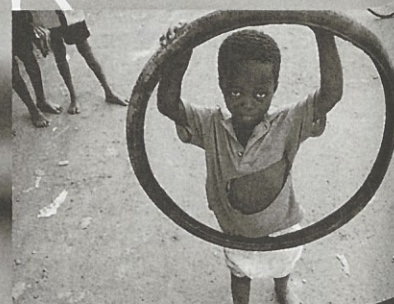


KINOTEČNI DNEVNIK



ABC Afrika

Namen retrospektive "digitalnega" filma, ki je oktobra in novembra potekala v Slovenski kinoteki kot del Jesenske filmske šole, je bil poskus prereza sodobne filmske ustvarjalnosti, ki se je v (vsaj) eni izmed svojih produkcijskih faz oprla na katero izmed številnih možnosti, ki jih filmskemu ustvarjalcu danes ponuja digitalna tehnologija. Retrospektiva je namenoma zanemarila digitalno tehnologijo kot sodobno sredstvo za kreiranje posebnih učinkov, saj jo v ta namen s pridom in vešče izrablja skoraj izključno tržno naravnana filmska industrija, ki svoje zabavne izdelke razstavlja tudi na rednih sporedih domačih komercialnih kinematografov. Kar seveda nikakor ne pomeni, da kaže digitalno tehnologijo v tem pogledu zanemariti kot sredstvo umetniškega izraza (digitalno generirana podoba predstavlja integralni del avtorske vizije pri marsikaterem novejšem filmu, ki si to lahko privošči; naj omenim samo zaključni prizor Fincherjevega *Kluba golih pesti* (Fight Club, 1999) ali katero izmed sanjskih sekvenc Scorsesejevega *Med življenjem in smrtjo* (Bringing out the Dead, 1999), kot predmet teoretske obravnave pa se navsezadnje ponujajo tudi zadnji izrastki Lucasove vesoljske sage *Vojna zvezd* (Star Wars), ki se v veliki meri odvijajo v umetno ustvarjenih prostorih in tako razpirajo zanimiv razmislek o filmskem polju. Poudarek retrospektive je tičal na izrabi sodobnih tehnologij kot sredstva beleženja (vedno bolj razširjeno snemanje filmov z digitalnimi video kamerami), znotraj te usmeritve pa snov za razmišljanje najdemo predvsem v razkoraku med, grobo rečeno, ekonomskimi in estetskimi razlogi za opustitev filmskega zrna in odločitvi za video nosilec. (Ob tem je seveda treba opozoriti na ključno vlogo, ki jo v odnosu do že desetletja obstoječe analogne video tehnologije igra digitalni video, saj je šele kvaliteta zapisa slednjega omogočila dostojen prepis na filmski trak v zadnji fazi produkcije in s tem širšo distribucijo ter dostopnost filmov.)

Vsaj po mnenju spodaj podpisanega je retrospektiva pokazala, da je bila kot posledica novih tehnologij morda največjega razcveta deležna tista filmska praksa, ki film pojmuje kot orodje politične misli in ga kot takega izrablja v socialnem kontekstu osveščanja in opozarjanja na pereče probleme vsakdana.

Omenjenega razcveta ne gre razumeti v smislu kvalitativnih umetniških presežkov – čeprav to seveda ne pomeni, da so slednji umanjali –, pač pa predvsem v duhu ideje filma kot agensa družbenih sprememb, skrbnika za duševno zdravje ljudstva. Naj za ilustracijo navedem primer iz sosednje Avstrije, sicer posredno zvezan tudi s končno podobo kinotečne retrospektive. Zastrašujoče število glasov, ki ga je tam pred leti na volitvah prejela nazadnjaška in nacionalistično nastrojena svobodnjaška stranka, je botrovalo masovnemu gibanju zdravo mislečih umetnikov in aktivistov, ki so v javnosti nastopali pod imenom *Widerstand* (odpor). Med drugim je to odporiško gibanje s središčem na Dunaju proizvedlo res impresivno vsoto dokumentarnih filmov, ki so ažurno povzemali in kritizirali žalostno stanje stvari ter tako poskušali vplivati na javno mnenje, nastanek teh filmov pa je v celoti omogočila poceni in dostopna digitalna tehnologija (digitalne video kamere, digitalna montaža). Bliskovito ukrepanje se je v glavnem omejevalo na kratke dokumentarne zapise številnih demonstracij in posamične obravnave perečih problemov z naraščajočim nacionalizmom na čelu. Spodbujeni z entuziazmom in kreativno energijo teh mladih aktivistov so kmalu zatem svoje moči združili štirje že uveljavljeni avstrijski režiserji (med njimi našemu občinstvu dobro znana Ulrich Seidl in Michael Glawogger) in po istem principu – z uporabo digitalnih video kamer, ki omogočajo hipen in enostaven potop v obravnavano tematiko – posneli celovečerni dokumentarni omnibus s pomenljivim naslovom *State of a Nation*, v katerem je vsak avtor na svoj način analiziral mentaliteto rojakov (v najbolj zanimivem segmentu filma Michael Glawogger sam s kamero štopa prek meglenih hribov domovine, nato pa voznike, ki mu ustavijo, med vožnjo intervjuja; če se zdijo nestrpne ideje kakšnega vampastega, irhastega jäger sprva smešne, postaja situacija vse bolj srhljiva, ko pred kamero isto ponavljajo vse možne generacije obeh spolov). Izvrstno, neusmiljeno zrcalo sodobni avstrijski družbi je nastalo znotraj resnih produkcijskih okvirjev, ki so končani izdelek povečali na 35mm filmski trak in ga poslali v redno distribucijo kinematografov po vsej deželi. Film smo hoteli predvajati tudi v sklopu kinotečne retrospektive, vendar to žal ni bilo mogoče iz preprostega razloga:

digitalni film kot orodje politične misli

jurij meden



Kako sem se naučil premagati svoj strah in ljubiti Arika Šarona



Zrak, veter, ogenj, voda, zemlja



Paberkovalci

čisto vse kopije filma so v oktobrskem in novembrskem predvolilnem času zase rezervirali lokalni avstrijski kinematografi. Iskanje povezav med filmom kot sredstvom agitacije in bolj človeškim volilnim izidom na nedavnih volitvah v soseščini je seveda vprašljivo, zaradi privlačnosti pa si primer zasluži vsaj omembo.

