

revija za film in televizijo

ekran

vol. 23
letnik XXXV
9, 10 1998
600 SIT

**zgodovina dokumentarnega
filma, drugič
intervju**
robert kramer
slovar cineastov
chris marker



Σ400081

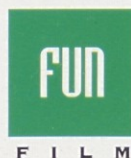
LIVE FLESH *CARNE TREMULA*



MESENO
POŽELENJE

film
PEDRA ALMODÓVARJA

V KINU OD 25. DECEMBRA



F I L M

zgodovina dokumentarnega filma, drugič 2

andrej šprah nezanesljiva verodostojnost
resničnih podob - oris zgodovine
dokumentarnega filma

12

koen van daele najti pravo distanco -
dokumentarni filmi v devetdesetih

intervju 16

koen van daele robert kramer

slovar dokumentaristov in dokumentarnih gibanj 24

avtorji, gibanja

branje 29

stojan pelko dokumentarni film in oblast

slovar cineastov 30

vlado škafar chris marker

festival 38

igor prassel perspektivne perspektive -
liff 1998

novi slovenski film 40

nejc pohar, simon popek blues za saro

kritika 42

nil baskar, igor kernel, blaž kutin,
max modic, nejc pohar, simon popek,
mateja valentinčič

pozabljeni in prezrti 52

aleš blatnik b-žanri včerajšnjega dne

kako razumeti film 54

matjaž klopčič poslednji mož



Na naslovnici: Reševanje vojaka Ryana,
režija Steven Spielberg, 1998

vol. 23 letnik XXXV 9, 10 1998

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka
sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni urednik** Simon Popek
uredništvo Stojan Pelko, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc
svet revije Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr.,
Miha Zadnikar, Alenka Zupančič **oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje**
filmov Alten **tisk** Tiskarna Jože Moškrič **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana,
tel 318 353, fax 133 02 79; www.ljudmila.org/ekran **stiki s sodelavci in naročniki** vsak
delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)
žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana
Nenaročenih rokopisov ne vračamo!

Po mnenju Ministrstva za kulturo RS št. 415-42/92 se zaračunava 5% prometni davek od
proizvodov, tarfna št. 3, 13. čl. (Ur. list RS 4/92).



andrej šprah

nezanesljiva

oris
zgodovine
dokumentarnega
filma



Nanook s Severa
Robert Flaherty



Moana
Robert Flaherty

Celo pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade: "tukaj" in "zdaj" umetniškega dela, njegova enkratna bivajočnost na mestu, kjer je. Toda prav v tej enkratni bivajočnosti in v ničemer drugem se je dogajala zgodovina, ki ji je bilo v svojem obstoju podrejeno umetniško delo.

Walter Benjamin

Namen zapisa, s katerim bomo pobrskali po arhivih določenega segmenta filmske umetnosti, oziroma natančneje, po delu njenega *neigranega* – Lumièreovskega – alter ega, je predvsem informativne narave. V grobih obrisih bomo skušali predstaviti najpomembnejše etape v zgodovinskem razvoju dokumentarnega filma, tistega segmenta v "reproduktivni umetnosti", ki se še najbolj trudi ugovarjati navedeni Benjaminovi tezi o nemožnosti "upodabljanja" dogajanja zgodovine – "tukaj-zdajšnjosti", ki ji je bil v času svojega nastanka podrejen.

Naš prikaz se bo gibal v luči misli, da se dokumentarnega filma pravzaprav ne da definirati: *"Dokumentarni film kot koncept ali praksa ne zavzema stalnega teritorija. Ne uporablja dokončno izbranih sredstev ali tehnik, ne naslavlja se na določen izbor problemov in si ne prisvoja popolnoma poznanih klasifikacij ali oblik, stilov ali načinov obravnave. Sam izraz dokumentarno je zasnovan zelo podobno kakor svet, ki ga poznamo in si ga delimo. Dokumentarna filmska ustvarjalnost je prizorišče sporov in sprememb."* (B. Nichols)¹ In če torej območja dokumentarnega ni mogoče očitno zamejiti, je še toliko težje izmerljiv njegov odnos do, denimo *eksperimentalnega, faktografskega, izobraževalnega, znanstvenega ali reportažnega* filmskega zapisa. Seveda ne trdimo, da teh razmerij ni mogoče določiti, ali da o tem niso natisnjene številne razprave; poudarili bi radi le to, da je že najsplošnejša opredelitev dokumentarnega filma tako nedefinitivna, da bi iskanje kakršnega koli razmerja z *neigrano* produkcijo nasploh oziroma katero izmed njenih zvrsti, daleč presegalo zgolj informativni značaj. Zato bo tudi v našem primeru možen zdrs na to ali ono stran(pot), kjer bi ostro teoretično oko znalo na hitro pokazati, da določen obravnavani segment v bistvu nima nič skupnega z dokumentarcem.

verodostojnost resničnih podob

Vendar naj bo to prepuščeno teoriji... Ker naša namera torej ni pregled teorij oziroma teoretičnih pristopov k dokumentarnemu filmu – ki so v zadnji petini stoletja doživele pravi preporod² –, bi želeli opozoriti, da se tudi naš oris ne veže na nobeno teoretično izhodišče posebej, temveč skuša uporabiti tiste "splošno (u)veljav(lje)ne" izrazne in karakterne značilnosti posameznih obdobij ali načinov podajanja podob v razvoju dokumentarca, ki so jih tudi novejše teoretske obdelave "vzele za svoje".

V najsplošnejših okvirih bomo tako kot *dokumentarna* obravnavali tista ustvarjalna hotenja znotraj *neigrane* filmske produkcije, ki so nastajala v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti; tista torej, ki niso bila zgolj hladni, nezainteresirani posnetek realnosti, temveč vpis vanjo in opredelitev do nje. Ali najpreprosteje: ki so imela določen "socialni namen". Čeprav je mogoče že takoj opozoriti, da so posamezna dokumentaristična gibanja temeljila prav na predpostavki "nevmešavanja" – npr. princip "muhe na zidu" – in bi jim bilo iz tega vidika kontradiktorno pripisovati kakršni koli "namen", bi radi poudarili, da zgornja trditev gradi na predpostavki, da se dokumentarni film že zaradi svoje "narave" nahaja v sferi družbenih praks, ki iščejo svoj izraz v razmerju z dejanskim dogajanjem v pojavnih realnostih. Natančneje: za svoj predmet obravnave jemljejo dogodke, ki jih je mogoče umestiti v določen čas in prostor – t.j. dejanske dogodke in resnične ljudi. Dokumentarni film se nanaša na specifiko dokumenta kot svoje notranje biti v tistem smislu, kot ga pojem zajema v humanističnih vedah: kot verodostojno reprezentacijo dogodkov, ki obstajajo zunaj in neodvisno od zavesti ustvarjalca – v našem primeru filmskega režiserja. V tem pomenu dokumentarec predstavlja vizualni dokaz situacij in pojavov, ki so prepoznavni del človeške univerzalne izkušnje – zgodovinskega sveta, s katerim se soočamo in spopadamo. To pa naj bi bil tudi najširši prostor zamejitve dokumentarnega filma kot družbene prakse, kajti povedano nikakor ne predpostavlja, da je "socialni namen", ki smo ga izpostavili zgoraj, že nekakšna vsesplošna oblika socialnega zavzemanja in političnega opredeljevanja ter da je, izhajajoč iz teh razmerij, dokumentarni film nujno tudi svojevrstna – družbeno – angažirana oblika filmske umetnosti.

Povedano je tudi razlog, da se ne bomo podrobneje zaustavljali ob začetkih dokumentarne filmske reprezentacije oziroma v njeni "predzgodovini", ki jo lahko seveda najdemo že v sami postavitvi filmske kamere bratov Lumière pred družinsko tovarno ali na peronu postaje Ciotat, temveč bomo pričeli v tistem zgodovinskem obdobju, ko se je dokumentarni film konstituiral kot oblika družbene prakse. Takrat torej, ko so težnje po "objektivnem prikazovanju realnosti" sovpadle z estetskimi kriteriji filmskega medija kot – že izdelanega – sistema vizualne govornice. Kajti v prvotnih *neigranih* – včasih poimenovanih tudi *faktografskih* – filmskih raziskovanjih (od samega izuma filmske kamere naprej so se "snemalci" navduševali tako rekoč nad vsem, kar se je premikalo), je umanjkal prav temeljni predpogoj, ki določa dokumentarni film: vzpostavitev – filmskega – razmerja z realnostjo, ki jo upodablja. Zato bomo začeli pri tistem režiserju,

ki ga zgodovina proglašala za "očeta" dokumentarca in ob čigar ustvarjalnosti se je tudi sama opredelitev pojma dokumentarnega filma uveljavila v takšni pomenskosti, kot se je ohranila do današnjih dni – pri Roberu Flahertyju. Njegov prvenec *Nanook s severa* (*Nanook of the North*, 1922) po mnenju mnogih raziskovalcev gibljivih podob predstavlja mejnik v zgodovini *neigranega* filma, predstavljal pa naj bi tudi temeljni kamen dokumentarca kot samostojne in suverene filmske zvrsti. To pomeni, da je bilo potrebnih blizu trideset let razvoja *neigrane* filmske produkcije, da je iz neposrednega odraza realnosti – snemanja in projekcije dogajanja v zornem področju objektivna – nastalo filmsko dejanje. Seveda je treba takoj poudariti, da niti Flahertyjev prvenec niti njegov drugi film *Moana* (1926) niti teoretski korpus Johna Griersona, ki naj bi na osnovi Flahertyjevega dela vpeljal oznako *dokumentarni* v filmski univerzum in bil odgovoren za zasnovane definicije dokumentarca kot "kreativnega obravnavanja realnosti", niso samonikli prebliski genialnih posameznikov, temveč zbir predhodnih dogajanj, ki so v navedenih primerih kulminirala v dovolj intenzivno dejanje, da je to v luči zgodovine dobilo status "začetnosti". Pomembna – in po mnenju nekaterih neupravičeno prezrta³ – osebnost, ki naj bi v veliki meri vplivala tako na Flahertyjevo "prakso" kakor na Griersonovo "teorijo", naj bi bil Edward Sheriff Curtis, fotograf, ki je skoraj trideset let preživel na lovu za podobami severnoameriških Indijancev. L. 1914 je posnel film *In the Land of the Head-Hunters* (film je do začetka petdesetih let, ko so ga restavrirali in preimenovali v *In the Land of the War Canoes*, veljal za izgubljenega), ki naj bi bil prvi v seriji filmov o vseh indijanskih plemenih Severne in Južne Amerike. Ob iskanju sponzorjev za svoj projekt je izdal informativno brošuro, v kateri govori o pomenu *dokumentarnega* materiala za preučevanje določenega časa in hkrati poudarja, da je pri upodabljanju resničnega življenja potrebno osebno pozornost posvetiti ujemanju obravnavane "ideje in vsebine", verodostojnosti "izvajanja obredov" in "avtentičnosti kostumov". Zgodovina izpričuje, da je Flaherty Curtisa spoznal, da je videl njegov film in da je bil prek Flahertyja najverjetneje tudi Grierson seznanjen z njegovimi dognanji. Navedeno govori o tem, da je Griersonov primat "filmskega smisla" vpeljave samega termina očitno sporen. Kakor je seveda sporna tudi sama dokumentarnost Flahertyjevega pristopa, če vemo, da so bili prizori iz življenja Eskimov vnaprej "zrežirani" in bi bili z zornega kota zdajšnjosti lahko deležni zgolj oznake kvazi-dokumenta(rca). Ker pa se je v zgodovini "obdržalo" Griersonovo pojmovanje izraza *dokumentarnosti*, za naš namen vprašanje primata pri vpeljavi oznake – in resnične dokumentarnosti samega vira le-te – v filmski univerzum ni toliko pomembno, da bi se mu podrobneje posvetili.

Mnogo pomebnejši je Flahertyjev prvenec, ki govori o življenju članov Eskimske družine ter njihovi borbi za preživetje z neizprosnimi zakonitostmi narave. *Nanook s severa* ni pomemben samo kot prvi "celovečerni" *neigrani* film (57 min), ampak je potegnil tudi mejo ločnico med dotodanjjo formulo povsem "opisnega" prikazovanja realnosti, temelječo na prepričanju, da je tisto, kar je posnela kamera, vsa in edina realnost, ter verjetem,



Berlin, simfonija velemesta
Walter Ruttmann



Klateži
John Grierson

da tudi *faktografski* film lahko "prikazuje" realnost, ki ni neposreden predmet pogleda kamere. Takšno realnost, ki je ni mogoče dekodirati zgolj z gledanjem, temveč šele s pomočjo zavestne in čustvene zaznave, kar je njegova žena poimenovala "tisti vzvišeni trenutek pogleda, ki zažari ob prodiranju v srce stvari". Bistveno za prelomni pomen Flahertyjeve vizije dojemanja sveta je bilo odkritje, da je notranje napetosti med dogodki in stvarmi mogoče podati tudi faktografsko. In to ne z neposrednim razgaljanjem dejanskosti, niti z vsiljevanjem dramatičnosti "od zunaj", marveč z iskanjem pravih sorazmerij, ki omogočijo razkritje dramatičnih momentov v sami materiji. Flaherty je ta razmerja raziskoval na "poetičen" način in ga ni toliko zanimala možnost izkoriščanja čisto vseh filmskih izraznih možnosti.⁴ To pa so s pridom počeli njegovi nasledniki. Tako je Flahertyjeva metoda obravnavanja realnosti, ki je postala "prototip" za dokumentarni film in konstitutivni dejavnik njegove tradicije, s pomočjo angažiranja celotne "tehnološke" baze, ki je bila – do – takrat na vojo filmskemu ustvarjalcu, z velikimi koraki vstopila v zgodovino. V naslednjih letih se je dokumentarec tako trdno zasadil v zavest filmske javnosti, da je v določenih krogih dobil celo kulturni status. Toda preteči so morali še kilometri filmskega traku, da je našel tudi svoje – relevantno – teoretično sidrišče.

Pred tem pa sta Flahertyjeva vizija na eni strani, na drugi pa način pogleda, ki sta ga l. 1921 s svojim kratkim (en zvitek dolgim) eksperimentalnim poetičnim portretom New Yorka, po Whitmanovi pesnitvi naslovljenim *Manhattan*, posnela slikar Charles Sheeler in fotograf Paul Strand, dodobra razburkala gladino *neigranega* filma. Prvi predstavlja predhodnika dolgega niza filmov, ki bi jim zelo na splošno lahko rekli *socialni dokumentarci*. Drugi pa je začetnik mejne dokumentarne pod-zvrsti, po filmu Walterja Ruttmanna *Berlin, simfonija velemesta* (*Berlin: Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) poimenovala *simfonija mesta*, ki se je razmahnila večinoma med filmarji, ki so bili člani ali simpatizerji krogov avantgardnih (pro)umetniških gibanj dvajsetih let.⁵ Forma *simfonija mesta* je predstavljala predvsem vizualno orkestracijo podob in gibanja,

ki so jo nudila velemesta s svojimi atributi modernosti in industrijskega razvoja. Na eni strani s vizualnimi efekti, ki jih je omogočala "mrtva narava" mesta – s stolpi, mostovi, nebotičniki, ulicami, avenijami, igrami svetlob in senc ter z njihovo pomočjo nastalih vzorcev in efektov... – in na drugi s svojim fasciniranim "gibanjskim momentom" množic, prevoznih sredstev, prometa ter mikro procesov velemestne vsakdanosti.

V svoji poznejši razvojni fazi pa je pomenila tudi možnost, da se je s pomočjo sopostavljanja vsakdana revnih in bogatih prebivalcev metropolisov razkrila notranja struktura resničnosti "prave podobe" mestnega življenja. V tej opciji se je tako v formalnih okvirih *simfonije mesta* zazrcalil tudi Flahertyjevski socialni vidik.⁶ Socialna nota pa ni bila toliko značilna za *simfonije mesta*, marveč se je izpostavljala predvsem v tistih primerih, ko so bili filmski ustvarjalci tudi družbeno ali celo politično angažirani. To je bilo v primeru t.i. *socialnega dokumentarca* predvsem na "levem" krilu socio-političnih silnic, v primeru *propagandnega* dokumentarnega filma pa so bili ustvarjalci primorani slediti političnim opredelitvam naročnikov in financerjev filmov – v glavnem vladnih agencij ali političnih strank –, s tem pa so tudi ideološke tendence gravitirale predvsem v smeri, ki jo je začrtoval denar (nedvomno pa tudi osebna opredelitev ustvarjalcev).

Na skrajnem "levem" krilu so seveda dominirali ruski avantgardni filmarji, ki niso bili samo nosilci idej socialistične revolucije, ampak tudi mnogih revolucionarnih filmskih zamisli in izraznih novotarij, ki so jih v svojem prevratniškem zanosu bodisi izumljali sami ali pa so – za potrebe izkaza zmagovitega svetovnega nazora – preoblikovali že poznane ustvarjalne prijeme in izrazne možnosti. Na čelo ruskih dokumentaristov nedvomno sodi Denis Arkadijevič Kaufman, bolj znan pod psevdonimom Dziga Vertov, s svojimi filmskimi projekti kot *Šesti del sveta* (*Šestaja čas' mira*, 1926), *Enajsti* (*Odnadcaty*, 1928), *Simfonija Donbasa* (*Entuziazm – Simfoniia Donbassa*, 1930), *Tri pesmi o Leninu* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) in predvsem *Mož s kamero* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929). Vertov spada v tisto vrsto "militantnih" avantgardistov, ki so ideje revolucije uspešno združili s svojo umetniško vizijo. Pod vplivom futurizma, konstruktivizma in delno suprematizma je izdelal filmsko poetiko, ki je v standardni avantgardistični maniri napovedala vojno vsem "starim", "meščanskim" in "teaterskim" oblikam filma ter najavila novo *kinokistično* preobrazbo kinematografije. Po učni dobi montiranja vojnih reportaž in filmskih tednikov je kot idejni in organizacijski vodja gibanja *kinokov*⁷ začel svojo borbo za "filmsko občutenje sveta", ki ga – na principu montaže v času in prostoru – omogoča kino-oko z odkritjem nove, sebi lastne dimenzije časa in prostora, drugačne od razsežnosti, ki jih je sposobno zaznati človeško oko. Vertovova revolucija se torej ni odvijala samo na socialnem področju v sferi javnega življenja, temveč tudi v znotraj-filmskih razmerjih, kjer je vseskozi raziskoval možnosti skrajnega dometa filmske tehnologije in vizualne govorce. Najodličnejši rezultat teh raziskav je bil celovečerni – eksperimentalni – dokumentarec *Mož s kamero*, ki raziskuje predvsem naravo same – kinematografske – podobe in naprav ter procesov, ki jo omogočajo. S tem je v bistvu prevzel dvojno dokumentarno vlogo: je dokument o socialnem stanju nekega zgodovinskega trenutka in dokument o – notranji – resnici filmske govorce. In kot tak je imel daljnosežen odmev v zgodovini filmske umetnosti.⁸ Poleg Vertova je pomembno vlogo v sovjetski dokumentarni produkciji odigrala še vrsta režiserjev. Med tiste, ki so segli tudi daleč izven meja SZ, pa zagotovo sodijo *Turksib* (Viktor Turin, 1929), ki je ob prikazovanju gradnje železnice med Turkestanom in Sibirijo dovolj prostora namenil tudi za – Flahertyjevsko poetični način – prikaza življenja tamkajšnjih domačinov, *Sol svanetije* (*Sol Svanetii*, Mikhail Kalatozov, 1930), ki v podobni maniri opisuje življenje na Kavkazu in pa arhivski filmi Esfir Shubove, predvsem *Pad dinastije Romanovih* (*Padeniye Dinasti Romanovikh*, 1927).

Družbeno-politična situacija v svetu v drugi polovici dvajsetih let je bila povsem prva za velik odmev sovjetske filmske ustvarjalnosti

na Zahodu. Na eni strani intenzivna politična dejavnost komunistov v internacionalnih delavskih gibanjih, na drugi pa velika depresija – globalna kriza, ki je pomenila gospodarski zlom in strahovito poglobila socialne razlike, sta pomenila prikladen teren za gojišče "levičarskih" idej. Razmahnila so se gibanja *filmskih klubov*,⁹ neodvisnih organizacij, ustanovljenih – včasih tudi z denarno pomočjo mednarodnih finančnih fondov na Kominterno vezanega Internationale Arbeiterhilfe, ki je bilo ustanovljeno na Leninovo pobudo v Berlinu l. 1921 –, da bi omogočile prikazovanje tistih filmov, ki so bili žrtev cenzorskih posegov in hkrati skušale najti možnosti za lastno produkcijo. Vendar je ta drugi segment, ki je zaradi nekomercialne naravnosti dokumentarnega filma in posledično zaradi "zarote denarja" – enega izmed temeljnih določil in predpogojev filma – pogosto ostal zgolj na nivoju preproste politične propagande. Zato se je dokumentarna filmska produkcija lahko v največji meri razmahnila predvsem v službi tistih, ki jim nikoli ne zmanjka denarja – multinacionalnih korporacij in državnih inštitucij.

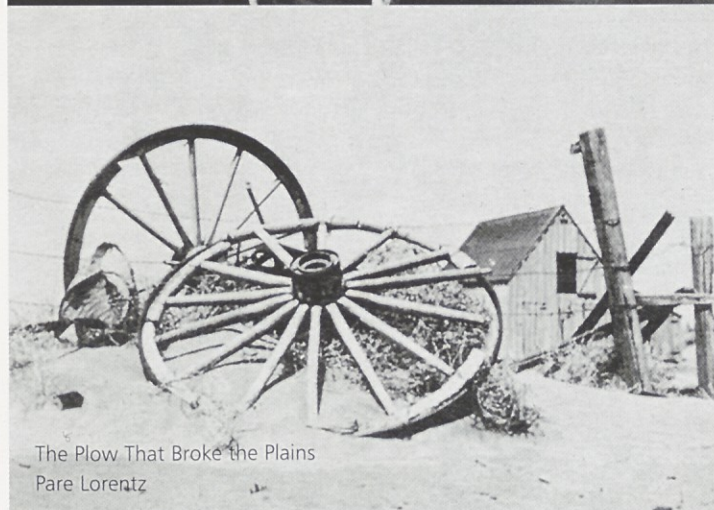
Tega se je očitno še kako zavedal tudi John Grierson, diplomant filozofije iz Glasgowa, ki se je na podiplomskem študiju javnega mnenja in množičnih medijev v ZDA navdušil za film in možnosti, ki naj bi jih nudil prav na področju oblikovanja javnega mnenja. Od tam tudi izvira njegova proslula misel o *dokumentarni vrednosti* Flahertyjevega filma *Moana*, podana v recenziji v *New York Sunu* 8. 2. 1926, ki naj bi pomenila uvedbo "filmskega smisla" izraza dokumentarno. Ob vrnitvi v Anglijo si je na podlagi dobrih referenc, velikega poznavanja filmske ustvarjalnosti in lastnega filma *Klateži* (*Drifters*, 1929) priboril mesto voditelja EMB (Empire Marketing Board) Film Unite.¹⁰ Temeljno vodilo Griersonovega razumevanja dokumentarnega filma je bilo prepričanje, da je idealen medij za izobraževanje in propagando. Področje oznake dokumentaren, ki se je po Griersonovi vpeljavi "prijela" v kritiških krogih, pa je kmalu postalo preobsežno, da bi bil nad njim možen ustrezen teoretično-kritiški pregled. Izraz je prišel v rabo za označevanje vseh tistih elementov znotraj filmske produkcije, ki v svojem ustvarjalnem procesu upodablja "naravne materiale", posnete na "licu mesta" ne glede na njihovo dejansko namembnost. Zato se je Griersonu zdelo potrebno (vz)postaviti vrednostni sistem kategorij za filmske izdelke, ki obravnavajo "realnost". Ker je bil prepričan, da si oznako dokumentarnosti zasluži le tista filmska produkcija, ki v tem sistemu zaseda najvišje mesto, je zasnoval "prva načela" dokumentarnega filma. Ta naj bi v svoji tendenci po opazovanju "resničnega" življenja in iz njega izbranih dogodkov izpolnjeval tri bazične pogoje: 1. Dokumentarec naj snema "žive" scene in "žive" zgodbe; 2. "Originalni" igralci in scena sta najboljši vodnik v filmsko interpretacijo modernega sveta; 3. Materiali in zgodbe, vzete iz "surove" realnosti, so boljše – "resničnejše v filozofskem smislu" – od igranih gradiv. Tovrstne osnove so predpogoji tistih kriterijev, ki naj bi dokumentarcu omogočili status nove "vitalne umetniške oblike". Sam pristop k dokumentarnemu načinu pogleda na realnost naj bi se razločil od igranih oblik že v svojem temeljnem predpogoju: v odločitvi, ki jo Grierson enači z literarno primerjavo odločitve znotraj izbire med poezijo in romanopisjem. Kajti prav odločitev naj bi zajemala predpostavko – specifične – estetske opredelitve. In znotraj te opredelitve je zajet sistem vrednot, s katerimi operira ustvarjalec, ker: najvišji dosežki umetnosti izvirajo iz spoznanja razlike znotraj ustvarjalnega procesa, saj "ustvarjalni akt ne pomeni proizvajanja stvari, ampak proizvajanje vrednot". (J. Grierson) Sama "prva načela" pa se ne zdijo toliko pomembna zaradi teoretske razdelave "definicije" dokumentarca, pač pa morda bolj zaradi dejstva zgodovinskega trenutka, s katerim je dokumentarni film dobil veljavo enakovredne filmske zvrsti, saj je bila postavljena sistemska možnost kategorizacije in klasifikacije *neigranega* filma nasploh in pa, kar je odločilno, dokumentarnega posebej. Tako ni bistvena "pravilnost" – v smislu ideološke sprejemljivosti ali teoretične brezhibnosti – Griersonove "enačbe", temveč dejstvo, da je "zadela" duh časa, v katerem je pojav dokumentarnega filma obravnavala kot zavestni odgovor na "modernizacijo" družbenega

življenja skozi skokovit razmah množičnih medijev. Griersonov zagon je vzpodbujala bojazen, temelječa na ideji, da razvoj "množično-medijske družbe" v tolikšni meri ogroža vitalne možnosti načinov izbiranja, vrednotenja in distribucije vedenja, da so v nevarnosti tudi ključne oblike "demokratične" družbeno-politične opredelitve. Ena od oblik obrambe pred poplavo neselekcioniranih in nepreverjenih podatkov naj bi bile prav – dotlej – neznanih in nepredvidljivih strategijah, ki naj bi jih bil sposoben dokumentarni film. Drugi vrednostni vidik Griersonove klasifikacije pa tiči v samem dejstvu, da je bila sploh postavljena; da je postala stalnica in da se je morala od tistega trenutka naprej filmska teorija in kritika do nje opredeljevati, jo preverjati in prirejati za lastne potrebe ter usklajevati z duhom svojega časa, s tem pa revitalizirati, kar je seveda notranje gibalo vseh daljnosežno pomembnih teoretičnih izumov.

Navedeni (pred)pogoji so bili osnova za bolj poglobljeno razdelavo teorije *realističnega* dokumentarnega filma. Griersona so znotraj kinematografske umetnosti v glavnem zanimala lastnosti filma kot javnega medija z neizčrpnimi možnostmi za raziskovanje socialnih statusov. Predvsem pa na film ni gledal kot na mimetično umetnost, kajti prepričan je bil, da film ne more biti posnemanje resničnega sveta, ampak zgolj njegova interpretacija. Od tod tudi formula "kreativnega obravnavanja realnosti," čemur bi preprosteje lahko rekli "dramatizacija realnosti". Grierson je namreč gradil na predpostavki, da je potrebno dejstva razporediti v "zgodbo".¹¹ Zahteva po ustvarjalni interpretaciji neposredne realnosti naj bi predstavljala vodilo "njegovi" izvršilni skupini filmarjev, ki je v okviru EMB Film Unite kmalu prerasla v pravo gibanje. Za sodelovce si je izbiral predvsem neveljavljene ter celo filmsko neizobražene mladeniče, kot so bili Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Harry Watt, Edgar Anstey idr., izjemoma pa tudi velika imena svetovne neigrane kinematografije kot Alberto



Nočna pošta
Basil Wright, Harry Watt



The Plow That Broke the Plains
Pare Lorentz

Cavalcanti in Robert Flaherty, ali teoretike kot npr. Paul Rotha, literate kot W. H. Auden in skladatelje kot Benjamin Britten. Toda še preden je v okviru EMB Film Unite nastalo – izvzemši *Klateže* – kakšno res omembe vredno delo, je bila ta razpuščena, Grierson pa se je s svojo ekipo preselil pod okrilje – prav tako vladne – GPO (General Post Office). Tam se je njegova vizija končno lahko razmahnila tudi v praksi in dosegla nekaj zavidljivih uspehov s filmi, kot so *Pesem Cejlona* (*Song of Ceylon*, Basil Wright, 1934), *Housing Problems* (Artur Elton in Edgar Anstey, 1935), *Obraz, umazan od premoga* (*Coal Face*, Alberto Cavalcanti, 1936), *Nočna pošta* (*Night Mail*, Basil Wright in Harry Watt, 1936), *Severno morje* (*North Sea*, Harry Watt, 1938) in *Spare Time* (Humphrey Jennings, 1939). "Griersonovci" ideološko niso bili niti izpričani komunisti ali socialisti niti se niso neposredno povezovali z nobeno politično stranko. V najsplošnejši opredelitvi so se sicer postavljali na "levo" krilo, njihov angažma pa je bil predvsem v zavzemanju za reformno politiko, torej za spremembe znotraj obstoječega sistema. Glede na dejstvo, od kod je pritekal denar za njihove projekte, in glede na prepričanje njihovega idejnega vodje, ki je na dokumentarni film gledal predvsem kot na sredstvo izobraževanja in propagande, bi bilo kaj drugega tudi skoraj nemogoče. Prav slednje pa je bilo vendarle razlog, da so se ustvarjalci *dokumentarnega filmskega gibanja* ukvarjali tako rekoč z vsemi segmenti javnega življenja in včasih pod krinko "zadovoljevanja sponzorskih interesov" vendarle posneli tudi kašen subverziven drob.

Ameriški pandan Johna Griersona je bil Pare Lorentz. Čeprav Lorentz svojega "vzornika" ni dosegal niti po teoretskih niti po organizacijskih sposobnostih in čeprav je "njegov" US Film Service posnel mnogo manj gradiva kakor britansko *dokumentarno filmsko gibanje*, pa so Lorentzove ambicije in – kar je za nas bistveno – tudi dosežki na filmskem področju segali dosti više, kakor pri britanskih kolegih. Lorentz, ki je s svojim prvencem *The Plow That Broke the Plains* (1936) navdušil domačo in svetovno občinstvo, je izkoristil Rooseveltovo politiko New Deala in predsednikovo osebno naklonjenost njegovi viziji ter ustanovil vladni servis za propagandno in izobraževalno dokumentaistično produkcijo. Najprej je deloval v okviru kmetijskega ministrstva, po neslutem uspehu drugega filma *Reka* (*The River*, 1937) pa je dobil "svoj", neposredno vladi odgovoren filmski oddelek – US Film Service. Njegova logika se je od Griersonove razlikovala tudi po tem, da je za sodelavce izbiral uveljavljene domače cineaste predvsem z "levega" političnega krila,¹² kot so bili Ralph Steiner, Paul Strand, Leo Hurwitz, Willard Van Dyke in priznani skladatelj Virgil Thomson, pa tudi svetovne velemojstre dokumentarnega filma, kot sta bila Joris Ivens in Robert Flaherty. Omenjena Lorentzova filma sta bila ostra kritika nenadzorovanega izrabljanja kmetijskih površin in vodnih virov ter "prikazovanje" posledic takšnega

početja v strašljivem delovanju erozije, ki je tisoče hektarjev rodovitne zemlje spremenila v puščavo (t.i. kriza Dust Bowla). Lorentz je bil prepričan, da je ob finančni pomoči, ki jo je vladna administracija namenila obubožanim kmetovalcem, potrebno tudi njihovo izobraževanje. Kajti le tako naj bi se bilo moč zavarovati pred ponavljanjem ekološkega vandalizma. Tudi *Power and the Land* (1940) Jorisa Ivensa ter Flahertyjeva *Dežela* (*The Land*, 1941), posneta pod okriljem "Lorentzove" vladne agencije, sta ostala na področju kmetijske problematike in šele z naslednjim – pol-dokumentarnim¹³ – filmom *Fight for Life* (1940) se je Lorentz "preselil" v urbano okolje, na področje javne medicine oziroma problematike umrljivosti novorojenčkov in izobraževanja nosečnic in mladih mater. Vojna in nenehno nasprotovanje republikanske opozicije sta botrovala ukinitvi vladnega filmskega oddelka. Lorentz pa se je tako kot vsa svetovna javnost usmeril k vojnim temam, ki so domačo socialno problematiko postavile v drugi plan.

V primerjavi z "griersonovci", ki so posneli prek tristo – resda večinoma dolgih za en zvitek ali dva – filmskih naslovov, se lahko zdi Lorentzov delež v svetovni dokumentaristični produkciji neznatn, toda kvaliteta ustvarjenih "osamelecev" je tisti dejavnik, ki ga postavlja nad množično (hiper)produkcijo nekaterih drugih propagandnih institucij: "...z odkritim kazanjem erozije naravnih bogastev in destrukcije človeških vrednot pozivajo k socialnim spremembam. Toda ta klic po družbenih spremembah se ne razlega na način Ivensove neizprososti ali Griersonove uglajenosti, temveč skozi metaforo, glasbo in mojstrstvo poeta." (R. M. Barsam) Na "resničnem" levem krilu, t.j. znotraj *gibanj filmskih klubov*, se je sicer dogajala živahna propagandna dejavnost, ki pa največkrat – niti kvalitativno niti organizacijsko – ni preseгла zaprtih strankarskih in ideoloških okvirov. Člani radikalnih gibanj in neodvisnih filmskih organizacij, kot so bili Nykino, Contemporaray Films in Frontier Films v ZDA, Vereening Voor VolksCultur na Nizozemskem, Volksfilmverband v Nemčiji, Cin Libert v Franciji ter radikalnejših Federation of Workers' Film Societis ali Masses Stage and Film Guild in zmernejše London Film Society v Angliji, so se trudili, da bi prebili okvire ujetosti v socio-politični geto. Toda šele španska državljanska vojna je bila tisti moment, ki je združene mednarodne filmske levičarske brigade pripeljal na glavni oder filmske zgodovine. V Španiji so se kalili tako avantgardisti in eksperimentatorji kot Luis Buñuel in Pierre Unik s filmom *Španija* (*España*, 1937), Joris Ivens s *Španska zemlja* (*Terre d'Espagne/The Spanish Earth*, 1937), komunisti ter delavski aktivisti Ivor Montagu, Sidney Cole, Thorold Dickinson idr. v okviru angleškega Progressive Film Institute¹⁴ ali Rus Roman Karmen, čigar posnetke sta Esfir Šub in Vsevolod Višnevskij zmontirala v film *Španija* (*Ispaniya*, 1939), kot tudi taki, ki so se angažirali na domačih tleh, npr. Basil Wright, ki je posnel film o usodi baskovskih otrok v begunskem taborišču *Modern Orphants*



The City
Willard van Dyke, Ralph Steiner



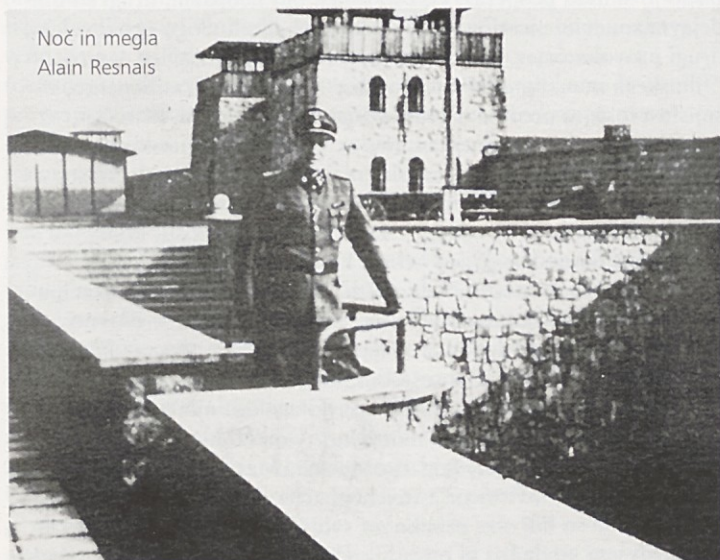
Španska zemlja
Joris Ivens

of the Storm (1927). Med "internacionalisti" je gotovo najpomembnejši Joris Ivens, nizozemski režiser, ki je ustvarjalno pot začel kot avandgardist z *Most (De Brug, 1928)* in *Dež (Regen, 1929)*, nato pa je "prepotoval cel svet" in, vedno na strani demokratičnih sil, iskal krizne situacije ter se s svojimi deli zavzemal za človekove pravice. Poleg že omenjenih so njegovi filmi kot *Pesem herojev (Song of Heroes, v SZ, 1932)*, *Rudarji (Borinage, v Belgiji 1933)*, *Štiristo milijonov (400 Millions, na Kitajskem, 1938)*, *Indonesia Calling!* (v Indoneziji 1951), *Peace Will Win* (na Poljskem, 1951) in mnogi drugi odraz svobodomiselnosti, ki je prišla najbolj do izraza, ko je v trenutku, ko se je Indonezija začela boriti za neodvisnost, zapustil mesto filmskega komisarja za nizozemske kolonije in posnel film o Indonezijskem odporu.

Vojna v Španiji, ki je bila "poligon" za testiranje fašističnih in komunističnih borbenih strategij "velikih bratov" v ozadju – Nemčije in SZ, hkrati pa preizkus reakcij svetovne javnosti, je dokazala, da se "veliki" – razen samih sebe – pravzaprav nimajo česa bati. Znotraj svojih meja pa so seveda poskrbeli, da bi propagandna mašinerija karseda vztrajno obdelovala javno mnenje. V SZ so z vzponom Stalina in uvedbo "državne" umetnosti *socialističnega realizma* drug za drugim izgubljali možnost delovanja pomembni revolucionarni avandgardisti. Ko je zadnji med velikimi dokumentaristi, Vertov – četudi se je s filmom *Tri pesmi o Leninu* v bistvu poklonil Stalinu in ne Leninu –, pristal tam, kjer je začel – za mešalno mizo, je v sferi propagande (pre)ostala samo še neposredna soc-realistična vizija kulta osebnosti. Tudi znotraj nacistične ideologije ni bilo bistveno drugače, saj je Goebbelsov propagandni stroj proizvedel nešteto filmskih polizdelkov ter nekaj pretencioznih "zmazkov". Edino globljo sled v filmski zgodovini je pustila Leni Riefenstahl, ki pa je delovala pod neposrednim Hitlerjevim nadzorom. Ta se je v nasprotju s svojim propagandnim ministrom – Goebbels je bil prepričan, da "mahanje z zastavami in simboli" prinaša večjo škodo, kakor korist – zavzemal za neposredno propagando. In Riefenstahlova je njegova pričakovanja povsem upravičila. Njeni koreografiji množičnih ritualov: 6. letnega kongresa NSDAP v Nürnbergu – *Triumf volje (Triumph des Wilens, 1935)* in Olimpijskih iger v Berlinu l. 1936 – štiriurna, v dva dela, *Fest der Völker in Fest der Schönheit, razdeljeni Olimpijada v Berlinu (Olympiade, 1938)*, predstavljata vrhunsko propagandno predstavo, ki se je ne bi sramovala nobena politična stranka ali vladna administracija. Vodena s fascinacijo nad kultom – firerjeve – osebnosti in z nacistično obsedenostjo s spektaklom, hkrati pa oborožena z vsemi poznanimi in komaj izumljenimi tehničnimi filmskimi pripravami, ki jih je omogočal neomejen finančni fond, se je Riefenstahlova zagrizla v delo. Rezultat sta bila filma, ki sta Hitlerja povzdignila – dobesedno – na nebo, nemško raso na piedestal neposredne naslednice ideala antične kulture,¹⁵ nacistične SA in SS kohorte pa v bojovnike strah vzbujajoče armade. Zanimivo

je, da se je Riefenstahlova pred obtožbami, da so bili njeni *neigrani* filmi – poleg omenjenih je za nacistično posnela še *Sieg des Glaubens (1933)* in *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht (1935)* – nacistična propaganda, po vojni branila s trditvijo, da je bilo vse, kar je posnela, popolna resničnost. Zato njeni filmi tudi ne morejo biti propaganda, je zatrjevala, pač pa so posnetki "čiste zgodovine" in kot taki le nedolžni, "stoodstotni dokumenti".¹⁶

Specifika pod-zvrsti *vojnega dokumentarca*, pogojenega z zgodovinskim trenutkom "izrednih razmer", ko so se dokumentaristi na terenu pridružili mnogi režiserji *fikcije*, bi prišla s svojo izrazito afirmativno ali pa militantno protipropagandno naravnostjo bolj do izraza v ločeni obravnavi, zato jo bomo na tem mestu pustili ob strani. Konsolidacija stanja po holokaustu je – tudi – na področju dokumentarnega filma trajala skoraj petnajst let. Dokumentarec je zaradi izpostavljenosti svoje "vojne" propagandistične vloge izgubil svojo tradicionalno pozicijo alternativne filmske prakse. Razmah televizije je pritegnil mnoge ustvarjalce, tisti "predvojni veterani", ki pa so ostali v igri, so zaradi nenaklonjenih razmer težko dosegali kvaliteto svojih del iz tridesetih let. Seveda je moč najti posamezne naslove, ki so segli iz sivine – gre za filme, ki so bili zavezani spominom na holokaust kot *Guernica (1950)* in *Noč in megla (Nuit et Brouillard, Alain Resnais, 1955)* ali *Hotel des Invalides (Georges Franju, 1952)* –, vendar pa je bilo prvi močnejši impulz, ki je naznanil, da se dokumentarec spet postavlja na noge, moč zaznati šele v drugi polovici petdesetih. L. 1956 se je začelo v Londonu govoriti o *free cinema*. Ime je izhajalo iz naslova, pod katerim so Lindsay Anderson, Karl Reiz, Tony Richardson idr. v National Film Theatre pričeli s prikazovanjem lastnih filmov in pa tistih tujih obravnava realnosti, ki so jih cenili kot "drugačne". Novi pristop k dokumentarcu naj bi se po Andersonovi viziji izogibal težnje po avtentičnosti in realizmu. Sociologizem in propagandizem Griersonovskega tipa sta se mu zdela ovira pri inventivnosti idej posameznega ustvarjalca, kajti predpogoj za kreativnost v labirintih kompleksnosti sveta naj bi bil prav individualni pristop filmarja. "*Temeljna naloga umetnika ni interpretiranje niti propagiranje, temveč ustvarjanje.*" (L. Anderson) Delo dokumentarista naj bi bilo opazovanje, ne pa promocija. Možnosti novega, intimnejšega načina "opazovanja" je omogočil razvoj lažjih prenosnih naprav za snemanje tako zvokov kakor podob. "Svobodnjaki" so se pustili zapeljati obojim, gledalcu samemu pa so prepustili, da si je na njihovi podlagi ustvaril lastno videnje in interpretacijo. V centru njihovega zanimanja je bil "preprosti človek" pri svojem delu in zabavi. Z današnjim žargonom bi njihov interes lahko označili za pogled na področja *marginalnosti* in *subkulture*. Na tem obrobju pa se je dogajalo marsikaj, kajti to je bil čas jazz klubov, čas *teddy boysov, modsov* in *rockerjev* ter njihovih spopadov, čas, ko je rock začel svoj osvajalski pohod. Med najpomembnejša dela, ki so se v kratkem obdobju *free cinema*¹⁷ zvrstila na platno Londonskega



Noč in megla
Alain Resnais



On the Bowery
Lionel Rogosin



National Film Theatre, se uvrščajo O Dreamland (Anderson, 1953), Every Day Except Christmas (Anderson, 1957), Momma Don't Allow (Reizis in Richardson, 1955), We Are the Lambeth Boys (Reizis, 1959), Nice Time (Claude Goretta in Alain Tanner, 1957) in Together (Lorenz Mazzetti, 1955). Ob "domači" produkciji pa so organizatorji predvajali tudi tiste tuje raziskave, ki so se v tendencah in izbiri temetik dozdevale sorodne njihovim lastnim. Takšni primeri so: On the Bowery (1956) Lionela Rogosina iz ZDA, iz Poljske sta prišla Włodzimierz Borowik s Paragraf Zero (1956) in Jan Lomocki z Dom Starych Kobiet (1957), iz Francije pa Georges Franju z Živalsko krvjo (Le Sang de Bêtes, 1949), pa tudi že zgodnja François Truffaut in Claude Chabrol.

