

# "če so hollywood soustvarili evropski režiserji, bodo novi evropski film nemara emigranti iz 'tretjega' sveta"

Brata Skladanowsky

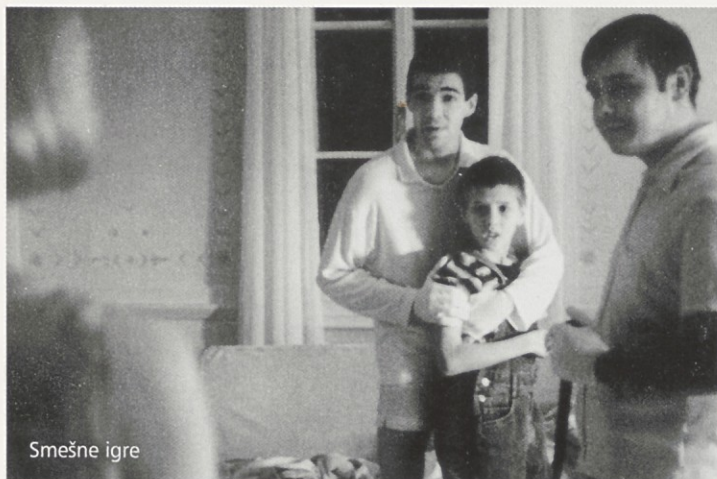


Zgodovina filma je zgodovina evropskega filma, kajne? Američani so dali tehnične inovacije, Evropa pa je sejemsko umetnost dvignila na raven umetnosti; Američani so dali zvezde, Evropa sloge; Američani so od vzornikov "kradli", Evropa se je "klanjala" (kakor je rekel Godard). Ves preostanek sveta kot da je bil le (nemi) opazovalec; ostale velesile – Japonska, Kitajska, Avstralija itd. – so sicer dale svoje mojstre, a so vseskozi ostajale ob strani. Evropa je bila en sam skoncentriran ustvarjalni center, od Velike Britanije do Grčije, od Španije do Rusije, in vsi so se obnašali kot dobri sosede. Ko je v Franciji koncem petdesetih eksplodiral Novi val, so se vplivi takoj razlezi na (tedanjo) Češkoslovaško, Japonsko in drugam. Evropa je bila en otok, Amerika drug. Zgodovina filma je torej zgodovina evropskega filma. Tudi zgodovina Hollywooda je zgodovina evropskega filma; Hollywood so tako rekoč postavili evropski režiserji, ne le iz velikih narodov, Nemčije, Velike Britanije ali Francije, temveč predvsem "manjših". *Casablanca* (1943), ki jo mnogi Američani razglašajo za najbolj popularen film vseh časov, je posnel Michael Curtiz alias Mikhail Kertesz, Madžar, ki je bil tako svojeglav in egocentričen, da se navkljub stotinji in več filmov, ki jih je posnel na oni strani luže, nikoli ni zares naučil angleščine; torej drži, kot bi želel reči, da je "zgodovina Hollywooda zgodovina evropskega filma". Paul Fejos je bil prav tako Madžar in še bi se našli. Brez Avstrijev – Billyja Wilderja, Fritza Langa, Freda Zinnemanna, Roberta Siodmaka, Otta Premingerja, Edgarja G. Ulmerja, za katere jih je večina prepričanih, da so kar Američani (v najboljšem primeru obveljajo za Nemce) – ne bi bilo lepega dela ameriške filmske zgodovine, da "pravih" Nemcev, od Lubitscha in Murnaua naprej, sploh ne omenjamo, ali pa denimo ostalih "zlatih dečkov", ki so delali ne le klasike, temveč tudi finančno bankabilne filme: Rouben Mamoulian je bil Armenec, John Ford in John Huston Irca, Victor Seastrom (oziroma Sjöström) pa Šved. Da o Chaplinu ali Hitchcocku ne razpravljamo. Pravzaprav bi do konca tegale teksta lahko samo našteval imena režiserjev, ki so kot Evropejci soustvarili Hollywood – in navajal sem le imena iz časa nemega filma ter prvih zvočnih poskusov, skratka iz časa, ko se je "tovarna sanj" in "velika krmilnica" šele formirala. Vmes je prišlo veliko avtorsko obdobje evropskega filma, z nekaterimi največjimi svetovnimi imeni, ki pa se niso pustila premamiti klicu z one strani luže – razen če v to niso bila naravnost prisiljena, denimo režiserji češkega novega vala po letu 1968 (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaromil Jireš itn.), ko so imela le dve možnosti, Hollywood ali propad. Nekateri največji, Bergman in Antonioni naprimer, so privolili in povsem pogoreli, prvi s *Kačjim jajcem* (*The Serpent's Egg*, 1976), drugi s *Koto Zabriske* (*Zabriske Point*, 1968) ter se vrnili domov.