Retrospektiva je še vedno postregla vsaj z enim primerkom tovrstnega, čistega političnega filma. Izraelski režiser Avi Mograbi je v svojem dokumentarnem dnevniškem zapisku *Kako sem se naučil premagati svoj strah in ljubiti Arika Šarona* (How I Learned to Overcome my Fear and Love Arik Sharon) pokazal, da drugačen tip filma kot izbruh neposredne politične misli v določeni okoliščini sploh ne more (ne sme) obstajati. Mograbi v filmu beleži burno politično situacijo svojega rodnega Izraela, od številnih podobnih podvigov pa ga loči neposredna umestitev samega sebe kot avtorja filma in zavednega državljana v širši družbenopolitični kontekst, ki je pravzaprav porodil izvirno idejo o potrebnosti filma. Biti zaveden državljan po Mograbi je pomeni biti kritičen do oblasti: Mograbi je vera do politike nestrpnosti in nasilja, ki jo po njegovem mnenju poseblja (v času nastajanja filma) desničarski kandidat za premierja Arik Šaron, je primerljiva z odnosom do vzvodov oblasti, kakršne v svojih filmskih esejih gojita bolj znana kolega Nanni Moretti in Michael Moore. Mograbi, zapriseženi levičar, se v filmu udeležuje in sproti beleži predvolilna zborovanja Arika Šarona, saj bi rad od blizu spoznal človeka, katerega ima za enega glavnih krivcev za prelivanje krvi na Bližnjem vzhodu. Snema na video kamero, ki jo včasih vključi tudi v svoji dnevni sobi, da bi na način direktnega nagovora gledalcev posnel svoje razmišljanje in si uredil vtise. Dokumentarec o Šaronu tako mestoma prehaja v dokumentarec o snemanju dokumentarca o Šaronu, kar utrdi režiserjevo kredibilnost in obenem demonstrira lahkotnost tovrstnega gverilskega načina snemanja filmov, ki na videz samodejno pretvarja misli v podobe.

V času snemanja filma se Mograbi in Šaron osebno spoznata in za hip se zazdi, da je debeli politik s svojimi toplimi besedami režiserja (in z njim gledalce,

v tem trenutku že brezizhodno vpete v režiserjev pogled) prepričal v svoj prav ter da naslov filma sploh ni ciničen, temveč samo nekoliko grenak. Slutnja strašnega spoznanja je k sreči zelo kratkotrajna, saj Mograbi nemudoma useka s hitro montažo posnetkov okrvavljenih palestinskih trupel, prek katerih rohni Šaronov glas, ki po radijskih valovih nevednemu ljudstvu pojasnjuje, da gre v resnici za žrtve spopadov med muslimanskimi in krščanskimi Palestinci. Gre za edini prizor v filmu, ki vsebuje posnetke konkretnih posledic nasilja; ki ga ni posnel Mograbi osebno, temveč je sestavljen iz arhivskih slik; za katerega se zdi, kot da je avtorja sram, da se mora zatekati h kazenju česa takega; in ki navsezadnje z naivnostjo pripovedne tehnike že od daleč diši po manipulaciji. Vendar prav naštete prvine pripomorejo k avtentičnosti materiala, ki se na ostalih mestih filma lepo umirjeno kopiči, kar navda gledalca z občutkom zaupanja v avtorja in upraviči njegov "krvavi" poseg. Ta je na mestu še toliko bolj, kolikor ga narekuje vsebinski kontekst, morala filma, strnjena v dobro znan pregovor, naj človeka vedno sodimo po njegovih dejanjih, ne po besedah.

Mograbi film zvito prične z opisovanjem svoje družinske situacije, tako da njegova kasnejša transformacija v čisti politični subjekt (Šaron naj bi bil kriv celo tega, da je Mograbi zapustila žena) le še podčrta shrljivo politično stanje, ki očitno pronica v vse pore posameznikovega življenja, da bi ga na koncu dobesedno raztopilo in izničilo: Mograbi se za zaključek filma udeleži desničarskega shoda, na katerem nastopi tudi čudna glasbena skupina, sestavljena iz ortodoksnih židov. Ti prepevajo zimzelene rockovske uspešnice s prirejenimi besedili, v katerih napovedujejo zmago desnice in pozivajo k linču druge politične opcije. Mograbi se v tistem trenutku zave, da njegov dokumentarni film ni kronika političnega zloma Arika Šarona, kar je nameraval posneti sprva, temveč ravno nasprotno: beležka vzpona te nesrečne figure, ki ji v tistem trenutku politični barometer kaže nadvse ugodno. Popolnoma zlomljen jo mahne med množico, ki poskakuje in prepeva pod odrom. V ritmu glasbe omahuje tudi kamera, njen pogled pa, tik pred zaključkom filma, v maniri karaok umaže še tekst nestrpne pesmi. .