Londonski "svobodnjaki" so bili predstraža novega udarnega dokumentarističnega vala iz začetka šestdesetih. Nove skupine cineastov, ki so imele vse značilnosti "gibanj", so na prvi pogled težile k istemu cilju – k zagotavljanju občutka "prisotnosti".¹⁸ Toda dejstvo je, da so vse, kar jim je bilo zares skupnega, pravzaprav predstavljale samo nove tehnološke izpopolnitve, medtem ko so bili estetski pristopi in umetniški cilji v mnogočem različni. Tehničnih novosti pa je bilo precej. Okorne 35 milimetrske kamere so nadomestile lahke prenosne 16 milimetrske naprave. Prenosni magnetofon in mikrofoni sta olajšala možnost sinhronega snemanja zvoka, kar je omogočalo zajemanje celotnega zvočnega ozadja, s tem pa stopnjevanje "občutka realnosti". Statično kamero na stojalu je zamenjalo snemanje "z roke", kar je imelo za posledico nemirno, zvedavo, intimnejšo "kamero". Povečana občutljivost filmskega traku je omogočila delo ponoči in v interierjih brez dodatne osvetljave, kar je močno razširilo "območje" možnosti, ki ga je nenadoma lahko pokri(va)la filmska mašinerija. S takšno opremo, ki je omogočala tudi cenejšo maloštevilno in mobilno ekipo, so pravzaprav vsi iskali le "resnico, vso resnico in nič drugega kot resnico..." (R. M. Barsam), vsi so težili k rušenju pregrade med filmarjem ter njegovim subjektom in so v ta namen snemali brez scenarija, brez vnaprejšnjega pripravljanja ali celo vadbe vprašani in odgovorov ter pustili, da je film sam vodil v svojo smer; vse je zanimal potek dogodkov v času njihovega nastajanja – torej dogajanje – in ne po tistem, ko so se že zgodili – torej dejstva –, zato je tudi montaža težila h kontinuiteti in kronološkosti prikazovanih procesov. Kljub povedanemu pa je bil spekter njihovih namenov precej raznorodno.

Ameriška verzija neposrednega lova na resnico, ki je dobila ime *direct cinema*, se je v bistvu formirala prav skozi proces raziskovanja možnosti zgoraj omenjenih tehnoloških izboljšav. L. 1958 je Robert Drew pri Time Inc. v New Yorku ustanovil skupino za avdio-vizualne eksperimente in iz te t.i. Drew Associates je izšla ekipa ustvarjalcev, ki je na novo ovrednotila dokumentarno vizualizacijo realnosti. Dejstvo, da je bil Time krovna družba Drewove asociacije, kaže na žurnalistični izvor in tendence njenih članov oziroma navezavo na fenomen porajajočega se

raziskovalnega novinarstva. Richard Leacock, D. A. Pannebaker, Albert in David Maysles, Hope Ryden, Joyce Chopra, James Lipscomb in pa sam Drew so bila imena, ki so zaznamovala ameriško *direct cinema* produkcijo naslednjega desetletja. Že prvi film te produkcije Predvolilna kampanja (*Primary*, Drew in Leacock, 1960), ki je čisto od blizu spremljal predvolilni boj demokratskih senatorjev Johna F. Kennedyja in Huberta Humphreya za predsedniško kandidaturu, je začrtal temeljne karakteristike novega gibanja. Vseprisotnost in obenem neopaznost kamere je omogočila, da se je življenje začelo "odvijati" pred njenim pogledom v svoji "naravnosti"; ker slepeči reflektorji in velike zastrašujoče naprave niso bili več potrebni, predvsem pa zato, ker se režiser ni vmešaval v potek snemanja, so ljudje na prisotnost filmarjev pozabili – nehali so nastopati in začeli "živeti". Filmsko platno je postalo okno, skozi katerega je gledalec "kukal v življenje". Slogani, kot so: "Greš in preprosto snemaš, na kar naletiš..." (Pannebaker), "Filmar ni na noben način neposredno vpleten v režiranje dogajanja..." (Drew), "Ob gledanju filma se mora gledalec sam odločiti, kaj se dogaja..." (Wiseman), so postali dnevna gesla. Tudi ko so posamezniki začeli delovati zunaj Drewove združbe, so njihov zaščitni znak ostali tehnični prijemi, ki so jih sami pomagali izpopolnjevati. Filmi kot Showman, Meet Marlon Brando, Salesman (brata Maysles, 1962, 1965, 1969), Jane (Pannebaker, 1962), t.i. *rockumentarci* kot Don't Look Back in Montrey Pop (Pannebaker, 1966, 1968), What's Happening! The Beatles in the U.S.A., Gimme Shelter (brata Maysles, 1964, 1970), Woodstock (Mike Wadleigh, 1969) in mnogi drugi, pričajo o generalni liniji interesa dokumentaristov *direct cinema*. Življenje, ki jih je zanimalo, je bilo predvsem "javno" življenje, ali natančneje, zasebnost javnega življenja. V središču so bile pomembne osebnosti in dogodki, ki naj bi z njihovo pomočjo postali "nepomembni", vsakdanji, dostopni vsakomur. Z demitologizacijo javnega so pravzaprav gradili nov mit – mit zasebnosti. Vendar pa je bil to le osrednji, najbolj izpostavljen segment v liniji, ki je potekala od zasebnosti "navadnih" ljudi, ki so se naključno znašli v izjemnem položaju pod žarometi javnosti, takšna primera sta npr. Happy Mother's Day (Leacock in Chopra, 1963) in The Chair (Shuker, Leacock, Pannebaker, 1962), prek – zgoraj omenjene – zasebnosti izjemnih ljudi, do zasebnosti "navadnih" ljudi v vsakdanjih okoliščinah kot npr. A Married Couple (Allan King, 1969).¹⁹

Druga varianta neposrednega lova na resnico je bil francoski *cinéma vérité*. Bistvena razlika, ki ločuje obe veji istega debla,²⁰ je "načelo nevmešavanja". Če so ustvarjalci *direct cinema* težili za čim bolj "nezainteresiranim" načinom spremljanja dogajanja, ki je doseglo svoj namen predvsem takrat, kadar je bila v končnem izdelku njihova prisotnost čim manj zaznavna, so cineasti *cinéma vérité* prav z izpostavljanjem svoje prisotnosti ustvarjali dogodek. Povedano drugače: filmarji *direct cinema* so vzeli aparature na kraj dogajanja in upajoč čakali na "zaostritev situacije", predstavniki *cinéma vérité* pa so jo skušali pospešiti. Prvi so hoteli biti neopazni, drugi so bili dejavni soudeleženci dogodkov. Prvi so igrali vlogo opazovalcev, drugi provokatorjev. Filmar *cinéma vérité* ni predstavljal samo "filmskega očesa", temveč je zastopal tudi slušno komponento, v smislu zvoka in predvsem besede; njegov "govor" ni bil več naknadni, vsevedni komentar, ampak sestavni del filmskega "dialoga". In to ne zgolj v smislu intervjuja, pač pa je bil režiser lahko mentor, soudeleženelec pogovora, provokator ali razsodnik. V iskanju resnice je bil sedaj cineast *cinéma vérité* tisti, ki je poslanstvo filma, kot ga je v teoriji kino-očesa razdelal Vertov – ime je način *cinéma vérité* odnosa do sveta dobil prav po principu *kino-resnice* velikega Rusa – razširil iz vizualne še na avditivno dimenzijo filmskega dogodka. Vseprisotnost kino-očesa je bila po novem okrepljena še s kino-ušesom, skupaj pa naj bi bila še bolj verodostojna posredovalca filmskega dokaznega materiala. Samo gibanje *cinéma vérité* ni bilo množično. Vanj lahko prištevamo predvsem Jeana Roucha, Edgarja Morina, Maria Ruspolija, Jacquesa Rozierja, Francoisa Reichenbacha in pogojno Chrisa Markerja. Ti so bili – za razliko od svojih ameriških kolegov, ki so bili predvsem novinarji in odvetniki²¹ – usmerjeni k antropološkim



Zakon in red
Friderick Wiseman

in sociološkimi procesom vsakdanjosti, kar jih je vodilo k pretanjenemu raziskovanju individualnih vidikov družbenih razmerij. Filmi, kot so bili *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*, Rouch in Morin, 1961), *Človeška piramida* (*La pyramide humaine*), *Jaguar* (Rouch, 1959, 1954-67), *Kuba sí* (*Cuba sé*, 1961), *Veseli maj* (*Le Joli Mai*, Chris Marker, 1963) in drugi, so iskali – in našli – ljudi na ulici ter skušali prav s svojo prisotnostjo ustvariti dogodke, ki jih drugače ne bi bilo. Ali kot pravi Jean Rouch: "Kamera seveda moti, vendar samo toliko časa, dokler ne postane soudeleženec. Od tistega trenutka naprej pa omogoča dejanja, ki se brez prisotnosti kamere sploh ne bi mogla zgoditi: postane svojevrsten psihoanalitski stimulans, ki ljudi spodbuja, da počnejo stvari, ki jih drugače ne bi." S svojim načinom "ustvarjanja dogodkov" sta predvsem Rouch in Pierre Perrault – pripadnik kanadske verzije *cinéma vérité*, njegovo najznačilnejše delo je *Pour la suite du monde* (1963) – uspela zabrisati mejo med realnim in fikcionalnim v tem smislu, da se njuni "karakterji" šele vzpostavljajo v samem procesu poteka filma. Skupaj z njimi postaja "drugi" tudi režiser; ta s svojimi intervencijami gradi filmsko dejanje, ki je proces neposrednega spreminjanja pred našimi očmi. V tem postajanju, ko film "uničuje" vsakršni model resnice, da bi lahko sam postal kreator in ustvarjalec resnice, Deleuze prepozna razmerja, ki v bistvu niso "film resnice, temveč resnica filma".

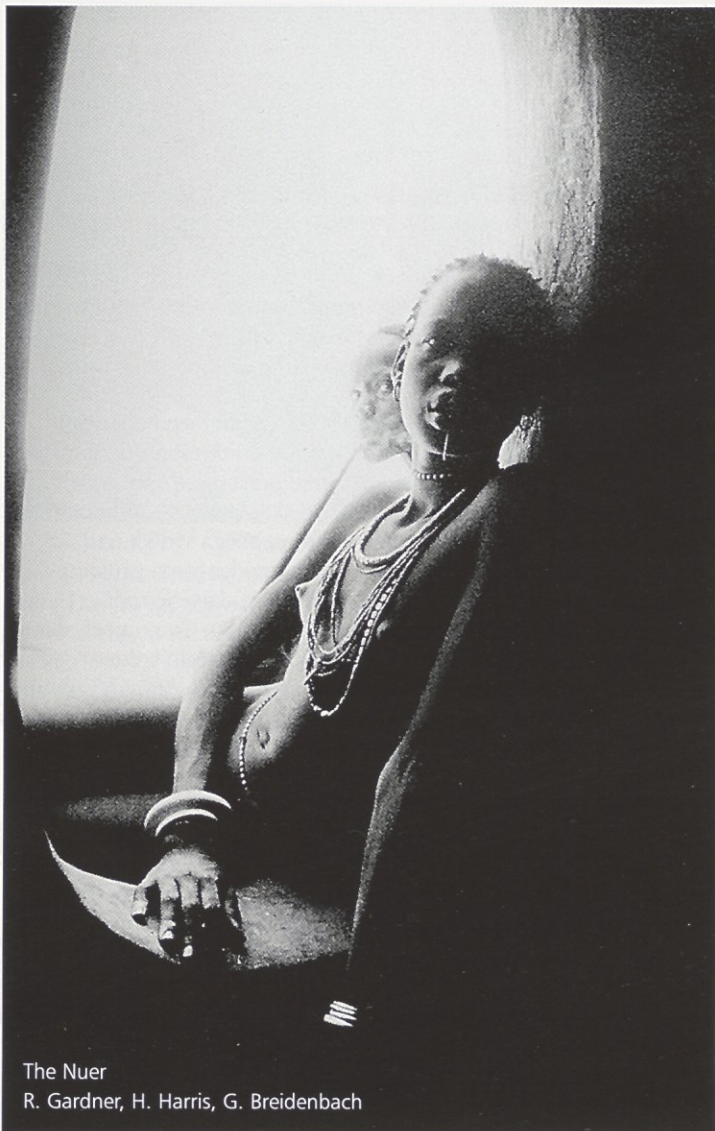
Dogodki ob koncu šestdesetih let, ki so s svojim revolucionarnim nabojem spet enkrat pretresli zahodni svet, hkrati pa znova dokazali, kako brezobzirno velesili izživljata svoje militaristične frustracije, kjer pač nanese – Rusi na Češkem in Američani na Daljnem vzhodu –, tudi na polju dokumentarnega filma niso ostali brez odziva. Pripadnost ideji neposrednega podajanja realnosti se je sicer v veliki meri ohranila, kot tudi "tehnični" prijemi in sredstva, vendar pa je pričela prihajati do izraza predvsem tendenca socialnega vidika, kar je bilo v *zeitgeistu* občutka globalne krize pravzaprav samoumevno. Ustvarjalni principi "direktnega filma" in "filma resnice" oziroma njune temeljne tendence, ponazorjene v sintagmah prisotnosti kamere, v prvem primeru kot "muhe na zidu" in v drugem kot "muhe v juhi", so postali stalnica, ki pa je bila nadgrajevana z individualnimi iskanji. Za bistvene značilnosti *post-vérité* obdobja lahko tako izpostavimo tri osnovne značilnosti: radikalizacijo zgoraj omenjenih ustvarjalnih prijemov, prevlado podajanja družbenega vidika nad individualnim in (upo)rabo dokumentaca za izražanje ideoloških pozicij. V plejadi avtorjev, ki so nadaljevali ali začeli svoja iskanja v "gverilskih" vrstah, so bili tako veterani kot npr. Ivens – *Sedemnajsti vzporednik* (*Le Dix-septième parallèle*, 1967), pripadniki "druge generacije" *cinéma vérité* kot Max Ophüls – *Le Chagrin et la piet* (1970) ali Roger Graef – *Steel* (1975) in *direct cinema*, kot Frederick Wiseman, ki se je specializiral za razkrinkavanje "zasebnosti" javnih institucij in njihovega delovanja – *High School*, *Zakon in red* (*Law and Order*,

1969) *Welfare*, *Manoeuvre* (1968, 1976, 1979), Jonas Mekas s svojimi "dnevniškimi filmi" – *Diaries, Notes and Sketches* (1968) in mnogi drugi. Ob njih pa so nastopale "nove moči" kot Connie Field – *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980), Trinh T. Minh-ha – *Reassemblage*, *Naked Spaces: Living Is Round* (1982, 1985), Errol Morris – *The Thin Blue Line* (1987) in pa tudi mnogo *fikcionalistov*, med njimi npr. Jean-Luc Godard, Krzysztof Kieslowski in Wim Wenders, ki so čutili potrebo po iskanju "neposredne resnice". Velikih gibanjskih premikov ni bilo, pojavilo pa se je nekaj neoavantgardnih skupin kot npr. SLON – sodelovanje Markerja in vrste anonimnih ustvarjalcev – ali Skupina Dziga-Vertov, ki sta jo "proglasila" Godard in Jean-Pierre Gorin. Za točko zaključka našega pogleda nazaj, tistega trenutka torej, ko naj bi se zgodovina dokumentarnega filma prevesila v njegovo zdajšnjost, ni mogoče izpostaviti kakšnega epohalnega dogodka ali pomembnega izuma,²² ki bi predstavljal konkretno prelomnico. Zdi se, da se je *post-véritéjsko* obdobje prevesilo v zaključno fazo, ko je proces "individualizacije", ki se je pričel proti koncu sedemdesetih let, kristaliziral v prevlado osebnega vidika nad družbenim. V mislih imamo uveljavitev individualnega principa novih "subjektivitet", kar je imelo za rezultat, da se je tudi dokumentarni film začel obračati k posamezniku. To pomeni, da se je podajanje dejanskosti historične realnosti začelo trdno prepletati s problematiko individualnega jaza. V teh "novih" filmih subjektivnost ni več predstavljena kot "nekaj sramotnega", ampak je postala "...filter, prek katerega Realno vstopa v diskurz, obenem pa tudi izkustveni kompas, ki delo vodi k njegovemu cilju udejanjenega vedenja".

(M. Renov) Vzrok takšnega obrata je bilo prestrukturiranje družbene realnosti v času od sedemdesetih do devetdesetih let, ko je individualno začelo postajati osrednji imperativ socialnega življenja. Nova gibanja, ki so v svoj center postavljala "intimne" vidike posameznika, so prevladala nad družbenimi gibanji, kot so bila študentska, proti-vojna, ali gibanja za državljanske in obče pravice ipd. Politiko socialnih gibanj je nadomestila "politika identitete". Spol, starost, (beri mladost) seksualnost, rasna in etnična pripadnost posameznika so postali nosilci družbene zavesti, kar je osebno izkustvo postavljalo v privilegiran položaj nove – socialne – identitete. V ozadju niso bile več "trdne", "objektivne", a v svojem jedru abstraktna, socio-politične vrednote, ampak konkretna individualna izkušnja. Nove subjektivitete so polje filmske dokumentarnosti naselile skupaj z vsemi svojimi nedoločilnostmi, torej z določili, ki predstavljajo karakternost "jaza": središče ni več trdno, pač pa razsrediščeno v fluidnosti, zmuzljivosti, mnogovrstnosti in celo kontradiktornosti individualnega samo-spoznavanja in samo-nanašanja. Najznačilnejše primere začetkov "novega" dokumentarnega filma



Gimme Shelter
Albert in David Maysles, Charlotte Zwerin



The Nuer
R. Gardner, H. Harris, G. Breidenbach

z uvajanjem novega principa subjektivnosti je najti v tematikah pregnancev in razseljenih oseb, ki so svojo identiteto "pustili" v zapuščeni domovini in si morajo "ustvariti" novo – npr.: *Lost, Lost, Lost* (Mekas, 1975), *News from Home* (Chantal Akerman, 1975), *Of Great Events and Ordinary People* (Raul Ruiz, 1978), *Unfinished Diary* (Marilyn Mallet, 1982), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), *Rambling Man* (Dick Haddige, 1994). Ali pa homoseksualcev, ki so identiteto vseskozi imeli, a so jo morali prikrivati in so se je zdaj pričeli "učiti" vzpostavljati na novo, kot javni, družbeni princip – npr.: *If Every Girl Had a Diary* (Sadie Benning, 1988), *Tongues United* (Marlon Riggs, 1989), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), *Complains of a Dutiful Daughter* (Deborah Hoffmann, 1994).

Naš površinski pregled se je ves čas gibal v območju kolikor toliko poznanega in raziskanega filmskega vsemirja, za kar mu je mirno moč očitati površnost. Še kako se zavedamo pomanjkljivosti takšnega "evro-ameriškega centrizma", vendar pa opravičilo iščemo v dejstvu, da bi pogled na Daljni Vzhod ali na južno hemisfero kot osnovo za razumevanje zahteval nujno socio-politično umestitev potencialno obravnavanih dokumentarnih procesov, kar pa je projekt, ki bistveno presega naravnost gornjega prikaza, ki je bil zasnovan na predpostavki, da je bralcu družbeno-zgodovinsko in kulturno ozadje obravnavanih dogajanj v razvoju dokumentaristične ideje – vsaj v najsplošnejših obrisih – p(re)p(ozna(v))no. Vendar pa se bo, če naj bi, kakor upamo, tematski blok pričujoče številke *Ekrana* in "njegova" *Jesenska filmska šola* na novo vzbudila zanimanje za dokumentarec, zagotovo našla tudi priložnost za pogled tja, kjer se o verodostojnosti resničnosti pravzaprav nihče ne sprašuje. •

Opombe

- 1 Navedeno lahko dopolnimo še z mislijo Trinh T. Minh-ha: "Če naj bi izraz določal vrsto materialov, žanr, pristop ali niz tehničnih prijemov, potem ne obstaja nič takega, kot je dokumentarec."
- 2 Zgolj ilustrativno navajamo nekaj pomembnejših del s področja teorije dokumentarnega filma iz zadnjih petnajstih let: CORNER, John (ed.): *The Documentary and the Mass Media*, Edward Arnold Publishers, London, 1986; GUYNN, William: *A Cinema of Nonfiction*, Associated Univ. Press, Cranbury, 1990; NICHOLS, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1991; PLANTINGA, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1997; RENOVO, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*, Routledge, London, 1993; ROSENTHAL, Alan (ed.): *New Challenges for Documentary*, Univ. of California Press, Berkeley, 1988; ROTHMAN, William: *Documentary Film Classic*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1997; WARREN, Charles (ed.): *Beyond Document*, Wesleyan Univ. Press, Middletown, 1996; WINSTON, Brian: *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London, 1995.
- 3 Poleg Curtisa Winston postavlja na mesto Griersonovega predhodnika tudi Boleslawa Matuszewskega, Poljaka, ki je živel v Franciji, in je film obravnaval kot izobraževalni medij, sposoben dokumentiranja zgodovine, vsakodnevnega življenja, umetniških predstav in medicinskih posegov. V Franciji dvajsetih let pa je bil izraz dokumentarno v rabi za razločevanje "resnih" ekspedicijskih filmov od – zgolj – potopisnih reportaž. Oba, tako Matuszewski kot Curtis, pa naj bi bila mnogo bolj pomembna, kakor zgolj nosilca primata pri vpeljavi samega izraza v filmski svet: "Pri Matuszewskemu in Curtisu ne gre za nič manj in nič več kot za ontološko pomembnost mimezisa v njuni viziji o tem, kaj naj bi bilo dokumentarno. V tem smislu je njuna, pa četudi nepriznana vizija tista, ki je izoblikovala način dojemanja dokumentarnosti, kot jo pojmujejo še danes." Podrobneje glej: Winston 1995: 8-10.
- 4 Paradokсно pri tem je, da "poetični" način tukaj v bistvu pomeni, da je bila večina prizorov v *Nanooku* pravzaprav zrežirana in "odigrana" – danes bi temu rekli doku-drama in da je torej Flahertyju uspelo prevarati gledalca; skratka, da mu je uspelo realnost tako "preurediti", da je gledalec "verjel v realnost dogodkov", hkrati pa bil prepričan, da niso ponarejeni. Kar se seveda bistveno razlikuje od slavnega Bazinovega načela igranega filma, da je za estetsko izpolnitev filma potrebno "verjeti v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni".
- 5 Orkestracije mestnega življenja lahko razdelimo na dva osnovna pola. V prvem – *Rein que les Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), zgoraj omenjeni Ruttmannov *Berlin, La Zone* (Georges Lacombe, 1927), *Most (De Brug)*, Joris Ivens, 1927) in *Dež (Regen)*, Joris Ivens, 1929) – gre predvsem za vizualni eksperiment in fascinacijo nad "filmskimi" možnostmi, ki jih nudi mesto s svojim utripom. V drugem – *City of Contrasts* (Irving Browning, 1931), *Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931), *Galama Stan* (Stig Almquist, Erik Asklund, Eyvind Johnson in Arthur Lundqvist, 1931), *The City* (Ralph Steiner in Willard Van Dyke, 1939) in pogojno tudi *Mož s kamero (Človek s kinoaparatom)*, Dziga Vertov, 1929) – pa je poleg vizualnega bistven tudi socialni vidik, saj je s protipostavitvijo vsakdanjosti bogatih in revnih, uradnikov in delavcev, prebivalcev bogatih četrti in brezdomcev zagotovljen prepričljiv socialni učinek.
- 6 Na tem mestu je potrebno poudariti, da Flaherty sam ni bil nikarkšen – politični – revolucionar, čeprav je sem in tja napravil kakšen angažiran film, npr. *The Land* (1941), za Para Lorentza, ki ga je kot čelnik US Film Service najel, da bi posnel film o prosperiteti kmetijstva za Agricultural Adjustment Administration. Vendar pa ga je povsem ziritirala grozljiva podoba stanja ameriškega kmetijstva, tako da je namesto propagandnega posnel proti-propagandni film: "Četudi je odlika celotne Flahertyjeve ustvarjalnosti plemenit človekoljuben pristop, je, ko je prišel v Združene Države, da bi posnel *The Land* za A. A. A., postal, zaradi izčrpanosti ljudi, na katere je naletel, in zaradi slabih pogojev za preživetje v kmetijstvu, tako ogorčen in jezen, da je naredil prepričljiv obtožujoč film." (J. Ivens) Ostra kritična nota je bila očitno tudi razlog, da film v Ameriki ni doživel kinematografske distribucije.
- 7 Naziv *kinok* je skovanka iz samostalnikov kino in oko. Gibanje si je nadelo ime na osnovi prepričanja, da je filmsko "oko", torej objektiv kamere, skupaj z ostalo filmsko "pirotehniko" mnogo popolnejše od človeškega.
- 8 Gilles Deleuze postavlja Vertova – skupaj z Busterjem Keatonom, ki je odigral pionirsko vlogo pri uvajanju "filma v filmu" v sfero igranega filma – na mesto začetnika fenomena "filma v filmu".
- 9 Najbolj poznana med filmskimi klubi sta bila zagotovo London Film Society in New York Film and Photo League. Vendar pa je imelo gibanje filmskih klubov (*cine-club movement*) svojo enoto v skoraj vsakem večjem mestu zahodne hemisfere.
- 10 EMB je bila v tistem času največja javna vladna organizacija, ki je združevala petindvajset oddelkov za svetovno promocijo "vseh pomembnih raziskav, ki se nanašajo na produkcijo, zaščito in transport prebrambenih izdelkov britanskega imperija", vključno s filmskim oddelkom – Film Unit. Prvi "pravi film" tega oddelka pa je bil prav *Klateži (Drifters)*. Grierson je bil producent, scenarist in režiser filma, za kamero pa je stal Basil Emmott. Zanimivo je dejstvo, da je bil to edini Griersonov avtorski film, saj je kasneje sodeloval kot svetovalec ali so-avtor še pri mnogih projektih, vendar pa se je njegov interes preusmeril predvsem v na eni strani teorijo in na drugi v vlogo producenta ter posrednika med financirji in izvajalci filmov.

11 Tudi v ustvarjanju "dokumentarne zgodbe" je bil za Griersona najboljši zgled Flaherty oziroma njegov način razlikovanja med deskripcijo in dramo: "Mislim, da lahko rečemo, da obstajajo drugačne oblike drame, ali natančneje, drugačne vrste filma kot te, ki jih je izbral on; toda najpomembnejša je osnovna distinkcija med metodo, ki opisuje zgolj površinske vrednote obravnavanega motiva in takšno, ki eksplozivne razkriva njegovo realnost. To, kar snemaš, je naravno življenje, toda s svojo jukstapozicijo ali z detajliranjem ustvarjaš tudi njegovo interpretacijo." (J. Grierson)

12 Dejstvo, da je Lorentz za svoje sodelavce izbiral – beri najemal – socialistične filmarje iz krogov Film and Photo League ne pomeni, da je bil tudi sam izpričani "levičar". Razlog je dosti bolj pragmatičen. Šlo je za splet okoliščin, po katerem so bili Hollywoodski studiji – z redkimi izjemami – izrazito nenaklonjeni Rooseveltovi reformni politiki. Zaradi tega in pa tudi zato, ker so bili studijski profesionalci za Lorentza enostavno predragi, se je moral obrniti na edine "dostopne" cineaste: aktiviste gibanja filmskih klubov, ki so se kalili na cestah ob snemnji demonstracij in drugih oblik socialnih nemirov.

13 Dokumentarna (pod)zvrst pol-dokumentarca je sestavina "resničnih" dogodkov, oseb in lokacij, kombiniranih z igranimi odlomki "šolanih" igralcev; sem sodita npr. britanski Severno morje (*North Sea*) in omenjeni *Fight for Life*.

14 V Veliki Britaniji je bil l. 1934 ustanovljen Progressive Film Institute, podjetje, ki je za komunistično partijo opravljalo producerske in distributerske storitve. Pod njegovim okriljem je v Španijo odšla številna filmska odprava. V ekipi so bili režiserji Ivor Montagu, Sidney Cole, Thorold Dickinson, Alan Lawson in Norman McLaren. Filmi, ki so jih posneli, pa so: *Defence of Madrid* (1936), *News from Spain* (1937), *Crime against Madrid* (1937), *Spanish ABC* (1938), *Behind the Spanish Lines* (1938), *Testament of Non-Intervention* (1938).

15 V mislih nimamo samo Hitlerjevega navduševanja nad dosežki antične kulture, ki naj bi po njegovem mnenju dosegla "višek perfekcije na vseh področjih" in njegovega prepričanja, da je izvor germanske rase v dorskem plemenu, ki je iz Grčije preselilo na sever, temveč tudi v njegovih trditvah, da se je v dvajsetem stoletju prav skozi šport mladina znova povrnila k helenističnim idealom. Riefenstahlova se je potrudila, da je kar se da natančno sledila kanclerjevi obsedenosti z idejo, da ima nacistični ideal lepote svoje korenine v antiki in hkrati skušala – s pomočjo vizualnih metafor – pokazati, kako so se znova utelesile v popolni podobi nemškega atleta. (Npr. v prologu *Praznik naroda*, ko se znani kip mirovskega metalca diska pretopi v atleta moderne dobe – v podobi nemškega deseterbojca Huberja.) Dejstvo, da so se nacisti (po)čutili prvi legitimni nasledniki antične Grčije, se lepo odraža tudi v uvedbi olimpijske bakle; ritualu, ki se je prvič pojavil na Berlinski olimpiadi.

16 Njeno argumentacijo o "čisti dokumentarnosti" izpodbijajo že njene lastne zabeležke o pripravah na snemanje filma *Triumf volje* (*Triumph des Willens*), *Izza kulis filma o Dnevu Partije* (1935), kjer poudarja, da so priprave na kongres potekale sočasno s pripravami na film, kar dokazuje, da je bila njena "realnost" že sama pred-konstruirana. Novejše analize filma – npr. B. Winstona – pa so pokazale, da je velik del "stoodstotne realnosti" nastal na mešalni mizi in da je bil del materila, npr. govori nekaterih strankarskih veljakov, posnet celo naknadno.

17 Trajala je vsega tri sezone, saj so se potem vsi najpomembnejši akterji posvetili igranemu filmu. Richardson z *The Entertainer* (1959) in *A Taste of Honey* (1961), Reizs s *Saturday Night and Sunday Morning* (1969), Anderson z *This Sporting Life* (1963).

18 "Tisto, kar se dogaja, sama akcija, nima omejitve, tako kot jih nima pomen dogajanja. Problem filmskega ustvarjalca je predvsem problem, kako naj to izrazi. Kako naj izrazi občutek prisotnosti." (R. Leacock)

19 *Happy Mother's Day* govori o gospe Fisher, ki je postala javna, ker je rodila peterčke in "dokumentarna" kamera ji sedaj – paradoksalno – stoji ob strani pri njeni borbi z mediji za ohranjanje zasebnosti. *The Chair* pa obravnava pet dni v življenju obsojenca na električni stol, ki čaka odgovor na svojo zadnjo prošnjo za pomilostitev. V *A Married Couple* pa imamo na delu Kinga, ki se je skupaj z ekipo in mladoporočencema za tri mesece vselil v njuno novo hišo. Prve tri tedne je pustil kamero "snemati" v prazno, da sta se ji "igralca" privadila, potem pa je šlo zares.

20 Bill Nichols v *Representing Reality* poudarja, da naj bi bila teza o dveh variantah istega izhodišča zgrešena. Kot prvo opozarja, da so se navajane "tehnične inovacije" pojavile na različnih mestih v različnih časih in da so npr. naprave, ki so jih "izumljali" oz. izpopolnjevali sodelavci Drew Associates v Kanadskem NFB že veselo uporabljali pri filmih kot *Les Raquetteurs* (Groulx in Brault, 1958), *Blood and Fire* (1958) ali *The Days before Christmas* (1959). Kot drugo pa meni, da ni "nikakršne posamezne vzročne povezave med tehnologijo in novim načinom dokumentarne reprezentacije. Približno istočasen razvoj opazovalnega načina, ki favorizira nevidnost filmarja in vzajemnega načina, kjer filmarjeva prisotnost ni samo dobrodošla, ampak je pogosto odločilni dejavnik podajanih dogodkov, dokazuje, da ne obstaja nikakršna neposredna korespondenca med tehnologijo in formo ali med tehnologijo in pomenom."

21 Amerikanci so bili kritično nastrojeni do francoskih dokumentaristov. Očitali so jim, da njihova dela nimajo prave moči, ker dajejo občutek, kot da bi bila, tako v procesu snemanja kot v fazi montaže, samovoljna manipulacija.

22 Četudi nekateri avtorji – npr.: Charles Musser – postavljajo razmah videa v isto kategorijo "revolucionarnih" izumov v zgodovini dokumentarnega filma, kot je bila izpopolnitev prenosnih avdio-naprav, ki so botrovale vzponu *cinéma vérité* in *direct cinema*, se zdi ta trditev pretirana že zaradi "nefotografske" narave samega – video – medija.

23 Povedano ne predpostavlja, da so se opisani procesi prvič znašli na filmu ob koncu sedemdesetih. Za predhodnike "novega" dokumentarnega filma o "novi" subjektiviteti je namreč mogoče izpostaviti delo Jana Rucha, predvsem *Chronicle of Summer* (1961), ali pa npr. video-projekt *The Love Tapes* Wendy Clarke (začetek 1977).



najti pravo distanco

dokumentarni filmi
v devetdesetih

Berlin, 9. novembra 1989. Svetovne TV mreže posredujejo prve posnetke prebivalcev vzhodnega Berlina, ki prosto prečkajo zahodnonemško mejo. Vznoseni obrazi: nekatere je dogajanje povsem prevzelo, drugi oklevajoče delajo prve korake v doslej neznan svet. Komaj nekaj tednov po berlinskih novembrskih dneh smo priče naslednji ekranizirani revoluciji. Bukarešta, 21. decembra: Ceaucescu govori množici z balkona Centralnega komiteja. Državna televizija dogodek prenaša v živo. Le nekaj dni kasneje, na božični dan 1989, televizija Rumanea libera (ista postaja z novim imenom) prenaša smrtno obsodbo diktatorja in njegove žene. In potem sledijo Trg nebeškega miru, operacija puščavski vihar, pobijanje civilistov, rakete zemlja-zemlja, samovodljive bombe, poslednji dnevi Sovjetske zveze, etnično čiščenje, vojskujoče se frakcije, Somalija, resolucije Varnostnega sveta, mirovni procesi, nov zemljevid sveta, medrasni spopadi v ameriških velemestih, sankcije, zaščitena območja, sodišče za vojne zločine itd. itd. In vsepovsod mednarodni opazovalci... Zdi se, da je zgodovina v zadnjih desetih letih dobila nov zagon. Začeli smo verjeti, da kamere, ki brez časovnega zamika pokrivajo svet, dejansko pišejo zgodovino. Pozabljali smo, da je pisanje zgodovine dejanje kontekstualizacije, ki poveže slike, zvoke, dogodke. Pri tem je selektivno. Izloči vse šume, elemente, ki so odvečni in le oslabijo možnost oblikovanja mnenja, opredeljevanja. Išče vzroke. Pretehta posledice. Izhaja iz želje po razumevanju in posredovanju razumevanja. Razkrije specifično stališče. Pokaže zgodovinopisčev odnos do tega, kar se dogaja, se je zgodilo ali se utegne zgoditi. Postavi ga/jo v njegovo/njeno okolje. Je reflektivno dejanje. Potrebuje distanco. Ali bolje: gre za poskus poiskati pravo

distanco. Snemanje dokumentarcev je zgodovino pisje in je zmeraj bilo.

In v tem pogledu ni temeljni cilj dokumentarcev v devetdesetih nič drugačen kot pri filmih, narejenih pred več kot sto leti. Spremenil se je le naš svet in način, kako ga dojemamo. Na zgodovino in pisanje zgodovine smo začeli gledati na drugačne načine. In zato so izrazi, s katerimi smo razločevali dokumentarnost ('realno', 'dejstvo', 'objektivnost',...) od fikcije, postali nekoliko zamegljeni. To je vse. V tem kratkem pregledu dokumentarne produkcije zadnjih desetih let ne nameravam (in niti ne morem) biti izčrpen. Izpostavil bom le nekaj filmov, ki ilustrirajo različne pristope k isti stari praksi, pa naj jo imenujemo pisanje zgodovine ali snemanje dokumentarnih filmov.

Ena najpopularnejših tem dokumentarnih filmov, narejenih na začetku devetdesetih, je bil, ne presenetljivo, propad bipolarnega svetovnega reda in nastanek 'družb v tranziciji'. Nekaj mesecev za tem, ko je BBC zbiral izjave vzhodnih Berlinčanov, ki so brez vizumov prihajali čez mejni prehod na zahod, je ista televizijska postaja povabila veterana dokumentarnih filmov Marcela Ophülsa, da posname film o teh zgodovinskih novembrskih dneh. Njegov dokumentarec jasno ilustrira različna pristopa, ki ju imajo na eni strani mediji in na drugi zgodovino pisec/filmar. Za izhodišče vzame posnetke iz BBC-jevega arhiva: podobe vzhodnih Berlinčanov, 'preprostih ljudi', ki oklevajoč podajajo svoje prve vtise o 'novem svetu'. Za razliko od televizije, ki jo zanimajo trenutne emocije, se je Ophuls odločil, da bo poiskal vse te (za medije) anonimne ljudi. Dal jim je imena, poklice, preteklost. Ta pronicljiv svetovljan in spretni inkvizitor uporabi isti princip pri intervjujih protagonistov bivšega režima (od Egon Krenza do Brechtove hčerke): v njih ne vidi abstraktnih predstavnikov starega sistema, temveč resnične ljudi, ki so v specifični situaciji ravnali na določen način. Moške in ženske, ki so odgovorni za svoje ravnanje. Ophuls se nikoli ne vzdrži izražanja svojih osebnih občutkov ob padcu zidu ali ponovni združitvi Nemčije (za razliko od medijev, ki se trudijo vzdrževati neke vrste 'objektivnostni standard'). Njegova montaža je energična, zabavna in neusmiljena. Ko Brechtova hči zanika svoje privilegirane zveze s Honeckerjevo garnituro, namesto komentarja ali dodatnega vrtnanja z vprašanji preprosto naredi rez in preskoči v arhivske posnetke, kjer jo vidimo sedeti v gledališču ob samem Honeckerju. Svoj razgovor z Egonom Krenzom občasno prekine z insertom papagaja, ki kriči 'langue de bois', ali vstavi histeričen smeh. Dodatne analize so odveč: ko s Krenzom in Schabowskim razpravlja o njuni 'nezvestobi' nekdanjemu voditelju v zadnjih dneh imperija, nam režiser preprosto pokaže odlomek iz Julija Cezarja. Čeprav je ton lahkoten, **Novembrski dnevi** (*November Days*, VB, 1990) izžarevajo več iskrenosti in vpogleda, kot ju lahko kdajkoli pričakujete od "televizijske resničnosti". Ophulsa očitno bolj zanima resnica za podobami kot tako imenovana resnica (dokazi) podob. Kaj nam na stotine in tisoče ur televizijskih informacij dejansko pove? Kakšno/čigavo resnico predstavljajo? V svojem filmskem eseju o medijih **Videogram neke revolucije** (*Videogramme einer Revolution*, Nemčija/Romunija, 1992) sta Harun Farocki in Andrej Ujica raziskovala pomen podob, ki jih proizvajajo mediji. Za svojo študijo slab teden trajajoče ekranizirane romunske revolucije sta v svoji

laboratorij oziroma montažno sobo vzela le obstoječi filmski material. V medijski pogled nista podvomila z uporabo/snemanjem "protikotov" *contre-champs* kot je to storil Ophuls, temveč sta ga izolirala. Pri tem sta zavestno prezrla vse, kar bi se utegnilo dogajati (ali se je dogajalo) zunaj ekrana. Analizirala sta prvo majanje znanega nosilca moči (državna televizija), kaos podob, ki je sledil (posneli so ga amaterski video navdušenci in snemalci državne filmske industrije), in pokazala nastajanje podob novih struktur moči (državna televizija). "*Najin namen je bil razvozlati množico podob in urediti sekvence na način, ki daje vtis, da so posnetki teh petih dni zabeleženi na enem in istem filmskem kolutu.*" Da so posneti kot del istega filma. Izdelava ene zgodbe, ene zgodovine.

