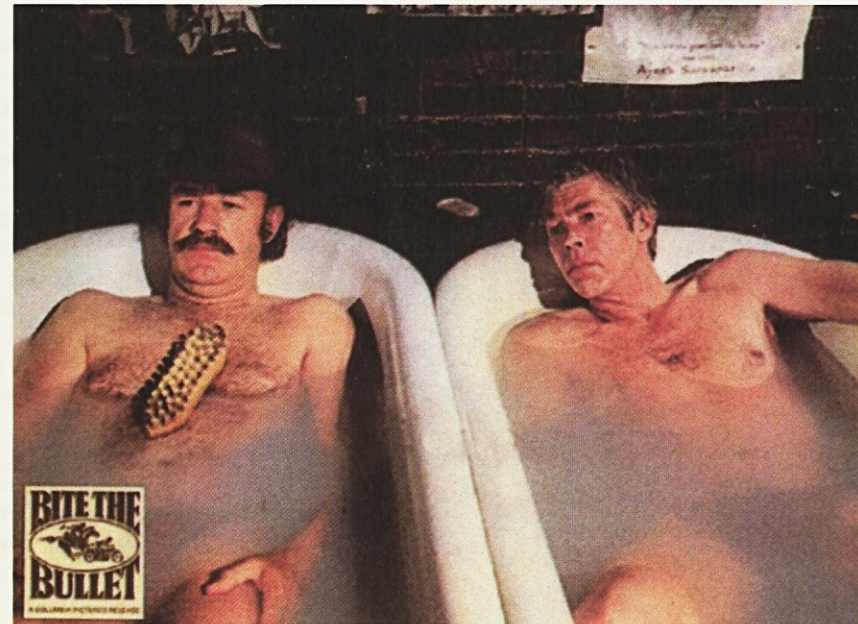
vreden izdelek, ki nemoralno potvarja zgodovino vesterna in pervertira njegove temeljne vrednote. In na koncu koncev je *Gora Brokeback* na podelitvi oskarjev ostala tudi brez pričakovanega kipca za najboljši film. Žolčne reakcije in dogajanje okoli filma nam zato odpirajo nove in zanimive perspektive, skozi katere lahko gledamo na vesterne.

Zgodovina vesterna se deli na desne in leve avtorje. Desni so vesterni Johna Forda, Howarda Hawksa, Anthonyja Manna in Johna Sturgesa. Levi so John Huston, William A. Wellman, Fred Zinnemann in Budd Boetticher. Desni avtorji in njihovi filmi zagovarjajo pozitivne, afirmativne aspekte naseljevanja in civiliziranja Divjega zahoda. Desni vesterni slavijo mite in ustvarjajo legende. Indijanci, na primer, so zanje zgolj nadloga, ki jo je treba očistiti. Ford in sorodni avtorji so gledalcu kot pri nedeljski maši pridigali o univerzalnih krščanskih vrednotah. V tako ukrojenem svetu pa homoseksualci nimajo kaj početi. V najboljšem primeru so jih ignorirali ali pa so jih opisovali kot neškodljiva poženščena bitja, ki služijo za zabavo in posmeh.

Pa vendar se tudi v najbolj konzervativnih vesternih skriva točno določena ekonomija medsebojnih

odnosov. V klasičnih vesternih je pogosto, če že ne ključno, prijateljstvo dveh moških, t. i. *buddy love*, partnerstvo dveh lojalnih in požrtvovalnih sopotnikov, ki imata raje medsebojno kot pa žensko družbo. Pri teh moških parih igra eden izmed partnerjev, ponavadi junak, dominantno, agresivnejšo in možato vlogo, drugi pa je pasivnejši, bolj poženščen. Ta sekundarni junak praviloma poskrbi za živež, konje, po večerji pomije posodo, zjutraj pa zakuri ogenj in skuha kavo. Poleg tega je tudi neprimerno bolj skrben, previden in bolj racionalen od obsedenega junaka. Pogosto drugi, feminilni junak, tudi slabo konča in da prvemu s tem dodatno motivacijo za obračun z barabami in za potrditev njegovega principa. Tovrstno formulo smo videli že v pre mnogih vesternih z Johnom Waynom, pa tudi z drugimi kavbojskimi legendami.

Drugi moment je motiv ljubosumja, ki ga najdemo denimo v filmu *Moja draga Klementina* (My Darling Clementine, 1946, John Ford). Wyatt Earp (Henry Fonda) in Doc Holliday (Victor Mature) sta najboljša prijatelja in partnerja. Ko pa se Wyatt zagleda v brhko Klementino, to vdanega Doca hudo prizadene. Ker si lasti izključno pravico do svojega prijatelja, doživlja njegov interes do ženskega osebk kot izdajo,



kar se kaže skozi psihotično vedenje in izbruhe nekontroliranega nasilja. Na koncu Mature umre v finalnem obračunu pri O.K. Corralu (kar zgodovinsko ne drži, Doc jo je odnesel le z lažjo rano na boku), kot bi hotel prijatelja kaznovati zaradi nezvestobe in zavrnitve.

Še korak dlje gre *Vojna sreča* (Warlock, 1959, Edward Dmytryk), vestern, ki je do tedaj najbolj odprto spregovoril o homoseksualnosti. Tudi tokrat gre za variacijo na temo Earp in Holliday in tudi tokrat je junak Henry Fonda, ki naj bi s kruljavim *sidekickom* Anthonyjem Quinom počistil mesto Warlock. Kockar in revolveraš Quinn brez pomisleka ustrelji vsakogar, ki Fondo zgolj postrani pogleda, in s tem demonstrira fanatično privrženost svojemu partnerju. Ko pa ga ta »prevara« s spreobrnjenim Richardom Widmarkom, se frustrirani Quinn histerično obrne proti. Tisto, kar je bilo na začetku čvrsto zavezništvo, se spreobrne v svoje nasprotje. Finalni obračun se tako nepričakovano odvrti med nekdanjima prijateljema. Fonda na koncu Quinna ustrelji kot steklega psa.

Desni vesterni so sčasoma postajali vse bolj redki, vendar do dandanes niso povsem izginili. Mednje štejemo filme Burta Kennedyja in Andrewa V. McLaglena, Johna Miliusa in vesterne, kot so *Legend of the Lone Ranger* (1981, William A. Fraker), *Silverado* (1985, Lawrence Kasdan), *Wyatt Earp* (1994, Lawrence Kasdan), *Tombstone* (1993, George P. Cosmatos) in vse tiste neoklasične vesterne po romanih Zana Greya in Louisa L'Amourja, narejene za konzervativno publiko srednjega zahoda. V teh filmih ni o gejih ne duha ne sluha.

Levo orientirani vesterni so razgaljali, sesuvali in se

norčevali iz mitov, ki so jih desni povzdigovali. Eden prvih glasov novega vesterna je *Levoroki revolveraš* (The Left-Handed Gun, 1958, Arthur Penn), kjer je slavni izobčenec Billy the Kid prvič prikazan kot upornik brez razloga, psihopat, ki postane morilec zaradi potlačene homoseksualnosti. Njegova strastna navezanost na delodajalca Tunstalla, pozneje pa na Pata Garretta, korenini v skriti homoseksualni želji, ki pa nikoli ne pride na plan. Scenarij za film je spisal Gore Vidal, sicer deklarirani gej.

Prvega povsem odkritega geja v vesternu najdemo v bizarnem in malo znanem angleškem vesternu *The Singer Not the Song* iz leta 1961. Dirk Bogarde je homoseksualni revolveraš v črnih usnjenih hlačah, vanj pa je zaljubljen v belo kuto odeti duhovnik John Mills. Na koncu smrtno zadeti Mills pade prek prerešetanega Bogarda. Zanimivo je, da je Bogarde istega leta igral v filmu *The Victim*, ki se prav tako ubada s homoseksualno tematiko.

Sledove latentne homoseksualnosti najdemo v skoraj vseh vesternih Sama Peckinpaha, avtorja, ki je temeljito in globoko zaoral v temeljne motive in teme vesterna, vključno z istospolnimi odnosi. Njegovi junaki prihajajo v parih (Randolph Scott in Joel McCrea v *Streljih popoldne* (Guns in the Afternoon, 1962), Charlton Heston in Richard Harris v *Majorju Dundeeju* (Major Dundee, 1964), William Holden in Robert Ryan v *Divji bandi* (The Wild Bunch, 1969), James Coburn in Kris Kristofferson v *Patu Garrettu & Billyju the Kidu* (1973)), vendar se nihče noče sprijazniti s podrejeno vlogo, drugo violino, kot pri Fordu. Gibalo njihovega *love-hate* odnosa je boj za pozicijo prvega mačota, ki bo premagal in obvladoval

drugega. Pri tem si izkazujeta naklonjenost tako, da spita z isto žensko, kar pomeni, da posredno seksata drug z drugim. Za kaj več nimata korajže. V *Majorju Dundeeju* oba junaka zavzeto osvajata Sento Berger in ta se nazadnje ogreje za Hestona. V nenavadno idiličnem prizoru ob rajskem jezeru se Heston in

Mnogi desno orientirani kritiki in publicisti so v glasni in široko zastavljeni kampanji zagnali vik in krik ter film napadali kot nizkoten, ogaben, prezira vreden izdelek, ki nemoralno potvarja zgodovino vesterna in pervertira njegove temeljne vrednote.

Bergerjeva ločita od ostalih in opravita svoje. Napaka! Heston že naslednji hip za kazen dobi puščico v nogo, ko pa nemočno leži na tleh, se pojavi Harris, ki mu nekaj pridiga o varnosti, v resnici pa je povsem očitno, da gre za maščevanje zapuščenega ljubimca, ki se naslaja nad nemočnim (kastriranim) partnerjem. V *Divji bandi* najdemo Strotherja Martina (Coffer) in L. Q. Jonesa (T. C.), groteskna lovca na glave, ki sta očiten gejevski par. Oba se nad prerešetanimi trupli po babje pričkata zaradi plena, a si znata tudi izkazovati medsebojno naklonjenost, pozornost in celo zametke nežnosti. Podobno vlogo sta ponovila tudi v Peckinpahovem naslednjem filmu, *Balada o*

Cableu Hogueu (The Ballad of Cable Hogue, 1970). V *Divji bandi* imamo tudi celo vrsto nesrečnih in neizrečenih ljubezni. Glavni junak William Holden je nesrečno zaljubljen v svojega zasledovalca Roberta Ryana, s katerim sta si nekoč delila kurbe. Ryana so predstavniki zakona ujeli in ga kaznovali z bičanjem, prizorom, ki nazorno simbolizira posilstvo nad moškimi. Ryan je od tedaj zlomljen človek, ki bi se rad le še maščeval svojemu nekdanjemu partnerju. V Holdena pa je zagledan njegov zvesti spremljevalec Ernest Borgnine, ki pred finalnim obračunom edini ne gre v kurbišče. Nekega večera se ob se tabornem ognju s Holdenom pogovarjata o spodletelem ropu. »Prihodnjič nas bodo spet čakali. Ampak ne bi hotel, da bi bilo drugače,« zamišljeno komentira Holden. »Tudi jaz nočem, da bi bilo drugače,« čustveno pribije Borgnine in se patetično obrne vstran. Holden sploh ne opazi njegove brezpogojne vdanosti, ki že meji na globoko zaljubljenost. V orgazmični končni bitki, kjer se odprejo vse zavore, Borgnine osuplo gleda, kako Holdena rešetajo strelji, steče proti njemu in presunljivo zatuli: »Pike! Pike!«, nato pa se še sam zgrudi pod točo krogel, ne da bi po tistem, ko je njegov ljubljene partner umrl, izstrelil en sam naboj.

Žensko (Katharine Ross) si lahko tudi povsem brez predsodkov (»Kar imej jo, kaj me briga!«) delita tudi naslovna junaka filma *Butch Cassidy & Sundance Kid* (1968, George Roy Hill), nazadnje pa sama umreta pod salvami krogel v Boliviji.

V vesternu *Mali veliki mož* (Little Big Man, 1970, Arthur Penn) najdemo geja med Indijanci. Dustin Hoffman v *offu* pove, da vsi Indijanci niso šli na bojne pohode, če niso imeli značaja za to, in Mali Konj

ga ni imel. Raje je ostal sam z ženskami in drugim bojevnikom je bilo to prav. Indijanci so homoseksualce sprejemali kot nekaj povsem naravnega, za razliko od belcev, ki so se nad ljubitelji istega spola zgražali, jih zasramovali in kaznovali.

Peter Fonda je v svojem *Kavboju brez miru* (The

Ford in sorodni avtorji so gledalcu kot pri nedeljski maši pridigali o univerzalnih krščanskih vrednotah.

Hired Hand, 1971) zbežal od žene, se spajdašil z Warrenom Oatesom in z njim preživel sedem let. V prvem stavku v filmu Oates nejevoljno nadira Fondo naj že enkrat pride pojest kosilo, češ da bo mrzlo. Obnašata se kot mož in žena. Imata celo »otroka«, ki jima ga banditi ustrelijo. Ko se Fonda odloči, da se bo vrnil k ženi, izda svojega prijatelja in to nazadnje plača z življenjem. Njegovo mesto v ženini postelji pa zasede ravno Oates, ki s tem iz pozicije žene napreduje v dominantnega moškega.

Zanimiv je tudi *Umazanec Billy* (Dirty Little Billy, 1972, Stan Dragoti), ki mit o slavnem izobčencu obere do kosti. Tudi Billy in njegov pajdaš Goldie si delita dekle (Lee Purcel), nazadnje pa zbežita v divjino. Tam naletita na tri razbojnika, ki jih hočejo oropati, eden izmed njih pa temeljito pretipa Billyjevo premoženje med nogami. »Dober bo,« pomežikne drugima dvema. Ni treba veliko domišljije, da spoznamo, kaj namerava trojica z našima junakoma. No, Billy od nekod izvleče

pištolo in lastnoročno postreli vse tri capine, enega zadene naravnost v najintimnejši del telesa.

Omeniti velja tudi prijatelja Gena Hackmana in Jamesa Coburna, ki v filmu *Ugrizni kroglo* (Bite the Bullet, 1975, Richard Brooks) sodelujeta na izčrpujoči konjski dirki čez ZDA. Ne eden ne drugi ne trzne na osvajanje Candice Bergen, raje se posvečata konjem in drug drugemu. Na koncu celo skupno vkorakata na cilj in si razdelita nagrado.

Homerotična nagnjenja kažeta tudi Jeff Bridges in Barry Brown v *Bad Company* (1972, Robert Benton), Marlon Brando in Jack Nicholson v *Dvoboju na Missouriju* (The Missouri Breaks, 1976, Arthur Penn), Kris Kristofferson in Christopher Walken v *Nebeških vratih* (Heaven's Gate, 1980, Michael Cimino), pa tudi Tobey McGuire in Skeet Ulrich v spregledanem vesternu Anga Leeja *V sedlu s hudičem* (Ride With the Devil, 1999), ker si najboljša prijatelja delita Jewel.

Kakorkoli, od sedaj bomo po zaslugi *Gore Brokeback* na dva kavboja, ki se potikata po preriji in preživljata dneve in noči skupaj, gledali povsem drugače. In tudi vesterni v prihodnosti se bodo morali še kako zavedati dejstva, da so nastali po *Gori Brokeback*. Prav zanimivo bo opazovati, kako bodo to storili. John Wayne bi se obrnil v grobu.

TUJEK V OČEH PRIPOVEDNO PREOBLOŽENE KINEMATOGRAFIJE



ŠPELA BARLIČ

METAFORA VSILJEVANJA, PRENESENA NA NIVO DRUŽBENEGA ANGAŽMAJA. VSILJIVCI SO NEKDANJI KOLONIZATORJI IN DANAŠNJI GLOBALIZATORJI SVETA, VSILJEVANJE PA OBENEM TUDI FORMALNI PRINCIP V FILMU, KJER IREALNO, SANJSKO, NEZAVEDNO NEPRESTANO VDIRA V REALNOST.

Vsiljivec (L' Intrus, 2004) je film, v katerem režiserka Claire Denis kar najbolj radikalno uresniči svojo vizijo filma kot prvenstveno vizualne umetnosti. Avtorica, ki vse od filma *Dobro delo* (Beau Travail, 1999) naracijo vedno bolj potiska v ozadje in išče pot k neki čistejši, bolj poetični, na moči čutne zaznave utemeljeni obliki filma, se je pri snovanju tega vizualno fascinantnega in intelektualno intrigantnega filma oprla na spis Jeana-Luca Nancyja, francoskega filozofa z izkušnjo srčne transplantacije. Od tod navdih za lik Luisa Treborja (Michel Subor), odljudnega, surovega moža v poznih šestdesetih, ki živi samotno, samozadostno življenje v gozdni koči nekje na švicarsko-francoski meji, kjer mu delata družbo le dva psa. V bližnjem mestu živita tudi njegov sin Sidney (Gregoire Colin), za katerega se Luis ne zmeni kaj prida, in lokalna lekarnarica (Bambou), ki v Luisovo, od sveta in ljudi odmaknjeno domovanje občasno brizgne nekaj malega človeške topline ter samotarskega stanovalca oskrbi z zdravili. Ta zdravila Luis nujno potrebuje, kajti njegovo masivno, žilavo telo ima šibko točko – bolno srce. To pa še zdaleč ni vse, kar Luis ima. Kmalu se namreč izkaže, da poseduje tudi osupljivo zajeten finančni fond, ki mu omogoči bliskovit obračun s propadajočim organom. »Izbral sem radikalno obliko zdravljenja,« zapiše v svoji prenosni računalnik, obleče svojo najboljšo obleko in se odpravi na pot. Naslednjič ga vidimo v Ženevi, kako dviguje denar iz sefa, in malo kasneje v hotelski sobi, kjer predaja z denarjem napolnjeno torbo mladi Rusinji (Katia Golubeva) in ji naroča novo srce. Luis želi mlado, moško srce. Da ga v resnici tudi dobi, vemo, ker v enem naslednjih prizorov leži na postelji v neki drugi hotelski sobi v Pusanu, s še svežo rano na prsih. A to še ni konec Luisovega nenavadnega potovanja.

Postanek v Koreji izkoristi še za nakup čezoceanke, nato pa se s tem »skromnim darilom v žepu« napoti na Tahiti, da bi navezal stik s svojim drugim sinom, ki ga je pred mnogimi leti očitno zaplodil na tem otoku in ga potem zapustil.

Gledalcu se najprej zastavi vprašanje, zakaj bi Luis rad vzpostavil odnos s sinom na Tahitiju, če je še od tistega sina, ki živi nedaleč stran od njegove kočice, popolnoma odtujen? Film na to vprašanje sicer ne ponudi jasnega odgovora, a razlago lahko peljemo v dve smeri. Če poskušamo očrtati Treborjev lik, o katerem sicer dobimo prav nesramno malo informacij, razen tistih, ki so podane skozi sliko, lahko rečemo, da gre za človeka, ki je iz neznanih razlogov prekinil domala vse stike z ljudmi, se popolnoma obrnil navznoter in sam sebe (neuspešno) prepričal, da je s tovrstnim življenjem povsem zadovoljen. Dokler mu dnevi tečejo v miru in brezskrbnosti, lahko takšno stanje nekako vzdržuje, ko pa se odloči za operacijo, ga začne obsedati ideja ponovnega začetka (si zato v Švici kupi uro?) na idiličnem tropskem otočku. Kot da bi novo srce zahtevalo novo življenje.

A Luis je tako zapleten v niti lastne samote, da ne najde več poti na prostost, zato gre v iskanju novega življenja natanko tja, kjer bo lahko samo ponovil staro zgodbo. In zato je tudi drugi del filma, ki prikazuje Luisovo življenje po operaciji, videti približno tako, kot da bi prvi del skozi točko srčne transplantacije prezrcalili čez Ekvator. Luis odide na jug, sever pa odslej čuva divja ženska (Beatrice Dalle), ki redi vlečne pse v bližini njegovega starega domovanja. Ta ženska, v odjavni špici imenovana Kraljica severne poloble, je ena najbolj enigmatičnih figur v filmu. Njena karizmatičnost, moč in poudarjena telesnost

napeljujejo k domnevi, da gre za Luisov ženski drugi jaz. S tem lahko vsaj delno razložimo tudi zadnji prizor filma, kjer jo vidimo s pasjo vprego drseti skozi zasneženo pokrajino. Če pristanemo na domnevo, da je film zgrajen iz dveh enot, ki se zrcalita ena v drugi, potem ta prizor samo ponavlja tistega s konca prvega dela filma, kjer Rusinja in njen pomočnik za kazni s konji vlečeta obnemoglega Luisa po snegu.

Prvi del razlage vprašanja o iskanju sina je torej ta, da se Luis loti naloge, ki je vnaprej obsojena na propad in v katero niti sam ne verjame. Drugi del zadeva enega ključnih momentov filma – problem vsiljevanja. Luis tu prakticira tipično kolonialistično aroganco in razkazovanje moči. Odpravi se tja, kamor ni bil povabljen, in si poskuša kupiti sinovo naklonjenost. Seveda pa on ni edini vsiljivec v filmu. Vsiljivec je neke vrste označevalec, ki se kar naprej premešča iz enega označenca na drugega. Motiv presaditve srca daje izhodišče za razmislek o ideji vdora tujka v neki organizem in o tem, kako organizem tujek vztrajno zavrača, četudi ga nujno potrebuje za preživetje. Vsiljivec je torej najprej tuj kos mesa, položen v Luisove prsi in pospremljen z vsakodnevnim odmerkom zdravil, ki preprečujejo njegovo zavrnitev. Vsiljivec je, kot že rečeno, tudi Luis sam, ko poskuša lahkomišelnost vstopiti v življenje zapuščenega sina, ta pa ga trmasto zavrača, čeprav bi mu kakšna čezoceanka verjetno prišla čisto prav. Potem so tu ilegalni prebežniki, ki jih vidimo na različnih mestih v filmu, kako švigajo mimo Luisovega obmejnega domovanja. Metafora presaditve in zavrnitve je tako prenešana še na nivo socialnega angažmaja. V tem smislu so vsiljivci poceni delovna sila, pred katero se Zahodnjaki tako besno zapiramo, čeprav je že danes jasno, da brez njihove pomoči naše družbe ne bodo preživele. Vsiljivci so



domiseln formalni vsiljivec so stari zrnati posnetki nikoli dokončanega filma Paula Gegauffa *Le Reflux* iz šestdesetih let prejšnjega stoletja, ki kažejo mladega Michela Suborja v vlogi mornarja, kako se približuje obali in prvič v življenju stopa na tropski otok.

V tem filmu so vsi vsiljivci, hkrati pa se hočejo pred vsiljivci vsi zavarovati. Vsi imajo pse, ki jih ščitijo in vohljajo za vsiljivci, in vsi imajo orožje, s katerim branijo vsak svoj mali teritorij. Predvsem pa so vsi prepričani, da vsiljivec vedno pride od zunaj, ker so preslišali tiho opozorilo demonske Rusinje z začetka filma: »Tvoji najhujši sovražniki so notri, skriti v sencah v tvojem srcu.« Ja, najhujši sovražniki so vedno tisti, ki nas parazitirajo od znotraj in proti katerim ne zaleže nobeno orožje. Na fizični ravni so to bolezni, na metafizični pa temni kotički naše psihe, kar dodobra spozna tudi Luis. Luis misli, da lahko preči vse meje (kar se na zunaj manifestira z njegovim skakanjem iz države v državo, iz jezika v jezik), da je onstran zakona in morale, a stvar ni tako preprosta. Notranji mehanizmi duševnosti delujejo mimo barier razuma, nezavedno neusmiljeno vdira v njegovo zavest. Nagon po preživetju in moralna krivda si izmenično podajata krmilo njegove psihe. Luis le ni tako odmaknjen od sveta in drugih ljudi, kot misli, da je. Preplavljajo ga sanjske podobe, vizije, prividi in pregnančice, ki ga silijo k soočenju z dejstvom, da si je srce kupil na črnem trgu in da je zato, da si je on lahko podaljšal življenje, nekdo moral umreti. Gledalci sicer nikoli ne vemo zagotovo, kateri prizori so se zares zgodili in kateri so le produkt mučnih krčev Luisove domišljije, toda sama bi med slednje uvrstila vse prizore smrti, od tistega, kjer Luis prereže vrat neznancu v gozdu, prek prizora okrvavljenega trupla ženske in iz nje iztrganega

srca v snegu, do zadnje slike Luisovega francoskega sina s prerezanimi prsmi v hladilnici mrtvašnice na Tahitiju. Videti je, kot da je večina oseb v filmu le plod Luisove imaginacije. Lahko da niso povsem izmišljeni, ampak so to ljudje iz njegove preteklosti in morda so se krvavi prizori, ki prebadajo Luisovo zgodbo o lovu na novo življenje, nekoč res zgodili in jim je bil sam priča, zdaj pa spet prihajajo nadenj, rahlo predelani in v novem kontekstu.

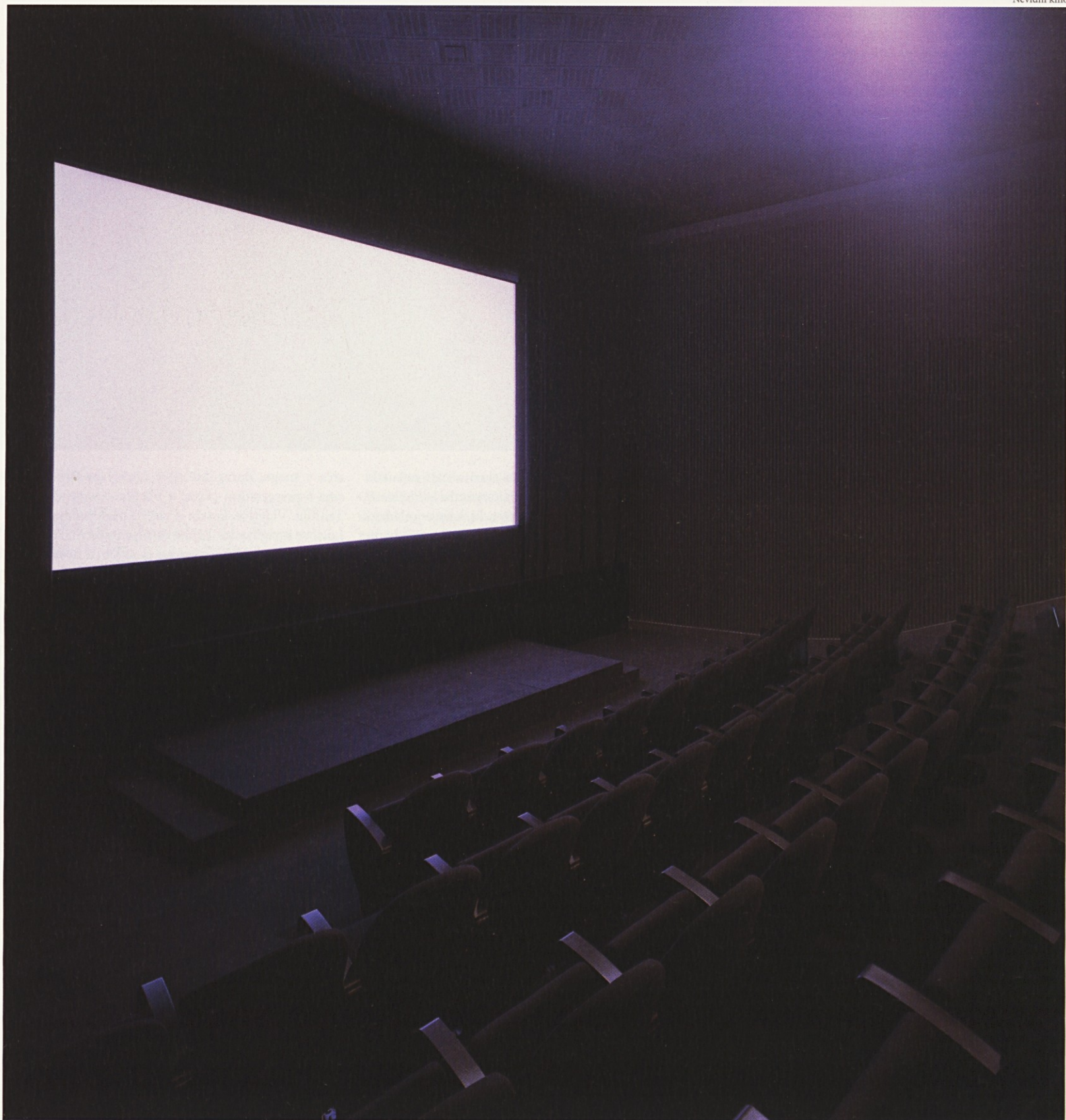
Vsiljivec je torej pripoved o zunanjem in notranjem potovanju puščavnika s srčnim transplantatom, okrog katere se razrašča metafora vsiljevanja – fizičnega, psihičnega, osebnega, oblikovnega in geopolitičnega. Formalno je film zelo inovativen. Claire Denis razveže linearno naracijo in vzpostavi eliptično strukturo pripovedi, kjer so sanjske in spominske podobe popolnoma integrirane v resnični potek dogodkov. S tem se na pripovedni ravni približuje modernistični pripovedni tehniki toka zavesti in romanom avtorjev, kot sta Marcel Proust in James Joyce, čeprav so tako zgodba kot dialogi v filmu potisnjeni globoko v ozadje. *Vsiljivec* namreč stavi na moč podobe, zato ga bolj kot v smer literature zanaša v bližino slikarstva. Zgodba je le okvir, na katerega režiserka obeša podobe, ki jih odlična fotografija Agnes Godard in shrhljivi, tesnobni kitariski rifi Stuarta Staplesa napolnjujejo hkrati z grozo in presunljivo lepoto. Prizori so polni notranje napetosti in tako sugestivni, da gledalcu odzvanjajo v zavesti še dolgo po ogledu. Predvsem pa je *Vsiljivec* film, ki si, tako kot njegov glavni junak, ne pusti priti dovolj blizu, da bi mu gledalec lahko segel čisto do dna. Bržkone zna le njegova stvarnica sestaviti vse koščke sestavljanke in povsem jasno sliko.

V tem filmu so vsi vsiljivci, hkrati pa se hočejo pred vsiljivci vsi zavarovati. Vsi imajo pse, ki jih ščitijo in vohljajo za vsiljivci, in vsi imajo orožje, s katerim branijo vsak svoj mali teritorij. Predvsem pa so vsi prepričani, da vsiljivec vedno pride od zunaj, ker so preslišali tiho opozorilo demonske Rusinje z začetka filma: »Tvoji najhujši sovražniki so notri, skriti v sencah v tvojem srcu.«

nekdanji kolonizatorji in današnji globalizatorji sveta. Vsiljevanje je nenazadnje tudi formalni princip v filmu, kjer irealno, sanjsko, nezavedno neprestano vdira v realnost in kjer stranske osebe nepredvidljivo vznikajo na različnih mestih v zgodbi, brez jasnega pojasnila o njihovi identiteti in povezavi s protagonistovo zgodbo. Vsiljivec je Luisova slaba vest, poosebljena v liku skrivnostne Rusinje, pred katero beži na drug konec sveta, namesto da bi se soočil z njo in si prizadeval otoplit odnos s svojim francoskim sinom. Še en

TUJEK V OČEH PRIPOVEDNO PREDLOŽENE

Nevidni kino



KINOTEKA JE

JURIJ MEDEN, VARJA MOČNIK

INTERVJU Z ALEXANDROM HORWATHOM, DIREKTORJEM AVSTRIJSKE KINOTEKE (ÖSTERREICHISCHES FILMMUSEUM) NA DUNAJU

Avstrijsko kinoteko na Dunaju (v nadaljevanju teksta Kinoteka) sta kot neprofitno organizacijo leta 1964 ustanovila Peter Konlechner in znani filmski ustvarjalec Peter Kubelka (Slovenska kinoteka je spomladi leta 2004 pripravila retrospektivo njegovih del). Že leto pozneje je Kinoteka postala članica Mednarodnega združenja filmskih arhivov FIAF in leta 1984 organizirala prvi dunajski kongres FIAF-a. Od samega začetka sta bila temeljna cilja institucije, ki ostajata nespremenjena še danes, dva.

1) Hranjenje filma; filma kot ene najpomembnejših oblik človekovega izraza in kot poglobitvenega zgodovinskega vira modernih časov.

2) Napravljane filma dostopnega javnosti. Z besedami ustanoviteljev: »Film je potrebno zbirati, hraniti in predstavljati z isto skrbnostjo in spoštovanjem, kot ga izkazujemo do upodabljajoče umetnosti. Film si zasluži enakopravno obravnavo z ostalimi umetniškimi deli. Film je specifičen proizvod kolektivnega spomina. Potrebno ga je ohranjati in prikazovati na način, ki velja za ostala zgodovinska gradiva in vire: nepopačenega, neskrupuliranega in v izvornem jeziku.« Svojih poslanstev se Kinoteka od samega začetka loteva prek mešanice dejavnosti: hranjenje, restavriranje, komunikacija, refleksija in izčrpno predstavljanje medija v idealnih pogojih. V štiridesetih letih obstoja je Kinoteka priredila nepregledno množico odmevnih retrospektiv, nenehno bogatila svoj arhiv filmov (od mednarodnih klasik do eksperimentalnih filmov, od zgodovinskih posnetkov do propagandnega filmskega gradiva) in s filmom povezanih predmetov, izdala kopico knjig, odrešila iz pozabe in restavriralna številne filme, ki so veljali za izgubljene (Mae West, W. C. Fields, bratje

Marx), ter si tako pridobila edinstven sloves v svojem profesionalnem okolju. Svetovni tisk in poznavalci dunajsko Kinoteko označujejo za »najbolj agilno tovrstno institucijo v Evropi«. Peter Konlechner in Peter Kubelka sta se leta 2001 upokojila; svet Kinoteke je za novega direktorja izbral Alexandra Horwatha: cinefila, filmskega publicista in kustosa, nekdanjega direktorja mednarodnega filmskega festivala Viennale. Lanskoletni kongres FIAF-a v Ljubljani, ki sta ga družno organizirala Arhiv Republike Slovenije in Slovenska kinoteka, se je v filmske analize med drugim vpisal po zaslugi Horwathovega odločnega nastopa, ki je razprl ideološko vprašanje namena filmskih arhivov in kinotek. Horwath je v Ljubljani spregovoril o tehnološkem napredku in posledičnih kompromisih, ki jih dandanes sklepajo številni arhivi in tako svoj status muzeja krijajo po tržnih zakonitostih, ter opomnil na temeljno tradicijo kinotek, kjer poudarek tiči na zlahtnem kuratorskem delu. Odlično delo Horwatha in njegove ekipe je na začetku leta 2005 prepoznal režiser Martin Scorsese, eden najglasnejših in najbolj aktivnih zagovornikov ohranjanja filmske zgodovine, ter postal častni predsednik Kinoteke. V letu 2006, ki v sosednji Avstriji mineva v znamenju 250-letnice Mozarta (na svojevrsten način se praznovanjem priključuje tudi Kinoteka), smo odpotovali na Dunaj in se s Horwathom pogovorili o vedno in povsod aktualnih vidikih njegovega dela.



Alexander Horwath

Lahko morda za začetek predstavite svoje najširše poglede na sam pojem kinoteke oziroma filmskega muzeja ter jih nato preslikate na lastno institucijo?