Danes, v devetdesetih, je drugače: čas velikega evropskega avtorskega filma se je definitivno končal, evropski film je v krizi že vsaj petnajst let. Kritično seveda ni to, da nihče več svoje kariere uspešno ne prenese v Hollywood, temveč to, da v ustvarjanju ni kontinuitete. In če se kdo odpravi v Hollywood, to praviloma ne pomeni, da se je tja odpravil zaradi boljših tehničnih pogojev in profesionalnega dela – kar lahko povsem mirno trdimo za večino prej naštetih, še posebej za Hitchcocka ali Murnaua, ki sta ameriški denar uporabljala za udejanjanje svojih vizij, ki so bile za "revnejšo" Evropo pač preglomazne.

Drugi veliki problem je distribucija evropskih filmov; evropski film ni mrtev le spiritualno, temveč tudi povsem fizično. Evropskega filma namreč ni mogoče nikjer videti, večinoma se sveži filmi lahko vidijo le v nacionalnem okvirju, se pravi, da nemške filme lahko gledajo le Nemci, češke le Čehi, slovenske pa Slovenci. Govorimo seveda o redni kinematografski distribuciji in ne o festivalskih predvajanjih, večinoma rezerviranih le za strokovno festivalsko občinstvo in še to le na eni ali največ dveh projekcijah.

V sedemdesetih je bilo v jugoslovanski distribuciji razmerje med prikazanimi ameriški in evropski (oziroma neameriški) filmi nekako pol-pol, od začetka osemdesetih naprej pa se je le še slabšalo; dokončno je evropski, avtorski film – v komercialnem distribucijskem smislu – propadel sredi prejšnjega desetletja z velikim razmahom videa in video piratstva. Skratka, problem



Smešne igre



Mrzla voda

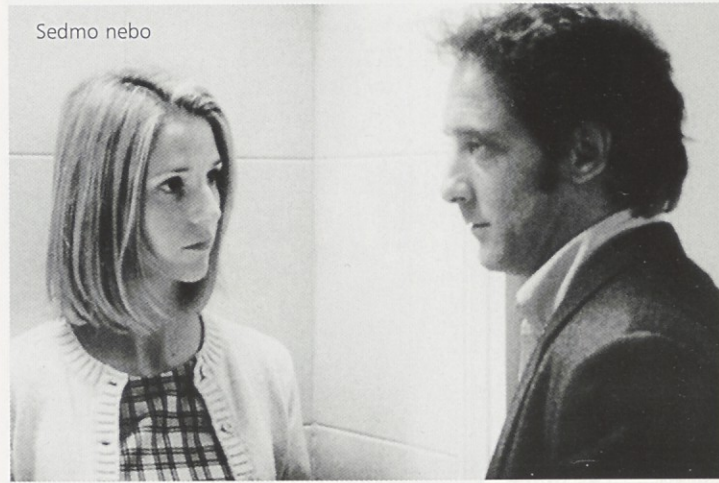
evropskega filma v devetdesetih letih ni le v njegovi šibki kakovosti in nekontinuiranem ustvarjanju posameznih avtorjev, temveč tudi in predvsem v njegovi "nevidnosti", iz česar lahko takoj in logično sklepamo, da se evropskih filmov morda ne gleda zato, ker se jih enostavno nikjer ne da videti, če pa od nekod slučajno vznikne evropski film, ga vsi ignorirajo, ker se z njim enostavno ne identificirajo, ker za potencialnega gledalca evropski film tako rekoč ne obstaja; otrok, ki je odraščal koncem osemdesetih in v začetku devetdesetih, se morda sploh ne zaveda, da filme snemajo tudi na njegovem kontinentu. Zakaj? Ker so njegova edina "vizualna hrana" izdelki z one strani luže in ker se tako koncentrirano in neprestano napaja samo z njimi – to pa zato, ker drugega nima –, da ne preseneča, da je njegov vizualni imaginarij okrnjen. Lamentacije in tarnanja borcev za deamerikanizacijo so na tem mestu povsem neplodni in brez vsakršnega učinka; nacionalna kulturna zavest je na ničli, to pa zato, ker nihče ne skrbi za njeno vzgojo. V Evropi je edini otok, ki se uspešno zoperstavlja vsesplošnemu ameriškemu konglomeratu, Francija, kar se odraža tudi na kinematografskem področju. Sicer pa imamo po svetu še dovolj nazornih primerov, kjer domača filmska kultura kljub vsesplošni ameriški poplavi vzdržuje (tudi komercialni) primat. Poglejmo le Hongkong ali Japonsko, kjer so se na lestvice najbolj gledanih filmov hollywoodski še do nedavnega prebijali le redko. Da Indije sploh ne omenjamo; resda tam letno posnamejo od 600 do 800 filmov, a prisotnost Hollywooda je prav takšna kot drugod. Vendar Indijcev ne fascinirajo ne Spielberg ne dinozavri, kaj šele može v črnem. Razlog je seveda nacionalna kulturna zavest.