Ujica je nadaljeval s preiskovanjem fenomena tranzicije. Ozadje njegovega filma **Izven sedanjosti** (*Out of the Present*, 1995) je propad Sovjetske zveze. Vsi se spominjamo satelitskih posnetkov iz Moskve poleti '91: kolone tankov, ki se valijo proti mestnemu središču, barikade pred rusko Belo hišo, Jelcinov prvi svetovni nastop... Ena medijskih stranskih predstav je bila tudi zgodba o kozmonavtu Sergeju Krikalevu, ki naj bi med prevratom ostal sam na vesoljski postaji MIR. Za svetovne medije je bila to krasna prisposoba za popoln ideološki in gospodarski propad ZSSR: sovjetski državljan, sam samcat, izoliran v vesolju, zapuščen od celega sveta, sam v praznini, brez možnosti za vrnitev v 'normalno' življenje. Torej? Resnična zgodba je bila nedvomno preveč banalna za medijsko eksploatacijo. Maja '91 so Krikaleva poslali na MIR skupaj s poveljnikom Anatolijem Artsebarskim in britansko gostjo, znanstvenico Helen Sharman. Gostujoči znanstveniki so običajno ostali na krovu teden dni, medtem ko se je zamenjala posadka. Artsebarski in Krikalev bi morala ostati v vesolju pet mesecev, toda zemeljska politika je te načrte spremenila...

Kozmodrom sovjetskega vesoljskega programa se nahaja v Kazahstanu. V tistem času si je Kazahstan prizadeval za neodvisnost in je zato vztrajal, da na naslednji misiji sodeluje kazahstanski gostujoči znanstvenik. Ker je bilo na vesoljskem plovilu prostora le za tri ljudi in ker so Avstrijci že rezervirali eno mesto za svojega gostujočega znanstvenika, so lahko na MIR poslali le enega od dveh članov nove posadke. Tako je moral Krikalev ostati v vesolju nadaljnjih pet mesecev. Ali povedano drugače, vsakodnevna zunajzemeljska rutina je navkljub divjemu pisanju medijev potekala povsem nemoteno. Res pa je, da je Krikalev zapustil Zemljo kot sovjetski, vrnil pa se je kot ruski državljan.

Ujica dojema *Iz sedanosti* kot odisejado: "*Zdaj ne gre več za olimpske bogove, ki se prepirajo o padcu Troje, ampak za homo technicusa, ki v nebesih izve za propad imperija.*" Zaradi odmaknjeni od težnosti zemeljskih razmer razvijajo kozmonavti med bivanjem v vesolju poseben, skoraj otroški odnos do spreminjanja barv 'tam spodaj'. Znanstvena fantastika ima z znanstvenimi dejstvi očitno le malo skupnega.

Sprememba moči na vzhodu je navdihnila tudi Chantal Akerman, da je posnela dokumentarec *D'Est* (Francija/Belgija, 1993). Kot pravi mojstri *direct cinema* sloga tudi ona ne komentira, ne analizira in ne razlaga tistega, kar vidi. Za razliko od njih pa tudi nima namena razkriti kompleksne realnosti svojih subjektov. Pokaže le svoj pogled na vzhod. Poetinja posname vse, 'kar jo gane'. Odrpito okno. Drevesa.



November days
Marcel Ophüls

Avtomobile, ki vozijo mimo. Pokrajino, ki se razprostira pred očmi. Obraze. Akermanova je tujka na potovanju brez vodiča. Ženska z zahoda, ki potuje na vzhod. Ne razume govornice, zato jo poslušajo kot zvočni zapis poti. Njena kamera v počasnem tempu drsi po širnih pastoralnih pokrajinah in po ulicah mest. Pomika se po dolgih vrstah čakajočih ljudi, po železniški postaji, plesni dvorani, mimo radovednih množic. Tu in tam očita očjo pogled, večinoma pa vdanost v usodo. Videti je, kot da bi vse prevečela melanholična otožnost. In potem se sredi množice, sredi enoličnega, natančnega in dolgotrajnega pogledovanja od strani, kamera ustavi in razkrije obraz, žensko, morda notranost kakšnega prostora. Potovanje, poudarjeno z obrazi, ki "izražajo nekaj nedotaknjene in tako drugačnega od prevladujoče uniformiranosti valovanja množic /.../ obrazi, ki izničijo občutek oropanosti in obupa..." (Akerman). Seveda so Ophulsovo raziskovalno novinarstvo, medijska analiza Ujice in poezija Akermanove radikalno različni pristopi. Marsikdo bi lahko celo trdil, da 'neortodoksno' delo Akermanove ne spada več v kategorijo dokumentarcev. Osebnost pa verjamem, da je dokumentarna praksa Marcela Ophülsa, Fredericka Wisemana, D.A. Pennebakerja, Chrisa Markerja, Raymonda Depardona, Johana van der Keukena, Chantal Akerman, Abbasa Kiarostamija, Abolfazla Jalilija, Victorja Kossakovskija, Michela Khleifija ali Nannija Morettija (da omenim le nekaj pomembnih imen) enaka. Kot nam je Robert Kramer povedal letos oktobra v Ljubljani: "V bistvu gre za tolmačenje sveta. /.../ Dokumentarec je način bivanja v svetu.

Porodi ga želja biti na določenem mestu in razumeti tamkajšnje odnose. Bolj kot za kar koli drugega gre za zanimanje in radovednost. In navsezadnje morda za obupano potrebo stopiti iz sebe. Razlika med dokumentarci in fikcijo se v tem obdobju ne definira s klici k 'realnosti' ali 'objektivnosti'. Ne, kar ju razlikuje ima več opraviti z vprašanjem, kakšno vrsto izkušnje si nekdo želi, kaj dobi in kako veliko potrebo ima razumeti, kaj se dogaja okrog njega."

Pod krinko dokumentarca

Potem ko smo v grobem očrtali dokumentarno prakso, je treba dodati, da se je v devetdesetih pojavilo nekaj novih oblik, ki ne sodijo v to prakso, čeprav trdijo nasprotno. Oblike, ki so nastale kot posledica trenutnega občutka zmedenosti o tem, kaj je resnica, neresnica, dejstvo ali fikcija. Ena teh oblik je znan fenomen. Zdi se, da se ciklično ponavlja. Govorim o (če uporabim star izraz) propagandi. Ni presentljivo, da je nemški režiser Ray Müller naredil svoj *Die Macht der Bilder: The Wonderful Horrible Life of Leni Riefenstahl* (1993) v devetdesetih. Preprosto zato, ker tega filma ne bi bilo mogoče narediti in prikazati v zgodnejšem obdobju. Čeprav Riefenstahlova v svojem življenju ni posnela niti enega dokumentarca, se Müller na vse pretege trudi, da bi dokazal nasprotno. Vemo, da nürnberškega shoda leta 1934 ni dokumentirala, ampak je bila scenaristka in propagandistka njegove vizualizacije. Uteležala je nacistično ideologijo. Da ni bila nacistka, bi lahko trdili samo v primeru, če bi rekli isto tudi za Goebbelsa. Toda ker je bila prvorazredna iluzionistka, so jo – za razliko od

ministra za propagando – lahko 'oprani krivde' z razsodbo: 'Ni izvajala nobene politične aktivnosti v podporo nacističnega režima, za katero bi jo bilo potrebno kaznovati.' Potem ko se je dve desetletji modro držala ob strani, se je Riefenstahlova vrnila z izdajo knjige fotografij *The Last of the Nuba*, kar je bila ponovna priložnost, da si popravi javno podobo. Tokrat je šla celo tako daleč, da je opisala obdobje nacizma kot 'za Nemčijo pogubna in zgodovinska trideseta leta', obdobje, v katerem je posnela 'dva izredna dokumentarca'. Spet ji je uspelo: bila je 'ponovno odkrita' in najuglednejše filmske revije so objavile vrsto hvalnic njenemu delu. Toda v sedemdesetih je bilo še precej kritikov, ki so se spominjali njenih pravih značilnosti. Navsezadnje je bil fašizem še zmeraj relativno nesprijemljiv, revizionizem pa še ni bil predmet razprav. Eden najboljših esejev iz tega obdobja je bil 'Fascinating Fascism' Susan Sontag, ki demistificira fašizem. Dvajset let kasneje pa je napočil pravi čas.

Devetdesetletna Riefenstahlova je lahko predstavila zadnjo, popravljen verzijo svoje zgodbe. V Müllerjevi moteče fascinanti triurni apologiji kar cveti. Končno lahko na dolgo in široko razlaga, kakšna perfekcionistična umetnica je bila, kakšno smolo je imela, da je delala v napačni državi ob napačnem času itd. Taborišča? Kot vsa njena generacija seveda o tem ni vedela ničesar! Da to reče režiserka, ki je priznala, da je izbirala statiste v taboriščih, je morda najbolj osupljivo hinavska izjava pred kamero – in to v filmu, v katerem hinavskih izjav kar mrgoli. Orgazmičen telegram Riefenstahlove firerju leta 1940 ob padcu Pariza se je ohranil. Ko jo Müller (za katerega se zdi, da 'neprijetna' vprašanja postavlja bolj iz dolžnosti kot iskreno) povpraša o njem, brez kančka sramu razloži, da je njeno veselje izhajalo iz upanja, da bo končno zavladal mir na svetu:

Pomen Müllerjevega filma pa ni v razkritju značaja. Pravzaprav film ne razkrije nič novega o Leninem 'čudovitem strašnem' življenju (razen nekoliko motečega dejstva, da je članica Greenpeaca). Ta film je potrebno videti zaradi tega, kar nam pove o sodobni geopolitični klimi, ki film sprejema. To je obdobje medijskih mogotcev. Kdor ima nadzor nad podobami, nadzoruje zgodovino. Kot sam zgodovinski revizionizem tudi Riefenstahlova ne potrebuje več obrambe – zmagala je. Kot je nekoč zapisal moj belgijski prijatelj Marc Holthof: "Že mogoče, da je ta neumni Hitler vojno izgubil, a ona jo je zagotovo dobila."

Dela Riefenstahlove so dober primer za "neprave dokumentarce" devetdesetih (pozor: ne govorim o inteligentnih in provokativnih filmih, ki uporabljajo dokumentarni slog, kakršen je *Zgodilo se je čisto blizu vas* (*C'est arrive pres de chez vous*, 1992)). Kako se znajti v informativno-razvedrilnem toku podob? Nekateri mladi režiserji so posrkali medijske metode in jih pod krinko dokumentarcev uporabili za izdelavo 'kreativnih' kopij. Takšen primer je režijski prvenec *Anthem, an American Road Story* (1997) Shainee Gabel in Kristin Hahn. Oboroženi z dvema videokamera potujeta po Združenih državah in intervjuvata ljudi iz različnih družbenih slojev, od Clintonovega predstavnika za tisk Georga Stephanopoulusa do upokojene natararice, da bi odkrili pomen ameriškega sna v devetdesetih. Raziskovanje stanja ameriškega sna ni preveč izvorna ideja, vendar lepo pokaže sorodnost njenega početja s početjem medijev. Eden njunih sogovornikov, avtor

Studs Terkel, pravi, da današnja Amerika boleha za nacionalno Alzheimerjevo boleznijo.

Ni več občutka za zgodovino. Ironija pa je, da ima njun film enako pomanjkljivost. Čeprav pristopita k sogovornikom z odprtostjo in svežino, jima nikoli ne uspe dobiti kaj več kot zbirko izjav. Nobene analize, nobene interpretacije podatkov, nobene vizije. Toda verjetno kaj več od 'Hvalnice največičastnejši deželi na svetu' in opevanja Jeffersona, Washingtona, Lincolna, svobode in odprtih možnosti niti ne smemo pričakovati.

So pa tudi režiserji, ki glasno zavračajo medijske strategije poznega dvajsetega stoletja. Tako je na primer Hubert Sauper na zadnjem festivalu Cinema du Reel čustveno razložil, kako nezaupljiv, nezadovoljen in zgrožen je nad medijsko reprezentacijo sveta. Očita ji komercialno usmerjenost in trivialno obravnavanje tem. Toda za njegov, na pariškem festivalu zmagovalni film *Kisangani Diary* (1997) je značilno, da njegovo nezadovoljstvo postane argument, zaradi katerega noče razumeti dogodkov, ki jih snema. Sauper ni bil pripravljen na tisto, kar je videl. Hotel je narediti film o beguncih. Sledil je odpravi ZN v osrčje (takrat še) zairske džungle. 'Našel' je več deset tisoč preganjanih in sestradanih ruandskih hutujskih beguncev. Ni mogel verjeti svojim očem, zato je snemal.

In je snemal: stotine trupel, ljudi, ki ležijo v velikem planu pred njegovo kamero. Razbesnel ga je način, kako je snemalec televizijske ekipe zbiral novice, zato ga je posnel pri opravljanju njegovega dela. Ogorčen je bil zaradi zamud pri razdeljevanju hrane, zato je posnel svoj živčen razgovor s predstavnikom ZN. Besen je bil na Kabilovo uporniško vojsko, ki je bila domnevno vpletena ali celo odgovorna za poboj tisočev beguncev v nezaščitenih begunskih taborih Združenih narodov, zato je udrihal po upornikih s ciničnimi pripombami. Film začne z besedami: "To je film o ljudeh na begu. Ko ga boste gledali, bo večina ljudi iz njega že mrtvih..." A priča smo predvsem Sauperjevemu šoku, ne pa stvarnosti za njim. To ni dokumentarec o strašni realnosti, temveč nepravi dokumentarec o osebni travmi. Tako se etika tega režiserja zelo približa etiki večine množičnih medijev, ki jih tako prezira. S tem se nezavedno in nehote izloči iz dolge dokumentarne tradicije.

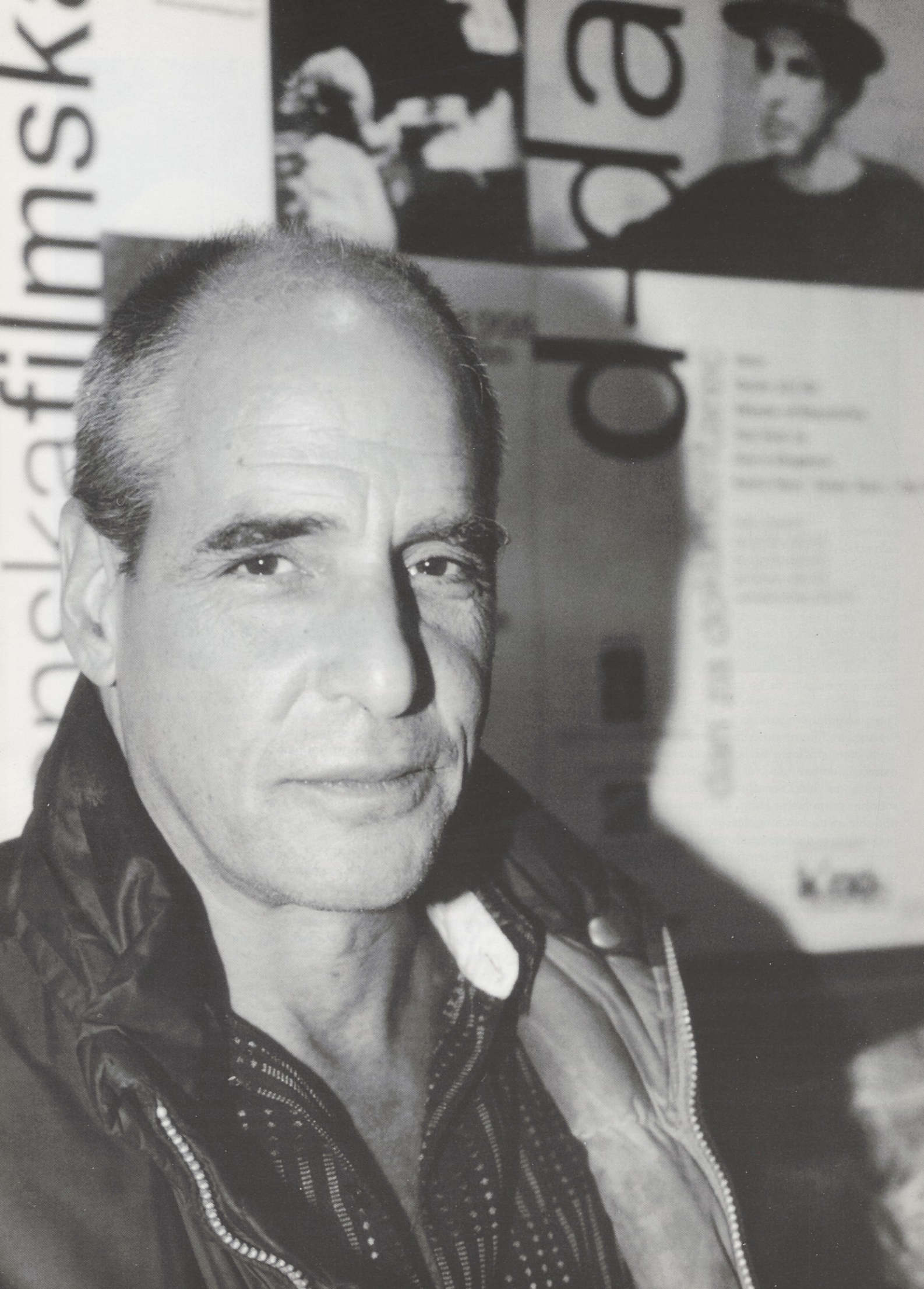
V svoji izjavi za medije Sauper razloži: "Te podobe stojijo same zase, v zaporedju, kot so nastale, gole in grde. Izpostavljeno občinstvo tako postane očividec neznosne temne realnosti človeške narave."

No, vsak ustvarjalec dokumentarnih filmov ve, da podobe ne stojijo in da nikoli niso in nikoli ne bodo stale same zase. •

Out of the present
Andrej Ujica

Anthem, an american road story
Shainee Gabel, Kristin Hahn





robert kramer

koen van daele

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

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

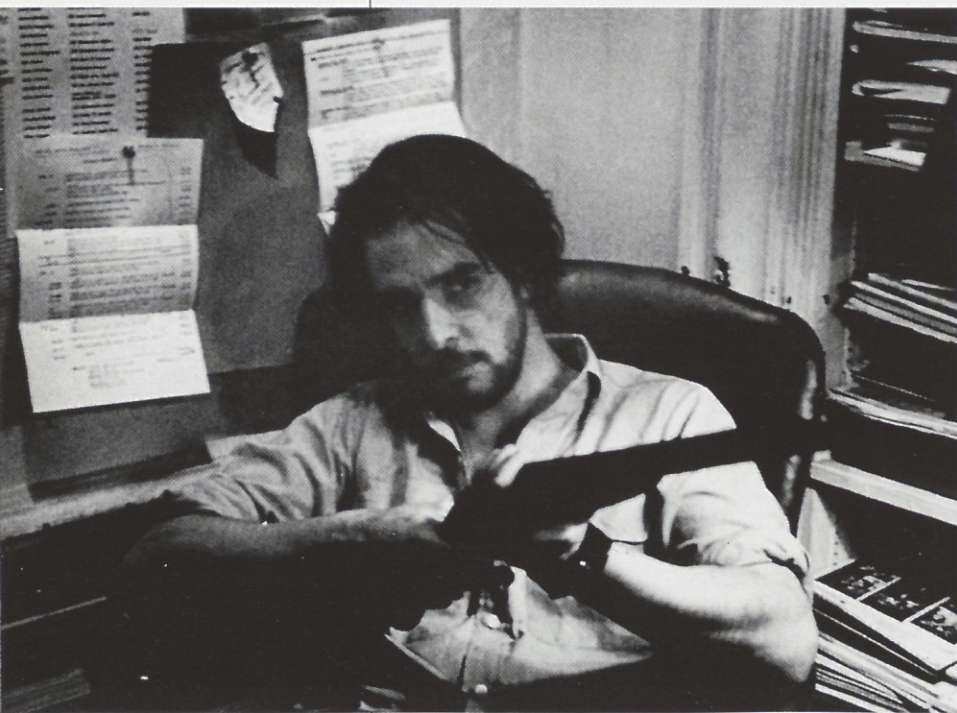
Po izmenjavi nekaj sporočil po internetu je bil končni izbor videti takole: *Berlin 10/90*, *Ghosts of Electricity*, *Say Kom Sa*, *The Coat*, *Doc's Kingdom* in *Our Nazi*. In tik preden je sedel na letalo za Ljubljano, je poslal naslednje sporočilo: "V določenem trenutku so se moji filmi začeli povezovati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

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

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

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

Robert Kramer
Ice



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

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

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

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

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

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

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

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

To sta dve različni zgodbi. NewsReel je prešel različna obdobja. Organizacija še vedno obstaja, danes se imenuje "Third World NewsReel". Vodijo jo predvsem ljudje iz tretjega sveta. Najmočnejše so zastopani azijski, afroameriški in latinoameriški predstavniki.

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

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

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

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

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

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

Vse ta razmišljanja so mi dokaj blizu, ker je prva

Paul Mclsaac
Route One/USA





Robert Kramer, John Douglas
Milestones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

S temi stvarmi smo imeli velike težave.

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

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

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

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

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

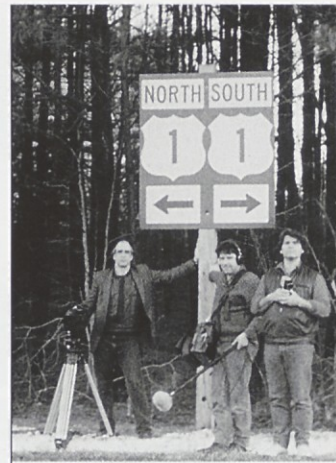
tako dopolnjujeta, sem pomislil, da je zamisel zanj nastala istočasno. Mogoče je najti celo literarno povezavo, ko Doc pove, da je sanjal, kako "sva se vrnila domov in se odpravila na pot po deželi...". Res je, čeprav takrat o tem nisem imel pojma. *Doc's Kingdom* je nastajal v težkih časih. Takrat sem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

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

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

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

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



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



Betsabée Haas
Walk the Walk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ste pogosto v stiku z mladimi?

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

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

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

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

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

prevod: Sabina Potočki

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



Our Nazi

Doc's Kingdom

Point de départ

Pred vami je "slovarček" trinajstih dokumentaristov in petih dokumentarnih gibanj, ki so po mnenju uredništva zaznamovali prvo stoletnico filma in ki služijo zgolj kot informativen uvod v "svet dokumentarca". Prav gotovo bi se našla imena, ki bi jih bilo po mnenju drugih prav tako treba izpostaviti, a smo jih – bodisi zaradi sorodnosti z drugimi avtorji ali pa zaradi pripadnosti določenemu gibanju – omenili znotraj petih portretov dokumentarnih smeri. Slovar naj torej velja kot sugestija za nadaljnje raziskovanje dokumentarca in nikakor ne kot edina referenčna točka prve stoletnice.

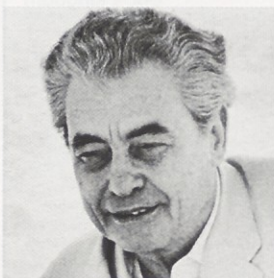
avtorji



louis lumière

Čeprav Louisa Lumièra težko razglašamo za filmskega avtorja v sodobnem smislu, pa je njegov pomen precej večji od golega prvenstva. Če samo pogledamo deset enominutnikov, ki so sestavljali prvo filmsko predstavo, lahko ugotovimo, da je Louis že na samem začetku postavil zavidljive in prepoznavne temelje filmski sintaksi ter nakazal mnoge poti, po katerih je stekel razvoj filmskih zvrsti in žanrov – tako dokumentarnega filma (zlasti oprijemljivi so temelji za razvoj filmskih novic, reportaže in portreta, pozneje pa tudi etnografskega, poljudno znanstvenega in reklamnega filma) kot tudi igranega (otipljivi primeri za burlesko, dramo, domači film ali t.i. *home movie*, celo shrlljvko...).

Louis Lumière danes velja predvsem za dokumentarista, kljub vztrajanju pri statični, fotografski kameri, pa nikakor ne za suhoparnega. Njegova vizionarskost morda presega celo samega Mélièsa, ki je navduševal s filmskimi atrakcijami svojih izmišljenih svetov. Prvič, Lumière je šel izmišljene svetove iskati v realnost; doma je izobraževal malo armado snemalcev in jo pošiljal po svetu, nazaj pa so mu nosili bolj ali manj avtentične podobe novih svetov. In drugič, znal je izbrati "prizor" in postaviti kamero tako, da so bili tudi navidez najbolj vsakdanji prizori prežeti z neverjetno notranjo dinamiko in so veliko bolje kot Mélièsove vragolije prinašali samo novi umetnosti imanentno suspenz, ki vsebuje tako učinek resničnosti kot iluzije in naredi podobo prepričljivo. V.Š.



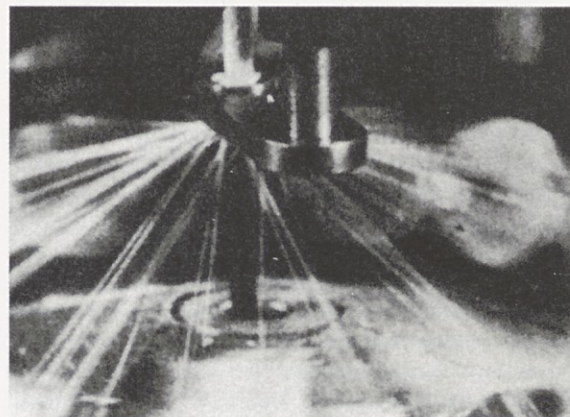
robert flaherty

Leta 1884 rojeni ameriški režiser predstavlja eno najpomembnejših, hkrati pa najbolj spornih osebnosti v zgodovini dokumentarnega filma. "Flahertyjev paradoks" namreč izvira iz dejstva, da velja za "očeta dokumentarca", čeprav njegovi filmi niso bili "pravi" dokumentarci, temveč spadajo v dokumentaristično pod-zvrst, ki ji danes pravimo doku-drama. Pomembnost Flahertyja pa ni samo v prepričanju mnogih filmskih zgodovinarjev, ki njegov prvenec **Nanook s severa** (*Nanook of the North*, 1922) postavljajo za mejnik v razvoju nefikcionalne filmske ustvarjalnosti, temveč tudi v dejstvu, da je njegov drugi film **Moana** (1926)

predstavljal primer, na katerem je John Grierson zasnoval "filmski pomen" termina dokumentarno v takšnem smislu, kot se je – v enem izmed svojih segmentov – ohranil do danes. Kljub temu, da se je Flahertyjeva "romantična vizija" obravnavanja "plemenitih divjakov" zaostila, ko je začel sodelovati z družbeno angažiranimi dokumentaristi, kot so John Grierson - **Industrial Britain** (1933) in Pare Lorentz - **The Land** (1942), ostaja (pri)znan predvsem po svojem "poetičnem pristopu" k obravnavanim tematikam in – poleg *Nonooka* in *Moane* – filmih kot **Man of Aran** (1934) in **Louisiana Story** (1948). A.Š.

joris ivens

Najpomembnejši "internacionalist" med dokumentaristi se je rodil leta 1898 na Nizozemskem. Filmsko pot je začel kot avangardist z **De Brug** in **Regen** (1928, 1929), nato pa je "prepotoval cel svet", iskal krizne situacije in se s svojimi deli zavzemal za človekove pravice. Njegovi filmi, kot so **Song of Heroes** (v SZ, 1932), **Borinage** (v Belgiji 1933), **The Spanish Earth** (v Španiji, 1937), **400 Million** (na Kitajskem, 1938), **The Power and The Land** (v ZDA, 1940), **Peace Will Win** (na Poljskem, 1951), **The Victory Train** (v Čilu, 1964), **Le Ciel la Terre** (v Severnem Vietnamu, 1965) in mnogi drugi, so podobe zatiranja "ponižanih in razžaljenih" ter njihovega bojevanja za svobodo in pravice. Zaradi izpričanega "levičarstva" ni bil na Zahodu nikoli deležen takšnega priznanja, kot bi si ga zaslužil. Njegova "drža" je prišla najbolj do izraza, ko se je Indonezija začela boriti za neodvisnost. Ivens je odstopil s takratnega položaja filmskega komisarja za nizozemske kolonije in posnel film o indonezijskem odporu **Indonesia Calling!** (1951). A.Š.



dziga vertov

Ena ključnih osebnosti ruske kinematografije, rojen leta 1896 kot Denis Arkadijevič Kaufman, se je z "resničnimi podobami" spoznal v vlogi montažerja gradiv s fronte državljanske vojne. Nadaljeval je kot avtor tednikov **Kino-Nedelia** (1918-19) in obzornikov **Kino-Pravda** (1922-25), vrhunec pa dosegel s celovečernim eksperimentalnim dokumentarcem **Mož s kamero** (Čelovek s Kinoaparatom, 1929). Vertov spada med tiste ruske avangardiste, ki so svojo vizijo dejavno združevali z idejami revolucije. Njegova estetika kino-očesa je bila zavezana konstruktivističnim in futurističnim impulzom, v njegovi "poetiki" pa najdemo nekaj izumov, ki so usodno zaznamovali prihodnost filmske umetnosti. Z ustvarjalnimi prijemi in tehničnimi inovacijami, kot so montaža s pomočjo intervalov, vpeljava "filma v filmu", uporaba vseh "kameri dostopnih snemalnih sredstev", se je bojeval za filmsko občutenje sveta, ki naj bi ga omogočalo kino-oko – izumitelj nove dimenzije časa in prostora, popolnejše od razsežnosti, ki jih je sposobno zaznavati človeško oko. Med njegova

Louis Lumière
Robert Flaherty
Joris Ivens
Dziga Vertov

Workers Leaving the
Lumière factory,
Louis Lumière

Mož s kamero,
Dziga Vertov

odmevnejša dela sodijo še **Odinadcaty** (1928), **Entuziazm – Simfoniia Donbassa** (1930) in **Tri pesmi o Leninu** (Tri pesni o Lenine, 1934).

A.Š.



pare lorentz

Rojen leta 1905 v Clakburgu, West Virginia. Prevzet s socialno vlogo filmske umetnosti je leta 1930 skupaj z Morrisom Ernstom napisal knjigo *Censorship: The Private Lives of the Movies*. Njegov prvenec **The Plow That Broke the Plains** (1936) govori o ogroženosti kmetijstva na ogromnem območju osrednje Amerike kot posledici nenačrtnega izkoriščanja zemlje. Kot velik zagovornik Rooseveltovega New Deala in uspešen režiser – njegov drugi film **Reka** (*The River*, 1937) o reki Mississippi in o življenju tistih, ki so od nje odvisni, je leta 1938 v Benetkah prejel nagrado za najboljši dokumentarec – je postal predsednik US Film Service, vladnega oddelka, ki je pripravljala filmske projekte za različne resorje oblasti. Sodeloval je predvsem z domačimi "levičarskimi" filmarji, kot so Ralph Steiner, Paul Strand in Willard Van Dyke, ter s priznanimi tujimi dokumentaristi, med njimi z Jorisom Ivensom, ki je "zanj" posnel film **Power and the Land** (1940), in Robertom Flahertyjem s filmom **Dežela** (*The Land*, 1941). Njegov socialni angažma je prekinila vojna, v zgodovini pa je ostal zapisan kot prvi mož ameriškega socialnega dokumentarca. A.Š.



leni riefenstahl

Leta 1902 rojena nemška igralka in režiserka sodi s svojimi nefikcionalnimi deli v mejno območje dokumentarnega – k propagandnemu filmu. Kljub lastnim zatrjevanjem, da je snemala samo resnico, je njena obravnava dveh "velespektaklov" – 6. kongresa nacistične partije, NSDAP v Nürnbergu, **Triumph volje** (*Triumph des Willens*, 1935) in olimpijskih iger v Berlinu leta 1936, štiriurni, v dva dela, **Fest der Völker** in **Fest der Schönheit**, razdeljeni **Olympiade** (1938) – obveljala za težko dosegljiv, kvintesenčen primer propagandnega filma. *Triumph volje*, ki je bil posnet po neposrednem Hitlerjevem ukazu, je bil namenjen predvsem "pobožanstvenju" firerjevega lika in "prikazu" trdnosti nacistične stranke. V uvodih k "festivalu ljudstva" in "festivalu lepote" pa se je Riefenstahlova poklonila nacističnemu občudovanju popolnega telesa in Hitlerjevi obsedenosti z idealom antike. Neomejen proračun in s tem dostop do naj sodobnejše filmske opreme je Riefenstahlovi omogočal, da je v popolnosti "zajela" spektakelsko razsežnost obravnavanih dogodkov. Poleg obeh slavni filmov je za nacistično posnela še manj pomembna **Sieg des Glaubens** (1933) in **Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht** (1935).

A.Š.

Leni Riefenstahl

Reka, Pare Lorentz

Chronique d'un Été,
Jean Rouch

Le Chagrin et la pitié,
Marcel Ophüls



jean rouch

(1917, Pariz) Francoski etnolog in cineast. Pri svojem etnološkem delu v Afriki (Nigerija, Senegal, Slonokoščena obala) je začel uporabljati 16mm kamero, ki bi – kot je bil prepričan – lahko nadomestila pisna etnografska poročila. Po vrsti etnoloških filmov, v katerih se je animal predvsem za kulte osebnosti (**V deželi črnih magov** (*Au pays des mages noirs*, 1947), **Uvajanje v ples obsedenih** (*Initiation a la danse des possédés*, 1948), **Črni čarovniki** (*Les magiciens noirs*, 1949), je posnel na videz povsem konvencionalen film o pristaniškem delavcu Džibutiju, **Jaz, črnc** (*Moi, un noir*, 1958), ki pa je imel dvoje posebnosti: Rouch je tega pristaniškega delavca in njegove prijatelje nagovoril, naj izživijo svoje "vikend fantazije, svoj Eldorado", se pravi, da ga je zanimalo "notranje življenje" etnografskih informantov; ta pristop je poimenoval "etno-fikcija", ki je "najboljši način odkrivanja realnosti". Drugi prijem pa je bil v tem, da je pristaniški delavec sam improviziral komentar v filmu o njegovem življenju. Ta pristop je tedaj deloval dokaj novatorsko in na njem temelji tudi **Kronika nekega poletja** (*Chronique d'un été*, 1960), ki ga je Rouch posnel skupaj s sociologom Morinom in ki velja za "ustanovni" film *cinéma-vérité*.

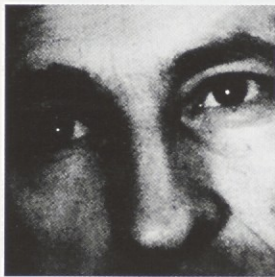
Z.V.



marcel ophüls

Marcel Ophüls, Nemeec, Francoz, Američan, Žid, sin Maxa Ophülsa, se je rodil leta 1927 v Frankfurtu. Delal je kot filmski in televizijski režiser, novinar, producent, *story-editor* in scenarist. Kot režiser dokumentarcev je ustvaril **Le Chagrin et la Pitié** (1970), **November Days** (1990; o padcu berlinskega zidu) in **The Troubles We've Seen** (1994; o vojnem poročevalstvu). Nedvomno pa je njegovo najpomembnejše delo 267-minutni **Hotel Terminus** (1988), o obdobju in življenju lyonskega esesovskega oficirja Klausu Barbieja. Nato je ta pronicljivi raziskovalec prenehal snemati in živi odmaknjeno v francoskih Pirenejih. Lani je v nekem

intervjuju dejal: "V tridesetih letih snemanja filmov sem spoznal, da na tem svetu živijo kolaboracionisti in odporniki. Junaki so odporniki, ne kolaboracionisti." Nikar mu ne poskušajte dopovedati, da je Riefenstahlova dokumentaristka. **K.V.D.**



jonas mekas

Mekas velja za eno največjih filmskih osebnosti. Poleg filmskega ustvarjanja, ki je svoji naravi primerno še vedno premalo opaženo, je pomembno tudi njegovo delo filmskega kritika in zgodovinarja, arhivarja ter pobudnika (spočel je "newyorško podzemno gibanje") in promotorja neodvisnega in avantgardnega filma. Da ta dela niso popolnoma pozabljena, ima zasluge prav Mekas s svojo filmsko revijo *Film Culture* in s svojo kinoteko *Anthology Film Archive*, pa tudi s svojim filmskim poklonom **Birth of a Nation**, melanholično antologijo štiridesetih let filmske subkulture v ZDA.

Načeloma velja za dokumentarista, čeprav je posnel le nekaj klasičnih dokumentarcev, pouličnih portretov v stilu *cinéma vérité*. Veliko večino njegovega opusa pa obsegajo filmski dnevniki, sestavljeni iz nekajsekundnih utrinkov ujetega (podobe družine, prijateljev, sebe...) ali ukradenega (podobe z ulice) življenja, ki mu mednapisi določajo natančen čas, prostor in tudi priložnost, Jonasov liričen komentar, v značilni litvanski angleščini, pa veličino in smisel življenja, ki ga v uri ali treh mine za celo leto, pet let ali petnajst. S svojim opusom postavlja najlepši spomenik človeškemu življenju. In spominu.

V.Š.



Jonas Mekas
Frederick Wiseman

Zoo, Frederick Wiseman

chris marker

glej Slovar cineastov

albert in david maysles

David (1932) je sprva asistiral v dveh filmih z Marilyn Monroe (**Bus Stop**; **Prince and the Showgirl**), Albert (1926) pa je kariero pričel s kratkometražcem **Psychiatry in Russia**, posnetim v Sovjetski zvezi na vrhuncu hladne vojne leta 1955. Koncem petdesetih brata Maysles skupaj z Robertom Drewom, D. A. Pennebakerjem in in Richardom Leacockom ustanovita *Drew Associates*, s katero se rodi *direct cinéma*, ameriška "različica" *cinéma vérité*; ko skupina leta 1963 razpade, delata brata na svoje in do Davidove smrti leta 1987 posnameta nekaj najbolj znamenitih portretov, tako umetnikov (Christo, Truman Capote, Horowitz...) kot pop zvezd (Brando, Rolling Stones, Beatles...). To seveda ne pomeni, da nista "portretirala" – vedno brez nasnetega komentarja – navadnih ljudi, najbolj šokantno verjetno v **Abortion: Desperate Choices** (1991). Čeprav je njuno najboljšo delo verjetno **The Salesman** (1968) – o akviziterjih, ki prodajajo biblijo ameriškim revnim slojem, pa je zaradi incidenta v Altamontu na koncertu Stonesov kot najbolj slaven obveljal **Gimme Shelter** (1970). Brata sta veliko število filmov posnela v sodelovanju s Charlotte Zwerin. **S.P.**

frederick wiseman

Frederick Wiseman je referenčna točka v ameriškem dokumentarnem filmu. Njegov obsežen opus (zdaj že več kot 30 celovečernih filmov) umešča človeško dejavnost v kompleksno mrežo različnih sil. Wiseman je kronist ameriške družbe že tri desetletja. Naslovi njegovih filmov govorijo sami zase: **Central Park, The Store, Meat, Hospital, Welfare,**

Juvenile Court, Model, Zoo, High School... čeprav se osredotoča na posameznike, ki delujejo – delajo, živijo, študirajo, umirajo – v teh ustanovah, nas stalno opozarja na širše družbene strukture, ki stojijo za tem "kolesjem" družbe. Toda njegovo opozarjanje je subtilno: snema v slogu *cinéma vérité* ali *direct cinéma* in s tem kategorično zavrača običajno rabo nasnetega glasu. Gledati njegov film pomeni "biti zraven" (pogled muhe na steni), se učiti, razumeti, polno doumeti realnost, ki se razpira pred njegovo inteligentno in občutljivo kamero.

K.V.D.



robert kramer

Zgodnja leta Roberta Kramerja so povezana z razvojem ameriške kontrakulture šestdesetih let. **In the Country** (1966), **The Edge** (1967) in **Ice** (1969) obravnavajo nekonformistično mladino, ki se posveča razrednemu boju nove leve. V svojem militantnem protivojnem poročilu, **People's War** (1969), ki ga je posvetil Ho Chi Minhu, odkrito stopa na stran vietnamskega ljudstva. **Milestones** (1975) je portret življenja postrevolucionarnih generacij po letu '68 v komunah. Ko se je alternativa pričela umikati prevladi nove politike, se je Kramer odpravil živeti in delati čez Atlantik, v Evropo, in kot avtor našel prostor med evropskimi filmskimi ustvarjalci. Napisal je scenarij za **Stanje stvari** (Der stand der dinge, 1982) Wima Wendersa ter režiral lepo število manj znanih filmov in videov. Film **Doc's Kingdom** (posnet leta 1987) končuje avtorjevo prehodno obdobje. S Paulom Mclsaacom ga je posnel na Portugalskem, v njem pa generaciji šestdesetih let prvič namenja pogled nazaj in skuša med drugimi odgovoriti na vprašanje, kaj se je zgodilo z likom, ki ga je v filmu *Ice* predstavil kot vodjo subkulturnega gverilskega gibanja. **Route One/USA** (1989) je v tem pogledu korak naprej, proč od propada neke generacije.