Pri praktičnem zarisu tistega, kar naj bi počela in predstavljala naša Kinoteka, sem izhajal iz svojih splošnih idej o kinoteki, zato v bistvu ne bomo govorili o dveh različnih stvareh, saj skušam to institucijo nenehno voditi v skladu s tistim, kar bi kinoteka morala biti. Morda bo najbolje, če začnem z na videz banalnimi izjavami, ki so obenem služile kot temelj za ustanovitev institucije leta 1964. Začnimo s samo besedo »kinoteka« oziroma »filmski muzej«. Na določeni točki v zgodovini – in ta točka je, seveda, precej oddaljena – je postalo jasno, da si medij filma z vsemi svojimi zmoglostmi zasluži polnopravno članstvo v družini umetnosti, v družini oblik izraza, ki jih je človeštvo iznašlo in razvijalo prek stoletij in tisočletij. Postalo je jasno, da je film medij številnih vplivov, ki jih je čutiti na mnogih stopnjah življenja in družbe. In da mora družba, ki ceni svojo preteklost, da bi se lahko uspešno kosala s prihodnostjo, obravnavati to novo obliko izraza – ta medij, to umetnost – na način, na katerega že tradicionalno obravnava ostale oblike izraza. Tako žive kot tudi tiste, ki so zaznamovale samo določeno obdobje v človeški zgodovini. Od te točke naprej – takoj skratka, ko film uzremo znotraj takšnega okvira – se lahko pogovarjamo o konceptu filmskega muzeja. Družba se mora vprašati, kako medij filma ohraniti in kako ga napraviti dostopnega za študente, specializirane raziskovalce in splošno občinstvo. Ohranjanje in omogočanje dostopa sta dve ključni plati dela, med katerima se nahaja zelo

pomembna tretja prvina. Če se izrazim grobo, bi jo označil za podajanje znanja. Seveda je mogoče trditi, da je že gola predstavitev hkrati tudi podajanje znanja, vendar sam menim, da je to prvino treba obravnavati ločeno. Gre za razmišljanje, objavlanje, ustvarjanje kontekstov in diskurzov za različne generacijske in interesne skupine. Družno bi navedene tri prvine označil za jedro vsakega muzejskega dela. Verjamem, da bi filmski muzej moral delovati kot vsak muzej upodablajočih umetnosti. Velika razlika pa je od nekdanj bila – in na tej točki se začnejo razhajati

»Avstrijski filmski muzej je kinoteka, naše razstave se vršijo na platnu.«

poti in ustvarjati različne zgodovine in opredelitve filmskega muzeja – radikalna novost našega medija. Medij filma je namreč neločljivo vraččen v čas. Film kot objekt preprosto ne more biti razstavljen tako kot ostali negibni objekti. Ni ga mogoče trajno razstaviti, potrebno ga je aktivirati. Predstavljanje filma v muzeju tako postane dejanje uprizoritve, dejanje projekcije, kar seveda kliče po kinodvorani, po kinu. Kino je edini prostor, ki omogoča projekcijo filma, zato mora biti filmski muzej kino. Kot rečeno, se na tej točki začnejo številna razhajanja z nekaterimi drugimi opredelitvami filmskega muzeja. Mnogi filmski muzeji po svetu so tako dejansko muzeji – če se izrazim ironično – kulturnih ostankov, ki obkrožajo film: kostumi, Stroheimova ura, pisma Marlene Dietrich, izrezki iz časopisov in podobno. Dejstvo, da ta tradicija obstaja in je še vedno zelo močna – celo nekateri novi filmski muzeji delujejo in se opisujejo na tak način – preprosto pomeni, da številni ljudje ne verjamejo, da je film mogoče predstavljati na muzejski način, in zato čutijo potrebo po vračanju na negibne objekte, ki jih je mogoče trajno razstaviti. Lahko bi rekli, da takšna miselnost ne zaupa mediju in zavrača njegove specifične. Sam se, nasprotno, navdušujem za temeljno idejo, ki stoji za našo institucijo in ki se

jo trudim ohranjati po svojih najboljših močeh: da je jedro filmskega muzeja lahko samo kino. Kino kot edini prostor, v katerem se artefakt filma s svojo specifično naravo določenega trajanja lahko aktivira. To je zame filmski muzej. Filmski muzej, ki ohranja, zbira, restavrira in skladišči filme, materialne objekte, ki so nujna sestavina omenjenega dejanja uprizoritve; in je v svoji javni funkciji kino. Zato smo pred naša vhodna vrata namestili tablo z napisom: »Avstrijski filmski muzej je kinoteka, naše razstave se vršijo na platnu.« Ljudem se to pogosto zdi ironično, vendar je mišljeno povsem resno, saj gre za edini način, na katerega lahko zagovarjam idejo kinoteke. V ozadju izjave se skriva kompleksna filozofska debata. Je film objekt, shranjen v pločevinastih škatlah v arhivu? Seveda je. Vendar v luči muzeološkega diskurza ne more biti zgolj to, saj kot tak ne more postati javen. Medij *per se* tiči v uprizoritvenem dejanju projekcije, zato filmski muzej zavzema edinstven položaj na razpotju med klasičnim muzejem, ki temelji na negibnem objektu, in gledališčem.

Nad vhodom v vašo kinodvorano visi drug zelo opazen napis: »Nevidni kino 3«.

Nevidni kino je koncept, ki ga je Peter Kubelka – eden utemeljiteljev naše kinoteke – začel razvijati že v petdesetih. Kubelka – sam predvsem filmski ustvarjalec – o svoji vokaciji nikoli ni razmišljal le skozi oči filmarja, temveč se je posvečal celotnemu kinematografskemu aparatu, ki vključuje tudi projekcijo, in se spraševal, kaj vse skupaj pravzaprav pomeni, če odmislimo sociološki aspekt. Prva manifestacija njegovega koncepta se je zgodila leta 1970 v New Yorku, kjer so v znamenitem Anthology Film Archives zgradili prvo »nevidno kinodvorano«. Druga manifestacija se je zgodila tule leta 1988, tretja spet tule leta 2003, ko smo poleti prenovili in na novo zasnovali našo kinodvorano. Kubelkin koncept je izredno preprost, vendar je posluh zanj začuda našel le malokateri kino. Za Petra Kubelko kinodvorana predstavlja edino arhitekturno strukturo na svetu, ki mora po svojem bistvu nujno postati nevidna, da bi tako dopustila filmski projekciji – virtualnemu dogodku, ki gostuje – status edinega dogodka v tem

prostoru, v katerega naj sebe vloži občinstvo. Vsak drug vizualni ali zvočni dogodek tega prostora – vse standardne in nujne arhitekturne prvine – morajo biti skrčene na minimum in tako potisnjene v ozadje zavesti. Po njegovi teoriji bi človek v takem prostoru moral izgubiti zavest obstoja v tridimenzionalnem prostoru in se stopiti v eno z neskončnim prostorom na platnu. Vse to je zelo pomembno, saj je film, žal, od drugih medijev podedoval vrsto elementov, ki nimajo nobenega opravka z medijem filma. Za primer vzemimo zavese, ki sodijo v gledališče. V gledališču se

Eden poglavitnih ciljev in nalog kinoteke – zlasti dandanes, ko vsi govorijo le še o tem, kako se vsi mediji zlivajo v eno, in zlasti če samega sebe razumeš v duhu in tradiciji Razsvetljenstva – je omogočiti ljudem, da bodo lahko bolje razločevali. Tako v političnem kot verbalnem smislu. Kako govoriti o stvarih? Kako imenovati stvari? Kako razločevati stvari? Kako pojasniti, da ni vse eno in isto? Kot je v Le gai savoir dejal Godard: V kemiji je potrebno določene elemente razgraditi, da bi jih pojasnili.

zavesa odstre, da se tako ponudi pogled na dogodek. V kinu se ista »ponudba« dogaja znotraj filmskega projektorja; »zavesa« se dvigne in spusti 24-krat na sekundo. Zato mora biti platno – bodoči prostor rojstva filmskega dogodka – osvetljeno in tako poudarjeno že takrat, ko ljudje vstopajo v dvorano. Bela luč na platnu je nujen sestavni del koncepta. Predstavlja projektor, ki se vrti brez vstavljenega filma. Prostor, v katerega se bo občinstvo kmalu rodilo. Priljubljena prisposoba Kubelke vstopajoče občinstvo primerja z nerojenim otrokom v materinem trebuhu; otrok še ni rojen, vendar že gleda v svet, ki ga predstavlja bela luč, v katero se bo kmalu rodil. Biti znotraj Nevidnega kina – znotraj tega arhitekturno neopredeljenega, amorfnega prostora – potemtakem pomeni biti v maternici. S pomočjo druge prisposobe Kubelka kino primerja z možgani filmarja. Nahajati se v kinu pomeni nahajati se znotraj možganov filmarja, pri čemer kino kot tak ne predstavlja zgolj posameznega umetnika, temveč kinematografski aparat sam po sebi. Zvočniki predstavljajo ušesa in platno predstavlja oči. Tako kot se zaznana zvok in slika združita šele v možganih, se ista elementa – zapisana ločeno na filmskem traku – združita šele v kinu, med uprizoritvenim dejanjem projekcije.

Če zdaj v debato pripeljeva še sociološke aspekte: kaj so – po vašem mnenju – pglavitni cilji filmskega muzeja oziroma kinoteke?

Eden pglavitnih ciljev in nalog kinoteke – zlasti dandanes, ko vsi govorijo le še o tem, kako se vsi mediji zlivajo v eno, in zlasti če samega sebe razumeš v duhu in tradiciji Razsvetljenstva – je omogočiti ljudem, da bodo lahko bolje razločevali. Tako v političnem kot verbalnem smislu. Kako govoriti o stvareh? Kako imenovati stvari? Kako razločevati stvari? Kako pojasniti, da ni vse eno in isto? Kot je v *Le gai savoir*

Sam iskreno verjamem, da bi morala imena Stan Brakhage, Peter Kubelka, Kurt Kren in Michael Snow postati ustaljeni del besednjaka, tako kot so imena Jackson Pollock, Malevič, Paul Klee in Duchamp ustaljeni del besednjaka v muzeju moderne umetnosti. To je moja ideja filma kot modernega medija.

dejal Godard: V kemiji je potrebno določene elemente razgraditi, da bi jih pojasnili. Isto velja za nas: kako osmisliti vso mišmaševsko retoriko, ki nas obdaja, da bi lahko izluščili bistva. Razločevanje in učenje razločevanja sta zame osrednji nalogi kinoteke. Tako imenovani minimalizem ali preproščina koncepta naše kinoteke je obenem močno politično in izobraževalno orodje, na primer zoper razraščajočo eksplozijo muzejskega sveta v zadnjih desetih, petnajstih letih, ko se nekateri muzeji levijo v ekonomske faktorje in »poslovne igralce« v vedno bolj ekonomizirani družbi. V nasprotju s tovrstno politiko širitve se sami raje usmerjamo in osredotočamo.

Osredotočate na kaj? Kako bi potemtakem opredelili in utemeljili svojo politiko programiranja filmov?

Naj znova začnem z zelo praktičnimi stvarmi. Kot direktor institucije, ki je uspešno obratovala že 37 let – tak je bil namreč moj položaj, ko sem začel z delom tu –, se preprosto ne moreš in ne smeš obnašati, kakor da pred tvojim prihodom kinoteka ni obstajala. Čeprav gre seveda za veliko skušnjavo, ko ti je kar naenkrat podarjen peskovnik, znotraj katerega lahko začneš od ničelne točke uveljavljati svojo idejo filmske zgodovine. Osebnost me zelo zanimajo specifične, lokalizirane ideje o filmski kulturi. Seveda vsepovsod po svetu obstajajo določeni skupni pogledi na film in filmsko zgodovino, vendar pozoren pogled razkrije, da je lokalni faktor od nekdanj igral zelo zanimivo vlogo: kako različne in kako prikrojene so določene ideje o filmu v različnih delih sveta. Če pobliže pogledamo lokalne filmske

zgodovine, najdemo neskončno različnih oblik, ki jih lahko privzame filmska zgodovina. Če uporabim znamenito Godardovo frazo: Zgodovine – vedno v množini – filma se ne razlikujejo zgolj na individualni, temveč tudi na lokalni, teritorialni in politični ravni. Zato sem pri svojem delu vzel – in prepričan sem, da je to nujno potrebno storiti – lokalno zgodovino zelo resno. Pred začetkom tovrstnega dela je preprosto treba preučiti, kakšno je in kakšno je bilo stanje v določeni državi ali mestu. Šele potem se boš lahko dokopal do resničnih potencialov in pomanjkljivosti svoje institucije. Hočem povedati – in spoznanje je lahko grenko –, da lokalnim filmskim zgodovinarjem nikoli ne moreš popolnoma uteči. S to izjavo tovrstnih zgodovinarjev nikakor nočem ponižati, temveč zgolj opozoriti na njihov upravičen pomen.

Lahko podate kakšen primer tega?

Eden ključnih odtenkov te lokalne filmske zgodovine, dunajske filmske zgodovine, je bogastvo njenega vključevanja eksperimentalnega in avantgardnega filma na zelo običajen, celo osrednji način v pregled splošne filmske zgodovine. Obstaja zelo malo institucij – drugih filmskih muzejev ali drugih filmskih kultur –, ki delijo tak pogled. Kot Dunajčan se je pogosto zelo težko pogovarjati o eksperimentalnem in avantgardnem filmu, saj drugi prostori ne poznajo takšne tradicije. Oziroma jo poznajo, vendar jo obravnavajo kot nekaj obrobne in specializirane. Sam iskreno verjamem, da bi morala imena Stan Brakhage, Peter Kubelka, Kurt Kren in Michael Snow postati ustaljeni del besednjaka, tako kot so imena Jackson Pollock, Malevič, Paul Klee in Duchamp ustaljeni del besednjaka v muzeju moderne umetnosti. To je moja ideja filma kot modernega medija. Žal je v praksi pogosto drugače. Pri srečevanjih s kolegi iz drugih muzejev ali arhivov jim je potrebno pogosto pojasnjevati ta imena, pri čemer si obenem vabljen, da pri razpravljanju o temeljnih stebrih svojega medija uporabljaš druga imena. Nič nimam proti temu, saj je moj pogled na zgodovino filma dovolj širok, da v njem George Cukor stoji ob boku Georgeu Kucharju, sitno pa je, če je imenovan le Cukor, nihče pa ne ve, kdo je George Kuchar.

Kako ste potem, konkretno, začeli z delom programiranja?

Svoje delo programiranja sem začel tako, da sem se vprašal, kaj zgodovina tega prostora že pozna. Moja generacija, na primer, se je zaljubila v določene stvari – v filmarje, smeri razvoja, stališča –, ki jih kinoteka na Dunaju poprej ni predstavljala. Trivialen primer: Kinoteka ni nikoli organizirala retrospektive Nicholasa Raya ali Samuela Fullerja, zato je bilo logično, da je praznino treba zapolniti, saj za mojo generacijo ni bilo nobenega dvoma, da gre za ključna ameriška režiserja. Isto bi lahko rekel za Bergmana ali Antonionija, ki ju Kinoteka prav tako prej ni predvajala. Na konkretni ravni sem začel z mesecem dveh retrospektiv: predstavila sta se avtorja Erich von Stroheim in Ulrich Seidl. V določenem smislu je bil to moj poklon sijajnemu delu, ki ga je Kinoteka opravljala zadnjih 37 let, saj je bil Stroheim del izbrane skupine desetih ali petnajstih filmarjev, ki so jih imeli moji predhodniki za temeljne stebre filmske umetnosti. Zato sem svoj mandat zavestno začel s ponovitvijo nečesa, kar je že bilo storjeno. To sem sicer storil na razširjen način in v retrospektivo vključil ducat filmov, v katerih je Stroheim nastopil kot igralec, vendar vseeno ni šlo za nič pretresljivo novega znotraj okvira te institucije in tega lokalnega okolja. Novost je bila povezava Stroheima s Seidlom, pri čemer je imela odločitev za Ulricha Seidla številne pomene. Enega uteleša stavek, ki je zame vsaj tako pomemben kot napis pred našimi vhodnimi vrati, o filmskem platnu kot našem razstavnem prostoru.

Da?

Ta stavek se glasi: Zgodovina filma vključuje tudi včerajšnje premiero. Zgodovina filma vključuje film, čigar premiera se je zgodila pred dvema minutama. Zgodovina filma nima konca. Številni ljudje gojijo nejasne ideje, da se zgodovina filma konča v petdesetih, šestdesetih ali sedemdesetih. Strinjajo se, na primer, da Fassbinder, Novi nemški film in Novi Hollywood danes pripadajo filmski zgodovini, le s težavo pa razumejo, da so del taiste zgodovine tudi osemdeseta, na primer Abel Ferrara. Za Seidla sem se tako med drugim odločil iz nasprotovanja vsem tem

nesmiselnim in meglenim idejam o zgodovini filma, ki imajo po mojem mnenju zelo genetsko ozadje: ljudje očitno nočejo za zgodovinsko smatrati nečesa, kar je uzrlo dan še za časa njihovih življenj; še zlasti ne tistega, kar se je rodilo včeraj. Moja filozofska podlaga v smislu zgodovinskega materializma in zgodovinskega razmišljanja je Walter Benjamin; in če bereš Benamina, potem drugačne ideje o zgodovini pač ne moreš imeti: da je sedanost, kakopak, del zgodovine. In z oziranjem v preteklost oziroma jemanjem nečesa iz preteklosti taisto stvar napravljajš za del sedanosti. In to je izredno pomembna poanta: da je namreč sodobni film – oziroma določena stališča v sodobnem filmu – prav tako del našega poslanstva kot nemi, zgodnji film. Zato sem izbral sodobnega filmarja in obenem – kar je bila še ena poanta – avstrijskega filmarja, tako kot je bil tudi Stroheim avstrijskega porekla. To sem storil, čeprav Kinoteka nima nobenih nacionalističnih dolžnosti ali ciljev. Ni šlo za nacionalni film, šlo je za svetovni film. Šlo je za otvoritev nove kinotečne sezone z dvema v Avstriji rojenima filmarjema, ki sta obenem dovolj odmevna, da sta si prislužila opazen prostor tudi znotraj splošne zgodovine filma. Za konec je bilo zelo pomembno tudi to, da sta po mojem mnenju Stroheim in Seidl v marsičem povezana. Delita si poseben pogled na svet. Zelo sem bil srečen, ko sem kasneje izvedel, da je Ulrich velik privrženec Stroheima in da nad pisalno mizo vedno izobesi njegovo sliko, ko piše nove scenarije. Vse to pripovedujem zato, ker gre morda za prvi primer lovljenja ravnotežja, ki zaznamuje vse naše delo. Ideja filmskega kanona, na primer, je izredno pomembna in ji v splošnem nikakor ne oporekam, vendar verjamem, da je kanon lahko dober samo, če je nenehno v razvoju. In lovljenje ravnotežja v tem primeru pomeni sprejemanje uveljavljenega kanona in obenem nenehen poskus oživiljanja taistega kanona

tako, da ga spravljaš v gibanje. Stroheim se ne premika, saj je mrtev, lahko pa ga vendarle premakneš na dva načina: a) tako, da kar najpogosteje kažeš njegove filme, in b) tako, da ga postaviš v bližino nekoga, kot je Seidl. Eno je reči Stroheim in nekaj povsem drugega reči: poglej na Stroheima skozi Seidlove oči ali obratno. Seveda tovrstnih reči ne moremo početi ves čas; včasih preprosto organiziramo retrospektivo Akire Kurosawe in jo obrazložimo s tem, da Kurosawinih filmov v mestu ni bilo že petnajst let. Aprila, na primer, pripravljamo vzporedni retrospektivi Clauda Chabrola in Douglasa Sirka, pri čemer občinstvu ponujamo, da se ozre na idejo disfunkcionalne družine skozi oči dveh filmarjev iz dveh različnih sistemov. In zelo zanimivo utegne biti videti, kako se na sublimen način prvič pogovarjata omenjena režiserja. Takšni primeri se pogosto zdijo kot stava: morda se bo kaj zgodilo, morda nič. Naslednja izredno pomembna programska smernica sta generacijski in z njim močno povezan izobraževalni aspekt. Prepričan sem, da mora biti vsaki generaciji podana temeljna ideja medija. Zato so retrospektive avtorjev, kot so Stroheim, Godard, Dreyer ali Vertov, preprosta nuja na vsakih deset, petnajst let. To prepričanje seveda pušča manj prostora za bolj živahno, smelo programiranje, ki ga prav tako z veseljem izvajam, vendar gre za – po mojem mnenju – nekaj neogibnega.

Kako bi te splošne ideje o programiranju prenesli na retrospektivo, ki se v Kinoteki odvija v tem trenutku, ko pod skupnim imenom *Revolver vr-tite slabih deset filmov, ki jih na videz družijo zgolj letnica nastanka: 1966?*

Retrospektiva *Revolver* pripada bolj pustolovskemu tipu programiranja. Zamisel se je porodila, ko sem vzel pod drobnogled zabavno idejo ocenjevanja posameznega filmskega leta ali filmske sezone,

ki zadnje čase ob koncu leta postaja vedno bolj priljubljena in je obravnavana kot povsem običajen način strukturiranja sodobnega filma. Bolj ko pa se ta številna letna poročila pomikajo v zgodovino, bolj neracionalna in nesmiselna se zdijo, kar je konflikt, ki se mi zdi zelo zanimiv. Ideja *Revolverja* je bila spontana in odločili smo se uporabiti samo filme iz našega lastnega arhiva. Kar smo hoteli storiti – in med drugim se zato retrospektiva imenuje *Revolver* –, je

Ideja filmskega kanona, na primer, je izredno pomembna in ji v splošnem nikakor ne oporekam, vendar verjamem, da je kanon lahko dober samo, če je nenehno v razvoju. In lovljenje ravnotežja v tem primeru pomeni sprejemanje uveljavljenega kanona in obenem nenehen poskus oživiljanja taistega kanona tako, da ga spravljaš v gibanje.

postaviti na ogled ne le uveljavljenih vrhuncev sezone 1966, temveč se osredotočiti na filme, ki se na tak ali drugačen način ukvarjajo z določeno idejo nasilja. Nasilja kot nečesa, kar mnogi spontano povezujejo s tem obdobjem zgodovine: leta 1966 celo ni bila podeljena Nobelova nagrada za mir.

Če se za konec ozremo naprej: kaj lahko – v programskem smislu – pričakujemo od tekočega leta?

Vse od leta 2004 naprej skušamo delovati v znaku različnega sublimnega motiva ali teme, ki nato prežema večino programov posameznega leta in je razvidna pozornemu pogledu. Leta 2004 je bila naša tema kanonizacija in vprašanje pisanja filmske zgodovine, lansko leto smo se ukvarjali z vprašanji modernizma in modernosti. Letos je naš moto precej velik in ohlapen pojem politike. Naj se izrazim natančneje: sprašujemo se, ali lahko film oblikuje določeno politiko, različno od običajne ideje političnega filma, ki se ukvarja s političnim predmetom. Na kakšen način se lahko film izrabi v namen ustvarjanja politike, ki je obenem tudi estetika? Tema se pretaka skozi vrsto projektov letošnjega leta. Začelo se je januarja z retrospektivo Nannija Morettija, se potegnilo v februar z retrospektivo Samuela Fullerja, nadaljevalo se bo marca z retrospektivo Haruna Farockija in pregledom južnoafriškega filma, v istem duhu bo sledila obsežna retrospektiva sovjetskega revolucionarnega filma, program z naslovom *New Crowned Hope* in retrospektiva Jeana Renoirja za konec leta. Nočem zveneti pretenciozno ali na vse grlo bojevito vzklkniti, da gre letos za politiko, temveč ljudem zgolj

ponuditi zamisel, da lahko letos k vprašanju politike in kina pristopijo tako prek sodobnega avtorja, kot je Harun Farocki, ali prek zgodovinskih programov, ki jih predstavljajo sovjetski revolucionarni film, Jean Renoir ali Samuel Fuller.

Lahko morda bolj natančno pojasnite odločitve za navedena imena?

Marčevska retrospektiva Haruna Farockija, naslednja velika stvar na programu, je člen daljšega niza razmišljanj o dokumentarnem filmu na splošno. Tovrstne programe bolj ali manj ob istem času leta prirejamo zdaj že četrto leto; lani marca smo tako pripravili obsežno retrospektivo Frederica Wisemana, za drugo leto ob istem času pa že delamo na retrospektivi Raymonda Depardona. Ti projekti so praviloma povezani z dejstvom, da nas takrat obišče tudi predstavljeni avtor in projekcije opremlja z vrsto predavanj. Sledila bo retrospektiva južnoafriškega filma. Naj omenim, da sem na splošno skeptičen do retrospektiv, posvečenih posamezni državi, saj nisem prepričan, da je neka država dovolj močna oziroma izrazita kategorija. To seveda ne drži vselej, vendar je takrat običajno za nameček povezano še z določenim obdobjem v času, kot na primer italijanski neorealizem. Veliko retrospektivo brazilskega filma smo lani organizirali zavoljo specifičnih tradicij tamkajšnje kinematografije in njenih povezav z modernizmom, s čimer hočem povedati, da je organiziranje nacionalnih programov povsem legitimno, le paziti je treba, da se s tem ne pretirava, kar se dogaja pre pogosto in kar je ponavadi le najlažji način programiranja. Našo južnoafriško retrospektivo upravičujemo s hitro naraščajočim zanimanjem za kulturne tradicije Južnoafriške republike in jo razumemo kot način gledanja v lokalne strukture filmske kulture in kulture na splošno, tako zelo zaznamovane s političnimi in družbenimi zgodovinami. O aprilu, ko bomo predvajali 22 filmov Clauda Chabrola in 12 filmov Douglasa Sirka, sem že govoril. April bomo dodatno začinili z retrospektivo Józefa Robakowskega, poljskega eksperimentalnega filmarja. Vsako leto pozno pomladi pripravimo obširen program, ki se razteza čez dva meseca. Pred dvema letoma je bila to retrospektiva Novega Hollywooda, lansko leto film noir, letošnja pomlad bo minila v znamenju programa z naslovom Kino Revolution, ki se ukvarja s sovjetskim filmom dvajsetih in tridesetih. Začeli bomo maja, z orjaško retrospektivo Dzige Vertova, in za nameček pokazali 30 do 35 sovjetskih filmov iz obdobja 1918–29. Junija bomo nadaljevali s popolno retrospektivo Sergeja Eisensteina in novo skupino sovjetskih filmov, tokrat iz obdobja 1929–38. Skoraj celoten program izvira iz našega lastnega arhiva in slika njegovo bogastvo; prikazati ne nameravamo le filmov, ki predstavljajo običajni kanon tega sovjetskega obdobja, temveč tudi dela različnih žanrov, ki jih običajno ne povezujemo z revolucionarnim filmov: številne komedije in

mjuzikle. Maja imamo v gosteh še Roberta Nelsona, eksperimentalnega filmarja in pomembno figuro Novega ameriškega filma v šestdesetih in sedemdesetih. Junija se bo zgodilo tudi četrto nadaljevanje naše programske serije Rohstoff, v kateri se ukvarjamo z drobnimi, marginalnimi filmskimi formami, ki so jih ustvarili sicer znani ljudje. V brk vsesplošni ideji, da je western ena najbolj dolgočasnih reči, s katerimi se lahko dandanes ukvarjaš, septembra pripravljamo veliko retrospektivo westernov, saj sem osebno prepričan, da ta žanr resnično pripada velikemu platnu. Oktobra pripravljamo zaenkrat še nedoločeno retrospektivo v sodelovanju s festivalom Viennale, novembra pa obsežen program pod naslovom New Crowned Hope. Ta program – z delovnim podnaslovom »Zgodovina filma današnjega dne« – se bo ozrl na zadnjih nekaj let filmskega ustvarjanja v pretežno ne-Zahodnih deželah. V zgodovinsko perspektivo bomo skušali postaviti najmlajšo generacijo pomembnih sodobnih filmskih ustvarjalcev. Povedati, da so filmarji, kot na primer Lucrecia Martel, Jia Zhang-ke, Rithy Panh ali Lav Diaz, del odločilnega obdobja filmskega ustvarjanja, ki ga bomo skušali opredeliti, pa čeprav se dogaja ta trenutek; morda lahko to mutirajočo sedanost obrazložimo z določenimi sodobnimi idejami kot tudi nekaterimi temeljnimi postavkami obdobja Razsvetljenstva. Ta program bo del posebnega festivala umetnosti, ki si ga je zamislil ameriški umetnik Peter Sellars z namenom izrabitati dediščino Mozartove glasbe, idej in politike kot odskočno desko za diskurz o sodobnih transformacijah v mnogih delih sveta. Decembra, na svojevrsten način kot nadaljevanje programa New Crowned Hope, organiziramo popolno retrospektivo Jeana Renoirja; filmarja, ki ga intuitivno uvrščam med najbližje idejam Mozarta kot tudi ideji »Mozarta zgodovine filma«.



KINOTEKA ZANEMARJA SEDMO UMETNOST

FRANCOSKA KINOTEKA SE JE PRESELILA NA NOVO, PROSTORNEJŠO, LEPŠO IN EKSKLUZIVNEJŠO LOKACIJO. A OBENEM IZGUBILA NEKAJ SVOJEGA ŠARMA, PREDVSEM PA ZGODOVINSKEGA POSLANSTVA. ZMAGOVALNA RETORIKA KULTURNIH ELIT NE PREPRIČA FRANCOSKEGA PISATELJA PHILIPPA PERSONA, KI OPOZARJA NA NEGATIVNE POSLEDICE NOVE POLITIKE KINOTEKE IN NJENIH POSLEDIC ZA CINEFILIJU IN FILMSKI SPOMIN.

PHILIPPE PERSON

PREVEDEL: DAVID KRAŠOVEC

V zadnjih tednih je tisk enodušno pozdravil vnovično odprtje francoske Kinoteke (Cinémathèque) na *rue de Bercy* 51 v Parizu, v stavbi futurističnih obrisov, delu arhitekta Franka Gehryja. Ob brezbržnosti profesionalcev je ta instalacija logični konec dolge agonije francoske cinefilije, ki pa vendarle ostaja edinstveno poglavje v kulturni zgodovini Francije.

Kinoteka, ki jo je 26. septembra leta 2005 zjutraj odprl francoski minister za kulturo, Renaud Donnedieu de Vabres, zvečer pa ameriški cineast Martin Scorsese, je s svojimi štirinajst tisoč kvadratnimi metri, s svojim čisto novim tapisonom in zelo neosebnim sprejemnim osebjem ob ploskanju sijajne in izbrane publike vstopila v kulturno modernost.

Pri starosti skorajda sedemdesetih let je stara dama, ki je bila vajena lepih (Messinska ulica, palači Tokyo in Chaillot) ali študentskih četrti (Ulmska ulica) tako odkrila, da je njena prihodnost v le malo naseljenem kraju. Tam bo stala poleg lepih stavb: palače športov, zelo velike knjižnice Francije, agresivnih kinematografskih kompleksov, pri tem pa ne smemo pozabiti na ministrstvo za gospodarstvo in finance, od koder bodo skupine funkcionarjev najvišje kategorije prihajale na opoldnevne kinotečne predstave.

V svetu, kjer je vsaka nostalgija sumljiva, sploh ni mogoče objokovati Kinoteke 20. stoletja, tiste, ki je spremljala vrenje sejemskega ozračja in v veliki meri prispevala k njegovemu preoblikovanju v sedmo umetnost, niti ni mogoče narediti mita iz »ustanove«, ki navzlic zlati legendi »let Henrija Langloisa« šezdaleč ni bila brez napak.¹

Kinoteka je bila ustanovljena leta 1936 in je imela

status združenja, ki ga je vedno ohranila, četudi danes državna subvencija predstavlja dve tretjini njenih virov. Ima dvojno poslanstvo. Po eni strani kaže filme, vse filme, pri čemer se, kolikor je le mogoče, izogiba kakršni koli vrednostni lestvici. Po drugi strani pa hrani kinematografsko dediščino, predvsem neme filme, ki so s prehodom h govorjenemu filmu izgubili »vrednost« in ki so zaradi gorljivega nitratnega nosilca zelo krhki. Kinoteka ima tako v svojih arhivih v Bois-d'Arcyju več kot štirideset tisoč filmov. »Hranitelji« ji izročajo kinematografska dela z enim samim namenom: da bi jih varovala in jih kazala. Z leti je zaradi čedalje hitrejšega propadanja arhiviranih filmov postajal čedalje pomembnejši vidik restavriranja.

V svoji razgibani zgodovini je Kinoteka pod vplivom muhastega ustanovitelja dajala prednost predvsem prvemu od svojih poslanstev. Langloisov mit sloni na vlogi, ki jo je igral po vojni ob vročnem odkritju kina v vseh njegovih oblikah, vseh njegovih slogih, vseh njegovih kodih, na vročini mladini, ki je iz raznolikih projekcij v Kinoteki črpala vednost, ki jo je teoretično izražala v revijah (*Cahiers du cinéma*, *Positif*) ali pa jih je uporabljala v filmih, udejanjenih pod znamenjem Novega vala.

Zgodovinarji so vse te stvari dolgo pripovedovali.² Vendar pa so pogosto pozabljali, da je bilo za to, da bi napolnili dve dvorani z več sto sedeži, v petdesetih letih potrebnega več občinstva kot petdeset mladih filmskih ustvarjalcev in kritikov. Kar se je dogajalo v Kinoteki, je bilo namreč za Pariz nekaj takšnega kot vročica filmskih klubov, ki so takrat doživljali razcvet po vsej Franciji. Stotine gledalcev vseh stanov, iz vseh okolij, so same odkrivala, da je film umetniški izraz



Henri Langlois



Chris Marker



Jean Rouch

S tremi filmi je mogoče ustvariti »genija«. Pri tridesetih odkrijemo ustvarjalca filmov z njegovimi močnimi in slabimi platmi, politično oportunističnega in precej manj kakovostnega od drugih režiserjev, ki jih nosilci pretirane moči klasifikacije niso nikoli izpostavili kot avtorje.

in ne samo zabava sobotnega večera. Navdušeni, včasih tudi pretirano navdušeni ali celo obsedeni, so hoteli vse videti, vse razumeti, in so mislili, da je kino sredstvo, ki lahko pomaga k človekovi osvoboditvi.

RAZVADA KONTEMLACIJE

Ko jim je Kinoteka omogočala odkrivanje velikih humanistov nemega kina, kot sta Charlie Chaplin ali King Vidor, sovjetski kino in italijanski novi realizem, jim je spreminjala življenje in navdihovala njihovo odraslo udejstvovanje. Ti navdušenci so morda delali v zavarovalništvu, modni industriji ali izobraževanju, lahko so bili zdravniki, rentniki ali pa so se zadovoljevali z občasnimi deli, da so lahko videli več filmov. Skupno jim je bilo univerzalno in brezinteresno spoznavanje filma, kar jim je omogočala Kinoteka.

Ko jih danes srečamo, se zavemo, kako zelo so bili ti ljudje, ti »ljudski izobraženci« – zaljubljeni v

umetnost, ne da bi od nje prejeli kakšno simbolno priznanje –, v zgodovini 20. stoletja edinstveni in kako zelo malo je Bercyju mar zanje. Morebiti so se celo hoteli dokončno znebiti teh nadležnežev, ki jih je porajala »razvajena« praksa kontemplacije »predmeta filma«. Ko je v sedemdesetih letih 20. stoletja film postal univerzitetna disciplina, je namreč porodil nosilce teoretičnega znanja, ki se je bolj hranilo pri semiologiji kot pri štosih raznih »Keystone Cops«. »Učenjaki« so zadeli ob te popolne samouke, ob cinefile. Ko tak učenjak v univerzitetni študiji na tristo straneh razvija teorijo o slogovnih spremembah pri Alfredu Hitchcocku ali Fritzju Langu in ko kmetavz z odličnim spominom za filme, ki jih je videl, in za seznam filmskih sodelavcev odgovori, da pomenijo preprosto to, da je mojster odšel k drugemu studiu in da je to bolj kakor na njegove osebne estetske izbire vplivalo na naravo svetlobe v filmu, si učenjak želi, da bi nadlegovalca odstranil ali ga utišal.

Podobno se zgodi, ko cinefil, ki se dobesedno drži »politike avtorjev«, hoče videti vse filme nekega režiserja in pride do precej drugačnih sklepov od sklepov »specialistov«, ki se zadovoljijo s tremi ali štirimi slovitimi filmi, da bi vzpostavili njihovo hierarhijo. S tremi filmi je mogoče ustvariti »genija«. Pri tridesetih odkrijemo ustvarjalca filmov z njegovimi močnimi in slabimi platmi, politično oportunističnega in precej manj kakovostnega od drugih režiserjev, ki jih nosilci pretirane moči klasifikacije niso nikoli izpostavili kot avtorje.

Cinefil je človek, ki ve preveč. Tako še naprej postavlja pod vprašaj dosežena stališča, še naprej postavlja pod vprašaj legitimnost in umestnost starega

vprašanja, ki so ga zastavili pred petdesetimi leti: »Kdo je ali ni avtor?« Pritožuje se, da v Franciji pri zgodovini filma za razliko od drugih umetniških področij nikoli ne pridejo do »velikih imen«. Da se zdi, kakor da so kritiki revije *Cahiers du cinéma*, ki so se uveljavili v času Novega vala, in njihovi nasledniki, ki so zavzeli institucije, še posebej Kinoteko, vzpostavili hierarhije enkrat za vselej. Tudi zaradi tega slednja še naprej skoraj izključno spodbuja nacionalni kino »jaza«, hvali

Cinefil je človek, ki ve preveč. Tako še naprej postavlja pod vprašaj dosežena stališča, še naprej postavlja pod vprašaj legitimnost in umestnost starega vprašanja, ki so ga zastavili pred petdesetimi leti: »Kdo je ali ni avtor?«

njegove »oblikovne drznosti«, njegov »literarni sijaj« in se ne zanima kaj dosti ne za družbena ne za politična vprašanja – kar v današnjem kontekstu dejansko dokazuje določeno »reakcionarno modernost« in popoln prelom z občinstvom, ki mu ni mar za ta kino, zazrt v svoj lastni popek.³

Neizogibna posledica te ločitve: francoska Kinoteka, ki več ne ljubi francoskega filma. Po otvoritveni retrospektivi Jeana Renoirja se je kvota francoskih filmov zelo hitro približevala ničli; s prireditvami, naslovljenimi »Vztrajnost podob«, ki so jim bile pogosto posvečene, niso več nadaljevali. Toda v času,

ko kraljujejo DVD in tematske kabelske televizije, mora biti človek vsekakor sprevržen nacionalist, da sploh lahko misli, da bi državna kinoteka morala imeti za glavno nalogo dosledno zanimanje za priljubljene domače izdelke in jih predstavljati novim generacijam.