A vrtno se k problemu evropskega ustvarjanja, ki jo vsaj deloma lahko povežemo s problemom gledalčevega okrnjenega (amerikaniziranega) vizualnega polja. Ločimo namreč dve vrsti ustvarjalcev: avtorje, ki želijo ustvarjati samosvojo distinktivno poetiko, in tiste, ki z evropskim filmom ciljajo na Hollywood. Slednji se v ničemer ne razlikujejo od t.i. ameriških neodvisnih režiserjev, ki so v času največjega razmaha in uveljavitve, in prvi polovici devetdesetih, kot po tekočem traku snemali mikro ali nič-proračunske filme, s katerimi so karseda koketirali z gledalcem in upali, da jih bo opazil velik studio, producent, in jim ponudil pogodbo za snemanje "velikega" filma. V evropskem okvirju je prototip takšnega režiserja Francoz Luc Besson: svoj prvenec, črno-belo postapokaliptično vizijo prihodnosti, *Zadnje bitko* (*Le dernier combat*, 1982), je posnel z minimalnim proračunom, s *Podzemljem* (*Subway*, 1985), je dosegel minimalni kulturni status, tretji film, *Veliko modrino* (*Le grand bleu*, 1988), so Američani že odkupili za redno distribucijo, četrtega, *Nikito* (1990), so celo spremenili v ameriško verzijo (v *Point of No Return* a.k.a. *Assassin*, 1993), dokler ni *Leona* (1993) deloma že posnel z ameriško tehnično in igralsko ekipo ter v angleškem jeziku. Drži, Hollywood se mu je bližal z vsakim posnetim filmom, še bolje rečeno, sam se mu je približeval in prilizoval do te mere, da je zadnji, *Peti element* (*Le cinquieme element/The Fifth Element*, 1997), v ameriških kinih štartal z 2000 in več kopijami, česar Američani s tujimi filmi načeloma ne počnejo. *Peti element* je sicer nastal v francoski

produkciji Gaumonta, a s hollywoodsko zvezdniško ekipo; Besson je s tem ohranil evropski "umetniški" imidž in hkrati ugodil gledalcu. Drugi, morda bolj obskuren, a dovolj zgovoren primer, je avstrijski režiser Michael Haneke, ki doma ustvarja že od sredine sedemdesetih naprej; njegova težnja po večjih produkcijah morda ni bila tako očitna, a se je njegova "poetika nasilja", uspešna že z *Bennyjevim videom* (*Benny's Video*, 1990), nadaljevala vse do zadnjega filma, *Smešnih iger* (*Funny Games*, 1997), ki so zaradi eksplicitnega nasilja in vzpostavljanja ameriških žanrskih obrazcev pri ameriških distributerjih našle dovolj razumevanja, da so ga poslali na redni kinematografski spored. Evropa v devetdesetih pozna še bolj bizarne primere prilagajanja ameriškemu imperialnemu okusu, ki so segli tako daleč, da so režiserji po uspešnem prvencu takoj spakirali kovčke in se odpravili čez ocean – toda ne z namenom, da bi ustvarjali, temveč predelovali, kopirali lastna dela! Poglejte samo Danca Oleja Boredala: s filmom *Nočni čuvaj* (*Nattewagten*, 1994) je doživel vsesplošni mednarodni uspeh, tako komercialni kot kritični, toda Američani so leni in ne marajo gledati filmov s podnapisi, kaj šele tujih, naprimer danskih. In ker v devetdesetih v Hollywoodu velja vsesplošni trend predelovanja bolj ali manj starih evropskih klasik (pomanjkanje idej pač), so Boredalu predlagali, naj kar sam posname ameriško različico, kar je slednji brez omahovanja sprejel. Nastal je *Nightwatch* (1996), z ameriškim kapitalom in igralsko zasedbo. Pravzaprav preseneča, da Luc Besson že prej ni storil enako s svojo *Nikito* in režijo prepustil Johnu Badhamu.