K.V.D.



gibanja britansko dokumentarno gibanje

(British Documentary Movement)

To je skupina britanskih dokumentaristov, ki so v 30-ih letih delali za Imperialni odbor za marketing (Empire Marketing Board), ustanovo, ki je nameravala tudi s pomočjo propagandno-poučnih filmov pridobiti ljudi za vladne reforme. Ustanovitelj skupine je bil John Grierson (1898-1972), ki je v članku (1926) o Flahertyjevem filmu **Moana** prvič uporabil pojem dokumentarnega filma im mu je potem v vrsti razprav napisal "temeljne principe". (*The First Principles of Documentary Film*, 1933-34) V stilu sovjetske "šole montaže" je posnel **Ribiče** (*Drifters*, 1929), nato pa ni več toliko filmal, kot zbiral mlade in svobodomiselnne ustvarjalce: Edgarja Ansteya, Arthurja Eltona, Stuarta Legga, Philipa Rotho, Harryja Watta, Basila Wrighta, ki sta se jim pridružila še Američan Robert Flaherty in Brazilc Alberto Cavalcanti. Pri EMB so ustanovili filmski oddelek (Film Unit), ki je v letih 1930-35 produciral okoli 100 filmov. Britanski dokumentarni film se je od dotlej prevladujočih potopisov in etnografskih snovi preusmeril h gospodarskemu in urbanemu življenju (industrija, trgovina, prevoz, stanovanjska gradnja in problematika, zdravstvo, prehrana itn.) in je v tistem času dejansko postal tudi pomemben dejavnik javnega mnenja. Nekateri filmi tega gibanja sodijo v dokumentarno klasiko: **Kontakt** (*The Contact*, Rotha, 1932, ki je napisal tudi teoretsko delo *Dokumentarni film*, 1936), **Industrijska Anglija** (*Industrial Britain*, Grierson, Flaherty, 1933), **Pesem o Ceylonu** (*Song of Ceylon*, B. Wright, 1934), **Stanovanjski problemi** (*Housing Problems*, Anstey, Elton, 1935; ta film je vpeljal intervjuje z delavci, ki sami pripovedujejo o svojih problemih – namesto "vsevednega" komentatorja, ki je sicer prevladoval v teh filmih), **Obraz, umazan od premoga** (*Coal Face*, Cavalcanti, 1936), **Nočna pošta** (*Night Mail*, Watt, Wright, 1936) ter zlasti **Mož z Arana** (*Man of Aran*, 1934) Roberta Flahertyja, ki se je zaradi uporabe dramatičnih prizorov (deček in morski pes) v dokumentarnem filmu razšel s skupino britanskih dokumentaristov.

Z.V.

free cinema

Free cinema je bil prvi "gibanjski" impulz, s katerim je bila dokumentarnemu filmu, ki je v II. svetovni vojni služil predvsem v propagandne namene, povrnjena verodostojnost neodvisne filmske zvrsti. Ime gibanja, ki je bilo dejavno vsega tri leta (od 1956 do 1959), izvira iz težnje po osvoboditvi izpod uveljavljenih norm dokumentarca – predvsem "griersonovskega" sociologizma in propagandizma – in po iskanju možnosti za kreativnost, ki naj bi jo zagotavljal

individualni avtorski pristop. Naloga dokumentarista naj bi bila v prvi vrsti "opazovanje", ki je z izpopolnjevanjem filmske avdio-vizualne opreme lahko postajalo vse bolj intimno. V svojem načinu opazovanja so avtorji gibanja – Lindsay Anderson, Karl Reizis, Tony Richardson idr. – stremeli k takšni ustvarjalnosti, ki je interpretacijo dogajanj (pre)puščala gledalcem. Med najvidnejša dela, ki so bila pod oznako *free cinema* prikazana v Londonskem National Film Theatre, se uvrščajo **Every Day Except Christmas** (Anderson, 1957), **Momma Don't Allow** (Reizis in Richardson, 1955), **We Are the Lambeth Boys** (Reizis, 1959) in **Nice Time** (Claude Goretta in Alain Tanner, 1957).

A.Š.



cinéma-vérité

(fr. film-resnica)

Gibanje v francoskem dokumentarnem filmu, sorodno in sočasno ameriškemu direktnemu filmu (*direct cinema*). Njegov začetnik in vodilni predstavnik je Jean Rouch, etnolog, ki je začel uporabljati kamero pri svojem delu v Afriki. V filmu **Jaz, črnc** (1958) je vpeljal čisto drugačen pristop od dotlej zgolj opazovalnega načina: kamera ni več "nevtralen registrator" nekega realnega dogajanja (ta metoda je prevladovala v direktnem filmu), marveč posega v dogajanje in celo ustvarja situacije, ki jih brez nje ne bi bilo. Obenem nad golim opisovanjem predmetov, dejanj in ljudi prevladata fabulacija in imaginarno: tako npr. v **Norih gospodarjih** (*Les Maitres fous*, 1954) člani neke verske sekte v Gani uprizarjajo obredno svečanost, v kateri pa prevzemajo simbolne vloge kolonizatorjev in tako predstavijo svojo izkušnjo kolonializma. S sociologom in antropologom Edgarjem Morinom je Rouch posnel **Kroniko nekega poletja** (*Chronique d'un été*, 1960), kjer sta ljudi spraševala o njihovem življenju in jih spodbujala k temu, da se pred kamero "izpovejo"; ta svoj pristop sta avtorja po zgledu Dzige Vertova oziroma njegove kino-prevlade imenovala "nov eksperiment v filmu-resnica (cinéma-vérité)". V svojem prispevku **Gare du Nord za omnibus Pariz v očeh...** (*Paris vu par...*, 1965) pa je Rouch vse prijeme direktnega filma oziroma *cinéma-vérité* (sinhroni zvok, kontinuirano snemanje s prenosno kamero) prignal do skrajnosti in obenem prestavil v fikcijo. Ob Rouchu sta pomembna predstavnika te smeri še Mario Ruspoli (**Pogledi na norost**/*Regards sur la folie*, 1962, posnet v psihiatrični bolnišnici) in Chris Marker, ki v **Lepem maju** (*Joli mai*, 1963) prav tako (kot Rouch in Morin) sprašuje ljudi, če so srečni, vendar jim to vprašanje zastavlja prav v času, ko se je končala alžirska vojna. *Cinéma-vérité* je zamajal meje med dokumentarnim in igranim filmom, ta pa je zlasti z novim valom prevzel njegove metode (snemanje s prenosno kamero, poseganje v aktualno dogajanje, spodnašanje filmske iluzije, "dedramatizacija" pripovedi in depsiologizacija filmskih oseb).

Z.V.

direktni film

(direct cinema)

Smer v dokumentarnem filmu ob koncu 50-tih in v 60-tih letih je bistveno povezana z novo snemalno tehniko: lahko in prenosno 16-mm kamero, visoko občutljivim filmskim trakom ter prenosnim magnetofonom in mikrofoni. Takšna tehnika je omogočala maloštevilno in predvsem gibljivo filmsko ekipo, ki se je na ulici lahko pomešala med ljudi in snemala naključne dogodke. V direktnem filmu je – kot so njegovi avtorji radi poudarjali – "življenje spregovorilo samo zase" in to dobesedno, saj so komentarje in glasbeno spremljavo iz dotedanjih dokumentarnih filmov zamenjali neposreden govor ter zvoki z ulice in drugih ambientov.

Direktni film se je skoraj hkrati pojavil v ZDA, Kanadi in Franciji. V ZDA se je razvil v kontekstu porajajočega se "kritičnega raziskovalnega novinarstva" ter v okviru nekaterih TV-oddaj, zlasti **Close-Up** (to oddajo je sponzorirala firma Bell and Howell, ki je izdelovala nove 16-mm kamere), ki so prve predvajale filme vodilnega predstavnika *direct cinema* Roberta Drewa. Za predhodnika te smeri velja Lionel Rogosin s filmom o newyorških klošarjih (**V Boweryju**/*On the Bowery*, 1956), med najpomembnejša dela ameriškega direktnega filma pa sodijo: **Predvolilna kampanja** (*Primary*, Richard Leacock skupaj z Drewom in Pennebakerjem, 1960 – o Kennedyjevi predvolilni kampanji), **Stol** (*The Chair*, Leacock, Pennebaker, 1962 – o poslednjih dneh na smrt obsojenega), **Prodajalec Biblij** (*The Salesman*, A. in D. Maysles, 1969); brata Maysles sta posnela tudi reportažo o koncertu The Rolling Stones v Altamontu (**Gimme Shelter**, 1970), Don A. Pennebaker pa reportažo o turneji tedaj protestniškega pevca Boba Dylana (**Ne glej nazaj**/*Don't Look Back*, 1967). Frederick Wiseman je pokazal, kako nekatere institucije

zatajijo zaradi svojega sistema delovanja: npr. policija (**Zakon in red**/*Law and Order*, 1969), socialno skrbstvo (**Welfare**, 1976) ali vojaške sile NATO (**Manoevre**, 1979).

Vpliv direktnega filma je opazen tudi v angažiranih filmih Felixa Greena (**V Severnem Vietnamu**, 1968) in zlasti v dveh filmih Emila de Antonia **Sklicevanje na red** (*Point of Order*, 1963 – o McCarthyjevih insceniranih procesih in "lovu na čarovnice") in **V letu svinje** (*In the Year of the Pig*, 1969 – o vietnamski fronti). Stil *direktnega filma* so prevzeli tudi nekateri režiserji igranih filmov, da bi dosegli večji vtis avtentičnosti dogajanja (npr. John Cassavetes, **Sence**/*Shadows*, 1959; Robert Kramer, **Rob**/*The Edge*, 1968; Shirley Clarke, **Jasonov portret**/*Portrait of Jason*, 1967).

Z.V.

militantni film

"Bojevito" levičarsko usmerjen dokumentarni film, ki se "...postavlja v službo delavskega razreda in drugih zatiranih družbenih skupin ter se bori proti kapitalizmu in imperializmu..." (Guy Hennebel, *Le Cinéma militant*).

Pojavil se je v Franciji na začetku 70-ih let oziroma po revolucionarnem maju '68. Nastajal je v okviru kolektivov, kot so bili Cinlutte, Cinthique, Groupe Dziga Vertov, Iskra idr., v katerih so delali tudi nekateri znani cineasti, zlasti Chris Marker (Iskra) in Jean-Luc Godard (Groupe Dziga Vertov). Njihovi filmi (večinoma reportaže o delavskih stankah, študentskih nemirih, imigrantih, feminističnih bojih itn.) so zavračali vsakršno "estetsko predelavo realnosti"; cineasti so videli svojo vlogo v tem, da realnosti – ta pa je zanje pomenila razredni boj – pustijo spregovoriti v filmu. Med najbolj znanimi deli militantnega filma so: **Srečno, Francija** (*Bonne chance, la France*), **Citron-Nanterre** (v produkciji Cinlutte), **Če ljubiš življenje, greš v kino** (*Quand on aime la vie, on va au cinéma*, v produkciji Cinthique), **Cerisay: upale so si** (*Cerisay: elles ont os*, v produkciji Iskre) ter

Vzhodni veter (*Vent d'est*, 1969), **Vse je dobro** (*Tout va bien*, 1972) in **Zmaga tukaj in drugje** (*Victoire, ici et ailleurs*, 1970-76), vsi trije v produkciji Groupe Dziga Vertov in režiji J.-L. Godarda in Gorina; **Drugi proces Arthurja Londona** (*Le deuxième proces d'Arthur London*, Chris Marker za Iskro, 1969), **S krvjo drugih** (*Avec le sang des autres*, Bruno Muel, 1974-75).

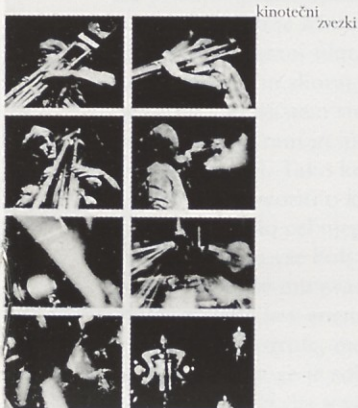
Za predhodnike oziroma začetnike militantnega filma veljajo sovjetski cineast Dziga Vertov, v ZDA kolektivi kot Film Photo Leage (1932), Nykino (1936), Frontier Film (1937-42) in v Evropi nemški kolektiv Prometheus Film GmbH (deloval je v letih 1922-32 in produciral tudi **Mrzle trebuhe**/*Kuhle Wampe* B. Brechta in Slatana Dudowa, 1932). V Belgiji je začel svojo kariero Joris Ivens (**Borinage**, 1933), ki je spremljal revolucionarna dogajanja skoraj povsod po svetu (v Španiji, na Kitajskem, v Vietnamu idr.). Proti koncu 60-tih let so idejo in prakso "revolucionarnega" filma, povezanega z ljudskimi boji v Južni Ameriki, zagovarjali zlasti Argentince Fernando Solanas in Octavio Getino (**Ura žarečih peči**/*La hora de los hornos*, 1966-68), nekateri avtorji brazilskega *cinema novo*, Bolivijec Jorge Sanjines in njegova skupina Ukamau idr.

Z.V.

Koen Van Daele, Simon Popek, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Zdenko Vrdlovec

montažna mašina

Andrej Šprah, *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrske revolucije in drugo svetovno vojno*, Slovenska kinoteka (zbirka Kinotečni zvezki, št. 4), Ljubljana, 1998



kinotečni zvezki

Dokumentarni film in oblast

Andrej Šprah

"Gospodarji so že davno izginili z obličja zemlje in tudi od kreatorjev podob se še poslednji pripravljajo na dolgo potovanje. Kar je ostalo, so podobe. (...) Odmevi pa se le molče spominjajo svojih krikov." Citat bi kaj lahko bil uvodni motto pesniške zbirke ali odlomek fin-de-sièclovskega apokaliptičnega esejaja – pa ni ne eno ne drugo. Je sklepna misel uvoda v knjigi Andreja Špraha *Dokumentarni film in oblast*. Ob branju Šprahovega diplomskega teksta, ki je v knjižni obliki izšel pri Slovenski kinoteki, pride nehote na misel teoretski prvenec Mladena Dolarja, *Struktura fašističnega gospostva*, ki je izšel pri Analecti pred šestnajstimi leti. Zelo redko se namreč zgodi, da bi sklepno študijsko pisanje že kar takoj lahko postalo uvodno študijsko branje prihodnje generacije. V obeh primerih analiza nekega natančno zamejenega historičnega fenomena pričanja s sistematičnim, skoraj shematičnim kazalom, da bi se skozi premene posameznih poglavij prelevila v pričevanje o veliko širših razsežnostih celega problemskega polja (tam totalitarnega gospostva, tu samega statusa filmske "realnosti"). Še več, upal bi si celo "posumiti", da oba avtorja družijo tihi dolg angažirani sistemati, ki smo je bili študentje filozofije deležni na predavanjih dr. Božidarja Debenjaka. Kot bi se iz poglobljenih prebiranj Heglovega *Uvoda v Fenomenologijo* in Marxovih *Očrtov* na dolgi rok rodil stil, v katerem se suvereno poznavanje teme prepleta s kritično analizo, kjer se fenomen po definiciji jasnijo skozi vpetost v produkcijska razmerja in kjer se nenazadnje posluš za jezikovne finese meša z ugodjem teksta. Vse to najdemo na straneh Šprahove knjige, oplemeniteno z dostojno, prav vljudno skromnostjo diskurza, ki se ne tolče po prsih, temveč raje treplja po ramenih.

Zato velja Šprahovi analizi pripisati izraz, ki ji gre: je klasičen primer historičnega materializma. Tako avtor že uvodoma utemelji svoje delo na predpostavki, "da se dokumentarni film že zaradi svoje 'narave' nahaja v sferi družbenih praks, ki iščejo svoj izraz v razmerju z dejanskim dogajanjem v pojavnih realnostih". Dejstvo, da so vse projekte, ki jih obravnava, omogočala sredstva vladnih ustanov, pa namesto zapletanja v večne dileme med subverzivnostjo znotraj sistema in slepo idolatrijo raje hudomušno reflektira z dvoumnim stavkom: "Svoboda, ki jo nudi razporek mošnje, je v svetu filmskega pogojena predvsem s širino samega razporka, a v njej ni podložnost roki, ki ga oži ali širi, nič manjša kakor tam, kjer se pokoravajo despotstvu zakonitosti tržišča." (str. 12). Šprah seveda ne skriva, da ga zanimajo predvsem tisti primerki dokumentarnega filma, ki jim lahko pripiše socialno angažiranost. Še več, v samo definicijo dokumentarnega že vpiše angažma: "kot dokumentarna v najsplošnejših okvirih pojmuje tista ustvarjalna hotenja znotraj neigrane filmske produkcije, ki so nastajala v odnosu do družbenih gibanj in socialnih statusov sočasne realnosti; ki torej niso bila zgolj hladen nezainteresiran posnetek neposredne realnosti, temveč vpis vanjo in opredelitev do nje." (str. 10).

In kako se avtor poda skozi to izjemno dinamično obdobje 20. stoletja, ki ga zamejuje že njegov podnaslov: od oktobrske revolucije do 2. svetovne vojne? Osnovna shema je jasna: ponudim vam štiri države, v vsaki od njih po eno filmsko gibanje, v vsakem od njih po enega avtorja, za vsakega od njih pa vam dam še obris poetike in oris tedanje politike. Tako pridemo do naslednjih verig:

Rusija – kinoki – Dziga Vertov – kino-oko – NEP

Anglija – documentary film movement – John Grierson – re-kreacija realnosti – Velika depresija

Amerika – Frontier Films – Pare Lorentz – dokumentarni duh časa – New Deal

Nemčija – Reichfilmkammer – Leni Riefenstahl – estetizacija politike – vzpon nacizma

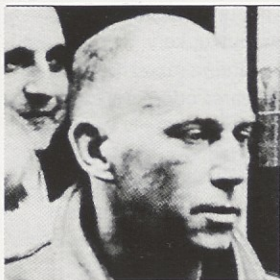
V skrajni konsekvenci se tako štiri zarezave v čas izkažejo celo za spoprijem s štirimi ideologijami 20. stoletja: socializmom, konzervativizmom, liberalizmom in nacizmom! Šprah si ne obotavlja zaradi preglednosti posamezna gibanja omejit na ključno avtorsko figuro, saj mu prav ta redukcija omogoča, da se namesto z vzajemnimi odnosi in vplivanji filmarjev vsakič znova podrobneje ukvarja predvsem z razmerjem med figuro avtorja na eni in monolitom režima na drugi strani. Tako se torej skozi knjigo kot ključno vprašanje postopoma gradi slutnja neke vzajemne prevare med dokumentaristom in oblastjo: oblast nikoli ne dobi od avtorja samo tistega, za kar ga je angažirala, temveč vedno še nek avtorski presežek; toda tudi on nje nikoli ne najde zgolj tam, kjer jo išče, temveč se mu vsakič pritihtopi tudi tja, kjer je raje ne bi videl. Od tod tudi navidezni oksimoron, ki ga Šprah uporablja in obenem reflektira njegovo uporabo: propagandni dokumentarec. Tisto, kar bi se lepi duši neokrnjene ustvarjalne svobode zdelo svetoskrunstvo (kako je vendar objektivni dokument lahko propaganda?), se izkaže kot izvrsten nastavek teoretske analize – saj prav Šprahova "svoboda z zadržkom" omogoči, da se debata razveže preizpraševanja domnevne objektivnosti filmskih podob in preusmeri na specifično avtorsko poetiko. Tako je dovolj paradokсно dejstvo, da se šele v trenutku, ko v dokumentarcu prepoznamo propagandne razsežnosti, ko ga torej odrešimo zaveze "resničnosti", zares odpre možnost razumevanja posameznega ustvarjalnega akta – v vsej njegovi neponovljivosti, individualnosti in dogodkovnosti. Mislim, da gre tako razumeti tudi Šprahov namig iz sklepnega poglavja o vidikih propagande: ker dokumentarec ostaja predvsem tekst, je "njegova 'smrtonosnost' nevarnejša, resničnejša v tej njegovi 'tekstualni' razsežnosti, kot znotraj razmerja z neposredno realnostjo" (str. 143). Šprah dodaja, da je prav v tej tekstualnosti dokumentarni film najbližje fikcionalnemu, kolikor omogoča formalna in ideološka preoblikovanja. In ko danes gledamo **Moža s kamero, Pesem Cejlona, Mesto ali Zmagoslavje volje**, nas veliko bolj kot o dobi in njeni "resničnosti" ti filmi poučujejo prav o samih sebi: o neverjetni formalni svobodi, ki se je znala vgnezditi v svobodo-zadržkom; o individualni zavezi njihovih avtorjev; a tudi o nekem ljudstvu, ki ga še ni bilo, a so ga ti filmi znali generirati (deleuzovski *peuple à venir*).

Tudi zato se Šprahova knjiga bere lepo, a melanholično, če ne celo žalostno: ker uprizarja čas, ki je še upal, da bo lahko film spreminjal svet. Danes, ko se je ta up realiziral kot obup, ko vsakih pet minut televizije obrne okoli cel svet, tega žal nihče več ne upa. Vez, ki je nekoč vezala film in svet, se je dokončno pretrgala – pa ne zato, ker bi se izgubila vsak po svoje, temveč ker sta se vzajemno posrkala in požrla. V času popolne medijske manipulacije in virtualizacije realnosti se je zato izjemno poučno tu in tam spomniti, da se "izobraževanje ukvarja z odpiranjem uma, 'propaganda' pa z njegovim zapiranjem" (Richard Taylor). Lepota Šprahove knjige o propagandi in oblasti je v tem, da si prizadeva um odpirati: s strogostjo stila in bogatostjo opomb. In če bi moral izbrati pasažo, pri katerih je videti največji "užitek v tekstu" samega avtorja, tedaj bi se brez obotavljanja odločil za strani, ki jih posveča "kino-pilotu" Dzigi Vertovu. V tem poglavju se na najboljši možni način zgosti tisto, kar odkluje celo knjigo: natančna historična umestitev, spoprijem z izvornimi teksti (Vertov, Gan, Eisenstein), podrobna predstavitev filmov (*Mož s kamero, Simfonija Donbasa, Tri pesmi o Leninu*) in pregleden kompendij najbolj relevantne sekundarne literature (Leyda, Michelson, Vrdlovec, Krefc). A vse skupaj dobi pravi pomen šele, ko Šprah vse te elemente s svojevrstno montažno mašino sprime v gibljiv skupek, ki ga – natanko tako kot Vertova na filmu – poganjajo intervali, preskoki od enega gibanja k drugemu in ne gibanje samo. Za umetnost intervala pa velja, kar je nekoč sam Vertov zapisal v eno od Kino-resnic: "Samo delo lahko zaceli naše rane."

Stojan Pelko

chris marker

vlado škafar



TO JE ZGODBA O ČLOVEKU, ZAZNAMOVANEM S PODOBO IZ OTROŠTVA. Kot otrok sem večkrat sanjal boga. Sedel je sredi velike okrogle sobe, sestavljene iz nešteto ekranov. Za vsako življenje en ekran. Skušal sem si predstavljati njegovo neverjetno sposobnost, da gleda ves čas vse ekrane hkrati, da ves čas spremlja vsa življenja hkrati, z nešteto zavestmi, ki so hkrati ena zavest..., ampak temu nisem nikoli prišel do konca. Najbrž sem se zato tolikokrat vračal tja.

(...in potem je bilo tu še vprašanje spomina, perspektive časa, vse preteklosti, ki je prav tako morala biti ves čas navzoča v tej vseobsegajoči zavesti, če naj ima misel o takšni omniprezenzi, misel o bogu, sploh kak smisel... In potem je bilo tu še vprašanje afekcije, sočustvovanja, brez česar bi bila ta zavest spet brez smisla – pogled boga le katatonično zrenje ravnodušnega *voyeurja*...)

Ob srečanjih z Markerjem se večkrat spomnim teh sanj.

MESTO SLOVESA

Kraj, od koder odhajaš, še dolgo ostaja v spominu. Kraj, od koder odhajaš, je najstarejši možen spomin, h kateremu se ne nehaš vračati. Mesto slovesa je mesto ljubezni.

Leta 1962 je Chris Marker posnel enega najbolj nenavadnih filmov – *Mesto slovesa* (*La jetée*). Še poln svežih vtisov s filmskega popotovanja po Kubi in navdušenja nad uspehom njihove revolucije, ki ga je precej skalila prepoved predvajanja filma v Franciji (*Cuba si*, 1961) ter med tavanjem po labirintu pariških ulic, na kateri je s kamero v roki neposredno vstopal v življenja naključnih ljudi in kot blaznež na njihovih obrazih in v njihovih besedah iskal iskrice sreče, iskrice smisla njihovih življenj, iskrice zavesti o svetu, iskrice radosti in predvsem občutek svobode v luči konca alžirske vojne (*Lepi mesec maj*, *Le joli*

mai, 1962), se je na lepem iztrgal iz prostora in stopil v čas. V prostor čistega časa.

V trenutku, ko se je zdelo, da je svet pripravljen slediti njegovi ideji in so se na obronkih začeli kazati obrisi Utopije, je Marker nepričakovano zapustil svet in odpotoval v čas. Edino v tišini katakomb časa je lahko zamrznil trenutek; ne zato, da ga užije, marveč, da ga premisli. (Mar ni prav trenutek evforije privilegirano mesto izstopa, skepse?). Prvi dan zapornika na prostosti (to vzdusje naj bi evociral film *Lepi mesec maj*) je zamenjal za prvi dan zapornika v času. Podobno kot je parižane obsedal duh Feuilladovega Fantoma, je tudi njega obšel duh apokalipse.

Kmalu po tem je prišlo uničenje Pariza. Izbruhnila je tretja svetovna vojna. Prostor je bil uničen. Edina možnost bivanja je bila v času.

Mesto slovesa je tudi neke vrste travelog, potopis, podoben njegovim prvim filmom iz konca petdesetih in začetka šestdesetih let – dokumentarnim filmskim esejem o daljnih deželah, razglednicam, polnih iskric in igrivih digresij, ki jih je presenečeni pariški filmski srenji, sicer opiti z rojstvom novega vala, pošiljal z vseh koncev sveta in z njimi opozoril nase. Le da je tokrat namesto po prostoru potoval po času. A ko so prijatelji prejeli razglednico iz časa, so bili zares šokirani.

Mesto slovesa je eno najbolj nenavadnih, nedoumljivih mest zgodovine filma. Film je v celoti sestavljen iz fotografij, negibnih podob, z izjemo trenutka, v katerem speča ženska odpre oči in se nasmehne. Ta trenutek odpiranja oči, ki je seveda podoba večne ljubezni, je trenutek odpiranja filma v svojem najbolj golem bistvu; v obojem je eden najpresunljivejših trenutkov filmske umetnosti in, upam si reči, vse umetnosti: podoba odpiranja oči in ljubečega nasmeha ni, kljub gibanju in nekajsekundnem trajanju, nič manj skrivnostna

in nedoumljiva, kot tista Mone Lise.

Daljnosežnost vprašanj, ki jih odpira že samo ta trenutek *Mesto slovesa* (ob tem ne smemo pozabiti, da moč te podobe počiva na konstrukciji celotnega filma), je neizmerna in za potrebe tega pisanja tudi v najbolj grobnih orisih preobsežna.

Za pričujoč prelet opusa Chrisa Markerja je pomembno, da je *Mesto slovesa* (pogojno rečeno) njegov edini igrani film, *fiction*, čeprav v njem paradoksalno in skoraj ironično sploh ni igranih prizorov v klasičnem smislu (seveda so fotografski posnetki kadrirani in inscenirani podobno kot pri igranem filmu). Tako kot pri njegovih filmskih esejih ne moremo govoriti o klasičnem dokumentarcu. Zato lahko praktično cel njegov opus uvrstimo v tisto nedoločljivo in vse bolj zasedeno polje filmske pripovedi, ki se mu pravi *non-fiction*.

Mesto slovesa je v enem znanstvena fantastika, vojni film, film katastrofe, metafizični triler in ljubezenska drama. Za mnoge je edini prepričljiv prikaz potovanja skozi čas v vsej znanstveni fantastiki. Podoba porušenega Pariza s topečim se Eifelovim stolpom sredi nuklearnih plamenov, ki se dotikajo neba, je kljub negibnosti in očitni narejenosti ena najbolj srljivih podob jedrske vojne. Klavstrofobično okolje podzemnih rogov in brezhiben sistem nadzora nad preživeli, ki deluje skoraj neopazno in brez napora podaja eno najbolj avtentičnih podob vojnega stanja. A vendar je vse to samo kulisa ljubezenski zgodbi – eni najlepših, kar jih poznam – ki zares dobi priložnost za večnost, v kateri sta zapisana tako konec kot smrt in je tega ni strah. Nasprotno, veseli se večnega ponavljanja same sebe in iz te absolutne gotovosti, ki jo človek, obsojen na minljivost, razumljivo težko zmore, izvira moč spomina, moč podobe, ki – krog bo tako sklenjen – prinaša večnost. Ko je v *Lepem mesecu maju* tistega leta 1962 Marker spraševal ljudi po njihovi sreči, se je moral spomniti svoje podobe sreče – podobe svoje ljubezni. In *Mesto slovesa* je pot k njej, je spomin nanjo. Spomin tudi na tiste dni, ki se niso šteli; minevali so v podobah sprehodov po parkih, po muzejih, po prostorih živega in mrtvega dostojanstva stvarstva. Tiste podobe, zapisane morda samo še v času, ob njih pa podobe slavljenja življenja in stvarstva, iz katerega je pobegnil, in kamor se bo po sladki mori ujetništva v času vrnil s hvaležnostjo, a vendarle zaznamovan. *Mesto slovesa* je kraj, kjer sedanost, pričujoči trenutek, prehaja v spomin – dolg, kakor življenje, ali krajši od utrinka (kar je veliko bolj pogosto). *Mesto slovesa* je mesto smrti.

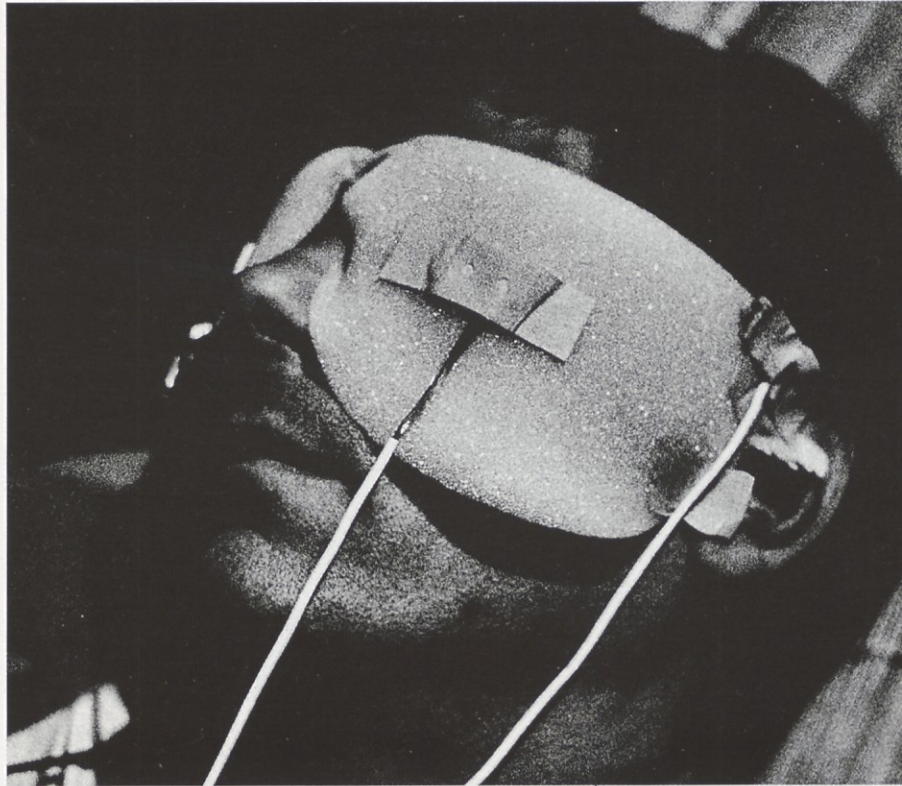
Mesto slovesa je film vseh Markerjevih filmov, vsega njegovega imaginarija. Film kristal, ki odseva Markerjevo preteklost in prihodnost, vse njegove filme, potovanja, spomine, tudi tiste, ki še prihajajo. Je popotnik v času in hkrati podoba tega potovanja. V *Mestu slovesa* je seveda skrita tudi Markerjeva smrt, pa tudi spomin nanj, spominsko obeležje, retrospektiva. (Ha, v *Mestu slovesa* je skrita celo Markerjeva retrospektiva v Kinoteki). In te besede, ta tekst. "In ko je spoznal človeka, ki mu že ves čas sledi skozi čas, je spoznal, da času ni moč ubežati in da je tista podoba, ki mu jo je bilo dano gledati kot otroku, trenutek njegove lastne smrti."

Od tu torej začnemo potovanje.

POTOVANJA IN SPOMINI

A kdo je ta, ki odhaja? Chris? Chris. Marker? Chris Marker? Slon?

Tudi popotnik, imenujemo ga Chris Marker, je



fiktivno mesto, virtualno mesto. Njegova avtobiografija je fikcija. Chris Marker je izmišljeno ime Christian-Françoisa Bouche Villeneuvea (recimo umetniško ime, da poenostavimo, da pridemo vsaj do imena). Razumljivo. Le kdo bi resno jemal revolucionarja, ki bi se predstavil s Christian-François Bouche Villeneuvea? Še na levi breg Seine ga ne bi spustili. Marker pa je bil rad na levem bregu, tam so marksistom včasih dobro stregli, sam ali v skupini, vendar končno vselej znova sam, s srcem in pametjo čisto zraven, s pogledom pa vedno nekoliko z razdalje. Zaznamovan z Jezusovim imenom (Chris = Kristus; Marker = znamenje, sled) je rad potoval in pripovedoval.

Chris Marker je popotnik, fotograf, pisatelj in cineast: Rojen leta 1921 v Neuilly-sur-Seine, če nadaljujemo to zgodbo, očetu Američanu in materi Rusinji (kako prikladno). Tako vsaj piše v romanu *Le coeur net* (Čisto srce, 1949) in čistemu srcu gre verjeti. Študiral je vse sorte in diplomiral iz filozofije. Njegova izredna načitanost in reflektirana enciklopedičnost sta sloveli daleč naokrog (in še vedno je tako). Znan je vzklík Henrija Machauxa: "Podrite Sorbonno in na njeno mesto postavite Markerja!" Ob tem mu ni manjkalo občutka za človeka, ironijo in humor. Je angažiran intelektualac in humanist. Med vojno je bil pilot v Kanadskem vojnem letalstvu, na kopnem pa se je pridružil Francoskemu odporniškemu gibanju. V barjih je igral klavir. Nikoli ni skrival, da je njegova velika ljubezen maček Guillaume-en-Egypte, saj mu je posvetil kar nekaj filmov.

To je torej naš popotnik v prostoru in času, ki ne daje intervjujev in se ne fotografira. Tudi sicer je težko ulovljiv, saj stalno prikriva svojo identiteto, ustvarja fiktivne junake, ki ustvarjajo svoje fiktivne junake. V filmu *Brez sonca* (1982) ustvari Sandorja Krasno, snemalca in popotnika, avtorja pisem in podob, ki jih pošilja svoji ljubezni. Ta, nič manj izmišljena, jih bere. Potem si izmišljeni Sandor v znameniti sekvenci na vrhu tokijskega nebotačnika izmisli popotnika v času iz leta 4001, ki neopazno prevzame njegovo

Mesto slovesa



Daleč od Vietnama

vlogo pripovedovalca in nas skoraj spelje nazaj na *Mesto slovesa*, kjer bi se v labirintih časov in skritih identitet spet popolnoma izgubili.

Marker je nomad, transcendentalni brezdomec, nenehno na poti, neujemljiv. Edina gotovost, edini subjekt filma je zavest in spomin človeka, ki to snema, zbira, premišljuje in komentira... – ki pripoveduje.

Markerjev opus je dokaj pregledno in po številu del (zaenkrat) enakomerno razdeljen v tri dele, tri obdobja njegovega ustvarjanja, ki so bila močno zaznamovana z družbeno političnimi dogajanjmi po svetu. Vse se ga je dotaknilo in vsega se je dotaknil, nam odkrije pregled krajev njegovih popotovanj s filmsko kamero (ali fotografskim aparatom), na katerih je večkrat obšel ves svet.

Svet je material za njegovo razmišljanje, za pripoved, ki jo vselej pripoveduje njegov Jaz, bodisi v prvi, ali pozneje v drugi osebi, čeprav velikokrat prekrit z glasom ali imenom nekoga drugega, kar je v skladu z njegovo dilemo, da je težko govoriti v prvi osebi, obenem pa je tudi težko zavreči svoj Jaz. Dispozitiv njegovih neigranih filmov je edinstven in izviren ter kljub spremembam v pripovednih strategijah (zlasti v smislu večanja distance) prav zato precej enovit in prepoznaven. Kljub bogati tradiciji francoskega filmskega esejizma (*camera-stylo*) lahko rečemo, da se je ta v svoji čisti obliki pojavil šele z Markerjem.

Če je sicer veljalo, da so podobe služile za slikovno ponazoritev besedila, ideje, ali pa je komentar služil za pojasnjevanje podob (kar sta še danes prevladujoča načina zlasti televizijske neigrane filmske reprezentacije), sta pri Markerju beseda in podoba prvič združena v gramatiko istega jezika, s katerim pripoveduje; zdi se, da do sožitja besed in podob ne prihaja šele v končni montaži, ampak da le-to obstaja že v "grlu" pripovedovalca, v samem govoru.

V ospredje je potisnjen filmar in njegov dostop do resnice: bodisi z neposrednim vstopom v življenje s svojim objektivom, ali z izborom imaginarija že obstoječih podob, besed, glasov, zvokov. Večina njegovih del je splet dokumentarnega in invencije, razdalje in intime, razkrivanja in skrivanja.

Če so tri obdobja Markerjevega filmskega ustvarjanja

tako izrazita in količinsko v ravnovesju, pa so, kot posledica zavezanosti času in aktualnim dogodkom, časovno zelo neizenačena: prvo obdobje, v katerem se je oblikovala Markerjeva, tako estetska (filmska) kot politična vizija, zajema čas med letoma 1950 in 1966, drugo obdobje, recimo mu obdobje kratke iluzije, ki zajema čas sedmih viharjih let (1967 - 1973), je zavezano revolucionarnemu letu '68 ter obdobju tik pred in tik za njim, tretje obdobje, ki nastopi po letu 1973 in ga zaznamuje deziluzija ter vse večja distanca od sveta (tudi filmi v pravem pomenu so vse redkejši), pa traja vse do danes, čeprav bi v luči njegovega, pogojno rečeno, umika iz filma v devetdesetih letih – ko filmske montaže vse bolj uporabljajo zgolj za sestavljanje multimedialnih in virtualnih prostorov, njegova potovanja pa postajajo vse bolj potovanja po spominu (osebnem ali umetnem), po času in nič več prostoru – lahko govorili tudi o četrtem obdobju. V tem času je posnel le dva filma v pravem pomenu besede: *Zadnjega boljševika* leta 1992 in *Peto stopnjo* leta 1996, kot samostojen film pa tudi še polurni video *Modra čelada*; vsi trije pa skupaj vendarle nadaljujejo vzdušje deziluzije in melanholijske, značilno za njegove filme konca sedemdesetih in osemdesetih let.

Prvo obdobje, prva popotovanja, so kljub pozorni detekciji in lucidni analizi stanj v družbi še vedno polna sanjarjenj; potopisi so sproščeni, pisani brez zadržka v prvi osebi, s številnimi duhovitimi in igrivimi digresijami, tudi vzneseni, in čeprav stanje na terenu ni najbolj rožnato, iz njih veje določen optimizem. Drugo obdobje je obdobje aktivizma, viharnega življenja v času, v katerem skoraj ni časa za premislek in prostora za razdaljo. Povečini gre za čiste dokumentarne forme, za neposredne vstop v življenje in navzočnost v trenutku, kino-revolucijo. Snema se vse, snema se nepretrgoma, resnično govori v prvi osebi, ni časa, pa tudi potrebe ne za komentar. Tretje obdobje je čas pobiranja razbitih iluzij, čas pretežno melanholičnega spominjanja; vzneseni formi potopisa in direktnega filma zamenja elegija filmskih esejev, elegija nepremostljive razdalje, odmaknjenosti. Elegija potovanj v času, v katerem se nenehno vračajo ista preizpraševanja preteklosti, iste podobe spodletlosti.