Ne glede na vso polemiko za gledalca, ki je videl več tisoč filmov, ni prostora v Kinoteki, »*novem tempnju sedme umetnosti*«, pravi njena uradna stran, ki trdi tudi, da bo »v svojih štirih kinodvoranah vse leto prikazovala filme, ki so postali klasika«.

Cinefil misli, da Kinoteka ne sme stalno prikazovati »klasikov«, dosegljivih na DVD-ju, ki jih pogosto prikazujejo po televiziji. Želi si, da bi Kinoteka, ki predvaja več kot tisoč filmov letno, segla globlje v svoje skladišče, da bi vsem omogočila boljše poznanje kinematografskega gradiva.

Da ne bi razburjali te nove klientele, ki ima le malo čuta za čare redkih, vendar »utrujajočih« filmov, predvsem pa si želi spet odkriti obljubljeni »mojstrovine«, ostaja Kinoteka pri retrospektivah velikih imen, pri ciklusih, posvečenih kinematografijam kulturno bližnjih dežel, izbiri westernov in filmov noir, ki prinaša le malo tveganja. Ničesar ni, kar bi moglo prebuditi tradicionalne cinefile ali olajšati vznik novih.

Ta logika se ni ohranila. Serge Toubiana, sedanji direktor Kinoteke, je po uspehu Trouffautove retrospektive v Chaillotu februarja leta 2005 razložil, zakaj bi bilo treba nadaljevati v tej smeri, da bi pritegnili mlade: »Najbolj znani filmi privlačijo najširšo javnost. To je generacija, za katero je kino kulturna prvina, to ni več področje tihotapstva.«⁴ Ta nekdanji urednik revije *Cahiers du Cinéma*, ki ga je izbral predsednik Jacques Chirac, ker je sprejel veliko selitev v Bercy, je tako odobril smrt cinefilije, kakršno je najverjetneje prakticiral tudi sam. V Bercyju ne bo »tihotapstva«. Sicer pa so »pazniki« pozorni na vse poskuse zastojkarjev, da bi se zmuznili v dvorano, kar se je v herojski dobi Kinoteke tudi zares

dogajalo. Časi se spreminjajo ... in cene se dvigajo. Pod Langloisom so gledalci plačevali simbolna 2 franka ali 3. V Bercyju je tarifa za obiskovalca 6 evrov, kar je že manj simbolično.

Seveda, moderna francoska Kinoteka deluje tudi z mesečno vstopnico, tako kot velike ustanove, ki jo obkrožajo. Ker je v Bercy mogoče svobodno prihajati za mesečno vsoto 10 evrov, bi lahko mislili, da se bodo lepi dnevi cinefilije kmalu vrnili. A če bi verjeli v to, bi pozabili, da Kinoteka danes ni več namenjena ustvarjanju cinefilov, ki jih vodi radovednost, ampak zapeljevanju novega občinstva »kulturnih porabnikov«: ti so si prišli ogledat »sto filmov, ki jih je treba videti«, oziroma zagotoviti točke pri izbirnem predmetu »film« za maturo ali zaključni izpit.

Da ne bi razburjali te nove klientele, ki ima le malo čuta za čare redkih, vendar »utrujajočih« filmov, predvsem pa si želi spet odkriti obljubljeni »mojstrovine«, ostaja Kinoteka pri retrospektivah velikih imen, pri ciklusih, posvečenih kinematografijam kulturno bližnjih dežel, izbiri westernov in filmov noir, ki prinaša le malo tveganja. Ničesar ni, kar bi moglo prebuditi tradicionalne cinefile ali olajšati vznik novih.

In še, ideja tega »novega kulturnega kraja« ni, da bi bil preprosto prostor kinematografskega programiranja. Poskušali so namreč ustvariti interaktiven kraj – ne upamo si še zapisati »kraj igre« – okrog filma. Ob prihodu v Bercy bi lahko šli v kino, se odpravili v Filmski muzej – četudi je njegova površina manjša kot v Chaillotu in je njegova postavitev razdeljena na tri dele –, obiskati je mogoče veliko umetniško razstavo, na kateri je kot dodatek tudi nekoliko sodobne umetnosti, dada predsednika Clauda Berrija.

Za zdaj vse poteka kar najbolj dobro: cinefile so bili izkoreninjeni ali potopljeni v množico tega precej negostoljubnega kraja. Prodaja mesečnih vstopnic presega pričakovanja. Zdi se, da je Kinoteka prevzela medijsko pobudo od dinamičnih programov svojih konkurentov, kot sta Centre Pompidou ter muzeja Orsay in Louvre, ki so ji v zadnjih letih odvzeli monopol velikih dogodkov, in sicer v slogu velike retrospektive Jacquesa Tourneurja, ki je bila organizirana v Beaubourgu leta 2004.

Glede na nove pariške kulturne navade je partner LVMH (korporativna skupina Louis Vuiton – Moët Hennessy, op. p.) in oktobra se je zgodil lep Diorjev večer. Komunikacija je odlična, zasebni večeri

Kinoteke imajo lep odmev v medijih in zbirajo okrog Donnedieuja de Vabresa velike osebnosti filma. Druga dobra novica, program za leto 2006 je mamljiv, predvsem je tukaj velika retrospektiva Almodóvarja, čigar filmi so vsi dosegljivi na DVD-jih in jih je pogosto mogoče gledati tudi v dvoranah, vendar pa bo njegova navzočnost priložnost za lep prazničen in medijski večer.

Preden zapišemo besedo »konec«, bi radi posanjali o tem, da bi oznanili odprtje idealne Kinoteke, takšne, v kateri bi počastili osemdesetletnico Eisensteinove *Oklepnice Potemkin*, takšne, v kateri bi slavili afriški film, v kateri bi lahko pogosteje videli angažirane filme kakor filme Z,⁵ in da je ne bi odprl kak ameriški režiser z manierističnimi učinki, ampak Raymond Depardon, eden največjih današnjih francoskih cineastov. Prav tako bi radi oznanili poklon Chrisu Markerju ali Jeanu Rouchu, ki ni bil samo velik cineast, ampak tudi velik predsednik Kinoteke, divje navezan na Chaillot, v katerem je bila rdeča čepica luč za vse cinefile, ki so še vedno prepričani, da kino ne bo umrl v rokah elite, ki se je polastila te umetnosti helotov.



[1] Gl. Pierre Barbin, *La Cinémathèque française 1936-1986. Inventaire et légendes*, Vuilbert, Pariz 2005. Avtor je začasno nadomestil Henrija Langloisa, ko ga je iz Kinoteke odpustil André Malraux februarja leta 1968.

[2] Prim. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie* (Fayard, Pariz, 2003), študija »cinefilije od zgoraj«, ki se je gibala v obzorjih *Cahiers du cinéma*.

[3] Gl. uvodnik Michela Cimenta, »Quel avenir pour la Cinémathèque?«, v *Positif*, oktober 2005.

[4] *Le Monde*, 25. februarja 2005

[5] Pred nekaj leti je Kinoteka prikazala repertoar »bis« »zablodelih« filmov, ki so jih nekoč gledali v Bradyju ali v Midi-Minuit. S svojo publiko fantastičnih post-adolescentov, ki imajo svoje stripe [fanzines] in svoje klube, tvorijo »seance bis«, nekakšno infantilno karikaturo cinefilije, ki kaže, na kakšen način je obravnavana.

PORAŽENCI

OB RETROSPEKTIVI NEMŠKEGA POVOJNEGA PREVERJAMO, KAKO SO SE REŽISERJI SOOČALI S PRETEKLOSTJO IN KAKO Z REALNOSTJO SVOJE DOMOVINE. O UDOMAČEVANJU ZGODOVINSKE KRIVDE TER MENJAVI STAREGA ZA NOVO PIŠE KÖLNSKI FILMSKI KRITIK, KURATOR IN EVROPSKI UREDNIK FILM COMMENTA OLAF MÖLLER.

OLAF MÖLLER

PREVEDLA: ANJA NAGLIČ



Die Mörder sind unter uns (Morilci so med nami)

Mladi oziroma novi nemški film si je v definicijsko-formalnem smislu vzpon olajšal, ko je na ves glas oznanil: »Dedkov film je mrtev!« (pri Francozih, od katerih je ukradel slogan, je sicer šlo samo za očeta ...). V tistem času je bilo uporništvo precej preprosta zadeva. To so bila namreč leta, ko so vsi hoteli oziroma morali stopiti na novo pot, saj so se stvari končno morale spremeniti; treba je bilo prekiniti z drugo svetovno vojno, s takratno generacijo, ideologijo in interpretacijo, ne glede na to, da so predstavniki tega obdobja morda v marsičem imeli prav. Ne glede na to. Po eni strani je bilo dogajanje v tem uporniškem obdobju zaznamovano s precejšnjo prisilno nevrozo in ga je bilo z zgodovinskega stališča mogoče razu-

meti, po drugi strani pa je imelo številne usodne posledice. Vse, kar se je dalo, so takrat uničili, ustvarjali so zgodovino, povsod je bilo zaznati napredek in vse staro je moralo umreti. Hočem reči: z današnjega vidika so v Franciji in Nemčiji zavrgli eno celo kulturno obdobje, in če si pogledamo zahodnonemški povojni film, se nam lahko celo zdi, da so se tega vsi zavedali in se za to tudi žrtvovali. Zvezna republika Nemčija je bila v tistem času v paradoksalnem položaju: formalno je bila sicer nova država, praktično pa uradna naslednica tretjega rajha, s katerim ni želela imeti nobenega opravka (a ga je vseeno imela kar precej) in se ga je želela otresti (vendar se ga ni mogla prav zares). Nemški demokratični republiki je bilo v nekem smislu lažje, saj je bila resnično nova Nemčija in si je – bi se dalo reči – svoje poreklo lahko nekoliko tudi izmislila (prav to zavračanje realnosti je državo nazadnje uničilo; tudi prihodnost je zgolj selektiven pogled in tako je nekaj potencialno velikega in pomembnega propadlo zaradi samega sebe oziroma svojih sanj; malo katera stvar se namreč tako zlahka izpridi kot ravno vizija ...). Kako je torej mogoče biti hkrati star in nov? Kako se lahko odpraviš na pot, če pa bi pravzaprav vedno rad bil samo doma? Predstavniki mladega nemškega filma so v zahodnonemškem povojnem filmu namenoma spregledali mladost in besno potrebo po spremembah (to obdobje so brez obotavljanja imenovali »stara branža«) ter se v svojem agitatorskem preklinjanju osredotočili samo na vidik kontinuitete med tretjim rajhom in ZRN. Zahodnonemški povojni film po njihovem mnenju ni mogel prinesiti nobene novosti, saj so bili vsi njegovi ustvarjalci sokrivi za vojno; vsi – ali vsaj večina – so med letoma 1933 in 1945 delali za UFA in s tem sodelovali pri filmih, ki so ustrezali nacistični ideologiji ali jo celo povečevali, torej so bili soodgovorni za čaščenje druge svetovne vojne. Pri vzhodnonemški DEFA so bili nekoliko strožji in so se, kolikor je bilo mogoče, skušali odpovedati cineastom, ki so prej delali pri UFA. Toda – od kod naj bi nemški filmski ustvarjalci potem sploh prišli? Kaj naj bi vsa



Der Apfel ist ab (jabolko je odpadlo)

tista leta počeli? In – če bi že res hoteli tvegati popoln prelom s starim – kdo naj bi izobraževal mlade ljudi? Zanimivo je, kako se je DEFA spopadla s to težavo; navedimo zgolj en primer: eden prvih vodilnih režiserjev pri DEFA je postal Erich Engel – avtor nekaterih najbriljantnejših malomeščanskih komedij iz poznih 30. in zgodnjih 40. let ter virtuoz melodrame, ki ga je pozneje sodelovanje z Brechtom nekako opralo krivde. Vse to je precej preprosto in kot mnogo preprostih stvari ni posebno bistvo, ampak na ta način si takrat »prišel skozi«, mogoče – ne, kar gotovo! – tudi zato, ker je krivda nekaj, čemur se človek lahko dobro prilagodi: zgodovinska krivda je nudila identiteto, ki ni ustrezala samo cineastom, ampak se je v njej udomačilo vse prebivalstvo ZRN. V svoji absolutnosti je »biti kriv« preprosteje kot »biti del nečesa«. To precej perverzno psihologijo moramo imeti vedno pred očmi, ko se ukvarjamo z zahodnonemškim povojnim filmom: hrepenenje po odrešitvi in mučno dejstvo, da je treba iti naprej. Problem seveda ni bil specifično nemški; tudi italijanski in japonski filmski avtorji – če ostanemo pri glavnih silah osi – so se ubadali z njim, ampak zdi se, da so se s preteklostjo sprijaznili prej kot Nemci: Italija je odrešenje iskala v neorealizmu (in pri tem stalno tajila njegovo poreklo ...), Japonska pa v *tenko*. Toda na koncu so vsi nadaljevali s svojim. Tako je bilo tudi v Nemčiji, le da tu ni bilo »nove« estetike, ki bi se ji režiserji lahko predali, pa tudi apostazije ne; bili sta samo krivda in želja po spremembi. Vsak je nadaljeval s svojim. In tako je potem nastal *Trümmerfilm* (»film ruševin«), ta tipični nemški žanr, v katerega spadajo filmi o obnovi Nemčije, o razumevanju tega, kar je bilo, in o tem, kako bi nekoč v prihodnosti moralo biti. Kar zadeva

število filmov, je bil to nepomemben žanr, saj njegovo jedro – v najboljšem primeru – sestavlja komaj pol ducata del, nastalih nekje v obdobju treh let (1946–1948); toda njegov psihološki pomen za zahodnonemško kinematografijo je velikanski. Lahko bi preprosto rekli takole: v teh maloštevilnih delih je eskaliralo neverjetno veliko stvari in celi tematski sklopi so si umetelno utrlji pot v filme *Die Mörder sind unter uns* (Morilci so med nami, 1946) Wolfganga Staudteja, *...und über uns der Himmel* (... in nad nami

V svoji absolutnosti je »biti kriv« preprosteje kot »biti del nečesa«. To precej perverzno psihologijo moramo imeti vedno pred očmi, ko se ukvarjamo z zahodnonemškim povojnim filmom: hrepenenje po odrešitvi in mučno dejstvo, da je treba iti naprej.

nebo, 1947) Josefa von Bakyja, *Zwischen gestern und morgen* (Med včeraj in jutri, 1947) Haralda Brauna, *Film ohne Titel* (Film brez naslova, 1947) Rudolfa Jugerta in *Berliner Ballade* (Berlinska balada, 1948) Roberta Adolfa Stemmlerja. Snemanje »filmov ruševin« je bilo kot nekakšna izjava o nameri (in s tem *tenko* ex negatio); če nič drugega, zagotovo ni naključje, da so temu žanru – v glavnem, ne v celoti (gl. *Liebe 47 / Ljubezen 47*, 1948/ Wolfganga Liebeneinerja) – dale pečat (nedoločno) progresivnejše sile, medtem ko so



Berliner Ballade (Berlinska balada)

bili režiserji, kot sta Alfred Weidenmann in Kurt Hoffmann, bolj zadržani. Edini mojster nemškega filma tistih let, ki ni posnel nobenega »filma ruševin«, je bil Helmut Käutner, čeprav njegov *In jenen Tagen* (Tiste dni, 1947) pogosto uvrščajo v ta žanr; ampak to pač sodi k človeku, za katerega se je vedno zdelo, da ubira bolj svojo pot, čeprav se je ta precej pogosto križala z glavno potjo, po kateri so hodili številni drugi. Helmut Käutner in Wolfgang Staudte sta edina režiserja iz te generacije, ki sta do danes ostala del zahodnonemškega filmskega kanona in katerih briljantnost postaja z leti vedno bolj očitna. Posnela sta filme, za katere se je v njunem času le redko kdo zmenil ali pa so jih vsi družno raztrgali. Tako je bilo, denimo, s Staudtejevim zgodovinsko obarvanim filmom noir *Schicksal aus zweiter Hand* (Usoda iz druge roke, 1949) in z njegovo mogočno vajo v naturalizmu *Rose Bernd* (1956); enako se je godilo tudi Käutnerjevi grobo-nori satiri *Der Apfel ist ab* (Jabolko je odpadlo, 1948), igrivo-melanholični moderni romanci *Monpti* (1957), bombastično-nevrotičnemu filmu noir *Schwarzer Kies* (Črni prod, 1960) in premišljeno kultivirano-asketskemu poskusu v modernizmu *Die Rote* (Rdečelaska, 1962). Ti filmi so danes precej osamljen primer popolnega avtorskega ustvarjanja in kažejo, kako je mogoče najširšemu



Film ohne Titel (Film brez naslova)

občinstvu povsem neodtujeno, na izviren in drzen način pripovedovati o zapletenih stvareh ter kljub temu pritegniti pozornost vsakega posameznika. Käutnerja je zgodovinsko gledano doletela slabša usoda kot Staudteja, ki svojega progresivnega političnega angažmaja ni nikoli skrival in se ni izmikal nobeni konfrontaciji. Njegov opus se prav zato toliko bolj očitno deli na »pomembne« in »nepomembne« filme (ob tem da nas celo njegovi obrtniški filmski izdelki še danes očarajo s svojim inscenatorskim

V tej nespravljivosti med prilagojenostjo in protestom besni zahodnonemški povojni film; in čim bolj natančno se z njim ukvarjamo, tem bolj fascinanten, raznolik in razburljiv postane. To je bilo namreč precej pomembno obdobje nemškega filma.

veseljem!); za Käutnerjev opus to ne velja v takšni meri, morda tudi zato ne, ker se je – kot je videti – vsakemu filmu posvetil enako intenzivno, medtem ko se je Staudte snemanja pogosto lotil zgolj kot obrti. Toda najpomembnejši filmski avtor tega obdobja ni bil ne Staudte ne Käutner in tudi ne Josef von Baky, ki si je to želel biti, temveč Harald Braun – danes tako zelo zavržen *auteur*, da se niti strokovne verske revije, ki bi jih ta skrajno protestantski režiser pravzaprav moral izredno zanimati, niso mogle pripraviti do tega,

da bi pred nekaj leti počastile njegovo 100-letnico rojstva. Braunovi filmi so trmoglavno trdni; v njih si je režiser iskreno prizadeval za boljši svet, se resnično zanimal za nove družbene smernice in bil vedno pripravljen za konstruktivne diskusije. A obenem so tudi popolnoma nepriljavni, tako rekoč bolj namenski od Ikeinega knjižnega regala. To sicer zveni bolj nespoštljivo, kot je mišljeno, toda današnja filmsko-kritiška merila nam ponujajo le malo možnosti, da spregovorimo o posebni očarljivosti teh filmov; zaznamuje jih namreč ponižnost, ki lahko človeka tu in tam spravi ob pamet. Braunovo najpomembnejše, v času njegovega življenja popolnoma napačno razumljeno delo je njegov najbolj eksperimentalen film *Der gläserne Turm* (Stekleni stolp, 1957) – edini film, ki je bil posnet po izvirnem scenariju Wolfganga Koeppna, enega najpomembnejših književnikov 20. stoletja. V tem filmu strukture in odmevi mednarodne povojne avantgarde nespravljivo trčijo ob protestantizem ZRN iz časa obnove; film drhti bolj kot kateri koli drug v Braunovem opusu. Dela tega režiserja so bila zrcalo tiste ZRN, za katero si je država uradno prizadevala, a je bilo vsem jasno, da je samo ideal. In kaj je bila realnost? Zagotovo vse, kar sta delala Staudte in Käutner (ter pravzaprav tudi Braun), kot tudi ves »gravž« Karla Ritterja ali Alfreda Weidenmanna in razburljivi žanrski odkloni Hansa H. Königa (*Rosen blühen auf dem Heidegrab* [Vrtnice cvetijo na grobu sredi resave, 1952], *Heiße Ernte* [Vročeta žetev, 1956]), Franza Capa alias Františka Čapa (*Das ewige Spiel* [Večna igra, 1951], *Die Spur führt nach Berlin* [Sled vodi v Berlin, 1952]) ali Richarda Häußlerja (*Das Dorf unterm Himmel* [Vas pod nebom, 1952]), pa tudi natančne, kot granate eksplozivne

osvetlitve problemov v filmih nemških režiserjev, ki so se vrnili iz emigracije – *Der Verlorene* (Izgubljeni, 1951) Petra Lorreja, *Die goldene Pest* (Zlata kuga, 1954) Johna Brahma, *Die Mücke* (Komar, 1954) in *Der Cornet* (Kornét, 1955) Walterja Reische, *Nachts, wenn der Teufel kam* (Ponoči, ko je prišel hudič, 1957) Roberta Siodmaka, *Nasser Asphalt* (Moker asfalt, 1958) in *Fabrik der Offiziere* (Tovarna oficirjev, 1960) Franka Wisbara ali pa *Am Tag, als der Regen kam* (Tistega dne, ko je prišel dež, 1959) in *Schachnovelle* (Novela o šahu, 1960) Gerda Oswaldala (ob tem da imamo Oswaldala samo pogojno lahko za emigranta, ki se je vrnil v domovino ...). Omeniti je treba tudi dela »brezdomcev«, kot sta bila Falk Harnack (*Nacht der Entscheidung* [Noč odločitve, 1955]) in Peter Pewas (*Viele kamen vorbei* [Veliko ljudi je prišlo mimo, 1955]), ali pa obiskovalcev, kakršen je bil Roberto Rossellini (*Angst* [Strah, 1954]), pa prodornežev, med katere sta sodila Georg Tressler (*Endstation Liebe* [Končna postaja Ljubezen, 1957], *Das Totenschiff* [Mrtvaška ladja, 1959]) in Bernhard Wicki (*Warum sind sie gegen uns?* [Zakaj so proti nam?, 1958]). Naj omenimo tudi »šoder« Hansa Deppeja pa, recimo, spodrsnjaje Fritza Stapenhorsta (film *Es war die erste Liebe* [Bila je prva ljubezen, 1958]) je pravzaprav posnel Veit Harlan) in samozadovoljna rutinska žanrska preigravanja Harald Reinla ali Alfreda Vohrerja ter nepomembne filme za srednji razred, ki jih je snemal Kurt Hoffmann. V tej nespravljivosti med prilagojenostjo in protestom besni zahodnonemški povojni film; in čim bolj natančno se z njim ukvarjamo, tem bolj fascinanten, raznolik in razburljiv postane. To je bilo namreč precej pomembno obdobje nemškega filma.

NA DOMAČEM VRTU

NA DOMAČEM VRTU JE NASLOV DVEH SLOVENSKIH FILMOV: MANJ KOT MINUTO DOLGEGA FILMČKA ODVETNIKA DR. KAROLA GROSSMANNA (1905), KI VELJA ZA PIONIRJA SLOVENSKEGA FILMA, IN VEČ KOT URO DOLGEGA FILMA GLASBENIKA BRATKA BIBIČA.

ZDENKO VRDLOVEC



Bibičev film vsebuje Grossmannovega, vendar ne na ta način, kot bi se ga nemara lotil Kubelka, ki bi film, krajši od minute, znal »raztegniti« na uro in še čez. Bibičev film je kompilacija, tj. montaža odlomkov iz slovenskih filmov ali, točneje, dokumentarnih in reportažnih posnetkov, ki so jih slovenskih filmarji naredili doma in na tujem v obdobju od 1905 do 1943 ali od tkanja dveh dekljic po vrtu in pred očetovo oziroma Grossmannovo pionirsko kamero pa do plesa balerine Pie Mlakar. Bratko Bibič je to svojo filmsko kompilacijo tudi uglasbil ter kinotečno projekcijo v živo spremljal na harmoniki, medtem ko je Tomaž Stekne sodeloval z violino in klavirjem. Ta kinotečna predstava nekega decemberskega večera leta 1999 je bila prav imeniten dogodek, vendar ne zgolj zaradi te žive glasbe ob večinoma nemih filmskih odlomkih, temveč prej zaradi posrečenega ujemanja godbe z zgodbo, ki jo je pripovedovala montaža izbranih filmskih odlomkov. Da, najboljši trenutek tega večera je bilo prav odkritje, da je Bibiču iz odlomkov iz arhivskih filmov uspelo narediti zgodbo. Ali novi film, ki seveda ni igrani, vseeno pa je fikcija, temelječa na »faktih« oziroma večinoma dokumentarnih posnetkih. Bibičev *Na domačem vrtu* namreč ni kakšna »historična« kompilacija, ki bi podala zgodovinski pregled slovenskega filma od začetkov do vzpostavitve nacionalne kinematografije, marveč je prej neke vrste »zgodovinska fikcija«, ki prek filma pripoveduje o zgodovini. Kako? Tako, da nas z Grossmannovega domačega vrta popelje v »beli« ali dobesedno »novi svet«, torej v Ameriko, kot jo je zabeležila kamera slikarja Božidarja Jakca, z newyorške železniške postaje pa se vrnemo nazaj v Evropo oziroma v Nemčijo,

kjer je Mario Foerster posnel, kako nacisti strumno pozdravljajo otvoritev avtoceste; precej daleč od te avtoceste, ki povezuje Frankfurt in Darmstadt, leži mirno »belo mesto« Ljubljana s tramvajem in kolesarji, kjer tedaj najbrž še niti slutili niso, kaj bo pridrvelo nadnje s te avtoceste, in so brezskrbno odhajali v gore oziroma *V kraljestvo Zlatoroga*; v takšnem kontekstu bi tudi rušenje ljubljanskega hotela Malič lahko videli kot znamenje vojne bodočnosti, toda odpočijmo si malo od zgodovinske realnosti, zastavimo za hip potek njene zgodbe in si oglejmo demonski ples Pie Mlakar ob ognju, pojdemo »nazaj v naravo«, v »naše gore«, vrnimo se še za trenutek domov, »na domači vrt«, in pozabimo, da se v železarnah že kuje jeklo za bajonete... Da, tudi tako lahko nastane filmska zgodba – s spominjanjem zgodovine na podlagi podob, ki še »vedele« niso, kaj kažejo in o čem govorijo. In mnoge od njih bi v Filmskem arhivu Slovenije najbrž obležale pozabljene, če se ne bi v novi konstelaciji pojavile v Bibičevi kompilaciji. Ki se je morda zastavila kot enkratno in zaokroženo delo, a brž oziroma že s tem, da le-to temelji na principu *found footage*, nujno postane *work in progress*. Po 2. svetovni vojni se je z nastankom in razvojem nacionalne kinematografije tudi slovenski svet vse bolj pokrival z gibljivimi podobami, ki so sčasoma postale tudi njegove sledi ali njegovo imaginarno preživetje. In sčasoma so tudi podobe, ki so nastale kot fikcionalizacija zgodovinske ali aktualne realnosti, postale »dokumenti« ideološke in imaginarne reprezentacije. Bolj ko je neka realnost živa samo še v podobah, manj je pomembno (in dejansko tudi težje izvedljivo) razlikovanje med dokumentarnimi in fiktivnimi podobami. V zadnjem

de-lu Bibičeve kompilacije *Na domačem vrtu* (I.-III.) bi na nekaterih mestih samo še najboljši poznavalci zgodovine slovenskega filma znali razlikovati med odlomki iz dokumentarnih in igranih filmov. Pri čemer ni mogoče reči, da bi bilo takšno »zamegljevanje« kakšna intenca *Na domačem vrtu* – prej gre za to, da so tako dokumentarni kot igrani odlomki videti enako zgodovinski, enakovredni fragmenti izginule stvarnosti, namreč povojne, o kateri pa prav ti odlomki v novi konstelaciji podob pričajo, da še vedno poteka boj za njeno interpretacijo. Bibičeva kompilacija implicira oziroma indicira ta boj v ironičnem »poigravanju« s podobami, zlasti tistimi, ki imajo »težke« ideološke konotacije: tako npr. odlomka iz dveh različnih igranih filmov delujeta kot kader in protikader – v enem partizani mečejo bombe, v drugem je četniško mitralješko gnezdo, v naslednjih prizorih pa ne vidimo ne postreljenih partizanov ne pobitih četnikov, marveč ponavljanje kadra in protikadra: z vidika spektakelskega ugodja seveda frustrirajoče ponavljanje, ki pa postane »produktivno«, kolikor nas spomni aktualnega boja za interpretacijo nedavne slovenske zgodovine in nas obenem od njega ludično distancira. In prav slednje, »ludično distanciranje«, se zdi temeljna operacija kompilacije v *Na domačem vrtu*, ki v drugi polovici 40. in v 50. letih prejšnjega stoletja v slovenskih filmih ni mogla najti ideološko nedolžnih podob.



Iz razstave Slow-motion, 2006

MIHA KNIFIC

IGOR ŠPANJOL

Zadnje čase je Miha Knific svojo produkcijo posvetil vprašanju reprezentacije kinematografije znotraj polja sodobne vizualne umetnosti. Njegova dela iz serije *Storyboards* so hkrati pomenila nadaljevanje raziskovanja konceptov upodabljanja in reinterpretacije predmeta in že povzemala izhodiščna dejanja v nastajanju filma. Sestavljena iz fotografij in besedil, formalno spominjajo na osnutek filmskega scenarija s podobo oziroma skico bodočega posnetka razvitega filmskega kadra. Zraven fotografije so izpisani dialogi filmskih likov in naslovi posamičnih manjših delov zgodbe, ki kažejo izbrano pozicijo znotraj pripovedi. Čeprav te fotografije delujejo kot avtonomne entite, nekakšni zmrznjeni filmski kadri, dialog in z njim ulovljen čas teče naprej in presega podobo, tako kot abstraktno mišljenje presega realnost same podobe. Zgodbe temeljijo na dialogih, prevzetih iz filmov, risank in literature, predelanih in povezanih v novo pripoved. Ukvarjajo se z vprašanji realnosti časa in ljudi, izgubljenih v namišljenih prostorih in fantazmah.

Novejše fotografije so povečave vzporednih sličic iz 8-milimetrskega filma, ki v hitrem predvajanju ustvarjajo gibanje. Galerijska postavitve bolj kot gibanje izpostavi drobne razlike med sosednjimi sličicami, potrebne za vtis realnega časa in pomnjenje podobe. Fotografske podobe razčlenjene prostorske postavitve čas gledanja posamične sličice razpotegnejo in ustvarjajo upočasnjeno gibanje, nekakšen slow-motion kino. Tako upočasnjene filmske podobe napeljujejo k razmišljanju o filmu samem kot materiji in ne le pripovedi zgodbe, pa tudi o fenomenu gledanja in časa oziroma o spominjanju in ločevanju podobnih, na prvi pogled istovetnih podob. Povečane sličice so

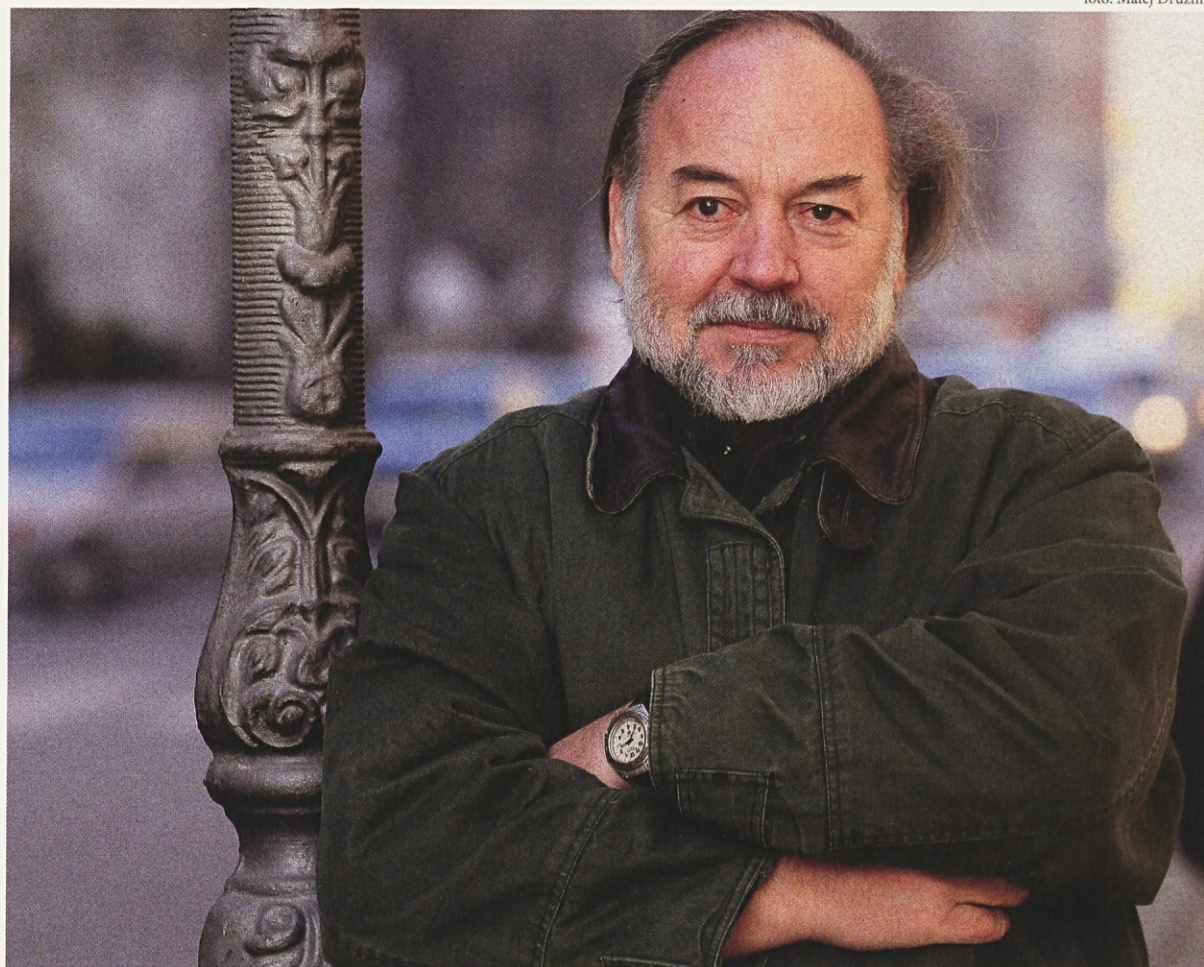
materialna osnova gibljivih slik in šele njihova fizična realnost statične fotografije omogoča premik od opazovanja k izkušnji: podoba, pretvorjena v hitrosti obiskovalčevega vidnega dožemanja, postane gibanje. Za kinematografsko izkušnjo je značilno, da se spominjamo podob in zvokov, ki jih zaznamo, medtem ko se ne spominjamo samega časa. Namen Knificevih projektov je ozaveščanje časa na filmu, medtem ko podarja strukturo filma na račun pripovedi in pomen samega spomina.

V času, ko je tehnološki razvoj usmerjen k manjšanju razlike med svetom medijev in svetom njihovih občinstev, se zdi, kot da bi vsi tehnološki izumi imeli namen narediti fikcijo čim podobnejšo resničnosti. Vendar pogoj, da utajitev nejevere deluje, ni ukinitve razlike med resničnostjo in fantazijo, temveč razlika med njima. Podoba je tako ujeta v dožemanje kot indeks, transparenten in enoznačen posnetek tega, kar fotografska podoba je, torej dokument o resnici in resničnost sama, za razliko od besed, ki jim je tradicionalno dovoljen prehod v nerealno in fiktivno. Pri Knificu je v nasprotju s tem podoba razumljena kot spremenljiva konstrukcija, ki nima enega samega pomena in vira, pri čemer je ključnega pomena novo branje obstoječih, najdenih in prevzetih podob znotraj kinematografskega konteksta. Na podoben način Knific razume tudi lastno produkcijo, tako od scenarija, prvotno zasnovanega za nemogoč in neobstoječ, nikoli posnet film, nastaja njegov prvi celovečerni film.