Glede na ameriški tehnološki perfekcionizem bi pričakovali, da bodo k sebi pritegnili vse še živeče režiserje, katerih filme nameravajo predelati po svoje; teh sicer ni veliko, saj so se doslej lotevali predvsem starih kulturnih klasik, katerih režiserji so že zdavnaj pod rušo. Tudi zato se zdi vztrajanje in ustvarjanje Španca Pedra Almodóvarja v domovini vsaj občudovanja vredno, saj je med aktivnimi evropskimi režiserji že celo desetletje in pol za Američane daleč najbolj vabljiva roba, ki bi ustrezala njihovemu atraktivnemu, bombastičnemu, kičastemu in gledalčevim očem prijaznemu slogu. Medtem ko se je Almodóvarjeva muza in fetiš igralec mnogih njegovih največjih filmov, Antonio Banderas, že zdavnaj (in očitno za stalno) preselil v veliko krmilnico, režiser ostaja v Španiji, zato mu gre za vztrajanje na domačem terenu – ne glede na to, da njegovi filmi iz prve polovice devetdesetih, *Kika* (1993) ali *Cvet moje skrivnosti* (*La flor de mi secreto*, 1995), niti približno ne dosegajo kvalitete tistih izpred desetih let – priznati vsaj močan karakter. Ja, Almodóvar je vztrajal ... in se vrnil, in to triumfalno, najprej z odločnim *Mesenim poželenjem* (*Carne tremula*, 1997), nato pa še z briljantnim *Vse o moji materi* (*Todo sobre mi madre*, 1999).

Prav vztrajanje in oponiranje razprodaji svojega talenta so odlike nekaterih kinematografij oziroma avtorskih skupin, denimo v Franciji, ki kot običajno, vsaj v evropskem pogledu, zavzema vodilno mesto. Mladi francoski režiserji v devetdesetih sicer ne tvorijo nikakršnega novega "nouvelle vague", podobnega tistemu s konca petdesetih let, vendar je v njihovem obnašanju in avtorskem