Vizija

Prvo obdobje je torej obdobje oblikovanja Markerjeve estetske in politične vizije, kot se je izrisovala ob njegovih prvih filmskih popotovanjih v dežele, kjer se je kalil komunizem, kar ga je, kot angažiranega marksista, najbolj zanimalo. Pred začetkom prve poti stoji premislek, podobno kot bo veljalo za zaključke in začetke naslednjih Markerjevih filmskih etap. Z Alainom Resnaisom sta najprej obračunala z dvema najbolj travmatičnima točkama kolektivnega spomina in intimne politične zavesti: na domačem terenu z brezkompromisno kritiko francoskega kolonializma in nič manj sramotnega post kolonializma, pa tudi z zahodnjaško, kapitalistično percepcijo tretjega sveta v filmu **Tudi spomeniki umirajo**, ki je najprej stresel Cannes in prejel nagrado Jean Vigo, takoj za tem pa so ga prepovedali in zaprli v bunker za dolgih dvanajst let. Sledi za levičarskega intelektualca obvezen obisk prizorišča holokavsta, v Markerjevem in Resnaisovem primeru Auschwitzta, ki ga moraš tudi "umetniško" preboleti in priti ven z nekim smislom, na katerem lahko sploh začneš graditi kakršen koli temeljit razmislek o svetu, kakršno koli umetniško

ustvarjanje. **Noč in megla** je kot neizmišljena, dokumentarna plat *Mesta slovesa* točka odhoda. Najprej ga je seveda zanimala Sovjetska zveza, a jo je iskal daleč od Moskve. Prvič celo izven njenih meja – na Finskem, v Helsinkih, ki so leta 1952 gostili največjo svetovno prireditev – poletne olimpijske igre. Prvo ime te olimpiade je bil znameniti tekač Emil Zatopek, a še bolj odmeven je bil prvi nastop Sovjetske zveze na tako velikem tekmovanju, kar je bil obenem prvi stik zibelke socializma z drugimi narodi. Poleg Sovjetske zveze je Markerja zanimal tudi fenomen olimpijskih iger samih, tedaj še ne toliko spektakla kot miroljubnega, športnega druženja sveta, ki je po drugi svetovni vojni pokal po vseh šivih. A najbolj ga je zanimal človek, posameznik z dušo, imenom in obrazom, s svojo željo in usodo, s čimer je **Olympia 52** tudi kritičen premislek znamenitega filma Leni Riefenstahl *Olympia*, skrajno estetiziranega slavljenja "nacističnih" olimpijskih iger v Berlinu 1936, ki na račun ideje naroda in lepote telesa (tako se imenujeta obe poglavji filma) v svoji navdušujoči in spektakularni vizualizaciji pozablja na človeka in njegovo dostojanstvo. V svoji deklarirani naivnosti pa tudi na politične posledice. Markerjev portret olimpijskih iger ni razkošje za oko, marveč za duha. Naslednja postaja je Peking, obisk druge največje socialistične države, v kateri tudi ne teče vse, kot bi moralo. Vztrajanje kamere in samospraševanje pripovedovalca o iskrenosti početja ljudi (v tem primeru prodržavnih demonstracij) postavlja film v kritičen odnos do kitajske revolucionarne stvarnosti, ob hkratnem iskanju pozitivnih pridobitev revolucije. **Nedelja v Pekingu** je prvi Markerjev samostojni film, ki prinaša nov koncept dokumentarnega filma kot informacije, poezije in kritike v enem ter markerjevsko (revolucionarno) montažo treh elementov: podobe, njihovega medsebojnega odnosa in njihovega odnosa do avtorjevega komentarja. Sledilo je **Pismo iz Sibirije**, prvi čisti travelog, filmski esej ali bolje rečeno film-pismo, ki ga v prvi osebi naslavlja neposredno na gledalca. V eni izmed številnih digresij se duhovito poigra s kulešovovim efektom in sovjetsko stvarnostjo. Isto sekvenco podob opremi s tremi različnimi komentarji, pri čemer je prvi državniško vznesen, drugi zahodnjaško zadržan, tretji pa preprosto "sovjetski". Iz mrzle Sibirije je prek nesrečnega Izraela in Palestine odpotoval v toplo Kubo, tretji temelj svetovnega socializma. Poleg toplega vremena je naletel na toplo porevolucionarno vzdušje, ki je bilo tam še ravno sveže in polno optimizma, zato so podobe s Kube iz leta 1961 ene njegovih najtopplejših in besede ene najbolj vznesenih. Vrne se v hladni Pariz, politično ječo, kjer pa se ravno začinjajo kazati prva znamenja pariške pomladi. Po končani vojni z Alžirijo se odpravi med ljudi z ulice in izrisuje portret mesta kot portret zapornika, ki je prvi dan na svobodi. Prvo obdobje sklene, kot ga je začel, z obiskom olimpijskih iger, tokrat v Tokiu leta 1964. To je njegov prvi obisk Japonske s kamero, dežele, ki ga bo skozi opus pozneje najbolj privlačila in kamor se bo največkrat vračal. Spet gre na stadion, zanimajo ga podobe Japoncev in podobe Japonske – kako se je pobrala po dveh atomskih bombah. Ampak načrti se hitro spremenijo, ko v objektiv ujame obraz mlade Japonke. V hipu opusti načrte o detekciji stanja povojne Japonske in iz družbeno političnega eseja uide v formo ljubezenskega dokumentarca. Sledi ji po ulicah, kot zaljubljenec, sprašuje jo o življenju in sreči in ljubi njene odgovore; ona mu odgovarja v objektiv,

kot zaljubljenka. Presenetljiv oseben in nostalgичen zaključek Markerjevega "predrevolucionarnega" obdobja. In ne pozabimo: sredi teh potovanj je *Mesto slovesa*, ki se je kot gigantski potujitveni efekt zažrl v fikcijo zgodbe o uspehu socialistične revolucije. Na prehodu v drugo obdobje je nov temeljit in umirjen premislek sveta in sveta podob. Če bi imel štiri dromedarje je listanje po več kot 800 fotografijah posnetih v 27 državah v preteklih desetih letih v družbi dveh prijateljev, poglobljen skupinski "reminescing" najlepših let njihovih življenj in podob, ki prevečkrat govorijo o nepravilnosti in ponižanju.

Iluzija

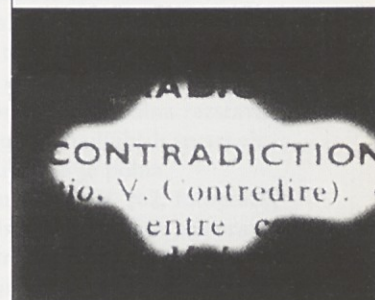
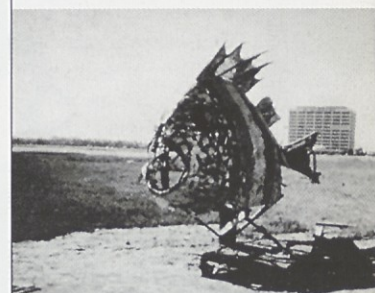
Kljub temu je nastopil čas za iluzijo. Leto 68: najlepše in najobetavnejše leto po koncu druge svetovne vojne. Leto v katerem so se mnogi plameni civilno družbenih in socialno političnih prizadevanj po vsem svetu srečali v planetarni politični zavesti, da se mora in da se da spremeniti svet. In še nikoli ni bilo potrebnega toliko orožja, da se ta plamen pogasi. Najbolj izpostavljen generator te zavesti je bil Vietnam.

Tudi za Chrisa Markerja in ugledno družino (Godard, Resnais, Varda, Ivens, Lelouch), s katero je posnel kolektivno agitacijo *Daleč od Vietnama* v vlogi koordinatorja in producenta – za potrebe tega filma je soustanovil skupino SLON (Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles), s katero je realiziral vse filme tega obdobja (v tem obdobju se pod filme ni podpisoval – podpisana so bila kot kolektivna dela skupine SLON).

SLON je pomenil obrat k revolucionarnemu kinu – ni avtorstva, (skoraj) ni komentarja, če že je, je patetičen in v službi politične agitacije; v ospredju je akcija, realizacija ideje; vstop v življenje je neposreden, snema se vse in potem montira v slogu filmskih novic, aktualnosti; v prvi plan pride realen zvok in glas ljudstva. A Markerju skepsa ni dovoljevala dlje kot do pol poti. Lahko je bil skrajno angažiran, a vendarle z razdalje, izza objektiv. Lahko je izžareval navdušenje in navijanje opazovalca dogodkov, a tudi njegovi najbolj angažirani filmi so se vselej vračali k vprašanju, tega pa si agitacija in politična propaganda ne moreta privoščiti. Tudi sredi revolucionarnega vrenja so ga bolj kakor ideje privlačili človeški obrazi, naj je šlo za proteste ameriških mirovnikov pred Pentagonom, ali za spremljanje velike stavke delavcev v Besançonu. In kljub skrajno neposrednim vstopom v življenje in ljudi ne moremo govoriti o Markerjevem kino-očesu, saj je njegovo oko vselej čutilo za kamero, vselej toliko odmaknjeno od objektiv, da je refleksija prisotna že v trenutku samega snemanja.

Daleč od Vietnama je ne glede na to veljal za najostrejšo in gotovo najplivnejšo kritiko ameriškega posredovanja v Vietnamu in še danes velja za mejnik v agitacijskem oziroma politično propagandnem filmu. Čeprav je element politične propagande močno prisoten, pa tudi v tem kolektivnem delu Vietnam vsakemu izmed avtorjev stopa v ospredje bolj kot točka soočanja s samim seboj, z lastno refleksijo sveta in teme, ki se porajajo, so dostikrat zelo daleč od Vietnama, material bojišča intime.

K Vietnamu se Marker vrne še enkrat naslednje leto, ko pred Pentagonom spremlja mirovniške demonstracije proti ameriški udeležbi na tujih tleh in je spet bolj kot o vojni ali Vietnamu film o ljudeh, ki so v določenem trenutku pripravljeni pozabiti sebe in se predati ideji višje, skupne stvari.



Zadnji boljševik

Junkopia

Govorimo vam o Pragi:
Drugi proces Arturja
Londona

Govorimo vam o Pragi:
Besede imajo pomen



Po zadušitvi revolucionarnih gibanj in civilnih iniciativ leta 68 se Marker hitro obrne proti Latinski Ameriki, kjer so bile stvari še vedno vroče in tendence še vedno pozitivne. Najprej se je vrnil v Kubo, svetlo točko prosulega komunizma, kot bi šel prebolevat največji poraz zahodnega in vzhodnoevropskega sveta. A tudi pri prijaznem Castru je bilo v prvih razpokah čistosti revolucije opaziti madeže političnega kriminala, ki ga je leto prej podoživljal ob inscenaciji montiranih političnih procesov v Pragi na snemanju filma Costa Gavrasa o procesu proti Arturju Londonu. Majhno tolažbo ob dokončno izgubljenih iluzijah je doživel v Čilu ob pogovoru s predsednikom Allendejem, enim redkih revolucionarjev, ki je na oblast prišel po demokratični poti.

Brez sonca

Deziluzija

A še ta tolažba se je kmalu osula. Dve leti pozneje so Allendeja ubili. Tudi v Čile se je vrnila diktatura. In Marker je počasi začel odhajati iz sveta. Pred tretjim velikim premislekom sveta v filmu *Rdeče obzorje* je s prvimi obračuni razbitih iluzij začel že v zgodnjih sedemdesetih. V *Vlaku* v teku je šel obiskat svojega velikega učitelja Aleksandra Medvedkina, da skupaj pogledata v začetke iluzije, v čas kino-vlakov, ko se je zdelo, da gre vse v pravo smer. Ta izjemen, globoko občuten portret umetnika in dnevniški zapis končnega srečanja dveh sorodnih duš iz različnih generacij je še en unikat v zgodovini filma. Posnet je bil namreč za predfilm k Medvedkinovi *Sreči*, ki je dolgo veljala za izgubljeno in vsaj zunaj sovjetskih bunkerjev nedosegljivo, pa se je prav po Markerjevi zaslugi spet našla. Nič manj nenavadna ni *Ambasada*, film, ki mu je preprosto nemogoče priti do dna. Politični dokumentarni triler, zmontiran iz boja

najdenih posnetkov na 8mm traku, ki so jih našli v neki ambasadi, kot kažejo zadnje podobe očitno v Parizu, ki prikazujejo dramatične dneve, ko so se na ambasado zatekli politični begunci in nekaj dni z ambasadorjem in njegovo ženo živeli v neke vrste komuni. V vsej nedoumljivosti položaja, v katerem se znajde tudi gledalec (prav to je izjemno!), sredi kaosa in množice, potihem prihajajo v prvi plan medčloveški odnosi, človeški obrazi, človeške samote. Tretji nenavaden film v tem nizu je *Ker pravimo, da je mogoče*. V urah precejšnjega brezupa je Markerju po pošti prišlo v roke vabilo, da zmontira filmski material, ki so ga posneli delavci tkalnice Rhodiacaeta v Besançonu, kjer je leta 1967 Marker snemal in posnel film *Kmalu, na svidenje*, s katerim so bili ti isti delavci precej nezadovoljni (bil naj bi preveč poetičen, umetniški). Nastal je 47 minutni film *Ker pravimo, da je mogoče*, zadnja Markerjeva filmska politična akcija pred umikom v labirinte svojih spominov. Pred umikom si je, kot rečeno, ponovno vzel čas za splošen in temeljit premislek sveta, zadnje desetletke. *Rdeče obzorje* je impozantna freska političnih gibanj v šestdesetih in sedemdesetih letih, vzpona in pada svetovnega revolucionarnega gibanja, ki doživi svoj nostalgični in melanholični vrhunec na privilegiranim filmskem mestu, z analizo Eisensteinovih odeskkih stopnic. *Rdeče obzorje* je dognana, presunljiva, intimna, a tako zelo razsežna analiza intimnih humanističnih upov in internacionalizma ter izroditve revolucionarnih idej, obenem pa umirjena, a neprizanesljiva bilanca stanja. Kljub trpki melanholiji, ki pada na podobe iz glasu in besed pripovedovalca, se kot fantom vedno znova pojavlja vprašanje, ki ni samo retorično: ali je v zraku ostalo še kaj rdečega? *Rdeče obzorje* je sestavljeno pretežno iz že posnetih podob, ki potrebujejo besede iz novega časa. Tudi v tem premiku k že posnetemu materialu, k arhivskemu materialu je *Rdeče obzorje* indikator novega obdobja Markerjevega filmskega ustvarjanja. Novi posnetki ga vse manj zanimajo, toliko je že posnetih podob, njegovih in drugih, za katere je treba znova iskati besede in čustva. "Človek ne ve, kaj snema", lahko samo reče.

Sledi pet let odmora, v katerih dozori mogočen dnevnik vrnitve, *Brez sonca*, nedosegljiva mojstrovina filmske pripovedi in obenem najlepši dokument o umetnosti delanja filma. Markerjevo potovanje okoli sveta, ki nam ga brez rezerve kaže kot ga vidi njegova komaj zaceljena duša, v luči prvega jutra novega sveta, sestavljenega iz prejšnjih in novih podob, z umirjeno ironijo, prežeto z izkušnjo, poezijo in sočutjem. Tu je že čisto odmaknjen, kot bi starec gledal lastno otroštvo in to je razvidno tudi v formi, saj postavi v glavni vlogi izmišljena tako pisca pisem, kot prejemnico in bralko le-teh. Umakne se v drugosebno izpoved, v polpremi govor, ki pripovedovalca umakne na varno razdaljo, gledalca pa z ukinitvijo motečega Jaza pritegne še bliže. In ko razmišlja o končnem, najvišjem, ultimativnem filmu, ki bi ga utegnile sestaviti sanje vseh potnikov sveta, se zdi, da je čisto zares spet na začetku časovnega traku, otrok, z nekim čudnim sčemenjem v očesu, ki ni nič drugega kot sled lastne starosti.

Z istim mirom in blago melanholijo, ki ji čas vztajno celi rane, obišče Kurosawa ob snemanju *Kaosa*, in tudi z neuničljivo ironijo, ki spet povzema igrive tone – scenski delavci, ki na Kurosawovo odločitev, da je treba pozlatiti klasje, barvajo tisoče klasov, ga spomnijo na vesele ruske kmete ob kolektivni žetvi v sorealističnih agrarnih *musicalih* petdesetih let.

Leto pozneje obišče Tarkovskega, pri katerem naleti na isti mir in občutenje časa, v mizansceni kot v življenju.

Po utečenem redu, ki ga niso zlomile ne iluzije ne razočaranja, se leta 1989 spet ozre nazaj. Tokrat ne samo na minulih deset let, ampak na zgodovino predvsem zahodne civilizacije. **Dediščina sove** je šesturna, v trinajst televizijskih nadaljevanj razstavljena meditacija o zgodovini in vplivu antične civilizacije na zahodno misel. Sestavljena je iz niza simpozijev, sproščenih filozofskih pogovorov s pretežno evropskimi misleci, ki odhajajo na imaginarna popotovanja po geografiji in zgodovini sveta Idej.

In potem je še eno potovanje, obisk **Zadnjega boljševika**, Aleksandra Medvedkina. Pravzaprav obisk spomina nanj, saj je Medvedkin med tem umrl. Mrtvemu Medvedkinu pošlje šest pisem, z neutolažljivim obžalovanjem, ker ga ni obiskal še živega, kot je večkrat obljubil in s srčno predanostjo staremu prijatelju. Pošilja mu spomine – lastne, na primer, ko so po levem bregu Seine lepili plakate za *Srečo* in spomine njegovih sodelavcev, ki jih gre posnet v Rusijo, še posebej njegovega zvestega snemalca Tolčana. In z njim želi podeliti tudi skupne travme iz katerih veje huda kritika sovjetske družbe, morda najostrejši in zagotovo najmorbidnejši Markerjev obračun z izdajo revolucije. Skozi težko in razdajajočo pisavo si nostalgija, želja po preteklih čustvih in stvareh ter melanholija, globoka čustvena prizadetost in resignacija izmenično podajata roki, tako kot humor in žalost, ironija in razočaranje. *Dinozavrov ni več, toda glej, kaj se je zgodilo z njimi*, pravi ob zadnji podobi – podobi deklice, ki stiska k sebi napihnjene dinozavra – *otroci jih ljubijo*.

In kot posebna oblika ironije se zdi za nas gotovo izjemno dejstvo, da je Chris Marker za zdaj zadnja filmska potovanja prihranil za Slovenijo. Leta 1993 je med vojno v Bosni in Hercegovini prišel v Ljubljano snemat begunce na Roški, ki so delali svoj televizijski program. Nastala sta kar dva filma – **Dvajset ur v zbirnih centrih** je polurni portret mladih bošnjaških televizijcev, ki pripravljajo svoj televizijski program in obenem razmišljajo o manipulaciji medija in možnosti objektivnosti, drugi film, **Slon tango**, pa je štiriminutni tango slona iz ljubljanskega živalskega vrta, ki slovi po zelo nenavadnem jutranjem sprehodu.

Za temi potovanji ostaja kronična melanholija popotnika, ki vedno pušča ljudi in kraje za seboj. Za dokumentarista, v katerem slovesa puščajo še močnejše sledi, je ta toliko bolj bridka.

(PRA)SPOMIN, ENCIKLOPEDIJA

A v svetu novih medijev obstaja zdravilo tudi za to. Markerja je zamikalo in odšel je v virtualen svet. V svet prostora-časa, o čemer je velikokrat sanjal. V svet čistega spomina, v labirinte časa, ki hranijo mnoge sanje in utegnejo nekoč zares postati popoln film. Z izjemo *Zadnjega boljševika* in *Pete stopnje* Marker v devetdesetih ni več delal filmov. Vsaj ne v tistem klasičnem smislu, za samostojne projekcije v kinu. Pa tudi *Peta stopnja* je zgolj v igrano formo prenešen svet virtualnosti. Njegovi video filmi so zgolj montaže, izbrane sekvence za njegove multimedialne inštalacije, ki so se začele kot prostorske postavitve – denimo **Silent movie** – izjemen *hommage* zgodnjemu, nememu filmu ali **Zapping Zone**, v katerem se simultano vrtijo izbrane in prepoznavne podobe sveta devetdesetih let, ključne

podobe kolektivnega spomina zadnjega desetletja. V njih je čutiti melanholijo nad poljubnostjo zgodovine in spomina ter globalno pozabo. To pride še bolj do izraza v Markerjevem prvem CD-ROM-u z naslovom **Immemory**, nekakšen praspomin, virtualna zbirka njegovega najbolj izbranega imaginarija (tudi tu naletimo na Slovenijo – na nekega Kobeta, ki si je čas zaporništvu v koncentracijskem taborišču med II. sv. vojno krajšal tako, da je ustvaril edinstven komplet kart tarota, na katerih so izključno motivi iz taboriščnega življenja). V novem mediju pride še bolj do izraza njegova obsesija s potovanjem in spominom. Spomin je tu razstavljen, na množico glavnih strani in podstrani, razstavljene so usedline Markerjeve glave, markerjevega spomina, po katerih te ne pelje več sam. To je ta dokončna distanca, dokončen umik iz svoje pripovedi, h kateri je stremel od vsega začetka, zato se zdi njegovo zatočišče v virtualni svet logično nadaljevanje njegovega opusa. Takšna distanca, ki hkrati omogoča čisto neposreden in poljuben dostop do vsega, kar je njega razstavljenega, na filmu preprosto ni mogoča. A ta absolutna odmaknjenost vseeno pridela ogromno izgubo, izgubo emocij. Kajti za emocije je potrebna režija.

Mogoče je v tem smislu zanimiv njegov najnovejši projekt **Roseware**, ki je po eni strani korak naprej od omenjenih virtualnih inscenacij, v istem trenutku pa korak nazaj v realni svet. *Roseware*, skladišče, ki z imenom spomni na zadnjo sceno Wellesovega **Državljana Kanea**, ko se samo gledalcem razkrije skrivnost otroške želje, zgoščene v besedi *Rosebud*, je prav tako potovanje v središče spomina – k tisti podobi ali stvari, ki te je najmočnejše zaznamovala. K tisti podobi-spominu, ki te potegne v vrtočlavo časa in te odloži v središču emocije.

Roseware je namreč prostorska in virtualna razstava Markerjevega življenja, njegovih najljubših stvari ali tistih, ki so mu bile pri roki. Soba je polna Markerjeve "krame", najljubših knjig, rož, fotografij, starih razglednic in računalnikov, v katerih so zbrani vsi dosedanji Markerjevi virtualni svetovi. Prav ta prostorski, otipljiv, prijemljiv del je tisti presežek, ki ga prinaša *Roseware*. Tisti presežek, ki kljub nerežirani razstavi njegovih stvari, v tem neposrednem dotiku, lahko prinese emocijo. Drugi presežek je dejstvo, da to sobo, ta markerjev svet soustvarjajo vsi njeni obiskovalci, ki lahko ne le percipirajo, marveč tudi participirajo. Bodisi, da samo primejo ali premaknejo kakšno stvar, ali pa v sobi pustijo konkreten del svojega sveta – kakšno risbo, morda besedo, predmet, ki ga pustijo v njegovem – njihovem svetu.

Ti razstavljeni svetovi se spet sprašujejo o popolnem spominu. Vedno bolj skromno in previdno: kako blizu je mogoče priti svojemu popolnemu spominu? In kako bi vanj (čim bolj, čim dlje), vsaj na obisk, lahko hodili vsi drugi. Tako, kot se hodi v Markerja. Kajti Markerja je kljub temu veliko. Njegova enciklopedija bi lahko dobro predstavila naše stoletje. In če bodo namesto v Sorbonno vsi hodili v Markerja, ne bodo imeli sveta nič manj. •



1950
Les Statues meurent aussi (Tudi spomeniki umirajo)
 režija: Alain Resnais, Chris Marker in Ghislain Cloquet
 glasba: Guy Bernard; branje teksta: Jean Négroni
 dolžina: 30 min

1952
Olympia 52 (Helsinki)
 snemalci: C. Marker, R. Cartier, J. Sabatier in J. Dumazedier
 dolžina: 82 min

1956
Dimanche à Pékin (Nedelja v Pekingu)
 svetovalka za sinologijo: Agnès Varda
 dolžina: 22 min

1958
Lettre de Sibérie (Pismo iz Sibirije)
 izvirna glasba: Pierre Barbaud
 direktor fotografije: Sacha Vierny
 dolžina: 62 min

1960
Description d'un combat (Opis spopada)
 dolžina: 60 min

1961
Cuba si
 dolžina: 52 min
 Zaradi cenzure predvajan v obliki dveh kratkometražnih filmov: Kuba si in Liberté (Svoboda), med leti 1961-63 prepovedan

1962
Mesto slovesa (La jetée)
 foto-roman: Chris Marker
 Jean Naegron, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Jacques Branchu
 glasba: Trevor Duncan
 dolžina: 28 min

1962
Le joli mai (Lepi mesec maj)
 1. Prière sur La Tour Eiffel (Molitev na Eifflovm stolpu)
 2. Le Retour de Fantômas (Fantomasova vrnitev)
 režija: Chris Marker in Pierre Lhomme
 asistent: Yves Montand z deklamacijami
 glasba: Michel Legrand
 dolžina: 165 min

1965
Le Mystère Koumiko (Skrivnost Koumiko)
 uvod: Koumiko Muraoka
 glasba: Toru Takemitsu

dolžina: 54 min
 1966
Si j'avais quatre dromadaires (Če bi imel štiri dromedarje)
 glasovi: Pierre Vaneck, Catherine Le Couey, Nicolas Yumatov
 glasba: Lalan in Barney Wilen
 tekst in fotografija: Chris Marker
 dolžina: 49 min

1967
Daleč od Vietnama (Loin du Viêt-nam)
 režija: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard
 glasba: Philippe Capdenat in Georges Aperghis
 koordinacija: Chris Marker
 naslovna glasba: Hanns Eisler
 dolžina: 115 min

1968
A bientôt, j'espère (Kmalu nasvidenje)
 režija: Chris Marker in Mario Marret
 fotografija: Pierre Lhomme
 glas: Chris Marker
 dolžina: 55 min

1968
La Sixième face du Pentagone (Šesti obraz Pentagona)
 režija in fotografija: Chris Marker, François Reichenbach
 fotografija: Tony Daval
 dolžina: 28 min

1969
On vous parle du Brésil (Govorimo vam o Braziliji)
 dolžina: 20 min

1969
Le Deuxième procès d'Artur London
 (Drugi proces Arturja Londona)
 glas: Chris Marker
 dolžina: 28 min

1969
Jour de tournage (Snemalni dan)
 dolžina: 11 min

1970
Carlos Marighela
 dolžina: 17 min

1970
Les mots ont un sens (Besede imajo pomen)
 glas: Chris Marker
 dolžina: 20 min

1970
La Bataille de dix millions (Bitka deset tisočih)
 podatke o Kubi zbral Chris Marker in Valérie Mayoux
 fotografija: Santiago Alvarez in Noticiero
 glasba: Leo Brouwer
 dolžina: 58 min

1971
Le Train en marche
 fotografija: Jacques Loiseleux
 dolžina: 32 min

1972
Vive la Baleine (Naj živi Kit)
 kiti: Mario Ruspoli
 bitja: Chris Marker
 dolžina: 30 min

1973
L'Ambassade (Ambasada)
 dolžina: 20 min

1973
Puisqu'on vous dit que c'est possible
 (Ker pravimo, da je mogoče)
 montaža: Chris Marker
 dolžina: 47 min

1974
La Solitude du chanteur de fond
 fotografija: Pierre Lhomme, Yann Le Masson, Jacques Renard
 asistenca pri montaži: Chris Marker
 dolžina: 60 min
 1975
La Spirale (Spirala)
 režija: Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux
 koordinacija: Chris Marker
 glasba: Jean-Claude Eloy
 dolžina: 155 min

1977
Le Fond de l'air est rouge (Rdeče obzorje)
 1. Les Mains fragiles (Krhke roke)
 2. Le mains coupées (Odsekane roke)
 montaža in zvok: Chris Marker
 glasovi: Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspero, Laurence Cuviller, François Périer in Yves Montand
 dolžina: 240 min
 angleška verzija: A Grin Without a Cat
 dolžina: 179 min
 glasovi: Jim Broadbent, Charlotte Cornwell, Robert Kramer, Cyril Cusack, Vilma Hollingbury, John Laurens, Alfred Lynch, Sylvestra La Touzel

1978
Quand le siècle a pris formes (Ko se je stoletje spreminjalo)
 video, dolžina: 12 min

1981
Junkopia (San Francisco)
 režija: Chris Marker, Frank Simeone, John Chapman
 glas: Arielle Dombasle
 dolžina: 6 min

1982
Sans soleil (Brez sonca)
 elektro akustični zvok: Michel Krasna (po motivu M. Moussorgskega: "Sans soleil" in Sibeliusa: "Valse triste")
 pesem: Arielle Dombasle
 filmi: Sana Na N'hada (Pust v Bissau), Jean-Michel Humeau (Podelitev), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Gverila v Bissau), Danièle Tessier (žirafina smrt), Haroun Tazieff (Islandija 1970)
 izbor in montaža: Chris Marker
 dolžina: 110 min, barvni
 premiera: Pariz, 1983

1984
 2084
 2084
 režija: Chris Marker
 dolžina: 10 min

1985
 AK
 AK
 fotografija: Francis-Yves Marescot
 glasba: Toru Takemitsu
 režija in montaža: Chris Marker
 dolžina: 71 min, barvni

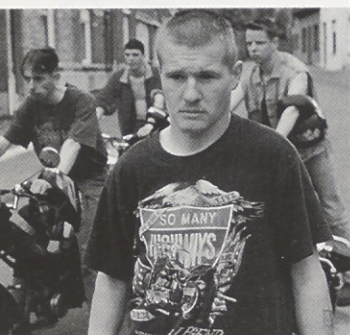
1986
Mémoires pour Simone (Spomini za Simone)
 dolžina: 61 min, barvni

1989
L'Héritage de la chouette (Dediščina lepotice)
 1/ Symposium ou les idées reçues (Simpozij ali sprejete zamisli)
 2/ Olympisme ou la Grèce imaginaire (Olimpizem ali imaginarna Grčija)

- 3/ Démocratie ou la Cité des songes (Demokracija ali mesto sanj)
- 4/ Nostalgie ou le Retour impossible (Nostalgija ali nemogoča vrnitev)
- 5/ Amnésie ou le Sens de l'Histoire (Amnezija ali pomen zgodbe)
- 6/ Mathématique ou l'Empire des signes (Matematika ali cesarstvo znakov)
- 7/ Logomachie ou les Mots de la tribu (Dlakocepstvo ali plemenske besede)
- 8/ Musique ou l'Espace du dedans (Glasba ali notranji prostor)
- 9/ Mythologie ou la Vérité du Mensonge (Mitologija ali resnica laži)
- 10/ Cosmogonie ou l'Usage du monde (Kozmogonija ali korist sveta)
- 11/ Misogynie ou les Pièges du désir (Mizoginstvo ali pasti poželenja)
- 12/ Tragédie ou l'illusion de la mort (Tragedija ali iluzija smrti)
- 13/ Philosophie ou le Triomphe de la chouette (Filozofija ali zmagoslavje lepote)
- glasba: Eleni Karaindrou in Krzysztof Penderecki
vodja: Chris Marker
dolžina: 13 x 26 min
- 1990
Berliner Ballade
dolžina: 25 min (televizija), integralna verzija 29 min
- 1990
Getting Away With it
videospot
dolžina: 4 min 27 sek
- 1985-90
Zapping Zone:
interaktivna inštalacija (video, foto)
- Vključeni v Zapping Zone, 1985-1990:**
Matta (1985)
dolžina: 24 min 18 sek
- Christo (1985)**
dolžina: 24 min
- Tarkovski '86(1986)**
dolžina: 26 min
- Eclats (Lesk)**
dolžina: 20 min
- Bestiaire (Basni)**
dolžina: 9 min 4 sek
- Chat écoutant la musique**
(Mačka, ko posluša glasbo)
dolžina: 2 min 47 sek
- An Owl is an Owl is an Owl**
dolžina: 3 min 18 sek
- Zoo Piece**
dolžina: 2 min 45 sek
- Spectre (Spekter)**
dolžina: 27 min
- Tokyo Days**
dolžina: 27 min
- Berlin (1990)**
dolžina: 20 min 35 sek
- Photo Browse**
dolžina: 17 min 20 sek
- Détour Ceaucescu (Obvoz Ceaucescu)**
dolžina: 8 min 2 sek
- Théorie des ensembles (Teorija skupnosti)**
glasba: Alfred Schnittke
dolžina: 11 min, animirani
- 1990
Vključeni v Zapping Zone:
1. Azulmoon
2. Coin fenêtre (Okno v kotu)
dolžina: 9 min 35 sek
- 1992
Zadnji bolševik (Le Tombeau d'Alexandre / The Last Bolshevik)
1. Le Royaume des ombres (Kraljestvo senc)
2. Les ombres du royaume (Sence kraljestva)
tekst in montaža: Chris Marker, Andrei Pachkevitch
spomin/kultura: Julia Bodin
produkcija/koordinacija: Françoise Widhoff
glasba: Alfred Schnittke
dolžina: 118 min
- 1993
Vključen v Zapping Zone:
Slon Tango
glasba: Stravinski
dolžina: 4 min 15 sek
- 1994
Vključen v Zapping Zone:
Le 20 heures dans les camps (Dvajset ur v zbirnih centrih)
režija: Chris Marker ob sodelovanju video skupine z Roške; besedilo bere Robert Kramer
dolžina: 27 min
- Petite Ceinture (Ozek pas)**
dolžina: 1 min
- Chaika**
dolžina: 1 min 29 sek
- Owl gets in Your Eyes**
dolžina: 1 min 10 sek
- 1994-95
Silent Movie
multimedijska inštalacija
igra: Catherine Belkhodja
glasba: The Perfect Tapeur (Večni izposojevalec)
- 1995
Casque bleu (Modra čelada)
pričevanja zbral: Chris Marker
dolžina: 27 min
- 1996
Peta stopnja (Level Five)
produkcija: Argos Films
igra: Catherine Belkhodja, Nagisa Oshima, Kenji Tokitsu
glasba: Michel Krasna
- 1995
Immemory
produkcija: Christine van Assche, Nacionalni muzej moderne umetnosti, Center Georges Pompidou, Pariz
DVD-ROM
- SODELOVANJA:**
1955
Noč in megla (Nuit et brouillard)
režija: Alain Resnais
asistent: Chris Marker
- 1956
Toute la mémoire du monde (Ves spomin sveta)
režija: Alain Resnais
sodelavci: Chris in Magic Marker
- 1956
Les Hommes de la baleine (Ljudje iz kitovine)
režija: Mario Ruspoli
- 1957
Broadway by Light
režija: William Klein
francoski podnapisi: Chris Marker
- 1957
Le Mystère de l'atelier quinze (Skrivnost ateljeja petnajst)
režija: André Heinrich, Alain Resnais
razlaga: Chris Marker
- 1958
Des hommes dans le ciel (Možje na nebu)
- Režija: Jean-Jacques Languepin
razlaga: Chris Marker
- 1958
Le Siècle a soif (Žejno stoletje)
režija: Raymond Vogel
razlaga: Chris Marker
- 1958
La Mer et les jours (Morje in dnevi)
režija: Raymond Vogel
tekst: Chris Marker
- 1959
Les Astronautes (Astronavti)
režija: Walerian Borowczyk
sodelavec: Chris Marker
- 1959
Django Reinhardt
režija: Paul Paviot
razlaga: Chris Marker
- 1962
Jouer à Paris (Igrati v Parizu)
režija: Catherine Varlin
- 1963
...à Valparaiso (...v Valparaisu)
režija: Joris Ivens
tekst: Chris Marker
- 1964
La Douceur di village (Čar vasi)
režija: François Reichenbach
montaža: Chris Marker
- 1964
La Brûlure de mille soleils (Žar tisočerih sonc)
režija: Pierre Kast
montaža: Chris Marker
- 1965
Le Volcan interdit (Prepovedani vulkan)
režija: Haroun Tazieff
fotografija: Chris Marker
razlaga: Chris Marker
- 1966
Europort Rotterdam
režija: Joris Ivens
tekst: Gerrit Kouwenaar, priredba: Chris Marker
- 1968
Ciné-tracts (Kino letaki)
anonimni avtorji
dolžina: 2-3 min, Chris Marker posnel nekaj sekund
- 1970
L'Afrique express (Afrika ekspres)
režija: Daniele Tessier in Jacques Lang
predgovor: Chris Marker
- 1973
On vous parle du Chili: Ce que disait Allende (Govorimo vam o Čilu: Tako je govoril Allende)
režija: Miguel Littin, Chris Marker
dolžina: 16 min, č/b
- 1975
La bataille de Chile (Bitka v Čilu)
režija: Patricio Guzman
sodelavec: Chris Marker
- 1988
Les Pyramides bleues (Modre piramide)
režija: Arielle Dombasle
strokovna svetovalca: Eric Rohmer, Chris Marker
- 1995
12 opic (12 Monkeys)
režija: Terry Gilliam
po navdihu Markerjevega filma La Jetée



Življenje kot ga sanjajo angeli



Jezusovo življenje

Gumbarji

Letošnji ljubljanski filmski festival je v glavno mesto Slovenije za 15 dni prinesel na ogled cel kup zanimivih, nekercialnih, predvsem evropskih avtorskih filmov. Festival je poleg imena delno spremenil tudi koncept, saj smo letos gledali kar dve skoraj popolni retrospektivi kulturnih avtorjev, Iranca Abbasa Kiarostamija in Tajvanca Tsai Ming-lianga, ter rekordno število filmov (26 od napovedanih 27, odpadel je ruski film *Dežela gluhih*) v sekciji Perspektive, v kateri so letos glasovi gledalcev odločali o podelitvi mednarodne nagrade avtorjev. Prav v Perspektivah smo gledali najbolj zanimive filme festivala, z nekaterimi izjemami v sekciji Predpremiere.

Perspektive so letos govorile predvsem francoski jezik. Kar sedem filmov so posneli francoski režiserji in režiserka, dve francoski režiserki pa sta se podpisali pod tri francoske koprodukcije. Skupno torej 10 filmov, posnetih od leta 1996 do 1998 v deželi, kjer se je filmska umetnost rodila. Skoraj vsi filmi najnovejšega francoskega vala prikazujejo sorodno tematiko – vsakdanje življenje malih ljudi (večinoma so to mladostniki) in prikaz socialnih/družbenih (brezposelnost, rasizem, izguba idealov...) in/ali ljubezenskih/osebnih problemov na pragu tretjega tisočletja. Ljubljanska publika je med prve tri izbrala kar dva francoska filma. *Marius in Jeanette* režiserja Roberta Gudiguaiana se je na lestevici povzpел do tretjega mesta, *Življenje, kot ga sanjajo angeli*, prvenec Erica Zoncaja, pa je v domovino odnesel Vodomca.

življenje kot ga sanjajo angeli

La vie revée des anges 1998 Francija

režija Erick Zonca

Zonca nam z neverjetno preprostostjo prikazuje vsakdanje življenje dveh mladih odštekanih prijateljic. Zgodba se dogaja v mrzlem in negotoljubnem mestu na severovzhodu Francije (Lille). Isa (Elodie Bouchez, ki je kot neprofesionalna igralka odlično odigrala vlogo in zanjo, ob drugi glavni igralki, Natachi Regnier, dobila nagrado za najboljšo igralko na letošnjem festivalu v Cannesu) je dvajsetletna vandravka, ki za preživetje na ulici prodaja potvorjene otroške čestitke. Ko poskuša svojo srečo s priseljencem iz bivše Jugoslavije, ji ta razloži, da od nje ne bo nič kupil, vendar pa ji lahko ponudi službo v svojem krojaškem salonu (verjetno na črno). Tam Isa med malico (*joint* pavzo) spozna Marie, ki jo kasneje povabi k sebi domov (Isa jo našica). Marie je čisto lisno nasprotje,

perspektivne perspektive

9. mednarodni
filmski
festival
ljubljana

vendar se dekleti zelo dobro razumeta. Med njima se razvije močno prijateljstvo, ki ga ogrozi šele prihod japijevskega lastnika restavracije, v katerega se Marie zaljubi do ušes in ne vidi, da jo on izkorišča samo za goli seks. Isa jo večkrat poskuša prepričati, da je tip totalna zguba, vendar jo Marie ne posluša in njenega prijateljstva je kmalu konec. In kje so v tej zgodbi angeli iz naslova? Kot metaforo bi angela brez dvoma našli v vlogi Ise, vedno pozorne, altruistične in čuteče do vsakogar, četudi na račun svojih čustev. V zadnji sekvenci filma pa nam režiser pripravi tragično presenečenje, ko se občutljiva Marie odloči, da bo sama odločala o koncu svojega mladega življenja in se pridružila angelom. Erick Zonca je z veliko pomočjo glavnih igralk posnel velik film o življenju malih ljudi.

sam proti vsem

Seul contre tous 1998 Francija

režija Gaspar Noé

Na začetku gledamo hitro obnovo Nojevega kratkometražca *Carne* iz leta 1991. *Sam proti vsem* je nadaljevanje zgodbe o mesarju, ki je v življenju izgubil vse, in nima več časa, da bi še kaj nadoknadel. Ko pride iz zapora, kjer je sedel zaradi nasilja nad moškimi, ki se je spogledoval z njegovo mladoletno nemo hčerko, si najde začasni dom in meseno ljubezen pri premožni ženski, ki živi z mamo. Ker mu ženska obljubi, da mu bo kupila mesnico, jo v "zahvalo" oplodi. Kmalu se pokaže, da vse ne bo šlo po načrtih in nezadovoljen nad životarjenjem se mesar (Philippe Nahon) odloči, da bo sam odločal o svoji usodi. Pretepe nosečo ljubico in s pištolo v žepu zbeži v Pariz, kjer brezuspešno poskuša najti delo. Najde pa svojo hčerko in v zanikrni hotelski sobi sledi grozljiv konec. Toliko nasilja, jeze, sovraštva, frustracije (zaradi neizživete seksualne želje), kot ga v liku mesarja – krvnika in obenem žrtve – prikazuje Noé, že dolgo nismo videli na velikem platnu. *Sam proti vsem* je težka, izrazito vznemirljiva pripoved o propadanju človeka v družbi, ki ji ni mar.

jezusovo življenje

La vie de Jesus 1997 Francija

režija Bruno Dumont

Prvenec režiserja in scenarista Bruna Dumonta je skoraj dokumentaristični prikaz življenja skupine nezaposlenih podeželskih mladoletnikov, ki si krajšajo čas z mopedističnimi dirkami po praznih vaških cestah, bobnanjem v lokalni godbi

na pihala, glavni junak Freddy (David Douche), ki občasno doživlja epileptične napade, pa ves čas, ko ni s skupino prijateljev, prebije v postelji s šarmantno ljubimko Marie (Marjorie Cottreel). Vsi igralci so naturščiki, zato je njihova igra pristno sveža in spontana. Ritem filma je zelo počasen in na ta način režiser še bolj približa gledalcu dolgočasno vzdušje, praznino in brezupnost, ki determinira življenje generacije odrasčajočih fantov. Dumont je uspel svojo kamero do skrajnosti približati obličju in dušam mladeničev.

marius in jeannette

Marius et Jeannette 1997 Francija

režija Robert Guiguian

Globoko čustvena zgodba o ljubezni in revščini se dogaja v sodobnem urbanem okolju, a bi jo prav lahko postavili v prostor brez definirane časa. Pristnost igralcev (Ariane Ascaride je za vlogo Jeannette dobila Cesarja za najboljšo žensko vlogo) in preprost pripovedni stil sta elementa, ki filmu dajeta poseben čar. Na lahkoten način Guiguian prepleta romantično pravljico z razmišljanjem o aktualnih temah (od Fidela Castra do arabskega integralizma, od levičarskih časopisov prek Gaudija do religije...). *Marius in Jeannette* je film o človeških čustvih, ki so v komercialnem filmskem svetu nasilja in puhlosti vedno bolj zapostavljena.