EKRAN A Short Film about the Indio Nacional (A Maicling película nañg ysañg indio nacional), 2006, Raya Martin, foto: Joy Domingo



ČRNI DOSJE KARPA GODINE

MALO JE SLOVENSКИH FILMSKIH USTVARJALCEV, KI BI IMELI TAKO OBSEŽEN, BOGAT IN RAZNOLIK OPUS KOT KARPO GODINA, LETOŠNJI PREŠERNOV NAGRAJENEC, SICER PA FILMSKI IN GLEDALIŠKI REŽISER, DIREKTOR FOTOGRAFIJE, SCENARIST, MONTAŽER, PROFESOR ZA FILMSKO REŽIJO IN KAMERO NA AGRFT, KI JE V SVOJI KARIERI OD ŠESTDESETIH LET PREJŠNJEGA STOLETJA SOUSTVARJAL JUGOSLOVANSKO IN SEVEDA TUDI SLOVENSKO KINEMATOGRAFIJO.

MATEJA VALENTINČIČ

Za njim je čez osemdeset naslovov filmskih in televizijskih del, okrog štiristo propagandnih filmov, režija drame in dveh oper ter več kot štirideset domačih in tujih nagrad. Filmografijo in biografijo Karpa Godine so nedvomno zaznamovala »divja šestdeseta«, čas študentskih gibanj in črnega vala v jugoslovanskem filmu, ki ga je oblast »očrnila« ravno zaradi eksplozivne zmesi estetskega radikalizma, socialnega naboja in političnih implikacij. Njegovi filmi, vedno duhovito ironični, estetsko dovršeni, prefinjeno metaforični v kritiki ideološke slepote so pisma slepcem - če se poigramo s čisto zadnjo podobo *Splava meduze* - tudi v današnjem času.

8. februar je za nami. Zanima me, kakšne so bile reakcije na vašo avtorsko predstavitev na podelitvi Prešernovih nagrad v Cankarjevem domu, ki je bolj kot na besedi temeljila na sliki. In kaj vam ta nagrada dejansko pomeni?

Ja, že ko sem izvedel zanjo – ta nagrada je znana že na Prešernov rojstni dan – sem povedal, da nisem pišoč človek kot Milan Dekleva, in da se bom raje skušal predstaviti z medijem, ki ga obvladam. Nekaj časa sem razmišljal o različnih kombinacijah, potem pa se mi je utrnilo, da bi iz filma o Šumiju *Chubby was here* izbral samo odlomke z ljudmi, ki so nekako povezani s to proslavo bodisi kot Prešernovi nagrajenci bodisi da so blizu temu krogu. No, sam film ima humorno noto, ko pa sem zmontiral odlomke, se je humor še potenciral. Tisti, ki so znali to prebrati, so videli, kako je naša dežela dihala, jaz pa sem dodal še ironičen naslov *Kako se je kalilo jeklo*, da sem malo asociiral na socialistično romantiko. No, Burger je proslavo režiral, na sredo amfiteatralnega prostora je postavil šestmetersko kroglo, na kateri so se vrstile projekcije, tako da mu je tudi moja ideja šla v koncept. Teh dvajset projektorjev in dvajset različno velikih slik, ki sinhrono tečejo z različnih zornih kotov, je delovalo precej inovativno. Mislim, da je prineslo nekaj vedrine k proslavi, ki je doslej bila bolj duhamorna, pogrebna. Kar se tiče nagrade, sem bil resnično presenečen, ker

se nikoli nisem videl v vlogi Prešernovega nagrajenca, pa tudi v komisiji so bili ljudje, za katere si ne bi mislil, da cenijo moje delo. Je pa to neko zadovoljstvo, iskreno rečeno, tudi finančno, saj verjetno prinaša tudi dodatek k pokojnini.

Zakaj filmarji v Sloveniji redkeje kot drugi umetniki prejmejo tovrstna najvišja državna priznanja?

O tem sem že razmišljal. Vedno je bila v slovenski kulturi privilegirana predvsem literatura. In teater. Prešernovo nagrado v današnjem pomenu besede sva kot filmska režiserja dobila samo Matjaž Klopčič in jaz. V šestdesetih letih sta jo sicer dobila tudi Štiglic in Pretnar, še prej pa Metod Badjura, vendar so bile to nagrade z manjšo težo, ker so jih podeljevali v drugačnem kontekstu, skupaj z drugimi neumetniškimi področji. Film je bil vedno pastorek v tem kulturnem prostoru. Tudi v medijih imajo Borštnikovo srečanje ali Vilenica ali Kresnik še dandanes večji pomen kot kakšen filmski festival ... Čeprav se filmarji mlajše generacije znajo bolje prebijati v ospredje.

Ampak v šestdesetih letih, ko ste sami začeli filmsko kariero, je bil film v središču dogajanja, ne le kulturnega, ampak tudi v središču ideoloških trenj. Puljski festivali so bili lakmusov papir jugoslovanskega družbeno-političnega vzdušja. Kako ste kot študent in filmski amater takrat vse to doživljali?

Pula je bil jugoslovanski festival in to je bilo pravo vrenje. In takrat se je govorilo, se je pisalo, je bilo na televiziji, ampak v slovenskem prostoru je bila ta stvar zminimalizirana. Jaz sem leta 1962 prišel na Akademijo v Ljubljani, najprej sem moral študirati gledališko in radijsko režijo, šele nato smo preklopili na filmsko in televizijsko režijo. Ker se na Akademiji takrat še niso sistematično snemali filmi, smo se včlanjevali v amaterska društva, kajti amaterizem je bil takrat kar priznana kategorija. Jure Pervanje, Mario Uršič iz Trsta in jaz smo se včlanili v klub Kino



Splav meduze

Odsev in začeli zelo resno delati filme na osmički. Vzporedno s puljskim je namreč obstajal tudi Festival jugoslovanskega amaterskega filma, ki se je začel tri dni pred njim. Tako smo, na primer, skupaj z Lordanom Zafranovičem, Želimirjem Žilnikom ... z amaterskimi filmi tekmovali med sabo po celi Jugoslaviji. Ob zaključku študija smo Žilnik, Zafranovič in jaz nekako

Črni val je bil v bistvu novi jugoslovanski film in prinesel je svežino in novo filmsko formo in vsebino v naš prostor. Politika je to seveda zatrla in prekinila ta zanos filmarjev, ko je bil le ta na vrhuncu. Po mojem mnenju bi takratni filmarji, če bi ne prišlo do te brutalne zadušitve, še dosti močneje vplivali na razvoj evropskega filma.

sočasno prišli na 35 mm. Ampak glavne inovacije v filmskem jeziku so prihajale iz amaterskih logov, v tistem času je bil pomemben Kino klub Beograd. S kolegi smo obiskovali vse festivale, bili smo pravi filmski entuziasti. Seveda nas je takrat porajajoče se črnovalovsko gibanje na filmu strahotno privlačilo in intrigiralo, tako da smo že v času študija zaplavali v te tokove.

Se spomnite konkretno kakšnega filma, ki vas je »udaril po glavi«, ki vas je idejno razsvetlil, skratka, ki se je vas kot mladega človeka takrat močno dotaknil v čustvenem in intelektualnem smislu?

Vsi filmi Živojina Pavloviča in Dušana Makavejeva. Tudi film *Kaplje, vode, bojevniki* Kokana Rakonjca; to je bil omnibus, ki je izhajal ravno iz Kino kluba Beograd, ostali dve zgodbi sta zrežirala Živojin

Pavlovič in Marko Babac. Govoriva o filmih nekako do leta 1966, potem pa sem že sam začel aktivno sodelovati.

Kakšno pa je bilo vzdušje v Sloveniji? Jože Babič je že leta 1960 posnel Veselico, ki jo lahko razumemo kot predhodnico črnega vala; Jože Pogačnik je leta 1967 oblast razburil z Grajskimi biki, tu so bili njegovi kratki dokumentarni filmi s socialno tematiko ... Koliko so bili ti filmi za vas aktualni, kakšen odnos ste vzpostavili do njih?

Zanimivo, ravno pred nekaj dnevi smo študentom

Zgodnja dela se zaključijo tako, da trije junaki na koncu ustrelijo junakinjo, ki se imenuje Jugoslava, jo pokrijejo s partijsko zastavo in vržejo nanjo molotovko. In potem pride stavek Saint Justa: »Tisti, ki so odpeljali revolucijo do pol poti, sami sebi kopljejo grob!«

na AGRFT predvajali Veselico. Po dolgem času sem jo ponovno videl in moram reči, da še danes deluje strašno sveže in tudi študenti so bili presenečeni. Absolutno smo takrat občudovali Jožeta Babiča, Pogačnik pa nam je bil s svojimi dokumentarnimi filmi, ki so se normalno vrteli in se jih je dalo videti v kinih – hodili pa smo tudi na Festival kratkega filma v Beograd – nekakšen idol. Tako med nami kot v

jugoslovanskem prostoru so bili to odmevni filmi. Pri Grajskih bikih sem slučajno bil celo fotograf, tako da sem ta film kot študent поблиže videl še v nastajanju. Dejansko je malo zanemarjeno to obdobje angažiranih avtorskih filmov v Sloveniji. Bolj so bili opaženi filmi z juga, ker so imeli mogoče neko prvinskost, ki je bila privlačna. Ti filmi tukaj so le bili malo bolj »zlikani«.

V evropskem kontekstu pa je bil v tistem času nekaj novega francoski novi val. Kakšen odmev je imel pri nas?

Francoski novi val je bil zlata jama, iz katere smo črpali vsi. Recimo vsakega Godarda, Truffauta smo hodili gledat večkrat, tako da je pri vseh avtorjih novi val pustil neizbrisen pečat. Tudi v Žilnikovih Zgodnjih delih, ki smo jih naredili leta 1967/68, če govorim o tem, kjer sem bil zraven, je precej vizualnih in montažnih citatov Godarda. Novi val je bil največji preobrat v miselnosti v takratnih filmskih krogih.

Kako ste pa doživljali slovenski novovalovski modernizem, ki je bil najizrazitejši v Hladnikovem Plesu v dežju iz leta 1961 in prvih dveh Klopčičevih filmih - Zgodba, ki je ni iz leta 1967 in Na papirnatih avionih?

Bil sem še dijak v Mariboru, ko sem zvedel, da se je Hladnik pojavil, da v Ljubljani snema Ples v dežju – in tega niti on ne ve – da sem se z vlakom vozil, da sem lahko na skrivaj opazoval snemanja. Pri meni so ti trije filmi, ki si jih omenila, pustili veliko sled. Pisal sem celo maturitetno nalogo na temo slovenski film, v kateri sem se naslonil ravno na te filme.

Ko sva že pri raznih modernizmih, me zanima, kako so nastali Gratimirani možgani Pupilije

Ferkewerk, eden najbolj izvirnih slovenskih filmskih ludističnih eksperimentov v kratki formi konec šestdesetih let?

Takrat je Dušan Jovanovič v Gledališču Pupilije Ferkewerk delal predstave, ki so bile zelo provokativne – prvič so na odru zaklali živo kokoš, z določenim namenom, seveda, itn. Tudi družil sem se s krogom mladih pesnikov iz skupine 442. Z Dušanom sva pisala scenarij za celovečerni film Kralj Matjaž, ko se mi je porodila ideja za kratek film. S koščkom papirja sem zaprosil za sredstva v Neoplanti v Novem sadu, kjer sem ravnokar posnel Žilnikova Zgodnja dela, potem pa smo šli snemat na soline. Ta film v Sloveniji skorajda

V vsakem so kaj našli. Pogrešam Sonjo Henie je partijska celica Zveze komunistov celo najbolj absurdno okarakterizirala, češ da nisem le padel pod dekadentni vpliv zahodne kinematografije, temveč sem celo te dekadentne avtorje pritegnil, da so delali zame na ozemlju Jugoslavije.

ni bil viden, medtem ko je na GEFfu – to je bil velik festival žanrskega filma v Zagrebu – pobral skoraj vse nagrade in zares impresioniral. Na tistem ogromnem platnu do tal se je vse tisto morje dobesečno zivalo z občinstvom. K temu, da so ga prepovedali, je veliko prispeval zadnji prizor z napisom »Gutajte LSD!«, ki je sugeriral, da se morda da na ta način izogniti stvarnosti, ki nas je obkrožala. Bili so pač še hipijevski časi.

Kakšna pa je bila obrazložitev za sodno prepoved predvajanja Zgodnjih del, s katerimi ste debitorirali kot direktor fotografije pri celovečernem filmu, ki je povrh vsega kot prvenec dobil zlatega medveda v Berlinu?

Zgodnja dela se zaključijo tako, da trije junaki na koncu ustrelijo junakinjo, ki se imenuje Jugoslava, jo pokrijejo s partijsko zastavo in vržejo nanjo molotovko. In potem pride stavek Saint Justa: »Tisti, ki so odpeljali revolucijo do pol poti, sami sebi kopljejo grob!« Že to je bilo dovolj za prepoved. To je bil čas študentskih gibanj, nasprotovali smo ideologiji, ki jo je takratna politika vodila v Jugoslaviji. Ta film nisem samo posnel, ampak tudi zmontiral, zato ga znam na pamet. Na procesu ga je Žilnik, ki je po izobrazbi pravnik, briljantno branil sam in v kozji rog ugnal tedaj najbolj eminentne tožilce. Mi smo pri tem zares uživali. In se je dalo, to je zanimivo ... Vseeno se je včasih pojavil tudi košček pravne države. Če si imel dokazljive in močne protiparagume, se je neke tudi slišalo, zato represivni aparat ni mogel ukrepati dalje. To bi bila nezaželjena informacija v tujini.



Med snemanjem filma Spletni meduze

Z Žilnikom sta v času študentskega vrenja v Jugoslaviji na začetku 70. let posnela še en film, ki ni bil le prepovedan, temveč kar zaplenjen.

Ja, nekaj ohranjenih odlomkov je objavila Majda Širca v svoji oddaji Povečava na temo študentskih gibanj. Film se je imenoval *Svoboda ali strip (Kapital)*. Z junaki smo krenili po celi Jugoslaviji. Šlo je za zgodbo dveh sester, hčerk bogatega vojvodinskega obrtnika, ki sta ukradli očetov kamion in izbrali njegovega najmočnejšega sezonskega delavca, »plemenskega bika«, da bi se skupaj podali avanturam naproti. In so naleteli na študentska gibanja v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani, ki so se odvijala sočasno s snemanjem, tako da smo igralce povsod inkorporirali v resnično dogajanje; so na demonstracijah pred Univerzo v Ljubljani, na Tribuni itn. Uspelo nam je narediti zanimivo strukturo filma, ki se konča z ubojem našega veleposlanika v Turčiji. Ko sem film zmontiral, je še pred laboratorijsko obdelavo policija prišla v montažo in odvzela materiale, da bi jih uporabila za identifikacijo in kot obremenilni dokaz proti akterjem študentskih gibanj. Tisto, kar je ostalo, je imel Žilnik.

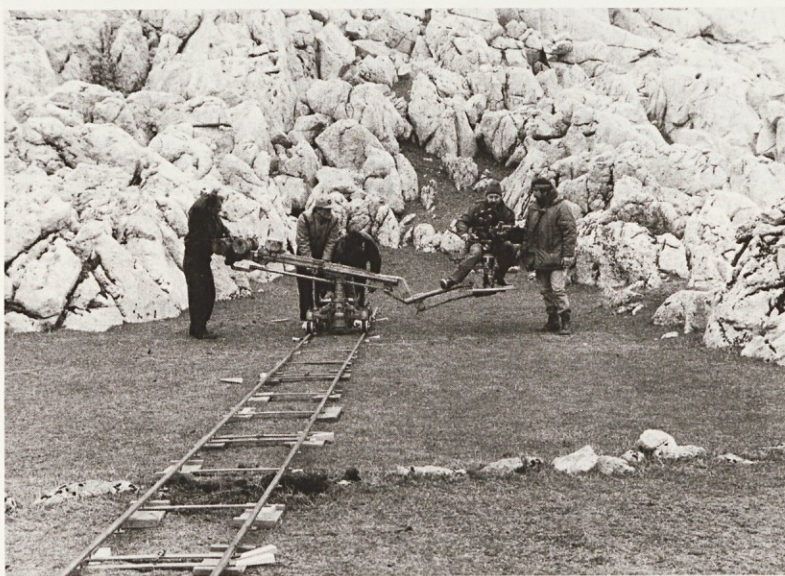
Pri Zgodnjih delih sta se srečala tudi z Brankom Vučičevićem, s katerim sta kasneje plodno sodelovala. Zakaj je ravno Vučičević postal vaš scenarist?

Žilnik in Vučičević sta se že prej od Makavejeva nalezla duha črnega vala, Žilnik kot njegov asistent, Vučičević pa kot koscenarist in tudi pomočnik režije. Potem sta skupaj napisala *Zgodnja dela* in ker sta poznala moje snemalsko delo, sta me povabila zraven, tako da smo bili vsi trije debitanti pri celovečernem filmu – Žilnik kot režiser, Branko kot scenarist, jaz kot direktor fotografije in montažer. Ko sem prišel v Novi sad, smo si rekli: »Poskusimo narediti cel film z roke, nekonvencionalno, poskusimo se malo zgledovat po francoskem novem valu!« Ker smo imeli podobne afinitete, smo skupaj delali še *Svoboda ali strip*, z Brankom pa sva med drugim na slovenski filmski sklad predložila dva celovečerna scenarija, ki sta bila zavrnjena in šele za tretjega, *Splav meduze*, nama je uspelo dobiti denar od beograjske televizije za tv dramo in od slovenskega sklada za realizacijo na 35 mm filmskem traku. No, takrat se je na Vibi zamenjalo vodstvo, prišli so Aleksander Zorn, Drago Jančar in Goran Schmidt kot dramaturgi, kar je pripomoglo, da je *Splav meduze* splaval na 35 mm kot koprodukcija med beograjsko TV in Vibo. Z Brankom sva kasneje sodelovala še pri filmu *Umetni raj*. No, Branko me je vsekakor zaznamoval, in ne samo mene. Bil je gonilna intelektualna moč pri mnogih takratnih filmih.

Eno bolj viharjskih obdobij v vašem življenju je bilo gotovo med leti 1968 in 73, ko so nastali vaši dokumentarni, eksperimentalni, politično subverzivni kratki filmi, med njimi *Zdravi ljudje* za



Zgodnja dela



Med snemanjem filma *Zdravi ljudje* za razvedrilo

razvedrilo, O ljubezenskih veččinah, Pogrešam Sonjo Henie, ki so pred kratkim skupaj s *Splavom meduze* izšli na DVDju.

To obdobje je bilo dejansko tako intenzivno – pa saj so bila vsa obdobja intenzivna – da sem te kratke filme delal v pavzah med celovečerci. Bil sem povsem razprodan. Najprej sem delal *Zgodnja dela*, šel sem v vojsko, naredil enega ali dva kratka filma, začel snemati Čengičevo *Vlogo moje družine v svetovni revoluciji*, ki je bil moj prvi barvni celovečerec, potem spet dva kratka filma in takoj *Slike iz življenja udarnika*, vmes je bil še film *Svoboda ali strip* ... V teh nekaj letih sem posnel pet celovečercev, in ne samo da sem režiral svoje kratke filme, tudi drugim sem jih snemal, pa za televizijo sem naredil nekaj serij. V Kinodvoru sem na večeruh DSFU zadnjič pokazal odlomke iz filmov, ki sem jih kot direktor fotografije ali montažer ustvaril nekako do Titove smrti, tudi televizijske stvari, ki niso bile nikoli videne v slovenskem prostoru, na primer

Laboratorij zvoka bratov Vranešević, ki so mi za vse filme napisali glasbo. Odkril sem jih v Novem sadu in z njimi delal neverjetne video spote za tisti čas. Z bratoma Vranešević smo si izmislili tisto pesem o tem, kako Srbi ljubijo ljudi drugih nacionalnosti za film *Zdravi ljudje za razvedrilo*, ki sem ga potem zmontiral na način ritmičnih rezov glasbe in teksta. Film je bil nagrajen na festivalu v Oberhausnu, aktiva Zveze komunistov pri Neoplanti pa je ugotovila, da so *Zdravi ljudje* sicer odlično posnet in zmontiran film, vendar prikazuje Vojvodino kot eksotiko, komično v svoji večnacionalni strukturi. Skratka, obtožili so me, da se posmehujem bratstvu in enotnosti. Zaradi filma *O ljubezenskih veččinah* pa sem leto kasneje moral pred vojaško sodišče, ker sem namesto propagandnega filma za vojsko naredil pacifistični, hipijevski film v smislu parole »*Make love not war!*«. Od prvotnega sinopsisa je ostala samo časopisna notica na začetku filma, da v kraju Štip v Makedoniji drug ob drugem biva nekaj



tisoč mladih žensk in vojakov, ki med sabo nimajo nobenega stika ... Film so v Zastava filmu razsekali s sekiro, na srečo mi je uspelo rešiti nulto kopijo. No, na začetku sedemdesetih let se je politična situacija zaostрила, zaprli so mojega kolega Lazarja Stojanovića zaradi filma *Plastični Jezus*, Žilnik, Makavejev in še kdo so morali oditi, jaz pa nisem mogel režirati več nobenega filma, ker sem bil na črni listi okrožnice, ki je šla po vseh republikah. V sedemdesetih sem se preživljal kot direktor fotografije zlasti na jugu, v Slovenijo pa me je poklical Vojko Duletič, da mu posnamem film *Draga moja Izza*, kasneje pa še *Doktorja*.

Kako pa se je porodila ideja za filmski kolaž *Pogrešam Sonjo Henie*, pri katerem je sodelovalo nekaj znanih tujih in domačih režiserjev? Je to bila zgolj priložnostna vaja v slogu ali je bil zadaj kakšen poseben namen? In od kod *Snoopyjev stavek* kot naslov filma?

Z Brankom Vučićevićem sva tuhtala, kaj naj bi bila osnovna tema, listala časopis *Politika*, ko sva naletela na *Snoopyja*, ki je ležal na svoji hišici, v oblaku nad njim pa je pisalo: *Pogrešam Sonjo Henie*. Takoj sva rekla: »Sijajen stavek, sijajno razpoloženje, dajmo to uporabiti!« Drugi pogoj sodelujočim - poleg izrečenega *Snoopyjevega* stavka - je bila statična kamera, isti zorni kot, isti prostor, in režiserji Miloš Forman, Buck Henry, Dušan Makavejev, Paul Morrissey, Puriša Đorđević, Bogdan Tirnanić, Friederick Weisman in Tinto Brass so morali po teh navodilih posneti tri-minutne zgodbe. Najbolj zanimivo epizodo sta skupaj posnela Forman in Buck Henry, ki sta bila takrat

na FESTu, beograjskem filmskem festivalu, ravno s filmom *Slačenje*, ki ga je Forman režiral, Henry pa je zanj napisal scenarij in v njem igral.

Ampak ta film verjetno ni bil sporen?

V vsakem so kaj našli. Tega je partijska celica Zveze komunistov celo najbolj absurdno okarakterizirala, češ da nisem le padel pod dekadentni vpliv zahodne kinematografije, temveč sem celo te dekadentne avtorje pritegnil, da so delali zame na ozemlju Jugoslavije.

Kot direktor fotografije ste posneli čez dvajset celovečercer. S katerim med njimi ste v retrospektivnem pogledu najbolj zadovoljni?

Z *Okupacijo v 26 slikah* Lordana Zafranovića in s filmom *Žena s pokrajino* žal že pokojnega sarajevskega kolega Ivica Matića. To sta mi res ljuba filma z diametralno nasprotno fotografijo. Sicer pa sem se preizkušal v različnih slogih, recimo v filmu *Slike iz življenja udarnika* Bate Čengića sem v celoti uporabil statično kamero. Ker sem bil v obdobju, ko sem svoje kratke filme delal s statično kamero, sem poskusil tudi na tem celovečernem projektu, če je to možno, kar mi je dalo novo potrditev v iskanju filmske izraznosti.

Pred dvema mesecema ste kot gost sodelovali na omizju na sarajevski televiziji, kjer se je razpravljalo o jugoslovanskem črnem valu. Kako je izzvenelo srečanje nekdanih črnovalovcev in kakšna je zapuščina črnega vala z današnje perspektive?

Že pred leti, ko je še divjala vojna, so nas v neverjetno velikem številu povabili na festival v Trst,

kjer je bilo podobno srečanje in diskusija z naslovom *Onda nera - črni val*. In takšno podobno srečanje je bilo sedaj v Sarajevu, le da je bilo število režiserjev razpolovljeno.

Kaj je ta črni val? To ime mu je nadela politika v pričakovanju, da bo naziv »črnovalovec« veljal kot negativni predznak, a zgodilo se je prav nasprotno. Črni val je bil v bistvu novi jugoslovanski film, lahko bi ga imenovali recimo tudi jugoslovanski novi val in prinesel je s seboj svežino in novo filmsko formo in

Od prvotnega sinopsisa je ostala samo časopisna notica na začetku filma, da v kraju Štip v Makedoniji drug ob drugem biva nekaj tisoč mladih žensk in vojakov, ki med sabo nimajo nobenega stika. Film so v Zastava filmu razsekali s sekiro, na srečo mi je uspelo rešiti nulto kopijo.

vsebinsko v naš prostor. *Politika* je to seveda zatrla in prekinila ta zanos filmarjev, ko je bil ta na vrhuncu. Po mojem mnenju bi takratni fimarji, če bi ne prišlo do te brutalne zadušitve, še dosti močneje vplivali na razvoj evropskega filma. Tako pa je zapuščina do tedaj posnetih filmov v našem filmskem prostoru šele mnogo kasneje dobila le svoj blede odsev.

JOŽE BAŠA IN VODA V OČEH



JOŽE BAŠA

KAKO SE JE ZGODILO NAJVEČJE FILMSKO ODKRITJE LANSKEGA LETA ALI ZAKAJ JE JOŽE BAŠA MORAL POSNETI SVOJ FILM. IZ PRVE ROKE.

Dobil sem besedo, da lahko svobodno predstavim svoj pogled na filmsko umetnost, lahko tudi življenje, če hočete. Poskušal bom kar najbolje poslušati svoj notranji glas in ga vpeti v smiselne stavke. Mogoče se sliši čudno, toda že pred leti, v času moje rosne mladosti, me je spreletel srh, ko sem se nenadoma zavedel človeške minljivosti. Takrat sem se odločil, da bodo moje prihodnje življenjske poti nekonvencionalne, in kmalu zatem sem na njih zatipal svoj izraz. Nekaterim zanimivo ozadje, da se dvajsetletnik, študent fizike, loteva projekta celovečernega filma, se mi ne zdi nič posebnega. Enostavno sem začel uživati v izzivih, izkušnje in doživetja pa so me notranje radostili. Ničesar se nisem bal. Že od mladih nog me je razganjalo od radovednosti, obsedlo me je vse, od naravnih zakonov do razumevanja družbe ter človeške duševne plati. Slednja me je očarala s svojo mističnostjo, zato sem ji posvetil malce več časa. In ugotovil, da je moja zunanost le zrcalo moje notranjosti. Življenje se mi je zarotiralo na glavo, vrnitev v prejšnje stanje ni bila več možna. Čas mladosti sem pustil za sabo in protagonistu pripisal podobne notranje boje z mladostniškimi ranami, ki so jim sledili sprejemanje novih spoznanj, želja po novem življenju in navezava na domače okolje. Zgodba je kar vrela v meni, pozneje pa iz mene. Energija je prosila za prelevitev, hotela je izbruh, da se udejanji v pravi obliki, v pravem kanalu. Trenutki nezadovoljstva so v meni sprožili kreativnost, ki sem jo z vsakim novim dnem pridno brusil in jo negoval, da ni izpuhtela. Vse, kar sem imel, so bili kamera, trije kovanci in resnica. Omeniti velja tudi jekleno željo, podprto z dobrosrčnimi soustvarjalci. Iskrenost je krepila svoboda neodvisnosti. Eisenstein

je menil, da se vsak rodi kot genij, treba se je le znebiti ovir in predsodkov ter ohraniti čistost duše. Čistost sem dosegel tudi z digitalnostjo, ki mi je omogočila, da sem lahko naredil nekaj, kar je bilo prej dostopno le velikim. Digitalna revolucija je poskrbela, da so stvari okrog snemanja filma postale veliko lažje, kot so bile. Digitalizacija tako počasi diha za ovratnik velikemu bratu, filmskemu traku, zato sem tudi mnenja, da si digitalni filmi zaslužijo enakovredno obravnavo s strani kritičnega očesa. Vprašajmo se recimo, kako bi bilo, če bi stari filmski mojstri svetovnega kova imeli na voljo digitalno tehniko že pred petdesetimi leti. Bi bila zaradi tega njihova dela vredna manj? Bi trpela njihova izvirnost? Umetnost je namreč univerzalna, je absolutna resnica za umetnika, on sam pa je le suženj, ki vedno znova plačuje za svoj dar. Film je zdaj dostopen množicam, te pa imajo množice idej in sporočil.

Kako se je nekega dne rodil moj film? Prav tistega nekega dne sem začutil tesnobo, neopisljivo, moja ustvarjalnost je klicala po novem mediju. Rekla je film. Tri leta nazaj sem imel idejo in ideje, iz tega kupa je počasi začel rasti scenarij, ki je sprožil vrsto drugih zahtev.

Navkljub skromnim sredstvom je bil osnovni gradnik projekta dobrosrčnost ljudi. Vsem sodelujočim sem zato izredno hvaležen, da so verjeli v film, ki brez njih ne bi ugledal platna. Zadnja tri leta sem tako tiho opazoval te trenutke in sanjal o njih v kadrih, misel, kaj bo potem, me ni begala, preživela je le ena želja, da končam film in pustim za sabo sled.

NEVIDNA ZGODOVINA FILIPINSKEGA FILMA

ROTTERDAM JE ŽE DOLGO NAJPOMEMBNEJŠA RAZGLEDNA TOČKA ZA VITALNE AZIJSKE KINEMATOGRAFIJE. LETOS SE JE OBRNIL PROTI FILIPINOM IN PONUDIL IZBOR AVTORJEV, KI ŠE VEDNO IŠČEJO ZASLUŽENO MESTO V FILMSKIH KANONIH. FESTIVAL PA JE PREVERJAL TUDI TRENUTNI UTRIP FILIPINSKEGA FILMA, ZNOTRAJ KATEREGA IZPOSTAVLJAMO DVE IMENI: LAV DIAZ IN RAYA MARTIN.

NIL BASKAR

Potem ko se je lani zazdelo, da je tudi Rotterdam podlegel nesmiselnemu trendu anticipiranja najnovejših valov v azijskih kinematografijah (Malezije, Tajske, Indonezije itd.), je letos festival ubral pravilno pot in poskrbel za nujno potreben historični kontekst vsaj ene izmed kinematografij JV Azije.

Selekcijo mini-retrospektive filipinskega filma je festival zaupal Noelu Veri, filmskemu kritiku dnevnika *Manilla Times*, ki je v pred kratkim izdani knjigi *Critic After Dark: Review of Philippine Cinema* ponudil dragoceno čtivo za spoznavanje filipinskega filma. Žalostno dejstvo, da je omenjena publikacija ena izmed redkih uporabnih referenc za to kinematografijo v zadnjih tridesetih letih, priča o predolgi nevidnosti filipinskega filma, ki se po dekadah Marcosove diktature (1965–1986) vrača šele zdaj, z majhnimi, a odločnimi koraki. Glavno oviro po mnenju Vere predstavlja slabo stanje redkih preživelih filmskih kopij, zlasti pa mačehovski odnos filipinske filmske industrije ter odgovornih institucij, ki pogosto strežejo izključno komercialnim interesom. Če odštejemo nedavne delne restavracije opusa Lina Brocke, ki velja za najpomembnejšega avtorja sodobnega filipinskega filma (glej Ekran, št.9–10, 2005), ter nekatere izjeme, ima ta filmska zapuščina zaenkrat slabe obete za



Heremias

preživetje.

Poleg Brocke (festival je prikazal *Insiang*, njegov mojstrski zarez v psihosocialno tkivo filipinske družbe) so filipinski kontingent sestavljala dela Amabla Tikoya Aguileza, Mika De Leona, Maria O'Hare, Chita Roña ter izbor kratkih filmov avtorja eksperimentalnega filma Raymonda Reda. Izbor si je – po besedah Vere – prizadeval ilustrirati raznolikost filmskih izrazij znotraj filipinske kinematografije ter izzvati določene trdovratne stereotipe. Ne da bi se spuščal v podrobnejšo analizo predstavljenih del, lahko pritrdim vsaj prvi trditvi; tematski, slogovni in produkcijski razpon je obsegal nadvse različna dela, od angažiranega dokurealizma Aguilezovega *Boatmana* (Bangkero Ang, 1984) ter De Leonovega *In Just the Wink of an Eye* (Kisapmata, 1982), pa O'Harinega fantazmagoričnega političnega horrorja *Demons* (Pangarap ng puso, 2000), do *Escape* (Eskapo, 1995) Chica Roñe, visokoproračunske zaporniške drame o najtemnejših letih Marcosove diktature, ki bi dobro izgledala tudi v filmografiji kakšnega Coste Gavrasa. Med najbolj ekscentrične diverzije bi sam nedvomno prištel še *Jesus the Revolutionary* (Jesus Rebolusyonaryo, 2002) Lava Diaza, futuristični politični akcioner (in če gre verjeti Veri, tudi prvi filipinski *sci-fi*). Kljub žanrski preobleki



– ta na trenutke meji na absurdno samonegacijo – so v filmu prepoznavne Diazove skrbi za prihodnost Filipincev, pa tudi teme izdajstva in odrešitve.²

Diaz me pripelje do dveh najzanimivejših filipinskih filmov, sicer predstavljenih v rednih festivalskih sekcijah, kar v praksi pomeni, da sta na festival pripela tako rekoč z montažne mize. *Heremias* (2006) je Diazov opus v nastajanju, triurno uvajanje v film, ki se še snema, a navkljub temu že deluje kot dovršena celota. Podobno kot v preteklih delih, *Batang West Side* (2002) ter *Evolution of a Filipino Family* (Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino, 2004), je predpogoj za vstop v Diazov univerzum popolno predajanje toku in ritmu filma, a hkrati avtor tokrat ponudi več v smislu »konvencionalne« filmske naracije, najsibodi v strogo linearni, skorajda kroniški dramaturški zgradbi, kot tudi v naravi filmskega prostora-časa, ki upošteva načela enotnosti.

Če v *Evolution* Diaz podoba življenja dveh družin pogosto dograjuje kot večglasni in grobo obrušeni mozaik – vključno z vsemi ekskurzijami izven pripovedi (radijske *soap-opere*, igrani intervju z »Linom Brocko« itd.) –, tokrat pogled ostaja nežiznosno *in situ*, vselej v bližini protagonista, vsaj dvakrat pa poosebljen v pogledu *priče* dogodkom, ki so

bistveni za dramaturški razvoj zgodbe. Fokusiranost, izpraševalnost in partikularnost pogleda so vtisnjeni tudi v črno-belem *chiaroscuro*, ki v nekaterih daljših plan-sekvencah (Heremias priča zločinskim nakanam, poskuša umoriti tatu, v gozdu spregovori z Bogom ...) razločuje in poudarja »junakove« dileme in imperative.

Naslovu ustrezno je *Heremias* moralna eksegeza z globoko alegoričnimi podtoni: protagonist, ponižni in lahkoverni krošnjar, se loči od svojih tovarišev in pada na samotno pot duhovnega iskanja, na kateri je priča človeškim slabostim in pokvarjenosti. To ga prisili v načelno preizkušnjo, a pravico (in odrešenje) išče na napačnih krajih: sprva pri skorumpiranem policaju, naposled pa še pri licemerskem duhovniku, ki odgovornost za pravičnost in dobroto prelaga na človeku višje sile. Policaj ga naposled odpelje v pragozd in pretepe, Heremias pa postane »posvečeni norec« in Boga izzove s štiridesetdnevno zaobljubo odrekanju.