pristopu vsekakor vidno določeno zavračanje obstoječih "ustvarjalnih" metod, posebno seveda med francoskimi režiserji, ki naj bi (in dejansko ves čas so) kreirali podobo evropskega (in svetovnega) filma. Nekateri med njimi, denimo Olivier Assayas, so na začetku prav tako kot njihovi vzorniki (Rivette, Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut in drugi), pisali za slovito revijo *Cahiers du Cinéma* in se šele kasneje izoblikovali ter pričeli režirati filme. Francoska generacija devetdesetih morda ne oblikuje novega gibanja v svetovnem filmu, zato pa ima enako tehten razlog za izražanje nezadovoljstva nad obstoječim stanjem francoskega filma. Ko je Truffaut leta 1954 za *Cahiers du Cinéma* napisal sloviti članek z naslovom *Določena tendenca francoskega filma*, je ostro napadal "filme scenaristov", predvsem starejše režiserje, ki niso znali ali hoteli ustvarjati samosvojih filmov s prepoznavnim slogom; hkrati je poudarjal, da mora biti film avtorski izdelek, nad katerim ima popolno kontrolo režiser in je zanj tudi v celoti odgovoren; s tem je Truffaut postavil temelje avtorski politiki (*politique des auteurs*), ki je pet let kasneje dobila praktično nadgradnjo z "novim valom". Generacija devetdesetih ima prav tako dovolj razlogov za negotovanje, le da danes ne oponira "filmom scenaristov" oziroma "cinéma de papa", temveč režiserjem, ki se spogledujejo s komercialnim, hollywoodskim filmom, z drugimi besedami, režiserjem kot Luc Besson, Jean-Jacques Beineix (*Mesec v odtoku/La lune dans la canevau*, 1985; *Betty Blue*, 1986; *Roselyne in levi/Roselyne et lions*, 1989), Claude Berri (*Germinal*, 1993; *Lucie Aubrac*, 1996) ali Jean-Claude Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*, 1991; *Konjenik na strehi/Le hussard sur le toit*, 1995). Zgoraj naštetih režiserji so zadnjih nekaj let kar tekmovali, kdo bo posnel dražji francoski (in evropski) film. *Cyrano de Bergerac*, *Germinal*, *Konjenik na strehi* in nazadnje *Peti element* so se vsi postavljali z astronomskimi proračuni, francoski film pa je izgubil duha, stik z življenjem, predvsem pa se z njim ni nihče več identificiral. Prišla je nova generacija, ki filme snema, da bo nekaj povedala, in ne zato, da si bo kupila vozovnico za Hollywood, ali da bo snemala spektakle. Prišli so – nekateri še iz osemdesetih – Arnaud Desplechin (*La sentinelle*, 1992; *Kako sem se boril... svoje spolno življenje (Comment je me suis disputé... ma vie sexuelle)*, 1996), Antoine Desrosières (*Pri lepi zvezdi (A la belle étoile)*, 1994), Olivier Assayas (*Pariz se prebuja (Paris s'éveille)*, 1986), *Mrzla voda (L'eau froide)*, 1994), *Irma Vep* (1996)), Marion Vernoux (*Nihče me ne mara (Personne ne m'aime)*, 1994), *Love etc.* (1996)), Benoit Jacquot (*Osamljeno dekle (La fille seule)*, 1995), *Sedmo nebo (La septième ciel)*, 1997) in drugi. V njihovih filmih ni opaziti resnejših referenc z uvodnimi deli francoskega novega vala, denimo Godardom ali Chabrolom, temveč predvsem z zrelimi deli kakšnega Rohmerja ali Truffauta – in to po tem, ko sta se že "odcepila" od divjih novovalovskih idej; predvsem se zdi zelo vpliven lik Truffautovega Antoina Doinela – v šestih njegovih filmih ga je upodabljal igralec Jean-Pierre Leaud –, še posebej v Desrosièresovem *Pri lepi zvezdi*. Mladi francoski režiserji so imeli morda srečo, da so se lahko oprli na močne in izpostavljene "očete", ki so trideset poprej pisali filmsko zgodovino, kar pa lahko precej manj trdimo za ostale

evropske avtorje, ki delajo povečini povsem individualno, z izjemo danske Doga 95, katere namen je okrog sebe zbrati enako misleče ikonoklaste, ki so najprej pomendrali avtorsko politiko novovalovcev in zapovedali skupinsko delo, kjer se režiser ne sme podpisati. A tudi Doga se vse bolj razprodaja; filmi so postali en sam konkurz, kako čim bolj izvorno prelisčiti pravila in hkrati ostati zvest rigidnim načelom (npr. *Mifune* (1998) Sorena Kragha-Jacobsena), poslednji prispevki (*Julien: Donkey Boy* (1999) Harmonija Korina) pa jih kršijo že kar vsepovprek in s prvotnim gibanjem (razen grobo zrnate slike, paranoičnega švenkanja kamere in vtisa kvazi avantgarde) tako rekoč nimajo več ničesar skupnega.

Nemčija je imela vedno težave s svojimi duhovnimi očeti – naprimer Novi nemški film s konca šestdesetih let –, avtorji, kot so Fassbinder, Wenders, Herzog, Margarethe von Trotta in ostali tako rekoč niso imeli zgodovinske identifikacijske opore; povojni nemški film je bil v razsulu, predvojni avtorji (že prej naštetih) pa so pred nacizmom zbežali v Hollywood. Nasploh se zdi nemška kinematografija izmed "velikih" danes najbolj neizrazita, saj poleg starih in že rahlo upehanih avtorjev dobesečno ne najdemo imena, ki bi nemški film predstavilo v lepi luči; posamezni underground avtorji, recimo Fred Kelemen (*Usoda (Verhängnis)*, 1994), *Zmrzal (Frost)*, 1996), ki snema celo na video trak in šele kasneje material povečuje na (vizualno revnih) 16 mm, seveda ne morejo dati prave podobe novega nemškega filma, še posebej, če film posamejno na tri ali štiri leta, in če vemo, da je Fassbinder svoje prve underground filme snemal kot po tekočem traku, tudi po tri na leto.