Omeniti moramo še dva odlična francoska filma – Irma Vep Olivierja Assayasa in Bo snežilo za božič? prvenec Sandrine Veysset, vendar ju zaradi pomanjkanja prostora, pa tudi zato, ker sta v Ekranu že bila recenzirana, v tem pregledu LIFF Perspektiv izpuščamo, kot tudi ostale prikazane filme.

gumbarji

Knoflikari 1997 Češka

režija Petr Zelenka

Drugi film mladega češkega režiserja je poskus vračanja k ekscentričnim in črno humorim filmom češkega novega vala iz šestdesetih let. Šest med seboj nelogično povezanih zgodb (vse zgodbe se na isti dan dogajajo v Pragi, razen prve, ki je postavljena v zgodovinski trenutek ameriškega atomskega napada na Japonsko in vsebuje najbolj humoristični dialog na temo "zakaj Japonci v svojem izražanju ne poznajo psov") povezuje v komedijo voditelj nočnega radijskega programa, ki z ironičnim tonom komentira dogajanje. Film *Gumbarji* nosi s seboj energijo, črni humor in ironijo najboljših čeških filmov. Eden najbolj priljubljenih čeških režiserjev, Jiri Menzel, pa je v eni sekvenci celo eksplicitno omenjan.

zgodbe o ljubezni

Historie milosne 1997 Poljska

režija Jerzy Stuhr

Jerzy Stuhr, ki je kot igralec nastopal v filmih Kieslowskega (*Zgodbe o ljubezni* so posvečene njegovemu spominu), Zanussija in Wajde, je s svojim drugim filmom prekosil samega sebe. Poleg režije in scenarija Stuhr tudi igra glavno vlogo, v bistvu kar štiri glavne vloge. Duhovnik, oficir, univerzitetni profesor in kriminallec morajo sprejeti odločitev, ki jim bo za vedno zaznamovala življenje. Rdeča nit vseh zgodb je zgodba o morali, pa ne o splošni in vseprisotni morali, temveč o bolj ponotranjenih moralnih dilemah vsakega posameznika. Posameznikoma, ki poslušata svoje srce (duhovnik in kriminallec), Stuhr pušča še nekaj priložnosti, ostala dva (oficir in profesor), pa sta zaradi preračunljivosti obsojena na osamljenost in notranjo praznino. V premerjavi z **Dekalogom** Krzystofa Kieslowskega je Stuhrov film, kljub podobni tematiki, bolj igriv, grotesken in zabaven.

Zunaj tekmovalnega sporeda smo gledali tudi štiri dokumentarne filme, ki so le delno zapolnili zevajočo praznino, nastalo zaradi lanskoletne odpovedi sekcije Dokumentarci.

tranceformer: portret larsa von trierja

Tranceformer: A Portrait of Lars von Trier 1997

Švedska/ Danska

režija Stig Björkman, Frederik von Krusenstjerna

Le težko bomo videli še kakšen portret najbolj priznanega in ekscentričnega danskega režiserja Larsa von Trierja, če vemo kako nerad ta kultni režiser in pobudnik gibanja Dogma 95 javnosti razkriva svoje zasebne skrivnosti, fobije in anksioznosti. Režiserja slabo uro dolgega dokumentarca sta dihala von Trierju za ovratnik več kot dve leti, večinoma na snemanju **Loma valov**. Von Trier jima je pustil vstopiti v njegov notranji svet, poln ustvarjalnega nemira in fobij, ki mu služijo kot navdih za razmišljanje o scenarijih. Režiser se spominja svojega otroštva, govori o umetnosti in svojih filmih. V nekem trenutku izjavi, da je vse, kar je bilo o njem napisanega ali izrečenega, ena sama velika laž, kar pomeni, da je njegovo življenje medijski konstrukt. Z nizanjem prizorov iz njegovih filmov (tudi prvega, ki ga je kot otrok posnel na 8mm kamero), pogovorov z njegovimi kolegi in igralci, ki so v njegovih filmih nastopali, in predvsem z njegovimi kontroverzными izjavami sta avtorja ustvarila odličen dokumentarni portret enega največjih sodobnih filozofov med filmskimi režiserji.

srce rokenrola

Lou Reed: Rock and Roll Heart 1997 ZDA

režija Timothy Greenfield-Sanders

Lou Reed je ikona popularne kulture. Kot tak je tudi idealna oseba za dokumentarni portret. Film v kronološkem redu prikazuje kreativno življenje glasbenika, od njegovih "groznih srednješolskih skupin" (Reedove besede), prek oblikovanja skupine Velvet Underground in revolucionarnega obdobja New Yorka šestdesetih let, z dogajanjem v Warholovi "downtown Factory" v prvem planu, do današnjih dni, ko Reed samostojno še vedno uspešno nastopa po svetovnih odrih. Intervjuvani glasbeniki David Bowie, David Byrne, John Cale in Brian Eno, s katerimi je Reed sodeloval, pisatelj Paul Auster in pesnik Delmore Schwartz (Reedov učitelj v srednji šoli), ki sta ga navdihovala, in drugi (med njimi se znajde tudi češki predsednik Vaclav Havel) so postavljeni pred kamero po testni metodi Andyja Warhola – enominutne izjave subjektu ne dopuščajo časa za poziranje. Stari koncertni posnetki se križajo z novimi, poseben čar pa predstavljajo fotografije s koncertov Velvet Underground ter filmski posnetki iz delavnice Andyja Warhola. Louja Reeda, glasbenika, skladatelja in predvsem pisca rokenrol poezije, je dokumentarec postavil na mesto, ki si ga zasluži – med velika imena ameriške glasbe dvajsetega stoletja.

hollywoodizem

Hollywoodism: Jews, Movies, and the American Dream

1997 Kanada

režija Simcha Jacobovici

Dokumentarec je nastal po uspešni knjigi Neala Gablerja *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*, ki je razvil teorijo, da je velika tovarna ameriških sanj in njena vizija demokratičnih Združenih držav Amerike plod osebne izkušnje preganjanja in marginalizacije vzhodnoevropskih židovskih emigrantov, kasnejših hollywoodskih mogulov, ki so ustanovili največje studie. Carl Laemmle (Universal), Louis B. Mayer in Sam Goldwyn (MGM), Harry Warner (Warner Brothers), William Fox in Adolph Zukor (Paramount) so vsi po vrsti uresničili svoje idealizirane fantazije in postavili sanje o enakosti in svobodi na velika platna. Arhivski posnetki zlate dobe ter posnetki iz zasebnih zbirk mogulov, skupaj zmontirani s kadri iz takratnih filmskih uspešnic, Jacobovicijevi služijo za slikovno potrditev in kronološko pojasnilo Gablerjeve teorije. ●



blues za saro

Slovenija 1998 100'

produkcija Casablanca

režija Boris Jurjaševič

scenarij Janja Vidmar, Boris Jurjaševič

fotografija Zoran Hochstätter

scenografija Marko Japelj

igrajo Bojan Emeršič (Emil), Metka Trdin (Beba), Ljubiša Samardžić (Milivoj), Nataša Barbara Gračner (Sara), Vlado Novak (Grubelič), Jernej Šugman (Ivek), Boris Cavazza, Jožef Ropoša, Gojmir Lešnjak, Janez Škof

Zgodba

Zasebni detektiv Emil Marlovšek se lahko pohvali s kopico rešenih primerov, denimo s pobeglimi in najdenimi kužki. V pomoč sta mu tajnica Beba in upokojeni oficir JLA Milivoj. Nekega večera Emil v baru, kjer v prostem času igra klavir, spozna Sara in se vanjo zaljubi na prvi pogled; naslednji dan ga v pisarni obišče podjetnik Maks Grubelič, ki pogreša svojo ženo. Emil spozna, da gre za Sara in se nemudoma loti iskanja; izve, da je Sara postala ujetnica mafije zaradi Maksovih nečednih poslov, v katere je vpleten tudi policijski inšpektor Oman.

Upoštevač domnevno moč kritične distance, ki jo pripisujemo bralstvu *Ekрана*, ter morebitno vihanje nosov nad nekolikanj populistično analizo nedavno nastalih slovenskih filmov, se *Bluesa za Sara* lotevamo z utilitarističnim vprašanjem (tiče se poetike), kaj določenega avtorja pripelje do določenega projekta in kaj določene producente pripelje do odločitve o realizaciji določenega avtorjevega projekta. Četudi bi se morali tovrstnim zlobnim mislim izogniti, oziroma nas prvenstveno zanima le končni proizvod, priznavamo, da nas je kmalu po začetku filma obsedlo vprašanje – kdo in za koga –, ob tem pa dodajamo svoje strogo subjektivistično stališče gledalca, ki filma nikakor ne zmore ovrednotiti objektivno, kaj šele, da bi to hotel. *Blues* se na eni strani spogleduje s cinično distanco ameriških *hard-boiled* detektivk iz 40-ih, ki so nastale kot odgovor na tradicionalne sherlockholmesovske umore in z Dickom Powellom (Phillipom Marlowom) ter Anno Grayle presegle novodobni viteški ideal nedosegljive zaveze, obenem pa poskuša s situacijsko komiko, grotesknimi liki in duhovitimi besednimi zvezami delovati kot komedija. Jurjaševič je poskušal posneti slovenski film vseh slovenskih filmov. Ob tem se velja še pred utemeljitvijo radikalnih trditev na

ravni zgodbe vprašati, zakaj je bila Sara sploh ugrabljena in podvomiti v črno-belo uprizoritev eksplozije, kjer preživijo vsi junaki, kovček z denarjem pa pade prav na glavo glavnega junaka. Če klasične *hard-boiled* zgodbe in celo komedije označimo kot filme o egoistih, ki jih situacije pripeljejo do navidezne resignacije in včasih celo do končnega žrtvovanja, je *Blues* film o narcisu, ki je vase zagledan do te mere, da na nobenem mestu ne podvomi v izvirnost in zabavost ali vsaj praktičnost svojih domislic in tragi(komičnost) konca. *Bluesa* se torej lotevamo prek zgodbe, izrečenih besed ter rabe blagovnih znamk in oseb.

Po našem mnenju film zgori pri klasični slovenski težavi – pri besedah. Besede so spet ločene od ljudi, ki jih izgovarjajo. Prvič dobesedno, kar ni slabo, torej zaradi detektivskega *voice-offa*, drugič zaradi neznanih razlogov. Posledice se nam nikakor ne zdijo zabavne; "Tole gnezdece potrebuje žensko roko" (Sara), "Ara, živo, jaz sem pa Sara" (Sara), "Zakaj uporabljava usta za čvekanje?" (Emil), "In smo šli... Jaz kot Mojzes, onadva pa kot Rambo in čebelica Maja..." (Emil), "Beba je bila kot Sharon Stone, ki je padla v čokolado... Za svojo vlogo bi si zaslužila najmanj Oskarja..." (Emil). Tovrstnih miselnih tokov ter krilatic v slogu gospoda Samardžića ("Bebo, Bebo, bog te jebo...") v filmu ne manjka, prej obratno. Omembo si v pozitivnem smislu zaslužita opazka igralke nogometa (ena boljših stranskih vlog) in izjemna čutno-nazorska besedna igra (preden Marlovšek z zažigom bencina povzroči rešilno eksplozijo, ga slišimo reči: "Zavohal sem rešitev.") Če *Blues za Sara* na prvi pogled poskuša delovati kot majhna zgodba o majhnem zabavnem detektivu, se z vpeljavo vsakega znanca ter blagovne znamke iz televizijskega sprejemnika zazdi, da poskuša Jurjaševič dokončno obračunati s filmom in svetom, s tem pa uresničiti modernistični projekt pripovedovanja velikih zgodb in spraševanja o svetu ter našem bivanju v njem. Do tovrstne radikalne trditve se lahko prebijemo vsaj prek količine podatkov, ki presegajo ideal nedeljskovečerne neskončne televizijske nanizanke. Namen le-te je enostaven – obdržati gledalko in gledalca pred ekranom ter v vzporednem svetu ponuditi odgovore na ključna vprašanja realnega sveta. *Blues* nam ponuja mnogo tovrstnih rešitev – vanj se naselijo prav junaki televizijskih oddaj (skorajda celotna ekipa *Teatra Paradižnik* Branka Đurića in kot zvezda še voditeljica zabavne oddaje *Res je* Miša Molk), Jurjaševič obračuna z džezom kot glasbo dvajsetega stoletja in opozori na aktualne družbenopolitične dogodke, na mafijski Balkan in Slovenijo kot državo majhnih afer, dotakne se gorenjskega bisera, Bleda, ne zataji niti ob večno prisotnem morju in jahtah, sooči socialne sloje, revne detektive in bogate ter izprijene državnike, že ob začetku pa nas prešine, da bomo videli nadžanrski film – detektivsko, natančneje *hardboiled*ovsko, *marlowe*ovsko, komedijo. Zgolj zadnja primerjava se zdi obetavna zaradi faktografskih podobnosti med Emeršičem in Dickom Powellom. Slednji se je pred svojo detektivsko kariero posvečal predvsem lahkotnim mjuziklom ter se preživljal s plesanjem in petjem. Tudi Emeršič se nam je v filmu *Babica gre na jug* prikupil kot frivolni glasbenik z bonvivantskim navdihom in plesom kot posledico igralniške radosti. Primerjava z neskončno televizijsko nanizanko se potrjuje tudi ob ogledu vzroka za nastanek, recimo *Esmeralde*. Razlog je precej banalen, tržno usmerjen,

saj je poglavitni namen tovrstnih televizijskih oddaj predvsem ta, da bi obdržale občinstvo pred sprejemniki tudi v času oglasov. Film poskuša ohraniti nepretrgano naracijo, zato so ključna oglaševalska sporočila skrita v dejanjih junakov, ki so v primeru *Bluesa* tudi sami blagovne znamke. Skratka, Rebeka pije določen viski (zaradi netržne usmeritve revije, ki jo ravnokar berete, se izogibamo imenu), Albanci pred prikolico postavijo sončnik z določenim napisom, znamke cigaret pa vam bodo same padle v oči.

Blues za Saro deluje kot eden izmed delov televizijske detektivske nanizanke, ki poleg promoviranja (in (de)pozicioniranja) blagovnih znamk skrbi še za ohranitev srečne družine. Iz sivega v sivo. Prav zaradi svoje mitomanskosti in želje ugoditi vsem, pa je *Blues za Saro* predvsem film, ki najverjetneje nikomur ne ugaja povsem.

Nejc Pohar

bluz za saru: kako parodirati parodijo?

Naj takoj na začetku opozorim, da pričujoči zapis ni recenzija, ampak zgolj kratek poskus umestitve Jurjaševičevega filma v svet *hard-boiled* kriminalke oziroma privatnega detektiva, ki ga skuša *Blues za Saro* na vsak način parodirati. *Blues za Saro* se deklarira za parodijo, parodijo kriminalnega *hard-boiled* žanra, ki ga je v ameriški literaturi v tridesetih sprva "rodil" Dashiell Hammet ter v štiridesetih izpopolnil Raymond Chandler. Že na prvi pogled je seveda jasno, da je Jurjaševiču in njegovi soscenaristki Janji Vidmar bližje slednji, ki je bil s svojo hudomušnostjo, črnim humorjem, ironijo in občasnim sarkazmom množici veliko bolj dostopen ali grdo rečeno – komercialen. A pustimo preteklost. *Blues za Saro* se ima za parodijo, zato je glavnemu junaku je ime Marlovšek. "Kar spominja na onega privatnega detektiva iz kriminalk, Marlowa, saj veste: Marlowe, Marlovšek..." To je v filmu Bojan Emeršič prisiljen ponoviti kar nekajkrat, gotovo na direktivo obeh avtorjev; kot bi bili gledalci neumni in ne bi pogruntali v prvo – in to brez namigovanja na originalnega detektiva. Tu se potrjuje hiba-stalnica slovenskega filma, ki se v strahu, da česa ne bi razumeli, ali – bognedaj – izpustili, v precej večji meri ukvarja z gledalcem, namesto da bi se posvečal samemu sebi. Dramaturških lukenj, nelogičnosti in nesmislov ni nič manj in nič več kot običajno, toda to niti ni namen pričujočega pisanja. Problem je tule le eden: *Blues za Saro* se izdaja za parodijo *hard-boiled* kriminalke, ki je namesto v velemestni univerzum – s čemer je Hammet zločin končno odrešil benignosti christiejevskih malih angleških mestec in umorov v grajskem vrtu ter ga posadil na pravo mesto, v smrad širokih ulic – postavljena v post-vojni Balkan, kjer cveti korupcija in trgovina z orožjem. V redu, balkanski *hard-boiled*, si porečemo, čeprav je treba

priznati, da se sliši neumno. V osnovi – bolje rečeno, na papirju – celo vse funkcionira: *private dick*, fatalka, skorumpirani mogočnejši in oblast, čikanose še zamenjamo z Albanci in etno verzija *hard-boileda* je tu. Povedano drugače: *Blues za Saro* lahko prepriča nekoga, ki ni nikoli bral *hard-boiled* kriminalk. Ne v izvorniku ne v (srbohrvaškem, ki danes uradno sicer ne obstaja več, a ga še vedno radi beremo) prevodu. Še huje, *Blues za Saro* daje vtis, da *hard-boiled* kriminalk nista brala niti scenarista; v najboljšem primeru le slovenske prevode, ki nikoli niso bili kaj prida kvalitetni. Zakaj sta se potemtakem lotila parodije, ki je običajno nekako domena oboževalcev, enciklopedov in velikih poznavalcev parodiranega? V tem je, vsaj zame, namreč štos parodije: da izvornik poznaš bolje kot avtor sam, da v morebitnem pogovoru avtorja tudi verbalno degradiraš, če je treba. Tisti, ki parodira, mora živeti s temo, ki se je loti, za Borisa Jurjaševiča pa, žal, nimam občutka, da bi kdajkoli sploh oplazil fenomen *hard-boiled* kriminalke. Problem parodiranja *Bluesa za Saro* je tako rekoč dvojen: prvi je, kot rečeno, laičnost in diletantizem avtorjev scenarija, drugi pa se sproža sam po sebi, sproža ga sama zgodovina *hard-boiled* kriminalke: namreč, kako parodirati mojstra, v tem primeru Chandlerja, ki je bil v svojem početju tako originalen in dovršen, da je v pravem trenutku pogruntal "banalnost" svojega početja in je pričel svojega edinega junaka (Marlowe je bil stalni junak njegovih romanov) parodirati kar sam? Kako parodirati nekaj, kar je parodiral že avtor sam? Mar lahko kdo parodira bolje od avtorja samega? Tu ni dileme: največji oboževalec, encikloped in poznavalec Marlowa je bil sam Chandler, sicer ga ne bi tlačil v vse svoje romane. Marlowe je bil smisel, "leitmotiv" njegovega življenja in v verbalnem soočenju ga ne bi degradiral nihče, še najmanj pa naša scenarista. In v zadnjih Chandlerjevih romanih Marlowe postane parodija, karikatura samega sebe, še najbolj očitno v *Poodle Springs* (1959), katerega je Chandler pred smrtjo napisal le tretjino, dokončal pa ga je Robert B. Parker. Marlowe je tam poročen s hčerko bogataša; sicer še opravlja svoj poklic, vendar ne nosi več srajc za dolar in pol, kar pomeni, da ga kot privatnega detektiva ne prepozna vsak že po parih sekundah. V tem je "nesreča" vseh *private dickov* in še posebej Marlowa – da ga prepozna vsak *sucker*, da ga vsakdo lahko pretepe in vsakdo obrne. Predvsem pa je individuallec: Sam Spade ima denimo na začetku *Malteškega sokola* partnerja, toda že po nekaj straneh ga počijo; Spade je od tu naprej *one-man-band*, Marlovšek pa za seboj vozi celo etnično mešano četico, medtem ko se ženske nanj – kljub temu, da je "majhen in grd" – lepijo kot muhe; resda nimfomanke, a vendarle. Avtorji *Bluesa za Saro* so fenomen *hard-boileda*, kot rečeno, zgolj malce postrgali, izdvojili nekatere floskule kot jazz ter narativni *off* glas, in to naj bi sedaj predstavljalo parodijo črnega krimiča. Slovenskim filmarjem toplo priporočam, naj najprej osvojijo osnovni filmski jezik, šele nato naj se lotijo parodije; slednja se namreč v naših krajih kaj hitro sprevrže v farso brez okusa in ostrine, kjer niti blues iz naslova ni blues, ampak jazz.

Simon Popek



Tom Hanks, Tom Sizemore

reševanje vojaka ryana

Saving Private Ryan ZDA 1998 170'

režija Steven Spielberg

scenarij Robert Rodat

fotografija Janusz Kaminski

glasba John Williams

igrajo Tom Hanks (kapetan Miller), Tom Sizemore (narednik Horvath), Edward Burns (vojak Reiben), Barry Pepper (vojak Jackson), Adam Goldberg (vojak Mellish), Matt Damon (vojak Ryan), Ted Danson (kapetan Hamill), Dennis Farina (podpolkovnik Anderson), Dale Dye (polkovnik)

Zgodba

Omaha Beach, 6. junij 1944. D-Day. Kapetan Miller in peščica vojakov iz njegove čete preživijo operacijo Overlord in peklensko izkrcanje v Normandiji, ki je spremenilo potek II. svetovne vojne. Še preden Miller in njegovi fantje nekaj dni po krvavi ofenzivi pridejo k sebi, jih po ukazu vrhovnega štaba ameriške vojske čaka nova naloga. Poiskati vojaka Ryana, edinega od štirih bratov, ki je preživel izkrcanje na severu Francije, ter ga varno pripeljati domov.

Desantni čolni po sivi gladini morja drsijo skozi jutranje meglice in se v zloveščem molku, ki ga prekinjajo le najnujnejši ukazi, približujejo obali. V zraku je vonj po smrti. Vojaki, ki se stiskajo v čolnih, se s prstom na petelinu kot odrešilnih amuletov oklepajo orožja. Mrki obrazi so blede. Tihi, a dovolj zgovorni. Vsak od njih bi takoj podpisal pakt s samim hudičem, samo da ne bi bil več tu. Da bi bil kjerkoli. Samo tu ne. Še meter, dva... in čolni se dotaknejo obale. Lopute padejo – in z njimi prva runda vojakov. Še preden stopijo na trdna tla. Puškomitraljezi na kopnem ubrano zapojejo svoj težkometalni refren. Vsi naenkrat. Glasno. Vztrajno. Precizno. Krogle z zamolklimi udarci trgajo premočene obleke, luknjajo čelade, cefrajo meso. Neutrudno. Morje se obarva v rdeče. Stavki ostajajo napol izgovorjeni, besede in trupla tiho tonejo na dno, v pesek. Vojaku, ki teče v kritje, krogla z žvižgom odpre glavo. Njegovemu bratu po orožju odtrga roko. Zmeden in paraliziran od strahu jo pobere in prenaša v naročju kot ranjenega otroka. Za bolečino in odgovore ni časa. Krogle so prehitre in preveč jih je. Eksplozije bomb kot za šalo razkosavajo borce. Iz razparanih trebuškov sili črevesje, ki leži vseprek po razorani plaži. Kapetan, ki ranjenega soborca vleče na varno pred ognjeno nevihto, v zavetje potegne le njegovo zgornjo polovico. Spodnja je skupaj z nogami ostala daleč zadaj. Med kriki razmesarjenih vojakov, ki jim nihče več ne more pomagati in so kot žive tarče prepuščeni na milost in nemilost sovražnikovim kroglam, da počasi pijejo življenje iz njihovih udov, ki, čeprav negibni, čutijo vsak ugriz svinca posebej. In potem je slišati nekaj takega kot 'zmaga'. A masaker se nadaljuje. S to razliko, da oboroženi možje, ki so ubežali toči izstrelkov, zdaj koljejo tiste, ki so prej klali njih.



Tom Sizemore, Tom Hanks

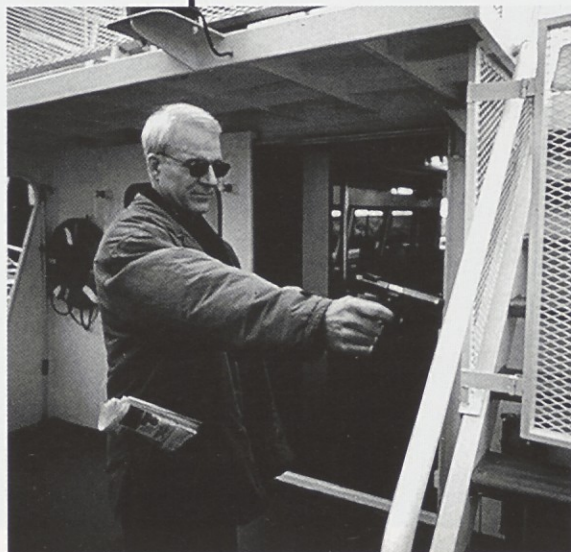
Normandija pade, dobri fantje zmagajo, Nemci so poraženi in pravica triumfira. Že, že, a kdo bo to pojasnil kosom človeškega mesa, razmetanim po severni francoski obali? Pa tudi če jim bo – mislite, da bodo razumeli? Mislite, da jih bo zanimalo, da so 6. junija 1944 zavezniške sile porazile okupacijsko nemško armado in korenito zasukale potek II. svetovne vojne?

Sadistični filipinski akcioner? Eksploatacijski *horror*? *Snuff movie*? Nič od tega. Uvodna 25-minutna sekvenca, ki prikazuje zavezniško izkrcanje v Normandiji, je del filma z naslovom *Reševanje vojaka Ryana*. Hollywoodskega *mainstream* filma, da se razumemo. Filma, v katerem igra Tom Hanks in ki ga je režiral Steven Spielberg. Kar je formalno gledano edini razlog, da cenzorji niso poprijeli za škarje. Hiper realistični mesarski začetek, s katerim nas Spielberg do konca prilepi na sedež, pa ni sam sebi namen, marveč je vanj vtakano točno določeno poslanstvo. Prvič, opozarja na cinizem in bebavi, institucionalni patos vojaškega aparata, ki si potem, ko je v žrelo smrti poslal stotine mladih fantov, opere vest tako, da organizira reševalno misijo za povsem nepomembnega posameznika. In jo zaupa človeku, ki je opisanemu pokolu prisostvoval v živo. Drugič, sprašuje, če je pravična, dobra vojna (s tem, da je bilo izkrcanje zaveznikov v Normandiji ključni del "pravične" vojne, se strinja tudi uradna zgodovina) tako svinjska, kako svinjske so potem šele nepravilne, slabe vojne in kdo se v njih sploh kolje. In tretjič – glede na to, da uvod v *Reševanje vojaka Ryana* nesporno predstavlja najbolj grozljivih in hkrati najbolj verističnih 25 minut v zgodovini vojnega filma – dokazuje, da o vojnah ne lažejo samo generali, marveč tudi filmi. Mimogrede, v šestdesetih je ameriška vojska kanonfuter za vojno v Vietnamu novačila tudi s projekcijami čiste, zglancane epopeje

Pesek Iwo Jime (*Sands of Iwo Jima*, 1949, Allan Dwan), v kateri John Wayne (ki se je Vietnamu taktično izognil) kljubuje japonskim kamikazam in z ameriško zastavo v roki popelje odred dobrih fantov do končne zmage. Ja, dovolj romantično in patriotsko, da so pobje nasedali in se potem kot Ron Kovic iz Stoneovega *Rojen četrtega julija* (*Born on the Fourth of July*, 1989) na invalidskih vozičkih vračali domov. Resnični Ron Kovic je na protivietnamskih demonstracijah potem vpil, da je "svojega mrtvega tiča žrtvoval za jebenelega Johna Waynea". Žal prepozno. V vojni ni dobrih fantov. Spielbergovi dobri fantje neoborožene nemške ujetnike hladnokrvno pobijajo s šusom v glavo. Pa tudi drugače, po ogledu *Reševanja vojaka Ryana* bi se za vojaško službo odločil le idiot. Ali psihopat. Ali robot. Kar je konec koncev isto. Prav imate, hkrati z izkrcanjem v Normandiji gledamo tudi Spielbergov definitivni obračun z Vietnamom.

Reševanje vojaka Ryana je ekspresivna mojstrovina epskih razsežnosti, ki brez velikih besed, pregretih čustev in komentarjev v treh urah pove vse, kar morate vedeti o vojni. To namreč, da ni dobrih in slabih vojn. Da so si pravične in nepravilne vojne izmislili tisti, ki vojni še nikoli niso zares pogledali v oči. Da ni častnih in nečastnih smrti. Da ni večjega kretenzizma, kot verjeti domovini, da ceni ljudi, ki so padli zanj. Spielbergov film je pač vojni film, ki je videl vse vojne filme, žanrske in umetniške, izmišljene in resnične. In tudi tiste, ki šele bodo posneti. Okej, morda res ni najboljši vojni film, vsekakor pa je eden najboljših in najbolj realističnih ameriških filmov o vojni. •

španski zapornik



The Spanish Prisoner ZDA 1997 112'

režija David Mamet

scenarij David Mamet

fotografija Gabriel Beristain

glasba Carter Burwell

igrajo Campbell Scott (Joe Ross), Rebecca Pidgeon (Susan Ricci), Steve Martin (Jimmy Dell), Ben Gazzara (Klein), Ricky Jay (George Lang), Felicity Huffman (Pat McCune), Hilary Hinkley

Zgodba

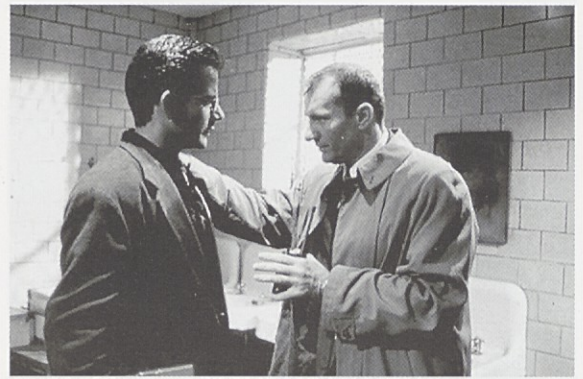
Joe Ross je mladi in genialni inovator, katerega nova formula naj bi njegovemu podjetju prinesla milijarde dolarjev. Od šefov za svoj projekt zahteva dodatno plačilo, ker pa mu dajo vedeti, da iz vsega ne bo nič, se Joe boji, da ga hočejo šefi pretentati. Sreča skrivnostnega Jimmyja Della, spoprijateljita se in Joe ga prosi za pravno pomoč. A izkaže se, da je Jimmy prevarant, zato Joe kontaktira FBI, ki želi prav tako zašiti Della. Skupaj mu nastavijo past, toda nenadoma Joe spozna, da so se z njim ves čas poigravali...

Script doctor David Mamet se v vlogi režiserja najverjetneje ne znajde več najbolje: zlobna špekulacija bi bila, da svoje nelagodje ob filmskem mediju (kot iztesan mož desk) taji s konzervativno naracijo, s katero skuša gledalca prepričati, da filma ne gleda, temveč le bere.

Torej tudi več ne mami z vizualnimi predikati (grafično nasilje, spolnost, atributi *zeitgeistov*), temveč tokrat stavi le še na predpotopno mamilo: naloga iz detektivske dedukcije. In se pri tem obnaša kot najhujši puritanec detektivskega romana – naracijo reducira na funkcionalni minimum. Zanimivo je, da so njegovi scenariji (v tujih interpretacijah) sicer bogato ovešeni s sočnim jezikom, seksualnimi, rasnimi, političnimi in še kakšnimi transgresijami, skratka odločni in politično nekorektni.

Ne, vsega tega tu ni. *Španski zapornik* je benevolenten 'lahkotni triler' (evolucijski produkt detektivke z dotikom Hitchcocka), ki s svojo

zadržanostjo poskuša evocirati, celo reanimirati zlata leta tega meščanskega žanra. Klasična, normirana povest dedukcije seveda znatno temelji na *fair playu* do gledalca, ki mu je pisatelj zavezan: zapovedani začetni enakovredni poziciji junaka/detektiva in bralca (po količini dostopnih podatkov), kar bralcu omogoča aktiven angažma v dedukciji zločina. Ta obrazec poudarja linearna naracija, oskubljena vse odvečne estetizacije, vseh hipnih analogij in aluzij, vseh konotacij, ki so tu le strogo v funkciji scenarija. Nadalje imamo kot pri vsakem 'mametovskem zapletu' tudi tokrat opraviti z nanosi medsebojno prepletajočih se paralogizmov, katerih logično ujemanje je sicer tu na koncu že bolj stvar naključij. Indici so vedno znova porinjani v ospredje, da bi s svojo očitnostjo zmedli: ko jih, misleč, da gre za lažne sadike, zavrnem, se izkažejo za resnične. In nadalje, ko se jim ne pustim več zmeti, se izkažejo za pravilne. Sami hvalevredni predikati žanra. A vendar – se *Španski zapornik* sploh lahko prepozna kot detektivka? 'Napaka', ki jo zagreši Mamet, je povsem avtorska, a za gledalca zato nič manj moteča. Dramaturška premisa filma, ki je sicer bravurozna, vsebuje kopico lukenj, ki zazevajo šele v retrospekciji. Gre seveda za verjetnost posameznih dogodkov in količnik naključij, ki pomagajo sestavljati intrigo. Zgodba preprosto ni plauzibilna, kar je za detektivko smrtni greh. Ne bom se trudil naštevati vseh šibkih točk, zadostuje že to, da opazimo, da po tistem, ko Rossa policisti soočijo z nameščeno godljo, v kateri se znajde, zgodba postane samo še abstraktna premisa – njegov delodajalec plača varščino le zato, da bi Joe odšel po pomoč h prijatelju, si tam umazal roke z njegovo krvjo, pustil odtise na nožu in se nazadnje zatekel k svoji tajnici; ta ima seveda na steni nameščen video monitor, ki Rossa spomni na



obstoječe dokazno gradivo, ki edino še lahko ogrozi popolno spletko...

Mametov junak je egzemplarični naivec, ki kar kliče po perfektno skonstruiranih zločinih, a tokrat je zločin tako perfekten, da ga lahko razvozla le zunanja sila. Znano je, da naj takšna intervencija ne bi bila gonilo razpleta. In tega se je Mamet tu prav jasno zavedal, ko je med na hitro izpeljanim in mehanicističnim razpletom poskušal potisniti zevajoče kraterje nekam vstran, da gledalec ne bi opazil, kako "labava" je cela štorija. Ali ni bebavo burkaški nastop policista, ki na koncu reši junaka, prav poskus otročjega spreobračanja pozornosti, izhajajoč iz zadrege? In ali ni agentka v preobleki japonske šolarke/turistke, žanrska figura v polnem pomenu besede, tu le zato, da bi me prepričala, da sem ves čas gledal film, v katerem je vse to dovoljeno? Naj ga nikar ne jemljem tako resno, ali kaj? Že res, da spomin gledalca med filmom teče v kratkoročnem načinu, a v polni retrospekciji so mi tovrstni filmi vedno manj všeč, bolj ko se z njimi ukvarjam.

Mamet ni še nikoli vlekel za nos v tolikšni meri; blizu je bil z *Hišo iger* (*House of Games*, 1988), a je uspel ohraniti raven naključij dovolj nizko, da je film deloval in izgledal verjetno. *Španski zapornik* pa je predvsem stampedo hiper-iluzionističnih scenarističnih prijemov, ki gledalca ekstatično stimulirajo, a se v retrospekciji izkažejo za pest prenapihnenih kosmičev, zapakiranih v dizajnersko embalažo stare dobre detektivke.

A morda je v tem nek *punchline*, morda je Mamet vzporedno želel podati neko tehtno mnenje: kot je celoten zaplet okoli junaka ena sama sofisticirana (če za hip spregledamo kraterje v zapletu) intriga, v katero so vpleteni prav vsi, je analogija s snemanjem filmov bolj stvar inercije kot namenske primerjave. Seveda, generično je film slepilna intriga, iluzija, ki meji na čudež, ne glede na to, kako zelo si jo industrija prizadeva demistificirati z vso avtorefleksijo, z vsemi *the making of...* in podobnimi rečmi. Za vsem venomer stoji tehnologija, računalniki, animacije, a poglejte rezultat, končna iluzija deluje, vseeno reagiramo, trznemo, jočemo, se podelamo ali karkoli pač že. Četudi smo prej videli, kako je bila reč zamišljena in izvedena. Pogled v drobovje aparata nam ne prihrani čustvene reakcije, zmore jo le omiliti. Ampak samo dotlej, dokler se vrši izven samega telesa filma. Ko pa je film sam enkrat razbit z dvomom, s potujitvenimi efekti, je moč iluzije nedvomno manjša (a ni rečeno, da se gledalec temu ni privadil – narativno heteronomni in promiskuitetni filmi zadnja leta tako ali tako s pridom izkoriščajo tisti primarni off, mrtvi kot kamere v širšem smislu, oziroma vse, kar dotični film ni, t.j. pač skoraj vse, kar je, da bi intenziviral naboj pripovedi), če že ne zradirana. Predstavljajte si banalen primer, če bi se

tista ladja prenehala potapljati, ker bi nekemu računalniku pač zmanjkalo prostora v delovnem spominu in bi animacija zmrznila. In mi bi to videli – kot vidimo nedoumljivega hrošča, ki nažre ekran računalnika. Ali ni ta hrošč potujitveni efekt v vsej svoji odličnosti, nič manjši, kot Godardovi posegi v prostor za kamero ali pa, denimo, opozorilni displej z odštevanjem v *Sam proti vsem* (*Seul contre tous*, 1998)?

Jamesa Camerona bi imeli radi, v njegovi potegavščini bi bilo že kar nekaj genialno perveznega... Če bi se Orson Welles lotil svojega ingenioznega prvenca danes, bi moral izbirati prav taka sredstva, brutalne cezure v nprav medija, ki je bolj kot kadarkoli opredeljena s svojo tehnološko in ne etično mentaliteto...

In če se povrnemo nazaj – bi bil lahko torej ta Mametov diskretni nauk nekaj v stilu nezadovoljnega dramatika, ki bi rad pokazal, kako je snemanje filmov ena sama velika intriga, v katero so vpleteni prav vsi, kjer nikomur ne moreš zaupati...? Intimna izjava nestrinjanja z industrijo? Ali pa kar z medijem filma na splošno? Mamet je potemtakem le *sucker*, dobronamerni scenarist, ki se poda prodajat svojo formulo nekim investitorjem, ki ga potem nategnejo in mu formulo ukradejo. In on se tega ne zaveda, dokler ne pride...

David Mamet pač ve, da njegovi scenariji potrebujejo pravega šerifa, režiserja, ki bi obrzdal njegove strukturne izpade in hkrati iz njih iztisnil bistvo njegovega toucha. Dokler se ta nekdo ne bo pojavil, bodo Mametovi filmi vedno bolj neuravnovešene vaje v slogu, ki se mi jih naslednjič mogoče ne bo več dalo spremljati.

Mimogrede, včeraj sem po dolgotrajni abstinenci gledal *Dexter's Laboratory*, kjer sta bili alternativni počitnikovanja dve: hiper senzorična vesoljska postaja in amiška družina sredi zelenih gričev Pensilvanije. Kaj bi izbrali? Mamet je prav to dvojje: za kamero zna biti reakcionaren filmski ludist, za tastaturo pa bo vselej ingeniozni scenarist. •



Blondinka

Jennifer Lopez
Daleč od očiDavid Duchovny, Gillian Anderson
Dosjeji X

blondinka

The Real Blonde

ZDA 1997 105'

režija Tom DiCillo

scenarij Tom DiCillo

fotografija Frank Prinzi

glasba Jim Farmer

igrajo Matthew Modine (Joe Finnegan), Catherine Keener (Mary), Daryl Hannah (Kelly), Maxwell Caulfield (Bob), Elizabeth Berkley (Tina), Marlo Thomas (Blair), Buck Henry (Leuter), Christopher Lloyd (Ernst), Kathleen Turner (Dee Dee), Denis Leary (Doug), Steve Buscemi (Nick)

Zgodba

Joe in Mary že šest let živita na Manhattanu. Mary je maskerka, Joe je zaposlen kot natakar, po izobrazbi pa je igralec; ko sprejme nastop v videu Madonne, s tem zniža svoje standarde, a ponovno ostane brez dela, medtem ko njegov prijatelj Bob uspe z glavno vlogo v televizijski nanizanki.

Tom DiCillo se tudi v novem filmu ukvarja z mejo med realnim, fiktivnim in simuliranim, ki jo je nakazal že v svojem predprejšnjem, pri nas že videnem filmu živeti v pozabi. Tokrat ga ne zanima film, ampak se ukvarja s popularno ločnico med realnim in simuliranim, ob katero tokrat vpiše še

vprašanje ljubezni v svetu, kjer je meja čustva vseh čustev zabrisana med soap-oppero, telefonsko sporočilo Madonne in dolgo pričakovani seks z lastno punco. Moralka *Blondinke* je enostavna in nakazana že v razvpitem Kiarostamijevem **Okusu češnje** (*Ta'm-e guilass*, 1997). Da bi lahko živeli, morate skočiti v fikcijo, natančneje, v simulacijo in v njej obračunati s poslednjimi stvarmi – tokrat ne s smrtjo, ampak z monogamnim emotivnim odnosom. Ta ne temelji na usodnosti zavezi, ampak na utilitarističnem prilagajanju resnice dani, v medijih ali izven njih spočeti, situaciji kot produktu medosebnih (zaljubljenjskih) odnosov. Joe se ob koncu torej zlaže svoji puncici Mary, s tem pa udejani fatalistično ljubezensko dikcijo ganljivk, v katerih v nasprotju s svojim prijateljem Bobom noče igrati, ker so bojda preveč zlagane. Joejeva tragedija je zgolj v tem, da nasede prevari (Madonna sploh ni Madonna), tipični za neskončno televizijsko nadaljevanko, ki se mu zdi prepoceni, da bi se preživljal z igranjem v njej. Rečeno drugače: če Joe že ni hotel nastopati v televizijskih popoldanskih programih, bi se ukvarjal vsaj s spisi Raymonda Williama in ob tem odkril, da je ločnica med resnično in posledično edino pravo igro ter medijem in lažnimi, simuliranimi (in zato njega ne vrednimi) igralskimi praksami večkrat tanjša kot se zdi.