Heremiasovo mučeništvo odslikava trpljenje vsega ljudstva, ki je na eni strani ujetnik krivičnih družbenih razmerij, na drugi pa lastnih nevednih predpostavk in historične amnezije – slednjo Diaz prevprašuje z epizodo o japonskem poveljniku, ki se je med vojno spoprijateljil z vaščani, a so se mu ti kljub temu odrekli in ga izdali. V analogiji s Heremiasom je potovanje Filipincev k samoosvoboditvi in nacionalni re-definiciji dolgotrajno in mučno kot njegova pot skozi temačen »pragozd duha«, kjer srečuje »hudiča« na delu: tatove, ki mu sežgejo voz in ukradejo bivola; ničvrednega policaja, ki ga zapeljuje z alkoholom; najstnike, ki z obscenim grafitiranjem prikrivajo lastno izpraznjenost in za zabavo načrtujejo zločinski

umor nedolžnega dekleta. Diazova vizija je tokrat bolj temačna in brezizhodna kot v *Evolution*, kjer sta nasproti krivicam in terorju »od zgoraj« kljub vsemu stala razredna solidarnost ter utrdba družine kot tisto neodtujljivo mesto, ki omogoči preživetje. Na mestu solidarnosti je tokrat odtujenost in indiferentnost, družina pa je le še abstraktna žrtev požrešne sodobnosti.

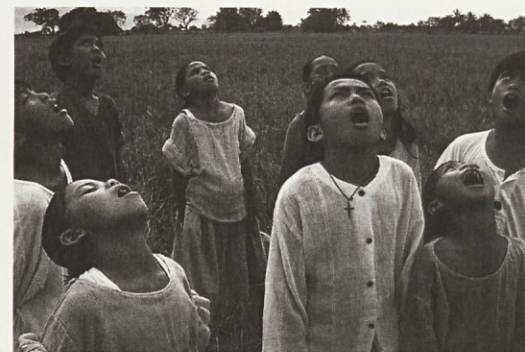
Seveda so vse navedene ugotovitve nujno nepopolne: rotterdamski *Heremias* je navsezadnje le uvod, iz katerega morda raste Diazovo najpomembnejše delo. Ugibanja, kako se bo odvijala *jeremiada*, so bila med (sicer redkimi) festivalskimi gledalci predmet takojšnje goreče debate. Diaz je s pokušino dela v nastajanju nehote posnel tudi svoj prvi *cliffhanger*.

Povsem drugačen prispevek k filipinskemu »nacionalnemu vprašanju« pa je ponudil fascinantni celovečerni prvenec Raye Martina *A Short Film about the Indio Nacional* (*Or The prolonged Sorrow of Filipinos*) (A Maicling pelicula nañg ysañg indio nacional [O Ang Mahabang Kalungkutan ng Katagalugan], 2006). Kjer nas Diaz tako rekoč hipnotizira s teksturo pokrajine in fizičnim časom narave, Martin naredi vse, da bi ta ostala na platnu, sploščena in zgolj v obliki historičnega artefakta. Natančneje pseudo-historičnega, saj gre v resnici za novodobni nemi film, pospremljen z ustrezno hreščečo in nadvse prepričljivo klavirsko spremljavo Khavna de la Cruz³. A na srečo gre za mnogo več kot le sofisticirano vajo v kriptokinematografski mimikriji, ob kateri bi bržkone zaradel še Guy Maddin.

Film v ohlapno stkanih epizodah – te se zgledujejo po propagandističnih kronikah iz nemega obdobja – spremlja življenje India, kmečkega »slehernika« pod



A Short Film about the Indio Nacional



špansko okupacijo in med narodno vstajo okoli leta 1890. Od otroštva, ko se sreča s cerkveno indoktrinacijo in kolonialno represijo, do mladosti, ko se pridruži *katipunanom*, kmečkim gverilcem, ki bijejo boj s španskimi kolonizatorji. Na koncu izstopi iz boja in postane igralec v vaškem gledališču, kjer uprizarjajo prirejeno špansko dramo. A ker vsi gledalci pobegnejo pred vojno vihro, Indiu ne preostane drugega, kot da v samoti kontemplira svojo nesmiselno usodo in vprašanje samobitnosti.

A Short film ... je predvsem film o vračanju nevidne zgodovine njenim nevidnim subjektom, ki ga je mogoče do zadnje pike brati tudi s pomočjo deleuzovske definicije ljudstva brez glasu in vzpostavljanja minorne literature/filma. Zares subverziven pa postane prav zaradi ironične prilastitve samega »prvobitnega diskurza« nemega filma, ki je ne le materialni označevalec kolonialnega zahodnega hegemonu (zlasti v tem zgodnjem, psevdo-etnografskem pojavljanju, ko služi kot orodje orientalistične reprezentacije Drugega), temveč tudi kot označevalec nemogočega stremjenja po nacionalni reinveciji subjektov v post-kolonialnih družbah, ki temelji prav na genetskem vzorcu, podedovanem od kolonizatorja (natanko

tako, kot je za samega India nemogoče vztrajati pri uprizarjanju španske drame). Martin ne ironizira le preteklih nacionalnih aspiracij Filipincev pod kolonializmom, temveč tudi sedanje/prihodnje, saj se še vedno napajajo v enakem arhaičnem nacionalnem šovinizmu, ki pritiče ideji *risorgimenta*.

A pri tej konceptualni dekonstrukciji vprašanja filipinske nacionalne identitete ne gre za enosmeren in destruktiven proces: film se prične s kratko epizodo, ki se očitno dogaja tukaj in zdaj (posneta na video, v barvah), v kateri mož nespečni ženi pripoveduje prisposodbo žalostne usode Filipincev, ki so vekomaj obsojeni na trpljenje, a to ne more uničiti njihove neizmerne ljubezni do domovine. Prizor, ki je prežet s trpkostjo in otipljivo žalostjo, se v nadaljevanju prazvaprav utrne kot iskra upanja, ki radikalni politiki filma nadene zares človeški obraz. Lahko pa rečemo tudi, da sledi Diazovemu verovanju o pomenu filma za Filipince: »Filipinski film si mora zadati nalogo, da se filipinskega vprašanja loti na način, ki pomaga definirati in odrešiti Filipinca. Eden od višjih namenov velikega filma in inherentna vloga umetnosti pa je, da pomaga odrešiti človeštvo.«

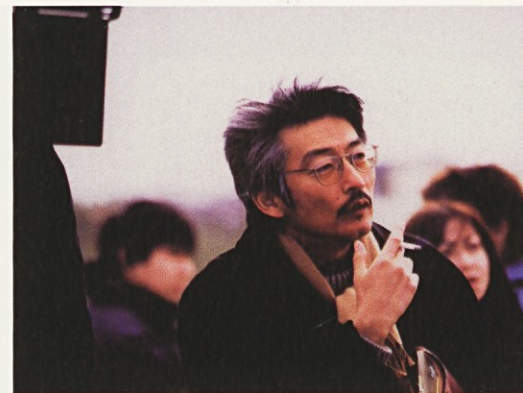
[1] *Critic After Dark: Review of Philippine Cinema* (BigO Books, Singapur, 2005). Poleg pregledne in na mestih decidirano subjektivne obravnave sodobnega filipinskega filma je za zahodnega bralca še zlasti zanimivo zadnje poglavje knjige. Vera prispeva interpretacije nekaterih zahodnih filmskih »kanonov« (kot tudi trivialij), denimo Dreyerjeve *Device Orleanske*, Friedkinovega *Eksorcista* ter dveh *Christ movies*, Scorsesejevega in Gibsonovega. Zanimivo zlasti v tem, ker ponuja neortodoksno branje omenjenih filmov, ki je v veliki meri osvobojeno dominantnih zahodnih interpretacij in obsesij.

[2] Ekran se je Diazovemu opusu ekstenzivno posvetil v lanskoletni številki 5-6.

[3] O Khavnu de la Cruzu morebiti več drugič; zadostuje, če povem, da gre za prvaka masovne nizko-budžetne, kratkometražne, anti-socialne, dadaistične, *trash* agresije nad tradicionalnimi filipinskimi vrednotami: svetostjo družine, katolicizmom, patriotizmom itd. Ob dveh ali treh celovečercih ter množici kratkih filmov mu vsako leto uspe organizirati tudi festival neodvisnega filipinskega filma [www.movfest.com] in skladati romantične klavirske recitale.

Več: www.kamiasroad.com

SHUNICHI NAGASAKI IN PREKLETSTVO NENEHNEGA GIBANJA



Shunichi Nagasaki

SIMON POPEK

IZ NEPREGLEDNE ZAKLADNICE JAPONSKE FILMSKE ZGODOVINE JE LETOS ROTTERDAM POTEGNIL NA PLANO ŠE ENEGA SPREGLEDANEGA AVTORJA. SHUNICHI NAGASAKI SICER NEUMORNO SNEMA OD SEDEMDESETIH DALJE, A DA BI GA ZAHOD OPAZIL, SE JE MORAL NAJPREJ OBRNITI V PRETEKLOST IN POSNETI RIMEJK SVOJEGA FILMA HEART, BEATING IN THE DARK.

Zgodba o Shunichiju Nagasakiju je zgodba o še enem spregledanem poglavju japonskega filma. Evropski festivali zadnja leta kar tekmujejo v odkrivanju bolj ali manj neznanih imen ali tokov znotraj neizčrpnega vira orientalskih celuloidnih podob; med njimi ima rotterdamski festival gotovo posebno mesto, saj se otoški državi, s katero so Nizozemci prve trgovske in politične stike navezali pred debelimi 400 leti – kar je pred nekaj leti rezultiralo v dobresedni japonski kulturni okupaciji Rotterdama –, izdatno posvečajo vse od ustanovitve dalje. Pred leti Takashi Miike, lani Tomu Uchida, letos Shunichi Nagasaki, režiser, čigar odsotnost s filmskega zemljevida zahodnega sveta nekateri primerjajo s »tragedijo neprecenljivih pororcev«.

Nagasaki ni kdor koli, ni obskuren alternativni cineast lokalnega pomena, temveč razmeroma (tudi komercialno) uspešen japonski režiser, ki v domovini ustvarja vse od sredine sedemdesetih let dalje. Leta 1956 rojeni Nagasaki predstavlja tip vsestranskega in drznega avtorja, ki sprejema vsakršne produkcijske pogoje in različne žanrske izraze, saj je doslej snemal na vsemogočih nosilcih, od super osmičke, 16- in 35-milimetrskega traku, do televizijske tehnike in sodobnih digitalnih orodij, medtem ko se je izražal v formi dokumentarca, psevdodokumentarca in intimne drame, vse do raznolikega spektra žanrskih deviacij, od ljubezenske drame, grozljivke, trilerja, do filma noir in rokenrol ekstravagance o provincialnih delikventih.

Nagasaki je bil v festivalski cirkulaciji v preteklosti seveda prisoten, le opazil ga ni nihče, vključno s podpisanim, ki sem šele naknadno, po vrnitvi iz Rotterdama in preverjanju osebnih zapiskov, ugotovil, da sem na taistem festivalu pred leti ujel Nagasakijevo gozdno grozljivko *Shikoku* (1999), izražal odpor in ga celo primerjal z Verbičevim *Morano ...* Film ni bil vključen v program letošnje retrospektive, zato do ponovnega srečanja in reevaluacije ni prišlo. Nič ne de; predvajali so trinajst Nagasakijevih filmov, približno polovico režiserjevega opusa, med katerimi si bom zagotovo – tudi brez zapiskov – zapomnil vsaj polovico, medtem ko posebno naklonjenost čutim vsaj do petih, o katerih bo beseda tekla obširneje.

Kot ničkolikokrat poprej si je japonski režiser pozornost Zahoda pridobil šele s posebnim projektom, združevanjem preteklosti in sedanjosti, »posebnim paketom« in posledičnim promoviranjem japonskih institucij. »Posebni paket« v tem primeru predstavlja režiserjev rimejk lastnega filma *Heart, Beating in the Dark*, leta 1982 posnetega (izvorno na super osmičko in kasneje povečanega na 16 mm) ničproračunskega filma, ki je v dobrih dvajsetih letih od nastanka prilezel do kulturnega statusa, nekakšne napol avantgardne in redko predvajane klasike, o katere kontroverznosti so ljudje govorili, ne da bi jo v resnici videli. »Erotično klasiko« so ob nastanku med drugim razglasili za »*Cesarstvo čutil* na napačni strani ceste«; ne brez razlogov: gre za brutalno, zblojeno in brezupno ljubezensko zgodbo med Ringom in Inako,

ki na begu pred zakonom (ubila sta novorojenega otroka!) najameta stanovanje njegovega prijatelja, nakar se med prizori seksa in nasilja spominjata starih razmerij, v katerih zamenjmeta tako vloge kot spol!

Heart, Beating in the Dark združuje mnoge Nagasakijeve konstante, odpor do dramaturške doslednosti, hipne vdore surrealnega, namenska časovna neskladja in tematiziranje nevarnih, na pogubo obsojenih razmerij med egocentričnimi obsesivci, ki med pehanjem za osebnimi cilji izgubljajo tako perspektivo kot razum. Grobozrnata slika – posledica prenosa z osmičke na 16 mm –, nemirna kamera in Nagasakijeva tradicionalna naklonjenost temačni psihologizaciji samo poudarjajo rudimentarno estetiko, ki je zaznamovala režiserjev zgodnji opus (do sredine osemdesetih let), čas neprestanega boja za financiranje projektov in priznanje znotraj filmske scene. Nagasaki je bil dolgo časa totalni *outsider*, režijski naturščik, ki je nesrečno zgrešil zlato obdobje japonskega filma (približno do prve polovice sedemdesetih let), ko so veliki studii sprejemali mlade kadre in jih skozi dolgoletno vajeniško dobo in asistiranje starejšim kolegom postopoma usposabljali za samostojno ustvarjanje. Sredi sedemdesetih se je med petimi največjimi japonskimi studii tovrstna praksa nehala in Nagasaki je bil prepuščen samemu sebi; snemal je večinoma na 8-milimetrski trak, tematsko se je naslanjal na tradicijo mladostniško-delikventnih rock filmov, kakršne poznamo iz ameriške kinematografije petdesetih let in kar sugerirajo že naslovi kot *Crazy Love*, *Cruel Death*



of Yumeko, The Summer Yuki Gave Up Rock Music, The Lonely Hearts Club Band in September.

Heart, Beating in the Dark je verjetno najbolj razvpit Nagasakijev film, ki je lani dobil nenavadnega dvojčka in s katerim si bo režiser očitno odprl vrata na Zahod, vsaj sodeč po festivalski navzočnosti in resnem obravnavanju v medijih. Nagasaki ni posnel klasičnega rimejka izvirnika (kar je bila ideja producenta), temveč neke vrste interpretacijo oziroma revizijo – in celo nadaljevanje. Nova inačica lepo deluje na več ravneh; na eni strani z novima (mladima) igralcema dejansko predeluje original, po drugi strani pa v film vključi tudi Shigeru Muroi in Takashija Naita, zdaj postarana – in slavna – igralca, ki sta leta 1982 utelesila Inako in Ringa. Postavi ju v zdajšnji čas, dvajset let pozneje, kjer kot preudarna in izkušena posameznika analizirata in kritizirata svoja dejanja (detomor). Povrh vsega prihajata v stik z novima igralcema, skaterima hoče Ringo zaradi napačnih odločitev (ki jih je takrat izvršil sam!) fizično obračunati. Povedano drugače, na gobec hoče samega sebe! Pseudodokumentarni film se prične med pripravami na rimejk, ko se producent pogovarja z igralcem Takashijem Naito, ki ne vidi smisla v klasičnem rimejku – temveč v drugačni formi in moralnem razmisleku oziroma refleksiji preteklih odločitev –, nadaljuje kot pseudodokumentarec, filmska historografija z vključenimi kadri iz izvirnika, film o snemanju filma, ter sklene v klasični japonski maniri, ob morski obali, z odprtim koncem in posledično katarzo za dvakratna morilska ljubimca. Lanska verzija je vsekakor Nagasakijevo najbolj ambiciozno, večplastno in duhovito delo, ki bi drugim režiserjem

in sodobnemu trendu neskončnih filmskih predelav lahko služilo kot inspiracija za drugačne vrste pristop. Nagasaki sporoča naslednje: predelovanje tujih ali lastnih klasik ne pomeni nič slabega, samo prave metode se je treba oprijeti.

Preostanek režiserjevega opusa sestavlja neverjetna tematska in žanrska raznolikost, pri čemer je treba poudariti, da Nagasaki nikdar ne snema čistih žanrskih filmov, temveč izkrivlja pravila, dodaja in odstranjuje prepoznavne elemente, skratka, ustvarja distinktivna dela, v čemer nekateri vidijo razloge za njegovo dolgoletno »neopaznost« na Zahodu, trgu, ki znotraj japonske kinematografije išče bodisi t. i. art produkcijo (Shinji Aoyama, Kore-eda Hirokazu, Naomi Kawase ...) bodisi žanrske ekstreme tipa Takashi Miike, Hideo Nakata ali Takashi Shimizu.

Znotraj že omenjenih »nevarnih razmerij« igrajo pri Nagasakiju še posebej vidno vlogo ljubezenski trikotniki (kjer posameznik nenadoma dobi rivala, s katerim se bori za naklonjenost ljubljene osebe), in – kakor je pravilno ugotovil Tony Rayns – problematična razmerja med junaki v gibanju in junaki, zasidranimi na enem mestu, motiviko, ki bi ji vzporednico lahko iskali v opusu Sama Peckinpaha (*Beg, Konvoj, Prinesite mi glavo Alfreda Garcie*).

Režiserjevi najboljši filmi običajno vsebujejo vsaj eno konstanto, npr. *Stranger* (1991), ohlapni rimejk Spielbergovega *Duela* (Duel, 1971) in žanrsko morda najbolj kodificiran Nagasakijev film, zgodba o taksistki, ki spozna, da se vsiljivega in vse bolj nasilnega zasledovalca ne bo rešila s skrivanjem oziroma odpovedjo službe, temveč z aktivnim kontraudarcem, ne-

Levo: Heart, Beating in the Dark, 1982
Spodaj: Heart, Beating in the Dark, 2005



prestanim kroženjem po mestu in iskanju zlikovca.

Ali *The Enchantment* (1989) – katerega scenarij so pilili v delavnici Sundance Instituta, zato kljub značilnemu japonskemu značaju premore zahodnjaško strogost in treznost –, kjer nekdanji »statični« psihiater Sotomura zavoljo zapeljive pacientke Miyako zanemari zaročenko in postane »mobilni detektiv«, vse v želji, da bi spoznal, ali Miyakina nasilna ljubimka res obstaja ali je le produkt sindroma razcepljene osebnosti.

Ali *The Lonely Hearts Club Band in September* (1982), najbolj zgovoren primer Nagasakijevega »trčenja mobilnosti in negibnosti«, zgodba o nekdanjem motociklističnem dirkaču, ki se leto dni po hudi nesreči še vedno ne zmore (in noče) uvesti na motor, zato – imobilen in frustriran – trmasto vztraja v svojem baru.

Ali *The Drive* (1992), moj osebni favorit, izvrstna psihološka drama, študija človeške osamljenosti in hlepenja po toplini, zgodba o Konu, med ženo in poslovno partnerico razklanem tipu, ki ne zmore uvideti, da ljubimkino neskončno sprenevedanje in večtedensko vlačenje po celi Japonski ni le obupano poslovno potovanje, temveč obupen poskus, da bi poročenega Kona obdržala ob sebi oziroma odtujila od žene.

Vsi ti filmi so izvrstni predstavniki Nagasakijevih konfliktov med gibanjem in ukoreninjenostjo; medtem ko so statični junaki v težnjah po domačnosti in družinskem življenju dolgočasni in frustrirani, aktivne spremlja drugačno prekletstvo, gibanje brez jasne destinacije ali naravnost brezciljno pohajkovanje.

POLITIČNI FILMI V POLITIČNO ZAOŠTRENH ČASIH



The Road to Guantanamo



Offside

O ZMAGOSLAVJU GRBAVICE, MUČENJU ARABSKIH TERORISTOV, BRAZILSKI POEZIJI NA FILMSKEM TRAKU IN BRILJANTNI ISABELLE HUPPERT.

SIMON POPEK

V Berlinu nič novega, bi lahko rekli po 56. izdaji, ki se je sklenila s podelitvijo zlatega medveda bosanskemu filmu *Grbavica* mlade Jasmile Žbanić. Tekmovalni spored je bil povečini znova zlahka pogrješljiv, poln ziheraških »velikanov« polpretekle zgodovine filma, prisostvovali smo presenetljivo sveži in kvalitetni Panorami, precej časa smo preždeli celo na projekcijah Foruma mladega filma, ki zadnje čase malce zapostavlja svežo orientalsko žanrsko produkcijo, kar pa je letos kompenziral s krajšo predstavitev japonskega maestra Nobua Nakagawe, prvaka žanrsko raznolikih filmov petdesetih in šestdesetih let, ki je v karieri posnel nič več in nič manj kot 97 filmov. Kar pomeni, da je vsaka festivalska retrospektiva skromna, vključno z berlinsko, ki je Nakagawo predstavila z izborom devetih celovečercv.

O Nakagawi bomo nekoč verjetno obširneje pisali v kontekstu klasične japonske grozljivke – čeprav je snemal tudi komedije, romantične in glasbene filme –, zato se kar posvetimo uradnemu programu.

S civilizacijskega vidika, na Berlinu nikoli zanemarljivi komponenti, so šle nagrade v prave roke; že na sredini festivala je postalo jasno, da bodo resne nagrade končale v rokah Jasmile Žbanić za *Grbavico* in Michaela Winterbottoma za *The Road to Guantanamo*,

dramatizacijo post-enajstseptembrskega stanja na relaciji ZDA-Afganistan oziroma »pravični svet« terorizem. Žirija pod vodstvom igralka Charlotte Rampling je nagrade podeljevala s političnim predznakom, kar je v politično zaostrenih časih povsem legitimna poteza, in se je vselila celo v glave ameriških filmskih akademikov, ki v začetku marca podeljujejo oskarje. Veliko nagrado žirije sta tako prejela Winterbottom in Jafar Panahi za film *Offside*, trpko komedijo o emancipaciji žensk v Iranu oziroma o pravici do ogleda nogometne tekme, kar je bila še do nedavnega domena izključno moškega družabnega življenja. Panahi morda ne izgublja čuta do socialnih tem, zato pa od filma *Crimson Gold* (2003) dalje stagnira v pripovednem pogledu in zmožnosti čustvene nadgradnje, kvalitetah, ki so krasile njegove tri zgodnje mojstrovine, *Beli balon* (The White Balloon, 1995), *Ogledalo* (The Mirror, 1997) in *Krog* (The Circle, 2000).

S podobnimi problemi se ukvarja zmagovalka Berlinala Jasmila Žbanić, ki z *Grbavico* tematizira izredno močno in v nekem smislu še vedno prepovedano temo post-vojne bosanske realnosti, vprašanje v vojni posljenih žena in zdaj odraščajočih



Grbavica

otrok, ki v razvojno občutljivem obdobju začnajo postavljati neprijetna vprašanja, npr. »kdo je moj oče?« *Grbavica* pripoveduje zgodbo o Esmi (Mirjana Karanović). Moža je izgubila v vojni, zdaj sama vzgaja dvanajstletno Saro, kateri hoče nuditi več kot ostali, zato poleg službe v tovarni zvečer opravlja še delo natakarice v diskoteki na robu Sarajeva. Tam spozna mlajšega moškega, pripadnika podzemlja, ki je v vojni prav tako izgubil očeta; nudi ji oporo, vendar Esma ni pripravljena na novo zvezo. Sara se medtem več družijo z vrstnikom iz šole, predvsem pa bi se rada udeležila šolskega izleta, za kar Esma nima denarja. S potrdilom, ki bi dokazalo možev borčevski status in njegovo očetovstvo Sare, bi ji šola znižala ceno, vendar Esma išče vedno nove izgovore. Sara je vse bolj sumničava.

Režiserkin prvenec je brez dvoma film z močno tematiko, zgodbo, ki jo je bilo treba povedati. Toda *Grbavica* je hkrati »klasični« predstavnik sodobne evropske socialno-kritične filmarije, nezmožne nadgradnje v prepričljivem filmskem jeziku. Film odpira boleče rane, problematizirati skuša vlogo v vojni posiljenih žensk, mater »četniških pankrtov«, hkrati pa se vseskozi izogiba konkretni konfrontaciji problema; izogiba se osvetljevanju dejstva, da posiljene ženske – teh je menda več deset tisoč – v očeh domačinov danes predstavljajo drugorazredne državljanke, brez prave pomoči in pravic, ki bi jih morale biti deležne. Povrh vsega Žbaničeva potrjuje Sarinega »pankrtstva« uporabi zgolj kot sklepn element presenečenja, kot šok-efekt za nevedne zahodnjaške liberalce, ki so z bosanskim problemom povečini opravili v trenutku podpisa Daytonskega sporazuma. Namesto da bi Žbaničeva resnico o Sarinem očetu razkrila najpozneje na polovici filma in se spopadla z resničnimi posledicami in vsemi pripadajočimi problemi – tako osebnimi kot družbenimi –, vse skupaj,

vključno z utrujajočimi vzporednimi epizodami o lokalni gangsterski sceni, izpade le kot okras, majhen apel zahodni civilizaciji. Žbaničeva v intervjujih lepo govori in argumentira tragedijo bosanskih žena, žal pa film tega ne odraža najbolj prepričljivo. Najboljši del filma so ravno »abstraktni« prizori, uvodni in sklepn kadri, navidez izven konteksta filma, v katerih režiserka prikazuje zlomljene in žalujoče matere, ki na skupinskih seansah prepevajo žalostinke, kar, mimogrede, evocira že omenjeni Panahijev *Krog* in sorodno usodo zatiranih in brezpravnih iranskih žensk.

The Road to Guantanamo Michaela Winterbottoma je bil v času festivala »talk of the town«, medijsko vnaprej izpostavljena dramatisacija mučenja in zasliševanja potencialnih afganistanskih oziroma arabskih teroristov. Film časovno ne bi mogel biti bolje usklajen s televizijskim *infotainmentom*, svežimi posnetki izživljanja angleških vojakov nad iraškimi zaporniki, ki smo jih po odhodu iz kinodvorane lahko gledali na vseh televizijskih postajah. Winterbottomu je treba priznati naslednje; s scenarijskimi sodelavci se je vedno znal neverjetno hitro odzvati na aktualne politične dogodke, čeprav se nikoli nisem mogel znebiti občutka, da s svojimi angažiranimi družbeno kritičnimi filmi (*Dobrodošli v Sarajevu/Welcome to Sarajevo, 1997; In This World, 2002*) izkorišča trenutek in preračunljivo manipulira zemocijami. V primeru *Guantanamo* mu vsaj slednjega ni moč očitati; film na čustveni ravni tako rekoč ni funkcionalen, vse skupaj je ena sama brutalna, psevdodokumentarna norišnica, v reportažnem slogu nanizana serija prizorov sadističnega izživljanja in neposrednih obtožb ameriške in angleške administracije. Septembra 2001, neposredno po terorističnih napadih na ZDA, se trojica



L'ivresse du pouvoir

mladih pakistanskih priseljencev iz Birminghama odpravi v Pakistan. Asif Iqbal stara prijatelja povabi na poroko, saj mu je mati v vasi nedaleč od Faisalabada našla nevesto. Politična situacija v regiji se zaostruje, kljub vročim razmeram pa se trojica po poroki odloči za kratek izlet v bližnji Afganistan. Par dni po prečkanju meje ameriška letala pričnejo bombardirati državo, v kateri naj bi se skrival Osama Bin Laden, angleški in ameriški vojaki pa začno množično zapirati vse »osumljence« in morebitne sodelavce Al-Kaide. Trojica se nenadoma znajde v priporu, kjer osumljenci v nečloveških razmerah prestajajo poniževanje in mučenje s strani sadističnih vojakov, nato pa jih – brez obtožnice ali pravice do ugovora – z letalom premestijo v vojaško bazo v Guantanamo na Kubi.

Film je zasnovan na pričevanju resničnih, zdaj že izpuščenih zapornikov, s čimer si režiser kupi iluzijo dokumentarne kvalitete in verodostojne avtentičnosti, vendar pozablja, da gre za občutljiv, od nekdaj dvorezen meč. Največja pomanjkljivost *Guantanamo* je prav Winterbottomova klasična hiba, premajhno oziroma nikakršno čustveno angažiranje gledalca, ki mu prodaja nekaj, o čemer vse (ali večino stvari) že ve in pozna s televizijskih zaslonov. Nekateri gledalci, predvsem ameriški novinarji, so po projekciji vzdihovali in malodane dvigovali roke v znak razsvetljenja, sam pa sem zgolj skomigal z rameni in zagovarjal heretično tezo, češ, ali res potrebujemo Winterbottoma in dramatisacijo vsem znanih dogodkov? In nenazadnje: je prepričevanje prepričanih sploh potrebno?

Iranski film je bil na Berlinalu prisoten v precejšnjem številu, čeprav najboljši filmi niso bili prikazani v konkurenci za nagrade (tam sta se znašla povprečna Panahi in Rafi Pitts), temveč v Panorami in Forumu. Pravo veselje je bilo po daljšem času spet

videti prepričljiva iranska filma, delavsko dramo *Gradually ...* (Be Ahestegi ...) in pravo pravcato črno komedijo, imenovano *Men at Work* (Kargaran mashghool-e karand), v kateri debitant Mani Haghighi demonstrira dobršno mero beckettovskega absurda. Vsaj tako zanimiva kot zgodba filma je zgodba o nastanku: Haghighi, dolgoletni Kiarostamijev asistent, je projekt dobesedno ukradel svojemu mentorju, prepričanemu, da bo to njegov naslednji film. Koliko je od Kiarostamijeve ideje ostalo v končni verziji Haghighijevega scenarija, ni znano, vendar že uvodna sekvenca kaže jasne vplive filma *Veter nas bo odnesel s seboj* (Le Vent nous emportera, 1999): skupina visoko izobraženih meščanov se vrača s smučarskega vikenda. Med vožnjo v dolino veselo kramljajo ... nakar med hipnim postankom, tik ob cesti, zagledajo nenavadno oblikovano skalo, ki se ponosno dviga nad prepadom. Nekomu izmed četverice pade na pamet, da bi skalo izruval, ostali se mu v »misiji nemogoče« brez pomisleka pridružijo. Med iskanjem primernega orodja njihovi nedolžni prepriki prerastejo v osebne zamere, stvari pa se zaostrijo, ko družčino ujame skupina prijateljev.

Če je *Men at Work* prva iranska komedija v mojem življenju, je *Gradually* Maziarja Mirija čisto nasprotje: lep, umirjen film o odpuščanju, postavljen v prepoznavno »matrico« iranske delavske drame oziroma drame o preživetju, v kateri se junak, varilec za železnico, ukvarja z izginulo, čustveno nestabilno ženo, ki mu že s samim izginotjem povzroči nepopravljivo sramoto. Miri, čigar *Nedokončano pesem* (Unfinished Song, 2001) smo pred leti videli na LIFF-u, očitno rad odpira tabuje znotraj iranske družbe. S predhodnikom je obravnaval iransko cenzuro na malce drugačen način, prepovedano javno prepevanje za iranske ženske, medtem ko z *Gradually* v seriji navidez nepovezanih prizorov prikaže večplastnost

socialne problematike (psihična bolezen, žena na begu), ki v Iranu še vedno velja za tabu.

Največje presenečenje festivala je pripravil Brazilec Andrucha Waddington s filmom *Casa de areia* (Hiša iz peska), malce romantizirano predstavo ideala »življenja na zemlji«, ki pa se zdi tako iskrena, da se gledalec enostavno prepusti in uživa. Waddington rad po nepotrebnem estetizira, kar je dokazal s prvencem *Jaz, ti, oni* (Eu, tu, eles, 2000), še eno zgodbo o življenju/preživetju daleč od civilizacije. *Hiša iz peska* je več kot solidna parabola o osamljenosti, hrepenenju po komunikaciji ... in civilizacijskem napredku. Duhovita, nikoli tendenciozna ali pretirano estetizirana pripoved se razteza skozi šest desetletij in konča leta 1969, ko človek prvič stopi na Luno. Idealistični glavar družine svojo ženo in nosečo hčer leta 1910 pripelje daleč na sever Brazilije, v neobljudeno, nerodovitno ozemlje Maranhao, daleč od civilizacije, v upanju, da bo blizu peščenih sipin našel rodovitno kmetijo. Žena Dona ga skuša kmalu po prihodu prepričati, da ta zemlja ni primerna za življenje, sploh ne za nosečo hčer Aureo, toda mož o selitvi noče niti slišati. Kar ga čez čas v nesreči stane življenje. Vdova in hči skušata s pomočjo domorodcev, ki jima občasno prinašajo najnujnejše potrebščine, preživeti, vseskozi pa iščeta način za odhod z odročnih sipin ob morju.

Fernanda Montenegro in Fernanda Torres, resnični mati in hči (slednja je tudi režiserjeva žena), si prosto izmenjujeta vloge, kar daje filmu dodatno prepričljivost. Montenegrova igra najprej »izvirno« mammo Dono in Torresova »izvirno« hči Aureo (med 1910 in 1919); po mamini smrti (ca. 1942) Torresova prevzame vlogo hčerke Marie, Montenegrova pa vlogo postarane Auree, nakar v sklepnem delu (leta 1969) Montenegrova odigra tako vlogo babice Auree kot Marie, ki se po dolgih letih (vmes jo je vojak odpeljal v

civilizacijo) vrne obiskati mater. Film zavoljo umestitve med brezmejne sipine in motiva »prostovoljnega zapora« evocira Teshigaharovo bravuro *Woman in the Dunes* (1964), Waddington pa pripovedno mojstrstvo pokaže v sklepnem delu, ko leta 1969 na najlepši in skrajno ironičen način pokaže, kako med napredkom/civilizacijo in umirjenim življenjem v divjini, brez informacij in znanja, ni posebne razlike. Ko hči mami sporoči novico, da je od njunega zadnjega srečanja človek stopil na Luno, jo mama vpraša, kaj so na Luni našli, nakar hči odgovori »nič; nazaj so prinesli samo pesek«!

Vredno je omeniti še tri tekmovalne filme, zadnjega Clauda Chabrola, ki z družbeno/družabno črno komedijo *L'Ivresse du pouvoir* (Opojnost moči) – cinično analizo finančnih škandalov in korupcije znotraj evropske politike, birokracije in javnih institucij – potrjuje, da je v tandemu z vedno sijajno Isabelle Huppert še posebej inspirativen; Lumetov *Find Me Guilty*, izvrstno dialoško dramo (v tem segmentu je bil Lumet vedno najboljši), dramatisacijo resničnega in nadvse kontroverznega sodnega procesa proti skupini notoričnih mafijašev, najdaljšega v ameriških pravnih analizah (21 mesecev!), ki se je v sredini osemdesetih let zgodil v New Yorku; in nemški *Requiem* Hansa-Christiana Schmida, še eno dramatisacijo resničnega dogodka iz Nemčije sedemdesetih let 20. stoletja, ko je mladenka Michaela Klinger, razdvojena med psihično boleznijo in globoko vero v boga, postala žrtev izganjanja hudiča.

Mnogi filmi letošnjega Berlinala očitno niso bili zgolj inspirirani z resničnimi dogodki; mimogrede so pokazali tudi na destruktivnost pretiranega verovanja, pa naj gre za vero v boga ali v demokracijo oziroma »svobodni svet«.

Casa de Areia



Find Me Guilty



KDOR MORE, NAJ REŠI KRATKOMETRAŽNI FILM!

Hibernation



NAČRTO SPREMLJANJE SODOBNIH TENDENC V KRATKOMETRAŽNI FILMSKI PRODUKCIJI OD LETA 1982: FESTIVAL V CLERMONT-FERRANDU, NAJVEČJI IN NAJPOMEMBNEJŠI SVETOVNI FILMSKI DOGODEK, IZKLJUČNO POSVEČEN KRATKIM FILMSKIM FORMAM.