Kontinuiteta ustvarjanja je še en problem sodobnega in predvsem evropskega filma, kar je razvidno predvsem pri "manjših" avtorjih, ki delajo male, nizkopračunske filme in ki se načeloma ne bi smeli pritoževati nad "pomanjkanjem sredstev", ker je njihov projekt že koncipiran kot tak; filme bi morali pljuvati z rafalno hitrostjo in s tem graditi svojo avtorsko podobo, ne pa da film s proračunom nekaj deset tisoč mark nastaja nekaj let. To je "razumljivo" za epske projekte, kot je denimo Wendersov *Do konca sveta (Until the End of the World)*, 1991, ki so ga snemali po celem svetu, pri čemer je treba razumeti, da je šlo v tem primeru za Wendersovo "življenjsko delo" in da je on zadnji, ki bi ga lahko obtožili hlastanja po denarju, saj je ničkolikokrat dokazal, kaj je "vzeti kamero v roke" in v nekaj tednih posneti film, ki bo postal mejnik nacionalne kinematografije – v devetdesetih sta bila to dokumentarca *Brata Skladanovsky (Die gebrüder Skladanovsky)*, 1996) in *Buena Vista Social Club* (1998), s tem, da tudi *Zgodba iz Lizbone (Lisbon Story)*, 1995) ni bila ravno razkošna produkcija.

V času, ko se zdi, da je film nemogoče posneti prej kot v dveh letih – bodisi zaradi finančnih problemov bodisi zaradi takšnih ali drugačnih ustvarjalnih blokad – pa se tudi na stari celini najdejo individualci, ki zmorejo občinstvo z novim izdelkom presenetiti vsako leto. Finec Aki Kaurismäki je v tem pogledu gotovo "privilegirani" primer, saj ne le, da snema za lastno produkcijsko



hišo, marveč sta z bratom Miko tudi lastnika mreže kinodvoran ter organizatorja filmskega festivala Midnight Sun.

Povsem drugače je z Raoulom Ruizom, čilskim političnim emigrantom, ki že več kot dvajset let živi in dela v Franciji. Ruiz je dejansko fenomen svetovnih razsežnosti, saj lahko povsem mirno zatrdimo, da tako neverjetno delavnega, produktivnega (in kvalitetnega) ustvarjalca svetovna kinematografija ne pozna vse od časov nemega filma, ko je bila produkcijska eksekucija filmov cenejša in predvsem preprostejša. Raoul Ruiz je edinstveni fenomen, tu ni nikakršnega dvoma; Hemingwayevemu znamenitemu reku, češ da je za pisca najboljša šola, če vsak dan napiše 500 besed, je dal povsem nove razsežnosti: med 17. in 21. letom je za stavo in s pomočjo Rockefellerjeve štipendije napisal sto dram (obsežnih od deset do sto strani). Kasneje je postal filmski režiser in se odločil, da bo do svojega petdesetega rojstnega dne (rojen je leta 1941) posnel sto filmov; kako jih šteje, je resda diskutabilno, toda spisek njegovih devetdesetih naslovov vsebuje tako celovečerce – tiste, ki jih je režiral, zanje napisal scenarij ali oboje – kot mini serije, kratke filme in drugo. Malce kasneje je svojo ambicijo še razširil: posnel bo več filmov kot celotna čilska kinematografija skupaj. Kako mu je uspelo posneti toliko? Že tistih sto dram iz mladosti mu je nudilo dovolj imaginarne podlage. Ko je leta 1974 pobegnil iz Čila in se naselil v Franciji, je sprejemal dobresedno vse, kar so mu ponudili; ideja se je glasila "ne zavrniti ničesar". Ruiz je filmanje tretiral (in ga še) kot obrt, kot vsakodnevni proces, ključ za zmožnost tako obsežnega ustvarjanja pa vidi v razumevanju strukture melodrame. Pri Ruizu junak nikoli ne vpliva na razvoj dogajanja, temveč je ravno obratno; zanj je to čarobna logika, saj sam pravi, da "ko se odločiš, da drama ne temelji na konfliktu, mnoge nepredvidene, nepremišljene stvari postanejo povsem realne...". V svoji knjigi *Poetics of Cinema* (1995) pravi takole: "Amerika je edina država na svetu, kjer je kinematografija že zelo zgodaj razvila vseobsegajočo narativno in dramatično teorijo, znano kot teorija centralnega konflikta. Pred štiridesetimi leti je ta teorija služila kot vodič ameriški mainstream produkciji, sedaj pa velja za definicijo v večini svetovnih filmskih centrov." Za metaforični univerzum filmov Raoula Ruiza sicer ne moremo trditi, da je resničen, niti da je realističen, je pa možen oziroma "izvedljiv". Skratka, če seštejemo vse skupaj, je Ruiz prototip vsega, česar v evropskem filmu danes zvečinoma ne najdemo, in nemara je ravno zato tako uspešen – tako v kvalitativnem kot v kvantitativnem pogledu. Ko sem v razmaku slabega leta, med canneskim in berlinskim filmskim festivalom, videl njegova v francoski produkciji posneta celovečerca, *Tri življenja in le ena smrt* (*Trois vies et une seule mort*, 1996) in *Genealogije nekega zločina* (*Genealogies d'un crime*, 1997), sem mislil, da sem videl "zadnja dva filma Raoula Ruiza" in šele kasneje žalostno ugotovil, da je možakar vmes posnel še dva – enega v italijanski, drugega v tajvanski produkciji, plus 40-minutni video.