N.P.

daleč od oči

Out of Sight

ZDA 1998 123'

režija Steven Soderbergh

scenarij Scott Frank, po romanu Elmore Leonarda

fotografija Elliot Davis

glasba David Holmes

igrajo George Clooney (Jack Foley), Jennifer Lopez (Karen Sisco), Ving Rhames (Buddy Bragg), Dennis Farina (Šerif Sisco), Don Cheadle (Snoopy Miller), Albert Brooks (Richard Ripley)

Zgodba

Jack Foley je profesionallec z dvajsetletnimi izkušnjami, ki je v svoji bogati karieri izpraznil več bank, kot so jih njegovi kolegi videli od znotraj. Rekorder. Žal pa je Jack hkrati rekorder v še eni kategoriji – v številu spodletelih ropov. Še dobro, da je Jack pri pobegih iz zapore prav tako spreten kot pri praznjenju bank. Za beg iz Gladesa na Floridi ima še posebej dober razlog: diamante v vrednosti pet milijonov dolarjev, skrite na posestvu dvoličnega Richarda Ripleyja.

Če nadaljujemo, Jacka sta izpraznjen akumulator in hiter varnostnik nazadnje stala trideset let v strogem floridskem zaporu Glades. Kar pa seveda ni konec njegove poti, marveč šele začetek lova na Ripleyjev zaklad. Ripley je bogataš, ki so ga zašili zaradi prekupčevanja z delnicami. Jack in njegov pajdaš Buddy Bragg sta mu v jetnišnici rešila življenje. Jasno, to bo Jackov zadnji podvig pred upokojitvijo. In najtežji. In drugem koncu tunela, ki iz Gladesa vodi v prostost, Jacka pričaka naperjena cev puške v rokah zvezne policistke Karen Sisco (Jennifer Lopez, ki očara s seksapilom in talentom). Po zaslugi Buddyjeve prisebnosti se Jack namesto v zaporu znajde v prtljažniku avtomobila

skupaj s Karen, tam pa kmalu preskoči iskra. Ljubezen na prvi pogled preraste v strast, ki bo slej ko prej zahtevala svoje, strast, ki je močnejša od zakona in njegovih meja. Bolj ko se ji Karen upira, manj ji je jasno, kam sodi Jack, za rešetke ali v njeno posteljo. In bolj ko se Jack pripravlja na veliki rop, manj je prepričan, da so diamanti tisto, kar resnično hoče. Če se odloči za diamante, mora pozabiti na Karen. To pa bo hudičevo težko. Za režiserja Stevena Soderbergha smo prvič slišali leta 1989, ko je v Cannesu snel zlato palmo za **Seks, laži in videotrake** (*Sex, Lies and Videotape*) in takoj potem potonil v povprečju namišljeno artistskih projektov kot **Kafka, King of the Hill in The Underneath**. S trilerjem *Daleč od oči* se vrača med žive, nekaj zaslug za to pa ima poleg skrbno izbrane igralske zasedbe tudi Elmore Leonard, mojster sodobne ameriške kriminalke in avtor istoimenega romana, po katerem je nastal Soderberghov film. Leonarda sta pred Soderberghom uspešno ekranizirala še Barry Sonnenfeld, režiser črne komedije **Kdo bo koga** (*Get Shorty*, 1995), in Quentin Tarantino, ki je roman *Rumov punč* predelal v nostalgčno posvetilo trilerju sedemdesetih z naslovom **Jackie Brown** (1997). Soderbergh je Leonardov slog in njegov filmski jezik vsekakor zadel. *Daleč od oči* je šarmanten, soparen seksi triler z napeto, razslojeno zgodbo in markantnimi liki, ki se z igralci, ki jih upodabljajo, zlijejo v eno. Kaj še hočete več?

M.M.

dosjeji x

X Files

ZDA, 1997, 121'

režija Rob Bowman

scenarij Chris Carter, Frank Spotnitz

fotografija Ward Russel

glasba Mike Oldfield, Mark Snow

igrajo David Duchovny (Fox Mulder), Gillian Anderson (Danna Scully), Martin Landau (Dr. Alvin Kurtzweil), Armin Muller-Stahl (Conrad Strughold), Blythe Danner (Jana Cassidy)

Zgodba

Po petih letih iskanja paranormalnih aktivnosti vlada zapre dosjeje X, vendar Fox Mulder in Danna Scully nadaljujeta s spopadanjem z neznanim in ob tem ugotovita, da so največji strahovi človeštva bližje kot se zdi – da je "krivec" apokaliptičnega vzdušja ameriška vlada in ne nezemeljska bitja.

Teško pričakovani *Dosjeji X* so se s televizijskih ekranov na platno preselili, kot se spodobi, z dvoumnim koncem, ki že napoveduje nadaljevanje. Morda je največja napaka producentov, da bi lahko gledali izvrsten film v izboru Roba Bowmana kot režiserja, ki je taktirko vihtel tudi nad televizijskim orkestrom. Sicer so *Dosjeji X* filmski (in ne televizijski) film predvsem zaradi posebnih efektov. Naracija, končna zanka ter Duchovny in Andersonova kot osrednja junaka ostajajo blizu televizijskemu očesu, zarotitveni moralni nauk o ameriški državni upravi kot največji človeški bojzani pa najverjetneje – glej ponovno **Teorijo zarote** (*Conspiracy Theory*, 1996) – posledica spora med lastniki produkcijskih sredstev in državnega aparata fizične prisile. Film torej, ki si, kljub izjemnim

končnim posnetkom "snežnega potresa", ne zasluži velikih platen, oziroma ga gledamo kot še eno izmed nadaljevanj, kjer nas namesto televizijskih oglaševalskih blokov pričujoje spremljevalni oboževalski objekti (torbe, kape in ostale memorabilije). Kar seveda ne pomeni, da nas zgodba začasno ni zarolala in da si nismo domišljali, da ga. Scully ne strmi prav v nas.

N.P.

dr. dolittle

ZDA 1998 83'

režija Betty Thomas

scenarij Nat Mauldin in Larry Levin po

zgodbah Hughja Loftinga

fotografija Russell Boyd

glasba Richard Gibbs

igrajo Eddie Murphy (Dr. John Dolittle), Ossie Davis

(Archer Dolittle), Oliver Platt (Dr. Mark Weller), Peter

Boyle (Calloway), Kyla Pratt (Maya), Norm

MacDonald (Lucky/glas), Albert Brooks (tiger/glas)

Zgodba

Dr. John Dolittle je edini človek, ki razume govorico živali. Njegov talent, ki ga je oče zatrl že v rani mladosti, se nenadoma povrne, ko John zbije potepuškega psa. Dolittle se svojemu daru upira, a na koncu vendarle popusti, pa čeprav mu kot uspešnemu zdravniku grozi norišnica.

Ko so se po filmskem platnu sprehodili dinosauri in ko je spregovoril simpatični pujsk Babe, je nenadoma postalo jasno, da film kmalu ne bo več potreboval igralcev.

Film **Vran** (*The Crow*, 1995) so dokončali kljub tragični smrti Brandona Leeja.

Z računalnikom. Jimu Carreyju, ki je eksplodiral v mega hitu **Maska** (*The Mask*, 1995), so producenti zabrusili, da bodo drugi del posneli z njim ali brez njega.

Z računalnikom. Zato naj kar pozabi na zvezdniške kaprice in mastne honorarje.

Res je, letošnje hollywoodske uspešnice so zares videti takšne, kot bi jih naredili računalniki.

Dr. Dolittle režiserke Betty Thomas – prej **Naga resnica** (*Private Parts*, 1997) in **Bradyjeva klapa** (*The Brady Bunch*, 1996) –, četrti najbolj gledani film letošnjega ameriškega poletja s skoraj 140 milijoni dolarjev izkupička, je natanko tak film.

Dr. Dolittle, ki se površno zgleduje po istoimenem propadlem filmu z Rexom Harrisonom iz leta 1967, je značilen filmski cirkus za vso družino, daleč od galantnega Babea, a hvalabogudi tudi daleč od nizkotno prostaških disneyjevskih podobnikov tipa

George iz džungle ali **Magoo**. Ve, da nima kaj dosti povedati, zato brez odjavne špice traja samo prijaznih 75 minut. Dovolj za manifestacijo "čudežne" računalniške animacije.

Zgovorni cinični hrček, prdeče in rigajoče podgane, kritični golobi, ki s kakci bombardirajo pohlepne egoiste, in kakopak samomorilsko razpoloženi tiger Eddieju Murphyju popolnoma ukradejo šov, on pa se dela, kot da tega ne opazi. Obsedenost s hišnimi ljubljenci, ki tudi pri nas v mnogih primerih meji že na patološko, če ne že perverzno, z *Dr. Dolittleom* doživi svojo rehabilitacijo. Imejte radi živali, vam na dušo polaga film, pa čeprav morajo za to trpeti ljudje.

M.M.

elizabetha

Elizabeth

Indija VB 1998 124'

režija Shekhar Kapur

scenarij Michael Hirst

fotografija Remi Adefarasin

glasba David Hirschfelder

igrajo Cate Blanchett (Elizabeth), Kathy Burke (Marija), Geoffrey Rush (Sir Francis Walsingham), Christopher Eccleston (vojvoda Norfolk), Richard Attenborough (Sir William Cecil), Fanny Ardant (Marija de Guise), Joseph Fiennes (Robert Dudley, grof Leicester)

Zgodba

Leta 1554 je Anglija v političnem in ekonomskem razsulu, saj na prestolu sedi umirajoča, paranoična kraljica Marija, goreča katoličanka. Ker umre, še preden ji uspe zapečatiti usodo svoje protestantske polsestre Elizabete, le to okronajo v upanju, da bo zaradi svoje mladosti in "šibkejšega spola" zlahka vodljiva in podredljiva. Soočena z vojaškim porazom na Škotskem in v čustvenem precepu vzame, s pomočjo svetovalca Walsinghama, vajeti v svoje roke, odkloni politično poroko tako s Francijo kot s Španijo, opravi z dvorsko katoliško zaroto in z lastno "človeškostjo", da bi postala "deviška" kraljica Elizabeta, nedotakljiva in nepremagljiva ikona dokončno protestantske države.

Shekhar Kapur, ki se ga najbolj spomnimo kot režiserja v Indiji cenzuriranega filma **Kraljica razbojnikov** (*Bandit Queen*, 1994), posnetega po resnični zgodbi kontroverzne Phoolan Devi, "feministične" upornice z razlogom, se je tokrat spet lotil zgodovinske tematike, legendarne kraljice Elizabete, pod katere 40-letno vladavino je Anglija doživela svojo zlato dobo in postala najpomembnejša evropska velesila. Ker so gola zgodovinska dejstva za film zanimiva le v kakšni subjektivni interpretaciji in seveda v svoji spektakelski zunanji podobi, sta se scenarist in režiser odločila v središče zgodbe postaviti prisilno izbiro mlade ženske: ali življenje ali brezspolna oblast. Da Elizabetha izbere drugo, je jasno že iz zgodovine, zato film stoji in pade pri vprašanju, s kolikšno psihološko prepričljivostjo in estetsko učinkovitostjo mu je uspelo prikazati njeno osebno dilemo ter izjemnost situacije in duh časa, ki sta jo pogojevala. Shekhar Kapur pri tem zadosti vsem hollywoodskim standardom, za kaj bolj izvirnega pa mu zmanjka domišljije.

Če Elizabetho primerjamo s francoskim zgodovinskim spektaklom Patricea Chereauja **Kraljica Margot** (*La reine Margot*, 1994), hitro sprevidimo, da razen splošnega zgodovinskega ozadja 16. stoletja, neusmiljenega boja za oblast med katoliki in protestanti ter ženske kot osrednjega lika filma nimata kaj dosti skupnega. *Elizabetha* se gleda kot tipična biografska kostumska drama, ki premočrtno sledi življenjskim odločitvam junakinje, pri čemer režiser gledalcu ne da občutiti njene subjektivnosti, ampak jo vseskozi kaže na distanci, v tretji osebi, bi lahko rekli, zato sam finale, ko se skozi zasvetlitev v beli obleki, s pobeljenim obrazom maske pojavi med dvorjani, ko se končno ustoliči kot državni simbol, protestantska Devica Marija ne deluje kot



Kristen Wilson, Eddie Murphy, Raven-Symoné
Dr. Dolittle



Joseph Fiennes, Cate Blanchett
Elizabeta

sublimni moment samožrtvovanja, izbrisa lastne subjektivnosti, temveč zgolj kot logični zaključek pripovedi. Tiste vrste film, ki bi lahko kandidiral za oskarja v sekciji za najboljšo kostumografijo ali scenografijo, pa tudi maska in igra Cate Blanchett ter ostalih ni povprečna, česar ne moremo ravno trditi za scenarij ali režijo, ki je tako ali tako le njegova preslikava. Patos zgodovinskega trenutka in naturalistično determiniranost njegovih protagonistov si rajši oglejte pri Chereauju, Kapur pa je o tem tudi že posnel svoj neprimerljivo sugestivnejši razbojniški "vestern".

M.V.

meseno poželenje

Carne trémula

Španija/Francija 1997 101'

režija Pedro Almodovar

scenarij Pedro Almodovar, Jorge Guerricaechevarria,

Ray Loriga, po romanu Ruth Rendell

fotografija Affonso Beato

glasba Alberto Iglesias

igrajo Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena),

Liberto Rabal (Victor Plaza), Ángela Molina (Clara),

José Sancho (Sancho), Penélope Cruz (Isabel),

Pilar Bardem (Dona Centro), Álex Angulo (voznik

avtobusa)

Zgodba

Victorju, sinu prostitutke, ni jasno, kako mu je lahko narkomanka Elena pred nekaj dnevi vzela nedolžnost, zdaj pa je ne zanima več. Ob prepiru med njima posredujeta policaja David in Sancho. David jo skupi, Victor pa konča v zaporu. Ko se čez štiri leta vrne na prostost, ugotovi, da je ozdravljena Elena srečno poročena z Davidom, ki je končal na invalidskem vozičku. Victor je trdno odločen, da jo osvobi.

Meseno poželenje je še ena Almódovarjeva variacija na lastno temo. V tem lahko gledljivem, vizualno privlačnem filmu, ki je daleč od tega, da bi zašel v dolgočasje, režiser vendarle ponavlja že preverjene obrazce in znane obsesije. Po **Cvetu moje skrivnosti** (*La flor de mi secreto*, 1995), osvežujočem izletu v melodramo, se Almódovar tako vrača na stare tire in gledalcu ponovno – kot pred tem na primer v **Kiki** (1993) – ponuja *mix* že znanega in vidnega. Gre za izrazito ženski film, v katerem jo vsak "pravi moški", ki se pojavi, skupi: agresivni policist Sancho umre, njegov partner postane invalid, Víctor pa je tako ali tako ženska duša, za vedno vezana na osebo, ki ji je vzela nedolžnost. Osnovna tema filma je precej podobna tisti iz **Zveži me!** (*Atame!*, 1990) V obeh filmih poskuša načeloma dober fant (enkrat bivši duševni bolnik, drugič bivši kaznjenelec) za vsako ceno pridobiti ljubljeno dekle (obkrajat narkomanko). Ker je Antonio Banderas v **Zveži me!** za dosego cilja uporabil silo, ni čudno, da se tudi od Victorja v *Mesnem poželenju* pričakuje nekaj podobnega. A kot da je celo Victor že kdaj gledal kak Almódovarjev film. Fant namreč dobro ve, da je najprepričljivejšo sredstvo za dosego ženskega srca mojstrstvo v postelji. Po uspešno opravljenem posteljnem tečaju tako diplomira na Eleni, ki se mu po tem ne more več upreti. Skratka, nič novega; brez presenetljivih preobratov in s primanjkljajem originalnosti, ki ga režiser poskuša nadomestiti z dodatno mero seksualnosti. Film torej, za katerega ti ni žal karte, a ga tudi zlahka pozabiš.

B.K.



Nicolas Cage
Mesto angelov



Matt Dillon, Cameron Diaz, Lin Shaye
Nori na Mary

mesto angelov nori na mary

City of Angels

ZDA 1998 114'

režija Brad Silberling

scenarij Dana Stevens, po filmu *Neba nad Berlinom* Petra Handkeja in Wima Wendersa

fotografija John Seale

glasba Gabriel Yared

igrajo Nicolas Cage (Seth), Meg Ryan (Maggie), André Braugher (Cassiel), Dennis Franz (Messinger), Colm Feore (Jordan), Robin Bartlett (Anne), Joanna Merlin (Teresa)

Zgodba

Seth je eden iz množice angelov, ki spremljajo umirajoče na oni svet. Nekega dne spozna dr. Maggie Rice, vrhunsko srčno kirurginjo, ki ji med operacijo umre pacient, tako da se prvič počuti nemočno in podvomi v svoje sposobnosti. Seth ji želi pomagati, vendar se vanjo zaljubi in Maggie se zaljubi vanj. Do združitve med njima pa ne more priti, dokler se Seth ne odreče svoji nesmrtnosti.

Teško si je bilo predstavljati, da bi Američani poskušali posneti svojo inačico **Neba nad Berlinom** (*Der himmel über Berlin*, 1987) Wima Wendersa, vendar pa se je – ko je producentka Dawn Steel odkupila pravice za priredbo – zgodilo prav to. Angeli tokrat krožijo nad mestom, ki jih ima že v svojem imenu (Los Angeles), otožnemu nebesnemu slu (nekoč Bruno Ganz) ni več ime Damiel, temveč Seth, njegova nekdanja izvoljenka Marion (Solveig Dommartin) pa je postala Maggie.

Med obema filmoma je precej razlik, tudi glede samega scenarija, saj se zaljubljenca tokrat srečata bolj na začetku filma, drugačen je tudi sam razplet, poleg tega pa je bila Wendersova Marion artistka na trapezu, kjer je igrala vlogo "angela". Wendersovi angeli vidijo izključno črno-belo, zato je bil tudi njegov film pretežno črno-bel, Silberlingov pa je seveda v barvah. Da ne omenjamo Wendersovega ščepca ironije in humorja, ki se je odražal v kadrih, kot je bil tisti z angelskim oklepom, ki ga Damiel dobi na glavo takoj po svojem "padcu", da bi si z izkupičkom od prodaje lahko zagotovil preživetje na začetku svojega bivanja med smrtniki.

Mesto angelov ima tako bolj kot z Wendersovim *Nebom nad Berlinom* opraviti z "New Age" obsesijo z angeli, ki naj bi bili vsepovsod okoli nas. Wendersova tenkočutnost v takšnem kontekstu ne bi delovala, še manj pa ritem in potek njegove filmske zgodbe. Brad Silberling je zato v *Mestu angelov* ubral bolj "dramatičen" pristop in naredil sicer korektno, a zelo tipično ameriško melodramo, s kakršnimi je Meg Ryan tudi zaslovela, le da njeni ljubimci doslej niso bili angeli. Očitek, da se Silberlingu s svojim "remakeom" *Neba nad Berlinom* ni uspelo zares približati vzdušju izvornika, pa bo izzvenel precej manj ostro, če se spomnimo, da se to ni posrečilo niti samemu Wimu Wendersu, ko je posnel "sequel" svojega filma.

I.K.

There's Something About Mary

ZDA 1998 117'

režija Peter in Bobby Farrelly

scenarij Peter in Bobby Farrelly, Ed Decker in John J. Strauss

fotografija Mark Irwin

glasba Jonathan Richman

igrajo Cameron Diaz (Mary Jensen), Matt Dillon (Pat Healy), Ben Stiller (Ted Strohmann), Lee Evans (Tucker), Chris Elliott (Dom), Jeffrey Tambor (Sully), Keith David (očim)

Zgodba

Ted, zagrenjen samec, ne more in ne more pozabiti prelestne sošolke Mary, s katero zaradi katastrofalne epizode na WC-ju ni zaplesal na maturantskem plesu. Po trinajstih letih najame sluzavega detektiva, da jo poišče. Izsledki so porazni. Mary naj bi bila zdaj grda, debela in s kupom otrok na potovanju po Japonski. Ted sklene, da jo vseeno obišče, s čimer stopi na pot nenavadnih, zoprnih in skrajno bolečih izkušenj.

Pred vami je vizualna, metodično nadrealistična menažerija bratov Farrelly, ki v *Nori na Mary* edinstveno nadgrajujeta kreativno prostaštvo filmov **Butec in butec** (*Dumb and Dumber*, 1996; spomnite se na prdeči *performans* Jima Carreyja, zvočno obogateno drisko Jeffa Danielsa in smrt, ki jo stori Mike Starr z rano na želodcu, potem ko se naje ultra pekočih čilijev) in **Kingpin** (1997; ekspresivni Woody Harrelson kot rovtar, ki skuša pomolsti bika). Peter in Bobby Farrelly z robato, neusmiljeno komedijo *Nori na Mary* bolj kot kdajkoli dokazujeta, da sta edina dostojna naslednika zgodnjega Johna Watersa. Dlje, kot gredo njuni filmi v posnemanju Watersove vulgarne estetike, se v hollywoodskem *mainstreamu* brez resne groznje s cenzorskimi škarjami ne da iti. *Butec in butec* ter *Kingpin* sta z notoričnimi tepci in primitivci na pozicijah protagonistov zgolj intenzivno testirala meje dobrega okusa, medtem ko si *Nori na Mary* zada višji cilj. V glavno vlogo postavi Teda, normalnega posameznika brez posebnosti, če seveda izvezemo to, da je Ben Stiller po introvertiranosti videti kot kot mlajši brat Woodyja Allena. To pomeni, da glavni junak smeha ne pogojuje sam po sebi, še manj pa je smeh odvisen od situacijske komike. Tisto, kar je v *Nori na Mary* res smešno, je predpostavka, da se niz naključij, ki so tako absurdna, da se jim preprosto morate smejati, lahko pripeti slehernemu posamezniku. Tistemu, ki mu je namenjen levji delež hollywoodske produkcije, ki v vsesplošnem pomanjkanju kritične distance, roba in vsakršne izvornosti tako ali tako izgleda, kot da je namenjena bebcem. Posameznik je v boju s hollywoodskim smetjem nemočen, toda brata Farrelly nista. *Nori na Mary* na vseh frontah obračuna s politično korektnostjo Hollywooda, najbolj brutalno pa obdela sluzavo preračunljivost, stereotipnost in lažno sočutje filmov z invalidi, živalmi, na smrt bolnimi in drugače spolno usmerjenimi v glavnih vlogah. Ali drugače, *Nori na Mary* je odvrten zato, da bi izpostavil, kako odvrtno je šele tisto, kar v Hollywoodu velja za čisto. Komedija z najbolj ostrim robom letos.

M.M.

popolni umor

A Perfect Murder

ZDA 1998 107'

režija Andrew Davis

scenarij Patrick Smith Kelly

fotografija Dariusz Wolski

glasba James Newton Howard

igrajo Michael Douglas (Steven Taylor), Gwyneth Paltrow (Emily Bradford Taylor), Viggo Mortensen (David Shaw), David Suchet (Mohamed Karaman), Sarita Choudhury (Raquel Martinez)

Zgodba

Borzni špekulant Steven Taylor sumi, da ga žena Emily vara z neznanim slikarjem Davidom Shawom, ki se želi prebiti v newyorško umetniško elito. Taylor malce razišče slikarjevo ozadje in ugotovi, da gre za nekdanjega zapornika, zato ga izsiljuje; ponudi mu pol milijona dolarjev za umor svoje žene.

Ob ogledu hollywoodskih trparij smo vajeni vsega hudega, tako da se Davisov remake Hitchcockovega **Klič M za umor** (*Dial M For Murder*, 1954) na prvi pogled niti ne zdi slab. Jasno, Hollywood nima idej in išče inspiracijo v predelavah ameriške filmske zgodovine, vse bolj pogosto pa tudi evropske. *Popolni umor* nekako zgledno teče, vsaj prvo polovico filma, dokler morilcu naloga ne spodleti, nato pa so predelovalci scenarija očitno dobili nalogo "oplemeniti" zaplet – oziroma razplet –, kar pomeni, da so zakomplicirali do onemoglosti. Po hollywoodskih standardih komplikacija zadnje čase očitno pomeni "kvaliteto"; zaplet postane nabuhlo neprebavljivo, nepomembni detajli se množijo, vse skupaj pa se bliža akcionerju, kar Andrew Davis sicer obvlada in kar je dokazal v seriji filmov s Stevenom Seagalom, *Popolni umor* pa je vendarle psihološki thriller – vsaj v izvorniku, medtem ko se posodobljena inačica zliva z morjem t.i. erotičnih thrillerjev, ki so ameriško produkcijo zasuli po uspehu Verhoevenovega **Prvinskega nagona** (*Basic Instinct*, 1992). In če se je Hollywood že spraval "redigirati" Hitchcocka, je že v osnovi izbral napačen naslov, saj je znano, da je bil *Klič M za umor* film, ki ga je Hitchcock izmed svojih najbolj preziral, kar je v pogovorih s Truffautom dal tudi jasno vedeti. Vse, kar je bilo za Hitcha takrat novega, je bila tehnika Polaroid reliefa, s katero je učinke tridimenzionalnosti dosegal predvsem v prizoru s škarjami, po katerih sega Grace Kelly, medtem ko je edina "novost" Davisove verzije predelana zgodba, kjer obubožanega tenisača (Ray Milland), ki se boji, da bi mu njegova bogata žena ušla z ameriškim playboyem, zamenja sanjsko bogati Douglas, katerega žena flirta z obubožanim in neveljavljenim slikarjem. Razlika je torej v družbeni lestvici ciljnega ženskega poželenja; romantične playboye so danes zamenjali umetniki in intelektualci.

S.P.

šepetati konjem

The Horse Whisperer

ZDA 1998 152'

režija Robert Redford

scenarij Eric Roth in Richard LaGravenese, po istoimenskem romanu Nicholasa Evansa

glasba Thomas Newman

fotografija Robert Richardson

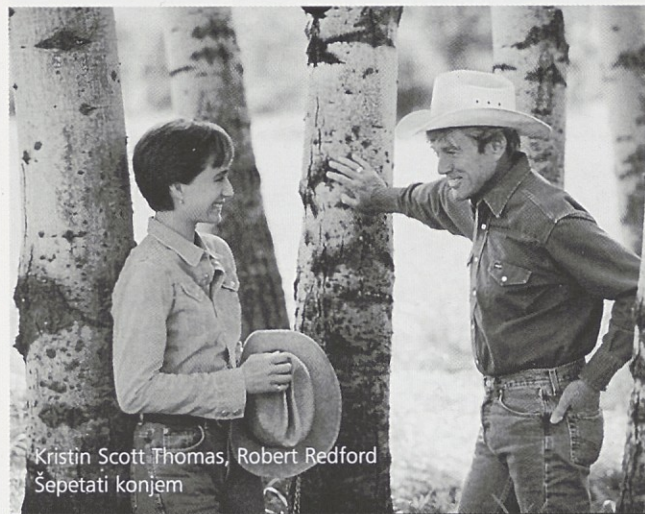
igrajo Robert Redford (Tom Booker), Kristin Scott Thomas (Annie MacLean), Sam Neill (Robert MacLean), Scarlett Johansson (Grace), Dianne Wiest, Chris Cooper

Zgodba

Tom Booker iz Montane je samotni, poduhovljeni rančer, ki zna ravnati s konji, ki imajo, kot pravi, težave z ljudmi. Ko se nekega dne pojavi pred njim Annie MacLean, vse obvladujoča, hiperambiciozna urednica ugledne newyorške modne revije, skupaj s svojo hčerko in njenim konjem, ki sta za ceno precejšnjih fizičnih in psihičnih posledic pred kratkim komaj preživela grozljivo avtomobilsko nesrečo, se izkaže, da zna ravnati tudi z ljudmi, ki imajo težave s soljudmi in predvsem s samimi sabo.

Prvi vtis, ki ti ga zapusti v žanrskem pogledu ljubezenska drama *Šepetati konjem*, je, da gre za film zrelega režiserja. Čeprav traja več kot dve uri in je tematsko minimalistično zasnovan, ne spusti gledalčeve pozornosti niti za hip. Pa ne po zaslugi vrhunske produkcije, čudovite fotografije in fascinantnih lokacij, odličnih igralcev ali glasbe, torej tiste spektakelske razsežnosti filma, temveč zaradi izjemno sofisticirane, uravnovešene režije *best-sellerske* zgodbe in naštetih elementov v trdno oblikovno in idejno strukturo, ki daleč presega nekoliko "gospodinjso" literarno predlogo. Robert Redford je podobno kot že Clint Eastwood pred njim po knjižni uspešnici posnel intimen film o sebi in celo o konjih, kar mu gre presenetljivo šteti v dodaten plus. *Šepetati konjem* namreč ni zgolj melodrama, film o neizpoljenem ljubezenskem razmerju med moškim in žensko ter še manj film o družinskih vrednotah, pač pa gre za umirjeno režiserjevo strategijo premišljevanja o njegovih lastni ljubezni do lepote in narave zunaj in znotraj človeka. Brez velikega pretiravanja bi lahko rekli, da gre za dovolj prepričljivo Redfordovo filmsko upodobitev zvezdnatega neba nad nami in moralnega zakona v njem samem. Tisto, kar je globoko ganljivo v Eastwoodovih **Najinih mostovih** (*The Bridges of Madison County*, 1995), je že radikalna subverzivnost ljubezni, ki je tako zelo ponotrjena, da vztraja v svoji želji onstran vsakršne materialnosti, onstran fizične prisotnosti dobesedno do groba, medtem ko ganljivosti šepetanja konjem ne gre iskati v konvencionalni, celo klišejski ljubezenski zgodbi obeh protagonistov, ampak v Redfordovem režijskem prijemu, ki iz kadra v kader dokazuje preprosto človeško in profesionalno samozavest, ki izhajajo iz občutenja tega, kar je bistveno in pomembno v življenju in iz vedenja, kako se da to doseči. Film za ljudi, ki so našli sami sebe.

M.V.



Kristin Scott Thomas, Robert Redford
Šepetati konjem

Jim Carrey
Trumanov show

ON AIR



trumanov show

The Truman Show

ZDA 1998 102'

režija Peter Weir

scenarij Andrew Niccol

fotografija Peter Biziou

glasba Philip Glass

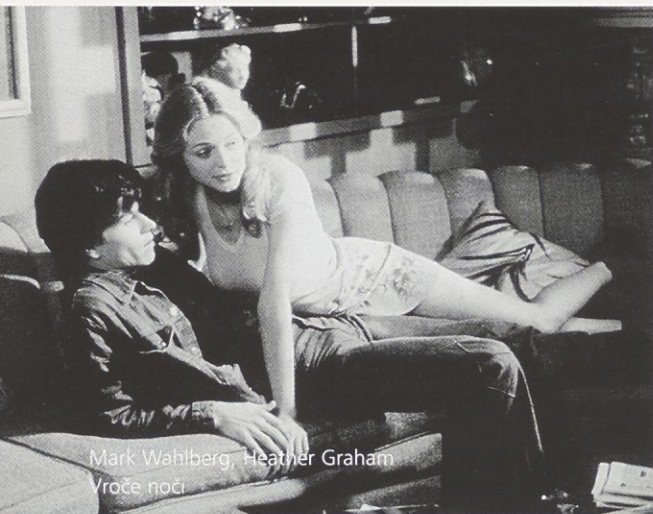
igrajo Jim Carrey (Truman Burbank), Laura Linney (Meryl Burbank/Hannah Gill), Noah Emmerich (Marlon/Louis Coltrane), Natasha McElhone (Lauren Garland/Sylvia), Ed Harris (Cristof), Holland Taylor (Trumanova mati), Brian Delate (Kirk Burbank), Blair Slater (mladi Truman)

Zgodba

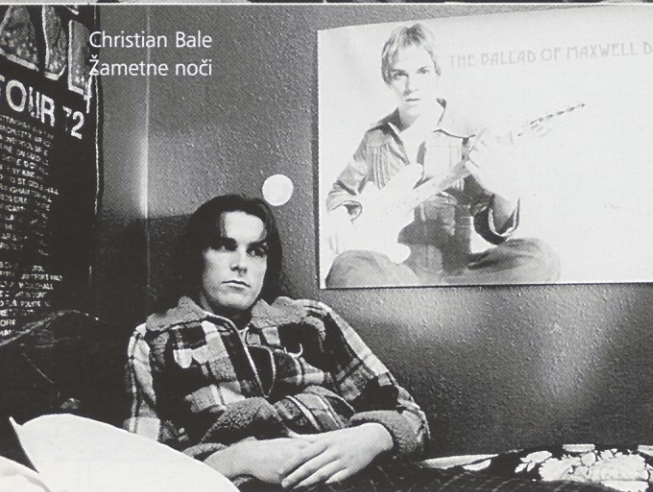
Truman Burbank (Jim Carrey) živi v mestecu na otoku Seahaven, ki ga nikoli ne zapušča. Njegovo življenje poteka mirno in brez večjih pretresov, preganjajo pa ga spomini na deklo, ki ga je ljubil pred leti. Truman bi to svoje življenje po vsej verjetnosti živel še naprej, če ne bi postopoma odkril, da je svet okoli njega v resnici le kulisa na ogromnem odru.

Več režiserjev se je že lotilo motiva televizije kot medija, ki lahko človeka dobesedno zaslužni. Tudi izvrstni Weirov *Trumanov show* je na prvi pogled film o televiziji in njeni monstroznosti. Seahaven je velikanski oder, dejansko kletka, opremljena s tisoči kamer, ki spremljajo nastopajoče, tako da so ti stalno "na očeh". Le da je tokrat – drugače kot v Powellowi **Smrti v očeh** (1959) – "Peeping Tom" ves svet.

Režiser tega veličastnega showa je mogočni Christof, ki v celoti obvladuje življenje v



Mark Wahlberg, Heather Graham
Vročne noči



Christian Bale
Žametne noči

Seahavenu, kjer so vsi ljudje statisti, z izjemo Trumana, ki ga je posvojila TV korporacija in je že od svojega spočetja dalje nevede zvezda tega programa. Svet, v katerem te na vsakem koraku spremljajo kamere, je seveda grozljiv, toda – ali je kaj drugačen konformizem ljudi, ki sebe tudi tedaj, ko jih nihče ne gleda, vidijo izključno skozi oči "drugih"? Na *Trumanov show* sicer lahko gledamo kot na fantazijsko zgodbo o ujetosti glavnega junaka v televizijski program, dejansko pa nam Weir govori o temeljni človekovi dilemi: o izbiri med svobodo in navidezno "varnostjo".

Christof na očitke, da je njegov "varovanec" v resnici suženj korporacije, odgovori, da lahko Truman, če to res hoče, kadarkoli odide. Seveda pa mu tedaj, ko se zvezda njegovega *showa* dejansko poda v beg, to skuša na vsak način preprečiti.

Christofova vsemogočnost se izkaže kot zgolj navidezna, tako kot je navidezno življenje, ki ga igrajo nastopajoči v *Trumanovem showu*. Vsi tisti gledalci, ki navijajo za Trumana, da bi se mu uspelo izvititi iz Christofovega objema, pa s tem podoživljajo tisto, kar si na tistem ves čas želijo storiti tudi sami: da bi tudi oni izstopili vsak iz svojega lastnega "showa" in končno zaživel "resnično življenje". Tega koraka večina seveda nikoli ne naredi. Namesto tega – tako kot gledalci na koncu *Trumanovega showa* – raje preprosto "zamenjajo program".

I.K.

vročne noči

Boogie Nights

ZDA 1997 152'

režija Paul Thomas Anderson

scenarij Paul Thomas Anderson

fotografija Robert Elswit

glasba Michael Penn

igrajo Mark Wahlberg (Eddie Adams/Dirk Diggler), Julianne Moore (Amber Waves), Burt Reynolds (Jack Horner), Heather Graham (Rollergirl), William H. Macy (Litle Bill), Philip Baker Hall (Floyd Gondolli), Alfred Molina (Rahad Jackson), Don Cheadle (Buck Swope)

Zgodba

Adolescentni Eddie dela v kuhinji obskurnega bara v Teksasu – dokler ga ne opazi režiser pornografskih filmov, ki iz njega v hipu ustvari zvezdo in idol porno industrije. Toda s slavo in denarjem pridejo mamila in alkohol, konkurenca pa prav tako ne čaka križem rok. Prihajajo mlajši igralci in prihajajo nove tehnologije – video. Sedemdeseta se prevesijo v osemdeseta.

Paula Thomasa Andersona očitno obsedata dve stvari: ameriški sen in igralec Philip Baker Hall; tako prvo kot drugo se v njegovih filmih pojavlja vse od kratkometražnega filmčka **Cigarettes and Coffee** (1994; ne gre ga mešati z Jarmuschevo trilogijo šestminutnih enodejank) in celovečernega prvenca **Hard Eight** (1996; a.k.a. **Sydney**) dalje. Hiter zaslužek prek trupla (*Cigarettes...*) in hiter zaslužek prek igralnic Las Vegasa (*Sydney*) je v *Vročih nočeh* zamenjal hiter zaslužek s pomočjo porno industrije. Mulo ima dolgega, opazi ga mali režiser, mulo svoje kmečko ime spremeni v Dirka Digglerja in fešta se lahko prične. A če je Andersonov prvenec

zaznamoval počasni ritem barskega življenja in gamblerjev – nemara si ga je "sposodil" pri Mametovi **Hiši iger** (*House of Games*, 1988) ali Rossenovemu **Hazarderju** (*The Hustler*, 1962) –, so *Vročne noči* jasnodna "preveč" kontroverzna tema. Zlata doba porničev, sedemdeseta, disko glasba in ostala navlaka so očitno zanj preveč epskega značaja; Anderson se ni pustil motiti, zato je hotel s svojim *hommageom* "eksplozirati" – tako z epsko dolžino, ki je enaka trem normalnim porničem, kot s "sugestivno" glasbeno podlago, ki gledalca posiljuje ne glede na ustreznost in funkcijo sekvence. Scorsese in Tarantino sta bila zanj očitno prevelik magnet, predvsem prvi, kateremu Anderson v zadnjem prizoru filma nameni precej lepši poklon kot celi zgodovini porničev skupaj: ko se skuša zmahani, zapiti in zafiksani Mark Wahlberg znova povzpeti na oder stare slave, je vse, kar lahko pokaže, svoj ogromni organ, podobno torej, kot lahko DeNiro v **Pobesnelem biku** (*Raging Bull*, 1980) – še eni, daleč superiornejši zgodbi o vzponu in padcu nekega idola – nazadnje pokaže le še svoj veliki vamp ter prgišče slabih barskih vicev. *Vročne noči* so prenašali, predolg, predvsem pa premalo inventiven *hommage* neki avtorjevi obsesiji – če v njegovem početju sploh lahko najdemo kaj obsesivnega. Če hočete izvedeti o zlati dobi pornografije kaj konkretnega, si raje pogledajte tiste tri porniče, ki ustrezajo dolžini pričujočega Andersonovega filma.

S.P.

žametne noči

Velvet Goldmine

ZDA 1998 120'

režija Todd Haynes

scenarij Todd Haynes

fotografija Maryse Alberti

glasba Carter Burwell

igrajo Ewan McGregor (Curt Wild), Jonathan Rhys Meyers (Brian Slade), Toni Collette (Mandy Slade), Christian Bale (Arthur Stuart), Eddie Izzard (Jerry Divine)

Zgodba

New York, 1984. Deset let po misterioznem izginotju ali bolje domnevni smrti glam rock zvezdnika Briana Sladea, ki je britanskemu novinarju Arthurju Stuartu spremenil življenje. No, Stuart se loti pisanja članka o svojem padlem idolu ter med vohljanjem po Sladeovem življenju naleti na serijo zamolčanih in vseskozi šokantnih dejstev.

Kaj lahko pričakujete od filma, ki se začne v 19. stoletju – in to z vesoljsko ladjo, iz katere šine zelenkast žarek, ki pred vrata neke hiše na Irskem dostavi otročička z imenom Oscar Wilde? Hja, pričakujete lahko parodijo ali teater. Kaj več ne pride v upoštevanje. Čisti žanr ali težka umetnost. Todd Haynes, eden od najbolj izpostavljenih predstavnikov novega vala ameriškega neodvisnega filma, režiser ekstravaganc kot **Strup** (*Poison*, 1990) in **Na varnem** (*Safe*, 1995), se izzivu obeh ekstremov ni znal upreti in je ubral demokratično srednjo pot – kič. In ko rečeš kič, rečeš sedemdeseta. Če rečeš sedemdeseta, rečeš mnogo stvari, med njimi tudi *glam rock*, ki je takrat funkcioniral kot britanska alternativna protiutež globalni

diskomaniji ameriškega porekla. Okej, to, da Haynes baja o tem, kako je bil *glam rock* nadaljevanje življenjske filozofije Oscarja Wildea z drugimi, predvsem glasbenimi sredstvi, filmu ne jemlje kredibilnosti.

Nasprotno, predstavlja interesantno premiso za intelektualen trendovski film. Tisto, kar baše *Žametne noči*, je predvsem pomanjkanje identifikacije z obdobjem, ki ga portretira, ter adolescenčna recapitulacija njegovega smisla. Film, ki za kuliso vizualne in narativne pretencioznosti obljublja, da bo na *glam rock* vrgel insajderski pogled s strani, potem pa ga zanimajo le anarhistični liberalizem, drugačnost za vsako ceno, pozersko razbijanje glave z večnimi vprašanji, kdo smo, od kod prihajamo in kam gremo, ter demistificiranje take ali drugačne spolne identitete, je dokaj hitro pokvarljiva roba. *Žametne noči* imajo podoben problem kot komedija **Poročiva se** (*The Wedding Singer*, 1997); oba se dogajata v domnevno prelomnem oziroma nostalgичnem obdobju, na vprašanje, zakaj ravno takrat, pa ne znata odgovoriti. Še manj pa znata pojasniti, zakaj bi bilo obdobje, ki ga prikazujeta, prelomno oziroma nostalgичno. Vse stavita na formo ter se na široko izogneta vsebini. *Žametne noči* so bleščeč dveurni videospot z umetniškimi pretenzijami. Film, ki fragmente iz biografij Davida Bowieja, Marca Bolana, Iggyja Popa in Louja Reeda ozvoči s *coverji* njihovih komadov in zapakira v nekaj, kar naj bi bilo videti kot **Državljan Kane** med igranimi rockumentarci. Haynes si je naslov sposodil z B-strani obskurnega Bowiejevega singla, zasnovano pa pri Bowiejevem *alter egu* Ziggyju Stardustu, a Bowieja kljub temu v filmu ni niti za vzorec. Na odru, recimo, paradirajo člani bendov Pulp in Teenage Fan Club. Ni dvoma, film o devetdesetih z mentaliteto devetdesetih.