IGOR PRASSEL

Obisk najpomembnejšega mednarodnega festivala kratkometražnega filma oziroma poročilo o tamkajšnjem dogajanju se vsako leto znova ponuja kot dragocena priložnost – vsaj na papirju – zapolniti globoko vrzel predstavljanja kratkometražnega filma v Sloveniji. Razlog, zakaj je v Sloveniji kratkometražec obravnavan kot minorna forma, ni jasen. Kljub temu da študentski filmi AGRFT nastajajo izključno v kratkem formatu, kljub obstoju svetovno uspešnega produkcijskega studia Arkadena, ki je z Barišičevima *My First Cut* (1999) in *Balkanska ruleta* (1998), Arsenijevičevo (*A*)*torzijo* (2002), Vuletičevim *Hop, Skip & Jump* (2002) in Cvitkovičevim *Srce je kos mesa* (2003) doživel pomembne mednarodne uspehe (pomemben podatek glede produkcije Arkadeninih kratkometražcev je, da so bili skoraj izključno financirani mimo javnih razpisov!), kljub izrednim kratkometražnim opusom režiserjev Karpa Godine, Jožeta Pogačnika, Boštjana Hladnika, Matjaža Klopčiča, Maka Sajka, Črta Škodlarja in drugih ustvarjalcev t. i. slovenske šole kratkega filma se zdi, da je kratkometražni film v Sloveniji prepuščen stihiji. Na žalost so pri nas propadli tudi vsi poskusi oživljanja kratkometražne filmske produkcije in iskanja priložnosti, da se predstavijo širšemu občinstvu: tako je z drugo svečko ugasnil mednarodni festival kratkometražnega filma Sniff, ustavilo se je predvajanje kratkometražcev pred celovečerci v Kinodvoru, ukinili so televizijsko oddajo Terminal. Nasploh so kratkometražni filmi, tudi kadar jih predstavljajo, v podrejenem položaju. Ljubljanski

mednarodni filmski festival sicer ima sekcijo kratkega film (Svet na kratko), a ta leto za letom popolnoma neopazno zdrsne mimo številnih obiskovalcev. Pozitivno presenečenje pa predstavlja zadnja izvedba Festivala gejevskega in lezbičnega filma, ki je posebej izpostavila kratkometražno formo in v njej prepoznala raznoliko vsebinsko kvaliteto.

Rekel bi, da mora biti krivda za zapostavljenost kratkometražnega filma pri nas enako razdeljena med snovalce nacionalne filmske politike, ki ne izkazujejo razvojne vizije, in sodobne slovenske avtorje, ki se jim posvečanje formi avtorskega kratkometražnega filma ne zdi dovolj pomembno. Vsekakor je pomanjkanje načrtno produkcije, distribucije in promocije kratkometražnega filma precejšnja škoda za razvoj nacionalne filmske kulture. Navsezadnje o tem priča tudi dejstvo, da se letos noben od štirih prijavljenih slovenskih filmov (*Bizgeci: Češnje* Grege Mastnaka; *Child in time* Maje Weiss; *Solzice* Aiken Veronike Prosenc in *Sreča še ni ljubezen* Jožeta Baše) ni uvrstil na festival. Čast Slovenije je z uvrstitvijo v mednarodno tekmovalno sekcijo rešil sarajevski avtor Elmir Jukić z bosansko (Refresh Production)-slovensko (Arkadena) koprodukcijo *Ram za sliku moje domovine*.

Preden se posvetimo analizi sodobnih tendenc v mednarodni areni kratkega filma, si pogledjmo, kakšne so nove razvojne perspektive v Franciji. Tudi letos se je pokazalo, da je stalna in načrtna borba za kratkometražni film, ki jo bojuje organizacijski kolektiv festivala s pomenljivim imenom *Sauve*

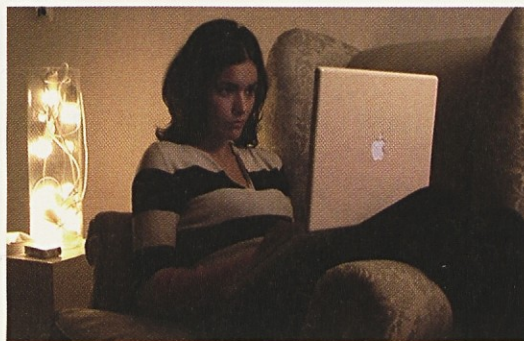
qui peut le court métrage (Kdor more, naj reši kratkometražni film), obrodila sadove. Na festival so zvalili francoskega ministra za kulturo, ki je izkoristil medijsko pozornost in zbranim profesionalcem predstavil plan povišanja državnega financiranja kratkometražcev v skupni višini treh milijonov evrov letno. Polovico teh sredstev bodo lahko producenti črpali prek francoskega filmskega sklada (CNC), drugo polovico pa z namenskim državnim financiranjem projektov, ki si bodo zagotovili podporo regij ali mest v razmerju 1:2 (država doda en euro na pridobljena dva eura; isti način financiranja že velja za celovečerne filme!). To razvojno dinamiko sta takoj podprli tudi državna televizija in postaja Canal+ (tudi eden glavnih sponzorjev festivala), ki bosta znatno dvignili proračune, namenjene pred-odkupu kratkometražnih filmov.

Čeprav same številke, po mojem mnenju, niso najpomembnejši pokazatelj uspešnosti festivala, nam bodo služile za lažje predstavljanje opisanega. 130.000 ljudi si je v devetih dneh ogledalo 193 filmov v treh tekmovalnih programih (nacionalni, mednarodni in Labo, posvečen predvsem digitalnim filmom, s poudarkom na inovativni rabi filmskega jezika) ter zelo bogat spremljevalni program. Letošnji fokus si je zaslužila Velika Britanija s 44 filmi; retrospektiva je bila posvečena mlademu upu švedskega filma Jensu Jonssonu, ki med čakanjem na celovečerne projekte vsako leto posname več lirčnih socialnih igranih kratkometražcev; afriška celina, ki se zaradi digitalne produkcije filmsko vsako leto bolj razvija, je bila

Bawke



Side Walls



My Place



Blood Bank



Ram za sliku moje domovine



Small Station

predstavljena v posebnem programu z desetimi filmi; 19 filmov je bilo združenih v tematskem sklopu z naslovom Božič (na prvi pogled najbolj čuden program je izkazal zadovoljivo mero politične nekorektnosti in humorne distance); zelo zanimiv program 16-ih animiranih dokumentarcev; za nameček pa še nabito polne dopoldanske projekcije za otroke in šolarje. Posebnost Clermont-Ferranda je tudi Market, kjer si televizije, spletni portali, producenti DVD-jev in filmskih festivalov ter art kinematografov zagotavljajo avtorske pravice. Novost je bila prisotnost mobilne telefonije, ki je napovedala revolucijo v prikazovanju kratkometražnih, predvsem animiranih filmov prek novega medija.

Letošnja statistika tekmovalnega dela festivala je naslednja: prijavljenih je bilo rekordnih 4849 filmov, med izbranimi 193 filmi pa se je znašlo 23% animiranih, 7% dokumentarnih, 10% eksperimentalnih in kar 60% igranih kratkometražcev. Koncept festivalske selekcije je naravnano v maksimalno možno uravnoteženo predstavljanje svetovne produkcije. Mreža sodelavcev po vsem svetu išče presežke in po besedah enega izmed ustanovnih članov, Antoina Lopeza, se lahko zgodi, da včasih izberejo produkcijsko slabši film, če prihaja iz države, kjer skoraj ni kratkometražne produkcije (taki primeri so bili letos: libanonski *Badkon shi... t?* Badiha Massaada, ki na humoren način prikazuje vsakdan skupine mladih prijateljev; palestinski *Yasmine Tugani* (Yasmine's Song) Najwa Najjarja o prepovedani ljubezni, ki jo loči zid; zimbabveški *Kare Kare Zvako - Mother's Day* Tsitsi Dangerembga, fe-

ministični žanrski mešanec med muzikalom, plesnim filmom in »ljudožerskim splaterjem«; čilenski *Obreras saliendo de la fabrica* (Workers Coming Out the Factory) Joséja Luisa Torresa Leive, estetski politični manifest brez dialogov, posvečen delavkam). Politično držo festivala med drugim kaže tudi njegova neposredna vloga pri premierni predstavitvi kinematografske projekcije animiranega dokumentarca *The French Democracy* mladega Alexa Chana. Chan je v novi tehniki, imenovani Machinima (machine animation) – gre v bistvu za nov način naracije zgodbe z rabo računalniške opreme za proizvodnjo računalniških iger – prikazal razloge in posledice lanskoletnega nasilnega upora v pariških predmestjih.

Težko bi pisal o splošnih tendencah v sodobnem kratkometražnem filmu, vseeno pa iz vidnega na festivalu za večino filmov v konkurenci lahko izpostavimo pridevnike avtorski, socialno-politično angažirani, lirično humanistični. V že prej omenjeni bosansko/slovenski koprodukciji *Ram za sliku moje domovine* Elmira Jukić pripoveduje aktualno zgodbo pred, med in po bosanski vojni (po naključno objavljeni fotografiji v lokalnem časopisu ugotovijo identiteto vojnega zločinca, ki konča pred haaškim sodiščem). Hisham Zaman, iraški Kurd, ki se je sedemnajstleten preselil na Norveško in tam uspešno diplomiral filmsko režijo, s filmom *Bawke* skozi zgodbo o begunstvu očeta in sina aktualizira problem prebežnikov v Evropi. *Hibernation* Angleža Johna Williama je, kot že na mnogih festivalih, tudi v Clermontu pobral nagrado.

Za tankočutno, žalostno igrano-animirano zgodbo o fizični izgubi prijatelja mu jo je podelila publika. Glavno nagrado je dobil argentinski režiser Gustavo Taretto za *Medianeras* (Side Walls), igrano situacijsko komedijo o arhitekturni degradaciji sodobne urbane Argentine, ki usodno vpliva na kvaliteto medosebnih odnosov. Tudi diplomski film poljskega režiserja Leszka Dawida, drama *Moje miejsce* (My Place), postavlja v prvi plan mesto, s tem da je glavni lik zgodbe nezaposlen mlad glasbenik, ki s pobegom iz province v metropolo upa na uspeh. Tudi črno-bela digitalna mojstrovina *Blood Bank* filipinske režiserke Pam Miras pripoveduje o človeški osamljenosti v velikem mestu. *Small Station* Tajvanca Lina Chiena Pinga (najboljši kratkometražec na lanskoletnem beneškem festivalu) gradi predvsem na počasnem ritmu in humanizmu do duševno motene osebe. Za konec naj omenim še žanrsko poslastico *Lille Lise* (Little Lise) Danca Benjamina Holmsteena. Gre za šokanten poetični horror s sporočilom (imejte radi svoje otroke, spoštujte jih in ljubite, drugače ...).

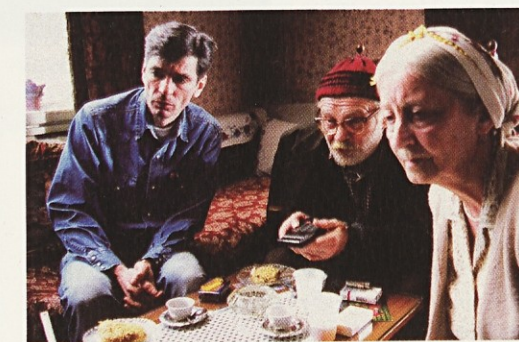
Drobec opisanega – selekcijo sodobnih norveških kratkometražnih filmov, selekcijo najboljših francoskih animiranih filmov s festivala v Clermont-Ferrandu, pa tudi najboljši animirani film festivala *Zasyple snig dorogi* (Snow Will Cover the Roads), staroste ukrajinske animacije Yevgenija Sivokona – si bodo slovenski gledalci lahko ogledali na tretji ediciji Mednarodnega festivala animiranega filma Animateka, ki bo potekal decembra v Ljubljani.

NADLOGE Z NAGRADAMI

FILM KOT KOLEKTIVNA LASTNINA: KAKO JE REŽISERJEM IZ BIH ODVZETA PRAVICA, DA POSNAMEJO POVPREČEN ALI SLAB FILM.



Levo: Grbavica
Spodaj: Pri stricu Idrizu
Desno: Poletje v zlati dolini
Desno spodaj: Poletje v zlati dolini



ADISA ČEČO

Na vhodu v berlinski kino Palast, nekaj minut pred začetkom novinarske projekcije filma *Grbavica* režiserke Jasmile Žbanić v okviru *Berlinala*, priletni Skandinavci reče svojim prijateljem: »Lepo nas je, ljubitelji bosanskega filma, videti v tako velikem številu.«

Njegov stavek je zanimiv iz več razlogov. Prvič je nenavadno to, da se zaradi debitantskega filma neke mlade Bosanke zgodaj zjutraj pred kinom zbere na stotine novinarjev. Še bolj zanimiva je njegova uporaba besedne zveze »bosanski film«. Kaj to sploh je in – ali dejansko obstaja? Kaj razumemo pod »bosanski« ali »novi bosanski film« in kako takšna klasifikacija zveni nam, Bosancem in Hercegovcem?

Na prvi pogled gre za skupino zelo različnih režiserjev, filmov in poetik. Četudi zagovarjamo tezo, da Srđana Vuletića, Pjera Žalico, Ahmeda Imamovića, Danisa Tanovića, Nedžada Begovića ali Jasmile Žbanić ne moremo dati v isti koš, imajo slednji očitno podoben talent, izobrazbo na sarajevski Akademiji scenskih umetnosti in, kar je najpomembnejše, podobno (vojno) izkušnjo, ki jim omogoča, da kot mladi ljudje snemajo presenetljivo zrele filme. Toda do pravih zapletov in prave zgodbe o »bosanskem filmu« pride šele takrat, ko je film končan, Bosanci in Hercegovci pa počakajo odločitev mednarodnih kritikov, da bi vedeli, ali – in koliko – jim bo všeč domači film.

Posebno zanimiv in ilustrativen primer za zgodbo o bosansko-hercegovskem filmu je *Grbavica*, nagrajena z zlatim medvedom. Pred dvema letoma je bila Jasmila Žbanić dobro znana v filmskih krogih kot avtorica nekaj odličnih dokumentarcev (*Rdeči gumijasti škornji* [Crvene gumene čizme, 2000], *Slike iz kota*

[*Slike sa ugla*, 2003], *Rojstni dan* [Rožendan, 2004]), širša javnost in tako imenovani »navadni ljudje« pa o njej niso imeli pojma. Ko sem si, globoko ganjena ob njenem dokumentarnem protivojnem filmu o razpadu neke generacije *Slike iz kota*, zaželela z njo narediti intervju za revijo, ki je sicer zelo naklonjena filmu, sem dobila komaj eno stran in stolpec prostora. V tem intervjuju je Jasmila napovedala tudi snemanje *Grbavice*, ki je potem minilo brez večjega medijskega zanimanja. Danes, po prejetem zlatem medvedu, Jasmilo poznajo vsi. Časopisi z največjimi nakladami tiskajo njen poster, vsi bosansko-hercegovski časopisi – od političnih tednikov, prek ženskih časopisov, do revij s križankami – so jo postavili na naslovnico!

Spet se ponavlja v zadnjih petih letih pogosto viden scenarij: ko režiser zbira denar in obiskuje potencialne koproducente ter sponzorje, za njega in njegov projekt nihče ne ve. Ko dobi nagrado, ta postane samoumevno skupna in splošno ljudsko dobro. Vsak Bosanec in Hercegovec (prebivalci Republike Srpske so tu na žalost dokaj zadržani) pa se počuti, kot da je prav on/ona končno dobil(a) zaslužnega oskarja, feliksa, zlato palmo ali »medveda«, ki ga lahko zdaj, po vzoru dekadentnih holivudskih zvezd, hrani v kopalnici ali pa daje otrokom za igračo. Dežurni čuvaji javne morale takoj pohitijo z razlago, da ljudje nimajo nikakršne pravice do te nagrade, da so primitivni zaradi želje, da organizirajo javne sprejeme režiserjev (in kipcev), koncerte, sejme in druge oblike slavlja sebi v veselje, filmskim umetnikom pa v čast.

Odkrito rečeno: ne vidim, kaj je narobe v tem, da izmučen, osiromašen in depresiven narod išče razlog, da se veseli, pa čeprav gre za »tuj« uspeh.

Prav tako tudi ne mislim, da jim je uspeh bosansko-hercegovskih režiserjev tako tuj. Res, da nihče od ljudi, ki se veselijo nagrad, ni naredil ničesar za film, nihče ni od svoje bedne in neredne plače oziroma pokojnine prispeval pet mark in rekel producentom: »Izvolite, lahko pride prav.« Je pa zato vsak od teh ljudi, ki se veselijo, na neposreden ali posreden način preživel in vsak dan preživlja bosanski vsakdanjik, ki je tukajšnjim režiserjem inspiracija, tema in vstopnica na mednarodno sceno.

Problem mednarodnega uspeha bosansko-hercegovskega filma je nekaj drugega. Prav to izmučeno, osiromašeno in depresivno ljudstvo, ki za film ni naredilo prav ničesar, je užaljeno, ko se kateri od bosansko-hercegovskih filmov vrne z mednarodnega festivala brez vidnejše nagrade. Takoj potem brezdelni kritiki, vsi po vrsti amaterji, začnejo razlagati, da je neki film slab, saj se je »iz tujine« vrnil brez nagrade, in da se je že od samega začetka vedelo, da iz njega ne bo nič. Neuspeh absolutno ni dopuščen, pa tudi ne možnost, da je neki film lahko dober, čeprav je bil bolj všeč domači publiko kot pa mednarodni žiriji. Prekrasna intimna mala družinska drama *Pri stricu Idrizu* (Kod amidže Idriza, 2004) Pjera Žalice, ki je v glavnem zasnovana na jezikovnih domislekih in bosanski »starogradski« folklori, je bila razglašena za slab film samo zato, ker na mednarodni sceni ni doživela večjega uspeha. Tudi film Srđana Vuletića *Poletje v zlati dolini* (Ljeto u zlatnoj dolini, 2003) je doživel podobno usodo kot šarmantna komedija Benjamina Filipovića *Dobro urejeni mrtveci* (Dobro uštmani mrtvac, 2005). Prvorazredna dokumentarno-igrana komedija Nedžada Begovića

Povsem osebno (Sasvim lično, 2004) je bila pohvaljena šele po pozitivnih kritikah iz hrvaškega tiska, samemu režiserju pa je bilo komaj oproščeno, da ni kandidiral »vsaj« za oskarja.

V evforiji, ki jo je izzval velik uspeh filmov, kot so *Nikogaršnja zemlja* (No Man's Land, 2001, Danis Tanović), *Gori* (Gori vatra, 2003, Pjer Žalica), kratkometražni igrani film *Deset minut* (Deset minuta, 2002, Ahmed Imamović) in na koncu še *Grbavica*, je pogosto pozabljeno, da je v zdravi filmski produkciji povsem normalno imeti dobre, pa tudi povprečne in slabe filme. Bosansko-hercegovskim režiserjem pa je pravica do slabega filma odvzeta. Skoraj vsako prvo klapo, vsak začetek snemanja filma (posebej če je režiser »moški, Evropejec, belec srednjih let« in še prijatelj novinarjev) spremljajo ogromna pričakovanja in še večji pomp. Ob prevelikih mednarodnih pričakovanjih režiserja, ki pa je v resnici posnel slab film (kot se je zgodilo Ahmedu Imamoviću z zgodbo o medvojni ljubezni dveh homoseksualcev z naslovom *Go West*, 2005), se neuspeh zamolči, zataji ali pa je napaka režiserju zelo težko oproščena. Celo Danisu Tanoviću, začetniku dobe »novega bosansko-hercegovskega filma«, bi se lahko te dni slabo pisalo, ker so se po tujem tisku začele pojavljati slabe kritike filma *Pekel* (L'Enfer, 2005). Tudi če do konca življenja ne posname niti enega filma več, je Danis za promocijo Bosne in Hercegovine kot tudi za svetovno kinematografijo naredil več kot dovolj. Toda vsa evforija in ljubezen bi lahko splahneli, če Tanović ne bo nadaljeval niza uspehov in svetovne pozornosti usmeril na izmučeno, osiromašeno in depresivno deželo, ki so jo njeni režiserji zadnja leta razvadili.

Na srečo ali pa na žalost so se bosanski politiki začeli zavedati moči filma, najbolj popularne in komercialne umetnosti na svetu. Nekateri med njimi bi dali tudi »zadnjo marko« (pa čeprav državno), da bi jih fotografirali, ko na berlinskem, Cannesem ali beneškem festivalu kramljajo s kulturniško filmsko srenjo. Dobra stran tega je, da ljudje, ki imajo pravo moč (beri: denar oziroma lahek dostop do državnega proračuna), začenejo vlagati denar za snemanje novih filmov. Slaba stran pa je v tem, da je denar porabljen samo za snemanje filmov in organiziranje filmskega festivala. Film je naenkrat postal nujna potreba, saj je celo denar, namenjen muzejem in knjižnicam (slednje medtem zapirajo, ker ni denarja za plače in potrebno ogrevanje), preusmerjen k filmu. Argument »pa naj bo, če smo edino v tem dobri«, je na dolgi rok poguben. Ta trditev sploh ni resnična, saj ima BiH prav tako dobro literarno sceno, konceptualiste, fotografe ... Čeprav so druge umetnosti manj popularne, so tudi te kot kultura v širšem pomenu (kulturne institucije, muzeji, arhivi, knjižnice) potrebne za zdravo družbo ter vzgojo inteligentnih, izobraženih in ozaveščenih posameznikov in prihodnjih meščanov. Tudi današnje režiserske zvezde (čeprav tega ne priznamo prav radi) so svojčas imele brezplačno izobraževanje, bogate knjižnice, video arhive ... Dolgoročno ne moremo pričakovati uspeha v ničemer, tako tudi ne v kinematografiji, saj otroci nimajo niti kina, v katerem bi se zaljubili v njegovo veličanstvo film (večina mest v BiH danes nima niti enega kina, ki bi deloval).

Vse zgoraj naštetje je del fenomena, imenovanega »bosansko-hercegovski film«. Na srečo mladi Bosanci in Hercegovci, mlade Bosanke in Hercegovke, snema-

jo filme v enaki meri, kot pišejo knjige, vadijo ples ali pa se ukvarjajo s športom. Pri tem pa ne pričakujejo podpore skorumpiranih politikov ali novodobnih bogatašev s policijskimi dosjeji. Intuitivno se učijo tistega, česar se prejšnje generacije niso: mi smo revna država in nimamo ničesar. Šele ob ogromnem trudu, dolgoletnem izobraževanju in ob neskončno vztrajnem delu s talentom, ki ga nekateri med nami imajo, lahko dosežemo uspeh.

PRAVA FILMSKA TEORIJA MORDA ŠE NE OBSTAJA

INTERVJU S FREDRICOM JAMESONOM

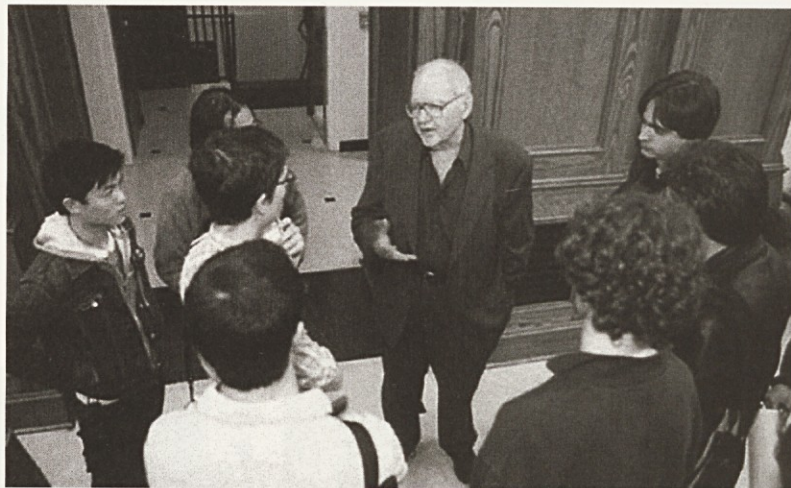
LUKA ARSENJUK

Fredric Jameson je gotovo eden najpomembnejših teoretskih piscev danes. Njegovo delo, v katerem se enciklopedično poznavanje umetnosti in zgodovine srečuje z marksistično, dialektično mislijo, je dinamičen in odprt sistem, katerega značilnost je, da v njem s pomočjo nekaterih ključnih pojmov – kognitivna kartografija (cognitive mapping), politično nezavedno (political unconscious), izginjajoči posrednik (vanishing mediator), periodizacija zgodovine kapitalističnih družb, alegorija, utopija itd. – vsaka od posameznih analiz osvetljuje celoto.

Jameson je najbolj znan po svoji knjigi *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), izčrpni analizi kulturnih, estetskih in družbenih form, ki jih interpretira kot izraz postindustrijskega, multinacionalnega načina kapitalistične proizvodnje. Poleg tega da je avtor študij o posameznih piscih (*Sartre. The Origins of a Style*, 1961; *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*, 1990; *Brecht and Method*, 1998) in da je v ameriškem akademskem svetu s svojimi analizami pionirsko odpiral problematiko marksistične literarne in estetske teorije (*Marxism and Form*, 1970, in *The Political Unconscious*, 1981) ter lingvistike in strukturalizma (*The Prison-House of Language*, 1972), je Jameson prav tako avtor dveh pomembnih del filmske teorije. *Signatures of the Visible* (1990) in *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992), ki vsebujeta serijo ključnih prispevkov k razumevanju kinematografije danes, je potrebno razumeti kot polemiko proti tistim, ki razglašajo smrt teorije, in njihovim, kot jim pravi Jameson v pričujočem intervjuju za Ekran, težnjam po depolitizaciji pisanja o filmu.

Ali lahko za začetek poveste nekaj o vlogi, ki jo igra film v vašem delu? V kakšnem odnosu je film z vašim zanimanjem za teorijo in literaturo?

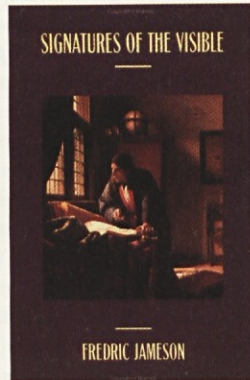
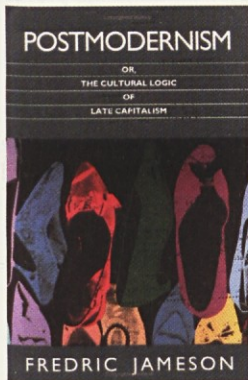
Takšno vprašanje lahko odpre razpravo o estetskih razlikah med filmom in literaturo. Mislim, da je najbolje na začetku opomniti, da obstaja danes poleg literature veliko drugih umetnosti, ki jih je mogoče zoperstaviti filmu: video, instalacijska umetnost, televizija, ki je precej drugačna od filma. V tem smislu je film morda bolj staromodni od ostalih vizualnih umetnosti in v podobnem odnosu do postmoderne produkcije kot roman. Pri filmu me privlači to, da se je filmsko moderno obdobje, obdobje zanimive formalne eksperimentacije, zares začelo po drugi svetovni vojni, v trenutku, ko je literatura v resnici že izčrpala svoj eksperimentalni moment in v katerem je, kot jaz temu pravim, pozni modernizem zamenjal modernizem. Vsi veliki moderni romani so bili v tem trenutku že napisani, v filmu pa se je podobna inovativnost, ki traja vse do danes, v petdesetih in šestdesetih šele začinjala z ljudmi, kot je Bergman in s francoskim novim valom. Tako je na neki način film nadomestil roman in hkrati se je zdelo, da lahko ponudi veliko bolj neposreden stik z ostalimi deželami in drugimi kulturami kot literatura, ki smo jo brali v prevodih. S filmom lahko stopiš v vizualen stik s tujimi kraji, ki si ga moraš ob branju tuje literature izmisliti ali projicirati sam zase. In končno je tu še dejstvo, ki so ga raziskovali Gilles Deleuze in drugi, da je film bolj kot literatura v strogem smislu časovna umetnost. Ko gledaš film, si v resnici priklenjen na minevanje časa in moraš na tak ali drugačen način presedeti skozi čas, medtem ko lahko knjigo pobereš, odložiš, ponovno prebereš, se ustaviš in tako naprej. Film torej ponuja srečanje s časovnostjo, ki me zelo zanima. Mogoče je



s tem danes, v dobi DVD-ja, konec. O tem zdaj pišejo nekateri ljudje. DVD omogoča velikansko filmsko knjižnico, ki je nekakšen Malrauxov imaginarni muzej. To filmsko knjižnico lahko zdaj raziskujemo v vse smeri, medtem ko je bilo včasih treba čakati, da se je kakšen film vrnil v kinoteko, kjer je bilo edino mogoče videti stare filme.

Omenili ste, da je treba film ločiti od televizije. Gilles Deleuze, sledeč Sergeju Daneyu, v predgovoru k zbirki Daneyevih tekstov razdeli zgodovino filma na tri obdobja. Prvo obdobje se ukvarja z vprašanjem »Kaj je zadaj, za podobo? Kako videti več?« Po drugi svetovni vojni ključno vprašanje ni več »Kako videti tisto, kar se skriva za podobo?«, temveč »Kako vzdržati podobo? Kako videti podobo samo?« In tretje obdobje, v katerem živimo danes, ki si ob ugotovitvi, da je na dnu podobe vedno že nova podoba, postavlja spet drugačno vprašanje. Namreč: »Kako se vstaviti v podobo, kako drseti s podobami?« V tem zadnjem obdobju se film znajde v rivalstvu s televizijo, ki ni nič drugega kot prav to drsenje podob. Kakšno je vaše razumevanje tega razmerja?

To tretje obdobje, o katerem govori Deleuze, ustreza tistemu, čemur jaz pravim postmoderna. V realizmu še obstaja naivna vera, da je mogoče z narativnimi oblikami zgrabiti referenta oziroma resničnost. Z modernizmom stopi vprašanje reprezentacije v krizo, in vendar še vedno obstaja ideja, da se je mogoče na skrajnem robu nekega strahotnega in izjemnega eksperimenta še dotakniti totalitete. Prevladujoče občutenje v postmodernizmu pa je, da resničnih reprezentacij realnosti ni in da smo soočeni zgolj z mnogoterostjo različic. Morda je to nenavadno, toda prav



zato, ker ne čutimo modernistične dolžnosti, da je treba jamčiti za avtentičnost predstav, ta postmoder- ni skepticizem omogoča vrnitev množstva zanimivih reprezentacij. Tako vznikne veliko število možnos- ti prikazovanja družbenih struktur, pripovedovanja zgodovine, ponovnega izumljanja zgodovine in zgo- dovinskosti in tako naprej. Sam torej postmoderniz- ma ne razumem kot izgubo, čeprav obstaja precej (pozno)modernističnega pritoževanja in žalovanja za tisto avtentično moderno, v kateri, kot se zdi, so ljudje hkrati verjeli in dvomili v moč reprezentacije.

Ko razdelite zgodovino filma na ta način – reali- zem-modernizem-postmodernizem –, v kakšnem odnosu do te zgodovine je filmska teorija? Ali gre za vzporeden odnos? Ali filmsko pisanje zasleduje film? Ali kdaj stopa pred filmom?

Vedno so obstajali zapisi filmarjev, umetnikov o fil- mih. Filmi so resnično surovi material filmske teorije in imajo zato veljavo, ki je najbrž večja kot katerikoli teoretski sistem. Kadar uporabljamo takšno tridelno periodizacijo, se je potrebno spomniti, da obstajata zaradi preloma, ki ga v filmski zgodovini predstavlja zvočni film, pravzaprav dve verziji te zgodovine. Mis- lim, da obstajajo v nemem filmu realizem, moder- nizem in postmodernizem in da se potem ista stvar ponovi tudi v zvočnem filmu. In ti dve zgodovini ne sovpadata, ker je nemi film po mojem mnenju povsem druga vrsta od zvočnega. Toda glede filmske teorije je treba reči, da je ta precej pozen produkt. Modernis- tične filmske teorije so bile osnovane na avantgardnih manifestih, ki jih je mogoče najti tudi v drugih umet- nostih. Filmska teorija danes pa je vzporeden niz re- prezentacij, podobno kot postmoderna podoba sama. Moramo se soočiti s tem, kar se zadnje čase dogaja s

teorijo. Tako kot v napadih s strani kognitivne psiho- logije in kognitivne filozofije, obstaja tudi v svetu film- ske teorije reakcija proti t. i. visoki teoriji. Vse to ni nič drugega kot poskus depolitizacije klasične filmske teorije, ki je prišla iz Francije, in poskus preusmeritve nazaj k analizi psihologije, gledalstva in zabave. V luči tega prava filmska teorija morda še ne obstaja. Današ- nja filmska teorija bi se morala soočiti z novimi avtorji svetovne kinematografije, kot so Aleksandr Sokurov, Tsai Ming-Liang, Victor Erice, Raoul Ruiz ali Béla Tarr. Ti avtorji izgledajo kot klasični modernistični *auteurji*, toda povsem jasno je, da se v njihovih filmih dogaja nekaj novega. Ti novi pojavi in problemi, za ka- tere morda še nimamo ustrezne filmske teorije, imajo opraviti z globalizacijo in kulturo filmskih festivalov.

Pred kratkim ste odprli vprašanje realizma. Kaj vam pomeni realizem, ko ga danes zagovarjate, če ga zares zagovarjate?

Na to vprašanje težko odgovorim, ker nisem pre- pričan, da kličem k obnovitvi realizma, k ponovni izumitvi realizma danes. Sam sem se ukvarjal z razis- kovanjem starejšega, literarnega realizma. Nisem pre- pričan, da bi bila v primeru filma hollywoodski film ali pripovedni film primerljiva momenta. Najprej je treba reči, da obstaja v filmskem svetu in filmski te- oriji rastoče zanimanje za dokumentarni film kot tak in za različne vrste dokumentarnega filma. Morda bi bilo potrebno tu iskati povezavo s pojmom realizma in vprašanjem, kako raziskovati realnost na nov na- čin, ki je vsaj do neke mere pripoveden. Ta odnos med pripovedno formo in dokumentarnim filmom me precej zanima. Prav tako mislim, da je produktivno v analizah literature in filma pojem realizma zamen- jati z idejo kognitivne kartografije. V situaciji, ko je družbeno celoto zelo težko neposredno doumeti, je na področju literature in filma mogoče primerjati pojem kognitivne kartografije z naporom starejšega realizma, da bi posredoval družbeno realnost, ki je ljudje še niso zaznali. S tem mislim seveda na klasičen problem književnosti kot tudi pripovednega filma: namreč, kako na osnovi zgodb posameznikov izrisati zemlje- vid te nepredstavljive celote, ki ji pravimo družbeni red. Ali če obrnemo: kako razgaliti sile, ki obstajajo v družbi, s pomočjo oblikovanja individualnih likov in pripovedne forme, ki nam omogoča razumevanje. Stara ideja družbenih razredov je bila v moderni, ka- pitalistični družbi eden od odgovorov na ta problem. Mislim, da je v svetu globalizacije, v katerem živimo danes, pojem razreda še vedno veljaven, ko govorimo o kapitalistični produkciji in podobnih stvareh, ven- dar nosi morda s seboj preveč starih asociacij, da bi lahko s njim razumeli družbeno dinamiko na globalni ravni in v odnosih med tem, kar se dogaja znotraj na- cionalnih meja, ter silami, ki delujejo zunaj njih. To je še vedno vznemirljiv problem za pisce in filmarje in je tudi tema, ki jo vedno bolj obdelujejo. Če pogledate filme, ki se ukvarjajo z vojno v Iraku, lahko opazite ne-

kaj, kar je pravzaprav poskus kartografiranja dinamike globalnega sistema s pomočjo tradicionalnih žanrov, kot so vohunske ali detektivske zgodbe. Ti žanri so že v starejšem realizmu služili kot tehnike raziskovanja realnosti. Če pomislite na primer na Dickensov *Bleak House*, v katerem zločin omogoči, da se v romanu dotaknemo vseh ključnih točk družbenega reda, od ekstremno revnih do nedoumljivo bogatih, postane jasno, da so bili ti popularni žanri pogosto eden iz- med načinov izdelave kognitivnega zemljevida neke družbe.

Ko govorite o realizmu, govorite v glavnem o pri- povednih, narativnih oblikah. Toda v primeru fil- ma se zdi, da je začetno navdušenje nad to obliko umetnosti izhajalo iz sposobnosti filma in kamere kot nečloveškega očesa, da pokažeta realnost, ki je za človeški pogled nevidna. In ta realnost ni nu- jno narativna, ampak ima opraviti z razčlenitvijo gibanja in sveta predmetov, ki ni nujno, da sama na sebi pripoveduje zgodbe. Je pripoved res tako centralnega pomena za film?

Mislim, da je v svetu globalizacije, v katerem živimo danes, pojem razreda še vedno veljaven, ko govorimo o kapitalistični produkciji in podobnih stvareh, vendar nosi morda s seboj preveč starih asociacij, da bi lahko z njim razumeli družbeno dinamiko na globalni ravni in v odnosih med tem, kar se dogaja znotraj nacionalnih meja, ter silami, ki delujejo zunaj njih.