Nemalokrat človek pomisli, da so gonilo evropskega sodobnega filma morda ravno režiserji-emigranti; v tem kontekstu (ustvarjalcev-emigrantov namreč) je treba omeniti vsaj še Gruzijca Otarja

Iosseliani, denimo *Lov na metulje* (*La chasse aux papillons*, 1992) in *Brigands* (1996), ki sicer snema manj – danes prav tako kot Ruiz v Franciji –, a zato nič slabše filme. Iosseliani vse od svojih gruzijskih filmov ohranja svoj slikoviti satirični stil; naj bo tematika še tako "resna", vedno vtke številne komične elemente, ki znotraj te stroge forme dostikrat izpadejo melanholični – in ravno melanholija je čar njegovega ustvarjanja, kot da bi v vsaki življenjski nesreči iskal košček pozitivnega. V njegovih filmih vedno nastopajo izključno naturščiki, ponavadi pa kar njegovi prijatelji iz Gruzije in režiserji (denimo Aleksandr Askoldov, čigar *Komisarko* so leta 1967 uradno prepovedali), saj Iosseliani pravi, da bi denimo Catherine Deneuve v napisano ji vlogo prinesla še vso preteklost, vse svoje like, ki jih je že odigrala.

Kaj torej preostane evropskemu filmu na prelomu novega tisočletja? Naj se uklanja hollywoodskemu blišču, ali ostaja zagrenjen v svoji akademskosti? Naj ohranja klasične forme, ali naj eksperimentira? Naj "štanca", ali naj ustvarja premišljeno, "konceptualno"? To so tri teme, ki sem jih v tekstu želel problematizirati ter umestiti v historografski okvir, trije razlogi, zaradi katerih se evropski film zadnjih dvajset let morda ne znajde najbolje. V tekstu ne boste našli nekaterih nedvomno pomembnih, celo ključnih avtorjev devetdesetih (Kieslowski, Von Trier, Kusturica, Moretti...), prav tako ne tistih specializiranih, da ne rečem obskurnih, ki ustvarjajo povsem samosvojo in unikatno poetiko; pričujoči tekst ni kompilacija najpomembnejšega v Evropi zadnjih nekaj let, temveč najznačilnejšega. Prav tako sem v celoti izpustil angleško kinematografijo, ki ni le verbalno "kompatibilna" z ameriško kulturo, temveč se nekako niti ni imela za organski del evropske filmske skupnosti. Morda bi bilo najbolje, ko bi se Evropa zavedla svoje historične samozadostnosti in se ozrla po trenutnih svetovnih centrih: Iranu ali Tajvanu. Sicer pa, če so Hollywood (so)ustvarili evropski režiserji, bodo novi evropski film nemara emigranti iz t.i. tretjega sveta. Raoul Ruiz in Otar Iosseliani sta na tem mestu očitno le oralca ledine. •