M.M.

brez komentarja:

krippendorfovo pleme

Krippendorf's Tribe

ZDA 1998 90'

režija Todd Holland

scenarij Charlie Peters, po noveli Franka Parkina

fotografija Dean Cundey

glasba Bruce Broughton

igrajo Richard Dreyfuss (James Krippendorf), Jenna Elfman (Veronica Micelli), Natasha Lyonne (Shelly Krippendorf), Gregory Smith (Mickey Krippendorf), David Ogden Stiers (Henry Spivey), Lily Tomlin (Ruth Alle)

Zgodba

Antropolog Krippendorf za svoje finančne donatorje, ki želijo videti rezultate, skonstruira fiktivno pleme na Novi Gvineji; njegova raziskava je šla po zlu, zato morajo člani njegove družine igrati predstavnike neznanega plemena.

pc - pasji detektiv

Paws

Avstralija/VB 1997 83'

režija Karl Zwicky

scenarij Karl Zwicky, Harry Cripps

fotografija Geoff Burton

glasba Mario Millo

igrajo Billy Connolly (PC/glas), Nathan Cavaleri (Zac), Emilie Francois (Samantha), Norman Kaye (Alex), Sandy Gore (Anja), Joe Petruzzi (Stephen)

Zgodba

Alex ve, kje se nahaja skrivališče, kjer leži milijon ukradenih dolarjev. Skrivnostna Anja ga ugrabi, toda Alex je mapo do skrivališča shranil na disketi in jo predal svojemu psu, PCju, ki naj bi jo odnesel njegovi prijateljici.

poročiva se

The Wedding Singer

ZDA 1998 95'

režija Frank Coraci

scenarij Tim Herlihy

fotografija Tim Suhrstedt

glasba Teddy Castellucci

igrajo Adam Sandler (Robbie Hart), Drew Barrymore (Julia Sullivan), Christine Taylor (Holly), Allen Covert (Sammy), Alexis Arquette (George), Billy Idol (on sam)

Zgodba

Robbie, pevec, in Julia, natararica, sta oba zaročena in pred poroko – toda z napačnima partnerjema. Usoda poseže vmes in odkrila bosta drug drugega.

Nil Baskar, Igor Kernel, Blaž Kutin,
Max Modic, Nejc Pohar, Simon Popek,
Mateja Valentinčič

od 4. do 15. januarja
v Kinoteki

Western



režija Manuel Poirier
Francija, 1997

posebna nagrada žirije
Cannes 1997

filmska ropotarnica: včerajšnjega dne

B-žanri



V *Ekranu* smo se v pričujoči rubriki lotili obdelave vseh prezrtih in pozabljenih filmov. No, vseh dobrih stvari je enkrat konec in tako kot ni dolgo trajala doba, v kateri so tovrstni filmi nastajali, bo treba zaključiti tudi tole rubriko. Naj tokrat v zadnjem prispevku na to temo povzamemo najznačilnejše žanrske predstavnike B-filma.

V prejšnjih štirih številkah *Ekrana* smo obširneje pisali o italijanskih eksplicitnih shrljivkah, o "džungelskih" filmih, žanru najstniških upornikov in seksploataciji. Morda največji B-žanr vseh časov – znanstvenofantastične filme 50-ih smo zavestno preskočili, saj so pri Kinoteki izdali prav posebno knjigo, *Napad radioaktivnih filmov*, v kateri so filmi tistega obdobja obdelani po dolgem in počez.

Preletimo zato raje še nekaj drugih, manjših, a zato prav tako pomembnih spregledanih in pozabljenih filmskih žanrov. Za nadvse pomembna B-žanra vseh časov sta zmeraj veljala *film-noir* in shrljivka. No, pri *filmu-noir* gre bolj za poseben filmski stil kot za žanr, pa tudi tovrstni filmi, kot so *The Killing* (1956), *The Big Combo* (1955), *The Big Heat* (1953), *Autumn Leaves* (1956) ali *Out of the Past* (1947) so dosegli takšen kulturni status, da bi težko rekli, da gre za "prezrte in pozabljene", saj so znani malodane vsakemu filmskemu zanesenjaku s povprečno razgledanostjo. Navsezadnje gre za filme, ki so bili delani v okviru znanih studiev. Korak dalje so filmi, kot sta *Detour* (1945) ali *The Devil Thumbs a Ride* (1947). Ta dva filma sta po zaslugi raznih filmskih publikacij tudi malodane že splošno znana, a sta bila delana za drobiž. Prvega je posnel izvrstni Edgar G. Ulmer, ki je znan po svoji izjavi, da filme snema kjerkoli, kadarkoli in za kakršenkoli denar. Verjeti mu je, saj je posnel lepo število filmov. Že če pogledamo po seznamu njegovih filmov, se hitro lahko spotaknete ob film, kakršen je recimo *Strange Illusion* (1945), malo znani, a izvrstni *noir*. Ravno zaradi takšnih filmov je obdobje 40-ih in

50-ih verjetno najbolj zanimivo in vznemirljivo filmsko obdobje. Ko se mu posvetite, namreč vidite, da kar mrgoli izvrstnih pozabljenih in prezrtih filmov, za katere tako širša kot kritičarska publika še slišali nista. Naj jih omenimo le nekaj: *The Missing Corpse* (1945), *The Chase* (1946), *Shock* (1946), *He Walked By Night* (1947), *Fear in the Night* (1947), *The Hitch-Hiker* (1952), *The Hidden Room* (1949).

Če je B *film noir* cvetel predvsem v 40-ih, pa lahko za shrljivke rečemo, da so prisotne, odkar obstaja film. Med zgodnejše pomembne, a obskurne filme spadata *The Penalty* (1920) in *The Bat* (1926), a šele s filmom *White Zombie* (1932) je žanr shrljivk začel svojo hitro rast. Vsi verjetno poznate filme, kot sta *Oporoka dr. Mabuseja* (*Der testament des dr. Mabuse*, 1932), *Vampir* (*Vampyr*, 1932), in kasnejšo serijo shrljivk, ki jo je posnel tandem Jacques Tourneur/Val Lewton. A v tem obdobju so bile shrljivke zelo popularne. Nekateri radi razkladajo, da naj bi bilo zlo v teh

srljivkah prispodoba za vse močnejšo nacistično nevarnost, podobno kot naj bi bili v 50-ih ZFji le zakamuflirano svarilo pred komunizmom. No, pustimo takšno razpredanje drugim, ker konec koncev ne gre za nič kaj več kot le za to: razpredanje, namreč.

Naštejmo raje nekaj pozabljenih nepozabnih filmov tega žanra: *The Living Dead* (1934), *Revolt of the Zombies* (1936), *The Human Monster* (1939), *King of the Zombies* (1941), *The Devil Bat* (1941), *The Man With Two Lives* (1942), *The Devil's Hand* (1942), *The Corpse Vanishes* (1942). Zanimivo bi bilo vedeti, kako so si teoretiki razlagali prisotnost srljivk po vojni, ko je bil nacizem že premagan. Morje srljivk namreč ni usahnilo: *Devil Monster* (1946) – ki med pravimi ljubitelji preteklega šloka velja za najbolj trapast film vseh časov (Ed Wood je snemal dosti boljše filme, kot je tale), *Fall of the House of Usher* (1949), *Someone at the Door* (1950), *Ghost Ship* (1951) ... in že smo v bogatih 50-ih ... *Daughter of Horror* (1955), *Dr. Cadman's Secret* (1956), *I Bury the Living* (1957), *The Thing That Couldn't Die* (1958), *House on Haunted Hill* (1959). V 60-ih se je klasičnih srljivk širokopotezno lotil tudi naš stari znanec Roger Corman in nam postregel s samimi izvrstnimi filmi: *House of Usher* (1960), *The Pit and Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *Tales of Terror* (1962), *The Raven* (1963), *The Terror* (1963), *The Haunted Palace* (1963), *The Masque of the Red Death* (1964), *Tomb of Ligelia* (1965). Uf! Ja, pri Cormanu kaj drugega kot "uf!" tako ali tako ne moreš reči. V šestdesetih je še posebej treba omeniti izvrstni *Carnival of Souls* (1962), če pa imate možnost, si oglejte vsaj še *The Sadist* (1963), *Dementia 13* (1963), *Psychomania* (1963), *What!* (1963) in *The Incredible Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed Up Zombies* (1964) – film z najboljšim naslovom.

Šlok filmarji so pogosto snemali brez kakršnegakoli denarja. Ni čudno torej, da so iskali lokacije, kjer bi bilo snemanje najcenejše. V Mehiki je bila konec 50-ih scena bistveno cenejša kot v ZDA.

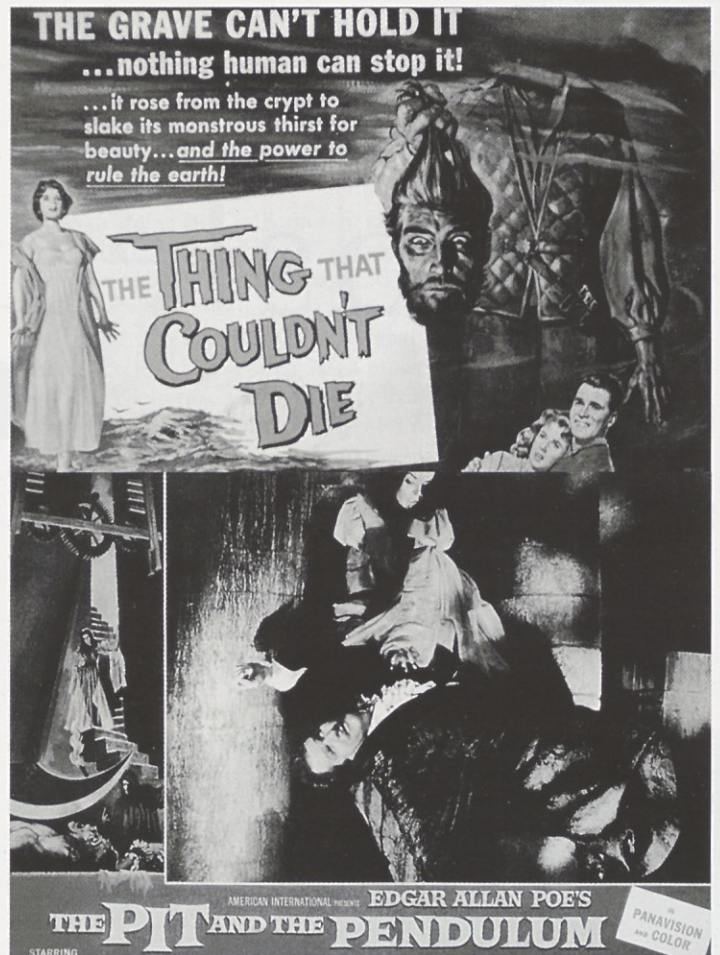
Tam so posneli celo vrsto eksploatacijskih filmčkov, ki jih imajo danes nekateri ljubitelji pritlehne cinefilije za čisto samosvoj žanr. Najbolj znani: *The House of Terror* (1958 – *La Casa del Terror*), *The Black Pit of Dr. M* (1958 – *Misterio de Ultratumba*) in *Castle of the Monsters* (1957 – *Castillo de los Monstruos*).

V poznih petdesetih se je razvil tudi žanr, ki je danes popolnoma izumrl – gladiatorski filmi. Ti filmi so bili pogosto prepleteni z elementi mistike in fantastike, tako da se mogočni, močni gladiatorji niso spopadali samo z levi, ampak predvsem z nadnaravnimi silami. Filme je zlasti požirala ameriška mularija. In kot pribito so bili vsi ti filmi snemani za *double-bille*. Ko je propadla izvrstna domišlica, ko si za ceno ene karte videl dva filma, je potonil tudi gladiatorski film. Posledice tega, da je *double-bill* šel iz mode, morajo gledalci trpeti še danes. Namesto dveh kratkih in učinkovitih 70-minutnih filmov morajo tako trpeti v nedogled pri filmih, katerim ni videti ne konca ne kraja. Posebej danes je pri sodobnem hollywoodskem filmu moč opaziti, da so filmi praviloma vsaj za 30 minut predolg in s tem dosti bolj prazni. A stvari so se spremenile: sedaj distribucijske mreže zahtevajo od producentov tam okoli 105 minut, včasih pa so se praviloma držali lepih 70 minut.

No, gladiatorskih filmov ne snemajo več ne v krajši ne v daljši obliki. Nekaj najbolj znanih: *Sins of Rome* (1954), *Sword and the Dragon* (1956), *Hercules* (1959), *Hercules Unchained* (1959), *Goliath and the Dragon* (1960), *Caesar the Conqueror* (1961), *Atlas in the Land of the Cyclops* (1961), *Duel of Champions* (1961), *Revolt of the Barbarians* (1964), *Samson and His Mighty Challenge* (1964), *Hercules, Prisoner of Evil* (1964)...

Že samo filmov o Herculesu je bilo malo morje. Gre za žanr, ki od vseh filmskih žanrov spominja najbolj na Kartagino. Nekoč je bil mogočen in popularen, vsi so vedeli, da obstaja. Danes je popolnoma izginil. Teh filmov nikjer več ne predvajajo in le malokdo jih pozna.

Še en žanr, ki ga pozna le malokdo, so vesterni. Seveda tukaj ni govora o kakšnih razkošnih produkcijah, ki sta se jih šla John Ford ali Howard Hawks. Ne, vestern je bil nekoč najbolj priljubljen filmski žanr v Ameriki. Najbolj je buril domišljijo mlade fantovske publike, ki je takrat domovala v ameriških kinodvoranah. Tako kot



danes to najbolje počnejo epske vesoljske sage Georgea Lucasa. A, jasno, tudi ti vesoljski filmi – pa čeprav posneti z visokimi proračuni in vsi najsodobnejšo tehniko – v svojem bistvu niso nič drugega kot le B "kavbojke". Teh preteklih B-vesternov pa je cela gora. Dosti preveč, da bi jih sploh naštevati. Bolj kot po naslovih so tako ali tako znani po zvezdnikih, ki so igrali v njih. Šlo je za zdaj pozabljene zvezde tistega obdobja. Bili so tako priljubljeni, da se danes sploh ne moremo načuditi, kako da širša javnost izmed vseh pozna le Johna Wayna (ta je pač edini zares uspel v kasnejših večjih produkcijah in tudi drugih žanrih). Vsi ti zvezdniki so ponavadi upodabljali romantičnega kavboja, spretnega s konji, pištolo in dekleti, ter, jasno, zmeraj brezmadežno pravičnega. Najbolj znani kavboji: Gene Autrey, Smith Ballew, Tex Ritter, Roy Rogers, Ken Maynard, Tim McCoy, Tom Tyler, Harry Carey, Lane Chandler, Bill Cody, Rex Bell, Buck Jones, Hoot Gibson in Bob Steele. Če smo že pri pozabljenih vesternih, bi seveda morali na brzino ošvigniti tudi špageti vesterne. Z denarjem s stare celine namreč vesternov ni snemal samo Sergio Leone, ampak so nastajali tudi filmi, kot so *The Ugly Ones* (1969), *Beyond the Law* (1967), *Gun Fight at Red Sands* (1963 – po mnenju mnogih je bil ta film predhodnik Eastwoodovega "tihega jezdeca") –, *Massacres at Marble City* (1964), *Adios Gringo* (1965)... Vesterne, kjer nastopajo v glavnem junaki slabega dentalnega zdravja, bi prav tako lahko nizali v nedogled. A kaj takega dosti bolje obvlada Zoran Smiljanič, tako da se bo morda te teme kdaj lotil on.

Kar se nas tiče, s tem zaključujemo pregled prezrtih in pozabljenih filmov. Z nostalgijo se spominjamo časov, ko je bila produkcija kakovostnih žanrov hiperaktivna in nadvse romantična, a tudi prihodnosti se ne bojimo. Nove tehnologije – predvsem DV – obljublajo nov razcvet poceni in pritlehnege filma – filma, kjer praviloma ni zadržkov, kjer pridejo na dan najboljše ideje. Z DV tehniko so že posneli recimo *Idiote (Idioterne, 1998)* in *Praznovanje (Festen, 1998)*, vendar so to *mainstream* filmi, katerih niste mogli zgrešiti. Stavimo, da je posnetih že dosti biserov, ki so švignili mimo širše in kritičarske publike. Ki so bili zaradi svoje "tehnične inferiornosti" preprosto spregledani. Ja, prepričani ste lahko: so že posneti. Samo čakajo, da jih odkrijete. Na delo!.

poslednji mož

matjaž klopčič

Der Letzte Mann

Nemčija 1924 čb

produkcija Universum films A.G. (Decla film UFE) **režiser** Friedrich Wilhelm Murnau **scenarij** Carl Mayer **fotografija** Karl Freund **scenografija** Robert Herlth, Walter Roehrig **glasba** Guisepppe Becce **igrajo** Emil Jannings (vratar hotela), Mary Delschaft (njegova hči), Max Hiller (njen zaročenec), Emilie Kurz (njena teta), Hans Unterkirchen (upravnik), Olaf Storm (mladi gost hotela), Hermann Valentin, Emmy Wyda, Georg John (nočni čuvaj)
premiera 23. decembra 1924 v kinu UFA Palast am ZOO

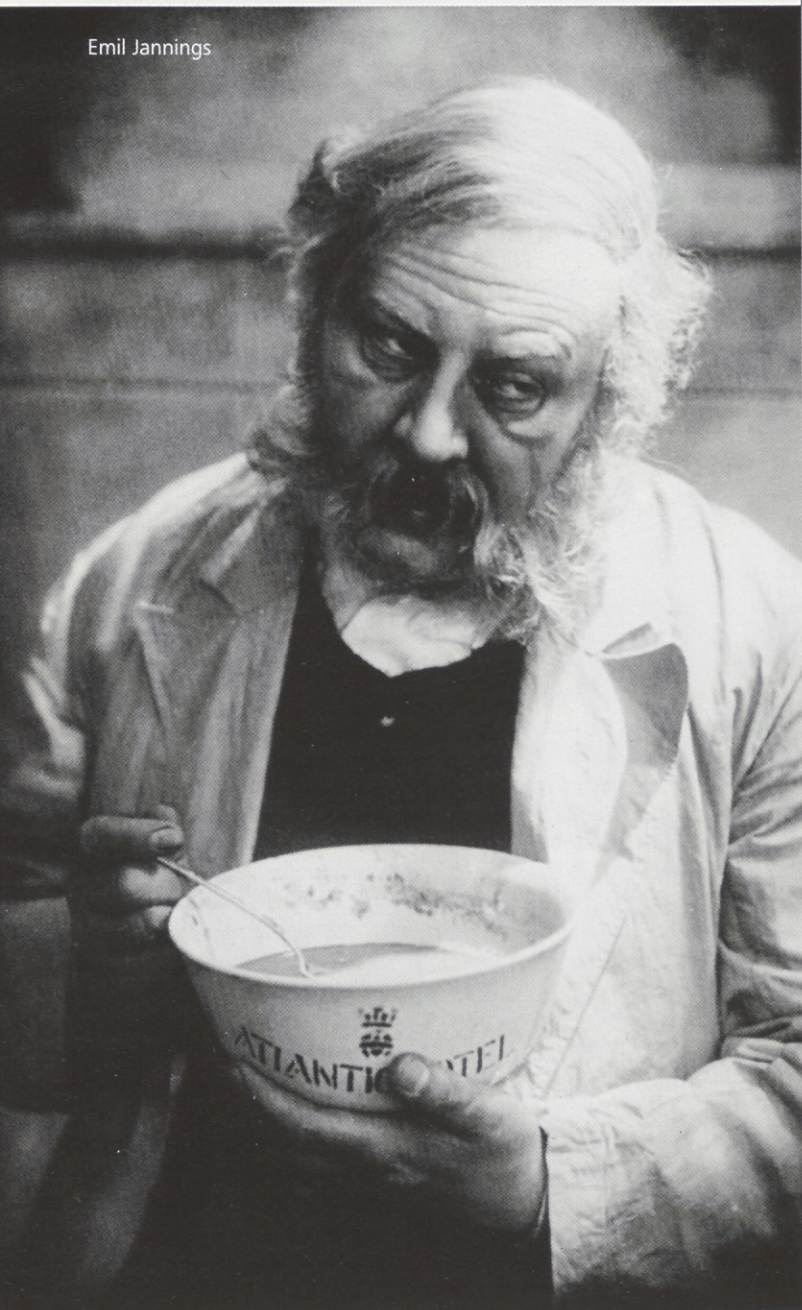
POMEN OHRANJENIH PRIČEVANJ

Malo je pomembnih avtorjev filma, ki bi s produkcijo svojih filmov ves čas sprejemali novosti iz razvoja filmske poetike in ga dopolnjevali z lastnim opusom in ga včasih celo razvijali in s pridom izrabljali in dopolnjevali. To se je najbrž dogajalo – morda bolj enostavno, pa vseeno – vsaj pri Rosselliniju, nato prav gotovo že mnogo prej pri Ophülsu, Dovženku, celo pri Cukorju, Hitchcocku, Truffaultu, Chaplinu, seveda pri Resnaisu, nikdar pri Eisensteinu, da, celo pri našem Štiglicu in seveda predvsem med pionirji, kamor lahko prištevamo tudi inovatorja, kakršen je Murnau bil v največji možni meri. Zato moram povezati njegovo študijo z doprinosi snemalca Freunda, scenarista Carla Mayerja in na tisto ozračje novega, vrtočnega nemškega nemega filma, ki ga je – s posegi v oblikovanje poetike nemega filma in z najavo starta skorajšnjega zvočnega – nemški film vsekakor imel. Danes opazimo nekaj podobnega, če poskušamo ujeti misel Kiarostamija, Antonionija nekoč, velik del zadnjega obdobja Fellinija, ki ga je verjetno obšla misel o razširjenem repertoarju lastne poetike med pripravami na realizacijo zgodbe Edgarja Allana Poa, kjer je hotel – tako se mi zdi – odkriti v filmu tisto adekvatno zrno fantastike, ki je tako usodno zaznamovala poezijo Poa, vse od njegovih pesmi *Ulalume*, *Kroker*, *Annabel Lee* naprej. Fellini je moral temu prisluhniti, morda bi morali mi vsi – oprostite – iskati odenke dandanes skrivne fantazije, ki se oglašajo iz daljnega otroštva naše države. Zdi se, da gre za podobno pomembno, na nek način filmsko izredno gosto in avtentično "videnje" posameznih prizorov!

DEDIŠČINA INOVACIJ REŽISERJA F. W. MURNAUA

Pravzaprav je tokratna pozornost namenjena zapisanim poskusom, ki so odlikovali vrsto nalog vseh filmskih ustvarjalcev pri pomembnih uspehih nemega filma, narejenega v času, ko se je bližal start zvočnega filma. Ker gre za opise reševanj problemov, ki so pomagali oblikovati glavno smer inovacij filmske poetike, jih namenoma skušam z vrsto preverjenih pričevanj tudi ohraniti. Mlajše generacije dandanes najbrž ne opazijo več podobnih rešitev: zdijo se jim zastarele in nepotrebne. Vendar ocenjujem sam to kot nujno in samostojno dragocnost učnega programa naše filmske šole, ki vodi k reševanju vsake podobne ustvarjalne naloge filma. Podobne malenkosti sestavljajo vedno še tako prodoren uspeh pomembnih filmskih del. želel bi, da bi se dandanašnji filmski ustvarjalci seznanjali z njimi in bi jih v kar najdragocenejši meri posnemali ali pa s pridom uporabljali. Vsak korak začetnika, ki ga posameznik naredi z zavestjo podobnih in nujnih preprek v filmskem ustvarjanju, je nekoč vodil k začetku zvočnega filma in gibljive kamere (*die entfesselte kamera*), ki jo dandanes seveda

Emil Jannings



razrešuje *steadycam* s svojimi možnostmi. Naš zgodovinski spomin nas obvešča in nujno seznanja z vprašanji, kako, kdaj in kdo. Podobne rešitve sestavljajo dragocene izkušnje vsakega cineasta. Zaradi vseh njih vas seznanjam z dragocenskimi produkcijskih in tehnoloških prijemov Poslednjega moža. želel bi, da bi njegove rešitve – nasprotno – postale zavestna dediščina "slednjega cineasta"!

SKRIVNOST NJEGOVIH FILMOV

Murnau je dandanes najbolj občudovan avtor nemih filmov, čeprav je velik del njegovega opusa izgubljen. Če se med njegovimi filmi tako posvetimo šestim – *Nosferatuju* (1922), *Poslednjemu možu*, *Tartuffu* (1925), *Faustu* (1926) in *Zori* (*Sunrise*, 1927), nas natančni študij naštetih del seznanjajo z dejstvom, da je Murnau filmski avtor, ki se v največji možni meri posveča reševanju formalnih vprašanj, obenem pa se njegove inovacije nikdar ne ponavljajo, niti eden njegovih povsem različnih filmov ne prebudi v našem spominu občutek že videnege. Svet njegovih filmov je povsem izviren in nov, ne pozna klišejske odgovore, ki bi razreševali formalna vprašanja. Posamezni elementi zgodb, ki jih Murnau razpleta, se vsilijo v našo zavest kot "postopno pronicanje potovanja v neznano": navadno začutimo vstopanje v neznan prostor zaradi mejnih točk pokrajini, skozi katera nas Murnau pelje. Močvirje, oziroma jezero v *Zori*, drugič vrtljiva vrata *Poslednjega moža* – Kracauer bi v svoji znameniti knjigi *Od Caligarija do Hitlerja* zapisal, da spominjajo včasih na vrtljak, včasih na igralno mizo rulete! Takšno ikonografijo opazimo v ekranu *Tartuffa*, mostu *Nosferata*, v krožnem motivu ognja v *Faustu*. Domišljija sijajnega mojstra nas seznanja s svetovi, v katerih se njegovi junaki odločajo, izgubljajo in predvsem živijo. V posnetku *Zore*, v katerem je že v tridesetih letih Marcel Carne prepoznal "kamero, ki prevzema vlogo sodelavca, nastopajočega v drami filma", srečamo vrsto odlik prihodnjih filmov, ki jih bo virtuoznost njegovih snemalcev osvetlila, oživela in zabeležila. Vstopanje osebe – moža, ki se premika pod bremenom odločitve o nasilnem koncu svoje žene – vključuje v posnetek njegovih korakov sodelovanje meseca, svetlega neba in temne, zle in spogledljive neznanke iz mesta. Ona bo njegovo odločitev povezovala z vprašanjem predvidenega potovanja, za katerega še ne vemo, on se bo vrnil z njega kot vdovec ali kot srečni zakonski mož. Zaradi podobnih odlik, ki se nam odkrivajo ob vsaki projekciji zgoraj navedenih filmov Murnaua, se moramo zavedati, da je nemi film predstavljal v svojih najbolj plodnih letih tisto sublimno točko, v katero je vstopala njegova poetika samo s slutnjami o prihodnosti zvočnega filma. V rešitvah podobnih nalog mizanscene dobimo rešitve Murnaujevih filmov, ki daleč prekašajo osiromašeno pripoved samih zaporedij: filmska poetika dosega svojo skrajno mejo, ki že odloča, da je sama pripoved s tiskano besedo prešibka, da bi komaj slutene odlike drzno rezanih soočanj raznih posnetkov in situacije, ki bodo zaradi tega nastale in jih bomo čutili, enostavno pripisovali paralelni montaži različnih tokov dejanja, ki jo je nekoč Griffith pogosto in zelo enostavno uporabljal. Gre za eliptično pojavljanje oseb znotraj posnetka samega: vsako pogrešanje enega od nastopajočih, pa potem njegovo ponovno vključevanje, nastopanje in pojavljanje v novih posnetkih prinaša odlike in čustvene odtene dramaturgije, ki jih samo naša dragocena osebna predstaviteljnost vzbujajo v nas samih in prinaša dragocena spoznanja, zaradi katerih se je filmska pripoved po nastopu Murnaua ocenjevala povsem drugače in tako zelo nedopovedljivo kompleksno. Odtenci melodije njegovega sveta odzvanjajo v našem spominu kot trenutni drobci navdiha, ki spreminjajo projekcijo njegovega filma v osrečujoče doživljanje kompleksnosti našega osebnega sveta in njegovih nevarnosti. Filmi, ki prihajajo za njegovimi glavnimi uspehi, torej filmi zvočnega obdobja se ogrinjajo s skrivnostno lakoničnostjo, v kateri šepeta naše srce in človeška fantazija. Predvsem, kadar gre za dela, ki imajo rokopis mojstra kot je bil F. W. Murnau!

VPLIVI FILMSKE POETIKE F. W. MURNAUA

Inovacije nemških filmov sredine dvajsetih let razširjajo nova izrazna sredstva filmskega jezika. če se ozremo samo na

dragocenosti Dupontovega filma *Variete* (1925), takoj prepoznamo njene ključne novosti: namesto golega registriranja dramatičnega razpoloženja izbrane sredine se s pomočjo (posnetkov) kamere spoznavamo z otenki drame, jo komentiramo in z njo živimo. Gledalec je nujno vpleten v življenjski utrip filma, ni samo pasivni gledalec slikanice o usodni in strastni življenjski zgodbi akrobatov nemškega mesta.

Srečno družjenje treh velikanov in talentov nemškega filma nam predstavlja enega nasijajnejših dosežkov *kammerspielfilma*, novega otenka nemškega expresionizma. Gre za sodelovanje preišljenega producenta Ericha Pommerja, snemalca Carla Freunda in igralca Emila Janningsa. Pommer se je oklepal enostavnih zgodb klasične gostote, Freund je strokovnjak za mojstrsko razpoložensko svetlobo, v kateri se tesnobnost zapleta uveljavlja v otenkih vsakdanjosti. Režiser Dupont (1891-1956) ni nikdar ponovil podobnega uspeha: njegova kamera – pod vplivom *Poslednjega moža* – je povsod, sledi nastopajočim, odkriva njihove skrivne misli, razgalja strasti in življenja. "Objektiv kamere se ves čas premika, lovi sceno, njene podrobnosti, išče kote snemanja, ki ohranjajo njihovo najzanimivejši izrez!" je zapisal Leon Moussinac. Dupontov film se uveljavlja kot izraz kompletnega mojstrstva in je – po mnenju Bardecha in Brasillacha, francoskih filmskih zgodovinarjev – "totalna umetnina in eden najpopolnejših uspehov filmskega jezika".



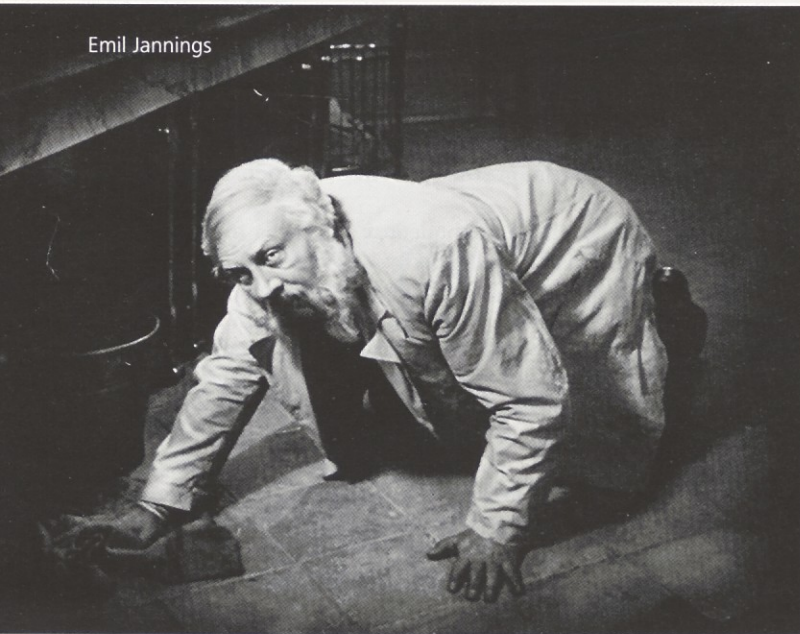
F. W. Murnau (z očali) na snemanju *Poslednjega moža*

Kammerspielfilm ohranja intimni karakter dram, zavrača dekorativno slikovitost ekspresionizma in ohranja njegov vizualni simbolizem, spoštuje enotnost kraja in časa...

To so bili morda filmi Nemčije, ki niso bili tako zelo popularni kot kostumske in zgodovinske slikanice, bili pa so za razvoj sedme umetnosti izjemno važni. Skoraj izključno so se ukvarjali z življenjem, ki ga je zaznamovala tesnoba povojnih let. Dotikali so se usmeritve *die neue Sachlichkeit*, otenka "novega realizma s socialističnim priokusom". Arthur Knight jih imenuje *filme cest*, saj so se posvečali predvsem malemu človeku in njegovim težavam. Kracauer pa odkriva v njih nemško slepo klanjanje pred avtoriteto in uvajanje konformizma. Kakor koli jih že opisujemo, v njih se pojavljajo skupne poteze filmskega ustvarjanja, ki dosega v Nemčiji neverjetne uspehe v sredini dvajsetih let. Njihov največji dosežek je realno okolje scenografije in predvsem svetloba objektov tedanjih filmskih studijev. Nemčija dosega v slabih sedmih letih (1919 – 1926) rezultate, ki se nam dandanes zdijo naravnost čudežni. In takrat je bil nemški film zanesljivo najvplivnejši v svetu sedme umetnosti...

Uporaba vozečih posnetkov, ki so se po *Poslednjem možu* uveljavili v nemih filmih, je poznala že podobne dosežke v filmih pred njim, vendar je pod vodstvom Murnaua dosegala odlike, ki so bili osupljivi za svetovni film.

Zaključek filma *Poslednji mož* pa ni dober. Zdi se, kot bi Carl Mayer pod vplivom ameriških filmov tistega časa "prilepil" k prvemu delu filma parodijo na zaželjeni srečni zaključek filmov, ki



so ga navadno navdušeno sprejemali Američani. Vrsta kritikov z zadržki ocenjuje tudi odlike kamere v Dupontovem filmu: za mnoge je virtuoznost Freunda prevelika in skoraj vsiljiva. Nemi film prepozna že nevarno sijajnost kamere, ki postaja – najbrž nimamo boljšega izraza – izraz percepcije vodilnega junaka. Zaznavanje sveta in njegovih skrivenčenih dimenzij odseva subjektivizem, ki se nam kaže v "hoji" samega portirja iz skromne sosesčine v službo, okolica velikih stavb se za njim "pači", grozi in zasleduje njegovo prestrašeno pot, še v snu ga zasleduje prizor njegove "izjemne moči", ki smeši neopravičljivo degradacijo preteklega dne. Iz "poslednjega moža" prvega, mojstrskega dela filma, postaja – pravljico – eden najbolj spoštovanih in uglednih gostov hotela, ki ga je poniževal in smešil. V teh neprepričljivih zaključkih odkrivamo simbol, ki ga kasneje prepoznavamo v profesorju Nesnagi nepozabnega Sternbergovega **Modrega angela** (*Das blaue engel*, 1930). Ugledni izobraženec se umika pred prihodom nove oblasti, ki nastopa predrzno in neugnano kot večina študentov v neuglednem baru, kjer nastopa Marlene Dietrich, Lola... So znanilci ugleda nove strankarske veličine, ki jo bodo prinesla zgodnja trideseta leta. Vendar nas celo v prvih zvočnih filmih Nemčije soočajo posnetki s temnimi, oškrobljenimi ovratniki vzgojiteljic **Deklet v uniformi** (*Mädchen in Uniform*, 1931, Leontine Sagan) in z belino njihovih oblek. Nevarnost tega kontrasta preži v temnih, grozečih stopniščih: njihovo usodno vlogo slutimo v dialogu okolja, ki smo ga že kdaj prej zaslutili v mehkejših in prepričljivejših tonih. Napoved drame, ki jo slutimo, finejše in s podporo v zvoku, nemški film zgodnjih tridesetih let še vedno sijajno uveljavlja, čeprav se že krhajo zunanji znaki njegove veličine. Nastopajoča politika države, nacizem, prinaša ogromne spremembe in začenja osiromaševati filmsko produkcijo, ki ne pozna več uspeha dvajsetih let, ki ostaja "zlata doba" nemškega filma, takrat – seveda – še nemega!

LOTTE EISNER:

Kakor film **Silvester** (*Sylvester*, 1924) režiserja Lupu Picka tako tudi **Poslednji mož** nima nobenega mednaslova. Iz ene scene zdrsimo v novo samo zaradi njihovih vizuelnih odlik. In tudi tu, v večji meri kot pri filmih Lupu Picka, občutimo obzirno opuščanje elementov ekspresionizma. Že pisatelj Kasimir Edschmid je preklel dramo posameznika in se – seznanjen z malomeščanskim občutkom za tragično – norčuje iz smešnega objokovanja socialnega slavohlepa, ki se vedno znova priklanja veličini "obleke", torej predvsem "atrapi" uniforme.

Carl Mayer in F. W. Murnau predstavljata v filmu tragikomedijo hotelskega vratarja, ki je ponosen na svojo livrejo, saj ga okolica brez pomisleka občuduje kot osebno garderobo, uniformo najmanj "uglednega generala". Vendar se je vratar preveč postaral in težko prevzema prtljago novih gostov. Zato ga upravnik hotela premesti, da nadzira moške toaletne prostore. Svojo bleščečo uniformo mora

zamenjati za beli platneni suknjič "zadnjega" v hotelu. Njegova družina je ponižana. Sosedje, ki so ga prej občudovali, ga sedaj zasmehujejo. Malomeščanska tragedija tega filma je v tujini komaj razumljiva, saj ima le v naših krajih uniforma sijaj božjega odličja. (Lotte Eisner: *Demonski ekran*, 1965)

KARL FREUND: POKLON CARLU MAYERJU....

Scenarij Carla Mayerja je bil podoben dramski poemi – vseboval je natančne opise vsakega posnetka in oznako ritma, ki jih je slutil. Ni bil zadovoljen samo s svojimi domislicami in skicami na papirju: vedno znova si je izposojal "iskalo" kamere pri meni in z njim preizkušal preveriti zahtevnost vsakega posnetka. Končno sem dobil "iskalo", ki je bilo samo njegovo in z njim je potem pri sebi doma Mayer preizkusil novosti, ki jih je želel uveljaviti. Neverjetno so ga obsedale različne variante in problemi snemanja, zato je prihajal ponoči v moje stanovanje z rešitvami, ki so potrebovali nasvete tehnikov.

Spominjam se prvih besed, ki so sprožile vozeči posnetek kamere. Mayer me je vprašal: "*Karl, kako bi posneli igralčev obraz najprej v srednjem posnetku, ki bi se potem približal v velik izrez samih oči?*" Vprašanje je veljalo prizoru, ko tete odkrijejo, da so Janningsa premestili v moško toaleta. Mayer je hotel podčrtati, da se tega nenadno zave Jannings.

Odgovoril sem mu nekako tako: "*Zdi se mi, da bi morali imeti kamero na krožni platformi!!*"

Carl Mayer je takoj prepoznal možnosti, ki jih je sprožal podobni nasvet in ves čas produkcije filma smo snemali s pomočjo "gibljive" kamere. In ko smo prišli do posnetka, ki je sprožil našo pomembno odločitev, voziček za kamero ni bil prava rešitev, saj so "tete v filmu" gledale z višine stopniškega ramena na Janningsa, ki je prihajal navzdol in se približeval. Morali smo se mu približevati: samo kako? Vzeli smo komplicirano požarno lestev, ki se je sestavljala v kosih, nanjo namestili podložko za kamero Debrie, poiskali najbolj suhega asistenta, da bi lahko na njej ostril posnetek. Vsi smo se soočali z vedno novimi težavami, ki so zahtevale povsem izvirne rešitve. Za snemanje dobro znanega posnetka trobente nismo uspeli zagotoviti posnetka s kamero v košari, ki bi jo potegnili navzgor. Bila je pretežka! Zato smo postavili kamero na glavo in vložili filmski trak narobe: posnetek smo naredili s košaro, ki se je spuščalo proti obrazu trobentača in jo potem razvili in kopirali vzratno – narobe. Kamera se je tako dvigovala, širila posnetek trobente, ki je zajijala in se oddaljila od nas, dokler nismo imeli pred seboj vso gručo polpijanih muzikantov...

Uvodni posnetek filma je zahteval nepretrgan vozeči posnetek, ki se začena v dvigalu: bliža se pritličju, gre skozi izhod kabine dvigala, nato skozi kompletno pritličje in zdrsi skozi vrtljiva vrata hotela na cesto. Mayerjeva fantazija me je prepričevala, da je možno prav vse, česar smo se domislili...

Ruttmanov film **Berlin** – simfonija velemesta sem snemal ne da bi kdo opazil kamero. V hišo, kjer smo nameravali snemati, sem šel tri, štiri dni prej in sem podkupil upravnika, da je zamenjal navadne električne žarnice z močnejšimi. Po dnevu, dveh, so se ljudje navadili na svetlejšo osvetlitev in se niso več vznemirjali. Električno sprožilo sem imel pri roki, kamera pa je snemala iz druge sobe. Sam sem sedel za barom, skoraj popolnoma skrit in sem sprožil kontakt kamere po mili volji. Povsem blizu je brnel električni ventilator, da sem z njim zakrival vsak nezaželen zvok: visoko občutljiv negativ je omogočal snemanje vseh prizorov, ki sem jih želel...•

(*Poklon Carlu Mayerju*, London, 1947)

Prihodnjič: **Zvezda je rojena** (*A Star Is Born*, 1954), režija George Cukor

35 letáše Kinoteke



reševanje vojaka ryana, režija steven spielberg