Zame še vedno je, ker se ne želim odpovedati poj- mu pripovedi. Zdi se mi tudi, da je prelahko preseliti vprašanje v jezik dokumentarnega filma in skleniti, da je tako rešeno. Sledeč temu, kar ste pravkar rekli, bi dodal, da ne gre zgolj za sposobnost filma, da pokaže, kar ne moremo videti, temveč tudi, da pokaže tisto, česar še nismo videli. To raziskovanje družbenega reda prav gotovo proizvede povsem novo sliko, pre- meša odnose med družbenimi skupinami. Od tu neiz- bežno sledi potreba po pripovedi, saj ta nova slika od nas zahteva, da si postavimo vprašanje, zakaj tega, kar vidimo zdaj, nismo videli že prej, in kako je mogoče, da so se stvari, ki smo se jih pravkar začeli zavedati, v preteklosti izmuznile pod našim radarjem in si jih nismo bili sposobni predstavljati. Ko smo enkrat na tej točki, nujno vzniknejo vprašanja moči, ideologije, sta- tusa realnosti, kot jo izkušajo različni segmenti druž- be, in počasi se vrnemo v nekakšno pripoved. Opisi globalizacije so skoraj vedno zgodbe. To me utrjuje v

prepričanju, da obstaja povezava med pripovedjo in kognitivno kartografijo. Morda prav zato kognitivna kartografija ni povsem ustrezen izraz, saj se ne zdi, da zemljevid nujno vsebuje kakšno zgodbo. Vendar nočem postaviti pripovedi na osrednje mesto, kot neko dogmatsko točko, na kateri se vse ustavi, temveč kot zanimiv problem. Če na primer razmišljamo o tem, kako deluje dokumentarni film, postane pomembno vprašanje, kaj ima s tem opraviti pripovedovanje zgodb. Prek tega se lahko dotaknemo vprašanja publike, ki te pripovedi konzumira. Pojavi se veliko estetskih problemov, ki so hkrati politični, in to je trenutek, ko vsa ta vprašanja postanejo zanimiva.

V svoji knjigi Signatures of the Visible govorite o figurabilnosti (figurability) delavskega razreda, o sposobnosti delavskega razreda, da se naredi vidnega in postane viden sam sebi, kot o nujnem pogoju za nastanek razredne zavesti. V tem smislu umetnost in kultura nista zgolj aktivnosti z ideološko vzgojno funkcijo, ampak lahko igrata konstitutivno vlogo pri samem oblikovanju tega družbenega razreda. Kako naj danes, ko pravite, da pojem družbenega razreda morda ni več povsem ustrezen, oblikujemo problem vidnosti dimenzije kolektivnega v odnosu do filma?

Ko pravim, da postane v tem ali onem trenutku literarne ali filmske zgodovine delavski razred viden, to ne pomeni, da ta reprezentacija ni ideološka. Roman devetnajstega stoletja je povsem mogoče razumeti kot način, s pomočjo katerega je srednji razred sam sebi prikazoval, kako je družba zgrajena. Vendar: da so lahko pripadniki srednjega razreda to storili, so morali razširiti svoj pogled do točke, na kateri so zajeli celoten obseg različnih družbenih slojev. Ti razredi so bili seveda imenovani z ideološkimi kategorijami, kot so »revni« ali »ljudstvo«, ki niso nujno politične kategorije, s katerimi bi se razred, ki ga označujejo, sam poistovetil in tako opredelil svoje rastoče samozavedanje. Pojav reprezentacij nižjih slojev je bil sprva zgolj signal, da je nova umetnost poskus konstrukcije družbene totalitete in jo je zato treba ločiti od starejšega izoliranega reda reprezentacij, ki privilegirajo en sam razred. Oblike, v katerih se reprezentacije v tej novi umetnosti pojavijo, so v veliki meri odvisne od tega, kakšno zavest o sebi in svoji politični vlogi imajo posamezne skupine. Reprezentacija gre tukaj z roko v roki s tem, kar smo nekoč imenovali razredna zavest, torej z zavestjo, da obstaja v teh strukturno različnih skupinah možnost kolektivnega delovanja. In to predstavlja kup problemov. Mislim, da ne smemo zamenjevati izginjajočega industrijskega delavskega razreda, katerega zgodovinsko samozavedanje sega nazaj v devetnajsto stoletje, z razredom permanentno nezaposlenih, ki veliko težje oblikujejo kolektivno identiteto in se tudi veliko težje politično organizirajo. Vsaka od teh skupin ima specifično dinamiko, ki se spreminja tudi, če jo opazujemo od enega nacionalnega okvirja do drugega.

Kakšno je razmerje med to specifično vidnostjo in političnim subjektom danes, ko živimo v času rastoče, splošne vidnosti in videnosti, ko posre-

dovanje podob in vizualnih informacij ne predstavlja takšnega problema, kot ga je včasih? Kaj mislite na primer o pojavu »ljudstva« v primeru orkana Katrina v New Orleansu, ko so ameriške televizijske mreže 24 ur na dan prenašale in ponavljale podobe brezdolnega in povečini črnega prebivalstva?

Mislim, da morajo ljudje, ki so postali vidni, to vidnost najprej obrniti nazaj nase in jo privzeti kot svojo. Po drugi strani se moramo zavedati, na kakšne načine vse je mogoče vidnost nevtralizirati. Prej sem govoril o dokumentarnem filmu. Eden od problemov prikazovanja dokumentarcev o oddaljenih krajih, na

V New Orleansu je bilo osupljivo to, da so ti ljudje razumeli, da so žrtve kolektivno, da imajo nekaj skupnega drug z drugim. Razvili so določen kolektivni občutek, in to je tisto, kar je videla kamera. Ne zgolj množice žrtev, temveč porajajoči se kolektiv. Kolektiv, ki ni organiziran izključno okoli rase, ampak sloni na razmerju posebne vrste med raso in družbenim razredom.

primer, je eksotizem, ki je pravzaprav antropološka iluzija, s pomočjo katere je bilo nevtraliziranega veliko dela na področju raziskovanja drugačnih družb in različnih družbenih razredov. V New Orleansu je bilo osupljivo to, da so ti ljudje razumeli, da so žrtve kolektivno, da imajo nekaj skupnega drug z drugim. Razvili so določen kolektivni občutek, in to je tisto, kar je videla kamera. Ne zgolj množice žrtev, temveč porajajoči se kolektiv. Kolektiv, ki ni organiziran izključno okoli rase, ampak sloni na razmerju posebne vrste med raso in družbenim razredom. Mislim, da je to pomemben trenutek v ameriški politiki in ne vemo še, kakšne politične sile se bodo razvile iz tega samozavedanja in vidnosti v širši skupnosti. Črnska skupnost je povsod v ZDA reagirala na poseben in zaostren način. Ali se bo to vse skupaj obrnilo nazaj v problem izoliranega družbenega sloja, ali v vprašanje statusa nepremičnin v tem mestu, ali bo problem getoiziran, tako da se bo nenehno poudarjala enkratna, eksotična narava New Orleansa in Louisiane, ali bo to postala izključno lokalna tema, ali pa bo morda postal New Orleans začetek nekega novega razumevanja dinamike ZDA kot takih – vse to so problemi, povezani z vprašanjem reprezentacije. Potem je tu še druga plat: od kod je vse to prišlo, je nesposobnost vlade v tem primeru povezana z nesposobnostjo v vojni v Iraku, sta ti dve stvari povezani s politiko svobodnega trga, ki tako ali tako ne verjame, da je intervencija v takšnih situacijah naloga moderne države? Vsa ta vprašanja so različni koraki in procesi kognitivne kartografije, ki se vrtijo okrog reprezentacije in tega, čemur jaz pravim vidnost.

Nove filme, ki se ukvarjajo z ameriško politiko do Srednjega vzhoda, kot je Siriana, oglašujejo kot globalne trilerje. Ti filmi ustvarijo določeno napekost s prepletom več individualnih zgodb, katerih zaplet je organiziran tako, da se na koncu te niti skoraj po pravilu povežejo med sabo in razrešijo. Svet ima smisel in izkušnja gledalca ni presenečenje, temveč »ah, saj to sem že vedel«. Ali ni problem teh novih globalnih trilerjev ta, da imajo preveč smisla, da se stvari izidejo tako, da je pomen celote vsaj na prvi pogled prelahko razviden?

Mislim, da je treba, ko govorimo o teh filmih, začeti iz te pozicije. Ti filmi na koncu niso uspešni, ampak treba je reči, da s tem vzpostavljajo nov estetski problem, da ti filmi naslavlajo nov estetski imperativ. Zakaj jim ne uspe? Na eni strani nam povedo, kar že vemo, in s tem hranijo in spodbujejo tisto, kar je Peter Sloterdijk poimenoval (in tudi Slavoj Žižek je govoril o tem) cinični um: »To že vemo, vse, kar nam prikazuje, je, zgolj potrjuje našo vednost o tem ...« Temu je tako, ker vsi ti filmi sledijo ideji zarote. Zarota je priročen nadomestek, ker še nismo oblikovali nove kartografije globalizacije. In zarota ni povsem napačna, ker v resnici obstaja veliko zarot. Zdaj vemo, da so vojno v Iraku načrtovali, še preden je Bush prišel na oblast, in to gotovo spada med zarote. Širjenje posla prek zemeljske oble je sestavljeno iz množstva zarot. Toda zarota, brez občutka kolektivne akcije, upora in zoperstavitve, ostaja žanr popularne in zabavne kulture. Pomemben estetski problem ob vprašanju globalizacije je torej, kako izumiti oblike, ki bodo presegle formo zarote, četudi je ta zanimiva kot začetna točka, ker, kot ste rekli, opravi delo, ki ga želimo od nje, a je hkrati pri tem delu preveč uspešna. In tako na koncu koncev ne opravi dela, ki ga je opravil realizem v svojih najboljših trenutkih: ni sposobna proizvesti šoka ob spoznanju, da smo pravkar zagledali nekaj novega o situaciji.

Omenili ste Slavoj Žižka. V nedavnem dokumentarcu o njem (Žižek!, Astra Taylor) ga je avtorica vprašala, kateri so njegovi najljubši ameriški, evropski in ruski film. Odgovoril je: Upornik (The Fountainhead, King Vidor), Opferang (Veit Harlan) in Ivan Grozni (Ivan the Terrible, Sergei Eisenstein). Kakšen bi bil vaš odgovor na isto vprašanje?

Očitno sem bolj kot Slavoj usmerjen k sedanosti. Moja izbira je bolj odvisna od tistega, o čemer trenutno razmišljam. Vprašanje je zame torej bolj, kateri novi ameriški ali novi evropski in ruski film. Ameriški film, s katerim sem se zadnje čase največ ukvarjal, je Kratke zgodbe (Short Cuts) Roberta Altmana, ki je poskus predstavitve celote, četudi iz specifične razredne perspektive, celote mesta Los Angeles. Pri evropskem filmu bi izbral Potujoče igralce (O Thiasos) Thea Angelopoulasa, od novejših pa filme Arnauda Desplechina, ki je najbolj zanimiv od mlajših režiserjev. Od ruskih pa bi še vedno izbral Somrak (Dni zatmenya) Aleksandra Sokurova, čeprav je Moj prijatelj Ivan Lapšin (Moy drug Ivan Lapshin) Alexeia Germana eden mojih najljubših filmov in tudi stvari, ki zdaj prihajajo iz Rusije, so zelo zanimive.

TRANS AMERIKE

MARKO BAUER

GRIZLI ADAM – V MONTAŽI WERNERJA HERZOGA – ŠE DRUGIČ SEŽE PO DREVESU SPOZNANJA. NE LE DA PRESEŽE DELITEV NA DOBRO IN ZLO, TEMVEČ CELO NA JABOLKA IN HRUŠKE.

Grizzly Man. Grizli-človek ali človek-grizli Timothy Treadwell. Herzog nadaljuje s temo poživaljenja oziroma preobrazbe, temo, ki ga brati najmanj z Melvillom, Nietzschejem, Kafka, Lawrenceom, Chaplinom, Deleuzom & Guattarijem, veliko temo, kakršna je lahko le manjšinska, odvijajoča se v razpredenem jeziku ali »umetnosti za nepismene« – filmu.

Treadwellovo smrt šikanira formula, sadizem moralizirajoče večine: »Dobil je, kar je iskal.« V daljši verziji: človek nima kaj iskati med medvedi, če že išče, najde le svoj konec. Prizemljenost je tako pritlehna. Pogled, ki izključuje transfer¹ med prvim in drugimi, ker so ti pravzaprav tretji. Prazni pogled. Tudi Herzog opazuje, ne vidi, in vendar dopušča možnost videnja:

»Na vseh obrazih vseh medvedov, ki jih je Treadwell posnel, nisem odkril nobene sorodnosti, nobenega razumevanja, nobene milosti. Vidim le neustavljivo brezbriznost narave. Zame ni takšne stvari, kot je skrivni svet medvedov. In ta prazni pogled priča le o napol zdolgočasenem zanimanju za hrano. Toda za Timothyja Treadwella je bil ta medved prijatelj, rešitelj.«

Medijska kultura, katere poklicanost je, da sodi, se ne naveliča velevati »bodi to, kar si«, in vendar vsako »sebstvo« ni »resnično«. Bodi to, kar si, dokler to ne



Ilustracija: Izar Lumaček

pomeni, da postajaš grizli. Nejevernosti a se pridruži nejevernost b: če se je Treadwell poživalil, zakaj se je vračal v civilizacijo? Na to je že odgovoril Herzogov *Invincible*, v katerem deček Benjamin pripoveduje o princu, ki ga je prevzelo, da je petelin. Slek se je, zlezal pod mizo in jedel samo še zrnje. Nihče z dvora in iz dežele ga ni mogel prepričati, da se vrne med ljudi, uspelo je šele neznanemu modrecu. »Nikoli ne misli, da petelin preneha biti, kar je, če je kot človek z drugimi ljudmi za mizo. Z ljudmi v njihovem svetu lahko delaš karkoli. Ali celo za njih.« Nikoli ne misli, da grizli preneha biti, kar je, če gostuje pri Jayu Lenu.

Treadwell okleva, ko zapušča poslednji kader svojega posnetega materiala. Herzogov opus je poln takšnih premoncij, protagonistov, ki spregledajo usodo. Treadwellove predsmrtne besede so: »To je edina stvar, ki jo vem. To je edina stvar, ki jo hočem vedeti.« Kaj je ta to? Linija bega med grizlije in hkrati njena slepa ulica? Deleuze je dejal, da so živali edine, ki vedo, kako umreti. Je v tem Treadwellovo vedenje? Deleuze & Guattari tipljeta v Antiojdipu: »Kaj je ta smrt, ki se dviga od znotraj, a ki mora priti od zunaj?« Je to Treadwellova smrt?

Smrt, utelešena v medvedu, pri Herzogu ni nova. V *Little Dieter Needs To Fly* se pilot Dieter Dengler

spominja: »Tam je bil medved², ta čudoviti medved, ki mi je sledil. Krožil je okoli mene in včasih je izginil, izgubil sem ga. Bil je kot pes, bil je kot ljubljencek. Seveda, vedel sem, medved je bil tam, čakal je, da me poje ... Ko razmišljam o tem, ta medved je pomenil smrt zame, in res je ironično, to je edini prijatelj, ki sem ga imel na koncu, smrt.«

Medved-prijatelj, medved-smrt, zakaj ne medved-človek? Herzog si ne verjame povsem, ko Treadwellu diskretno očita antropomorfizem³. Posnetek medvedjega dvoboja za status alfa romea je kot vključitev v fight club⁴, erektrata se na zadnje noge, instantna mutacija, špricajo drek, sperma in kri, v offu evforizira Treadwellov wrestling komentar. V vsakem grizliju je nekaj Američana.

Nejevernosti a in b se pridruži nejevernost c: okej, je moral v to vplesti dekle Amie, pogubiti še njo, nič ni imela s tem. Nič? Linijo bega dovrši stavek: Dovolj bežanja⁵. Namesto eksodusa eksitus. Treadwell se je lahko drl »Run, Amie, run!«, a zoperstavila se mu je z: »Tudi jaz postajam. Zato ostajam.« Vsi trije so ostali. Grizli-rešitelj ni bil desperadni ksenos, temveč one of the guys.

Treadwell zveni kakor priimek iz mockumentarca. Tread-well. Dobro hoditi, stopati, korakati. Herzogova zaprisega pohodništva, »turizem je greh in potovanje peš vrlina«, je skoraj mitska in temu primerno meglena⁷. Pohod od Münchna do Pariza iz leta 1974, s katerim naj bi Lotte Eisner resurektiral s smrtne

V vsakem grizliju je nekaj Američana.

postelje, je ena bolj spekulativno-spektakularnih aplikacij njegove strategije »ekstatične resnice«, resnice, ki presega faktografijo. Trans(-) zoper empirializem. »Prek invencije, prek imaginacije, prek fabrikacije postanem bolj resnicoljuben od malih birokratov.« Malih birokratov, ki barona von Münch(en)hausna prevajajo v Lažnivega Kljukca. Fatamorgana ni privid, temveč vizija oddaljenih svetov.

Ali Deleuze & Guattari promovirata drugačen koncept? »Kafka pogosto vzporeja dve vrsti potovanja, eno je ekstenzivno in organizirano, drugo je intenzivno, prekinjeno, brodolomno. Drugo potovanje se lahko dogaja na mestu, v »svoji sobi«, in je zato že toliko intenzivnejše: »Ležiš obrnjen enkrat v ta, drugič v oni zid, tako okno potuje okrog tebe ... Opraviti moram samo svoje sprehode in to bi moralo zadostovati; zato na svetu ni kraja, v katerem bi se jaz ne mogel sprehajati.« (Dnevnik, 19. junij 1910) Intenzivna Amerika, zemljevid intenzitet. »Na mestu, a ne na psihoanalitskem kavču. Je izbira Deleuza & Guattarija preočitno preferenčna, patološka v kantovskem pomenu, metafizična, da ji ne bi bilo treba biti fizična? Bi Herzog vztrajal, da le ekstenzivno premore potencial intenzivnosti?

Intenzivnost, ne napor ali trud. Da bi posnela zaključni prizor *Srca iz stekla*, se je Herzogova filmska ekipa namenila povzpeti na irski otok-klif, na katerem so okoli leta 1000 živeli in izumrli menihi, menda kot mučeniki vikinškega masakra. Morda tudi morske bolezn. Zibajoč se sem in tja, kakor da je zasidrana ladja, je otok četico-posadko podelal v bljuvajoča telesa – crew got screwed. A morala so na vrh, da bi re-kreirala ekstatično, adekvatno podobo tistega, ki ne sanja med spanjem⁸. Po panoramo Casparja Davida Friedricha na srednjeveški soundtrack. Fizično, ki med vzponom bruha samo sebe, kot pogoj metafizike vrha. Šele takšno telo pridobi dostojanstvo (ne plemenitost), ki mu je Melville še lahko pravil demokratično, Chaplin žalostno in Herzog že radikalno. Je v tem medijsko-populistična zamera alpinistu Humarju? Kako je mogel biti fizičen? Če ni osvojil gore, je markiral z zastavo, je edina metafizika, ki mu preostane, smrt. Vendar pri Herzogu helikopterska panorama (združena s travellingom) ni prepovedana, takšne so Lekcije tem, nobenega »moralnega problema«.

Otok-klif, izhodišče potovanja v Ameriko. Kafkova oda: »Ko bi le bil Indijanec, takoj pripravljen, in bi na dirjajočem konju, sklonjen v zraku, spet in spet vzdrhteval nad drhtečimi tlemi, dokler ne bi pustil ostrog, saj ni bilo ostrog, dokler ne bi odvrgl vajeti, saj ni bilo vajeti, in pred sabo že videl pokrajino kot gladko pokošeno goličavo, že brez konjskega vratu, že brez konjske glave.« Želja ni samo v tem, da bi bil Indijanec, ampak tudi konj⁹, vrat, širjava, njih izginevanje. Bruno S. oziroma Stroszek se z zamrznjenim puranom hvaležnosti pod pazduho in šibrovko v roki znajde v Cherokeeju v Severni Karolini, v rezervatu-zabavišču izven turistične sezone, izven vseh sezon. Pozabili so ugasniti trak, posneti glas – snet z verige, da bi bil še bolj zveržen – dan in noč oznanja: »Rjavi medvedje, črni medvedje, medvedje, medvedje in še več medvedov.«

Bežeč pred »strašno vljudnostjo«¹⁰ (»Zapirajo mu vsa vrata in, oh, tako vljudno«) Stroszek skoči na sedežnico z napisom »Is This Really Me!«. Na vrhu hriba-gore čaka smrt, kot si domišljajo sanje drugega Bruna – Kasparja Hauserja. Odjekne strel. Je odrešilni, prinese iztirjenje iz »začaranega kroga«? »Ko sem videl plešočega piščanca, sem vedel, da bom ustvaril veličastno metaforo – za kaj, nisem vedel.« Herzog ne ve, ker ne gre za metaforo, temveč metamorfozo¹¹. V deželi Čerokijev obstaja kraj, na katerem začne vsaka žival grebsti kot puran, prevzame rutino dancing chicken. Mar strel od-večnega Stroszka inkarnira v večnega plesalca, mar krog preide v osmico? Brezkončno ponavljanje, brezmejno vračanje na oder,

Je v tem alternativa med Herzogom ter Deleuzom & Guattarijem, med pojesti čevljev in pojesti knjigo?

plesanje svojega odplela predpostavlja točko, v kateri se ozaveš. Razkrižje, porojeno, da bi se cepilo v edino smer.

Potovanje, (s)prehajanje-metamorfiranje. Ljudje, živali, rastline, stroji ... (s)prehajajo drug v drugega. V zadnjem prizoru Treadwell promenira ob reki navzgor, za njim tovariško stopata medveda. Peri-patetika. V Chaplinovi *Zlati mrzlici* se grizli Potepuhu prilepi za pete, kakor da je potreben družčine med zaledeneli pečinami, šele lakota lahko vnese prepad med njiju. Charlie bo snedel čevljev, vagabund Werner desetletja kasneje¹². Tudi tu bodo vmes živali, njih pokopališče, *Gates Of Heaven* Errola Morrisa.

Je v tem alternativa med Herzogom ter Deleuzom & Guattarijem? Med pojesti čevljev in pojesti knjigo? Romanjem in romanom? Panoramo in evangelijem? A zakaj ne bi vnedogledno drseli med ubiranjem in prebiranjem, zakaj ne bi izbirali, ne da bi izbrali?

Se nadaljuje.

[1] V obe smeri. Treadwell psihotik? Sploh ne psihoanaliza, a morda shizoanaliza ali »agitacija uma«, kot filmu pravi Herzog. Verjetna diagnoza: še vseeno preveč paranoik in premalo shizo.

[2] Naslavlja ga z »it«, ono.

[3] Kot bi človeško moglo imeti eno samo obliko.

[4] »I felt like putting a bullet between the eyes of every panda that wouldn't screw to save its species.«

[5] Je isto izrekel Deleuze, preden se je prizemljil?

[6] Herzog starih kopit. Foucault v Zgodovini norosti citira J. C. N. Moehsena *Geschichte der Wissenschaften in der Mark Brandenburg* (1781): »Sprememba zraka, dolžina poti, odsotnost od doma, oddaljenost od stvari, ki so jih vznemirjale, druženje z drugimi romarji ter počasna in odlična hoja so jim koristili bolj kot udobna potovanja ..., ki so v današnjih dneh zamenjala romanja.«

[7] Toliko megle v njegovih filmih. Ne le pogled nanjo, sam pogled je meglen. »I can't explain.«

[8] Je najbolj preroški sen tisti brez sanj?

[9] Po Deleuzu & Guattariju je konj na pol poti med še-živaljo in že-ustrojem. Kaspar Hauser ob prvem kontaktu s hišo, drevesom, civilizacijo vsake toliko zahrza »Horse«, dokler ne zaspi na senu in na njegovih ramenih postane konjska glava.

[10] Vljudnost rabljev iz *Procesa*, ki si podajata nož nad K-jevimi telesom. »Vsi so tako prijazni do mene. Počutim se izolirano,« dene Chaplin v *Limelight*.

[11] Ne-metafora-metamorfoza je eden najmanifestnejših konceptov Deleuza & Guattarija. V spremnih besedah »made in Slovenia« kljub temu ne nehajo poetizirati o njunih prispeodobah. Duh ni v prenesenem, temveč v dobesednem, literalnem.

[12] Politika izjave in komičnost-radost želje sta isto, na primeru Kafke ugotovita Deleuze & Guattari. S Herzogom ni drugače.

PROTISLOVNOST POLITIČNIH FILMOV

SIRIANA IN ZVESTI VRTNAR:
(ANTI)GLOBALIZACIJA V
OBJEKTIVU ZAHODNJAŠKE
FILMSKE
INDUSTRIJE TER NJENE
REPREZENTACIJE REALNOSTI



Siriana

PRIMOŽ KRAŠOVEC

Siriana (Syriana, Stephen Gaghan) je s svojim vstopom na filmsko prizorišče sprožila veliko razprav in odprla veliko vprašanj, od svoje zvestobe dejstvom – ne dejstvom kot takim, kajti film upodablja izmišljene razmere in izmišljene osebe, ampak geopolitičnemu stanju v svetu in razmerju moči (razmerju med vladami, tajnimi službami in multinacionalnimi korporacijami): ali film korektno in realistično upodablja ta razmerja ali gre mogoče za manipulacijo ali propagando – do svojega »sporočila«: je to subverzivno ali resignirano, optimistično ali pesimistično. Obe omenjeni vrsti razprav načenjata mnoga vprašanja, a zamolčita oziroma pozabita (ne v smislu pozabljanja nečesa, kar smo nekoč že vedeli, a nam je potem ušlo iz spomina, ampak v smislu pozabe/spregleda in posledično samoumevnega in napačnega/ideološkega prepoznanja mesta, s katerega film govori) na morda najpomembnejše. Namreč, če imamo v filmu opravka z mednarodnimi odnosi, velikimi korporacijami, lažmi, prevarami, manipulacijami in če ima ta film povrhu vsega še sporočilo, nekako samoumevno velja, da gre za politični film. Tu nameravamo postaviti pod vprašaj ravno to samoumevno predpostavko, ki šele omogoča vso razpravljalno evforijo v zvezi s *Siriano*. Vprašali se bomo: ali je *Siriana* političen film?

Če jemljemo za kriterij političnosti serije gibljivih

podob to, da upodabljajo politike, direktorje velikih korporacij, umore, globalne konflikte, sklepanje velikih poslov, revščino, brezposelnost, terorizem, potem *Siriana* vsekakor je političen film, a je političen ravno toliko in na enak način kot TV Dnevnik. Tako kot TV Dnevnik je sestavljen iz več posameznih zgodb, ki jih povezuje njihov pomen za stanje v nekem delu sveta, ima eksplozije, teroristični napad, zločin, prikazuje bedo množic v tretjem svetu, njihovo jezo in resignacijo, prav tako nerodno in naivno se spopada z genezo »islamskega ekstremizma«, vsebuje stiske rok velikih poslovnežev in mogočnih voditeljev, njihove govore, pogovore, nasmehe ... Osnovno sporočilo filma je zaradi »dnevniške« strukture predvidljivo: lažnivi in manipulatorski politiki kolaborirajo s pokvarjenimi poslovneži na račun ljudstva; v imenu poslovnih interesov politika ignorira ali celo sponzorira kršenja človekovih pravic v tretjem svetu; pokončni ljudje, ki imajo vpliv in moč in se temu postavijo po robu, so eliminirani, medtem ko so navadni ljudje nemočni (lahko se le razstrelijo). Če se ustavimo tukaj, lahko ugotovimo dvoje. Prvič, *Siriana* je političen film le, če sprejmemo najbolj banalno, se pravi uradno definicijo politike in se tako odpovemo tihi obljubi, ki jo vsebuje vsako umetniško delo z oznako politično, namreč obljubi subverzivnosti, nečesa, kar pribija, lomi

obstoječe ali pa vsaj uveljavljene ideološke predstave o obstoječem. Drugič, ogled *Siriane* je popolna izguba časa, saj lahko vse, kar izvemo v filmu, izvemo tudi iz dnevnega časopisja in informativnih oddaj na radiu in televiziji, še več, tam gre vsaj za »resnične« dogodke, medtem ko je zgodba *Siriane* izmišljena.

Vse to drži za večji del filma, a ob pozornem

Siriana je strukturirana kot TV Dnevnik, kar pomeni, da prenaša formo pripovedovanja zgodbe iz polja televizijskega poročanja v polje filma, kjer ne veljajo enake zakonitosti in pravila.

gledanju lahko vseeno opazimo subverziven element, namreč protislovje med etiko zakonov (legalno etiko) in etiko profita (poslovno etiko), v filmu prikazano skozi konflikt med teksaško multinacionalko in Justice Departmentom. Ko je Mao pred sedemdesetimi leti razmišljal o konceptu protislovja, je ugotavljal, da vsako protislovje sestavljata dva člena, ki se med seboj spopadata, eden od njiju je nadrejen in drugi podre-



jen. Eden od najpomembnejših prizorov *Siriane* je dialog med Dannyjem Daltonom (igra ga Tim Blake Nelson) in Bennettom Holidayem (igra ga Jeffrey Wright), v katerem Danny Dalton izjavi:

»Corruption charges ... corruption? Corruption is market intrusion into market efficiencies in the form of regulation. That's Milton Friedman. He got a goddamn Nobel prize. We have laws against it precisely so we can get away with it. Corruption is our protection. Corruption keeps us safe and warm. Corruption is why we are prancing in here instead of fighting over the scraps of meat out in the street. Corruption is why we win.«

Sporočilo tega, morda najpomembnejšega, prizora je, da je etika profita nadrejena etiki zakonov, da med njima sicer prihaja do konfliktov (kot je preiskava Justice Departmenta), a ti konflikti, če uporabimo Maov izraz, niso antagonistični, ne morejo pripeljati do revolucionarne spremembe – korupcija ne uspeva mimo zakonov, ampak ravno zaradi zakonov proti njej. Interes zasebnih podjetij je tudi nacionalni, državni interes, etika profita naddoloča (če preskočimo k Althusserjevi konceptualizaciji protislovja) vsa ostala družbeno-politično-ekonomska razmerja in je nadrejena etiki zakonov. V tem, kar se na prvi pogled kaže kot pesimistično sporočilo *Siriane* in uprizoritev brezizhodne situacije (dobri ljudje in zakoni so nemočni proti mogočni aliansi kapitala in državne oblasti), je ravno subverzivna ost filma – rešitev oziroma upor se skriva onstran srčne dobrote in naivnega vztrajanja na etiki zakonov, v kreaciji sile, ki bo proti etiki profita nastopala antagonistično.

Struktura *Zvestega vrtnarja* (*The Constant Gardener*, Fernando Meirelles) je bolj klasična. Gre za ljubezensko zgodbo, v kateri je politično sporočilo sekundarno – Tessa odkrije, da farmacevtska multinacionalka testira cepiva s smrtonosnimi stranskimi učinki na ljudeh s tihim privoljenjem kenijske vlade šele, ko zaradi ljubezni sledi svojemu možu Justinu v Afriko, medtem ko se Justin začne s tem problemom ukvarjati šele, ko je Tessa zaradi svojih odkritij ob življenju. Političnost (če vzamemo utopično

definicijo političnosti, ki obljublja subverzivnost) je v *Zvestem vrtnarju* podrejena konservativni tematiki, pred katero je imunih čedalje manj *mainstream* filmov, družinskim vrednotam. Zločinskost početja farmacevtske firme je upodobljena skozi prizor v bolnišnici, kjer Tessa opazuje umirajočo mlado mater, in skozi prizor na tržnici, kjer Justin začne ugotavljati resnico ob stojnici za cepljenje s pomočjo nedolžnega otroka in starejše, materinske ženske. Testiranje smrtonosnih zdravil je prikazano kot problematično na način, ki vključuje družinske vrednote, prav tako umor pogumne Tesse, ki želi razkriti resnico, doseže svoj učinek na gledalstvo ravno zato, ker sta Justin in Tessa mladoporočenca v cvetu svoje zaljubljenosti. Nežna družinska čustva in njihova brutalna prekinitve so medij, skozi katerega film poskuša doseči ogorčenje nad brezvestnostjo početja farmacevtske industrije.

Res je sicer, da Tessa s svojim raziskovanjem do neke mere postavlja moralno dolžnost pred družinske vrednote in da zato pride v konflikt z Justinom (to se delno manifestira skozi njegov sum v njeno zakonsko zvestobo), ki jo želi odvrniti od njenega nevarnega početja. Res je tudi, da Justin v prvi polovici filma, do Tessinega umora, nastopa kot negativen lik, kot

Zvesti vrtnar v svojem orientalističnem prikazovanju Afrike pretirava do te mere, da ga pripelje do meje subverzije.

omahljivec in strahopetec, pravo nasprotje pogumne in načelne Tesse. A oboje ne spremeni dejstva, da *Zvesti vrtnar*, čeprav to ni njegovo eksplicitno sporočilo, vsaj ne glede političnega dela filma, svojo kritiko farmacevtskega eksperimentiranja na ljudeh upoveduje na način družinskih vrednot, da družinske vrednote naddoločajo politični zastavek, da je, vsaj kar se tiče glavnih protagonistov filma, testiranje smrtonosnega cepiva problematično le, v kolikor razbija družinsko

idilo, povzročila izgubo ljubljene osebe ali sumničenje v nezvestobo. Lahko sicer rečemo, da je postavljanje družinskih vrednot pred moralni ali politični angažma problem Justina kot strahopetca, a bolj bistvena kot čustvovanje junaka filma je predpostavka, da bo gledalstvo bolj zagrabil, da bo povzročil večje ogorčenje politični problem, povezan z ljubezensko-družinsko zgodbo, kot brez nje. Ta predpostavka je na žalost precej upravičena. Pri *Siriani* je denimo mogoče hitro spregledati njeno drobno subverzivno ost in obsedeti z resigniranim občutjem – »tako pač je«, medtem ko pri *Zvestem vrtnarju* skoraj ne gre brez (vsaj) čustvenega angažmaja.

Skupaj s hiper politično korektnimi podobami Afričanov in Afričank, ki na trenutke prestopajo v orientalizem (posebej v prizorih, opremljenih z osladno »etno« glasbo, kjer so afriški ljudje prikazani po eni strani mirni in ubogljivi kot ovčke, po drugi strani pa prenašajo svoje tegobe in revščine stoično, vselej nasmejani – Afričani in Afričanke nastopajo kot preprosti, a srečni in nedolžni ljudje, pravi »plemeniti divjaki«), čustveni učinek, na katerega meri film, uničuje politični potencial zgodbe o vsiljenem testiranju smrtonosnega cepiva na ljudeh. Žalost ob smrti glavnega junaka in junakinje preglasi obsodbo zločinskega početja farmacevtske industrije, film izzveni prej sentimentalno kot subverzivno.

Za odkritje subverzivne osti v *Zvestem vrtnarju* ponovno, tako kot pri *Siriani*, potrebujemo kar nekaj domišljije in vnaprejšnje simpatije do filmov, ki se tako ali drugače ukvarjajo s političnimi temami – lahko jo namreč najdemo le, če film gledamo kot parodijo, kot norčevanje iz pogleda usmiljenega belca/belke, če podobe Afrike v filmu beremo kot upodobitev dojemanja Afrike s strani glavnega junaka in junakinje. V takšni perspektivi bi njuna smrt lahko pomenila obračun s humanitarnim pogledom in usmiljenim imperializmom, ki nastopa kot hrbtna plat vojaškega in ekonomskega ropanja in izkoriščanja Afrike ter potrebuje, vzpostavlja in ohranja nedolžne žrtve kot svoj objekt.

KAKO MISLITI V (DIGITALNIH) PODOBAH?

O knjigi: Melita Zajc: *Digitalne podobe: Vidnost, vednost in digitalni mediji*, zbirka Documenta, ISH, 2005, Ljubljana

Najprej naj poudarim, da je v naslovu navedena knjiga resno, odlično, zanimivo in mestoma še duhovito teoretsko delo. To ne velja nič manj, če porečem, da bralca med branjem pogosto zaskomina, da bi segel po miški in si na svetovnem spletu ogledal kaj od tistega, kar govori knjiga. Melita Zajc se s to knjigo nedvomno kvalificira za glavno slovensko referenco glede tematike vizualizirane digitalne realnosti v času, ko se digitalizaciji pač ni mogoče izogniti in s

tem seveda ne nujnemu premisleku o njenih učinkih na simbolne vezi v družbi, na kode komunikacije v večkratno predelanih realnostih in seveda tudi ne navidezno zastarelemu vprašanju o subjektu, njegovem izginotju, razcepljanju, vnovičnem vznikanju. Podoba, načini njene proizvodnje, raznovrstnosti njenih uporab ter porab, njeno učinkovanje na množici ravni na mentalne sisteme, njena resničnost in lažnivost..., so v dobi digitalizacije izziv za teorijo, če naj bi ta še pretendirala na doraslost svojemu osnovnemu poslanstvu artikulacije znanja in vedenja.

Tam nekje ob prelomu v zadnje desetletje 20. stoletja z velikanskimi političnimi in družbenimi spremembami koincidira tehnološki preskok v proizvodnji in porabi avdiovizualnega. To je prehod iz »grafosfere v videosfere«, kot je dejal Debray v svojih v Franciji precej oporekanih Medioloških manifestih (1994). Melita Zajc izhaja iz nekaterih Debrayevih opažanj, ko se – ozirajoč se na obkrožajočo jo kulturo – sprašuje o razsežnostih mišljenja v podobah, ki mu je Slovenija nenaklonjena in se ga, kot je mogoče razumeti avtoričine opazke, celo boji. Sama avtorica je napisala knjigo in s tem odkrito priznala primat zapisanega jezika, ko gre za teorijo, pri tem pa ji teorija narekuje reflektivno spraševanje in premišljevanje reprezentacijskih paradoksov, ki jih ni manjkalo vse od začetkov razmnoževanja podob v obliki fotografij. Sedanjost je pač treba soočiti s tistim, iz česar je nastala. Melita Zajc je to storila na mnogih točkah; med drugim se ni izognila ključnemu pomenu aktualiziranih Piercovih opredelitev fotografije kot indeksa. To je seveda samo eno izmed tistih vozlišč mišljenja, tehnologije

in zgodovine, ki avtorici omogočajo teoretsko utemeljitev soočenja z digitalnimi podobami. Že na začetku knjige razpre to sintagmo in pokaže kako je vdor virtualne realnosti povsem razsrediščil razmerje filma, televizije, ideologije in gledalčevega dojemanja, da ne govorimo še o pravnem redu in o vanj ujetem subjektu. Kaj je v dobi digitalnosti mogoče misliti kot estetski učinek, če za kaj takega sploh gre, in ko obenem že nastaja nekaj, kar vse bolj nadomešča to, kar se nam še vedno zdi, kot da bi bilo javnost?

DARKO ŠTRAJN

ZA PRVA IN PONOVA SREČEVANJA S FILMOM

O knjigi: Stojan Pelko: *Filmski pojmovnik za mlade*, Založba Aristej, 2005, Ljubljana

Filmski pojmovnik za mlade, ki je lansko leto izšel pri založbi Aristej, je po knjigah *Očividci* (1994) ter *Pogib in počas* (1997) tretja samostojna avtorska knjižna izdaja Stojana Pelka, odličnega esejista, filmskega teoretika in prevajalca filmske literature v slovenščino, enega redkih v tem prostoru, ki se s filmom ne ukvarja zgolj na ravni publicistike, temveč tudi in predvsem na akademski ravni, saj o filmu predava na oddelku za Sociologijo kulture ljubljanske Filozofske fakultete.

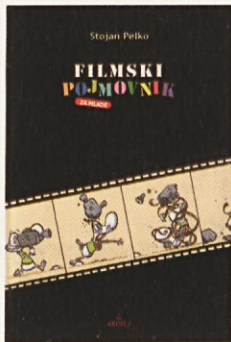
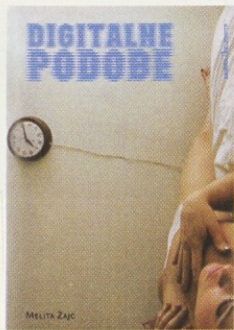
Čeprav s skromnim pripisom »za mlade«, je Pelkov Filmski pojmovnik lucidno, strokovno brezhibno napisano, hkrati pa zabavno delo, ki ga bodo v roke zagotovo z veseljem vzeli tudi tisti »malo manj mladi«, ki v svet filma ne vstopajo več čisto nedolžni, nevedni, s Kubrickovimi »široko zaprtimi očmi«. Filmski pojmovnik ni le učbenik filmske zgodovine in teorije, niti ni leksikon filmske terminologije, temveč je prava filmska zgodba, zmontirana iz nešteti zgodovinskih anekdot, ki pričajo o tem, kako je film kot nova tehnologija preoblikoval človekovo percepcijo in dojemanje sveta, kako je kot najpopularnejša, najbolj množična umetniška zvrst z ogromnim manipulativnim in emancipatoričnim potencialom bistveno zaznamoval 20. stoletje. O tem, da film odpira oči, razpira obzorja, nove dimenzije časa in prostora, je na začetku tridesetih let pisal že nemški filozof in esteta Walter Benjamin, Stojan Pelko, ki ga citira, pa se na začetku svojega pisanja o malo več kot stotih letih obstoja filma utemeljeno sprašuje: Ali nam še vedno ponuja dovolj

neslutene prostora? Ali film še vedno pomeni iti ven, biti z drugimi in gledati čez? Tudi dandanes, ko globalizirana ameriška filmska industrija s prevlado *hi-tech blockbusterjev* v multipleksih že davno več ne tekmuje s televizijo, saj je, kot pravi avtor, sama tako močna, da poganja vrsto drugih industrij od založniške, internetne, oglaševalske...?

Eno najdrznejših, a tudi najlepših poglavij Filmskega pojmovnika je *Deset zgodovinskih srečanj*, v katerih Pelko zariše dobršen del filmske zgodovine skozi deset (morda fiktivnih) trenutkov, »v katerih sta se vertikala časa in horizontala prostora spojili, da so se lahko rodile filmske legende«. Poglavje nas popelje od Griffithovih invencij na področju filmske naracije do Eisensteinove montaže ekstaze; od vzpostavitve ameriškega študijskega in zvezdniskega sistema do eksodosa nemških režiserjev iz nacistične Nemčije v Hollywood; od povojnega Rosselinijevega neorealizma prek spoznavanja zahoda z japonsko in indijsko kinematografijo do radikalnega reza francoskega novega vala; od posameznih avtorjev prek Wendersove cinefilije do najljubšega filma Krzysztofa Kieslowskega.

Filmski pojmovnik je univerzalno čtivo tudi zato, ker nam prek zelo avtorskih rezov spaja zgodovino s teorijo in estetiko filma, ker daje celovit, a nikakor pavšalen vpogled v razvoj filmske tehnike, filmske govornice in novih načinov produkcije, ker bralcu mimogrede osveži spomin na filmska obdobja, gibanja, ker natančno definira osnovne filmske pojme (kakšna je že razlika med planom in kadrom?), opredeli glavne filmske poklice, filmske žanre, poda seznam najpomembnejših filmskih teoretikov, pokomentira 25 najboljših filmov vseh časov in si upa dodati 25 novejših po lastnem izboru... Nenazadnje, ker nas prepriča, da še vedno obstajajo filmski izrazi, ki jih slišimo prvič: če ne veste, kaj pomeni »mickey-mousing«, mikimiškanje, si to preberite na strani 79.

MATEJA VALENTINČIČ



DIGITALNA FILMSKA REVOLUCIJA

ŽIVIMO V DIGITALNIH, INTERNETNIH ČASIH. DIGITALNO IN INTERNET V MNOGOČEM VEDNO BOLJ DOLOČATA, KAKO VSEBINA NASTANE: KAKO JE PRODUCIRANA IN KAKO DISTRIBUIRANA.

ALEŠ BLATNIK

Radikalno se spreminjajo tudi naše navade glede tega, kako to vsebino sprejemamo in konzumiramo. In če govorimo o »vsebinah«, je del te vsebine tudi film.

Digitalna revolucija ima svoje zagovornike in nasprotnike, a dejstvo je, da zmeraj bolj prevladuje, kar je dobro tako za ene kot druge: nasprotniki bodo imeli še več razlogov za nostalgичno čaščenje minulih zlatih časov, zagovorniki pa lahko v tej digitalni preobrazbi najdejo kreativni ali morda celo poslovni izziv, saj se ponujajo številne nove možnosti.

Da bi razumeli te procese in predvsem razumeli, kakšni so trendi, je dobro vedeti, kako smo prišli do današnjega stanja. Filmska industrija je stara prek sto let in digitalna revolucija je le najnovejšo poglavje v njeni zanimivi zgodovini.

Začnimo zato z digitalno zgodbo od samega začetka.

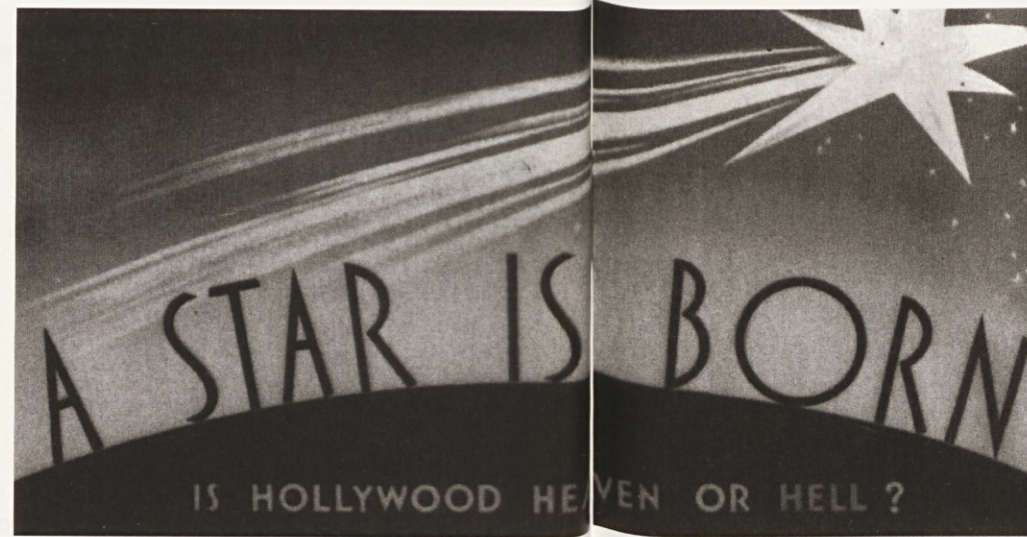
KRATKA ZGODOVINA

GOLI ZAČETKI: HOLLYWOOD IN FILMSKA INDUSTRIJA VZNIKNETA IZ PIRATSTVA

Splošno znano dejstvo je, da ameriška glasbena in filmska industrija najbolj goreče preganjata kršitelje avtorskih pravic, ki jih kar vse po vrsti imenujejo pirati. Ni čudno, saj gre za milijardni posel, v igro pa so vključili celo serijo politikov in lobistov. Da medijev, ki jih v veliki večini kontrolirajo iste družbe, ki kontrolirajo tudi največje filmske studije, še omenjamo ne. Gonja proti piratom, ki naj bi iz obsceno plačanih zvezdnikov naredili navadne klošarje, šele dobro dobiva zagon in ni še jasno, kako uspešna bo oziroma kje se bo končala.

Zagovorniki teorije, da se vse dogaja v ciklih in da se prej ali slej vsaka stvar sklene na svojem začetku, se zato kar muzajo – če jim je jasno, kako se je vse skupaj začelo. Hollywood sam je namreč nastal prav zaradi tega, ker so filmarji bežali na ameriško Zahodno obalo. Bežali pred čim?

Začelo se je, ko je Adolph Zukor, madžarski imigrant, ki je v Ameriko prišel leta 1889 in – tako legenda – z vsega skupaj 40 dolarji v žepu ustanovil podjetje Paramount, enega največjih studiev. Začel je kot krznar, dobičke iz tega posla pa je spretno vložil v serijo majhnih zabavišč, opremljenih z novim izumom Thomasa Edisona. Šlo je za napravico, v katero si vrigel nekaj penijev in si potem z obračanjem ročke lahko užival v gibljivih slikah (od tu izraz *moving pictures* ali skrajšano *movies*).



Poster za film *A Star is Born* (UA, 1937)

Stvar je bila hit med pretežno nepismenimi imigranti in posel je cvetel, tako da je Zukor s svojo podjetniško žilico hitro zavohal, da gre za nekaj velikega v nastajanju; odprl je vrsto kinematografov, ki so dobili vzdevek *nickleodeons* (kini za groš). Cvetela je tudi konkurenca in novi podjetniki so hitro ugotovili, da bodo imeli več dobička, če se snemanja filmov lotijo kar sami. A obstajal je majhen problem: patente za filmske kamere in projektorje je imelo v lasti Edisonovo podjetje. Še več: Edison je v dobri meri nadziral tudi prodajo filmskega traku, ki ga je proizvajalo podjetje Eastman Kodak.

Zukor in drugi bodoči filmski moguli so se odločili, da se z Vzhodne obale preselijo na Zahodno. Razlog je bil preprost: računali so, da bodo tam lažje ušli Edisonovi roki pravice, da bodo lažje snemali filme tako, da jim ne bo treba plačevati dragih licenčnih. Tam jim bodo sodišča in politiki šli na roke in policija jih ne bo preganjala. Odločili so se za naselitev v majhnem kalifornijskem mestecu. To mestece je bilo Hollywood.

STUDII: OBLIKOVANJE INDUSTRIJE KOT DOBRO UTEČENE TOVARNE

Filmska zabava je bila poceni in je zato privabljala karseda široke množice. Široke množice pa so pomenile velike dobičke. Na začetku je filmska industrija delovala skoraj stihijsko, a je bila v osnovi sila preprosta. Postopek produkcije in distribucije so praktično od začetka do konca nadzirala ista podjetja – postopek, ki ga je ustoličil že Adolph Zukor. To je v praksi pomenilo, da je imelo podjetje, ki je snemalo

filme, v lasti tudi kinematografe. Produkcijo je najprej narekoval okus publike in studii so mu želeli v čim večji meri ugoditi, saj je bil tak način najlažja pot do dobičkov. Filmi so v svoji pripovedni sposobnosti hitro napredovali. Na začetku so bili preproste zgodbe, ki so jim rekli *wrestling pictures*, *western*, *love story* ... Ni šlo za iskanje kakšnih poduhovljenih smislov. Šlo je za zadovoljitev velikega povpraševanja publike.

Filmska produkcija je hitro odkrivala pravila montaže in ekonomičnega pripovedovanja zgodbe. Podjetja so začela igralce, kamermane, scenariste in druge filmske delavce zaposlovati. Za potrebe čim hitrejšega snemanja so postavili posebne hale, ki so jim rekli studii. Pozneje, s prihodom zvoka, so bili studii še posebej pomembni, saj so v njih ustvarjali ves lažni filmski svet. Od zasneženih pokrajin do kavbojskih step. Produkcija se je razvijala sunkovito; pod vodstvom spretnih in genialnih ljudi, kakršen je bil Irving Thalberg, so ti studii postajali prave tovarne, kjer ni bilo nič prepuščeno naključjem; samozadostne tovarne, ki so imele vse, od frizerjev do obednic. Celo svojo policijo in ambulanto za nujne primere. Eden od studiev je imel celo svoj živalski vrt z živalmi za potrebe snemanja filmov. V studiih so cele dneve snemali, malodane po tekočem traku. Sistem, ki ga je Henry Ford postavil za avtomobilsko industrijo, so s pridom uporabili tudi filmski moguli. Časi so bili zlati in mnogi jim še danes pravijo *zlata doba Hollywooda*.

RAZDOR KLASIČNEGA SISTEMA

Filmski studii so vse od neme dobe dalje nemoteno rasli, njihovo poslovanje je bilo izjemno, dobički tudi. Celo veliko ameriško gospodarsko recesijo 1930-ih so



Brata Lumière

prebrodili razmeroma neprizadeti. Ljudje, ki so vodili studije, pa so se prebili med najbolj bogate in znane ljudi Amerike. Dobro je znana zgodba Louisa B. Mayerja, ki se je najprej ukvarjal z odpadnimi kovinami, nato pa prišel do lastnega studia (Mayer stoji za zadnjem od črk v MGM), ki mu je omogočal takšno moč, da je imel tudi politični vpliv na najvišji ravni: ogromne količine denarja je prispeval za republikansko stranko in celo prijateljeval s predsednikom Herbertom Hooverjem (vpliv filmskega sveta na politiko, njegov odnos do nacizma in njegova vloga v drugi svetovni vojni so tema mnogih knjig).

Filmski biznis je pridobival tudi ugled. Ni bil več zgolj poceni zabava neukih imigrantskih množic, temveč je s spretno kampanjo (od tu izvirajo oskarji) in promocijo glamurja (Mayer je prijateljeval tudi z največjim časopisnim založnikom Williamom Randolphom Hearstom) poskrbel za to, da je v očeh javnosti Hollywood postajal vedno bolj zaželjen.

Tudi po smrti Irvinga Thalberga (umrl je leta 1936, star komaj 37 let) je studijski sistem, ki ga je v veliki meri postavil prav on, brezhibno deloval dalje in še naprej prinašal ogromne dobičke. Črni oblaki so se začeli nad Hollywood zgrinjati šele po drugi svetovni vojni in leta 1948 se je zgodilo nekaj, kar je za vedno spremenilo poslovanje filmskih studiev. V sodnem procesu *Država proti Paramountu*, ki se je vlekel že okoli deset let, je sodišče odločilo, da filmski studii kršijo protimonopolne zakone, in ukazalo, da morajo nemudoma prenehati z izsiljevanjem kinematografov (praksa, pri kateri so kinematografom dali v trženje določene filme, le če so se ti strinjali, da so pod zelo strogimi pogoji vrteli vse njihove filme) in od studiev

ločiti bodisi distribucijo ali kinodvorane, ki jih imajo v lasti. V vsakem primeru bi tako zgubili popoln nadzor, ki so ga dotlej uživali in ki je bil temelj studijskega sistema. Moguli so vedeli, da bi takšna sprememba pomenila konec studijskega sistema, in so se seveda upirali. A zgodilo se je točno to.

NAPAD RADIOAKTIVNIH FILMOV IN NEODVISNIH PRODUCENTOV

Nesreča velikih hollywoodskih mogulov, ki je sledila povojnemu razpadu njihovega studijskega sistema (večina prvotnih ustanoviteljev studiev je bila takrat še živih), pa je bila priložnost drugih. Kinematografi so se znebili obveznosti do studiev, ki so jim prej diktirali, kaj smejo in česa ne smejo prikazovati, zato so zdaj lahko eksperimentirali. Cveteti so začeli tedaj zelo priljubljeni drive-in kinematografi, za katere so lastniki iskali filme, ki bi bili zanje cenejši, da bi – jasno – lahko obdržali več dobička. To je pomenilo, da so se na sceni pojavili novi producenti, ki so snemali neodvisno od studiev. Njihova produkcija je bila nizkoprorračunska, kljub prihodu televizijske ere pa je bilo še vedno dovolj zanimanja za kino in film, da so lahko lepo služili.

Na eni strani se je torej začela kriza, ki je v veliki meri prizadela studije. MGM, največji med njimi, je imel prvo leto po drugi svetovni vojni 18 milijonov USD prihodka, od septembra 1947 do septembra 1948 pa komaj 4 milijone in je ustvaril celo 6 milijonov izgube.

Na drugi strani pa so uspevali poceni filmi in producenti, ki so jih znali snemati; eden takšnih je bil Roger Corman. Kar je torej slabo za enega, je priložnost za drugega.

Takrat se je v bistvu postavljala na noge nova generacija filmskih podjetnikov. Mnogi med njimi so kasneje sami postali nekakšni mini moguli, po zgledu nekdanjih studijskih šefov. Razlika je seveda ta, da niso snemali filmov za milijone, ampak so v produkcijo povprečnega filma vlagali silno malo, v rangu po nekaj deset tisoč dolarjev. S takšnimi proračuni so filmi hitro prinašali dobičke. Ker so bili prvenstveno namenjeni najstniški publiki, ki je rada hodila v drive-in kinematografe, pa so se filmi odprli tudi žanrsko: renesansa so doživele srhljivke, še prav posebej pa je vzletel znanstveno-fantastični žanr, ki je bil nekakšen odgovor na atomski strah tistega časa. Nuklearna tekma med Ameriko in Sovjetsko zvezo je bila namreč na vrhuncu. Kakorkoli, ti časi so spet prinesli gverilsko snemanje in zasebno, malodane amatersko pobudo.

TELEVIZIJSKA ERA IN KRIZA FILMA

Bolj kot razpad studijskega sistema ali prihod konkurence v obliki novih neodvisnih filmarjev pa je starim studiem ponagajala tehnična inovacija, ki se je v 1940-ih in 50-ih sunkovito širila: televizija.

Televizije, kot pri vseh novih rečeh ponavadi gre, sprva nihče ni jemal preveč resno. Argument, zakaj

George B. Seitz, na snemanju *Calm Yourself*, 1935Scenografija za film *Grand Hotel* (MGM, 1932)John Cassavetes z ekipo filma *Seneca*

se televizija ne bo prišla, je bil sila preprost: ljudje ne bodo kupovali aparatov, ker nimajo česa gledati, televizijske postaje pa ne bodo oddajale programa, če ljudje nimajo aparatov. Seveda bi taisti argument lahko uporabljali pred desetletji za radio, a kot kaže je minilo že toliko časa, da so do pojava televizije že vsi pozabili na njegov huronski uspeh. Še več: večina prvih oddaj, ki so jih snemali za televizijo, je nastajala po radijskih igrah. Torej so že imeli občinstvo, na katero so lahko računali, kakovost teh serij pa je bila na visoki ravni, saj so bile dramaturško, igralsko in scenarijsko neoporečne. Petdeseta leta za poznavalce televizijske zgodovine še danes veljajo za zlata leta televizije, zato ni čudno, da so se ameriške ulice dobesedno izpraznile, ko so bile na sporedu priljubljene oddaje. Ocenjujejo, da je bilo do leta 1960 kar 80 odstotkov vseh ameriških gospodinjstev opremljenih s televizorji. To je seveda zaprlo usta vsem tistim, ki so razglabljali, da je televizija le draga modna muha, ki ne bo nikoli nadomestila radia, medtem ko imajo ljudje, ki si želijo gibljevih slik, še vedno na voljo kinematograf, ki omogoča večjo in kakovostnejšo sliko, hkrati pa se ponaša z razkošno produkcijo, s katero se televizijske produkcije ne morejo kosati. Filmska industrija se je znašla v še večjih težavah. Gledalci so spreminjali

svoje navade. Hollywood jih je želel obdržati z vedno novimi tehničnimi inovacijami, a takrat je bilo bolj ali manj že vsem jasno, da gre zopet za spremembo, ki je ne bo mogoče zadržati.

VRAČANJE SLAVE KINU S TEHNIČNIMI »INOVACIJAMI«

Filmska industrija je bila kar naenkrat soočena z velikim konkurentom: televizijo. Vprašanje, ki so si ga postavljali tako šefi velikih hollywoodskih studiev kot lastniki malih drive-inov, je bilo sila preprosto, a jasnega odgovora ni bilo: kako naj zajezijo odtok gledalcev iz kinodvoran.

Začeli so si izmišljati vse mogoče tehnične inovacije. Aktualen je postal veliki epski film, za katerega so ustvarjali vedno večje možne formate in ga predvajali na gigantskih platnih. Nastala je prava eksplozija različnih formatov, obudili pa so tudi idejo o predvajanju filma s treh projektorjev hkrati, ki so jo poimenovali Cinerama (s podobno tehniko se je sicer že v dvajsetih letih za svojega *Napoleona* poigral Abel Gance). Vsekakor je bilo moderno »čim širše«, CinemaScope pa je tisti, ki je od nepregledne množice različnih formatov še danes ostal najbolj znan. Uporabljali so posebne anamorfne leče, s katerimi so

pri snemanju sliko najprej stisnili, potem pa jo pri projekciji spet razširili. Poleg tega so nekatere filme snemali v stereoskopski oziroma 3D tehniki. Na veliko so oglaševali, da je film posnet v treh dimenzijah, in upali, da bodo s tem premagali televizijo.

Še bolj zanimivi so bili poskusi nizkoprorračunskih producentov. Nekateri med njimi, na primer William Castle, so projekciji in šovu ob projekciji namenili več pozornosti kot filmom samim. Izmyslili so si posebne naprave, ki so ob srhljivkah pod sedeže gledalcev pošiljale blage elektrošoke in jih tako na primernih mestih – v skladu z dogajanjem na filmu – dobesedno stresle. To je bila taktika, ki so jo uporabili pri filmu *The Tingler*. Gledalce so hoteli očarati z vonjem, ki so ga spuščali v dvorano. Ko je šlo za film o kakšni pošasti, ni bilo nič nenavadnega, če je kdo v kostumu te pošasti kot ponorel tekal po dvorani, medtem ko je publika navdušeno vreščala. To so bili res časi, ko je bil obisk kina še doživetje.

FRANCOSKI NOVI VAL

Ameriški filmski studii so po drugi svetovni vojni doživljali precejšnjo poslovno krizo, ki je pripeljala do tega, da so jih v prihodnjih letih pokupile različne korporacije, katerim filmski posel ni bil edini

Rohmer, Claude Chabrol in Jacques Rivette, najbolj znani predstavniki tega novega neformalnega gibanja, ki se ga je prijel vzdevek *novi val*, so začeli kot filmski kritiki pri razvpiti reviji *Cahiers du Cinema*. Skupaj s filmskim teoretikom in so-ustanoviteljem revije Andréjem Bazinom so zaslužni za zadnji žebelj v krsto ameriškega studijskega sistema: uveljavili so »avtorsko teorijo« ki je trdila, da je film umetniško delo, katerega ultimativni avtor je njegov režiser. Francozi so torej mnogim dali misliti: če je prej malodane veljalo, da je film produkt brezosebne tovarne, ki svoje izdelke proizvaja po tekočem traku, se je zdaj vedno bolj začelo uveljavljati prepričanje, da je za končno podobo filma najbolj zaslužna zgolj ena oseba – njegov režiser. Če kaj, je današnja digitalna doba idealno okolje prav za takšne filmarje z vizijo.

HOLLYWOODU V 70-IH SLAVO VRNEJO UPORNIKI

Teorijo francoskih novovalovcev, da je režiser edini pravi avtor filma, je z odprtimi rokami sprejela nova generacija ameriških režiserjev, med katerimi so bile tudi prve generacije režiserjev s filmskih akademij.

Po smrti studijskega sistema je bil film v Ameriki povsem marginalna dejavnost. Studii so bili konec 60-ih že v lasti raznih korporacij, ki se jim ni najbolj sanjalo, kako bi s filmi sploh še lahko kaj zaslužili. Anekdota celo pravi, da je Charles Bluhdorn, šef konglomerata Gulf + Western (ki se je ukvarjal z avtodeli, cigarami, sladkorjem in bog ve s čim še), kupil studio Paramount samo zato, da mu je sveže nastavljeni šef produkcije Robert Evans, ki je bil znan kot velik ženskar, priskrbel serijo starlet za osebno uporabo.

Studii so snemali drage mjuzikle ter razne trapaste komedije in spektakle, ki so vsi po vrsti izgubljali denar. Produkcije so bile razkošne, tematika filmov pa naj bi bila za celo družino. A realnost je bila drugačna: filmov, ki so bili namenjeni vsem, ni gledal nihče. V takšni situaciji so bili pripravljene poskusiti kaj radikalnega – odločili so se za poskus z novo brat-pack generacijo filmskih režiserjev. Seveda ta odločitev ni prišla kot genialni preblisk, temveč jo je sprožil mali film, ki je imel cel kup produkcijskih težav, a je postal orjaški hit. Gre za film *Goli v sedlu* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper), ki je s skromnim proračunom, a za tiste čase dobršno mero kontroverznosti predramil zaspane gledalce. Studii so se zganili in sledilo je morda najbolj plodno obdobje ameriškega filma. Vrata so odprli novi generaciji režiserjev, ki je odlično ujela duha družbe, njeno nezaupanje do vlade, nasprotovanje vojni v Vietnamu in sploh željo po drugačnih, ostrejših filmih. Filmih z robom in političnim sporočilom. V tem obdobju so tvegali s tako markantnimi režiserji, kot so Francis Ford Coppola (*Boter* [*Godfather*, 1972]), Martin Scorsese (*Taksist* [*Taxi Driver*, 1976]), Steven Spielberg (*Žrelo* [*Jaws*, 1975]), Arthur Penn (*Bonnie in Clyde* [*Bonnie in Clyde*, 1967]), Roman Polanski

(*Kitajska četrt* [*Chinatown*, 1974]), Robert Altman (M.A.S.H., 1970), Peter Bogdanovich (*Zadnja kino predstava* [*The Last Picture Show*, 1971]), William Friedkin (*Francoska zveza* [*The French Connection*, 1971]) ... Hollywood je bil rešen in je doživel popoln preporod. V skladu s francosko »avtorsko teorijo« je bilo to res zlato obdobje za režiserje. Vse dokler ni njihov prijatelj George Lucas z *Vojno zvezd* (*Star Wars*, 1977) znova spremenil pravil igre.

John Cassavetes postavi temelje avtorske gverile

JOHN CASSAVETES POSTAVI TEMELJE AVTORSKE GVERILE

Medtem ko so hollywoodski uporniški brat-packerji uživali vse pritiskline slave, ki jo prinese komercialni uspeh, pa je zunaj studijskega sistema zelo potihoma in zmeraj bolj pogumno začel snemati John Cassavetes.

Cassavetes je bil igralec, ki je dostikrat na pol v šali, na pol zares, rad rekel, da v studijskih filmih igra le zato, da zasluži denar za snemanje svojih filmov. Po pristopu k snemanju je bil Cassavetes bližje francoskemu novemu valu kot čemurkoli, kar je dotlej nastajalo v Ameriki. Kot filmar, ki se je sam lotil vsega, je pomembno vplival na generacije kasnejših režiserjev, saj je s tem, ko je snemal s poceni kamero in tudi koščki odpadnega traku, pokazal, da je filme mogoče snemati tudi poceni in da ni tako važno, kako spolirani so, kot to, kaj povedo. Kot raziskovalec človeške intimne se ni zmedel za tehnične nepopolnosti in produkcijske omejenosti. Niti se ni, kot pravi umetnik, spraševal, v kakšni meri bodo njegovi filmi všeč publiki. Veliko se je ukvarjal z igralci in menil je, da je dober film v prvi meri rezultat igralske prepričljivosti. Čeprav se njegovi filmi zdijo improvizirani, so izhajali iz igralskih vaj: tam so igralci res improvizirali in potem po zapisu posneli film. Takšna gverilska in nizkoprorračunska produkcija si navsezadnje le ni mogla privoščiti popolne improvizacije – dejstvo, ki se ga je Cassavetes naučil z delom na televiziji po natančno izdelanem urniku in proračunu. Od tam verjetno izhaja tudi nekaj drugih Cassavetesovih značilnosti, ki jih je bilo moč opaziti predvsem pri njegovih prvih filmih: dramatska poenostavljenost, omejenost na nekaj prizorišč, gibljava kamera in zanimanje za »navadne ljudi«.

Raymond Carney je zapisal: »On je one-man hollywoodski studio, pogumen odpadnik, ki piše, režira, montira, financira in producira svoje filme ter v njih pogosto igra.«

Če bi bil Cassavetes še živ, bi se v digitalnih časih počutil zelo dobro. Ne nazadnje danska digitalna Dogma veliko dolguje prav Cassavetesu.

Se nadaljuje.

V PRIHODNJI ŠTEVILKI



KINO OTOK



KRALJ IN KRALJICA



MUHASTI OBLAK

POVEČAVA:

Kino Otok 3

EKRANOV IZBOR:

Kralji in kraljica (Arnaud
Desplechin)
Muhasti oblak (Tsai Ming-liang)
Zadnji udarec (Woody Allen)

KINOTEKA:

Brata Taviani

FOKUS:

Distribucija filmov v Sloveniji

FESTIVALI:

Udine Far East Film Festival,
Crossing Europe

INTERVJU:

Jonathan Rosenbaum o stanju
stvari v filmski kritiki

ESEJ:

Trans Amerike II



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: _____

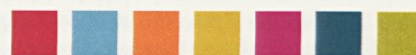
Na Ekran se lahko naročite tudi po e-pošti, ki jo pošljete na naslov: revija.ekran@guest.arnes.si

Če vas zanima še kaj, nas lahko pokličete: 00386 (01) 438 38 30

REVIJA EKRAN

METELKOVA 6

1000 LJUBLJANA



PRENOVLJENI REVIJI


EKRAN

USTANOVITELJU, IZDAJATELJU, UREDNICI, ČLANOM
UREDNIŠTVA, PISCEM, SVETU REVIJE, OBLIKOVALKI,
TISKARNI, DISTRIBUCIJI IN PRODAJNIM MESTOM

ŽELIMO USPEŠNO DELO, VELIKO NAKLADO
IN ŠTEVILNE BRALCE.

KODAK IN NJEGOV ZASTOPNIK V
SLOVENIJI INFO FILM

Kodak
Motion Picture Film

Info  Film

DS

IN
LETOS IMAJO TUDI
PREGLED AZIJSKEGA
MJUZIKLA
...

186 642/2006



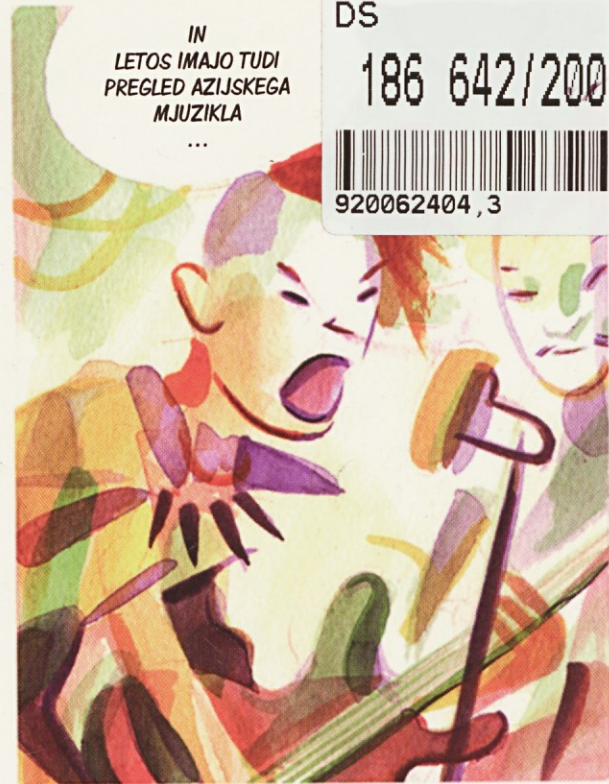
920062404,3

COBISS 0



PA
SI PREPRIČAN, DA NE
SNEMAJO SAMO FILMOV
O NINZAH IN SAMURAJIH
?

MA NE, ČE
TI REČEM!



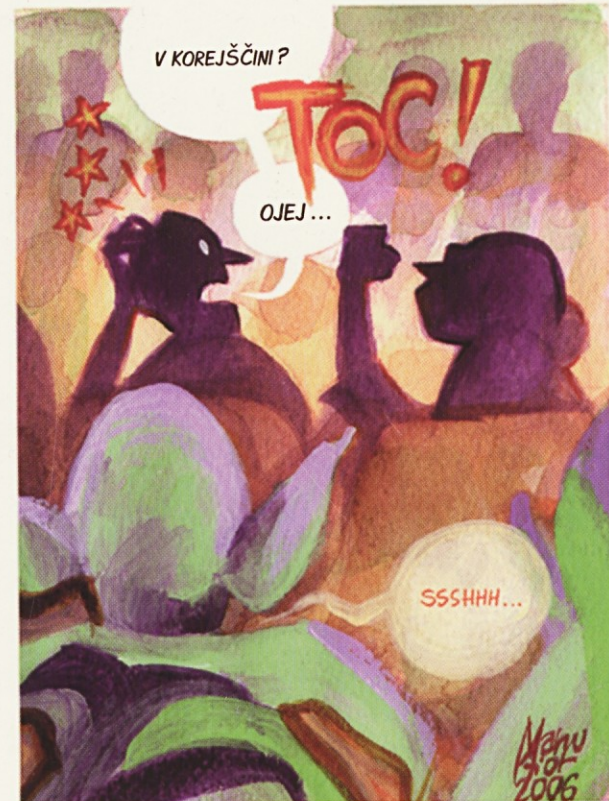
udine FAR EAST film



...PA ŠE
SEKCIJO AZIJSKIH
GROZLJIVK!

MA DEJ..
KAO DRAKULA
PO KITAJSKO
?

JA,
AMPAK S
PODNAPISI.



V KOREJŠČINI?

TOC!

OJEJ...

SSSHHH...

Nanu
1st of
2006

21 -29 april 2006

www.fareastfilm.com